



Abstract

Een fotografisch beeld geeft steeds een vast gelegd kader, het is een zorgvuldig geconstrueerd plaatje van de werkelijkheid. De foto gaat voorbij aan de volledigheid van de kijkervaring. Ze legt een fractie van een seconde vast, de optelsom van alle toevalligheden die naar dat moment geleid hebben. Wat ze niet vangt is de vloeiende stroom van het kijken, de nervositeit van de blik, de nabijheid van onze vingertoppen. De ervaring van licht wordt niet in een foto gevangen, en ook de invloed van licht op de kleuren in de wereld wordt niet tastbaar in het gefotografeerd beeld. Het onderzoek naar de verschillen tussen de fotolens en het oog leidde tot een vraagstelling over de grenzen van het beeld. Het beeld gaat een interactie aan met de ruimte, het is niet enkel een nabootsing van de werkelijkheid en de kijkervaring meer. Het beeld maakt er nu ook deel van uit. Het beeld zoekt een weergave van de werkelijkheid, maar komt tot de conclusie dat die steeds aan een persoonlijke en singuliere visie onderhevig is. De ultieme werkelijkheid bestaat niet, en ontglipt net daarom aan het beeld.

Inhoudstafel

8	de getuigenis van de foto
9	Foto's zijn zorgvuldig geconstrueerde plaatjes van grote ervaringen
11	Fotografie als opeengestapelde toevalligheden
14	De achterwand van het beeld
16	De textuur van de wereld
18	een sculptuur van licht
20	De afwezigheid in beelden
21	Hier en nu in beeld
23	Besluit
25	Bronnen

'Door de lens wordt de realiteit afgevlakt. Van de essentie van de dingen blijft niets meer over, hun materie wordt samengeperst. De werkelijkheid word op het scherm platgedrukt. Een door beelden geobsedeerde wereld gaat voorbij aan de mysterieuze uitingen van het leven. Geen enkele fotolens kan de herinneringen die een landschap bij ons achterlaat tastbaar maken.'

(Sylvain Tesson, 2015: 96)

De getuigenis van de foto

Men stopt, maakt een foto en gaat weer verder. De foto is het bewijs van een ervaring; in principe sluit hij de twijfel uit. We geloven dat iets gebeurd is als de foto het vast legt. Dit is de bewijslast van de foto (Sontag en Scheepmaker, 2011:29). Bij het zien van een foto veronderstellen we dat de gebeurtenis heeft plaatsgevonden zoals het beeld ons toont. Het manipuleren van foto's is vandaag zo alomtegenwoordig dat die bewijslast op wankel schoenen komt te staan. We veronderstellen al snel dat de foto gemanipuleerd is wanneer we kijken op sociale media of in modebladen. Modellen worden steeds geretoucheerd en apps als Snapchat zijn ingebouwd met filters voor een egale huid. Foto's tonen soms een misleidende, gemanipuleerde realiteit en we weten vaak niet meer wat we moeten geloven, wat we zien is nauwelijks te geloven. In een wereld waar beelden overal te zien zijn en we van elk onderwerp een beeld maken, kunnen we niet meer geloven in de getuigenis van het gefotografeerde beeld. Fotografie toont niet meer automatisch een onbetwistbare waarheid.

We kijken door de lens en het kijken op zich wordt een procedure van beelden maken, van beelden afbakenen. De lens vangt de realiteit maar legt hem ook grenzen op. De blik wordt beperkt tot de afmetingen van het kader, van de kleine ruimte die de lens kan vangen en de zorgvuldige ordening van de objecten die in beeld gebracht worden. De blik wordt vervat in een zorgvuldig gemaakte compositie, op die manier kijken we niet naar de wereld.

We nemen foto's om ons geheugen een handje te helpen, zodat het onderwerp dat we zo zorgvuldig in beeld brengen niet vergeten wordt (Sontag en Lameris, 2007: 141). We willen het gefotografeerde duidelijk voor de geest kunnen blijven halen en aan anderen kunnen bewijzen dat we het gezien hebben en dat het moment beleefd is. Een

foto nemen kan ook het tegenovergestelde effect hebben: het geheugen wordt gelegitimeerd, de foto is gemaakt dus het onderwerp mag vergeten worden. Waarom zouden we onthouden wat we zien als we er zo'n goede afdruk van hebben kunnen maken? Het beeld onthoudt iets voor ons. Het is door de techniek van het beelden maken, fotografisch of niet, dat we een poging kunnen doen om persoonlijke herinneringen over te dragen, zowel van mens tot mens als voor onszelf, voor later (Stiegler, During en Lemmens, 2014: 61-65). Fotografen zijn verzamelaars. Maar of de foto nu deel uitmaakt van de onverzadigbare reeks van een tourist die de herinnering wil vastleggen, of het resultaat is van van de methodische wetenschapper (Lauwaert, 2007: 216), de foto is steeds een hongerige zoektocht naar het vangen van de werkelijkheid, de foto zoekt steeds een bewijslast

Foto's zijn zorgvuldig geconstrueerde plaatjes van grote ervaringen.

