



WIE WEG IS WAS NIET GEZIEN

Een beschouwing over manipulatie van nieuwsfoto's naar aanleiding van *The Commissar vanishes* van David King.¹

door Egbert Dommering

'Photographs furnish evidence. A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened.(...)The consequences of lying have to be more central for photography than ever can be for painting, because the flat, usually rectangular images which are photographs make a claim to be true that paintings can never make. A fake painting falsifies the history of art. A fake photograph falsifies reality.'

'On Photography' Susan Sontag²

Ausradieren

De revolutionaire periode in Rusland heeft veel opmerkelijke kunstenaars opgeleverd. Het hoorde bij de tijd dat zij zich in verschillende media konden uitdrukken: design, beeldende kunst, film en fotografie. Vooral film en fotografie, een nieuwe kunst die in de jaren twintig met de ontdekking van de fotomontagetechnieken ongekende mogelijkheden bood. In West Europa waren het de surrealisten die hiermee de werkelijkheid 'surreëel' maakten³, in Rusland utopisten die de nieuwe techniek gebruikten als wegbereider naar een nieuwe samenleving. Alles staat scheef op die foto's en ademt de dynamiek van een nieuwe tijd. Een van de bekende Russische kunstenaars uit deze periode was Alexander Rodchenko. Net als velen van zijn collega's moest hij de avantgardistische idealen van de revolutie in de jaren dertig inruilen voor sociaal-realistische projecten. Net als velen van zijn collega's deed hij dat met behoud van de stilistische verworvenheden van de avant-garde. Zo maakte hij, 'modern' vormgegeven, fotoboeken over het Rode Leger en de Sovjet Unie in opbouw. Na zijn dood, in 1956, werd er in zijn studio zo'n fotoboek gevonden. Het ging over het land Uzbekistan, waar Stalin in 1937 de gehele politieke leiding had laten uitmoorden. Het fotoboek was zeven jaar daarvoor, omstreeks 1930, gemaakt. Er stonden veel foto's in van vermoorde politici. Rodchenko had op de groepsfoto's van politici met zwarte inkt de gezichten van de personen weggekrast die waren vermoord. Hij had dat in opdracht van de Stalinistische leiding moeten doen. Niet alleen werd hen het leven benomen. Zij moesten ook uit de geschiedenis worden verwijderd alsof zij nooit hadden bestaan. De Oostenrijkse kunstenaar Arnulf Rainer heeft in onze tijd school gemaakt met zijn 'Übermahlungen'. Afbeeldingen van werken van bekende meesters of historische personages worden op een woeste manier met verf, potlood of inkt bekrast. Rainer zet daarmee zijn eigen afdruk op het historische beeldmateriaal dat hem omringt. Rodchenko's Übermahlungen zijn geen persoonlijke expressies, zij zijn hem van hogerhand opgelegd. Het zijn 'Ausradierungen', een woord

¹ David King, *The Commissar Vanishes* (Metropolitan Books, Henry Holt and Company: New York 1997).

² Susan Sontag, *On Photography* (Allan Lane Penguin Books Ltd: Londen 1978), 4 en 86.

³ De relatie tussen fotografie en surrealisme is indringend geanalyseerd door de Amerikaanse kunsthistorica Rosalind Krauss, onder meer in 'The Photographic Conditions of Surrealism', in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 87-118 (MIT Press: Cambridge Massachusetts 1986).

dat in het Duits zowel 'uitmoorden' als 'uitvlakken' betekent. Elk bewijs van het bestaan van de in ongenade gevallen politici moest worden uitgewist; hun dood was niet voldoende. Zij hadden nooit bestaan.

Het in de nalatenschap van Rodchenko aangetroffen exemplaar, is een soort master copy die, gelijk het portret van Dorian Gray, de schande van de geschiedsvervalsing vast heeft gehouden. De nieuwe oplagen die er in de Stalinistische periode van dit en soortgelijke fotoboeken werden verspreid vertonen geen of nauwelijks sporen meer van het kwaad: het zijn perfecte groepsfoto's geworden waarop de 'ausradierte' personages zijn verdampt in de bijgekleurde achtergrond of verdwenen in de naastbijstaande figuur. Soms wordt de gewaarschuwde waarnemer getroffen door een vreemde vlek in de achtergrond, maar dat is toch uitzondering. Maar bij iedere ausradiering vertoonde het bij Rodchenko teruggevonden origineel een nieuw litteken.

