

*VERVREEMDING BIJ KLINISCHE RUIMTES,  
TUSSEN FOTO EN FILM.*

Maarten Smets  
2013-2014

Individuele begeleider:  
Tom Lambeens



## Abstract

Dagelijkse werk- en leefomgevingen zijn, als producten van onze Westerse maatschappij, tot neurotische en klinische ruimtes geworden. 'Afstandelijk Dichtbij' en 'Kil' trachten via mediuemeigen kwaliteiten van fotografie en film de beleving van deze ruimtes te vervreemden. Door het verdringen van de beeldende activiteit in de abstracte beeldende expressie en de bevangenheid binnen het beeldvlak kenmerkt de fotoreeks 'Afstandelijk Dichtbij' zich.

In het verlengde hiervan vormt 'Kil', die de fotografische beleving verheft en de grens met film aftast. 'Kil' plaatst deze tijdloze ruimtes als statisch composities in opspraak met tijd in het filmnarratief, het filmbeeld neigt zo steeds terug naar de foto.

In dit artikel doe ik onderzoek naar de psychologie van beelden. Ik tast mediuemeigen kwaliteiten van fotografie en film af en reflecteer steeds op de beleving van de afgebeelde ruimte

## Inhoudstabel

Inleiding	3
Vervreemding	4
Semiotische beeldanalyse 'Afstandelijk Dichtbij'	9
Verdringen van de beeldende activiteit	9
Bevangen binnen de beeldruimte	11
Ruimtelijke houvast	13
Het statisch beeld binnen de filmcontext	16
'Kil'	21
Aftasten ruimte	23
Ruimtelijke instabiliteit	25
Gefixeerde beweging	27
Besluit	31
Bibliografie	32
Boeken	32
Lijst van afbeeldingen	33
Bijlage	35

## Inleiding

Ruimte<sup>1</sup> is alles en niets. Het is meest bemerkt wanneer ingesloten. Een eindige diepte. Wanneer verbeeldt, wordt het zijn uiterste tegenstelling. De diepte vervlakt. 'Kill' vervreemdt de beleving van neurotische, klinische ruimtes, het leidt je in deze claustrofobische ruimtes en laat je, zonder houvast, wezenloos achter.

<sup>1</sup> In mijn veelvuldig gebruik van het woord ruimte, wil ik hier alvorens duidelijkheid scheppen. De ruimte op zich definieer ik als ingesloten en gelimiteerd, een gewaarwording van volume en daarbij vanuit het standpunt van een subject, niet in een wiskundige of mathematische context. De afgebeelde ruimte is de fotografische of filmische weergegeven ruimte en de beeldruimte is het beeldvlak.

## Vervreemding

'Afstandelijk Dichtbij' (zie bijlage 1) is een fotoreeks met de intentie het claustrofobische karakter van alledaagse klinische leef- en werkomgevingen te verbeelden als reflectie op het onpersoonlijke karakter van onze maatschappij. Gigantische samenlevingsmodellen hebben nood aan grootschalige constructies, we duwen onszelf en elkaar in repetitieve, eentonige en bovenal onnatuurlijke ruimtes. Dit is echter niet een abnormaal fenomeen, maar een logische conclusie. De naam 'Afstandelijk Dichtbij' duidt op de kille en onpersoonlijke ruimtes, die emotioneel en afstandelijk zijn, maar daarbij ruimtes zijn uit onze dagelijkse omgevingen. Beide termen zijn ook ruimte gerelateerd.

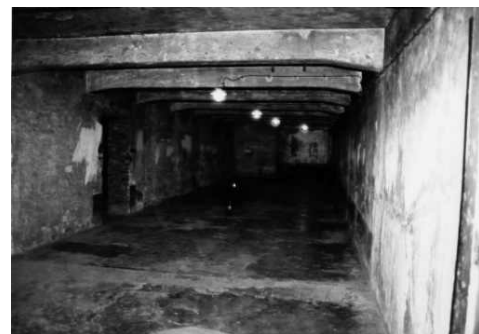
Hilde van Gelder(2012) gebruikt de term neurotisch georganiseerde ruimtes in een analyse van 'Paranoid Obstructions' (figuur 1 & 2), een fotografische weergave van de controlerende overheid door Els vanden Meersch. Zij vindt in deze kille omgevingen de rusteloosheid, desillusie en somberheid die gepaard gaat met traumatische ervaringen. De meest drastische voorbeelden zijn ongetwijfeld de gaskamers (figuur 3) gebruikt bij de holocaust tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zij zijn de ingesloten dood. Nergens veroorzaakt zo extreem een claustrofobische reactie. Nergens zijn muren en plafonds sterker gerelateerd aan insluiting.

Tuymans schildert een gaskamer(figuur 4) en laat zijn horror doorschijnen, meer als de foto van de gaskamer zijn verleden kan vertellen. Tuymans daagt ons uit, hij maakt veelvuldig gebruik van horizontale penseelstreken, dewelke een vervlakte grens creëert en zo een gevoel van projectieve diepte dwarsboomt (Molesworth, 2009). We kunnen de ruimte niet langer betreden. Hij zorgt zo voor desinteresse, afstandelijkheid en onverschilligheid. De eenvoud in de abstractie van de ruimte maakt de ruimte bijna onleesbaar, de ruimte vervreemd en is enkel nog herkenbaar door de suggestieve diepte. De gaskamer toont hier meer dan ooit zijn gruwel.

"Afstandelijk Dichtbij" zoekt eenzelfde response. De gefoto-



Figuur 1 & 2. Paranoid Obstructions, Els vander Meersch, 2012



Figuur 3. Gaskamer te Auschwitz, André Freud, 2001



Figuur 4. Luc Tuymans, Gaskamer, 1986

grafeerde ruimtes zijn eentonig en daarom nauwelijks toe te schrijven aan onze omgeving. Ze zouden evenzeer digitaal geconstrueerd kunnen zijn. In deze vervlakking valt de ruimtelijkheid erg op. Je bent je meer dan ooit bewust van het begrensde volume en van de insluiting in de klinische ruimtes.