Elke blik die we op de wereld werpen, is persoonlijk en singulier. De werkelijkheid is onze eigen subjectieve versie van de wereld. We maken elke dag foto's met het doel deze werkelijkheid te vangen, we zijn constant gewapend met een fototoestel. Onze eerste reflex is om de camera tussen onszelf en een gebeurtenis te plaatsen (Sontag en Scheepmaker, 2011:29). Beelden zijn nooit zo wijdverspreid en veelvoorkomend geweest en we hebben ze nooit zo gemakkelijk gemaakt. Van deze foto's hebben we de indruk dat ze een afspiegeling zijn van de realiteit en dat elk moment te vereeuwigen valt, dat we van elk moment een reproductie kunnen maken. We gebruiken de fotolens als een mechanisch oog maar toch werken ze niet hetzelfde. Ze ondersteunen elkaar, vullen elkaar aan en ondermijnen elkaar. Ze zijn met dezelfde materie bezig, maar gelijk zijn

ze niet. (Weschler en Hockney, 2008: 10).

De foto is een manipulatie. Enerzijds moet een gebeurtenis plaatsvinden voor hij gefotografeerd kan worden, en refereert de foto dus steeds naar de werkelijkheid; naar iets dat zichtbaar was in de wereld. Anderzijds schiet dit werkelijkheidseffect te kort, het gebrek in de foto komt naar boven. De foto creëert een overzicht, hij probeert ons gehele zichtveld vast te leggen. De foto wil een perfecte nabootsing zijn van de werkelijkheid maar mist daarom veel. De blik wordt vervat in een zorgvuldig opgestelde compositie, op die manier kijken we niet naar de wereld. Maar bij uitbreiding kijken we naar de wereld doorheen foto's. We worden gemanipuleerd door gemanipuleerde foto's. In een wereld waar beelden alomtegenwoordig zijn, bepalen beelden ook onze blik op de wereld.

Net zoals de foto filtert ook het kijkgedrag de wereld, dit gebeurt slechts op een andere manier. Kijken is evenzeer een filter, we creëren onze eigen subjectieve ervaring zonder dat we daar een toestel voor nodig hebben. We bevinden ons steeds in de wereld en dus ook in ons eigen lichaam, het kijken is altijd aan ons eigen gemoed onderhevig en we voelen steeds onze eigen vingertoppen. Kijken is een doorlopend proces; het is iets wat we onophoudelijk doen en waar we niet steeds bewust mee bezig zijn. Niet alles wat we zien nemen we in ons op, we herinneren ons niet alle details waar ons oog op valt en we kijken niet steeds met dezelfde belangstelling. Er zit een hiërarchie in ons kijken. Details ontgaan ons, we fixeren ons op een bepaald punt of we kijken zonder te zien. Dit artikel is een zoektocht naar de dualiteit tussen de lens en de kijkervaring, het is een zoektocht naar het gebrek van de fotografie.

Fotografie als opeengestapelde toevalligheden

Foto's bevatten een tijdsaspect. Een foto maken duurt vandaag een fractie van een seconde en dat is meestal wat ze vastlegt. De camera vereeuwigd wat het oog maar vluchtig ziet. Waar het oog steeds zijn blik verlegt, legt de camera een moment vast. Ze vangt steeds een reeks flitsen, een opeenvolging van nu, nu, nu en nu (Sontag en Lameris, 2007: 141). De foto werkt anders: in plaats van een aanhoudende stroom van blikken wordt een moment geïsoleerd en herwerkt tot een compositie. De foto vangt een moment en kadert het in zodat wij het slechts nog aan de muur moeten hangen. De afbeelding vangt soms zelfs een moment dat zo kort is dat het er eigenlijk niet is geweest. Op een foto zweeft een vallend object, luchtledig, tussen hemel en aarde, de grond zal het nooit raken. Een toevallige houding wordt stabiel en onveranderlijk. Net omdat een foto een moment vastlegt, is het beeld een samenraapsel van toevalligheden. Het beeld is een samenkomst van gebeurtenissen die zich lukraak op dat moment afspelen en daarom kan het zo moeilijk gereproduceerd worden. Het beeld vereeuwigd deze toevalligheden; ze krijgen dezelfde levensduur als een uit steen gehouwen sculptuur (de Vos en de Jong, 1994: 112-113). De samenkomst van al deze toevalligheden leiden tot een beeld dat gevangen wordt in de korte periode waarin de lens opent. Foto's zijn keurig uitgeknipte stukjes tijd (Sontag en Scheepmaker, 2011: 29). Gregory Crewdson (1962 -) speelt in op deze toevalligheden. Hij construeert performances die enkel opgezet zijn om op video of foto vastgelegd te worden, en waar elk detail in scène gezet is. –afbeelding 1 – (Auslander, 2006: 2) De tuinslang laat het regenen, de zon is een spotlicht. Crewdson tracht het toeval

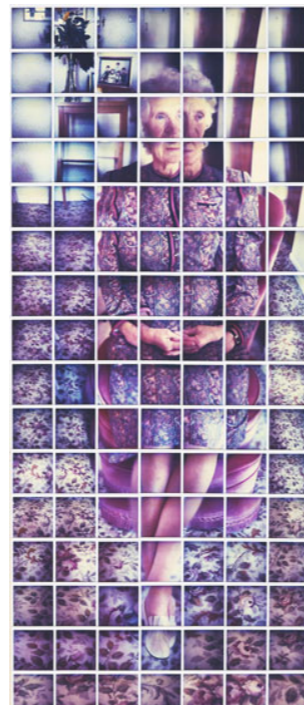


Afbeelding 1
Gregory Crewdson, Untitled, 1999
Chromogenic print, 127.0 x 152.4 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

uit te sluiten door zijn nauwgezette constructies.

