

De Sequenties van Michel Szulc- Krzyzanowski - Een onderzoek met de camera



© Michel Szulc- Krzyzanowski

**Master Thesis voor de opleiding *MA Film and Photographic Studies*,
Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit Leiden**

**Erik Schilt
Februari 2017**

De Sequenties van **Michel Szulc-Krzyzanowski -** **Een onderzoek met de camera**

Master Thesis voor de opleiding *MA Film and Photographic Studies*,
Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit Leiden.

Erik Schilt

Student. nr. 0952990

Begeleider: Dr. Helen Westgeest

(UD Theorie van de fotografie, MA Film and Photographic Studies)

Tweede lezer: Drs. Martine de Ruiter

(UD Theorie van de fotografie, MA Film and Photographic Studies)

Februari 2017

Aantal woorden: 22780

E-mail adres: schilt@eye-eye.nl

Inhoud

Inleiding	3
1. Technische beelden	8
1.1. Een kleine geschiedenis van de waarneming	9
1.2. De invloeden van technische beelden	16
2. Metabeelden: Perceptie of projectie	23
3. Het spel met de horizon	30
4. Waarneming van plaats, ruimte en tijd in de <i>Sequenties</i>	41
4.1 Waarneming van plaats en ruimte in de <i>Sequenties</i>	43
4.2 Waarneming van de factor tijd in de <i>Sequenties</i>	54
Conclusie	65
Aanbevelingen	66
Bibliografie	67
Afbeeldingen	70

“Since time and our perceptions of reality are constructions, not givens, we are bound likewise to an ethical responsibility for our participation in the invention of this world and of our invention of ourselves in community”. - Mary T. Sheerin in ‘Process of Justice in Community’.

Inleiding

Het onderzoeksobject van deze scriptie betreft een onderdeel van het oeuvre van de fotograaf Michel Szulc-Krzyzanowski (1949), genaamd de *Sequenties*, gemaakt in de periode 1970-1985 (zijn ‘vintage’ serie).¹ Mijn onderzoeksvraag richt zich op hoe een toeschouwer zich tot een *Sequentie* van deze kunstenaar verhoudt.² In het kader van mijn betoog zal ik een aantal van deze (in totaal wel enkele honderden) *Sequenties* analyseren.³ Behalve met zijn *Sequenties* is de in Nederland geboren, maar al sinds lange tijd zonder vaste woon- of verblijfplaats over de wereld rondreizende fotograaf bekend geworden met zijn sociaal-documentaire project *Henny*, dat resulteerde in 6 fotoboeken die totaal 36 jaar uit het leven van de protagoniste beslaan. Het werk van Szulc-Krzyzanowski houdt mij bezig sinds ik zijn foto’s in 1984 in het maandblad *Foto* voor het eerst tegenkwam. Enkele van zijn *Sequenties* werden hierin getoond en zijn manier van werken werd besproken aan de hand van een interview met hem.⁴ De *Sequenties* bleken voor mij zeer betekenisvol.

Tijdens mijn reizen probeerde ik toentertijd grip te krijgen op de wereld om mij heen en op mijn plek ‘in het geheel’. De fotocamera was hierbij mijn trouwe bondgenoot in het op

¹ Deze ‘vintage’ *Sequenties* waren alle in zwart-wit. Onlangs heeft hij een nieuwe serie gemaakt in El Triple,

² Voormalig conservator van het Stedelijk Museum Amsterdam Els Barents omschreef een sequentie van foto’s als “(...)een lineaire opeenvolging van beeldsituaties met een duidelijk begin- en eindpunt. Hierin kan een ontwikkeling, een voorval, of een toestand zichtbaar gemaakt worden.” Verkort uit *Foto-sequenties*, catalogus tentoonstelling Stedelijk Museum Amsterdam 1976. Els Barents was van 1976 -1988 (eerste) curator fotografie voor het Stedelijk Museum Amsterdam. Szulc-Krzyzanowski nam er deel aan groepstentoonstellingen in 1973, 1976 en 1979.

³ Ik realiseer me dat ik met de behandeling van slechts enkele van zijn *Sequenties* het oeuvre van de kunstenaar geen recht doe in de zin van een complete analyse van zijn werk. Hiervoor is de ruimte in deze scriptie te beperkt.

⁴ Interview met Dirk van der Spek, *Foto*, 1984, p.42 - 49.

een esthetische manier vastleggen van indrukken. De *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski gaven mij een fascinerend nieuw inzicht in dit bondgenootschap. Ik kon mij namelijk bij het bekijken van de meeste *Sequenties* niet aan de indruk van een magische symbiotische relatie tussen camera en bediener onttrekken. Ten eerste is de fotograaf lijfelijk aanwezig in bijna elk beeld (een hand of andere ledematen, zijn schaduw, een hand- of voetafdruk in het zand). Ten tweede benadrukt het desolate landschap zijn solitaire aanwezigheid. De vraag rijst: Wie heeft de foto gemaakt? Als het de fotograaf zelf is, heeft hij gebruik gemaakt van een zelfontspanner. De aanwezigheid van de fotograaf zelf in beeld (die op dat moment dus niet de camera bedient) verleent het (onzichtbaar, doch gedachte) apparaat een zekere autonomie, ondanks de instructies die de bediener hem heeft gegeven. Het gedrag van de mens wordt hier bepaald door de camera en omgekeerd, een schijnbaar symbiotische eenheid.⁵

Veel van wat gezegd en geschreven is over de *Sequenties* om het werk te duiden, heeft een metafysisch karakter (in de zin van het bevragen van ‘het zijn’). Jean-Claude Lemagny zegt bijvoorbeeld in een beschrijving van de *Sequenties* dat deze in staat zijn “de fundamentele elementen van het leven te onthullen.”⁶ In een interview met *Photoq* zegt de Szulc-Krzyzanowski zelf: “Met *Sequenties* ging het met name om mezelf figuurlijk te lokaliseren.”⁷ De door Jean-Claude Lemagny genoemde “fundamentele elementen van het leven” zie ik terug in ‘fenomenen’ die Szulc-Krzyzanowski in zijn *Sequenties* in beeld heeft gebracht. Hoewel ik mij in deze scriptie voornamelijk zal richten op de strikt fotontheoretische aspecten van de *Sequenties*, namelijk hoe de *Sequenties* op het medium fotografie zelf reflecteren en hoe in het werk de aspecten plaats, ruimte en tijd zich ten opzichte van een toeschouwer manifesteren, vind ik de metafysica rondom mijn onderzoeksobject en het persoonlijk levensmotto van de fotograaf boeiend. Via het apparaat vindt hij namelijk naar zijn zeggen richting in het leven en antwoorden met betrekking tot het menselijk bestaan.

⁵ Na mijn opleiding als fotograaf en toen ik zelf docent was aan de Fotoacademie, kregen mijn studenten de opdracht om sequenties te maken naar analogie van die van Szulc-Krzyzanowski. Al begeleidend werd mijn inzicht in het fenomeen verdiept en bovendien kregen de inzichten een lichamelijk karakter. Ik ontdekte dat het maken van een sequentie, behalve creativiteit, ook een bepaald ruimtelijk, meetkundig inzicht verlangt van de fotograaf en dat de fotograaf als het ware in staat moet zijn ‘mee te bewegen’ met zijn concept, met het functioneren van de camera in gedachten.

⁶ Jean-Claude Lemagny is de voormalige conservator van de fotocollectie van de Bibliothèque nationale de France, waar een deel van het oeuvre van de fotograaf in de collectie is ondergebracht.

⁷ *Photoq.nl* april 2010, <http://photoq.nl/weg-uit-het-corset-van-dogmas-en-doctrines/>

Opgegroeid met een fotograferende vader is hij “mateloos gefascineerd” door de fotografie.⁸ Na zijn opleiding aan de kunstacademie trekt hij zich in 1971 terug op Schiermonnikoog om zich los te maken van de academietijd. Lopend over het strand ziet hij een object aan de horizon waarvan hij niet weet wat het is. Al fotograferend die richting uitlopend ontstaat zijn eerste sequentie (afb. 1). Door dit proces weet hij zijn “warboel te ontwarren”. Door het “fotografisch aftasten hoe de werkelijkheid in elkaar zit”. Met de *Sequenties* ontdekt Szulc-Krzyzanowski de “basisprincipes” in de fotografie, die hij dan weer gebruikt in de journalistieke fotografie.⁹ Met zijn camera schept hij orde en hij zegt: “Ik doe veel voor het vak en het vak doet veel voor mij. Het brengt me in contact met andere mensen, het brengt me op andere plaatsen op deze aarde, het stelt nieuwe uitdagingen aan mij. Het is een wisselwerking.” Over het contact met andere mensen: “Daaruit put ik een hoop inspiratie, energie en gevoelens die ik dan weer kan gebruiken in de wisselwerking met de fotografie.”¹⁰ De onderzoekende houding, het orde scheppen en de maatschappelijke betrokkenheid die Szulc-Krzyzanowski toont, vind ik interessante aspecten van zijn werk en leven als fotograaf.

Mijn aanloop tot het schrijven van deze scriptie kreeg extra vaart toen ik in 2010 voor mijn stage bij Speciale Collecties van de UB Leiden de taak kreeg om te helpen bij het ontsluiten van het fotografisch oeuvre van Michel Szulc-Krzyzanowski, dat daar in het archief wordt beheerd. Ik zag onder andere origineel fotomateriaal van de *Sequenties* en ik heb door het lezen van dagboeken en aantekeningen en via een persoonlijk interview met de fotograaf een genuanceerder beeld van de fotograaf gekregen. Dit persoonlijk leren kennen is van invloed geweest op mijn visie op en mijn betrokkenheid bij de *Sequenties*.

Een sequentie van beelden bestaat per definitie uit meer dan één beeld. Dit heeft consequenties met betrekking tot het waarnemingsproces bij het beschouwen van de *Sequenties*. In hoofdstuk 1 van dit betoog zal ik het begrip ‘waarnemingsproces’ nader uitwerken en toelichten, door een analyse te maken van de menselijke waarneming van

⁸ Interview met Dirk van der Spek, *Foto*, 1984, p.42 - 49.

⁹ In het interview maakt hij niet expliciet duidelijk wat deze basisprincipes inhouden. Volgens mij bedoelt hij hiermee, naast de technische principes met betrekking tot de camera, principes die betrekking hebben op de betekenis en consequenties van het fotograferen en van het delen van fotografische beelden en daarmee principes die betrekking hebben op zijn houding als fotograaf.

¹⁰ *Foto*, 1984, p.49.

(fotografische) beelden en een analyse van het opnameapparaat, de camera. Vanwege de in het begin van deze inleiding gesuggereerde symbiotische eenheid tussen camera en fotograaf in de *Sequenties*, ga ik vervolgens in op de relatie tussen fotograaf, camera, beeld en beschouwer. Met gebruikmaking van theorieën van Vilém Flusser wil ik inzicht verschaffen in de zijnswijze van de camera en het fotografisch proces, om vervolgens meer duidelijkheid te kunnen krijgen over de verhouding tussen een toeschouwer en één van de *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski. In hoofdstuk 2 zal ik met de verworven inzichten ingaan op het verschijnsel ‘metabeeld’, omdat er in zijn *Sequenties* impliciet een reflectie op het medium aanwezig is in de manier waarop de fotograaf zijn regie voert. Er verschijnen vaak delen van zijn lichaam of zijn schaduw in beeld, met zekere gevolgen voor het waarnemingsproces van een toeschouwer van de *Sequenties*.

Omdat de horizon een veel voorkomend fenomeen is in de beelden van de *Sequenties*, zal ik aan dit fenomeen een heel hoofdstuk wijden. In hoofdstuk 3 beschrijf ik hoe de horizon een diepgewortelde geschiedenis in het menselijk bestaan heeft, met een wisselende betekenis. Zij is een onuitputtelijke bron voor kunstenaars en heeft een belangrijke invloed op een beschouwer van welk kunstwerk dan ook. Uiteindelijk zal ik in hoofdstuk 4 enkele inzichten samenbrengen en mij concentreren op de toeschouwer van een *Sequentie* met betrekking tot de beleving van de aspecten plaats, ruimte en tijd. Met betrekking tot de *plaats* zal ik het in paragraaf 4.1 zowel hebben over de plaats van een beeld in de verbeelding van een beschouwer, als over de plaats van objecten in een beeld, als over de beleving van de plaats van een toeschouwer *zelf* bij het beschouwen van een *Sequentie*. In enkele van de *Sequenties* smeedt de -in de opeenvolgende beelden doorlopende - horizonlijn de afzonderlijke beelden aaneen tot een panorama. De paradoxale gevolgen voor de plaats van een beschouwer ten opzichte van een panorama komt dan aan bod in mijn betoog. Omdat een sequentie bestaat uit een opeenvolging van beelden die zowel afzonderlijk, opeenvolgend als tegelijkertijd door een beschouwer kunnen worden waargenomen, bestaat er een relatie met de ‘time-based arts’ en zal ik elementen uit diashows, video en film in verband brengen met bepaalde aspecten aangaande mijn onderzoeksobject. Fotografische sequenties ontleen hun betekenis, net als de ‘time-based arts’, aan meerdere beelden, die op een bepaalde manier in de tijd tot stand zijn gekomen en in een andere tijd weer worden weergegeven en

waargenomen. Ik zal hiervoor de *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski vergelijken met fotografische projecten van andere kunstenaars, die zich met gebruikmaking van het medium fotografie op verschillende manieren met het fenomeen tijd hebben bezig gehouden, waarbij het onderzoek zich concentreert op de relatie tussen opgenomen tijd, weergegeven tijd en de tijd in de beleving van de beschouwer.

1. Technische beelden

Om een passend theoretisch kader te creëren ten aanzien van mijn onderzoeksobject, met betrekking tot vragen die te maken hebben met de hoedanigheid waarin de *Sequenties* zich aan een beschouwer kunnen manifesteren, start ik dit hoofdstuk met een analyse van het begrip ‘waarneming’ en het in de westerse cultuur hiermee meestal in verband gebrachte begrip ‘meten’. Het spanningsveld tussen deze twee begrippen heeft een geschiedenis doorlopen die hand in hand gaat met de ontwikkeling van technieken die ontworpen zijn om het beperkte menselijke zintuiglijke apparaat te verlengen en te versterken. Het is duidelijk dat ons huidig wereldbeeld in hoge mate door techniek en technologie wordt bepaald en dat er in deze nog immer voortschrijdende ontwikkeling voor camera’s op menig denkbare manier een leidende rol is weggelegd. Ter ondersteuning van dit beeld zal ik gebruik maken van de analyse en het theoretische model van ‘het fotografisch apparaat’ door Vilém Flusser in zijn *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983). Flusser beschrijft stapsgewijs de complexe relatie tussen object, beeld, vervaardiger, camera en beschouwer.

‘Waarneming’ is overigens een complex fenomeen, dat meestal verder gaat dan alleen maar iets ‘zien’, ‘horen’, ‘voelen’ of ‘ruiken’ en dat eerder een uitkomst is van een *combinatie* van fysische, mechanische, biologische, psychologische en sociale processen. De combinatie van deze processen vormt samen het menselijk waarnemingssysteem, een dynamisch, voortdurend aan verandering onderhevig systeem. In paragraaf 1.1 laat ik zien hoe dit waarnemingssysteem sinds de ontdekking en toepassing van de centraalperspectief in de renaissance radicaal is gewijzigd en ik zal ingaan op hoe onze westerse samenleving zich sindsdien aan de toepassing van dit principe heeft onderworpen. In paragraaf 1.2 zal ik onderzoeken op welke manieren de analyse van het huidige waarnemingssysteem bruikbaar is om de *Sequenties* te duiden, met gebruikmaking van de theorieën van mediafilosoof Vilém Flusser.

1.1. Een kleine geschiedenis van de waarneming

Waarneming van plaats, ruimte en tijd is in onze samenleving sterk verbonden aan het begrip ‘meten’. Meten is weten. In de waarneming of voorstelling van de zee bijvoorbeeld is deze per definitie groter dan wij zelf. We kunnen hem ervaren als een *volume* (massa) water, maar we kunnen de zee ook voorstellen als een hoeveelheid *oppervlakte*. En als we deze oppervlakte waarnemen of er ons een voorstelling van maken, zal zich vermoedelijk het begrip *afstand* aandienen met daaraan gekoppeld het begrip *tijd*: Hoe lang duurt het voor we aan de overkant zijn? Zo kan de mens zich in meetkundige zin verhouden tot ‘de wereld’.¹¹ In de dagboek aantekeningen en conceptschetsen van Szulc-Krzyzanowski (afb. 2), zien we deze meetkundige benadering en ‘het zich verhouden tot de wereld’ terug. Interessant is dat deze schetsen ook zijn verhouding tot de *camera* lijken te illustreren, namelijk als verlengstuk van zijn lichaam en als instrument om de omgeving mee ‘af te tasten’.

Meten is karakteristiek voor de wetenschappen. Deze bepalen voor een belangrijk deel het karakter van het maatschappelijk krachtenveld en hebben daardoor een grote invloed op hoe de mens zich verhoudt tot de wereld¹². In de wetenschap staat het experiment centraal en worden theorieën getoetst aan feitelijke waarnemingen. Het is een relatief flexibel systeem, voorafgegaan door vele eeuwen van redeneren op basis van een minder flexibel, gesloten systeem van aannamen, een systeem met aan de basis de filosoof Plato en vervolmaakt door zijn leerling Aristoteles.¹³ De Klassieke geschriften - met die van Aristoteles als belangrijkste - en de Bijbel, vormden eeuwenlang de basis voor een wetenschap die uitging van de aarde als middelpunt van het heelal. Niet geheel onlogisch overigens, want de onbevange waarnemer ziet de zon, maan en sterren om zich heen roteren en neemt zichzelf daarbij waar als zijnde het centrum van deze rotatie. Ten tijde van de Renaissance bracht Galileo Galileï dit geocentrische (door de kerk tot het laatst overeind gehouden) wereldbeeld aan het wankelen door met overtuigende bewijzen te komen, die het model bevestigden waarin de

¹¹ De mens kan zich natuurlijk ook *figuurlijk* verhouden tot iets, bijvoorbeeld zoals tot een probleem: Men kan er slachtoffer of meester van zijn. Hoe dan ook is de mens intrinsiek geneigd om zich te spiegelen aan de stoffelijke- en ideëenwereld waarin we leven.

¹² Met ‘de wereld’ bedoel ik hier de volgens bepaalde fysische en psychische processen door de mens waargenomen wereld.

¹³ Niet-westerse invloeden zijn hier buiten beschouwing gelaten.

zon het middelpunt is van een stelsel met de aarde als één van de vele eromheen roterende planeten.

Opeenvolgende wetenschappelijke ontdekkingen en zich ontwikkelende inzichten - waarbij telkens oude zekerheden losgelaten werden om er nieuwe voor in de plaats te stellen - heeft de mens materiële vooruitgang en een langere levensverwachting gebracht, waardoor het vertrouwen in de wetenschap een leidende factor is geworden in de vormgeving van onze westerse maatschappij.¹⁴ In onze huidige complexe wereld kan zowel op micro- als op macroniveau veel worden gemeten en vastgesteld, maar paradoxaal genoeg worden de begrippen plaats, ruimte en tijd steeds abstracter.