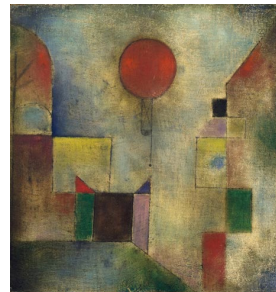
De neurotische, klinische ruimtes in 'Afstandelijk Dichtbij' zijn afgezonderd van de buitenwereld, er is hier geen dag of nacht, enkel een constante kunstmatige lichtbron, waar schaduwen en lichtvlakken als littekens in de ruimtes snijden. Deze onveranderlijke staat is bijzonder onnatuurlijk en vervreemdend. Schilders zoals Johannes Vermeer en Vilhelm Hammershøi gaan net op zoek naar het natuurlijke licht om het menselijke en het levendige te accentueren. In de twee interieurs van Vilhelm Hammershøi (figuur 5 en 6) kijkt je neer op een muur en een vloer, meer is er van de ruimte niet zichtbaar. Het beeld is in drie verdeeld; een stuk muur, een raam en een deur in deze volgorde. Het vrouwelijk figuur lijkt in de twee scènes bevangen tussen het raam en de beeldrand. Wanneer bij 'Interieur van Strandgade met Zonlicht op de Vloer' (figuur 5) het natuurlijk licht binnenvalt en de ruimte doet oplichten, richt het personage zich tot het open raam waarop ze actief lijkt te genieten van de warmte en het licht. In 'Interieur, Strand 30' (figuur 6) doet de ruimte veel killer aanvoelen en is het daglicht, hier veel minder krachtig, net erg contrastrijk tot de scène. De ruimte licht niet op en het isolement van de vrouw, bevangen in het beeld, wordt aanzienlijk voelbaar.



Figuur 5. Vilhelm Hammershøi, Interieur van Strandgade met Zonlicht op de Vloer, 1901



Figuur 6. Vilhelm Hammershøi, Interieur, Strandgade 30, 1909



Figuur 7. Rode Ballon, Paul Klee, 1922

## Semiotische beeldanalyse 'Afstandelijk Dichtbij'

Het onderzoek naar de psychologie van het beeld is in het bijzonder een onderzoeksveld binnen de semiotiek.

### Verdringen van de beeldende activiteit

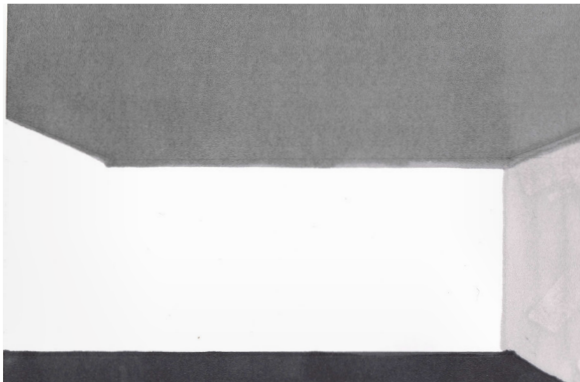
De betonnen vlakken van de constructies in 'Afstandelijk Dichtbij' zijn eentonig, ze communiceren beeldend daarom ook als aangrenzende abstracte vlakken van grijs- of geeltinten.

Felix Thurlemann (van Mechelen, 1993) onderscheidt in zijn semiotische uiteenzetting bij het 'lezen' van beelden het vlak van expressie en het vlak van betekenis. Thurlemann duidt op een analogie tussen het lezen van picturale objecten op figuratief niveau tot de realiteit. In een analyse van het abstract expressionisme van Paul Klee (figuur 7), komt Thurlemann tot de analogie van eidetische (grafische of beeldende) oppositie puntig-afgerond tot de 'figuratieve' oppositie aards-hemels tot een postulaat dat in zijn abstractie betekenis ontstaat die niet gebonden is aan gestalten uit de wereld. Abstractie is een gradatie in figuratieve herkenbaarheid. Thurlemann laat minimale kenmerken van plastische vormen communiceren om te komen tot betekenis. De betekenis vindt zijn oorsprong nog steeds in de herkenning van het figuratieve, maar in minimale kenmerken (Coquet, 1986).

De ruimtelijke beleving wordt beïnvloedt door de chromatische oppositie licht-donker (figuur 8). Lichte kleuren scheppen de illusie naar ons toe te komen als pulserende activiteit, terwijl donkere tinten zich van ons lijken te verwijderen en daarbij vlakken van een massa en een gewicht voorzien. Het plafond, vernauwt als donker grijs vlak de beeldruimte<sup>(1)</sup> en heeft daarbij ook invloed op de perceptie van de ruimte, namelijk het verkrampst ze. Ook de licht grijze achtermuur, als pulserende vlak, is volledig ingesloten door donkere vlakken en versterkt zo de illusie van insluiting. Parallel aan de foto's van 'Afstandelijk Dichtbij' maakte ik een reeks illustraties (zie bijlage 2), die abstracties zijn van de ruimtes. In de illus-



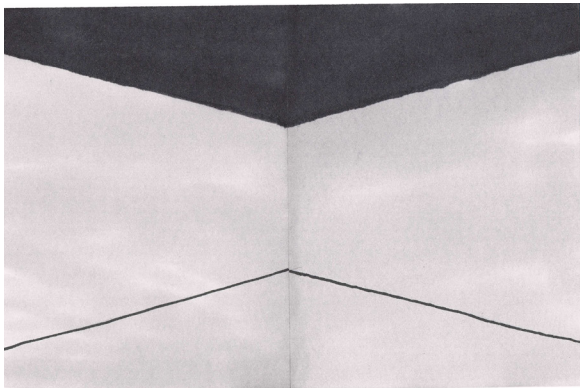
Figuur 8. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013



Figuur 9. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013



Figuur 10. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013



Figuur 11. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013

traties vervaagt de ruimtelijkheid waarbij de abstracte spanningen tussen de vlakken onderling alsook tot de beeldruimte duidelijk worden. Zo wordt je bij het vervlakte perspectief van figuur 10 de insluiting van het actieve wit veel beter gewaar.

Bij een overeenkomstige compositie (figuur 10) wordt de ruimte verengt onder het plafond dat als scherpe massa in de pulserende lichtheid duwt. Het vernauwt niet enkel de ruimte maar versnijdt ook de beeldruimte (figuur 11) en maakt het beeld erg onrustig, ondanks de passieve scène. De afgebeelde ruimte is de omgekeerde versie van het origineel, een niet meteen merkbare verandering, maar wel een subtiele vervreemding die de compositie begunstigt.

### Bevangen binnen de beeldruimte

De geschiedenis van de schilderkunst kent een merkbare verandering in de relatie tussen de afgebeelde scène en de realiteit. Bij Rublev (figuur 12) is het moeilijk om een wereld voor te stellen die zich buiten het beeldvlak afspeelt, de geschilderde scène ligt verkrampd binnen de beeldranden. Doorheen de decennia gaan schilders steeds meer een wereld buiten het beeldvlak suggereren in functie van een meer realistische weergave (Panofsky, 1991). Bij het Impressionisme van Edgar Degas (figuur 13) lijkt er veel meer gaande dan wat er geschilderd is, het beeld lijkt slechts een snede van de realiteit. Je voelt de activiteit buiten het beeldvlak. In het verlengde hiervan ligt ook de foto, wat letterlijk een vastgelegd fragment is.

