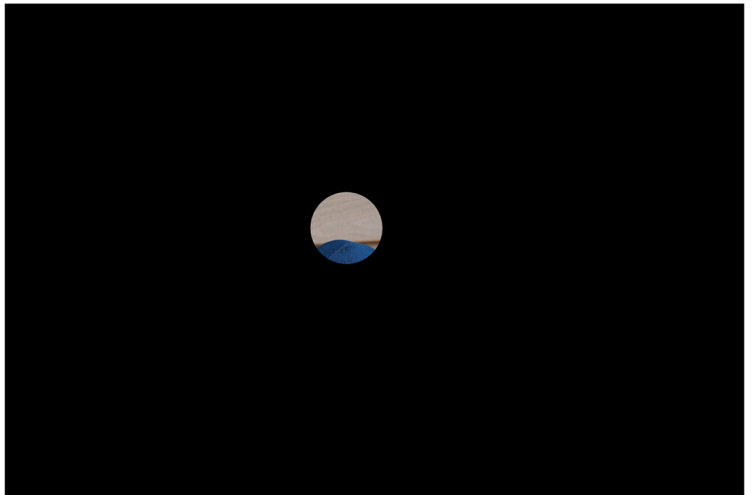


Het toegeëigende verleden

De rol van fotografisch
archiefmateriaal in
hedendaagse kunst



Naam: Laura van Roemburg

Studentnummer: s1339702

Aantal woorden: 18.641

Versie: definitieve

Datum: augustus 2015

MA Film and Photographic studies, Media studies

Universiteit van Leiden

Thesisbegeleidster: M.A. de Ruiter

Tweede lezer: E. de Bruyn

Inhoudsopgave

| | |
|--|-------|
| Inleiding | p. 2 |
| Artistieke toe-eigening in historische context | p. 3 |
| Doel van onderzoek en leeswijzer | p. 6 |
| | |
| Deel I | |
| 1. Documentaire fotografie in het archief | p. 9 |
| 1.1 Het keurslijf van de FSA | p. 9 |
| 1.2 De sociale biografie van de voorstelling | p. 13 |
| 1.3 Het historische document | p. 17 |
| 1.4 Tussen geschiedenis en herinnering | p. 19 |
| 2. <i>Killed Negatives, After Walker Evans</i> | p. 22 |
| 2.1 Productie: de foto als object | p. 22 |
| 2.2 Het beeld: de zwarte stip en Barthes' <i>punctum</i> | p. 25 |
| 2.3 Perceptie: de maakbaarheid van het collectief geheugen | p. 28 |
| | |
| Deel II | |
| 3. Persfoto's in <i>Spaarnestad Photo</i> | p. 31 |
| 3.1 Het archief | p. 31 |
| 3.2 De sociale biografie | p. 33 |
| 3.3 Een herinnering | p. 34 |
| 4. <i>De Luister van het Land</i> | p. 37 |
| 4.1 Productie: in boekvorm | p. 37 |
| 4.2 Het beeld: de constructie van de representatie | p. 40 |
| 4.3 Perceptie: een historische beleving | p. 43 |
| | |
| Conclusie | p. 46 |
| Bibliografie | p. 48 |
| Afbeeldingen | p. 56 |
| Bijlage 1: E-mailwisseling met Spaarnestad Photo | p. 70 |

Inleiding

Van familiealbums tot politiedossiers, van gemeentearchief tot sociale media-accounts: fotoarchieven bestaan in allerlei vormen en maten. Historische foto's in openbare archieven worden voor allerlei doeleinden gebruikt. Ze illustreren educatieve geschiedenisboeken; ze plaatsen nieuwsgebeurtenissen in een historische context; ze geven documentaire films een bepaalde geloofwaardigheid; ze dienen als onderzoeksobject voor jonge historici om de visuele representatie van het verleden te onderzoeken. Ten slotte zijn foto's uit archieven ook geliefd bij kunstenaars die zich de archiefbeelden 'toe-eigenen', bijvoorbeeld om kritisch te reflecteren op de invloed van het archief op het collectieve geheugen. Het gebruik van archiefmateriaal in kunstwerken beleefde een hoogtepunt in de jaren negentig van de vorige eeuw.

Deze toepassing van fotografisch archiefmateriaal is niet nieuw, noch uniek. Wel heeft digitalisering hier een nieuwe impuls aan gegeven. Wereldwijd worden fotoarchieven met gestaag tempo gedigitaliseerd, wat de toegankelijkheid van het beeldmateriaal enorm heeft vergroot. Soms levert dit onverwachte ontdekkingen en nieuwe mogelijkheden op. Zo maakte in de jaren negentig de *Library of Congress*, de nationale bibliotheek van de Verenigde Staten, onbekend beeldmateriaal van het documentaire-fotoproject van de Farm Security Administration middels digitalisering toegankelijk voor een groot publiek. Dergelijke 'vergeten' beelden zijn interessant onderzoeksmateriaal voor historici, maar trekken ook de aandacht van kunstenaars, zoals die van de Amerikaanse Lisa Oppenheim.

Soms ligt het initiatief om – al dan niet gedigitaliseerd – fotografisch archiefmateriaal te gebruiken in een kunstwerk bij de kunstenaar, soms ligt het initiatief bij het archief zelf. Zo nodigt het persfotoarchief *Spaarnestad Photo* ieder jaar een kunstenaar uit om op basis van het gearhiveerde beeldmateriaal een tentoonstelling samen te stellen. Dankzij digitalisering is veel beeldmateriaal online beschikbaar wat de mogelijkheden van gebruik en toe-eigening voor de kunstenaar aanzienlijk vergroot.

Library of Congress en *Spaarnestad Photo* zijn twee zeer verschillende archieven die allebei fotografisch archiefmateriaal beheren dat in het afgelopen decennium door kunstenaars is toegeëigend. De vraag waar het in deze scriptie om draait is daarom, wat zeggen de hedendaagse kunstwerken over de archiefbeelden waarvan ze gebruik maken?

Artistieke toe-eigening in historische context

In de zestiger en zeventiger jaren nam de hoeveelheid circulerende beelden exponentieel toe. Dat was te danken aan massamedia als fotografie, film en televisie. In die tijd werden ook de invloedrijke teksten van Franse filosofen als Roland Barthes, Michel Foucault en Jaques Derrida in het Engels vertaald en daarmee toegankelijk gemaakt.¹ Vooral Barthes' *The Death of the Author* (*La mort de l'auteur*) bleek een inspiratiebron voor kunstenaars en kunstcritici.²

“Wie is de auteur van een foto?” is een van de vragen die onder invloed van deze denkbeelden werd opgeroepen. Ook beeldende kunstenaars reflecteerden op kwesties omtrent auteurschap en originaliteit, bijvoorbeeld door gebruikt te maken van het reeds circulerende beeldmateriaal. Een van de beroemdste “appropriation”-kunstenaars uit die tijd is Sherrie Levine. Voor haar kunstwerk 'After Walker Evans' uit begin jaren tachtig heeft zij foto's van Walker Evans simpelweg geherfotografeerd. Zonder de beelden aan te passen, exposeerde Levine ze onder haar eigen naam. Hiermee stelt zij de provocerende vraag: wie is nu de auteur van de foto's?

Inspiratiebron voor deze zogeheten “appropriation-artisten” was onder meer het boek *The Death of the Author* (*La mort de l'auteur*) van Roland Barthes. In dit werk stelt hij dat een kunstwerk lange tijd werd geïnterpreteerd vanuit de bedoelingen van de auteur. Dit suggereert dat een tekst een “ultimate meaning” zou hebben. Terwijl, betoogt Barthes, een tekst pas betekenis krijgt bij het lezen. Om de auteur uit deze rol te bevrijden, verklaart hij hem dood. “Once the Author is gone, the claim to “decipher” a text becomes quite useless”, aldus Barthes.³

De relatie tussen auteur, tekst en lezer staat ook centraal in Foucault's 'Qu'est-ce qu'un auteur?'. Deze tekst is de neerslag van een lezing die hij gaf naar aanleiding van kritieken op zijn boek *Les mots et les choses*.⁴ Foucault, met zijn interesse in de relatie tussen kennis, waarheid en macht, betoogt in deze tekst dat de auteur een functie is van de tekst. In die rol zou een auteur geen betekenis kunnen geven aan een tekst. De auteur is niet meer dan de schepper van het discours en creëert hiermee ruimte voor verschillende betekenissen.

Sherrie Levine maakte onderdeel uit van een grotere groep artiesten met onder andere Robert

1 De eerste Engelstalige publicatie van Barthes' *La mort de l'auteur* was in het Amerikaanse tijdschrift *Aspen*, nummer 5-6 in 1967. Opvallend genoeg was de eerste Franstalige publicatie één jaar later in het Franse tijdschrift *Manteia*, nummer 5. Het essay kreeg echter pas aandacht na de publicatie ervan in *Image-Music-Text* uit 1977, een bloemlezing van Barthes' essays. Foucault's *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* uit 1966 werd in 1970 vertaald en gepubliceerd door Pantheon Books onder de naam *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Derrida's *De la grammatologie* uit 1967 werd in 1976 vertaald door Gayatri Chakravorty Spivak in *Of Grammatology*.

2 Barthes (1977 [1967])

3 Barthes (1977 [1967]) p. 5

4 Foucault (1980 [1977])

Longo en Jack Goldstein, die nu bekend staan als de 'Pictures generation'.⁵ Deze naam danken zij aan de tentoonstelling *Pictures*, samengesteld door curator Douglas Crimp, waar hun werk werd getoond in 1977.⁶ Middels toe-eigening van bestaand beeldmateriaal onderzochten deze kunstenaars kwesties met betrekking tot eigendom en originaliteit in de kunst. Juist door bestaand beeld te gebruiken, konden ze zich onder andere afzetten tegen de continue productie van beeld, kritisch reflecteren op het beeld zelf en de impact ervan op ons dagelijks leven.

Ook kunstcriticus Rosalind E. Krauss gebruikt Crimp's term 'pictures' in haar essay 'The Originality of the Avante-Garde' uit 1986.⁷ Hierin onderzoekt zij concepten rondom eigendom en authenticiteit. Extra aandacht geeft ze aan Sherrie Levine, omdat zij volgens Krauss het meest 'radicaal' is van de 'pictures'-artiesten vanwege haar rechtstreekse herfotograferen. Desondanks moet niet worden vergeten dat een foto altijd al een kopie is an sich, stelt ze. Als voorbeeld noemt Krauss dat de foto's die Edward Weston van de torso van zijn zoon maakte, eigenlijk 'kopieën' zijn van de oude Griekse sculpturen van mannelijke torso's. In dat opzicht zijn Levine's foto's gewoon kopieën van kopieën.⁸

Bovengenoemde appropriation-kunstenaars zijn vooral geïnteresseerd in het reflecteren op ideeën van eigendom, originaliteit en authenticiteit in de context van de popcultuur en de consumptiemaatschappij. Hiervoor gebruikten zij allerlei soorten beelden, van reclameadvertenties tot archiefbeelden. Toe-eigening was zowel strategie als onderwerp.

De jaren negentig kenden opnieuw een opleving van bestaand beeldmateriaal in kunst. Deze generatie appropriation-kunstenaars onderzoekt hoe beelden worden bewaard, opgeslagen en toegankelijk gemaakt. Niet om te reflecteren op de functie van beeld in de consumptiemaatschappij, maar op de functies van beeld in de geschiedschrijving en het collectieve geheugen. Hiervoor gebruiken ze voornamelijk beeldmateriaal uit archieven. Historicus en kunstcriticus Hal Foster noemt deze ontwikkeling een 'archival impulse' in zijn gelijknamige essay uit 2004.⁹ Deze artiesten maken “[...] historical information, often lost or displaced, physically present”, stelt Foster.¹⁰ Ze zouden zich voelen aangetrokken tot “unfulfilled beginnings or incomplete projects—in art and in history alike—that might offer points of departure again”.¹¹

Sinds de eeuwwisseling is de productie van digitale foto's en de circulatie ervan op internet

5 Website: Eklund (2004) Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

6 Crimp (1979) Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

7 Krauss (1986)

8 Krauss (1986) p. 17

9 Foster (2004)

10 Foster (2004) p. 4

11 Foster (2004) p. 5

drastisch toegenomen. Dit gaf aanleiding tot een nieuwe generatie appropriation artiesten die in hun werk voornamelijk reflecteren op de alomtegenwoordigheid van beeld in de digitale maatschappij waarin we nu leven. Deze artiesten worden ook wel 'post-internet' artiesten genoemd, onder wie de Canadese kunstenaar Jon Rafman. Voor zijn *9 Eyes*, getoond op het fotofestival *Les Rencontres d'Arles* in 2011, heeft hij fotografische beelden van Google Street View toegeëigend.¹² Hiermee reflecteert hij onder andere op internet als onuitputtelijke bron van beelden en kwesties rondom privacy, net als veel andere artiesten uit deze generatie doen.

Desondanks is de interesse in toe-eigening van archiefmateriaal tegenwoordig niet verdwenen. Zo stelde curator Okwui Enwezor in 2007 de tentoonstelling *Archive Fever: Uses of the document in contemporary art* samen, waarvoor hij kunstwerken heeft geselecteerd die op een of andere manier reflecteren op het archief.¹³ Hiervoor heeft hij werken geselecteerd uit alle bovengenoemde generaties. Want ondanks dat de meeste appropriation-kunstenaars uit de jaren 70 zich bezighielden met reflecteren op de consumptiemaatschappij, waren er uitzonderingen die zich destijds al bezighielden met het archief.

Hoewel de meeste appropriation-artiesten zich tegenwoordig bezighouden met het toe-eigenen van digitale foto's van internet om daarmee te reflecteren op de rol van foto's online, is er nog een andere groep. Deze groep appropriation-kunstenaars bevindt zich in een grijs gebied tussen de overheersende 'post-internet' artiesten van tegenwoordig en archiefgeëïntereerde artiesten van de jaren 90. Ze opereren weliswaar in een digitale cultuur en maken incidenteel gebruik van digitale manipulatietechnieken, maar kiezen het internet niet als onderwerp van hun werk. Ze voelen zich daarentegen, net als de jaren 90 artiesten, aangetrokken tot de maakbaarheid van de geschiedenis en het collectieve geheugen. Om hierop (kritisch) te reflecteren, maken ze gebruik van fotografisch archiefmateriaal dat dankzij digitalisering voor het publiek toegankelijk is gemaakt.

Het soort archieven waar appropriation-kunstenaars door de jaren heen hun materiaal vandaan hebben gehaald, loopt zeer uiteen. Van persarchief tot stadsarchief en van bedrijfsarchief tot historisch/documentair archief. De samenstelling van deze archieven is zeer verschillend. In persarchieven verloopt de acquisitie voornamelijk via aankopen en zijn de zeer uiteenlopende onderwerpen vaak thematisch gegroepeerd. In stadsarchieven en nationale archieven verloopt de acquisitie voornamelijk via opdrachten en schenkingen en zijn de onderwerpen vaak geografisch

12 Website: Rafman (n.b.) *9-eyes*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

13 Enwezor (2007) De titel van de tentoonstelling en het gelijknamige essay verwijst naar het boek *Archive Fever* van de filosoof Jaques Derrida.

en historisch geassocieerd. De inhoud van bedrijfsarchieven en medische archieven is voornamelijk samengesteld uit het werk van eigen fotografen die documenteren in opdracht. Binnen het huidige discours is ruimte voor diepgaander onderzoek naar hedendaagse “appropriation”-kunstwerken die zich in het grijze gebied tussen de 'post-internet' kunstwerken en de jaren 90 kunstwerken bevinden.

Doel van onderzoek en leeswijzer

In deze masterscriptie staat de volgende onderzoeksvraag centraal: *wat zeggen de geselecteerde kunstwerken over de archiefbeelden waarvan ze gebruik maken?*

De kunstwerken die ik heb geselecteerd zijn: *Killed Negatives: After Walker Evans* (2007) van de Amerikaanse kunstenares Lisa Oppenheim en *De Luister van het Land* (2008) van de Nederlandse beeldend kunstenaar Koen Hauser. Ik heb voor deze projecten gekozen omdat ik ze exemplarisch vind voor de kunstwerken die zich in het grijze gebied bevinden tussen de 'post-internet'-kunstenaar en de jaren 90 kunstenaar. Ze gebruiken het toegeëigende fotografische archiefmateriaal niet alleen om te reflecteren op het verleden, maar vooral ook op de representatie ervan in het heden.

Daarvoor gebruiken de kunstenaars fotografisch beeldmateriaal uit twee verschillende archieven. Oppenheim eigent zich beeld toe uit het fotoarchief van de *Farm Security Administration (FSA)*, een archief van historisch/documentaire aard. Dit archief is als collectie ondergebracht in de *Library of Congress*, de nationale bibliotheek van de Verenigde Staten gevestigd in Washington. De afdeling *Prints & Photographs* bevat meer dan 15 miljoen items, inclusief foto's, prenten, tekeningen. Daarvan zijn meer dan 1 miljoen van de items beschikbaar in digitale vorm.¹⁴ Officieel is de bibliotheek onderdeel van het Amerikaans Congres en kan zodoende als een overheidsarchief worden beschouwd.

Hauser eigent zich beeld toe uit *Spaarnestad Photo*, een persarchief dat van oorsprong het fotoarchief van de voormalige Haarlemse tijdschriftenuitgeverij 'De Spaarnestad' is. Acquisitie is voornamelijk verlopen via aankopen, hetgeen een bonte verzameling van beelden heeft opgeleverd. Deze verschillende archieven, respectievelijk een historisch/documentaire en een journalistiek archief, bieden mij de kans om niet alleen te analyseren hoe de kunstenaars reflecteren op het materiaal dat ze hebben toegeëigend, maar ook in hoeverre dat wordt

¹⁴ Website: Library of Congress (n.b.) *Prints & Photographs*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

beïnvloed door het soort archief waar het materiaal uit afkomstig is.

Om bovenstaande hoofdvraag te beantwoorden doe ik kwalitatief onderzoek bestaande uit een literatuuronderzoek gecombineerd met beeldanalyses. De geselecteerde kunstwerken benader ik vanuit drie perspectieven die gebaseerd zijn op Gillian Rose's visuele, 'kritische' methodologie. Met 'kritisch' bedoelt ze “an approach that thinks about the visual in terms of the cultural significance, social practices and power relations in which it is embedded”.¹⁵ Deze methodologie vertrekt vanuit de gedachte dat alles *wat* we zien en *hoe* we het zien een culturele constructie is. Ze maakt daarom onderscheid tussen drie 'locaties' waar de betekenis van een beeld tot stand komt: bij de productie, bij het beeld zelf en bij de relatie met de kijker. Deze 'locaties', die overigens onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden waardoor strikte grenzen niet bestaan, hanteer ik in de structuur van mijn onderzoek.

Mijn onderzoeksmethode is deconstructief van aard. Deconstructie is een postmoderne leeswijze die de Franse filosoof Jacques Derrida uitwerkte in zijn *De la grammatologie* (1967).¹⁶ De gedachtegang achter deze techniek is dat de betekenis van een zin of een object, bijvoorbeeld een foto, niet *in* die zin of dat object zit maar wordt bepaald door zijn context. Door de verschillende lagen van de context 'af te pellen' kun je aantonen hoe de betekenisgeving werkt. Ik 'deconstrueer' de foto's door achtereenvolgens de productie, het beeld zelf en de perceptie te onderzoeken.

In het eerste hoofdstuk onderzoek ik welke functie de foto's van de Amerikaanse fotograaf Walker Evans in een archiefomgeving zoals de *Library of Congress* hebben. Hiervoor is het boek *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images* (2004) van de visuele antropologe Elizabeth Edwards en Janice Hart zeer relevant.¹⁷ De essays in dit boek nemen als vertrekpunt de materialiteit van fotografische objecten en traceren van daaruit hun sociale leven en de daarmee samenhangende betekenis-verschuivingen.

