

4

## **MARK-PAUL MEYER**

Mark-Paul Meyer studeerde filosofie aan de Universiteit van Amsterdam en fotografie aan de Amsterdamse Fotoacademie. Hij werkte als redacteur van het filmmagazine SKRIEN en is momenteel senior curator bij EYE Film Instituut Nederland, gespecialiseerd in vroege film, experimentele film, film-restauratie. Sinds 2001 is hij mede-initiator en curator van de Filmmuseum Biënnale. Van 1994 tot 2000 was hij lid van de programmacommissie van het jaarlijkse filmfestival 'Il Cinema Ritrovato' (Bologna, Italië) en van 2000 tot 2010 bestuurslid van de Europese associatie van filmarchieven (ACE). Hij participeert in verschillende projecten van de Stichting Behoud Moderne Kunst. Meyer is adviseur voor het Filmfonds, commissie experimentele film, en docent aan de masteropleiding Preservation and Presentation of the Moving Image van de Universiteit van Amsterdam. Mark-Paul Meyer maakte verschillende film- en video producties en publiceerde regelmatig over film-restauratie en archiefbeleid. Samen met Paul Read redigeerde hij het werk 'Restoration of Motion Picture Film' (Oxford 2000).



CONSERVERING OF  
DIGITALISERING HEBBEN  
INVLOED OP DE BELEVING  
OF INTERPRETATIE,  
OMDAT ER ALTIJD EEN  
VERLIES OPTREEDT...

# AUTHENTICITEIT EN FOTOGRAFISCHE MATERIALITEIT<sup>1</sup>

*Mark-Paul Meyer*

De digitale vervaardiging, vertoning en ontsluiting van films en foto's is in de laatste jaren gemeengoed geworden. Hedendaagse filmmakers en fotografen werken vrijwel geheel met digitale middelen, en het analoge erfgoed wordt in ras tempo gedigitaliseerd. De beelden waarmee we in de toekomst dagelijks het meest geconfronteerd zullen worden, zullen van een of ander digitaal formaat zijn. Ook de traditionele vertoning van celluloidfilms in de bioscoop zal spoedig tot het verleden behoren en worden vervangen door de projectie van digitale beelden. En hoewel veel filmarchieven, -musea en cinemateken nog celluloidfilms zullen blijven vertonen, zullen ook de historische filmdocumenten, -klassiekers en overige schatten uit de filmgeschiedenis in veel gevallen digitaal vertoond gaan worden.

Lang is achterdochtig naar deze ontwikkelingen gekeken. De kwaliteit van het analoge filmbeeld zou immers niet geëvenaard kunnen worden door zijn digitale equivalent. Maar de techniek is inmiddels zo ver ontwikkeld dat een lekenoog niet meer ziet of het beeld digitaal of analoog is. Er kunnen natuurlijk allerlei omstandigheden zijn waardoor de gewenste kwaliteit niet bereikt of getoond kan worden, maar in theorie is het mogelijk het analoge beeld door een digitaal beeld te vervangen zonder dat een doorsnee toeschouwer een verschil ziet. Het is tegenwoordig zelfs zo dat filmrestauratie met digitale middelen in veel gevallen een beter resultaat geeft dan een puur analoge duplicatie. In deze tekst wordt derhalve geen normatief oordeel uitgesproken over de verschillen tussen een analoog beeld en een digitaal beeld. De realiteit is dat beide formaten bestaan en dat we ons daartoe moeten verhouden.

---

<sup>1</sup> Dit artikel is een bewerking van een presentatie die op 17 november 2010 werd gegeven tijdens het AVA\_Net najaarscongres.