De fotografische weergave van een object heeft een indexicale relatie tot het werkelijke object, de beeldende weergave van een bepaalde zijde van een object is als visueel deel van het werkelijke object (Petraitis, 2012). Evenals een afgesneden object is een indexicaal teken van het volledige werkelijke object, waardoor de onmiddellijke omgeving rond het fotografisch beeld niet kan genegeerd worden.

'Afstandelijk Dichtbij' poogt net om het de realiteit te ver-



Figuur 12. Andrei Rublev, Heilige Drie-eenheid, 1410



Figuur 13. Edgar Degas, De Ballet Klas, 1873

krampen binnen het beeldvlak om de afgebeelde ruimte te beklemmen zodat je niet kan ontsnappen. Ik bespreek hiervoor een fotografisch beeld (figuur 14) dat in twee is gesplitst, waar de rechterzijde, een muur, als geel vlak ademt zonder enige hinder of wrijving met de beeldrand. De linkerzijde, echter, zit wel verkrampt tussen de beeldrand en het gele vlak. Kandinsky (1926: 645) connoteert de rechterzijde van het beeld aan verdergaan en de linkerzijde aan teruggaan, zo heeft de verticale beeldruimte een sterke tijd connotatie en is er steeds zoals in het Latijns schrift beeldend een suggestieve beweging van links naar rechts, dit geldt voor de Westerse cultuur. De kijker wordt via de quasi symmetrische ruimtelijkheid het beeld ingeleid. De lichte krommende lijnen wijzen een doorgang als een eenpunts perspectief, visueel gedwarsboemd door het gele vlak. Je botst, evenals de abstracte lijnen en vlakken (figuur 15) tegen de muur. De scheidingslijnen van de muur met het plafond en de vloer vertrekken vanuit de uithoeken van het beeld, de interactie van de fotografische ruimte en de beeldruimte suggereert de uitsluiting van een realiteit buiten het beeld.

### Ruimtelijke houvast

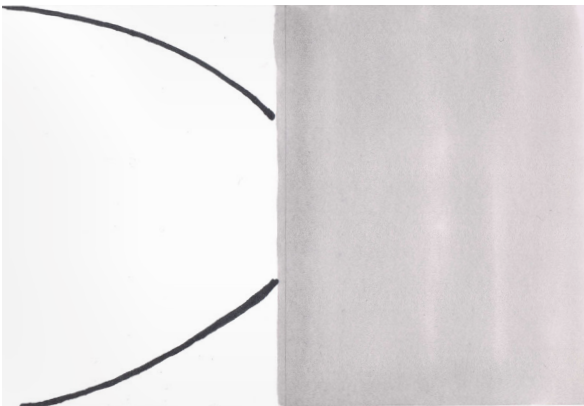
De ruimtelijke houvast bepaalt de mate waarin je stabiliteit vindt in de afgebeelde ruimte zodat je ze kan betreden.

Wassily Kandinsky (1928: 645) beschrijft de onderkant van het beeld een sterke connotatie met de aarde als een houvast en de bovenzijde met de hemel, dewelke besluit dat de verticale beeldruimte een sterk ruimtelijk gevoel heeft, een onvermijdelijke relatie tot de onze omgeving.

Dit is ook een belangrijke factor in de ruimtelijke beleving bij afstandelijk dichtbij. Het beeld nodigt je uit om de afgebeelde ruimte te betreden. De vloer heb je nodig om op te staan en is evenals de beeldende houvast, namelijk de stabiele aarde van Kandinsky. Bij figuur 8 is de ruimte sterk horizontaal verdeeld, waarbij je een duidelijke gebalanceerde ondergrond hebt en het beeld laat zich gemakkelijker betreden. Wanneer deze slechts beperkt



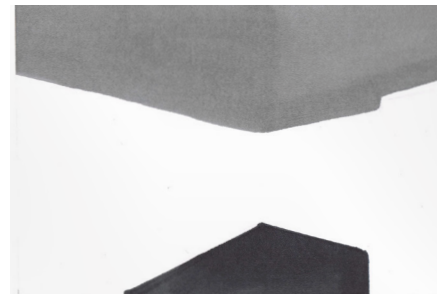
Figuur 14. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013



Figuur 15. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013



Figuur 16. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013



Figuur 17. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013



Figuur 18. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013



en puntig is (figuur 16) is erg weinig houvast, waardoor de ruimte zich allerminst uitnodigend opstelt en wringt met de drang om de ruimte betreden. De beperkte aanwezigheid wordt hier ook verergerd door het massieve plafond wat de ruimte verpulverd onder zijn gewicht, in de abstracte illustratie (figuur 17) is het duidelijk hoe de ruimte vernauwd, de vloer maakt geen kans onder het scherpe drukkende plafond. De vloer lijkt weg te zinken.

Een veelgebruikte techniek toegepast in 'Afstandelijk Dichtbij', bij het vastleggen van de ruimtes, is de camera licht schuin naar boven houden. Wanneer je door het beeldvlak de ruimte in kijkt, kijk je er recht in, je zoekt een 'horizon' een houvast. De lichte wijziging in het perspectief, maakt dat de horizon of je houvast zich onopgemerkt verplaatst heeft. Het perspectief is licht gewijzigd, zichtbaar in de schuine hoeken achteraan de ruimte (figuur 18).

### **Het statische beeld binnen de filmcontext**

'Kil' tast, in de beeldende weergave van de neurotische, klinische ruimtes uit 'Afstandelijk Dichtbij', de grens af tussen fotografie en film of tussen het statisch en het dynamisch beeld. De naam 'Kil' verwijst naar het kille en onpersoonlijke karakter van de ruimtes en suggereert ook naar de Engelse vertaling 'to Kill' of doden in het Nederlands en zet zo al de toon van de film. Het filmisch beeld is technisch het fotografisch beeld met de toevoeging van tijd. Ze zijn beide als weergaven van de wereld, maar het filmisch beeld is dynamisch, waar het fotografisch beeld enkel statisch is. Het filmbeeld is origineel als beeld in tijd leeft en tijd in beeld (Tarkovski, 2006).

