

SAMENVATTING

Fotografie is een begrip dat veel ladingen dekt. Er bestaan veel soorten fotografie. Wij onderzoeken hier de fotografie die gebruikt wordt om emancipatorische processen, weerbaarheid en welbevinden te versterken. We noemen deze fotografie 'Instrumentele Fotografie' omdat zij als instrument, als middel gebruikt wordt en niet als doel op zich. Maar de vraag stelt zich of fotografie wel effectief als middel kan ingezet worden om weerbaarheid, welbevinden en emancipatorische processen te stimuleren? Drie internationale casestudies in VSA, India en Palestina, waarbij fotoprojecten gebruikt worden om alfabetisering en visuele geletterdheid bij te brengen, verwerkingsprocessen van opgedane trauma's te stimuleren en het verleden te reconstrueren, verduidelijken wat we bedoelen met Instrumentele Fotografie.

Doorheen de geschiedenis van de fotografie analyseren we de verschillende classificatiesystemen met de bedoeling een categorie voor Instrumentele Fotografie te vinden binnen het veelomvattende medium fotografie. In haar beginperiode wordt fotografie vooral gecatalogeerd als 'kunst' of 'wetenschap' en is er nog geen sprake van Instrumentele Fotografie. Het is pas sinds het einde van de twintigste eeuw dat de mediumspecificiteit geaccentueerd wordt en het hierdoor mogelijk wordt de fotografie die als 'middel' gebruikt wordt, in een foto-analysemodel terug te vinden. Fotografie wordt sindsdien ook vanuit verschillende invalshoeken geanalyseerd met als gevolg dat zij in verschillende disciplines thuishoort en dat zij met verschillende disciplines te maken heeft die elkaar ook kunnen overlappen. We komen tot de bevinding dat Instrumentele Fotografie thuis hoort in de categorie van de 'ethisch evaluerende fotografie' omdat zij inherent te maken heeft met ethische reflectie. Om haar nog beter te leren kennen diepen we deze categorie verder uit en brengen haar in verband met andere theorieën die begaan zijn met ethiek: de marxistische, de feministische, de multiculturele, de queer en de postkoloniale theorie. Op die manier leggen we verschillende aspecten van ethische fotografie bloot.

Door de globalisatie en de nieuwe communicatiemogelijkheden wordt de fotografie van de *Majority World* zichtbaar. We verbinden hieraan ethische reflecties en brengen haar in verband met de PALIC-methode: Photography-Anthology-Learning-Methodology and International Conflict. Deze methode wordt aangewend in landen die in een internationaal conflict betrokken zijn of waren om aldus hun identiteit en hun verleden te reconstrueren. Hierbij wordt gebruik gemaakt van foto's die verhalen en getuigenissen oproepen waardoor bewustzijnsprocessen gestimuleerd worden. Dit is een instrumenteel effect. Daarenboven heeft deze methode ook tot doel om een nieuwe geschiedenis van de wereldfotografie samen te stellen aan de hand van verschillende anthologieën van de fotografie in landen in een (post)conflictsituatie. Tot nu toe ligt het accent vooral op haar geschiedenis in Europa en Noord-Amerika. De multi- en interdisciplinariteit van fotografie komt ook sterk tot uiting in de PALIC-methode.

Tot slot voeren we zelf twee casestudies uit. We onderzoeken in hoeverre een fotoproject rondom het zelfbeeld de weerbaarheid bij vrouwen kan verhogen en we gaan na welke resultaten gelijkaardige projecten gehaald hebben bij jongeren met kanker.

Net zoals bij de internationale casestudies die wij hebben besproken zijn ook hier de resultaten erg bemoedigend. Toch is dit nog onvoldoende als bewijsvoering wegens het beperkte karakter van de casestudies en omdat er onvoldoende gegevens beschikbaar zijn om een toename van weerbaarheid exact te meten. De nieuwe benadering van het medium fotografie van ons onderzoek vormt een basis voor verdere wetenschappelijke analyse.

Instrumentele Fotografie zoals die gebruikt wordt in diverse fotoprojecten over de ganse wereld, in de PALIC-methode en in onze casestudies bevestigt dat fotografie een krachtig medium is dat als alternatief communicatiemiddel kan ingezet worden. We komen tot de conclusie dat fotografie, door haar specifieke eigenschappen, haar allusie op de werkelijkheid en haar paradox, unieke mogelijkheden biedt om terug te gaan naar het verleden, om zowel de kleine geschiedenis van een individu als die van een volk of gemeenschap te reconstrueren, te verwerken, te koesteren en er (on)vrede mee te nemen. Op die manier heeft Instrumentele Fotografie te maken met emancipatorische processen, welbevinden en weerbaarheid en legt zij ethische aspecten bloot.

SUMMARY

ASPECTS OF ETHICAL PHOTOGRAPHY

Research into the possibilities of the medium photography to contribute to emancipatory processes, empowerment and well-being

This thesis explores the photography in its capacity to stimulate emancipatory processes, empowerment and well-being. We have coined this photography the 'Instrumental Photography'. This thesis analyses in which category it fits. Instrumental Photography is linked with ethical questions and therefore belongs to the category of the ethical evaluative photography, which we further explore in order to reveal the ethical aspects of photography. Instrumental Photography is connected with the Majority World and the PALIC-methodology: Photography-Anthology-Learning-Methodology and International Conflict. Due to its specific characteristics, its reference to reality and its paradox, this photography is a powerful medium that allows alternative communication and storytelling. International photo-projects as well as our two case studies confirm this and show that the participants feel self-esteem and happiness. Our research provides a basis for further scientific analysis.

References:

empowerment; ethics; instrumental photography; Majority World Photography; PALIC-methodology; photo-projects; self-confidence; self-esteem; visual literacy.

Trefwoorden:

weerbaarheid; ethiek; instrumentele fotografie; Majority World Fotografie; PALIC-methode; fotoprojecten; zelfvertrouwen; zelfbeeld; visuele geletterdheid.



Vrije
Universiteit
Brussel

Hilde Braet
91155



ASPECTEN VAN ETHISCHE FOTOGRAFIE

Onderzoek naar de mogelijkheden van het medium fotografie om een bijdrage te leveren aan emancipatorische processen, weerbaarheid en welbevinden

Vrije Universiteit Brussel
Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte
Studiegebied Kunstwetenschappen en Archeologie
Promotor: Prof. dr. Johan Swinnen

Proeve ingediend voor het behalen van de graad van
Master na master in de Cultuurwetenschappen

Academiejaar 2009 – 2010

Aantal woorden:

Exclusief: Samenvatting, Summary, Voorwoord en Bijlagen:	39.100
--	--------

INHOUDSTAFEL

SAMENVATTING	I
SUMMARY	III
INHOUDSTAFEL	3
WOORD VOORAF	6
INLEIDING	9
DEEL 1 HET MULTI- EN INTERDISCIPLINAIRE KARAKTER VAN DE FOTOGRAFIE	13
1.1 INSTRUMENTELE FOTOGRAFIE	13
1.2 WEERBAARHEID EN WELBEVINDEN	15
1.3 DRIE CASESTUDIES	16
1.3.1 WENDY EWALD	16
1.3.2 ACHINTO BHADRA	17
1.3.3 RICH WILES	19
1.3.4 BESCHOUWING	20
1.4 SITUERING VAN DE INSTRUMENTELE FOTOGRAFIE	21
1.4.1 BEGINJAREN	21
1.4.2 TYPOLOGIEEN TOT EINDE TWINTIGSTE EEUW	22
1.4.3 NIEUWE INVLOEDEN vanaf 1980	25
1.5 ANALYSEMODELLEN VAN HET FOTOGRAFISCHE BEELD	31
1.6 BESLUIT	35
DEEL 2 ETHISCHE ASPECTEN VAN FOTOGRAFIE	38
2.1 ETHISCH EVALUERENDE FOTOGRAFIE	38

2.2	ETHISCHE FOTOGRAFIE EN MARXISTISCHE THEORIE	46
2.3	ETHISCHE FOTOGRAFIE EN FEMINISTISCHE THEORIE	50
2.4	ETHISCHE FOTOGRAFIE EN MULTICULTURELE THEORIE	53
2.5	ETHISCHE FOTOGRAFIE EN QUEER THEORIE	57
2.6	ETHISCHE FOTOGRAFIE EN POSTKOLONIALE THEORIE	59
2.7	BESLUIT	63
 DEEL 3 ETHISCHE ASPECTEN VAN FOTOGRAFIE EN WERELDFOTOGRAFIE		 65
3.1	MAJORITY WORLD	65
3.2	<i>FAIR TRADE</i> FOTOGRAFIE	67
3.3	PALIC-METHODE	69
3.3.1	SITUERING	69
3.3.2	METHODOLOGIE	71
3.4	ENGAGEMENT	76
3.5	PALIC-METHODE en INSTRUMENTELE FOTOGRAFIE	76
3.6	BESLUIT	77
 DEEL 4 CASESTUDIES		 83
4.1	HET <i>ZELF(in)BEELD</i> , VROUW EN WEERBAARHEID	83
4.1.1	ONDERZOEKSOPZET EN METHODOLOGIE	84
4.1.1.1	SITUERING	84
4.1.1.2	ONDERZOEKSPOPULATIE	85
4.1.1.3	ONDERZOEKSOPZET	85
4.1.1.4	ONDERZOEKSMETHODE	86
4.1.2	ONDERZOEKSRESULTATEN	88
4.1.2.1	VERWACHTINGEN	88
4.1.2.2	INTRINSIEKE EFFECTEN	89

4.1.2.3	INSTRUMENTELE EFFECTEN	91
4.1.2.3.1	Persoonlijkheidsvorming	91
4.1.2.3.2	Maatschappelijke vorming – socialisatie – sociale vaardigheid	92
4.1.2.3.3	Hedonistische functie van kunst	93
4.1.3	BESLUIT	94
4.2	PORTRET = ZELF-PORTRET !?	96
4.2.1	ONDERZOEKSOPZET EN METHODOLOGIE	96
4.2.1.1	SITUERING	96
4.2.1.2	ONDERZOEKSPOPULATIE	96
4.2.1.3	ONDERZOEKSOPZET	96
4.2.1.4	ONDERZOEKSMETHODE	97
4.2.2	ONDERZOEKSRESULTATEN	98
4.2.2.1	VERWACHTINGEN	98
4.2.2.2	INSTRUMENTELE EFFECTEN	99
4.2.2.2.1	Persoonlijkheidsvorming	99
4.2.2.2.2	Maatschappelijke vorming – socialisatie- sociale vaardigheid	101
4.2.2.2.3	Hedonistische functie van kunst	102
4.2.3	BESLUIT	102
	ALGEMEEN BESLUIT	105
	LITERATUURLIJST	111
	GERAADPLEEGDE WEBSITES	119
	INTERVIEWS	121
	FILMS	121
	TENTOONSTELLINGEN	121
	FIGUREN	122
	FOTO'S	122
	BIJLAGEN	124

WOORD VOORAF

L'art n'est pas une priorité pour la plupart des pays africains, où elle est réservée pour l'élite et pour les communautés dont les besoins minimaux sont déjà satisfaits. Mais c'est une sérieuse erreur de ne penser qu'en termes de besoins vitaux. Si nous limitons l'aide à l'alimentation et aux besoins de santé, nous traitons les gens comme du bétail. Les vaches ont seulement besoin de pays à paître, de l'eau et de vaccinations contre les maladies. L'art et la culture sont essentielles, si ce n'est que pour vous rappeler que nous sommes tous des êtres humains et que nos besoins ne peuvent être réduits au remplissage de notre estomac.

(Paes, 2009, p. 2).

Ondertussen al een tijdje geleden studeerde ik af als ingenieur gespecialiseerd in de tropische en subtropische landbouw. Mijn drijfveer om deze studies te beginnen en tot een goed einde te brengen was 'idealisme'. Ik wou een bijdrage leveren aan de verbetering van de wereld en daarom koos ik ervoor om ontwikkelingshulp te worden. Voedsel zag ik als de basis van ontwikkeling, want hoe kan je nadenken en je concentreren op veranderingsprocessen met een lege maag? Daarom koos ik ervoor om landbouwingenieur te worden. Ik wou mijn steentje bijdragen aan de voedselproductie. De praktijk van de boerenstiel zit echter niet in mijn genen. Ik probeerde dit te compenseren met talrijke stages in diverse landbouwbedrijven in Europa. Ik volgde extra cursussen: onderhoud van tractoren, elektriciteit op landbouwvoertuigen en biologische landbouw. Mijn eindverhandeling ging echter niet over de kweek van tilapia in het Victoriameer of over de teelt van aardnoten of bananen. Gedreven om de wereld een beetje te veranderen, zocht ik naar de dieperliggende structuren die aan de oorzaak lagen en nog steeds liggen van de armoede in de ontwikkelingslanden. Ik stelde als oplossing een systeem voor dat dichter aanleunde bij de realiteit van een land en van een volk, daarbij het neokolonialisme en imperialisme van de rijke landen veroordelend. *Ontwikkelingshulp in socio-economisch perspectief*, was de titel van mijn proefschrift, met als casestudie het Afrikaanse socialisme van Nyerere in Tanzania.

Mijn leven heeft echter andere wendingen genomen.

Ik ontmoette de portretfotograaf Rony Heirman die mijn sluimerende interesse voor fotografie aanwakkerde, waarvoor ik hem uitdrukkelijk wens te bedanken. Ik volgde cursus aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Gent en ontdekte de fotografie als een krachtig medium. Sindsdien is fotografie in al haar aspecten dé rode draad geworden in mijn leven. Fotografie is mijn expressiemiddel. Ik verdien er tevens mijn boterham mee. Ik geef les zowel over de techniek als over de inhoud en de vorm ervan. Ik gebruikte fotografie in verschillende erfgoedprojecten van vzw De Veerman en werkte talrijke keren als 'kunstenaar in de klas' voor de

CANON-cultuurcel. En vooral, ik geniet van het kijken naar foto's. Zowel de anonieme vernaculaire fotografie in albums als de foto's in *Paris Photo* kunnen me mateloos boeien. Arles met zijn *Rencontres Internationales des Photographes* is een van mijn geliefkoosde bestemmingen.

Sinds 2008 volg ik de opleiding Cultuurwetenschappen aan de VUB. De cursussen *Theorie van de fotografie*, *Geschiedenis van de fotografie en van de nieuwe media*, *Beeldcultuur* en *Filosofie van de fotografie* hielpen mij om het medium verder uit te diepen en om mezelf te situeren binnen de ruime wereld van de fotografie. De cursus *Theorie en praktijk van de kunst- en beeldeducatie* verleende me een stevige theoretische basis voor alle fotoprojecten waarbij ik betrokken was en ben.

Kortom: fotografie is mijn passie.

Doch is er sinds het afstudeerproject van mijn eerste Masteropleiding niet veel veranderd:

- De problemen van ontwikkelingslanden zijn er nog steeds. De tegenstellingen tussen arm en rijk, zowel in het Zuiden als ook in het Noorden, zijn nog groter geworden. De rijke geïndustrialiseerde landen slagen er niet in om een behoorlijk percentage van hun Bruto Nationaal Product aan eerlijke hulpverlening te besteden. De Millenniumdoelstellingen zullen tegen 2015 niet gehaald worden. Het Euro-Amerikaans centrisme beheerst de wereld.
- Mijn engagement is nog altijd brandend actueel.

Wat wel veranderd is - het citaat van Marie-Clémence Paes illustreert dit - is mijn mening over de fundamenteën van ontwikkelingshulp. Lange tijd lag het accent op 'exacte' wetenschap als motor van zowel individuele als mondiale ontwikkeling. Vanaf de jaren tachtig van de vorige eeuw waaide er een nieuwe wind. In zijn *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981) ontwikkelde Jürgen Habermas een theorie waarbij hij kunst als evenwaardig stelt naast wetenschap en techniek enerzijds en recht en moraal anderzijds. Ook Nelson Goodman (1906-1998) ondersteunde de gelijkwaardigheid tussen kunst en wetenschap. Claude Lévi-Strauss (1908-2009) zag kunst als een ordeningssysteem, net zoals wetenschap dat is. Kunst was voor hem een actuele vorm van wild denken tussen wetenschap en mythe. Via Kant en Habermas bouwt Willem Elias verder om de gelijkwaardigheid van kunst met andere wetenschappen te bekrachtigen (in vele gevallen kan men kunst vervangen door Cultuur met een hoofdletter C of zelfs cultuur met kleine letter volgens de context waarin die term gebruikt wordt). Cultuur is dus even belangrijk als voedsel en gezondheidszorg.

Cultuurwetenschappen zijn even belangrijk als ingenieurswetenschappen.

Deze verhandeling zou nooit tot stand gekomen zijn zonder de hulp en steun van een aantal mensen die ik speciaal wens te bedanken.

In de eerste plaats wil ik mijn promotor Prof. dr. Johan Swinnen bedanken. Bij onze sporadische ontmoetingen sprak hij geregeld over de Master na master opleiding Cultuurwetenschappen en hij maakte me op die manier warm om weer naar de universiteit te gaan.

Zijn colleges waren boeiend, begeisterend, verfrissend, interessant en vaak een tikkeltje gedurfd. Ik genoot met volle teugen van zijn lessen. Van bij de aanvang van mijn thesis heeft hij me in de goede richting geleid ten voordele van de intensiteit van mijn onderwerp.

Prof. dr. Willem Elias vroeg me tijdens het examen over de cursus *Theorie en praktijk van de kunst- en beeldeducatie* wat ik van zijn cursus zou meenemen bij een 'eventuele nieuwe carrière'. Wel professor, ik heb jouw volumineuze cursus vaak weer in handen genomen bij het schrijven van deze thesis. Jouw colleges over filosofie, waarbij je als vernieuwend denker naar voren kwam, hebben een extra dimensie aan mijn leven gevoegd. Bedankt hiervoor.

Prof. dr. Luc Deneulin bedank ik omdat hij mij nieuwe inzichten bijbracht over het fascistische schoonheidsideaal, mijn liefde voor de Turkse Film gevoed heeft en me, doorheen de theorie van de film, een heerlijke ontdekkingsreis bezorgde in een medium dat tot dan toe voor mij minder bekend was.

Verder wil ik het Vermeylenfonds bedanken voor de mogelijkheid die het me gaf om binnen mijn stageperiode een project, dat me nauw aan het hart ligt, te ontwikkelen en vorm te geven. Johan Notte, directeur van het fonds, wil ik in het bijzonder bedanken voor zijn vertrouwen en ondersteuning tijdens de duur van het project.

Ook al mijn respondenten, modellen-voor-één-dag, wens ik hartelijk te bedanken voor hun medewerking. Leen, Lieve, An, Anita, Kris, Ingrid, Gerti, Marleen, Frie, Chantal, Eliane, Leentje, Annemie, Deborah, Mimi, Mieke, Marie, Trudie: jullie zijn allen MOOI, op jullie persoonlijke manier. Kris, bedankt om de dames nog meer zelfvertrouwen te geven met jouw deskundige penseel.

Ann Morez en An Bomans wens ik te bedanken voor de interviews over de fotoprojecten van vzw het Kinderkankerfonds.

Tot slot dank aan Sonja, Hanne en Ankelien, bij wie ik steeds terecht kon voor een interessante babbel en aan Judith, mijn 'kotmadame' en maatje, voor de warmte en gastvrijheid.

En *last but not least*, maar daarvoor vind ik geen woorden, bedankt Manu voor jouw eeuwige steun.

INLEIDING

Het licht dat de zon of een andere lichtbron uitstraalt, plant zich rechtlijnig voort. Onderweg botst het op objecten. Daardoor wordt het teruggekaatst in alle richtingen. Slechts een gedeelte van die lichtstralen worden opgevangen door een klein gaatje, niet groter dan een speldenprik, van een doos. Die doos is volledig lichtdicht gemaakt en de binnenkant is zwart. En dan gebeurt het: op de tegenovergestelde wand vormt zich een beeld, identiek met wat buiten de doos te zien is. Dit beeld staat wel op zijn kop en het is spiegelverkeerd, maar voor de rest is ieder detail zichtbaar. Dit natuurkundig verschijnsel, dat 'het principe van de *Camera Obscura*' genoemd wordt, was reeds in de Oudheid bekend.

Op de tegenovergestelde wand wordt nu een lichtgevoelige drager geplaatst en chemie of elektronica zorgen voor de rest: het beeld kan vastgelegd en getoond worden.

Het gaatje wordt gesofistikeerder door montage van lenssystemen en het beeld komt meer en meer met de werkelijkheid overeen. Fotografie betekent letterlijk 'schrijven met licht'. Door tussenkomst van de camera wordt de werkelijkheid geregistreerd.

Dit ogenschijnlijk eenvoudig procédé heeft verregaande gevolgen.

Er is een causaal verband tussen de werkelijkheid en wat op de foto te zien is. De lichtstralen hebben wel degelijk het onderwerp geraakt. Het onderwerp zoals het op de foto verschijnt is er wel écht geweest. De foto is analoog met de werkelijkheid en daardoor heeft men lange tijd niet getwijfeld aan zijn waarheidsgehalte. Maar toch! Een eerste vervorming van de werkelijkheid treedt op bij de projectie van de driedimensionale realiteit op een tweedimensionaal vlak. Ook de eigenheid van het fotografische medium zoals scherptediepte, perspectieffervorming, abstractie door zwart-wit, kadrage, vergrotings- of verkleiningsfactor dragen bij tot een transformatie van de realiteit.

Officieel wordt 1839 beschouwd als het geboortjaar van de fotografie. Anno 2010 bestaat fotografie dus meer dan 170 jaar. In deze relatief korte periode heeft het medium heel wat veranderingsprocessen ondergaan en dit zowel op technologisch, sociaal als op kunsthistorisch vlak. Het denken over fotografie evolueerde mee en heel recent wordt fotografie nu ook op academisch niveau bestudeerd.¹ Fotografie is een complex medium. Zij verwijst naar de werkelijkheid maar is het niet. Deze dubbelzinnigheid heeft men de paradox van de fotografie genoemd. Fotografie heeft heel veel toepassingsgebieden en de grenzen ertussen zijn heel vaag. Fotografie heeft hierdoor een multi- en interdisciplinair karakter. Dé fotografie bestaat niet: er bestaat wel een veelvoud van fotografieën.

¹ Vanaf 1995 werden aan de VUB gastcolleges over fotografie gegeven door Johan Swinnen. Deze werden geofficialiseerd tijdens het academiejaar 1999-2000 waarbij Willem Elias *Theorie van de fotografie en Geschiedenis van de fotografie en de nieuwe media* doceerde. In februari 2000 werd, na een open vacature, Johan Swinnen aangesteld voor deze colleges met als opdracht onderwijs en onderzoek in de fotografie.

Fotografie kan gebruikt worden als doel op zich waarbij het eindproduct van de fotografische handeling primeert. Voorbeelden hiervan zijn foto's in de artistieke wereld. In de commerciële fotografie zoals huwelijksreportage, reclame, packshots, mode, ... primeert eveneens het eindproduct. Anders wordt het wanneer fotografie als middel gebruikt wordt om bewustzijnsprocessen te stimuleren en ethische reflecties op te roepen.

Het is precies deze soort fotografie die wij wensen te onderzoeken.

Sinds enkele jaren geef ik diverse workshops waarbij fotografie als middel ingezet wordt. Zo gebruikte ik fotografie in werkseminaries *Portret = Zelf-Portret?!* bij mentaal gehandicapten, bij adolescenten die kanker hadden of er net van genezen waren en bij jongeren uit het beroeps-, technisch- en algemeen onderwijs. Telkens heb ik kunnen vaststellen dat zij zich na de workshop beter voelden.

In projecten van vzw *De Veerman*² zoals *Kids*, *Kanaal*, *Kunst* zette ik fotografie in om jongeren te laten kennismaken met fotografie als technisch medium en, vooral, om zichzelf en hun omgeving beter in te schatten ten voordele van positieve veranderingsprocessen. In *Cookies*, het erfgoedproject van vzw *De Veerman*, wordt meer en meer fotografie gebruikt om het verleden te reconstrueren.

Ook in mijn fotostudio ervaar ik dat een goed portret iemand gelukkig kan maken en zelfvertrouwen kan geven. De act van het gefotografeerd worden, de weg er naartoe werkt in vele gevallen louterend.

Als men zich niet enkel richt op het eindproduct van de fotografische handeling maar ook op het effect ervan, zowel van de handeling als van het resultaat, gebruikt men het medium als middel.

Als men emancipatorische processen met fotografie wil stimuleren impliceert dit een ethische reflectie. Men denkt na over eerlijke maatschappelijke verhoudingen en gelijkgerechtigdheid en men poneert een visie die als referentie kan dienen voor veranderingsprocessen. Daardoor heeft deze fotografie raakvlakken met ethiek.

Stel dat fotografie als middel gebruikt kan worden, over welke soort fotografie hebben we het dan? Onder welke categorie valt die dan? En hoe kunnen we dit theoretisch onderbouwen? Heeft dit soort fotografie met ethiek te maken en wat zijn de ethische aspecten van fotografie? Kunnen we die in verband brengen met andere theorieën? Kan fotografie wel effectief als middel ingezet worden?

Deze verhandeling beoogt een antwoord te geven op deze vragen en te onderzoeken in welke mate het medium fotografie als vehikel tot veranderingsprocessen aangewend kan worden en hierdoor ethische aspecten kan blootleggen.

De centrale onderzoeksvraag luidt als volgt:

² vzw De Veerman wil creativiteit, kunstbeleving, kennis en inzicht in de kunsten stimuleren en dit in relatie tot de ons omringende wereld. Kunst, cultuur en educatie staan immers steeds in verbinding met andere maatschappelijke componenten. Vanuit kunst en kunsteducatie wil De Veerman werken aan een harmonische samenleving: een samenleving waarin ideeën, denkbeelden en gevoelens worden uitgewisseld en met elkaar worden geconfronteerd en dit met respect en waardering voor ieders eigenheid.

Voor meer informatie zie: <http://www.veerman.be/index.php/visie>

Biedt fotografie de mogelijkheid om emancipatorische processen op gang te brengen?

En aansluitend hierop:

Over welke fotografie hebben we het dan en tot welke categorie behoort deze dan?

Wat zijn de ethische aspecten van deze fotografie?

Hoe kunnen we deze fotografie in verband brengen met de wereldfotografie?

Door deze vraagstelling begeven we ons op het terrein van de ethiek. Emancipatorische processen impliceren immers veranderingsprocessen. Maar welke veranderingen en in welke richting? Ethiek heeft te maken met normen en waarden en regels die een referentie kunnen aangeven van wat wel en niet kan. Het 'juiste' handelen in bepaalde situaties wordt bevraagd. Ethisch handelen is voortdurend reflecteren, zich met een kritische ingesteldheid telkens opnieuw (her)oriënteren.

In het eerste deel omschrijven we de begrippen die essentieel zijn voor ons onderzoek. Emancipatorische processen hebben te maken met welbevinden en weerbaarheid. We verduidelijken wat hiermee bedoeld wordt. We willen specificeren welke soort fotografie wij zullen behandelen en argumenteren waarom wij de fotografie die wij onderzoeken de Instrumentele Fotografie noemen. Om dit te verduidelijken behandelen we drie casestudies waarbij fotografie aangewend wordt om emancipatorische veranderingsprocessen teweeg te brengen. We onderzoeken tot welke categorie deze fotografie behoort. Hiertoe doen we een beroep op de typologieën die sinds het ontstaan van de fotografie gangbaar zijn. We zullen vaststellen dat het denken over fotografie met de tijd evolueert, mede door geleerden wiens invloed we ook zullen bespreken. Zij hebben het pad vrijgemaakt voor de recente foto-analysemodellen, waarin de Instrumentele Fotografie zich thuis voelt. We zullen in dit deel tot de conclusie komen dat Instrumentele Fotografie behoort tot de ethisch evaluerende fotografie. Ten slotte ontwerpen we een schema waarbij we een typologie van de fotografie voorstellen vanuit de invalshoek van de Instrumentele Fotografie.

In deel twee gaan we uitgebreid in op de categorie van de ethisch evaluerende fotografie waar de Instrumentele Fotografie thuishoort. We brengen deze fotografie in verband met andere theorieën die zich bekommeren om ethiek, namelijk de marxistische, de feministische, de multiculturele, de queer en de postkoloniale theorie. Het verbinden van deze theorieën met de ethisch evaluerende fotografie toont de ethische aspecten en de maatschappelijke relevantie van het medium fotografie.

Het project over de wereldfotografie en het herschrijven of bijschrijven van een eerlijke geschiedenis van de fotografie past perfect binnen een thesis die dieper wenst in te gaan op het ethische gebruik van de fotografie. In deel drie verbinden we de fotografie in de *Majority World* met ethische reflecties en stellen we het Euro-Amerikaans centrisme van de beeldcultuur in vraag.

Tevens behandelen we de PALIC-methode (Photography-Anthology-Learning-Methodology and international Conflict) omdat zal blijken dat Instrumentele Fotografie hiervan een onderdeel is.

In deel vier zullen we verder een antwoord formuleren op onze centrale onderzoeksvraag. We bespreken twee casestudies die peilen naar de mogelijkheid van het gebruik van fotografie om emancipatorische processen te bewerkstelligen. Het *Zelf(in)Beeld, vrouw en weerbaarheid* is het project dat een aanzet kreeg tijdens mijn stage bij het Vermeylenfonds. We hebben een beperkt kwalitatief onderzoek uitgevoerd en geven een overzicht van de resultaten.

De andere casestudie, *Portret = Zelf-Portret!?*, werd door de twee psychologen van de afdeling pediatrie hemato-oncologie van het UZ in Gent georganiseerd en begeleid. We interviewden hen en vroegen naar hun bevindingen.

We sluiten af met onze conclusie waarbij we op basis van deze resultaten evenals van de bevindingen van de internationale casestudies een antwoord op onze centrale onderzoeksvraag formuleren.

DEEL 1 HET MULTI- EN INTERDISCIPLINAIRE KARAKTER VAN DE FOTOGRAFIE

In dit eerste deel onderzoeken we de fotografie die een bijdrage kan leveren aan emancipatorische processen, weerbaarheid en welbevinden. We zullen deze fotografie de Instrumentele Fotografie noemen. Deze fotografie wensen we te situeren en te categoriseren. Hiertoe doorlopen we de verschillende typologieën in de loop van de geschiedenis van de fotografie en analyseren die vanuit de invalshoek van de Instrumentele Fotografie.

We starten met het definiëren van belangrijke termen binnen ons onderzoek.

1.1 INSTRUMENTELE FOTOGRAFIE

In heel wat onderzoeken (zowel kwalitatief als kwantitatief) over de impact en het effect van cultuur- en kunsteducatie maakt men een onderscheid tussen de instrumentele effecten en de intrinsieke effecten (Haanstra, 2006; Harland, 2008; Elias, 2009). Het lijkt ons nuttig hierbij stil te staan omdat de fotografie in ons onderzoek een instrumenteel effect beoogt.

Als een medium, in ons geval de fotografie, intrinsieke doelen nastreeft dan gaat het over het medium zelf, namelijk:

- Kennis van en inzicht verwerven in de geschiedenis van de fotografie en het denken over fotografie;
- Een esthetische perceptie stimuleren zodat kwaliteit in functie van de context beoordeeld kan worden;
- Zelf foto's maken.

Anders is het wanneer een medium instrumenteel benaderd wordt. Dan is men bekommerd om:

- Persoonlijkheidsvorming of educatie: het zelfbeeld en het zich emotioneel goed voelen;
- Maatschappelijke vorming of socialisatie: sociale vaardigheden en interesses, attitudes en waardepatronen;
- De invloed op andere leergebieden, de cognitieve vaardigheden: probleemoplossend gedrag, intelligentiefactoren, concentratievermogen.

Het is in die zin dat we de term Instrumentele Fotografie gebruiken. Instrumentele Fotografie definiëren we dus als: die fotografie die instrumentele doelen nastreeft en waarbij de nadruk ligt op het proces (bewustzijnsproces, wordingsproces) dat hierdoor wordt veroorzaakt.

Omwille van haar laagdrempeligheid is de fotografie een ideaal middel om emancipatorisch aangewend te worden voor educatie en socialisatie. Foto's staan heel dicht bij onze leefwereld, ze zijn overal aanwezig en iedereen maakt foto's, al is het maar met de *smartphone*. Foto's communiceren boodschappen die ruimer geïnterpreteerd kunnen worden dan woorden. Op die manier maken ze een andere communicatie mogelijk, een anti-discours buiten de gevestigde

machtsstructuren. De machtsstructuur van het spreken, zoals die door Michel Foucault³ geanalyseerd wordt, kan hierdoor verbroken worden. Hele groepen die niet ernstig genomen worden, zoals de Palestijnse jongeren in bezet gebied, mishandelde meisjes in Calcutta, kunnen door het gebruik van het beeld gehoord worden. Heel wat mensen bevinden zich buiten de machtsstructuren en zijn, als gevolg hiervan, niet enkel onmondig maar er wordt ook niet naar hen geluisterd (Elias, 1994). Instrumentele fotografie kan op die manier bevrijdend werken en bijdragen tot het op gang brengen van interne en externe zingevingsmechanismen.

Jan Marie Peters⁴ wijst ons eveneens op de aantrekkingskracht van het beeld. We kijken eerst naar de foto's en dan naar de tekst. Kijken naar beelden kan ons ook een sensueel genoegens verschaffen. Terwijl woorden eerst het verstand aanspreken, zullen foto's ons eerder zintuiglijk aanspreken (Peters, 1993, p.17). Hierdoor is fotografie ook toegankelijker als reflectiemiddel en leent ze zich als ideale bemiddelaar.

Fotografie kan dus 'tussenbeide komen'. Tussen individu en maatschappij, tussen het individu en zijn alter-ego, tussen verschillende individuen. Maar leidt dit ook tot veranderingsprocessen? Kunnen we zo veel verwachten van een medium?

Men kan aannemen, ook al heeft Willem Elias dat zelf niet expliciet gedaan, dat zijn volgende uitspraken ook toepasbaar zijn op de fotografie:

De vraag of kunst de maatschappij zou kunnen veranderen lijkt ons, zoals reeds gezegd, een verkeerd gesteld probleem. Uiteraard kan ze dat niet. Daarom hoeven politieke revolutionairen de kunst niet te verwerpen. Het zou jammer zijn mocht een dergelijke idealistische visie in één slag de relatie kunst en politiek of politiek en maatschappij tenietdoen. Het enige besluit dat men hieruit mag trekken is, ons inziens, dat kunst een vormende waarde heeft voor het individu. Als kunst een educatieve functie heeft, buiten de esthetische vorming om, waarbij kunst een middel kan zijn tot de vorming van het individu, dan is dat al voldoende als maatschappelijke waarde. Of door een dergelijke vorming van het individu ook de maatschappij verandert is een probleem dat buiten ons domein valt. (Elias, 1993, p. 80).

Misschien moeten we de eventuele mogelijkheid van kunst, cultuur met of zonder grote C of fotografie iets kleinschaliger bekijken. Het zou al heel wat zijn mochten deze media reeds een bewustzijnsproces kunnen veroorzaken.

Art cannot change the world, but it can contribute to changing the consciousness and drives of the men and women who could change the world.

(Marcuse, geciteerd in Elias, 1993, p. 81).

³ De Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984) verbond machtsstructuur met taal en kennis.

⁴ Wij zijn op de hoogte van zijn overlijden maar hebben echter nergens zijn geboorte- en sterftedatum kunnen vinden. Zelfs de co-auteur en de uitgever van zijn laatste boek *Denken over beelden* (2005) hebben ons bij de afsluiting van ons onderzoek (21 juli 2010) deze gegevens niet kunnen verstrekken.

1.2 WEERBAARHEID EN WELBEVINDEN

Vaak worden de termen 'weerbaarheid' en 'welbevinden' te pas en te onpas gebruikt. Maar wat is de betekenis van deze termen? Bij een onderzoek naar de mogelijkheid van het medium fotografie om welbevinden en weerbaarheid te verhogen is het noodzakelijk om deze begrippen te definiëren.

Weerbaarheid is een staat van 'zijn', net zoals 'niet weerbaar zijn' ook een staat van zijn is. Weerbaarheid is dus geen starre eigenschap of karaktertrek. Het is veranderbaar. Een niet weerbaar iemand kan weerbaar worden. Weerbaarheid is dus ook een staat van 'worden': je kunt weerbaar(der) worden. Weerbaarheid is verbonden aan een situatie of context die door de persoon in kwestie als bedreigend dan wel stresserend ervaren wordt.

Weerbaarheid⁵ heeft alles te maken met :

- Zelfrespect, zelfacceptatie, zelfbeheersing en zelfvertrouwen;
- Een positief zelfbeeld, trots zijn op jezelf;
- Wilskracht en doorzettingsvermogen;
- Assertiviteit, opkomen voor jezelf;
- Inlevingsgevoel in anderen en tolerantie;
- Grenzen van anderen (h)erkennen en respecteren;
- Gevoel voor grensoverschrijdingen;
- Weerstand kunnen bieden aan negatieve vormen van groepsdruk.

Welbevinden⁶ is een toestand van ontspanning, innerlijk rust en vitaliteit. Een toestand waarbij je jezelf durft te zijn. Welbevinden is verbonden met zelfvertrouwen, een goed zelfwaardegevoel, weerbaarheid. Het is in voeling zijn met zichzelf, contact hebben met de eigen ervaringsstroom.

Welbevinden heeft te maken met:

- Plezier beleven;
- Welzijn, tevreden zijn;
- Het hebben van deze weerbaarheid.

Welbevinden is eenvoudig gezegd zich goed (gelukkig) voelen.

Beide begrippen hebben te maken met bevrijdende, emancipatorische processen van wettelijke, sociale, politieke, morele, economische en intellectuele beperkingen. Hierbij staat het nastreven van een gelijke en gelijkwaardige behandeling centraal.

⁵ Zie: <http://www.weerbaarheidscursussen.nl/weerbaarheidscursussen>, geraadpleegd op 14 april 2010.

⁶ Zie: CENTRUM VOOR ERVARINGSGERICHT ONDERWIJS, <http://www.cego.be>, Cego – Wat is EGO – Welbevinden, geraadpleegd op 14 april 2010.

1.3 DRIE CASESTUDIES

De fotografie die we wensen te onderzoeken hebben we Instrumentele Fotografie genoemd.

Wereldwijd wordt fotografie gebruikt om emancipatorische processen op gang te brengen, zowel bij kinderen als bij volwassenen. Fotografie is immers een relatief eenvoudig medium. Een minimum aan technische vereisten zijn nodig om tot een resultaat te komen. Zelfs kinderen kunnen fotograferen. Het eerste bekende kind-fotograafje was de Franse fotograaf en schilder, Jacques Henri Lartigue⁷ (1894-1986) die al op zesjarige leeftijd zijn eerste foto's maakte met de camera van zijn vader. Hij is wel geen referentie voor de andere kinderen van zijn tijd want ook al had, enkele jaren eerder in 1888, George Eastman met de uitvinding van de handzame camera, de Kodak, de toegang tot het medium vergemakkelijkt, toch bleef fotografie vooral bestemd voor de begoede klasse.

Het is pas in de jaren zestig van de vorige eeuw dat er een popularisering van de fotografie begonnen is die thans haar (voorlopig) hoogtepunt bereikt heeft met de digitale revolutie waarbij iedereen, ook kinderen, een camera bezitten.⁸

Om de categorie Instrumentele Fotografie nog te verduidelijken en om te illustreren welke foto's hieronder ressorteren bespreken we hierna drie casestudies: Wendy Ewald, Achinto Bhadra en Rich Wiles.

1.3.1 WENDY EWALD



Foto 1 Wendy Ewald, *An African American Alphabet*, Cleveland, 1999. (Ewald & Lightfoot, 2001, p. 125).

⁷ Zie: <http://www.lartigue.org/fr2/jhlartigue/index.html>, geraadpleegd op 1 mei 2010.

⁸ Veel informatie over de verspreiding van de fotografie in de beginjaren is te vinden in: (DACOS, 2002).

Wendy Ewald (VSA, 1951) begon eind de jaren zestig van de vorige eeuw haar documentaire fotografie te combineren met workshops fotografie voor kinderen en jongeren. Zij kwam tot de vaststelling dat, als ze demonstreerde en uitlegde hoe de camera werkt, iedereen, ook zichzelf, meer op zijn gemak was. Ze leerde jongeren de techniek van het fotograferen, zowel de opnametechniek als de verwerking in de doka.⁹ Ze reisde naar Mexico, India, Colombia, Zuid-Afrika, Saoedi-Arabië, Canada, meestal op plaatsen waar kinderen in primitieve omstandigheden woonden en geconfronteerd werden met uitsluiting en armoede. Door deze kinderen zelf hun situatie te laten fotograferen, door ze te laten vertellen waarom ze iets gefotografeerd hadden en waarom niet, spraken deze kinderen met een zekere autoriteit. Door zelf de camera te hanteren werden ze ernstiger genomen, wat hun eigenwaarde ten goede kwam. Nadien werden hun foto's geëxposeerd en werden ze als een auteur beschouwd, als iemand die iets te zeggen en te tonen heeft.

For most children, especially those who seem to be without a secure place in their classrooms, learning photography can be helpful in building self-esteem and self-confidence. Making photographs and writing about them offers a safe haven where kids can describe the realities of their lives, deal with some of their pressing problems, and articulate their hopes and fears.

(Ewald & Lightfoot, 2001, p. 135).