Bij analoge film en fotografie is authenticiteit een van de belangrijke parameters voor de appreciatie, conservering en interpretatie van een werk. Deze authenticiteit is onlosmakelijk verbonden met de materialiteit van het werk en met de intenties van de maker(s) die er in verborgen liggen en de fysieke relatie met de werkelijkheid die het fotografische beeld kenmerkt. Vooral in het domein van de filmconservering zijn conservatoren en restauratoren vaak gedwongen de originele kopieën te dupliceren. Maar hun streven zal er altijd op gericht zijn de authentieke materiële kenmerken zo veel mogelijk te behouden. Voor wie het eindresultaat bekijkt, maakt het soms wel verschil uit of deze een geoefend oog heeft of niet, dus of je als toeschouwer een referentiekader hebt met betrekking tot de herkomst en de omgang met foto- en filmmateriaal. Een geoefend oog kan vaak een foto- of filmbeeld dat enige generaties verwijderd is van het origineel, nog redelijk 'lezen' en appreciëren. Meegekopieerde sporen van authenticiteit kunnen soms nog gelezen worden door de sluier die het dupliceringsproces heeft opgetrokken. Daarnaast kan de kras of beschadiging geïnterpreteerd worden als een echte kras of beschadiging en niet als een die door een kunstmatig verouderingsproces is aangebracht. Als je weet waar een beeld vandaan komt, of als je weet welke invloed een reproductieprocedé kan hebben op het eindresultaat en je in staat bent de verschijningsvormen daarvan te onderscheiden, dan zal een geoefend oog meer informatie uit een beeld halen dan een leek. Nu hoeft niet iedereen conservator of restaurator te zijn, maar als we het er over eens zijn dat authenticiteit en materialiteit voor de appreciatie en de interpretatie van een werk belangrijke parameters zijn, dan zal een geoefend oog beter in staat zijn specifieke informatie uit een beeld te halen dan een ongeïnteresseerd oog. En zal het op gezette tijden ook altijd weer gewenst zijn naar de 'originelen' terug te kunnen gaan.

## **RELEVANTIE VAN DE VRAAG**

De vraag naar de authenticiteit is relevant omdat we van foto- en filmbeelden, zowel analoog als digitaal, de fotografische en esthetische kwaliteit én de inhoudelijke en contextuele betekenis willen kunnen beoordelen. Dat wil zeggen dat je het originele 'authentieke' beeld wilt kunnen interpreteren zonder dat een vertaling door een fotochemisch of elektronisch reproductieprocedé daarop van invloed is. Conservering of digitalisering kan invloed hebben op de beleving of de interpretatie, omdat bij conservering en/of digitalisering altijd een verlies optreedt. Het is dus voor een te volgen conserveringsstrategie van belang te weten welke elementen absoluut bewaard moeten blijven. Elke duplicering, filmprojectie of nieuwe fotoafdruk, zowel analoog als digitaal, is noodzakelijk een interpretatie van het beeld. Dupliceren is on-



Verlies door dupliceren: origineel nitraat en kleurconservering uit 1990.

vermijdelijk, omdat elk film- of fotomuseum de opdracht heeft de film- en fotobeelden te conserveren en te ontsluiten en daar belangstelling voor te kweken bij een breed publiek. Maar soms moet datzelfde museum de beelden ook van alle – soms ongewenste - interpretatielagen kunnen ontdoen, om zo weer nieuwe interpretaties toe te laten. Een inmiddels klassiek voorbeeld is de herontdekking van de kleuren in de vroege film. Door de zwart-wit conserveringen die van veel van deze films in omloop waren, werd algemeen aangenomen dat de vroege films zonder uitzondering zwart-wit waren. Door weer naar de originele kopieën terug te gaan en nieuwe conserveringstechnieken toe te passen, kon die mythe ontzenuwd worden: het merendeel van de vroege film bleek gekleurd en dat opende weer de weg voor veel nieuwe studies en interpretaties en een herwaardering van de vroege cinema. Een ander voorbeeld is dat in de jaren zestig zwijsende volbeeld films veelvuldig met een kader voor geluidsfilms werden gekopieerd. Geen probleem, zal men toen gedacht hebben, want je kan toch nog altijd zien wat er gebeurt (een gedachte die in televisieland met zijn wildgroei aan beeldformaten en ratio's gemeengoed is geworden). Maar nu wordt dat niet meer geaccepteerd, omdat de beeldcompositie erdoor verstoord wordt en daarmee een deel van de esthetische betekenis teniet wordt gedaan.