Onderzoek naar en verslaglegging van onze waarneming strekt zich overigens voornamelijk uit op het gebied van de *visuele* waarneming. Dit is reeds het geval sinds de oudheid.¹⁵ Deze nadruk op de visuele waarneming heeft geleid tot een ons inmiddels vertrouwde *oculocentrische* samenleving.¹⁶ De fotografie heeft in dit oculocentrische model een leidende plaats ingenomen. Met behulp van fotografie brengen mensen elkaar informatie en gecodeerde berichten over en bovendien dienen foto's als bewijsmateriaal en wordt het medium gebruikt in de kunst. De indexicale relatie met de werkelijkheid heeft bovendien tot gevolg dat fotografie in wetenschappelijk onderzoek wordt aangewend om waarnemingen vast te leggen en te documenteren.

¹⁴ Wij hebben leren omgaan met onzekerheid: Isaac Newton's zwaartekrachttheorie was de basis van vele nieuwe wetenschappelijke inzichten en ontwikkelingen, totdat ook dit model twee eeuwen later niet meer voldeed en vervangen werd door de relativiteitstheorie van Albert Einstein. In de kwantummechanica moest vervolgens het onzekerheidsprincipe worden aanvaard, waarbij *of* de plaats *of* de snelheid van een deeltje kan worden vastgesteld, maar nooit beide grootheden tegelijkertijd. Door de bestudering van de kwantummechanica en het daarmee verband houdende onzekerheidsprincipe, zijn wetenschappers geïnteresseerd geraakt in oosterse filosofieën en oude geschriften, waarin analogieën zijn gevonden met de huidige westerse wetenschappelijke modellen. Een interessant en veel gelezen, maar omstreden werk vanwege veel ongegronde aannames, is in dit opzicht Fritjof Capra's *The Tao of Physics*.

¹⁵ Ook in de allegorie van de grot van Plato bijvoorbeeld, over het bewandelen van de weg naar kennis, ligt de nadruk op de *visuele* waarneming. De schaduwen op de grotwand, die de geketende gevangenen voor de werkelijkheid aanzien, zijn een metafoor voor de wereld die zich aan de mens slechts gemedieerd en in delen openbaart. Volgens Plato is het belangrijkste levensdoel van een intelligent mens het stap voor stap doorschouwen van de oppervlakte, om zo door te dringen tot de eigenlijke realiteit, de wereld der Ideeën, waar de ziel reeds verblijft en tot in de eeuwigheid zal blijven. Volgens deze zienswijze gaat de weg naar kennis weliswaar *via* de wereld der waarneembare verschijnselen, maar ligt de werkelijke kennis uiteindelijk daar *voorbij*.

¹⁶ Stoichita, 1997, 22.

De gedetailleerde informatie die wij hebben over de buitenwereld is dus vooral gebaseerd op de visuele waarneming.¹⁷ Het oog is het meest ontwikkelde zintuig van de mens en ongeveer eenderde van het brein is erbij betrokken. De zichtbare informatie wordt verwerkt door en opgeslagen in het menselijk brein die de informatie toetst aan al bestaande modellen van de hem omringende wereld.¹⁸ Modellen die enerzijds betrekking hebben op onze oriëntatie in ruimte en tijd en anderzijds op onze wereld van ideeën. Deze zijn nauw met elkaar verbonden. Galilei gebruikte de telescoop voor zijn waarnemingen waarmee hij het revolutionaire idee uit kon werken dat de aarde een om de zon bewegende planeet is. Antoni van Leeuwenhoek keek in tegenovergestelde richting door zijn zelfbedachte microscoop en deed opzienbarende ontdekkingen in een ander voorheen onzichtbaar, juist minuscuul, domein. Dit wetenschappelijk gebruik van optische instrumenten en de hiermee gedane ontdekkingen hadden in directe zin weliswaar betrekking op de fysieke wereld, maar waren indirect ook van grote invloed op de geestelijke wereld: De nieuwe inzichten ondermijnden bijvoorbeeld het bestaan van God en daarmee het hele systeem van de kerkelijke macht en daarmee ook het tot dan toe heersende menselijke waarnemingssysteem.

In 1436 declameert Leon Battista Alberti in zijn verhandeling *De Pictura* (1435) dat een schilderij een venster op de wereld is, gezien vanuit een menselijk gezichtspunt. Dit was een revolutionair idee, want voorheen kwam men via het aanschouwen van een kunstwerk niet op de wereld uit, maar bij God.¹⁹ Alberti visualiseert in zijn verhandeling een vanuit het oog convergerende stralenbundel, die een piramide vormt met een virtuele (rechthoekige) afbeelding als basis (afb. 3). Door dit principe meetkundig uit te werken ontwikkelt hij een voorschrift voor de juiste weergave van het af te beelden tafereel binnen het vlak vanuit het gezichtspunt van de kunstenaar. De driedimensionaal zichtbare wereld ontvouwt zich via deze methode op het platte vlak op een manier waar de waarnemer zich in kan verplaatsen. Om de projectie van de driedimensionale wereld op het platte vlak te kunnen bestuderen en de lineair perspectief in hun teken- en schilderwerk te kunnen perfectioneren, maakten

¹⁷ Nijboer & de Haan, 2007. Het is overigens opmerkelijk dat veel waarnemingen ten behoeve van de wetenschap niet met het blote oog worden verricht, maar met behulp van instrumenten en apparaten.

¹⁸ Neurowetenschappers krijgen steeds meer inzicht in het functioneren van onze waarneming in relatie tot onze gerichtheid op en handelen in de wereld. Een belangrijk neurowetenschappelijk onderzoek van Rick Grush naar onze ruimtelijke waarneming zal ik in hoofdstuk 4 gebruiken in mijn analyse van de *Sequenties*.

¹⁹ Orhan Pamuk beschrijft in zijn roman *Ik heet Karmozijn* dit gegeven. Hierin wordt duidelijk hoe islamitisch gelovigen aan het eind van de 16e eeuw de weergave van het (vanuit het westen geïmporteerde) menselijk perspectief juist als 'plat' ervoeren en diepgang zagen in vanuit spiritueel perspectief gemaakte illustraties.

schilders dankbaar gebruik van de camera obscura (Afb. 4)²⁰. Het principe van projectie van een beeld door een piepklein gaatje in een lichtdichte doos werd al gebruikt door astronomen, die hiermee bijvoorbeeld de zonne-eclips konden bestuderen. In 1568 beschrijft Daniele Barbaro in zijn boek *La practica della perspectiva* hoe de camera obscura verbeterd kan worden door voor het gaatje een lens te plaatsen. De camera werd nu ook bruikbaar voor bestudering van situaties onder omstandigheden met minder licht.

Jonathan Crary beschrijft in zijn boek *Techniques of the Observer* (1990) de impact van het gebruik van de camera obscura op het wereldbeeld van de mens. Het was nu mogelijk de wereld te aanschouwen op een vlak dat zich fysiek buiten deze werkelijkheid bevindt. De camera obscura was, in de woorden van Crary, “een uniforme ruimte van orde, onvervormd door het zintuiglijke en fysiologische apparaat.”²¹ De camera obscura belichaamde de objectivering van de met het oog waarneembare wereld. Scott McQuire zegt hierover in *Visions of Modernity*: “(...)the camera obscura provided a distinct social architecture setting in place a functional model of subject-object relations in which the interiority of the viewing subject could be held apart from the exteriority of the object world.”²² De wereld veranderde van “een kledingstuk dat wij dragen”, tot een “toneel waarop wij ons voortbewegen”.²³ Deze transformatie van het systeem van onze waarneming heeft volgens de visie van McQuire een direct verband met de denkbeeldige *plaats* die de waarnemer inneemt in de wereld. Hoewel het beeld een projectie betrof en dus niet de werkelijkheid zelf die men waarnam (en hoewel de wereld op zijn kop werd geprojecteerd!), was een beeld in een camera obscura even betrouwbaar als de directe waarneming van de werkelijkheid *zonder* tussenkomst van het apparaat. Men kon de waarnemingen van beelden, geprojecteerd in het apparaat, gebruiken voor allerlei interpretaties van de werkelijkheid. Behalve dat het werd gebruikt in de schilderkunst, bogen filosofen en natuurwetenschappers zich over de camera obscura en werd het gebruikt als middel voor populair vermaak. Crary benadrukt dat het kijken naar een beeld in de camera obscura niet verward moet worden met louter het kijken naar een beeld van de

²⁰ In *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, komt David Hockney naar aanleiding van een uitgebreide en diepgaande studie van de oude meesters tot de conclusie dat de camera obscura al sinds de renaissance door schilders is gebruikt. Geschreven bewijs van het gebruik van de camera obscura is er echter pas sinds de negentiende eeuw.

²¹ Crary, 1990

²² McQuire, 1998, p.20.

²³ Barfield, 1965

werkelijkheid waar de techniek van het lineair perspectief op is toegepast en dat de camera obscura meer belichaamt dan alleen een hulpmiddel om beelden te vervaardigen.²⁴ Het is de ervaring van het kijken naar een beeld van het *hier en nu* dat verwondering schiep, met het spectaculaire verschijnsel van bijvoorbeeld een boom die beweegt in de wind of opflakkerende verschijningen van passanten. Het is belangrijk om in te zien, dat het om een gekaderde en geordende weergave gaat van een zich onbegrensd en ongedifferentieerd uitstreckende wereld daarbuiten.²⁵

Door wetenschappelijk onderzoek in de 19e eeuw kreeg de mens bepaalde inzichten in de fysiologie van het menselijk lichaam, die de bewustwording en overtuiging versterkten van een scheiding tussen een interne subjectieve waarneming en een objectief waargenomen buitenwereld. Dat deze scheiding radicale vormen aan kan nemen, laat Rosalind Krauss zien in *The Optical Unconscious*, waarin zij de experimenten aanhaalt van Goethe, die het effect van 'nabeelden' onderzocht.²⁶ Nabeelden ontstaan bijvoorbeeld als iemand in een camera obscura een beeld waarneemt waarbij plotseling de opening afgesloten wordt en de beschouwer in het donker staart. Hij ziet dan tijdelijk het beeld op zijn netvlies na-ebben. Hij kijkt dan feitelijk naar 'niets', de waarneming komt los te staan van zijn referent.²⁷ Krauss stelt vast dat het lichaam het door de camera obscura voortgebrachte beeld, deze 'gekaderde en geordende weergave' van de werkelijkheid, overneemt en in zijn plaats de vervaardiger ervan wordt en een beeld van de werkelijkheid 'samenstelt' uit deze, formeel gezien, willekeurige verzameling tekens.²⁸ Ze haalt hiervoor de Duitse medicus en onderzoeker Hermann von Helmholtz aan, die in zijn *The Recent Progress of the Theory of Vision* in 1867

²⁴ Crary, 1990, p.34.

²⁵ Crary, 1990, p.34.

²⁶ Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832), vooral bekend als roman- en toneelschrijver en dichter, heeft in zijn tijd belangrijk werk verricht met betrekking tot de ontwikkeling van de natuurwetenschappen. Hij voerde experimenten uit, door bepaalde in de natuur waargenomen fenomenen onder dezelfde voorwaarden als waaronder zij werden waargenomen te reproduceren. Zijn methodes, nu bekend als 'fenomenologisch', waren nauwgezet en eigenzinnig, en hij liet hierbij de fenomenen voor zichzelf spreken. In de inleiding van de vertaling van zijn *Entwurf einer Farbenlehre* (1810, Nederlandse vertaling 2004, Christoffor, Zeist), schrijft men hierover: "In plaats van de verschijnselen te onderwerpen aan de een of andere theorie biedt Goethe de verschijnselen als het ware de kans om hun wetmatigheden te openbaren aan degene die ze op intensieve en beeldende wijze bestudeert."

²⁷ De experimenten van Goethe gingen nog verder. Hij toonde bijvoorbeeld aan dat door op een bepaalde manier het netvlies te prikkelen, we kleuren kunnen waarnemen, zonder dat er daadwerkelijk een object aanwezig is dat licht van deze kleur genereert. Deze bevindingen gaan hier echter te ver en zijn niet bruikbaar voor mijn argument.

²⁸ Krauss, 1993, 133

uiteenzet dat ‘zien’ een complex proces van het interpreteren van tekens met (aangeleerde) betekenissen is. Voor de uitwerking van deze theorie moesten “de twee grote afdelingen van menselijke kennis, de natuur- en geesteswetenschappen, elkaars domein betreden.”²⁹

Een ander interessant proces dat op kan treden in het menselijk waarnemingsstelsel is de illusie van diepte bij het kijken door een stereoscoop. Het paradoxale van dit proces van gewaarwording van driedimensionaliteit via dit apparaat is, dat het veroorzaakt wordt door een fusie in het brein van twee platte afzonderlijke beelden, die niet tegelijkertijd als afzonderlijke objecten kunnen worden waargenomen. De waarneming van diepte is hier niet het gevolg van *interpretatie* door ons brein van tekens of betekenissen, zoals bij het waarnemen van een enkel beeld, dat geconstrueerd is volgens lineair perspectief. De gewaarwording van driedimensionaliteit via de stereoscoop is een puur *fysiologisch proces*, corresponderend met hoe elk (linker- en rechter) oog afzonderlijk de beelden in werkelijkheid zouden waarnemen. De beschouwer kan de begrenzing van de twee afzonderlijke beelden niet waarnemen, waardoor het gefuseerde beeld volkomen wordt geïnternaliseerd. De relatie tussen het waargenomene en de plaats is onzeker en complex.

Hoewel de *Sequenties* geen absolute verinnerlijking teweegbrengen bij het waarnemende subject zoals het geval is bij stereoscopie - maar wel hun kracht ontleen aan een proces van gelijktijdige of opeenvolgende waarneming door een beschouwer, hier kom ik in hoofdstuk 4 nog uitgebreid op terug - is er één *Sequentie* waarin dit proces van gelijktijdige waarneming zo dicht in de buurt komt van het proces van verinnerlijking, dat ik aanleiding zie om die hier te bespreken. In *Baja California 24 februari 1980* (afb. 5) zien we hoe de fotograaf frontaal zijn eigen schaduw heeft gefotografeerd.³⁰ We zien de kunstenaar aan het werk in een metabeeld: In een spagaat zweeft hij boven zijn voetafdrukken. En nogmaals een metabeeld: Het beeld reflecteert op de wijze waarop het uit drie afzonderlijke beelden geconstrueerd is.³¹ Het drieluik laat zijn eigen constructie zien en verhuult niets over de werking van de illusie. We zien hoe de fotograaf eerst de linker- en dan de rechervoet heeft gefotografeerd, die hij later 90 graden gedraaid in het drieluik verwerkt. De situatie lijkt

²⁹ Helmholtz, 1867

³⁰ In het vervolg van deze tekst wordt het genoemde werk kortweg aangegeven met *Baja California* of met ‘drieluik’.

³¹ Op het uit de kunstbeschouwing stammende begrip ‘metabeeld’ zal ik in hoofdstuk 2 nog uitgebreid terugkomen.

op de goochelaar die laat zien hoe zijn truc werkt op het gevaar af dat de beschouwer zijn verwondering verliest. Maar deze openheid is nu juist de kracht van het werk. We kunnen onbevangen afwisselend kijken naar de drie beelden als geheel, dat de illusie schept van de zwevende fotograaf en naar hoe het drieluik geconstrueerd is uit de afzonderlijke beelden, zonder dat het kaartenhuis instort. Opmerkelijk is dus dat bij de beschouwing en beleving van dit beeld fysiologische en psychologische processen tegelijkertijd een rol spelen. Een autonoom fysiologisch proces (de beschouwer ziet de drie beelden als een geheel), de verbeelding (de beschouwer *wil* de drie beelden als een geheel zien) en rationele analyse (de beschouwer *wil* de constructie van de drie beelden analyseren) wisselen elkaar hierbij af.

Via een omschrijving van het begrip ‘zich verhouden tot de wereld’ en een beknopte verhandeling over de geschiedenis van ‘het waarnemen’ in het algemeen en van het waarnemen van technische beelden in het bijzonder in een oculocentrische samenleving, heb ik een eerste impressie kunnen geven van een van de *Sequenties* en hoe verschillende processen bij de waarneming en beleving hiervan een rol spelen. Het gebruik van de camera obscura heeft - zoals beschreven door Crary, McQuire en Krauss - er toe bijgedragen dat de mens vertrouwd is geraakt met een bewustzijn van een scheiding tussen een interne subjectieve waarneming en een objectief waargenomen buitenwereld. De sequentie *Baja California* bleek als metabeeld exemplarisch voor dit waarnemingsmodel. Het waarnemen van de drie afzonderlijke beelden als één geheel blijkt te kunnen worden geanalyseerd, beschreven en begrepen door gebruik te maken van inzichten uit verschillende domeinen, namelijk die van de natuur- en geesteswetenschappen. De afbeelding van de op het zand geprojecteerde schaduw in *Baja California* zou overigens vergeleken kunnen worden met een op de grotwand geprojecteerde schaduw uit de allegorie van Plato. Hierbij zou een hedendaagse, oculocentrisch opgevoede beschouwer kunnen vaststellen dat zich in het schaduwbeeld van het fotograferende subject een camera verborgen weet.

1.2. De invloeden van technische beelden

Met *Baja California* - niet de enige *Sequentie* waarin de fotograaf als subject en de camera als instrument een rol van betekenis in het waarnemingsproces van een toeschouwer spelen - heb ik een aanvang gemaakt van mijn analyse van de verhouding tussen camera, fotograaf, beeld en toeschouwer. In voorliggende paragraaf zal ik deze analyse voortzetten door onder andere gebruik te maken van de aparatentheorie van Vilém Flusser.

De camera obscura werd in de 19e eeuw opgevolgd door de fotocamera en vanwege zijn objectieve eigenschappen al snel ingezet ter ondersteuning van het positivistisch paradigma op elk denkbaar terrein. Volgens Crary is de uitvinding van de fotografie overigens niet een direct gevolg, maar wel een belangrijk instrument gebleken in de voortzetting van een proces dat vòòr deze uitvinding al lang aan de gang was, namelijk een proces van kennisvergaring met betrekking tot het menselijk lichaam ten behoeve van sociaal-maatschappelijke controle.³² Hoewel de fotografie een invloedrijke rol heeft gehad in hoe de mens de wereld waarneemt en ervaart, stond de fotocamera als apparaat in deze kennisvergaring niet op zichzelf. Een heel scala aan apparaten heeft zich ondertussen in het menselijk bestaan genesteld en gezien de toepassing van huidige digitale technieken vragen sommigen zich af wat fotografisch tot stand gebrachte beelden nog voor betekenis hebben. Arjen Mulder schrijft in “Een beeldbank vol horizons”, als toelichting op een kunstwerk van Geert Mul: “Een digitale foto is geen illustratie van een materieel bestaande werkelijkheid elders, maar een concentratie van ervaringen hier en nu.”³³ En over de invloed van de *hoeveelheid* van digitaal beschikbare beelden “dat digitale beelden door hun grote overdaad hun kijkers of beschouwers de mogelijkheid bieden zich te ontdoen van de plicht tot betekenisgeving. (...) Waarom zouden wij al die moeite doen om beelden betekenis te geven als ze niet meer dan apparatieve voortbrengselen zijn?”³⁴

Vandaag de dag voltrekt onze waarneming zich bijna als vanzelfsprekend voor een

³²“These apparatuses are the outcome of a complex remaking of the individual as observer into something calculable and regularizable and of human vision into something measurable and thus exchangeable.” Crary, 1990, p.17.