Ewald ontwikkelde de LTP methode: Learning Through Photography. Het is een methode om geletterdheid bij te brengen via fotografie (foto 1). Ze wijst erop dat visuele geletterdheid even belangrijk is als lezen, schrijven en luisteren en dat dit veel ruimer is dan het leren decoderen van reclameboodschappen. Visuele geletterdheid is het geheel van competenties die nodig zijn om beelden goed te interpreteren, kritisch te lezen en om ze te kunnen gebruiken als communicatiemiddel. Fotografen en schrijvers observeren vooraleer ze iets weergeven. Essentiële elementen in de fotografie zoals kadrering, standpunt, tijd, symbolen en details zijn evenzeer belangrijk bij het schrijven. Ze geeft de jongeren opdrachten die heel dicht bij hun leefwereld staan, zoals zelfportret, familie, dorp,.... Doordat ze hun verhaal kunnen vertellen via de camera verkrijgen ze het gevoel dat hun wereld de moeite waard is om bij stil te staan. Naarmate ze vertrouwd raken met de camera worden ze ook aangemoedigd om meer abstracte onderwerpen zoals dromen en gevoelens te verbeelden en om erover te praten (Ewald & Lightfoot, 2001).

1.3.2 ACHINTO BHADRA

Achinto Bhadra (1959) is een Indische documentaire fotograaf. *Terre des Hommes*, een ngo¹⁰ die opkomt voor de kinderrechten in ontwikkelingslanden, engageerde Achinto Bhadra voor het project

⁹ Voor de digitalisering van de fotografie werden films en foto's ontwikkeld in een volledige lichtdichte kamer, donkere kamer genoemd of doka.

¹⁰ Een ngo of niet-gouvernementele organisatie is een organisatie die onafhankelijk is van de overheid en die zich richt op een maatschappelijk belang.

Another Me – Transformation from pain to power in Calcutta. Samen met Harleen Walia werkte hij gedurende enkele maanden in het opvanghuis voor verlaten en mishandelde meisjes van *Sanlaap's Sneha girls Shelter*. Harleen Walia noteerde getuigenissen van 126 meisjes: indringende verhalen van een jeugd overladen met mishandeling, ontvoering, verkrachting, slavernij in bordelen. Ondertussen maakten de meisjes outfits en dachten ze na over de wijze waarop ze wilden geportretteerd worden. De kostuums, de maquillage en de rekvisieten werden door henzelf gekozen met de bedoeling een 'ander-ik' te construeren, een personage dat ze wilden zijn of worden. Als ze voor een masker kozen was dit omwille van de karakteristieken verbonden aan dat specifieke masker. Zij ontwikkelden een fictief personage dat precies dat incarneerde wat ze wensten uit te drukken of te behandelen. Hun pijn, woede, hoop en verwachtingen werden doorheen hun ander-ik geventileerd. De opnames zelf hadden plaats in een bijna religieuze stilte. In die sfeer en voor de camera ontdekten de meisjes andere aspecten van zichzelf en transformeerden ze hun pijn naar kracht.

Le temps d'un instant, chacune a pu prendre la mesure de sa propre force. Aujourd'hui, cette brève métamorphose demeure une source de confiance en soi pour les filles du centre de Sanlaap.

(Bhadra, geciteerd in Lacroix 2008, p. 44).



Foto 2 Achinto Bhadra, *Hidden by the burkha*, 2007. (LACROIX (ed.), 2008, p.51).

De meisjes verwerkten hun trauma door erover te praten en door zichzelf in een andere gedaante te laten fotograferen.

De prachtige reeks kleurenportretten (foto 2) wordt begeleid door een klankband waarop je de stemmen hoort van de meisjes die hun persoonlijk verhaal vertellen. Het werk van Achinto Bhadra wordt regelmatig op verschillende plaatsen tentoongesteld, o.m. tijdens *Les Rencontres d'Arles 2008*.¹¹ Op de vraag of de foto's nu werkelijk bijgedragen hebben tot hun weerbaarheid antwoordt hij:

Photography is just a medium. It was the process that gave them a new life.

(Bhadra, geciteerd in The Guide Team, 2010).

1.3.3 RICH WILES



Foto 3 Nimer Al Azzeh, begeleiding Rich Wiles, *Our dreams and nightmares*, 2007. (Wiles, 2008, p. 96).

In 2004 reisde Rich Wiles (1974), Brits fotograaf en mensenrechtenactivist, voor de eerste keer naar Palestina met de bedoeling een reportage te maken over het leven in de vluchtelingenkampen. Daar ontmoette hij Kholoud Ajarma, een vrijwilligster van het Lajee Centrum, het cultureel jongerencentrum van Aida Kamp, met wie hij samenwerkte. Wiles gelooft in de kracht van creatieve middelen om sociale en politieke veranderingen op een positieve manier te beïnvloeden. Maar Palestina is niet zijn land. Hij wilde geen (foto)verhalen over Palestijnen vertellen maar de Palestijnen en speciaal de Palestijnse jongeren zelf hun eigen verhaal helpen vertellen. Hij leerde de jongeren fotograferen en begeleidde hen bij het visualiseren van hun dromen en hun nachtmerries, hun hoop op een wereld van vrijheid, gelijkheid en rechtvaardigheid. De jongeren leerden over de rechten van het kind en brachten die elk op een persoonlijke manier in beeld (foto3). De foto's, begeleid door hun persoonlijke getuigenis, werden tentoongesteld in het kamp. Door sponsoring van het Britse Consulaat in Palestina, de Pontificale Missie en de

¹¹ *Les Rencontres d'Arles*, vroeger *Les Rencontres Internationales de la photographie d'Arles* genoemd, is een jaarlijk fotofestival in Frankrijk dat in 1970 voor de eerste maal georganiseerd werd.

Belgische Ontwikkelingsbijstand werden ze gepubliceerd en over de hele wereld verspreid. In België zijn ze te koop bij de boekhandel *de Groene Waterman* in Antwerpen. De jongeren, allen tussen 12 en 18 jaar, vormen de vierde generatie Palestijnse vluchtelingen sinds de oorlog van 1948. Door middel van fotografie leerden ze hun verleden kennen. In het project *Dreams of Home* interviewden ze hun grootouders over de periode van de oorlog, hoe die uit hun huis en uit hun leefwereld verdreven werden. Onder begeleiding van internationale vrijwilligers gingen ze op fotoreportage naar de gebieden waar hun grootouders vandaan komen en konden ze zo hun geschiedenis reconstrueren.

Together we believed photography could play an important role alongside other forms of creative expression used in the center to address issues of marginalisation, empowerment and self-expression. Photography offers Palestine's children a vehicle for expressing their thoughts and their situation to the outside world without the necessity of the artists themselves needing travel.

(Wiles, 2008, p. 2).

Alle kinderen in de Palestijnse vluchtelingenkampen zijn getraumatiseerd. Deze projecten, waarbij fotografie een belangrijke rol speelt, worden dan ook georganiseerd om kinderen het gevoel te geven dat ze iets kunnen doen, om hun hun identiteit terug te geven en om hun gevoel van eigenwaarde te stimuleren. Op deze manier beoogt dit soort fotografie veranderingsprocessen te stimuleren om aldus het Palestijnse volk te emanciperen en een bewustzijnsproces op gang te brengen in de rest van de wereld. De foto's zijn geen doel op zich. Het wordingsproces is even belangrijk als het eindproduct. Het plezier, de inzet van de Palestijnse kinderen, de invulling van hun tijd, de reflectie over hun situatie dragen alle bij tot het totaalproces dat dit bijzondere medium kan bewerkstelligen.¹²

1.3.4 BESCHOUWING

Biedt fotografie de mogelijkheid om emancipatorische processen op gang te brengen?

Op basis van bovenvermelde casestudies kan onze centrale onderzoeksvraag hier al een eerste keer getoetst worden. In deze verschillende internationale casestudies wordt fotografie gebruikt als middel om een waaier van emancipatorische objectieven te verwezenlijken. Kinderen, adolescenten en volwassenen leren via fotografie lezen en schrijven, zelf foto's maken en afwerken, reflecteren over de inhoud van de foto, communiceren met de buitenwereld, visuele geletterdheid, een verleden verwerken, zich belangrijk voelen en krijgen meer zelfvertrouwen.

¹² We verwijzen ook naar het interview van Stan van Houcke, auteur van 'De Oneindige Oorlog' waarbij Kholoud Ajarma en Rich Wiles dieper ingaan op de situatie in de vluchtelingenkampen (Van Houcke, 2010).

Deze casestudies hebben niet de bedoeling om de emancipatorische mogelijkheden van fotografie exact wetenschappelijk te onderzoeken. Het objectief is: emancipatorische resultaten boeken met fotografie als instrument.

De bevindingen van zowel de fotografen, de deelnemers, hun omgeving, de pers en critici in de commentaren in tentoonstellingscatalogi en in de media, zijn alvast eensluidend positief.

We komen hierop uiteraard uitgebreid terug in onze slotconclusie. We zullen nu eerst onderzoeken in welke categorie de 'Instrumentele Fotografie' thuishoort.

We vestigen er de aandacht op dat, in deze drie casestudies, de bemiddelaars geëngageerde documentaire fotografen zijn die het medium door en door kennen. Dit is één van de stokpaardjes van Willem Elias doorheen zijn cursus. Opdat een medium educatief en therapeutisch zou kunnen aangewend worden is het noodzakelijk dat men dit medium ook intrinsiek beheerst (Elias, 2009).

Achinto Bhadra en Harleen Walia zijn Indiërs met projecten in eigen land. Ze hebben dezelfde culturele achtergrond als de participanten en zullen hierdoor de problematiek van de jongeren beter kunnen inschatten. Wendy Ewald daarentegen, reist eerst naar achtergestelde gebieden om daar haar methode toe te passen. Ook al zijn we overtuigd van haar inzet en ijver toch kan zij – door haar Amerikaans zijn – niet op gelijke voet met haar modellen omgaan. De vraag stelt zich hierbij of het ethisch niet meer verantwoord zou zijn inheemse fotografen op te leiden om dit soort fotografische begeleiding te verstrekken. We komen hier verder op terug in het derde deel van ons onderzoek.

1.4 SITUERING VAN DE INSTRUMENTELE FOTOGRAFIE

Vanaf het begin van de uitvinding van de fotografie (1839) heeft men een poging ondernomen om de geproduceerde foto's onder te brengen in categorieën. Wij zullen het begrip Instrumentele Fotografie verder duiden en we zullen onderzoeken en argumenteren tot welke categorie deze fotografie kan behoren. Hiertoe analyseren we de verschillende typologieën en brengen die in verband met de Instrumentele Fotografie.

1.4.1 BEGINJAREN

Nous annonçons une importante découverte de notre célèbre peintre du Diorama, M. Daguerre. Cette découverte tient du prodige. Elle déconcerte toutes les théories de la science sur la lumière et sur l'optique, et fera une révolution dans les arts du dessin.

(La Gazette de France, 6 januari 1839) (Gaucheraud, geciteerd in McCauley, 1997, p. 1).

Zoals uit bovenstaand citaat blijkt werd fotografie, in haar beginjaren, in verband gebracht met zowel wetenschap als kunst. Dit is plausibel aangezien de uitvinding tot stand gekomen is door de samenwerking van een wetenschapper die gepassioneerd was door chemie en natuurkunde, Nicéphore Niépce (1765-1833) én een kunstenaar, begaan met illusionaire effecten op het toneel,

Louis Daguerre (1787-1851). Vier jaar hebben ze samengewerkt en toen Niépce, geheel onverwachts in 1833 overleed, werd Daguerre verder bijgestaan door de *Academie des Sciences*.

De officiële aankondiging van de uitvinding van de fotografie geschiedde op 7 januari 1839 door François Arago. Hij was wetenschapper en lid van de *Académie des Sciences*. Arago wees er reeds op dat die uitvinding betrekking had op wetenschap en kunst. Fotografie was dienaars van de kunst en de wetenschap en bestond nog niet als authentiek medium.

De daguerreotypieën werden vergeleken met gravures en met mezzotints. Door de lange sluitertijden waren de eerste foto's vooral stillevens en gebouwen. Omdat de meeste kunstenaars de natuur waarheidsgetrouw weergaven werd fotografie beschouwd als een bedreiging voor de schone kunsten (McCauley, 1997, p. 16).

Toch heeft de fotografie de kunst verlost van het mimetisme en daardoor een bijdrage geleverd voor een meer interessante ontwikkeling van dit medium.

Deze verschillende invalshoeken hebben ertoe geleid dat de fotografie in twee categorieën werd ingedeeld: 'puristische fotografie' en 'pictorialistische fotografie'.

De pictorialisten wilden zo veel mogelijk de schilderkunst evenaren. Ze bewerkten hun fotografische beelden met allerlei middelen zodat ze op schilderijtjes gingen lijken.

De puristen daarentegen maakten gebruik van de eigenheid van het medium om beelden te maken.

Deze basisindeling evolueerde naar twee types: 'gemanipuleerd' en '*straight*'. Een verwarrende typologie vermits elke foto, hoe eenvoudig ook, als gevolg van de stilstand van de tijd en door de keuze van de ruimte, gemanipuleerd is (Swinen J., 2005).

De vraag of fotografie al dan niet kan bijdragen bij emancipatorische processen was toen (nog) niet aan de orde. Men was meer begaan met de technologische evolutie en de vraag of fotografie al of niet kunst mocht of moest zijn.

1.4.2 TYPOLOGIEEN TOT EINDE TWINTIGSTE EEUW

Deze tendens ontwikkelde zich verder in de loop van de twintigste eeuw. Hoe men over fotografie dacht komt sterk tot uiting in de volgende twee *masterreadings* die fel verspreid waren.

Josef Maria Eder (1855-1944) legde de klemtoon op de technologische evolutie in zijn *Geschichte der Photographie*, voor het eerst uitgegeven in 1905 en in 1945 in het Engels vertaald (Frizot, 1998a, p. 10).

Beaumont Newhall (1908-1993) deed een eerste poging om de verschillende aspecten van de fotografie in kaart te brengen. Hij organiseerde de tentoonstelling *Photography 1839-1937* in het *Museum of Modern Art* ter gelegenheid van bijna honderd jaar fotografie. De catalogus ervan was de basis voor zijn *History of Photography*, het werk dat heel lang als hét referentiewerk beschouwd

werd. Newhall benadert hierin de fotografie op een kunsthistorische manier, met nadruk op auteurs en kunstzinnige stromingen. Zijn benadering leunt aan bij het museaal model van fotografie-als-kunst (Kockaerts & Swinnen J., 2009, p. 23). Zijn onderverdeling van de fotografie is dan ook gebaseerd op de informatie die de foto verschaft: 'documentaire fotografie', op de vorm: 'formalistische fotografie' en op het artistieke(rige): '*straight photography*' en '*equivalent*' (Swinnen J., 2005).

Deze benadering helpt ons bijgevolg niet verder om de Instrumentele Fotografie te categoriseren.

Evenmin vinden we een oplossing bij het model *Reading* van zijn tijdgenoot Minor White (1908-1976). Als invloedrijk fotograaf en docent, deelde Minor White de foto's in, in categorieën die enerzijds met het onderwerp te maken hadden: 'documentaire fotografie' en 'informele fotografie', anderzijds met de artistieke benadering van de auteur: 'picturale fotografie' en 'equivalent' (Swinnen J., 2005).

Niettegenstaande 'de fotografie die situaties in vraag wil stellen' én kunst of informatief kan zijn, dachten Newhall noch White aan Instrumentele Fotografie bij het ontwikkelen van hun respectieve typologie.

We menen dat het nuttig is de term '*equivalent*' te verduidelijken. Uit bovenstaande blijkt reeds dat deze term te maken heeft met fotografie die kunst wil zijn. In 1923 begon Alfred Stieglitz (1864-1946), prominent fotograaf en de eerste galerijhouder die fotografie exposeerde, zijn blik naar het zenit te richten en wolken te fotograferen. Nu lijkt dit heel gewoon maar toen was dit een nieuwe blik, mogelijk gemaakt door zijn Graflex, een handzame camera die dit standpunt toeliet (Heilbrun, 2005, p.43). Dit toont hoe de technologische evolutie de blik beïnvloedt. Zijn wolkenstudie betitelde hij *Equivalents*. Hiermee bedoelde hij dat de vorm op zich hem slechts interesseerde in de mate dat die equivalent is met wat zich binnen hem afspeelde. Foto's kunnen een metafoor zijn voor een bepaalde gemoedsstemming en gebruikt worden als middel om symbolisch iets uit te drukken. Op die manier kunnen instrumentele foto's *equivalents* zijn.

De categorieën van de boekenreeks van *Time-Life*, met de jaren zeventig van vorige eeuw, zijn gebaseerd op onderwerpen die kunnen gefotografeerd worden: 'het menselijk bestaan', 'het stilleven', 'het portret', 'de natuur', 'de oorlog' (Swinnen J., 2005 p. 29).

Deze eenvoudige benadering zegt wel iets over wat op de foto staat maar niet over hoe het gefotografeerd werd en waarom. We kunnen ons dan ook hierin niet vinden in onze zoektocht naar een categorie waarin Instrumentele Fotografie thuishoort.

De tweedeling *mirrors and windows* die John Szarkowski (1927-2007) in 1978 hanteerde, gepaard gaande met een gelijknamige tentoonstelling en catalogus in het *Museum of Modern Art*, biedt een interessante, eenvoudige kijk op de catalogisering van foto's. Foto's kunnen zowel een beeld geven van de innerlijke wereld van de persoon die de foto maakt en zijn in dat geval 'spiegels', of ze kunnen ons een kijk bieden op de buitenwereld, ons een beeld geven van de omringende

werkelijkheid; ze worden dan 'vensters' genoemd (Barrett, 2006, p.61, 62), (Swinen J., 2005, p.29).

De (zelf)portretten die ontstaan zijn tijdens de werkseminaries van Ewald, Wiles en Bhadra leggen zowel de interne als de externe leefwereld van de deelnemers bloot. Het zijn spiegels die vensters reflecteren en vensters waardoor spiegels te zien zijn. Het is een mooie indeling maar ze is te weinig specifiek voor de fotografie die we onderzoeken.

Bovenvermelde typologieën van de fotografie blijken vandaag verre van volledig te zijn. Immers, waar zouden dan de amateur-fotografie, de professionele fotografie en vooral de Instrumentele Fotografie, die we willen onderzoeken, gecatalogiseerd moeten worden?

We stellen vast dat de vraag of 'fotografie al of niet kunst is' bleef overheersen. Tot de jaren tachtig van vorige eeuw werd deze vraag geregeld gesteld (Elias, 2010).

De *straight* fotografie wordt tegenover de picturale of gemanipuleerde fotografie geplaatst. De *equivalents* staan voor de kunstfoto's naast de documentaire foto's en de wetenschapsfoto's. De indeling van *Time-Life* heeft het enkel over de onderwerpen die gefotografeerd worden. Bij de typologieën van vorige eeuw blijven we duidelijk op onze honger zitten wat betreft de Instrumentele Fotografie. Ook is het niet altijd duidelijk wat er precies begrepen wordt onder 'kunst'. Is een foto die een schilderij wil nabootsen meer kunst dan een foto waarbij vorm en materie centraal staan of waarbij gebruik gemaakt wordt van de specificiteit van het medium zoals contrast en scherptediepte? Bovendien wordt er ook geen rekening gehouden met de contextuele invloed op de foto. Een foto kan kunst worden in een bepaalde context. Maar wat is een kunstfoto?

Om hierin klaarheid te brengen doen wij een beroep op de deiktische definitie van kunst van Willem Elias (Elias, 1993, p.108-112). Zijn benadering is duidelijk, houdt rekening met de contextuele invloeden van zowel maker, kunstwerk en publiek. Belangrijker nog voor ons onderzoek vinden wij dat hij, in de taalanalytische traditie, beklemtoont dat het 'gebruik' de betekenis bepaalt.

Een kunstfoto is gemaakt door iemand die zich kunstenaar noemt en die ook als kunstenaar beschouwd wordt door zijn omgeving (publiek en critici). Deze persoon participeert actief aan het instituut dat Kunst genoemd wordt door zijn werk regelmatig te tonen in galerijen, musea, ... Met zijn werk bouwt hij een oeuvre op dat binnen het kunstgebeuren geplaatst wordt zowel anachronisch (de plaats binnen de kunstgeschiedenis) als synchronisch (het actuele kunstgebeuren). Door het tentoonstellen plaatst de kunstenaar zich binnen de reeds bestaande artistieke context. Deze definitie zegt natuurlijk niets over de kwaliteit van het beeld. De kwaliteitsbeoordeling is immers contextueel en tijdsgebonden. Foto's van Miroslav Tichý (1926)¹³, bijvoorbeeld, zouden in de tweede helft van vorige eeuw niet in een galerij beland zijn (foto 4). Nu zijn ze de grote ontdekking van wijlen curator Harald Szeemann (1933-2005). Binnen de categorie

¹³ De Tsjechische kunstenaar Miroslav Tichý breekt met de regels van de conventionele fotografie door anders te kadreren en te ontwikkelen. Soms fotografeert hij met zelfgemaakte, niet perfecte camera's. Vaak vertonen zijn prints droogvlekken, sporen van schimmel of muizen of zijn ze onvoldoende gefixeerd.

'kunst' onderscheidt Elias verder de 'kunst' en de 'on-kunst'. Dit laatste heeft met de kwaliteitscriteria van critici te maken en on-kunst staat hier voor slechte kunst.



Foto 4 Miroslav Tichý, *Z.T., s.d.*¹⁴

Als we ons op deze definitie baseren kan een documentair beeld, van bijvoorbeeld Dorothea Lange (1895-1965), evengoed kunst zijn als een picturale foto van bijvoorbeeld Leonard Misonne (1870-1943), ondanks het feit dat Langes foto's oorspronkelijk bedoeld waren voor het sensibiliseren tot hulpverlening. Een foto die in de *Time-Life* categorie onder 'naakt' valt, kan zowel kunst als niet-kunst zijn. Vergelijk maar de naakten van Edward Weston (1886-1958), André Kertész (1894-1985), en Bill Brandt (1904-1983) met de foto's van Govert de Roos (1953) voor *Play-Boy*.

Foto's die mensen weerbaarder maken kunnen ook kunst zijn. Het oeuvre van Wendy Ewald behoort tot de *art-scene*. Zij tast de grenzen af van het individueel auteurschap en zaait twijfels over de identiteit van de kunstenaar. Haar werk komt tot stand na samenwerking met haar modellen, ook al zijn het dikwijls hun zelfportretten.

1.4.3 NIEUWE INVLOEDEN vanaf 1980

Tot het einde van vorige eeuw werd fotografie vaak met (schilder)kunst vergeleken. Filosofen zoals Walter Benjamin¹⁵, Cesare Brandi¹⁶, Maurice Merleau-Ponty¹⁷ en Roger Scruton¹⁸ dachten na over

¹⁴ http://theonlinephotographer.typepad.com/the_online_photographer/2008/08/random-excellent.html, 17/06/2010.

fotografie 'in vergelijking' met schilderkunst (Elias, 2010). Maar met de unieke en specifieke eigenschappen van het medium werd zo goed als geen rekening gehouden. Fotografie verwijst naar tijd en ruimte en heeft een tamelijke werkelijkheidswaarde waarover echter gediscussieerd kan worden. Bovendien is er een apparaat, een camera die tussen de werkelijkheid en de representatie van de werkelijkheid staat. Dit heeft gevolgen op de formele eigenschappen van het beeld zoals scherptediepte, onscherpte, perspectief en kadrage.

Vanaf de jaren tachtig, onder invloed van filosofen, psychologen en sociologen, kwam er een nieuwe frisse kijk op het medium.

We menen dat het voor ons onderzoek nuttig is om enkele belangrijke personen te bespreken en te duiden in welke mate hun vernieuwende denken een bijdrage heeft geleverd aan het besef dat de fotografie ethische vragen kan oproepen en als instrument tot bewustwording kan worden gehanteerd. Het is niet de bedoeling om gedetailleerd in te gaan op hun leven en werk maar we focussen ons op hun bijdrage die van belang is voor ons onderzoek.

PIERRE BOURDIEU¹⁹ is voor ons onderzoek belangrijk omdat hij de eerste wetenschapper is die de fotografie bestudeert vanuit een totaal andere discipline: de sociologie. In *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), worden doodgewone foto's van het familiealbum vanonder het stof gehaald. Hij vergelijkt het fotoalbum met een ritueel object en maakt een brug naar de etnologie. De familiefoto's zijn als fetisjen die slechts op bepaalde tijdstippen bovengehaald worden om ze in een beperkte kring (stam-familie) te bekijken, te vereren, te koesteren en om herinneringen op te roepen. Ook al bestaat er geen behoefte om ze regelmatig te bekijken, toch is het belangrijk dat ze bestaan en dat ze aanwezig zijn. Bourdieu wijst erop dat het vastleggen van specifieke momenten deel uitmaakt van een 'integratieritus' en dat daarmee een 'unificatiefactor' wordt beoogd in een maatschappelijke context (Bourdieu, 2007, p.53). Door hem worden we gewezen op de functie van fotografie in een sociaal netwerk. Het werk van Bourdieu ondersteunt daarom ons onderzoek naar andere mogelijkheden van de fotografie.

RUDOLF ARNHEIM²⁰ was psycholoog en vanuit deze discipline was hij ook geïnteresseerd in de waarneming en de verwerking van beelden. Wat doen foto's met ons?

When a theorist of my persuasion looks at photography he is more concerned with the character traits of the medium as such than with the particular work of particular artists. He

¹⁵ Walter Benjamin (1892-1940), Joods-Duitse neomarxistische cultuurfilosoof, schreef in de jaren dertig van de twintigste eeuw twee essays over fotografie: *Kleine Geschichte der Fotografie* en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

¹⁶ Cesare Brandi (1906-1988), Italiaans estheticus en belangrijke vertegenwoordiger van de fenomenologische benadering, wijdt in zijn boek *Le due vie* (1966) een hoofdstuk aan de vraag hoe men fotografie moet bekijken.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Frans fenomenoloog, vergelijkt fotografie met schilderkunst in *L'Oeil et l'Esprit* (1961).

¹⁸ Roger Scruton (1944), Brits analytisch filosoof, beschouwt fotografie niet als een vorm van representatie en daardoor niet als kunst in *The Aesthetic Understanding, Essays in The Philosophy of Art and Culture* (1983).

¹⁹ Pierre Bourdieu (1930-2002), Frans invloedrijk socioloog.

²⁰ Rudolf Arnheim (1904-2007), in Duitsland geboren Amerikaanse Gestaltpsycholoog.

wishes to know what human needs are fulfilled by this kind of imagery, and what properties enable the medium to fulfill them. For his purpose, the theorist takes the medium at its best behavior. The promise of its potentialities captures him more thoroughly than the record of its actual achievements, and this makes him optimistic and tolerant, as one is with a child, who has a right to demand credit for his future. Analyzing media in this way requires a very different temperament than analyzing the use people make of them. Studies of this latter kind, given the deplorable state of our civilization, often make depressing reading. (Arnheim, 1974b, p. 149).

Zoals uit bovenstaand citaat blijkt wenst Rudolf Arnheim het medium vanuit zijn eigenschappen te bestuderen en niet vanuit de realisaties ervan. Het belang van Arnheim voor onze studie is dat hij de fotografie benadert vanuit een psychologische invalshoek. Zijn inbreng is illustratief voor het inter- en multidisciplinaire karakter van fotografie. Zijn belangrijkste werk *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* heeft ook rechtstreeks met fotografie te maken. De visuele perceptie van evenwicht, kleur, licht, vorm en beweging zijn immers ook op fotografie toepasbaar. In het hoofdstuk over licht verwijst hij regelmatig naar de fotografie. Om inzicht te krijgen in de beeldcultuur dient men de aangeboren capaciteit om met de ogen te begrijpen, aan te wakkeren (Arnheim, 1974a, p.1). Dit brengen we in verband met visuele geletterdheid. Het proces van het verwerven, interpreteren, selecteren en organiseren van zintuiglijke informatie in het algemeen en visuele informatie in het bijzonder, wordt perceptie genoemd.

Bij het bekijken en interpreteren van foto's worden we beïnvloed door onze herinneringen. Henri-Louis Bergson²¹ maakte reeds in 1896 in *Matière et Mémoire* een onderscheid tussen beelden die rechtstreeks op ons gevoel inwerken, beelden die geheugenlagen prikkelen en beelden die aanzetten tot actie. De mentale, virtuele voorstelling van beelden is actueel. Gilles Deleuze²² baseerde zich hierop voor zijn theorie *Le cerveau, c'est l'écran, The brain is the screen* (Pisters, 2007). Deze denkbeelden hebben ertoe bijgedragen dat fotobeelden niet alleen vanuit een technologische en kunsthistorische invalshoek bestudeerd worden maar dat er ook aandacht besteed wordt aan de mentale en de psychologische aspecten van de beeldperceptie.

ROLAND BARTHES²³ stelt dat foto's existentiële vragen kunnen oproepen. In *La chambre claire* (1980) beseft Barthes, terwijl hij naar een foto kijkt van de overleden broer van Napoleon, dat hij in de ogen kijkt van iemand die de keizer aanschouwd heeft. De eenvoudigste foto, zo gewoon dat het niet belangrijk is hem te tonen²⁴ kan gevoelens van verdriet, melancholie, blijdschap, hoop, ... oproepen. Barthes heeft de fotografie verlost van het enge structuralistische keurslijf en heeft haar, in zijn autobiografische roman, weer zuurstof gegeven. De foto op zich, als object, als herinnering wordt belangrijk. Barthes betekent een keerpunt in het denken over fotografie. In tegenstelling tot

²¹ Henri Louis Bergson (1859-1941), Joods-Franse filosoof, was de eerste die over fotobeelden schreef.

²² Gilles Deleuze (1925-1995), Frans filosoof, centrale figuur in het postmodernisme.

²³ Roland Barthes (1915-1980), Frans literatuurcriticus, theoreticus en filosoof, beïnvloed door de semiotiek en het structuralisme. Zijn werk heeft invloed op het poststructuralisme.

²⁴ Dé foto waarrond Barthes zijn gedachtengang opbouwt in het tweede deel van zijn boek krijgen we zelfs niet te zien.

zijn voorgangers en tijdgenoten vergelijkt hij de fotografie niet met de schilderkunst waarbij de fotografie meestal als ondergeschikt beschouwd wordt. Hij heeft de fotografie daarentegen bestudeerd verbonden aan de specificiteit van haar tekenkarakter en ze gesitueerd binnen verschillende lexica (Elias, 2010, p. 403). Met zijn benadering werd de vernaculaire fotografie geboren. Ook de meest banale inheemse foto's zijn de moeite waard om bestudeerd te worden, bijvoorbeeld vanuit sociologisch standpunt, maar ook vanuit etnografisch en antropologisch perspectief. Wat op de foto te zien is heeft wel degelijk bestaan. De foto die we 'nu' bekijken, is het resultaat van de lichtstralen die 'toen' door het onderwerp weerkaatst en door een camera gecapteerd werden. Barthes synthetiseert dit in het begrip *ça-a-été*, een begrip dat ondertussen geschiedenis gemaakt heeft. Een tekening of een schilderij, geschreven bronnen of mondelinge overleveringen kunnen deze zekerheden niet garanderen omdat die ook vanuit de verbeelding kunnen ontstaan. Deze visie van Barthes is belangrijk voor ons onderzoek naar de instrumentele werking van fotografie. Zij staft het gebruik van foto's voor het reconstrueren van een geschiedenis. Foto's getuigen niet alleen over wat er niet meer is maar ook over wat er effectief geweest is. Ze laten ons een werkelijkheid zien maar wel een werkelijkheid zonder meer. (Barthes, 1980). De waarheid achter die werkelijkheid dient onthuld te worden en dit dient op academisch niveau en multi- en interdisciplinair te geschieden.

Barthes is belangrijk in ons onderzoek naar de Instrumentele Fotografie, omdat hij mee de weg geopend heeft om het medium fotografie vanuit verschillende disciplines te onderzoeken.

VILÉM FLUSSER²⁵ benadert de fotografie op een heel specifieke manier. Als communicatiefilosoof vertrekt hij van 4 basisbegrippen om het wezen van de fotografie te begrijpen: 'beeld', 'apparaat', 'programma' en 'informatie'. Zo komt hij tot de volgende verrassende definitie: *De fotografie is een door apparaten geproduceerd en verspreid beeld conform aan programma's; en de veronderstelde functie van dit beeld is te informeren* (Elias, 2010, p. 386). In zijn *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) heeft hij het niet over foto's als documenten, representatie of kunst, maar over de fotografie als paradigma voor een nieuwe manier van (digitaal) denken. Een foto is een beeld van concepten (Flusser, 2007).

Deze zienswijze kunnen we illustreren met *ik fotografeer wat ik niet zie. Ik zie wat ik niet fotografeer*, een citaat van Man Ray dat door Andreas Müller Pohle, zijn uitgever, gebruikt wordt om zijn manier van fotograferen 'visualisme' duidelijk te maken (Swinen J., 2005, p.123). Voor Flusser was de experimentele fotografie nl. *de fotografie die de grenzen van het apparaat, beeld, programma en informatie aftast en tart*, de meest interessante. We menen dat zijn filosofie hierdoor ons onderzoek naar de verschillende mogelijkheden van het medium ondersteunt.

De filosofie van de fotografie is nodig om de fotografische praktijk naar het niveau van het bewustzijn op te heffen; en dit op zijn beurt omdat in deze praktijk een model van vrijheid in de na-industriële context in het algemeen opdoemt.

(Flusser, 2007, pp. 84-85).

²⁵ Vilém Flusser (1920-1991), in Praag geboren communicatiefilosoof.

Deze gedachtegang sluit aan bij de Instrumentele Fotografie die wenst te experimenteren met de grenzen van het medium, die wenst een bewustzijnsniveau te evoqueren evenals een discours over zingeving.

PHILIPPE DUBOIS²⁶ verschaft ons een belangrijke theoretische basis die toelaat om fotografie als instrumenteel medium te valoriseren. Hij baseert zich op de driedeling van Peirce, een van de grondleggers van de semiotiek. Peirce classificeert de tekens op grond van hun relatie met de externe werkelijkheid waarnaar ze verwijzen. Hij onderscheidt drie soorten:

- Iconische tekens; waarbij de relatie berust op gelijkenis;
- Indexicale tekens; waarbij de relatie berust op een fysisch-causaal verband;
- Symbolische tekens; waarbij de relatie berust op afspraken en vastgelegde wetmatigheden.

In een teken kunnen de drie relaties gelijktijdig aanwezig zijn maar meestal zal één relatie overheersen. Volgens Dubois heeft de foto op de eerste plaats een optische, een chemische en nu ook, met de digitale fotografie, een elektronische relatie met de wereld. Het beeld komt tot stand door de inwerking van licht. Er is dus een natuurlijke relatie met zijn referent. De foto is op de eerste plaats een indexicaal teken. Door de gelijkenis met het afgebeelde is de foto ook een iconisch teken, een spiegel van de werkelijkheid. Foto's kunnen de werkelijkheid ook transformeren en daardoor symbolische tekens worden (Dubois, 1990).

C'est cette nécessité absolue d'une dimension pragmatique préalable à la constitution de toute sémantique qui distingue radicalement la photographie de tous les autres moyens de représentation.

(Dubois, 1990, p. 77).

In *L'Acte Photographique* (1983) legt Dubois de nadruk op de handeling, op de manier waarop de foto tot stand komt. Hij verwijst naar de pragmatische dimensie ervan. Dit laatste heeft nu rechtstreeks te maken met Instrumentele Fotografie.

De semiotische pragmatiek behandelt de relatie tussen tekens en tekengebruiker en onderzoekt het concrete betekenisproces in een bepaalde situatie met bepaalde mensen. Wat heeft de kijker er daadwerkelijk mee te maken? Wat beleeft hij aan een bepaalde foto en welk communicatief proces gebeurt er binnen in hem? Wat is zijn verbondenheid met het teken, in dit geval, de foto? Hoe brengt hij het teken, de foto, in zijn leefomgeving?

'Gebruiken' mag verstaan worden in de geest van zelfrealisatie, zelfontplooiing en andere humanistisch getinte termen die aangeven dat de mens in staat is zelf richting te geven aan zijn bestaan.

(Elias, 2009, p. 72).

²⁶ Philippe Dubois (1952), in België geboren, woont en werkt in Frankrijk, professor aan de Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

De Instrumentele Fotografie is bekommerd om het functioneren van de foto's binnen een bepaalde context. Kunst en dus ook fotografische beelden kunnen verschillende functies hebben. Willem Elias rubriceert deze onder een aantal gemeenschappelijke noemers: een hedonistische functie, een sociale functie, een politieke functie, een ethisch functie, een creatieve functie, een esthetische functie, een cognitieve functie en een educatieve functie. Deze laatste drie functies zijn de belangrijkste. Ze hebben onderling een wisselwerking en ze kunnen elkaar versterken. De esthetische functie vertaalt zich in de structuur en in de ordening in relatie tot andere tekens. Ze wordt in de semiotiek 'syntaxis' genoemd. Deze functie kenmerkt zich door de afstand tussen het object en de kijker en is daardoor bij Instrumentele Fotografie niet de belangrijkste functie. Dit geldt ook voor de cognitieve functie, die in verband wordt gebracht met de semiotische semantiek, namelijk de relatie tussen het teken en de verwijzing naar datgene waarvoor het teken staat. Bij Instrumentele Fotografie is de educatieve functie de belangrijkste. Deze wordt in verband gebracht met de semiotische pragmatiek die bestudeert hoe vorm, structuur en betekenisvolle elementen een betekenisvormingsproces bij de kijker in gang zetten waarvan een interpretant het gevolg is. Een interpretant is het resultaat van de interpretatie van het subject, een mentale voorstelling, een reactie, het betekenis-effect (Elias, 2009). *De interpretant wordt zelf een nieuw teken* (Swinnen J., 1992, p. 201)).

Het is dit betekenis-effect dat we in de Instrumentele Fotografie kunnen terugvinden.

We hebben ons beperkt tot die invloeden die rechtsreeks met ons onderzoek te maken hebben en die ertoe kunnen bijdragen dat de fotografie ook instrumenteel gebruikt kan worden. We zijn ervan overtuigd dat ook nog andere dan de hierboven vernoemde intellectuelen, filosofen, wetenschappers en fotografen, zoals: Susan Sontag²⁷, Henri Van Lier²⁸, Jean Baudrillard²⁹, een bijdrage geleverd hebben aan het vernieuwende denken over fotografie. We kunnen hierop echter niet dieper ingaan omdat we ons onderzoek wensen af te bakenen.

We treden Victor Burgin³⁰ bij wat betreft zijn mening over het multi- en interdisciplinaire karakter van de fotografie:

Confronted as it is with such heterogeneity, it is clear that photography theory must be 'inter-disciplinary'; there can, however, be no question of simply juxtaposing one pre-existing discipline with another.

(Burgin, 1982, p. 2).

²⁷ Susan Sontag (1933-2004), Amerikaans schrijfster, essayist, publicist en politiek activist.

²⁸ Henri Van Lier (1921-2009), Belgisch filosoof, doceerde aan *L'Institut des Arts de Diffusions* van Louvain-la-Neuve, publiceerde twee belangrijke werken over fotografie: *Philosophie de la photographie* en *Histoire photographique de la photographie*.

²⁹ Jean Baudrillard (1929-2007), Frans socioloog, filosoof, cultuurcriticus en fotograaf. In zijn *Simulacres et simulation* (1981) haalt hij de werkelijkheidswaarde van fotografische beelden volledig onderuit.

³⁰ Victor Burgin (1941), Brits kunstenaar en theoreticus, doceert aan verschillende universiteiten in Europa en in de VSA.

1.5 ANALYSEMODELLEN VAN HET FOTOGRAFISCHE BEELD

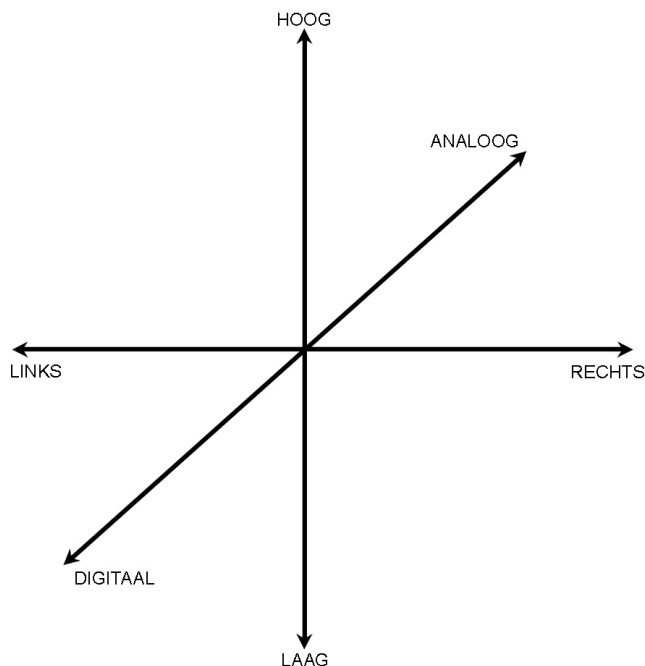
Deze nieuwe benaderingen van fotografie waren de aanzet tot nieuwe typologieën die, omdat ze eerder indicaties waren dan strakke klasseringen, foto-analysemodellen genoemd worden.