## TERUG NAAR DE BRON

Het is dus noodzakelijk af en toe terug te kunnen grijpen naar het authentieke bronmateriaal. De aanleiding hiervoor kan heel verschillend zijn. Zo kan een nieuw reproductieprocedé betere resultaten opleveren. Maar ook uit archief- of academisch onderzoek kunnen vragen naar voren komen die alleen getoetst kunnen worden aan het meest originele bronmateriaal. Ook hergebruik van archiefmateriaal is een beproefde manier om archiefmateriaal van nieuwe interpretaties te voorzien. Veel hergebruik is niet geïnteresseerd in de herkomst of de authenticiteit van het materiaal en is meestal gebaseerd op duplicaten waardoor in het eindresultaat interpretaties van eerdere dupliceringen impliciet meegenomen worden. Daartegenover staat dat creatief hergebruik van het originele en authentieke materiaal juist nieuwe interpretaties mogelijk kunnen maken. De films van Gustav Deutsch zijn hiervan een voorbeeld. Door op een nieuwe manier naar het archiefmateriaal te kijken, kunnen er relaties gelegd worden en bevindingen naar de voorgrond gebracht worden die door de vakspecialisten van een archief of museum misschien niet opgemerkt worden. Onderzoekers, maar ook kunstenaars, kunnen zo nieuwe betekenissen en contexten genereren en er voor zorgen dat het erfgoed opnieuw onder de aandacht komt en dat er ook bij een breder publiek belangstelling voor ontstaat.

Teruggaan naar het authentieke origineel heeft voor analoge beelden een andere betekenis dan voor digitale beelden. De analoge beelden kennen we: veel films en foto's in archieven en musea zijn nog uit het analoge tijdperk, het zijn tastbare objecten. Teruggaan naar het origineel betekent dan teruggaan naar de bron van alle afgeleide duplicaten. In het ideale geval is dat een filmkopie of een foto-vintage-print die bij voorkeur door de maker geautoriseerd is.

In het digitale domein bestaan film- en fotobeelden in oneindig veel reproducties die in principe allemaal identiek kunnen zijn. Het reflecteren op de authenticiteit van een beeld was in het tijdperk van het fotochemische, analoge beeld al van belang, maar vandaag de dag is de vraag naar de authenticiteit van het beeld urgenter dan ooit te voren. Welke bestanden kunnen als 'authentiek' aangemerkt worden? En bij het ontsluiten van digitale bestanden vinden voortdurend interpretaties plaats. De kleuren van printer A kunnen sterk verschillen van printer B. Het ene beeldscherm geeft een ander beeld dan het andere, de ene digitale projector is de andere niet. Er kunnen verschillen ontstaan door compressie of door een andere softwarematige omgeving. Wat heeft de maker precies bedoeld? De vraag wat authentiek is en wat niet, is dan moeilijk te beantwoorden. Want zelfs een geoefend oog biedt dan



in veel gevallen geen uitkomst meer. Daarom blijft het in het digitale tijdperk zinvol aanhoudend te reflecteren op de authenticiteit van het beeld. Ook blijft het zinvol dat musea en archieven de kenmerken formuleren en documenteren van het authentieke ‘werk’, dat wil zeggen van het digitale bestand, de kenmerken en de hoedanigheid waarin het getoond wordt en de intenties van de maker.

## MEERDERE AUTHENTICITEITEN

De discussie over authenticiteit is ook in de wereld van erfgoed en beeldende kunst uiterst actueel. Dat blijkt wel uit de in 2007 in Glasgow gehouden conferentie *Art & Authenticities* waarvan de presentaties onlangs zijn gepubliceerd. De titel geeft het dilemma al aan: “Authenticities”. In meervoud, om aan te geven dat er niet slechts één authenticiteit is. Een historisch overzicht leert ons dat het begrip in de loop der jaren aan verandering onderhevig is geweest. In de 19e eeuw werd de discussie vooral door kwesties van vorm en inhoud beheerst. De vele iconologische studies zijn daar een bewijs van. Materialiteit was veel minder een onderwerp. Dat is ook wel begrijpelijk, want in feite was het probleem van de reproduceerbaarheid geen onderwerp van aandacht. Het object was in de 19e eeuw een uniek object – een schilderij, een beeld, een gebouw - en als er een kopie bestond was het duidelijk dat dat een kopie was. Of een vervalsing. Pas in de twintigste eeuw is het denken daarover radicaal veranderd, met name door de opkomst van reproduceerbare media als film en fotografie. Inmiddels zijn er in onze cultuur zo veel kopieën en duplicaten dat de verhouding met het origineel problematisch is geworden. Bovendien is de keuze van de kunstenaar voor een bepaald materiaal meer dan ooit ook een artistieke keuze die deel uitmaakt van zijn artistieke strategie en derhalve van belang is voor de betekenisgeving van het kunstwerk.