³³ Mulder, 2011. Het onderwerp van het essay was de interactieve installatie *Horizons* (2008), een interventie in de digitale beeldbank van het Boijmans Van Beuningen.

³⁴ Mulder, 2011. Onder deze hoeveelheid beschikbare digitale beelden bevindt zich overigens een groot deel origineel *niet* fotografische beelden, deze zijn reproducties van het een of ander.

groot deel via apparaten en lijkt het er steeds meer op dat datgene wat wij ‘voor waar nemen’ *bepaald* wordt door deze apparaten. Hoe dit proces precies in zijn werk gaat, wat voor betekenis dat heeft en wat voor invloed wij eventueel hebben om in te grijpen in dit proces, beschrijft Vilém Flusser in zijn *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983)³⁵. Flusser vergelijkt het fotografisch apparaat met het bureaucratisch apparaat, dat bediend wordt door functionarissen die de input en de output controleren, maar die niet weten wat er binnenin het apparaat gebeurt (vgl. Kafka). Een fotograaf is volgens Flusser een ‘functionaris’, de camera een ‘black box’. In zijn analyse van het medium fotografie komt hij via een ingenieuze dialectiek uit op de camera als een apparaat met verschillende ‘programma’s’. Het ene beweegt het apparaat tot automatisch beelden maken, het andere staat de fotograaf toe om te spelen.³⁶ In Flussers visie wordt de wereld van technische beelden (lees: fotografie) beheerst door functionarissen wier spel erop gericht is om modellen (lees: informatieve foto’s) te vervaardigen voor anderen en daarmee onsterfelijk te worden in hun geheugen. Technische beelden zijn sinds hun uitvinding teksten gaan vervangen - teksten die op hun beurt een metacode zijn voor ‘prehistorische beelden’. Technische beelden worden door de mens echter niet als *beelden* maar als *vensters* gezien en zij worden niet als beeld bekritiseerd, maar als ‘wereldbeeld’: Niet de totstandkoming van de foto wordt geanalyseerd maar ‘de wereld’ die de foto representeert.³⁷ Het menselijk tekort in het kritisch beschouwen van technische beelden heeft echter nog een andere dan deze in de aard van de fotografie gelegen oorzaak. De andere oorzaak is gelegen in het wezenlijke van *elk* apparaat: Apparaten zijn oorspronkelijk bedacht om de mens uit te schakelen. Evolutie heeft ertoe geleid dat huidige

³⁵ Flusser neemt de fotografie als voorbeeld van een door apparaten beheerste wereld en werkt hiermee in zijn betoog toe naar de noodzaak van een fundamenteel nieuwe gedachtegang in de filosofie. Hierin moet het lineair, historisch ofwel causaal redeneren plaats maken voor functionele verklaringen om ‘het gebied waar we ons in bevinden te ontsluiten’. Flusser, 1983, p. 80, (vert.).

³⁶ Flusser, 1983, p. 31 (vert.). Behalve deze programma’s noemt Flusser nog: het programma van de fotografische industrie, die van het industriële complex, die van het sociaal-economische systeem, enzovoort. De hiërarchie van programma’s is naar boven toe open.

³⁷ Het concept ‘venster op de wereld’ is al eerder genoemd in deze scriptie en bovendien veelbesproken in debatten en beschouwingen over schilderkunst en fotografie. In de context van deze paragraaf noem ik John Szarkowski, die als eerste expliciet de term ‘venster’ gebruikte met betrekking tot fotografie in de catalogus bij de door hem in 1978 samengestelde tentoonstelling *Mirrors and Windows: American Photography since 1960* in het Museum of Modern Art in New York. Hij maakt hier onderscheid tussen foto’s die een ‘venster’ respectievelijk een ‘spiegel’ zijn. ‘Vensters’ “waardoor de uitwendige wereld wordt verkend in al zijn aanwezigheid en werkelijkheid” en ‘spiegels’ die hij beschreef als een “romantische weerspiegeling van de gevoelens van de fotograaf”. Overigens komt in hoofdstuk 2 van deze scriptie het begrip ‘spiegel’ vanuit verschillende perspectieven ter sprake.

apparaten eenvoudigweg ‘automatisch’ functioneren met als enig doel zichzelf te handhaven en te verbeteren. Dit heeft als uiterste consequentie dat de mens in een absurde wereld leeft die wordt gekenmerkt door een ‘eeuwige wederkeer van hetzelfde’.³⁸ De mens projecteert er zijn ideeën in en die komen als een boemerang weer terug. Zo wordt de mens bevestigd in zijn veronderstellingen en dooft zijn kritische blik. Op een bepaalde - zij het poëtische - manier zou men in de sequentie *Baja California* ook een proces van ‘eeuwige wederkeer van hetzelfde’ kunnen zien. Het schaduwbeeld lijkt namelijk ook wel een spiegelbeeld, doordat de fotograaf zijn eigen schaduw fotografeert. Een waarnemer van deze sequentie wordt nu geconfronteerd met een fotograferende figuur, maar kijkt ook naar het beeld dat deze fotograferende figuur heeft voortgebracht. Een recursief proces, waarbij door de anonimiteit van het schaduwbeeld en de gelijkenis met een spiegelbeeld, een toeschouwer zich er mee zou kunnen identificeren.³⁹

Hiermee raakt de besproken *Sequentie* een belangrijk onderdeel van Flussers theorie. Hoewel namelijk de invloed van het programma van het apparaat volgens Flusser vooral *imperatief* is, kan het programma ook door een beeld (of in het actuele geval, een serie beelden) op een *kritische* manier verrijkt worden. Kenneth Goldsmith reageert op dit idee in *It's a Mistake to Mistake Content for Content* (2015), een essay waarin hij Flussers theorieën inbrengt voor een discours met betrekking tot digitale media en waarin hij onderzoekt of de theorieën een uitweg bieden voor de impasse waarin de door (digitale) apparaten overheerste wereld zich momenteel bevindt: “In the digital ecosystem, the apparatuses surrounding the artifact are more engaging than the artifact itself.”⁴⁰ Hij omschrijft de uitweg uit deze impasse die Flusser biedt, met betrekking tot de fotocamera: “(...) to break the system by doing something with the camera that was never intended by industry.” De instructies van de bediener worden dan wel bepaald door het programma van het apparaat, maar de fotograaf heeft de vrijheid om hiermee te spelen. Goldsmith vraagt zich echter af, of een apparaat als Twitter niet moeilijker te breken is dan het fotografisch apparaat, omdat Twitter makkelijker de ‘bevrijdingspogingen’ assimileert en zijn programma ermee verrijkt. Deze assimilatie van kritische uitingen door het apparaat is wat Flusser overigens ook ziet gebeuren met foto’s,

³⁸ Flusser, 1983, p. 80 (vert.).

³⁹ Door een beschouwing van *Baja California* op deze wijze wordt de kritische blik van de toeschouwer echter *gestimuleerd* in plaats van verdoofd.

⁴⁰ Goldsmith, 2015.

maar desalniettemin ziet hij een rol weggelegd voor kritische, experimentele fotografen. Flusser vraagt zich hierbij wel af of de experimentele fotograaf zich altijd bewust is van de draagwijdte van zijn praktijk. Hiermee bedoelt hij, dat de experimentele fotograaf denkt dat hij alleen bezig is met het ‘breken’ van het *fotografische* apparatensysteem, terwijl naar zijn hypothese de fotografie het menselijke waarnemingssysteem zodanig heeft gevormd, dat ons gehele denken en redeneren zich in die hoedanigheid heeft gevoegd. Kortom, dat wij alleen nog ‘functioneel’ (in plaats van causaal) kunnen denken, een manier van denken waar de vier basisconcepten beeld, apparaat, programma en informatie aan ten grondslag liggen. Flusser ziet het als een taak van de filosofie van de fotografie om de experimentele fotografen te laten beseffen dat ze met hun praktijken een poging doen om een antwoord te geven op de vraag naar de vrijheid in de apparatencontext in het algemeen.⁴¹

Flussers theorieën lijken een uitstekend hulpmiddel te zijn om meer inzicht te kunnen krijgen in de verhouding van een fotograaf tot zijn of haar camera. Om het concept ‘programma’s’ uit Flussers theorie met betrekking tot het apparaat te verduidelijken, doe ik een stap terug (of vooruit, zoals je wilt), naar de wereld van ‘de beschouwer’. Flusser schrijft aan het begin van zijn betoog dat beelden er zijn om de wereld, waar de mens geen onmiddellijke toegang toe heeft, voorstelbaar te maken. Bezaten de beelden in de prehistorie nog een bepaalde magische eigenschap (“het moeten landkaarten zijn”), tegenwoordig zijn beelden tussen de wereld en de mens in komen te staan en is de magische werking getransformeerd van ritueel naar functioneel.⁴² Over de fotograaf zegt Flusser vervolgens: “Hij kruipt in het apparaat om de erin verborgen knepen aan het licht te brengen. In tegenstelling tot de (...) handwerker en de aan de machine staande arbeider zit de fotograaf *in* zijn apparaat en is er mee vervlochten.”⁴³ Wat de fotograaf (‘functionaris’) nastreeft is oppervlakken met symbolische informatie produceren, waarvan de aard door het programma van het apparaat wordt bepaald. Dit programma is onuitputtelijk, waardoor het apparaat

⁴¹ Flusser, 1983, p. 84-85 (vert.).

⁴² Flusser spreekt over ‘oude’ en ‘nieuwe’ magie. De voorhistorische magie is ritualisering van ‘mythen’, de na-historische is de ritualisering van ‘programma’s’. Mythen werden mondeling doorgegeven met ‘God’ als oorsprong, programma’s worden schriftelijk doorgegeven, waarbij ‘functionarissen’ binnen in het communicatieproces staan.

⁴³ Flusser, 1983, p. 28, (vert.). Nadruk op *in* : E.S.

ondoorzichtig wordt voor welke functionaris dan ook.⁴⁴ Flusser betoogt dat fotografen voornamelijk bezig zijn het apparaat ‘uit te putten’ in zijn mogelijkheden en hiermee, bewust dan wel onbewust, op hun beurt het gedrag van de naïeve beschouwer programmeren. De naïeve beschouwer, die “ze niet meer [kan] ontcijferen en leeft (...) in functie van zijn eigen beelden: verbeelding is in hallucinatie omgeslagen”.⁴⁵ Om de van de wereld vervreemde beschouwer zich weer te doen realiseren waar beelden oorspronkelijk voor bedoeld zijn, is het dus zaak om het geestdodende programma van het apparaat te omzeilen, een taak die is weggelegd voor de experimentele fotograaf, de kunstenaar. Als we op deze manier nog eens kijken naar *Baja California*, dan zien we dat het via een waarneming van deze sequentie mogelijk is om kritisch te reflecteren op het fotografisch proces. Een beschouwer van deze beelden wordt zich namelijk bewust van zowel het moment van het maken van de foto, als van de aanwezigheid van de fotograaf, als van de camera in actie, én van de constructie van het illusoire drieluik.

Ter afsluiting van deze paragraaf over de invloed van technische beelden op de menselijke visuele waarneming, wil ik een in dit verband uitzonderlijk geval bespreken, namelijk een niet in werkelijkheid maar in de verbeelding gemaakte foto. In het boek en audiobestand *Nabeelden* van Rein Jelle Terpstra staan “verhalen, geschreven en ingesproken door (...) fotografen en kunstenaars, [die] vertellen over het moment dat de fotograaf voorbij liet gaan. Ze beschrijven de voorstelling en benoemen het onvermogen óf de onwil van de fotograaf, dat ene beeld vast te leggen.”⁴⁶ De vraag die in dit werk wordt gesteld is in hoeverre de gemiste foto het denken en de verbeelding beïnvloedt. “*Nabeelden* gaat over de ambivalente verhouding tussen het beeld en de fotograaf, maar ook over taal, beeldcultuur en het ontbreken van beeld.”⁴⁷ Met dit literaire werk wordt de lezer een beschouwer van virtuele beelden. Het gaat hier om teksten, die beelden vervangen, die nooit zijn gemaakt. Deze relatie tussen tekst en beeld is interessant in het licht van Flussers theorieën. Hij stelt, zoals eerder gezegd, dat beelden er zijn om de wereld, waar de mens geen onmiddellijke toegang toe heeft, voorstelbaar te maken, maar dat er lang geleden een vervreemding van de mens van

⁴⁴ Flusser vergelijkt het programma met een schaakspel met een eindig, maar astronomisch groot aantal mogelijke zetten.

⁴⁵ Flusser, 1983, p. 10 (vert.).

⁴⁶ Terpstra, 2002.

⁴⁷ Terpstra, 2002.

zijn eigen beelden (door idolatrie, beeldenverering) heeft plaatsgevonden en dat als gevolg daarvan het schrift werd uitgevonden. Het schrift diende ervoor om de ‘wereld achter de beelden’ weer ‘vrij te kunnen maken’. Maar omdat teksten geabstraheerde beelden zijn, was men, om het zo te zeggen, nog verder van huis. Want eerst moesten nu teksten worden ontcijferd om de beelden die zij vertegenwoordigen bloot te leggen. De bemiddeling tussen de wereld en de mens vond nu in twee stappen plaats, waarbij in de eerste stap, de vertaling van tekst naar beeld, al een vertroebeling plaatsvindt door de innerlijke dialectiek van de taal. Tot aan de uitvinding van het schrift, stelt Flusser, bezaten afbeeldingen een magische eigenschap. Door het beschouwen van een afbeelding kan in de beschouwer een ruimte van ‘wederzijdse betekenis’ werkelijkheid worden. Deze ruimte wordt veroorzaakt doordat een aandachtige beschouwer tijdens het ‘scannen’ van een afbeelding verbanden gaat leggen tussen verschillende betekenissen die hij verleent aan de symbolen die hij erin herkent. In de woorden van Flusser: “[Afbeeldingen] vervangen gebeurtenissen door connectiviteiten en vertalen die in taferelen. De magische kracht van beelden berust op hun vlakheid en hun inherente dialectiek en karakteristieke tegenspraak moeten in het licht van deze magie gezien worden.”⁴⁸ Deze inherente dialectiek en karakteristieke tegenspraak manifesteren zich tijdens het proces van betekenisgeving van de afbeelding door de beschouwer. Deze beschouwer is enerzijds autonoom in de manier waarop hij de afbeelding ‘scant’, waarbij hij zijn betekenisgeving put uit al eerder opgedane ervaringen, maar anderzijds wordt hij gestuurd door de intentie van de vervaardiger van de afbeelding. Ten gevolge hiervan ontstaat bij de beschouwer (voor elke beschouwer unieke) ruimte van wederzijdse betekenis. De volgende fase in de geschiedenis werd ingeluid door het moment dat er een vervreemding van de mens van zijn eigen teksten plaatsvond (door ‘tekstolatrie’, tekstgetrouwheid) en waarop technische beelden (lees foto’s) teksten gingen vervangen. Deze technische beelden moesten op hun beurt de teksten weer ‘voorstelbaar’ maken. Zo bezien zijn foto’s dus vertalingen van teksten en krijgt de inhoud van *Nabeelden* - overigens bestaand uit teksten die plaatsvervangend zijn voor een idee van de kunstenaar - een paradoxale lading: In teksten worden foto’s beschreven die, als ze gemaakt waren, teksten zouden representeren die op hun

⁴⁸ Flusser, 1983, (2007, vert.) pp. 9.

beurt ooit oorspronkelijke beelden hebben vervangen.⁴⁹ *Nabeelden* laat zien dat er in onze gemediatiseerde wereld behoefte bestaat aan kritische reflectie op onze omgang met beelden.

De in paragraaf 1.1 beschreven ontwikkeling van een door de wetenschap geleide objectivering van de ons omringende wereld hebben uiteindelijk geleid tot de huidige situatie van mediatisering en digitalisering ervan, een situatie waarin, volgens Flusser, de verbeelding wordt verdrongen door gewoonte en gewenning. Flusser vraagt een kritische houding van experimentele fotografen. Het essay van Goldsmith is een voorbeeld van een kritische reflectie op deze vraag. De sequentie *Baja California* van Szulc-Krzyzanowski lijkt een passend voorbeeld van de kritische houding die Flusser van een fotograaf verlangt. De sequentie verwijst impliciet naar en roept vragen op met betrekking tot het maakproces. De door Flusser gegeven beschrijving van het apparaat waar een fotograaf mee is vervlochten (de functionaris die *in* zijn apparaat zit), wil ik nu vergelijken met wat ik in de inleiding van deze scriptie omschreef als een ‘symbiotische eenheid’ tussen Szulc-Krzyzanowski en zijn camera. Interessant in dit verband vind ik in Flussers betoog zijn opmerking, dat “ het [de mens] was die de beelden voortbracht om zich daarmee in de wereld te oriënteren” en dat beelden ons toegang tot de wereld kunnen verschaffen.⁵⁰

⁴⁹ In *Holland Doc 24* van de VPRO (Nu: *NPO Doc*) van 20 augustus 2010 spreekt Reimer van Tuinen met Rein Jelle Terpstra over zijn project *Nabeelden*. Hierin spreekt hij over de teksten als ‘plaatsvervangend’ voor zijn idee. Terpstra noemt het belang van fotografie ‘het delen van beelden’. *Nabeelden* laat ook zien hoe sterk een beeld soms kan zijn: Een krachtig beeld *moet* een uitweg hebben, in dit geval door tekst. Verder neemt Terpstra waar, dat als een reactie op de hoeveelheid beelden die er heden ten dage worden gemaakt, mensen zich zijn gaan afzetten tegen fotografie. Illustratief voor het gebruik van fotografie als intimiderend middel is een voorval dat hij beschrijft en dat plaats vindt in de trein. Iemand heeft luide muziek op en Terpstra zegt tegen deze persoon dat hij daar last van heeft. Als reactie, om te laten zien dat hij ook wat ‘te zeggen heeft’, pakt de persoon zijn smartphone en maakt een foto van Terpstra. http://www.vpro.nl/spel~WO_VPRO_043132~rein-jelle-terpstra-over-nabeelden-rein-jelle-terpstra-over-nabeelden~.html

⁵⁰ Flusser, 1983, p.10 (vert.)

2. Metabeelden: Perceptie of projectie

In dit hoofdstuk laat ik de lezer nader kennismaken met een volgende *Sequentie* van Szulc-Krzyzanowski. De analyse van deze *Sequentie* biedt, uitgaande van uitspraken van Flusser die ik in vorig hoofdstuk heb belicht, diverse perspectieven voor een fotontheoretische constructie die meer helderheid kan verschaffen in wat de *Sequenties* ons duidelijk maken over de verhouding fotograaf - camera - beschouwer. Ik zal, met behulp van een beschrijving van deze *Sequentie* en met behulp van uitspraken van Els Barents en uitspraken van Szulc-Krzyzanowski zelf in een interview met haar, onderzoeken wat deze als ‘metabeeld’ duidelijk kan maken over de rol van de fotograaf en de camera in relatie tot de toeschouwer. Daarna zal ik de theorieën van Flusser uit vorig hoofdstuk koppelen aan ideeën van Philippe Dubois, die in zijn *L'acte photographique* interessante uitspraken heeft gedaan over het fotografisch proces, om ook op die manier meer inzicht te krijgen in de genoemde relatie.