ANDREAS MÜLLER-POHLE (1951) voorziet een plaats voor de Instrumentele Fotografie binnen zijn model in *The Photographic Dimension* (Müller-Pohle, 1993).

Hij ziet in de hedendaagse fotografie drie actuele tendensen:

- Een esthetische tendens: de strijd tussen hoge en lage beelden, tussen kunst en niet-kunst, tussen 'elitair' en 'volks', tussen de kunstwereld (met de grote K) en de sociaal-artistieke wereld;
- Een technologische tendens: de tegenstelling tussen analoge en digitale beelden;
- Een politieke tendens: de tegenstelling tussen rechtse en linkse beelden.

Dit model kan gevisualiseerd worden door een driedimensionaal coördinatiesysteem. De esthetische tendens (laag tegenover hoog) wordt aangeduid door de verticale as, de politieke tendens (links tegenover rechts) door de horizontale as, en de technologische tendens (digitaal tegenover analoog) door de diagonale as (figuur 1).



Figuur 1 Voorstelling van het model van Müller-Pohle.

Instrumentele Fotografie beoogt het versterken van bewustzijns- en veranderingsprocessen. Maar welke veranderingen? Wat is de norm? Wat is het goede en wat is het kwade?

In het model van Müller-Pohle bevinden we ons hier op de politieke as duidelijk aan de linkerkant. Het kritisch bevragen van bestaande toestanden (politiek, sociaal, persoonlijk) is een progressieve daad bedoeld om de status quo van vastgeroeste meningen te doorbreken. Het impliceert ook het voortdurend reflecteren over zogezegde natuurlijke situaties. En dit is een linkse houding. Müller-Pohle waarschuwt voor overdreven esthetisering van een geëngageerde foto. Dit zou het beoogde effect vernietigen. Hij verwijst naar het project *Minamata* van Lewis Hine (1874-1949). In het hoofdstuk over ethisch evaluerende fotografie, van het tweede deel, wordt hierop teruggekomen. De esthetische kwaliteit van Instrumentele Fotografie is niet het belangrijkste criterium. Deze kan zowel 'hoge' als 'lage' beelden produceren en balanceert aldus op de verticale as van *The Photographic Dimension*. Of de Instrumentele Fotografie nu analoog of digitaal tot stand komt, is niet relevant want het is het wordingsproces van de foto dat primeert evenals de inwerking op het individu en zijn omgeving.

Nieuw in de benadering van Müller-Pohle is de functie van 'de encenering'. Iedere foto, zelfs de eenvoudigste, behelst immers een ingrijpen, een manier om het licht te vangen, een aankleding, een specifieke realisatie. Hij onderscheidt:

- Encenering van het object: de keuze van wat gefotografeerd wordt en hoe;
- Encenering van het subject: de fotograaf fotografeert zichzelf;
- Encenering van het apparaat: de camera wordt op een ongewone manier gebruikt;
- Encenering van het licht: met welk licht komt het beeld tot stand en hoe werkt het licht in;
- Encenering van het beeld zelf: de verdere uitwerking van bestaand beeldmateriaal;
- Encenering van de context: de betekenis wordt mee beïnvloed door de plaats waar de foto's gepresenteerd worden.

We passen nu zijn model toe op de drie hierboven besproken casestudies, bijvoorbeeld de foto's die onder begeleiding van Wendy Ewald tot stand gekomen zijn. We stellen dan vast dat deze foto's enceneringen zijn van: object (haar doelgroep heeft nagedacht over de manier waarop ze zichzelf en hun omgeving in beeld wil brengen), subject (de foto's zijn het resultaat van haar bemiddeling-manipulatie), beeld (ze kerft teksten op de negatieven of combineert ze met autobiografische teksten van de kinderen) en context (de foto's worden zowel in galerijen getoond als in de rurale leefgemeenschappen van haar participanten).

Het model van Müller-Pohle is bijgevolg bruikbaar om de Instrumentele Fotografie te situeren maar het biedt nog niet dé niche waarin deze thuishoort.

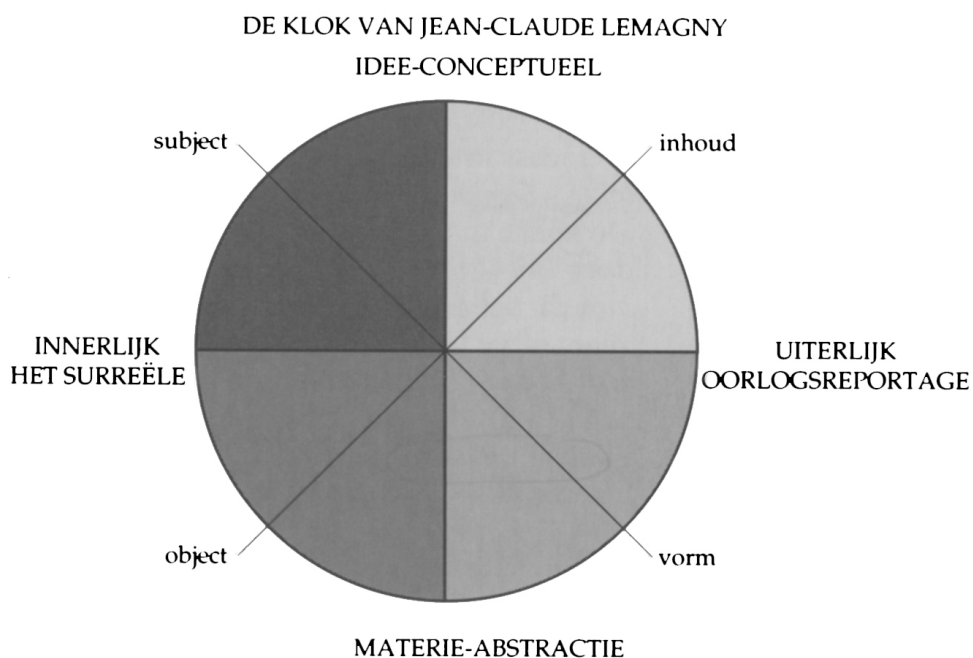
JEAN-CLAUDE LEMAGNY³¹ ontwikkelt in 1981 een classificatiesysteem, in *La photographie: tendances des années 1950–1980*, dat kan toegepast worden op de verschillende aspecten van

³¹ Lemagny was verantwoordelijk voor de fotocollectie van de *Bibliothèque Nationale* van Frankrijk. We hebben daar naar zijn geboortedatum geïnformeerd maar tot de afsluiting van ons onderzoek (21 juli 2010) hebben we nog geen antwoord ontvangen.

een foto. Zijn model wordt hierna kort belicht om die aspecten eruit te halen die bruikbaar zijn voor de Instrumentele Fotografie.

Dit model (figuur 2), dat de *klok van Lemagny* wordt genoemd, bestaat uit vier segmenten die elk in aandachtsgebieden verdeeld zijn en die het mogelijk maken de foto-inhoud te onderscheiden en te benoemen. Hij onderscheidt vijf categorieën, zij volgen de klok in wijzerzin:

- De reportage: zowel het verhalende van de klassieke reportage als de meer extreme, zoals de oorlogsreportage;
- De expressionistische benadering;
- Vorm en materie, abstractie;
- Het innerlijke en het surreële;
- Conceptuele fotografie: fotografie als theorie over zichzelf en de exploratie van haar eigen beperkingen.



Figuur 2 De klok van Jean-Claude Lemagny (Swinnen J., 1992, p. 260).

Lemagny wijst erop dat deze indeling geen dogmatische benadering van de fotografie beoogt maar daarentegen een aanzet is voor discussie. Een foto kan in meerdere categorieën thuishoren. Een klok kent 2 wijzers en eenzelfde foto kan naar meerdere categorieën verwijzen.

We zullen nu nagaan waar de Instrumentele Fotografie gesitueerd kan worden in dit model.

Het verhalende en het expressieve zijn hier belangrijk. Dit is de reden waarom we deze soort fotografie op de klok rechts tussen 3 en 6 uur kunnen plaatsen. Naarmate de expressieve vorm meer overheerst, nadert dit soort foto's 6 uur. Als Instrumentele Fotografie over innerlijke werelden gaat dan voelt ze zich meer thuis in de buurt van 9 uur. Het is echter niet evident om een segment te vinden. Lemagny heeft wel aandacht voor de fotografie die de mogelijkheden en de beperkingen van fotografie onderzoekt maar niet voor de fotografie die gebruikt wordt om mensen of systemen

te bekritisieren en om eventueel veranderingen in bepaalde situaties te stimuleren. De kans is wel het grootst dat we de Instrumentele Fotografie terugvinden in zijn eerste categorie *La mise en question du reportage traditionnel; La crise du sens et celle de l'humain*. Deze wordt door Johan Swinnen in zijn bespreking ervan in *De lichte kamer*, gesitueerd onder de noemer 'Humanistische fotografie' (Swinnen J., 2005, p. 68).³² De termen 'humanisme' en 'humanistische fotografie' zijn eveneens moeilijk aflijnbaar.

Duidelijk is dat dé mens centraal staat. Vrijheid, gelijkheid of gelijkwaardigheid en solidariteit zijn hier belangrijke pijlers. Interne en externe zingeving staan hierbij centraal.

Bij zingeving staat de mens als individu centraal, met begrippen als identiteit, moraal en levensbeschouwing. Humanisering richt zich op de maatschappelijke context van organisaties en maatschappelijke verhoudingen. Beide begrippen zijn nauw met elkaar verweven, zowel in onderwijs en onderzoek als in de samenleving.

(Swinnen J., 2010b, pp. 10, 11).

Het humanisme zelf wordt meer en meer in vraag gesteld. En er is niet zomaar één humanisme.

Er is een humanisme dat gelooft in de verbeterbaarheid, ondertussen wat neutraler gesteld als maakbaarheid van de mens. En er is een humanisme dat erop wijst dat deze vooruitgang geen groot succes is. Beide stromingen zijn evenwel met de mens begaan en hebben dus evenveel recht op de naam 'humanisme'. Het anti-humanisme van bijvoorbeeld een Claude Lévi-Strauss, die het humanisme verweet de natuur te verwaarlozen en niet-westerse culturen te negeren, is niet minder humanistisch dan dat van Sartres 'Het existentialisme is een humanisme'. Dit laatste humanisme was zelfs reeds een humanisme van het menselijk tekort dat schril afstak tegen het oude humanisme dat god door de mens vervangen had.

(Elias & Kindekens, 2009, p. 12).

Humanistische fotografie³³ stelt waarden, normen en zingeving in vraag en hieronder vallen de foto's die wij wensen te onderzoeken.

Het boek van TERRY BARRETT (1945) *Criticizing Photographs, an introduction to understanding photographs* verscheen voor het eerst in 1990.³⁴ Barrett ordent foto's rond de vier grote activiteiten van de kritiek – beschrijving, interpretatie, evaluatie en theoretisering – die op hun beurt

³² Deze classificatie werd bekendgemaakt in de *Paradox van de Fotografie*, (Swinnen, 1992). Toen werd de term 'humanistische fotografie' nog niet gebruikt.

³³ Humanistische fotografie mag niet worden verward met de *Photographie humaniste*, de Franse naoorlogse stroming die tot ver in de jaren vijftig beoefend werd. Dat waren vooral zwartwitfoto's over dagdagelijkse onderwerpen (koppels, de familie, het straatleven, ...) waarbij de aandacht eerst naar de gefotografeerden gaat en erna naar de omgeving. *Le baiser de l'Hôtel de Ville* van Robert Doisneau is hiervan het schoolvoorbeeld.

³⁴ Het is boeiend om de eerste editie van 1990 te vergelijken met deze van 2006 die wij voor ons onderzoek gebruiken. Niet alleen is de laatste editie verrijkt met tal van (kleuren)reproducties maar ze is ook inhoudelijk uitgebreider en ethiek komt ook veel meer aan bod.

vier fundamentele vragen oproepen: Wat is het? Waarover gaat het? Hoe goed is het? Is het kunst?

Wat ons onderzoek staft is dat hij, sinds de laatste edities, de volgende vraag toevoegt: *Is it right?* (Barrett, 2006, p. IX). Is het rechtvaardig, juist, goed, rechtmatig, waar? Zijn foto's moreel?

Dit zijn belangrijke vragen en ze brengen ons bij één van zijn categorieën namelijk de 'ethisch evaluerende fotografie'. De andere vijf categorieën zijn:

- Beschrijvende foto's;
- Verklarende foto's;
- Interpretatieve foto's;
- Esthetisch evaluerende foto's;
- Theoretische foto's.

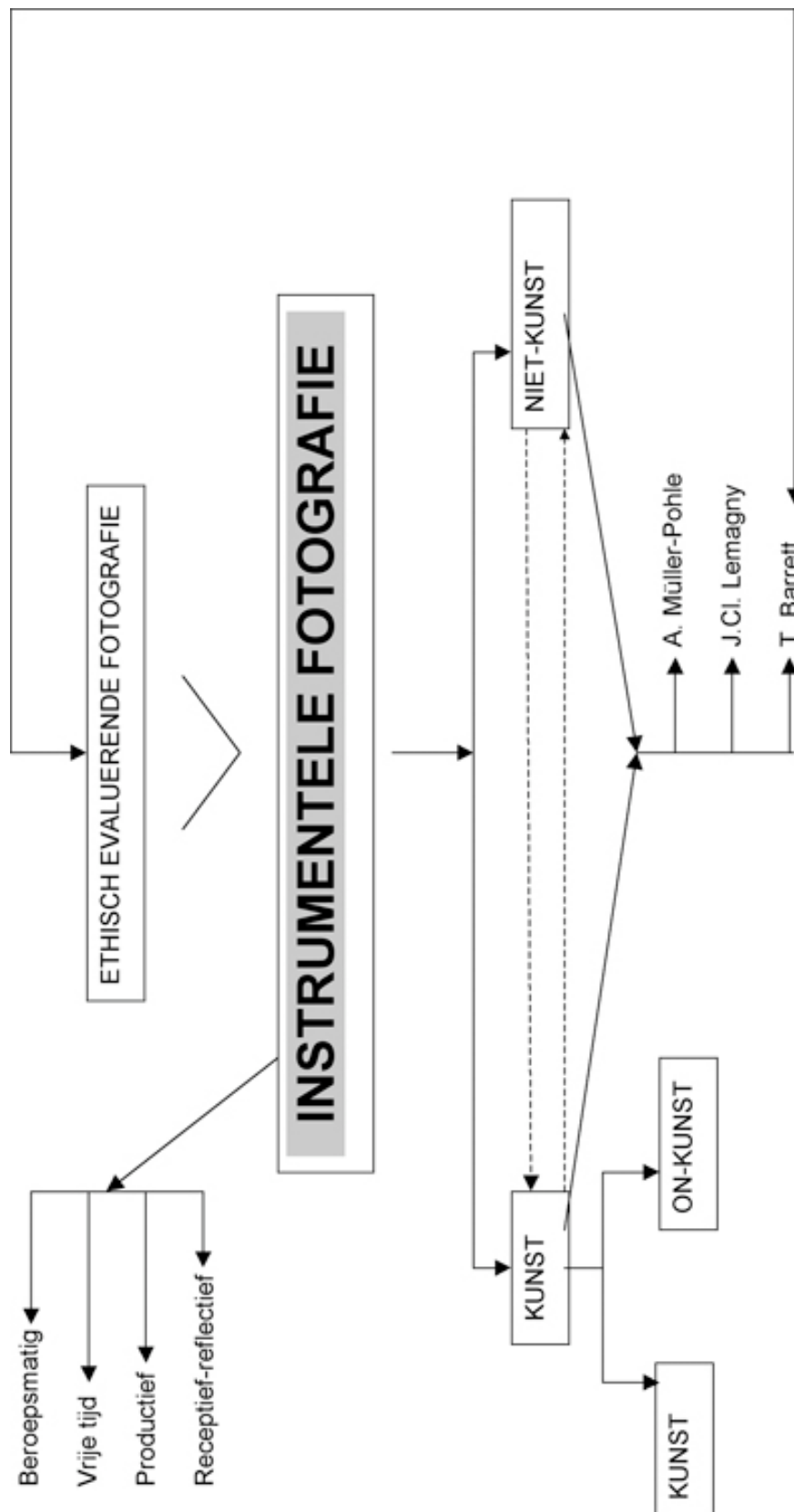
Net zoals Lemagny wijst hij erop dat bepaalde foto's in verschillende categorieën kunnen thuishoren en dat zijn model de discussie wil stimuleren en helemaal geen dogma wenst te zijn. Hij hecht niet alleen belang aan het onderwerp en de vorm maar ook aan de functie van foto's. Dit brengt de foto in relatie met zowel de opdrachtgever, de maker, de toeschouwer als met de plaats en tijd waarop zij getoond wordt (Barrett, 2006).

Barrett biedt ons een stevige theoretische basis voor ons onderzoek naar de mogelijke ethische aspecten van fotografie en van de Instrumentele Fotografie die onlosmakelijk met ethiek verbonden zijn. Wie met veranderingsprocessen begaan is, is ook met ethiek begaan. Want volgens welke criteria dienen deze processen op gang worden gebracht? Wat kunnen we goed vinden en wat niet? Wat kan getoond worden en wat niet? Wat zijn de normen en waarden volgens dewelke we kunnen handelen? Dit zijn levensoriënterende vragen. Het is hier dat de fotografie die emancipatieprocessen teweeg wil brengen, evenals educatie en socialisatie, duidelijk thuis hoort. Barrett is tot vandaag de enige criticus die een foto-analysemodel ontworpen heeft dat ruime aandacht besteed aan ethiek. Omdat de Instrumentele Fotografie ethische reflecties oproept behoort zij tot de ethisch evaluerende fotografie. Daarom wordt in het tweede deel uitgebreid op deze categorie ingegaan.

1.6 BESLUIT

We wensen de fotografie te benaderen vanuit de invalshoek van de Instrumentele Fotografie (I.F.). Deze fotografie hebben we gedefinieerd als die fotografie die emancipatorische processen op gang brengt en die bijdraagt tot het versterken van weerbaarheid en welbevinden.

Omdat dit automatisch verbonden is met een reflectie over waarden en normen, het voortdurend bevragen van wat juist is en wat niet, wat rechtvaardig is en wat niet, wat de referentie is en waarom, behoort deze fotografie altijd tot de 'ethisch evaluerende fotografie'. In ons schema (figuur 3) hebben we dit verduidelijkt door het teken '<'.</p>
</div>
<div data-bbox="828 913 862 932" data-label="Page-Footer">
 35
</div>



Figuur 3 Schema Instrumentele Fotografie.

De ethisch evaluerende fotografie is een categorie die we terug gevonden hebben in het foto-analyse-model van Terry Barrett. Dit is de reden dat er een pijl vertrekt van de ethisch evaluerende fotografie naar zijn analysemodel.

De I.F. kan Kunst zijn maar hoeft dit niet noodzakelijk te zijn. Voor het begrip Kunst hebben we ons gebaseerd op de definitie van Willem Elias (Elias, 1993, pp. 108-112). Indien I.F. tot de categorie Kunst behoort kan ze zowel Kunst als On-Kunst zijn, afhankelijk van de gangbare kwaliteitscriteria van critici.

De I.F. als Niet-Kunst kan Kunst worden door verandering van contextuele invloeden. Daarom vertrekt er een pijl in stippellijn van Niet-Kunst naar Kunst. Om dezelfde reden kan Niet-Kunst wel Kunst worden. Een tegengestelde pijl in stippellijn toont dit.

De I.F. als Kunst en Niet-Kunst kan verder geanalyseerd worden in de modellen van Andreas Müller-Pohle, Jean-Claude Lemagny en Terry Barrett. Deze typologieën zijn immers niet dogmatisch bedoeld. Eenzelfde beeld kan in verschillende categorieën thuishoren.

Er loopt een pijl van het model van Terry Barrett naar de ethisch evaluerende fotografie omdat dit een specifieke categorie van zijn model is.

De I.F. kan ook vanuit andere standpunten benaderd worden. Zij kan beoefend worden door iemand die beroepsmatig met fotografie begaan is (een fotograaf, docent beeldcultuur, ...) of een autodidact die het medium hanteert in de sfeer van de vrije tijd.

Er kunnen daadwerkelijk foto's genomen worden (productief) maar de foto's kunnen ook gebruikt worden om discussies op gang te brengen (receptief-reflectief). Deze domeinen kunnen eveneens door elkaar lopen. Zo kan een fotograaf als vrijwilliger werkseminaries leiden waarbij én over de betekenis van foto's nagedacht wordt én foto's gemaakt worden.

Dit schema toont duidelijk de link van Instrumentele Fotografie met ethisch evaluerende fotografie en het maakt de brug met het volgende deel van ons onderzoek waarbij we dieper zullen ingaan op de ethische aspecten van fotografie.

DEEL 2 ETHISCHE ASPECTEN VAN FOTOGRAFIE

In het eerste deel kwamen we tot de definitie van de Instrumentele Fotografie. We onderzochten hoe met de tijd de visie op fotografie evolueerde en verbonden dit met de gangbare typologieën.

Omdat Instrumentele Fotografie ethische vragen oproept behoort ze tot de categorie van 'de ethisch evaluerende fotografie'. Door deze categorie verder uit te diepen krijgen we een completer beeld van de fotografie die we onderzoeken. We bespreken de maatschappelijke relevantie van fotografie en komen zo tot de ethische aspecten ervan. Vervolgens leggen we verbanden met andere theorieën die eveneens begaan zijn met ethiek.

2.1 ETHISCH EVALUERENDE FOTOGRAFIE

Ethisch evaluerende foto's kunnen zowel beschrijvende, verklarende als interpretatieve foto's zijn. Het meest kenmerkend is dat ze alle ethische vragen oproepen. Ze prijzen of veroordelen maatschappelijke aspecten. Ze tonen hoe de dingen zouden of niet zouden moeten zijn. Ze getuigen van politiek engagement en meestal ook van gedrevenheid en hartstocht (Barrett, 2006, p. 85).

Terry Barrett is tot nu toe de enige criticus die een foto-analysemodel ontworpen heeft met een aparte categorie voor de 'ethisch evaluerende fotografie'. In *Criticizing Photographs, an introduction to understanding images* geeft hij heel wat voorbeelden uit de Amerikaans beeldcultuur die tot deze categorie behoren en waaruit we kunnen afleiden wat hij met 'ethisch evaluerend' bedoelt. Toch blijft hij op de vlakte voor wat het begrip 'ethiek' betreft. Nergens vinden we een duidelijke definitie ervan. Binnen een onderzoek naar de aspecten van de ethische fotografie is dit echter belangrijk. Om hierin klaarheid te brengen hebben we Willem Elias geïnterviewd over de betekenis van 'ethiek' en 'ethisch'.

Ethiek wordt vaak, ten onrechte, verward met moraal of er zelfs aan gelijkgesteld. Als normen en waarden in wetten en regels gegoten worden, spreken we van moraal. Moraal is ingebed in de regels van een bepaalde maatschappij en is tijdsgebonden. We belanden in de sfeer van een godsdienstige moraal en/of van een burgerlijke moraal. Deze moraal wordt meer en meer vervangen door een levensstijl, een etiquette, een gedragscode die in bepaalde omstandigheden gewenst of vereist is. Wanneer we over moraal nadenken, wordt moraal voorwerp van de filosofie en komen we tot de ethiek. Ethiek, als filosofie van de moraal, impliceert een voortdurende invraagstelling van bevestigingen en ontkenningen. Er wordt individueel of met anderen een eigen visie ontwikkeld die vertaald kan worden in een gedrag waarbij de persoonlijke richtlijnen van het eigen handelen tot uiting komen. Dit kan met woorden maar ook met beelden. De spreektaal, de niet-artistieke taal waarbij een ethische vraagstelling geponeerd wordt, komt vaak banaal over. Deze banaliteit kan overstegen worden met een literaire, filosofische invulling ervan en ook met krachtige beelden die de vraagstellingen versterken. Het zijn deze foto's die we terug zullen vinden in de ethisch evaluerende fotografie. Geen enkel interessant beeld echter kent een gesloten interpretatie. Men kan alle mogelijke interpretaties geven en alle mogelijke antwoorden vinden

waartussen men kan kiezen. We hebben echter woorden nodig om ze te verklaren en te beschrijven. We hebben ook woorden nodig om ze te interpreteren en ze ethisch te evalueren. Betekenissen en antwoorden creëert men niet alleen, maar steeds in relatie met de ander(en) in een sociale context. Het ethische aspect van de fotografie is de voortdurende, oriënterende invraagstelling over waarden en normen die verbonden zijn met het beeld.³⁵ Deze kunnen zich situeren in de context van de maker, de ontvanger, de distributie, wie of wat afgebeeld wordt, waar en hoe het fotografische beeld tentoongesteld wordt.

We zullen de ethisch evaluerende fotografie verder verduidelijken aan de hand van voorbeelden.

De film *Episode III – Enjoy Poverty* (2008) van de Nederlandse documentairemaker Renzo Martens (1973) illustreert de kracht van het beeld (Martens, film, 2008). Bij het bekijken ervan wordt het geweten door elkaar geschud, men voelt zich ongemakkelijk, men glijdt weg, ieder houvast verdwijnt. Martens levert niet alleen kritiek op het grootkapitaal maar ook op de hulporganisaties en op de media. Zij veranderen niets aan de structuur die deze armoede veroorzaakt maar ijveren wel om binnen die status quo 'goede daden' te verrichten. Ngo's werven fondsen voor hun projecten en weten dat er meer geld beschikbaar komt door schrijnende beelden van honger en miserie te verspreiden. Martens legt de machtsverhouding bloot tussen hen die kijken (het rijke Noorden) en hen die bekeken worden (de armen in het Zuiden). Hij doet dit met beelden waarbij woorden te kort schieten om de gevoelens te verklaren die ze opwekken. Omdat in Congo ontwikkelingshulp meer opbrengt dan de uitvoer van grondstoffen beschouwt hij armoede als de belangrijkste natuurlijke rijkdom van het land. *Enjoy poverty*, je kan maar beter profiteren van je miserie, is zijn boodschap en hij geeft de Congolezen de raad om hun armoede nog meer te etaleren. Toch laten zij zich gratis fotograferen ondanks de enorme industrie die deze beelden genereren. De apotheose van deze documentaire, de dorpelingen dansend rondom de neoninstallatie *Enjoy poverty please*, brengt ons in verwarring. We zijn sprakeloos, verward, stomverbaasd, verbouwereerd, ontzet. Moraliserende prentjes, wetenschappelijke rapporten, literaire beschouwingen kunnen niet teweegbrengen wat Renzo Martens met zijn kijkers doet. Hij doorbreekt ethische codes waarvan de voornaamste is dat wij alleen willen kijken naar 'het goede' dat het Noorden in Afrika doet en niet naar het minder leuke.

De eerste ethische code die ik inderdaad niet gerespecteerd heb, is dat het publiek beschermd moet worden tegen de gevolgen van het economische en het politieke systeem waar het zelf wel bij vaart.

(Martens, geciteerd in Van Goethem, 2010, p. 3).

De wereldwinkels van Oxfam³⁶ en andere ngo's strijden voor een rechtvaardige wereldhandel. Maar zij slagen er (voorlopig?) nog te weinig in om een volwaardig loon voor 'alle' arbeiders te

³⁵ Interview met Willem Elias.

³⁶ Oxfam International is een internationale groep van onafhankelijke niet-gouvernementele organisaties die zich inzet voor armoedebestrijding en de daaraan gerelateerde onrechtvaardigheid in de wereld, zie: http://www.oxfamsol.be/nl/ox_oxint.htm. De Oxfam-Wereldwinkel is een democratische vrijwilligersbeweging die door haar strijd voor een rechtvaardige wereldhandel opkomt voor ieders recht op een menswaardig leven, zie: <http://www.oww.be/overons>, geraadpleegd op 7 juni 2010.

realiseren en niet alleen voor hen die het geluk hebben om in een *fair trade*³⁷ systeem te kunnen werken. Als de arbeiders van de cacaoplantages eerlijk loon voor hun werk zouden ontvangen dan zouden er minder kinderen van honger sterven. De consument zou dan wel meer moeten betalen voor zijn chocoladereep en dat past niet binnen een systeem waarbij eigenbelang en winstbejag de belangrijkste waarden uitmaken.

In de documentaire van journaliste Mei Vandenberghe en persfotograaf Jimmy Kets over het leven in de Gentse volkswijk 'de Brugse Poort' komen drie persfotografen aan het woord: Filip Claus, Tim Dirven en Jimmy Kets (Vandenberghe & Kets, documentaire film, 2010). Ze werkten mee aan de fototentoonstelling *Lijn 3* over de stadsrand van Gent.³⁸ Ze fotografeerden schrijnende beelden van maatschappelijke uitsluiting, armoede, drugsverslaving, sans-papiers in kraakpanden en van Roma zigeuners. Tijdens het interview over de rol van de persfotograaf, spreekt Filip Claus zijn hoop uit dat zijn beelden instellingen zullen sensibiliseren om maatschappelijke veranderingen op gang te brengen. Op de vraag wat hij zelf daadwerkelijk kan doen, antwoordt hij 'schoenmaker blijf bij je leest. 'Bij een ramp of een ongeval zal hij foto's nemen en niet helpen.'³⁹

Susan Sontag beschreef fotograferen reeds als *een daad van non-interventie*. In situaties waarin de fotograaf de keuze heeft tussen een foto en een mensenleven is het volledig aanvaardbaar geworden om voor foto's te kiezen. Iemand die ingrijpt kan immers niet registreren. Iemand die registreert kan niet ingrijpen. Zij vergelijkt dit met een vorm van seksueel voyeurisme. Dit is echter niet vrijblijvend want er is ook participatie. Via de camera wordt geobserveerd maar dit observeren is meer dan enkel passief waarnemen. De persfotograaf heeft belang bij de dingen zoals ze zijn. Hij wordt medeplichtig aan alles wat een onderwerp interessant maakt en aldus de moeite waard om te worden gefotografeerd. Deze daad van non-interventie wordt hem niet steeds in dank afgenomen (Sontag, 1994, p. 16).

In 1993 fotografeerde Kevin Carter (1960-1994) in Soedan een uitgemergeld meisje dat met al haar resterende krachten naar een voedselvoorraad kruipt (foto 5). Op de achtergrond zie je een gier, wachtend op zijn prooi. Waar trekt de fotograaf de grens van zijn betrokkenheid? Carter kreeg hiervoor een bak kritiek te verwerken – hij werd zelf als de gier beschouwd – en twee maand nadat hij met deze foto de *Pulitzer Price*⁴⁰ won, benam hij zich van het leven. De foto zonder de gier op de achtergrond zou niet hetzelfde effect gehad hebben en zou wellicht niet de *Pulitzer Price* gewonnen hebben. De dood van Kevin Carter toont de paradox waarmee fotojournalisten geconfronteerd worden. Ze worden betaald om te observeren en om feiten krachtig door te geven maar tegelijkertijd kunnen ze hiervoor veroordeeld worden (Girardin & Pirker, 2008, p.249).⁴¹

³⁷ Meer info: <http://www.oft.be/watistairtrade>, geraadpleegd op 9 juni 2010.

³⁸ Deze tentoonstelling was te zien van 5 februari tot 28 maart 2010 in het Caermersklooster te Gent.

³⁹ De documentaire werd getoond tijdens de tentoonstelling en ook uitgezonden op Canvas op 7 maart 2010.

⁴⁰ De *Pulitzer Price* is een prestigieuze Amerikaans prijs die jaarlijks uitgereikt wordt door de *School of Journalism* van de *Columbia University* van New York.

⁴¹ Tal van andere foto's, die ethische discussies deden oplaaien, werden tentoongesteld in het museum van *Le Botanique*, van 25 september 2009 tot 3 januari 2010.



Foto 5 Kevin Carter, *Vulture*, 1993. (GIRARDIN & PIRKER (eds.), p. 247).

Andreas Müller-Pohle waarschuwt voor het esthetiseren van geëngageerde foto's omdat hierdoor de politieke boodschap verloren zou gaan (Müller-Pohle, 1993). Al in het begin van vorige eeuw werd dit door Walter Benjamin (1892-1940) aan de kaak gesteld tijdens zijn toespraak voor het *Institut pour l'Etude du Fascisme* in Parijs. Hij merkte op:

De camera is niet meer in staat een woonkazerne of een vuilnisbelt te fotograferen zonder die te herscheppen. Om maar te zwijgen van een rivierdam of een fabriek van elektrische kabels; tegenover die bouwsels kan de fotografie alleen nog maar zeggen; "Wat mooi"(...) De camera is erin geslaagd armoe tot iets verachtelijks te maken door het op een modieuze, technisch volmaakte manier te verwerken tot object van genoeg.
(Benjamin, geciteerd in Sontag, 1994, p. 88).

Fotografie heeft de eigenschap om de dingen mooier te maken en om ze een dramatische kracht te geven. Wij stellen vast dat foto's in verschillende contexten (krant, musea, tentoonstellingen, ...) meer zeggingskracht uitstralen en de blik langer vasthouden naarmate ze vormelijk en esthetisch sterker zijn. Fotografen snijden vaak onderwerpen aan die beschouwd worden als pervers, marginaal of taboe. Dit verzekert ook hun succes. Het buitengewone, het sensationele spreekt een publiek meer aan.

Ik heb fotograferen altijd beschouwd als iets lekker stout – dat was een van de dingen die ik er leuk aan vond – en toen ik het voor het eerst deed, vond ik mezelf erg pervers.
(Arbus, geciteerd in Sontag, 1994, p. 17).

Ethiek binnen de fotografie wordt meestal in verband gebracht met persfotografie. Wat kan en kan niet gefotografeerd worden? Wat is de werkelijkheidswaarde van het beeld? Wie bezit de intellectuele eigendom van een beeld? Welke macht kunnen foto's uitoefenen? Wie controleert de distributie van beelden? Morele dilemma's komen meestal aan de orde als nieuwe ontwikkelingen

zich opdringen evenals de daarmee samenhangende nieuwe vragen.⁴² De digitale evolutie van de laatste decennia van vorige eeuw zorgde voor een ware omwenteling met verregaande gevolgen voor dit medium. Het wordt nu nog veel gemakkelijker om een beeld te manipuleren waardoor het waarheidsgehalte ervan nog meer ter discussie komt te staan. Bovendien is de kostprijs van kwalitatieve camera's dermate gedaald dat iedereen zich nu een spiegelreflexcamera kan aanschaffen.⁴³ Samen met het afschaffen in 2005 van de Belgische vestigingswet voor beroepsfotografen zorgde dit voor een wildgroei aan fotografen wat het *Citizen journalism* stimuleert.⁴⁴ De ethische aspecten van deze revolutie manifesteren zich in vragen als: Kan iedereen zich fotograaf noemen? Hoe zit het dan met de vaknormen? Gelden de normen die in de papieren media worden gehanteerd, ook op internet? (Evers, 2007, p. 197).

Op 17 juni 2009 organiseerde SOFAM⁴⁵ een lezing en een workshop over het gebruik, de bescherming, het opsporen en promoten van visuele werken op internet. Speciale genodigde was Carl De Keyzer, één van de vier Belgische leden van het persagentschap Magnum.⁴⁶ De Keyzer beet de spits af met de reeds alom verspreide gedachte dat internet de wereld veranderd heeft en bijgevolg ook de fotografie.

Vóór de digitale revolutie ontving Magnum nog 200,00 à 300,00 \$ aan auteursrechten betaald per foto en nu is dit 1,00 \$, wat evenveel is als bij de oprichting van het agentschap in 1947. De archiefverkoop is drastisch gedaald (voor redactionele doeleinden van 80 % naar 15% op 15 jaar tijd). Magnum beantwoordt deze evolutie met een nieuwe strategie: de *storytelling*. Er is nu een markt voor prestigieuze tentoonstellingen en fotoboeken die het hun mogelijk maakt om te overleven. Toen Carl De Keyzer aankondigde dat hij de foto's van zijn volgend project *Moments before the flood*, gratis op zijn site ter beschikking zou stellen in een kwalitatief formaat van 20X30 cm, ging er een schok door de zaal. Het auteursrecht, waar jarenlang zo voor gestreden is, werd door een van de topt fotografen met één pennentrek weggeveegd. Het publiek reageerde verontwaardigd. Het hek was volledig van de dam toen de directeur van het Fotomuseum van Antwerpen, Pool Andries, eraan toevoegde dat het auteursrecht misschien wel verleden tijd aan het worden is. Dit voorval toont aan hoe ethische vragen en de technologische evolutie van de media aan elkaar gelieerd zijn. Tien jaar geleden zou een dergelijk debat nog volstrekt ondenkbaar geweest zijn. Dit ethische aspect van de digitale fotografie laat ons duidelijk inzien dat ethiek en fotografie voortdurend in beweging zijn en dit afwisselend in functie van historische, maatschappelijke en culturele contexten, zowel van de fotograaf als van het publiek of van de mensen die op de foto afgebeeld staan.

⁴² Voor een uitgebreide analyse van deze problematiek verwijzen we naar: (Mathijs & Hessels (ed), 2007), en (Evers, 2007).

⁴³ In de folder 'bomvol' van april 2010 van de elektronische mediawinkel bol.com werd een CanonEOS 1000D met 18-55 mm lens verkocht aan 379,00€. Een jaar eerder bedroeg de gemiddelde prijs voor dit type toestel nog ongeveer het drievoudige.

⁴⁴ *Citizen Journalism* of Burgerjournalistiek is een betrekkelijk recente ontwikkeling die inhoudt dat amateurjournalisten nieuws verspreiden (woorden en beelden) over gebeurtenissen waar men toevallig tegen aanloopt.

⁴⁵ SOFAM (opgericht in 1979) is de Belgische vereniging voor de auteursrechten uit alle visuele kunsten.

⁴⁶ De andere leden zijn: Martine Franck, Harry Gruyaert en John Vink.

Een bijkomend ethisch aspect - Vilém Flusser had dit in 1983 reeds voorspeld - is het bezit van het digitaal archief. Beelden worden steeds belangrijker in onze samenleving. Het bezit van beeldarchieven betekent winst én macht. Bill Gates heeft dit reeds snel begrepen. Via een van zijn bedrijven, Corbis Corporation, is hij nu eigenaar van een collectie van meer dan honderd miljoen foto's. Hieronder bevindt zich het archief van de *Bettman Collection* en van de *United Press International Collection*. Bovendien bezit hij ook nog de exclusieve rechten op de foto's van de legendarische landschapsfotograaf Ansel Adams en op de kunstwerken uit het Hermitage Museum in Sint-Petersburg, het *Philadelphia Museum of Art* en de *National Gallery* in Londen. Deze collectie neemt verder uitbreiding. De oorspronkelijke werken van de *Bettman Collection* worden opgeslagen in onderkoelde mijngangen van kalksteen nadat slechts een beperkt aantal ervan gedigitaliseerd werd. Het zijn de beelden die voor Corbis Corporation cultureel en commercieel het meest waardevol lijken die eerst worden gedigitaliseerd (Boxer, 2001).

De elektronische data bezitten is belangrijker dan de foto als object te bezitten. Bij een digitaal beeld bevindt de informatie zich op een gegevensdrager en die informatie kan gemakkelijk worden overgezet van drager naar drager. Reeds in 1983 wijst Vilém Flusser erop dat de macht niet zit bij degene die de foto als object bezit, maar wel bij de programmeur, de fotograaf, de ICT'er die de erop aanwezige informatie heeft voortgebracht. Deze feiten beïnvloeden de ethische houding t.o.v. het medium.

Dit dwingt ons om onze gebruikelijke economische, politieke, morele, kennistheoretische en esthetische waarden om te waarderen.

(Flusser, 2007, p.54).

Toen Magnum in de jaren negentig, zijn volledig archief (de belangrijkste gebeurtenissen sinds 1947) wilde digitaliseren beschikte men aanvankelijk niet over de nodige financiële middelen. Corbis Corporation bood daarop aan om de digitalisering uit te voeren en om dit digitaal archief bij hen onder te brengen. Henri Cartier Bresson verzette zich echter zo erg tegen de overdracht aan Corbis dat Magnum besliste de digitalisering uiteindelijk toch zelf te verrichten. Sinds 1991 zijn ze met hun collectie online.

Vilém Flusser overleed in 1991. Het is opmerkelijk hoe eigentijds zijn visie klinkt wanneer men rekening houdt met het feit dat hij de immense expansie van het internet niet heeft meegemaakt. Indien we inzien dat de data belangrijker zijn dan de materiële foto dan kunnen we de reactie van Carl De Keyser in een ruimere context plaatsen.

Terry Barrett wijst erop dat portretten niet altijd beschrijvingen van de persoon zijn maar dat sommige portretten worden gemaakt met de bedoeling om sociale relaties te bevorderen en te verbeteren. Hij verwijst hierbij naar het werk van Wendy Ewald.

For many years as part of her art in collaborative projects, Wendy Ewald has been working with children, many of whom have experienced physical and psychological violence and loss, helping them turn their experiences and dreams into interpretive and poetic photographic images, frequently accompanied by texts of their stories.
(Barrett, 2006, p. 86).

Het is duidelijk dat hij haar werk bij de ethisch evaluerende fotografie catalogeert wat onze houding t.o.v. de Instrumentele Fotografie bevestigt. Dit is ook het geval voor het werk van Jim Goldberg. In een reizende tentoonstelling en in het boek *Raised by Wolves* toont Goldberg beelden van dakloze jongeren in straten en schuilplaatsen van Amerikaanse steden. Hij registreert hun verhalen en maakt zo hun hopeloze toestand bekend (Barrett, 2006).

