

# Familiefoto's zijn zo familiair nog niet

Lies Wesseling

Bespreking van: Marianne Hirsch (red.), *The familial gaze*, University Press of New England, Hanover en Londen 1999, 352 p., ISBN 0874518954.

'The still photograph has been the dominant pictorial document of this century and most likely will not be of the next', aldus de Amerikaanse fotografe Lorie Novak in haar bijdrage aan *The familial gaze*. (p. 29) Wellicht is de behoefte daarom des te sterker de balans van dit genre op te maken, getuige de vele publicaties over de culturele functies van fotografie die in de loop van de negentiger jaren zijn verschenen. Zowel beeldend kunstenaars als academici hebben zich tijdens de afgelopen jaren beijverd om de identiteitsvormende functies te doorgronden die de fotografie tijdens de afgelopen eeuw heeft vervuld. Hierbij gaat de aandacht vooral uit naar familiefotografie.<sup>1</sup>

Deze focus op familie en gezin werd al in de zestiger jaren theoretisch onderbouwd door Pierre Bourdieu. Volgens Bourdieu is fotografie een typische *art moyen*, een culturele praktijk die het midden houdt tussen de officiële Kunst van de elite en de pulp van de massacultuur. Elitekunst wordt vooral beoordeeld op grond van esthetische criteria en niet vanwege haar praktische bruikbaarheid, in tegenstelling tot populaire cultuurvormen, die sociaal gereguleerde functies vervullen. Hoewel fotografie incidentele uitschieters 'naar boven' kent, wordt ze in de regel niet met een esthetische houding beoefend. Bourdieu constateert vanuit zijn sociologische optiek dat verreweg de meeste foto's familiefoto's zijn, die als zodanig vooral een nuttige sociale functie vervullen. Deze functie bestaat in het scheppen van cohesie tussen de leden van een clan. Met deze visie distantieert Bourdieu zich niet alleen van het streven naar erkenning van fotografie als een legitieme kunstvorm, maar ook van de illusie dat fotografie het realistische medium bij uitstek zou zijn. Familiefoto's beelden de familie-eenheid niet zozeer af, maar brengen deze eerst tot stand. Het is een instrument tot integratie en geen middel van representatie. Daarom beperkt de onderwerpkeuze

van familiefotografie zich voornamelijk tot feestelijke aangelegenheden als verjaardagen, feestdagen, bruiloften, vakanties en familiereünies. Als we de theorie van Bourdieu op de spits willen drijven, dan zouden we kunnen stellen dat familiefeesten worden georganiseerd met het oog op het maken van foto's, terwijl de foto's het vervolgens mogelijk maken om de familie als een eenheid te beleven. Familiefoto's laten niet zozeer zien hoe gezinnen zijn, maar hoe we vinden dat ze zouden moeten zijn. Het zijn beelden om je aan op te trekken.

Bourdieu's theorie verklaart goed waarom het repertoire van de familiefotografie zo beperkt is. Het familiealbum vertoont wel bruiloften, maar geen scheidingen, wel groei en bloei, maar geen ziekte en dood, wel fraai uitgedoste kindjes, maar niet de inspannende fysieke arbeid die gemoeid is met de kinderverzorging en -opvoeding. Ook verduidelijkt zijn stelling waarom familiefotografie alleen maar toeneemt qua omvang en intensiteit, terwijl de gezins- en familie-eenheid meer dan ooit tevoren onder druk is komen te staan. Tegelijkertijd vertoont Bourdieu's visie op familiefotografie ook een blinde vlek. Hij onderzoekt de functies van familiefotografie vooral vanuit het perspectief van de fotografen (doorgaans de ouders) en verwaarloost zodoende de belangen van diegenen die deze beelden later consumeren en weinig zeggenschap konden uitoefenen over de manier waarop ze in beeld zijn gebracht (doorgaans kinderen en kleinkinderen). Erflaters en erfgenamen van de fotografische nalatenschap hebben niet per definitie dezelfde emotionele betrokkenheid bij het familiefotoalbum. De eerste groep is geneigd de minder fraaie kanten van het gezinsleven te verhullen. De tweede groep ervaart de duistere plekken in de familiechroniek echter als frustraties van hun pogingen te doorgronden wat zich tijdens hun vroege levensgeschiedenis heeft afgespeeld. Wie heeft nooit tijdens een regenachtige zondagmiddag zitten turen op de idyllische beelden van verjaardagspartijtjes en vakanties in de hoop achter dit glanzende oppervlak een teken te ontwaren van de desillusies die het gezinsleven ook met zich meebrengt? Familiefotografie moge dan een instrument tot integratie zijn voor degenen die de foto's maken, maar wanneer we de betrokkenheid van zowel fotografen als gefotografeerden bij familiefoto's in ogenschouw nemen, dan lijkt het familiealbum eerder op een arena waarin conflicterende belangen op elkaar stuiten.