Het essay 'Reading an Archive. Photography between labour and capital' van Allan Sekula helpt om inzicht te krijgen in de invloed van een archiefomgeving op de betekenisgeving van een foto.¹⁸ In dit essay onderzoekt hij de relatie tussen fotografie en economie aan de hand van een commercieel fotoarchief, de nalatenschap van een fotostudio in de kolenstad Glace Bay. De meeste observaties en stellingen van Sekula zijn daarom relevant voor commerciële archieven.

15 Rose (2007) p. xix

16 Derrida (1976 [1967])

17 Edwards & Hart (2004)

18 Sekula (2003 [1983])

Enkele observaties met betrekking tot het verlies van betekenis van een foto bij het betreden van een archief, in het begin van het essay, zijn echter ook relevant voor het historische/documentaire fotoarchief en het persarchief dat ik onderzoek.

In het tweede hoofdstuk onderzoek ik hoe het kunstwerk van Oppenheim op het fotografische archiefmateriaal reflecteert. De perforatie, zichtbaar als zwarte stip op Oppenheim's print, staat centraal. De invloed van de perforatie op het beeld onderzoek ik aan de hand van Roland Barthes' concept van *punctum*.¹⁹ In aanvulling hierop gebruik ik Jay Bolter's en Richard Grusin's concepten van hypermedialiteit en transparante onmiddellijkheid om te onderzoeken welke consequenties de perforatie heeft voor de perceptie van het beeld.

In het derde hoofdstuk onderzoek ik welke rol de persfoto's in een archiefomgeving hebben. Hier gebruik ik onder andere 'Archives, records and power: the making of modern memory' (2002) van archivaris Terry Cook and historica Joan M. Schwartz om te onderzoeken hoe de machtstheorieën van invloed zijn op de rol van foto's in geschiedschrijving.²⁰

In het laatste hoofdstuk onderzoek ik hoe Koen Hauser met zijn kunstwerk reflecteert op de functie van de journalistieke foto's in het persarchief. Aan de hand van William J. Mitchell's *The Reconfigured Eye* onderzoek ik hoe de beelden zich verhouden tot wat zij voorstellen.²¹ Tenslotte gebruik ik senior curator bij Tate Modern Mark Godfrey's *Artist as an historian* om te concluderen welke gevolgen de beeldbewerking heeft voor de perceptie van het kunstwerk.²²

Aan de hand van de onderzoeksresultaten trek ik conclusies ten aanzien van de relatie tussen de kunstwerken en het fotografisch archiefmateriaal waaraan ze zijn ontleend.

19 Barthes (1981 [1980])

20 Cook & Schwartz (2002)

21 Mitchell (1992)

22 Stok (2008)

Deel I

1. Documentaire fotografie in het archief

“De historische betekenis schuilt [...] in het resultaat op lange termijn, een collectie documentaire fotografie die in vorm en inhoud verslag doet van de geschiedenis”.²³

1.1 Het keurslijf van de FSA

Afbeelding 1 toont een portret, gemaakt door de Amerikaanse fotograaf Walker Evans in 1936. Op dat moment werkte hij mee aan het fotoproject *Farm Security Administration (FSA)* van de Amerikaanse overheid, onder leiding van Roy E. Stryker.²⁴ Dit project werd in het leven geroepen tijdens de Grote Depressie, een economische crisis in Amerika die het gevolg was van een bankencrisis en internationale schulden. Vooral de agrarische sector werd hard getroffen. Walker Evans was, net als onder andere de fotografen Dorothea Lange en Arthur Rothstein, aangenomen om de erbarmelijke omstandigheden op het platteland fotografisch te documenteren.

Het fotografisch medium heeft sinds haar geboorte een unieke doch complexe relatie met de 'werkelijkheid'. Een object voor de lens reflecteert licht en dat licht veroorzaakt een chemische reactie op het lichtgevoelige oppervlak in de camera; een van de unieke karakteristieken van het fotografisch medium. Vanwege deze directe relatie kreeg fotografie een bepaald 'waarheidsgehalte' toegeschreven. Men kan immers niet ontkennen dat de geportretteerde persoon ooit voor de lens heeft gestaan, stelt Roland Barthes in *La chambre claire*.²⁵ Op afbeelding 1 is de geportretteerde persoon Allie Mae Burroughs, de vrouw van een katoenpachter. Toen Evans haar foto nam in 1936, zat zij voor een houten huisje ergens in Hale County, in de zuidelijke staat Alabama. Men kan niet ontkennen dat zij ooit voor Evans lens is verschenen.

23 Bell (2007) p. 353.

24 In eerste instantie viel het fotoproject onder de jurisdictie van de 'Historical Section' van de 'Information Division' van de *Resettlement Administration*. In 1937 werd deze organisatie geherstructureerd en kreeg een nieuwe naam, *Farm Security Administration*. Voordat deze werd opgedoekt, werden de foto's verplaatst naar de *Office of War Information*. Tegenwoordig is de fotocollectie ondergebracht in de 'Prints and Photographs Division' van de *Library of Congress*.

25 Barthes (1981 [1980]) p. 85

“What made the images especially believable and persuasive was Stryker's insistence upon a strict adherence to a comparatively new photographic methodology called documentary that was characterized by a straightforward approach to actual conditions”, stelt professor Journalistiek en Fotografie Michael L. Carlebach in zijn essay 'Documentary and Propaganda'.²⁶ De specifieke historische stijl die Carlebach hier omschrijft, wordt ook wel 'straight photography' genoemd. Kenmerkend aan deze foto's is hun scherpte, gedetailleerdheid en zwart-witte toon. Dit in tegenstelling tot de destijds populaire picturalistische stijl met schilderachtige foto's in soft focus. Problematisch aan deze stelling, maar de crux van de paradoxale relatie tussen een foto en zijn referent, is wat Carlebach 'actual conditions' noemt; de feitelijke omstandigheden. Men kan niet ontkennen dat Allie Mae ooit voor de lens heeft gestaan, maar de foto onthult niets over de omstandigheden waarin zij voor de lens is verschenen.

In 1936 was Stryker's financiële budget klein waardoor minder veldwerk mogelijk was. In die periode vroeg Evans verlof aan om samen met journalist James Agee te werken aan een verhaal over katoenpachters in de zuidelijke staten voor het magazine *Fortune*. Stryker keurde dit goed mits de negatieven eigendom zouden worden van de FSA, en zo geschiedde. In augustus 1936 verbleven Evans en Agee een aantal weken in het huis van Floyd en Allie Mae Burroughs, en twee andere families, waar Evans veel foto's van de gezinsleden in en rondom het huis maakte. Tijdens dit lange verblijf heeft Evans een vertrouwensband opgebouwd met de gezinnen, waardoor hij intieme portretten zoals de foto op afbeelding 1 kon maken. Om deze reden zou men kunnen betogen dat de 'feitelijke omstandigheden' zijn beïnvloed door Evans' aanwezigheid.

Bovendien was het geven van commentaar op wat je vastlegde eerder regel dan uitzondering voor documentaire fotografen. De FSA-fotografen werden geacht eerst onderzoek naar hun onderwerp te verrichten voordat ze hun lens erop richtten. Met betrekking tot de FSA schrijft ook Stryker, "the moment that a photographer selects a subject, he is working on the basis of a bias".²⁷ Dit suggereert dat als de foto door een andere fotograaf was gemaakt, het er anders uit had gezien. Het begrip 'feitelijk' is hier dus misleidend. Een foto toont de omstandigheden zoals Evans wil dat de kijker ze ziet. Om deze reden stellen historici Joel Snyder en Neil Walsh Allen dat de voorstelling van een foto “neither neutral nor necessary” is.²⁸

Het begrip 'documentaire' werd pas een eeuw na de geboorte van fotografie gebruikt in relatie tot het fotografisch medium, constateert Abigail Solomon-Godeau in haar essay 'Who is Speaking

26 Carlebach (1988) p. 11

27 Stryker & Johnstone (1940) p. 327

28 Snyder & Allen (1975) p. 151

Thus?' uit 1986.²⁹ Daarvoor werd het begrip enkel gebruikt in relatie tot film. De esthetiek van het menselijk leed, zoals die van Allie Mae Burroughs tijdens de Grote Depressie, is een geliefd onderwerp voor de documentaire fotograaf, maar "it is important to bear in mind that "documentary" is an approach rather than an end", betoogt Beaumont Newhall in zijn *Documentary approach to photography*.³⁰ De foto's moeten met sociologische bedoelingen zijn gemaakt, om documentaire foto's te zijn. Onder de 'documentaire aanpak' valt ook het visuele en historische onderzoek dat de fotograaf vooraf doet naar zijn onderwerp. Op basis daarvan formuleert hij een standpunt en maakt de foto.

De documentaire aanpak die Newhall omschrijft, komt overeen met de regels van de FSA waaraan een fotograaf in dienst zich moest houden. Deze regels zijn terug te lezen in het document genaamd 'The F.S.A. Photographer'. De regels omvatten onder andere dat de fotograaf zich voorafgaand aan het veldwerk moet verdiepen in zijn onderwerp en de lokale problematiek, "these include geography, the agricultural system, the crops grown, the dominant industries, the living habits of the people".³¹ Vervolgens wordt een "shooting script" opgesteld, een samenwerking tussen de fotograaf en Washington werknemers.³² De fotograaf dient ook zijn apparatuur te testen en te experimenteren met filmtypen en ontwikkeling. Ter plaatse moet de fotograaf contact zoeken met ambtenaren en private individuen om de beste plekken te ontdekken om aan de slag te gaan. Ten slotte komt het moment van fotograferen. De fotograaf moet kunnen improviseren als de aangetroffen situatie niet overeenkomt met het "shooting script". "The good investigator-photographer makes those adjustments with a minimum of confusion and time".³³

De FSA-fotograaf was gebonden aan veel regels. In dit opzicht is het relevant om dezelfde vraag te stellen als Solomon-Godeau deed: who is speaking thus?³⁴ Afbeelding 1 is een portret van Allie Mae Burroughs, maar zij is een passief onderwerp. Evans is degene die de camera bedient, maar is op zijn beurt weer gebonden aan de regels van de FSA. Dus, als deze beelden inderdaad kunnen spreken, namens wie spreken ze en wat zeggen ze? Deze vraag staat centraal in de volgende twee paragrafen.

29 Solomon-Godeau (1991 [1986])

30 Newhall (1938) p. 5

31 Library of Congress (n.b.) p. 2. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

32 Library of Congress (n.b.) p. 2. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

33 Library of Congress (n.b.) p. 3. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

34 Solomon-Godeau (1991 [1986])

1.2 De sociale biografie van de voorstelling

Om de economie te stabiliseren en de omstandigheden op het Amerikaanse platteland te verbeteren, zette president Franklin Delano Roosevelt het 'New Deal'-programma op. Om het Amerikaanse volk en het Congres te overtuigen van de noodzaak van dit programma werden de foto's van de FSA van de erbarmelijke omstandigheden op het platteland, gepubliceerd in kranten en tijdschriften. Zo ook die van Evans. "It was our job to document the problems of the Depression so that we could justify the New Deal legislation that was designed to alleviate them", verklaarde FSA-fotograaf Arthur Rothstein.³⁵ Vanwege de politieke motivatie die ten grondslag ligt aan het oprichten van de FSA, beschouwt Carlebach alle foto's van de FSA als 'propaganda'.³⁶

Carlebach's stelling suggereert dat een foto een 'ultieme' betekenis heeft, maar de betekenis van een foto is afhankelijk van zijn context. Fotografie is "[...] a thing with no fixed identity or historical unity" en daarom "[...] belongs to every institution and discipline but its own", stelt fotohistoricus Geoffrey Batchen in *Burning with desire*.³⁷ In dezelfde gedachtegang schreef Max Kozloff in 'The Privileged Eye' uit 1987, "despite all that it shows, the photograph remains silent on its own meaning".³⁸ Deze stellingen, die onder andere fotohistorici John Tagg, Allan Sekula en fotograaf Victor Burgin met hen delen, komt voort uit een foto's afhankelijkheid van de context.³⁹

De context waarin een foto is gemaakt, is doorgaans niet dezelfde als de context waarin hij wordt getoond. Een foto wordt immers constant gereproduceerd en deze reproducties worden ook weer uitgewisseld en gebruikt. Dit noemt antropoloog Arjun Appadurai de 'sociale biografie' van een object.⁴⁰ In het boek *The social life of things* onderzoekt hij hoe de betekenis en waarde van goederen wordt bepaald door hun sociale leven. Het begrip goederen definieert hij als "any thing intended for exchange".⁴¹ Een reproduceerbare foto valt hier ook onder.

Visueel antropologe Elizabeth Edwards past Appadurai's concept van sociale biografie toe op fotografie en onderzoekt hoe de sociale toe-eigeningen van een foto betekenis toekennen aan het beeld. Ze maakt onderscheid tussen het sociale leven van een fotografische *voorstelling* en het sociale leven van een fotografisch *object*.⁴² Onder het sociale leven van de voorstelling vallen alle prints en reproducties van de foto en de context waarin deze zijn gebruikt en gepubliceerd. Het

35 Curtis (2007) p. 4

36 Carlebach (1988) p. 11

37 Batchen (1997) p. 7

38 Kozloff (1987) p. 260

39 Tagg (1988), Sekula (1986)

40 Appadurai (1986)

41 Appadurai (1986) p. 9

42 Edwards (2002)

sociale leven van het object heeft bijvoorbeeld betrekking op één specifieke tastbare print en hoe deze is uitgewisseld en gebruikt. Omdat ik in deze paragraaf de betekenissen wil onderzoeken van twee belangrijke publicaties van de foto van Allie Mae, zal ik mij hier beperken tot het sociale leven van de voorstelling.

Eén van de belangrijkste publicaties van de foto op afbeelding 1 is in het boek *Let us now praise famous men*, een samenwerking tussen Walker Evans en schrijver James Agee. Samen verbleven zij bij de familie Burroughs en twee andere gezinnen in 1936 voor een reportage over katoenpachters in de zuidelijke staten voor het magazine *Fortune*. Tegen de tijd dat de reportage af was, heeft *Fortune* het geweigerd. Inmiddels was het manuscript gegroeid tot boeklengte, dus zochten Evans en Agee naar een geïnteresseerde uitgever. In 1941 hapte Houghton Mifflin toe en het boek *Let us now praise famous men* werd gedrukt. Maar, de nieuwsaarde was weg en slechts enkele exemplaren werden verkocht.⁴³ Na Agee's dood in 1955 werd het boek opnieuw uitgegeven in 1960 en dat werd wel een succes.

Om te begrijpen welke waarde de beelden hebben in *Let us now praise famous men* is de indeling van het boek van belang. In de conceptversie van het boek worden de foto's vergezeld door titels, zie afbeelding 2. Maar, in de gepubliceerde versie verschijnen de foto's voor de titelpagina, zonder omringende tekst. "To prevent the photographs from being seen as illustrations of the text, all of them appear before the title page, without captions, plate numbers, or any other way to match them with the subjects and scenes described by Agee", redeneert curator in het Metropolitan Museum of Art Jeff L. Rosenheim in de catalogus *Walker Evans*.⁴⁴ De foto's van Evans en de tekst van Agee zouden dus van elkaar zijn gescheiden om te voorkomen dat de foto's tot illustraties worden gedegradeerd.

Hoewel dit destijds een vooruitstrevende keuze was, is een dergelijke tweedeling in beeld en tekst tegenwoordig gebruikelijk in foto- en kunstenaarsboeken. De reden hiervoor is het bewustzijn van de macht van het geschreven woord. Een foto staat open voor meerdere betekenissen en interpretaties. Door een titel of bijschrift aan een foto toe te voegen kan iemand de betekenis van een foto 'verankeren', stelt Roland Barthes in zijn 'Rhetoric of the image'.⁴⁵

Door woord en beeld van elkaar te scheiden kan de kijker ze op een gelijkwaardige manier, afzonderlijk waarderen. Het beeld wordt niet verankerd door de titel of beschrijving, waardoor de

43 Rosenheim heeft uit de royalty-facturen van Evans opgemaakt dat Houghton Mifflin slechts 199 boeken in de eerste twee jaar verkocht. Rosenheim (2000) p. 97

44 Rosenheim (2000) p. 87

45 Barthes (1981 [1977]) p. 26

aandacht van de kijker wordt gestuurd naar de esthetiek van het beeld. Eenmaal bij de tekst aanbeland, wordt de kijker meegenomen in de lyrische schrijfstijl van Agee: een poëtische ondervraging van de morele kwesties achter alledaagse gebeurtenissen. Door deze indeling hebben de foto's in *Let us now praise famous men* zowel een esthetische als een documentaire functie.

In 1938, drie jaar voordat de eerste druk van *Let us now praise famous men* uitkwam, vond de solo-expositie *Walker Evans: American Photographs* plaats in het Museum of Modern Art in New York. In deze context werden de foto's losgeweekt van hun documentaire waarde. Ten eerste, omdat de 'witte kubus' simpelweg een kunstzinnige omgeving is. Ten tweede, omdat een solo-expositie de nadruk legt op de maker, kenmerkend voor de kunstwereld. Evans brak overigens wel een paar regels van het typische 'museumvertoon'. Zo lijstte hij de prints niet in, maar plakte ze de prints rechtstreeks op de muur.⁴⁶

Ook in de tweedelige catalogus *American Photographs* gaan de foto's niet vergezeld van een titel of bijschrift. Deze zijn gebundeld aan het eind van elk deel. Een opvallend verschil is dat in *American Photographs* vaak maar één foto per paginaspread wordt getoond, zie afbeelding 3. De spiegelende pagina is leeg gelaten. De ononderbroken witruimte van de marge en de spiegelende pagina doen denken aan de witte museummuur. Hierdoor wordt het esthetische en kunstzinnige karakter van Evans' foto's benadrukt.

In zowel het boek *Let us now praise famous men* als de catalogus *American Photographs* wordt Allie Mae Burroughs niet bij haar naam genoemd. In *Let us now praise famous men* gebruikt Agee de pseudoniem "Annie Mae (Woods) Gudger" om de privacy van Allie Mae te beschermen. In *American Photographs* is de titel van Allie Mae's foto "Alabama Cotton Tenant Farmer Wife". Deze beschrijvende titel tovert de foto van Allie Mae om in een generiek beeld voor vrouwen op het platteland in crisistijd.

Dezelfde tegenstelling weerklinkt in de titels van de publicaties. *Let us now praise famous men* is een lyrische titel. De mensen op de foto's zijn immers geen beroemdheden. *American Photographs* suggereert dat Evans' foto's van de katoenpachters generieke foto's van het Amerikaanse volk zijn.

In de vorige paragraaf eindigde ik met de vraag: als de beelden kunnen spreken, namens wie spreken ze en wat zeggen ze? Uit bovenstaande publicaties blijkt dat het antwoord hierop verschilt per publicatie. De ene keer spreken de beelden namens Evans. De andere keer namens

46 Kelsey (2015)

de FSA. Ook wat ze zeggen is variabel. In de volgende paragraaf stel ik dezelfde vraag, maar nu in de context van het archief.

1.3 Het historische document

De negatieven van de foto's die Walker Evans maakte voor de FSA hebben hoofdzakelijk een institutioneel leven geleid. Tijdens de veldopdrachten stuurde Evans, net als de meeste andere FSA-fotografen, zijn volgeschoten filmrollen naar het hoofdkantoor in Washington D.C. ter ontwikkeling. Daar bekeek Stryker de contactafdrukken en markeerde welke beelden geprint moesten worden voor in het archief. Deze contactvellen werden vervolgens teruggestuurd naar de fotograaf die de selectie voorzag van bijschriften en eventueel aanpassingen maakte. Nadat de prints waren gemaakt, werden de negatieven opgeborgen in het archief in het hoofdkantoor in Washington D.C.