Vanuit die 19e eeuwse traditie is men met name in de wereld van de beeldende kunst authenticiteit gaan begrijpen als de originele materiële staat van een artefact, meestal afgezet tegen de conditie, de verschijning van het werk zoals zich dat in het hier en nu aan ons voordoet. Deze manier van denken geldt zeker voor foto's, maar in veel mindere mate voor film, al is lastig te begrijpen waarom. Kennelijk wordt fotografie toch sterk met ambachtelijkheid en schaarste geassocieerd, terwijl film met industriële productie en massaoplagen in verband wordt gebracht. De werkelijkheid is weerbarstiger, want van hoeveel films bestaat er niet één unieke kopie? Dat geldt voor veel zwijgende films, voor kunstzinnige films, maar zelfs voor grote titels uit de historie van Hollywood. Door de opkomst van de videokunst en film- en



Twee conserveringskopieën. Eén in zwart/wit en één met behoud van de kleur.

videoinstallaties zijn de discussies heden ten dage nog genuanceerder geworden en hebben we bovendien te maken met werken die steeds immateriëler worden. Alleen door uitvoerige documentatie kan de authentieke staat van een dergelijk in belangrijke mate efemeer werk en de intenties van de maker enigszins adequaat vastgelegd worden.

Meerdere authenticiteiten dus, waarbij soms de materialiteit, maar soms ook de functie en de context het zwaarst wegen. Een verandering dus eigenlijk van één waarheid, naar meerdere betekenissen. Authenticiteit is eigenlijk een soort verzamelterm geworden waarmee essentiële kenmerken van een werk worden bevraagd, en waartegen interpretaties of conserveringsstrategieën kunnen worden afgewogen.

Om een beetje greep te krijgen op de wat ongrijpbare problematiek van de authenticiteit volgt hieronder een poging tot een schets, met een hoofdrol voor de materialiteit in het geval van de film en de fotografie. De waardering van historisch beeldmateriaal heeft onmiskenbaar te maken met de ervaring van de authenticiteit van het beeld. Het gaat dan om esthetische aspecten, maar ook om context en functie van het beeld en de inhoud en betekenis van het beeld: wat laat het zien, welke kennis wordt ermee overgedragen en is het wel waar wat het beeld toont?

## ORIGINEEL EN NIET ORIGINEEL

Een belangrijk onderscheid dat in de literatuur veelvuldig aan de orde komt, is dat tussen vervalsing en echt. De meest invloedrijke tekst is waarschijnlijk Nelson Goodmans hoofdstuk in zijn klassieke *Languages of Art* uit 1979. Hij maakt hier het onderscheid tussen vervalsing en echt. In zekere zin is dit een helder onderscheid als het gaat om schilderkunst of een beeldhouwwerk: wat is een echte Van Gogh of Rodin, en wat is een imitatie of replica? Goodman maakt daarnaast ook nog het onderscheid tussen autographic en allographic. Als autographic kunnen schilderijen gezien worden: daar bestaat er maar één van en elk ander object is een kopie, een reproductie of een vervalsing. Allographic zijn werken die gebruik maken van een bepaald tekensysteem. Literatuur bijvoorbeeld, of muziek. Of je de eerste druk van Joyce's *Ulysses* in je handen hebt of een uitgave van 50 jaar later, maakt in principe voor het werk niets uit. Ook de partituur van een orkestwerk bestaat in een meervoudige oplage. Het lezen van een boek of een muziekluitvoering kan weliswaar steeds een andere beleving bewerkstelligen, maar de letters of de muzieknoten als zodanig veranderen niet. Men zou een groot deel van de film en de fotografie ook als allographic kunnen zien, namelijk dat deel dat gebruikmaakt van negatief of digitale vastlegging dat als digitaal 'negatief' aangemerkt zou kunnen worden. Pas door het afdrukken of printen van het negatief of digitale bestand wordt het 'werk' voltooid, en bij film is het nog eens zo dat deze eigenlijk pas in de projectie wordt voltooid. Hoewel die 'tweede fase' bij film en fotografie soms als een louter mechanisch proces wordt gezien, weten we maar al te goed dat allerlei factoren (zoals belichting, ontwikkeling, materiaalkeuze en vertoningsomstandigheden) dit proces beïnvloeden en dat de kunstenaar deze factoren vaak intentioneel beïnvloedt.