In *Andros January 1977* (afb. 6) zien we in het eerste beeld van een serie van negen staande foto's, vanuit de linkerhoek van het kader, een naar de grond uitgestoken arm met in de hand een stok die het zand van een overigens verder leeg strand raakt.⁵¹ Deze uitgestoken arm, hand en stok leiden ons het beeld in. Op het zand, vanaf waar de stok de grond raakt, zien we het schaduwbeeld van de stok geprojecteerd, en daaraan vast de schaduw van een staande mensfiguur die de stok vasthoudt. Deze schaduw leidt de blik weer terug naar waar het beginpunt, de uitgestoken arm die het beeld binnenkomt. Rechtsboven in de foto zien we de waterlijn en linksboven in beeld een deel van de rotsachtige kust. Veel van het landschap krijgen we niet te zien. Dan, in de tweede foto, is het beeld blijkbaar in het horizontale vlak rechtsom - 45 graden - gedraaid. We zien rechts de zee, boven in beeld nog een klein stukje kust en verder water tot de horizon. De waterlijn loopt schuin door het beeld en ligt in het verlengde van de voorgaande foto. De hand met de stok is niet van plaats veranderd, althans niet ten opzichte van het kader. De positie van het punt waar de stok het strand raakt is ten opzichte van het kader van de foto evenmin veranderd. Wel zien we in het zand een door de

⁵¹ Omdat er in deze scriptie geen op dezelfde plek gemaakte sequentie ter sprake komt, en er dus geen verwarring kan ontstaan, kort ik in het vervolg de titel van deze sequentie af tot *Andros*.

punt van de stok getrokken spoor, dat links uit beeld verdwijnt, richting voorgaande foto. In nog eens zeven foto's - waarbij telkens de kijkrichting 45 graden rechtsom is gedraaid, en waarbij de beschreven arm, hand, stok en het getrokken spoor een constante zijn, maar het uitzicht op de zee en het landschap telkens vanuit een andere hoek zichtbaar is - heeft de in de hand gestoken stok een volledige cirkel beschreven. In het laatste beeld zien we hoe het in het zand getrokken cirkelvormige spoor zich sluit.

In de catalogus bij de tentoonstelling *Fotografie in Nederland : 1940-1975*, die plaats vond in 1976 in het Stedelijk Museum in Amsterdam, beschrijft Szulc-Krzyzanowski in een interview met Els Barents een aantal basale waarnemingen die hij doet als hij alleen op het strand is. Deze waarnemingen hebben te maken met hoe zijn lichaam zich verhoudt tot zijn omgeving. Hij vraagt zich bijvoorbeeld af: zet ik mijn voet op de aarde, of voegt de aarde zich naar mijn voet? "De handelingen die ik in mijn sequenties verricht zijn daaruit voortgekomen. Het zijn handelingen die als vanzelf aansluiten bij wat je bij het kijken ervaart."⁵² De constatering dat zijn hand een onderdeel is van zijn lichaam en tegelijkertijd een relatie aan kan gaan met zijn omgeving is er een die raakt aan fundamentele vragen over het zijn in en kennen van de wereld. Een doorleefde waarneming met alle zintuigen sublimeert in een beeldend (fotografisch) concept.

Andros is, zoals verwoord in de tekst van Barents, een 'lineaire opeenvolging van beeldsituaties met een duidelijk begin- en eindpunt'. Ook wordt er klaarblijkelijk een 'ontwikkeling zichtbaar gemaakt'. Maar vervolgens schrijft Barents: "D.m.v. een sequentie is het mogelijk om *wat in een continuïteit werd gezien, gelijktijdig waar te nemen*, door een aantal gescheiden waarnemingen naast elkaar te plaatsen." Hoewel ik denk dat deze formulering beperkingen oplegt aan wat een sequentie kan zijn, geeft deze mij wel enkele handvatten voor mijn verdere onderzoek naar wat *Andros*, en de *Sequenties* in het algemeen, ons duidelijk kunnen maken over de relatie tussen camera, fotograaf, beeld en beschouwer.

Duidelijk is dat in de frase 'wat in een continuïteit werd gezien' wordt verwezen naar de fotograaf die een fenomeen of een gebeurtenis heeft gezien en die dat op een bepaalde manier waarneembaar heeft gemaakt in een serie foto's. Een *continuïteit* is volgens van Dale een onafgebroken tijdsduur. Als wij ons nu een voorstelling proberen te maken van wat er aan de sequentie *Andros* vooraf is gegaan vanuit het perspectief van de fotograaf, dan zou er

⁵² Szulc-Krzyzanowski, 1976.

een beeld kunnen ontstaan van een persoon die op een strand staat met een uitgestoken arm met in zijn hand een stok die met zijn punt op het zand rust en welke persoon vervolgens 360 graden om zijn as draait, hierbij met de stok een cirkelvormig spoor trekkend in het zand. De scene stopt wanneer het cirkelvormige spoor zich sluit. In onze verbeelding kunnen wij deze uitgevoerde handelingen in een continuïteit voor ons zien. De vraag is echter, hoe de *fotografische* handelingen, die tegelijkertijd plaats hebben gevonden met de *afgebeelde* handelingen, zich voegen in deze continuïteit. Onmiskenbaar namelijk blijkt uit de arm, de hand, de stok en de schaduw die we zien in de foto's, dat degene die de foto's heeft gemaakt dezelfde is als degene waarvan de handelingen zijn afgebeeld. Stel nu dat de fotograaf de serie in één continue beweging heeft gemaakt, dan is dat wat 'in een continuïteit werd gezien', gezien door de fotograaf door de zoeker van de camera. Wat we zien *in de foto's* zijn de fracties van een seconde waarin de continuïteit van het zien werd onderbroken door het opklappen van de spiegel en openen en sluiten van de sluiters, het moment dat het in beginsel virtuele beeld - bestaande uit een compositie van afzonderlijke fotonen - de lichtgevoelige drager raakt. Het gevolg van deze fotografische onderbreking van de continuïteit beschrijft Philippe Dubois in *L'acte photographique* (1983) als het „zuivere spoor van een handeling”⁵³ Het moment van totstandkoming van het beeld in de camera in het korte moment van openen en weer sluiten van de sluiters is als een “barst [in de continuïteit], een tijdelijke onderbreking van de code, een pure index.”⁵⁴ Volgens deze zienswijze kan de beschouwer van *Andros* zich nu voorstellen dat hij kijkt, niet 'door de ogen van de fotograaf', maar naar 'het moment in de camera'. Dit inzicht verschaft de beschouwer dientengevolge de mogelijkheid zich te *identificeren* met 'de camera'.

De notie van de 'fotografische daad' speelt ook een belangrijke rol in theorieën over 'metabeelden'. In *Photography theory in historical perspective: case studies from contemporary art* (2011), worden foto's die reflecteren op hun maakproces uitgebreid

⁵³ Dubois, 1983, 1998 p. 55 (Duitse vert.).

⁵⁴ In haar essay "True Art Leaves Traces, Das Paradigma der Spur in (film) künstlerischen Praktiken" (2007) transposeert Gabriele Jutz het idee van Dubois - om de totstandkoming van de foto te beschouwen als 'pure index', het wezenlijke van de 'fotografische daad' - naar het domein van de hedendaagse beeldende kunst. Met haar essay beoogt zij de indexicale relatie, die door sommigen als een 'primitieve' relatie wordt gezien, behorend tot het dierenrijk, in ere te herstellen. Zij projecteert het 'Paradigma der Spur' op een aantal hedendaagse kunstwerken en onderbouwt dit met een stelling van Rosalind Krauss uit de jaren '70. Krauss stelde dat de meest innovatieve tendensen in de beeldende kunst uit de 20ste eeuw terug te voeren zijn op fotografische paradigma's.

besproken aan de hand van het concept ‘metabeeld’.⁵⁵ In het hoofdstuk getiteld ‘Self-reflective Photography’ wordt dit concept benaderd vanuit drie perspectieven: de *maker*, het *maakproces* en het *product*.⁵⁶ Voorbeelden van metafoto’s die reflecteren op de maker zijn die foto’s, waarin de fotograaf - bij of achter zijn camera - zichtbaar is via een spiegel. Door het spiegeleffect is de fotografische *daad* letterlijk zichtbaar, met de kanttekening dat deze beelden eerder verwijzen naar het contemplatieve moment *voor* het ontspannen van de sluiters. Een ander voorbeeld dat gegeven wordt is dat van de fotograaf Andreas Feininger. Dit portret van een fotograaf in actie geeft de camera als een paar ogen weer, doordat zijn gezicht verscholen is achter de camera en waarbij de lens en de meetzoeker in de positie van beide ogen geplaatst zijn (afb. 7).⁵⁷ Doordat ook nog eens het geopende diafragma via de lens zichtbaar is, wordt de suggestie gewekt dat we kijken naar het moment van afdrukken (wat weer niet per se waar hoeft te zijn, omdat we niet zeker kunnen zijn of de sluiters erachter daadwerkelijk op dat moment is geopend). Wat deze voorbeelden van metafoto’s duidelijk moeten maken, is dat zij kunnen verwijzen naar zowel de *maker* als naar het *maakproces* (waarbij het woord ‘proces’ wederom enigszins gecompliceerd is.)⁵⁸ In de laatst genoemde voorbeelden is het maakproces dus zichtbaar in de contemplatie van de fotograaf en (in het voorbeeld van de foto van Andreas Feininger) in het moment van openstaan van de sluiters. Noch de contemplatie van de fotograaf, noch het moment van openstaan van de sluiters, zijn letterlijk zichtbaar in *Andros*. Toch stel ik dat juist deze sequentie reflecteert op de daad van het fotograferen, zoals Dubois dit heeft bedoeld. Kijken we bijvoorbeeld naar *Zelfportret met Echtgenote en Model* (1981) (afb. 8) van Helmut Newton, waarin de fotograaf die op dat moment de foto maakt in de spiegel zichtbaar is, dan kan de beschouwer zich in zijn verbeelding weliswaar fysiek verplaatsen in de *positie* van de fotograaf, en zich voorstellen dat hij het zelf is die door de meetzoeker naar het tafereel kijkt, maar dan staat toch

⁵⁵ Van Gelder; Westgeest, 2011, p. 201. Hierna in deze tekst afgekort tot *Photography theory*

⁵⁶ Van Gelder; Westgeest, 2011 p. 201. Aangehaald worden Victor I. Stoichita en William J.T. Mitchell, die aanvankelijk over dit concept schreven met betrekking tot theorieën over schilder- en tekenkunst.

⁵⁷ Van Gelder; Westgeest, 2011 p. 201. Dit zou een zelfportret via een spiegel kunnen zijn, maar het is echter een portret van Dennis Stock, winnaar van *Young Photographers Contest*, een amateurwedstrijd in *Life Magazine* in 1951.

⁵⁸ Onder het proces van fotograferen kan worden verstaan: het gedeeltelijke of gehele traject van idee, schetsontwerp, contemplatie en beslissing van de fotograaf, de transportatie van fotonen via de lens en de sluiters, het raken door de fotonen van de lichtgevoelige laag in de film of van de dioden in de sensor, de chemische of elektronische verwerking van deze informatie en ten slotte het verwerken van dit ‘negatief’ tot een afdruk of een schermafbeelding.

uiteindelijk juist deze zichtbaarheid van de fotograaf in het beeld een bestendige gewaarwording van plaatsverwisseling door de beschouwer in de weg, doordat via de spiegel de beschouwer *tegenover* de fotograaf staat.

Dit is anders in *Andros*. Hierin wordt de beschouwer weliswaar geconfronteerd met de aanwezigheid van de fotograaf, zichtbaar in de hoedanigheid van de arm en hand in beeld en in de aanwezigheid van de schaduw, maar hij staat er niet *tegenover*, zoals het geval is met het spiegelbeeld van de fotograaf in de foto van Newton. De blik van de beschouwer wordt via de zichtbare arm het beeld in geleid en komt terecht bij de schaduw, die een projectie is precies vanuit de richting waarvandaan de foto gemaakt is. De beschouwer neemt dus vanuit de exacte positie van de de fotograaf die de foto heeft gemaakt de schaduw van de handeling waar. Het schaduwbeeld staat de identificatie met de fotograaf niet in de weg, zoals het spiegelbeeld dat wel deed in *Zelfportret met Echtgenote en Model*.⁵⁹

Een ontologisch gezien interessante analogie met *Andros* is te vinden in *Things are Queer* (1973) van Duane Michals (afb. 9). Deze serie laat zien dat het onmogelijk is om te kunnen onderscheiden of je naar een foto kijkt, of naar een foto van een foto. De betekenis van Duane Michals' manier van werken voor het medium fotografie wordt verwoord door Michel Foucault, in 'La pensée, l'émotion', een essay opgedragen aan de kunstenaar. Foucault ondervraagt in dit essay "de traditionele taken van de fotografie: om de werkelijkheid weer te geven, de waarachtigheid van wat gepresenteerd wordt te garanderen, en om ooggetuige te zijn. Dientengevolge is het de taak van de fotografie om een zelfstandige visuele ruimte te realiseren."⁶⁰ De 'queerness' van de sequentie van Michals is volgens Foucault inherent aan de fotografie. Wat zich manifesteert in het werk van Michals, is de 'quasi zichtbaarheid' van foto's. Ontologisch gezien vertoont *Things are Queer* nu een overeenkomst met *Andros*, omdat aan beide sequenties een *cyclisch* concept ten grondslag ligt, dat fotografisch tot uitdrukking wordt gebracht. Beiden hebben een 'queer' gevolg, maar een opmerkelijk verschil is dat Michals' sequentie louter werkt in een cyclische presentatie

⁵⁹ Een schaduw wordt ook wel gezien als een vorm van reflectie, maar in de Westerse cultuurgeschiedenis is een schaduw ondergeschikt aan een spiegelbeeld. Kunsthistoricus Victor Ieronim Stoichita maakt deze ondergeschiktheid duidelijk door twee studies - een studie van Jacques Lacan over het spiegelstadium en een studie van Jean Piaget over het schaduwstadium, beide met betrekking tot de psychosociale ontwikkeling van kinderen - met elkaar te vergelijken. Lacan toont aan dat het spiegelstadium van kinderen primair te maken heeft met het zich identificeren met 'het ik', terwijl Piaget beschrijft hoe in het schaduwstadium het hoofdzakelijk gaat om de identificatie met 'het andere'. Stoichita, 1997.

⁶⁰ Foucault, 1982.

en dat de sequentie van Szulc-Krzyzanowski alleen in een lineaire rangschikking van de foto's zijn effect oogst. De sequentie *Things are Queer* is cyclisch in de tijd (vanwege de vicieuze cirkel van opeenvolgende beelden), *Andros* is cyclisch in de geometrie (vanwege het cirkelvormige spoor, waarvan het ontstaansproces weliswaar door de toeschouwer eindeloos herhaald kan worden, maar welke wel een duidelijk begin en einde kent). De sequentie *Andros* geeft geen aanleiding om te twijfelen aan de volgorde van totstandkoming van de foto's. De beschouwer kan, stap voor stap in elke foto, de volledige totstandkoming van het met de stok getrokken cirkelvormige spoor in het zand volgen, echter het cirkelvormige spoor *an sich* wordt niet volledig zichtbaar! Het aldus denkbeeldige cirkelvormige spoor refereert aan het traject dat de fotograaf heeft gevolgd om *Andros* tot stand te brengen. Een geoefende beschouwer heeft weliswaar dit denkbeeldige spoor niet nodig om te constateren dat hier een fotografisch 360 graden panorama is geconstrueerd, maar deze zou theoretisch in een willekeurige volgorde gemaakt kunnen zijn. Het denkbeeldige cirkelvormige spoor fungeert dus als bevestiging van het gevolgde traject en hiermee verleent het tegelijkertijd het werk de geometrische 'queerness': De reeks foto's wordt namelijk in een horizontale rangschikking gepresenteerd, waarbij de horizon horizontaal en even hoog is afgebeeld in elke foto. Alle horizonnen tezamen vormen zodoende een denkbeeldige horizontale lijn. De uitgevoerde beweging, die cirkelvormig is ten opzichte van het horizontale vlak, de grond, wordt in de sequentie als een rechte lijn waargenomen op het verticale (projectie)vlak. Dat geldt echter alleen voor de *horizon*, dus voor die beeldaspecten die ver van de beschouwer zijn verwijderd. Alle lijnen in het horizontale (grond)vlak, die in werkelijkheid evenwijdig lopen aan de horizon, krommen zich naar de beschouwer toe. De beschouwer neemt dus simultaan het door het subject gevolgde traject waar in de vorm van een rechte lijn, als in de vorm van een (denkbeeldige) cirkel.

Met de voorbeelden van de fotografen Feininger, Newton en Michals heb ik laten zien dat metabeelden een beschouwer op krachtige wijze in staat stellen om inzicht te krijgen in het proces en de karakteristieke eigenschappen van het gebruikte medium: de vervaardigingswijze, het gebruikte instrument of apparaat en de relatie tot de vervaardiger van het kunstwerk. Zowel spiegel- als schaduwbeelden kunnen hierbij een belangrijke rol

spelen. Deze kunnen aanleiding geven tot identificatie met de vervaardiger van de beelden via een psychologisch proces, zoals omschreven door Stoichita - aan de hand van theorieën van Piaget en Lacan. Een bewuste beleving van het fotografisch proces, verwoord door Dubois als 'de onderbreking van de continuïteit', en zichtbaar in *Andros*, kan bij de toeschouwer een proces van identificatie met zowel de *vervaardiger* als de *camera* tot stand brengen. Szulc-Krzyzanowski lijkt zich in dit opzicht te gedragen als een door Flusser omschreven toegewijde 'functionaris' bij de productie van *Andros*. Hij kruipt *in* zijn camera om, in plaats van een 'mogelijk informatief beeld' te produceren, een van te voren geconcipieerde *reeks* tot stand te brengen. In dit concept lijkt de relatie tussen fotograaf, camera en toekomstige toeschouwer besloten.

3. Het spel met de horizon

De *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski zijn gemaakt op afgelegen plekken op de wereld, een groot deel ervan op de uitgestrekte stranden van Baja California, een schiereiland in het noorden van Mexico. De gekozen locaties voor de *Sequenties* kenmerken zich door een uitzicht op een leeg en sober landschap, vaak een woestijn en meestal grenzend aan een zee of oceaan. De alom expliciet aanwezige horizon op deze locaties speelt een onvermijdelijke rol als beeldaspect in een groot deel van de *Sequenties*. In voorliggend hoofdstuk zal ik met behulp van theorieën uit de (landschaps)filosofie, psychologie en kunstgeschiedenis een onderzoek doen naar de betekenis - in de westerse geschiedenis - van de horizon, al eeuwen een inspiratiebron en onderwerp voor veel schrijvers, dichters en beeldend kunstenaars. Daarna zal ik de verworven inzichten gebruiken in een onderzoek naar de rol van de horizon met betrekking tot een beschouwer van een *Sequentie*. Vervolgens zal ik de besproken *Sequenties* vergelijken met werk van kunstenaars in wier fotografisch werk de horizon ook een belangrijke rol speelt.