De fotolens biedt een overzicht van al deze toevalligheden. Hij plaatst ze in een kader en je ziet in een oogopslag wat zich binnen dat kader afspeelde. Onze blik is een opeenvolging van nerveuze kleine oogbewegingen; de focus verplaatst zich voortdurend. Het oog springt van detail naar detail, de blik fragmenteert meer dan de lens. David Hockney (1937 -) geeft het idee van de hiërarchie van de blik en de wandeling van ons oog weer in zijn collagereeksen. – afbeelding 2 – Door verschillende details uit het fotografische beeld aan elkaar te monteren schept hij een imitatie van de focusverschuiving van de blik. (Weschler en Hockney, 2008: 5-16). Net als de kubisten kijkt hij naar een onderwerp van meerdere standpunten, en combineert hij deze standpunten tot een nieuw beeld, dat de ervaring van het object realistischer weer geeft.

Mijn beeldend werk is een vertaling van de focusverschuiving van de blik. Hockney verplaatst zich steeds fysiek en bekijkt het onderwerp, in navolging van de kubisten, uit meerdere standpunten. Hij bekijkt details steeds uit een subtiel verschillende hoek. Ik heb mij, om deze beelden



Afbeelding 2
David Hockney, Mother Bradford Yorkshire, 1982.
composite polaroid, 142 x 60 cm
Persoonlijke collectie kunstenaar



Beeldenreeks 1
Focusverschuiving
2017, Print op papier.

te maken, niet fysiek verplaatst maar ik heb de details waar mijn oog op viel uitgeknipt en herwerkt. – beeldenreeks 1 – Ik selecteer enkel hetgene waar ik naar keek, wat ik echt zag en herwerkte deze details tot een nieuwe weergave van de werkelijkheid. Het landschap dat ik probeerde vast te leggen werd afgevlakt en minder tastbaar op foto. Net door de fragmentatie van het beeld naargelang mijn eigen blik werd het landschap terug tactieler, kwamen details weer in beeld en werd mijn blik gesimuleerd.

Wat niet in de foto vervat zit is de vloeibaarheid van de tijd. De tijd is een samenkomst van toevalligheden die in een foto opgestapeld worden. Een seconde wordt gevangen door de lengte van de sluitertijd. Tijd wordt objectief gemeten door de snelheid van de klok en ook de sluitertijd van de lens is een objectieve manier om tijd te meten. We ervaren tijd alleen niet objectief, tijd wordt eerder subjectief ervaren. Een uur kan voorbijvliegen en een minuut kan aanslepen. Een foto maken kan tijd in beslag nemen door een langere sluitertijd waardoor het beeld een opstapeling van meerdere momenten wordt. Een foto kan ook tijd bevatten door verwachting. Als iemand op het beeld een handeling uitvoert, zoals een schreeuw, dan verwachtten we dat die schreeuw door gaat voor en na het beeld genomen is. Als iemand een vluchtige handbeweging uitvoert ligt dit anders want die handbeweging zal in de realiteit een seconde later ook afgelopen zijn. Een foto kan tenslotte ook tijd bevatten door de positionering van beeldelementen. Als alle elementen in het beeld stabiel op de grond of de kader rusten, kunnen ze zo een eeuwigheid blijven staan. Als een vorm op een punt rust of maar wankel staat, lijkt het ons logisch dat die vorm een meer stabiele positie gaat zoeken.

De achterwand van het beeld

Ruimtelijkheid in beeld brengen klinkt contradictorisch, de illusie van afstand wordt gecreëerd op een tweedimensionaal vlak. Het beeld maakt slechts een afdruk van de ruimte. De ruimte wordt zo statisch terwijl wij ze ervaren als een spel van verhoudingen. We zien de wereld steeds in verband tot onszelf en we verhouden ons steeds tot de objecten in de ruimte. Als we ons niet kunnen verhouden tot een beeld, een blik of een foto, dan wordt de realiteit afgevlakt, de diepte verdwijnt. Daarom lijken dingen die onmetelijk veel groter zijn dan onszelf zo vlak, ze lijken geen diepte te hebben. Het perspectief van een beeld sluit de kijker uit. Het beeld mist ruimte omdat we de nabijheid van onze eigen vingertoppen missen. Diepte en monumentaliteit worden als sinds de oudheid gemanipuleerd. Het Parthenon bevat amper een rechte lijn. De gehele vloer van de tempel helt lichtjes omhoog naar het midden toe en de zuilen versmallen naar boven (Trachtenberg en Hyman, 2003: 99). Ook Jacob van Ruisdael lijkt de werkelijkheid lichtjes te begoochelen in functie van de realiteitservaring. Heuvels schilderde de kunstenaar veel hoger dan ze in werkelijkheid zijn door een bijzonder laag gezichtspunt te kiezen. Het kasteel van Bentheim plaatst hij op een berg die hoog boven de toeschouwer uit torent, terwijl het werkelijke kasteel nauwelijks boven de daken uit komt – afbeelding 3 – (Buvelot, 2009: 48). Het kasteel lijkt achterover te hellen. Het beeld gaat hier voorbij aan realiteit, het wordt een uitvergroting, een montage in functie van de ervaring.