## WAAR EN NIET WAAR

We weten allemaal dat het beeld op een negatief een registratie is van een zogenaamde pro-filmische werkelijkheid, dat een beeld is vastgelegd in de fotografische emulsie door de lichtstralen te vangen op een klein oppervlak. Het is het principe van de camera obscura, waarbij de grote uitvinding van de fotografie natuurlijk was dat het beeld van de camera obscura ook kon worden vastgelegd. Voor de toeschouwer is de filmkopie of de fotoafdruk de meest directe toegang tot dat pro-filmische. Het is een mechanische reproductie van de werkelijkheid. De vraag of het afgebeelde werkelijk is, 'waar' is, is geen vraag waar aan getwijfeld wordt. Men spreekt wel van indexicaliteit: de foto is het bewijs dat iets zich werkelijk voor de camera bevond. Bij film

en fotografie is de directe relatie met de gefotografeerde werkelijkheid een belangrijke factor in de beleving van de authenticiteit van het beeld. We zijn geneigd foto's die de kijker misleiden niet als authentiek te bestempelen. Dit is wat kort door de bocht, want we weten dat er al van het aller-vroegste begin van de fotografie gemanipuleerd werd. De aard van de misleiding speelt hierbij natuurlijk wel een rol, want dat Muybridge de wolken van de ene foto in een andere foto heeft geplakt doet niets af aan de authenticiteit van die foto. En ook in de film zijn er legio voorbeelden van censuur en manipulatie, maar dat maakt de film niet altijd minder authentiek. Maar een fotojournalist die een foto van een oorlogshandeling vervalst, zal toch als bedrieger worden bestempeld en met zijn foto aan de schandpaal worden genageld. Mechanische reproductie gaat in principe altijd terug op de werkelijkheid en als kijker vertrouwt je er ook op dat er een directe relatie is met het gefotografeerde onderwerp. Een groot voordeel van een analoge drager is wel dat voor een geoefend oog de sporen van de technologie vaak te 'lezen' zijn. Als de sporen in het geval van een digitale manipulatie nog te zien zijn, dan is dat vooral een gebrek aan budget, tijd of vaardigheid, niet aan beschikbare technologie. De vraag naar de herkomst van de beelden is in het digitale tijdperk noodzakelijk irrelevant geworden. Sommigen gaan zelfs zo ver dat ze stellen dat bij digitale fotografie überhaupt geen sprake kan zijn van indexicaliteit. Dit ontslaat ons echter niet van de plicht om ook in het geval van digitale fotografie vast te blijven stellen wat waar is en wat niet-waar. Om die te kunnen beantwoorden zal gedocumenteerd moeten worden wat de referentie is.

## CONTEXT EN FUNCTIE

Zijn film en fotografie nu kunstvormen, of informatiedragers ter lering en vermaak? Deze vraag is belangrijk omdat die de bepaling van de authenticiteit 'kleurt'. Als film en fotografie slechts informatiedrager zijn, dan is het hierboven genoemde criterium van waar of onwaar feitelijk het enige relevante criterium. Er zou eventueel nog een vergelijking met literatuur of muziek getrokken kunnen worden waarbij veel aan de interpretatie en de verbeelding van de toeschouwer wordt overgelaten.

Het is ontegenzeggelijk zo dat veel foto's en bewegend materiaal puur informatief zijn en dat zij de toeschouwer niet zozeer op zijn verbeelding aanspreken, maar op zijn vermogen 'gecodeerde' informatie te verwerken. Het is een van de kernverschillen van het collectiebeleid tussen het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (NIBG) en het Film Instituut Nederland (EYE) dat het materiaal dat door NIBG wordt geconserveerd en ontsloten vooral informatief van aard is, terwijl EYE zich meer toelegt op het materiaal



Twee conserveringskopieën. Eén met beeldverlies door geluidskader. De ander volbeeld zoals het origineel.