In de beschrijving van *Andros* in vorig hoofdstuk nam ik en passant als vanzelfsprekend aan dat een toeschouwer deze sequentie ervaart als een landschappelijk panorama van 360 graden.⁶¹ Waar ik nu bij stil wil staan is dat de horizon, die in elk afzonderlijk beeld van de sequentie aanwezig is, tegelijkertijd de verbindende factor is tussen de foto's onderling. Deze waarneembare horizon heeft bepaalde consequenties voor de verhouding tussen beschouwer en het kunstwerk. Janneke Wesseling geeft in haar proefschrift *De volmaakte beschouwer: de ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica* een uitgebreide beschrijving van de gevolgen van het aspect 'horizon' in het beschouwen van een kunstwerk.⁶² Wesseling gaat zelfs nog een stap verder en beschouwt de horizon als bepalend voor de wijze van waarneming van *ieder* kunstwerk, dus ook als deze niet formeel zichtbaar in het kunstwerk aanwezig is. Zij beschrijft elke waarneming van een visueel spektakel als een samenspel tussen horizontaliteit en

⁶¹ Op de waarneming van het fenomeen panorama zal ik later in deze scriptie apart inhoudelijk ingaan. Een fotografisch panorama heeft diverse gevolgen voor de ervaring van plaats, ruimte en tijd door de toeschouwer.

⁶² Wesseling, 2013, p. 111-118

verticaliteit. Om de door het kunstwerk geënceneerde ‘structuur zelf van zichtbaarheid’, oftewel om ‘de ongrijpbare structuur van ‘zien en gezien worden’ te concretiseren, zet zij de begrippen horizon en *verticon* in.⁶³ De *verticon*, zo beschrijft Wesseling, is in deze context de ‘belichaamde’ beschouwer die zich min of meer bewust is van zijn positionering ten opzichte van het kunstwerk, zowel fysiek als mentaal.⁶⁴

De waarneming van de horizon biedt de mens een zeker houvast. Houvast omdat hij zich er mee kan meten: Tussen de horizon en de mens bevindt zich altijd een bepaalde afstand. Deze mogelijkheid voor de mens om zich er op te oriënteren geeft hem of haar een gevoel een plek in de wereld in te nemen. Deze tegelijkertijd zowel fysieke als mentale ervaring heeft gevolgen voor de identiteitsbeleving van de beschouwer, zo maakt Ton Lemaire duidelijk in zijn *Filosofie van het landschap* (1970). Over de horizon trekt hij de conclusie dat deze een scheidslijn is als vertegenwoordiger van de dominantie van de ‘natuur’ over de ‘cultuur’ maar dat deze scheidslijn tegelijkertijd de notie van een ‘landschap’ mogelijk maakt door in de menselijke verbeelding de twee tegenpolen te verenigen.⁶⁵ Lemaire maakt vervolgens vanuit een cultuurhistorisch perspectief duidelijk welke betekenissen ontleend kunnen worden aan een *afbeelding* van de horizon. Gelijktijdig met de ontmythologisering van de westerse wereld ten tijde van de renaissance ging de mens zichzelf leren begrijpen als oorsprong van zijn eigen maatschappelijke ordening.⁶⁶ “De mens is het zichzelf identificerende wezen [geworden], de wereld de door hem geïdentificeerde werkelijkheid”.⁶⁷ Als gevolg van het verlies van zijn goddelijke glans kon de horizon (fysiek) gepasseerd worden, op zoek naar nieuwe werelden. De bewustwording van de mens van zijn eigen identiteit bracht ook de behoefte met zich mee om zo nu en dan afstand hiervan te kunnen nemen en van de door hem geïdentificeerde werkelijkheid. Hiervoor richtte de mens zijn aandacht paradoxaal genoeg *ook* (geestelijk) op deze nieuwe horizon. Blijkbaar was deze nog abstract genoeg gebleven om als symbool te blijven dienen van de begrenzing van het menselijk bestaan. Dat het aantal landschappen dat op het schildersdoek verschijnt vanaf de

⁶³ Wesseling noemt Céline Flécheux, die vermoedelijk als eerste het begrip *verticon* gebruikte in haar filosofisch proefschrift *Horizon et Représentation* (2005). Deze roept de vraag op wat een *verticon* zou kunnen zijn, maar beantwoordt deze niet. De leidende gedachte van Flécheux is overigens dat de horizon een beeld van de wereld mogelijk maakt en dat dus ‘horizon’ en ‘wereldbeeld’ nauw met elkaar zijn verweven.

⁶⁴ Wesseling, 2013, p.18.

⁶⁵ Lemaire, 1996 (1970), p. 71.

⁶⁶ Lemaire, 1996 (1970), p. 73.

⁶⁷ Lemaire, 1996 (1970), p. 80.

vijftiende eeuw flink toeneemt, betekent volgens Lemaire dat “de mens steeds meer een confrontatie zoekt met de horizon van zijn wereld, en (...) steeds minder de traditionele identiteit van de wereld en zichzelf aanvaardt.”⁶⁸ Op het moment dat de in gang gezette ontmythologisering van de wereld gepaard gaat met een groeiende invloed van de natuurwetenschappen ontstaat een zeker conflict tussen twee partijen: De door de mens onderzochte natuur als een ‘mechanisme’ met zijn eigen regels en wetten, oftewel de fysische natuur, en de vrije natuur, vertegenwoordigd in ‘het landschap’. Dit conflict nu komt onder andere tot uiting in het gebruik van de mechanische praktijk van de centraalperspectief sinds de renaissance bij de afbeelding van landschappen en uiteindelijk in het gebruik van fotografie in de moderne tijd.

In *Andros* zagen we hoe de horizonlijn een verbindend element vormt van de afzonderlijke foto’s tot een panorama. De zichtbare rechte lijn van de horizon (die in werkelijkheid gekromd is vanwege de ruimtelijke vorm van de aardbol!) conflicteert in deze sequentie met het denkbeeldige cirkelvormige traject - in beeld gebracht door het in het zand getrokken spoor dat in delen voor de kijker zichtbaar wordt - dat de fotograaf heeft af moeten leggen om de sequentie tot stand te brengen. Dit conflict vormt de essentie van de zeggingskracht van *Andros*. De afgebeelde horizon leidt in deze sequentie dus niet tot een waarneming van het landschap als onderwerp, maar wel tot een waarneming van een coherente ruimte waarbinnen de afgebeelde handeling plaatsvindt. Wat we zien van het landschap is bescheiden, en ondergeschikt aan de handeling. Door het in het vorige hoofdstuk beschreven optredende proces van identificatie van een beschouwer van *Andros* met zowel de fotograaf als de camera, is het eerder de door Wesseling gedefinieerde *verticon* dan de *horizon* die het beeld domineert.⁶⁹

In de sequentie *El Triple December 1981* (afb. 10), wordt de ruimtelijke waarneming bepaald door een op de voorgrond afgebeeld tafereel tegen een ver verwijderde achtergrond.⁷⁰ De zee is waarneembaar als een minuscuul streepje, wat iets zegt over het standpunt van de fotograaf en zijn afstand tot de waterlijn. Een landschap kun je de hier ‘door de horizon verenigde natuur met cultuur’ nauwelijks noemen. Een leeg strand, dan een eind

⁶⁸ Lemaire, 1996 (1970), p. 80.

⁶⁹ Voor een beschrijving van het bedoelde proces van identificatie zie pagina 26 van deze scriptie.

⁷⁰ De titel kort ik in het vervolg af tot *El Triple 1981*.

verderop het achteloze streepje zee, de horizon, de lucht. De hand, met uitgestoken wijsvinger met daarop, even achteloos horizontaal balancerend, een stok. In de linker foto lijkt de aarde naar links te hellen, om de stok, die horizontaal in balans blijft, te ondersteunen. Of, kleeft de aarde er, als een magneet, juist tegen aan? In de rechter foto lijkt dezelfde illusie zelfs nog ‘beter gelukt’. Door een herhaling van het kijkspel heen en weer, wipt de aarde voor de beschouwer lichtzinnig op en neer.

In dit schijnbaar achteloze handelen, is *El Triple 1981* een voorbeeld van hoe de belevingswereld van de fotograaf zich aftekent in zijn *Sequenties*. Schijnbaar achteloos, omdat er vaak een lange weg van zoeken, puzzelen en experimenteren aan de totstandkoming van een sequentie vooraf is gegaan. Wat opvalt aan *El Triple 1981*, is dat het landschap in deze sequentie niet simpelweg fungeert als *decor* waartegen zich een gebeurtenis afspeelt, maar dat het een formeel *onderdeel* wordt van de gebeurtenis. Het landschap, dat in deze sequentie gedefinieerd wordt door de centraal geplaatste horizonlijn, wordt ‘instrumenteel’ in de handen van Szulc-Krzyzanowski die controle uitoefent met zijn camera. Deze handelswijze maakt de fotograaf tot een voorbeeld van een vertegenwoordiger van de door Lemaire beschreven geëmancipeerde mens in een in tweeën gesplitste wereld: in een mechanische en een landschappelijke.⁷¹ Men zou hem erop aan kunnen spreken dat hij in *El Triple 1981* de beschouwer het zicht ontnemt op het landschap met zijn mechanische praktijken. In deze context is het interessant om nog eens onder de loep te nemen wat Crary in *Techniques of the Observer* betoogde over de invloed van het fotografisch apparaat op de maatschappij in de 19e eeuw. Zoals gezegd werd het fotografisch apparaat destijds ingezet ter ondersteuning van het toen heersende positivistisch paradigma waarin geldt dat alleen natuurwetenschappelijke methoden tot ware kennis kan leiden over de werkelijkheid. De toeschouwer werd in dit model gezien als berekenbaar en controleerbaar, en de menselijke waarneming als meetbaar, dus uitwisselbaar. Wat nu duidelijk wordt in *El Triple 1981* is dat de manier waarop Szulc-Krzyzanowski de camera hanteert, de menselijke waarneming tart, door het fysiologisch apparaat, dat is geconditioneerd door het positivistisch model met zijn wetten, regels en logica, van tegenstrijdige informatie te voorzien.⁷² De horizon, de

⁷¹ Lemaire, 1996 (1970), p. 75.

⁷² Crary, 1990, p.17. “These apparatuses are the outcome of a complex remaking of the individual as observer into something calculable and regularizable and of human vision into something measurable and thus exchangeable.” Zie ook noot 30, p.13 van deze scriptie.

vertegenwoordiger van de vrije natuur, wordt een speelbal in de handen van de kunstenaar met een camera. Aan de andere kant lijken Szulc-Krzyzanowski's praktijken 'magische rituele beelden' op te leveren, zoals Flusser omschrijft in zijn *Für eine Philosophie der Fotografie*. Deze beelden waren namelijk ooit (in de prehistorie) bedoeld om de wereld, waar de mens geen onmiddellijke toegang toe heeft, voorstelbaar te maken.⁷³ Men zou volgens deze zienswijze de beelden van *El Triple 1981* - en in dit opzicht in feite elke *Sequentie* - als een voorbeeld van een alternatieve, niet volgens het positivistische model beredeneerbare, manier van waarnemen van de wereld kunnen beschouwen.⁷⁴

Deze 'instrumentele' behandeling van landschap en horizon is overigens ook terug te vinden in het werk van Jan Dibbets en enkele werken van Ger van Elk, beiden tijd- en landgenoten van Szulc-Krzyzanowski en beiden kunstenaars waarvoor fotografie een medium is waarmee zij zich uitdrukken in hun kunst. Jan Dibbets' werk is substantieel en formeel nog het best te vergelijken met de *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski: Hij heeft zich enige tijd met sequenties beziggehouden en later uitgebreid met het fenomeen horizon. Dibbets' vroege werk *Perspective correction - my studio II, 3 - square with cross on floor*, (1969) (afb. 15) refereert indirect aan het fenomeen horizon en is een interessant werk dat van ontologische betekenis is voor de fotografie. In deze *Perspective correction* (Dibbets maakte enige varianten hierop) is een trapeziumvormige figuur gefotografeerd, die met tape op een vloer van een verder lege ruimte is geconstrueerd. De beschouwer kan dit gefotografeerde trapezium moeilijk anders dan in de hoedanigheid van een vierkant waarnemen. De waarneming van een vierkant in het horizontale vlak van de vloer is echter tegenstrijdig met de in de foto afgebeelde perspectief van de ruimte, die zichtbaar wordt in de lijnen van de begrenzingen van wanden en vloer, waardoor het vierkant in het vlak van de foto *zelf* komt te liggen en de materialiteit ervan zichtbaar wordt.

Deze afbeelding volgens de principes van de centraalperspectief is inherent aan de werking van de fotocamera. Marcel Vos schrijft in 'On Photography and the Art of Jan Dibbets' (1987) dat door deze sterke illusionaire werking van de centraalperspectief in een foto, het oppervlak, dus de materialiteit van de afbeelding, praktisch verdwijnt. We kijken dan *door* een foto *heen*, wat onacceptabel is, wil de foto volgens Vos nog als kunstwerk

⁷³ Flusser, 2007 (1983), p. 14.

⁷⁴ Voor meer voorbeelden van deze instrumentele werkwijze met betrekking tot de horizon, zie afb. 11 t/m 14.

fungeren.⁷⁵ Als we lijfelijk in de door Dibbets gefotografeerde ruimte konden zijn en de anamorfose ter plekke konden waarnemen, dan zouden we deze illusie door middel van een kleine hoofdbeweging kunnen doorzien. Maar ons oog is in *Perspective correction* “gekoppeld aan de camera.”⁷⁶ Hiermee creëert Dibbets een paradoxale situatie: Je kunt wel zien dat het niet waar is wat je waarneemt, maar wat waar is kun je niet waarnemen.⁷⁷ Of dit een puur fysiologisch verschijnsel is, of dat dit ligt aan conditionering van ons waarnemingssysteem volgens de centraalperspectief, die eeuwen geleden begon bij Alberti, blijft de vraag.⁷⁸

In Dibbets' *Dutch Mountain, Sea Hills* (1971) (afb. 16), zien we twee series lineair elkaar overlappend gerangschikte foto's met elk een witte rand, boven elkaar gepresenteerd op een wit vel papier. De onderste serie foto's bestaat uit tien foto's, er onder zien we een potloodschets van een cirkel met langs de bovenrand de getallen 1 t/m 11, schijnbaar refererend aan het aantal onderste hoekpunten van de fotoprints die zichtbaar zijn. Het laten overlappen van de fotoprints en de toevoeging van potloodtekeningen laten een compositorische en beschrijvende werkwijze zien, die afstand neemt van foto's als op zichzelf staand object. In *Negative Mountain, Sea* (1971) (afb. 17) gaat Dibbets nog een stap verder met zijn compositorische en beschrijvende werkwijze, door de foto's niet meer volgens een, aan het fotokader eigen, rechte lijn te rangschikken, maar in de vorm van een golf. Dit compositorische aspect heeft bovendien beschrijvende kwaliteiten: De vorm van de golf verwijst naar een formeel aspect van de afgebeelde zee. De betekenis van de toegevoegde potloodtekeningen is in dit werk ook duidelijker: we zien lijnen die de cirkel met de fotoprints verbinden. De lijnen lijken te verwijzen naar de draaiing van de camera in het verticale vlak bij de opnames, de oorzaak van het ontstaan van de compositie in de vorm van een golf.

In alle drie de voorbeelden van Dibbets, waarvan op elk voorbeeld afzonderlijk verschillende variaties te vinden zijn in zijn werk uit deze periode, wordt verwezen naar de

⁷⁵ Vos, 1987, p. 19.

⁷⁶ Vos, 1987, p. 20.

⁷⁷ Dibbets zegt hier zelf over: “Dit is eigenlijk het alfa en omega van de fotografie: Je ziet iets wat niet waar is.” (in een aflevering van *Hollandse Meesters* (2011), regie Michiel van Nieuwkerk).

⁷⁸ Wesseling vermeldt overigens dat Alberti “uitlegt dat de centrale lijn naar twee verschillende dingen verwijst. De lijn komt overeen met een denkbeeldige, door de schilder geconstrueerde en bepaalde ooghoogte van de beschouwer én hij is de begrenzing van het gezichtsveld.” Wesseling, 2013, p.22.

horizon, of is de horizon zichtbaar aanwezig. In *Perspective corrections* zou je kunnen zeggen dat de horizon naar voren is getrokken. De achterste lijn van het op de studiovloer getapete trapezium ligt voor de beschouwer van de foto dichterbij dan in werkelijkheid het geval is.⁷⁹ Vergelijken we dit werk met de sequentie *Baja California* (afb. 3) van Szulc-Krzyzanowski, dan valt op dat beide werken hun zeggingskracht ontleen aan een ruimtelijke illusie. Een beschouwer neemt een andere ruimte waar in de afbeelding dan de werkelijk afgebeelde ruimte. Doordat de oorzaak van deze illusie gelegen is in het gebruikte medium, geven beide werken de kijker aanleiding hierop te reflecteren. Een opmerkelijk verschil echter is, dat in *Perspective corrections* de horizon (zowel impliciet als expliciet) aanwezig is, maar dat deze in *Baja California* volledig *afwezig* is. Je zou zelfs kunnen zeggen dat door de schaduw- en spiegelwerking in dit beeld de horizon volledig wordt ontkend. De beschouwer kijkt in een donkere ruimte, waarin hij de camera verborgen weet, die deze ruimte heeft vastgelegd.

In *Dutch Mountain, Sea Hills* ontstaat een nieuwe horizon door de aaneenschakeling van de afzonderlijk afgebeelde horizonlijnen. Bij de opeenvolgende opnames is telkens de camerapositie in het verticale vlak enkele graden gedraaid. Deze lineaire rangschikking van de overlappende foto's in *Dutch Mountain, Sea Hills* brengen dus een vervorming van de horizon teweeg, en daarmee een kromming van de waargenomen ruimte. Deze door Dibbets gecreëerde ruimte noemt Vos een denkbeeldige of "gedroomde" ruimte.⁸⁰ Door het gebruik van de camera "voelt Dibbets zich niet beperkt in hoe hij de horizon positioneert," de camera heeft tenslotte geen natuurlijke oriëntatie, zoals de mens, de *verticon* dat heeft: Hoe wij ons hoofd ook draaien, de horizon blijft horizontaal. De enige referentie die de camera heeft is het kader van de meetzoeker - waar ons oog aan is onderworpen - en deze is in staat de "horizon van de aarde los te maken." Deze constatering door Vos verheldert overigens ook de uitwerking van de sequentie *El Triple 1981* op de toeschouwer: Het fotografisch kader zorgt ervoor dat de horizon van de aarde los komt. Deze werking is een direct gevolg van een instrumentele ingreep met de camera. Bij Dibbets zit tussen het beschouwen van de foto's die deel uitmaken van het werk nog de ingreep van de kunstenaar, die de foto's heeft

⁷⁹ Theoretisch zou je, als je deze constructie op een schaal maakt die groot genoeg is, de horizon zelf door de beschouwer waar kunnen laten nemen als even dichtbij als de voorste lijn van het trapezium.

