



## DE BETEKENIS VAN HET BANALE

### Familiefotografie als sociale praktijk en sociologische databron

Luc Pauwels

*'Parce que la photographie se prête fort mal, au moins en apparence, à l'étude proprement sociologique, elle fournit l'occasion rêvée de faire la preuve que le sociologue, attaché à déchiffrer ce qui n'est jamais que 'sens commun', peut traiter de l'image sans devenir visionnaire.'*

*(Pierre Bourdieu)*

In welke mate kan het opvallend stereotiepe karakter van de familiefotografie worden verklaard vanuit een aantal sociale functies en processen die de productie en het gebruik van beelden in de private sfeer omkaderen? Dit artikel geeft hierop een antwoord door vooreerst de inzichten die een aantal auteurs rond dit thema ontwikkelden kritisch te beschouwen. Vervolgens wordt betoogd dat een sociologische benadering zich niet hoeft te beperken tot het doorgronden van de private beeldpraktijk als sociaal instituut maar dat de visuele produkten van deze praktijk tevens de mogelijkheid bieden tot het verwerven van kennis over het samenleven in ruimere zin. Maar daarvoor moet de informatie die in camerabeelden besloten ligt op gepaste wijze gedecodeerd kunnen worden. Dit veronderstelt inzicht in de typische structuur van camerabeelden en kennis van de manieren waarop zij naar de achterliggende sociale realiteit kunnen verwijzen. Daarom wordt dieper ingegaan op enkele belangrijke aspecten van een sociologisch geëigende beeldanalyse. Afsluitend worden enkele tendensen en vraagstukken van het huidige onderzoek naar het sociale en sociologische belang van de beeldpraktijk van familie en gezin belicht.

## 1. MAATSCHAPPELIJKE STILLEVENS

Spoedig na de uitvinding van de revolutionaire techniek waarbij 'de natuur zichzelf afbeeldt', nu ruim 150 jaar geleden, ging de fotografie een belangrijke rol vervullen in tal van maatschappelijke sectoren. Aanvankelijk nog het exclusieve instrument van de kunstzinnige of wetenschappelijke geïnteresseerde aristocraat of gegoede burger, vindt de camera in zijn populaire 'box' uitvoering voorgoed zijn weg naar de minder bevoordeelde klasse (Freund, 1974 en De Haas, 1975). Binnen de massale hoeveelheden foto-beelden die dagelijks worden geproduceerd neemt het familiebeeld een bijzondere plaats in. Voor velen vormen fotoverzamelingen het enige biografische materiaal dat ze achterlaten.

De verborgen charme van het kijken naar verleden tijd heeft zich de laatste jaren gemanifesteerd in een opmerkelijk aantal publicaties van diverse aard waarin een tijdsbeeld opgeroepen wordt via foto's uit familiealbums in combinatie met feitelijke (bv. historische) gegevens, dagboekuitreksels, brieven of meer publieke vormen van communicatie.

'Voor de socioloog zijn incidentele handelingen, vluchtige en eenmalige evenementen van weinig belang', schrijven van Doorn en Lammers in hun bekende standaardwerk, 'eerst indien in het menselijk gedrag een zekere mate van stabiliteit optreedt ontwaakt zijn belangstelling' (van Doorn en Lammers, 1975: 43). Toch duurde het een hele tijd vooraleer de familiefotografie als produkt en/of praktijk de aandacht van sociologen kon verwerven. Wellicht heeft het triviale - voor de buitenstaander zelfs ronduit banale - karakter van de in besloten kring van familie en kennissen geproduceerde beelden, de wetenschapper lange tijd blind gemaakt voor de sociale functies en processen die mee aan de basis liggen van het stereotiepe karakter van de produkten en de praktijk. De doorsnee private fotoverzameling toont steeds weer dezelfde aspecten van dezelfde personen in gelijkaardige situaties op een vrijwel identieke manier in beeld gebracht. Deze opvallende karakteristiek heeft minder te maken met de onbekwaamheid van de familiale beeldproducent dan wel met het deels bewust, deels onbewust gehoorzamen aan een aantal sociale factoren en conventies die de produktie en het gebruik van beelden in de private sfeer domineren.

## 2. SOCIALE FUNCTIES VAN DE FAMILIEFOTOGRAFIE

### 2.1 Integratie bevorderen

Pierre Bourdieu kwam reeds vele jaren geleden tot de vaststelling dat niets meer conventioneel en meer aan regels lijkt gebonden te zijn dan de fotografische praktijk en de foto's van amateurs (Bourdieu, 1965: 25). Niet alleen de gelegenheden waarop gefotografeerd wordt, de onderwerpen, de plaatsen en de gefotografeerde personen, maar ook de compositie zelf van het geheel lijkt te gehoorzamen aan impliciete canons die een algemene geldingskracht bezitten. Bovendien ontdekte Bourdieu een positieve relatie tussen de aanwezigheid van kinderen in het gezin en het bezit van een

fotocamera. Deze beide vaststellingen leidden tot Bourdieus centrale stelling dat de fotografie een sociale institutie is die vooral tot taak heeft:

*[...] de solemniser et d'éterniser les grands moments de la vie familiale, bref, de renforcer l'intégration du groupe familial en réaffirmant le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité* (Bourdieu, 1965 (1978): 39).

Tot deze hoogtijdagen van het familiale en collectieve leven rekent Bourdieu vooral de traditionele familiefeesten. Net als Durkheim kent Bourdieu aan feesten een integrerende functie toe en de fotografie ondersteunt die functie. Vooral de dag van het huwelijk is voor Bourdieu een 'moment fort de la vie familiale'. Geen huwelijk zonder foto's, zegt hij. Het fotograferen van het gehuwde paar en de beide families betekent dat het huwelijk en de band tussen de wederzijdse families gesanctioneerd wordt. De praktijk van het maken (of laten maken) en bekijken van beelden in de private sfeer van gezin en familie is een ritueel waaraan men zich niet makkelijk kan onttrekken.

Het familiealbum maakt dan ook de integratie van eigen en aangehuwde familie zichtbaar. Dierbare herinneringen aan personen en zaken die ver weg of voorgoed afwezig zijn, worden levendig gehouden door het camerabeeld dat vaak een haast magisch surrogaat van het afgebeelde lijkt. Geen ander middel blijkt immers zo in staat ruimte en tijd te overbruggen. De fotografische afbeelding bezit door haar 'authenticiteit' (want steeds gaat het om afspiegelingen van zaken die zich werkelijk vóór de camera hebben bevonden) een overtuigingskracht en een geloofwaardigheid die de geschilderde afbeelding ontbeert.

De fotografie helpt niet alleen de integratie van familieleden te ondersteunen maar kan, volgens Bourdieu, zelf ook beschouwd worden als een functie van een bestaand niveau van integratie (1965 (1978): 38-54). In gezinnen waar een hechte band bestaat tussen de leden zou er dus meer van de camera gebruik worden gemaakt dan in gezinnen waarvan de leden naast elkaar hun eigen leven leiden. Hetgeen gefotografeerd wordt zijn niet enkel individuen in hun specifieke eigenheid maar vooral ook sociale rollen (de gehuwde, de eerste communicant, de militair) of sociale relaties (de oom uit Amerika, de tante van Oostende). Wanneer gezinsleden foto's of filmpjes maken van hun familiaal leven - de geboorte van de kinderen, samen op vakantie, enz. - doen ze dit wellicht in de eerste plaats om het vasthouden van dierbare momenten, maar ook om aan nakomelingen en anderen te tonen 'hoe het was' (en misschien ook 'hoe het moet zijn'), om potentiële familieleden (huwelijkskandidaten) te socialiseren, of om aan anderen duidelijk te maken hoe waardevol en geslaagd het gezinsleven wel is.

Vele jaren na Bourdieus studie moest ook Christopher Musello vaststellen dat het versterken van de familiebanden en het gestalte geven aan typische opvattingen en waarden van het gezin, nog steeds één van de voornaamste functies van de familie-fotografie is. Hij spreekt in dit verband van een 'communion'-functie (1979: 109). De aanwezigheid van de camera duidt het belang aan van een gebeurtenis en speelt er zelf vaak een hoofdrol in. Het bovenhalen van de camera geeft aan dat het om een waardevol moment gaat.

