

PHOTOSHOPJOURNALISTIEK

REGELGEVING RONDOM DE NABEWERKING

Arend-Jan Westerhuis
3718727
Eindwerkstuk NMDC
15 oktober 2013
Sanne Koevoets

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	1
Echte foto's	2
Methode	4
Documentaire volgend uit de index	6
Documentair zonder index	10
Voorbeelden	12
1: O.J. Simpson	12
2: Madrid	13
Conclusie en reflectie	14
Bibliografie	16

Echte foto's

De World Press Photo Award 2013 ging naar Paul Hansen, een Zweedse nieuws-fotograaf die een foto had gemaakt tijdens een van zijn opdrachten voor de Zweedse krant waarvoor hij werkt. De foto toont een begrafenisstoet die door de straten van Gaza trekt. Twee van de mannen die vooraan lopen dragen twee dode kinderen (Hollak 2013).

Al snel na de bekendmaking van de prijswinnaar kwam ook de kritiek. Volgens een artikel in het Duitse tijdschrift *Der Spiegel* waren het veel pro-Israël aanhangers en journalisten die riepen dat de foto nep was (Krug 2013). Neal Krawetz is een computerwetenschapper en forensisch beeldexpert. Naar aanleiding van een analyse van de foto concludeerde hij dat de foto een composiet is (Krawetz, 12 mei 2013). In de metadata¹ van het bestand staan drie tijdstippen staan vermeld waarop de foto is gemaakt. Hij kan echter niet bewijzen dat de foto uit meerdere foto's is samengesteld. Hij besluit zijn blog-post door te stellen dat: "This year's "World Press Photo Award" wasn't given for a photograph. It was awarded to a digital composite that was significantly reworked" (Krawetz 12 mei 2013).

Naar aanleiding van de kritiek die op de prijswinnaar kwam heeft de World Press Photo Association een onafhankelijk persoon naar het RAW-bestand² laten kijken. Deze expert concludeerde: "all of [the pixels] are exactly in the same place" (Anthony 2013). Daarnaast geeft de expert aan dat de foto door middel van *dodging* en *burning*³ onder handen is genomen. Middels zijn uitspraak suggereert deze expert twee dingen: Ten eerste dat het schuiven met fotografisch materiaal problematisch is (en dat als gevolg daarvan de foto onrechtmatig de prijs zou hebben gewonnen). Ten tweede suggereert hij dat het selectief donkerder en lichter maken van de foto geen reden is de prijsuitgave onrechtmatig te maken. De World Press Photo Associatie bevestigt dit door Hansen naar aanleiding van deze uitspraak zijn prijs niet af te nemen.

¹ Metadata is extra informatie die aan een digitaal bestand gekoppeld kan zitten. Photoshop voegt bijvoorbeeld altijd de bewerkingstijden toe, maar soms zijn ook de camera-instellingen opgeslagen in deze informatie.

² Foto's worden door professionele fotografen vaak als RAW-file worden opgeslagen in de camera. Een RAW-bestand bevat de informatie zoals de sensor deze heeft waargenomen, vaak slechts met minimale of zelfs geen enkele correctie. Het RAW-bestand is een soort digitale variant van het negatief.

³ Dodging en burning is een term uit de tijd dat foto's in de donkere kamer verwerkt moesten worden voor het selectief donker of lichter maken van delen van de foto. Tegenwoordig wordt deze term nog steeds gebruikt.

Kernpunt in de discussie rondom deze foto is dat een World Press Photo een werkelijkheid moet representeren. Wetenschappelijk gezien kan een foto inderdaad een visuele werkelijkheid representeren. Een bekend schrijver over fotografie: Barthes, beschreef de foto als een 'having been there' (1964, 47) en later als het 'ça a été' of 'dat wat was' in het Nederlands (1980, 120). De mediawetenschapper Rodowick stelt dat: "...the photographic act is fundamentally documentation. Photographs are valued as spatial records of past time" (2007, 47).

Voor de fotojournalistiek is dit belangrijk. Zo staat in de richtlijnen van het NPPA⁴: "We have the responsibility to document society." En in de richtlijnen van het ANP⁵: "De vraag die geregeld rijst: is wat we zien wel een betrouwbare weergave van de werkelijkheid?" En dus, zo stelt het ANP, zijn veel nieuwsorganisaties bezig met het taboe verklaren van bewerkingen (Rogmans, 2013)

Voor zover foto's een betrouwbare weergave van de werkelijkheid kunnen zijn gaat die status bij sommige handelingen in de nabewerking verloren volgens de mediawetenschappers Gunning (2004, 41), Rodowick en Winston (Kessler 2009, 188). Ook Krawetz problematiseert in zijn blog een nabewerkingstechniek (in dit geval het verschuiven en/of verplaatsen van fotografisch materiaal). Hij stelt zelfs dat de prijs dit jaar niet naar een foto is gegaan (12 mei 2013). Dit argument lijkt op wat Rodowick beschrijft als de gevolgen van digitalisering: "...the unbecoming of photography" (2007, 124).