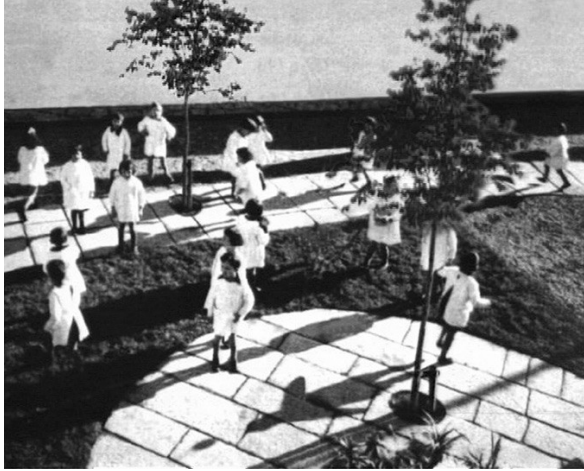
Roland Barthes relateert, in de vergelijking tot film, foto met de dood. De foto bevindt zich namelijk steeds in het verleden. Hij beschouwd foto's als indexicale verwijzingen naar dood in tegenstelling tot film, omdat film verhalend en fictief is (Petraitis, 2012). Film staat hierom ook dichterbij de werkelijke beleving dan fotografie, de filmbeleving bevindt zich 'nu' door zijn narratief. Dit

bevestigt nogmaals dat de foto verlamd en de film statisch is. De relatie en contradictie tussen dynamische en statische beelden is gegroeid tot belangrijk onderzoeksveld binnen de filmtheorie. Er zijn daarbij ook eindeloos veel toepassingen van fotografische beelden binnen de filmische context.

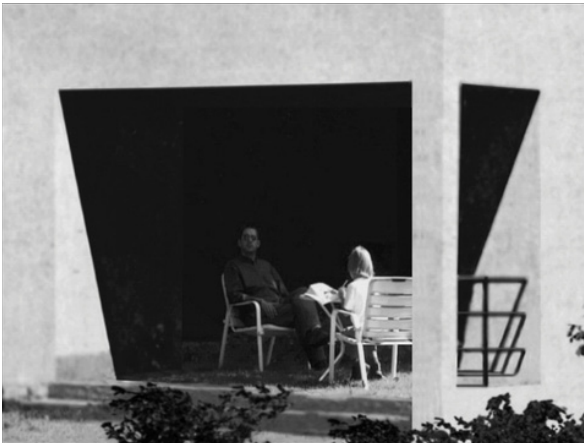
David Claerbout tast in zijn vele simulaties en films naar de grens tussen foto en film. 'Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932' (figuur 19) was origineel als propaganda materiaal, zorgvuldig gecomponeerd. Zijn hervorming van het beeld lijkt op het eerste zicht fotografisch, maar de bomen op de speeltuin zijn geanimeerd, de bladeren bewegen mee met de wind, waardoor hij het beeld doet zwerven tussen documentatie en simulatie om de authenticiteit in vraag te stellen (Green, 2005: 27). De beweging in de bomen forceert de speelsheid van de scène. De foto is meer dan ooit verankerd. Ze wordt onderhevig aan tijd, maar kan niet antwoorden. De speelse kinderen worden gesmeekt om los te komen uit hun fixaties. Claerbout creëert zo een wringende spanning.

Claerbout projecteert zijn fotografisch beeld 'Naamloos (Carl and Julie)' (figuur 20) in een ruimte. Wanneer je het beeld benaderd, registeren sensoren je beweging en stopt het meisje met tekenen en kijkt het je aan. Claerbout vervaagt de grens tussen de afstandelijkheid van de kille, afgezonderde scène in het fotografisch beeld en de betrokkenheid van de kijker tot de toegevoegde animatie, de interactie met het meisje (Green, 2005: 55). Het werk haalt niet enkel zijn kracht door de interactie, maar de subtiele filmische insteek. Het meisje blaast niet enkel leven in het beeld het verkramppt door haar beweging de foto verder in het verleden. Het is alsof je een specifiek detail van een herinnering herleeft. De zware constructie en de schaduw lijken zo gegraveerd in het beeldscherm.

De logge camera van Roy Andersson, zo goed als altijd gefixeerd, is een belangrijk element in zijn misselijkmakende scènes. In 'Songs from the Second Floor' en het vervolg 'You, The Living' toont hij hoe mensen spartelend ten onder gaan in een wereld die stilaan onleefbaar wordt. Hij spot met het afgrijselijk einde



Figuur 19. David Claerbout, Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932, 1997



Figuur 20. David Claerbout, Naamloos (Carl and Julie), 2000

in deze bijna komische anthologie van korte scènes. Hij plaatst zijn personages in erg beklemmende ruimtes. Huiselijke kamers of uitgestrekte landschappen, nergens ben je op je gemak. Bij het meest uitgestrekte landschap ligt alles verkrampd onder de horizon (figuur 21). De ruimtes liggen verankert in het beeld en de personages kunnen er niet mee overweg. Wanneer een gigantische massa besluit te vluchten op de eindeloos lijkende luchthaven (figuur 22) of wanneer de pas ontslagen werknemer smekend om een laatste kans vraagt (figuur 23) hebben de personages geen weet met de repetitieve, eentonige ruimtes en lijken ze zelf gevangen in hun doem. De trage, aansleperige scènes van Roy Andersson zijn net zo vervreemdend omdat ze recht tegenover een van de belangrijkste streefdoelen van het digitale tijdperk staat; snelheid. Je wordt op ieder moment van de dag overdonderd door beelden. Ook de gemiddelde commerciële Hollywood blockbuster is een kermis van gefragmenteerde scènes, maar Roy Andersson houdt je soms minuten vast in eenzelfde statische compositie en je kan geen kant meer ui.