Zelfs wanneer de produktie van het fotografische beeld volledig overgelaten wordt aan het automatisme van het fotoapparaat (een kenmerkende tendens van de huidige cameraontwikkeling), blijft het in beeld brengen een keuze waarbij esthetische en ethische waarden een rol spelen. Dit heeft voor gevolg dat zelfs een op het eerste

gezicht onbeduidende foto niet alleen de intenties van de fotograaf expliciteert maar tevens iets vertelt over het waardensysteem en de wereldvisie van de groep of het samenlevingsverband waartoe hij behoort. Vanuit sociologisch gezichtspunt kan een foto beschouwd worden als een van de meest plastische uitdrukkingen van de heersende waarden en normen in een gegeven samenleving.

## 2.2 Normen in verandering

Omdat de fotografie een bepaald aspect van de werkelijkheid wil fixeren en vereeuwigen is haar praktijk vanuit sociaal oogpunt te belangrijk om ze aan de arbitraire voorstellingswijze en fantasie van het individu over te laten. Dit is volgens Bourdieu dan ook de reden waarom de samenleving (of heersende groepen daarin) deze praktijk aan collectieve regels onderworpen heeft. De normen die de oppositie veroorzaken tussen hetgeen wel en niet gefotografeerd mag worden zijn volgens Bourdieu onafscheidelijk verbonden met het beoordelingsstelsel van een sociale groep, een beroepsgroep of een artistieke 'school' (Bourdieu, 1978: 24-25).

De zogenaamde 'rites de passages' (o.a. doopplechtigheid, eerste communie, huwelijk) en andere voor de samenhang en bestendiging van de heersende familieverbanden betekenisvolle ogenblikken, maken tot op heden een belangrijk deel van de fotografeerbare momenten uit. Nog steeds worden een aantal rituele gebeurtenissen precies op de door Bourdieu beschreven wijze gefotografeerd. Toch hebben de plechtige ceremonieën en rituelen (Bourdieu's 'grands moments de la vie familiale') die kenmerkend zijn voor sterk geïntegreerde en traditiegebonden samenlevingen, veel aan betekenis ingeboet. De fotografische praktijk in onze huidige samenleving kan niet meer op bevredigende wijze verklaard worden door deze uitsluitend te beschouwen als ondersteuning van rituele gebeurtenissen. Bourdieu's theorie is op bepaalde punten wat gedateerd en eenzijdig omdat ze alles wil verklaren vanuit de ondersteunende functie van de fotografie en de rol van de langzaam gegroeide cameracultuur (de typisch 'fotografische' waarden en normen) te weinig benadrukt.

Ondanks de deritualiserings- en informaliseringsprocessen die de huidige samenleving kenmerken, blijven er evengoed impliciete regels bestaan die voorschrijven wat vanuit sociaal oogpunt fotografeerbaar is en wat niet gepast geacht wordt om in beelden vast te leggen. Dit soort normen zijn net zo min als andere voorschriften binnen de samenleving statisch van aard. Heel duidelijk komt dit bijvoorbeeld tot uiting in de gewijzigde opvattingen met betrekking tot het fotograferen van overledenen. In de vorige eeuw werden vaak foto's van doden gemaakt. Coppens signaleert dat de negentiende-eeuwse doodgraver of koster in kleinere dorpen in Nederland dikwijls tegelijkertijd als plaatselijke fotograaf optrad (Coppens, 1976). Op dit ogenblik is post-mortem fotografie weer veel minder gebruikelijk. Naaktfoto's lijken daarentegen eerder aan een 'detaboeëeringsproces' onderhevig te zijn. Ontwikkelcentrales laten 'blote foto's' niet meer zo vaak 'per ongeluk' mislukken.

De formele, vaak door een professionele fotograaf vastgelegde pose verliest terrein, ten gunste van een meer informele benadering die de minder hiërarchische verhoudingen binnen het gezin en binnen het ruimere familieverband weerspiegelt. Niettegen-

staande ook in de studio van de professionele fotograaf de minder formele poses ingang vinden, eisen de familiale kiekjesmaker en de 'serieuze' foto-amateur een steeds groter deel op van de private beeldenproductie. Het groeiend technologisch raffinement zelfs van de meest eenvoudige camera's zal deze trend eerder versterken dan afremmen. Door het ver gevorderde democratiseringsproces van de fotografie en het daarmee samenhangende sterk vergrote bedieningsgemak van de camera is het fotograferen steeds meer tot de gewone activiteiten gaan behoren, tijdens een uitstapje of gewoon thuis.

Het te nadrukkelijk poseren wordt steeds minder aanvaard, de gekunstelde foto's worden als 'onnatuurlijk' en 'stijf' ervaren. In de hedendaagse familiefotografie wordt gestreefd naar beelden die minder gedwongen, zogenaamd 'natuurlijker' lijken dan de nadrukkelijk geposeerde taferelen van voorheen. Ook in handleidingen voor amateur-fotografen wordt aangeraden om zoveel mogelijk 'gewone dingen en momenten' te fotograferen. Toch gaat het hier in vele gevallen om wat Watzlawick een paradox van het 'wees spontaan'-type zou noemen: er wordt voor een opname gevraagd dat men spontaan een bepaald gedragspatroon zou vertonen, terwijl het precies in de aard van het spontane ligt dat men dit onmogelijk kan vragen (1978: 85). Boerdam en Oosterbaan Martinius spreken in dit verband van 'gedwongen ongedwongenheid' een term die doet denken aan Bourdieus uitdrukking 'dérèglement réglé' (Boerdam en Oosterbaan Martinius, 1978: 305-315, en Bourdieu, 1965: 49).

### 2.3 Idealisering en 'gedwongen ongedwongenheid'

Tussen de zorgvuldig geordende pose en het snapshot is in wezen minder verschil dan doorgaans wordt erkend. Het streven naar een zo gunstig mogelijke indruk blijft in beide gevallen overheersen. Hirsch verwoordt dit als volgt:

*For a formal photographer we fix our hair; for a candid one, mess it a bit. The formal photographer says "Sit up"; the candid one says "Relax". Formal photography is static; candid photography dramatic. Yet, despite these differences formal and candid family photography share the same history and use the same fundamental images.* (1981: 15)

Verscheidene auteurs die zich met de analyse van de moderne verschijningsvorm van de familiefotografie bezighielden (o.a. Boerdam en Oosterbaan Martinius, 1978a en b; Musello, 1979; Hirsch, 1981) maakten gebruik van het begrippenkader dat Erving Goffman in zijn beroemde werk *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) ontwikkelde. Begrippen als 'impression management' en 'performance' behoren immers tot de schaarse sociologische termen met een onmiskenbare visuele dimensie. Het fotograferen en zich laten fotograferen kan opgevat worden als een 'performance' waarbij met allerlei technieken ('impression management') wordt getracht zich aan anderen (en eigenlijk ook aan zichzelf) op een zo gunstig mogelijke wijze te tonen ('idealisation'). Consequent voortbouwend op Goffman concluderen Boerdam en Oosterbaan Martinius dat de typische selectie van fotografeerbare momenten van een gezins- en familielevens in hoge mate beïnvloed wordt door de ideaalbeelden die er op een bepaald moment in de samenleving t.a.v. gezin en familie gangbaar zijn. Foto-

graferen betekent in dit opzicht het visueel voorstellen van de waarden en normen waaraan het ideale gezin zou moeten gehoorzamen (zoals geluk, huiselijkheid, trouw en solidariteit), en het middel bij uitstek om mensen op een schijnbaar 'objectieve' wijze van het gewenste verleden te voorzien. (Boerdam en Oosterbaan Martinius, 1978b: 304-305, 320-321).