Familiefotografie als *site of contestation* vormt de inzet van de door Marianne Hirsch geredigeerde bundel *The familial gaze*. Hoewel familiefoto's in eerste instantie uitnodigen tot herkenning en identificatie, worden ze in deze bundel onderworpen aan een meer afstandelijke analyse. De bijdragen aan *The familial gaze* ontleden familiefoto's als snijpunten van uiteenlopende, niet altijd even gemakkelijk te harmoniseren perspectieven. Zoals Hirsch het formuleert in haar inleiding:



'The photograph is the site at which numerous looks and gazes intersect: the look exchange between the photographer/camera and the subject; the looks between the subjects within the image; the look of the viewer, which often exceeds and complicates that of the camera and which, in itself, is an infinitely multiple and contradictory series of looks; and the external institutional and ideological gazes in relation to which the act of taking pictures defines itself. The photograph is a document in which this complex exchange of looks and gazes is reflected and can be read.'<sup>2</sup> (p. xvi)

Een dergelijke analytische benadering legt bloot hoe ogenschijnlijk spontane en onschuldige familiekiekjes in feite tamelijk rigide sociale conventies gehoorzamen die ons dicteren hoe we onze plaats ten opzichte van andere familieleden moeten zien.

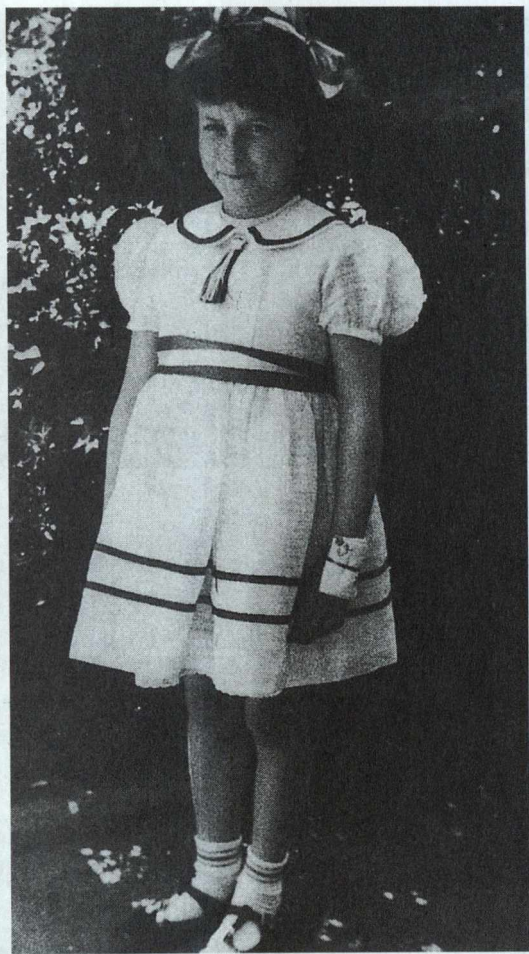
In *The familial gaze* blijft de arena van de familiefotografie niet beperkt tot de huiselijke kring. De bundel is opgebouwd uit drie gedeelten die de cirkel steeds wijder trekken, van het persoonlijke naar het publieke en het politieke. Dit is een daadwerkelijk interdisciplinaire onderneming, waaraan zowel kunstenaars als beoefenaars van de kunst- en literatuubeschouwing meewerken. Het eerste gedeelte, *The family album*, bevat alternatieve composities en interpretaties van familiefotoalbums, die de schijnwerper richten op verschijnselen die volgens de conventies van dit genre buiten beeld moeten blijven. Dit gedeelte opent met fragmenten uit *Pictures from home* (1992), een fotoalbum van de Amerikaanse fotograaf Larry Sultan, een van de vele eigentijdse kunstenaars die het beperkte repertoire van de familiefotografie probeert uit te breiden. Hiertoe hanteert hij verschillende strategieën. Om te beginnen zijn de rollen in *Pictures from home* omgedraaid. Dit album bevat niet het werk van ouders die de levens van hun opgroeiende kinderen vastleggen, maar de foto's van een volwassen zoon die de laatste levensfase van zijn bejaarde ouders documenteert. Sultan heeft zijn foto's bovendien gecombineerd met een uitgebreid verbaal commentaar, dat niet alleen verwickelingen in de onderlinge gezinsrelaties verhaalt, maar ook de kritische commentaren van zijn ouders op de manieren waarop zij door hun zoon worden geënsceeneerd en hij hen gefotografeerd weergeeft. Deze rolinversie heeft tot effect dat nu aftakeling en ouderdom in plaats van groei en jeugdigheid in het centrum van de aandacht worden geplaatst. Zowel de foto's als de commentaren onthullen momenten van zwakte en onderling conflict. In tegenstelling tot meer conventionele fotoalbums zijn ze verre van idealiserend. De ouders hebben veel moeite: moeite met elkaar, met de naderende dood en de foto's van hun zoon. Toch is *Pictures from home* geen moment ontluisterend. Doordat de lezer voortdurend