Heeft het nog wel zin om het bewerken van foto's aan banden te leggen? Door digitale opnamemethoden, verwerkingswijze en distributiekanaal is het ontstaansproces van een foto moeilijk te herleiden en is fotografie niet meer wat het vroeger was. Uit onder andere het bovenstaande schandaal blijkt dat ook binnen de fotojournalistiek het proces niet langer doorzichtig is. Er is een groot grijs gebied van wat wel of juist niet als toelaatbaar wordt gezien door verschillende fotografen (Van den Berg, 2011).

De hoofdvraag van dit onderzoek luidt dan ook als volgt: Hoe verhoudt zich de digitale nabewerking tot het documentaire karakter van de foto als de indexicaliteit niet langer

⁴ National Press Photographers Association

⁵ Algemeen Nederlands Persbureau

gegarandeerd kan worden? De term indexicaliteit zal nog uitgebreid geoperationaliseerd worden, maar vooralsnog is de definitie van een oorzakelijk band tussen teken en betekenis, voldoende. De relevantie van deze vraag volgt er uit dat het met voortschrijdende technische mogelijkheden erg goed kan dat de betrouwbaarheid van foto's niet langer gebaseerd kan worden op de garantie van indexicaliteit. Bijvoorbeeld door het digitaliseren van het medium, en de mogelijkheden in het bewerken die dat met zich meeneemt. De huidige regelgeving baseert zich echter nog steeds op het behoud van die indexicale waarden, zoals verderop aangetoond zal worden. De hypothese is dat de documentaire status ook los van de gegarandeerde indexicale relatie kan staan.

Methode

Om de hoofdvraag te beantwoorden zal de hypothese getoetst worden. Om aan te tonen dat het mogelijk is dat de documentaire status van foto's los kan staan van indexicaliteit zullen uitzonderingen gevonden en omschreven worden. Een volledig beschrijvend onderzoek over de invloed van nabewerking op de documenterende waarde zou te veel te groot worden omdat elke nabewerking en het effect ervan uniek is, zo stelt Olivieri, die een vergelijkbaar onderzoek deed. Haar methode volgt uit het gegeven dat elke uiting een onderzoeksobject in zichzelf is (2012, 19). Ze gebruikt ook voorbeelden die ze vanuit meerdere disciplines bespreekt. Het bespreken vanuit veel disciplines is in dit geval niet noodzakelijk omdat slechts het documentaire en indexicale aspect van foto's behandeld zal worden. Het bespreken van voorbeelden werd ook gedaan door Searle (1975), Eitzen (1995) en Odin (1987) die voorbeelden gebruikten om iets te zeggen over de documentaire status van die voorbeelden. Ze stelden zich de vraag wanneer iets documentair genoemd mag worden en pasten die ideeën toe op voorbeelden. Bij hun onderzoeken stond dus niet het idee van de documentaire centraal, maar vooral de media-uiting in relatie tot de documentaire status, Daarom ook zullen deze teksten bij dit onderzoek gebruikt worden.

De foto's zullen niet enkel in termen van hun documentaire status besproken worden, maar ook over hun indexicale status. De meeste vroege schrijvers die de indexicaliteit van fotografie behandelden, zoals Bazin(1960), schreven slechts over de ontologie van de camera en niet over specifieke voorbeelden. Hoe een foto technisch tot stand komt is niet langer altijd hetzelfde en dus gebruiken meer recente schrijvers gebruiken wel

voorbeelden om de effecten van bewerkingen te beschrijven. Zowel Kessler (2009) als Gunning (2007) gebruiken voorbeelden om aan te geven hoe nabewerkingen de indexicaliteit en geloofwaardigheid van een foto kan beïnvloeden.

Omdat de voorbeelden de hypothese moeten toetsen zijn ze niet willekeurig gekozen, maar door de auteur uitgezocht. De foto kan zo uitgezocht worden dat de mate van nabewerking bekend is. Hierdoor kan de indexicaliteit en de documentaire status met elkaar vergeleken worden. Het is de bedoeling dat hier aangetoond wordt dat deze twee niet altijd van elkaar afhankelijk zijn. Een van de twee foto's zal een intacte indexicale band hebben, maar niet als documentair ontvangen zijn, en bij de andere foto zal dit andersom zijn. Als deze bevindingen gekoppeld worden aan het gegeven dat de indexicaliteit geen ontologische garantie meer is bij digitale fotografie zou geconcludeerd mogen worden dat de regelgeving rond het behoud van de index achterhaald is en foto's in de fotojournalistiek voortaan op meer dan alleen de indexicale garantie beoordeeld moeten worden.