---

dat meer kunstzinnig van aard is. Dit heeft gevolgen voor de conservering en ontsluiting van het materiaal waarbij EYE alle materiële en esthetische aspecten van een film betreft in de bepaling van een conserveringsstrategie, terwijl voor NIBG vooral de historische betekenis relevant is, en het materiële aspect is dan niet het meest relevante aspect. Daartegenover kennen we allemaal de kunstzinnige voorbeelden waar de materialiteit wel toe doet. Denk maar aan de experimentele films uit de jaren zeventig, waarvan je de betekenis niet kunt begrijpen wanneer je als twintigjarige denkt dat die op de computer zijn gemaakt. Denk aan de structuralistische films of de films die vanwege de specifieke kleurkarakteristieken op Kodachrome zijn gedraaid. Dat zijn unieke omkeerkopieën, geen negatief dus, en het conserveren van deze films is juist vanwege die specifieke kleurkarakteristieken een lastig karwei. Of denk aan een film van Powell & Presburger als *THE RED SHOES* die in Technicolor is gemaakt om die rode schoentjes ook werkelijk ROOD te laten zijn. Een accent dat pas in 2010 met digitale conserveringstechnieken bij benadering geëvenaard kon worden. Filmmaken is ook de keuze van het materiaal; de artistieke strategie van de maker ligt daar voor een groot deel in besloten.

## MATERIALITEIT

Toen de fotografie in staat was negatieven te vervaardigen waarvan meerdere afdrucken gemaakt konden worden, is eigenlijk een vergelijkbare situatie ontstaan als bij de door Goodman genoemde allografische kunsten: het negatief is het vastgelegde beeld, maar alleen door de afdruk ontstaat er een foto. Omdat er tijdens het afdrucken nog veel aan een foto aangepast kan worden, moet je wel zeggen dat feitelijk alleen de foto die de fotograaf zelf heeft afgedrukt als vintage print door het leven kan gaan. Daarbij komen dan nog de materiële aspecten die door de materiaalkeuze bepaald worden, zoals de keuze voor een bepaald soort chemicaliën of fotopapier.

Terwijl er in het analoge domein maar één origineel negatief kan bestaan, is dat in het digitale tijdperk heel anders. De herkomst van een beeld is lang niet altijd evident en een zogenaamd 'digital born' beeld kan in oneindig veel reproducties bestaan die in principe allemaal identiek kunnen zijn aan het 'authentieke origineel'. De digitale technologie is tegenwoordig zo wijd verspreid en zo algemeen toegankelijk, dat er een beeldcultuur ontstaat waar de herkomst van de beelden welhaast betekenisloos is geworden. Maar pas door een foto af te drukken komt de foto tot stand. En dan blijkt er toch nog heel veel aan een foto gesleuteld te worden voordat hij naar de printer gaat. En dan is ook weer de vraag: welke printer, welk papier, etcetera. Zoals bekend heeft Hans Aarsman deze karakteristiek tot project verheven, waarbij hij iedereen uitnodigt zijn foto Waterhuizen vanaf de website van het Nederlands Fotomuseum te downloaden, thuis tweemaal te printen en vervolgens beide prints op te sturen naar het Fotomuseum. Eén van de prints krijgt de afzender dan weer gesigneerd retour. De ander gaat onderdeel uitmaken van bonte presentatie van verschillende prints. Een aparte discussie is dan of de gesignde print als 'vintage' aangemerkt kan worden.

In een artikel over de authenticiteit van (kunst-)fotografie maakt Nigel Warburton een verfijnd onderscheid ten opzichte van Goodman. Hij doet dit omdat de problematiek van de vintage print in de fotografie niet altijd eenduidig is. De ene vintage print is de andere niet. Warburton maakt een onderscheid tussen token authenticity en type authenticity. Van token authenticity spreken we als het fetisj aspect van authenticiteit bewaard is gebleven: je weet zeker dat de fotograaf deze foto in zijn handen heeft gehad en er zijn goedkeuring aan heeft gegeven. Bij type authenticity is het fetisj aspect echter verloren gegaan. Een dergelijke foto kan wel geheel volgens de instructies van de fotograaf zijn afgedrukt, maar door de beperkingen van het fotochemische procedé toch niet helemaal volgens de intenties van de fotograaf. Dit maakt dat alleen die foto's als vintage aangemerkt kunnen worden, die door de fotograaf expliciet zijn geautoriseerd. Bij token authenticity hoeft dat niet