Het verhaal van Rodchenko en afbeeldingen uit zijn boek staan in 'The Commissar vanishes'. Maar al die andere foto's staan er ook in. Trotsky, dat was bekend, is vele malen 'ausradiert', nog voordat hij in werkelijkheid was geliquideerd. Tijdens zijn verbanning bleef zijn historische aanwezigheid Stalin als een horzel achtervolgen, die met schaar, stift en pennemes uit het celluloid moest worden verwijderd. Beroemd is de foto van redevoering van Lenin vanaf het platform voor het Bolshoi theater in Moskou. Lenin spreekt de troepen toe. Hij staat - geheel in overeenstemming met de dynamische stijl van de tijd - scheef, vanuit de toeschouwer gezien iets naar links geleund op het kathedr, de rechter arm opzij gebogen. De opname treft hem op een bewogen retorisch moment. Op de foto die de historische werkelijkheid van 5 mei 1920 weergeeft, is de rechterzijde van het plein te zien met op de verhoging naast het kathedr Trotsky en, nog net achter deze zichtbaar, Kamenev, een andere revolutionaire held. In de eerste vervalsing, na Trotsky's uitstoting uit de Communistische partij in november 1927, verdwijnt het rechter deel van het plein mét Trotsky en Kamenev. In latere versies keert het rechter deel van het plein terug, maar dan zijn Trotsky en Kamenev naast het kathedr foetsji. Het dramatische van het boek van King is dat het voor het eerst een opname van de verzameling soldaten voor het Bolshoi theater toont op het moment dat Trotsky op het platform achter het kathedr de troepen staat toe te spreken en Lenin en Kamenev van terzijde het platform toekijken. De foto is aan de vergetelheid ontruikt omdat zij zich in een brochure bevond die in 1920 op de Derde Internationale aan de buitenlandse afgevaardigden ten geschenke werd gegeven. Wie na 1927 in de Sovjet Unie met die foto zou zijn aangetroffen zou naar Siberië zijn verbannen. Een vreselijk bloedbad vormt de foto die op 7 november 1919 tijdens de herdenking van de Revolutie op het Rode Plein in Moskou is genomen. Lenin staat boven aan een trap en wordt in de historische werkelijkheid waarin het sneeuwde geflankeerd door Trotsky, in een lange soldatenjas en een fraai besneeuwde officierspet boven de flakkerende brillenglazen, die met opgeheven arm een groet naar de menigte brengt. Aan de andere kant naast Lenin staat kameraad Kamenev, alleen met hoofd en schouders zichtbaar achter andere personen op de trap. Op enige treden lager staat de Georgiër Khatalov, een revolutionaire held van het eerste uur, een forse man met een zwarte baard en een berenmuts op. Baard, muts en lange soldatenjas zijn besneeuwd. In het in 1967 in de Sovjet Unie verschenen boek 'Lenin and the Art of Photography' staat dezelfde foto. Trotsky is in rook opgegaan. Van hem rest een mistige vlek (die ook het fotografische leven kostte van een onbekend hoofd tussen zijn en Lenin's schouders), zijn groetende arm en zijn jas zijn de schouder en jas van Lenin geworden. Ook Kamenev is verdwenen, waardoor de man achter hem, als een spichtige koekoek uit een klok, uit de menigte omhoog veert. De meest geslaagde fotografische liquidatie is echter die van Khatalov. De man die op de oorspronkelijke foto slechts met een schouder en een gezicht zonder kin achter de forse Georgiër met berenmuts was te zien, beleeft een fotografische wedergeboorte: hij staat ineens in volle lengte, mét kin, op de feestelijke trap. Van Kathalov is letterlijk geen spoor meer op de treden te bekennen. Je kunt eigenlijk niet geloven dat hij zich op dat moment aldaar heeft bevonden.

Een van de aangrijpendste foto's vind ik de schaakpartij die in april 1908 te Capri werd gespeeld. De schrijver Maxim Gorky bracht daar zijn vakantie door en Lenin kwam hem met een bezoek vereren. Op de foto zien wij aan de linker kant een jonge Lenin met een kekke bolhoed op het hoofd