Bij het uitbreiden van het discours aan de hand waarvan de voorbeelden besproken zullen worden zal als eerste zal ingegaan worden op de term indexicaliteit. De stelling is dat de regelgeving rondom nabewerking gebaseerd is op het behoud van de indexicale band die een foto heeft tot het 'ça a été', zoals Barthes (1964, 47) dat noemde. In andere woorden: dat wat zich voor de lens bevond. Aan de hand van Bazin (1960), Wollen (1969) en Gunning (2004) zal de documenterende eigenschap van fotografie gekoppeld worden aan indexicale kwaliteiten van de camera. Deze teksten essentieel en worden vaak gebruikt als over de indexicaliteit gesproken wordt. Nadat het concept van indexicaliteit geoperationaliseerd is zal besproken worden waarom de indexicaliteit als basis van het documentaire karakter problematisch is geworden. Dit zal gebeuren aan de hand van de discussie rondom de digitalisering van het medium fotografie. De schrijvers die in dit deel aan bod zullen komen zijn als eerste Olivieri (2012) die een overzicht van de houdingen ten opzichte van de index geeft. Dan zullen Rodowick (2007) en Winston (1993)(1995) aan bod komen die de digitale wijze van opname en opslag bekritisieren. Kessler(2009) en Gunning(2004) nuanceren dit probleem. Ten slotte zal aan de hand van teksten van Manovich (1996), Kessler (2009) en Gunning (2007) gekeken worden naar de nieuwe relatie tussen de foto en het documentaire karakter. De discussie rondom digitaal en analoge indexicaliteit werd vooral gevoerd door Rodowick en Gunning. De

andere schrijvers nuanceren deze teksten of voegen er aan toe. Samen dekken ze het grootste deel van de discussie.

Hierna zal dieper ingegaan worden op het concept van de documentaire. Er zijn meerdere schrijvers die hebben geprobeerd een definitie te geven van de documentaire. Onder deze schrijvers bevinden zich Plantinga (2005), Renov (1993) en Grierson. Deze laatste omschreef de documentaire als: "the creative treatment of actuality" (Eitzen 1995, 82). Deze laatste term is volgens Eitzen (1995,82) de oudste en nog steeds meest bruikbare definitie. De definitie van documentaire was altijd, en is nog steeds onduidelijk en onderwerp van discussie. Deze definitie van Grierson zal in dit stuk verder gehandhaafd worden. Voor dit onderzoek is het echter belangrijk te weten op basis waarvan iets wel of niet documentair genoemd kan worden. Dit is met twee verschillende insteken beschreven: de status van documentair volgend uit de intentie van de maker zoals beschreven door Searle (1975) en vanuit het resultaat op de kijker zoals omschreven door Eitzen (1995) en Odin (1987). Naar deze schrijvers wordt al verwezen door Kessler (2009, 192) als het in zijn ogen beste alternatief op de verloren indexicale garantie.

Bij het bespreken van de indexicaliteit en de invloed die nabewerkingsmogelijkheden hierop heeft zal de documentaire eigenschap als een gevolg van indexicaliteit worden gezien, zoals omschreven door Wollen (1969). Natuurlijk zijn er zijn talloze andere argumenten te noemen waarmee aan de objectiviteit en het documentaire karakter van fotografie als gevolg van indexicaliteit afgedaan kan worden. Foto's kunnen bijvoorbeeld geënceneerd zijn of door ideologische sturing van de fotograaf beïnvloed worden. Hiervoor kan gekeken worden naar onder andere de werken van Sontag (1979) en Schwartz (2003) die stellen dat complete objectiviteit middels fotografie onmogelijk is. Deze argumenten betreffen echter niet de ontologie van de camera, maar het gebruik ervan. En dus zal dit nu niet aan bod komen. In dit onderzoek zal de documentaire status van een foto een gevolg zijn van een in tact gelaten indexicale band, ondanks dat dit een erg simpele houding is.

Documentaire volgend uit de index

In de begindagen van fotografie kon men erg enthousiast worden over de mate van objectiviteit die fotografie, meer dan elk ander medium, kon bieden (Winston 1993, 37).

De wetenschapper Arago stelde in 1839 dat de camera een plaats in zou kunnen nemen als meetinstrument naast de thermometer en de meetlat, omdat de resultaten analoog zijn aan het origineel (Winston 1993, 37). Tom Gunning gebruikt in zijn artikel een filmcitaat om de houding over fotografie samen te vatten. Middels een foto wordt in de film een misdadiger op heterdaad betrapt waarop de fotograaf stelt: "Tis true! the apparatus can't lie!" (Gunning 2004, 42). De filmwetenschapper Andre Bazin beschrijft in zijn essay de objectiviteit van de camera als apparaat en de band met de werkelijkheid die mechanisch gereproduceerd wordt (1960, 4-9). De ontologie van de fotografie is dat het documenteert, zo argumenteert Rodowick: Details die door de fotograaf niet zijn waargenomen worden wel gedocumenteerd (2007, 47). Bazin stelt, dat: "No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking, in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the very process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it is the model" (1960, 8). Het was Wollen die als eerste dit realisme van fotografie koppelde aan de tekst van de taalwetenschapper Peirce. Wollen maakt deze link omdat beiden spreken van een causale band, een oorzaak en een gevolg (1969, 125).

Peirce ontwikkelde een semiotisch model (Fiske 1990, 39-48). Waarmee hij omschreef hoe een teken naar iets kan verwijzen. Twee van de door Peirce omschreven verwijzingen hebben enkel een arbitrair verband: Het icoon en het symbool. Als derde noemde Peirce de index als een verwijzing die bestaat op basis van een causaal verband (Fiske 1990, 46). Er hoort dus een oorzaak bij. Zo kan een voetstap in het zand, of een sigarettenpeuk gelezen worden voor het feit dat er iemand geweest is. De voetstap is een gevolg van het neerzetten van een voet.