Figuur 21. Roy Andersson, scène uit Songs from the Second Floor. 2000



Figuur 22. Roy Andersson, scène uit Songs from the Second Floor. 2000



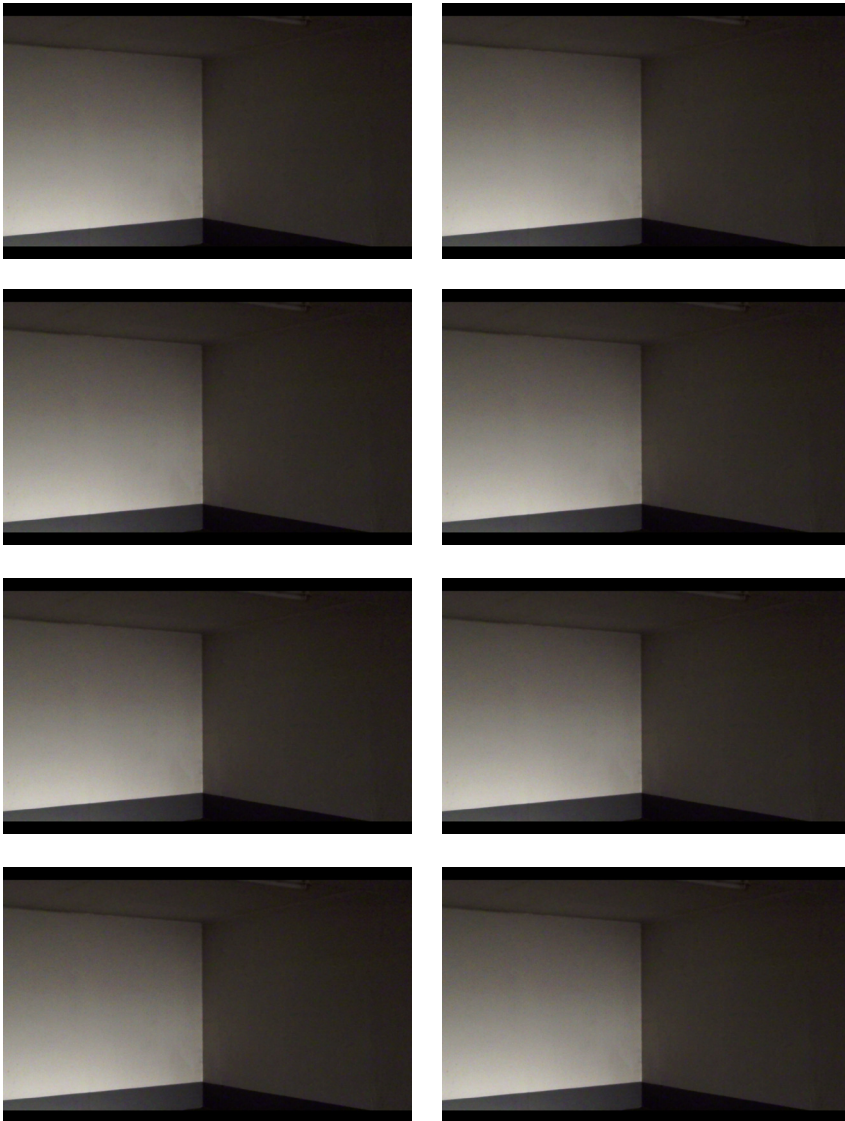
Figuur 23. Roy Andersson, scène uit You, the Living. 2007

## 'Kil'

'Kil' zoekt via mediumeigen kwaliteiten van film de vervreemding van klinische, neurotische ruimtes met het doel je vast te houden en te verstikken in deze bijna surreële, claustrofobische wereld. 'Kil', vormt zich vanuit de fotografische beelden uit 'Afstandelijk Dichtbij' in de richting van film, maar bereikt de 'pure film' niet. Ondanks dat 'Kil' volledig gefilmd is, maakt het zich los van fotografie, maar is het niet in staat tijd in beeld weer te geven, vanwege de staat van permanente tijdloosheid in de ruimtes. In de afgebeelde ruimtes is er namelijk geen besef van dag of nacht en ze zijn evenmin onderhevig aan de seizoenen. De ruimtes zijn onveranderlijke constanten. Tijd lijkt er verankerd en het medium film vraagt net de gewaarwording van tijd. In deze oppositie vormt 'Kil' zich. De representatie van beweging is een belangrijk element van film waarop het zich onderscheidt van fotografie, beweging heeft namelijk de notie tijd en film is tijd in beeld. De representatie van beweging over tijd in het filmbeeld wordt beschouwd als nu aanwezig omdat het steeds om een eigenlijke beweging gaat, omdat beweging nooit materieel, maar wel altijd visueel is (Green: 24-25). 'Kil' provoceert deze stelling doordat de enige visuele bewegingen geen representaties zijn van een werkelijke beweging, waarbij de visuele beweging op zich tijdloos is, maar beeldend wel anders wordt ervaren.

De beeldtaal van 'Kil' ontwikkelde zich gradueel uit de fotografie en het aftasten van mediumeigen kwaliteiten van film om de ruimtelijke beleving te bevreemden. De belangrijkste eerste stap in de vorming van 'Kil' is statisch filmen. De ruimtes uit 'Afstandelijk Dichtbij' worden als fixe, bijna fotografische, composities in het filmnarratief geplaatst (figuur 24). Door deze ruimtes te fixeren binnen het filmbeeld zijn ze als statische composities in opspraak met tijd. Film vraagt een gewaarwording van

<sup>2</sup> Met de term 'abstract narratief' wil ik duiden dat het niet om een klassiek verhalende film gaat met dialogen, personages en gebeurtenissen die samen een verhaal vormen.



Figuur 24. Maarten Smets, scène uit 'Kil'. 2014

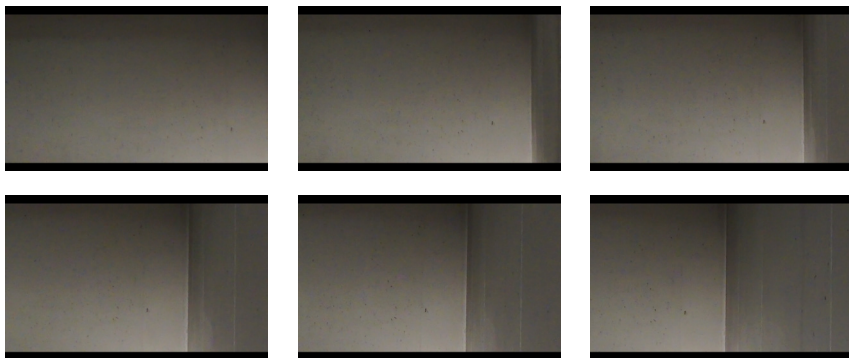
tijd, maar spoort op de fixe ruimte binnen het filmbeeld, maar net in deze oppositie maakt 'Kil' je bewust van tijd omdat in deze wrijving het tijdloze karakter van de ruimtes duidelijk wordt.

Het abstract narratief<sup>2</sup> van 'Kil' bestaat uit vier fases, het eerste als intrede is het bewust worden van ruimtelijkheid in het beeld en het aftasten van ruimtes. In de tweede fase verankerd het beeld en vervreemden de ruimtes om dan je er in de derde fase te bevangen en ontsnappen onmogelijk te maken. Het filmisch karakter van 'Kil' is versterkt door een lichte onstabiliteit van het beeld, waardoor de strakke statische fixatie van foto licht ontdaan wordt met de doelstelling om de levendigheid van film aan te brengen. De lichte frictie ontnemt de klinische strakheid, maar accentueert ze door een menselijke imperfectie. In de achtervolging van film is deze lichte frictie, in combinatie met de lichte ruis op het beeld belangrijk voor het filmisch karakter in teken van de actieve beleving van de ruimtes.