In een tweede beeldenreeks heb ik gespeeld met de ruimtelijkheid in het beeld. Door afstanden in het beeld uit te vergroten en elementen achter elkaar te plaatsen heb ik de illusie van ruimtelijkheid vergroot in plaats van ze af te zwakken. – beeldenreeks 2 –

Eén enkele scène uitlichten maakt het beeld vlak. Als je



Beeldenreeks 2
Montage
2017, Print op papier.



Afbeelding 3
Jacob van Ruisdael, Gezicht op kasteel
Bentheim, 1653.
Olieverf op doek, 110.5 × 144 cm.
National Gallery of Ireland, Dublin.

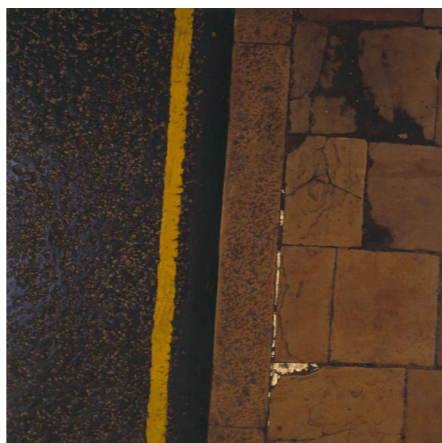
enkel een bergtop in beeld brengt, wordt de bergtop automatisch kleiner. Als je enkel een mug in beeld brengt wordt deze automatisch groter. De foto kan een detail uitvergroten, maar we kunnen nooit iets fotograferen dat veel groter is dan ons. Als we één enkel onderwerp in beeld vangen wordt het kleine uitvergroot en het grote verkleind (de Vos en de Jong, 1994: 65). Bergen in de verte moeten opwegen tegen de voorwerpen die zo zichtbaar zijn dat je ze kan aanraken, die zich nergens achter kunnen verstoppen. Ze moeten opboksen tegen de dingen die zo dichtbij zijn dat we alle details kunnen zien en daardoor geen geheimen meer hebben. Die we van alle kanten kunnen bekijken en die helderder van kleur en scherper afgelijnd zijn. Grote bergtoppen zijn, als we ze proberen vast te leggen op foto, minder hoog, minder contrastrijk en minder berg. Door de nadruk te leggen op perspectief en de scènes in het beeld en deze zelfs te overdrijven, wint het beeld terug aan ruimtelijkheid. Het beeld wordt een trompe l'oeil van de kijkervaring.

Het werkelijkheidseffect van de fotografie schiet in de eerste plaats te kort in de landschapsfotografie. Uitgebreidheid is een wezenlijk onderdeel van landschap. Een landschap kan niet van dichtbij bekeken worden, dan zou het geen landschap meer zijn maar slechts een grasspriet. Het is in een landschap dat de blik de grootste wandeling kan maken. Het landschap kan nooit door wanden beklemd worden, terwijl het woord camera, verwijzend naar de camera obscura, kamer betekent (van Veen en van der Sijs, 1997: 136).

De textuur van de wereld

Het detail verdient dezelfde aandacht in het beeld als de blik hem geeft. Op een foto van de zee hebben we nooit echt naar de zee gekeken. We hebben ons nooit verwonderd over de textuur van de golven of de doorzichtige dunne film die op water ligt. We hebben het water nooit willen aanraken. Laat het omliggende landschap weg en die zee wordt plots heel belangrijk en veel tactieler. Net door de context weg te laten krijgt het detail meer diepte en materialiteit. Pas dan gaan we ons afvragen wat het is dat we zien. Mijn derde beeldenreeks combineert deze details tot nieuwe composities waarin lijnen doorlopen en texturen benadrukt worden. – beeldenreeks 3 – Er wordt in deze beeldenreeks een verband gezocht tussen de kleine details en de grote lijnen in de wereld. Net door deze naast elkaar te plaatsen bekijken we het detail niet in zijn fysieke grootte maar in de monumentaliteit van zijn textuur. De knie van een standbeeld kan net zo groot zijn als een horizon, en een berg kan net zoveel detail bevatten als de tanden van een schedel. Details kunnen net zo monumentaal zijn en net zo uitgebreid bekeken worden als grote bergen. Door deze details naast elkaar te plaatsen wordt de textuur van de wereld weer grijpbaar. Door context weg te laten moet je wel naar de nuances van de wereld kijken waardoor je ze bijna met je vingertoppen aan kan raken. Een foto kan tijd bevatten door de hoeveelheid prikkels. Des te meer in het beeld te zien is des te langer we erover doen om alles gezien te hebben. De details zijn de hartslag van het beeld.