⁸⁰ Vos, 1987, p. 22.

gerangschikt in een compositie die vragen met betrekking tot de afgebeelde ruimte oproept. Dit is ook het geval in *Negative Mountain, Sea*. Hier heeft de beschouwer, door de afbeelding van de horizon als vertrouwde rechte lijn, weliswaar wel de gelegenheid om het uit losse overlappende foto's geconstrueerde beeld als 'venster op een landschap' te aanschouwen, maar hier is het de rangschikking van de foto's in de vorm van een *golf* in plaats van een *rechte lijn* wat de ervaring van een gekaderd panorama als venster op de wereld verstoort. Het werk van Dibbets leidt door het op de voorgrond treden van de formele aspecten niet tot identificatie met de fotograaf of met de camera, zoals in veel van de *Sequenties* waarin de horizon een bepalende rol speelt, wel het geval is.⁸¹

Het gebruik van foto's in de kunstwerken van Ger van Elk is radicaler dan bij Dibbets het geval is en wat hij met zijn werk uitdrukt is meer narratief en gelaagd. Terwijl Dibbets met zijn kunst zich over het algemeen blijft uitdrukken op het platte vlak, is Ger van Elk meer sculpturaal en verwerkt hij zijn foto's in driedimensionale structuren, waardoor er tegenstrijdige gevoelens worden opgeroepen bij de beschouwer. Rudi Fuchs omschrijft in "Over de Werkelijkheid van van Elk" (1973) het werk van van Elk als realistisch, omdat "hij in dubbelzinnigheden is geïnteresseerd en in het mechanisme van de dubbelzinnigheid: de associatie."⁸² Associatie is in een abstract werk zoals van Mondriaan bijvoorbeeld - je afvragen wat de kleur rood in zijn werk betekent - niet relevant. De reden van het gebruik van fotografie in het werk van van Elk is dan ook volgens Fuchs gelegen in het feit dat een foto de grootste vrijheid voor associatie verschaft, omdat een foto "per definitie het minst gecodeerde beeld is."⁸³ Voorts vindt de associatie plaats binnen de structuur van de anekdote.

A beam Too Long to be Photographed (1972) (afb. 18) staat qua vorm en inhoud het dichtst bij de *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski en vormt daarom een toegankelijk uitgangspunt voor vergelijking, om hiermee ons inzicht te vergroten. Bovendien zal duidelijk worden dat het onderwerp van dit hoofdstuk, de horizon, op een interessante manier verscholen zit in het werk van van Elk. In *A beam* zien we twee kleurenfoto's van een balk, tezamen ongeveer vijf meter lang en zestien centimeter hoog, gescheiden door een ruimte van twintig centimeter. Door de ingreep van de kunstenaar van het in tweeën splitsen van de

⁸¹ Zie bijvoorbeeld de sequenties *Andros* (afb. 4) en *El Triple* (afb. 8).

⁸² Fuchs, 1973, p. 36.

⁸³ Fuchs, 1973, p. 36.

foto van de balk, is het voor de beschouwer van het werk onmogelijk te bepalen hoe lang de balk in werkelijkheid is. De lengte van de afgebeelde balk is zowel begrensd als onbegrensd. In zijn essay 'De scheidslijn' (1999) schrijft Jacinto Lageira over de relatie van het werk van van Elk met het fenomeen 'horizon'.⁸⁴ Lageira noemt de horizon "[e]en denkbeeldige scheidslijn, zonder welke er geen landschap zou kunnen zijn (...)."⁸⁵ De problematiek van het landschapsschilderij zit in het zichtbaar maken van deze denkbeeldige lijn, in het laten verschijnen van een concept op het doek. Hierbij moeten "hemel en aarde (...) door de horizonlijn zowel samengebracht als gescheiden worden."⁸⁶ Hij noemt dit een "logisch-visuele paradox" die kunstenaars ten tijde van het modernisme trachtten op te lossen door de horizon in een schilderij te vervagen (Turner) of door te streven naar zuivere abstractie (Mondriaan). De ambiguïteit die de horizon oproept tussen eindig en oneindig, maar ook tussen tijdelijk en eeuwig, is volgens Lageira terug te vinden in veel van het werk van van Elk. In de bedoelde werken zou men het landschap - dat als genre en fenomeen zijn oorsprong vond in de 'ontdekking' van de horizon in de vijftiende eeuw - in geabstraheerde vorm terug kunnen zien, waarbij dit landschap weer als metafoor zou dienen voor een (melancholische) gemoedstoestand van de kunstenaar, en waardoor het werk te beschouwen is als een zelfportret.⁸⁷ De ambiguïteit van de positie van de mens ten opzichte van de horizon wordt door van Elk ook nog eens vanuit verschillende perspectieven en met verschillende picturale middelen in beeld gebracht. Deze bezitten op hun beurt ook een zekere ambiguïteit, die bijvoorbeeld zichtbaar wordt in het gebruik van objecten in combinatie met foto's van dezelfde objecten in *Lines Between Truth and Image* (1972) (afb. 19).⁸⁸ Alles in het werk van van Elk draait op deze manier om het verkennen van grenzen en kaders, met betrekking tot perceptie. "Zo vinden we weer een relatieve onvolledigheid, een gemis, voor zover de

⁸⁴ Lageira, 1999, p.16.

⁸⁵ Lageira, 1999, p.8.

⁸⁶ Lageira, 1999, p.8,9.

⁸⁷ Lageira, 1999, p.16. Over de betekenis van melancholie schrijft Lageira eerder in zijn betoog (p. 14) dat "in de vijftiende eeuw melancholie een positieve connotatie kreeg" en niet meer beschouwd werd als zwakte. Vanaf dan wordt de melancholische mens beschouwd als een gevoelig, intelligent en fantasierijk iemand. "Heen en weer geslingerd (...) tussen somberheid en vreugde, enthousiasme en verdriet, activiteit en lusteloosheid", gaat melancholie sinds die periode regelmatig vergezeld met humor. Beide gemoedstoestanden worden gevoed "met de metafysische tegenstelling van eindig en oneindig, van tijd en eeuwigheid." (Uit: *Saturn and Melancholy*, van Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Londen/New York, 1964)

⁸⁸ "De tussen 'waarheid' en 'beeld' getrokken 'lijnen' gaan juist over het feit dat er geen waarheid bestaat, noch een beeld van de waarheid. Daartegenover staat dat de horizon niet werkelijk bestaat, maar wel degelijk in beeldvorm." Lageira, 1999, p.13.

kunstenaar werken maakt die gestructureerd zijn naar het voorbeeld van de horizon (de grens), die hij niet kan controleren en die letterlijk buiten de kaders komen (onbepaaldheid).⁸⁹ Lageira brengt aan het eind van zijn betoog de scheidslijn tussen het zelfbewustzijn en het eigen ik in verband met de horizonlijn, die “die andere lijn kan worden die ons op afstand van gebeurtenissen plaatst en ons toestaat erom te lachen.” Dit wordt tot in het extreme tot uitdrukking gebracht door *La Pièce* (1971) (afb. 20), een op volle zee gemaakt werk. Dit werk zou niets anders uitdrukken dan ‘de ongrijpbare lijn’, die ons een gevoel geeft van *zijn*.⁹⁰ Het betoog van Lageira benadrukt, met de horizon als rode draad, sterk de subjectiviteit van de kunstenaar en de mogelijkheid van het beschouwen van het kunstwerk als een zelfportret.

Als we nu *A beam* van van Elk vergelijken met *El Triple 1979* van Szulc-Krzyzanowski (afb. 21), dan vallen een aantal opmerkelijke overeenkomsten en verschillen op. Beide werken bestaan uit twee naast elkaar geplaatste foto’s waarin een afbeelding van een lang voorwerp wordt onderbroken. Een beschouwer kan in geen van beide gevallen de lengte die het voorwerp ‘in werkelijkheid’ heeft, precies bepalen. Maar in het werk van van Elk ontbreekt de horizon, waardoor deze onduidelijkheid groter is dan in die van Szulc-Krzyzanowski, waar de horizon houvast biedt bij het bepalen van het ontbrekende stuk. Bij de laatste is nog iets anders aan de hand, want als de aandacht wordt verplaatst van de stok naar de handen, dan wordt duidelijk dat de twee foto’s afzonderlijk van elkaar gemaakt moeten zijn. En dat het in beide foto’s evengoed om dezelfde stok kan gaan, die 180 graden gedraaid is bij het maken van de twee afzonderlijke foto’s. In *A beam* is niets aanwezig dat de aandacht van de beschouwer die richting op leidt. In *El Triple 1979* fungeert de aanwezige stok -naast de doorlopende horizonlijn - als een verbindend element tussen de twee foto’s. De stok is, door zijn materialiteit, in feite zelfs een krachtiger verbindend element dan de ondefinieerbare horizon. Hoewel *El Triple 1979* en *A Beam* qua vorm en inhoud dus sterk op elkaar lijken, is het verhaal dat ze vertellen praktisch tegenovergesteld. *El Triple 1979* straalt zelfvertrouwen uit en kracht vanwege het afgebeelde vermogen om met mensenhanden een bovennatuurlijke situatie te beheersen, met de horizon en een onherbergzaam landschap als contrasterend decor. De waarneming van de afbeelding van de handen en de ‘zwevende’ stok

⁸⁹ Lageira, 1999, p.16.

⁹⁰ Lageira, 1999, p.28.

stelt de toeschouwer bovendien in staat de positie van belichaamd subject in te nemen. Men zou nu kunnen zeggen dat met de mogelijkheid van het aanschouwen van een zelfportret in het werk van van Elk volgens de analyse van Lageira, de toeschouwer zich in *A Beam* begeeft op intiem terrein. Samenvattend kan men nu zeggen dat de beschouwer van *El Triple 1979* getuige is van een expliciete aanwezigheid van de horizon, van een extraverte expressie van de kunstenaar en van een illusionaire situatie, maar waarin hij de mogelijkheid heeft om de positie in te nemen van belichaamd subject, wat hem controle over het afgebeelde tafereel biedt. In *A Beam* blijft de kijker in het ongewisse van wat hij ziet door de afwezigheid van de horizon, die echter impliciet kan worden waargenomen als men voorkennis heeft van de geschiedenis van het werk van de kunstenaar, waarmee de kijker via het kunstwerk als zelfportret de introversie van de kunstenaar en zijn innerlijke vertwijfeling en zoektocht kan delen.

In dit hoofdstuk heb ik laten zien dat de afgebeelde horizon bij een beschouwing van *Andros* twee rollen vervult. Ten eerste de formele rol als lijn die de afzonderlijke beelden verbindt tot één geheel. Omdat vervolgens de nieuw ontstane lijn in dit geheel door een beschouwer opnieuw wordt waargenomen als de horizon, speelt deze ook de rol van betekenisgever in de beeldenreeks, omdat de horizon de waarneming van een landschap en dus ruimte mogelijk maakt. De theorieën van Lemaire hebben deze relatie tussen horizon, landschap en waarnemer verdiept en verduidelijkt. Wesseling plaatste tegenover de horizon de *verticon*. Deze zienswijze maakt het mogelijk om ook over een impliciet, verborgen aanwezige horizon in een kunstwerk te spreken. Lageira schreef - vergelijkbaar met wat Lemaire schreef over de werkelijke horizon - over de innerlijke scheidslijn tussen het zelfbewustzijn en het eigen ik als een horizon, die het ons mogelijk maakt om afstand te nemen van gebeurtenissen. De complexiteit van het begrip horizon is hiermee geïllustreerd en daarmee ook de complexe verhouding van een beschouwer tot de *Sequenties* waarin de horizon in beeld is gebracht.

Bij het beschouwen van *Andros* en *El Triple* blijkt de waarneming van de horizon op een andere manier een rol te spelen dan in het werk van Dibbets en van van Elk, die ook gebruik hebben gemaakt van foto's en in wier werk de afbeelding van de horizon eveneens een motief is. In de *Sequenties* heeft de beschouwer de mogelijkheid zich met de fysieke

handelingen van de fotograaf te identificeren en kan hij met hem ‘meekijken’ via de camera bij het maken van de beelden. In het werk van Dibbets kan de beschouwer op een meer afstandelijke manier meekijken met de overwegingen en handelwijzen van de kunstenaar, bijvoorbeeld door de manier waarop hij de foto’s in zijn *Dutch Mountains* heeft gerangschikt en via de schetsen en aantekeningen met potlood die hij onder de foto’s heeft geplaatst. Bij van Elk gaat de mogelijke identificatie met de kunstenaar ook via de presentatie van zijn werk, waarin we volgens Lageira een zelfportret en de vertwijfelde zoektocht van de kunstenaar kunnen waarnemen.

Het zichtbaar indexicale karakter van de *Sequenties* - de waarneming van het “zuivere spoor van een handeling” - maakt dat bij een beschouwing van die exemplaren, waarbij de horizon is afgebeeld, eerder het idee ontstaat van het werk als zijnde ‘een venster op de wereld’, dan bij een beschouwing van het in deze scriptie getoonde werk van Dibbets en van Elk, waarbij ook de horizon is afgebeeld.

4. Waarneming van plaats, ruimte en tijd in de *Sequenties*

Via zijn *Sequenties* lijkt Szulc-Krzyzanowski de beschouwer toegang te verschaffen tot een zelfstandig fotografisch idioom, waarbinnen specifieke fenomenen plaats kunnen vinden. Uit de uiteenzetting in voorgaande hoofdstukken trek ik de conclusie dat deze fenomenen ‘camera specifiek’ zijn, inherent aan het ‘programma’ van het apparaat. De vraag die ik in dit hoofdstuk aan de orde wil stellen, is waar en op welke manier en in welke hoedanigheid dit idioom zich in de beleving van een beschouwer precies openbaart. Met andere woorden, welke rol spelen de factoren plaats, ruimte en tijd in de beleving van een subject bij het beschouwen van de *Sequenties*? Is het mogelijk om in de beelden afzonderlijk, of in de manier van rangschikking van de beelden, aspecten aan te wijzen, die van betekenis zijn

bij de gewaarwording van plaats, ruimte en/of tijd? En wat is het effect van de eventuele bevindingen op de beschouwer? Ik zal in dit hoofdstuk onder andere terugkomen op de mogelijkheid van identificatie van de beschouwer met de camera en de fotograaf en hoe de ruimte zich bij het bekijken van een *Sequentie* voor de beschouwer ‘ontvouwt’ zoals omschreven aan de hand van Lemaire’s verhandeling over de horizon in relatie tot het fenomeen ‘landschap’. Ik zal de inzichten in de theorieën van Flusser en Dubois, die fotografische beelden onder andere beschrijven binnen het virtuele domein van de geest, verder uitdiepen door te onderzoeken hoe de *beelden zelf* plaats en ruimte innemen in de geest van een beschouwer van de *Sequenties*. Het begrip ‘panorama’ zal in deze context verder worden uitgediept. Vervolgens zal ik ingaan op het aspect van de belichaamde beschouwer, de *verticon*, die “talrijke wisselende perspectieven in zich verenigt [en] bepalend [is] voor de verhouding tussen kunstwerk en beschouwer.”⁹¹ De mate en de hoedanigheid waarin de belichaamde beschouwer de *Sequenties* fysiek ervaart zal ik analyseren met theorieën uit de neurowetenschappen (Rick Grush) en de filmkritiek (Vivian Sobchack), nadat ik heb onderzocht hoe en welke mentale processen een rol spelen bij het aanschouwen van een panorama (Victor Burgin, Alexander Streitberger). Om de factor tijd in de *Sequenties* te duiden zal ik ingaan op de vraag of deze in de afbeeldingen afzonderlijk kan worden benoemd of waargenomen, of dat deze factor alleen een rol speelt bij het waarnemingsproces bij het beschouwen van een *Sequentie* in zijn geheel. Hiervoor zal ik gebruik maken van theorieën van Laura Mulvey en Annette Michelson met betrekking tot het medium film. Zij analyseren het medium vanuit de verschillende perspectieven: de toeschouwer, de cameraman, de camera en het opnamemateriaal en Mulvey legt verbanden tussen fotografie en film. Maarten Vanvolsem is een interessant theoreticus en kunstenaar die zich toelegt op het fotografisch in beeld brengen van de factor tijd. Dit zal mij helpen om de *Sequenties* op dit gebied te duiden.

⁹¹ Wesseling, 2013, p. 19.

4.1 Waarneming van plaats en ruimte in de *Sequenties*

In hoofdstuk 2 heb ik, door theorieën te combineren van Flusser (het fotografisch ‘programma’) en van Dubois (de fotografische ‘daad’), gesteld dat de beschouwer van een *Sequentie* zich kan voorstellen dat hij naar ‘het moment in de camera’ kijkt en dat dit de beschouwer de mogelijkheid verschaft zich te identificeren met ‘de camera’. Is het volgens deze zienswijze nu ook mogelijk voor een beschouwer om zich voor te stellen dat de *plaats* van bijvoorbeeld de sequentie *Andros* zich (virtueel) ‘in’ de camera bevindt? De aanleiding voor deze vraag vond ik in *Des espaces autres* (1967), een veelbesproken essay van Foucault waarin hij een zijswijze schetst van bepaalde plekken of ruimtes, losstaand van het dagelijks maatschappelijk leven, maar er wel aan gerelateerd, en die meestal een rituele of symbolische functie vervullen.⁹² Hij vergelijkt deze werkelijk bestaande plaatsen met niet bestaande, geïdealiseerde plaatsen die wij kennen als utopia’s, en noemt deze werkelijke plaatsen ‘heterotopia’s’. Als voorbeeld van zo’n heterotopia noemt hij ruimtes in primitieve culturen waar rituelen plaatsvinden of verboden of sacrale ruimtes waar bijvoorbeeld alleen adolescenten of zwangere of menstruerende vrouwen binnen mogen. Hij noemt deze ruimtes ‘crisis heterotopia’s’. In onze westerse cultuur kennen we deze heterotopia’s in de vorm van instellingen voor afwijkenden: gevangenissen, psychiatrische inrichtingen. Heterotopia’s kunnen ook van betekenis veranderen als de cultuur verandert, zoals begraafplaatsen vroeger in het hart van een gemeenschap waren gelegen en tegenwoordig op afgezonderde plaatsen. Theaters en cinema’s zijn volgens Foucault ook heterotopia’s, hierin kunnen verschillende aan elkaar tegengestelde werelden zich manifesteren. In mijn betoog wil ik vooral zijn beschrijving van de spiegel als een grensgeval tussen utopia en heterotopia aanhalen. Foucault schrijft, dat als hij zichzelf beschouwt in een spiegel, hij zich enerzijds bewust is van de virtualiteit van zijn spiegelbeeld. De wereld in de spiegel is wel zichtbaar, maar hij kan hem niet betreden. Tegelijkertijd, beschrijft Foucault, wordt “de plaats die ik inneem op het moment dat ik naar mijzelf in de spiegel kijk, ineens absoluut werkelijk, verbonden met alle ruimte eromheen, en absoluut onwerkelijk, omdat om waargenomen te worden, het

⁹² Foucault, 1967.

virtuele punt aan de andere kant gepasseerd moet worden.” Een spiegel manifesteert zich dus tegelijkertijd als een *utopia* en als een *heterotopia*. In het beschouwen van de *Sequenties* wordt de toeschouwer volgens deze zienswijze zich gewaar van een paradoxale set aan perspectieven. Als een beschouwer van een *Sequentie*, volgens de beschreven theorieën van Flusser en Dubois, nu kijkt naar ‘het moment in de camera’ (zie p. 24), neemt hij het beeld dus waar als zijnde een *camerabeeld*. Dit is een virtueel beeld, te vergelijken met het door Foucault beschreven spiegelbeeld. De toeschouwer kan deze virtuele plaats of ruimte die wordt afgebeeld niet betreden, maar beschouwt het beeld als het ware *via* de camera *en* in de *plaats* van de bediener van de camera. Dit virtuele beeld is zodoende een asymmetrisch spiegelbeeld. Het beeld is geen weerspiegeling van de wereld waar de beschouwer zich op het moment van waarneming bevindt, maar door belichaming van het proces van vastlegging van het beeld dat de beschouwer via de beelden waarneemt, vormt zich in de verbeelding van de beschouwer een voorstelling van een plaats waar hij zich *zou kunnen bevinden* en waar hij *zou kunnen handelen*. Net als bij een spiegel wordt er een wereld waargenomen aan ‘gene zijde’, terwijl men zich bewust is van zijn aanwezigheid aan ‘deze zijde’. De asymmetrie van deze constructie manifesteert zich in het feit dat de waarneming van de wereld aan ‘gene zijde’ zowel werkelijk is (door het proces van belichaming) als onwerkelijk (men is fysiek aan ‘deze zijde’), een sensatie die een desoriënterende werking heeft op de beleving van het zijn in de wereld aan ‘deze zijde’. Een *Sequentie* manifesteert zich dus tegelijkertijd als een *utopia* en een *heterotopia*.⁹³