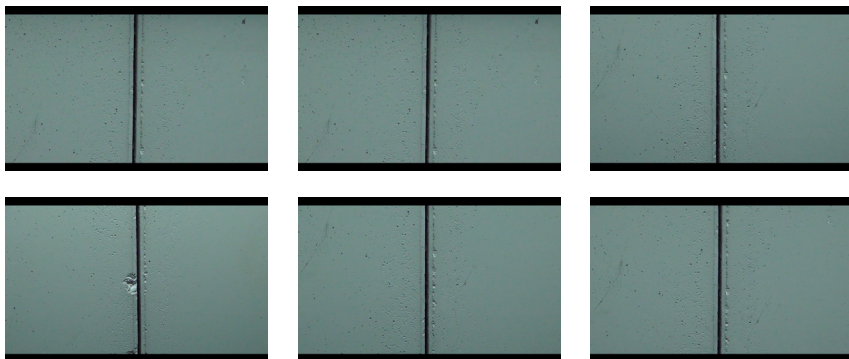
### Aftasten ruimte

In de openingsscène van 'Kil' (figuur 25) staar je op een vlakke muur. Bij de projectie van het fragment op een muur, zoals bedoeld, moet dit de illusie scheppen dat de projectie lijkt te ontnemen om de kijker te gidsen in het filmbeeld, met andere woorden de projectie van een muur op een muur.

Vervolgens vormt zich stilaan een ruimte, door de projectieve diepte van de muur die links het beeld komt ingeschoven. De vervlakking ontplooit zichzelf tot een ruimte. Je bekomt een ruimtelijk bewustzijn. Meer dan dit is het een symbolische intrede, de schijnbare vervlakking speelt een belangrijke rol binnen 'Kil', niet enkel als vervreemdende kwaliteit van de ruimtes, maar het contrasteert ook de sterke ruimtelijke beleving, die je hier gewaarwordt en later van belang zal zijn voor het claustrofobisch effect in de ruimtes. Ook wordt hier meteen de toon gezet. Wanneer de gefixeerde camera losbreekt en het beeld in beweging komt, gebeurt dit uiterst sloom. De ruimte probeert je zo lang mogelijk in



Figuur 25. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014



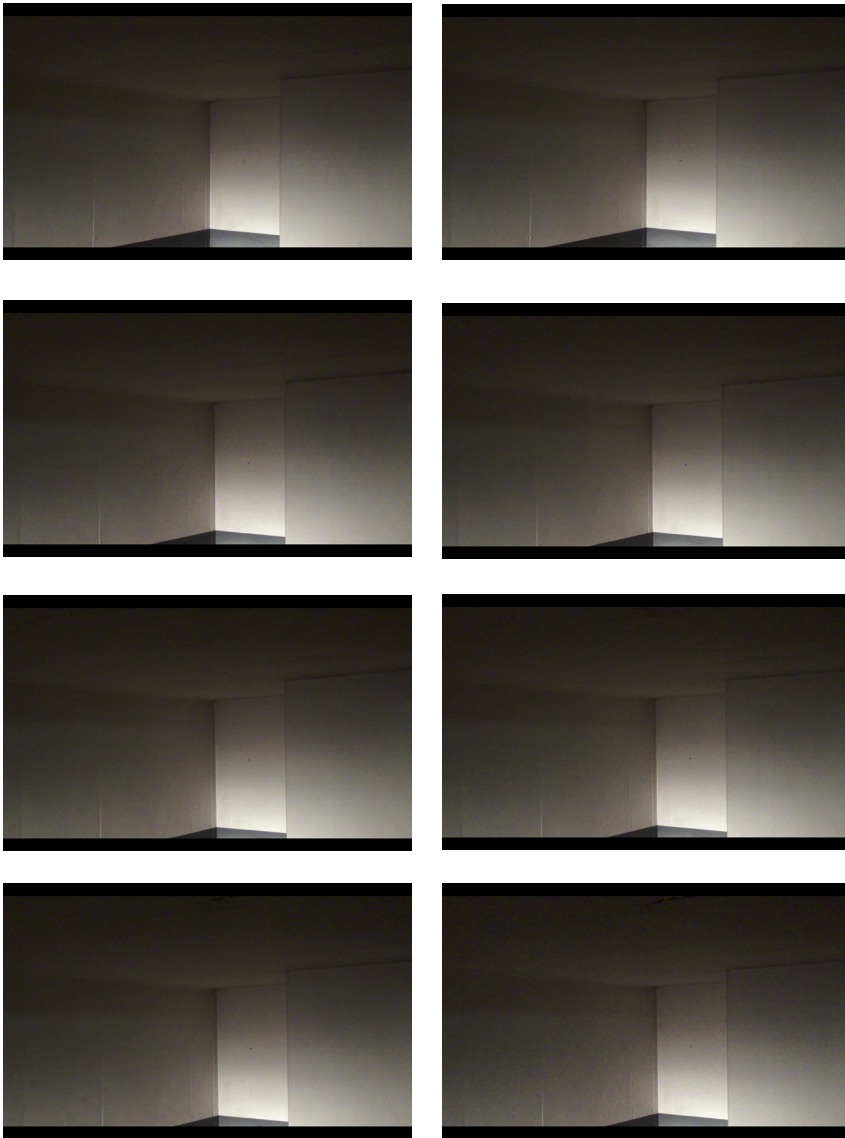
Figuur 26 Maarten Smets, scène uit Kil. 2014

het moment te houden, ze laat je niet los. Het trage tempo van de logge camera is wordt als voornaamste kwaliteit in het behoudt in de neurotische ruimtes, alsook voor het vangen van de roerloze stilte in de ruimtes.

Een vervolgsce ne (figuur 26) kent een andere relatie tot de neurotisch, klinische ruimtes. Het beeld lijkt op het eerste zicht statisch, toch is het in beweging. De kleine details, gravures op de muur, bewegen verticaal sloom over het scherm, maar de verticale lijn blijft gefixeerd. De camera beweegt zich voelbaar door een ruimte, zonder enige resulterende verandering. Deze bijna abstracte animatie staat recht tegenover de fixatie van een ruimte in het filmbeeld. Het ruimtelijk aanvoelen verdwijnt en de beleving van tijd is hier anders. Door de strakke beweging en de fixe lijn lijken de gravures in motie, liever dan de camera zelf. Deze verwarring daagt je uit. Kijk je naar een ruimte of kijk je naar tijd, waar de verticale lijn als een tijdlijn is en de gravures als punten in tijd lijken te vervliegen. Deze beeldtaal is eigen aan 'Kil', het distantiert zich niet van de statische kwaliteit van het fotografisch beeld, maar is door de beweging onbetwist filmisch.