Victor Regnault (1810 – 1878) heeft de kleinschaligheid in een beeld grote waardigheid gegeven. Regnault legde het platteland vast op beeld, zijn fototoestel steeds anderhalve meter verwijderd van zijn onderwerp. Zo beschikte hij over voldoende afstand om zijn gekozen scene in beeld



Afbeelding 6
Mark Boyle, Holland Park Avenue Study, 1967.
Earth on resin and fibreglass, 238,8 x 238,8 x 11,4 cm
Tate Museum, London.



Beeldenreeks 3
Textuur
2017, Print op papier.

Afbeelding 4
Victor Regnault, Landscape with Bales of Cut Tree Limbs, ca. 1853.
Albumenized salted paper print, 22.9 x 17.6 cm.
J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Afbeelding 5
Victor Regnault, Landscape with Three Pruned Trees, ca. 1853.
Albumenized silver print, 21.9 x 17.1 cm.
J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

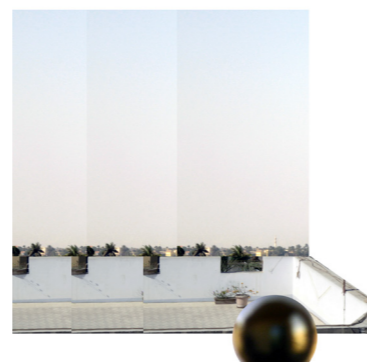


te brengen, maar toch genoeg nabijheid om alle details te kunnen waarnemen. Die anderhalve meter vond hij de ideale afstand tot zijn onderwerp (de Vos en de Jong, 1994: 66-67). In een periode waarin fotografie in zijn kinderschoenen stond en elk beeld niet in een klik gemaakt werd, fotografeerde Regnault opmerkelijke onderwerpen, zoals een rij gesnoeide bomen naast een veldweg of de gesnoeide en gebundelde takken (Poncet en Dahlberg, 2011: 377-400). – afbeelding 4 en 5 – Zijn beelden bevatten steeds kleine hints van verzichten. Op de achtergrond zien we een horizon met een textuur van gras of een silhouet van een bomenrij. Deze verzichten zijn steeds korrelig en missen een textuur, ze tonen een gebrek aan detail. Het beeldelement waarvan hij de textuur in beeld brengt is wat zich op anderhalve meter van hem bevindt: de schors van de boom of de textuur van de gebundelde takken. In een tijd waarin men niet zomaar in het wilde weg foto's kon maken, probeerde deze fotograaf de textuur van de wereld en de details waar zijn oog op viel vast te leggen. Ook Mark Boyle (1934 – 2005) neemt details uit de wereld. Hij vergroot ze, haalt ze uit context en imiteert de textuur van de wereld. – afbeelding 6 –

Een sculptuur van licht

Doordat licht ergens op valt ontstaat een kleur. Licht kan een koele of warme ondertoon hebben, natuurlijk of onnatuurlijk zijn, blauw, geel of wit. Natuurlijk licht heeft een warme gloed, een schaduw heeft steeds een koude ondertoon. Of schaduwen paars kunnen zijn staat der discussie. Ze verschillen hoe dan ook van dag tot dag.

Beeldenreeks 4
Licht
2017, Print op papier.



(Haveman, 1996: 161) Schaduwen zijn de schimmen van de objecten in deze wereld, ze zijn een vluchtige projectie. Het licht is even kortstondig, de winterzon is waterig, fragiel en breekbaar. Het licht van de zomer kan zwoel zijn of net oogverblindend fel. Bovendien verandert licht ook per dag. Het licht valt geen twee keer hetzelfde door het raam naar binnen, het licht is net zo vergankelijk als het moment. Licht is materieeloos, zelfs de lucht kan zwaarder zijn. Foto's maken is knippen in licht (de Vos en de Jong, 1994: 32). De foto vangt het licht en maakt er een materie van door hem een kleur toe te kennen. Deze subtiele kleurverschuivingen heb ik naast elkaar geplaatst in beeldenreeks 4. Deze verschillen zijn subtiel en graduueel. Het licht is als een mantel van toonaarden die over de wereld ligt.

Ik beschouw het licht bij foto's met lange sluitertijd als een opstapeling. Fotograaf Edward Steichen (1879 – 1973) fotografeerde in 1921 drie peren en een appel door het stilleven en de camera in een wollen deken te wikkelen en de belichtingstijd op 36 uur in te stellen. Het resultaat is een foto zonder enige schaduw en met een lichte bewegingsonscherpte. – afbeelding 7 – Hij fotografeerde niet één moment maar legde 36 uur in een enkel beeld vast (de Vos en de Jong, 1994: 49). Door een lange belichtingstijd creëer je niet enkel een opstapeling van licht, maar ook een opstapeling van momenten. Ze worden niet gevormd tot een tijdlijn maar simpelweg op elkaar geplakt, gelijkmd tot een nieuw beeld dat geen momentopname is, maar eerder een hele film die bekeken wordt in slechts één oogopslag.