De foto wordt door Barthes (1964, 47) en Bazin (1960, 11) gezien als indexicaal verbonden aan een origineel. Dat kan doordat het licht, dat door de lens op de gevoelige plaat geprojecteerd wordt, er zijn sporen achterlaat. In een chemisch proces wordt de informatie vastgehouden. Het beeld dat resulteert is indexicaal aan de originele projectie doordat het een fysiek gevolg is. Uit die indexicaliteit volgt volgens Rodowick, Winston en Gunning het documenterende karakter van fotografie. Zo stelt Gunning dat: [The] "truth claim" of photography that relies on both indexicality and visual accuracy but includes more (and perhaps less) than either of them" (2004, 41). Volgens Gunning doet elke documentaire een truth-claim. Dat is wat hem onderscheid van fictie (2004, 41). Volgens

Bazin zit de truth-claim ontologisch vervlochten in fotografie (1960, 11-19). Volgens Barthes; "Certainly the image is not the reality but at least it is its perfect analogon and it is exactly this analogical perfection which, to common sense, defines the photograph" (1977, 17).

De denkwijze waarin het documentaire karakter volgt uit de index is terug te vinden in de fotojournalistiek. Bijvoorbeeld in de opmerking van de expert die stelde dat alle pixels op dezelfde plek stonden. Als alle pixels op dezelfde plek staan zoals de sensor deze heeft waargenomen is de foto nog steeds een indexicale verwijzing naar dat wat voor de lens stond. Als de pixels niet langer op dezelfde plek staan is deze indexicale band aangetast. Ook in de regels van het ANP komt dit terug: "Onder beeldmanipulatie verstaan we het toevoegen en/of verwijderen van bepaalde beeldelementen, waardoor de inhoud van de foto verandert. Dit is ten strengste verboden" (Rogmans, 2013). Met deze regels stuurt het ANP er op aan dat een foto die binnen deze regels bewerkt is een gegarandeerde indexicale band heeft. Tevens stelt het ANP dat: "Onder beeldbewerking verstaan we alle technische handelingen waarmee we een foto kwalitatief en daardoor vaak ook inhoudelijk sterker maken. In veel gevallen is fotobewerking wenselijk of zelfs noodzakelijk; veel nieuwsfoto's worden immers onder slechte lichtomstandigheden gemaakt" (Rogmans, 2013). Hiermee worden handelingen bedoeld zoals het bewerken van het contrast en de belichting. Sommige foto's zijn bijvoorbeeld te donker gemaakt en deze mogen in de nabewerking lichter gemaakt worden. Andere foto's hebben een incorrecte kleurverschuiving door een foutieve witbalans die gecorrigeerd moet worden. Dit wordt niet gezien als manipulatie van het fotografisch beeld omdat het de indexicale band niet aantast.

De term indexicaliteit is geoperationaliseerd en gekoppeld is aan de huidige regelgeving rondom nabewerking. Echter het idee dat fotografie in zijn ontologie altijd indexicaal is staat tegenwoordig ter discussie. Nu vooral door het overmatig bewerken van nieuwsfoto's, maar ook al eerder toen fotografie overging op een digitale wijze van opname en opslag. De wetenschapper Rodowick stelde dat door de binaire basis een digitale waarde nooit een goede index zou kunnen zijn omdat: "The process of quantification or numerization is irreversible, which is another way of saying that inputs and outputs are discontinuous in digital information" (2007, 118). In de basis bestaat een digitale foto uit een raster met gevuld de waarden 1 of 0. Deze waarden zijn volgens

Rodowick niet terug te redeneren tot iets dat zich voor de lens bevond. Ook voor Winston is de essentie van een indexicale band dat er niet enkel gesproken kan worden van oorzaak en gevolg, maar dat ook dat de redenatie van het gevolg tot de oorzaak terug gemaakt kan worden (1995,256). Olivieri noemt dit de retracability (herleidbaarheid) van de index. Ze ziet de index niet alleen als een spoor (zoals de voetstap in het zand) maar ook als de presentatie van het originele object. (2012, 35) Ze wijst er op dat Peirce in zijn definitie van de index stelt dat er door de index naar het origineel gewezen moet worden (2012, 38). Het argument van Rodowick en Winston is echter onvoldoende om te weerleggen dat digitale waarden een index kunnen zijn volgens Kessler (2009, 193). Gunning legt uit dat: "The difference between the digital and the film based camera has to do with the way information is captured – which does have strong implications for the way the images can be stored, transferred and indeed manipulated. But storage in terms of numerical data does not eliminate indexicality" (2004, 40). En zo kan ook de digitale foto gebruikt worden als bewijs in de rechtzaal of als pasfoto voor op een paspoort. Kessler en Gunning baseren zich op Bazin die stelt dat het niet uitmaakt of een foto verstoord is, hij vind altijd zijn oorsprong in het origineel (1960, 8).