### Ruimtelijke instabiliteit

Het overvloeien van het statisch in het dynamisch beeld creëert het potentieel tot de vervreemding van de de ruimtelijke beleving, door met subtiele veranderingen in de statische fixatie de ruimte instabiel te maken. Het filmbeeld heeft namelijk steeds de potentie tot beweging of de kijker is zich steeds bewust van de mogelijkheid. Door de vraag naar verandering van het filmbeeld te beantwoorden met een subtiele camerabeweging die zo suggestief bijna niet zichtbaar (figuur 27). De kijker lijkt op het eerste zich te maken te hebben met een statisch beeld van een ruimte. Dit is niet zo. Bij het traag verticaal liften van de camera, waarbij deze gelijktijdig voorover kantelt en op deze manier een gefixeerd punt houdt, blijft de ruimte schijnlijk verankerd in beeld, maar toch veranderd het perspectief, meest merkbaar aan het plafond. Je



Figuur 27. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014

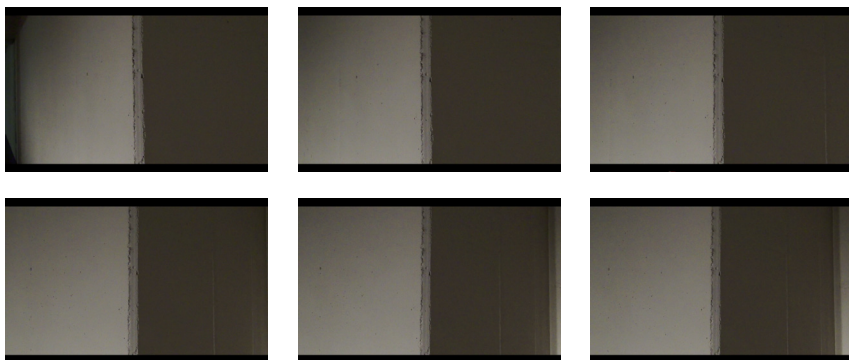
positie in de ruimte veranderd, zonder dat je er bewust van wordt. De ruimtelijkheid, de spatie tussen de camera en de muren verandert zonder een impact te hebben op de compositie van de muren, toch is het voelbaar. In het veranderende ruimtelijke bewustzijn, wordt de trage motie plots erg dreigend en vernauwend. De perspectiefwijziging op het plafond is als het dynamische element in de bijna 'fotografische' weergave. Anders dan bij David Claerhout, is de volledige scène gefilmd en breekt de dynamiek niet zo merkbaar met de rest van de statische compositie.

### Gefixeerde beweging.

De gefixeerde beweging is de combinatie van een fixe compositie met een beweging binnen de ruimte. In deze beweging is een gefixeerd punt, dat als onveranderlijke constante in de beeldbeweging deze beweging tegenwerkt. De motie in de ruimte breekt met de statische ruimtes in het filmnarratief (figuur 27) omdat de ruimte niet langer verankerd is. De gefixeerde beweging behoort tot de derde fase in 'Kil', na de vervreemding. De beweging in de ruimte neigt naar de ontsnapping, maar de fixatie ontzegt je deze ontsnapping.

Bij de fixatie op een centrale verticale hoek (figuur 28) is het beeld in twee gesplitst. De linkerzijde van het beeld lijkt vervlakt, waar dat de rechterzijde een diepte suggereert. De waarneembare diepte links verdwijnt vervolgens tot een vervlakking, waar dat het schijnbare vlak rechts aan diepte wint. De ruimte is niet langer ingesloten, ze opent zichzelf, maar toch wordt je niet de ruimte ingeleid, je blijft gefixeerd op de centrale hoek. Je bent als kijker vastgeklampt aan de compositie. Je kan enkel toekijken hoe de ruimte je bespot.

In een vergelijkbare situatie (figuur 29) is het beeld ook even in twee verdeeld. Het vlak links, een muur, ontnemt de dieptegang. De camera in beweging lijkt de ruimte te verkennen maar slaagt er niet zichzelf los te maken van de muur, omdat de muur als een roerloos vlak in het beeld verankerd blijft. De ruimte weet zich niet



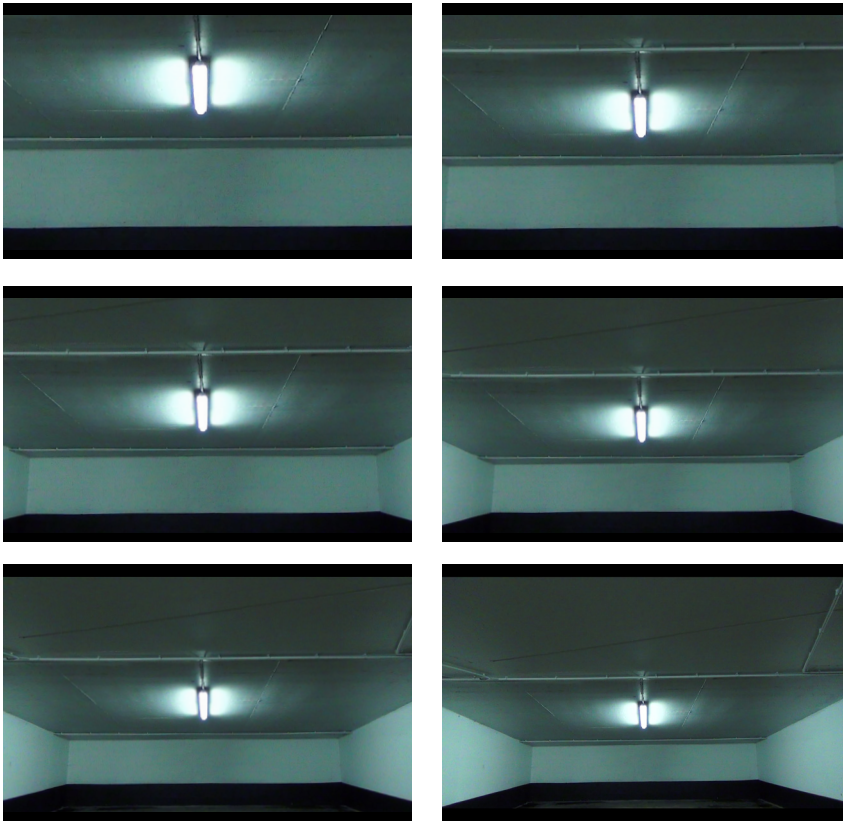
Figuur 28. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014



Figuur 29. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014

te ontplooiën binnen het beeld. Het confrontatie tussen de diepte en de vervlakte obstructie is krachtiger in de dynamisch verandering van de diepte dan bij de fotografische weergave (figuur 14). De motie en dieptegang laten, in de tegenstelling, het statisch en onveranderlijke van de vervlakte muur paraderen in het beeld.