We stelden al eerder dat engagement, 'het hart op de juiste plaats', een kenmerk is voor de ethisch evaluerende fotografie. Dit is ook te zien in *Homeless in America*, een reizende tentoonstelling van tachtig ethisch evaluerende foto's met onder meer foto's van Eugene Richards en Mary Ellen Mark. In *The New York Times* van 25 september 1988 schreef Andy Grundberg over deze tentoonstelling:

It aims not only to show us what the homeless look like and how they live, but also to move us to indignation and action. It is in short, an exhibition with its heart in the right place.
(Grundberg, geciteerd in Barrett, 2006, p. 85).

De ethisch evaluerende fotografie zal heersende opvattingen bewust of onbewust ter discussie stellen. Ze stelt de mens centraal in relatie met zijn ecologische, maatschappelijke en politieke omgeving en ze is daarom ook humanistisch georiënteerd. De ethische fotograaf zal eerder veranderingsprocessen op gang willen brengen dan zichzelf in de kijker te willen plaatsen. Het accent ligt dus niet zo zeer op de fotograaf of op het succes dat hij/zij zal hebben met zijn beelden maar eerder op de impact van de beelden op persoonlijk en maatschappelijk niveau.

Doch Martha Rosler (1943) merkt op dat bij heel wat sociale en humanistische reportages de fotograaf zelf het onderwerp is. Wat er met de mensen die op de foto staan nu aan het gebeuren is, doet niet terzake. Wanneer de actualiteitswaarde van de beelden voorbij is, getuigen ze nog van de dapperheid en vindingrijkheid van de fotograaf die in zo'n moeilijke omstandigheden beelden heeft kunnen schieten.

(...) or who, like the astronauts, entertained us by showing us the places we never hope to go.
(Rosler, 1992, p. 308).

Ethisch evaluerende fotografie kan eveneens positieve boodschappen uitstralen. De tentoonstelling en het boek *Geliefden - Timeless Love*⁴⁷ van Marrie Bot tonen een vrolijk en

⁴⁷ De foto's werden in Turnhout, in het CC de Warande, tentoongesteld van 25 juni – 14 augustus 2005; het boek verscheen in 2004.

ontroerend beeld van het liefdesleven van mensen op leeftijd. Sinds de jaren '60 van vorige eeuw zijn we vertrouwd geraakt met afbeeldingen van naakten in alle denkbare omstandigheden. Zelfs van licht pornografische modelfoto's en erotische films op TV schrikken we niet meer, zo lang de modellen maar jong en mooi zijn. Maar van ouderen, die nog actief van de liefde genieten, zien we geen spoor. Daarom besloot Marrie Bot het onderwerp zelf te gaan fotograferen. Ze selecteerde tien paren die bereid waren aan haar project mee te werken. Marrie Bot fotografeerde hen in hun slaapkamer, keuken en living omdat ze de huiselijke erotiek wou tonen. Haar *Geliefden-Timeless Love* geeft een positief, open en warm beeld over dit onderwerp. Tezelfdertijd worden we geconfronteerd met het feit dat ze een ander gevoel opwekken dan dezelfde foto's met jonge modellen. Hier voel je golven van empathie oplaaien. Het traditioneel genre van de naaktfotografie wordt uitgedaagd. Deze foto's komen vreemd over omdat we dergelijke beelden niet gewoon zijn. Wij worden weer geconfronteerd met een gevoelige ethische vraag. Kunnen/moeten foto's van vrijende 'bejaarde' mensen gemaakt en getoond worden? André Breton, de grondlegger van het surrealisme, poneerde in 1928: *La beauté sera convulsive ou ne sera pas*⁴⁸. De glamourfotografie is erop gericht alles te verbloemen conform de heersende normen van schoonheid. De commerciële portretfotografen idealiseren, in de traditie van de portretschilders, hun modellen met licht, poses, retouches en accessoires. Maar wat is het ideaal? Het westerse schoonheidsideaal is nog altijd gebaseerd op het Griekse model. Het fascistische schoonheidsmodel heeft dit overgenomen en 'jong' en 'mooi' aangevuld met 'gezond' en 'puur'. Deze laatste term sloeg op het 'zuivere Arische ras'. De fotografie die bekijft is echter die fotografie die weigert de platgelopen



Jacob Israel Avedon, Sarasota, Florida, August 25, 1973

Foto 6 Richard Avedon, *Richard Avedon with Twiggy*, Paris studio, 1967.⁴⁹

Foto 7 Richard Avedon, *Jacob Israel Avedon*, Sarasota, 1973.⁵⁰

⁴⁸ BRETON André, *Nadja*, Parijs, Gallimard, 1928, p. 753.

⁴⁹ <http://www.sfmoma.org/exhibitions/384>

⁵⁰ http://radiotania.typepad.com/radio_tania/2009/07/avedon.html

paden te betreden. Susan Sontag merkt op dat de flatterende modefoto's van Richard Avedon (foto 6) volmaakt worden aangevuld met de meedogenloze portretten van zijn stervende vader (foto 7) (Sontag, 1994, p. 86).

We gaan verder met het bestuderen van deze ethisch evaluerende fotografie. Dit is belangrijk omdat we menen dat er tot nu toe (behalve voor de persfotografie) te weinig aandacht besteed wordt aan de ethische aspecten van de fotografie. De fotografie die de rode draad vormt in ons onderzoek, de Instrumentele Fotografie, behoort immers ook tot deze categorie.

We zullen ons achtereenvolgens concentreren op de marxistische theorie, de feministische theorie, de multiculturele theorie, de queer theorie en de postkoloniale theorie. We wensen erop te wijzen dat geen van deze perspectieven enkelvoudig is. Iedere theorie wordt beïnvloed door andere theorieën en binnen elke theorie liggen er andere accenten. Theoretische benaderingen zijn belangrijk omdat zij in sterke mate bepalen hoe we naar foto's kijken. Een andere invalshoek geeft een andere interpretatie van het beeld en kan ook de functie ervan beïnvloeden. Inzicht in de relatie van beelden die over waarden en normen reflecteren met andere theorieën die hiermee begaan zijn laat ons toe de Instrumentele Fotografie beter te begrijpen en een beter inzicht te krijgen in de ethische aspecten van fotografie.

2.2 ETHISCHE FOTOGRAFIE EN MARXISTISCHE THEORIE

De dubbelzinnigheid van het fotografisch beeld nodigt uit om dit te ontmaskeren. Fotografie is een constructie van de werkelijkheid en de werkelijkheid, zoals wij die waarnemen, wordt voor een deel door die fotografie geconstrueerd. De maatschappelijke invloed op fotografie en het kijken naar foto's kan men niet negeren. Foto's tonen ons hoe de maatschappij is omdat ze er een product van zijn. Foto's kunnen ons ook een utopisch genoegen bieden door te tonen hoe de maatschappij zou kunnen zijn. Foto's verbergen echter ook vaak de werkelijkheid. Beeld en ideologie zijn nauw met elkaar verbonden. Fotografie heeft als onderdeel van de gedrukte media een belangrijke rol in de beeldvorming van maatschappelijke onderwerpen. Mening, visies en vooroordelen worden er meestal mee bevestigd en soms ontkracht. Zij draagt bij aan ons beeld van de wereld en dus ook aan de manier waarop we in deze wereld staan. De marxistische theorie streeft naar een ontmaskering van de ideologie. Systemen die de macht hebben stellen een culturele constructie als 'natuurlijk' voor. Ideeën zijn niet neutraal, ideeën zijn geen werkelijkheid maar een constructie ervan. De fundamentele waarheid zit achter de visuele waarheid. De ideologie wil zich voordoen als de onbetwistbare werkelijkheid.

De maatschappelijke relevantie van fotografie komt tot uiting in een samenleving waarin communicatie via het beeld een grote vlucht neemt. Inzicht in de manier waarop fotografische beelden tot ons 'spreken', hoe ze ons kunnen misleiden, verleiden, ontroeren, behoort tot de hedendaagse geletterdheid.

Allan Sekula (1951) is *de laatste marxistische fotograaf van de VSA*.⁵¹ Hij kiest voor kritische sociale documentaires in zijn eigen fotografie en in zijn geschriften. Hij pleit voor een kunst die toont dat het kapitalisme niet in staat is een écht humaan leven te realiseren (foto 8).



Foto 8 Allan Sekula, *Shipwreck and worker*, from: *Titanic's Wake*, 2001.⁵² (BAETENS & VAN GELDER (eds.), 2010, p. 29).

Against violence directed at the human body, at the environment, at working people's ability to control their own lives, we need to counterpose an active resistance, simultaneously political and symbolic, to monopoly capitalism's increasing power and arrogance, a resistance aimed ultimately at socialist transformation.

(Sekula, geciteerd in Barrett, 2006, p. 191).

Volgens Sekula leidt de esthetiek van de traditionele reportages, die hij 'liberaal documentair werk' noemt, ons af van de onderliggende structuren die vervuiling, armoede en uitbuiting mogelijk maken.

Ook Martha Rosler is begaan met de esthetische werking van documentaire beelden. Voor haar is het niet zozeer de mystificatie van het esthetische documentaire beeld dat problematisch is, maar wel het begrip *aesthetic rightness* (Rosler, 1992, p. 317). De klassieke formalistische schoonheid van een beeld leidt ons af van zijn oorspronkelijke context waardoor het anders wordt geïnterpreteerd. Als dit beeld dan nog in een museum of een galerij bekeken wordt, glijden we verder weg van de oorspronkelijke bedoelingen en mist het zijn sociale impact. Ze geeft als voorbeeld *Migrant Mother* van Dorothea Lange (foto 9).⁵³

⁵¹ SWINNEN Johan, *Beeldcultuur*, [hoorcollege], Brussel, VUB, opgetekend op 18/2/2009.

⁵² http://www.criee.org/IMG/jpg/2682C060_modifie-3-2.jpg

⁵³ Deze foto is dé icoon geworden van de sociale fotografie. Lange maakte die in 1936 in opdracht van de *Farm Security Administration* (FSA).

Volgens Sekula is medeleven het subjectieve aspect van de liberale esthetica en niet een gemeenschappelijke strijd. Medelijden, door een appreciatie van 'grote kunst', verdringt het politieke begrip. Het zuivere medeleven, door kunstfotografie, leidt ons af van het dieper begrip en verhindert de woede, de verontwaardiging en de aanzet voor radicale veranderingen. Sekula bepleit de ontmaskering van de corruptie van het kapitalisme. De transparantie van beelden is voor hem een mythe. De traditionele documentaires, de zogezegde *concerned photography*, zijn gebaseerd op de (foutieve) veronderstelling dat foto's een kopie van de werkelijkheid zijn en dat zij informatie zonder woorden weergeven. Sekula zelf becommentarieert zijn reportages. Hij wil verder gaan dan de betekenissen die door de beelden zelf worden aangeboden (Barrett, 2006). In de geest van Roland Barthes *La rhétorique de l'image* voegt hij er een talige boodschap aan toe om zijn boodschap te verankeren en te verbinden. Elk beeld is trouwens polysemisch. De keuzevrijheid wordt door de talige boodschap beperkt (Elias, 2010, p. 394).



Foto 9 Dorothea Lange, *Migrant Mother*, Californië, 1936. (WELLS Liz (ed.), 2004, p. 38).

Momenteel loopt nog tot september 2010 in het *FotoMuseum* van Antwerpen de tentoonstelling *Ship of Fools* van Allan Secula. We hebben vastgesteld dat zijn foto- en filmbeelden tekst en uitleg nodig hebben om de rode draad in zijn werk (de economische en sociale omstandigheden die samenhangen met de zeevaart en de groeiende internationalisering van een wereldwijde,

industriële economie) duidelijk te maken. Ook wekken zijn beelden archaïsche connotaties op in dit postindustriële tijdperk. Zijn opvattingen over 'esthetiek' wensen we ook te nuanceren. Als hij met 'esthetiek' bedoelt dat er op basis van schoonheid een verhulling opgewekt wordt dan kunnen we zijn bekommernis over esthetiek begrijpen. Anderzijds kan de esthetiek of de vormkracht, de wijze waarop verschillende beeldelementen samengebracht worden, verantwoordelijk zijn voor het feit dat de ethiek sterker geformuleerd wordt. De kritische beeldideologie in de geest van Nikos Hadjinicolaou⁵⁴ (1935) vinden we terug in de structuur van het beeld. Hoe sterker de vorm, het uitdrukkingsmiddel, de techniek en de *signifiant*, hoe sterker de inhoud, de betekenis, de boodschap en de *signifié*. Er is een wisselwerking tussen de esthetische en de cognitieve functie van kunst. Als Allan Sekula met 'esthetiek' de positieve, bevestigende beeldideologie bedoelt dan begrijpen we zijn kritiek op verhullende schoonheid. We menen echter dat zijn kritiek op de klassieke geëngageerde documentaire fotografie niet altijd gegrond is.⁵⁵ W. Eugene Smith (1918-1978), die hij beschouwde als 'liberaal documentalist', sprak in oktober 1947 tijdens een lezing voor de *New Yorkse Photo League* over zijn oorlogsverslaggeving volgende woorden uit:

...; als iemand zegt dat een van deze foto's mooi is, wil ik hem kapot scheuren ... ik word er gek van als ik eraan denk dat deze explosies en vlammen, biddende gewonden, verscheurde en opengereten dingen bekeken en gewaardeerd kunnen worden omwille van hun schoonheid.

(Smith, geciteerd in Coppens, 1982, p. 369).

Ook Smith gebruikte al begeleidende tekst en onderschriften bij zijn foto's als aanvulling op de in de foto's aanwezige inhoud of boodschap. Deze fotoseries werden foto-essays genoemd en beleefden, vooral binnen de pagina's van *Life*⁵⁶, een bloeiperiode tussen 1940 en 1950 (Frizot, 1998b, p. 602). Zijn boek *Minamata* over de kwikvergiftiging in het gelijknamige vissersdorpje door het petrochemische bedrijf Chisso, belichaamt een van de meest overtuigende manieren waarop fotografie als sociale kritiek kan worden aangewend (foto 10). Smith en zijn vrouw Aileen leefden tussen de vissers en namen deel aan de hevige straatprotesten tegen de chemische reus. Ook al kende Chisso de oorzaak van de kwikvergiftiging, toch bleef het bedrijf volharden in het storten van giftig afval in zee om zo de productiekosten te drukken. De fabriek stopte met het lozen van kwik, niet door de foto's, maar omdat er een ander, goedkoper procédé gevonden was (Coppens, 1982).

⁵⁴ Hadjinicolaou beroept zich op Althusser om zijn kijk op kunst te formuleren vanuit een materialistische filosofie. Zijn bevindingen over 'positieve beeldideologie' en 'kritische beeldideologie' geven een andere visie op esthetiek.

⁵⁵ Interview met Willem Elias.

⁵⁶ *Life*, opgericht in de VSA in 1936, is een van de eerste weekbladen met accent op fotojournalistiek. De televisie bestond toen nog niet en er was een grote belangstelling om de wereld en belangrijke gebeurtenissen te leren kennen via foto's. Het archief wordt nu beheerd door *Getty Images*.



Foto 10 W. Eugene Smith, *Tomoko Uemura in her bath*, 1971.⁵⁷

De marxistische cultuurtheorie beschouwt de ideologie als een systeem van representatie in beelden, mythen die in een bepaalde historische context leven en die binnen de maatschappij een rol spelen. Hoe heeft de representatie invloed op wat gerepresenteerd wordt?

Victor Burgin dringt erop aan dat bij het toepassen van de marxistische culturele theorie op de fotografie rekening moet worden gehouden met de mogelijkheden van het representatiemiddel.

This type of sociological encounter with photography is quite simply irrelevant to the project of photography theory, which must take into account the determinations exerted by the means of representation upon that which is represented.

(Burgin, 1982, p. 2).

Instrumentele Fotografie beoogt verder te gaan dan enkel het esthetiseren volgens de heersende normen. De ethische bijdragen liggen in het overbrengen van boodschappen door middel van beelden, al of niet in combinatie met woorden. Ethisch evaluerende foto's kunnen bestaande ideologieën ontmaskeren en zijn hierdoor verbonden met de marxistische theorie.

2.3 ETHISCHE FOTOGRAFIE EN FEMINISTISCHE THEORIE

Niet alle vrouwen maken feministische fotografie en niet alle foto's gemaakt door vrouwen zijn feministische foto's. Men wordt niet geboren als feministe maar men kiest ervoor om er een te worden. Dit is een ethische keuze die een reflectie impliceert over de waarden van de positie van de vrouw als mens. Dé feministische theorie bestaat niet. Sinds de tweede golf van het feminisme van het einde van de jaren zestig van vorige eeuw wordt beeldcultuur vanuit vrouwelijk perspectief

⁵⁷ W. Eugene Smith: <http://aphototeacher.com/category/on-photography/page/5/>

geanalyseerd. De ontwikkeling van de theorie loopt parallel met de opkomst van het structuralisme, onder de invloed van het marxisme, de semiotiek en de psychoanalyse.

Centraal in het debat staat het begrip gender. *On ne naît pas femme, on le devient*, is de uitspraak van Simone de Beauvoir (1908-1986) in *Le deuxième sexe* (1949) die dat schitterend illustreert (Elias, 2008, p. 258). Gender staat voor de manier waarop een cultuur verwacht, wenst en er tevens probeert voor te zorgen, dat mannen op een bepaalde manier handelen en vrouwen op een andere. Gender is dus de wijze waarop geslachtsverschillen functioneren binnen de cultuur, bijvoorbeeld rollenpatronen. Culturen bepalen de gedragsregels van een bepaalde sekse (de biologische verschillen). In een hiërarchische maatschappij, waarbij macht gewoonlijk mannelijk is, is gender zeer beperkend. De maatschappij en niet zozeer de aangeboren natuur bepaalt hoe men vrouw is.

Op 11 maart 1914 werd in de Londense *National Gallery* het schilderij *The toilet of Venus* van Diego Velázquez (1599-1660) met een bijl toegetakeld door Mary Richardson. Zij wou de aandacht vestigen op de representatie van de vrouw als lustobject in een artistiek genre dat door mannen voor mannen ontwikkeld werd. Deze vandalistische daad toont ons de maatschappelijke relevantie van beeldcultuur in het algemeen en van kunst in het bijzonder (Elias, 2008, p. 258).

De *Guerilla Girls* herhaalden dit protest ruim 70 jaar later. Aanleiding was een internationale tentoonstelling in het Museum voor Moderne Kunst waarbij van de 166 kunstenaars slechts tien procent vrouwen waren. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* was de slogan van hun affiches ondersteund met de informatie: *less than 5 % of the artists in the Modern Art sections are women, but 85 % of the nudes are female* (foto 11). De *Guerilla Girls* kiezen de gorilla als symbool, dragen grote harige maskers, combineren vaak humor met hun provocaties en voeren nog steeds acties om discriminerende praktijken in de kunstwereld aan de kaak te stellen (Lippard, 2007).⁵⁸



Foto 11 N.N., Affiche van de Guerilla Girls, 1989.⁵⁹

⁵⁸ Zie: <http://www.guerrillagirls.com>.

⁵⁹ Zie: <http://theycallmeal.files.wordpress.com/2009/03/querrilla.jpg>.

Onder invloed van het deconstructiedenken van de filosoof Jacques Derrida (1930-2004) worden er *readings against the grain* gedaan van teksten. Hierdoor komen nieuwe betekenissen tot stand omdat de dominante, centrale lezing herbekeken wordt. Ook binnen de fotogeschiedenis worden allerlei kaders (*parergon*)⁶⁰ die lange tijd gangbaar waren, kritisch bekeken. De geschiedenis van de fotografie wordt niet meer alleen opgevat in termen van historische stromingen maar er wordt ook aandacht besteed aan (vrouwelijke) fotografen en anonieme foto's die niet in de traditionele canon zijn opgenomen. Het deconstructiedenken toont ook het belang aan van de institutionele en contextuele invloeden voor het tot stand komen van een betekenis. Hierdoor worden dominante patriarchale lezingen zoals bijvoorbeeld: *The History of Photography* door Beaumont Newhall aangevuld met andere lezingen die vertrekken vanuit een andere invalshoek. Dit wordt geïllustreerd met *A History of Woman Photographers* van Naomi Rosenblum.⁶¹ Zij herschrijft de geschiedenis van de fotografie vanuit feministisch standpunt en zij concentreert zich enkel op vrouwelijke fotografen. Ook degenen die niet behoren tot de klassieke canon worden opgenomen. Het belang van de feministische theorie op de ethische aspecten van de fotografie wordt hierin duidelijk geïllustreerd. Het negeren van vrouwen binnen een historisch en maatschappelijk discours wordt niet alleen aan de kaak gesteld; er wordt ook concreet een alternatief aangeboden.

Geoffrey Batchen wijst erop dat het egocentrische en fallocratische karakter van de fotografische studies kan doorbroken worden door het medium op een andere manier te bestuderen. Indien niet alleen fotografen en fotografische stromingen bestudeerd worden, maar wanneer er ook accenten gelegd worden op het gebruik van fotografie, dan komt men tot andere benaderingen zoals de studie van de *snapshots*. Deze kiekjes, in schoenendozen of familiealbums, werden meestal door dames gemaakt en leggen hierdoor een andere, vrouwelijke, blik bloot. Gestimuleerd door de reclamecampagnes van Kodak werden de vrouwen de historici van de familie. Batchen kan zich gemakkelijk een sociale geschiedenis voorstellen geïllustreerd met kiekjes (Batchen, 2008).

Ook in België wordt baanbrekend werk verricht. De vzw Sophia vormt al meer dan twintig jaar het coördinatiennetwerk voor vrouwenstudies. De beeldvorming van de vrouw in de media wordt onder meer bestudeerd in het project Media Emancipatie Effect Rapportage⁶² in opdracht van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. In 1994 werd de vzw Gynaika in het leven geroepen. Gynaika ontstond als een culturele vereniging die de vrouwelijke creativiteit onder de aandacht wilde brengen. Diverse onderzoekers werden samengebracht en kregen de opdracht een essay te schrijven over kunstenaressen uit diverse disciplines en diverse periodes. Op die manier worden

⁶⁰ Derrida's begrip dat vooral aantoont hoe de binaire tegenstellingen in het Westerse denken (centrum/marge, binnen/buiten, norm/afwijking) onderdrukking in stand houden.

⁶¹ De eerste editie van dit boek verscheen in 1994, een rondreizende tentoonstelling volgde in 1997; in 2010 verschijnt de vierde editie.

⁶² M.E.E.R. Media Emancipatie Effect Rapportage, *MEER-Analyses*, <http://www.moh.be/meer/intro.htm>, geraadpleegd op 16 februari 2010.

er inspanningen geleverd tot het herschrijven van een geschiedenis waarbij de vrouw ook aan bod komt.⁶³

Een aantal zwarte vrouwen wijst erop dat het feminisme een blanke aangelegenheid is. Zij vertrekken vanuit een protest tegen een dubbele onderdrukking: deze van de vrouw, maar ook deze van sociale minderheden. Hierdoor wordt het feminisme solidair met andere groepen die slachtoffer zijn van maatschappelijke achterstelling.

2.4 ETHISCHE FOTOGRAFIE EN MULTICULTURELE THEORIE

The sense of whites as nonracial is most evident in the absence of reference to whiteness in the habitual speech and writing of white people in the West. We (whites) will speak of, say, the blackness or Chineseness of friends, neighbors, colleagues, customers, or clients, and it may be in the most genuinely friendly and accepting manner, but we don't mention the whiteness of the white people we know. An old-style white comedian will often start a joke: "There's this bloke walking down the street and he meets this black geezer," never thinking race the bloke as well as the geezer. Synopses in listing of films on TV, where wordage is tight, nonetheless squander words with things like: "Comedy in which a cop and his black sidekick investigate a robbery", "Skinhead Johnny and his Asian lover Omar set up a launderette", "Feature film from a promising Native American director," and so on... This assumption that white people are just people, which is not far off saying that whites are people whereas other colors are something else, is endemic to white culture.

(Dyer, geciteerd in Barrett, 2006, p. 198).

Dit citaat van Richard Dyer illustreert op een krachtige manier de dominante positie van de 'rasloze', dus blanke mens. De blanken hebben zichzelf 'rasloos' gemaakt door voortdurend aan anderen een ras toe te kennen. Blanken behoren niet tot een bepaald ras, ze 'zijn' het menselijke ras. Dit is een ethische kwestie met verregaande maatschappelijke gevolgen. Blanken eigenen zich het recht toe om te spreken in naam van het mensdom, gekleurde mensen mogen slechts spreken namens hun eigen ras. In de beeldcultuur zijn blanken 'de norm'.

Multiculturele theoretici stellen die dominante ideologie in vraag. Ze hebben echter geen eenduidig antwoord of een allesomvattend model. Eerder moedigen ze de mensen aan om hun eigen historische culturele traditie, inclusief de esthetische visuele productie, kritisch te bekijken. Multiculturalisten onderzoeken culturele kwesties verbonden met sociale relaties en met aspecten van persoonlijke, nationale en globale culturele identiteiten. Zij wijzen op de sociale constructie ervan en houden op die manier verband met de marxistische theorie omdat die ook probeert om

⁶³ Zie: <http://www.gynaiika.be/>, geraadpleegd op 6 mei 2010.

sterk cultuurgebonden constructies, die men als 'natuurlijk' voorstelt, te ontmaskeren (Barrett, 2006).

In *Mythologies*⁶⁴ bracht Roland Barthes de rondreizende tentoonstelling *The Family of Man* hiermee in verband. In 1955 organiseerde Edward Steichen, tijdgenoot van Stieglitz en medeoprichter van de *Photo-Secession*, deze grootse opgezette tentoonstelling in het MoMA in New York. 273 fotografen uit 68 landen werkten hieraan mee. Het opzet van de tentoonstelling was om te tonen dat de mensheid één grote familie is en dat de belangrijke aspecten van het leven zoals geboorte, rituelen, arbeid en dood universeel zijn.

It was conceived as a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life – as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world.

(Steichen & Sandburg, 1994, p. 3).

Voor Barthes is het niet eerlijk om op grond van gelijkenissen tussen handelingen (zoals spelende kinderen, arbeid, geboorte, ...) de koloniale arbeider en de westerse arbeider op één lijn te plaatsen. Deze tentoonstelling dekt de wereld met 'lyriek' en 'wijsheid' (Barthes, 2002, p. 192). Zo worden de gebaren van de mens vereeuwigd om ze des te beter te verlammen. De emoties die door een geboorte worden verwekt zullen wel universeel zijn, maar het risico bij een bevalling in het binnenland van Afrika is niet te vergelijken met dat in een privé-ziekenhuis in de VSA. De onderliggende maatschappelijke structuren die aan de basis liggen van de ongelijkheid en die maatschappelijk en cultureel bepaald zijn, worden hier verborgen door optimistisch ogende foto's. De *Family of Man* heeft ons een beeld van de wereld vanuit de Westerse blik gegeven. Bij het overlopen van de lijst van de fotografen die hieraan meewerkten, valt het op dat de meerderheid van Euro-Amerikaanse origine is. Ook de vormgeving van zowel de catalogus als de tentoonstelling (nu te zien in het kasteel van Clervaux in Luxemburg) doet ons vermoeden dat de Amerikaanse waarden en politieke superioriteit als universele waarden werden beklemtoond. Dit moet men echter ook bekijken in de context van de Koude Oorlog met de USSR, die in 1955 heel actueel was. In het boek wordt bijvoorbeeld een foto getoond van een Sovjetvrouw, die met de hand tarwe oogst, naast een foto met een grote groep mechanische maaidorsers in een immens Amerikaans landschap (foto 12 en 13).

⁶⁴ Deze bundeling van kritische teksten verscheen voor het eerst in 1957; wij gebruikten de Nederlandse vertaling van 2002.



Foto 12 Robert Capa, *USSR*, Magnum, Ladies' Home Journal **Foto 13** Loomis Dean, *USA*, Life
(Steichen & Sandburg, 1994, p. 66).

Ook wordt 'de zwarte mens' halfnaakt gefotografeerd, jagend met speren (Ibidem, p.51) of terwijl hij verhalen vertelt rond een vuur (foto 14). In juxtapositie wordt een auditorium vol studenten getoond (foto 15). Deze beeldvorming draagt bij tot de boodschap: Afrika is 'primitief' en het Westen is 'beschaafd'.



Foto 14 Nat Farbman, *Bechuanaland*, Life,
(Steichen & Sandburg, 1994, p. 120).

Foto 15 Alfred Eisenstaedt, *Czechoslovakia*, Life
(Steichen & Sandburg, 1994, p. 121).

Barthes stelt voor om eens aan de ouders van Emmet Till, de jonge neger die in 1955 door blanken vermoord werd, te vragen wat zij vinden van 'de grote familie van de mens' (Barthes, 2002, p. 191).

Een goed gedocumenteerd voorbeeld van de fotografie die ethische vragen oproept zijn de lynchpartijen die blanke Amerikanen in het Zuiden van de VSA tussen 1870 en 1930 organiseerden. Ongeveer 4000 mensen, hoofdzakelijk van Afrikaanse afkomst, werden gelyncht. Deze gewelddadigheden werden in verband gebracht met de reinigingsmoraal waarbij de blanken geobsedeerd waren door het fysieke contact tussen het lichaam van een zwarte en een blanke. Doch deze zuiveringslogica was meestal slechts een façade voor geweld en terreur ten opzichte van de zwarte tweederangsburgers. Zo werd slechts 20% van de slachtoffers beschuldigd van verkrachting. De anderen werden terechtgesteld omwille van futiliteiten, roddel of misverstanden.



Foto 16 N.N., *The lynching of Thomas Shipp and Abram Smith*, august 7, 1930, Marion, Indiana.⁶⁵

Weinig was nodig om de zwarte te beschuldigen van gedrag dat indruiste tegen de *white supremacy* (Verplaetse, 2008, p.171). Foto's van deze lynchpartijen circuleerden vrij en werden als prentbriefkaarten verkocht tot vermaak van de blanken en terreur van de zwarten (foto 16).

Deze foto's, die pas jaren na de feiten, in 2000, in New York werden tentoongesteld onder de titel *Without Sanctuary*, zeggen veel over de wreedheid van de mens, over ontmenselijking. Door naar deze foto's te kijken worden we toeschouwers, willens nillens, ook al gaat het om wat lang geleden gebeurd is. Susan Sontag vraagt zich af waarom die foto's moeten geëxposeerd worden. Is het om verontwaardiging op te roepen? Leren zij ons nu nog iets? Deze ethische vragen waren een heet hangijzer toen ook dergelijke foto's gepubliceerd werden. Het racistische verleden van de VSA wordt hierin duidelijk geïllustreerd. De zelfgenoegzame gezichten van de blanke omstanders die naast de opgehangen negers in een spottende houding poseerden, spreken zonder woorden

⁶⁵ <http://cosmopos.wordpress.com>, geraadpleegd op 23 juni 2010.

en getuigen van hun superioriteit. Een volk als minder menselijk beschouwen dan een ander, legitimeert blijkbaar foltering en moord (Sontag, 2003, p. 92).

Daartegenover gebruikte Sojourner Truth, abolitionist en verdediger van de rechten van de vrouw, fotografie ook als verzet tegen onderdrukking. Zij reisde doorheen Amerika om via haar toespraken een bewustzijnsproces aan te wakkeren tegen de slavernij en ten voordele van emancipatie van de zwarten. De foto's die hiervan werden genomen verkocht zij, ter ondersteuning van haar project (Barrett, 2006, p.199).

Historisch hebben de VSA meer dan Europa te maken met de tegenstelling tussen blank en zwart. De afschaffing van de slavernij gebeurde pas op het einde van de Burgeroorlog in 1865. Nadien werden zwarten als tweederangsburgers beschouwd en behandeld en het duurde nog tot het einde van vorige eeuw voordat hierin enigszins verandering kwam.⁶⁶ Europa zelf kende in eigen continent deze tegenstelling niet. Doch er heerste wel (zwarte) slavernij in de overzeese koloniale gebieden. In het hoofdstuk over de postkoloniale theorie van dit tweede deel wordt hierop dieper ingegaan.

Foto's worden meer en meer gebruikt om de geschiedenis te reconstrueren. Dit is vooral het geval in memorial musea van genociden. Voor Susan Sontag is het opvallend dat er in de VSA wel een memoriaal is over de Holocaust maar dat er geen sprake is van een museum van de geschiedenis van de Afrikaanse slavernij, die vaak als de Amerikaanse Holocaust bestempeld wordt (Sontag, 2003, p.88). De foto's van de lynchpartijen roepen herinneringen op aan iets wat velen wensen te vergeten. Ligt dit politiek gevoelig? Durft de overheid niet te tonen dat het kwaad ook in eigen land zit en niet steeds ergens anders? Susan Sontag raakt hiermee een netelige ethische kwestie aan. De slavernij, de gruwelijkste uitdrukking van dehumanisering, behoort tot het verleden van de Amerikaanse gemeenschap en de multiculturele theorie en de zwartwit-tegenstelling vinden hierin hun wortels.

2.5 ETHISCHE FOTOGRAFIE EN QUEER THEORIE

De queer theorie is gegroeid uit de feministische theorie. Zij is eveneens beïnvloed door het deconstructiedenken van de filosoof Jacques Derrida en de discours theorie van Michel Foucault, die steunt op de begrippen kennis en macht en hun onderlinge verwevenheid.

Queer theoretici stellen de ethische vraag: wat is *straight* ? en wat is *queer* ? Of: wat is de norm en wat is afwijkend gedrag? Queer theoretici willen weg van het hokjesdenken en stellen de gelijkwaardigheid van iedereen voorop. Foto's die met queer te maken hebben stellen ethische vragen over morele dilemma's. Heersende opvattingen worden bewust ter discussie gesteld (Barrett, 2006). Ethisch evaluerende fotografie en Instrumentele Fotografie zijn verbonden met

⁶⁶ Deze verandering gaat gestaag verder met als (voorlopig?) hoogtepunt de inauguratie op 20 januari 2009 van de eerste niet-blanke president, Barack Obama.

deze theorie omdat ze voortdurend reflecteren over zogezegde vanzelfsprekendheden die ons maatschappelijk aangereikt worden.

De uitdrukking *queer theory* wordt toegeschreven aan de Italiaans-Amerikaanse theoretica Teresa de Lauretis. Zij lanceerde die term tijdens een congres over lesbische en homostudies in 1990. De focus lag toen vooral op de notie seksualiteit. Queer theoretici onderzoeken ook de context (zowel diachronisch als synchronisch) van het ontstaan en de betekenisveranderingen van identificatietermen als 'homoseksueel', 'gay', 'lesbisch', 'heteroseksueel', 'bi' en 'transgender'. Sekse en seksuele categorisering worden ter discussie gesteld en gecompliceerd door ze in relatie te brengen met bijvoorbeeld 'ras' of etniciteit'. Elke vorm van 'vanzelfsprekende' kennis en 'natuurlijke' betekenis over seksualiteit wordt argwanend onderzocht. Sommigen ondergraven de gevestigde denkbeelden over 'natuurlijke (hetero)seksualiteit' in overwegend filosofische of theoretische termen. De normatieve heteroseksualiteit als organisatieprincipe voor zowel de maatschappij als het individu wordt op de korrel genomen. Er is een diep wantrouwen tegen elke vorm van heteronormatieve categorisering op sociaal, politiek, cultureel, collectief en persoonlijk niveau. Het objectief is het doorbreken van de normatieve denkwijzen over sekse en seksualiteit. Zo kunnen er alternatieve vormen van denken ontstaan waaruit alternatieve zijswijzen kunnen voortvloeien (Hoogland, 2007).

*Queer zijn: hybride asexuelen, polymorfe perversen, zwarte prostitué-e-s, verwijfde drag kings, oudere interseksuelen, bio-dynamische slaven, geslachtsloze precären, lesbische transvrouwen, aziatische meesteressen, macho's in dekonstruxie, polyseksuele transflikkers, postmoderne showbeesten, polyamoureuze androgynen, feministische bondage-freaks, high femmes met een handicap, Marokkaans-Belgische bi-butches, veganistische latex-doe-het-zelvers, (en zoooooooo vele anderen),
...die de wereld willen veranderen.⁶⁷*

Deze ludieke omschrijving van queer duidt op een andere manier aan dat queers zich niet willen houden aan het binaire denksysteem van man/vrouw en hetero/homo. Queer houdt geen vaststaande identiteit in, maar een vloeiende veranderlijke combinatie van elkaar doorkruisende identiteiten. Zij stellen niet alleen normen in vraag over gender en seksualiteit maar verbinden die met klasse, etniciteit, handicaps en andere criteria waarop mensen gediscrimineerd worden. Ethisch evaluerende fotografie confronteert ons hiermee.

Estelle Slegers was in 2005 de initiatiefneemster van *Planet Gender*. Tijdens dit artistiek, documentair en informatief project over gender en identiteit werd het rijke spectrum tussen de klassieke man/vrouw stereotypen benadrukt. Planet Gender beoogde de strijd tegen het genderisme, de discriminatie op grond van gender, aan te binden. Hiervoor werden film, video,

⁶⁷ Zie: http://www.queerilla.be/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=27 zie bijlage 4.

fotografie en beeldende kunsten ingezet samen met discussie en lezingen omtrent transseksualiteit, transgenderisme en travestie. Marc De Clercq, documentair fotograaf, portretteerde honderden transgendere mensen en interviewde hen over hun ervaringen met de vooroordelen die in de samenleving leven ten opzichte van hun queer-zijn (foto 17).⁶⁸



Foto 17 Marc De Clercq, *Ingrid*, 2007.⁶⁹

2.6 ETHISCHE FOTOGRAFIE EN POSTKOLONIALE THEORIE

Postkolonialisme is een interdisciplinair onderzoeksgebied dat zowel invloed heeft op als beïnvloed wordt door marxistische, feministische, queer en multiculturele theorieën. Het biedt een instrument om de gevolgen van de kolonisering van voormalige wereldrijken bloot te leggen, te bestuderen en te problematiseren. In de jaren 1500 tot 1900 koloniseerde Europa heel Noord-Amerika, Zuid-Amerika, Australië, het grootste stuk van Afrika en ook delen van Azië. De belangrijkste redenen waren van economische aard: de natuurlijke rijkdommen van de kolonie en de creatie van nieuwe markten. Tegen de Eerste Wereldoorlog bezaten Europese naties ongeveer vijfentachtig procent van de wereld. Het koloniale tijdperk eindigde geleidelijk aan na de Tweede Wereldoorlog. Zo

⁶⁸ Zie: <http://www.planetgender.com>.

⁶⁹ <http://www.flickr.com/photos/planetgender/3109604367/>.

werden bijvoorbeeld onafhankelijk: India in 1947, Egypte in 1954, Congo en Oeganda in 1960, Algerije in 1962, Kenia in 1965. Ondanks de onafhankelijkheid blijft de koloniale hegemonie, gepaard met onderdrukking en belangenvermenging, bestaan. Dit heeft zijn invloed op de zoektocht naar de identiteit van de nieuwe staat en van het volk.

Edward Said (1935-2003) schreef in 1978 *Orientalism*, het basiswerk van de postkoloniale theoretici. Hierin beschreef hij het proces dat geleid heeft tot de Westerse beeldvorming van de Orient, waarbij 'de andere' beroofd werd van zijn eigen identiteit en subjectiviteit. Said's kritiek draait rond het thema van kennis en macht. Geleerden vertaalden 'Oosterse' auteurs omdat ze geloofden dat een efficiënte verovering kennis vereiste van de veroverden. Door de pseudo-wetenschappelijke bestudering kwam men tot de conclusie dat 'de Orient' exotisch, onveranderlijk, irrationeel en etnisch anders was en daardoor raciaal minderwaardig. Door deze beeldvorming kon men de Westerse hegemonie niet alleen vestigen en legitimeren maar ook continu instandhouden. De visualisatie met foto's onderstreepte deze ethische aangelegenheid. De uitvinding van de fotografie (1839), algemeen aanvaard als een Europese uitvinding, viel immers samen met de uitbreiding van het Europese imperium (Ramamurthy, 2004).

De Britse postkoloniale theoretica, Anandi Ramamurthy is gespecialiseerd in de wisselwerking van fotografie, macht en kolonialisme.

During the nineteenth century, the camera joined the gun in the process of colonization. The camera was used to record and define those who were colonized according to the interests of the West. Through these images, the European photographer and viewer could perceive their own superiority. Europe was defined as 'the norm' upon which all other cultures should be judged. That which was different was disempowered by its very 'Otherness'.

(Ramamurthy, 2004, pp. 223-224).