geconcentreerd een schaakstelling op een schaaktafeltje bestuderen. Zijn tegenstander is de bolsjewiek Alexander Bogdanov. Deze tuurt ook naar het spel op het bord. Te oordelen aan de overmacht aan witte stukken aan zijn zijde is hij bezig de revolutionaire leider een verpletterende nederlaag toe te brengen. Hoewel Bogdanov vrij spoedig Lenin's opponent zou worden, was hij eenvoudig niet van de foto af te krijgen zonder afbreuk te doen aan deze heroïsche uitbeelding van strategische denkkraft van de meester, die in latere versies wordt aangezet door retouches van het gezicht (zonder dat dit overigens leidt tot verwijdering van de witte overmacht op het bord). Dat geldt ook voor Gorki die de centrale figuur in het midden van het groepje toeschouwers vormt. Hij zit op de balustrade van het balkon en kijkt, hand aan de kin, in de lens. Zijn hoed heeft hij olijk scheef op zijn hoofd gezet. Minder goed loopt het af met Vladimir Bazarov, in het groepje toeschouwers geheel links op de foto, en met Zinovii Peskov, die zich tussen Gorki en de staande figuur van de vrouw van Bogdanov bevindt. Bazarov ging tot de fractie van mensjewieken behoren. Tezamen met andere mensjewieken werd hij in 1931 berecht. In 1937 werd hij neergeschoten. Peskov emigreerde naar Frankrijk en werd later militair adviseur van Tsjiang-kai-Tsjek. Beide wendingen in het leven van de toeschouwers zijn voldoende om hen uit de in 1939 in het Lenin-album gepubliceerde versie van de foto te verwijderen. Dat geldt ook voor de knie van een verder buiten beeld gebleven vrouw die op een stoel op de voorgrond zit. Klaarblijkelijk achtten de Lenin-biografen de richting schaakspel priemende vrouwenknie een onwenselijke afleiding van het grote moment van denkconcentratie dat de foto symboliseert. Bij Peskov gaat het om een tijdelijke fotografische verbanning, want deze maakt in een in 1960 gepubliceerde versie van de foto een historische come back. Ook de vrouwenknie mag dan weer mee doen. Het vergrijp van Bazarov is er echter met de loop der jaren ernstiger op geworden. Deze is in 1960 veranderd in een Griekse zuil.

De fotografische geschiedsvervalsingen worden dikwijls 'vereeuwigd' in een schilderij waarin de gewenste historische versie in kunst wordt omgezet. Dat gebeurt bij de redevoering van Lenin, waarin Trotsky en Kamenev zijn vervangen door twee verslaggevers met opschrijfboekjes die geen woord van de meester lijken te willen missen. Het meest verpletterende voorbeeld in dit genre is echter Stalin en de drie kleine nikkertjes. In 1926 wordt ter gelegenheid van het succesvol neerslaan van een anti-Stalinistische oppositie een foto van Stalin gemaakt waarin naast Stalin drie kameraden figureren, een te linker zijde, twee te rechter zijde. In de 'Geschiedenis van de Sovjet Unie' uit 1940 is de kameraad aan de linker kant verdwenen. In de biografie van Stalin uit 1949 is ook de kameraad aan de uiterste rechter kant vertrokken. Op het na de dood van Stalin geschilderde portret dat duidelijk van de foto is nageschilderd, is alleen Stalin overgebleven.

Er werd niet alleen 'ausradiert'. Er werd ook toegevoegd, verfraaid en verplaatst. In het genre toevoegingen zijn er tal van taferelen waarin figuren die elkaar nooit ontmoet hebben, althans niet op het weergegeven historische moment, staan weergegeven. Meestal wordt er dan teruggevallen op de schilderkunst. Stalin heeft zich dikwijls in mijlpaal-momenten uit de revolutie in de buurt van Lenin laten bijschilderen. Dat is hem onder Chroestjov duur te staan gekomen, omdat hij toen ook weer uit historische scènes werd weggeschilderd. Verfraaiingen vonden plaats door studio-opnamen en veranderingen van de omgeving. In dat genre is, behalve de vrouwenknie, de verwijdering van de telescoop uit een foto van Lenin en zijn vrouw een onvergetelijke. Het gaat om een foto waarop de grote leider op de voorgrond met een revolutie-petje op zijn hoofd op een leunstoel in de tuin verpozing zoekt. Achter hem zit zijn vrouw op een bankje die gedwee naar haar man kijkt. Voor het echtpaar is een stuk van een telescoop te zien waarvan het uiteinde in de foto reikt, zodat het er uitziet alsof hij tegen de linker slaap van mevrouw Lenin drukt. Het lijkt of een geweerloop haar bedreigt, hetgeen wordt versterkt door haar gedweë houding. In een Lenin-album uit 1960 is de 'loop' wat ingekort en in 1970 nog verder. Persoonlijk vind ik dat geen verbetering, omdat het nu lijkt alsof het echtpaar Lenin gezamenlijk onder schot wordt gehouden. In een versie uit 1980 is de telescoop helemaal verdwenen. Op mij maakt het de indruk dat mevrouw Lenin op de laatste versie ronduit zuur is gaan kijken. Ook de kunst van het verplaatsen waren de Sovjet knippers en plakkers reeds machtig, zij het in onvolmaakte vorm. Een mislukte verplaatsing is het hartelijke welkom in 1934 op het Rode Plein door Stalin en het Politbureau van de geredde bemanning van de Chelyus-