Toch moeten de argument van Rodowick en Winston niet zomaar van de hand worden gedaan. In de praktijk is de herleidbaarheid van de causaliteit bij digitale opslag vrijwel onmogelijk geworden. Als bij analoge fotografie het fotografisch proces transparant was is dat nu niet langer zo. Veel camera's hebben geautomatiseerde optimalisatieprocessen die zonder dat de fotograaf dit weet effect hebben op het resultaat. Elke camera is uniek en het proces is verschillend per systeem. Achteraf is het bij de foto onmogelijk te bepalen onder welke processen een foto wel of niet onderhevig is geweest. Professionele camera's bieden de mogelijkheid om in RAW-formaat op te slaan en zoveel mogelijk van dergelijke automatisen te vermijden. Echter, er zijn talloze camera's die dit niet doen. Een digitale foto zou nog steeds indexicaal kunnen zijn, immers ook deze automatisen sluiten causaliteit niet uit. Het resultaat is echter niet langer herleidbaar tot een origineel, zelfs al is het onderwerp scherp en correct belicht in beeld gebracht. Als dat niet genoeg is bestaat er nog de manipulatie die een fotograaf bewust toepast. Hoewel Gunning beargumenteert dat tegenwoordig niets kan wat vroeger niet ook al kon (2004, 41) blijft het een feit dat de snelheid, precisie en eenvoud die nu behaald kunnen worden het toelaten dat manipulatie weinig tot geen tijd meer hoeft te kosten. Zelfs dodging en burning, dat in de donkere kamer nog een geaccepteerde handeling was kan nu zo

gedetailleerd gebruikt worden dat dit wellicht ook in strijd is met de index. Kortom: Als ooit de foto door de transparantie van het proces vrijwel gegarandeerd indexicaal kon zijn, is die garantie tegenwoordig vaker uitzondering dan regel.

En zo nemen ook Gunning en Kessler afstand van de index als garantie van fotografie. Gunning beschrijft waarom het werk van Wollen, die Bazin koppelde aan Pierce, niet langer relevant is (2007, 33). Het realisme van fotografisch beeld volgt niet langer uit de index maar uit een minder logisch systeem dat gebaseerd moet worden op de ontvanger (2007, 33). Voor Manovich is de index en de koppeling met het documentaire karakter een uitzondering is geweest: “the result of automatically recording visual reality, was only an exception, an isolated accident in the history of visual representation. which has always involved, and now again involves the manual construction of images” (1996). Kessler stelt voor om de ‘claim on the real’ voortaan niet langer te baseren op de index, maar te laten volgen uit de methode van twee andere wetenschappers: Searle en Odin (2009, 192). Onder andere dezen zullen in het volgende hoofdstuk behandeld worden.

Documentair zonder index

Uit het voorgaande blijkt dat het documentaire karakter niet langer automatisch voortkomt uit garantie van de indexicaliteit. Althans niet op de manier zoals Wollen de koppeling maakte tussen Bazin en Peirce. Er zal op een alternatieve manier gekeken moeten worden naar het nabewerken van foto's. De huidige manier van regelgeven is nog steeds gebaseerd op het behoud van de indexicaliteit. In andere vakgebieden, zoals de taalwetenschap en filmwetenschap heeft de index al langer een andere status, maar ook in deze vakgebieden kan een uiting documentair zijn. Searle, Eltzen en Odin beschrijven hoe een uiting documentair genoemd kan worden. Als eerste komt Searle aan bod. Searle is een filosoof die het verschil fictief en non-fictief beschreef. Hij gaat hierbij uit van talige uitingen en niet van foto's. Toch is deze tekst relevant omdat hij dit verschil baseert op de auteur. Als eerste stelt hij dat: “The identifying criterion for whether or not a text is a work of fiction must of necessity lie in the illocutionary intentions of the author. There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction” (1975, 325). Er is volgens Searle tussen de uitingen van fictie en non-fictie geen herkenbaar verschil omdat er dan twee conventies zouden moeten bestaan die elk los van elkaar aangeleerd moeten worden (1995, 324). Doordat zowel fictie als non-fictie gebruik moet

maken van dezelfde conventies moet de status van fictie of non-fictie wel voortkomen uit de intentie van de auteur, die de waarheid verteld of deze juist achterwege laat. Het concept van intentie is te complex om in dit onderzoek uitgebreid mee te nemen. Searle stelt als essentiële regel voor de goede intentie dat de maker zichzelf verplicht eerlijk te zijn. Als hieraan te kort wordt gedaan kan van een leugen gesproken worden (1975, 322).

Om het verschil tussen fictie en non-fictie duidelijk te maken gebruikt Searle een voorbeeld: Als iemand net doet alsof hij iemand een klap in het gezicht wil geven zal hij zijn vuist ballen en de een armbeweging maken. Het slaan is alsof, maar de handelingen zijn echt (1995, 327).

In de praktijk is het moeilijker om uitspraken over andermans intentie te doen. Dirk Eitzen gebruikt een voorbeeld dat vergelijkbaar⁶ is met de vuist van Searle om een andere houding te onderschrijven. Om een bult te voorkomen zul je toch de vuist ontwijken, of de klap nu net alsof gegeven werd of niet. Volgens Eitzen schiet de eerste definitie van Searle tekort omdat deze de veranderingen als het gevolg van een documentaire niet kan verklaren (Eitzen 1995, 82). Later gaf Searle nog wel een praktischere methode om iets als documentair te benoemen als de bedoelingen van de maker niet bekend zijn. Hij stelt dat: een uiting altijd in termen van waarheid ondervraagd worden (1979 58-75).