Hoewel Evans heeft bepaald welke fractie van een seconde is 'vereeuwigd' op de foto, heeft de FSA vrijwel direct daarna de regie overgenomen. Zij heeft de beelden ontwikkeld, geselecteerd, geprint en gearhiveerd. De fotograaf is dus slechts een schakel in een keten van mensen die allemaal verantwoordelijk zijn voor de totstandkoming van de foto zoals we deze nu kennen. Deze keten is wat historica Joan M. Schwartz de "complexity of creative forces" noemt in haar essay 'We make our tools and our tools make us'.⁴⁷

Om inzicht te krijgen in wie er spreekt via de negatieven, maakt Schwartz een onderscheid tussen de 'schrijver' en de 'auteur' van het negatief. De 'schrijver' is volgens haar de fotograaf, hier: Walker Evans. De 'auteur' zou de uitgevende instelling zijn, een variabele. In dit geval eerst de FSA en later de *Library of Congress*. Dit onderscheid tussen schrijver en auteur helpt bepalen wat de negatieven 'zeggen' in de context van het archief.

Sinds haar geboorte is het fotografisch medium verweven met de praktijk van archiveren. Zo werd fotografie betrokken bij de aanleg van wereldwijde archieven volgens de modellen van bibliotheken, encyclopedieën, musea, politiedossiers en banken. Deze 'instellingen van gezag', zoals Allan Sekula ze noemt in *Reading an Archive*, hebben een zekere autoriteit en worden doorgaans gezien als vertegenwoordigers van 'de waarheid'.⁴⁸ Dankzij de verbintenis tussen fotografie en deze 'instellingen van gezag' in het verleden, zou tegenwoordig nog ieder fotoarchief automatisch een beroep op autoriteit doen, stelt Sekula.

47 Schwartz (1996) p. 47

48 Sekula (2003 [1983]) p. 446

Het verband tussen de negatieven van Evans en de overheid is in dit geval explicieter. Het FSA-fotoproject was een initiatief van de overheid. Gedurende het bestaan van de FSA waren Evans' negatieven ondergebracht in de archieven van de FSA onder leiding van Roy E. Stryker. In 1944 zijn de negatieven overgedragen aan de *Library of Congress*, de nationale bibliotheek van de Verenigde Staten in Washington. Sindsdien maken de negatieven onderdeel uit van de Farm Security Administration / Office of War Information fotocollectie (FSA/OWI) die zich bevindt in de 'Prints and Photographs Division'.

De autoriteit van de FSA en de *Library of Congress* is een belangrijke reden dat Evans' foto's, en de collectie in zijn geheel, als historische documenten worden gezien.⁴⁹ Het archief legitimeert de foto. Een dergelijke vorm van autoriteit gaat hand in hand met macht en verantwoordelijkheid. Deze macht is zichtbaar in de praktijk van in- en uitsluiting van materiaal. Het archief beslist welk materiaal er wel en niet wordt bewaard voor toekomstige generaties.

Met betrekking tot de negatieven van Evans, was er één persoon die deze belangrijke beslissingen maakte: Roy E. Stryker. Alvorens de negatieven te archiveren, beoordeelde Stryker welke beelden wel en niet geschikt waren voor publicatie. De beelden die hij niet geschikt achtte, maakt hij onbruikbaar door middel van perforatie, zie afbeelding 4.⁵⁰ Gedurende het eerste jaar gooide hij de geperforeerde negatieven weg. Daarna sloeg hij ze op in een aparte map, gelabeld: "killed".⁵¹ Bij beschouwing van de opgeslagen negatieven zijn minimaal twee duidelijke verhaallijnen te onderscheiden. De ene verhaallijn wordt vertolkt door de negatieven die geschikt werden geacht voor publicatie. Deze negatieven werden opgeslagen in het FSA fotoarchief en bleven toegankelijk voor gebruik. Deze negatieven vertellen het 'officiële' verhaal van de FSA. Dat wil zeggen, het verhaal dat Stryker, namens de FSA, wilde vertellen.

De andere verhaallijn wordt vertolkt door de geperforeerde negatieven. Deze negatieven vertellen tot op zekere hoogte het 'onofficiële' verhaal van de FSA. Dat wil zeggen, het verhaal dat Stryker niet wilde vertellen. Deze beelden zijn lange tijd niet toegankelijk geweest voor het publiek, maar daar heeft het digitaliseringsproces van de *Library of Congress* in de jaren negentig verandering in gebracht.⁵² Het litteken van het waardeoordeel van Stryker die deze negatieven bij zich dragen spreekt boekdelen over de macht van het archief.

Hoewel de geperforeerde negatieven zijn uitgesloten van de geschiedschrijving door gebrek aan

49 Sekula (2003 [1983]) p. 446

50 Melville, A. (1985) p. 13.

51 Melville, A. (1985) p. 13

52 Website: Library of Congress (n.b.) *Technical Information*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

toegang en publicatie, zijn ze wel bewaard gebleven voor toekomstige generaties. De mate van 'uitsluiting' door het archief is in dit geval dus relatief beperkt. Er zijn ongetwijfeld ook negatieven die onherroepelijk een zwijgen zijn opgelegd door vernietiging. Hun verhaallijn wordt vertolkt door de stiltes die zij achterlaten en is zodoende veel minder zichtbaar.

Het onderscheid tussen de verschillende verhaallijnen is waardevol omdat het helpt bepalen wat de negatieven zeggen: de macht van het archief is niet altijd even goed zichtbaar. Al het materiaal dat is opgenomen in een archief is door dat archief, of door de archivaris in controle, ooit 'waardevol' geacht voor de toekomst. Aangezien onmogelijk alles kan worden opgeslagen, is uitsluiting onontkoombaar. Zodoende is een archief per definitie incompleet. Door dit te erkennen is het mogelijk om een beter inzicht te verkrijgen in de waarde van de negatieven en de fotocollectie in zijn geheel. De negatieven, als historische documenten, doen niet simpelweg verslag van de Grote Depressie, maar vertolken één specifieke vertelling van de Grote Depressie: die van de FSA.

1.4 Tussen geschiedenis en herinnering

Het gevolg van de veelvuldige publicatie van de foto op afbeelding 1, is dat de foto in het geheugen van veel mensen is opgenomen. Dat wil zeggen, velen zullen de foto direct herkennen, zelfs als ze niet meteen de maker kunnen noemen. Ook mensen die pas na de Grote Depressie zijn geboren en het zelf niet hebben meegemaakt, herkennen vaak toch de foto. Hoe werkt dat nu eigenlijk; herinneren via foto's? Waar herinnert de foto van Allie Mae aan? En wat betekent dit voor de andere foto's die niet of minder vaak worden gepubliceerd?

De mnemonische functie van foto's, dat wil zeggen als versterking van visuele herinneringen, is een veelbesproken onderwerp in de fototheorie. Met name met betrekking tot persoonlijke foto's. Socioloog Annette Kuhn betoogt dat "family photographs have considerable cultural significance, both as repositories of memory and as occasions for performances of memory".⁵³ De rol van familiefoto's in het geheugen zou dus tweeledig zijn: het zijn zowel bewaarplaatsen van herinneringen als gelegenheden voor het vertellen van herinneringen. Deze dubbelrol van foto's is duidelijk te zien bij bijvoorbeeld vakantiefoto's. Voor de eigenaar functioneert een vakantiefoto als bewaarplaats van een herinnering. Maar, als de eigenaar zijn vakantiefoto aan iemand anders laat zien die niet aanwezig was op het moment dat de foto werd genomen, functioneert de foto als

53 Kuhn (2007) p. 284

gelegenheid om over de vakantie te vertellen.

In 1927 schreef Siegfried Kracauer echter al dat een foto niet in staat is om te functioneren als bewaarplaats van een herinnering.⁵⁴ Om deze stelling te onderbouwen, vergelijkt hij een foto van zijn grootmoeder met zijn geheugenbeeld, 'memory-image', van haar. "When Grandmother stood in front of the lens she was present for one second in the spatial continuum that presented itself to the lens. But it was this aspect and not the grandmother that was eternalized", stelt hij.⁵⁵ Zijn geheugenbeeld van haar is daarentegen niet onderhevig aan een specifieke locatie of tijd. Het is een volledig subjectieve aangelegenheid. "[...] Memory-images retain what is given only insofar as it has significance. Since what is significant is not reducible to either merely spatial or merely temporal terms, memory-images are at odds with photographic representation".⁵⁶ Het is duidelijk dat Kracauer het geheugenbeeld van haar meer waardeert dan de foto's.

Het nadeel van geheugenbeelden is echter dat deze vervagen, waarna alleen de foto's nog over zijn. Na verloop van tijd worden de foto's reëler dan het geheugenbeeld. Hierin schuilt het gevaar dat uiteindelijk het geheugenbeeld wordt vervangen door de foto. Dit is de reden waarom Roland Barthes in 1980 met een vergelijkbaar voorbeeld betoogt dat een foto het geheugen blokkeert. Na de dood van zijn moeder is de foto alles wat hij nog heeft van haar, maar de foto kan niet voldoen aan het geheugenbeeld dat hij van haar heeft. "Not only is the Photograph never, in essence, a memory [...], but it actually blocks memory, quickly becomes a counter-memory".⁵⁷

Kuhn, Kracauer en Barthes hebben het voornamelijk over de relatie tussen persoonlijke familiefoto's en herinneren. Maar, de foto van Allie Mae is geen familiefoto. Het is een documentaire foto die behoort tot het publieke domein. Hierdoor is de foto geen persoonlijke herinnering, maar een herinnering in het 'collectieve geheugen'. Deze term introduceerde socioloog Maurice Halbwachs in zijn toonaangevende werk *On Collective Memory* uit 1925.⁵⁸ Hierin beschrijft hij het collectieve geheugen als een sociale constructie die ontstaat als een groep een bepaalde representatie van het verleden met elkaar deelt. In eerste instantie contrasteert Halbwachs het collectieve geheugen met het persoonlijke geheugen. Later in de tekst stelt hij dat het geheugen eigenlijk altijd collectief is omdat ze constant onderhevig is aan invloeden van buitenaf. Iedereen heeft persoonlijke herinneringen, maar het herinneren doen we altijd als lid van een samenleving, een cultuur. Het persoonlijk geheugen bestaat dus eigenlijk niet.

54 Kracauer (1993 [1927])

55 Kracauer (1993 [1927]) p. 431

56 Kracauer (1993 [1927]) p. 425

57 Barthes (1981 [1980]) p. 91

58 Halbwachs (1992 [1925])

Recentelijk heeft hoogleraar communicatiewetenschappen Barbie Zelizer zich over de werking van het collectieve geheugen gebogen.⁵⁹ In *Remembering to forget* onderzoekt ze de relatie tussen foto's van de Tweede Wereldoorlog en het collectieve geheugen. Ons vermogen om het verleden te herinneren wordt namelijk in aanzienlijke mate gefaciliteerd door visueel beeldmateriaal zoals foto's. "Images help stabilize and anchor collective memory's transient and fluctuating nature in art, cinema, television, and photography, aiding recall to the extent that images often become an event's primary markers".⁶⁰

Dit laatste is een interessant punt, omdat het aantoont welke cruciale rol media spelen in de constructie van het collectieve geheugen. Eerder in haar tekst betoogde Zelizer al dat fotografie, sinds haar geboorte, een manier is voor "encountering events".⁶¹ Dat wil zeggen, de meeste gebeurtenissen maakt een individu niet zelf mee. Maar, hij of zij komt wel in aanraking met beelden van de gebeurtenis via bijvoorbeeld de pers en sociale media. Hetgeen Jose van Dijck 'gemedieerde herinneringen' noemt.⁶²

Een consequentie van de belangrijke rol die mediabeelden innemen in de herinnering aan een gebeurtenis, is dat de foto's van een gebeurtenis soms worden verward met de echte gebeurtenis. Als gevolg ontstaan twee geschiedenissen die parallel aan elkaar lopen: de geschiedenis van de gebeurtenis en de geschiedenis op basis van de foto van de gebeurtenis. Soms heeft dit tot gevolg dat "one specific image of the event has come to symbolize its broader recollection", aldus Zelizer.⁶³ Het beeld dat daartoe in staat is, wordt ook wel een 'icoonfoto' genoemd. In zijn proefschrift definieert de Nederlandse historicus Martijn Kleppe een icoonfoto als volgt:

"Onder een icoonfoto verstaat dit onderzoek de meer dan eens gereproduceerde foto die een bijzondere compositie heeft, kan verwijzen naar archetypen en/of de potentie heeft zelf een archetype te worden, en dus staat voor meer dan het afgebeelde. Hoewel deze symbolische betekenis onmiddellijk duidelijk is, kan zij door de tijd heen veranderen; ook kunnen verschillende groepen een andere betekenis aan het beeld toekennen. Een icoonfoto spreekt niet alleen tot de verbeelding, maar kan ook emoties oproepen".⁶⁴

59 Het concept van het collectieve geheugen, toegepast op fotografie, is tegenwoordig erg populair in academische artikelen, zie bijvoorbeeld Barbie Zelizer (1998, 2002, 2010); Robert Hariman en John Louis Luciates (2007); Annette Kuhn & Kirsten McAllister (2006). Deze auteurs gaan dieper in op bepaalde aspecten van het collectief geheugen, bijvoorbeeld de reikwijdte, dan Halbwachs.

60 Zelizer (1998) p. 6

61 Zelizer (1998) p. 6

62 Dijck (2007) p.

63 Zelizer (1998) p. 6

64 Kleppe (2013) p. 25

Verschillende groepen kunnen dus een andere betekenis aan een beeld toekennen. Een 'groep' moet hier worden gelezen in de breedste zin van het woord omdat het naar een generatie kan verwijzen of, bijvoorbeeld, naar professionelen en amateurs in het vakgebied van fotografie en kunst.

Icoonfoto's komen niet alleen via publicaties in geschiedenisboeken in het collectief geheugen terecht. Ook via kunstwerken. Een van de bekendste kunstwerken waarvoor de foto van Allie Mae is toegeëigend is *After Walker Evans* (1981) van de Amerikaanse kunstenaar Sherrie Levine, zie afbeelding 5.⁶⁵ Destijds werd dit werk zowel geprezen als verafschuwd. Kritische tegenstanders beschouwden het rechtstreekse herfotograferen en publiceren onder eigen naam als aanval op het auteurschap en een bewijs van de vercommercialisering van de kunst. Bewonderaars, geïnspireerd door de Engelse vertalingen van Barthes' en Foucault's teksten, zagen het werk als een verzet tegen de interpretatie van een kunstwerk vanuit de bedoelingen van de auteur.⁶⁶ Tegenwoordig wordt het werk geprezen als belichaming van het postmodernisme. Hierdoor is de foto van Allie Mae voor professionelen en amateurs in het vakgebied van fotografie en kunst bovenal een icoon voor "appropriation"-kunst.

Het is mogelijk dat de toe-eigening van Sherrie Levine extra gevoelig lag vanwege de aard van de beelden. De foto's die in opdracht van de FSA zijn gemaakt, hebben bepaalde connotaties die nauw zijn verbonden aan de maatschappelijke en sociale kwesties en de politieke problematiek van die tijd. Deze connotaties dragen bij aan hun historisch-documentaire waarde. Levine's specifieke techniek van toe-eigening elimineert echter deze connotaties, wat leidt tot een esthetisering van de beelden. Je kunt je daarom afvragen of Levine's toe-eigening van deze beladen beelden wel ethisch verantwoord is.

Om als foto een iconische status te verkrijgen is de minimale eis dat de foto meer dan eens is gepubliceerd. Hierdoor vielen de 'killed' negatieven lange tijd buiten de boot. Nu krijgen ze een nieuwe kans omdat ze tegenwoordig online te raadplegen zijn. Hierdoor zijn ook deze foto's aantrekkelijk voor appropriation-kunstenaars. Niet om te reflecteren op de functie van beeld in de consumptiemaatschappij, maar op de maakbaarheid van de geschiedenis en het collectieve geheugen.

65 Website: MET museum (n.b.) *After Walker Evans: 4*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

66 Zie inleiding, Barthes (1977 [1967]); Foucault (1980 [1977])

Samenvattend kan worden gesteld dat de foto's die Walker Evans maakte in opdracht van de Farm Security Administration, meer doen dan de erbarmelijke omstandigheden tonen van het Amerikaanse plattelandsleven tijdens de Grote Depressie in de jaren dertig. De foto's zijn voor verschillende doeleinden gebruikt en in diverse contexten gepubliceerd. Zeker één foto heeft in de loop van de geschiedenis zelfs een bepaalde iconische waarde gekregen die ver uitstijgt boven zijn feitelijke beeldinhoud.

Daarnaast wordt hun betekenis beïnvloed door de collectie waar ze deel van uitmaken en de doelstelling van de samensteller. De foto's van Walker Evans worden daarom niet alleen gewaardeerd als historische documenten die simpelweg verslag doen van de Grote Depressie, maar ook als een specifieke weergave van en kijk op de Grote Depressie; de weergave van de Farm Security Administration.

Niet alle beelden in het archief zijn gepubliceerd. Dat heeft Roy E. Stryker veroorzaakt met zijn perforermachine. Nu zijn deze 'killed' negatieven dankzij digitalisering toch toegankelijk geworden voor het publiek. Ook appropriation-kunstenaars die zich aangetrokken voelen tot “unfulfilled beginnings or incomplete projects—in art and in history alike—that might offer points of departure again”, zoals Hal Foster betoogt in de inleiding, maken hier dankbaar gebruik van.⁶⁷ In het volgende hoofdstuk onderzoek ik hoe Oppenheim reflecteert op de geperforeerde negatieven die ze zich toe-eigent.

⁶⁷ Foster (2004) p. 5

2. Killed Negatives, After Walker Evans

In 2007 maakte de kunstenaar Lisa Oppenheim het kunstwerk *Killed Negatives: After Walker Evans*. Hiervoor heeft ze de afgekeurde negatieven van Walker Evans gebruikt, die Stryker ter preventie van publicatie heeft geperforeerd. Deze 'killed negatives', zoals Stryker ze zelf noemde, zijn tot in de jaren negentig verborgen gebleven. Pas toen werd de FSA collectie voor het eerst gedigitaliseerd en vanaf 1995 werden de tijdelijke digitale beelden omgezet naar formaten die geschikt zijn voor archivering en publicatie op internet. Hoogstwaarschijnlijk heeft Oppenheim deze digitale beelden gebruikt als bronbestanden voor haar analoge prints, maar dit is niet bevestigd. Desondanks zal ik mijn onderzoek baseren op deze aanname.

Om te onderzoeken hoe Oppenheim reflecteert op de archiefbeelden, analyseer ik eerst hoe Oppenheim de beelden heeft geproduceerd, hoe de toe-eigening van invloed is op de voorstelling van de archiefphoto's en op de perceptie van het materiaal. Door de onderzoeksresultaten te combineren kan ik onderzoeken hoe de kunstenaar met het kunstwerk reflecteert op het beeld en welke boodschap ze met haar reflectie wil overbrengen.

2.1 Productie: de foto als object

De zwarte stippen, veroorzaakt door de perforaties in de negatieven, beschouwt Oppenheim naar eigen zeggen als 'ruimte voor hedendaagse interpretatie'. Zodoende is ze op pad gegaan met haar camera. Op ongeveer dezelfde locatie als Evans de foto ooit heeft gemaakt, heeft ze een nieuwe foto gemaakt. De reden hiervoor is overigens onduidelijk aangezien een stukje van een spijkerbroek overal kan worden gefotografeerd. Haar eigen foto en de scan van het geperforeerde negatief heeft ze vervolgens op analoge wijze afgedrukt op papier.⁶⁸ Tegenwoordig, in het digitale tijdperk, is dit geen voor de hand liggende keuze. De keuze voor een niet gangbare techniek, onthult dat de techniek een meerwaarde heeft voor haar werk. Om te onderzoeken welke gevolgen Oppenheim's keuze voor deze techniek heeft, is Elizabeth Edwards' theorie over materialiteit essentieel.

Foto's zijn sociaal-culturele producten met volume en tastbaarheid.⁶⁹ Keuzes omtrent de camera

68 Oppenheim (n.b.). Geraadpleegd op: 12 augustus 2015. Het is onduidelijk welk materiaal als bron heeft gefungeerd voor Oppenheim's prints: het originele negatief, een reproductienegatief, of de digitale scan van de *Library of Congress*. Het is onwaarschijnlijk dat Oppenheim de originele negatieven heeft mogen hanteren in een donkere kamer. Daarom baseer ik dit onderzoek op de aanname dat ze de digitale scan heeft gebruikt voor haar prints.