Sontag vergist zich wanneer zij m.b.t. tot de fotografie in huiselijke kring beweert: 'Het doet er nauwelijks toe welke activiteiten worden gefotografeerd, zolang er maar foto's worden genomen en liefdevol bewaard' (1979: 13). Ondanks de opvallende verschuivingen zowel in 'mogelijke' onderwerpen als in wijzen om ze in beeld te brengen, blijven de minder prettige momenten van het samenleven taboe in de meeste private fotoverzamelingen of het familicalbum. Aan tegenslag, echtelijke ruzie, ziekte e.d. willen de gezins- en familieleden liever niet herinnerd worden. Zulke zaken passen niet in het beeld dat zij van hun materiële en geestelijke gemeenschap willen opbouwen en aan toekomstige leden willen doorgeven:

*Family photographs, so generous with views of darling babies and loving couples, do not show grades failed, jobs lost, opportunities missed; and the divorced spouse can easily be torn up or cut out of a family group. The renegade, the wastrel, the outlaw are not pictured in their extremities. They are simply not pictured at all. The family pictures we like best are poignant and optimistic* (Hirsch, 1981: 118)

Musello spreekt eveneens over 'idealisation' als een typisch kenmerk van de fotografische produktie van eigenbeelden in de private sfeer maar verbindt dit vrijwel uitsluitend met formele kwaliteiten: situaties waar de technische gaafheid van de afbeeldingstechniek het subject van zijn beste kant laat zien, zoals het professionele studioportret. De neiging tot idealiseren moet echter ook op het inhoudelijke vlak worden betrokken, los van de technische en esthetische kwaliteiten van de afbeelding (bv. een foto van grootvader die nog steeds veel aandacht heeft voor zijn kleinkinderen, of voor grootmoeder).

Het aspect van idealisering lijkt zich ook in de fotografische praktijk los van de directe familiale context te manifesteren. Aan de hand van de inzendingen van een fotowedstrijd die als thema had: 'De instandhouding van de Franse kusten' onderzocht de Franse sociologe Anne-Marie Laulan de 'mentale concepties' van amateurfotografen evenals de culturele codes waaraan deze zouden gehoorzamen. Laulan hield daarbij rekening met ondermeer de informatie die door de organisatoren op verschillende wijzen verspreid werd, de technische regels waaraan de deelnemers zich moesten onderwerpen, en de impliciete esthetische normen van het foto-amateurisme. Naast het feit dat een groot aantal inzendingen niet beantwoordden aan het onderwerp, bracht een gedetailleerde analyse van de formele kenmerken van de ingezonden beelden een aantal merkwaardige lacunes en tekorten aan het licht. Geheel tegen de verwachtingen in waren de meeste ingezonden foto's een visuele beschrijving van een soort 'ingebeelde' kust. Opnamen van 'herkenbare' plaatsen waren bijzonder schaars terwijl er meestal nog minder te zien was van enigerlei economische bedrijvigheid en van de activiteiten van zeelieden en vissers. Haast geen enkel beeld maakte allusie op de conflicten tussen landbouwers, bouwpromotoren en stedenbouwkundigen, waarvan de kuststreek het voorwerp was. De meeste foto's zijn niet symbolisch maar eerder abstract te noemen:

zonder tijds- of plaatsbepaling, los van elke activiteit of elk concreet project (Laulan, 1978: 110-113).

#### 2.4 De 'antipose' als schijndeviatie

Terwijl het overgrote aandeel van de foto's in private collecties tot de groep van losjes geposeerde of 'candid-opnamen' behoren, duiken ook langzaam meer beelden op die op het eerste gezicht als anti-familiebeelden kunnen worden beschouwd omdat ze, althans op het eerste gezicht, niet meewerken aan het creëren van een gunstig beeld van de gemeenschap die zij afbeelden. Beelden in dit genre tonen familieleden in gekke of zelfs wat gênante situaties: slapend in bad, geeuwend op een feestje, dronken, (half)naakt. Deze afwijkingen van de norm ontstaan uit een bewuste samenwerking tussen fotograaf en subject (de 'zelfparodie'), op eigen initiatief van de fotograaf of hiertoe door een ander familielid overhaald (het 'betrappen'), of gewoon door het vooral bij de candid-fotografie nooit geheel uit te sluiten toeval (oogknippering op het moment van de opname kunnen in ronduit idiote gezichtsuitdrukkingen resulteren). Musello schrijft aan dit soort alternatieve beelden een demystificerende functie toe: het ideaalbeeld van de familie zou erdoor worden ondergraven, weliswaar zonder ooit het afgebeelde subject volledig negatief voor te stellen (Musello, 1979: 110-112). De term demystificatie is echter voor deze op het eerste gezicht uit de band springende beeldpraktijk een te sterke formulering. Humoristische, ambiguë, en voor bepaalde familie- of gezinsleden misschien minder gunstige documenten relativeren weliswaar het dominante beeld van gezin en familie. Maar uiteindelijk resulteert ook dit weer in een gunstig (want vermenschlijkt) beeld van de leefgemeenschap als geheel: het gaat er blijkbaar prettig en ongedwongen aan toe. Het feit dat ook dit soort beelden mogelijk is wijst erop dat de onderlinge verhoudingen hecht en informeel zijn. De primaire functies van de familiale beeldpraktijk wordt door dit soort beelden niet fundamenteel in vraag gesteld of aangetast, zij vervullen hooguit de rol van uitzonderingen die de regel bevestigen.

#### 2.5 De stijl van familiebeelden

Hoewel er met betrekking tot de familiefotografie nauwelijks in termen van stijl wordt gedacht, is ook deze beeldende praktijk gekenmerkt door een aantal combinaties van vormelijke normen en conventies die tot op zekere hoogte consistent en stabiel over tijd en ruimte zijn. Zodoende mag met recht gesproken worden over de stijl van familiefoto's.

In haar studie over de typische stijkenmerken van pers-, reclame- en kunstfotografie stelt Rosenblum dat stijl ook bepaald wordt door structurele kenmerken en beperkingen die inherent zijn aan de typische situaties waarin foto's gemaakt worden (1978: 422-423). Ook familiebeelden vormen hierop geen uitzondering. Om hun typische verschijningsvorm sociologisch te kunnen verklaren moet rekening gehouden worden met de sociale context waarbinnen deze beelden tot stand komen. Dit betekent dat de onderzoeker oog moet hebben voor factoren als arbeidsverdeling en organisatie: wie vervult een actieve rol tijdens de opname (fotograferen, regie aanwijzingen geven) of

achteraf (afwerking, selectie, presentatie en verspreiding van de eindprodukten). Ook de bijzondere mogelijkheden en beperkingen van de techniek in alle stadia van de beeldproductie is een factor die in rekening moet worden gebracht.

De beeldpraktijk in familieverband wordt in hoofdzaak geschraagd door wat een sociaal functionele esthetiek kan worden genoemd. Technische en compositorische kwaliteiten lijken daarbij ondergeschikt aan hetgeen het beeld vanuit sociaal oogpunt te betekenen heeft. De keuze van het onderwerp (de activiteit en de 'personages') is het eerste criterium voor het geslaagd zijn van een beeld. Verder is herkenbaarheid een voorname eis en de centrale plaatsing van het hoofdonderwerp een dominant compositorisch kenmerk (1).

De fotograaf geeft bij het poseren vaak enkele aanwijzingen, maar het bepalen van de camerahoek, en het innemen van een bepaalde houding gebeurt meestal zo onbewust en vanzelfsprekend dat het geënceneerde karakter van de hele bedoening nauwelijks beseft wordt door de betrokkenen. Nochtans is deze encenering een duidelijk sociaal proces waarbij een houding en een omgeving wordt gekozen die ongewenste informatie zoveel mogelijk vermijdt om de boodschap (bv. 'wij zijn met zijn drietjes naar Parijs geweest en het was er erg prettig') zo zuiver mogelijk over te brengen.

Een 'mooie' foto is een kiekje waarop iets afgebeeld staat wat men de moeite waard vindt, waar men erg op gesteld is, ook al is de technische kwaliteit ervan minder goed. Overigens wordt het maken van beelden die beantwoorden aan de beperkte technische criteria die doorgaans voor familiebeelden worden gehanteerd, door de voortschrijdende techniek steeds makkelijker.

Ten aanzien van het fotografeergedrag in familiale context valt een zekere asynchroniteit tussen technische en sociale normen te bespeuren. Lang achterhaalde technische normen maken vaak nog geruime tijd deel uit van het fotografische ritueel. Zo zijn bijvoorbeeld het vermijden van bewegende onderwerpen of het fotograferen met de rug naar de zon gekeerd, regels die nog stammen uit de periode dat het weinig gevoelige opnamemateriaal zeer lange belichtingstijden vereiste en lenzen nog minder goed beschermd waren tegen lichtreflecties.