Volgens Eitzen is de documentaire staat niet afhankelijk van de intentie van de maker of het productieproces, maar is het een gevolg van de wijze waarop deze ontvangen wordt. Dat verklaart namelijk de verschillen in het dagelijks leven. Hij neemt dan ook afstand van de truth-claim als kenmerk van de documentaire omdat de truth-claim maar al te vaak genegeerd wordt door kijkers (Eitzen 1995, 88). Tenslotte biedt ook Eitzen een methode om iets documentair te noemen. Als de kijker zich kan afvragen of de uiting misschien een leugen is dan is de uiting documentair.

Odin stelt dat elke kijker zich een beeld vormt van de maker, die hij enonciateur noemt (1987, 12). Om documentair te kunnen zijn moet de enonciateur reëel zijn. Ofwel de enonciateur moet de kijker iets eerlijk vertellen (Odin 1987,14). Hij stelt dat een kijker meerdere enonciateurs kan verbeelden. Dit kan bijvoorbeeld de camera zijn of de

⁶ Hij gebruikt zelf het voorbeeld van een honkbal, maar in vergelijking met Searle is nu voor de vuist gekozen

cameraman, de regisseur, enzovoort. Odin beschrijft hoe een uiting om tegelijkertijd deels wel, deels niet documentair kan zijn. Als bijvoorbeeld de camera als reële enonciateur wordt genomen: "... wordt al wat voor de kamera [sic] staat [...] object van de documentariserende lektuur [sic]" (1987,15). Tevens kan dat de documentaire staat als gevolg van de indexicaliteit volgens Odin bestaan. Volgens Odin kan de fotograaf en de nabewerking los van elkaar geanalyseerd worden. Bij het maken van een beeld van de enonciateur helpt het ook om de context te bestuderen. Zo wordt in de fotojournalistiek een foto vaak voorzien van tekst, of gekoppeld aan een verhaal. Volgens de regels van het ANP dienen deze bijschriften om twijfel over de foto weg te nemen en deze te verduidelijken (Rogmans 2013). De mediawetenschapper Deacon stelt omtrent deze bijgevoegde teksten dat: "Captions and slogans attempt to narrow down the connotations the image carries and encourage readers to activate the particular associations producers had in mind" (1999, 197). In andere woorden: de caption en context wijst ons op de essentie van de foto en de relatie tot de intentie van de auteur. En dus is het mogelijk een beter beeld te krijgen van diens intentie.

Voorbeelden

Eitzen, Searle en Odin hebben elk een eenvoudige methode aangereikt waarmee de documentaire status aangetoond kan worden: De uiting kan ondervraagd worden in termen van waarheid. Er kan een beeld gevormd worden van de enonciateur en de vraag: zou dit een leugen kunnen zijn kan gesteld worden. Middels de volgende twee casussen zal aangetoond worden dat de documentaire status van een foto niet altijd voort hoeft te komen uit de indexicaliteit.

1: O.J. Simpson

O.J. Simpson is een bekend sporter en acteur die beschuldigd werd van de moord op twee blanken. Op 27 Juni 1994 hadden zowel Newsweek als Time-Magazine de politiefoto van O.J. Simpson op de voorkant. De versie van Time-magazine was anders dan die van Newsweek. Middels een gewijzigd contrast en/of dodging en burning was de foto van Time-Magazine donkerder gemaakt (Zabel, 2005). Time-magazine werd direct beschuldigd van racisme. De editor verdedigde zich door te stellen dat hij: "wanted to make it more artful, more compelling" (Zabel, 2005). Toch heeft Time-magazine direct besloten de cover te vervangen.

De discussie werd op gang gebracht door het gevoel van racisme en stereotypering. Zeker als de twee covers vergeleken worden is het verschil bijzonder groot. De expert die ingehuurd was door de World Press Association zou ook in dit geval kunnen concluderen dat al het fotomateriaal nog op de juiste plek zit. De indexicale waarden zijn in de nabewerking niet aangetast. Vooral het effect van de nabewerking zeer groot, de handeling zelf is vrij eenvoudig en volkomen geaccepteerd binnen de regelgevingen.

De vraag of de uiting een leugen zou kunnen zijn kan bij deze foto gesteld worden. De foto was, zelfs zonder de andere foto gezien te hebben, duidelijk veel te donker. De nabewerking benadrukte het rassen element op een manier dat de documentaire waarde tevens aangetast wordt. De context waarin de foto verschenen is, 'zwarte man vermoord twee blanken,' versterkt het idee dat elke invloed op het benadrukken van het ras van de man suggestief is. Aan de intentie van de enonciateur, in dit geval de editor van Time-magazine, kan getwijfeld worden doordat de gevoeligheid rondom het benadrukken van iemands ras in deze context erg hoog ligt.