69 Edwards (2002) p. 67

waarmee de foto wordt gemaakt, het materiaal dat als beelddrager zal fungeren, het ontwikkelingsproces en eventuele nabewerking, zijn dan ook sociaal en cultureel afhankelijk en daarom gevoelig voor conventies. Deze conventies kunnen verband houden met de cultuurhistorische periode waartoe een werk behoort en iets onthullen over het doel waarmee de foto is gemaakt.

De vervaardiging van analoge fotografische prints was gangbaar in de negentiende tot eind twintigste eeuw. Pas toen het gebruik van digitale fotocamera's groeide, kwam hier verandering in. Tegenwoordig is het vervaardigen van analoge prints enkel voorbehouden aan kunstenaars en liefhebbers voor wie de tastbaarheid van een foto een belangrijke rol speelt.

Edwards maakt een onderscheid tussen twee vormen van materialiteit die onderling zijn verbonden: de plasticiteit van de foto en de presentatievorm.⁷⁰ Te beginnen bij de plasticiteit van de foto. Hiermee bedoelt Edwards bijvoorbeeld de chemicaliën, het soort papier en de kleurtoon. Ze stelt dat de keuze voor een bepaalde chemie of papiersoort of een specifieke kleurtoon onthult welke doelen de vervaardiger van de print voor ogen had.

De zwart-witfoto's van Oppenheim zijn ontwikkelgelatine-zilverdrukken, ook wel OGZ genoemd. De OGZ is het populairste fotopapier van de twintigste eeuw.⁷¹ De techniek dankt zijn naam aan het gebruik van gelatine als bindmiddel voor het beeldzilver. De gelatine beschermt de beeldlaag tegen krassen. Belangrijke voordelen van de OGZ zijn het hoge beeldcontrast en de diepzwarte kleur.

De kleurenfoto's van Oppenheim zijn gecreëerd met chromogene ontwikkeling, wat ook wel C-print wordt genoemd. De film waarmee is geschoten bestaat uit drie kleurgevoelige lagen (gevoelig voor rood, groen en blauw) die bij belichting respectievelijk cyaan, magenta en geel kleuren. In de lagen zit een kleurkoppelaar die de verschillende kleurstoffen aan de juiste lagen bindt. De kleuren zijn transparant en helder.

Voor beide prints geldt dat het resultaat bestaat uit een tastbare beelddrager met daarop verschillende emulsies. Hiermee benadrukt Oppenheim niet alleen de materialiteit van de print, maar ook van het oorspronkelijke negatief. De OGZ stelt haar in staat om het historische karakter van het oorspronkelijke bronmateriaal te benadrukken, terwijl de C-print verwijst naar het analoge in een modern jasje.

Onduidelijk is waarom ze ook de hedendaagse foto's, die ze zelf heeft gemaakt, met de hand heeft

70 Edwards (2002) p. 67

71 Dijk (2011) p. 131

vervaardigd op analoge wijze. Vermoedelijk is de reden een esthetische. Door beide prints op analoge wijze te vervaardigen, vormen ze een eenheid. “This reinforces the taxonomic readings of the images, creating a cohesive anthropological object rather than a series of images with their own semiotic energies”, stelt Edwards. Aan de andere kant wordt deze eenheid juist weer ondermijnd door de afwisseling van kleur- en zwart-witbeelden.

Tot halverwege de twintigste eeuw, “serious photography had been associated with black and white”, stelt hoogleraar van de beeldende kunsten Terence Wright.⁷² Kleur “[...] did not embody the harsh actuality demanded by such documentary modes as the news photograph [...]”.⁷³ Dit onderscheid is het product van de culturele conventies van die tijd. Kleurenfotografie werd geassocieerd met de amateuristische snapshot enerzijds en de 'glossy' reclamewereld anderzijds. Het gebruik van kleurenfilm voor documentaire toepassingen was voor veel fotografen daarom geen optie. Deze traditionele verbintenis tussen zwart-wit en het documentaire genre verklaart waarom de FSA in de jaren 30 koos voor het gebruik van zwart-witfilm.

Zoals al eerder genoemd, beschouwt Oppenheim de zwarte stip als “a generative space, a space to look through a historical image into the present”.⁷⁴ Met andere woorden, de kleurenbeelden representeren 'het heden', zwart-wit 'het verleden'. Een simpele verklaring voor haar keuze om het heden in kleur te tonen, is omdat kleur tegenwoordig de norm is. Toch heeft deze voor de hand liggende keuze gevolgen voor de interpretatie van het werk. De zwart-wittraditie werd in de jaren 70 doorbroken. Documentaire fotografen gingen experimenteren met kleur en dit werd door tijdschriften en kranten gepubliceerd. Toch is de nalatenschap van de documentairetraditie in zwart-wit nog altijd voelbaar. Zijn connectie met authenticiteit is niet verdwenen. Als gevolg lijken de kleurenbeelden van Oppenheim een ondergeschikte rol ten opzichte van de zwart-witbeelden van Evans te krijgen. Een interessante vraag is hoe de presentatievorm van invloed is op deze ongelijke rolverdeling?

De presentatievorm is de tweede vorm van materialiteit die Elizabeth Edwards noemt. Hiermee bedoelt ze het formaat van de foto en de monturen en lijsten waarin de foto's worden gepresenteerd. Het formaat van prints is vaak verbonden aan conventies. Bovendien is de manier van inlijsten bepalend voor de relatie tussen de fotografische ruimte en de ruimte van de kijker, betoogt Edwards.⁷⁵ Zo zal een fotolijst de scheiding tussen de ruimtes accentueren, terwijl

72 Wright (2004), p. 166.

73 Wright (2004), p. 166

74 Oppenheim (n.b.) p. 79. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

75 Edwards (2002)

bijvoorbeeld een stereokijker de scheiding tussen de ruimtes wegneemt.

De foto's op afbeelding 6 hebben een afmeting van 24.77 bij 31.75 cm. De zwarte lijst om iedere foto benadrukt de scheiding tussen de fotografische ruimte en de ruimte van de kijker. Daarnaast zijn de bij elkaar horende foto's gegroepeerd en onder elkaar op de muur gehangen. Dit stimuleert de kijker om een visuele vergelijking te maken, zie afbeelding 7.

Hoewel Oppenheim fotografisch materiaal gebruikt dat door digitalisering toegankelijk is geworden, kiest ze voor analoge druktechnieken. Dit stelt Oppenheim in staat om de tastbaarheid van de print en van het geperforeerde negatief te benadrukken. De tegenstelling van kleur en zwart-wit lijkt in Oppenheim's werk vooral een conceptuele functie te hebben: het interpretatieve karakter van het 'hedendaagse' beeld benadrukken. De tegenstellingen geven de kijker de kans om de beelden visueel te vergelijken, hetgeen wordt gestimuleerd door de presentatievorm.

2.2 Het beeld: de zwarte stip en Barthes' *punctum*

Op de bovenste foto op afbeelding 6 zijn twee jongetjes zichtbaar die op de grond zitten voor een houten huisje in Alabama in 1936. Deze jongetjes, v.l.n.r. Floyd Burroughs Jr. en Othel Lee (Squeakie) Burroughs, zijn de zonen van Allie Mae Burroughs en haar man Floyd Burroughs.⁷⁶ Wat direct opvalt bij het analyseren van de voorstelling is de zwarte stip in het midden van het beeld. Deze stip wordt veroorzaakt door de perforatie in het negatief van Evans. Het gat in het negatief vormt een zwarte stip op de print. Om erachter te komen op welke manier de zwarte stip bijdraagt aan Oppenheim's reflectie op het toegeëigende beeld, zal ik eerst onderzoeken hoe de zwarte stip de perceptie van de foto beïnvloedt.

Ondanks dat de voorstelling en de drager van een foto onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden, wordt een foto vaak als 'transparant' venster op het verleden gezien. Het medium – in dit geval zowel het oorspronkelijke negatief als de papieren beelddrager – is dan 'onzichtbaar' waardoor de toeschouwer de representatie ervaart als de werkelijkheid. Volgens mediatheoretici Jay David Bolter en Richard Grusin is er dan sprake van *transparante onmiddellijkheid*.⁷⁷ Bij *hypermedialiteit*, de tegenhanger van transparante onmiddellijkheid, zou de toeschouwer zich daarentegen wel bewust zijn van de aanwezigheid van het medium.

Om het onderscheid tussen deze begrippen te verduidelijken worden vaak het fotografisch- en schildermedium gebruikt als tegenpolen. De 'mathematische exactheid' of scherpste van een foto

⁷⁶ Keller (1995) p. 166

⁷⁷ Hoewel fotografie zelf een 'medium' is, wordt in deze context de beelddrager bedoeld. Bolter & Grusin (1999) p. 45

zou zorgen voor *transparante onmiddellijkheid*, terwijl de penseelstreken van de schilder de kijker ervan bewust maken dat hij/zij kijkt naar een interpretatie van de werkelijkheid.⁷⁸ Uiteraard is deze tweedeling in de praktijk lang niet zo zwart-wit als bovenstaande vergelijking suggereert. Bijvoorbeeld, de hyperrealistische schilderijen van Chuck Close doen eerder een beroep op *transparante onmiddellijkheid* dan de fotomontages van Thomas Ruff. Diens laatste werken doen juist een beroep op *hypermedialiteit*.

Dezelfde vervaging van grenzen is te zien in de bovenste foto op afbeelding 6. Ondanks dat het een foto is, en louter op basis daarvan automatisch beroep doet op *transparante onmiddellijkheid*, maakt de zwarte stip de kijker bewust van het fotografisch medium. Oppenheim's prints zijn daarom *hypermediaal* te noemen. Ze weerhouden de kijker ervan de foto als 'transparant venster op de werkelijkheid' te zien.

De zwarte stip is een detail dat de blik van de kijker aantrekt en daarmee de perceptie van de foto beïnvloed. Dit is wat Roland Barthes *punctum* noemt. Dit begrip introduceert hij in zijn *La Chambre Claire*, waarin Barthes de relatie tussen het fotografische beeld en de kijker theoretiseert.⁷⁹ In het eerste deel van zijn boek, gebruikt Barthes de term *punctum* om naar een detail op de foto te verwijzen dat de kijker prikkelt en boeit. *Studium*, de tegenpool van *punctum*, heeft betrekking tot de informatieve waarde van de foto, beïnvloed door de culturele context waarin de foto is gemaakt. Ondanks de verschillen tussen deze begrippen zijn ze in de praktijk onlosmakelijk aan elkaar verbonden.

Bovendien beschouwt Barthes het *punctum* ook als een wond. In dit geval is de perforatie ook letterlijk een verwonding van het negatief. Het is een detail dat verrast, prikkelt en verwondt. "A detail within the photograph will disturb the surface unity and stability, and, like a cut, begin the process of opening up that space to critical analysis", zegt ook Graham Clarke over *punctum*.⁸⁰ Maar, de zwarte stip wordt niet veroorzaakt door iets dat zich in het ingekaderde stukje werkelijkheid bevindt. De jongetjes en Evans waren op het moment van fotograferen niet op de hoogte van dit later toegevoegde *punctum*. In tegenstelling tot de foto's die Barthes bespreekt, bevindt het *punctum* zich dus niet in de *voorstelling* van Evans' foto, maar in het *oppervlak* van het negatief.

Omdat het *punctum* zich bevindt op het niveau van het negatief, bevindt ook het *studium* zich op dat niveau. In het geval van de oorspronkelijke foto van Evans, waarvan de bovenste foto op

78 Kracauer (1980 [1960]) p. 246

79 Barthes (1981 [1980])

80 Clarke (1997) p. 32

afbeelding 6 een *print* is, zijn de maatschappelijke connotaties van de boerenjongetjes op het Amerikaanse platteland tijdens de Grote Depressie het *studium*. Maar, in het geval van Oppenheim's kunstwerk heeft het *studium* te maken met de culturele context van de perforatie. We kijken dus niet letterlijk naar het verleden, maar naar een tastbaar spoor uit het verleden.

Barthes' *punctum* (als detail) is niet geheel probleemloos toe te passen op de zwarte stip. Zo zou *punctum* iets zijn waar de fotograaf, hier: de maker van de foto, zelf niet van op de hoogte is. Hier besteedt Michael Fried aandacht aan in zijn boek *Why photography matters as art as never before* en betoogt hierin dat *punctum* bestaat, niet omdat de fotograaf het hem toont, maar simpelweg omdat het zich binnen de kader van het beeld bevindt.⁸¹ Fried beschouwt *punctum* dus als een detail dat niemand op het moment van de totstandkoming van de foto kan waarnemen en dus iets 'toevalligs' is. De maker van de foto op afbeelding 6 is Oppenheim en zij was wel degelijk op de hoogte van de stippen. Het is juist een zeer belangrijk onderdeel van het kunstwerk. Aan de andere kant, is het wel iets 'toevalligs' voor Evans, de maker van het negatief. Hij was immers niet op de hoogte van de later aangebrachte 'wond'.

Interessant is dat Barthes later in zijn boek opmerkt dat zijn definitie van *punctum* tot dan toe onvolledig is gebleken. *Punctum* is niet alleen een aanwijsbaar element in de voorstelling, stelt Barthes, maar ook een abstract element dat is gerelateerd aan tijd. Hij illustreert dit aan de hand van een foto van Lewis Payne, een man wachtend op de doodstraf in zijn gevangenis. Op het moment dat de foto werd genomen was hij nog in leven, in afwachting van de dood, maar op het moment dat Barthes naar de foto kijkt, is de man al lang gestorven. De afstand tussen de werkelijkheid-zoals-zij-ooit-was en de werkelijkheid-zoals-zij-nu-is maakt vergankelijkheid voelbaar.

Dit tweede *punctum* geeft meer inzicht in de rol van de zwarte stip in het kunstwerk van Oppenheim. Op afbeelding 6 ervaart de kijker het moment waarop de foto is genomen – het moment dat Walker Evans op zijn hurken of knieën tegenover de jongetjes zat – en het moment van observatie. Dit is vergankelijkheid op het niveau van het gerepresenteerde. Maar, de zwarte stip iets links van het midden van het beeld maakt de kijker bewust van *nog* een moment: het moment van perforatie. De zwarte stip verwijst dus niet alleen naar de vergankelijkheid van het gerepresenteerde, maar ook naar de vergankelijkheid van het fotografisch materiaal. Of, in dit geval, een culturele interventie op de vergankelijkheid van het materiaal.

81 Fried (2008)

2.3 Perceptie: de maakbaarheid van het collectief geheugen

“Why do certain images of history reach us, while others remain seemingly forgotten, in the infinite breadth of the past? Why do only certain events seem to matter?”⁸²

De zwarte stip, als detail, als *punctum*, maakt de kijker bewust van de handeling van het perforeren. Daar waar ooit een stukje beeld zat, zit nu een zwarte stip. Het beeld is voor altijd verloren en het negatief voor altijd beschadigd. Maar de perforatie symboliseert meer dan dat. Het symboliseert de macht van het archief over het verleden en het collectief geheugen.

In het artikel 'Archives, Records, and Power: the making of modern memory' onderzoeken historica Joan M. Schwartz en archivaris Terry Cook de macht van het archief op het verleden.⁸³ Archieven bepalen wat er wordt opgeslagen en daarmee wat er in de toekomst beschikbaar zal zijn voor toekomstige generaties. Dit wordt gereflecteerd in hoe een historisch document, bijvoorbeeld een foto, is opgeslagen.

“Like archives collectively, the individual document is not just a bearer of historical content, but also a reflection of the needs and desires of its creator, the purpose(s) for its creation, the audience(s) viewing the record, the broader legal, technical, organizational, social, and cultural-intellectual contexts in which the creator and audience operated and in which the document is made meaningful, and the initial intervention and on-going mediation of archivists”.⁸⁴

Lang niet alles kan worden gearchiveerd dus moet iemand beslissen wat wordt bewaard en wat wordt weggegooid. Uitsluiting is dan ook een fundamenteel aspect van het archief. De uitgesloten objecten laten bepaalde 'stiltes' achter, stelt archivaris Rodney G.S. Carter in 'Of things said and unsaid: power, archival silences, and power in silence'.⁸⁵ Deze 'stiltes' zijn de 'gaten' en 'leegtes' die ontstaan door dat wat is uitgesloten door het archief en de archivaris. “Inevitably, there are distortions, omissions, erasures, and silences in the archive. Not every story is told”, stelt Carter.⁸⁶ Carter heeft gelijk, niet alles kan worden opgeslagen en niet ieder verhaal kan worden verteld. Daarom is het noodzakelijker om kritisch te kijken naar *wat* er dan wordt uitgesloten.

82 Marks (2007) p. 85

83 Cook & Schwartz (2002)

84 Cook & Schwartz (2002) p. 3-4

85 Carter (2006)

86 Carter (2006) p. 216

De negatieven van Evans' werden beoordeeld door Roy E. Stryker. Dat wat hij ongeschikt achtte voor publicatie, heeft hij geperforeerd en daarmee symbolisch gedood. Welke criteria Stryker hierbij hanteerde is onduidelijk. De perforatie is een fysiek litteken, een wond, van zijn waardeoordeel. De geperforeerde negatieven zijn vervolgens bewaard in een aparte map met de titel 'Killed negatives'.

Oppenheim maakt de kijker bewust van de uitsluiting die plaatsvindt in een archief door de geperforeerde negatieven te gebruiken in haar werk. Sommige 'killed' negatieven die ze heeft uitgekozen zijn inhoudelijk vergelijkbaar met een foto die wel is geprint, maar compositioneel verschillend, zoals afbeelding 6 en 8. Soms zijn de verschillen zelfs minimaal, zoals tussen afbeelding 6 en 9. Andere 'killed' negatieven hebben geen compositioneel vergelijkbaar negatief en lijken te zijn uitgesloten op inhoudelijke gronden. Een voorbeeld hiervan is afbeelding 10, een foto van een jonge vrouw wiens benen ook te zien zijn op afbeelding 6, 8 en 9. Het gebruik van deze afgekeurde beelden maakt de kijker bewust van de maakbaarheid van de geschiedenis en het collectieve geheugen.

Oppenheim is niet de eerste die uitsluiting als onderwerp van haar kunstwerk neemt. Onder andere kunstenares Zoe Leonard en filmmaker Cheryl Dunye gingen haar voor. Tussen 1993 en 1996 werkten zij aan *The Fae Richards Photo Archive*, een archief met 78 beelden en een notebook van een Hollywoodactrice genaamd Fae Richards. Zij is verzonnen; een fictief figuur. De foto's tonen de fictieve actrice als tiener in de stad Philadelphia van de vroege jaren twintig, haar deelname aan de mensenrechtenbeweging van de jaren zestig en als laatste een foto van haar als oude vrouw in 1973. Op basis van deze foto's maakte Dunye de film *The Watermelon Woman*, waarin Dunye de hoofdrol speelt van een jonge Afro-Amerikaanse vrouw die werkt in een lesbische videowinkel en daar het leven van Fae Richards onderzoekt. Over de beweegredenen achter dit project zeggen Leonard en Dunye:

"The Watermelon Woman came from the real lack of any information about the lesbian and film history of African-American women. Since it wasn't happening, I invented it."⁸⁷

Door gebruik te maken van fotografische en archivale conventies, overtuigen Leonard en Dunye de kijker van het bestaan van Fae Richards en haar verhaal. En meer dan dat. Ze tonen hoe het fenomeen van de lesbische Afro-Amerikaanse vrouw is uitgesloten van de geschiedenis.