op de hoogte wordt gehouden van de reacties van de ouders op hun foto's, draagt het album een zeker respect voor de autonomie van de gefotografeerden uit. Sultan weet zeer goed voelbaar te maken hoezeer zowel het familieleven als de familiefotografie worden geregeerd door onderlinge strijd, onderhandelingen en moeizaam gesloten compromissen, zonder dat dit de kracht van de onderlinge verbondenheid hoeft aan te tasten. Op deze manier maakt hij duidelijk dat de familiefotografie een uitvloeisel is van de strijd om zelfbepaling tussen de verschillende leden van een gezin, 'the struggle for control of image, narrative, and memory'.<sup>3</sup>

Het tweede gedeelte van de bundel, *Double exposures*, gaat in op de wisselwerking tussen persoonlijke herinnering en de publieke geschiedenis. Verschillende auteurs onderzoeken wat er precies gebeurt wanneer foto's uit de privé-sfeer worden opgenomen in een publiek gedenkteken, zoals het Vietnam Veterans Memorial of het AIDS Memorial Quilt. Andere bijdragen aan dit gedeelte beschrijven de overeenkomsten tussen de manieren waarop de herinnering wordt vormgegeven in de privé-sfeer en de publieke sfeer. Annette Kuhns *A meeting of two queens: An exercise in memory work* biedt een fraai voorbeeld van de laatste onderneming. Het gezin is een *imagined community*, om met Benedict Anderson te spreken, net zoals de natie. De verbeelding die deze gemeenschappen schept staat in dienst van het verlangen van het individu naar integratie in een groter geheel. Annette Kuhn laat heel mooi zien dat dit verlangen naar gemeenschap op vergelijkbare wijze gestalte krijgt in zowel de privé-sfeer als de publieke sfeer. Metaforen die ontleend zijn aan familie- en gezinsverbanden worden aangewend om de eenheid der natie uit te drukken, terwijl het gezin op zijn beurt zichzelf tot een samenhangend geheel samensmeedt door gebruik te maken van tekens die de eenheid der natie symboliseren. Om de elkaar wederzijds bepalende beeldvorming omtrent gezin en natie te verduidelijken, vergelijkt Kuhn twee foto's die zijn gemaakt ter gelegenheid van de kroning van koningen Elisabeth in 1953. Op de ene foto zien we een zevenjarig meisje uit de Britse *working class* (Kuhn zelf). De andere foto is een portret van de Royal Family. De jonge Annette is getooid in een ingewikkelde outfit die voorzien is van allerlei symbolische attributen. De jurk heeft iets van een ceremonieel kostuum, dat dit anonieme meisje verbindt met de plichtigheid van de kroning, één van de meest spectaculaire kostuumstukken uit de Britse geschiedenis. De jurk tovert dit meisje van lage komaf om in een koninginnetje-in-het-klein. Het overdadige karakter van de jurk geeft tevens uiting aan hoop op de komst van welvarender en vrolijker tijden dan de schrale naoorlogse jaren. Het huzarenstukje van dit kledingstuk is de verdienste van Annettes moeder, die via haar dochter iets van de zorg en



aandacht hoopt te beleven die ze zelf als kind heeft moeten ontberen, aldus Kuhn.



De foto van Annette is een palimpsest van verschillende betekenislagen die de polen van zowel het persoonlijke familiedrama als de collectieve historische gebeurtenis omspant. Hetzelfde geldt voor het portret van de koninklijke familie. De uitbundige overdaad van deze foto speelt in op de collectieve beeldvorming rondom de kroning als het begin van een tweede Elisabethaans tijdperk, de terugkeer van *merrie England*. Terwijl Annettes foto het verlangen naar integratie van het gezin in het grotere geheel van de natie verbeeldt, stelt de Royal Family de eenheid van de natie voor als een gezin. De moeder speelt de onbetwiste hoofdrol in dit gezin. In de eerste plaats is Elisabeth op dit moment natuurlijk letterlijk moeder van jonge kinderen. Tegelijkertijd

tijd is zij *larger than life* als de moeder der natie en familiehoofd van het Britse Gemenebest, *the family of nations*.