Als de editor de foto had opgelicht zou dat voor de regelgeving geen verschil zijn geweest. Toch lijkt het aannemelijk dat er dan geen ophef zou zijn ontstaan doordat niet een bepaald onderdeel van de context versterkt zou zijn in de foto. Toch kan dat slechts gezien worden als speculatie.

Bij deze casus kan gesteld worden dat de nabewerkingen in zichzelf binnen de huidige regelgeving niet direct als problematisch gezien zal worden. De indexicale band al zodanig werd dan ook niet aangetast. Toch kan de documentaire status vanuit de ontvanger met recht betwijfeld worden vanwege de vermeende suggestieve bewerking in relatie met de context waarin de foto geplaatst is. Vanuit de kant van de maker kunnen we, mits diens statement oprecht was slechts stellen dat er geen kwade opzet in het spel was.

2: Madrid

Op 11 maart 2004 werd er een aanslag gepleegd op enkele treinen in Madrid. Er was één foto die een groot aantal voorpagina's haalde. De originele foto echter bevat onderin een afgerukt ledemaat. Voor veel kranten was dit een reden om de foto slechts deels of niet te gebruiken. Er was een krant die grote tekst over de foto plaatste en er waren enkele kranten, waaronder The Daily Mail en The Daily Telegraph die het afgerukte ledemaat

hadden weggewerkt. Tenslotte heeft the Guardian de rode kleur van het bloed selectief verzwakt om zo de aandacht af te leiden (Irby 2011).

In sommige gevallen werd de indexicale band aangetast, in andere niet. Veel editors zaten met het probleem dat dit de perfecte foto was die toch onbruikbaar was vanwege het gruwelijke detail. Editor bij Time-magazine, Mary Ann Golan herinnert zich de discussie: "This was the best picture that we saw in terms of the scale and impact" (Irby 2011). De intentie van de meeste editors is hetzelfde geweest: het gebruiken van deze foto, zonder het tonen van het detail.

Op de vraag of de foto een leugen zou kunnen zijn, zal in elk van de gevallen resulteren in het antwoord dat de foto documentair is. De kijker ziet de chaos van de aanslag. Een element dat ontbreekt zal aan die indruk niet of slechts weinig afdoen. Ook als de kijker zich een beeld probeert te vormen van de enonciateur zal in elk van de gevallen het beeld als documentair worden gezien.

Het is pas in de vergelijking van de verschillende kranten en voorpagina foto's dat de kijker meer leert. Evenals bij de vorige casus kwam de bewerking naar buiten. Bij een goede analyse van de bewerking zal de kijker kunnen zien dat in dit geval het beeld niet is gemanipuleerd om de essentie te versterken, maar om de kijker te beschermen. De essentie van de foto in relatie tot zijn context is niet veranderd en dus zou deze foto in elk van de gevallen als documentair kunnen worden gelezen door de kijker. Zelfs als deze de andere versies gezien heeft. De intenties van de enonciateur is namelijk oprecht en zijn slechts met moeite als leugenachtig kunnen worden gelezen door de kijker. De manipulaties en bewerkingen zijn het gevolg geweest van een keuze op het vlak van smaak, en niet om de foto te versterken of onwaarheden te suggereren.

Conclusie en reflectie

Zowel wetenschappers als journalisten zien de fotografie afstand nemen van de index als garantie. Toch kan een foto ook los van de indexicale garantie documentair zijn. Dit is echter afhankelijk van het type bewerking en wat er afgebeeld wordt. Elke bewerking en het effect ervan is uniek voor elke foto.

Toch is de regelgeving rondom nabewerking in de journalistiek nog altijd gericht op het behoud van de index. Vanuit een visie op geloofwaardigheid in fotografie valt ook een

mening te vormen over nabewerking die afwijkt van de huidige regelgeving. Deze visie komt voor een groot deel voort uit de kijker en diens beeld van de essentie van de foto en de bedoeling die diens maker moet hebben gehad. De verantwoordelijkheid ligt nog altijd bij de maker. Searle stelt dan ook terecht dat de intentie van de auteur leidend is. Als de documentaire status enkel volgt uit het effect bij de ontvangst, zoals Eitzen stelt is er geen verschil tussen een documentaire en een leugen.