⁸⁷ Website: Archives and Creative Practice (n.b.) *Zoe Leonard & Cheryl Dunye*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

In het werk van Oppenheim is het niveau van uitsluiting iets minder definitief. De geperforeerde beelden van Evans zijn lange tijd niet gepubliceerd en daardoor niet in het collectief geheugen terecht gekomen. Maar, de negatieven zijn wel bewaard gebleven in het archief. Dit betekent dat er een onderscheid moet worden gemaakt tussen uitsluiting van het archief en uitsluiting van het collectief geheugen. Hoewel de foto's dus zijn geperforeerd, zijn ze niet verworpen. Hierdoor zijn ze wel voor latere generaties, zoals de generatie van nu, bewaard gebleven.

Nu de 'killed' negatieven wel gepubliceerd worden, onder andere door Oppenheim, krijgen ze een nieuwe kans om in het collectieve geheugen terecht te komen. In dat geval zullen de beelden niet functioneren als herinnering aan de Grote Depressie, maar als herinnering aan de macht van Stryker over de representatie van het verleden.

Door digitalisering zijn de geperforeerde negatieven van Walker Evans toegankelijk gemaakt. De negatieven zijn namelijk lange tijd verborgen geweest door het waardeoordeel van één persoon: Roy E. Stryker. Hij en zijn perforermachine bepaalden welke beelden wel en niet werden gepubliceerd en zodoende onderdeel werden van de geschiedenis van de FSA zoals wij deze kennen. Zodoende is niet de internettoegang het onderwerp van haar werk, maar de macht van het archief over de geschiedenis en het collectief geheugen.

Door de perforatie te belichten, maakt Oppenheim de kijker bewust van de handeling van het perforeren. De zwarte stip op haar prints symboliseert de macht die het archief, in dit geval Roy E. Stryker, heeft over de geschiedschrijving. Het kunstwerk *Killed Negatives: After Walker Evans* is een kritische reflectie van Lisa Oppenheim op de maakbaarheid van het collectief geheugen en de rol van het fotografische beeld daarin.

Deel II

3. Persfoto's in *Spaarnestad Photo*

3.1 Het archief

Afbeelding 11 toont een foto met daarop een lachende jonge vrouw met een kort krullend kapsel. Ze leunt met haar armen op de rand van een waterbassin, terwijl een dolfijn over haar rechter schouder kijkt in de richting van de camera en een tweede dolfijn zich half achter de vrouw verschuilt. De foto is gemaakt in 1971 vanwege de opening van het Londense Dolfinarium op Oxford Street. De vrouw is geïdentificeerd als Marion West. Het is één van de vele foto's die zich in *Spaarnestad Photo* bevindt.

De foto op afbeelding 11 is een persfoto. Dat wil zeggen, het is “een illustratie van een nieuwsgebeurtenis, gemaakt om te publiceren in een massamedium, zoals een krant, tijdschrift of op een website”.⁸⁸ De potentiële waarde van fotografie voor de pers werd al vroeg na haar geboorte erkend. Deze waarde vindt zijn oorsprong in de unieke relatie tussen een foto en zijn referent. Dankzij de causale relatie tussen een foto en de werkelijkheid weten we dat de vrouw op de foto op afbeelding 11 zich ooit voor de lens heeft bevonden. Om deze reden is het fotografisch medium zeer aantrekkelijk voor het representeren van nieuwsgebeurtenissen.

De identiteit van de fotograaf van de foto op afbeelding 11 is onbekend. Wel is bekend dat deze onbekende persoon werkte voor het persbureau *Associated Newspapers* toen hij of zij deze foto maakte. Hoe is deze foto in *Spaarnestad Photo* terecht gekomen?

Spaarnestad Photo is het fotoarchief van de voormalige Haarlemse uitgeverij *De Spaarnestad*, opgericht in 1906.⁸⁹ Vanaf haar oprichting heeft de uitgeverij veel aandacht gehad voor fotografie. Desondanks werd tot begin jaren twintig het gebruikte beeldmateriaal vaak na afloop weggegooid. Pas vanaf 1923 werd het beeldmateriaal structureel bewaard, met oog op de groeiende behoefte aan beeldmateriaal in de pers. Het archief werd opgezet. Alle aangeleverde foto's door externen en de negatieven van de eigen fotografen werden opgeslagen in het pand aan de Nassaulaan in

⁸⁸ Kleppe (2013) p. 76

⁸⁹ Website: *Spaarnestad* (n.b.) *Over Spaarnestad Photo*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

Haarlem.

De Spaarnestad had abonnementen op grote nationale en internationale fotopersbureaus, waardoor de collectie aanzienlijk groeide. Beeldmateriaal van onder andere Central Press (Londen), International News Photo (New York), Keystone (Londen/Parijs), Associated Press (Berlijn), Polygoon (Amsterdam), ABC-Press (Amsterdam) Anefoto en ANP-foto behoort nu tot de collectie. Eind 1964 fuseerde *De Spaarnestad* met concurrent *de Geïllustreerde Pers* en leefde voort onder de naam *Verenigde Nederlandse Uitgeverij (VNU)*. Lang bleven beide uitgeverijen zelfstandig opereren, tot *De Spaarnestad* geheel verdween na de overname door Sanoma Media Groep in 2000.

Dankzij het abonnement op het persbureau *Associated Newspapers*, tegenwoordig bekend als DMG Media, is de foto op afbeelding 11 in het archief van *Spaarnestad Photo* terecht gekomen. In het analoge tijdperk werden journalistieke foto's gekopieerd en deze kopieën werden verspreid onder afnemers, zoals *De Spaarnestad*. Door de redactie werd de ontvangen print beschouwd als ruw materiaal dat nog geïnterpreteerd moest worden.⁹⁰ Het beeld werd gecombineerd met tekst en opgemaakt voor de gedrukte pers. Ondertussen werd de print opgeborgen in het archief.

Hoewel deze abonnementen een grote hoeveelheid foto's hebben opgeleverd, gaat het vaak om maar één of twee beelden van een bepaalde nieuwsgebeurtenis. Dit komt doordat *De Spaarnestad* vaak slechts enkele foto's kocht ter publicatie in plaats van complete reportages. Een aanzienlijk deel van *Spaarnestad Photo* bestaat hierdoor uit dergelijke 'weeskindjes'. Dat wil zeggen, losse foto's zonder het bijbehorende negatief of andere foto's uit dezelfde fotoserie.

De samenstelling van het persarchief *Spaarnestad Photo* is daarom heel anders dan bijvoorbeeld de *Prints & Photographs Division* van de *Library of Congress* waarin veel omvangrijke negatievenarchieven van historische aard zijn opgeslagen. Daarnaast verschilt de samenstelling van het persarchief aanzienlijk van dat van het FSA-fotoarchief in het bijzonder, waarin zich voornamelijk negatieven bevinden die in opdracht zijn gemaakt van de FSA zelf. Deze negatieven worden vergezeld door prints en schriftelijke documentatie, bijvoorbeeld 'captionsheets' met titels en bijschriften, plakboeken en aanvullende referentiebestanden zoals aantekeningen van de fotograaf.

De samenstelling van *Spaarnestad Photo* verschilt dus aanzienlijk van dat van de *Prints & Photographs Division* van de *Library of Congress* en het FSA-fotoarchief in het bijzonder. Welke gevolgen dit heeft voor de waarde van de beelden, onderzoek ik in de volgende paragraaf.

⁹⁰ Gervais (2009)

3.2 De sociale biografie

De foto's die journalistieke- en persfotografen maken, de momenten die zij vereeuwigen, moeten een actuele waarde hebben om ze te kunnen slijten aan de pers. De pers voorziet de foto's van een tekst, 'verankert' hiermee de betekenis, en verspreidt ze vervolgens.⁹¹ De publicist is zelden de maker. Journalistieke- en persfoto's staan hoofdzakelijk in dienst van anderen. Om deze reden is ook de sociale biografie extra belangrijk om een journalistiek beeld te kunnen interpreteren.

In het geval van de foto op afbeelding 11 stuiten we op een probleem: de sociale biografie is onbekend. De foto is gemaakt om het publiek te informeren over de opening van het Londense Dolfinarium, maar het is onduidelijk *of* de foto ooit is gepubliceerd, laat staan *wanneer* en *hoe*. De metadata op de website van *Spaarnestad Photo* onthullen deze informatie niet. Senior Advisor Freek Baars van *Spaarnestad Photo* verklaarde:

“De foto bevat aan de achterzijde geen publicatiegegevens uit 1971 [...] in een van de bladen van De Spaarnestad. De foto is mogelijk in 1976 een keer gebruikt in een onbekende en mogelijk Belgische uitgave van een van de Spaarnestad/VNU bladen via hun dochter Tijdschriften Uitgeversmaatschappij, kortweg TUM, maar de gegevens achterop zijn te summier om die nader te kunnen duiden.”⁹²

In veel journalistieke fotoarchieven was het gebruikelijk om informatie over publicaties op de achterkant van de foto te schrijven.⁹³ Of dit daadwerkelijk werd gedaan en in hoeverre deze informatie tegenwoordig bruikbaar is, is afhankelijk van verschillende factoren. In *De Spaarnestad* werden de prints bijvoorbeeld gearchiveerd door een werknemer van de uitgeverij, geen gediplomeerde archivaris. Er waren geen regels opgesteld waaraan het opschrift moest voldoen, dat was geheel naar keuze van de werknemer. Tegenwoordig kan het zo zijn dat de gegevens op de achterkant van een foto “te summier” zijn om nader te kunnen duiden.⁹⁴

Het gebrek aan informatie over de sociale biografie van een foto is volgens Allan Sekula kenmerkend voor fotoarchieven in het algemeen. Een foto kan in zijn leven velen vormen en gedaanten aannemen, met de bijbehorende betekenisverschuivingen. Zijn volledige sociale biografie opslaan in een archief is vrijwel onmogelijk. Dit heeft een onontkoombaar gat in informatie tot gevolg. Als iemand vervolgens de foto uit het archief wil gebruiken, is hij of zij niet

91 Barthes (1981 [1977]) p. 26

92 Voor de e-mailwisseling, zie bijlage 1.

93 Overigens toont deze praktijk aan hoe weinig waarde er werd gehecht aan de materialiteit van de journalistieke foto's. De fysieke print fungeerde slechts als drager van het beeld.

94 Voor de e-mailwisseling, zie bijlage 1.

op de hoogte van voorgaande gebruiken als deze niet zijn opgeslagen. Om deze reden noemt Sekula archieven 'uitwisselingscentra van betekenissen'.⁹⁵

Niet alleen tekst, maar ook andere *beelden* kunnen een foto van een context voorzien. “[...] for a historian the greatest value of an image may lie in its relation to a larger body of work, either within an archive or within what the essayist Michael Lesy calls the "sequence," a selection of views carefully edited to create a visual narrative”, stelt historica Martha Sandweiss in haar essay 'Image and Artifact: the photograph as evidence in the digital age'.⁹⁶ Hoewel Lesy met een 'sequentie' een specifiek geconstrueerde selectie van beelden bedoelt, kan een 'sequentie' ook verwijzen naar de sequentiële beelden op een filmrolletje. De voorafgaande en navolgende beelden van een foto kunnen meer informatie onthullen over de context waarin de foto's zijn genomen dan één enkel beeld kan.

Helaas zijn veel foto's in het Spaarnestad fotoarchief, zoals afbeelding 11, weeskinderen en is dit vaak niet mogelijk. Dit is een duidelijk verschil met de *Library of Congress* waar dit bijvoorbeeld wel mogelijk is, zelfs in de digitale beeldbank. Informatie over de 'killed' negatieven is schaars omdat ze nooit zijn gebruikt en gepubliceerd, maar via de link "browse neighboring items by call number" is het mogelijk om deze negatieven te zien in een vorm die vergelijkbaar is met een contactprint.⁹⁷ De gebruiker kan op deze manier van iedere foto de voorafgaande en navolgende beelden zien van hetzelfde filmrolletje, bijvoorbeeld afbeelding 8, 9 en 10. Zo worden de 'killed' negatieven toch van een context voorzien.

Het gebrek aan informatie over de sociale biografie van foto's in *Spaarnestad Photo* heeft gevolgen voor de perceptie van het beeld.

3.3 Een herinnering

“Much of our ability to remember depends on images”.⁹⁸

Fotografie is onlosmakelijk verbonden met tijd. Voor auteurs die zich buigen over de theoretische aspecten van fotografie, is 'tijd' een onontkoombaar onderwerp. Vaak wordt als vertrekpunt

95 Sekula (2003 (1983)) p. 445

96 Sandweiss citeert hier de essayist Michael Lesy in zijn 'Visual Literacy', gepubliceerd in *Journal of American History* (2007). Sandweiss (2007) p. 196

97 Website: Library of Congress (n.b.) *About this collection*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

98 Zelizer (1998) p. 5

Barthes' concept van 'that-has-been' genomen.⁹⁹ De-werkelijkheid-zoals-hij-ooit-was. Hierdoor wordt de kijker geconfronteerd met vergankelijkheid.

In 1971 had de foto op afbeelding 11 een nieuwswaarde: er was net een dolfinarium geopend op Oxford Street in Londen. Nu, 44 jaar na dato, is deze opening geen nieuwsgebeurtenis meer, maar een historische gebeurtenis. Het behoort tot het verleden. En niet alleen dat. Het dolfinarium bestaat niet meer. Het is een figuurlijke 'dood' gestorven. Het kan niet meer worden bezocht. De foto verandert hierdoor in een 'herinnering' aan het bestaan van het dolfinarium. Alleen deze foto is nog over. Een foto als de ultieme loochening van de dood.

Volgens sommigen is het niet alleen de figuurlijke dood van het dolfinarium waarmee de kijker wordt geconfronteerd, maar ook met zijn eigen vergankelijkheid. Barthes, en na hem vele anderen, beschouwt een foto daarom als 'memento mori', latijns voor: vergeet-niet-dat-je-dood-gaat. Zo betoogt essayiste Susan Sontag al in 1977 dat alle foto's 'memento mori' zijn; een object zijn dat ons confronteert met onze eigen eindigheid. Het nemen van een foto stelt zij gelijk aan deelname aan andermans sterfelijkheid.¹⁰⁰

Door het verstrijken van de tijd heeft de foto geen nieuwswaarde meer, maar een historische waarde. Mits informatie over de productie en het gebruik van de foto bekend is. Zonder dergelijke informatie is onduidelijk namens wie het beeld spreekt en wat het beeld zegt. "When photographs are uncritically presented as historical documents, they are transformed into aesthetic objects", stelt Sekula in *Reading an Archive*.¹⁰¹ Met andere woorden, de historische waarde van de beelden neemt af, de waarde van de voorstelling neemt toe.

Van de foto op afbeelding 11 is weinig bekend. Wel wanneer en waarom de foto is geproduceerd, maar niet of en in welke hoedanigheid de foto ooit is gereproduceerd. Door het gebrek aan deze informatie neemt de historische waarde van het journalistieke beeld af. Bij het interpreteren van de foto gaan de formele aspecten een grote rol krijgen. Elementen zoals compositie en contrast krijgen de aandacht van de kijker.

Een positief gevolg van deze ontwikkeling, al dan niet bedoeld, is dat het ethisch verantwoord is om een kunstenaar de vrije hand te geven in het archief zoals wordt gedaan voor de tentoonstellingsreeks *Het oogpunt*.¹⁰² Eens per jaar wordt een kunstenaar uitgenodigd om een tentoonstelling samen te stellen met fotografisch beeldmateriaal uit het archief van *Spaarnestad*

99 Barthes (1981 [1980])

100 Sontag (2002 [1977]) p. 15

101 Sekula (2003 [1983])

102 Website: Spaarnestad Photo (n.b.) *Koen Hauser*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

Photo. Voor een archief zoals dat van de FSA, met al zijn maatschappelijke, politieke en sociale connotaties, zou deze kwestie gevoeliger liggen.

4. De Luister van het Land

Koen Hauser is een fotograaf en beeldend kunstenaar, met een interesse voor “de werking van de menselijke geest en hoe deze de wereld om zich heen waarneemt”.¹⁰³ In 2008 werd hem gevraagd een kunstwerk te maken op basis van, of geïnspireerd door, de foto's in het Spaarnestad fotoarchief. Op basis van persoonlijke interesse heeft hij een groot aantal foto's geselecteerd uit het archief. Net als Oppenheim, gebruikt ook Hauser fotografisch archiefmateriaal dat door digitalisering toegankelijk is geworden. De geselecteerde beelden zijn onderdeel van zijn kunstwerk, uitgewerkt in een expositie en een boek. Alleen het boek zal in deze scriptie worden onderzocht. De centrale vraag is, hoe reflecteert Hauser met het boek *De Luister van het Land* op de archiefbeelden die hij toe-eigent?

4.1 Productie: in boekvorm

“The photographs lose their own photographic character as things in themselves and become parts, translated into printing ink, of a dramatic event called a book”.¹⁰⁴

Afbeelding 12 toont een paginaspread uit het fotoboek *De Luister van het Land* uit 2008. Het boek is het product van een samenwerking tussen de Nederlandse beeldend kunstenaar Koen Hauser en grafisch vormgever Bart Beats. Het bevat een ruime selectie aan beelden afkomstig uit het archief van *Spaarnestad Photo*. Een reproductie van een foto in een boek verschilt in veel aspecten van een fotografische print op fotopapier in een archief. Met name de materiële eigenschappen zijn verschillend, zoals vormgever Ralph Prins noemt in bovenstaande quote. In deze paragraaf onderzoek ik hoe de materiële eigenschappen van de reproducties in het boek verschillen van de historische foto's in het archief.

Het medium waarmee het beeld wordt getoond heeft invloed op hoe een foto wordt 'gelezen', omdat ieder medium zijn eigen verwachtingen en gebruikspatronen afdwingt, stelt Edwards.¹⁰⁵ Deze stelling ligt ook ten grondslag aan het boek *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) van de Canadese mediatheoreticus Marshall McLuhan.¹⁰⁶ In dit boek zet hij uiteen hoe

103 Website: Koen Hauser (n.b.) *About*.

104 Boom & Prins (1989) p. 12

105 Edwards (2002) p. 68

106 McLuhan (1964)

nieuwe technologieën invloed hebben op het dagelijks leven en op relaties van mensen onderling. Hij betoogt dat het medium, ongeacht de content, invloed heeft op de boodschap. Met andere woorden, de betekenis van een boodschap wordt mede bepaald door het medium waarmee het verteld wordt. Dezelfde boodschap kan bijvoorbeeld zijn opgeschreven in boekvorm, uitgebeeld worden op het toneel of getoond worden in een sequentie van foto's. Ieder medium heeft zijn eigen taal en daarom zal de boodschap per medium anders worden geïnterpreteerd door het publiek. Met de inmiddels beroemde uitspraak 'the medium is the message' bedoelde McLuhan dan ook precies dat, dat de vorm van een medium van belang is voor de boodschap die overgebracht wordt.¹⁰⁷

In dit geval zijn de beelden uit *Spaarnestad Photo* gereproduceerd in boekvorm. Het bundelen van beelden in een boek, suggereert een vorm van eenheid. Het is belangrijk om te beseffen dat deze eenheid van beelden in *De Luister van het Land* is geschapen door Hauser en Baets. Deze eenheid is niet als zodanig aanwezig in het archief. Daar zijn het losse beelden die enkel op basis van hun locatie, het persfotoarchief, een eenheid vormen. In een boek zullen de geselecteerde foto's daarom automatisch anders worden geïnterpreteerd dan in het archief.