Voortbordurend op de voorstelling van de genoemde virtuele aspecten van de plaats van een fotografisch beeld zou men zich nu ook een *route* voor kunnen stellen die een beeld van een *Sequentie* aflegt van de plaats in de verbeelding van de fotograaf tot de plaats in de verbeelding van de beschouwer. Florian Rötzer stelt zich in zijn onderzoek naar een definitie

⁹³ In ‘Photography in mixed-media art works. From transparent to hypermedial and homotopias to heterotopias’, beschrijft Helen Westgeest het werk *Flash Film* van Katja Mater, dat nog een in dit verband interessante aanvullende kijk op het begrip *heterotopia* biedt. In *Flash Film* bevindt een toeschouwer zich in een donkere ruimte en is getuige van een weergave op een groot scherm van een video opname van een tocht door een duister gebouw. De toeschouwer bevindt zich dus in dezelfde duisternis als de bekeken film, tot Mater plotseling een flitslicht in werking stelt, waardoor de beschouwer een kort moment als het ware het ‘maken van een foto’ beleeft, en waarbij het beeld enige tijd op het netvlies blijft na-ebben. Je zou kunnen zeggen dat het beeld hierdoor tijdelijk een representatie wordt die door (het fysiologisch apparaat van) de beschouwer zelf wordt voortgebracht. Westgeest beargumenteert dat de waargenomen plaats tegelijkertijd echt en niet echt is, dus een heterotopia volgens de beschrijving van Foucault (met de kanttekening dat deze zienswijze aanzet tot reflectie op het medium en niet tot reflectie op de maatschappij, zoals Foucault bedoelt). Westgeest, 2007, 8-9.

of omschrijving van het medium fotografie in zijn essay *Re: Photography* voor, dat een foto in de verbeelding van de fotograaf bestaat, nog voordat hij werkelijk genomen wordt.⁹⁴ Zo bezien transformeert een beeld in verschillende hoedanigheden, via het transport door verschillende media. In het geval van Szulc-Krzyzanowski's *Sequenties* krijgt het beeld al gestalte in de vorm van een schets in het aantekeningenboek van de kunstenaar. Vervolgens wordt het beeld geënceneerd op de plek van de opname. Hier krijgt het beeld een zeer tijdelijk gestalte in het waarnemingsstelsel van de fotograaf die door zijn zoeker kijkt voordat hij afdrukt zoals Rötzer omschrijft. Op het moment van afdrukken, waarbij de sluiters van de camera zich opent en weer sluit, bestaat het beeld volgens Dubois een moment als 'het zuivere spoor van een handeling' via een 'barst in de continuïteit'.⁹⁵ Vanaf dat moment wordt het beeld onderdeel van het programma van de camera zoals Flusser omschrijft.⁹⁶ Om daarna, via negatief of digitale code na enige tijd terug te keren in de vorm van een voor de beschouwer beschikbaar beeld. De foto (de fotoreeks) is dan op de plek van zijn bestemming aangekomen en kan worden geconsumeerd, geanalyseerd en gedeeld. De beschouwer van de uiteindelijke sequentie kijkt naar een gebeurtenis in de beelden die daar en dan voor hem plaatsvindt, en die, zolang de beschouwer het wil, zich telkens herhaalt.

De voorstelling van zaken, waarin de plaats van datgene wat wordt afgebeeld 'een virtuele plek in het programma van de camera' is, kent dus volgens Rötzer zijn tegenhanger in het model waarbij de plaats van een foto, al *voordat* hij is gemaakt, in de verbeelding bestaat van degene die de foto maakt. Over de uiterste consequentie van het bestaan van een foto in de verbeelding heb ik al eerder geschreven in hoofdstuk 2 aan de hand van een beschrijving van het project *Nabeelden* van Terpstra. Een ander interessant kunstwerk in dit verband, waarbij de verbeelding van de beschouwer wordt aangesproken door zowel tekst als beeld, en waarbij deze vormen elkaar wederzijds beïnvloeden en één geheel vormen, is *A place to read* (2010) van Victor Burgin. Het concept van hoe verbeelding en mediatisering zich tot elkaar verhouden wordt hierin vergaand uitgediept. Burgin creëerde, als reactie op de hoeveelheid aan bijzonder architecturaal privaat erfgoed in Istanbul dat verdwijnt ten bate

⁹⁴ Rötzer, 1996, p.24. Rötzer schrijft bovendien dat onze voorstelling van de wereld niet de echte wereld is: "In the end, our visual perceptions too, like photographic images, are only models of a world which is not directly accessible to us, a model dependent on interface and guided by interest."

⁹⁵ Zie p. 24 van deze scriptie.

⁹⁶ Zie p. 15 van deze scriptie.

van de commercie, met behulp van een driedimensionaal ontwerpprogramma op de computer een in 1980 verdwenen koffiehuis, op de exacte plek waar het koffiehuis gestaan heeft, met bijbehorend panorama. De aanwezigheid in het koffiehuis kon worden (her)beleefd via dit model, verwerkt in een video-installatie, die de beschouwer vanuit verschillende perspectieven visueel toegang verschaft tot het gebouw en de omgeving. Naast dit beeldmateriaal worden in de installatie ook drie teksten vertoond, één geschreven vanuit het perspectief van een persoon die in Istanbul in een zeker koffiehuis een boek leest waarin wordt geschreven over het verdwenen koffiehuis, een tweede tekst geschreven vanuit het perspectief van de schrijver van het boek dat de persoon uit tekst één aan het lezen is en die haar verblijf elders op de wereld beschrijft die doet denken aan het panorama van het verdwenen koffiehuis, en een derde tekst waarin men leest dat de hoofdpersoon van het boek dat in tekst één wordt gelezen en in tekst twee wordt geschreven, zich bevindt in een koffiehuis, en die een avatar heeft die zich tegelijkertijd beweegt door het virtuele koffiehuis. Dit werk, dat erop is gericht om de beschouwer bewust te maken van bepaalde media-communicatiestrategieën van multinationals voor commerciële doeleinden, heeft het panorama als *motief* en heeft een desoriënterende werking die op een bepaalde manier te vergelijken is met zoals die veroorzaakt wordt door de *Sequenties*. In het geval van *A Place to Read* door de beschouwer te confronteren met diverse parallelle werelden waarin hij zich mentaal kan begeven en waarin hij dan diverse *tegenstrijdige standpunten* inneemt. De *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski kenmerken zich door een vergelijkbare strakke regie van de kunstenaar die leidt tot desoriëntatie van de beschouwer. De beschouwer wordt zich, net als in *A Place to Read*, bewust van de arbitraire wijze waarop hij zich verhoudt tot de hem omringende wereld.

Enig inzicht in het proces van subjectieve en objectieve ruimtelijke waarneming biedt Rick Grush in *Self, World and Space: The Meaning and Mechanisms of Ego- and Allocentric Spatial Representation*, waarin hij beschrijft dat een menselijke ervaring een voortdurende wisselwerking is van een directe ervaring en een bewustzijn van het feit *dat* men ervaart.⁹⁷ Met andere woorden, dat ervaring van ruimtelijke waarneming een proces is van voortdurende evaluatie en voortschrijdend inzicht in de relatie tussen subjectiviteit en objectiviteit ervan. Grush beargumenteert dat, in tegenstelling tot wat intuïtief snel wordt

⁹⁷ Grush, 2000, p. 59–92.

aangenomen, ruimtelijke waarneming niet aangeboren een puur visuele aangelegenheid is. Er is geen aangeboren programma in het menselijk brein aanwezig, dat visuele informatie uit de buitenwereld vertaalt naar een ruimtelijke ervaring van deze externe wereld. Om duidelijk te maken hoe onze hersenen in staat zijn getraind te worden om op *onconventionele* wijze representaties van de 3-dimensionale wereld te maken, komt Grush met het voorbeeld van een systeem dat is ontworpen voor blinden, bestaand uit een apparaat dat fysische informatie van een object in de ruimte (afstand, snelheid, grootte, textuur) vertaalt naar bepaalde unieke auditieve signalen (toonhoogte, geluidssterkte, en veranderingen hierin), die een getrainde persoon in staat stelt de omgeving ‘horende te zien’. Iemand die zich traint om dit systeem te gebruiken, creëert hiermee een ‘egocentrische’ ruimte, een in de verbeelding voorgestelde ruimte op basis waarvan het subject in staat is acties te ondernemen in deze ruimte. Deze ruimte nu, kent ontelbare alternatieve standpunten of POVs (point of views). Deze niet-egocentrische ruimte noemt Grush de allocentrische ruimte, die volgens hem niet zuiver objectief kan zijn. De zuiver objectieve ruimte noemt hij ‘nemocentrische’ ruimte en hij beargumenteert dat deze theoretisch niet kan bestaan vanwege het feit dat elke ruimte waar een mens over spreekt een (door welk individu dan ook) een *voorgestelde* ruimte is. Op basis hiervan zou je kunnen zeggen dat de mens ten aanzien van de driedimensionale wereld redeneert, besluit en handelt via een dialoog tussen de egocentrische en allocentrische ruimte voorstellingen, dus dat hij uitgaat van het ‘ik’ en vervolgens diverse alternatieve standpunten overweegt om de consequenties van eventueel handelen te overzien. Hierop voortbordurend stel ik dat een fotograaf de ‘lichaamseigen’ egocentrische ruimte waarmee hij vertrouwd is geraakt via direct contact met zijn zintuigen, kan vervangen door een ‘niet-lichaamseigen’ egocentrische ruimte, één waartoe hij slechts toegang heeft via een ‘prothese’, de camera.⁹⁸ Laten we met deze informatie nu wisselend kijken naar *Andros* en naar *Le Porge Ocean September 1978* (afb. 22).⁹⁹ Een belangrijke overeenkomst tussen de twee sequenties is de aanwezigheid van de horizon, die de afzonderlijke foto’s aan elkaar verbindt tot een

⁹⁸ Hier bedoel ik met ‘fotografische ruimte’ een *fysische ruimte*, niet te verwarren met de fotografische ruimte die ik noemde op p. 26. Daar bedoel ik eerder een *psychische ruimte*, dus een fotografische ruimte die niet alleen door formele en ruimtelijke aspecten gestalte krijgt, maar een ruimte die ook inhoud en betekenis krijgt via symbolische aspecten.

⁹⁹ *Le Porge Ocean September 1978* kort in het vervolg af tot *Le Porge Ocean*.

panorama, waarmee het fenomeen ‘landschap’ zichtbaar wordt voor de beschouwer.¹⁰⁰ Door de lineaire aaneenschakeling van de verschillende opnames, overziet een beschouwer het landschap in beide sequenties als een panorama, ten opzichte waarvan hij in het centrum staat. De sequentie *Andros* is echter tot stand gekomen via een *circulaire* camerabeweging waarbij de camera (en de fotograaf) het middelpunt vormen, terwijl de beweging die de camera voor de opnames voor *Le Porge Ocean* heeft moeten maken, een combinatie is van een lineaire en een circulaire. De in elk beeld naar het midden wijzende hand met stok in *Andros* vormt hierbij een zeker ‘kompas’ voor de beschouwer, die zich kan identificeren met de fotograaf dan wel de camera. Deze situatie verleent de egocentrische ruimte van de beschouwer van *Andros*, ondanks de tegenstrijdige waarnemingen (een lineaire layout en een cirkelvormige beweging), een zekere stabiliteit. In *Le Porge Ocean* is in elk van de zeven opnames dezelfde stok zichtbaar vanuit verschillende posities met verschillende afstanden tot de waarnemer, terwijl de zeven opnames samen één aaneengesloten ruimte vormen, waarin de beschouwer een statische, centrale positie inneemt. De vanuit de belichaming van de beschouwer gecreëerde egocentrische ruimte wordt echter voortdurend verstoord door zich opdringende alternatieve standpunten die de zeven verschillende foto’s waaruit het panorama bestaat suggereren.¹⁰¹

De gewaarwording van de afbeeldingen als een panorama in de *Sequenties* heeft dus grote consequenties voor hoe plaats en ruimte gestalte krijgen in de verbeelding van de beschouwer. Het psychologische effect van het panorama op een beschouwer wordt in het essay ‘Victor Burgin’s *A Place to Read* and the Panoramic Subject of the Bosphorus’ (2014) van Gülru Cakmak, uitgebreid geanalyseerd, door zowel gebruik te maken van een beschrijving van het (zojuist beschreven) werk *A Place to Read* van Burgin, als van quotes uit zijn vele essays over dit onderwerp.¹⁰² Cakmak citeert Burgin, die het ervaren van een panorama vergelijkt met het beschouwen van de wereld in “een flux” en zij beschouwt vervolgens het werk *A Place to Read zelf* als zijnde een panorama, als een aaneenschakeling

¹⁰⁰ Zie de theoretische verhandeling van Lemaire over de horizon op p. 30, 31 van deze scriptie.

¹⁰¹ Het kunstenaarsduo WassinkLundgren maakte in 2010 een serie straatfoto’s in Tokyo, waarbij beiden telkens op eenzelfde moment maar uit een verschillende hoek een foto maakten van een passant. Behalve dat deze werkwijze spot met het in de fototherapie veelbesproken ‘beslissende moment’, verleent het de toeschouwer een interessante kijkervaring, vanwege de verschillende standpunten die hij als belichaamde beschouwer kan innemen, om de ruimtelijke situatie te kunnen begrijpen (afb. 23).

¹⁰² Cakmak, 2014.

van beelden en verhalen, die samen één geheel vormen. Burgin zelf zegt dat het panorama het begrip ‘omgeving’ oproept en “nader definieert, in de vorm van een omtrek, een subjectieve grens van wat men kan weten van de eeuwige, oneindige film waarin werkelijkheid en schijn door elkaar lopen.”¹⁰³ In het ervaren van elk panorama moet het subject zich volgens Burgin telkens ‘hernemen’ in het beschouwen van de aaneenschakeling van beelden.¹⁰⁴ Alexander Streitberger benadrukt in ‘The Return of the Panorama’ dat het beschouwen van elk panorama lichamelijk gezien geen statisch proces is.¹⁰⁵ Hij beschrijft het panorama als een ‘gebaar’, dat niet vanuit een vast gezichtspunt kan worden beleefd, maar een lichamelijke actie of een ‘dynamische draai’ van het hoofd vereist om het te vatten. In zijn essay noemt hij diverse voorbeelden waaruit blijkt dat het panorama een onderwerp is geweest dat door de gehele fotografie geschiedenis heen veel fotografen en kunstenaars bezig heeft gehouden. De fascinatie voor dit onderwerp kan worden toegeschreven aan de tijd-ruimte paradox, die ontstaat bij de representatie van een panorama als één geheel, maar welke feitelijk bestaat uit op afzonderlijke momenten gemaakte opnames. Deze tijd-ruimte paradox is duidelijk waarneembaar in Szulc-Krzyzanowski’s *Baja California 25 februari 1980* (afb. 24), waarin een panorama tevoorschijn komt door de horizonlijn die doorloopt in de serie beelden, die links en rechts visueel wordt begrensd door een stuk kust dat in beeld is gebracht. Het door Streitberger genoemde ‘gebaar’ is hier bijna letterlijk verbeeld, evenals Burgins stelling dat de beschouwer zich tijdens het waarnemingsproces van het panorama voortdurend moet ‘hernemen’. De tijd-ruimte paradox in het panorama wordt nog eens versterkt als de beschouwer met enige snelheid heen en weer kijkt langs de beelden, waardoor de afgebeelde handeling van het werpen van de steen van hand tot hand zich als een film voor de ogen van de toeschouwer afspeelt. De voorbeelden die Streitberger noemt van panorama’s met een duidelijk waarneembare tijd-ruimte paradox, zijn de 19e eeuwse fotografische panorama’s van Gustave le Gray en Eadweard Muybridge (afb. 25), waarin in iedere opname waar het panorama uit is opgebouwd de schaduwen anders zijn, doordat elke opname op een ander moment van de dag gemaakt zijn. Bij een beschouwing van *Le Porge Ocean* treedt een

¹⁰³ Burgin, 2009, p. 268: “The idea of the panorama in a sense refines that of ‘environment,’ in that it invokes a perimeter, a subjective limit to what may be known of the totality of the ‘perpetual infinite film’ in which the real and the virtual mingle.”

¹⁰⁴ Burgin, 2009, p. 297, 279-280

¹⁰⁵ Streitberger, 2014, p. 59-85.

soortgelijke paradox op door de schaduwen die verschillende richtingen uitwijzen. In de reeks ‘panorama paradoxen’ komt in Szulc-Krzyzanowski’s *Baja California 24 februari 1980* (afb. 26) tenslotte nog de ruimte-ruimte paradox tot uitdrukking. Deze ontstaat door de tegenstrijdige gelijktijdige waarneming van zowel het panorama als de stok als één geheel, die in werkelijkheid nooit zo lang zou kunnen zijn - en evenmin kan iemand de armen zo ver uit elkaar plaatsen als in het beeld wordt waargenomen. Het aantal vormen waarin de paradox zich voor kan doen is opmerkelijk. Streitberger toont in zijn essay het werk *Flower Arrangement for Bruce Nauman* (1970) (afb. 27) van Dennis Oppenheim, die met dit werk een panorama heeft gecreëerd dat bestaat uit een reeks opnames van een bloemenveld in een bos, waarbij elke opname vanuit hetzelfde standpunt, maar op een ander moment is gemaakt. Door de uniformiteit van het bloemenveld valt het in eerste instantie niet op dat het panorama bestaat uit telkens hetzelfde beeld. Voor de toeschouwer wordt de tijd-ruimte paradox extra vreemd, doordat de betrouwbaarheid van de waarneming van één ruimte, die een panorama gewoonlijk representeert, op losse schroeven komt te staan.¹⁰⁶

De genoemde werken die het panorama als onderwerp of motief hebben, benadrukken de complexe relatie van de beschouwer met de aspecten ruimte en tijd in een fotografisch panorama. Overigens stelt Streitberger vast dat conceptuele kunst en het panorama aan elkaar zijn gelinkt doordat beiden “zowel een tegenwicht aan het modernisme, als nieuwe perspectieven boden aangaande de esthetische en culturele status van kunst, inclusief hun relatie tot ruimte, tijd, representatie en perceptie.”¹⁰⁷ Het effect van een panorama ten slotte, stelt hij, is tweeledig: Het panorama verbeeldt de werkelijkheid tot het punt waarop het niet meer mogelijk is het van de natuur te onderscheiden en andersom is het voor de beschouwer bij het tegemoet treden van de werkelijkheid soms moeilijk om nog onderscheid te kunnen maken tussen deze werkelijkheid en de representatie ervan.