Een nadeel van dit onderzoek is dat de gebruikte foto's onderwerp zijn geweest van een schandaal. Dat is een gevolg van de mate van bewerking die bekend moest zijn. Hierdoor zou het kunnen lijken dat er nog een mate van correctie door lezers wordt toegepast. Echter er zijn ongetwijfeld foto's die in eenzelfde mate nabewerkt zijn en waarbij dat nooit aan het licht is gekomen. Het is juist deze praktijk die benadrukt dat de garantie die in de ontologie zat niet met regelgeving rondom behoud van de index in te perken valt. De vraag van Eitzen: 'Might it be lying?' Doet zich voor als een goede toevoeging aan de regelgeving om foto's waarheids getrouw te laten zijn. Echter: De combinatie van Barthes statement dat een foto een bewijs is voor 'having been there' en de vraag 'might it be lying?' is niet hetzelfde als de truth-claim die volgens Gunning (2004, 41) uit de indexicale en visuele correctheid volgde. Een in tact gelaten indexicale verwijzing bewijst door herleidbaarheid ook dat er niets is, als er niets getoond wordt. Enkel de controlevraag: 'might it be lying' is vooral gericht is op de echtheid van hetgeen wel getoond wordt. Zo is een glad strand door indexicaliteit een bewijs dat er niemand recent gelopen heeft, terwijl bij de casus van Madrid de kiezelsteentjes geen bewijs meer zijn dat er niets op gelegen heeft. Zo moet dit onderzoek dus niet gelezen worden als een argument om foto's terug te brengen naar hun essentie en te ontdoen van alle niet strikt noodzakelijke elementen. Hierin heeft de huidige regelgeving dus nog een wakende positie voor een hellend vlak. Uiteindelijk ligt de verantwoordelijkheid nog altijd bij de fotograaf en uitgever, die zich ver van de leugen moeten houden. De schrijvende pers kampt al langer met dat probleem. Wellicht dus dat daar de praktische regels gevonden kunnen worden die journalistieke foto ver van de leugen houdt.

Bibliografie

- Anthony, Sebastian. *Was the 2013 World Press Photo of the Year faked with Photoshop, or merely manipulated?* Extremetech.com, 13 mei 2013. Web. 24 Juni 2013.
- Barthes, Roland. *La Chambre Claire*. Paris: Gallimard/Cahiers du Cinéma, 1980.
- . *The Rhetoric Of The Image*. New York: Hill and Wang, 1964.
- . *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang 1977.
- Bordwell, David. Thompson, Kristin. *Film-Art*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image" in: *Film Quarterly* 13, no. 4. 1960: 4-9.
- Van den Berg, Emma. *Gezamenlijk standpunt over beeldbewerking draagt bij aan kwaliteit Nederlandse nieuwsfotografie*. De nieuwe reporter, 4 oktober 2011. Web. 24 Juni 2013.
- Deacon, David. Pickering, Michael, Golding, Peter. Murdock, Graham. "Viewing the image" In: *Researching communications* London: Hodder headline group, 1999. 185-207.
- Eitzen, Dirk. "When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception." In: *Cinema Journal* 35, no. 1. 1995. 81-102.
- Fiske, John. *Introduction to Communication Studies*. Londen: Routledge, 1990.
- Gunning, Tom. "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs". In: *NORDICOM Review*, vol. 5, no.1/2. September 2004.
- . "Moving away from the index: Cinema and the impression of reality" In: *Differences: A Journal of feminist cultural studies* 18. 2007. 29-52.
- Hollak, Rosan. *Paul Hansen wint World Press Photo met 'krachtige' foto Gaza*. NRC.nl, 15 februari 2013. Web.
- Irby, Kenneth. *Beyond Taste: Editing Truth*. poynter.org, 2 maart 2011. Web. 24 Juni 2013.
- Kessler, Frank "what you get is what you see: Digital images and the claim on the real." In: *Digital material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: University Press, 2009.
- Krug, Matthias. Niggemeier, Stefan. *Enhanced Reality: Exploring the Boundaries of Photo Editing*. Der Spiegel online, 8 mei 2013. Web.
- Krawetz, Neal. *Unbelievable*. hackerfactor.com. 12 mei 2013. Web. 24 Juni 2013.
- . *Angry mob*. hackerfactor.com, 14 mei 2013. Web. 24 Juni 2013.
- Manovich, Lev. "Cinema and Digital Media." In: *Perspectives of Media Art*. Ostfildern: Cantz Verlag, 1996.

- . "What is digital cinema?" In: *Perspectives of Media Art*. Ostfildern: Cantz Verlag, 1996.
- "Code of ethics." NPPA. n.d. Web. 24 Juni 2013.
- Odin, Roger. "Dokumentaire film, Dokumentariserende Lektuur." In: *Andere Sinema* 81, 1987.
- Olivieri, Domitilla. *Haunted By Reality*. Utrecht: all print, 2012. 1-53.
- Plantinga, Carl. "What a documentary is, after all" In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63. 2005. 105-117.
- Rodowick, David. *The virtual life of film* Cambridge: Harvard University Press. 2007.
- Rogmans, Dolf. *Persbureaus stellen fotorichtlijnen op*. Villamedia. 18 maart 2010. Web. 24 Juni 2013.
- Renov, Michael. *Introduction: The Truth About Non-Fiction. Theorizing Documentary*. London: Routledge, 1993.
- Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin Books, 1979.
- Schwartz, Dona. "Professional oversight: Policing the credibility of photojournalism." In: *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2003. 27-51.
- Searle, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse." In: *New Literary History* 6, no. 2, 1975. 319-332.
- . *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press 1979.
- Winston, Brian. "The Documentary Film as Scientific Inscription." In: *Theorizing Documentary* London: Routledge, 1993.
- . *Claiming the real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*. London: British Film Institute, 1995.
- Wollen, Peter. *The Semiology of the Cinema. Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: university of Indiana 1969. 116-54.
- Zabel, Bryce. *O.J.'s Last Run: A Tale of Two Covers*. blogcritics.org. 31 augustus 2005. Web. 24 Juni 2013.