Geleerden dachten een typologie van de rassen te kunnen aanleggen op basis van de fotografische portretten genomen tijdens expedities naar India, Afrika en Amerika. De fotografie die in haar beginjaren ten dienste van de wetenschap stond, werd beschouwd als een wetenschappelijke methode. De 'vreemde' werd, meestal buiten, op locatie, in een positie geplaatst, voorzien van passende kledij en accessoires om zo op de gevoelige plaat geregistreerd te worden. Men beoogde tot een taxonomie te komen van visuele raciale verschillen. Het *Musée de l'Homme* in Parijs heeft een collectie daguerreotypieën die inheemse rassen zowel in vooraanzicht als in profiel tonen. Deze van de Botocudos Indianen van Brazilië werden gemaakt tijdens de Thiessons expeditie van 1844. De koloniale veroveringen stimuleerden de groei van de nieuwe wetenschap van de etnografie. De expedities waren altijd vergezeld door een fotograaf. Zo fotografeerde Désiré Charnay in Mexico van 1850 tot 1860 en in Madagaskar van 1862 tot 1863. John Thomson publiceerde *China and its People* (1873-1874) na zijn reizen in het Verre Oosten. *The people of India: A series of Photographical Investigations* omvatte acht volumes van 1868 tot 1875 en werd gelanceerd door Lord Canning. De Hopi en Navajo indianenstammen in Californië

werden van 1895 tot 1904 door Adam Clark Vroman gefotografeerd en vanaf 1896 fotografeerde Edward S. Curtis de Indianen van Alaska, New Mexico, Montana, Arizona, vaak geënceneerd in traditionele klederdracht. Deze lijst is niet volledig. Er waren massa's fotografen, vaak nu onbekend, die er hun specialisatie van maakten. Bij het beschouwen van de afgebeelde personen is het opvallend dat bij hen elke individuele identiteit ontbreekt. Ze treden eerder op als vertegenwoordigers van koloniale mensencategorieën waarin ze worden ondergebracht (Frizot, 1998b, p. 268-270).



Foto 18 N.N., *Mauresque Beauties*.⁷⁰



Foto 19 N.N., *Jeunes filles*, scan postkaart Nels.

Een ander genre, de erotisch getinte postkaarten van Oriëntaalse vrouwen, was zeer geliefd. Afbeeldingen van halfnaakte zwarte meisjes of gesluierde Oosterse harem vrouwen kwamen tegemoet aan de Europese mannelijke fantasie (foto 18 en 19). De koloniale macht werd nog geaccentueerd door het gendergerelateerde beeld van de blanke rijke mannelijke fotograaf tegenover het niet blanke vrouwelijke model. In Frankrijk bijvoorbeeld waren postkaarten van exotische Algerijnse vrouwen heel populair. Er gingen er miljoenen van de hand. Deze representatie van de niet-blanke vrouw werkt nog steeds na en heeft zijn invloed op de beeldvorming van vandaag. Het waren niet alleen postkaarten van niet-Europese vrouwen die fel geconsumeerd werden. Ook landschapsfoto's waarbij Europa als 'ontwikkeld' voorgesteld werd en 'de anderen' als 'onderontwikkeld', werden met massa's verkocht (Ramamurthy, 2004).

⁷⁰Zie: http://www.imow.org/dynamic/user_images/file_name_3578.jpg.

De voyeuristische economie van de koloniale blik viert zijn hoogtij tijdens verschillende Wereldtentoonstellingen. Daar worden niet alleen de foto's van de primitieve volkeren tentoongesteld maar zij dienen ook levend te figureren in *Tableaux Vivants*. Hier bereikt het objectiveren van de koloniale subjecten zijn hoogtepunt. Er waren 'inheemse' dorpen met Congolezen op de wereldtentoonstellingen in Antwerpen van 1885 en van 1894. Naast de Wereldtentoonstelling van 1897 in het Brusselse Jubelpark, was er ook een koloniale tentoonstelling op het Tervurense domein waarbij 200 negers, gekleed in een strooien rokje, volgens 'stam' werden geëxposeerd. Zelfs in 1958, tijdens de laatste Wereldtentoonstelling in Brussel was er nog een Congorama, een traditioneel Congolees dorp, waar 'echte' zwarten tentoongesteld werden. Wereldtentoonstellingen en koloniale fotografie lopen dus samen. De kijker plaatst zich in een machtspositie waarbij de inboorling wordt 'opgevoerd', wordt geënceneerd.

Tot op de dag van vandaag heeft dit zijn ethische dimensies. De koloniale blik blijft doordringen in de eigentijdse reisfotografie, niet alleen op postkaarten maar ook in reisbrochures. Toeristen laten zich nog steeds graag met halfnaakte, vaak geïmproviseerde, primitieven fotograferen. De koloniale visie overheerst de manier waarop ngo's in hun brochures 'de arme landen' voorstellen. De 'Broederlijk Delen-fotografie' domineert de berichtgeving over de *Majority World*. De representatie van zwarte vrouwen in schilderkunst, fotografie en populaire cultuur wordt tot op de dag van vandaag beïnvloed door de manier waarop het zwarte vrouwelijk lichaam als spektakel voor de koloniale blik functioneert.

De Afro-Amerikaanse fotografe en mixed media artieste, Renée Cox, maakt van deze stereotyperingen gebruik door haar eigen lichaam te verbinden met de koloniale tentoonstellingen en freakshows van de negentiende eeuw. Met haar zelfportret (foto 20) wenst ze Sarah Baartman in herinnering te brengen, een Hottentotvrouw die in 1810 naar Europa gebracht werd. Zij werd in Frankrijk en in Engeland naakt tentoongesteld op freakshows en kermissen omwille van haar grote achterwerk. In de negentiende eeuw leefde men in de overtuiging dat de witte Europeaan de hoogste vorm van het menselijk ras belichaamde en dat de Hottentot het dichtst bij de orang-oetan stond (Buikema, 2007). Cox bespeelt het geweten van de blanke Amerikaan. In haar fotoinstallatie, *It shall be named* (1994), alludeert ze naar de lynchpartijen op haar voorouders. Zij snijdt controversiële thema's aan gebaseerd op haar realiteit waarbij ze met seksisme en racisme moet afrekenen. Haar werk verwijst duidelijk naar ethiek in combinatie met zowel feministische, multiculturele als postkoloniale theorieën.



Foto 20 Renée Cox, *Hot-en-tot*, 1994.⁷¹

2.7 BESLUIT

Kan dit? Mag dit? Is dit wel goed? Kunnen we dit rechtvaardig vinden? Deze ethische vragen kunnen bekrachtigd worden door (fotografische) beelden die naarmate de vormkracht groter is, ook uitdrukkelijker tot ons spreken. Ethische reflecties kunnen vertaald worden in een (fotografisch) beeld. De interpretatie ervan is open en stimuleert hierdoor de dialoog die vaak maatschappelijk georiënteerd is. Daardoor hebben ze een vanzelfsprekende band met theorieën (marxistische, feministische, multiculturele, queer, postkoloniale) die relaties maken tussen het individu en de gemeenschap en vice versa. Foto's die dit beogen behoren tot de ethisch evaluerende fotografie.

Ludwig Wittgenstein⁷² (1889-1951) bracht ethiek in verband met esthetiek. In zijn *Tractatus Logico-Philosophicus* schreef hij:

Es ist klar, dass sich die Ethik nicht aussprechen lässt. Die Ethik is transzendental. (Ethik und Ästhetik sind Eins).

(Wittgenstein, geciteerd in Elias, 1993, p. 113).

⁷¹ http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/renee_cox.php?i=1891.

⁷² Ludwig Wittgenstein wordt beschouwd als een pionier van de analytische wijsbegeerte en als een van de grootste filosofen van de twintigste eeuw.

Ethiek en esthetiek zijn onuitspreekbaar, niet bespreekbaar maar wel toonbaar. Ze hebben gemeenschappelijk dat ze geen logica zijn maar een geheel vormen van woorden en uitspraken die leiden naar open interpretaties en waarderingen. De ethica, als het spreken over moraal toont zich in de moraal en de esthetica, als het spreken over kunst, toont zich in de kunst. Naarmate de kwaliteit van deze kunst groter wordt, zal ook de esthetiek sterker worden en daardoor haar zeggingskracht groter. Dit is belangrijk voor de beeldcultuur.⁷³ Een beeld wordt getoond en dit moet geïnterpreteerd worden. Omdat er een potentialiteit aan mogelijke betekenissen aanwezig is, dient zo veel mogelijk een visuele geletterdheid gestimuleerd en aangeleerd te worden.

⁷³ Interview met Willem Elias.

DEEL 3 ETHISCHE ASPECTEN VAN FOTOGRAFIE EN WERELDFOTOGRAFIE

Met *Enjoy poverty* confronteerde Renzo Martens (deel 2, 2.1) ons met de gemanipuleerde beeldvorming over de arme landen. Kunnen we kritiekloos blijven aannemen dat we de wereld door een Euro-Amerikaanse bril gerepresenteerd krijgen? Kunnen we het rechtvaardig vinden dat een groot deel van onze visuele geschiedenis in handen is van een paar belangengroepen? Welke invloed heeft dit op het grootste deel van de wereldbevolking en hoe ervaart zij dat?

Shahidul Alam⁷⁴ wordt als een belangrijke component van dit discours beschouwd. Zijn humanistische benadering van de wereldfotografie confronteert ons met ethische waarden en vraagstellingen, brengt een bewustzijnsproces op gang en herstelt scheefgelopen menselijke relaties zowel op individueel als op mondiaal vlak. Het bevragen van de vanzelfsprekendheden over de beeldvorming van het Zuiden en de distributie van foto's impliceert een ethische reflectie.

We vangen dit deel aan met de situering van het begrip *Majority World*, brengen dit in verband met de fotografie die daar geproduceerd wordt. We pleiten voor *Fair Trade Photography* en gaan dan over naar de PALIC-methode. We besluiten dit deel met een ethische reflectie op engagement en leggen de link met de Instrumentele Fotografie.

3.1 MAJORITY WORLD

De ethische dimensie van het taalgebruik komt al tot uiting in uitdrukkingen als: 'onderontwikkelde landen', 'ontwikkelingslanden' en 'Derde Wereld'. Deze woorden verraden een hiërarchie, een waardeoordeel. Wat is de referentie voor 'ontwikkeling'? Ontwikkelingslanden zijn landen in ontwikkeling, maar zijn dan niet alle landen in ontwikkeling aangezien ook de rijke landen steeds positieve groeicijfers nastreven?

De Derde Wereld is een erfenis van de periode van de Koude Oorlog. De wereld werd toen verdeeld in twee kampen op basis van sociale, politieke, ideologische en economische verschillen: enerzijds het kamp van het kapitalisme en de NATO en anderzijds dat van het communisme en de Sovjet-Unie. De Eerste Wereld, een tautologie voor de belangrijkste wereld, bestond uit de VSA, West-Europa en Australië. Tot de Tweede Wereld behoorden de USSR en de landen van het Warschaupact. De rest van de wereld, de landen die niet behoorden tot een van de twee toenmalige machtsblokken, werd ondergebracht in de Derde Wereld. Het waren meestal landen die vroeger gekolonialiseerd waren of die het nog waren, en die voor de enorme uitdaging stonden om een nieuwe identiteit op te bouwen op de brokstukken van het verleden. In de periode van de twee wereldoorlogen waren zij neutraal of ongebonden gebleven. Vandaag wordt deze term enkel

⁷⁴ Shahidul Alam (1955) is een Bengaalse fotograaf, schrijver en mensenrechtenactivist. Hij is voorzitter van de *Bangladesh Photographic Society*, stichter van het persagentschap Drik, het Zuid-Aziatisch Instituut van fotografie *Pathshala* en het fotofestival *Chobi Mela*.

nog gebruikt voor de armste landen. Op de Derde Wereld volgde een Vierde maar die lag in het Westen met het accent op armoede, marginaliteit en uitsluiting. Terminologieën drukken waardeoordelen uit: Eén komt voor Twee; Eén is beter dan Twee en dan pas komt Drie en daarna Vier. Na de val van de Berlijnse Muur (1989) verdwenen de tegenstellingen tussen de Eerste en de Tweede Wereld en verdween de term Derde Wereld. Geografisch gezien strekt de Derde Wereld zich uit over het Zuiden van de wereldbol waardoor 'de rest' van de wereld nu 'het Zuiden' wordt genoemd. Dit is handig om economische betrekkingen aan te duiden met een term als: de Noord-Zuid relaties, Noord-Zuid conferenties, Noord-Zuid samenwerking. Doch de wereld in twee delen onderverdelen waarbij de armoede zich in het Zuiden bevindt, is wel wat simplistisch. Wat doe je dan met Australië en Nieuw-Zeeland?

De bevolking zelf van het Zuiden, de 'onontwikkelde' gebieden, de 'ontwikkelingslanden', de Derde Wereld ervaart die terminologie, die vanuit een tekort en een gebrek vertrekt, als denigrerend, als minderwaardig. Daarom was er een evolutie nodig naar een meer respectvolle benaming. Sinds de jaren negentig van de vorige eeuw lanceerde Shahidul Alam, de Bengaalse mensenrechtenactivist, fotograaf en professor beeldcultuur, het alternatief: *Majority World*. *Majority World* confronteert ons inderdaad met het feit dat de meerderheid van de wereldbevolking in deze landen woont en leeft. Desondanks hebben de G8⁷⁵, de groep van de rijkste landen in de wereld, die slechts een minderheid van de wereldbevolking vertegenwoordigen, het voor het zeggen. Ze komen bijeen achter gesloten deuren om beslissingen te nemen met wereldwijde economische en sociale gevolgen.

De normen en waarden van de kapitalistische landen zijn gebaseerd op geld en macht. De welvaart van een land wordt uitgedrukt in BNP (Bruto Nationaal Product), een begrip dat niets prijsgeeft over de verdeling van de rijkdom. Dit begrip houdt al evenmin rekening met cultureel erfgoed, ecologische waarden, menselijkheid, vrijheid, algemene toegang tot onderwijs en gezondheidszorg, waarden die evengoed belangrijk zijn voor de kwaliteit van het leven. *Majority World* herinnert ons eraan dat het menselijke kapitaal *majeur* is, relateert het Euro-Amerikaans centrisme en breekt met het Westerse superioriteitsgevoel. De term *Majority World* weerspiegelt de weerbaarheid, de identiteit, de emancipatieprocessen in landen die lange tijd onderdrukt werden en soms nog worden. De democratische principes van het Westen worden uitgedaagd. Wat is de levensstandaard? Hoe meet je de levensstandaard? Moet de levensstandaard over de hele wereld dezelfde zijn? Wat is de norm? En voor wie? (Alam, 2010, p. 51).

⁷⁵ Verenigd Koninkrijk, Frankrijk, Duitsland en (sinds 1977, wordt de EU ook uitgenodigd) Italië, Japan, de VSA, Canada en Rusland.

Nieuwe industriemachten zoals China, India en Brazilië nemen nu in beperkte mate ook deel aan de bijeenkomsten.

3.2 FAIR TRADE FOTOGRAFIE

De foto's die ons bereiken van de *Majority World* komen voor meer dan negentig procent van Westerse fotografen (Alam, 2007, p. 3). Onze beeldvorming van het Zuiden wordt bepaald door hun blik en door die van hun opdrachtgevers. Westerse hulporganisaties, ngo's en liefdadigheidsinstellingen hebben fondsen voor hun projecten nodig. Hoe kunnen ze het publiek beter bespelen dan met schrijnende beelden van honger, ellende en natuurrampen? Onze perceptie van de Majority World wordt bepaald door wat de media ons aanreiken. Jarenlang werd over Haïti nauwelijks gesproken. Met de aardbeving van januari 2010 werd dit land weer 'aantrekkelijk' en werden we overspoeld met beelden van de meest erbarmelijke toestanden. Haïti was weer 'fotogeniek'. Over de oorzaken en dieperliggende structuren van de armoede, de gebrekkige gezondheidszorg en de grote kloof tussen arm en rijk werd niet gerapporteerd. Een paar maanden na de aardbeving is Haïti al weer uit de media verdwenen.

De voorstelling van de millenniumdoelstellingen, in 2005, ging gepaard met een groots opgezette show in Londen onder leiding van Bob Geldhof: *Eight ways to change the world*. Sprekers van Westerse ontwikkelingsorganisaties kwamen vertellen hoe zij de armoede gingen aanpakken. Kers op de taart was een prestigieuze fototentoonstelling in de OXO-toren. De fotografen, geselecteerd door het Westerse persagentschap *Panos Pictures*, waren allen blank. Ze kwamen uit België, Nederland, Spanje, de VSA en het Verenigd Koninkrijk. Geen enkele kwam uit de *Majority World* en niemand leek zich hieraan te storen. Er werden hierover geen vragen gesteld. Toen Shahidul Alam hier toch een opmerking over maakte tegen een van de organisatoren kreeg hij als antwoord dat de curator vond dat fotografen uit de *Majority World* hiervoor geen oog hebben: *they didn't have the eye*. Indien deze vraag twintig jaar geleden zou gesteld zijn, was het antwoord ongetwijfeld: 'ze bestaan niet'. Maar vandaag de dag, met de opkomst van het internet, kunnen ze niet meer genegeerd worden. Ze winnen regelmatig prijzen op internationale fotofestivals en er zijn nu ook persagentschappen die hun foto's verspreiden.⁷⁶ Kortom: ze zijn niet langer onzichtbaar. Een mijlpaal in deze evolutie is de oprichting, op 4 september 1989, van het persagentschap Drik in Dhaka, de hoofdstad van Bangladesh. Tot dan waren er enkel Westerse persagentschappen die hun fotografen naar alle hoeken van de wereld stuurden. Professor Shahidul Alam heeft hiermee geen probleem, maar hij vindt het wel verontrustend dat zij de enigen zijn. Hierdoor krijgen de rijke landen een eenzijdige indruk van het Zuiden. Deze blik is vaak een blanke blik, neokoloniaal en superieur. Door beelden worden meningen gevormd en gedachten geformuleerd. Door steeds opnieuw het accent te leggen op armoede krijgen we een stereotypering van de blik van het Westen. Het publiek van de *Majority World* kan zich hierin niet herkennen. Deze mensen zijn veel meer dan enkel arm. Hun fotografen zullen hen op een andere manier registreren. Als men van binnenuit fotografeert, als men betrokken is met het onderwerp, resulteert dit in een integere, eerlijke en waarheidsgetrouwe kijk. Fotografen uit de *Majority World* behoren tot de

⁷⁶ Voor een overzicht verwijzen we naar de websites van organisaties die *Majority World Photography* promoten en verkopen, gepubliceerd op de achterflap van *What's the time in Dhaka*, Swinnen, 2010.

cultuur, kennen de bevolking, spreken dezelfde taal en hebben een aangeboren begrip voor de lokale context. Op die manier zijn ze verbonden met hun onderwerp, hebben ze er een aparte relatie mee, wat tot intimistische en onthullende beelden leidt (Alam, 2010).

Het kunnen ontstaan en overleven van Drik heeft niet zozeer te maken met deze ethische inzichten; er waren ook economische belangen mee gemoeid. Vanaf het einde van vorige eeuw werd het niet meer zo evident om Westerse fotografen naar het Zuiden te sturen. Aan de basis hiervan liggen verschillende redenen:

- De mediabudgetten werden verminderd;
- De reiskosten naar niet-populaire bestemmingen werden duurder;
- Het terrorisme nam toe;
- De verzekeringspremies stegen sterk;
- Het gevaar voor aanslagen op de pers was reëel;
- De tussenpersonen en tolken moesten betaald worden.

Zo werden geleidelijk aan lokale fotografen ingehuurd om in de vuurlinie te staan en om het plaatselijk nieuws te verslaan. Maar wat bleek? Ze moesten niet alleen voor een habbekrats werken maar er werd hun ook nog gedictéerd welk verhaal ze moesten brengen. Dit had natuurlijk invloed op hun manier van werken: ze maakten foto's conform aan de verwachtingspatronen. De stijgende interesse voor foto's over het Zuiden was ook een gevolg van de economische globalisatie. Er kwam meer interesse voor goedkopere arbeidskrachten en voor een brede consumptiemarkt. Hierdoor was er nood aan beelden die het vertrouwen van potentiële investeerders stimuleerden. Dit had als gevolg dat er niet alleen een markt bestond voor beelden van honger en ellende maar nu ook voor positieve beelden die het dagelijkse leven belichtten en die ook verhalen brachten van Indiërs of Chinezen die, dankzij het kapitalisme, multimiljonair geworden waren.

De stichters van Drik hebben altijd geijverd voor een billijke vergoeding van hun fotografen. De scheefgetrokken handelsrelatie tussen het Noorden en het Zuiden moest niet herhaald worden in de beeldenmarkt. Respect uit zich ook in de verloning en in eerlijke handel. Via hun website promoot Drik het gebruik van hun foto's. Het biedt een platform voor inheemse fotografen, fotoagentschappen, fotocollecties van de *Majority World* zodat ze eerlijke toegang krijgen tot de globale markt. Voor geïnteresseerden van het Noorden wordt het eenvoudiger om beeldmateriaal van over de hele wereld aan te schaffen en de auteurs hiervoor eerlijk te vergoeden. Er worden eerlijke beelden van de wereld verspreid met een eerlijk loon voor de fotograaf. Een *Fair Trade* Fotografie is geboren (Alam, 2007), (Alam, 2010).

Dat een eerlijke wereldhandel meer effect heeft dan ontwikkelingshulp blijkt ook uit het onderzoek van Paul Casberg, door Alam *father* Paul Casberg genoemd. Die toonde aan dat een prijsstijging van een paar pence van de theeveerkoop door de Britse spoorwegen meer inkomen genereert dan de totaliteit van de buitenlandse hulp die de regering van Sri Lanka ontvangt als die verhoging van de theeprijs naar de arbeiders gaat. We hebben eerlijke handel nodig, niet nog meer hulp,

concludeert Paul Casberg in zijn masterthesis aan de *London School of Economics* (Alam, 2010, p.57). Eerlijke handel stimuleert een herverdeling van de rijkdom. De bevolking van de rijke landen moet dan wel bereid zijn om een eerlijke (=hogere) prijs te betalen voor de goederen uit de *Majority World*. De industrie en de distributiesector moeten kunnen garanderen dat die meerprijs wel degelijk naar het volk gaat.

Dezelfde problematiek wordt aangesneden door Renzo Martens in zijn ophefmakende documentaire *Enjoy poverty*. Congolezen laten zich gratis fotograferen terwijl hun foto's voor honderden dollars verkocht worden aan Westerse Magazines, persagentschappen of zelfs aan kunstgalerijen. Ondanks het feit dat zij 'het ruwe materiaal' leveren krijgen ze, net zoals voor de grondstoffen van het land dat zij bewerken, er heel weinig voor terug. *World Portraits, Fair Trade Stock Photography*, een partnerorganisatie van *Majority World Photography* biedt hier een antwoord op. Voor elke verkochte foto ontvangt niet alleen de fotograaf, maar ook de geportretteerde, een commissie. Vanuit de visie dat het portretrecht een basisrecht is voor alle mensen is het eerlijk dat ook de modellen van de *Majority World* een eerlijke vergoeding ontvangen als hun afbeelding gebruikt wordt voor publieke campagnes, tentoonstellingen en publicaties.

In het kader van ons onderzoek hebben we ons geregistreerd bij <http://www.majorityworld.com>. Wij ontvingen op 12 april 2010 een antwoord per mail waarbij bovenstaande doelstellingen nog eens onderstreept worden:

- *People's of the Majority World telling their own story*: de mensen van het Zuiden willen meer betrokken zijn bij de beeldvorming over hen zelf;
- Zij wensen authentieke beelden te verspreiden, *depicting real everyday lives*;
- Er worden enkel foto's verkocht van inheemse, *indigenous* fotografen;
- Ethische handel wordt hierdoor gepromoot samen met de echte, genuanceerde blik van de lokale fotograaf.

3.3 PALIC-METHODE

Bij het onderzoek naar de ethische aspecten van het medium fotografie belanden we onvermijdelijk bij het internationale onderzoeksproject van Johan Swinnen, namelijk de PALIC-methode. PALIC staat voor *Photography-Anthologie-Learning-Methodology and International Conflict*. Deze methode beoogt niet alleen om vanuit sociologische invalshoek het grootste deel van de wereldbevolking te herwaarderden; ze heeft eveneens als doel een objectieve geschiedenis van de wereldfotografie te (re)construeren.

3.3.1 SITUERING

Johan Swinnen vertrekt van de volgende ethische vraagstellingen⁷⁷:

- Hoe kunnen we een politiek correcte geschiedenis van de fotografie maken?

⁷⁷ SWINNEN Johan, *Beeldcultuur*, [hoorcollege] en *Geschiedenis van de fotografie en de nieuwe media*, [hoorcollege], Brussel, VUB, opgetekend tijdens de colleges van het academiejaar 2008-2009.

- Gaat een sociale geschiedenis samen met een esthetische?
- Willen we een geschiedenis van stromingen en van namen (en dus van vormen) of willen we ook een geschiedenis van het gebruik van de fotografie?
- Kan hedendaagse fotografie als autonoom beschouwd worden of is het nuttiger om ook toepassingen op andere domeinen te analyseren?

170 jaar lang lag het accent van de geschiedenis van de fotografie op de verwezenlijkingen in het Westen. Ook de blik op de wereld werd gedomineerd door een Euro-Amerikaanse visie evenals de verspreiding van de foto's. Er is nood aan een nieuwe geschiedenis van de fotografie, een benadering waarbij de *Majority World* niet vergeten wordt en waarbij er andere accenten gelegd worden. Als fotograaf, kunst- en cultuurwetenschapper, agoog, archiverings- en restauratiedeskundige wenst Johan Swinnen dit pionierswerk te vervullen. Vertrekkend vanuit de theorie, de receptie en de geschiedenis van de fotografie plaatst hij dit medium in een ruim sociaal, politiek en cultureel kader.

Foto's zijn belangrijk. Ze zijn niet alleen belangrijk om het verleden te reconstrueren maar ze hebben ook een belangrijke persoonlijke en emotionele waarde. Ze herinneren aan een geliefde, een mooi moment of ze kunnen verdrietig maken. Ze kunnen mensen manipuleren of reclame voor iets maken. Ze zijn meer dan ooit een vrijetijdsbesteding, een markt voor de industrie. Ze zijn verzamelobjecten, worden in (digitale) albums bewaard. Soms worden er gigantische bedragen voor neergeteld op veilingen. Tijdens verkiezingscampagnes zijn foto's niet uit het straatbeeld weg te denken. Glamourfoto's worden gebruikt in contactmagazines, portretten op doodsprentjes. Foto's zijn alomtegenwoordig. Zouden we ons nog een leven zonder kunnen voorstellen? Foto's kan je zowel met een *iPhone* maken als met een gesofistikeerd apparaat. Met foto's kun je iets aanleren. Je kunt je er goed bij voelen. Foto's zijn belangrijk bij politieke campagnes. De vernaculaire fotografie is in opmars. Foto's kunnen controverses oproepen en ethische vragen stellen. Fotografie wordt gedoceerd in het kunstonderwijs, in het volwassenenonderwijs, in volkshogescholen en in de centra voor zelfstandig ondernemen. Fotografie wordt sinds kort ook op academisch niveau bestudeerd. Naast de amateurverenigingen bestaan er ook beroepsverenigingen voor fotografen.

Berger formuleerde het op zijn manier:

Within a mere 30 years of its invention as a gadget for an elite, photography was being used for police filing, war reporting, military reconnaissance, pornography, encyclopedic documentation, family albums, postcards, anthropological records (often, as with the Indians in the United States, accompanied by genocide), sentimental moralising, inquisitive probing (the wrongly named "candid camera"): aesthetic effects, news reporting and formal portraiture.

(Berger, 1991, p. 52).

Deze opsommingen volstaan zeker niet. We kunnen steeds verder gaan. Het is duidelijk dat een onderzoek naar de mogelijkheden van de fotografie grensoverschrijdend moet zijn. Immers de fotografie bestaat niet. De fotografie heeft raakvlakken met sociologie, agogiek, technologie, etnologie, archeologie, cultuurwetenschappen, kunstwetenschappen, geschiedenis, politiek, filosofie en ethiek, pedagogie, conserverings- en restauratiewetenschappen en is daardoor interdisciplinair. De fotografie kan ook in iedere discipline apart bestudeerd worden en is hierdoor multidisciplinair.

Dit multi- en interdisciplinaire karakter van fotografie komt tot uiting in de PALIC-methode. Diverse culturele, sociale en politieke functies van de fotografie worden hierin blootgelegd. In de volgende hoofdstukken zal dit verduidelijkt worden.

3.3.2 METHODOLOGIE

In de PALIC-methode gaan (kunst)historisch en sociaal-agogisch onderzoek hand in hand.⁷⁸

Sociaal-agogisch luik:

- Het proces begint met het blootleggen van significante thema's. Tijdens interviews met participanten komen die naar boven.
- Er wordt gezocht naar foto's die te maken hebben met de aangereikte onderwerpen. Deze foto's stimuleren het gesprek errond. De participanten vertellen hun verhaal. Dit verhaal wordt geregistreerd. Zo wordt de link gelegd met de socio-culturele context.
- Vertrekkend van de eigen realiteit komt een bewustzijnsproces op gang ter bevordering van de zoektocht naar de eigen identiteit en die van de gemeenschap.

(Kunst)historisch luik:

- De foto's worden verzameld, geïdentificeerd, gedetermineerd en geïnterpreteerd.
- Indien nodig worden ze gerestaureerd en geconserveerd.
- De geschiedenis wordt gereconstrueerd aan de hand van de foto's.
- Zij worden tentoongesteld.

Deze laatste stap is een niet te onderschatten schakel in het proces. Foto's die worden getoond in musea of in tijdelijke, geïmproviseerde, tentoonstellingsruimtes onderstrepen de belangrijkheid van wat erop staat en ze stimuleren het discours. Ze wakkeren de eigenwaarde en de fierheid aan. Ook in de projecten van Rich Wiles, Achinto Bhadra en Wendy Ewald werden steeds toonmomenten ingeschakeld. Kijken naar foto's laat een verwerking toe van een collectief of individueel verleden. Deze verwerking manifesteert zich als een wordingsproces.

Deze methode leent zich heel goed voor marginale groepen die zo goed als niets te zeggen hebben binnen de samenleving, die de 'cultuur van het zwijgen' aangenomen hebben. Foto's zijn laagdrempelig en daardoor stimuleren ze het gesprek. Bovendien hoeft je niet te kunnen lezen of schrijven om over een foto te kunnen vertellen. Daardoor kunnen bijvoorbeeld laaggeschoolden,

⁷⁸ SWINNEN Johan, *Beeldcultuur*, [hoorcollege] en *Geschiedenis van de fotografie en de nieuwe media*, [hoorcollege], Brussel, VUB, opgetekend tijdens de colleges van het academiejaar 2008-2009.

onderdrukte groepen zoals vrouwen en kinderen, ook hun verhaal kwijt. Via hun getuigenissen kan de geschiedenis heropgebouwd worden en deze keer niet de geschiedenis van koningen en andere machthebbers maar vooral die van het gewone volk, zelfs die van de *Majority World*.

Swinnen verwijst naar Paulo Freire (1921-1997), de Braziliaanse onderwijshervormer, pedagoog en andragoog. In het Nederlandstalige gebied is hij vooral bekend met *Pedagogie van de onderdrukten* (Freire, 1973), dé bijbel van de maatschappelijk werkers van de jaren tachtig van vorige eeuw. Zijn methode om, vertrekkende van de ervaringswereld van mensen, emancipatorische processen te stimuleren, vindt aansluiting bij de PALIC-methode. Zijn gedrevenheid om bewustzijnsprocessen bij het gewone volk op gang te brengen getuigt van zijn humanistische visie, een visie die we ook terug kunnen vinden in het onderzoeksproject van Swinnen. De methode biedt de mogelijkheid om de verschillende aspecten van de fotografie te bestuderen. Zowel het medium *an sich* als de werking en het gebruik ervan komen aan bod.

Het is interessant om te vermelden dat er een evolutie was van PAL naar PALIC. De PAL-methode is een fotohistorische methode om een fotografisch collectief geheugen op te bouwen. Dit kan in principe overal toegepast worden, bijvoorbeeld bij erfgoedprojecten waarbij foto's dienen om het verleden te reconstrueren. De lagere klassen komen hier ook aan bod. Het Archief en Museum van de Socialistische Arbeidersbeweging – Instituut voor Sociale Geschiedenis is hiervan een goed voorbeeld. De PALIC-methode wordt echter vooral toegepast in gebieden die een internationaal conflict achter de rug hebben of die nog volop betrokken zijn bij internationale conflicten. Dit verklaart de toevoeging van 'IC'. Het specifieke hiervan zijn de veranderingsprocessen die deze gebieden ondergaan hebben met wisselende zoektochten naar een nationale en naar een individuele identiteit als gevolg. De PALIC-methode kan over de hele wereld – dus ook in Europa – toegepast worden, in gebieden met internationale conflictsituaties waar oorlog, repressie en schending van de Rechten van de Mens heersen of geheerst hebben.

Fotografie in combinatie met internationale conflicten wordt ook bestudeerd in het *UCD Clinton Institute for American Studies* in Dublin. In juni 2009 werd hierover een internationale conferentie gehouden. Hun onderzoeksproject *Photography and International Conflict* is interdisciplinair en brengt theoretici en mensen uit de praktijk samen om te reflecteren over de rol van de fotografische representatie van internationale conflicten. Volgende items worden ondermeer bestudeerd:

- De geschiedenis en de genres van het in beeld brengen van conflicten;
- De ethische en legale functies van beelden als evidente representatie van menselijk leed;
- De visuele economie die vertaald wordt in de marktwaarde van beelden over ellende en conflicten;
- De rol van nieuwe organisaties en ngo's in de distributie van fotografische beelden;
- Het effect van conflictbeelden op het politieke beleid en de activiteiten van ngo's.
- De rol van fotografische beelden in post-conflict situaties;

- De rol van de nieuwe technologie en de convergentie van verschillende media in de beschrijving van conflictsituaties⁷⁹.

Dit onderzoeksproject richt zich niet, in tegenstelling tot de PALIC-methode, op de praktijk en het belang van het archiveren en conserveren van bestaand fotomateriaal en heeft ook niet de bedoeling om een nieuwe wereldgeschiedenis van de fotografie in kaart te brengen.

Foto's kunnen een kritische blik bieden op de maatschappij, ook in samenlevingen waar de vrijheid beperkt is. Kunst, beeldcultuur en foto's kunnen moeilijke onderwerpen bespreekbaar maken en vastgeroeste meningen doorbreken. Cultuur kan mensen meer weerbaar maken en kan een helende invloed hebben op die mensen die getraumatiseerd zijn door gewelddadige conflicten. Het vastleggen van hun verhalen voor de komende generaties en het weer tot leven brengen van het verleden, via beelden, kunnen bijdragen tot het begrijpen en verwerken van het verleden, in de hoop hierdoor conflicten in de toekomst te voorkomen.

In 1978 breekt in Nicaragua de revolutie uit. De militaire dictatuur van Somoza wordt bestreden door het FSLN, de 'Sandinisten'. Magnum-fotografe Susan Meiselas (1948) documenteert deze strijd. Haar foto's worden wereldwijd gepubliceerd en een deel ervan gebundeld in *Nicaragua, june 1978 - july 1979*. Tien jaar later, met het fotoboek in de hand, keert ze terug en gaat op zoek naar de personages op de foto's. Ze ondervraagt hen over toen en nu. Ze interviewt zowel Sandinisten als leden van de Nationale Garde. Dit resulteert in de documentaire *Pictures from a revolution* (Meiselas, dvd, 2007). Ook al is zij een *gringa*, toch heeft zij een diep menselijk contact met haar protagonisten. Het is opvallend hoe de foto's die ze wellicht nooit eerder gezien hebben verhalen losweken en emoties oproepen. De revolutie wordt beetje per beetje gereconstrueerd en herbeleefd. De foto's maken een terugblik mogelijk. Ontgoochelingen, pijn om gesneuvelden, bitterheid, verdriet, hoop, ... worden tijdens de verhalen geuit en misschien ook wel verwerkt. Is Meiselas een beeldmaker of een visuele historica? 25 jaar na de revolutie toont ze metersgrote spandoeken met haar oorlogsfoto's op dezelfde publieke plaatsen waar ze de foto's 25 jaar eerder nam. Zo wordt een nieuwe generatie geconfronteerd met de revolutie die ze zelf nooit meegemaakt heeft. Dit project, *Reframing history*, draagt bij tot het collectief geheugen van de Nicaraguanen. Meiselas maakte de foto's tijdens het conflict, de revolutie, en gebruikte die als getuigen van een verleden, een verleden dat niet alleen de identiteit van de Nicaraguanen bepaalt maar ook hun sociale context. Dit draagt bij tot het beter begrijpen van hun huidige situatie in de hoop dat dergelijke conflicten in de toekomst voorkomen kunnen worden.

Een verwant project vinden we terug in haar boek *Kurdistan, In the shadow of history* (1997). In de periode 1989-1991 fotografeerde ze Koerdische vluchtelingenkampen en massagraven in Noord-Irak. Het boek dat hieruit resulteerde bevatte naast haar foto's ook archieffoto's van de Koerdische gemeenschap en was de aanzet tot de website <http://www.akakurdistan.com>, een veilige en anonieme stek over de complexe geschiedenis van een volk zonder staat en daardoor zonder nationaal archief. *Akakurdistan* is bedoeld om via foto's en verhalen een interculturele dialoog te

⁷⁹ Zie: <http://www.ucd.ie/photoconflict/conferences/photographyinternationalconflict/>.

creëren en een geheugenbank op te bouwen. Dit sluit aan bij de PALIC-methode. Een foto zonder verhaal is als één puzzelstukje uit een doos waarvan het deksel verdwenen is. Wat op de foto staat zie je wel maar in welk verhaal dit beeld past is soms moeilijk te achterhalen. Iedere foto vertelt niet alleen een verhaal, ze verbergt ook een ander, misschien wel een even belangrijk verhaal. Analyses van gevonden foto's kunnen daarom bijdragen tot reconstructie van de identiteit van een individu en van een gemeenschap. Het is niet alleen belangrijk om te onderzoeken wat op de foto staat maar ook wie deze gemaakt heeft, waar en waarom deze gemaakt werd, wie de foto gevonden heeft en waarom hij kon blijven bestaan.

In juni van dit jaar verscheen het cahier *What's the time in Dhaka, the new photography thinking* van Johan Swinnen (Swinnen J., 2010a). We hebben nog net binnen de tijdlimiet van ons onderzoek de kans gehad om deze publicatie te bestuderen.

Na zijn ontmoeting in juni 2007 met professor Shahidul Alam tijdens het congres *Global Photographies: Histories, Theories, Practies* in de *School of Creative Arts – Institute of Art, Design & Technology* in Dublin, trok Swinnen voor de eerste maal naar Bangladesh in december 2008. Binnen *Pathshala*, het Zuid-Aziatische Instituut van Fotografie, werd niet alleen de methode ontwikkeld maar eveneens in de praktijk omgezet.



Foto 21 Johan Swinnen, *Rashid Talukder*, 2008. (PowerPoint J. Swinnen, 2009).

Fotografen die de bloedige onafhankelijkheidsoorlog meegemaakt hadden in 1971 zoals Rashid Talukder (foto 21) en de gebroeders Naibuddin en Nowazesh Ahmed werden geïnterviewd. Om alle nuances in hun verhaal goed te kunnen registreren gebeurde dit zowel in het Engels als in het Bangla, de officiële taal. Zij waren bereid hun fotoarchief te schenken op voorwaarde dat dit respectvol behandeld zou worden. Dit kon men hun verzekeren in het *Liberation War Museum* dat visuele middelen hanteert voor de reconstructie van de geschiedenis.

Swinnen is ook betrokken in onderzoeks- en educatieprojecten van andere landen die de PALIC-methode wensen toe te passen zoals Suriname, Rwanda, Palestina, Zuid-Afrika en Nepal.

Het vertrekpunt zijn foto's: fotocollecties of afzonderlijke foto's. Hierover zijn verschillende gegevens nodig. De nuttige informatie kan ondergebracht worden in negen hoofdcategorieën:

- Titel van de collectie;
- Vaststellen van de datering (zowel van opname als van afdruk);
- Ontstaan, oorsprong en herkomst;
- De fysische beschrijving van de collectie;
- Waarover de foto's gaan, het onderwerp, wat te zien is op de foto;
- De titels en bijschriften;
- Het analyseren en organiseren van de documenten volgens archivale principes;
- Bevindingen over de collectie die toelaten deze te ontsluiten;
- De restricties van de collectie.

Wanneer dit in kaart gebracht is kan overgegaan worden naar de verschillende fasen binnen het onderzoek:

Stap 1: trainingsprogramma's voor het verzamelen van orale en visuele geschiedenis.

Ondermeer:

- Het interpreteren van de verhalen;
- Het aanspreken van verschillende informatiebronnen.

Stap 2: trainingsprogramma's voor het preserven en conserveren van de foto's.⁸⁰

Ondermeer:

- Studie van de verschillende historische fotografisch procédés;
- Chemie van de fotografie;
- Toepassen van conserverings- en preserveringstechnieken.

Stap 3: trainingsprogramma's voor sociale geschiedenis en kunstkritiek

Ondermeer:

- Visuele (formeel) analyse;
- Studie van de sociale context van zowel de fotograaf, de opdrachtgever als de markt waarvoor de foto bestemd was;
- Geschreven documenten bij het onderzoek van foto's;
- Toepassen van de foto-analysemodellen van Jean-Claude Lemagny, Andreas Müller-Pohle en Terry Barrett;
- De instrumentele waarde of het nut van de foto's, hun waarheidsgehalte, ideologie, intrinsieke esthetische verdienste, uitdrukingskracht, integriteit, techniek, originaliteit en historisch belang evalueren.

(Swinnen J., 2010a).