altijd het geval te zijn, want er kunnen prints van foto's in omloop zijn waar de fotograaf niet tevreden over is. Warburton bepleit dus dat fotografen hun werk als het ware certifiëren, zodat ze op die manier nog enigszins controle houden over wat als hun authentieke werk gezien moet worden. In de tijd dat Warburton zijn artikel publiceerde (1997) meende hij dat de opkomende digitale fotografie wellicht een wending zou geven aan dit standpunt. Digitale fotografie zou meer op muziek gaan lijken, op een allografische kunst die uit twee stappen bestaat: een set van onveranderlijke gecodeerde informatie en een minimale interpretatie om de foto zichtbaar te maken. Die 'minimale' interpretatie blijkt nu echter onacceptabel groot te zijn. Vergelijk opnieuw het hierboven genoemde experiment van Hans Aarsman.

## CERTIFICEREN

Feit blijft dat het idee van certifiëren geen slecht idee is. Het is een opvatting die ook in de installatiekunst wordt bepleit, zie onder meer het artikel van Pip Laurenson. In musea voor beeldende kunst begint het ook steeds meer gemeengoed te worden om nieuw aangekochte werken tot in detail te documenteren als zij worden aangeleverd en liefst ook de eerste presentatie onder supervisie van de kunstenaar zelf. In veel gevallen, met name in het geval van installatiekunst, levert de kunstenaar uitgebreide documentatie aan die als certificering van het werk opgevat kan worden. Bij werken die in beperkte edities verkocht worden is dat ook essentieel, anders zouden na een aantal jaren van één werk meerder verschillende versies ontstaan. Ook Pip Laurenson maakt een vergelijking met de muziek en bepleit dat vooral de 'identiteit' van een werk in de documentatie zou moeten worden vastgelegd, in onderscheid van de fysieke 'conditie'. Dit maakt weliswaar een bepaalde mate van variatie mogelijk bij de presentatie, maar volgens Pip Laurenson zou conservering zich dan meer moeten richten op de conservering van de identiteit van een werk in plaats van de fysieke artefacten en hun functionaliteit. Toch lijkt Laurenson wat al te lichtvaardig over het aspect van de materialiteit heen te stappen. De vervanging van een 16mm film door een digitale projectie zal volgens de ene optiek een cruciale verandering van het werk betekenen, in de andere optiek is het echter volstrekt legitiem.

In het geval van film is er zelden of nooit sprake van gecertificeerde prints. Soms kan een cameraman nog precies navertellen wat hij heeft nagestreefd, maar bewijs is er daarvoor doorgaans niet. Het enige mij bekende voorbeeld is dat van Walt Disney, waarbij de filmlaboratoria met dia's werkten die precies aangaven welke kleuren zij aan de film moesten geven. Die dia's werden dan koel bewaard om verkleuring tegen te gaan en een aantal jaren opnieuw

gebruikt als de betreffende film opnieuw werd uitgebracht. Aan de andere kant is er ook in de film regelmatig sprake van vintage prints, met name in het geval van kunstenaarsfilms en unieke omkeerkopieën. Maar ook van oudere films is er vaak nog maar één kopie op de hele wereld bewaard gebleven. De nitraatkopie van LUCKY STAR (Frank Borzage, USA 1929) in het archief van EYE is misschien geen vintage kopie in de definitie van Warburton, maar er is geen andere, dus het is onze enige referentie. Omdat het wel een kopie is die in 1929 is gemaakt en dus bijvoorbeeld niet tien jaar later, mogen we aannemen dat deze kopie toch in hoge mate de intenties van de maker reflecteert. Voor veel films in het archief van EYE geldt dat ze het enige beschikbare uitgangsmateriaal zijn en dat de authenticiteit alleen aan de hand van andere bronnen getoetst kan worden. Maar in veel gevallen ontbreken die en dan kan er geen andere referentie voor de conservering aangehouden worden dan het beschikbare uitgangsmateriaal.