Of deze eenheid verhalend, thematisch of anders van aard is, wordt bepaald door de volgorde van de foto's en de paginalay-out, stelt de Nederlandse fotohistoricus en tentoonstellingsmaker Rik Suermondt.¹⁰⁸ "In tegenstelling tot een film of een roman kennen de meeste fotoboeken geen dominante, lineaire verhaallijn. Het beeld, zetsel en wit op de pagina's en de volgorde van de foto's bepalen de structuur. Deze 'mise-en-page' kleurt de aard en de gelaagdheid van het verhaal. Beeldrijm, typografie en lay-out geven tempo en ritme aan de vertelling", aldus Suermondt over het fotoboek.¹⁰⁹ In relatie tot het kunstenaarsboek schrijft conservator van de Caldic collectie Suzanne Swarts in *Artist' Books*:

"Eigenlijk is een kunstenaarsboek een tentoonstelling voor één persoon. Weloverwogen zijn illustraties door de kunstenaar op de lege bladzijden gecomponeerd, in de juiste balans met de tekst. Met een strakke spanningsboog ontplooit zich tussen de eerste en de laatste pagina een meeslepend verhaal van tekst en beeld".¹¹⁰

De foto's in *De Luister van het Land* zijn gestructureerd op basis van thema's. De thema's

107 McLuhan (1964)

108 Suermondt (2007)

109 Suermondt (2007)

110 Swarts (2009) p. 8. Deze uitspraak is ook van toepassing op het fotoboek.

corresponderen met de titels van de hoofdstukken, respectievelijk: flora, fauna, personages, artefacten, architectuur, landschappen, attracties, impressies, epiloog.¹¹¹ Hoewel 'epiloog' een verhaal suggereert, lijkt daar geen sprake van te zijn. Per hoofdstuk lijken de foto's te zijn geordend op basis van associatie. De hoeveelheid tekst is minimaal. Een enkele foto heeft een onderricht. Bij overgang naar een nieuw hoofdstuk wordt de titel, corresponderend met het thema, getoond. Ook op het niveau van het hoofdstuk lijkt dus geen sprake te zijn van een verhaal.

In vergelijking met een gemiddeld fotoboek, bevatten de bladspiegels in *De Luister van het Land* weinig witruimtes. Op afbeelding 12 bevat de linkerpagina bijvoorbeeld vier beelden en de spiegelende pagina ook nog eens twee beelden. Enkel de marge is wit. Dit oogt onrustig. De onrust wordt benadrukt door de variatie tussen kleur en zwart-wit. Opvallend is echter dat de kleurbeelden geen natuurlijke kleur hebben, maar een kleur die de beelden is opgelegd. Welke kleur dit is, verschilt per hoofdstuk. Op afbeelding 12 is het groen.

Een belangrijk gevolg van de kleurconversie is dat de beelden niet langer fotografisch, maar grafisch ogen. Hierdoor doen de beelden bijvoorbeeld denken aan het kunstenaarsboek *Index Book* (1967) van Andy Warhol, zie afbeelding 13. Ook dit boek is gevuld met fotocollages, pop-ups, snapshots en interviews. Net als bijvoorbeeld de beroemde zeefdrukken, die hij maakte met behulp van een persfoto van Marilyn Monroe, bevinden de beelden in *Index Book* zich op de grens van fotografie en grafisch ontwerp. In dit boek is het grafische echter wel doorgevoerd tot in het extreme.

In *De Luister van het Land* gaat Hauser niet op een historische manier met het fotografisch archiefmateriaal om. De originele foto's in het archief zijn zwart-wit, maar Hauser heeft ze omgezet naar een specifieke kleur. Titels en bijschriften komen alleen sporadisch voor. Toch zijn de beelden niet geheel losgekoppeld van het archief. De meeste kleurbeelden gaan in het boek vergezeld van een 'CODEC'-nummer dat correspondeert met het 'CODEC'-nummer in het archief.

¹¹² Zo zijn de grafische kleurbeelden in het boek toch te verbinden aan het 'oorspronkelijke' beeld in het archief.

In tegenstelling tot Oppenheim beschouwt Hauser de persfoto's niet als historische objecten met

111 Hauser (2008)

112 Het CODEC-systeem is een, door *De Spaarnestad* ontwikkeld, numeriek classificatiesysteem waarmee foto's worden omschreven aan de hand van een combinatie van getallen. CODEC staat voor 'concrete decimale classificatie'. Kleppe (2013) p.80

volume en tastbaarheid, maar als beelden om te reproduceren. Bijvoorbeeld in de vorm van het boek *De Luister van het Land*. De materialiteit van het oorspronkelijke object, de tastbare print, speelt geen rol in het boek.

In dit boek wordt een selectie beelden gepresenteerd als eenheid die als zodanig niet bestaat in het archief. De foto's worden gestript van hun toch al schaarse context en nieuwe verbindingen worden gecreëerd. Het historische, maar ook fotografische, karakter van de zwart-witbeelden wordt weggevaagd door kleurconversie, waardoor de beelden grafisch ogen. Dit heeft tot gevolg dat de beelden zich bewegen uit het domein van fotografie naar het domein van verbeelding. Deze verschuiving wordt verder onderzocht in de volgende paragrafen.

4.2 Het beeld: de constructie van de representatie

Door het boek *De Luister van het Land* heen bladerend, zijn beelden van uiteenlopende onderwerpen zichtbaar. Zoals in de vorige paragraaf is behandeld, is een opvallend aantal beelden geconverteerd naar één specifieke kleur, zie afbeelding 12. Deze gekleurde beelden worden afgewisseld met zwart-witbeelden. Ondanks dat de zwart-witbeelden een historische uitstraling hebben, is vaak de beeltenis van Hauser zelf te ontdekken op de foto. In dit boek zijn drie soorten beelden zijn te onderscheiden: gekleurde beelden, zwart-witte fotomontages en zwart-wit beelden die volledig in scene zijn gezet.¹¹³ In deze paragraaf onderzoek ik hoe dit soort beelden zich verhouden tot de 'werkelijkheid' die zij representeren.

Ten eerste, de gekleurde beelden. In het vorige hoofdstuk werd duidelijk dat de pers- en documentaire foto's in *Spaarnestad Photo* een causaal verband hebben met de nieuwsgebeurtenis die zij representeren. Ondanks hun zwart-witte toon worden ze beschouwd als 'indexen' van de werkelijkheid. Dit is een gevolg van de zwart-witte documentaire traditie. De blauwe kleur van het beeld op afbeelding 12 creëert echter een effect dat men in de werkelijkheid niet kan waarnemen. Het is een later aangebrachte bewerking die een lezing van de foto als representatie van de werkelijkheid blokkeert. We kunnen daarom stellen dat de indexicaliteit door de kleurconversie is verzwakt.

Op de blauwe kleur na, vertoont het beeld wel nog steeds visuele gelijkenissen met de werkelijkheid. Door de blauwe kleur moet de kijker alleen beter zijn best doen om de gelijkenissen

¹¹³ Naar aanleiding van een nadere beschouwing van het boek, heb ik onderscheid gemaakt tussen de eerste twee soorten beelden. Dat er ook beelden zijn die volledig in scene zijn gezet, stelt curator Kim Knoppers in haar bijdrage aan FOAM Magazine #19 / wonder: "in between the archive photos, Hauser himself is the lead in staged and 'Photo-shopped' photos that fit in perfectly with the spirit of the archive". Knoppers (2010)

te ontdekken. De iconiciteit van het beeld is dus verhoogd. Iconiciteit wordt vaak geassocieerd met subjectiviteit en verbeelding, terwijl een indexicale relatie wordt geassocieerd met transparantie en objectiviteit. Nu het beeld van Hauser minder causaal is, kan men betogen dat er meer plaats is voor verbeelding.

Op het eerste gezicht lijkt het beeld op afbeelding 14 identiek aan de eerder geanalyseerde afbeelding 11. Toch is er één heel belangrijk verschil. Als je de beelden naast elkaar legt is het meteen duidelijk. Op afbeelding 14 heeft de kunstenaar Koen Hauser het gezicht van de afgebeelde vrouw vervangen door zijn eigen gezicht. Middels digitale manipulatie-technieken is de foto onzichtbaar bewerkt. Het resultaat is een fotomontage, een beeld dat is samengesteld uit meerdere foto's.¹¹⁴

In tegenstelling tot een gewone foto, die een ingekaderde voorstelling toont vanuit één vast gezichtspunt, bevat een fotomontage verschillende gezichtspunten. Daarnaast vereeuwigd een gewone foto een fractie van een seconde. Een montage bevat daarentegen verschillende momenten. Een fotomontage, schrijft William J. Mitchell in *The Reconfigured Eye*, ondermijnt dus de Aristotelische eenheden van plaats en tijd.¹¹⁵ Terwijl dit nu net twee van de belangrijkste, unieke karakteristieken van het fotografisch medium zijn. Mitchell is dan ook niet heel positief over dergelijke beelden en noemt ze een “ontological aneurism – a blowout in the barrier separating visual fact and fancy”.¹¹⁶

Hier stipt Mitchell een belangrijk punt aan: de grensvervaging tussen visueel feit en voorkeur. Hauser's fotomontages verwijzen niet naar één specifieke locatie of tijd. De historische foto met daarop Marion West uit het archief van *Spaarnestad Photo* is digitaal samengevoegd met een hedendaagse foto van Hauser. Het geconstrueerde resultaat is een beeld zonder referent in de werkelijkheid. Daarom, stelt Mitchell, vervaagt de grens tussen visueel feit en voorkeur in een fotomontage.

Hauser heeft niet simpelweg een willekeurige foto van zichzelf in het beeld gefotoshopt. Om de beelden naadloos op elkaar aan te laten sluiten is hij zelf in de rol van de persoon op de oorspronkelijke foto gekropen, hier: Marion West. Na de visagie heeft hij zichzelf gefotografeerd waarna hij het hedendaagse beeld heeft uitgeknipt en in het historische beeld heeft verwerkt. Voor deze strategie is inzicht vereist in de specifieke beeldtaal van verschillende soorten historische foto's.

114 Kleiner (2013) p. 835

115 Mitchell (1992) p. 163

116 Mitchell (1992) p. 163

Het kopiëren van een specifieke beeldtaal ligt ook ten grondslag aan het derde soort beelden; de foto's die in scene zijn gezet. Hauser noemt beide soorten beelden 'performéances', oftewel optredens. De geënceneerde voorstellingen zijn niet te onderscheiden van de fotomontages. Hauser heeft deze informatie namelijk niet geopenbaard en op basis van een visuele analyse alleen is een onderscheid maken niet mogelijk. Het is evengoed mogelijk om te onderzoeken hoe de beelden zich verhouden tot de werkelijkheid die zij representeren, omdat dezelfde strategie ten grondslag ligt aan de constructie van beide beeldsoorten.

Meesteres in het kopiëren van een specifieke beeldtaal is de Amerikaanse kunstenares Cindy Sherman. Voor haar beroemde *Untitled film stills*, zie afbeelding 15, bootste ze de herkenbare beeldtaal van Hollywoodfilms en de 'mise en scene' van de film noir na. Hierdoor wekte Sherman de suggestie dat de foto's bevroren beelden uit een film zijn, terwijl het in feite zorgvuldig samengestelde composities zijn.¹¹⁷ Ze verkleedde zichzelf als fictieve 'filmpersonages' en speelt zodoende de hoofdrol in haar eigen *Untitled film stills*.

Ook Hauser speelt de hoofdrol in zijn fotomontages en geënceneerde beelden. Op zijn website heeft hij een selectie van 'performéances' gemaakt en gepubliceerd, zie afbeelding 16. Op deze foto's speelt Hauser geen fictief filmpersonage, maar bijvoorbeeld een wetenschapper of taxidermist. Vaak kijkt hij recht de camera in. Dit maakt de kijker ervan bewust dat hij/zij naar een opzettelijk bevroren moment kijkt. De foto's hebben uiteenlopende onderwerpen, maar de beeldtaal is hetzelfde: zwart-wit en opzettelijk geposeerd. De performéances ademen hierdoor een sfeer die vergelijkbaar is met, bijvoorbeeld, de sfeer van foto's van wetenschappelijke onderzoeken van de NASA in de jaren vijftig.

De voorstelling van een foto is een constructie. Deze constructie kan ontstaan door kadering, enscenering, montage en op talloze andere manieren. Hauser toont dit onder andere aan door zichzelf in het beeld te fotoshopen dat naderhand niet herkenbaar is als montage. Ook legt hij de constructie van de representatie bloot door een specifieke beeldtaal te kopiëren en hiermee een beeld te creëren dat zich voordoet als historisch wetenschappelijk beeld.

Terwijl Oppenheim de negatieven simpelweg afdruckt, maakt Hauser gebruik van digitale manipulatietechnieken. Deze technieken gebruikt hij om de constructie van de representatie bloot te leggen. Hiermee verplaatst hij het beeld van geschiedenis naar verbeelding. Welke invloed dit heeft op de perceptie van het beeldmateriaal, wordt onderzocht in de volgende paragraaf.

117 Kleiner (2013) p. 923

4.3 Perceptie: een historische beleving

“There is no such thing as 'history'; history is no more than a construction in our minds”.¹¹⁸

De meeste, zo niet alle, zwart-wit beelden in *De Luister van het Land* zijn performéances. Maar, dit staat niet in het boek aangegeven. Er is geen introductie van het project, noch uitleg over de totstandkoming van de beelden. Met andere woorden, Hauser laat de kijker in de waan dat hij of zij kijkt naar historisch wetenschappelijke foto's. Welke gevolgen heeft dit voor de perceptie van de beelden?

In de inleiding kwamen twee teksten van Foucault en Barthes aan bod, die veel kunstenaars in de zestiger en zeventiger jaren hebben geïnspireerd om te reflecteren op kwesties als auteurschap en authenticiteit. Zowel Foucault als Barthes betogen dat de betekenis van een kunstwerk niet wordt bepaald door de auteur, maar door de lezer. Om deze reden verklaart Barthes de auteur 'dood'.¹¹⁹ Foucault voegt hieraan toe dat de auteur slechts ruimte creëert voor verschillende lezingen en betekenissen.

Hauser doet precies dit: hij creëert ruimte voor verschillende interpretaties van zijn werk. Door de beeldtaal van historisch wetenschappelijke foto's te kopiëren en zelf de hoofdrol te spelen, legt Hauser de constructie van de representatie bloot. Of de kijker ook daadwerkelijk de representatie als constructie *ziet*, is afhankelijk van of hij of zij Hauser op de foto herkent. Er is geen tekstuele toelichting in de vorm van een titel of bijschrift aanwezig die onthult dat de foto een constructie is. De kijker die de beeltenis van Hauser niet herkent, zal niet op basis van de informatie in het boek ontdekken dat het om een geconstrueerde voorstelling gaat. Het gevolg is dat het werk op verschillende manieren wordt gelezen.

De kijker die niet weet dat het beeld een constructie is, zal de foto als historisch beeld interpreteren. Op conceptueel niveau stelt Hauser dus de historiciteit van de beelden uit het persarchief, en fotografische beelden in het algemeen, ter discussie. Hoe weet je of een beeld dat er historisch uit ziet, daadwerkelijk een historisch beeld is, of alleen de visuele kenmerken van een historisch beeld heeft? En in hoeverre is deze vraag relevant voor de interpretatie van het werk?

In het verleden hebben artiesten vaker de historiciteit van beelden ter discussie gesteld door middel van fictieve elementen. De eerder genoemde Zoe Leonard deed dit voor *The Fae Richards Archive*, een biografie van een fictieve actrice. De kunstenaar Walid Raad wendde zich tot fictie om

118 Stok (2008) p. 107

119 Barthes (1977 [1967])

de hedendaagse geschiedenis van Lebanon te representeren.¹²⁰ Hij deed dit door *The Atlas Group* 'op te richten' in 1999, een verzonden collectief dat 'gevonden' foto's, films en andere documenten met betrekking tot de recente geschiedenis van Lebanon archiveert. Ondanks dat de beelden werden aangeduid als 'gevonden beelden', waren ze gecreëerd door Raad.

Wat deze kunstenaars en Hauser met elkaar gemeen hebben is dat ze blootleggen hoe geschiedschrijving met beeldmateriaal werkt en welke valkuilen er zijn. Deze praktijk noemt fotohistoricus Frank van der Stok 'deconstructing history'.¹²¹ Dit is een van de drie modellen waarmee hij een onderscheid maakt tussen de manieren waarop artiesten reflecteren op geschiedschrijving. "By *deconstructing* the building blocks of a visual, dramatic, rhetorical, or narrative illusion, they break through representations that perpetuate and reinforce themselves".

¹²² Hauser, als 'deconstructing history'-kunstenaar, toont aan dat iedere representatie niet alleen ideologisch of cultureel is bepaald, maar ook suggestief en manipulatief is.

Persfoto's zijn visuele herinneringen aan gebeurtenissen. Hauser gebruikt deze persfoto's en zet ze naar zijn eigen hand door ofwel zijn eigen beeltenis erin te verwerken, ofwel de gebeurtenis in scene te zetten. Hij maakt hiermee visueel inzichtelijk wat Maurice Halbwachs stelt in *On collective memory*: collectieve en persoonlijke herinneringen zijn onlosmakelijk met elkaar verweven.¹²³ Door zijn eigen beeltenis in historisch fotomateriaal te verwerken, vermengt Hauser een collectieve herinnering met een persoonlijke herinnering. Een montage ontstaat waarin de grens tussen visueel feit en voorkeur vervagen.

Hauser tilt hiermee fotografische, historische representatie naar een conceptueel niveau. De chaotische praktijk van herinneren verbeeldt hij door het creëren van een geconstrueerd beeld. Dit is vergelijkbaar met wat de oorlogsfotograaf Frank Hurley ten tijde van de eerste wereldoorlog deed: fotomontages maken, bestaande uit verschillende negatieven, omdat hij vond dat een indexicaal beeld niet adequaat genoeg de chaotische beleving van een slagveld kan verbeelden, zie afbeelding 17.¹²⁴ De praktijk van herinneren is ongelooflijk complex en zou in die zin ook niet gerepresenteerd kunnen worden door een indexicaal beeld.

Het geconstrueerde resultaat is geen historische representatie op basis van een causaal verband tussen foto en referent, maar op conceptueel niveau. Het niveau waar fictie de 'historische

120 Website: The Atlas Group (n.b.) *About Walid Raad*. Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

121 Stok (2008)

122 Stok (2008)

123 Halbwachs (1992)

124 Website: Frank Hurley, "the mad photographer". (n.b.) Geraadpleegd op: 12 augustus 2015

belevens' bevordert, stelt senior curator bij Tate Modern Mark Godfrey in *The Artist as Historian*.¹²⁵ Tenslotte, “[...] the artist is a historian who can open up new ways of thinking about the future [...]”.¹²⁶ Een rol die ook Hauser op zich lijkt te nemen.

De artistieke keuzes van Hauser verschillen aanzienlijk van die van Oppenheim. Zij maakte afdrukken van de geperforeerde negatieven, zonder deze aan te passen. De manier waarop ze de zwaar beladen beelden toe-eigent is ethisch verantwoord. De negatieven zijn duidelijk herkenbaar als beschadigde objecten. Hiermee toont ze de kijker een 'onbekende' historische representatie. De foto's in het persarchief zijn relatief waarde vrij, waardoor Hauser een vrij rigoureuze manier van toe-eigenen kan toepassen: zijn eigen beeltenis fotoshoppen in een historisch beeld of een geënceneerd beeld produceren dat zich voordoe als historisch beeld. Door fictie in te schakelen als hulpmiddel, creëert Hauser geen historische representatie maar een historische beleving.

Hoewel de verschillen tussen de geraadpleegde archieven bijdragen aan de verschillen tussen de kunstwerken, vooral de artistieke keuzes van de kunstenaar een grote rol.

125 Godfrey (2007)

126 Godfrey (2007) p. 171

Conclusie

De kunstwerken *Killed Negatives, After Walker Evans* (2007) van Lisa Oppenheim en *De Luister van het Land* (2008) van Koen Hauser bevinden zich beide in het grijze gebied tussen de jaren 90 kunstenaar en de 'post-internet'-kunstenaar. Ze gebruiken fotografisch archiefmateriaal dat dankzij digitalisering voor het publiek toegankelijk is gemaakt, maar digitalisering is niet het onderwerp van hun werk. Ze voelen zich, net als de jaren 90 artiesten, aangetrokken tot het reflecteren op de macht van het archief over de visuele representatie van het verleden in het heden.