Het staatsieportret van de Royal Family zet de moedermythe buitengewoon zwaar aan met de formidabele rij vrouwen in het centrum van de compositie, die de mannen volledig naar de marges drukt, zo niet totaal onzichtbaar maakt. Zo vloeien de projecties die de encensering van de jonge Annette regeren naadloos over in de verlangens die de beeldvorming rondom de Britse natie aansturen en vice versa. Annette (of haar moeder?) is een koninginnetje-in-het-klein en Elisabeth is een moeder-in-het-groot. De bijdragen aan dit tweede gedeelte laten alle zien hoe poreus de grens tussen het privé-domein en de publieke sfeer is.

Het derde gedeelte bekrachtigt opnieuw het klassiek-feministische adagium dat het persoonlijke politiek is. *Resisting images* analyseert hoe familiefoto's de machtsongelijkheid tussen mannen en vrouwen, zwarten en witten, koloniale en gekoloniseerden reproduceren. Dit gedeelte bevat tegendraadse lezingen van klassieke foto's en tegendraadse foto's die de discriminerende aspecten van gevestigde fotografische conventies aan de orde stellen. Verschillende bijdragen analyseren de uitbeelding van dienstbodes, kindermisjes en slaven in de familiefoto's van hun meesters. Andere richten de schijnwerper op kunstenaars die zoeken naar een alternatieve beeldtaal. Indrukwekkend in dit verband zijn de moeder-en-kind-foto's van de zwarte fotografe Renee Cox. In *Yo'mama* (1993) brengt Cox zichzelf in beeld met haar tweejarige zoon, op een manier die nogal indruist tegen de klassieke Madonna-en-kind iconografie die zo'n belangrijke plaats inneemt in de westerse kunstgeschiedenis. De blik van de Madonna is



doorgaans verzonken in die van haar kind. Deze moeder kijkt de toeschouwer recht in het gezicht. Cox eist nogal provocerend aspecten van subjectiviteit voor zichzelf op die de maatschappelijke verbeelding aan moeders onthoudt. Moeders worden dikwijls verondersteld asexuele wezens zonder eigen verlangens te zijn. Deze moeder komt nadrukkelijk als een seksueel wezen in beeld, zowel door haar naaktheid als de pose van haar kind. Deze borsten zijn niet alleen voor zogen bestemd, het kind houdt ze lager, dicht bij zijn oorsprong, haar geslacht. Moeders worden beschouwd als reproductieve in plaats van productieve wezens volgens vigerende culturele stereotypen. De moeder in Yo'-



*mama* is echter tevens de fotograaf, waarmee kunstenaarschap en moederschap nadrukkelijk in een persoon worden verenigd. Het kind in de Madonna-met-kind pose kijkt doorgaans zijn moeder aan en de moeder houdt haar kind beschermend vast. Ze gaan in elkaar op. De moeder in *Yo'mama* houdt haar kind ook stevig vast, maar laat hem tegelijkertijd naar buiten kijken, net zoals ze dat zelf doet. Bovendien houdt ze hem niet rechtop, maar schuin. Hij blokkeert haar uitzicht niet, haar wereld draait niet om hem. Moeder en kind vormen geen exclusieve twee-eenheid meer. Dit beeld mag met recht een *resisting image* worden genoemd.

*The familial gaze* is een uitzonderlijk rijke bundel die een goed overzicht biedt van de huidige stand van zaken in de kritische reflectie op familiefotografie. Na lezing kan je alleen nog maar wensen dat Lorie Novaks voorspelling van de naderende ondergang van de familiefotografie niet bewaarheid zal worden.

## Noten

1. Zie o.a. Bourdieu, 1990; Spence, 1986; Spence en Holland, 1991; Kuhn, 1995; Hirsch, 1997.
2. Hirsch, 1999, p. xvi.
3. Idem, p. xi.

## Literatuur

- Bourdieu, P., L. Boltanski e..a., *Photography: A middle brow art*, Stanford University Press, Stanford Call. 1999.
- Hirsch, M., *Family frames: Photography narrative and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge MA 1997.
- Kuhn, A., *Family secrets: Acts of memory and imagination*, Verso, Londen 1995.
- Spence, J., *Putting myself in the picture: A political, personal and photographic autobiography*, Camden Press, Londen 1986.
- Spence, J. en P. Holland (red.), *Family snaps: The meanings of domestic photography*, Virago Press, Londen 1991.