### **3. SOCIOLOGISCH BELANG VAN DE PRIVATE BEELD- PRAKTIJK**

Onderzoek m.b.t. de familiefotografie als 'sociale praktijk' toont aan dat de visuele produkten van het familiegebeuren niet als volledig objectieve en representatieve mechanische afspiegelingen van het private leven beschouwd mogen worden.

Dat de band met het verleden op een zeer selectieve wijze wordt onderhouden is sommige praktizerende familiefotografen niet onbekend. Ze zijn zich bewust van het feit dat de onderwerpen en momenten die zij vastleggen, hun kleine aanwijzingen en keuzen tijdens de opnamen, de haast spontane poseerreflex van de subjecten, en de uiteindelijke selectie of herordening na verloop van tijd van de afgewerkte beelden, niet resulteert in een objectieve documentatie van het familiegebeuren in al zijn aspecten (2). Ondanks dit besef conformeert zelfs deze groep fotografen zich groten-



deels aan de dominante normen van de familiale fotopraktijk. De eenzijdige selectie of kleuring van de familiale realiteit neemt immers zelden volstrekt ongeloofwaardige vormen aan. De fotografische 'verbeelding' dient steeds op zo'n subtiele wijze eenzijdig te zijn dat zelfs de maker van de beelden er na verloop van tijd steeds meer van overtuigd geraakt dat het hier om de afbeelding van zeer typische en realistische situaties gaat. De kennis over de precieze omstandigheden en beweegredenen vervaagt spoedig. Wat blijft zijn beelden die zich gewillig lenen voor uiteenlopende en zich wijzigende interpretaties.

De typische selectie van de momenten die door de tijd heen gefotografeerd worden (en voor het dagelijkse leven eerder atypisch lijken) en het niet minder opmerkelijke poseergedrag wijzen op een niet zo doorzichtig geheel van conventies dat zijn stempel drukt op het tot stand komen en het gebruik van dit soort visuele documenten. Deze vaststelling zou tot het besluit kunnen leiden dat familiebeelden voor wetenschappelijke doeleinden ongeschikt zijn, tenzij het gaat om de studie van deze beelden als typische exponenten van een bepaald sociaal ritueel. Echter, onvolledigheid en subjectiviteit zijn eigen aan haast alle documenten, visueel of verbaal. Een aantoonbare 'vertekening' en de afwezigheid van een totaalbeeld van het familie- en gezinsgebeuren zijn onvoldoende redenen om al die zaken die wél visueel toegankelijk zijn over het hoofd te zien.

Want terwijl de schaarse sociologische studies over familiebeelden zich veelal beperken tot het pogen te doorgronden van de camerapraktijk in private kring als een sociale praktijk, bieden de produkten van deze praktijk ook toegang tot ruimere informatie over diverse facetten van de dagelijkse realiteit van de burger in de samenleving. De familiekiekjesmaker documenteert niet enkel het particuliere wedervaren, de materiële toestand, of de onderlinge affectie van zijn leefgenoten, op de voor hen betekenisvolle momenten, maar documenteert of hij wil of niet daarbij tevens de bredere maatschappelijke context waarbinnen hun wereld zich afspeelt en waarnaar binnen de afbeelding op tal van manieren wordt verwezen.

Betekenisvol is dat het hier gaat om een vorm van (collectieve) zelfportrettering die een beeld van het familie- en gezinsleven *van binnenuit* verschaft. Een vorm waarbij fotograaf, onderwerp en gebruiker tot dezelfde relatief besloten gemeenschap behoren. Dit heeft wel als gevolg dat deze beelden voor de onderzoeker doorgaans minder makkelijk toegankelijk zijn en dit in twee onderscheiden betekenissen. Een verzameling familiebeelden toevertrouwen aan een buitenstaander is hem toegang verschaffen tot zaken die letterlijk niet voor zijn ogen bedoeld zijn (hoewel zoals eerder gesteld er zelden schokkende zaken te vinden zullen zijn) zodat een zekere terughoudendheid te verwachten is. Verder blijft ook het inzicht in de mogelijke betekenissen van de beelden afhankelijk van een aantal gegevens (o.a. het particuliere wedervaren van de gezinsleden) die voor de onderzoeker die zich beperkt tot de studie van de beeldinhoud, grotendeels verborgen blijven. Het klassieke foto-album met ingekleefde beelden (hoewel weerom een selectie en ordening van een eerder tijdens de opname gemaakte selectie) biedt wat dit betreft de onderzoeker nog de meeste voordelen: de oorspronkelijke chronologie van de beelden is bewaard gebleven, vaak aangevuld met nuttige verbale referenties.

Toch blijft de moeilijkheid uit de veelheid van visuele gegevens de meest betekenisvolle te halen en tot hanteerbare data te verwerken. Aangezien de meeste formele

opleidingen weinig of geen aandacht besteden aan de specifieke structuur en vermogens van het beeld, en ook de meeste sociologie-opleidingen hierop geen uitzondering maken, blijkt dit allesbehalve eenvoudig.

#### **4. DE WETENSCHAPPELIJKE DECODERING VAN HET VERBEELDE SAMENLEVEN**

Een uniforme werkwijze voor een sociologisch georiënteerde analyse van beelden is onmogelijk. Hoe beelden verwerkt worden is immers te sterk afhankelijk van de onderzoeksbenadering en de specifieke gerichtheid. Toch kan dieper ingegaan worden op enkele typische stappen bij de analyse van visueel materiaal. Het primaire doel van sociologische beeldanalyse is steeds het ontdekken van patronen in het afgebeelde en in de manier van afbeelden, en vervolgens het ontwikkelen van plausibele verklaringen daarvoor.

De term beeldanalyse doet meteen denken aan inhoudsanalyse ('content analysis') en het is nuttig vooreerst te onderzoeken in hoeverre bij deze gevestigde methode aansluiting kan gevonden worden.

##### **4.1 De traditionele inhoudsanalyse en het visuele**

Eén van de oudste en meest bekende definities van inhoudsanalyse is die van Berelson. Hij omschrijft inhoudsanalyse als 'een onderzoekstechniek om de manifeste inhoud van communicatie objectief, systematisch en kwantitatief te beschrijven'. De opvatting dat het hier om een zuiver kwantitatieve techniek ging, die zich diende te beperken tot de analyse van de manifeste inhoud van communicatieboodschappen, werd echter niet onverdeeld aanvaard. Holsti formuleert het begrip inhoudsanalyse voorzichtiger als 'iedere techniek om uitspraken te doen over communicatieboodschappen op basis van objectieve en systematische analyse en gespecificeerde kenmerken van die boodschappen'. De grondslagendiscussies die in de jaren '50 op gang kwamen leidden globaal genomen tot de opdeling in twee kampen. Op methodologisch vlak zou men kunnen spreken van een kwantitatief-manifeste stroming en een kwalitatief-latente, die zich tegen elkaar blijven afzetten. De voorstanders van de kwantitatief-manifeste stroming betogen dat 'inhoudsanalyse' zich tot manifeste inhouden moet beperken, waarmee bedoeld wordt: hetgeen er letterlijk staat.

*De inhoudsanalist moet lezen wat er staat; zijn interpretatievrijheid kan niet verder gaan dan datgene dat 'bij een eerste oogopslag' al duidelijk wordt. En deze manifeste inhoud moet door de onderzoeker in kwantitatieve termen worden samengevat. Dus hij beperkte zich tot het tellen van bepaalde woorden, het meten van aantallen tekstkolommen en het klokken van het aantal minuten dat een spreker aan bepaalde onderwerpen besteedt. (Van Cuilenburg, 1982: 164).*

Inhoudsanalyse volgens de aanhangers van de kwalitatief-latente benadering moet zich richten op de verborgen, onderhuidse kenmerken van de tekst. Zij pleiten eerder voor

een 'tussen de regels' lezen om zo de maatschappelijke (en ideologische) betekenis van een mededeling bloot te leggen. De opdeling kwantitatief-manifest en kwalitatief-latent blijft echter vaag en in de praktijk moeilijk hanteerbaar.