In *Killed Negatives, After Walker Evans* doet Oppenheim dit door de digitale scans van de geperforeerde negatieven te printen waardoor de perforatie een opvallende zwarte stip vormt op het beeld. Ze legt hiermee de structuren bloot die ervoor hebben gezorgd dat de geperforeerde negatieven lange tijd niet zijn gepubliceerd en zodoende ook niet in ons collectief geheugen terecht zijn gekomen. In *De Luister van het Land* heeft Hauser de beelden op uiteenlopende manieren bewerkt of in scene gezet wat wederom een deconstructie van de representatie tot gevolg heeft. Het resultaat is een groep fictieve beelden die historische representatie conceptualiseert. Hiermee stelt hij niet alleen de historiciteit van het archiefmateriaal, maar van fotografische beelden in het algemeen, ter discussie.

Zowel Koen Hauser als Lisa Oppenheim reflecteren met hun werk op de maakbaarheid van de geschiedenis en het collectief geheugen. Het fotografisch archiefmateriaal dat zij hiervoor gebruiken is afkomstig uit twee verschillende soorten fotoarchieven: een omvangrijke fotocollectie in een nationale bibliotheek en een persarchief met losse 'weeskindjes'. Beide archieven nodigen uit tot een andere manier van toe-eigenen; de foto's van de FSA vragen om een andere benadering dan de waarde vrije persfoto's. Toch lijken de artistieke keuzes van de kunstenaars een nog grotere rol te spelen bij de toe-eigening.

Deze bevindingen zijn te plaatsen in discussies over de macht van het archief over het verleden, de rol van fotografie in de geschiedschrijving, de gevolgen van de kunstenaar in de rol van historicus en de gevolgen van digitalisering van fotografisch erfgoed. Hoewel dit onderzoek aantoont dat het soort fotoarchief de manier van toe-eigenen beïnvloed, is dit onderzoek te kleinschalig om daadwerkelijk conclusies te trekken over het grijze gebied tussen de jaren 90 kunst en de 'post-internet'-kunst waarin deze kunstenaars zich bevinden. De conclusies zijn relevant voor de

onderzochte kunstwerken, maar om generaliserende uitspraken te doen is groter onderzoek nodig. Daarom kan dit onderzoek functioneren als opstapje voor toekomstig onderzoek. Eén die grootschaliger is en waarin ook andere soorten archieven onder de loep worden genomen.

Door de alomtegenwoordigheid van beeld wordt de invloed ervan op onze perceptie van het verleden vaak voor lief genomen. Maar, de geschiedenis zoals wij deze kennen komt gemedieerd tot ons en zowel fotografie als het archief speelt daar een belangrijke rol in. Om tot dit besef te komen, is het soms nodig om een stapje achteruit te doen en zo de kwestie in een nieuw licht te zien. En soms doet een kunstenaar dat voor jou.

Bibliografie

Appadurai, A. (1986) 'Introduction: Commodities and the Politics of Value', in: Arjun Appadurai (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press: 3-63.

Barthes, R. (1977) 'Rhetoric of the Image', in: Alan Trachtenberg (ed.) (1981) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leetes Island Books: 269-285.

Barthes, R. (1977) *The death of the author*. (R. Howard, Vert.) Geraadpleegd via: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> (Origineel: *La mort de l'auteur*, gepubliceerd in 1967)

Barthes, R. (1981) *Camera Lucida. Reflections on Photography*. (R. Howard, Vert.) New York: Hill and Wang. (Origineel: *La chambre claire*, gepubliceerd in 1980)

Batchen, G. (1997) *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge, MA: MIT Press.

Bell, W. de (2007) 'Zeeuws meisje en dirty girl', in: Bool, F., e.a. (eds.) *Dutch Eyes. Een nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*. Amsterdam: Wbooks: 345-380.

Bolter, J. D., Grusin, R. (1999) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Boom, M. & Prins, R. (1989) *Foto in omslag: het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij.

Carlebach, M. L. (1988) 'Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration'. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 8, 6-25.

Geraadpleegd via: <http://www.jstor.org/stable/1503967>

Carter, R. G. S. (2006) 'Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence'. *Archivaria*, 61, 215-233.

Clarke, G. (1997) *The Photograph*. New York: Oxford University Press.

Crimp, D. (1979) 'Pictures'. *October*, 8. Geraadpleegd via: <http://www.jstor.org/stable/778227>

Cook, T., & Schwartz, J. M. (2002) 'Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory'. *Archival Science*, 2, 1–19.

Curtis, J. (2007) 'Making Sense of Documentary Photography. *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web*'. Geraadpleegd via: <http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos/>

Derrida, J. (1976) *Of Grammatology*. (Gayatri Chakravorty Spivak, Vert.) Baltimore: John Hopkins University Press. (Origineel: *De la grammatologie*, gepubliceerd in 1967)

Dijck, J. van (2007) *Mediated Memories in the Digital Age: Cultural Memory in the Present*. Stanford: Stanford University Press.

Dijk, J. van (2011) *Herkennen fotografische en fotomechanische procedés. Historische en moderne procedés en digitale afdrucktechnieken*. Rotterdam: Veenman drukkers.

Edwards, E. (2002) 'Material beings: objecthood and ethnographic photographs'. *Visual Studies* 17(1), 67-75. Geraadpleegd via: <https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/edwards.pdf>

Edwards, E., & Hart, J. (2004). *Photographs, Objects, Histories : On the Materiality of Images*. Florence, USA: Routledge. <http://site.ebrary.com/lib/oculguelp/Doc?id=10161630&ppg=14>

Enwezor, O. (2007) 'Archive fever. Uses of the document in contemporary art'. Geraadpleegd via: http://bookchin.net/feeling/readings/photography_between_history.pdf

Fried, M (2008) *Why Photography Matters as Art as Never Before*. London en New Haven: Yale

University Press.

Foster, H. (2004) 'An archival impulse'. *October*, 110. Geraadpleegd via:

<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf>

Foucault, M. (1977) 'What is an author', in: Donald F. Bouchard (ed.) (Sherry Simon, Vert.) (1980) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. New York: Cornell University Press: 113-138. Geraadpleegd via:

http://plaza.ufl.edu/atalbot/2007/enc1102/_Media/foucault.pdf

Foucault, M. (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. (Pantheon Books, Vert.). New York: Pantheon Books (Origineel: *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, gepubliceerd in 1966)

Gervais, T. (2009) 'On Either Side of the 'Gatekeeper''. *Études photographiques*, 23. Geraadpleegd via: <https://etudesphotographiques.revues.org/3423>

Godfrey, M. (2007) 'The Artist as Historian'. *October*, 120, 140-172.

Halbwachs, M. (1992) *On collective memory* (Lewis A. Coser, Vert.). Chicago: The University of Chicago Press. (Origineel: *Les cadres sociaux de la mémoire*, gepubliceerd in 1925)

Hariman, R. & Luciatas, J. L. (2007) *No Caption Needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago: University of Chicago Press.

Hauser, K. (2008) *Koen Hauser: de luister van het land*. Rotterdam: Veenman Publishers.

Keller, J. (1995) *Walker Evans. The getty museum collection*. London: Thames and Hudson.

Kelsey, R. (2015) *Photography and the Art of Chance*. London: Harvard University Press.

Kleiner, F. S. (2013) *Gardner's art through the ages. A global approach*. (14e ed.) Boston:

Wadsworth Cengage learning.

Kleppe, M. (2013) *Canonieke Icoonfoto's: de rol van (pers)foto's in de Nederlandse geschiedschrijving*. Delft: Eburon. Geraadpleegd via: <http://hdl.handle.net/1765/38912>

Knoppers, K. (2010) 'Koen Hauser'. *FOAM Magazine #19 / Wonder*. Geraadpleegd via: http://www.kimknoppers.nl/wp-content/uploads/2010/04/Foam-Magazine_Klm-Knoppers.pdf

Kozloff, M. (1987) *The privileged eye: essays on photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Kracauer, S. (1980) 'Photography', in: Trachtenberg, A. (ed.) *Classic essays on photography*. Trans. H. Gray. New Haven, CT: Leete's island press, 245-268. (Origineel: 'Photography', gepubliceerd in 1960)

Kracauer, S. & Levin, T. Y. (1993) 'Photography'. *Critical Inquiry*, 19(3), 421-436. (Origineel: 'Die Photographie', gepubliceerd in *Frankfurter Zeitung* in 1927)

Krauss, R. E. (1986) *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. Geraadpleegd via: <http://web.mit.edu/allanmc/www/kraussoriginality.pdf>

Kuhn, A. (2007) 'Photography and cultural memory: a methodological exploration'. *Visual Studies*, 22(3), 283-292.

Lesy, M. (2007) 'Visual Literacy'. *Journal of American History*, 94, 143-53.

Library of Congress. (n.b.). *The F.S.A. Photographer*.

Geraadpleegd via: <http://www.loc.gov/rr/print/coll/fsawr/12024-5-PerUn-D1-4p.pdf>

Marks, L. U. (2007) 'Experience – Information – Image: a historiography of unfolding: Arab cinema as example'. *Cultural Studies Review*, 16(1), 85-98.

McLuhan, M. (1964) 'The medium is the message', in: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor.

Geraadpleegd via: <http://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.mediummessage.pdf>

Melville, A. (1985) 'Farm Security Administration, Historical Section: A Guide to Textual Records in the Library of Congress'. Geraadpleegd via: www.loc.gov/rr/print/coll/fsawr/12024guide.pdf

Mitchell, W. J. T. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press.

Newhall, B. (1938) 'Documentary approach to photography'. *Parnassus*, 10(3), 2-6.

Oppenheim, L. (n.b.) 'Lisa Oppenheim: portfolio'. Geraadpleegd via:

www.lisaopp.net/press_portfolio.pdf

Rose, G. (2007). *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials. second edition*. Trowbridge, Wiltshire: Cromwell press.

Rosenheim, J. L. (2000) "'The cruel radiance of what is": Walker Evans and the South', in: Maria Morris Hambourg, Jeff L. Rosenheim, Douglas Eklund & Mia Fineman (eds.). *Walker Evans*. The Metropolitan Museum of Art, New York in samenwerking met Princeton: Princeton University Press: 54-105.

Sandweiss, M. A. (2007) 'Image and Artifact: The Photograph as Evidence in the Digital Age'. *The Journal of American History*, 94(1), 193-202.

Schwartz, J. M. (1996). "'We make our tools and our tools make us": Lessons from photographs for the practice, politics, and poetics of diplomatics'. *Archivaria*, 40, 40-74.

Sekula, A. (1986). 'The Body and the Archive'. *October*, 39, 3-64. Geraadpleegd via:

http://monoskop.org/File:Sekula_1986_The_Body_and_the_Archive.pdf

Sekula, A. (1983) 'Reading an Archive: Photography between labour and capital', in: Liz Wells (ed.) (2003) *The photography reader*. London en New York: Routledge: 443-452.

Snyder, J. & Allen, N. W., (1975) 'Photography, Vision, and Representation'. *Critical Inquiry*, 2(1), 143-169. Geraadpleegd via: <http://www.jstor.org/stable/1342806>

Solomon-Godeau, A. (1986) 'Who is speaking thus? Some Questions about Documentary Photography', in: A. Solomon-Godeau & L. Nochlin (eds.) (1991) *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions and practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 169-183.

Sontag, S. (2002) *On Photography*. Londen: Penguin. (Origineel: *On Photography*, gepubliceerd in 1977)

Stryker, R. & Johnstone, P. (1940) 'Documentary Photographs', in: ed. Caroline Farrar Ware (ed.) *The Cultural Approach to History*. New York: Columbia University Press: 324-330.

Stok, Frank van der. (2008) 'Mental Images', in: Frank van der Stok, Frits Gierstberg & Flip Bool (eds.) *Questioning History: imagining the past in contemporary art*. Reflect series # 07. Rotterdam: NAI Publishers: 104-117.

Suermondt, R. (2007) 'Uitgeverij Contact', in: Bool, F., e.a. (eds.) *Dutch Eyes. Een nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*. Amsterdam: Wbooks: 431-432.

Suermondt, R. (2007) 'Beeld, zetsel, wit. Het Nederlandse fotoboek als grafisch werkstuk'. Geraadpleegd via: http://www.riksuermondt.nl/pages_rik/artikelen/fotoboek/1.htm

Swarts, S. (2009) *Artists' Books*. Zwolle: Wbooks.

Tagg, J. (1988) *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Londen: Macmillan.

Wright, T. (2004) *The Photography Handbook*. (2e ed.) London en New York: Routledge.

Zelizer, B. (1998) *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*. Chicago: University of Chicago Press.

Zelizer, B., & Allan, S. (2002) *Journalism after September 11*. Londen en New York: Routledge.

Zelizer, B. (2010) *About to Die: How News Images Move the Public*. New York: Oxford University Press.

Websites en webpagina's

Archives and creative practice. (n.b.). *Zoe Leonard & Cheryl Dunye*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via:

<http://www.archivesandcreativepractice.com/zoe-leonard-cheryl-dunye/>

Eklund, D. (2004). *The Pictures Generation*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm

Frank Hurley, "the mad photographer". (n.b.).

Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via: <http://www.greatwar.nl/frames/default-hurley.html>

Koen Hauser. (n.b.). *About*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via:

<http://www.koenhauser.com/en/about/>

Library of Congress. (n.b.). *Prints & Photographs*.

Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via: <https://www.loc.gov/photos/collections/>

Library of Congress. (n.b.). *Technical Information*.

Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via: <http://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/technical-information/>

MET museum (n.b.). *After Walker Evans: 4*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214>

Rafman, J. (n.b.). *9-Eyes*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via: <http://9-eyes.com/>

Spaarnestad Photo. (n.b.). *Koen Hauser*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via:

<http://www.spaarnestadphoto.nl/content/view/186/84/lang,en/>

Spaarnestad (n.b.). *Over Spaarnestad Photo*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via:

<http://www.spaarnestadphoto.nl/content/view/303/148/lang,en/>

The Atlas Group (n.b.) *About Walid Raad*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via:

<http://www.theatlasgroup.org/>

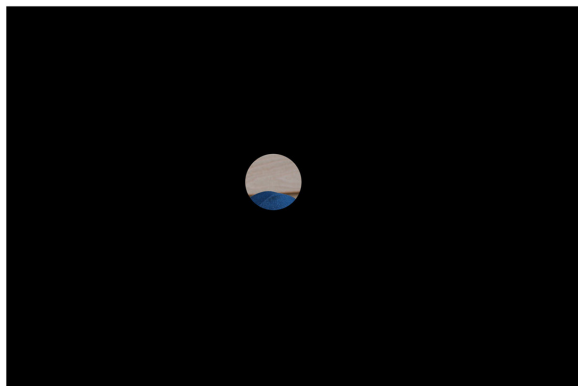
Afbeeldingen

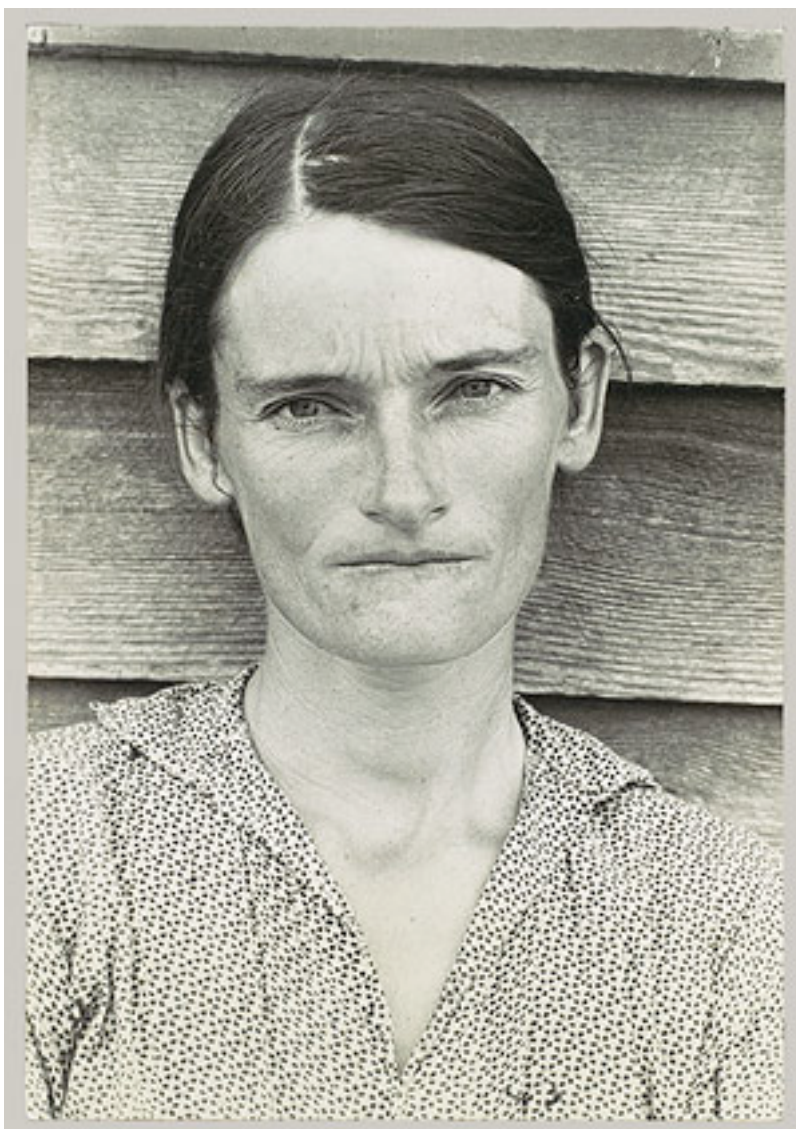


Afbeelding kapt: *[ongetiteld]*. Hauser, K. (2008).
Geraadpleegd via:
<http://www.koenhauser.com/nl/projects/de-luister-van-het-land-performance-selection/>

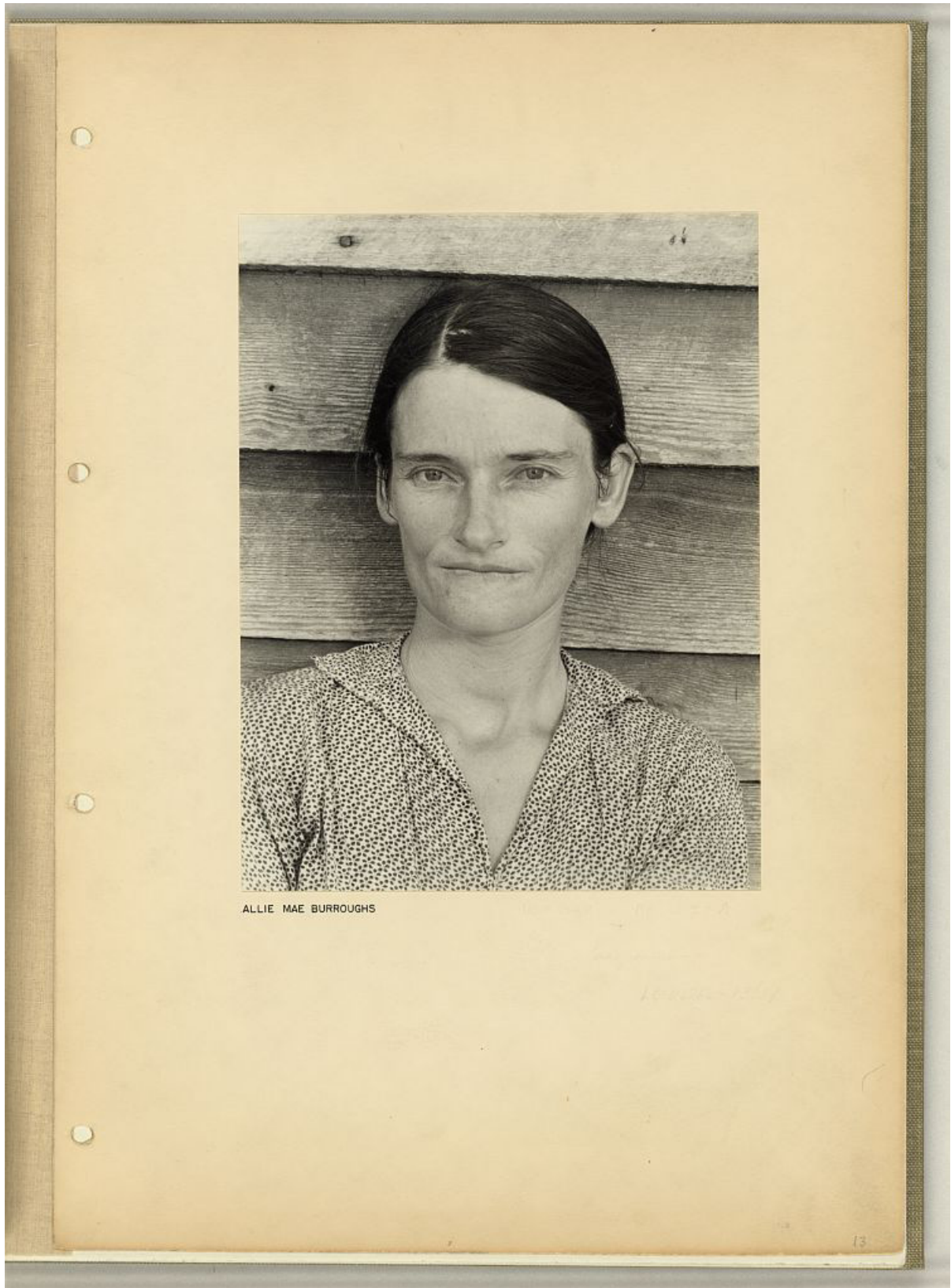
Afbeelding kapt: *Killed Negatives: After Walker Evans*. Oppenheim, L. (2007).