kin, een schip dat schipbreuk had geleden in de Poolzee. Een lid van het Politbureau wordt op de momentopname van de foto juist aan het oog onttrokken door een lid dat voor hem loopt. Dit protocollair vergrijp wordt rechtgezet in het boek dat nadien over de spectaculaire redding verscheen. Het lid is uit het midden uit de onzichtbare positie naar rechts geplaatst, achter een ander lid, onder toevoeging van een stuk van zijn gezicht uit een andere foto. In het midden van de foto is echter een onverklaarbaar schouderdje blijven hangen. Beter geslaagd zijn de verplaatsingen op de groepsfoto op het 14e Partijcongres van april 1925. De rechts naast Stalin staande Skrypnik uit de Oekraïne pleegde in 1933 zelfmoord, na in staat van beschuldiging te zijn gesteld, de naast hem staande Bubnov maakte nog een mooie carrière in het Rode Leger, maar werd in 1940 toch afgevoerd naar de Gulag Archipel. Het spreekt vanzelf dat dit tot 'ausradierung' moest leiden. Daardoor kwam Stalin's trouwe volgeling Ordjonikidze, die op de foto naast Bubnov staat, wel erg in de lucht hangen. In de Sovjet Stalin-biografieën van 1939 en 1949 verschuift hij dan ook naar links naar de inmiddels vacante positie van Skrypnik naast Stalin. Aan de linkerkant is er ook flink huisgehouden waardoor partijlid Frunze, oorspronkelijk vierde van links, naar rechts, naar de tweede linker positie is verhuist. Dan is inmiddels wel het fraaie strijklicht van de zon uit de foto van 1925 verdwenen. Het schilderij tegen de achtermuur met een historisch tafereel (met Frunze mee naar rechts opgeschoven), het overgebleven fragment van de zaal en de overgebleven vier personages (60 procent van het oorspronkelijk) zijn in een grijze rouwsluier gehuld alsof er juist een asregen op de ruimte is neergedaald. Na zoveel fotografische sterfgevallen op deze locatie is een rouwstemming wel op zijn plaats.

Van de manipulatie binnen de foto moet onderscheiden worden de vervalsing binnen het object van de foto. De propagandisten van het eerste uur van de Revolutie maakten geraffineerd gebruik van fictie om waar gebeurde historische gebeurtenissen te suggereren. Bestormingen van het Winterpaleis in Sint Petersburg, heilige historische momenten in de geschiedenis van de Revolutie, vonden plaats op een moment dat de fotopers nog niet bestond. Daarvoor in de plaats kwamen mooie scènes uit fictie-films (onder andere uit Eisenstein's 'October') die als authentieke opnamen van de historische gebeurtenissen werden gepresenteerd.

Verdergaand dan hergebruik in een andere context is de encenering van de gebeurtenis zelf. King's boek bevat wel voorbeelden van studio-enceneringen, maar die zijn erg doorzichtig. Daarvoor moeten wij bij andere perioden te rade gaan.

Beeldmanipulatie in onze tijd; de digitale fotografie

Bij het onderzoek naar de verschillende vormen van geschiedsvervalsing in de Leninistische-Stalinistische periode stuiten wij op een bepaald patroon dat ik hier nog eens op een rij probeer te zetten als uitgangspunt voor de analyse van de stand van zaken in onze eigen tijd. Ik trek allereerst de scheidslijn tussen vervalsing van het object en vervalsing van de afbeelding van het object. Ik ga niet in op de vervalsing gelegen in censuur of het bewust eenzijdig weergeven van een gebeurtenis. Bij censuur is het materiaal er wel, maar het wordt niet getoond. Bij eenzijdige weergave wordt een stuk van de werkelijkheid bewust genegeerd. Oorlogsreportages laten deze vorm van vertekening telkens weer zien. Tijdens de Golfoorlog zijn niet de beelden getoond van de bulldozers van de geallieerden die duizenden en duizenden Iraki die door de Amerikaanse bombardementen waren geveld als oud vuil in greppels schoven, beelden even gruwelijk als die van de Duitse concentratiekampen vlak na hun bevrijding. De Golfoorlog is de annalen ingegaan als een intelligente oorlog waarin met precisie is gewerkt en waarin relatief weinig slachtoffers zijn gevallen. Niet als de oorlog waarin 200000 weerloze Iraakse burgers door bommen en raketten zijn omgekomen.⁴ In dit soort gevallen is er aan het object niet gemorrelt. Het wordt niet (volledig) vastgelegd of de vastlegging wordt niet (volledig) getoond.

⁴ John Pilger, *Distant Voices* (Vintage: Londen 1992), 125-193.