Afbeelding 7
Edward Steichen, Three Pears and an Apple, ca. 1921.
Gelatin silver print, printed c. 1960, 42.5 x 34.3 cm.
MoMa, New York.

De afwezigheid in beelden

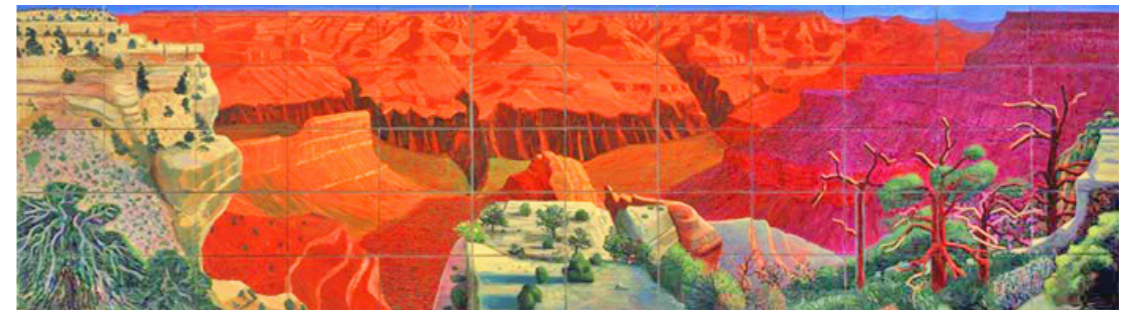
Het maken van een beeld is automatisch een selectie: niet alles wat we zien kan in een beeld gevangen worden. Beelden maken is automatisch ook het kaderen van de wereld. Kijken is selecteren. Er is veel dat we missen en maar weinig dat we zien. We zien niet alvast alles dat in ons perifere zicht gebeurt. We missen ook alles waar we ons niet op focussen. De blik scherp stellen is een bewuste inspanning, iets dat ons moeite kost. Zowel de lens als het oog wordt scherp gesteld na een keuze van het motief (Lauwaert, 1996: 76). Terwijl we onze blik op een detail focussen is er veel dat aan ons voorbijgaat, dat we niet zien in deze wereld. Onscherpheid is de regel, scherp zien vraagt een bewuste inspanning. (de Vos en de Jong, 1994: 36). Ik wil net dat wat het visuele ontspringt representeren, omdat het wel mijn blik beïnvloedt. We bevinden ons steeds in een ruimte en daar zijn we ons steeds bewust van, dit noemt Gaston Bachelard de menselijke Befindlichkeit (Franck, 1993: 18). Hoewel we grote delen van deze ruimte niet zien, weten we toch welke ze zijn en kunnen we ze ons steeds voor de geest halen. Indien we naar een foto kijken is dit niet het geval, enkel het gefotografeerde wordt in beeld gebracht, de rand ontkennt het bestaan van een wereld achter de rug van de fotograaf. De vlakken en kleurtonen tonen een ruimte en de lijn is een grens, een ontkenning van de verbeelde ruimte (Lauwaert, Gierstberg and Ruys, 2007: 138-140). Door delen van de blik te monteren wordt deze sterke lijn tussen de foto en de realiteit gefragmenteerd en zo minder krachtig gemaakt. De beelden spelen in op wat we niet zien maar combineren vaak ook verschillende blikken. We worden omringt door meerdere horizonnen.

Het hier en nu in beeld

Een beeld is een drager gevuld met vlakken en is dus per definitie begrensd. De bewuste keuze van afbakening is wat het beeld tot beeld maakt. Daardoor zou je een beeld in principe met zijn kaders kunnen grijpen, van een wand kunnen halen en elders opnieuw ophangen, zonder dat het beeld gewijzigd wordt. Het beeld geeft een ervaring, visie of momentopname weer die in contrast staat met de ruimte waar het zich in bevindt. Het spel met het hier en nu van de ruimte en het hier en nu van het beeld is een zoektocht naar de kaders van het beeld en hoe die te overschrijden zijn.

Het kunstwerk is in principe altijd reproduceerbaar geweest. Leerlingen die oefenden in tekenen of meesters die hun werken wilden verspreiden hebben steeds nabootsingen gemaakt. Met de lithografie kon de grafische vormgeving dagelijks massaal verspreid worden en steeds nieuwe vormen aan nemen. De wereld werd geïllustreerd. Fotografie vereist niet meer de hand van de kunstenaar maar het door de lens kijkend oog neemt ook artistieke beslissingen. De foto is steeds een reproductie, een onderwerp wordt steeds gefotografeerd, maar zelfs aan de meest volmaakte reproductie ontbreekt een ding: het hier en nu van het kunstwerk. Zijn unieke bestaan op de plaats waar het zich bevindt. Dit noemt Walter Benjamin de aura van het kunstwerk, of de uniciteit van zijn bestaan (Benjamin, 1996:

Afbeelding 8
David Hockney, A Bigger Grand Canyon, 1998.
Oil on 60 canvasses, 207 x 744.2 cm.
The National Gallery of Australia.