Van Cuilenburg merkt op dat in tegenstelling tot wat de hierboven genoemde tweedeling laat vermoeden de studie van latente betekenissen kwantificering niet uitsluit (1982: 164). Dat geldt evenzeer voor de analyse van beelden. Een grondige analyse van beelden zal meestal zowel naar manifeste als latente betekenissen peilen en daarbij gebruik maken van kwantitatieve en kwalitatieve technieken. Een vorm van kwantificering zal immers steeds nodig zijn om grote verzamelingen beeldmateriaal praktisch te kunnen verwerken.

De klassieke inhoudsanalyse is vooral gekenmerkt door een uitgesproken aandacht voor manifeste inhouden die op vrij eenvoudige wijze kunnen worden geïdentificeerd: typische motieven, personen en voorwerpen en hun onderlinge opstelling, directe verwijzingen vooral met het oog op het ontdekken van culturele patronen. Soms wordt er ook naar de meer latente, moeilijker te kwantificeren inhouden gespeurd: verdoken symboliek, psychologische disposities, relaties, verhoudingen enz. Wat daarbij vaak over het hoofd wordt gezien is de bevorming, de betekenisverlening door de structuur van het medium.

Hoewel de klassieke inhoudsanalyse pretendeert tevens visuele communicatieboodschappen te kunnen analyseren en interpreteren en als dusdanig ook toegepast wordt (b.v. bij de studie van krantefoto's) is zij toch vooral afgestemd op de behandeling van verbale informatie. De specifieke kenmerken van visuele informatie kunnen echter niet ten volle worden gevat in een begrippenkader dat in eerste instantie ontwikkeld werd voor de analyse van teksten. Het camerabeeld ontsluit zijn informatie op een concursieve wijze d.w.z. via tal van zeer uiteenlopende en onderling verweven kanalen zonder eenduidig pad voor interpretatie. Een adequate sociologische beeldanalyse kan de 'content-analysis'-methode als aanknopingspunt nemen maar zal ook oog moeten hebben voor de grote diversiteit aan betekenisvolle zaken die binnen de diverse niveaus van de beelduiting kunnen schuilen.

## **4.2 Analysemomenten en de attributie van betekenselementen**

Eerder dan de fasen van een beeldanalyse strikt chronologisch te behandelen wordt hier een aantal kritische momenten in het analyseproces belicht en wordt gewezen op de specifieke mogelijkheden en moeilijkheden van een visuele data-analyse.

### **4.2.1 De eerste indruk**

Het eerste contact met visuele data levert vaak al een spontane indruk op die meestal gebaseerd is op het globale effect van het beeld of de beeldenreeks, eerder dan op details ervan. Deze eerste indruk kan het verdere contact bewust of onbewust blijven kleuren en bij een detailanalyse voorgoed worden verdrongen. Daarom is het nuttig deze aanvankelijke indruk op een of andere manier te bewaren en hem achteraf met de resultaten van de voltooide analyse te confronteren.

#### **4.2.2 *Theorie, variabelen en visuele indicatoren***

Elke visuele studie moet in eerste instantie kunnen steunen op een expliciete theorie die naar een specifiek onderdeel van de (afgebeelde, dus geïntermediateerde) sociale werkelijkheid kijkt. Deze visie moet zoveel mogelijk geëxpliciteerd en gemotiveerd worden. Vervolgens moet er duidelijkheid zijn omtrent de variabelen die gehanteerd zullen worden, moet er worden uitgemaakt op welke wijze zij visueel tot uiting komen (visuele indicatoren) en hoe er eventueel gecodeerd moet worden. Een studie die bijvoorbeeld peilt naar rolpatronen of statusvertoon binnen een gezin dient die begrippen vooreerst duidelijk te omschrijven en vervolgens te operationaliseren naar concreet waarneembare zaken. Abstracte termen dienen tot op het niveau van visueel waarneembare indicatoren gebracht te worden.

#### **4.2.3 *Data-organisatie***

Vooraleer met de analyse van grote hoeveelheden visueel materiaal aangevangen kan worden moeten de data geordend worden tot analyseerbare data. Afhankelijk van hun aard en het onderzoeksdoel gaat dit op diverse manieren in zijn werk. Doorgaans moet een verdere selectie van het bekomen materiaal worden doorgevoerd (bv. inconsistent of om welke reden dan ook onbruikbaar materiaal er uit halen of eventueel nogmaals een steekproef nemen uit de totaliteit van de bekomen beelden). Ook moet er orde worden gebracht in het uiteindelijk geselecteerde materiaal. Corsaro duidt deze activiteit aan met de term datacatalogering, wat ondermeer het nummeren, dateren en inventariseren van de beeldgegevens omvat (Corsaro, 1982: 159).

#### **4.2.4 *Datascriptie***

Vooraf bij ruim opgezette onderzoeken zal het nodig zijn de bruikbaar geachte beeldinformatie (bv. aantal personen in beeld, hun ruimtelijke opstelling en relatieve afstand) geheel of gedeeltelijk te vertalen naar verbale of numerieke vorm om verdere (o.a. geautomatiseerde) verwerking toe te laten. Deze stap wordt doorgaans aangeduid met de term datascriptie. De vertaling van visuele gegevens (bv. waarneembare personen naar aantallen) naar een verbale of numerieke notatie verloopt echter zelden probleemloos. Zelfs Collier, die een uitgesproken voorstander is van een verregaande datascriptie, merkte op hoe hij na toepassing van deze stap op een complexe reeks filmsequensen overrompeld was door de zeer abstracte aard van de verbale informatie die hij zodoende bekam. Het schrijven van een eindrapport enkel op basis van de gecodeerde info bleek erg moeilijk, omdat het overdrachtsproces de context van de beelden (de 'Gestalt') vernietigd had (Collier, 1979: 166-167). Er moet daarom getracht worden binding te houden tussen de gecodeerde gegevens en de oorspronkelijke vorm. Het uit het foto- of filmmateriaal afgeleide statistische of verbale materiaal moet regelmatig met het oorspronkelijke materiaal geconfronteerd kunnen worden. Een gunstige ontwikkeling is de gestage toename van de technische mogelijkheden tot gecombineerde opslag en indexerend van beelden en andere data (bv. via scanner, computer, beeldplaat). De oorspronkelijke beelden moeten regelmatig opnieuw bekeken worden om te vermijden dat de afgeleide gegevens een eigen leven gaan leiden

los van hun bron. Datatranscriptie heeft vooral kans op redelijk succes bij kwantitatief opgezette studies die gericht zijn op welomschreven (isoleerbare) onderdelen, want een - naar gelang het geval al dan niet wezenlijk - deel van het visuele materiaal zal hoe dan ook onvertaalbaar blijven. Er kan dan overwogen worden dit deel eventueel in de oorspronkelijke (visuele) vorm bij de eindrapportage te voegen. Datatranscriptie kan op verschillende ogenblikken in het analytische proces voor de totaliteit of voor een deel van de gegevens toegepast worden en is derhalve niet gebonden aan één welbepaalde chronologische fase in het onderzoeksproces.

#### **4.2.5 Betekenislagen van de beelduiting**

Voor een goed begrip van de specifieke 'werkelijkheid van het beeld' moet een duidelijk onderscheid worden gemaakt tussen enerzijds de ordening of organisatie op het niveau van het object dat wordt afgebeeld en anderzijds de ordening vanwege de camera en de beeldproducent. Dit kan aangeduid worden met de termen realiteit en vormgeving zoals die vóór de camera plaatsvindt, al dan niet in functie van de opname (pre-fotografische of ante-filmische realiteit) en de tot beeld verwerkte realiteit (fotografische of filmische realiteit).

Dit onderscheid is ondermeer nodig om te achterhalen wie en wat aan de oorsprong liggen van bepaalde verschijningsvormen op pre-fotografisch en fotografisch niveau, en welke redenen, verklaringen, oorzaken hiervoor aangevoerd kunnen worden (de camera, de fotograaf, de afwerkcentrale, weers- en andere fysische omstandigheden).