Vervalsing van het object is tegenwoordig de normaalste zaak van de wereld. Het is over het algemeen herleidbaar tot dat wat Mitchell zo fraai 'rhetorical re-enaction' van de gebeurtenis heeft genoemd.⁵ De prijsuitreiking die wordt overgedaan ten behoeve van de fotograaf is een in het dagelijks leven ingesleten gewoonte, maar er zijn natuurlijk ingewikkelder varianten denkbaar die meer regie vergen. Rhetorical re-enaction krijgt pas historische dimensies als het om grote nieuwsfeiten gaat. Bij heel wat beroemde foto's uit historische perioden kan de vraag worden gesteld of zij wel authentiek zijn. Is de foto van de sneuvelende Republikeinse strijder van de fotograaf Robert Capa in de Spaanse Burgeroorlog geënceneerd? Hoe staat het met de World Press winnende foto van het huilende naakte meisje dat wegrent over de weg na een aanval met napalmbommen tijdens de Vietnamoorlog? Vrijwel zeker is de oprichting van de Amerikaanse vlag door Amerikaanse mariniers bij de terugverovering van een eiland op de Japanners (een foto die, net als in de Stalinistische periode, als monument werd nagemaakt en dat thans in Washington staat) geënceneerd.⁶ Het voor 'waar' verkopen van fictie is een nieuwe kunstvorm geworden, 'faction' genaamd. Adriaan van Dis' verslagen van dappere reizen door barre landen, gepresenteerd als eigen avonturen, maar deels gebaseerd op boeken van anderen, passen in dit genre. Bij 'reality tv' worden dikwijls fictieve elementen ingevoegd zonder dat daar duidelijk melding van wordt gemaakt. Verwant aan voor 'waar' verkopen van fictie is hergebruik van historisch materiaal in een andere context. Uit de Stalinistische periode zijn daarvan weinig voorbeelden bekend, wel hergebruik van foto's uit de Stalinperiode in een geschiedenisperiode die dichterbij ligt. Het gaat om een foto uit 1923 van drie boeren uit de periode van de door Stalin afgedwongen collectivisatie van de landbouw. Deze foto dook in geretoucheerde vorm in juli 1991 in de Westerse pers op. Toen waren het ineens drie tijdens de Vietnamoorlog vermiste Amerikaanse vliegers geworden, die door de wanhopige familie als 'echt' werden herkend.⁷ In onze beeldzieke tijd worden op krantenredacties dagelijks foto-archieven afgegraast om bij artikelen passende plaatjes te vinden. Hergebruik in een andere context is daarbij schering en inslag. Het in de vakliteratuur bekend geworden Vondelparkarrest ging om een foto die later in een andere context werd geplaatst.⁸

Aanpassingen binnen de foto komen dikwijls voor. De onschuldigste en eenvoudigste vorm (dikwijls toegepast door de Sovjets) is het weglaten van een stuk van de foto. Een stapje verder gaat het retoucheren van de foto, met de exponentiële groei van door elektronische transmissiemiddelen overgebrachte foto's een vaste praktijk geworden.

Met de komst van de digitale fotografie is het hek van de dam. De chemische weergave levert een stolling van de werkelijkheid op die slechts met behulp van uitwendig geweld kan worden ongedaan gemaakt. Hoewel de sovjets daarin grote hoogten hadden bereikt, vormde het negatief van de werkelijkheid toch een natuurlijke grens die door manipulators niet kon worden overschreden. Het beeld dat in bits wordt opgeslagen op een elektronische drager kent deze grens niet meer. Alle bits kunnen door een kundig bediener van een 'paint brush' programma op nieuw worden ge-arrangeerd. De artistieke collage-technieken van kunstenaars die artistieke concepten met fotografische middelen uitdrukken en de journalisten die nieuws weergeven met foto'_ vallen daar samen. Het geciteerde

⁵ William Mitchell, *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the Post Photographic Era* (MIT Press: Cambridge Massachusetts 1992), 46.

⁶ Mitchell, a.w. noot 5, 43-49.

⁷ William Mitchell, *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the Post Photographic Era* (MIT Press: Cambridge Massachusetts 1992), 43-49.

⁸ HR 1 juli 1988, *Informatierecht/AMI*, 1988/2, 125-126, gevolgd door Hof Amsterdam 27 april 1989 *Informatierecht/AMI*, 1989/5, 125-126. Een ander geval is het hergebruik van de foto die van het echtpaar Duetz werd genomen toen zij als prijs een televisietoestel hadden gewonnen; NRC Handelsblad plaatste die foto later bij een artikel over het ' televisie kijkvee': Pr. Rotterdam 24 april 1989 *Informatierecht/AMI*, 1990/2, 31-33.

werk van Mitchell bevat een nauwkeurige beschrijving van de mogelijkheden van deze techniek. Het fraaie voorbeeld dat hij geeft is de foto van de naast elkaar wandelende George Bush en Margaret Thatcher. Op de historisch juiste foto draait Bush zijn gezicht richting Thatcher om haar iets te zeggen. Door Bush bekwaam op de foto te verplaatsen kan gesuggereerd worden dat hij ruzie respectievelijk een amoureuze verhouding met Margaret heeft.⁹ In het eerste geval loopt Bush achter Thatcher met afgewend hoofd in zichzelf te brommen. In het tweede geval loopt hij vlak naast haar iets in haar oor te fluisteren.