10-11). Niet enkel een kunstwerk heeft een aura of is uniek, maar ook elk moment en elke ervaring. Door het beeld te verbinden met de ruimte waar het zich in bevindt, wordt die ruimte een deel van het beeld, een aanvulling er op. David Hockney suggereert in zijn *A Bigger Grand Canyon* uit 1998 – afbeelding 8 – door de horizon bovenaan in beeld te plaatsen, dat de muur waartegen het werk geplaatst wordt de lucht is. Hierdoor heeft volgend hem de kijker het idee dat de lucht oneindig door loopt. Als hij de horizon in het midden van het beeld geplaatst had, eindigde de lucht bij het kader van het beeld (Weschler en Hockney, 2008: 113). De ruime wordt een suggestieve aanvulling van het beeld. De grens tussen de representatie en de werkelijkheid zelf, het hier en nu, vervaagd. Dit maakt dat het beeld ook maar voor een bepaalde tijd kan bestaan en niet reproduceerbaar is, want het beleefde moment maakt er deel van uit. Mijn beeldend werk speelt in op de dialoog tussen de fysieke ruimte en het beeld. De specifieke lichtinval van de fysieke ruimte wordt een onderdeel van het beeld. Door uitsnijdingen en plooiën wordt de grens tussen beeld en werkelijkheid opgeheven. Licht en afstand wordt tactiel. Door de reproductie van beelden lijkt de drager geen belang meer te hebben. De drager van het beeld wordt een glazen raam, iets om doorheen te kijken en vooral niet te zien (Weschler en Hockney, 2008: 55-56). In mijn beeldend werk is de drager een wezenlijk onderdeel van het werk. De drager wordt de bemiddelaar tussen de werkelijkheid en de representatie ervan. De toeschouwer komt tot het plotse besef dat hij niet voor het beeld staat, maar er middenin. Dit in tegenstelling tot de fotografie, die nooit een gebeurtenis fotografeert maar slechts een spoor ervan (Lauwaert, 2007: 144).

Besluit

Grafische vormgeving is voor mij het ordenen van de wereld, ieder mens en elke grafisch vormgever is ook een beeldenmaker. Daarom past dit onderzoek niet binnen het klassieke idee van grafische vormgeving, het aanleveren van het onmiddellijk bruikbare en toegepaste. Dit onderzoek kadert in een groter geheel van kijken naar de wereld en naar beelden, en hoe de wereld en het maken van beelden elkaar beïnvloeden. Het gaat over de kracht van de verwondering en de verwondering over de verbeelding.

De dualiteit tussen de werkelijkheid en het beeld speelt een centrale rol. De foto is het medium waar we het snelst en makkelijkst naar grijpen om een beeld te maken van een ervaring, met als doel die ervaring te vangen. Als motief hebben we hier voor de bewijslast, de herinnering of legitimatie van het geheugen. We menen met de fotografie de werkelijkheid te kunnen vangen, hem in te kunnen kaderen en op die manier bij te houden, en toch slaagt de foto daar niet helemaal in. De dualiteit tussen het oog en de lens is een zoektocht naar het gebrek van de fotografie. Dit gebrek vindt zijn antwoord in de nerveuze oogbewegingen, de ruimtelijkheid en de aanwezigheid van onze eigen vingertoppen, de details en texturen van de wereld en het steeds veranderende licht. Dit zijn slechts delen van het geheel, in het geval van de kijkervaring is het geheel zeker meer dan de som der delen.

Tot slot leidde het gebrekkige werkelijkheidseffect van de fotografie tot een vraagstelling over het hier en nu van het beeld. Het beeld is steeds begrensd, maar als die begrenzing onduidelijk wordt speelt de ruimte een rol in het beeld. De ruimte wordt een suggestieve aanvulling. De toeschouwer staat niet voor het beeld maar bevindt zich er middenin, waardoor het beeld net zomin reproduceerbaar is als de ervaring zelf.

De dualiteit tussen het beeld en de werkelijkheid is onoplosbaar. Ook de fotografie als mimesisideaal schiet te kort. Toch zullen beelden steeds de werkelijkheid willen blijven imiteren. De werkelijkheid is enkel niet in een kader te vatten, ze is steeds onderhevig aan persoonlijke beleving. Het mimesisideaal moet overstegen worden om tot een weergave van de werkelijkheid en de kijkervaring te komen. Net in dat overstijgen vinden we een nieuwe werkelijkheid, eentje die beter aansluit bij onze subjectieve beleving. De foto toont dus niet de ultieme weergave van de werkelijkheid. Niet enkel omdat de ultieme weergave niet bestaat, ze toont nooit een ultieme weergave omdat de foto nooit in het reine komt met zijn eigen gebrek. De foto meent namelijk alles te zien en mist daarom net veel. De zoektocht naar de weergave van de fotografie biedt nieuwe perspectieven op onze waarneming, en beïnvloedt de waarneming uiteindelijk zelfs. Door na te denken over kijken gaan we ook anders kijken. De werkelijkheid is steeds aan verandering onderhevig en steeds persoonlijk. Hij ontglipt steeds net aan het beeld.