Materialiteit van een film is nauw verweven met de fysieke, technische en esthetische eigenschappen van een film. De geschiedenis van de film is in essentie een geschiedenis van technologische vernieuwing. Honderden, misschien wel duizenden verschillende filmdragers, kleursystemen, formaten en projectietechnieken zijn de afgelopen 115 jaar de revue gepasseerd. Al die verschillen moeten in 2011 teruggebracht worden naar een handvol beschikbare materialen en technieken. Een enorme inperking die conservatoren en restauratoren soms slapeloze nachten bezorgt. Toch is er in de afgelopen jaren, niet in de laatste plaats dankzij de ontwikkeling van digitale restauratietechnologieën, een enorme progressie gemaakt in het zo dicht mogelijk benaderen van het uitgangsmateriaal.

## **SPOREN VAN GEBRUIK**

Kenmerkend voor veel filmmateriaal is dat het de sporen van gebruik vertoont, soms van buitengewoon veelvuldig gebruik. Men zou dit wat oneerbiedig de patina van een filmkopie kunnen noemen, de sporen van ouderdom die voor velen een esthetische meerwaarde zijn. Patina is wel gedefinieerd als het verschil tussen de actuele kijk en de originele kijk op het kunstvoorwerp. Maar zoals gezegd is de originele kijk voor film vaak niet meer te achterhalen, omdat de filmdrager met die specifieke emulsie niet meer bestaat, de lichtbron in de projectie veranderd is - er dwarrelt ook geen rook meer voor het scherm zoals in de tijd dat er nog gerookt mocht worden in de bioscoop. Toch kan een kras die is ontstaan door het gebruik van de film, bijdragen aan de beleving van de authenticiteit van een film. Het is niet voor niets dat je in veel videomontage programma's krassen aan het beeld kunt



toevoegen om een authentieke 'look' te geven aan een film. Maar dit werkt nooit overtuigend.

Overigens hebben filmrestauratoren een soort haat-liefdeverhouding met de patina van hun archiefkopieën. Want er is altijd hard geprobeerd zo veel mogelijk van die defecten weer ongedaan te maken. Denk maar aan de wetgate, die alle oppervlakkige krassen als sneeuw voor de zon laat verdwijnen. Feitelijk was dit al een vrij ingrijpende restauratie, maar nog kinderspel van wat tegenwoordig allemaal digitaal mogelijk is. Analoog geconserveerde films houden min of meer per definitie de look & feel van een filmkopie. De materialiteit blijft zichtbaar/voelbaar/leesbaar. Tegenwoordig zien we digitaal gerestaureerde films die zo perfect gerestaureerd zijn dat de ervaring van de materialiteit helemaal is uitgewist. Films die juist iets onvolmaakt en rauws moeten hebben, zijn daardoor weerloos en doods geworden. Misschien makkelijk om te comprimeren en te distribueren via het internet, maar de intenties van de maker zijn ermee teniet gedaan.

## CONCLUSIE

Bij analoge film en fotografie is authenticiteit een van de belangrijke parameters voor de appreciatie, conservering en interpretatie van een werk. Authenticiteit bij analoge film en fotografie is nauw verweven met materialiteit. De intenties van de maker en de indexicaliteit van het beeld liggen als het ware in die materialiteit ingebakken. Om de intenties van de maker en de indexicaliteit optimaal te conserveren, moeten de karakteristieken van de materialiteit dus zo goed mogelijk behouden blijven. Het documenteren van de intenties van de maker is bij analoge film en fotografie minder urgent dan bij digitale film en fotografie, maar het is evident dat een zo helder mogelijke documentatie de conservering en ontsluiting van een werk alleen maar ten goede kan komen.

## REFERENTIES

---

- GOODMAN, N., 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd edn. Indianapolis: Hackett.
- HERMENS, E. and FISKE, T., eds, 2009. *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. London: Archetype Publications.
- LAURENSEN, P., 2006. *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*. Available: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>.
- MUNOZ VINAS, S., 2005. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- WARBURTON, N., 1997. *Authentic Photographs*. *British Journal of Aesthetics*, 37(2), pp. 129-137.