Wat zou Stalin van deze convergentie tussen fictie en feit hebben genoten!

Het recht om te weten

Bij een foto gaat het om een driehoeksrelatie tussen de fotograaf, de geportretteerde en het publiek. De eerste twee spelers in deze relatie beschikken over het auteursrecht en het privacyrecht om hun rechten en belangen bij een foto te bewaken. De fotograaf kan daarmee aantasting van de integriteit van de foto voorkomen, een belang dat bij beeldmanipulatie bij uitstek in het geding is. De geportretteerde kan gebruik en aantasting van het oorspronkelijke portret met zijn privacyrecht beschermen.¹⁰ Maar hoe zit het nu met het publiek?

Uit het in het hoofd van dit artikel gegeven citaat van de Amerikaanse schrijfster Susan Sontag blijkt dat de fotografie gebukt gaat onder een waarheidspretentie. Juist het geloof dat de foto de werkelijkheid een-op-een weergeeft was er de reden van dat bij de eerste manifestaties van de fotografie het auteursrecht de foto niet in het auteursrecht wilde opnemen. Er kwam immers geen echte schepping aan te pas.¹¹ Deze waarheidspretentie is in feite ongegrond en de door Sontag geconstrueerde tegenstelling tussen fotografie en kunst een vergissing. Zoals ik al aangaf beleefde de fotokunst een van haar hoogtepunten tijdens het surrealisme, toen de mogelijkheden om de werkelijkheid 'surreëel' te maken onmiddellijk werden herkend. Het waren trouwens niet alleen de surrealisten die de foto als instrument van manipulatie van het beeld inzetten. De politiek geëngageerde tak van Dada gebruikte de fotomontage gretig om scherp stelling te nemen tegen de puinhoop die de Eerste Wereldoorlog in Europa had achtergelaten. En iets later zijn er de onvergetelijke montages van John Heartfield die in een vroeg stadium het opkomend nazisme aan de kaak stelden. Ik noem bijvoorbeeld de foto waarop Hitler op de voor hem eigenaardige manier de Hitlergroet brengt met de hand die over de schouder naar achter klappt. Heartfield monteert daarachter een vette kapitalist die in de geopende hand een pak bankbiljetten stopt.

De waarheidspretentie ligt dan ook niet zozeer in de techniek, maar in de plaats die zij zich heeft verworven in ons denken. Als zodanig wordt zij ook door de pers gebruikt. De persfoto verbeeldt het 'waar' vertelde verhaal. Zij is ingebed in het geheel van regels die wij hanteren om vast te stellen of iets al dan niet het geval is of is geweest. Mitchell: 'A succesful act of reporting conveys information that the reporter appropriately believes to be true and the addressee accepts as credible'.¹² Het zijn dus de spelregels waarbinnen de persfotografie functioneert (en dat zijn in feite de regels waarbinnen de gehele berichtgeving in de pers functioneert) die anders zijn dan bij kunst en dat maakt dat wij aan overtreding van de waarheidsnorm bij foto's andere consequenties moeten

⁹ Mitchell a.w. noot 5, 217-218.

¹⁰ Zie voor een studie over deze aspecten, Annemarie Beunen, *Digitale manipulatie van beeldmateriaal: grenzen aan de grenzeloosheid* (Iterreeks nr. 6, Samson: Alpen a/d Rijn 1997, 3-135).

¹¹ Zie voor een analyse van dit moeizame adaptieproces, M. de Cock Buning, *Auteursrecht en informatietechnologie* (Otto Cramwinckel: Amsterdam 1998), hoofdstuk 3).

¹² Mitchell a.w. noot 5, 218-219.

verbinden dan bij kunst. Het is het verschil tussen waar en mooi, tussen 'pakken' en 'pikken'. Bij de persfotografie mag de toeschouwer niet gepakt worden en in de kunst mag je niet pikken uit het werk van een ander. In beide gevallen tooit de boodschapper zich met een waarde die hem niet toekomt: in het eerste geval suggereert hij ten onrechte dat het verhaal dat hij vertelt waar is gebeurd, in het tweede geval dat hij het zelf heeft bedacht en fraai tot uitdrukking heeft gebracht.