##### *Analyse van het pre-fotografische/ante-filmische niveau*

Bij beeldanalyse gaat het vooreerst om de studie van de binnen de beelduiting visueel waarneembare objecten, personen, attributen, fysische omstandigheden, hun opbouw en relatieve organisatie. Daarbij wordt getracht de diverse tekens op dit niveau naar hun achterliggende realiteit te ontleden (o.a. kledingcode, voorwerpen of omstandigheden die kunnen verwijzen naar status, beroep, opvattingen en interesses enz.). Heel wat studies beperken zich, ten onrechte, tot de analyse van dit niveau.

##### *Analyse van het fotografisch/filmische niveau*

Het afbeeldingsproces zelf heeft echter een toegevoegde waarde zodat ook aan de betekenissen op dit niveau niet voorbij mag worden gegaan. Aparte aandacht moet worden besteed aan de gehanteerde beeldtaal en de cameratechniek, anders gesteld aan de 'bevorming' van de realiteit door diverse actoren en dit binnen de verschillende fasen van het afbeeldingsproces. Uitgemaakt moet worden in welke mate bepaalde keuzen (standpunt, kadering, compositie, tijdstip, enz.) ingegeven werden door technische, fysische of andere omstandigheden of eerder beschouwd dienen te worden als bewuste of onbewuste visuele stellingnamen van de beeldproducent.

Kortom, bij een in beeld vastgelegd onderwerp kan de vraag worden gesteld of het zelf bepaalde eigenschappen bezit (gezellig, formeel, vrolijk, somber mooi, lelijk, schokkend, interessant is enz.) of dat het vooral zó gefotografeerd of gefilmd is (zodat deze eigenschappen verkregen werden door toepassing van fotografische middelen en technieken).

#### **4.2.6 Meerdimensionele analyse**

Bij de analyse van complexe fenomenen kan het nuttig zijn van een macro-perspectief te vertrekken en geleidelijk naar het micro-niveau af te dalen, van de studie van grotere gehelen en samenhangen naar steeds kleinere onderdelen en details. Maar dit blijft afhankelijk van de gehanteerde theorie en is dus geen vaste regel. De gevolgde werkwijze wordt in hoge mate bepaald door de gehanteerde theorie. De verschillende beeldelementen en niveaus kunnen eventueel eerst afzonderlijk bekeken worden. In ieder geval moeten de individuele elementen verder in relatie worden gebracht met de andere elementen binnen de afgebeelde omgeving. Hetzelfde geldt voor de verschillende beeldniveaus (pre-fotografische en fotografische). De bevindingen van de deelanalyses moeten steeds terug in een ruimer geheel geplaatst worden om de globale impact, inhoud, betekenis van het beeld of de beeldenreeks bloot te leggen (3).

Bij beeldanalyse is het aangewezen om in een eerste fase zoveel mogelijk beschrijvend te werk te gaan en te trachten interpretatie van feitelijkheid te onderscheiden. Een zekere mate van duiding is echter niet te vermijden. Een gerichte aandacht is immers steeds gebaseerd op voorafgaande theorie. Ongeveer hetzelfde kan in semiotische termen worden verwoord door te stellen dat geleidelijk aan van een denotatieve naar een connotatieve lectuur van het beeld gegaan moet worden. Anders geformuleerd: van de beschrijving van de aanwezige objecten en elementen in een beeld tot het speuren naar mogelijke betekenissen of verklaringen voor de aanwezigheid, de onderlinge verhoudingen of de bijzondere verschijningsvorm van objecten.

#### **4.2.7 Systematiseren van de analytische aandacht**

Gezien het complexe karakter van camerabeelden is het gebruik van vragenlijsten of afpuntlijsten van potentiële aandachtspunten meestal nuttig. Zij verminderen het gevaar dat bepaalde kenmerken die van belang zijn voor de analyse van de in beeld gebrachte situatie over het hoofd worden gezien. Zij kunnen steeds verfijnd en aangevuld worden en makkelijk worden uitgewisseld. Dit soort hulpmiddel stimuleert een meer systematisch aftasten van de diverse beeldniveaus, zodat mogelijke betekenselementen efficiënter kunnen worden opgespoord. Wanneer met verschillende analisten wordt gewerkt, wat naast de taakverlichting nuttig kan zijn om typische perceptuele patronen en interpretaties bij de individuele onderzoeker te controleren, is er bovendien een zekere leidraad om op terug te vallen. De vragenlijsten kunnen algemeen van aard zijn (wat zijn de dominante beeldelementen, hoe is de mise-en-scène, wat is het vermoedelijke camerastandpunt enz.) of toegespitst zijn op een specifiek onderwerp of studietrein.

#### **4.2.8 Onbedoelde informatie**

Onverwachte, onverklaarbare of banale zaken die steeds weer terugkeren kunnen nopen tot het bijsturen van de theorie waarop de analyse steunt en nieuwe perspectieven openen. De door de maker van het beeld onbedoelde, op het eerste gezicht marginale beeldinformatie moet nauwlettend onderzocht worden. Ook moet een soort 'negatieve' beeldanalyse plaatsvinden, wat impliceert dat een alertheid aanwezig moet zijn voor zaken die niet (of misschien nooit) op de verzamelde beelden terug te vinden zijn

(bewuste of onbewuste weglatingen) en worden gezocht naar hun mogelijke verklaringen. Zaken of situaties die nooit in beeld worden gebracht kunnen immers net zo betekenisvol zijn als deze die voortdurend worden vastgelegd, en verwijzen naar fundamentele maar eerder onderhuidse, impliciete waarden en normen. In heel wat gevallen zal blijken dat het daarbij gaat om bepaalde toestanden of zaken waarrond een taboesfeer heerst (o.a. dood, ziekte, tegenslag, sex, religie).

#### **4.2.9 Beeldexterne bronnen**

Hoewel de tot beeld verwerkte realiteit, het vertrekpunt is bij de analyse van familie-beelden, en fotobeelden in het algemeen, kan de onderliggende realiteit en deze die zich buiten de enge grenzen van het beeldkader afspeelt, niet buiten beschouwing worden gelaten. Heel wat binnenbeeldse elementen zijn slechts verwijzingen naar niet afgebeelde zaken: de ruimere cultuur waarbinnen de beelduiting tot stand kwam, de meer private leef- en denkwereld van de beeldproducent, van de afgebeelde personen of van de doelgroep van de maker van het beeld, specifieke omstandigheden van allerlei aard. Het kan ook nodig zijn om zaken in de analyse te betrekken waarnaar binnenbeelds geen verwijzingen te vinden zijn maar waarvan - vanuit een theoretisch inzicht - wordt vermoed dat zij een significante invloed kunnen hebben. Bij een grondige analyse van beeldmateriaal is 'buitenbeeldse' informatie, ook van niet-visuele aard, van wezenlijk belang.

Nuttige beeldexterne informatie kan ondermeer bestaan uit:

- beknopte verbale referenties (een onderschrift, een rugschrift of stempel die aanwijzingen kunnen verschaffen over tijd en plaats van opname, de afgebeelden, de auteur, de gelegenheid, de afdrukcentrale of de opname studio);
- informatie omtrent de technische en sociale produktiewijzen (kennis van de mogelijkheden en beperkingen van gebruikte materiaal, wie fotografeert, regisseert het gebeuren, selecteert de eindprodukten);
- gegevens verkregen door toepassing van ander onderzoeksmateriaal en -technieken: o.a. interviews met directe betrokkenen of met informanten (deze kunnen op zijn minst een aantal feitelijke gegevens leveren: wie is afgebeeld, verwantschapsbanden, plaats, gelegenheid, jaar, en vaak kunnen bepaalde details in de beelden de respondent aanzetten om bepaalde gevoelens en opinies te verwoorden, zodat nieuwe gegevens omtrent de ruimere context van het afgebeelde worden verkregen);
- resultaten van gelijkaardige onderzoeken; statistisch materiaal (o.a. cijfergegevens verzameld door producenten van fotografisch materiaal en afwerkcentrales, markt-onderzoeken, en verkooptrends).

#### **4.2.10 Synthese en interpretatie**

Uiteindelijk moeten de afzonderlijke observaties en de bevindingen van de diverse detailanalyses en onderzoekstechnieken samengebracht worden om een gefundeerd oordeel te kunnen vormen over de betekenis en de impact van het bestudeerde beeldmateriaal.