Het is de bedoeling van Swinnen om de verschillende trainingsprogramma's, bevindingen, resultaten en realisaties, te bundelen in een anthologie. Deze bloemlezing wenst niet alleen een beeld te geven van de diversiteit van het medium maar beoogt eveneens een aanvulling te zijn op

⁸⁰ Hierop wordt uitgebreid ingegaan in: Kockaerts R. en Swinnen J., *De kunst van het fotoarchief*, 2009.

de bestaande geschiedschrijving over de fotografie. Een geschiedenis met ook aandacht voor de *Majority World* doet recht aan de scheefgetrokken relaties tussen het Noorden en het Zuiden die zich ook in de geschiedschrijving uiten.

3.4 ENGAGEMENT

Wij wensen deze benadering van de Wereldfotografie te verbinden met engagement. Normen en waarden zijn onderdeel van een cultuur. Cultuur is dan ook het fundament onder elke ontwikkeling. Samenwerking verloopt vlotter en conflicten kunnen beter ingedijkt worden als mensen overtuigingen delen. Daarom is het belangrijk dat er gestreefd wordt naar een mondiale ethiek: ethische principes die wereldwijd gedeeld worden, bijvoorbeeld: een eerlijke handel, een eerlijke verdeling van de rijkdom en van de kennis.

Daarom is het ook belangrijk om geïnteresseerd te zijn, betrokken te zijn met maatschappelijke kwesties. Dit is wat wij engagement noemen en dat heeft rechtstreeks te maken met een humanistische ingesteldheid en met interne en externe zingevingsprocessen. Cultuur kan een obstakel zijn bij ontwikkeling, maar ook een instrument van emancipatie. De zingeving door cultuur kan een doel op zich zijn. Gelijkwaardigheid van mensen, verantwoordelijkheid voor volgende generaties en vrijheid van meningsuiting ondersteunen vooruitgang en zijn ook doel van ontwikkeling.

Een eigen visie kan uitgedrukt worden en vertaald worden naar een gedrag. Sterker wordt het wanneer die visie aanleiding geeft tot actief gedrag, wanneer men een deel van zijn tijd en energie consequent besteedt aan acties waarbij geen eigenbelang gemoeid is en die leiden naar maatschappelijke verbeteringen. Deze worden niet enkel vertaald naar materiële middelen; ook (zelf)respect en eigenwaarde zijn belangrijk in het ontwikkelingsproces.

De toekomst is niet aan het (individuele) engagement, maar aan de (mogelijkheid van) gemeenschap, van mogelijke nieuwe collectieve betekenissamenhangen, leefstijlen en vormen van samenwerking.

Mijn engagement gaat over de grenzen en de problematische kanten van maakbaarheid, in collectieve én individuele zin. Het heeft te maken met op zoek te gaan naar het recht op alledaags en hedendaags geluk, zonder dat daarbij het lot van het collectief wordt opgeofferd aan het eisenpakket van het individu. Dit project wil bijdragen aan een humane samenleving en een zinvol bestaan van ieder mens.

(Swinen J., 2010c, p. 216).

3.5 PALIC-METHODE en INSTRUMENTELE FOTOGRAFIE

De PALIC-methode beoogt het reconstrueren van de geschiedenis van een volk aan de hand van foto's. We zagen dat de methode heel veel disciplines aanspreekt. Foto's en fotocollecties worden opgezocht en gedetermineerd. De kennis van de historische procédés is belangrijk met het oog op het onderzoek, de registratie, de datering, de preservatie en restauratie van de fotobeelden.

Aan de hand van de foto's wordt de geschiedenis van de fotografie herschreven en bijgeschreven met de bedoeling om de Euro-Amerikaanse visie te doorbreken en om de *Majority World* een plaats te geven binnen de wereldgeschiedenis van de fotografie. De foto's worden aangewend om een gesprek op gang te brengen bij verschillende bevolkingsgroepen. In gebieden met een grote graad van analfabetisme betekenen ze een alternatieve vorm van communicatie (Swinen J., 2010d, p. 610). Op die manier kan de geschiedenis gereconstrueerd worden. De verhalen worden opgetekend. Het is de bedoeling dat zij samen met de foto's gebundeld worden in een bloemlezing die verschillende aspecten van het maatschappelijke gebeuren blootlegt. Het onderwerp van de foto, de context waarbij hij geproduceerd werd, zijn techniciteit en zijn intrinsieke waarde zijn belangrijk.

Maar ook de instrumentele waarde van de foto's is van belang want zij worden aangewend als middel om maatschappelijke items aan te snijden en om bewustzijnsprocessen op gang te brengen.

De methode sluit aan bij agogische processen. Inzicht in de kunst in het algemeen en beeldcultuur in het bijzonder is een hulpmiddel bij educatie- en socialisatieprocessen. De fotocollecties worden ook gebruikt om bewustzijnsprocessen op gang te brengen ten voordele van emancipatorische processen. Hierdoor is er een grote verwantschap tussen Instrumentele Fotografie en de PALIC-methode .

Een onderdeel van de methodologie van PALIC behoort tot de Instrumentele Fotografie.

Een foto kan duiding geven over het waarom van een conflict, een verzameling foto's kan een visueel antwoord geven over (im)moraliteit, waarheid en werkelijkheid en tijd en ruimte. Een anthologie van de geschiedenis van de fotografie kan een remedie zijn tegen het nihilisme, het ontbreken aan geloof in deze wereld. De waarde ervan blijkt niet afhankelijk te zijn van de esthetische kwaliteiten van de foto's op zich, maar van de uitwerking op de kijker.

(Swinen J., 2010c, p. 211).

De uitwerking op de kijker, de pragmatische dimensie van de fotobeelden, zijn in de PALIC-methode even belangrijk als de intrinsieke kwaliteit ervan. Het visuele antwoord van de foto is anders geformuleerd dan met woorden en vaak krachtiger. Beelden van genocides in Bangladesh (1971) of in Rwanda (1994) roepen andere gevoelens op dan geschreven teksten. De ethische dimensie van deze gebeurtenissen wordt versterkt door fotobeelden.

3.6 BESLUIT

Een van de ethische aspecten van de fotografie uit zich in het bevragen van de evidentie van de Euro-Amerikaanse beeldvorming over de *Majority World*. Tot ver in de twintigste eeuw hadden de geïndustrialiseerde landen in het grootste deel van de wereld een monopolie-positie op het kijken

en daardoor ook op het definiëren van de wereld. Niet alleen de foto's uit de koloniale periode maar ook de foto's die gemaakt werden in opdracht van de ngo's en hulporganisaties legden het accent op het anders-zijn, op exotisme, op armoede, pijn en lijden, door ons comfortabele cliché-beelden aan te reiken. Emancipatorische processen hebben er toe geleid dat de gedekoloniseerde mens niet meer naar zichzelf kijkt met een Westerse blik maar nu zelf een persoonlijke blik richt op zichzelf en zijn samenleving. Dit (zelf)beeld geeft een andere betekenis waardoor ook een eigen, nieuwe geschiedschrijving mogelijk wordt. Onze perceptie van de wereld wordt gevormd door beelden die rechtstreeks op ons netvlies geprojecteerd worden maar ook door fotobeelden die de werkelijkheid fragmentarisch representeren. Deze fragmenten zijn als puzzelstukjes die samen een wereldbeeld kunnen reconstrueren.

De nieuwe belangstelling voor de wereldfotografie is hoopgevend en biedt een bredere humanistische kijk op de wereld, een wereldbeeld waarin plaats is voor vrijheid, gelijkheid en menselijkheid.

We moeten ons echter hoeden voor overdreven optimisme. De herwaardering van de *Majority World* kan pas slagen als terzelfder tijd ook consequent toezicht komt op het naleven van de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens. We mogen niet uit het oog verliezen dat projecten die een zelfstandige en gelijkwaardige beeldvorming in en over de *Majority World* wensen te stimuleren slechts aan iedereen ten goede komen in een rechtvaardige wereld. Artikel 26 van de Universele Verklaring poneert het recht op onderwijs voor iedereen zodat 'de menselijke persoonlijkheid zich ten volle kan ontwikkelen ten voordele van het begrip, de verdraagzaamheid en de vriendschap onder alle naties, rassen of godsdienstige groepen'. Deze woorden klinken hol in het besef dat tegen 2015 de Millenniumdoelen⁸¹ niet zullen gehaald worden. Shahidul Alam klaagde reeds aan dat bij de voorstelling ervan in Londen heel veel ophef en drukte gemaakt werd door hoofdzakelijk 'witte' sprekers en fotografen. Het *Majority World*-gehalte beperkte zich tot een paar groepjes Afrikaanse muzikanten.

We hebben de Millenniumdoelenatlas⁸² geconsulteerd. Hieruit blijkt dat tegen 2015:

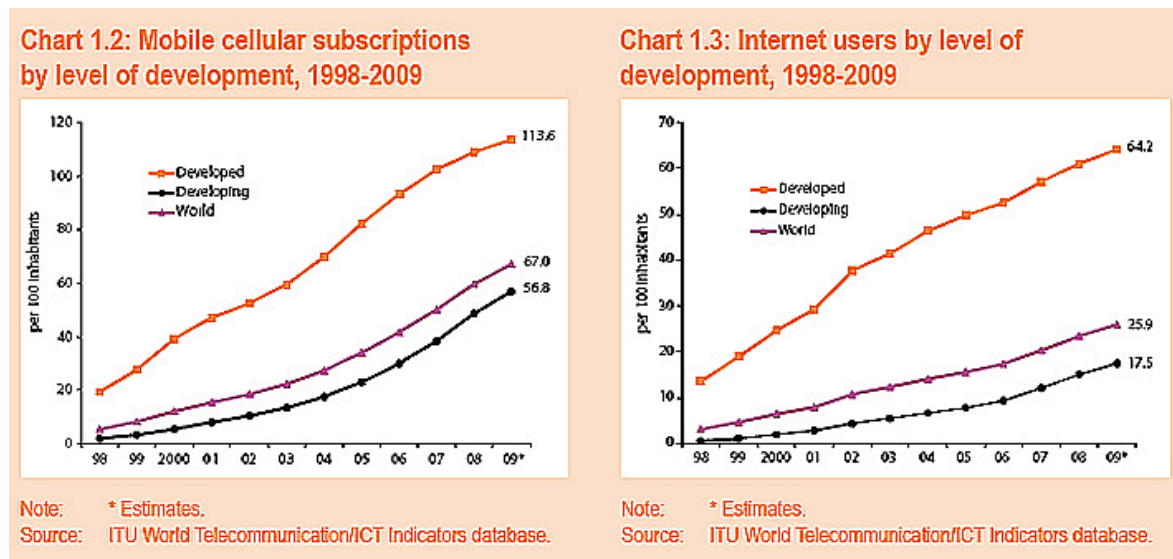
- De armoede onvoldoende zal bestreden zijn;
- Niet alle kinderen naar school zullen gaan;
- Mannen en vrouwen nog steeds niet gelijkwaardig zullen behandeld worden;
- De kinder- en kraamsterfte nog steeds groot zal zijn;
- Malaria, TBC en Aids nog niet voldoende onderdrukt zullen zijn.

De Millenniumdoelenatlas wijst erop dat moderne communicatiemiddelen zoals mobiele telefonie en internet van groot belang zijn voor de ontwikkeling in arme landen. Hiermee kunnen mensen eenvoudiger aansluiting vinden op de wereldeconomie. Hiermee verdwijnt ook de onzichtbaarheid van inheemse fotografen en kunnen persagentschappen zoals Drik opgericht worden. Toch blijft

⁸¹ In september 2000 hebben 189 landen zich verbonden om de United Nations Millennium Development Goals (vertaald in 8 concrete doelstellingen m.b.t. armoede, onderwijs, gelijke kansen, gezondheid, milieu...) te helpen behalen tegen 2015. Meer info: <http://www.un.org/millenniumgoals/>.

⁸² Zie: <http://www.millenniumdoelen.nl/atlas/atlas.php>

waakzaamheid nodig. Cijfers tonen aan dat het aantal internetaansluitingen in landen met lage inkomsten aan het stijgen is maar dat geldt nog meer voor de rijke landen. In deze landen waren er in 2009 vier keer zo veel internetgebruikers als in de arme landen (figuur 4).



Figuur 4 Internetgebruikers volgens graad van ontwikkeling.⁸³

Internet vereist computers en computers impliceren hard- en software en de kennis erover. In landen waar school- of leerplicht niet bestaat, waar kinderen nog steeds moeten meehelpen om aan een basisvoedselrantsoen te komen, zal slechts een minderheid van de bevolking hiermee in aanraking komen. Bangladesh is een van de armste landen van de wereld. Toch is het, dankzij de stuwende kracht van Shahidul Alam, erin geslaagd een persagentschap en een school voor fotografie en media op te richten. Er worden zelfs workshops georganiseerd voor jongeren uit de arbeidersklasse én voor vrouwen. Dat dit resultaat oplevert bewijst Momena Jalil. Zij studeerde aan *Pathshala*, doceert er nu zelf en is een bekwame fotojournaliste (foto 22).

In een land met de Islam als officiële staatsgodsdienst is dit opmerkelijk. Men kan echter niet vanuit het label 'islam', zoals dat door de Westerse media voorgesteld wordt, de hele moraal van een maatschappij, waarvan de bevolking overheersend moslim is, verklaren. Niet alleen in Bangladesh en in Pakistan maar ook in Indonesië en in Turkije werd reeds een vrouw als regeringsleider verkozen. De Turkse vrouwen bijvoorbeeld hebben ook veel vroeger stemrecht verworven dan die in België. Ook transseksualiteit is minder beladen met taboes. De Turkse transseksuele Zeki Müren, acteur en zanger, was een nationale ster (Deneulin, 2010, p.233).

⁸³ Bron: (International Telecommunication Union, 2010, p. 2): geraadpleegd op 23 juni 2010, <http://www.itu.int/ITU-D/ict/publications/idi/2010/>



Foto 22 Momena Jalil, *Mother and Daughter in Cell*, 2008.⁸⁴

Ontwikkeling gaat niet altijd om geld, het gaat ook om wederzijds respect en intellectuele uitwisseling. Dit zijn ook belangrijke elementen in het ontwikkelingsproces. De Westerse beeldvorming doet meer kwaad dan goed. Ze verbergt het cruciale issue: armoede is steeds gebaseerd op uitbuiting op lokaal, regionaal en internationaal niveau. Zolang de beeldvorming over armoede er een is die de nadruk legt op een tekort, zullen de oorzaken van de uitbuiting verborgen blijven (Alam, 2010, p. 53).

Ook in *Enjoy poverty* maakt Renzo Martens op een cynische toon duidelijk dat ondanks hun natuurlijke rijkdommen de Congolezen arm zijn en arm zullen blijven. Ze beschikken niet over de middelen om die te ontginnen. Evenmin krijgen de lokale fotografen toegang tot de internationale beeldenmarkt:

- Omdat ze onvoldoende opleiding hebben;
- Omdat ze onvoldoende uitgerust zijn;
- Omdat ze niet aan een perskaart geraken.

Deze drie obstakels werden in Bangladesh opgelost, mét de stuwende kracht van Shahidul Alam, door:

- De oprichting van Pathshala, *the South Asian Institute of Photography*;
- Gemeenschappelijke studio's, doka's en computers;
- Een eigen persagentschap Drik.

(Alam, 2010, p. 54-55).

Samen met een stabiele politieke situatie - de laatste democratische verkiezingen werden in december 2008 gehouden – was Bangladesh de ideale voedingsbodem voor de succesvolle start

⁸⁴ <http://prisonphotography.wordpress.com/2008/12/01/momena-jalil-female-prisoners-photography-in-bangladesh/> .

van de PALIC-methode, eveneens in 2008. Wij menen dat de situatie in Bangladesh een inspiratiebron en een voorbeeld kan zijn voor andere landen van de *Majority World*.

Toch moeten we waakzaam blijven. Dergelijke projecten zijn zeker in de beginfase fragiel omdat zij afhankelijk zijn van intellectuele en financiële middelen.

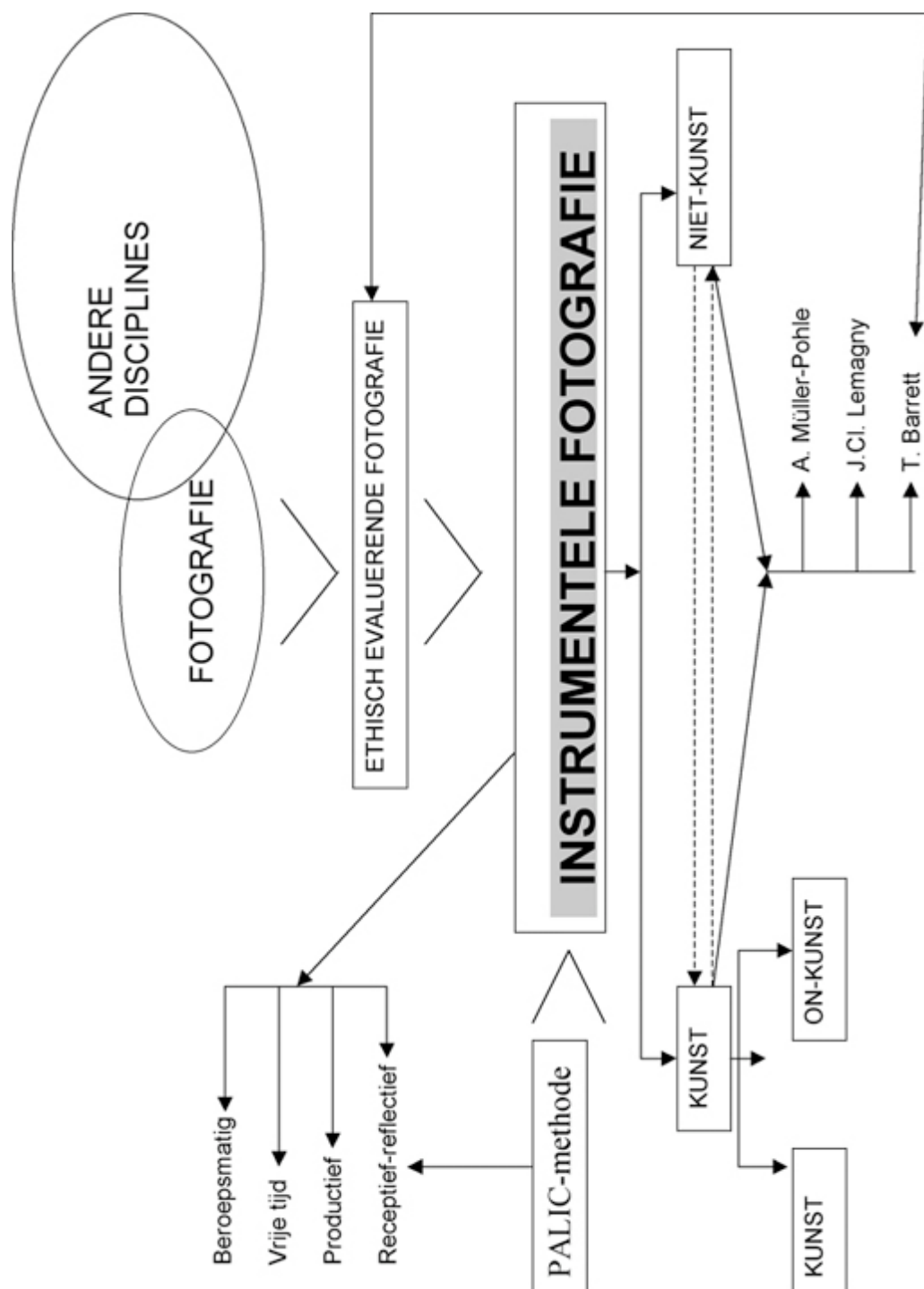
Om niet terug in het neokoloniale zog te verzeilen is het aan te bevelen dat slechts in de opstartfase gebruik wordt gemaakt van de expertise van Westerse landen. Op lange termijn is het investeren in eigen opleiding veel duurzamer. In de PALIC-methode worden verschillende disciplines aangesproken en daardoor zullen de opleidingen zich moeten ontwikkelen op verschillende domeinen. Dit vraagt weer expertise en geld en we vrezen dat dit onvermijdelijk van de Westerse landen zal moeten komen. Intellectuele en financiële onafhankelijkheid behoedt de *Majority World* voor neokoloniale bemoeizucht. Maar zal dit wel mogelijk zijn? Wij vinden het belangrijk dat hiertoe de eerste stappen reeds gezet zijn aan de VUB. Mohammed Jaber, kunsthistoricus en fotograaf, doceert over de PALIC-methode in Palestina. Hij werkt aan een anthologie van de geschiedenis van de fotografie in Palestina met als start de Oslo-akkoorden in 1993 (Swinnen J., 2010c, p. 214). Het volgende academiejaar zullen, eveneens aan de VUB, Muhammad Aminuzzaman en Hasib Zakaria een doctoraat in de geschiedenis van de fotografie maken. Ze zijn beiden gegradueerde van het *Pathshala* instituut (Swinnen J., 2010a, p. 91).

Dit is een eerste aanzet maar er is nog heel wat te doen. De *Majority World* heeft nood aan een eigen academische staf, expertise, goed opgeleide mensen en een internationaal netwerk. Het is geenszins de bedoeling dat we weer de 'buiksprekers' worden voor 'de andere'.

Na dit deel is het duidelijk geworden dat we het schema, ontwikkeld in het eerste deel, verder kunnen uitbouwen (figuur 5). We vullen het aan met de PALIC-methode omdat Instrumentele Fotografie er een onderdeel van is. Dit wordt gesymboliseerd met het teken '<'. Het is duidelijk dat in de PALIC-methode foto's en fotocollecties ook gebruikt worden voor andere doeleinden dan enkel de intrinsieke. Bestaande foto's worden aangewend om verhalen te recupereren van zowel de gewone man als van invloedrijke figuren. Niet alleen collecties van particuliere fotoverzamelaars maar ook foto's van mensen die er economisch geen belang bij hebben worden gewaardeerd en op een academische manier geanalyseerd. Het sociale aspect zoals bewustzijns- en emancipatorische processen stimuleren is eveneens een onderdeel van de methode. In de PALIC-methode wordt fotografie instrumenteel gebruikt op een receptief-reflectieve manier.

De Instrumentele Fotografie is een onderdeel van het veelomvattende medium fotografie ('<').

Doorheen de verschillende stappen van ons onderzoek is het ook duidelijk geworden dat fotografie, door haar unieke karakter, in verschillende disciplines kan bestudeerd worden die op hun beurt elkaar kunnen raken en overlappen. Fotografie is zo anders dan de klassieke kunst disciplines dat zij niet langer meer enkel in de kunstwetenschappen bestudeerd kan worden.



Figuur 5 Vervolledigd schema Instrumentele Fotografie.

DEEL 4 CASESTUDIES

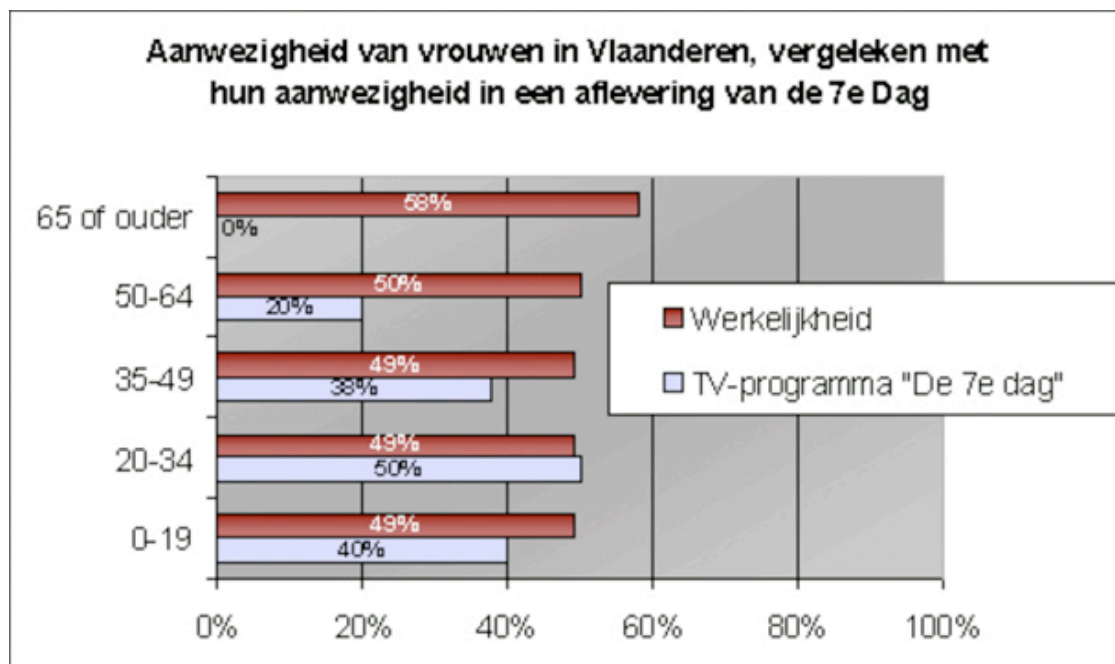
Om aan te tonen hoe fotografie op een instrumentele manier gebruikt kan worden bespreken we al in het eerste deel de fotoprojecten van Wendy Ewald, Achinto Bhadra en Rich Wiles.

In dit deel behandelen we twee casestudies: *Het Zelf(in)Beeld, vrouw en weerbaarheid* en *Portret = Zelf-Portret !?*. Het betreft twee concrete onderzoeksprojecten naar die fotografie die ingezet wordt om veranderingsprocessen op persoonlijk en op maatschappelijk vlak te activeren en om hierdoor weerbaarheid en welbevinden te stimuleren.

4.1 HET ZELF(in)BEELD, VROUW EN WEERBAARHEID

Nog niet zo lang geleden moesten jongeren vechten om zich waar te maken en om een plaats te veroveren in de samenleving. In een patriarchale maatschappij bleven ouderen tot hun laatste snik hun machtspositie verdedigen. Sedert het einde van de tweede wereldoorlog, echter, is deze situatie geleidelijkaan gekeerd. Mensen worden op steeds jongere leeftijd (vanaf 40-45 jaar) 'oud' verklaard en worden als niet- of minder productief en weinig flexibel ervaren. Vandaag zijn 'jeugdig' en 'jong' de norm geworden en 'ouderen' worden al snel opzij gezet en afgeschreven.

Voor vrouwen geldt dit nog zo veel meer dan voor mannen. Enerzijds omdat vrouwen nog altijd ondergewaardeerd worden in de Westerse samenleving, anderzijds omdat vrouwen, veel meer dan mannen, gebukt gaan onder de lichamelijke veranderingen die zij ondervinden.



Figuur 6 Vertegenwoordiging van Vrouwen in de Media. ⁸⁵

Reclame en media hebben hierbij een nefaste invloed door het voortdurend benadrukken van de 'uitwendige' jeugdigheid en schoonheid van jonge meisjes terwijl vrouwen van 45+ enkel worden getoond als oma of als rusthuisbewoner. Deze wijze van representatie is niet alleen een aanslag op de elementaire rechtvaardigheid, ze is bovendien in ruime mate mee verantwoordelijk voor de wijze waarop mensen denken dat vrouwen zouden moeten, kunnen, mogen, willen zijn. Niettegenstaande vrouwen van 45+ in aantal sterk (meer dan 50% van de vergelijkbare leeftijdscategorie) vertegenwoordigd zijn in onze samenleving, komen ze slechts minimaal (20%) aan bod in de media (figuur 6).

Het is opvallend dat de vertegenwoordiging van vrouwen uit de leeftijdscategorie tussen 20 en 34 jaar - niet toevallig deze die geassocieerd wordt met mooi, sexy, sterk en gezond en dus productief - overeenstemt met hun vertegenwoordiging in de werkelijkheid. Vrouwen boven de 40 zijn afwezig in het maatschappelijke debat zoals het in de media wordt getoond. Ze worden onzichtbaar en dus maatschappelijk onbestaande. Bovendien hebben vrouwen dikwijls de neiging om zich op de achtergrond te plaatsen, om zich weg te cijferen ten voordele van het gezin en van de (klein)kinderen. Dit alles resulteert in een tanend zelfvertrouwen waaraan de cosmetische industrie en de plastische chirurgie veel geld verdienen.

4.1.1 ONDERZOEKSOPZET EN METHODOLOGIE

4.1.1.1 SITUERING

Dit onderzoek is tot stand gekomen tijdens de stage in het Vermeylenfonds⁸⁶. De voorbereiding, lezing, workshops en interviews hadden plaats in februari en maart 2010. Het toonmoment, gepaard met een studiedag over identiteit, heeft plaats op 27 november 2010.

De vrijzinnige gemeenschap wordt vaak geplaagd door een té intellectualistische benadering. Het Vermeylenfonds was daarom op zoek naar een project dat gerelateerd was aan de leefwereld van mensen. Het zocht een laagdrempelig initiatief dat direct aansluiting kon vinden bij het dagelijkse leven. Dit komt het imago van het vrijzinnig humanisme ten goede. We hebben voor het Vermeylenfonds een project uitgewerkt waarbij het eigen handelen van de mens centraal staat en waarbij het zelfvertrouwen en de handelingsbekwaamheid op een speelse en artistieke manier gestimuleerd worden. Wij wensen concreet vorm te geven aan een vrijzinnige humanistische visie

⁸⁵ Zie: www.moh.be/meer/WaaromdeMEER_TV.htm geraadpleegd op 16 mei 2010.

⁸⁶ Het Vermeylenfonds werd opgericht op het einde van de Tweede Wereldoorlog. De aanleiding was het overlijden van de letterkundige en intellectueel August Vermeylen. Het wil zich profileren als een autonome vereniging wiens werking gebaseerd is op drie pijlers: de Vlaamse, de socialistische en de vrijzinnige pijler. Hierbij zijn de kernpunten : pluralisme, interculturaliteit, sociale emancipatie en actuele ethische vraagstukken. Zie: <http://www.vermeylenfonds.be/>, geraadpleegd op 15 januari 2010.

met aandacht voor individuele zelfontwikkeling en zelfkritiek en met een zoektocht naar verdieping in het dagdagelijkse leven op mensenmaat.

4.1.1.2 ONDERZOEKSPOPULATIE

Er werd gestreefd naar een homogene groep namelijk vrouwen tussen 45 en 61 jaar. Het werken met een specifieke doelgroep laat immers meer uitdieping van de materie toe. Bovendien kan men zich dan beter toespitsen op de noden en behoeften eigen aan die groep.

Deze populatie heeft meer af te rekenen met vooroordelen en stereotyperingen. Vrouwen van deze leeftijdsgroep zijn kwetsbaarder en hebben vaak minder zelfvertrouwen. Door het Vermeylenfonds werd een oproep met uitleg over het project (bijlage 1) gericht tot de leden en sympathisanten die tot deze doelgroep behoren. Bovendien werd dit gepubliceerd in het driemaandelijks tijdschrift van de vereniging *De Nieuwe Gemeenschap*, dat naar alle leden en sympathisanten wordt verzonden (bijlage 2). Daarnaast werd het project aangekondigd, inclusief een interview met de fotografe in het radioprogramma *Het Vrije Woord*⁸⁷. Aan allen die interesse toonden voor dit project werd daarop een brief met uitleg verzonden (bijlage 3). Hierin werd aan de geïnteresseerden gevraagd om reeds na te denken over hoe ze geportretteerd zouden willen worden en welke accessoires of rekwisieten ze daarbij zouden willen gebruiken.

Uiteindelijk hebben 18 vrouwen tussen 45 en 61 jaar deelgenomen aan de workshop en de fotosessie. Een week later werd van hen een open interview afgenomen en werd hun de geselecteerde foto overhandigd.

4.1.1.3 ONDERZOEKSOPZET

De centrale onderzoeksvraag luidt: Kan fotografie bijdragen tot het verhogen van weerbaarheid en welbevinden?

Dit onderzoek had betrekking op zowel de productieve als de receptief-reflectieve kunstzinnige vorming. Productief omdat de participant zelf mee zijn portret maakt; receptief-reflectief omdat de klemtoon ook ligt op de specificiteit van wat wordt waargenomen en op de intellectuele en emotionele reacties.

De doelen waren zowel instrumenteel als intrinsiek.

Intrinsiek:

- Kennis en inzicht over het medium in het algemeen en het (zelf)portret in het bijzonder;
- Perceptueel vermogen: anders kijken naar foto's;
- Productieve vaardigheden: zelfexpressie bij het zelf maken van het zelf-portret;
- Ieren zien – anders kijken naar foto's – visuele geletterdheid.

Instrumenteel:

⁸⁷ Dit interview werd uitgezonden op 22 februari 2010 en is nog steeds te beluisteren op: <http://www.vermeylenfonds.be/>, Publicaties/Radio, *Vrouw en zelfbeeld*.

- Persoonlijkheidsvorming:
 - Zich beter voelen;
 - Tevreden zijn met zichzelf door het proces van het maken van het zelf-portret met en zonder begeleiding;
 - Iets geleerd hebben over zichzelf.
- Maatschappelijke vorming – socialisatie – sociale vaardigheden:
 - Gevoel van samenhang – collectiviteit;
 - Reflectie over waardepatronen van vrouwen tussen 45 en 61 jaar.
- Er plezier aan beleven;
- Veranderingsprocessen stimuleren.

Zowel de artistieke creativiteit als de zelfreflectie werden geactiveerd. De participanten werden gestimuleerd om letterlijk en figuurlijk hun zelfbeeld te her-tekenen (fotograferen) aan de hand van specifieke zelfportretten.

Daartoe werd een creatieve en participatieve methode gehanteerd.

4.1.1.4 ONDERZOEKSMETHODE

Fase 1: de receptief-reflectieve fase

Tijdens deze inleidende fase wordt aan de participanten kennis aangereikt over het fotografisch portret en zelfportret. Hiertoe hebben we een presentatie gemaakt van een honderdtal foto's. Eerst komen we tot de vaststelling dat een portret ook heel veel kan weergeven van de persoon die de camera hanteert, dat het ook zijn visie, bekommernissen, dromen en fantasieën kan weerspiegelen en dat het daardoor eigenlijk een zelfportret van de fotograaf kan worden. Anderzijds ontdekken we dat een foto waarbij de fotograaf zichzelf als model gebruikt niet altijd een zelfportret is. De foto's van o.a. Malou Swinnen (Swinnen M., 1995), Jacques Sonck (Sonck J., 1995), Francesca Woodman (Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1998), Liliane Vertessen (Vertessen L., 1992), Helmut Newton en Alice Springs (Newton H. & Springs A., 1992), Robert Mapplethorpe (Celant G., 1992) en Cindy Sherman (Sherman C., 1995) helpen ons hierbij. De deelnemers ervaren dat de sterkste foto's niet de foto's zijn die wensen te behagen maar wel de foto's met krachtige expressies en emoties. De bedoeling hiervan is de participanten te stimuleren om zelf karaktervolle portretten te maken. Er wordt een link gemaakt met het zelfportret in de schilderkunst om aldus de specificiteit van het fotografisch medium te onderstrepen. Er wordt besproken op welke manier men een portret van zichzelf kan maken en dit zowel op technisch als op inhoudelijk vlak. De participanten weten dat ze nadien hun portret zullen moeten construeren en dit prikkelt nog meer hun aandacht en interesse. Ondertussen krijgen ze inspiratie en 'goesting' om hun persoonlijk zelfportret te creëren.

De presentatie wordt afgesloten met 2 grafieken: één van het rijksregister waarbij duidelijk te zien is dat vrouwen tussen 45 en 61 jaar de meerderheid van de vergelijkbare bevolkingsgroep

uitmaken en één van het onderzoekscentrum van Magda Michielsen (figuur 6) dat rapporteert dat deze bevolkingsgroep slechts voor 20 % vertegenwoordigd is in de deelname aan programma's zoals 'De Zevende Dag'. Vragen als: 'Is dit rechtvaardig?' 'Kunnen we hier iets aan doen?', proberen nog meer een bewustzijnsproces te stimuleren en hen wakker te schudden.

Fase 2: de productieve fase

Een eenvoudige mobiele studio werd in de ruimte opgebouwd. Door gordijnschermen werden de intimiteit en privacy verzekerd. Het was geenszins de bedoeling dat andere participanten zouden toekijken. De belichting was elementair: een flitslamp met softbox onmiddellijk links naast de camera. Die was op statief geplaatst en de ontspanknop was voorzien van een draadontspanner. In eerste instantie bepaalden wij de kadraging, het standpunt, de belichting en luisterden wij naar het opzet van 'het model'. Nadien werd de draadontspanner aan 'het model' toevertrouwd en distantieerden we ons. Iedere sessie duurde ongeveer een kwartier. De portretten werden op de display van de camera overlopen en de sessie eindigde wanneer de participant overtuigd was dat dé foto gemaakt was.

Fase 3: informele fase

Ondertussen bereidden de anderen zich voor. Een participerende dame maquilleerde de vrouwen die dat wensten. Er waren broodjes en er was drank voorzien. Hoe de deelnemers zich zouden portretteren, wat ze gingen aantrekken en hoe ze zich voelden waren de centrale gespreksonderwerpen. Sommigen gingen eventjes buiten om een tentoonstelling te bezoeken of om een sigaretje te roken.

Fase 4: confrontatie en verwerking tijdens interview

Wij zetten de portretten om in zwart-wit en selecteerden één foto per participant die we op A4-formaat afdrukten. Deze keuze was niet eenvoudig. Er waren immers een tiental foto's gemaakt door de fotograaf én door de participant. Door welke criteria moesten we ons laten leiden? Kiest men een portret waarvan men denkt dat het de betrokken dame het meest kan behagen? Dus een flatterend portret met het risico de bestaande, gevestigde schoonheidsnormen te affirmeren. Of kiest men een portret dat de stilstand van de blik forceert, ietwat afwijkend van het veronderstelde verwachtingspatroon? Kiest men toegankelijke beelden of durft men zich wagen aan een zijsprong? Er werd geselecteerd voor beelden waarbij het model niet clichématig glimlacht.

Deze foto was dan de aanleiding tot het interview.

De respondenten werden bevraagd aan de hand van een open interview. Wij beoogden hierbij een kwalitatief onderzoek. Er werd steeds ruimte gelaten om bijkomende vragen te stellen of om in te spelen op antwoorden die relevant waren binnen de doelstelling van het onderzoek. Wij peilden zowel naar de intrinsieke als naar de instrumentele effecten. Volgende topics werden besproken:

Verwachtingen
Inzicht in fotografie –bijleren over fotografie
Perceptueel vermogen en visuele geletterdheid
Attitude en interesse voor het medium
Productieve vaardigheden: zelfexpressie
Invloed van de lezing op het maken van hun zelfportret
Zelfvertrouwen
Zelfbeeld
Gevoelens
Zichtbaarheid in de media van vrouwen 45 +
Plezier/sfeer

4.1.2 ONDERZOEKSRESULTATEN

In deze paragraaf bespreken we de bevindingen van de deelnemende vrouwen zoals ze werden meegedeeld tijdens de individuele interviews⁸⁸. In een eerste deel gaan we dieper in op de intrinsieke effecten die de workshop bij de deelnemende vrouwen heeft nagelaten. In een tweede deel bespreken we dan de instrumentele effecten die door de participanten worden ervaren.

In de rapportage maken we geen melding van aantallen. Het opzet van dit beperkt kwalitatief onderzoek is immers enkel het in kaart brengen van de verschillende ervaringen en belevingen en niet het zicht krijgen op exacte aantallen en verdelingen.

4.1.2.1 VERWACHTINGEN

De meeste deelnemers hebben deelgenomen aan het project omdat zij zich aangetrokken voelden door een project dat zich specifiek richt op vrouwen tussen 45 en 60 jaar en omdat zij meer wilden weten over het medium fotografie. Sommigen wilden bewust eens een echte fotosessie meemaken terwijl ook de idee van zelfportret verschillende participanten boeide.

Dit project sprak mij onmiddellijk enorm aan omdat het zich richt tot vrouwen die wat ouder worden.

(participant 14).

(...) een groep waartoe ik behoor (geen mannen en geen kinderen) (...) ik heb nog nooit een fotosessie gedaan.

(participant 11).

⁸⁸ Vermits deze interviews heel wat intieme informatie bevatten hebben de respondenten de garantie gekregen dat de interviews strikt vertrouwelijk blijven. Daarom ook wordt bij de citaten geen naam maar enkel een code vermeld.

(...) zelf-portret leek mij een uitdaging en ik keek uit naar wat jij ervan zou maken.
(participant 12).

4.1.2.2 INTRINSIEKE EFFECTEN

In deze paragraaf bespreken we welke intrinsieke effecten de participanten aan deze workshop hebben overgehouden. De lezing met een PowerPointpresentatie heeft bij de deelnemers geresulteerd in een dubbel effect. Enerzijds hebben zij hiervan zeer veel opgestoken en anderzijds ervaren de lezing en de presentatie als een ideale aanloop naar de fotosessie van de namiddag.



Foto 23 Auteur, Anita, 2010.

Kennis en inzicht over fotografie en specifiek over het (zelf)portret

De deelnemende vrouwen hebben met grote belangstelling geluisterd en gekeken naar de lezing en de PowerPointpresentatie. Zij hebben veel over fotografie geleerd en zij zagen dit als een ideaal voorspel om te groeien naar de latere fotosessie.

Ik vond het zeer interessant ook al weet ik eigenlijk al veel over fotografie en fotografen.
(...) het drieluik portret, zelfportret, en een portret dat eigenlijk geen portret is omdat het de reflexie is van de fotograaf, dat vond ik een boeiende gedachtegang (...) ook wat jij met die jonge mensen doet en hun zelfportretten (...).
(participant 7).