Hoe vertalen wij de waarheidsregels waarbinnen de persfotografie functioneert in een juridische norm? Het EHRM heeft in zijn jurisprudentie over de rol van de pers in een democratische samenleving sterk benadrukt dat het publiek een recht heeft om informatie te ontvangen. Het Hof gebruikte dat recht van het publiek in de Jersildzaak als een stapje in zijn redenering om te rechtvaardigen dat de pers (in dit geval de televisie) ook racistische skinheads aan het woord mag laten.¹³

In het voetspoor van die rechtspraak zou ik in artikel EVRM ook de norm willen lezen dat het publiek er recht op heeft van de pers ware informatie te ontvangen. De vraag die dan onmiddellijk rijst is of het publiek zo'n recht ook zou kunnen afdwingen. Artikel 10 schept geen recht om informatie te ontvangen die iemand anders niet aan mij wil openbaren, slechts een recht om informatie die iemand anders aan mij wil doorgeven ook te ontvangen.¹⁴ Als de pers een onware mededeling over een persoon publiceert heeft die persoon er in beginsel recht op dat het betrokken bericht wordt gerectificeerd. Heeft het publiek dat ook? Zo eenvoudig is het nu ook weer niet. Want wat is waar? Het uitgangspunt van artikel 10 is dat tegenover de ene subjectieve, gekleurde visie een andere kan worden gesteld. In zoverre is de vrijheid van meningsuiting een zich zelf corrigerend mechanisme. Maar als het nu gaat om evident bedrog, zoals vervalsing van het object of een gemanipuleerde foto toch is, dan moet een rectificatie tot de mogelijkheden behoren.

Kan dan maar iedereen uit het publiek zo'n rectificatie vorderen? Ik denk het niet. De betrokkene moet een duidelijk belang hebben. Dat betekent dat de meeste geschillen over beeldmanipulatie zich zullen oplossen in een geschil over portretrecht of over onware berichtgeving. Als iemand uit een foto is verwijderd, er in is gezet of op een plaats is gezet waar hij in werkelijkheid niet stond, dan is dat een schending van het portret (privacy) recht. Het redelijk belang om je tegen weergave van jezelf in het openbaar te verzetten, impliceert ook dat je je tegen een verkeerde of fictieve weergave kan verzetten.¹⁵ Maar ook tegen het niet weergeven. Het recht om te eisen: Ik stond daar wel is een 'droit de paternité', vergelijkbaar met dat in het auteursrecht. Waar de auteur het vaderschap van het gepubliceerde werk mag opeisen, mag het individu het vaderschap van zijn eigen geschiedenis claimen.

Bij het vervalsen van in beeld gebrachte feiten zijn het belanghebbenden bij de gebeurtenis die een juiste weergave kunnen verlangen. In al die gevallen lijkt de geëigende vorm van rectificatie plaatsing van de niet gemanipuleerde foto.

Het recht van het publiek om (ware) informatie te ontvangen speelt bij dit alles wel een indirecte rol, maar geeft het publiek geen eigen actiemogelijkheden. Dat betekent dat het voornamelijk een morele aanspraak is die het publiek alleen kan verzilveren door de krant die met foto's manipuleert niet meer te lezen en de televisierubriek die nieuws in scène zet niet meer te bekijken. Het verspelen van geloofwaardigheid bij het publiek is dus de voornaamste sanctie voor het medium.

¹³ EHRM 23 september 1994, *NJ* 1995, 382, m.nt. EJD; opnieuw sterk benadrukt in de zaak Guerra, EHRM 9 februari 1998, *Mediaforum* 1998-4, 120-124, ro 53.

¹⁴ Aldus het EHRM in de in noot 13 genoemde Guerrazaak.

¹⁵ Ik wijs op de analogie met het fictieve interview dat door een blad voor als een werkelijk afgenomen interview wordt gepresenteerd maar in feite niet heeft plaatsgehadt: Youp van 't Hek/Story, Pr. Rb. Haarlem 15 maart 1991, *Mediaforum (Bijlage)*, 1991-6, 51-53; Hof Amsterdam 9 januari 1992, *Mediaforum (Bijlage)*, 1992-2, 17-18; Pr. Rb. Amsterdam 25 januari 1996, *Mediaforum (Bijlage)*, 1996-3, 40-42.