Geraadpleegd via:
<https://www.aimiaagophotographyprize.com/gallery/lisa-oppenheim#>

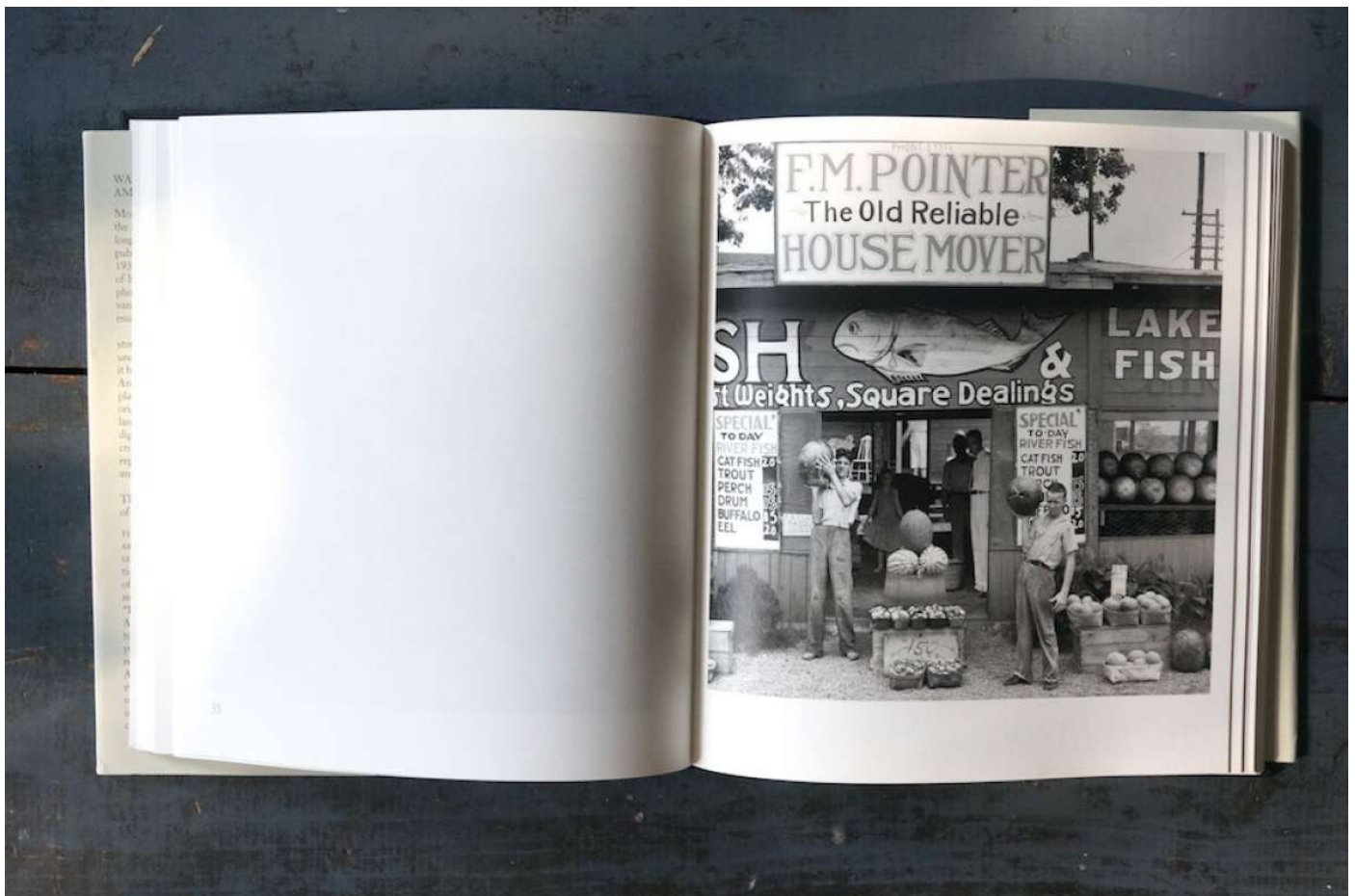




Afbeelding 1. *Alabama Tenant Farmer Wife*. Evans, W. (1936). Geraadpleegd via:
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.415>



Afbeelding 2. Pagina uit fotoalbum voor *Let us now praise famous men. Volume 1*. Evans, W. (1936).
Geraadpleegd via: <http://www.loc.gov/pictures/item/2003656560/>

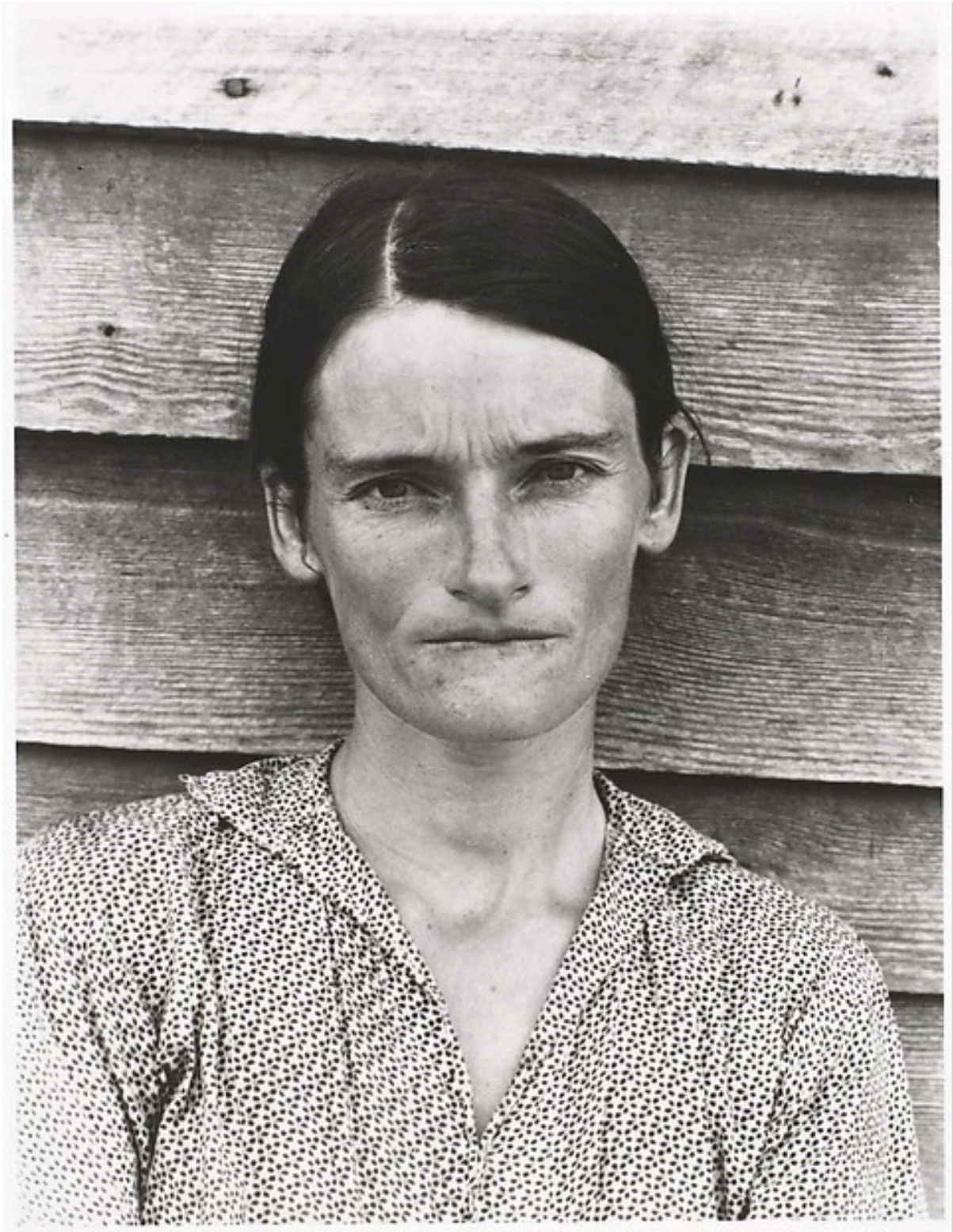


Afbeelding 3. Paginaspread uit *American Photographs* (1938). Mahoney, J. (2013). Geraadpleegd via: <http://www.americanphotomag.com/books-walker-evanss-american-photographs-finally-back-print>

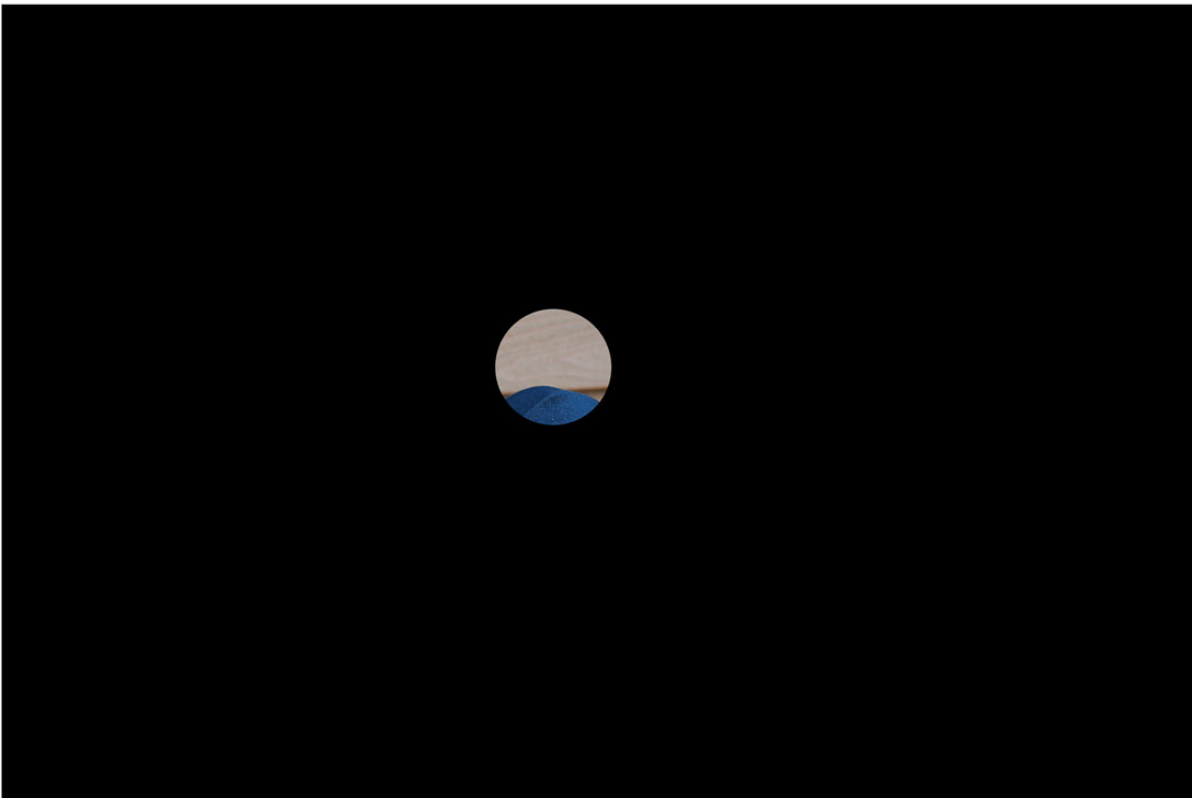


Afbeelding 4. “[Untitled photo, possibly related to: Floyd Burroughs, Jr., and Othel Lee Burroughs, called Squeakie. Son of an Alabama cotton sharecropper]”. Evans, W. (1936).

Geraadpleegd via: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/fsa.8a44661>



Afbeelding 5. *After Walker Evans: 4.* Levine, S. (1981). Geraadpleegd via:
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214>



Afbeelding 6. *Killed Negatives: After Walker Evans*. Oppenheim, L. (2007). Geraadpleegd via: <https://www.aimiaagophotographyprize.com/gallery/lisa-oppenheim#>



Afbeelding 7. *Installation view, Killed Negatives: After Walker. Faith and Industry'*, Galerie Juliette Jongma, Amsterdam (2007). Geraadpleegd via:
<https://www.aimiaagophotographyprize.com/gallery/lisa-oppenheim#>



Afbeelding 8. *Floyd Burroughs, Jr., Hale County, Alabama.* Evans, W. (1936).
Geraadpleegd via: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/fsa.8a44662>



Afbeelding 9. *[Untitled photo, possibly related to: Floyd Burroughs, Jr., and Othel Lee Burroughs, called Squeakie. Son of an Alabama cotton sharecropper].* Evans, W. (1936).
Geraadpleegd via: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/fsa.8a44659>



Afbeelding 10. *[Untitled photo, possibly related to: Floyd Burroughs, Jr., and Othel Lee Burroughs, called Squeakie. Son of an Alabama cotton sharecropper].* Evans, W. (1936).
Geraadpleegd via: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/fsa.8a44663>



Afbeelding 11. [Ongetiteld]. Fotograaf onbekend. (1971). Geraadpleegd via:
http://www.spaarnestadphoto.nl/component/option,com_memorix/task,result/searchplugin,simple/Itemid,60/lang,nl/



Afbeelding 12. Paginaspreed uit *De Luister van het Land* (2008). Roemburg, L. van (2015)



Afbeelding 13. *Index Book* van Andy Warhol (1967). Fotograaf onbekend (2013). Geraadpleegd via: http://www.huffingtonpost.com/2013/09/29/andy-warhol-books_n_3983286.html



Afbeelding 14. *[Ongetiteld]*. Hauser, K. (2008). Geraadpleegd via: <http://www.koenhauser.com/nl/projects/de-luister-van-het-land-performance-selection/> 66



Afbeelding 15. *Untitled film still #35*. Sherman, C. (1979). Geraadpleegd via: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled35.html>



Afbeelding 16. Screenshot van website met 'Performéance selectie'. Hauser, K. (2008). Geraadpleegd via: <http://www.koenhauser.com/nl/projects/de-luister-van-het-land-performance-selection/>




Afbeelding 17. *The Battle of Zonnebeke (combined negatives)*. Hurley, F. (1917). Geraadpleegd via:
<http://www.greatwar.nl/frames/default-hurley.html>

Bijlage 1

E-mailwisseling met Spaarnestad Photo

Vraag voor onderzoek Inbox x 📄 🖨️ 🗑️

 **laura vR** 21 jul. ☆
Beste lezer, Momenteel ben ik bezig met het schrijven van mijn masterscriptie...

 **SpaarnestadPhoto | Freek Baars** <[redacted]> 23 jul. ☆ ↩️ ▾
aan mij, SpaarnestadPho. ▾

Beste Laura,

Hartelijk dank voor je vraag in verband met je interessante onderzoek. Het betreft een foto verspreid door Associated Newspapers. Grote uitgeverijen als De Spaarnestad destijds hadden abonnementen op persbureaus zoals Associated Newspapers. Vooral Engelse bureaus waren goed in de levering van dit soort foto-featuremateriaal, waarbij achterop vaak een heel verhaal in de caption werd vermeld. Zoals in dit geval over een dolfinenshow in het nieuwe Dolfinarium in Londen.

De foto bevat aan de achterzijde geen publicatiegegevens uit 1971 (die fout is hersteld in de beeldbank, dank je voor de opmerking!) in een van de bladen van De Spaarnestad. De foto is mogelijk in 1976 een keer gebruikt in een onbekende en mogelijk Belgische uitgave van een van de Spaarnestad/VNU bladen via hun dochter Tijdschriften Uitgeversmaatschappij, kortweg TUM, maar de gegevens achterop zijn te summier om die nader te kunnen duiden.

Dergelijke abonnementen leverden een wekelijkse stroom aan foto's op. Een deel daarvan werd bewaard, zoals dus met deze foto is gebeurd. Dergelijke foto's hoefden dus niet direct gepubliceerd te worden. Het is niet meer te achterhalen waarom het ene beeld wel werd bewaard en het andere niet. Soms was er een praktische reden: wanneer een map of lade waarin de foto's bewaard werden te vol raakte moest er geschift worden. Het hing dan vaak af van de medewerker bij de uitgeverij wat er bewaard werd. Al te vaste regels zullen er niet altijd geweest zijn.

Meer informatie is niet te achterhalen. Bedrijfsarchieven zoals de fotoarchieven van Uitgeverij De Spaarnestad kennen eigenlijk zelf geen geschreven geschiedenis. De meeste informatie over de dagelijkse gang van zaken is verloren gegaan, en werd overigens ook zelden vastgelegd. We moeten het doen met het materiaal zelf en de eventuele link naar een publicatie, die in dit geval dus niet meer te achterhalen is.

Ik hoop je hiermee van dienst te zijn geweest en ben benieuwd naar het resultaat van je onderzoek.

Met vriendelijke groet,

Freek Baars
Senior Advisor

Spaarnestad Photo
Prins Willem Alexanderhof 20
Den Haag

Postbus 90520
2509 LM Den Haag

t.: + 31 (0)70 331 41 68 (di. tm vr.)

e.: [redacted]

www.spaarnestadphoto.nl

Van: laura vR [mailto:]

Verzonden: dinsdag 21 juli 2015 12:00

Aan: SpaarnestadPhoto | Verkoop

Onderwerp: Vraag voor onderzoek

...

Beste lezer,

Momenteel ben ik bezig met het schrijven van mijn masterscriptie voor de studie Film and Photographic Studies te Leiden. Het onderzoek heeft betrekking tot het gebruik van foto's uit archieven in hedendaagse kunstwerken. Voor dit onderzoek analyseer ik één van de persfoto's uit Spaarnestad Photo die de kunstenaar Koen Hauser voor zijn kunstwerk De Luister van het Land in 2008 heeft gebruikt.

Graag zou ik willen weten of u mij iets meer informatie kunt geven over dit project van Koen Hauser en de specifieke foto met het nummer SFA002007546 (Marion West en dolfijnen). Ik ben bijvoorbeeld geïnteresseerd in *hoe* deze foto in het archief terecht is gekomen en of er vroege publicaties in kranten en/of tijdschriften van bewaard zijn gebleven.

Hier ter verduidelijking de link:

http://www.spaarnestadphoto.nl/component/option.com_memorix/task_topview/searchplugin_simple/Itemid,60/lang.nl/mrxpopup,1/CollectionID,1/PhotoID,SFA002007546/RecordID,393856/ResultRecord,0/

Ik hoop dat u mij van deze informatie kan voorzien. Bij voorbaat dank.

Met vriendelijke groet,
Laura van Roemburg

P.s. er zit een fout in de opnamedatum van de foto SFA002007546. Hier staat 1871 in plaats van 1971.