Ik heb geleerd dat je verschillende soorten foto's hebt, foto's die eerder de buitenkant belichten, je hebt modefoto's ook, en dan heb je foto's die eerder de persoonlijkheid van mensen belichten, of een facet ervan (...) ik besef nu dat, zoals een schilder een portret maakt met verschillende technieken, kan ook een fotograaf verschillende dingen benadrukken en ook zichzelf meer in dat portret leggen, veel meer dan ik verwacht had.
(participant 18).

Perceptueel vermogen en visuele geletterdheid

Alle deelnemers verklaren dat zij voortaan anders zullen kijken naar foto's en dat ze zullen proberen om de diepere lagen te zien, om de foto's te lezen.

(...) dat fotografie mooi kan zijn , dat ik zeker met andere ogen ga kijken naar fotografie nu ik zelf voor die grote lens heb gestaan.
(participant 1).

(...) ik ga al lang naar tentoonstellingen maar ik zal nu nog meer intens kijken en nadenken over wat het beeld bij mij oproept (...).
(participant 4).

(...) ik zie nu dat er veel meer achter zit, artistieke waarde, dan gewoon maar een mooi prentje (...) foto's brengen echt een meerwaarde, leggen niet enkel herinneringen vast maar tonen ook de binnenkant (...).
(participant 13).

Invloed op attitude en interesse voor het medium

Verschillende respondenten menen dat deze workshop hun interesse voor fotografie sterk heeft aangescherpt. Zelfs zij die reeds enige kennis en ervaring hebben met dit medium zijn verrast door de nieuwe invalshoeken die werden aangereikt en zij bevestigen dat dit hun interesse nog meer aanscherpt.

(...) 't is dat dit smaakt naar nog veel meer.
(participant 9).

Dit nodigt mij uit om doelbewust naar fototentoonstellingen te gaan.
(participant 17).

Productieve vaardigheden : zelfexpressie bij maken van portret ?

De hele voormiddag evenals het gezamenlijke eetmaal hebben een wezenlijke invloed gehad op de productieve vaardigheden van de deelnemers. Ze hebben dit ervaren als een groeiproces waarbij hun kennis en inzichten werden verruimd en hun nadenken over 'wie ben ik?' en 'hoe wil ik door de anderen gezien worden?' werd geactiveerd. De onderlinge ongedwongen sfeer evenals het gevoel van samenhang droegen ertoe bij dat zij zich geleidelijkaan losser en rustiger gingen voelen zodat zij zich veel spontaner en zonder remmingen konden tonen. Speciaal wordt tevens de invloed beklemtoond van de schoonheidsspecialiste die eenieder op haar gemak stelde en die bij elkeen telkens de individuele aantrekkelijke aspecten beklemtoonde.

Natuurlijk was dat belangrijk, het eerste stuk om na te denken over 'waarover gaat het?' en 'hoe ga ik het dan doen?' en dan een rustperiode (...).
(participant 10).

Ik vond dat een mooie voorbereiding waardoor ik een beetje warm werd gemaakt voor het portret/zelfportret (...) vooral dat ene beeld van Dalí die een zeester voor zijn oog hield confronteerde mij met het feit dat ik thuis niet bezig was geweest met 'hoe wil ik in beeld komen.
(participant 16).

(...) vooral een aantal karakterfoto's die werden getoond hebben mij beïnvloed, ik vond ze prachtig en ik dacht dat is wat ik eigenlijk wel wil.
(participant 15).

't Was een heerlijke sfeer waarbij de dames elkaar tips gaven en waarbij iedereen loskwam en zichzelf kon zijn.
(participant 4).

4.1.2.3 INSTRUMENTELE EFFECTEN

In deze paragraaf bespreken we welke instrumentele effecten de participanten aan deze workshop hebben overgehouden. Zowel de volledige workshop als de fotosessie portret-zelfportret hebben hiertoe bijgedragen.

4.1.2.3.1 Persoonlijkheidsvorming

Zich (emotioneel) goed - beter voelen

't Is knap. Ik ben feitelijk wel op mijn gemak geraakt, voor mij was dat een overwinning, en zo sta ik er ook op.
(participant 8).

Voor mijn gevoel was het wel geslaagd. Ik had een leuk ontspannen gevoel van 'ik heb dat kunnen doen' (...) het gevoel van gewaardeerd te worden, van dingen uit uzelf te kunnen tonen op een foto die dan als het ware zal blijven.

(participant 6).

Tevreden zijn met zichzelf door het proces (= het maken van het zelfportret met en zonder begeleiding)

Ik was een beetje fier dat ik het gedaan had, dat ik een drempel heb overwonnen. Ik schrik van de impact.

(participant 17).

Tevreden zijn met zichzelf door het portret

Mooie foto. Eigenlijk niet te veel glimlachen (...) ik ben hier 'take it or leave it' en zo ben ik. Hier ben ik heel tevreden mee en mijn vriend zal ook tevreden zijn.

(participant 2)

Iets geleerd van jezelf ? zelfbeeld ?

Deze workshop heeft mij geleerd dat ik best wat zelfzekerder mag zijn.

(participant 1).

Ik ben geschrokken van mezelf dat ik mij zo durf tonen, bloot geven. Mensen vinden mij zelfzeker maar dat ben ik echt niet altijd.

(participant 4).

Dit helpt om te beseffen dat je niet alleen 'vrouw van' en 'moeder van' bent maar dat je ook een eigen leven hebt.

(participant 11).

4.1.2.3.2 Maatschappelijke vorming – socialisatie –sociale vaardigheid

Ook al kenden velen elkaar niet toch hebben alle participanten zich getoond zoals ze zijn, zonder gêne. Er heerste een ongedwongen, intieme sfeer en er was een groot gevoel van samenhang. Er werd zeer open met elkaar gepraat en allen hadden het gevoel dat ze zichzelf konden zijn.

Dit zou, volgens bijna alle participanten, anders geweest zijn mocht er niet gekozen zijn voor een homogene groep van vrouwen tussen 45 en 60 jaar. Deze dames bevinden zich immers in dezelfde levensfase en worden geconfronteerd met dezelfde lichaamsproblemen. Nu voelde iedereen zich mooi en was er een ongedwongen

ongecomplexeerde sfeer zonder enige afgunst. Dit zou niet het geval geweest zijn hadden er ook jonge vrouwen bij geweest.

Gevoel van samenhang – collectiviteit

De meeste van die vrouwen kende ik niet echt (...) 't Was zo echt een vrouwenclubje bijeen, maar 't was eigenlijk meer, 't was zeer ongedwongen (...) 't was bevrijdend.
(participant 3).

Wat mij opviel is dat iedereen het anders opvatte en daarover werd vrijuit gepraat (...) voor mij was dat een openbaring.
(participant 8).

Ik had zo het gevoel, ik wou al die mensen omhelzen (...) ik had het gevoel dat we zo één waren omdat we zo samen met een project bezig waren.
(participant 12).

Waardepatroon, nl. vrouwen tussen 45 en 60 goed of niet ?

Ik heb veel contact met jongeren en heb daar geen problemen mee maar hier zou de intimiteit anders geweest zijn. Deze groepssamenstelling is echter juist (...) de omgang met je lichaam is anders volgens je leeftijd.
(participant 5).

Jongeren van vandaag zijn veel zelfzekerder. (...) Bij een gemixte groep zouden er vergelijkingen ontstaan (...) en dan die rimpels en de overgang en de grijze haren (...).
(participant 2).

4.1.2.3.3 Hedonistische functie van kunst, plezier beleven

Alle participanten hebben genoten van deze workshop, van het leren over fotografie, het zelf fotograferen en gefotografeerd worden, en van de ervaring van de ganse workshop.

We hadden er allemaal veel plezier mee. (...) compleet anders dan met mannen, wij maken er altijd een feest van.
(participant 9).

Ik was super euforisch, ja, ik ben echt heel gelukkig en tevreden thuis gekomen.
(participant 7).

Die zaterdag, toen ik naar buiten stapte, voelde ik mij 'k weet niet hoe goed.
(participant 14) .



Foto 24 Auteur, *Gerti*, 2010.

4.1.3 BESLUIT

We herhalen onze centrale onderzoeksvraag: Kan fotografie bijdragen tot het versterken van weerbaarheid en welbevinden? Met andere woorden: Heeft het project het 'Zelf(in)Beeld' bijgedragen tot het activeren van emancipatorische processen bij onze deelnemende vrouwen?

Uit de resultaten van de interviews en de reacties van de participanten blijkt de overgrote meerderheid van de vrouwen genoten te hebben van het hele wordingsproces van hun foto en dat ze met een zelfbewust en goed gevoel zijn weggegaan. Ze hebben niet alleen veel geleerd over fotografie, een intrinsiek resultaat, maar ze hebben tevens intens nagedacht over hun zelfbeeld en hun positie binnen de maatschappelijke context, een instrumenteel resultaat. Door hun expliciete toestemming hun portret te publiceren en tentoon te stellen dragen ze bij tot hun zichtbaarheid in een maatschappij vol vooroordelen en stereotyperingen van vrouwen boven de 45 jaar. Het onderzoek bevestigt dat het werken met een specifieke doelgroep de betrokkenheid en de openheid van de participanten stimuleert.

Met deze casestudie begeven we ons op het domein van de kunstagogiek. We zijn immers bemiddelaars tussen een specifieke doelgroep en een medium, in ons geval de fotografie, met de bedoeling veranderingsprocessen op individueel en maatschappelijk vlak te stimuleren.

Naast de esthetische en cognitieve functie van fotografie maakten we ook gebruik van de educatieve en de hedonistische functie.. Foucault parafraserend menen we dat fotografie (als kunst en niet-kunst of als kunst en on-kunst) als contre-discours de plaats kan innemen van de moraal, in de zin van de ervaring van de transgressie (Elias, 2009). Op die manier maken we de verbinding met de ethische functie van kunst en ook met fotografie. Dit onderstreept nogmaals de ethische draagwijdte van fotografie.

Toch willen we erop wijzen dat dit een beperkt onderzoek is. De onderzoekspopulatie bestaat slechts uit 18 dames die lid of sympathisant zijn van een socio-culturele vereniging en waarbij de meesten onder hen hoger opgeleid zijn. Onze bevindingen kunnen dus uiteraard niet zo maar veralgemeend worden maar ze sluiten wel aan bij de ervaringen in andere casestudies.

4.2 PORTRET = ZELF-PORTRET !?

4.2.1 ONDERZOEKSOPZET EN METHODOLOGIE

4.2.1.1 SITUERING

Tot drie maal toe organiseerden Ann Morez en An Bomans, licentiaten klinische psychologie van de afdeling pediatrie hemato-oncologie van het UZ in Gent projecten waarin het medium fotografie centraal stond.

In het kader van ons onderzoek naar de mogelijkheden van het medium fotografie om de weerbaarheid en het welbevinden te versterken hebben we deze psychologen geïnterviewd.

Deze workshops worden financieel gesteund door de vzw Kinderkankerfonds⁸⁹, waarvan beiden projectmedewerkers zijn.

4.2.1.2 ONDERZOEKSPOPULATIE

Alle jongeren vanaf 14 jaar tot 21 jaar die in behandeling zijn of geweest zijn in het Universitair Ziekenhuis van Gent en Brussel worden aangeschreven om een 'ado-weekend'⁹⁰ mee te maken.

Deze weekends beogen een leuk en gezellig samenzijn van lotgenoten. De nadruk ligt op ontspanning en amusement maar toch vielen ons de kaarsjes op die de herdenkingsprentjes verlichtten. De meeste jongeren hebben zichtbare littekens van hun behandeling of zijn er psychisch door getekend. De ziekte heeft ook hun normale sociale contacten, zowel op school als in het gewone verenigingsleven verstoord. Tussen lotgenoten voelen ze zich meer begrepen omdat ze allen hetzelfde meegemaakt hebben of nog meemaken.

Deze adolescenten worden binnen de wereld van het UZ en het kinderkankerfonds 'de Ado's' genoemd.

4.2.1.3 ONDERZOEKSOPZET

De centrale onderzoeksvraag luidt: Kan fotografie bijdragen tot het vergroten van weerbaarheid en welbevinden?

We hebben ons geconcentreerd op de bevindingen van de twee organiserende en begeleidende psychologen omdat we niet de gelegenheid hadden om de participanten zelf, namelijk de jongeren

⁸⁹ Deze vereniging heeft tot doel, met uitsluiting van enig winstoogmerk, de bevordering van de lichamelijke en geestelijke gezondheid van het kind met kanker, de verbetering van de sociale situatie van betrokken kind en gezin en het ondersteunen van wetenschappelijk kankeronderzoek.

⁹⁰ Zie: http://www.kinderkankerfonds.be/nl/activiteiten/Jongerenwerking_16.aspx.

terug op te sporen. Daarom kunnen we niet onderzoeken wat zij geleerd hebben van het medium fotografie zelf en komen bij deze studie de intrinsieke doelen niet aan bod.

4.2.1.4 ONDERZOEKSMETHODE

De aanpak en inhoud van deze workshop komen grotendeels overeen met deze beschreven in het vorige hoofdstuk. Het reflecteren over zichzelf, zelfbeeld en aanvaarding van zichzelf staan hier eveneens centraal.

Een begeleidende brief⁹¹ bij de uitnodiging voor het ado-weekend kondigde de workshop *Portret = Zelf-Portret?! aan. Hierin werden de jongeren aangespoord om in het vooruitzicht zelf hun portret te mogen maken er niet alleen over na te denken hoe zij zich wilden tonen maar ook om een voorwerp mee te brengen dat iets over hen vertelde.*

De workshop begon met een voorbereidende lezing waarbij veel voorbeelden van portretten en zelfportretten werden gegeven. De bestaande normen over schoonheid en perfectie werden hier ook bevraagd. Deze jongeren zijn immers niet alleen emotioneel getekend maar hebben vaak ook lichamelijke letsels of littekens overgehouden aan de jarenlange behandeling.

Na de inleidende lezing verdeelden ze zich in kleinere groepen. Er lagen veel boeken met fotografische portretten en zelfportretten op de tafels. Ze kregen ook als opdracht een foto uit te zoeken die hen aansprak om nadien te vertellen waarom. Ook moesten ze een groepsfoto voorbereiden die toonde hoe ze zich voelden tijdens het ado-weekend. De begeleidende psychologe moedigde hen aan om iets over zichzelf te schrijven terwijl anderen hun zelfportret voorbereidden. Het reflecteren over hun situatie en het communiceren hierover werd gestimuleerd door vragen die ofwel op de muur gekleefd werden ofwel op papier aan de groep gegeven werden.

Volgende vragen kwamen aan bod:

Het ziekteverhaal verbindt jullie met elkaar. Wat roept dit bij jou op?

Het weten dat je kanker hebt of gehad hebt?

Welke woorden, beelden, gevoelens komen het eerst bij je op?

Wat is je meest prangende herinnering? Wat springt onmiddellijk naar voor?

De psychologen gaven voorbeelden om hen aan te moedigen bij deze reflectie:

misselijkheid, haarverlies, ritten over en weer naar het ziekenhuis, angst, bezorgdheid voor de anderen, aandacht die je kreeg, niet meer mogen voetballen,

Daarna werd er nagedacht over de manier waarop zij dit konden uitbeelden op foto:

lichaamsexpressie, attriboot, houding, kledingstuk, foto van een geliefde,

Om de overstap naar het individuele zelfportret te maken werden de jongeren erop gewezen dat, naast datgene wat hen verbindt, nl. het delen van de gemeenschappelijke ervaring, zij verder zullen leven, ieder in zijn/haar eigen omgeving.

⁹¹ Deze brief is helaas niet meer beschikbaar.

De volgende vragen waren bedoeld om zelfreflectie te stimuleren:

Hoe zou je nu, HIER en NU, een portret van jezelf willen maken?

Wat wil je graag tonen?

Zoals je er nu uit ziet? Zoals je nu bent? Hoe zie je er nu op dit moment uit (een zelfportret is nooit af, het is een momentopname, iedere dag zie je er anders uit)?

Wat typeert je, hier en nu?

Of wil je een bepaald kenmerk extra accentueren (bijvoorbeeld je neus die je mooi vindt, of je haar, of een grote mond omdat je die misschien figuurlijk hebt of net niet)?

Of wil je graag een gevoel uitdrukken dat je in deze periode van je leven vaak hebt, zoals vreugde, of een beetje bedeesd, onzekerheid ...?

Of wil je een eigenschap van jezelf benadrukken? Extra in de verf zetten? Of verdoezelen?

Of wil je een portret over hoe je eruit zou willen zien? Uitdagend bijvoorbeeld? Over hoe je wil worden? Groter en sterker?

De mobiele fotostudio was zo opgesteld dat niemand kon toekijken wanneer het zelfportret werd gemaakt. Na een gesprek zorgde de fotograaf voor de technische aspecten en voor de kadrage, gaf het peertje van de draadontspanner aan de ado en verwijderde zich. Dit liet de jongeren toe om volledig alleen achter het doek met zichzelf geconfronteerd te worden en zich vast te leggen op de manier waarop hij of zij dat wilde. Ze wisten dat er eventueel een fototentoonstelling zou volgen en dat zij op die manier met de wereld zouden communiceren.

De volgende dag, terwijl de ouders hun kinderen kwamen oppikken, werden de geselecteerde foto's getoond en becommentarieerd.

4.2.2 ONDERZOEKSRESULTATEN

In deze paragraaf bespreken we de bevindingen van de twee psychologen zoals ze werden medegedeeld tijdens het interview. Volgende topics werden besproken:

Verwachtingen van de psychologen

Weerbaarheid

Zelfbeeld

Welbevinden

Socialisatie

Plezier/sfeer

4.2.2.1 VERWACHTINGEN

An Morez introduceerde de workshop rondom zelfbeeld voor het eerst tijdens een ado-weekend in 2002. Haar bedoeling was om op een alternatieve manier een diepgaander gesprek tussen de jongeren te stimuleren. De ado-weekends zijn wel opgestart door psychologen als een soort lotgenotencontact maar na een tijdje lag het accent vooral op het pure entertainment terwijl voorbijgegaan werd aan de reden waarom zij allen samen waren. Zij zocht een alternatief voor het

formele groepsgesprek. An Bomans die de laatste workshop begeleidde in 2007 bevestigt dit. Jongeren in de puberteit praten moeilijk over hun problemen en door beeldend te werken hoopte zij de communicatie en het groepsgesprek te stimuleren. Bovendien kwam de vraag zelf van de ado's die onder de rubriek 'wat wil je in de toekomst tijdens een ado-weekend' te kennen gaven dat ze de fotoworkshop wensten.

Er was niemand die dat gesprek op gang kon zetten en we hebben dit geprobeerd door gespreksmomenten in te lassen, maar dit verliep meestal stroef en dan werd er gevraagd, heb jij nog ideeën voor activiteiten en dan dacht ik: waarom proberen we niet met een workshop, waarbij jongeren op een andere manier, aan de hand van een medium leren spreken over zichzelf met elkaar.

(Ann Morez).

Als ado's zelf naar iets vragen betekent dit dat ze er effectief iets aan gehad hebben.

(An Bomans).

4.2.2.2 INSTRUMENTELE EFFECTEN

4.2.2.2.1 Persoonlijkheidsvorming

weerbaarheid

We zijn uitgebreid ingegaan op het begrip weerbaarheid in hoofdstuk twee van het eerste deel. Weerbaarheid werkt bevrijdend door het gevoel van grensoverschrijding dat dit teweegbrengt. Het is opvallend dat beide psychologen het vaak hebben over de 'overwinning' van de ado's. Hiermee bedoelen ze vooral dat de ado's grenzen overschreden hebben door zich, doorheen de fotoworkshop, kwetsbaar op te stellen.

Ze waren tevreden, zeker met het resultaat maar ook met de manier van bezig zijn, dat was voor sommigen toch wel een grote overwinning.

(Ann Morez).

Ze worden geconfronteerd met andere jongeren, diegenen die nog in behandeling zijn worden geconfronteerd met diegenen die genezen zijn maar die toch wel serieuze littekens hebben en dat wordt nog eens extra in de aandacht gezet met zo een fotoworkshop. 't Is lastig en pijnlijk maar toch kom je tot iets moois, alle foto's waren mooi ondanks de littekens, de mankementen. Sowieso vinden veel jongeren dat ze niet beantwoorden aan wie ze zouden willen zijn. 't Is een stukje aanvaarding ook hé, dat proces van aanvaarding dat je eerst wakker maakt en 't is een beetje lastig.

Met een gesprek is het anders. Als je het lastig hebt met je kunstoog, je krukken, dat je klein blijft, je kan erover spreken en tot aanvaarding komen maar als je het visueel aanpakt

gaat het dieper, is dat op een andere manier, denk ik, je zit met zoveel visuele mankementen, je bent kaal. 't Is allemaal zo visueel, zo scherp, die moeilijkheden, maar op een visuele manier werkt het dan ook therapeutisch. Wat je met woorden niet kunt of minder goed, 't is moeilijker met woorden. Dat is ook wel de extra kracht van fotografie als je de tekortkomingen die visueel duidelijk zijn op die manier kunt aanvaarden, als je ze op die manier kunt helen.

(Ann Morez)

't Is een overwinning om zichzelf zo kwetsbaar op te stellen.

(An Bomans).

Dat proces van jezelf overwinnen, iets tonen van jezelf, iets vertellen aan een ander op een andere manier dan met woorden (...) is zo krachtig.

(Ann Morez).

Zelfbeeld

De meeste ado's hadden reeds thuis over hun zelfbeeld nagedacht en hadden een voorwerp meegebracht dat iets over henzelf prijs gaf.

(...) bijna iedereen wou een positieve boodschap meegeven, zoals Pieter-Jan: niet opgeven, zelfs al ben je blind, je kan toch nog in een gewone school nog judo volgen (...) dus eigenlijk wilden ze wel allemaal een stuk van zichzelf tonen maar ook een positief stuk.

(An Bomans).

(...) die jongen die dat puzzelstuk had gemaakt, die had daar écht over nagedacht van wie ben ik en welke zijn de belangrijkste puzzelstukjes in mijn leven, die moeten er echt ook opstaan.

(An Bomans).

Welbevinden

We zijn eveneens uitgebreid ingegaan op het begrip welbevinden in hoofdstuk twee van het eerste deel. Welbevinden is niet alleen het hebben van weerbaarheid maar zich ook goed voelen.

Ze waren heel trots en blij met de foto's maar ik denk ook met het proces om het te doen, dat dit wel een heel grote stap was, dat ze er trots op waren.

(Ann Morez).

4.2.2.2 Maatschappelijke vorming – socialisatie- sociale vaardigheid

Niet alle ado's zijn verbaal sterk. Het valt beide psychologen op dat in de klassieke groepsgesprekken niet alle ado's aan bod komen. De fotoworkshop zien zij als een alternatief om dieper in te gaan op het zelfbeeld en de ervaring en beleving van hun ziekte. Het creatieve spreekt meer aan dan louter het gesprek. Waarover ze moeilijk kunnen spreken kunnen ze wel kwijt via de beeldtaal. Het is een andere manier om zich in de groep te uiten en te tonen wat hen bezig houdt en wat ze belangrijk vinden. Ze ervaren het communiceren met foto's als minder bedreigend dan een gesprek. Zeker in de leeftijdsgroep van pubers, adolescenten komt het taalgebruik van therapeuten, ouders, leerkrachten, hulpverleners dikwijls over als té geforceerd waardoor ze meestal zullen dichtklappen.



Foto 25 Auteur, *Meisje met foto van haar overleden mama*, 2007.

Dat ene meisje met de foto van haar overleden mama. Dat is nog iets wat ze nog heel veel koestert omdat dat zo iets was van (...) ik had mijn mama mee en kon me zo tonen en 't is een meisje dat haar gevoelens niet gemakkelijk uit en voor haar was dat een manier om te laten zien wie ze was, wat haar bezig hield (...) (foto 25).

Dat meisje (meisje heeft een glazen oog ten gevolge van een tumor) (...) dat haar oog uithaalde, dat vond ik fantastisch dat je je zo kwetsbaar durft op te stellen en als je dan achteraf hoort dat dat voor haar eigenlijk een overwinning was, want ook die foto (...) ze zal die waarschijnlijk niet aan iedereen tonen (...) maar ze laat zich toch zò zien aan de buitenwereld.

(Ann Morez).

Om de socialisatie te bevorderen kregen de ado's de opdracht om een groepsfoto te maken waarbij ze uitdrukten wat een ado-weekend voor hen betekende.

(...) dat we weer eens een moment hebben dat er gesproken wordt over zichzelf en met mekaar maar dat het niet op een geforceerde manier was (...) maar ook dat ze konden uitdrukken hoe ze een ado-weekend beleefden (...) dat waren heel mooie foto's. Pieter o.a. met die handen op één buik, iemand die ondersteuning uitbeelde (...).

(Ann Morez).

4.2.2.2.3 Hedonistische functie van kunst, plezier beleven

Naar analogie met de visie van Willem Elias op kunst- en beeldeducatie (Elias, 2009) menen we dat de werking van een medium krachtiger wordt als de participanten ook plezier beleven aan het hele gebeuren.

Ik weet dat ze heel blij waren met de workshop, dat het voor sommigen wel een overwinning was om eraan mee te doen, om te spreken over zichzelf en met elkaar en ook om zich te tonen in die foto's.

(Ann Morez).

(...) ze waren dol enthousiast als ze de foto's mee naar huis namen (...).

(An Bomans).

4.2.3 BESLUIT

Heeft de fotoworkshop daadwerkelijk bijgedragen tot het versterken van de weerbaarheid en het verhogen van het welbevinden bij deze jongeren?

We kunnen ons enkel baseren op de beoordeling van de psychologen, op de verhalen van de participanten zelf die allen positief waren en op het feit dat zij zelf aandrongen op deze fotoworkshops. Beide psychologen wijzen erop dat geen pre-meting en ook geen post-meting gebeurd is aan de hand van bijvoorbeeld vragenlijsten over het zelfbeeld. Het proces zelf, het zich op een positieve manier kwetsbaar te kunnen tonen, betekende voor deze adolescenten alleszins

een belangrijke overwinning. Er werd bovendien geen enkel negatief effect vastgesteld na de fotoworkshop.



Foto 26 Auteur, *Meisje met krukken*, 2007.

We kunnen concluderen dat het werken met beelden, in ons geval foto's, een krachtig middel biedt om op een andere manier te communiceren. De aanzet is speels, uitdagend en soms moeilijk maar wordt als minder bedreigend ervaren dan het traditionele gesprek. Het gesprek wordt, door het werken met beelden, terug op gang gebracht. De verschillende interpretaties die beelden toelaten geven een vrijheid die draaglijk licht kan ervaren worden in vergelijking met het vakjargon van therapeuten, opvoeders, geneesheren, ouders. Dit is zeker het geval voor adolescenten die meestal een kritisch publiek zijn en een zoektocht voeren naar hun eigen identiteit. De techniek met de draadontspanner, het peertje waarbij zij zelf, alleen achter het scherm, het moment van de opname bepaalden sprak hen daardoor ook erg aan. We hebben alweer vastgesteld dat het werken met een specifieke doelgroep zijn vruchten afwerpt. Onder lotgenoten durven de participanten zich kwetsbaarder opstellen en voelen zij zich meer begrepen.

Waarom zijn deze fotoprojecten dan niet meer herhaald ondanks de positieve resultaten?

De beide psychologen verklaren dat de organisatie van de ado-weekends meer en meer in handen kwam van pedagogen die andere accenten wilden leggen. Zijzelf werden daarna meer betrokken bij andere projecten die hen volledig in beslag namen. Zo hadden ze geen invloed meer op de ado-weekends.

ALGEMEEN BESLUIT

De aanzet voor deze masterthesis was onze fascinatie voor het medium fotografie en voor de mogelijkheden die het in zich heeft om emancipatorische processen op gang te brengen en om bij te dragen tot het versterken van weerbaarheid en welbevinden.

Maar, kunnen we wel zo veel van dit medium verwachten?

We hebben in deze scriptie een antwoord gezocht op volgende onderzoeksvragen:

Biedt fotografie de mogelijkheid om emancipatorische processen op gang te brengen?

Over welke fotografie hebben we het dan en tot welke categorie behoort deze dan?

Wat zijn de ethische aspecten van deze fotografie?

Hoe kunnen we deze fotografie in verband brengen met de wereldfotografie?

In het eerste deel zoeken we een antwoord op de vraag: Over welke fotografie hebben wij het en tot welke categorie behoort ze? We zijn begonnen met duidelijk te formuleren wat we verstaan onder de begrippen 'weerbaarheid' en 'welbevinden'. Hiervoor hebben we ons op de eerste plaats gebaseerd op de theorie van de kunst- en beeldeducatie van Willem Elias. Het werken met een medium, in ons geval specifiek de fotografie, kan zowel instrumentele als intrinsieke doelen nastreven. De fotografie die wij onderzoeken wordt als middel tot versterking van weerbaarheid en welbevinden gebruikt en we hebben haar daarom de benaming 'Instrumentele Fotografie' gegeven.

We stellen vast dat deze fotografie reeds door meerdere fotografen en op verschillende plaatsen in de wereld aangewend wordt met de bedoeling om emancipatorische processen te stimuleren. Wendy Ewald heeft de LTP-methode (Learning Through Photography) ontwikkeld waarbij ze, door het werken met fotografie, diverse doelgroepen in rurale gebieden leert lezen en schrijven, visuele geletterdheid bijbrengt en daardoor een stimulerende invloed uitoefent op het zelfvertrouwen. Achinto Bhadra maakt verlaten en mishandelde en seksueel misbruikte Indische meisjes weerbaarder in zijn project *Another me*. Palestijnse jongeren proberen, onder begeleiding van Rich Wiles, via het medium fotografie, hun verleden te reconstrueren en hun identiteit te terug te vinden, waarbij ze abstracte begrippen zoals 'hoop' en 'droom' leren visualiseren. Ook in België bestaan er tal van projecten waarbij fotografie ingezet wordt voor het stimuleren van de emancipatorische processen met persoonlijkheidsontwikkeling en socialisatie als objectief. Bij een eerste toetsing van onze centrale onderzoeksvraag stellen we vast dat, in al deze projecten, de bevindingen van deelnemers, begeleiders en omgeving positief zijn.

Vertrekkend van de kenmerken van Instrumentele Fotografie zoeken we daarna een plaats, een categorie waarin ze thuishoort. We hebben alle gangbare categorieën sinds 1839, het officiële geboortjaar van de fotografie, onderzocht en we hebben die telkens in verband gebracht met Instrumentele Fotografie. We mogen concluderen dat er in de beginjaren geen sprake kon zijn van Instrumentele Fotografie. Men was hoofdzakelijk bekommerd over de vraag of fotografie kunst dan

wel wetenschap was. Pas later, wanneer de authenticiteit van het medium ten volle gevaloriseerd werd, kon men de fotografie vanuit verschillende disciplines bestuderen. We toonden aan hoe Pierre Bourdieu, Rudolf Arnheim, Roland Barthes, Vilém Flusser en Philippe Dubois de fotografie opentrokken naar andere disciplines met nieuwe, hedendaagse foto-analysemodellen als gevolg. We stellen vast dat we de Instrumentele Fotografie kunnen onderbrengen in de modellen van Andreas Müller-Pohle en van Jean-Claude Lemagny maar ze komt pas ten volle tot haar recht in het foto-analysemodel van Terry Barrett. De fotografie die wij omarmen is de fotografie die ethische aspecten blootlegt en daarom behoort ze tot zijn categorie van de ethisch evaluerende fotografie. Daarop hebben we dit alles gevisualiseerd in een schema.

In deel twee diepen we deze ethische evaluerende fotografie verder uit en brengen wij ze in verband met theorieën die eveneens met ethiek begaan zijn: de marxistische, de feministische, de multiculturele, de queer en de postkoloniale theorie. Hierdoor leren we de Instrumentele Fotografie beter kennen en kunnen we een antwoord formuleren op de bijbehorende onderzoeksvraag: 'Wat zijn de ethische aspecten van deze fotografie?'. We tonen aan dat fotografie ook in andere genres dan de persfotografie, met ethiek kan verbonden worden.

Deze benadering biedt andere inzichten op het medium. Interpretatie van beelden gebeurt vanuit een persoonlijke visie en een visie kan in een beeld bekrachtigd worden. Ethische reflecties kunnen vertaald worden in een (fotografisch) beeld. De interpretatie ervan is open en stimuleert hierdoor de dialoog die vaak maatschappelijk georiënteerd is. Daardoor hebben ze een vanzelfsprekende band met theorieën (marxistische, feministische, multiculturele, queer, postkoloniale) die relaties leggen tussen het individu en de gemeenschap en vice versa. Foto's die dit beogen, behoren tot de ethisch evaluerende fotografie.

In deel drie onderzoeken we hoe de Instrumentele Fotografie in verband gebracht kan worden met de wereldfotografie? We leggen een ethisch aspect bloot door erop te wijzen dat de beeldvorming over de *Majority World* door de rijke landen eenzijdig en gekleurd is. Zij verbergt de onderliggende structuren van de oorzaken van armoede en uitbuiting. We concluderen dat een *Fair Trade Photography* een zinvol alternatief is. De PALIC-methode (Photography-Anthology-Learning-Methodology and International Conflict), het pionierswerk van Johan Swinnen, toont de multi- en interdisciplinaire mogelijkheden van het medium fotografie. We hebben de PALIC-methode met ons onderzoek verbonden omdat fotografie ook hier instrumenteel gebruikt wordt. Bestaande foto's en fotocollecties kunnen vragen oproepen, dialogen stimuleren en gebruikt worden om het verleden terug vorm en inhoud te geven. De PALIC-methode legt ook een ethisch aspect van het gebruik van fotografie bloot. De tijd is gekomen om de geschiedenis van de fotografie niet langer meer door een Euro-Amerikaanse bril te bekijken. Door het bestuderen van de fotografie van landen in een internationaal conflict of in een post-conflict situatie komt men tevens tot een anthologie van de fotografiegeschiedenis van dit land. De verschillende anthologieën van diverse landen zullen uitmonden in dé wereldgeschiedenis van de fotografie met een completer en

objectiever beeld van dit medium als gevolg. Het schema van het eerste deel werd hieraan aangepast.

In deel vier behandelen we twee casestudies: *Het Zelf(in)Beeld, vrouw en weerbaarheid* en *Portret = Zelf-Portret !?*. Het betreft twee concrete onderzoeksprojecten naar die fotografie die ingezet wordt om veranderingsprocessen op persoonlijk en op maatschappelijk vlak te activeren en om hierdoor weerbaarheid en welbevinden te stimuleren. We bespreken eerst de onderzoeksopzet en de methodologie en gaan dan dieper in op de resultaten, respectievelijk op basis van individuele interviews en op basis van interviews met de twee begeleidende psychologen. Ook in deze beide casestudies komen we tot gelijkaardige vaststellingen als in de reeds eerder besproken projecten. Het werken met beelden, in ons geval foto's, blijkt in beide projecten een krachtig middel om op een andere manier te communiceren. In het eerste project hebben de vrouwen genoten van het hele wordingsproces van hun foto en gaan ze voort met een zelfbewust en goed gevoel. In het andere project betekende het proces zelf, het zich op een positieve manier kwetsbaar te kunnen tonen, een belangrijke overwinning voor de participerende adolescenten. Bovendien stellen wij in beide projecten vast dat het werken met een specifieke doelgroep zijn vruchten afwerpt. Onder lotgenoten durven de participanten zich kwetsbaarder opstellen en voelen zij zich meer begrepen.

We komen dus nu aan onze centrale onderzoeksvraag:

Biedt fotografie de mogelijkheid om emancipatorische processen op gang te brengen en om bij te dragen tot het versterken van weerbaarheid en welbevinden?

Uit al de casestudies die we hebben besproken en uit de literatuur die we hebben doorgenomen kunnen we afleiden dat fotografische beelden als een effectief middel kunnen ingezet worden om alternatieve communicatie te bewerkstelligen. We baseren ons hiervoor op de bevindingen van alle betrokkenen. Dit wordt verder theoretisch ondersteund door o.m. Jan Marie Peters en door Willem Elias die zich op Michel Foucault baseert.

Door het unieke karakter van de fotografie, wat we de paradox van de fotografie genoemd hebben, haar laagdrempeligheid en alomtegenwoordigheid, is fotografie een krachtig medium dat ingezet kan worden voor andere doelen dan alleen de intrinsieke. Ook al is deze conclusie niet nieuw, toch menen we dat onze bijdrage waardevol is omdat wij de fotografie benaderen vanuit de invalshoek van de Instrumentele Fotografie en dus vanuit het gebruik van fotografie. Het proces om tot deze conclusie te komen heeft tevens een andere invalshoek op het medium blootgelegd. Deze andere benadering biedt een nieuw perspectief. We hebben dit verduidelijkt aan de hand van het schema dat wij ontworpen hebben waarbij de Instrumentele Fotografie centraal staat. Vanuit een humanistische visie leggen we het accent op de fotografie die gebruikt wordt opdat de mens er beter van wordt, meer inzicht krijgt in zijn situatie en in zijn leefomgeving, waardoor fotografie een bijdrage kan leveren aan zingevingsprocessen. Werken met en rond fotobeelden stimuleert

reflecties, resulteert in visies die in handelingen vertaald kunnen worden. Dit is het doel van Instrumentele Fotografie en daarom hebben we die ook met ethiek in verband gebracht.

Maar zijn deze vaststellingen nu voldoende om daaruit een algemeen geldende conclusie te trekken?

De resultaten ervan extrapoleren naar andere groepen op basis van dit onderzoek zou voorbarig zijn, ook al zijn alle resultaten van dergelijke fotoprojecten met andere doelgroepen positief. Vlaamse vrouwen, Palestijnse jongeren, Indische meisjes, jongeren uit verschillende rurale gebieden, kankerpatiënten, hebben allemaal het werken met fotografie als positief ervaren. En toch is dit moeilijk aan te tonen.

We dienen er rekening mee te houden dat begrippen als 'welbevinden' en 'weerbaarheid' subjectieve begrippen zijn die ook afhankelijk zijn van het moment en de context en dus tijds- en plaatsgebonden zijn. We sluiten ons aan bij de studies van Folkert Haanstra en Lily van Oijen die beweren dat 'het meetbare' van dergelijke resultaten heel moeilijk is. Zij hebben driehonderd, internationaal verspreide, empirische onderzoeken naar de leereffecten van kunstzinnige vorming geïnventariseerd en geanalyseerd. Zij beseffen dat er zich methodologisch veel problemen stellen bij het samenvatten van de resultaten van de geïnventariseerde onderzoeken omdat deze vaak onderling strijdig zijn, verschillende wetenschappelijke waarden kunnen hebben, moeilijk te vergelijken zijn en de omstandigheden en de groep waarin ze afgenomen werden totaal verschillend kunnen zijn. Ze wijzen erop dat het verrichte effectenonderzoek in de eigen context beoordeeld en gebruikt moet worden. Ook is het onderscheid tussen instrumenteel en intrinsiek relatief. Het intrinsieke doel 'waardering voor fotografie' bijvoorbeeld kan instrumenteel blijken als dit aangewend wordt om een stem in de maatschappij te krijgen of om te leren samenwerken. De effecten van kunsteducatie waaronder ook ons project het zelf(in)beeld resorteert, zijn moeilijk te meten. Meestal ontbreekt een voormeting als referentie. Empirische metingen zijn moeilijk uitvoerbaar omdat doelgroep en context meestal verschillend zijn. Bovendien zou ook de duurzaamheid, het resultaat op lange termijn, van de Instrumentele Fotografie moeten onderzocht worden om tot een objectieve besluitvorming te komen. Toch menen we, dat we met ons onderzoek, andere, vernieuwende relaties van de fotografie met bestaande theorieën en praktijkvoorbeelden gelegd hebben. We hebben bovendien nieuwe denkbeelden aangereikt die een basis kunnen vormen voor verder wetenschappelijk onderzoek over de rol die fotografie kan spelen in emancipatorische processen, weerbaarheid en welbevinden en de ethische dimensie die dit meebrengt.

Ten slotte formuleren we enkele aanbevelingen:

- Doorheen het onderzoek wezen we herhaaldelijk op de kracht van het (fotografische) beeld als alternatief communicatiemiddel. Door hun allusie op de werkelijkheid wekken foto's de illusie van toegankelijkheid en hebben hierdoor een lage drempel om mee te werken. De veelheid van interpretatiemogelijkheden laat een flexibiliteit toe met meer

mogelijkheden dan de klassieke communicatie via het woord. Willen we hiermee op een zinvolle manier omgaan dan hebben we nood aan goed opgeleide agogen die deze visuele geletterdheid kunnen overbrengen aan diverse groepen. Het is belangrijk dat het vak 'beeldcultuur' in de verschillende onderwijsniveaus gedoceerd wordt. Op die manier kan iedereen gestimuleerd worden om de overvloed van beelden op een kritische manier te consumeren.