De Affaire Paris Match en prinses Caroline van Monaco

De conclusie in de vorige alinea was reeds getrokken toen *Paris Match* in het nummer van 23 april 1998 een bekentenis aan haar lezers deed en een openbaar excuus aanbood naar aanleiding van de cover van het nummer van twee weken geleden.¹⁶ De redactie verklaapte dat de stralende prinses Caroline van Monaco en de naast haar verheerlijkt naar haar ogende Ernst August van Hannover in werkelijkheid niet naast elkaar hadden gestaan. In werkelijkheid had zich tussen beiden het forse slagschip in de persoon van de comtesse Albina Boisrouvray, *cousine* van de prinses, bevonden. De manipulatie was weliswaar met behulp van de computer uitgevoerd, maar zij stijgt niet uit boven het niveau van de stalinistische stand van de techniek. *Paris Match* drukt de echte en de gemanipuleerde foto naast elkaar af. Op de echte foto is te zien dat de comtesse hand in hand staat met Ernst August. Dit blijkt van genegenheid is wreed van de gemanipuleerde foto gehakt. Ernest is naar links verschoven, terwijl de gravin in de bekende duistere vlek is verdwenen. De redactie drukt drie andere foto's af waar Ernst en Caroline op hetzelfde feestje wel naast elkaar staan. Twee daarvan hadden de cover van *Oggi* en *Bunte* gehaald. Die hebben wij niet gekozen, zegt de redactie, omdat zij er zo vreemd afwezig op staan te kijken. Wij hebben in het belang van de gefotografeerden voor een leuker arrangement gekozen. Inderdaad, maar wat meer is: het paar staat op de niet gemanipuleerde foto's verveeld een verschillende kant op te kijken. De redactie belooft dit soort grappen nooit meer uit te halen: alstublieft lezer blijf in onze waarachtigheid geloven.

Het plaatsen van de echte en de gemanipuleerde foto en een beroep op het vertrouwen van de lezer vormen een fraaie toepassing van de in de vorige paragraaf geformuleerde regel.

Kent het digitale tijdperk nog een historische waarheid?

Het behouden en verdedigen van het kader van waarheidsregels waarbinnen de pers behoort te functioneren is een ding, bewijzen dat er vals is gespeeld is een ander ding. Een universeel probleem van de digitale informatietechnologie is dat er geen 'gouden informatiestandaard' meer is waaraan wij kunnen meten of de weergave van de werkelijkheid, de informatie op de informatiedrager die aan ons wordt gepresenteerd, authentiek is. Er is geen originele foto die vastligt in een negatief. De werkelijkheid is rechtstreeks overgebracht op een elektronisch medium dat het origineel aanstonds kan veranderen zonder dat er sporen achterblijven. Wij zullen ons dus de vraag moeten stellen of wij niet regels omtrent duurzaamheid en onveranderlijkheid van foto-archieven moeten ontwikkelen. De mogelijkheden van de technologie dwingen ons mijns inziens om de normen van het professionele handelen in dit opzicht te verhogen, willen wij het krediet dat wij de pers geven kunnen verlengen. Maar dat geldt niet alleen voor de pers. Het geldt ook en met name voor historische foto-archieven. Je moet er niet aan denken dat daar in de toekomst de 'bits' van het historische fotomateriaal door de 'bites' van een stalinistische mot geheel of gedeeltelijk worden opgegeten. Orwell's Ministry of Truth uit 1984, waar de geschiedenis continu wordt herschreven met uitwissing van al het voorafgaande, is dan werkelijkheid geworden, meer nog dan in Stalin's tijd.

Het gaat het bestek van dit artikel te buiten om uit een te zetten hoe ethische en juridische regels tot conservering van het beeldmateriaal van de historische waarheid er uit zouden moeten zien. De apologie die de redactie van *Paris Match* plaatst levert wel interessante stof tot nadenken. De redactie bekent daarin dat het retoucheren van foto's vaste praktijk is. De redactie belooft nu dat alleen nog maar bij uitzondering te zullen doen en dan met vermelding van het feit: 'Mieux vaut vérité que beauté', schrijft zij niet zonder Franse retoriek. Maar tegelijkertijd spreekt zij haar zorg uit over de digitale foto's die door foto-agentschappen worden aangeleverd. De redactie roept de fotografen en agentschappen op zich aan dezelfde waarheidsnorm te onderwerpen ('une déontologie rigoureuse').

¹⁶

'Photo et Vérité', in: *Paris Match* nr. 2552, d.d. 23 april 1998, 98-99.

Wij moeten onze in het digitale tijdperk gedestabiliseerde lezers beschermen, roept zij uit. Zij moeten kunnen geloven dat wat *Paris Match* in haar blad en op Internet publiceert WAAR is. Vanaf 23 april 1998 spreken de foto's van *Paris Match* de waarheid en niets dan de waarheid.

Dit is de wereld van de openbaarheid, maar wij zullen het ook in gedachten moeten houden als wij deze zomer weer horden toeristen behangen met digitale weergave-apparatuur zien rondlopen. De toerist denkt de sleutel tot de werkelijkheid in handen te hebben gekregen, maar is feitelijk het willige slachtoffer geworden van een grote zwendelbeweging. Eerst heeft de toeroperator het object vervalst, daarna maakt de reiziger er een manipuleerbaar plaatje van. Later zullen de kinderen het familie-album doorbladeren en bij de foto waar papa onder de voor toeristen aangelegde palmen in een intieme pose naast tante Mien is gefotografeerd, zich afvragen: Zouden ze dan toch een verhouding hebben gehad?