Bronnen

Boeken

Benjamin, W. (1996). Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid; Kleine geschiedenis van de fotografie; Eduard Fuchs, verzamelaar en historicus. Nijmegen: Sun, 114p.

Buvelot, Q. (2009). Jacob van Ruisdael schildert Bentheim. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 103p.

Haveman, M. (1996). Het feest achter de gordijnen: schilders van de negentiende eeuw 1850-1900. Amsterdam: De Bezige Bij, 220p.

Lauwaert, D. (1996). Artikels. Brussel: Gevaert. 222p.

Lauwaert, D., Gierstberg, F. and Ruys, C. (2007). Bibliotheek van de fotografie. Vol. 3: Lichtpapier. Antwerpen: Fotomuseum Provincie Antwerpen en Nederlands Fotomuseum. 240p.

Sontag, S. en Scheepmaker, H. (2011). Over fotografie. 8e druk. Amsterdam: De Bezige Bij. 238p.

Sontag, S. en Lameris, M. (2007). Op hetzelfde moment. Amsterdam: De Bezige Bij. 253p.

Stiegler, B., During, É. and Lemmens, P. (2014). Per toeval filosoferen. Zoetermeer: Klement, 187p.

Tesson, S. (2015). Zes maanden in de Siberische wouden: februari-juli 2010. Amsterdam: Rainbow, 255p.

Trachtenberg, M. en Hyman, I. (2003). *Architecture, from prehistory to postmodernity*. 2e druk. New Jersey: Prentice Hall, Inc. 624p.

De Vos, J. En de Jong, S. (1994). *Nogal onfatsoenlijk maar zeker verleidelijk*. Amsterdam: Mets. 191p.

Weschler, L. en Hockney, D. (2008). *True to life*. Berkeley: University of California Press. 249p.

Van Veen, P.A.F en van der Sijs, N. (2016). *Etymologisch woordenboek: de herkomst van onze woorden*. 2e druk. Utrecht: Van Dale, 1065p.

Artikels

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. MIT Press Journals. (online) Mitpressjournals.org. Beschikbaar op: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1#.WRXVWhiiGRs>. Laatst geraadpleegd op 12 mei 2017.

Franck, D. (1993). Bachelard, Gaston: Fenomenoloog van de verbeelding. *Krisis* 50, pp. 14-23.

Poncet, S. en Dahlberg, L. (2011). The legacy of Henri Victor Regnault in the arts and sciences. *International Journal of Arts and Sciences*, 4(13), pp.377-400.

Lijst van afbeeldingen

Afbeelding 1 - Gregory Crewdson, *Untitled*, 1999, Chromogenic print, 127.0 x 152.4 cm., Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Via: <https://www.guggenheim.org/artwork/9365>. Laatst geraadpleegd op: 17 mei 2017.

Afbeelding 2 - David Hockney, *Mother Bradford Yorkshire*, 4th May 1982. composite polaroid, 142 x 60 cm. Via: http://www.hockneypictures.com/photos/photos_polaroids.php. Laatst geraadpleegd op: 17 mei 2017.

Afbeelding 3 - Jacob van Ruisdael, *Gezicht op kasteel Bentheim*, 1653. Olieverf op doek, 110.5 x 144 cm. National Gallery of Ireland, Dublin. Via: http://www.nationalgallery.ie/en/aboutus/Gallery_150/The_Past/Bequests/Beit_Collection/Ruisdael.aspx. Laatst geraadpleegd op: 17 mei 2017.

Afbeelding 4 - Victor Regnault, *Landscape with Bales of Cut Tree Limbs*, ca. 1853. Albumenized salted paper print, 22.9 x 17.6 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Via: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1485/henri-victor-regnault-french-1810-1878/>. Laatst geraadpleegd op: 17 mei 2017.

Afbeelding 5 - Victor Regnault, *Landscape with Three Pruned Trees*, ca. 1853. Albumenized silver print, 21.9 x 17.1 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Via: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1485/henri-victor-regnault-french-1810-1878/>. Laatst geraadpleegd op: 17 mei 2017.

Afbeelding 6 - Mark Boyle, Holland Park Avenue Study, 1967. Earth on resin and fibreglass, 238,8 x 238,8 x 11,4 cm. Tate Museum, London. Via: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/boyle-holland-park-avenue-study-t01145>. Laatst geraadpleegd op: 17 mei 2017.

Afbeelding 7 - Edward Steichen, Three Pears and an Apple, ca. 1921. Gelatin silver print, printed c. 1960, 42.5 x 34.3 cm. MoMa, New York. Via: <https://www.moma.org/artists/5623>. Laatst geraadpleegd op: 17 mei 2017.

Afbeelding 8 - David Hockney, A Bigger Grand Canyon, 1998. Oil on 60 canvasses, 207 x 744.2 cm. The National Gallery of Australia. Via: <https://nga.gov.au/Hockney/>. Laatst geraadpleegd op: 17 mei 2017.