- Op academisch niveau pleiten we voor het opentrekken van fotografie naar andere disciplines. Foto's kunnen niet alleen bestudeerd worden in de kunstwetenschappen als onderdeel van de kunstgeschiedenis. Het belang van fotobeelden dient in een brede maatschappelijke context te worden geplaatst. Door de veelzijdigheid van het medium wordt het vanzelfsprekend dat fotografie interdisciplinair behandeld wordt. Meer academisch onderzoek en meer middelen zijn hiervoor nodig.
- Wij wezen reeds op het belang van foto's en fotocollecties om de geschiedenis te reconstrueren. Maar welke geschiedenis en wie bepaalt dit? Waakzaamheid is niet overbodig en hier raken we opnieuw een ethische aangelegenheid. Hoe gaan we om met fotobeelden in onze samenleving? Wie garandeert dat deze geschiedenis op een integere manier gereconstrueerd wordt. Waarop worden de accenten gelegd, wie bepaalt dit, vanuit welke ideologie? Er is nood aan een netwerk om verbindingen te maken en om verschillende invalshoeken voor de reconstructie van de geschiedenis te garanderen. Initiatieven zoals het Amsab-Instituut voor Sociale Geschiedenis en het Liberaal Archief in Gent, het ADVN in Antwerpen en het Kadoc in Leuven dienen aangemoedigd te worden. Het verder commercialiseren en monopoliseren van belangrijke collecties en archieven door belangengroepen die op de eerste plaats winst en macht nastreven dient kritisch opgevolgd te worden. De visuele geschiedenis behoort tot het menselijk collectief en stappen dienen ondernomen te worden om de toegankelijkheid ervan te vrijwaren en te democratiseren.
- We belichtten de fotografie in de *Majority World* en de reconstructie via fotobeelden van de geschiedenis van een volk na of tijdens een internationaal conflict. Dit is een eerste aanzet om de vroegere ontwikkelingslanden op de immense kaart van de fotografie te plaatsen en deze projecten verdienen heel veel steun. Toch mogen de fotocollecties in eigen land, in Europa en in vroegere Oostbloklanden niet vergeten worden. Ook daar is een schat aan nog te ontdekken beeldmateriaal. Heel veel fotografen, zowel persfotografen als studiofotografen, beschikken over een gigantisch archief met nuttige beelden voor wetenschappelijke onderzoek in diverse disciplines. Wat gebeurt er met hun verzameling negatieven of digitale beelden na hun dood? Welke instanties zullen die archiveren? Meer onderzoek op academisch niveau is aan te bevelen en dat binnen een ruim Europees netwerk.

- Door de verdere digitalisering worden de grenzen tussen stilstaande en bewegende beelden steeds vager. De stilstand van het beeld is een krachtig uitdrukkingsmiddel bij film en video. Opeenvolgende foto's suggereren beweging en worden vaak gebruikt in videoclips en film. Digitale informatie kan gemakkelijk, snel en onzichtbaar van de ene elektronische drager naar de andere getransporteerd worden. Welke gevolgen heeft deze digitale evolutie op fotografie? Heeft het nog wel zin om fotografie als een apart medium te beschouwen? Er is tijd, geld en middelen nodig om hierover te reflecteren en dit op academisch niveau te onderzoeken.

LITERATUURLIJST

ALAM Shahidul, 'The Majority World Looks Back', in *New Internationalist*, issue 403 [pdf], augustus 2007, <http://www.newint.org/features/2007/08/01/keynote-photography/>, geraadpleegd op 9 mei 2010.

ALAM Shahidul, 'The Majority World Looks Back', in SWINNEN Johan & DENEULIN Luc (eds.), *The Weight of Photography*, Brussel, Academic and Scientific Publishers & Fotozuid Comm., 2010, pp. 51-65.

ARNHEIM Rudolf, *Art and Visual Perception. A psychology of the Creative Eye*, Berkely, Los Angeles, London, University of California Press, 1974a.

ARNHEIM Rudolf, 'On the Nature of Photography', in *Critical Inquiry*, jg. 1, nr. 1, september 1974b, pp. 149-161.

BAARDA Ben, DE GOEDE Martijn & TEUNISSEN Joop. *Basisboek kwalitatief onderzoek. Handleiding voor het opzetten en uitvoeren van een kwalitatief onderzoek*. Groningen, Stenfert Kroese, 2005.

BAETENS Jan & VAN GELDER Hilde (eds.), *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Leuven, 2^{de} editie, Universitaire Pers Leuven, 2010.

BARRETT Terry, *Criticizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*, Mountain View, Mayfield Publishing, 1990.

BARRETT Terry, *Criticizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*, New York, McGraw-Hill, 2006.

BARTHES Roland, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Parijs, Gallimard Le Seuil, 1980.

BARTHES Roland, *Mythologieën*, vertaald door Jongenburger Kees, Utrecht, Uitgeverij IJzer, 2002 (1957).

BATCHEN Geoffrey, 'Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique', in *Etudes photographiques* [pdf], vertaald door Sangis Marine, Parijs nr. 22, oktober 2008, <http://etudesphotographiques.revues.org/index999.html>, geraadpleegd op 29 april 2010.

BENJAMIN Walter, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, vertaald door Hoeks Henk, Amsterdam, Uitgeverij Boom, 2008 (1936).

BERGER John, *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, First Vintage International Edition 1991.

BHADRA Achinto in *Christian Lacroix et ses invités* [tentoonstellingscatalogus], Arles, Les rencontres d'Arles photographie 2008, 08.07.2008 - 14.09.2009, pp 44-53.

BOURDIEU Pierre, 'Culte de l'unité et différences cultivées', in BOURDIEU Pierre (ed.), *Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie (deuxième édition)*, Parijs, Editions de Minuit, 2007 (1965), pp. 31-106.

BOUTTIAUX Anne-Marie, D'HOOGE Alain, PIVIN Jean Loup & SAINT LEON Pascal Martin (eds), *Afrika: Zelfportret. Een eeuw Afrikaanse fotografie*, vertaald door Muller Beryl & Van Impe Ellen, Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 6 mei tot 28 september 2003, Parijs-Tervuren, Ed. Revue Noire, 2003.

BOXER Sarah, 'A Century's Photo History Destined for Life in a Mine', in *The New York Times* [pdf], 15 april 2001, <http://www.nytimes.com/2001/04/15/national/15BETT.html>, geraadpleegd op 22 juli 2010.

BUIKEMA Rosemarie, 'De verbeelding als strijdtoneel: Sarah Baartman en de ethiek van representatie', in BUIKEMA Rosemarie & VAN DER TUIN Iris, *Gender in media, kunst en cultuur*, Bussum, Coutinho, 2007, pp. 78-108.

BUIKEMA Rosemarie en VAN DER TUIN Iris, *Gender in media, kunst en cultuur*, Bussum, Coutinho, 2007.

BURGIN Victor, 'Introduction', in BURGIN Victor (ed.), *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982.

CELANT Germano (ed.), *Mapplethorpe*, New York, Electa, 1992.

COPPENS JAN, *De bewogen Camera*, Meulenhoff/Landshoff, 1982.

DACOS Marin, 'Le regard oblique', in *Études photographiques* [pdf], Parijs nr.11, mei 2002, <http://etudesphotographiques.revues.org/index270.html>, geraadpleegd op 1 mei 2010.

DENEULIN Luc, 'De Turken denken met hun ogen. Yilmaz Güney, filmkunst en engagement', in SWINNEN Johan (ed.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel, VUBPRESS & Fotozuid Comm., 2010, pp. 230-240.

DEXIA BANK (ed.), *Ik of een ander, zelfportretten van Belgische kunstenaars*, Brussel, La Renaissance du Livre, 2002.

DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Brussel, Editions Labor, 1990 (1983).

ELIAS Willem, *Tekens aan de wand, Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie*, Antwerpen-Baarn, Hadewijch, 1993.

ELIAS Willem, 'De onkunst als onzinnig zingevingspel. Schets van een agogisch model voor de relatie tussen beeldende kunst en hulpverlening', in DE VOS K & Labro H. (ed.) *De schone slaapster, Prins Kunst als knecht*, Leuven, De Kunstbank, 1994, pp. 49-64.

ELIAS Willem, 'Kunst als koevoet, aspecten van de relatie tussen kunsteducatie en agogiek', in ELIAS Willem en VANWING Tom (red), *Vizier op agogiek*, Leuven-Apeldoorn, Garant, 2002, pp. 318-343.

ELIAS Willem, *Aspecten van de Belgische kunst na '45, Deel I.*, Gent, Snoeck, 2006.

ELIAS Willem, *Aspecten van de Belgische Kunst na '45. Deel II*, Gent, Snoeck, 2008.

ELIAS Willem, *Door het oog van het penseel* [niet gepubliceerde syllabus bij de cursus 'theorie en praktijk van de kunst- en beelddeducatie'], Brussel, Vrije Universiteit Brussel, 2009.

ELIAS Willem, 'Filosofie van de fotografie: van Benjamin tot Barthes', in Swinnen Johan (ed.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel, VUBPRESS, 2010, pp. 361-410.

ELIAS Willem en SWINNEN Johan, *Fotografie in dialoog*, Kortrijk, Uitgeverij Groeninghe, 1999.

ELIAS Willem & KINDEKENS Ankelien, *Het Zelfde en Het Andere. Humanisme stilstaand verbeeld*, Brussel, Unie Vrijzinnige Verenigingen, 2009.

EVERS Huub, *Media-ethiek. Morele dilemma's in journalistiek, communicatie en reclame*, Groningen/Houten, Noordhoff, 2007.

EWALD Wendy, *The Best Part of Me. Children talk about their bodies in pictures and words*, New York – Boston, Little, Brown & Company, 2002.

EWALD Wendy & LIGHTFOOT Alexandra, *I wanna take me a picture. Teaching photography and writing to children*. Boston, Beacon Press, 2001.

FLUSSER Vilém, *Een filosofie van de fotografie*, vertaald door Marc Geeraards, Utrecht, Uitgeverij IJzer, 2007 (1983).

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, WOODMAN Francesca, SOLLERS Philippe, LEVI STRAUSS David, JANUS Elizabeth, RANKIN Sloan, DASGUPTA Rana (eds.), *Francesca Woodman*, Parijs, Actes Sud, 1998.

FREIRE Paulo, *Pedagogie van de onderdrukten*, vertaald door J.E.A. Andriessen-Van der Zande en J.P. de Vries (vierde druk), Baarn, In den Toren, 1973.

FRIZOT Michel, 'The age of light', in FRIZOT Michel (ed.), *A New History of Photography*, vertaald door Susan Bennett, Liz Clegg, John Crook en Caroline Higgitt, Keulen, Könemann Verlagsgesellschaft mbh, 1998a, pp. 9-13.

FRIZOT Michel (ed.), *A New History of Photography*, vertaald door Susan Bennett, Liz Clegg, John Crook en Caroline Higgitt, Keulen, Könemann Verlagsgesellschaft mbh, 1998b.

GIRARDIN Daniel & PIRKER Christian (ed.), *CONTROVERSES. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Lausanne, Actes Sud/Musée de L'Elisée, 2008.

HAANSTRA Folkert, 'Kunstdisciplines zijn leerbare symbooltalen', in *Interviews* [pdf], 20 december 2006, http://www.dirkmonsma.nl/dirkmonsma/cms/cms_module/?obj_id=450 , <http://www.dirkmonsma.nl/kunsteducatie/Folkert%20Haanstra.htm>, geraadpleegd op 1 mei 2010.

HARLAND John, 'Voorstellen voor een evenwichtiger kunsteducatiemodel', in *Cultuur+Educatie*, jg. 8 nr. 23, Utrecht 2008, pp. 12–53.

HEILBRUN Françoise, 'Un symboliste saisi par la modernité', in: *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Musée d'Orsay, 18 oktober 2004 – 16 januari 2005 / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10 februari – 16 mei 2006, pp. 31-44.

HOOGLAND Renée, 'Seksualiteit als strijdtoneel: de tomboy en queer studies', in BUIKEMA Roserarie en VAN DER TUIN Iris, *Gender in media, kunst en cultuur*, Bussum, Coutinho, 2007, pp. 109-122.

INTERNATIONAL TELECOMMUNICATION UNION, *Measuring the Information Society* [pdf], <http://www.itu.int/ITU-D/ict/publications/idi/2010/> geraadpleegd op 23 juni 2010.

KOCKAERTS Roger & SWINNEN Johan, *De kunst van het fotoarchief: 170 jaar fotografie en erfgoed.*, Brussel, UPA, 2009.

KRAUSS WHITBOURNE Susan, *Adult Development & aging, biopsychosocial perspectives*, New York, John Wiley & Sons, inc. , 2001.

LACROIX Christian (ed.), *Les rencontres d'Arles Photographie 2008* [tentoonstellingscatalogus], Arles, Actes Sud, 2008.

LIPPARD Lucy, 'Time capsule', in BRADLY Will & ESCHE Charles (ed.), *Art and Social Change*, Londen, Tate Publishing, 2007, pp. 408-421.

MATHIJS Ernest & HESSELS Wouter (ed.), *Waarheid en werkelijkheid. Feitelijke, fictionele en artistieke representaties van de realiteit*, Brussel, VUBPress, (derde gewijzigde druk) 2007.

McCAULEY Anne, 'Arago, l'invention de la photographie et le politique.', in *Etudes photographiques* [pdf] , Parijs nr.2, mei 1997, geraadpleegd op 21 april 2010, <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>,.

MICHIELSENS Magda, MORTELMANS Dimitri, SPEE Sonja Billet Mic (eds), *Bouw een vrouw, sociale constructies van vrouwenbeelden in de media*, Gent, Academia Press, 1999.

MÜLLER-POHLE Andreas, 'The Photographic Dimension', in *European Photography* [pdf], Göttingen, nr. 53, 1993, <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/ampthephotographicdimension.html> , geraadpleegd op 2 mei 2010.

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS (ed.), *Gilbert & George*, [tentoonstellingscatalogus], Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 4 oktober 1997 tot 4 januari 1998, Paris-Musées, 1997.

NEWTON Helmut. & SPRINGS Alice, *Us and them*, Scalo, Göttingen, 1992.

PAES Marie-Clémence, 'Les gens ne sont pas du bétail', in: *MO Mondiaal Nieuws* [pdf], 25 september 2009, p. 2, geraadpleegd op 15 april 2010, [http://www.mo.be/index.php?id=63&tx_uwnnews_pi2\[art_id\]=26235&cHash=c6f27c46d5](http://www.mo.be/index.php?id=63&tx_uwnnews_pi2[art_id]=26235&cHash=c6f27c46d5).

PETERS Jan Marie, *Over Beeldcultuur: fotografie, film, televisie, video*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

PISTERS Patricia, *Lessen van Hitchcock. Een Inleiding in de mediatheorie*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

RAMAMURTHY Anandi, 'Fashion Photography. Case study: Tourism, Fashion and The Other', in WELLS Liz (ed.), *Photography: A Critical Introduction. third edition*, New York, Routledge, 2004, pp. 220-234.

ROSLER Martha, 'In, around, and after thoughts (on documentary photography)', in BOLTON Richard (ed.), *The Contest of meaning*, Londen, The MIT Press, 1992, pp. 303-340.

SHERMAN Cindy, *Photographic Work 1975-1995*, [tentoonstellingscatalogus], Hamburg, Deichtorhallen, 25 mei tot 30 juli 1995, / Malmö, Konsthall, 26 augustus tot 22 oktober 1995, / Lucerne, Kunstmuseum, 8 december 1995 tot 11 februari 1996, München, Schirmer Art Books, 1995.

SONCK Jacques, *Lotgenoten*, Leuven, De Kunstbank, 1995.

SONTAG Susan, *Over fotografie*, Baarn, Anthos, 1994

SONTAG Susan, *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2003.

STEICHEN Edward en SANDBURG Carl, *The Family of Man*, New York, The Museum of Modern Art, 5^{de} druk, 1994.

SWINNEN Johan, *De paradox van de fotografie. Een kritische geschiedenis*, Antwerpen, Hadewijch/Cantecleer, 1992.

SWINNEN Johan, *Attack ! Fotografie op het scherpst van de snede*, Antwerpen, Houtekiet, 1999.

SWINNEN Johan, *De lichte kamer ; De onverborgen fotografie*, Antwerpen-Apeldoorn, Garant, 2005.

SWINNEN Johan, *Een reis doorheen de Semiotiek in functie van de Beeldcultuur*, [niet gepubliceerde tekst] 2009.

SWINNEN Johan, *What's the time in Dhaka? The new Photography Thinking*, Antwerpen, Artesis University College, 2010a.

SWINNEN Johan, 'Inleiding. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur', in SWINNEN Johan (ed.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel, VUBPRESS, 2010b, pp. 9-21.

SWINNEN Johan (ed.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel, VUBPRESS, 2010b.

SWINNEN Johan, 'What's the time in Dhaka? Schrijven van de wereldgeschiedenis van de fotografie', in SWINNEN Johan (ed.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel, VUBPRESS, 2010c, pp. 209-217.

SWINNEN Johan, 'Observations on the Perils (and Rewards) of Majority World Photography', in SWINNEN Johan & DENEULIN Luc (eds.), *The Weight of Photography*, Brussel, Academic and Scientific Publishers, 2010d, pp. 605-615.

SWINNEN Malou, *Personae*, Leuven, De Kunstbank & uitgeverij P, 1995.

THE GUIDE TEAM, 'Project Phoenix', in *MID-DAY. Make work fun*, <http://www.mid-day.com/whatson/2010/mar/080310-Photographer-Achinto-Bhadra-Delhi-Women-and-Womanhood.htm>, geraadpleegd op 1 april 2010.

VAN GOETHEM Peter, 'Renzo Martens over zijn film Episode iii – Enjoy Poverty', in *Indymedia*, 4 mei 2010, p. 3, <http://www.indymedia.be/nl/node/32952>, geraadpleegd op 4 juni 2010.

VAN HEUKELOM Ineke, *Maatschappelijke participatie van vrouwen in de middenleeftijd. Een onderzoek naar de bestuursparticipatie van vrouwen in de middenleeftijd in sociale verenigingen* [niet gepubliceerde eindverhandeling], Brussel, Vrije Universiteit Brussel, 2001.

VAN HOUCKE Stan, *De Oneindige Oorlog. Interview met Kholoud Ajarma en Rich Wiles* [pdf], <http://www.stanvanhoucke.net/deoneindigeoorlog/interviews/ajarma1.html>, geraadpleegd op 1 mei 2010.

VAN ROYEN Elke, 'Queer', in *TIENS TIENS De andere k(r)ant van Gent* [pdf], nr. 5, 21/03/2006, p. 36, www.tienstiens.org/node/882, geraadpleegd op 14 april 2010.

VLAAMSE KUNSTCOLLECTIE (ed.), *Kunstenaarsportretten*, [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum voor Schone Kunsten Gent, 26 mei tot 19 augustus 2007, Vlaamse Kunstcollectie, Gent, 2007.

VERPLAETSE Jan, *Het morele instinct*, Amsterdam, Nieuwezijds, 2008.

VERTESSEN Liliane, *Inflame*, [tentoonstellingscatalogus], Aachen, Neuer Aachener Kunstverein, 28 juli – 22 augustus 1991.

WELLS Liz (ed.), *Photography: A Critical Introduction. third edition*, New York, Routhledge, 2004.

WILES Rich, *Dreams of Home*, Lajee Center, 2007.

WILES Rich, *Our Eyes. Photography with the children and New Generation of Lajee Center*, Lajee Center, 2008.

WILES Rich, *Behind the Wall. Live, Love, and Struggle in Palestine*, Washington D. C., Potomac Books, 2010.

GERAADPLEEGDE WEBSITES

AKAKURDISTAN, <http://www.akakurdistan.com>, geraadpleegd op 14 april 2010.

CENTRUM VOOR ERVARINGSGERICHT ONDERWIJS, *Cego – Wat is EGO – Welbevinden*, <http://www.cego.be>, geraadpleegd op 14 april 2006.

DE VEERMAN v.z.w., <http://www.veerman.be/pagesframes/visie.html>, (Missie & Doelstellingen), geraadpleegd op 20 april 2010.

GUERRILLAGIRLS, <http://www.guerillagirls.com>, geraadpleegd op 6 mei 2010.

GYNAIKA, <http://www.gynaika.be/>, geraadpleegd op 6 mei 2010.

INDYMEDIA, <http://www.indymedia.be/nl/node/32952>, geraadpleegd op 4 juni 2010.

LARTIGUE Jaques, <http://www.lartigue.org/fr2/jhlartigue/index.html>, geraadpleegd op 1 mei 2010.

M.E.E.R. Media Emancipatie Effect Rapportage, *MEER-Analyses*, <http://www.moh.be/meer/intro.htm> geraadpleegd op 16 februari, 2009.

M.E.E.R. Media Emancipatie Effect Rapportage, *Waarom de MEER?*, http://www.moh.be/meer/waaromde MEER_TV.htm/, geraadpleegd op 16 mei 2010.

MAJORITY WORLD, <http://www.majorityworld.com>, registratie op 12 april 2010.

MILLENIUMDOELENATLAS, <http://www.millenumdoelen.nl/atlas/atlas.php>, , geraadpleegd op 9 juni 2010.

OXFAM FAIRTRADE, <http://www.ofb.be/watfairtrade>, geraadpleegd op 9 juni 2010.

OXFAM SOLIDARITEIT, http://www.oxfamsol.be/nl/ox_oxint.htm, geraadpleegd op 7 juni 2010.

OXFAM WERELDWINKELS, <http://www.oww.be/overons>, geraadpleegd op 7 juni 2010.

PLANETGENDER, <http://www.planetgender.com>, geraadpleegd op 30 april 2010.

QUEERILLA, http://www.queerilla.be/index.php?option=com_content&task=view&id=12&itemid=27, geraadpleegd op 30 april 2010, zie bijlage 4.

UCD CLINTON INSITUTE, <http://www.ucd.ie/photoconflict/conferences/photographyinternationalconflict>, geraadpleegd op 10 mei 2010.

UNITED NATIONS MILLENIUM DEVELOPMENT GOALS, <http://www.un.org/millenniumgoals/>, geraadpleegd op 9 juni 2010.

VERMEYLENFONDS, *AVFonds*, <http://www.vermeylenfonds.be/>, geraadpleegd op 15 februari, 2010.

WEERBAARHEIDSCURSUSSEN, <http://www.weerbaarheidskursussen.nl/weerbaarheidskursussen>, geraadpleegd op 14 april 2010.

INTERVIEWS

BOMANS An, klinisch psycholoog afdeling pediatrie hemato-oncologie UZ Gent en projectmedewerkster vzw Kinderkankerfonds, Gent, 27 mei 2010.

ELIAS Willem, gewoon hoogleraar V.U.B., Brussel, 31 mei 2010.

MOREZ Ann, klinisch psycholoog afdeling pediatrie hemato-oncologie UZ Gent en projectmedewerkster vzw Kinderkankerfonds, Gent, 5 mei 2010.

EGGERICKX Sonja, voorzitter U.V.V. en president van de International Humanist and Ethical Union, Gent, 11 mei 2010.

FILMS

MARTENS Renzo, *Episode III: Enjoy Poverty* [documentaire film, dvd], Congo, Martens Renzo & Krüger Peter, 2008.

MEISELAS Susan, RODGERS Richard P. en GUZETTI Alfred, *Pictures from a revolution* [documentaire film, dvd], Rodgers Richard P., 2007.

VANDENBERGHE Mei en KETS Jimmy, *Lijn 3, Drie fotografen belicht*, [documentaire film, dvd], Gent, productie in eigen beheer, 2010.

TENTOONSTELLINGEN

Palestine inventée – Images pour un pays, Fotomuseum, Charleroi, 20.09.2008 – 18.01.2009.

Rula Halawani, Museum van Le Botanique, Brussel, 05.09.2008 – 12.10.2008.

Controverses, Museum van Le Botanique, Brussel, 24.09.2009 – 03.01.2010.

Allan Sekula: Ship of Fools, FotoMuseum, Antwerpen, 28.05.2010 – 05.09.2010.

Cedric Gerbehey: Congo in Limbo, Museum van Le Botanique, Brussel, 10.06.2010 – 18.07.2010.

Een bruikbare droom, Bozar, Brussel, 26.06.2010 – 20.09.2010.

Jessica Hilltout, Amen, Galerie van Le Botanique 10.06.10 - 18.07.10

FIGUREN

FIGUUR 1 VOORSTELLING VAN HET MODEL VAN MÜLLER-POHLE.	31
FIGUUR 2 DE KLOK VAN JEAN-CLAUDE LEMAGNY.	33
FIGUUR 3 SCHEMA INSTRUMENTELE FOTOGRAFIE.	36
FIGUUR 4 INTERNETGEBRUIKERS VOLGENS GRAAD VAN ONTWIKKELING.	79
FIGUUR 5 VERVOLLEDIGD SCHEMA INSTRUMENTELE FOTOGRAFIE.	82
FIGUUR 6 VERTEGENWOORDIGING VAN VROUWEN IN DE MEDIA.	84

FOTO'S

Foto Titelblad:

Auteur, *Meisje*, uit: *Kids Pur Sang*, Antwerpen, 2003.

Bron: Auteur.

Foto 1:

p. 16

Ewald Wendy, *An African American Alphabet*, Cleveland, 1999.

Bron: (Ewald & Lightfoot, 2001, p. 125).

Foto 2:

p. 18

Bhadra Achinto, *Hidden by the burkha*, 2007.

Bron: (LACROIX (ed.), 2008, p.51).

Foto 3:

p. 19

Al Azzeh Nimer, begeleidng Rich Wiles, *Our dreams and nightmares*, 2007.

Bron: (Wiles, 2008, p. 96).

Foto 4:

p.25

Tichý, Miroslav Z.T., s.d.

Bron: http://theonlinephotographer.typepad.com/the_online_photographer/2008//08/random-excellen.html

Foto 5:

p. 41

Carter Kevin, *Vulture*, 1993.

Bron: (GIRARDIN & PIRKER (eds.), p. 247).

Foto 6:

p. 45

Avedon Richard, *Richard Avedon with Twiggy*, Paris studio, 1967.

Bron: <http://www.sfmoma.org/exhibitions/384>

Foto 7:

p. 45

Avedon Richard, *Jacob Israel Avedon*, Sarasota, 1973

Bron: http://radiotania.typepad.com/radio_tania/2009/07/avedon.html

Foto 8:

p. 47

Sekula Allan, *Shipwreck and worker*, from: *Titanic's Wake*, 2001

Bron: (BAETENS & VAN GELDER(eds.), 2010, p. 29).

- Foto 9:** p. 48
Lange Dorothea, *Migrant Mother*, Californië, 1936.
Bron: (WELLS Liz (ed.), 2004, p. 38).
- Foto 10:** p. 50
Smith W. Eugene, *Tomoko Uemura in her bath*, 1971.
Bron: <http://aphototeacher.com/category/on-photography/page/5/>
- Foto 11:** p. 51
N.N., Affiche van de Guerilla Girls, 1989.
Bron: <http://theycallmeal.files.wordpress.com/2009/03/guerrilla.jpg>
- Foto 12:** p. 55
Capa Robert, *USSR*, Magnum, Ladies' Home Journal
Bron: (Steichen & Sandburg, 1994, p. 66).
- Foto 13:** p. 55
Dean Loomis, *USA*, Life
Bron: (Steichen & Sandburg, 1994, p. 66).
- Foto 14:** p. 55
Farbman Nat, *Bechuanaland*, Life,
Bron: (Steichen & Sandburg, 1994, p. 120).
- Foto 15:** p. 55
Eisenstaedt Alfred, *Czechoslovakia*, Life
Bron: (Steichen & Sandburg, 1994, p. 121).
- Foto 16:** p. 56
N.N., *The lynching of Thomas Shipp and Abram Smith*, august 7, 1930, Marion, Indiana.
Bron: <http://cosmopos.wordpress.com>
- Foto 17:** p. 59
De Clerq Marc, *Ingrid*, 2007.
Bron: <http://www.flickr.com/photos/planetgender/3109604367/>
- Foto 18:** p. 61
N.N., *Mauresque Beauties*.
Bron: http://www.imow.org/dynamic/user_images/file_name_3578.jpg
- Foto 19:** p. 61
N.N., *Jeunes filles*.
Bron: scan postkaart Nels, verzameling auteur.
- Foto 20:** p. 63
Cox Renée, *Hot-en-tot*, 1994.
Bron: http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/renee_cox.php?i=1891
- Foto 21:** p. 74
Swinnen Johan, *Rashid Talukder*, 2008.
Bron: (Powerpoint J. Swinnen, 2009).
- Foto 22:** p. 80
Jalil Momena, *Mother and Daughter in Cell*, 2008.
Bron: <http://prisonphotography.wordpress.com/2008/12/01/momena-jalil-female-prisoners-photography-in-bangladesh/>

Foto 23:	p. 89
Auteur, <i>Anita</i> , uit: <i>Het Zelf(in)Beeld, Vrouw en Weerbaarheid</i> , Gent, 2010.	
Bron: Auteur.	
Foto 24:	p. 94
Auteur, <i>Gerti</i> , uit: <i>Het Zelf(in)Beeld, Vrouw en Weerbaarheid</i> , Gent, 2010.	
Bron: Auteur.	
Foto 25:	p. 101
Auteur, <i>Meisje met foto van haar overleden mama</i> , uit: <i>Portret = Zelfportret!?</i> , Gent, 2007.	
Bron: Auteur.	
Foto 26:	p. 103
Auteur, <i>Meisje met krukken</i> , uit: <i>Portret = Zelfportret!?</i> , Gent, 2007.	
Bron: Auteur.	

BIJLAGEN

Bijlage 1	Aankondiging aan leden sympathisanten.	p. 125
Bijlage 2	AUGUST VERMEYLENFONDS, 'Fotografieproject Het Zelf (in) Beeld, in: <i>De Nieuwe Gemeenschap</i> , nr. 4, driemaandelijks tijdschrift december 09 – januari 10 – februari 10, p. 18.	p. 126
Bijlage 3	Brief aan de deelnemers.	p. 127
Bijlage 4	Queerilla: Wat is queer?	p. 128 129

in fo

Antwerpen

POËZIEWEDSTRIJD HET VREEMDE GEDICHT

Het Vermeylenfonds en het Huis van het Nederlands Antwerpen organiseren volgend jaar voor de tweede maal voor cursisten die Nederlands leren de poëziewedstrijd Het Vreemde gedicht met als thema De aankomst. Aan de nieuwkomers wordt gevraagd een gedicht te schrijven over hun aankomst in België. Een vakkundige jury beoordeelt de gedichten. Deze worden gepubliceerd in de dichtbundel Het vreemde gedicht 2. De laureaten maken kans een boekenpakket of fotoshoot te winnen. De prijsuitreiking vindt plaats op vrijdag 4 juni 2010 in BAFF, Vriërestraat 36 in Antwerpen.

INFO Huis van het Nederlands Antwerpen, Carnotstraat 110, 2060 Antwerpen, e-mail: huisvanhetnederlands@stad.antwerpen.be, website: www.nt2antwerpen.be of het [Vermeylenfonds](http://Vermeylenfonds.be), jnotte@vermeylenfonds.be, www.vermeylenfonds.be

West-Vlaanderen

PROVINCIALE WEDSTRIJD VOOR SCHILDERKUNST

In 2010 start de 32ste jaargang van de Provinciale Wedstrijd voor Schilderkunst. De expositie loopt in april 2010. De prijzenpot staat op 1000 euro. De inbreng vanuit het professionele galerijwezen maakt ook nu dat de expositie voor de laureaten zeker een hoogstaand prijskaartje inhoudt. Mogen we u opnieuw uitnodigen om deel te nemen aan deze jaarlijks groeiende wedstrijd en kunstmanifestatie. Uw opdracht is eenvoudig: beslissen, deelnemen, inschrijven en genieten van al het schoons dat u en uw collega's maken, en de kans nemen om gelauwerd te worden!

We nodigen u alvast uit op de proclamatie op vrijdag 2 april 2010, mezzanine van het CC Casino te Koksijde.

INFO EN SECRETARIAAT VAN DE WEDSTRIJD Delphine Seghers, J. Vande Puttelaan 1 te Blankenberge, 050 41 34 29, vermeylenfondsw@skynet.be

Oost-Vlaanderen

FOTOGRAFIEPROJECT HET ZELF (IN) BEELD

Ben je een vrouw tussen 50 en 60 jaar en wil je een portret van jezelf maken? Dan is het project 'Het zelf (in) beeld' iets voor jou. Fotografe Hilde Braet en het Vermeylenfonds zoeken een twintigtal vrijwilligers die aan dit project willen meewerken.

In het voorjaar van 2010 zal via workshops en lezingen nagedacht worden over het concept 'identiteit'. Er wordt dieper ingegaan op 'portret versus zelfportret' en op de verschillende methoden om een zelfportret te realiseren.

Nadien worden de vrouwen uitgenodigd om samen met Hilde Braet hun zelfportret te maken. De foto's zullen achteraf worden tentoongesteld in het Geuzenhuis van Gent. Het project stelt het eigen handelen van de mens centraal en wil het zelfvertrouwen en de weerbaarheid op een speelse en artistieke manier stimuleren.



Op zaterdag 13 maart 2010 vanaf 10u vindt de eerste ontmoeting plaats in het Geuzenhuis, (Zuilenzaal, 1ste verdieping), Kantienberg 9 te Gent.

De tentoonstelling i.s.m. Kunst in het Geuzenhuis wordt geopend op vrijdag 19 november 2010 om 20u (Zolderzaal, 2de verdieping) eveneens in het Geuzenhuis en zal te bezichtigen zijn van 20 tot 28 november 2010.

INFO dames die aan dit project wensen deel te nemen kunnen contact opnemen met het Vermeylenfonds, marie@vermeylenfonds.be, 09 223 02 88 of met Hilde Braet, hildebraet@telenet.be

Nationaal

TACHTIG JAAR VERNEDERLANDSING UNIVERSITEIT GENT

In 2010 is het precies 80 jaar geleden dat de universiteit volledig vernederlandsd werd. August Vermeylen was de eerste rector (1930-1932). Om dit te herdenken roept de Universiteit Gent het academiejaar 2010-2011 uit tot het August Vermeylenjaar. Het is tevens de aanleiding om het academisch erfgoed en de relatie tussen stad en universiteit uit te diepen.

Staan op het programma (o.v.): een website, een virtueel geheugen van de UGent met een uitgebreid themadossier over Vermeylen; een publiekspublicatie over de universiteit in de stad; stadswandelingen rond taal en engagement; een congres over universiteitsgeschiedenis; verschillende debatten over de taal van de wetenschap en het onderwijs, het engagement van de intellectueel, ...

INFO in het volgende nummer van De Nieuwe Gemeenschap.

JOUW PORTRET ZOALS JE DACHT DAT HET NOOIT ZOU LUKKEN.

Je bent een vrouw van 50 jaar of ouder en je wilt een mooi portret van jezelf. Maar je twijfelt en je zit met vragen: Wie ben ik? Hoe zie ik mezelf? Hoe wil ik dat anderen mij zien?

Het project **'Het zelf (in) beeld'** is absoluut iets voor jou.

Fotografe Hilde Braet en het Vermeylenfonds zoeken een twintigtal vrijwilligers die aan dit project willen meewerken.

Neem deel aan dit Fotografieproject: **'Het zelf (in) beeld'** en onderzoek jezelf.

Bepaal hoe je jezelf ziet en door anderen wilt gezien worden. Dit project stelt het eigen handelen van de mens centraal en wil het zelfvertrouwen en de weerbaarheid op een speelse en artistieke manier stimuleren. Wees trots op jezelf en vereeuwig dit positief zelfbeeld in een uniek portret gesigeneerd door Hilde Braet.

Op zaterdag 13 maart 2010 geeft Hilde Braet een lezing over het "portret versus zelfportret" gevolgd door een workshop.

Je krijgt hierdoor inspiratie én de zin om eraan te beginnen.

Nadien word je uitgenodigd om, samen met Hilde Braet, jouw (zelf)portret te maken.

Dit gebeurt ook in het Geuzenhuis, Kantienberg 9, Gent. (Zuilenzaal, 2de verdieping).

Achteraf krijg je jouw foto.

De tentoonstelling (i.s.m. Kunst in het Geuzenhuis) van jullie foto's wordt geopend op vrijdag 19 november 2010 om 20u (Zolderzaal, 2de verdieping) eveneens in het Geuzenhuis en zal te bezichtigen zijn van 20 tot 28 november 2010.

Hilde Braet is o.m. bekend voor haar diverse geëngageerde workshops: "Fotografie als therapie". Zij gelooft in de kracht van fotografie.

Zij geeft dergelijke workshops voor zeer verschillende groepen zoals: vrouwenverenigingen, scholen, kankerpatiënten, mentaal gehandicapten enz. Doorheen deze workshops verkrijgen de deelnemers zelfvertrouwen en weerbaarheid.

Zij verkreeg bekendheid met haar project "Vrouwen fotoboudoir" (1993 Antwerpen Culturele hoofdstad van Europa) waarmee zij ontegensprekelijk aantoonde dat vrouwen ook op latere leeftijd mooi én aantrekkelijk zijn en blijven.

INFO:

Dames die aan dit project wensen deel te nemen kunnen contact opnemen met Hilde Braet op het telnr. 0475/29 82 69 of via www.hildebraet.be.



hilde braet fotografie
visserij 162 9000 GENT

Nationale Vereniging van Beroepsfotografen
QEP- Qualified European Photographer
+32-(0) 475 298269
www.hildebraet.be



August Vermeylenfonds
Tolhuislaan 88, 9000 Gent
tel: 09/223.02.88
info@vermeylenfonds.be

Bijlage 3

Dag Dames,

13 maart is alvast in jullie agenda genoteerd !

Hoe zal die dag eruit zien ?

10.00 u - 10.15 u : ontvangst met koffie

Locatie : Het Geuzenhuis, Kantienberg 9, Gent

Zaal : Zuilenzaal eerste verdieping

10.15 u : verwelkoming door Johan Notte, directeur Vermeylenfonds
Gent

10.20 -12.00u : lezing met tal van voorbeelden over « het portret
versus zelfportret » waarbij de mogelijkheid van het medium fotografie om de
weerbaarheid en het welbevinden van een individu en een groep te verhogen,
onderzocht wordt.

12.00u : broodjeslunch met koffie, thee, wijn, water + start fotosessie
Tot 18.00u

Gezien het groot aantal deelnemers wordt er een tweede opname
dag voorzien op zondag 14 maart in mijn studio, Visserij 162, 9000
Gent. Misschien kan je dit al plannen en me iets laten weten.

Meebrengen ?

Je kan gerust accessoires of attributen meebrengen die je wil
betrekken bij je zelfportret.

Vanaf 20 maart kunnen jullie, na afspraak ,om jullie portret komen.
Voorzie hiervoor een uurtje want ik wens jullie ook te interviewen over
jullie ervaring.

19 november 2010 's avonds : Opening tentoonstelling van jullie
portretten in Het Geuzenhuis met verschillende sprekers.
Meer info volgt.

Kostprijs : Het Vermeylenfonds vzw trakteert !

Bijlage 4

Queerilla - Wat is Queer?

http://www.queerilla.be/index.php?option=com_content&task=vi...

Queerilla

Home Queerilla? Queer? QueerKafee Acties Foto's Stickers Zines Links Contact

Home > Queer?

Back TO Abnormal

Queer menu
Nieuws
français svp

BEKAMP SEXISME

Zoeken...

Hoofdmenu

- Home
- Queerilla?
- Queer?
- QueerKafee
- Acties
- Foto's
- Stickers
- Zines
- Links
- Contact

Wat is Queer?

Queer is
iets anders dan "holebi"
letterlijk "raar", "bizar"
iedereen die niet beantwoordt aan de seksuele en
gendernormen
breken met de sociale konstruxies man
/vrouw, homo/hetero.
niet streven naar normaliteit, maar de
norm in vraag stellen en dekon-strueren
je niet willen aanpassen en inpas-
seksistische, racistische,
cialiseerde en milieuverwoestende
pij.
iemand's gender niet bepalen op basis
voorkomen of genitaliën.
niet klassificeren en dus niet
sluiten
een label dat geen label wil zijn
een ideaal dat nog niemand
volledig bereikt heeft
een ideaal dat we telkens opnieuw
kunnen realiseren
wat je er zelf van maakt

Queer is...

- ...iets anders dan "holebi"
- ...letterlijk "raar", "bizar"
- ...iedereen die niet beantwoordt aan de seksuele en gendernormen
- ...breken met de sociale konstruxies man/vrouw, homo/hetero
- ...niet streven naar normaliteit, maar de norm in vraag stellen en dekon-strueren
- ...je niet willen aanpassen en inpassen in een seksistische, racistische, vercommercialiseerde en milieuverwoestende maatschappij
- ...iemand's gender niet bepalen op basis van hun voorkomen of genitaliën
- ...niet klassificeren en dus niet uitsluiten
- ...een label dat geen label wil zijn
- ...een ideaal dat nog niemand bereikt heeft
- ...een ideaal dat we telkens opnieuw kunnen realiseren
- ...wat je er zelf van maakt



Queer zijn:
 hybride asexuelen
 polimorfe perverten
 zwarte prostitue-e-s
 verwijfde drag kings
 oudere interseksuelen
 bio-dynamische slaven
 geslachtsloze precären
 lesbische transvrouwen
 aziatische meesteresessen
 macho's in dekonstruxie
 polyseksuele transflikkers
 postmoderne showbeesten
 polyamoureuze androgynen
 feministische bondage-freaks
 high femmes met een handicap
 Marokkaans-Belgische bi-butches
 veganistische latex-doe-het-zelvers
 (en zooveel... vele anderen)

...die de wereld willen veranderen

< Vorige

[terug]

Copyright 2005 Queerilla All rights reserved.
 Designed by [Magicbox](#) from [MamboChina](#)