Daarbij kunnen een aantal vragen worden gesteld: is er enkel een specifieke, particuliere betekenis uit de beelden te halen of is er tevens, al dan niet bewust, gepoogd om

in de beelden een meer universele, abstracte boodschap te leggen. Wordt er door de beeldproducent een reactie van de beschouwer nagestreefd en welke gevoelens worden daarbij aangesproken: nieuwsgierigheid, medelijden, afschuw, afkeuring, instemming, kennisdrang, enz.? (Brooke, 1977: 40-42). Is de door de maker vertolkte visie op een zaak voor het onderzoek van wezenlijk belang of gaat het in de eerste plaats om de feitelijke informatie die de beelden bieden over een sociaal fenomeen?

Wetenschappelijk is het van groot belang een balans op te maken: wat kan met zekerheid gesteld worden en wat behoeft nadere uitwerking? Er moet een duidelijk onderscheid worden gemaakt tussen werkelijke gegevens in camerabeelden en de afgeleide (mogelijke decoderingen, interpretaties). De gebruikte beoordelingsnormen dienen omstandig uiteengezet te worden. Tevens moet naar mogelijkheden worden gezocht om de meer tentatieve interpretaties verder te verifiëren.

De wetenschappelijke bruikbaarheid van familiebeelden blijft in hoge mate afhankelijk van een juiste beoordeling van de door de maker bewust of onbewust gebruikte codes zowel op het niveau van het afgebeelde (gebaren, mimiek, kleding, ruimtelijke opstelling) als op het niveau van de afbeelding (stijl, beeldconnotaties, conventies). Decodering is geen eenvoudige zaak, vooral wanneer het om visuele produkten gaat die ver terug in de tijd werden geproduceerd of binnen een (sub)cultuur tot stand kwamen waarmee de onderzoeker weinig vertrouwd is (4).

De dominantie bijvoorbeeld van letterlijk en figuurlijk 'zonnige' scènes in een wat ouder familiealbum, uitsluitend toeschrijven aan een puur selectieve voorkeur voor mooie momenten bij de maker, zou voorbij gaan aan een stringente technische eis van de beginjaren van de fotografie waar het opnamemateriaal (laaggevoelige film en weinig lichtsterke lenzen) zeer zonnige lichtomstandigheden vereiste. Een technisch voorschrift dat tot een opvatting werd die lijkt stand te houden, ook lang nadat de technische noodzaak ervoor verdwenen is. Ook de relatie van de maker tot zijn onderwerp, zijn technische en artistieke onderlegdheid, zijn levensbeschouwing, zijn mate van vrijheid of gebondenheid in die specifieke situatie moet in acht worden genomen. Doorgaans liggen een hele reeks redenen ten grondslag aan een bepaalde verschijningsvorm.

De verschillende elementen die samen een betekenis of een reeks betekenissen suggereren, moeten zoveel mogelijk toegeschreven worden aan specifieke omstandigheden (motieven, beperkingen, opvattingen, noodwendigheden enz.) en keuzen omdat hun betekenis daarmee onlosmakelijk verbonden is.

## 5. ACTUELE ONDERZOEKSVRAGEN EN ACCENTEN

Na een wat aarzelend begin is de studie van de private beeldpraktijk uitgegroeid tot een gevarieerd en levendig terrein van onderzoek, waarbinnen niet enkel sociologen maar ook psychologen, antropologen, opvoedkundigen en historici actief zijn.

Waar voorheen de invloed van een specifieke cameracultuur nogal eens veronachtzaamd of onderschat werd krijgt dit bij hedendaagse theoretici en onderzoekers van de private beeldpraktijk doorgaans voldoende aandacht. Vooral de Amerikaanse onderzoeker Richard Chalfen heeft zich bij de studie van wat hij zelf de 'Kodak culture' noemt, verdienstelijk gemaakt. Tijdens een bijeenkomst van onderzoekers op het



terrein van de private beeldpraktijk, onderstreepte Chalfen het belang van een verdere studie naar eventuele verschillen in beeldpraktijk op basis van een aantal klassieke sociologisch relevante variabelen: subculturele invloeden, professionele status, invloed van een artistieke opleiding of familie grootte enz. Belangrijk daarbij is te ontdekken welke variabelen de meest significante verschillen opleveren en hoe deze verschillen concreet (zichtbaar) tot uiting komen. Hiermee verbonden is de vraag in hoeverre er sprake is van een fotografisch cultuurpatroon dat culturele verschillen overstijgt. Om het in Chalfens terminologie uit te drukken: hoe universeel is de 'Kodak culture' en in welke mate is het gerechtvaardigd om van een 'pan-Kodak culture' te spreken? (Pauwels, 1993: 206-209).

Verder dient de invloed van de technologie op de cameracultuur nader onderzocht te worden. De laatste jaren gaven heel wat ontwikkelingen op technologisch vlak te zien. Het bewegende beeld wint duidelijk veld in de vorm van het videobeeld. Maar of dit een wezenlijke invloed zal hebben op de sociale functies en de typische verschijningsvorm van de private beeldpraktijk is lang niet zeker. Eerder adopteerden smal-filmers in grote lijnen wat de familiekiekjesmakers hen hadden voorgedaan. Ook de direct-klaar procédés zijn er niet in geslaagd om de gebruikspatronen fundamenteel te wijzigen, waarmee bewezen lijkt dat zij niet beantwoorden aan een wezenlijke sociale behoefte (ook al omdat de behoefte aan snel resultaat grotendeels door de steeds sneller werkende afdrukcentrales is opgevangen en de behoefte aan een makkelijk reproduceerbaar beeld - direct klaar beelden waren aanvankelijk unieke beelden - duidelijk meer doorwoog).

In het verleden hebben technologische veranderingen niet steeds de verwachte verandering in handelingspatronen bij familiale beeldproducenten teweeg gebracht. De technologie lijkt veel minder de sturende kracht dan doorgaans wordt aangenomen. Sociale factoren lijken een minstens even belangrijke rol te spelen in veranderingen. In elk geval dient de precieze relatie tussen technische en sociale factoren nog verder onderzocht te worden.

De private beeldpraktijk levert via haar produkten een boeiende kijk op het samenleven in private kring. Toch vergen deze op het eerste zicht eenvoudige, banale beelden heel wat meer dan vluchtig kijken om hun volle betekenis te ontsluiten. Groot-schaliger en regelmatig empirisch onderzoek zal het inzicht in deze creatie van tekensystemen verder moeten verdiepen want elk partiële verklaring werpt een hele reeks nieuwe vragen op. Ook moet verder werk worden gemaakt van een sociologisch geëigende manier om de specifieke structuur en complexe verwijzingsmogelijkheden van camerabeelden te doorgronden. In de mate dat vooruitgang wordt geboekt op deze onderscheiden vlakken zullen de 'waardevolle' momenten van de kiekjesmaker, tot steeds meer 'waarden-volle' gegevensbronnen uitgroeien voor de onderzoeker.

## VOETNOTEN

- (1) Deze karakteristiek is ook terug te vinden in de bouw van het opname-instrument zelf: in het 'midden' van de beeldzoeker bevinden zich immers meestal de belangrijkste voorzieningen voor scherpstelling en belichting!

- (2) Boerdam en Oosterbaan Martinius illustreerden dit met een aantal antwoorden uit interviews die ze afnamen van familiekiekjesmakers (1978: 17). Musello is op dit punt minder genuanceerd. Hij stelt vrij algemeen dat familieleden hun fotoverzameling wel degelijk als documenten van het familieverleden beschouwen (1979: 113).
- (3) Bij de studie van non-verbale communicatie kunnen eerst de individuele gezichtsuitdrukkingen geanalyseerd worden vooraleer deze te relateren aan diverse stimuli in de onmiddellijke omgeving en aan gegevens van andere niveaus.
- (4) Niels Prak illustreerde met enkele treffende voorbeelden hoe moeilijk het is de tekenrepertoires die gebruikt werden in olieverfschilderijen, een afbeeldingspraktijk waarvan de fotografie een aantal belangrijke functies overnam, te achterhalen en hoe snel het vanuit onze actuele kennis en perceptie tot foutieve decodings kan komen. Hij toont ondermeer aan hoe zelfs iemand als John Berger de bal volkomen mis slaat met zijn interpretatie van een schilderij van Rembrandt ('Rembrandt en Saskia') dat Berger (1974: 111) als een reclameprent voor Rembrandts rijkdom en prestige beschouwt terwijl Prak aan de hand van details in het beeld (o.a. taart met pauwekop, struisvogelveren, bord waarop in een herberg de schulden met krijt worden opgetekend) en ruimere kennis van de schilderkundige traditie aannemelijk maakt dat het daarentegen om een moraliserende waarschuwing tegen verkwisting en lichtzinnigheid gaat (Prak, 1979: 24).