In de scène met de uitdijende ruimte (figuur 30) ontbreekt in het eerste beeld concrete ruimtelijkheid, enkel de lamp suggereert diepte. Het beeld is als een abstract landschap, waar de lamp als een constante 'zon' centraal gefixeerd in de hemel staat en een verticale symmetrie-as suggereert, waardoor zijn artificiële natuur enkel maar sterker doorschijnt. In deze compositie resoneert 'Reflecterend Zonlicht' van David Claerbout (figuur 31). Claerbout combineert ook in dit werk het statische met het dynamische beeld, Het beeld lijkt op het eerste zich fotografisch, maar stilaan beweegt de zon over het stedelijk landschap in de reflectie van het raam. Hij maakt je gewaar van de zwaar, roerloze metropool. Het kunstmatig licht in 'Kil', echter, blijft als een roerloze constante in het centrum van het beeld. Het vlakke landschap verbreekt in de vorming van de ruimte bij het uitzoomen. In de beweging blijft de zwarte ondergrond of vloer op onveranderlijke hoogte, waardoor het plafond steeds meer drukkend de ruimte lijkt te verpulveren. Het afstand nemen, de ontsnapping werkt echter claustrofobisch. De ruimte wordt dreigender naarmate je uit de ruimte wordt verwijderd. Er is geen ontsnappen meer.



Figuur 30. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014



Figuur 31. David Claerbout, Reflecterend zonlicht, 2003

## Besluit

In dit artikel heb ik een tweeledig onderzoek gevoerd naar de psychologie van de beeldende beleving van neurotische ruimtes in fotografie en film.

'Afstandelijk Dichtbij' beproefde de schijnbare beeldende verflakking van de fotografische weergave van neurotische, klinische ruimtes om door de beeldende expressie en de bevangenheid binnen de beeldruimte het claustrofobische karakter van de ruimtes te doorschijnen.

Ik onderzoek hoe op de grens tussen fotografie en film het statisch beeld onderhevig wordt aan tijd en niet kan antwoorden, wat maakt dat het in de relatie tot de filmbeleving nog meer verstijfd. Dit heb ik toegepast op 'Kil', een kortfilm naar de neurotische, klinische ruimtes uit 'Afstandelijk Dichtbij'. De tijdloze ruimtes, gefilmd, worden gefixeerd binnen het filmbeeld om hun onveranderlijke staat te tonen binnen de filmische context. In de toevoeging van beweging, toont de ruimte zich steeds hulpelozer in tijd.

De statische composities in combinatie met beweging bleek, meer dan het gevecht met tijd, een startpunt voor een unieke beeldtaal, waar de ruimtelijke beleving vervreemdt en de kijker zich zelf niet kan losmaken.



## Bibliografie

### Boeken

Coquet, J.-C., 1986. De Parijse School. Nijmegen: SUN.

Green, D., 2005. The Visibility of Time, in Brown, K., Gaensheimer, S., Lubbers, F., en Meschede, F., (eds) David Claerbout. Dundee Contemporary Arts.

Kandinsky, W., 1926. Point and Line to Plane, in Lindsay, K., en Vergo, P., (eds.) Kandinsky Complete Writings on Art. Da Capo Press.

Molesworth, H., 2009. Luc Tuymans: Painting The Banality Of Evil. San Fransisco Museum of Modern Art.

Panofsky, E., 1991. Perspective as Symbolic Form. Zone Books (Origineel werk gepubliceerd in 1925).

Petratis, P., 2013. The Significance of the Photographic Image in a Filmic Context.

Tarkovski, A., 2006. De verzegelde tijd : beschouwingen over de filmkunst. Groningen : Historische Uitgeverij

van Mechelen, M., 1993. Vorm en betekening. Nijmegen: SUN.

Van Gelder, H., 2012 War is Coming Home in vander Meersch, E., Paranoid Obstructions. Leuven University Press.

## Lijst van afbeeldingen

Fig 1. Paranoid Obstructions, Els vander Meersch, 2012, Vander Meersch, E., Paranoid Obstructions. Leuven University Press

Fig 2. Paranoid Obstructions, Els vander Meersch, 2012, Vander Meersch, E., Paranoid Obstructions. Leuven University Press

Fig 3. Gaskamer te Auschwitz, André Freud, 2001  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz\\_1\\_Stammlager\\_2001\\_10\\_Gaskammer.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz_1_Stammlager_2001_10_Gaskammer.jpg)

Fig 4. Luc Tuymans, Gaskamer, 1986  
Molesworth, H., 2009. Luc Tuymans: Painting The Banality Of Evil. San Fransisco Museum of Modern Art.

Fig 5. Vilhelm Hammershøi, Interieur van Strandgade met Zonlicht op de Vloer, 1901  
<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=54097>

Fig 6. Vilhelm Hammershøi, Interieur, Strandgade 30, 1909  
<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=57014>

Fig 7. Rode Ballon, Paul Klee, 1922  
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Red\\_Balloon.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Red_Balloon.JPG)

Fig 8. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 9. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 10. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 11. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 12. Andrei Rublev, Heilige Drie-eenheid, 1410  
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg>

Fig 13. Edgar Degas, De Ballet Klas, 1873  
<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=4897>

Fig 14. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 15. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 16. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 17. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 18. Maarten Smets, Afstandelijk Dichtbij, 2013 (eigen werk)

Fig 19. David Claerbout, Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932, 1997  
Green, D., 2005. The Visibility of Time, in Brown, K., Gaensheimer, S., Lubbers, F., en Meschede, F., (eds) David Claerbout. Dundee Contemporary Arts.

Fig 20. David Claerbout, Naamloos (Carl and Julie), 2000  
Green, D., 2005. The Visibility of Time, in Brown, K., Gaensheimer, S., Lubbers, F., en Meschede, F., (eds) David Claerbout. Dundee Contemporary Arts.

Fig 21. Roy Andersson, scène uit Songs from the Second Floor. 2000  
Songs from the Second Floor, 2000. Geregisseerd door Roy Andersson

Fig 22. Roy Andersson, scène uit Songs from the Second Floor. 2000  
Songs from the Second Floor, 2000. Geregisseerd door Roy Andersson

Fig 23. Roy Andersson, scène uit You, the Living 2007  
You, the Living, 2007. Geregisseerd door Roy Andersson

Fig 24. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014 (eigen werk)

Fig 25. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014 (eigen werk)

Fig 26. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014 (eigen werk)

Fig 27. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014 (eigen werk)

Fig 28. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014 (eigen werk)

Fig 29. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014 (eigen werk)

Fig 30. Maarten Smets, scène uit Kil. 2014 (eigen werk)

Fig 31. David Claerbout, Reflectorend zonlicht, 2003  
Green, D., 2005. The Visibility of Time, in Brown, K., Gaensheimer, S., Lubbers, F., en Meschede, F., (eds) David Claerbout. Dundee Contemporary Arts.

## Bijlage 1

### Fotoreeks 'Afstandelijk Dichtbij' (2013)



## Bijlage 2

### Illustraties 'Afstandelijk Dichtbij' (2013)