## BIBLIOGRAFIE

- BECKER, H.A. (1974), *Sociale Methodologie: inleiding tot de werkwijze van de sociale wetenschappen*. Meppel: Boom, 244 pp.
- BERGER, A. (1986), *Media Analysis Techniques*. Beverly Hills/London: Sage, zevende druk.
- BERGER, J. e.a. (1974), *Anders Zien*. Nijmegen: SUN, 162 pp. (oorspronkelijke titel: *Ways of Seeing*, England, 1972).
- BOERDAM, J. en W. OOSTERBAAN MARTINIUS (1978a), 'Het Fotogenieke van het Samenleven (deel 1)', *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, 5 (1): 3-36.
- BOERDAM, J. en W. OOSTERBAAN MARTINIUS (1978b), 'Het Fotogenieke van het Samenleven (deel 2)', *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, 5 (2): 301-325.
- BOURDIEU, P. (ed.) (1978), *Un Art Moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit, tweede uitgave, 361 pp. (eerste uitgave 1965).
- BROOKE, J. (1977), *A viewer's guide to Looking At Photographs, the art of understanding, analyzing and judging photographs*. Wilmette (Ill.): The Aurelian Press, 77 pp.
- BUIKS, P. en G. VAN TILLO e.a. (1980), *Het Sociologisch Perspectief*. Assen: Van Gorcum, 218 pp.

- BUSCH, L. (1978), 'The Social Nature of Perception and Knowledge, Two teaching aids', *Teaching Sociology*, 5 (4): 445-450.
- CHALFEN, R. (1987), *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State University Popular Press, 213 pp.
- CHORUS, A. (1953), *Grondslagen der Sociale Psychologie*. Leiden: Stenfert Kroese, 604 pp.
- COLLIER, J. (1967), *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York/London: Holt, Rinehart and Winston, 138 pp. Herwerkt met Malcolm Collier (1986), University of New Mexico Press.
- COPPENS, J. (1982), *De Bewogen Camera: protest en propaganda door middel van foto's*. Meulenhoff/Landshoff, 399 pp.
- CORSARO, W. (1982), 'Something Old and Something New. The Importance of Prior Ethnography in the Collection and Analysis of Audiovisual Data', in: Grimshaw, A. (ed.) (1982), pp. 145-166.
- CUILENBURG, J. VAN (1982), 'Inhoudsanalyse', in: Swanborn, P. en L. Rademaker (eds), *Sociologische grondbegrippen 2: Methoden en technieken*. Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum, pp. 150-167.
- CUILENBURG, J. VAN en G.W. NOOMEN (1984), *Communicatiewetenschap*. Muiderberg: Coutinho, 247 pp.
- ERICKSON, F. (1982), 'Audiovisual Records as a Primary Data Source', in: Grimshaw, A. (ed.) (1982), pp. 213-232.
- FREUND, G. (1980), *Photography & Society*. London: Gordon Fraser, 231 pp. (oorspronkelijke titel: *Photographie et Société*, 1974, France).
- GOFFMAN, E. (z.j.), *De Dramaturgie van het Dagelijkse Leven, schijn en werkelijkheid in sociale interacties*. Utrecht: Bijleveld, 256 pp. (oorspronkelijke titel: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, 1959).
- GRIMSHAW, A. (ed.) (1982), 'Special Issue on Sound-Image Records in Social Interaction Research', *Sociological Methods & Research*, 11 (2): 115-255 (Grimshaw: 'Foreword' pp. 115-119, 'Sound-Image Data Records for Research on Social Interaction: Some Questions and Answers' pp. 121-144, 'Whose Privacy? What Harm?' pp. 233-247).
- HAAS, W. DE (1975), *De Fotografie in Sociologisch Perspectief, bijdrage tot een sociologie der techniek*. Proefschrift, R.U. Leiden, 176 pp.
- HIRSCH, J. (1981), *Family Photographs: content, meaning, and effect*. New York/Oxford: Oxford University Press, 139 pp.
- KREBS, S. (1975), 'The Film Elicitation Technique', in: Hockings, P. (ed.) (1975), pp. 283-302.
- KRECH, D. en R. CRUTCHFIELD (1952), *Théorie et Problèmes de Psychologie Sociale*. Paris: P.U.F., deel 1 (oorspronkelijke titel: *Theory and Problems of Social Psychology*, New York, 1948).
- LAULAN, A-M., 'La fonction sociale de la photographie', *Communications, Internationale Zeitschrift für Kommunikationsforschung*, 4 (1): 110-121.
- MEAD, M. (1963), 'Anthropology and the camera', in: Morgan, W. (ed.), *The Encyclopedia of Photography*. New York: Greystone Press, vol. 1, pp. 166-184.
- MUSELLO, C. (1979), 'Family Photography', in: Wagner, J. (ed.) (1979), pp. 101-118.

- NEWHALL, B. (1972), *The History of Photography*. London: Secker & Warburg, (eerste uitgave New York, 1962), 216 pp.
- OOSTERBAAN MARTINIUS, W. (1983), 'Sociologie en Afbeeldingen. Problemen en mogelijkheden van de sociologische studie van beeldend materiaal', *Sociologisch Tijdschrift*, 9 (4): 545-567.
- PAUWELS, L. (1991), *Visuele Sociologie?, De Camera en de Verbeelding van Wetenschap en Samenleving*. Proefschrift, Sociaal-Culturele faculteit, Vrije Universiteit van Amsterdam, 256 pp.
- PAUWELS, L. (1993), 'Family photo as data' session report, pp 206-209, in: Boonzajer Flaes, R.M en D. Harper (eds), *Eyes Across the Water II, Essays on Visual Anthropology and Sociology*. Amsterdam: Het Spinhuis, 226 pp.
- PETERS, J.M. (1977), *Kijken naar beelden: Psychologie van het mechanische beeld*. Leuven: K.U.L. CeCoWe, 141 pp.
- PETERS, J.M. (1979), *Semiotiek van het beeld: in het bijzonder van de film*, Leuven: K.U.L. CeCoWe, tweede herziene druk, (eerste druk 1978), 102 pp.
- PRAK, N. (1979), *Vorm en betekenis: theorie van de tekens en de media*. Delft: Delftse Universitaire Pers, 83 pp.
- ROSENBLUM, B. (1978), *Photographers at Work: A sociology of photographic styles*. New York/London: Holmes & Meier, 144 pp.
- SEGERS, J. (1983), *Sociologische Onderzoeksmethoden: Deel 1, Inleiding tot de structuur van het onderzoeksproces en tot de methoden van dataverzameling*. Assen: Van Gorcum, derde herziene druk, 339 pp.
- SONTAG, S. (1979), *Over Fotografie*. Utrecht/Antwerpen: Bruna, 160 pp. (oorspronkelijke titel: *On Photography*, 1973).
- STEEL, D. en L. TAYLOR (eds) (1984), *Family History in Focus*. Guildford Surrey: Lutterworth Press, 192 pp.
- SWANBORN, P. (1981), *Methoden van Sociaal-Wetenschappelijk Onderzoek: Inleiding in ontwerpstrategieën*. Meppel: Boom, 412 pp.
- WAGNER, J. (ed.) (1979), *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills/London: Sage, 311 pp. (Wagner: 'Introduction, information in and about photographs' pp. 11-22, 'Perceiving a Planned Community' pp. 85-100, 'Avoiding Error' pp. 147-159, 'Photographs as Background, Illustration, and Data' pp. 189-199).
- WATZLAWICK, P., J. BEAVIN & D. JACKSON (1978), *De pragmatische aspecten van de menselijke communicatie*. Deventer: Van Loghum Slaterus, vijfde bijdruk, 269 pp. (oorspronkelijke titel: *Pragmatics of Human Communications*, New York, 1967).