Vanuit het oogpunt van de problematiek van een desoriënterende werking van een panorama op een beschouwer wil ik nog eens aandachtig naar de sequentie *Andros* kijken, waarbij ik met betrekking tot de genoemde problematiek de nadruk wil leggen op de

¹⁰⁶ Streitberger noemt in zijn essay ook voorbeelden van 360 graden-panorama’s (zoals *Finch College Project* (1969) van Robert Morris, bestaande uit een ronddraaiende projector die opnames van een ronddraaiende camera projecteert en die daarmee een effect van belichaming van het opnameproces bij een beschouwer teweegbrengt. Hij merkt op dat het 360 graden panorama niet gebonden is aan een *kader*, in tegenstelling tot traditionele fotografie en film. Streitberger, 2014, p.65.

¹⁰⁷ Streitberger, 2014, p.65

begrippen plaats en ruimte. Met *Andros* heeft de fotograaf in één beweging de begrippen plaats (van waaruit de fotograaf zijn opnames maakte), ruimte (die zich voor de beschouwer ontvouwt via de afgebeelde horizon en zichtbaar wordt als ‘landschap’) en tijd (elke opname is gemaakt op een ander, opeenvolgend moment) in beeld gebracht. Elk aspect echter toont zich aan de beschouwer in een vreemde hoedanigheid. De cirkel in het zand sluit zich in het laatste beeld van de sequentie, waaruit de beschouwer op kan maken dat de fotograaf 360° is gedraaid. Deze afgebeelde handeling benadrukt de waarneming van een 360°-panorama. Het panorama wordt echter als één geheel waargenomen, terwijl het in het zand getrokken spoor in delen aan de toeschouwer verschijnt. De tijd-ruimte paradox krijgt hierdoor een extra ‘laag’. Wat de beschouwer te zien krijgt van het landschap in het panorama is overigens minimaal, waardoor zijn aandacht op de *handeling* van de fotograaf gefocust blijft. De beschouwer neemt een centrale, en vanwege het panorama ‘alles overziende’ positie in, maar blijft ruimtelijk gevangen in de getrokken cirkel en binnen het fotografisch kader dat het zicht beperkt. De naar buiten, van zich af gerichte handeling van de fotograaf - wiens arm gecentreerd in elk beeld kan worden waargenomen waardoor een identificatie met de fotograaf mogelijk wordt - transformeert in een naar *binnen* gerichte handeling, vanwege het ontstaan van de cirkel die het (waarnemend) subject om- en insluit. De waarneembare ruimte wordt voor de beschouwer kwantitatief gedefinieerd door de handeling van het construeren van het spoor maar het zicht op de kwaliteit van de ruimte (het landschap!) blijft beperkt. Het gevoel van het waarnemend subject dat hij controle heeft over de ruimte die zich voor hem ontvouwt wordt zo door de waarneming van het ontstaan van het panorama benadrukt. Tegelijkertijd wordt dit gevoel van controle over de ruimte *onderdrukt* door de waarneming van het trekken van de cirkel, waar de belichaamde beschouwer als het ware in wordt gevangen.

Deze sequentie *Andros* blijkt dus problematisch voor de oriëntatie van het waarnemende subject in de hem omringende wereld, waarbij je de beschreven problematiek een vorm van ‘verdwalen’ zou kunnen noemen. Vivian Sobchack schrijft in haar essay ‘Breadcrumbs in the Forest: Three Meditations on Being Lost in Space’, over dit onderwerp (onder andere aan de hand van het sprookje van Hans en Grietje van de gebroeders Grimm).¹⁰⁸ Zij onderscheidt drie verschillende vormen van verdwalen, waarbij zij een

¹⁰⁸ Sobchack, 2004, p.13-35.

analyse maakt vanuit het perspectief van de sexe-afhankelijkheid ervan.¹⁰⁹ De eerste vorm die Sobchack noemt, is in staat een unheimisch gevoel bij het subject op te roepen: de rondgang in cirkels. Zij geeft een voorbeeld van Freud die beschrijft in een rosse buurt de weg kwijt te zijn, telkens terugkerend op hetzelfde punt waar hij uit is gekomen, en een iets grimmiger voorbeeld in dit verband, de film *The Blair Witch Project* (1999), waar een stel jongeren de weg kwijt raakt in een bos, waarbij dit pas aan het licht komt als zij na lange tijd zoeken naar een uitweg weer terugkeren op een eerder gepasseerd punt. De kaart wordt hierbij nijdig door één van de (mannelijke) hoofdrolspelers in een beek gegooid. Een tweede vorm van verdwalen, misschien nog vervreemdender, is het een absoluut niet weten waar men zich bevindt. Sobchack illustreert dit aan de hand van de film *A Comfort of Strangers* (1990), waarbij een koppel door - een voor hen vreemd - Venetië dwaalt, en 'gered' wordt door een stel rijke Venetianen, die hen in de loop van de film beroven van elke vorm van oriëntatie: ze zijn zich in het fatale verloop van de film zelfs niet meer zeker van hun identiteit. De derde, meest algemene en wereldlijke vorm van verdwalen is wel weten waar men is en waar men naartoe wil, maar niet weten *hoe* (Sobchack geeft hier het voorbeeld van de film *Quick Change* (1990), een komische aaneenschakeling van misverstanden waarbij een stel na een roof met de buit de luchthaven probeert te bereiken, wat maar niet wil lukken). Sobchacks punt in haar essay is, dat er een verschil is in hoe man en vrouw in het algemeen omgaan met het verdwaald zijn. Voor een man blijkt het belangrijker te zijn om zich zelfstandig te kunnen oriënteren dan voor een vrouw. Een vrouw zal eerder naar de weg vragen dan een man, voor wie dat al gauw een vernedering betekent. Voor een vrouw is de weg vragen een positieve handeling, het is namelijk een manier van het onderhouden van een sociale relatie met de buitenwereld. Filosofe Iris Marion Young brengt dit fysieke verschil in gerichtheid op de wereld in verband met de cultureel bepaalde positie van de vrouw als 'object'.¹¹⁰ Als object bestaat er geen neiging om zelfstandig te handelen of ruimte in te nemen, waardoor er ook geen intrinsieke motivatie zou bestaan om zich te oriënteren. Deze intentie tot oriënteren, of wat Sobchack noemt "[b]eing a 'master of the universe'", "veronderstelt een zich existentieel

¹⁰⁹ Ik spreek overigens voor het gemak in deze scriptie tot nu toe over 'hij', 'zijn' en 'hem' als ik het heb over de beschouwer, aannemende dat het voor de lezer duidelijk is dat hiermee ook wordt bedoeld 'zij', en 'haar'.

¹¹⁰ Young, Marion Iris, 1990. "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality." p. 31: "My suggestion is that the modalities of feminine bodily comportment, motility, and spatiality exhibit this same tension between transcendence and immanence, between subjectivity and being a mere object."

en wederkerig verhouden tot de ruimtelijke wereld, die gecentreerd is in, verbonden aan en georganiseerd rond een voortdurende lichamelijke intentionaliteit, van waaruit mogelijkheden worden overzien tot het uitvoeren van taken in de zich omringende wereld.”¹¹¹ Als een toeschouwer nu deze beschrijving zou projecteren op de sequentie *Andros*, dan zou een wisselwerking kunnen ontstaan tussen een gevoel van de door Sobchack omschreven vorm van verdwalen in een onophoudelijke en onvermijdelijke rondgang in cirkels en het paradoxale gevoel van meester te zijn van de situatie. De meer wereldse vorm van verdwalen, waarbij het gaat om de intentie om een doel te bereiken die wordt gefrustreerd, is hier niet van toepassing, tenzij men het figuurlijk ‘vinden van de bedoeling’ van de kunstenaar bedoelt: deze blijft onuitspreekbaar.¹¹² Verder zou men zich de vraag hier kunnen stellen: Is het maken van een sequentie een typisch mannelijke bezigheid? Een interessante vraag die wellicht een aanleiding vormt voor verder onderzoek, maar waar ik in het kader van dit betoog niet verder op in zal gaan.

De factoren plaats en ruimte met betrekking tot de *Sequenties* heb ik in deze paragraaf bestudeerd vanuit verschillende perspectieven. De (virtuele) plaats van de beelden zelf heb ik onderzocht in de hoedanigheid van een route die zij afleggen van de verbeelding van de fotograaf via diverse media tot in de verbeelding van de toeschouwer. De plaats kon verder ook de hoedanigheid aannemen van een heterotopia, waarbij het onbeslist is of deze gelegen is in het opname-apparaat, het beeld zelf of in de verbeelding van de beschouwer. De plaats van de horizon in de beelden gaf aanleiding tot een analyse van het begrip panorama, een verschijningsvorm die zowel van invloed kan zijn op de perceptie van de fysieke als de psychische ruimte. In het ervaren van elk panorama moet het subject zich volgens Burgin telkens ‘hernemen’ in het beschouwen van de aaneenschakeling van beelden. Dit blijkt nadrukkelijk het geval te zijn in zowel *Andros* als *Le Porge Ocean*, en niet alleen omdat het panorama uit losse beelden bestaat - vanwege de presentatie van de beelden als een sequentie - maar ook doordat de toeschouwer in elk afzonderlijk beeld tegenstrijdige informatie

¹¹¹ Sobchack, 2004, p. 32.

¹¹² Sobchack begint *Breadcrumbs in the Forest* overigens met een interessante persoonlijke anecdote. Als kind voelde zij zich nooit verdwaald, omdat voor haar *die* kant die zij op keek, *daar* was het Noorden. “With north as the way I was facing, the world radiated out not merely around me but from me.” Kijken we nu met deze informatie naar *Andros*, dan ontstaat er weer ruimte voor een nieuwe associatie: De stok als kompasnaald. Sobchack, 2004, p.13-14.

waarneemt: In *Andros* blijft de belichaamde beschouwer de stok als een ‘kompasnaald’ waarnemen, die voortdurend wijst naar het noorden, en in *Le Porge Ocean* is de beschouwer in het panorama gecentreerd, maar neemt hij in elk beeld een ander standpunt in de ruimte in. Theorieën uit de neurowetenschappen (Rick Grush) en filmkritiek (Sobchack) bleken bruikbare instrumenten om de problematiek inzichtelijk te maken. De plaats van een object in de beelden van de *Sequenties* (de stok in *Le Porge Ocean*) of subject (de arm in *Andros*) is van invloed gebleken op de virtuele positie die de beschouwer inneemt, een plaats van waaruit zijn egocentrische ruimte vorm en inhoud krijgt, die ten slotte op zijn beurt het uitgangspunt vormt voor een “lichamelijke intentionaliteit, van waaruit mogelijkheden worden overzien tot het uitvoeren van taken in de zich omringende wereld.”¹¹³ De *Sequenties* blijken een rijke bron voor speculaties betreffende het menselijk subject en zijn mogelijkheden tot perceptie en handelen en roepen zelfs vragen op met betrekking tot gender-specificiteit. Deze speculaties en vragen zijn, zo argumenteren filosofen en critici, van belang voor de mens om zich mee bezig te houden, om zo een genuanceerd standpunt in te kunnen nemen op het wereldtoneel.¹¹⁴

4.2 Waarneming van de factor tijd in de *Sequenties*

De ruimte, die wordt gevormd in panorama’s, kan in één oogopslag worden waargenomen en beleefd, maar ook in delen, door de afzonderlijke foto’s in opeenvolging of in willekeurige volgorde aandachtig te bestuderen. Er treedt een wisselwerking op in vormen van beleving van tijd, een ‘gefuseerde’ vorm en een ‘fragmentarische’. Elke fotografische (ook niet-panoramische) sequentie heeft zo zijn ambivalente verhouding tot het begrip tijd. Bovendien blijken veel *Sequenties* het begrip tijd als *onderwerp* te hebben. Een sequentie heeft ook een relatie met film, omdat het meerdere beelden betreft die in opeenvolging kunnen worden bekeken.

¹¹³ Sobchack, 2004, p. 32.

¹¹⁴ Zoals Walter Benjamin zegt over de moderne private mens: “His living room is a box in the theater of the world.”

Volgens Laura Mulvey in *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006) begint elke beschouwing van een fotografische afbeelding met het besef dat men een goed bewaard spoor uit het verleden aanschouwt, dat direct beschikbaar is en dat het vluchtige karakter van de werkelijkheid en zijn representaties weerspiegelt.¹¹⁵ “Hier raakt de realiteit van een foto als index verstrengeld met de kwestie tijd”. Mulvey snijdt een aantal interessante aspecten aan over de effecten van het beschouwen van film met betrekking tot het aspect tijd, die ook vergeleken kunnen worden met bepaalde effecten die de *Sequenties* hebben op een beschouwer. In het hoofdstuk ‘The Pensive Spectator’ beschrijft zij de effecten van de mogelijkheid voor een moderne beschouwer van film via een mediaspeler om zelf in te grijpen in het representatie proces. Herhalen, achteruit afspelen, stilzetten, vertragen en versnellen geven de kijker de gelegenheid om te ‘spelen’ en te bestuderen. De ‘aandachtige toeschouwer’ is zich in de moderne tijd meer dan ooit bewust van hoe zijn aandacht door het medium wordt gestuurd en put plezier uit het ontdekken van hoe dat gebeurt tijdens het kijken van een film.¹¹⁶ Zowel Annette Michelson en Mulvey halen Dziga Vertovs stomme film *Man with the Movie Camera* (1931) aan om te beschrijven wat er zoal aan de ‘editing table’ en in de rest van het productieproces plaatsvindt, dat de euforie en de “fantasie van infantiele almachtigheid” teweegbrengt.¹¹⁷ Vertov citeert in dit icoon uit de filmgeschiedenis uit het hele vocabulaire van filmproductie en -montage, door een verhaal te vertellen vanuit verschillende perspectieven, met de cameraman als protagonist. In haar voorwoord van *Death 24x a Second* beschrijft Mulvey een voor de factor tijd en in relatie tot de *Sequenties* cruciale opeenvolging van scènes uit de film van Vertov, en een illustratie van wat zij noemt de centrale paradox van film in het algemeen: Het tegelijkertijd aanwezig zijn van beweging en stilstand, voortgang en onderbreking. “While movement tends to assert the presence of a continuous ‘now’, stillness brings a resonance of ‘then’ to the surface.” Het onderwerp van *Man with the Movie Camera* is het maken en bekijken van film. Het motief van de film is het leven in een stad van ontwaken tot slapen gaan (met alles erop en eraan: geboorte, huwelijk

¹¹⁵ Mulvey, 2006.

¹¹⁶ Mulvey citeert Annette Michelson: “The euphoria one feels at the editing table is that of a sharpening cognitive focus and of a fantasy of infantile omnipotence open to those who, since 1896, have played, as never before in the world’s history, with the continuum of temporality and the logic of causality.” Michelson, 1990.

¹¹⁷ Vergelijk deze notie van ‘infantiele almachtigheid’ met het citaat van Sobchack “[b]eing a ‘master of the universe’ (...) veronderstelt een zich existentieel en wederkerig verhouden tot de ruimtelijke wereld, die gecentreerd is in, verbonden aan en georganiseerd rond een voortdurende lichamelijke intentionaliteit, (...)” Sobchack, 2004, p. 32.

en de dood). Als het leven in de stad flink op gang is gekomen met voetgangers, voortrazende trams en treinen, auto's en rijtuigen, bevriest het beeld van een scène waarin we de cameraman een rijtuig zien filmen, op het moment dat het witte paard dat het rijtuig trekt het gehele kader vult (afb. 28). Vertov houdt deze stills-techniek aan en een sequentie van verschillende stills volgt, waaronder opnames van de productietechniek: close-ups van filmstrips, filmrollen, een montagetafel, enzovoort. Hoewel men kijkt naar foto's, waardoor de tijd even stil lijkt te staan, is er een cruciaal verschil met het kijken naar een foto, los van het filmscherm. De sequentie van Vertov is ingebed in de continuïteit van de opeenvolgende beelden en de toeschouwer bevindt zich in dit continuüm.¹¹⁸ Een 'echte' foto is daarentegen "een ongebonden moment, ondubbelzinnig verankerd in zijn indexicale relatie tot het ogenblik van vastlegging."¹¹⁹ Een fotosequentie neemt in dit opzicht een paradoxale tussenpositie in. Elk beeld afzonderlijk uit een sequentie is "een ongebonden moment", maar is verankerd in zijn relatie tot andere beelden uit dezelfde sequentie. Aangezien elk beeld op een ander tijdstip gemaakt is, is elk beeld afzonderlijk verankerd in de som van de momenten van de verschillende opnames.¹²⁰ Waar een beschouwer van sequenties dus mee wordt geconfronteerd, lijkt op wat Mulvey noemt in haar boek in relatie tot wat een toeschouwer van de beschreven stills-scène in Vertovs film ondergaat, als de stills zich weer vermengen met de film die weer in beweging komt: "(...) the spectator is brought back with a heightened consciousness of the blending of two kinds of time."¹²¹ Deze 'verhoogde staat van bewustzijn', ten gevolge van de vermenging van twee soorten tijd, namelijk de gefilmde en de beleefde tijd, kan theoretisch ook optreden bij het beschouwen van een sequentie, waarin, zoals beschreven, een verankering van elk beeld in de som van de verschillende opname-momenten besloten ligt. Deze staten van bewustzijn noemt Mulvey mentale fenomenen die

¹¹⁸ Deze situatie geldt mijns inziens overigens automatisch ook voor beelden in een diashow.

¹¹⁹ Mulvey, 2006, p.13.

¹²⁰ Vanwege het feit dat een enkele frame op een filmstrip pas betekenis krijgt in de continuïteit van een projectie met een frequentie van 24 beelden per seconde, stelt Mulvey als antwoord op de vraag 'wat is film' voor: "death 24 times a second.", als reactie op Jean-Luc Godard's film *Le Petit Soldat* (1960), waarin het antwoord is: "truth 24 times a second." Mulvey, 2006, p. 15.

¹²¹ De manier waarop Vertov de aspecten van het medium film blootlegt is vervat in een discours rond de esthetiek en media-strategieën met betrekking tot beïnvloeding van publieke perceptie en opinie door het medium. Iets vergelijkbaars kan men zeggen van het eerder besproken werk *A place to read* van Burgin, dat ik heb gebruikt in mijn betoog om bepaalde aspecten van de *Sequenties* te onderzoeken. Ik zal vragen met betrekking tot de rol die de *Sequenties* eventueel in dit strategisch-esthetische discours spelen in deze scriptie onbeantwoord laten.

een gevoel van onzekerheid bewerkstelligen, die zowel plezierig als beangstigend kan zijn. Freud noemt dit moment, waarop het onderscheid tussen verbeelding en de realiteit vervaagt, het ‘unheimliche’. Voor Ann Banfield is deze complexe verhouding die een foto heeft tot het fenomeen tijd, een gevolg van hoe de autonomie van het ‘oog van de camera’ de menselijke manier van kijken vervangt.¹²² Deze zienswijze van Banfield van de vervanging van de menselijke blik door het ‘autonome’ camera-oog met zijn eigen ‘grammatica’, in combinatie met de zojuist beschreven complexe relatie van een sequentie met betrekking tot het begrip tijd, verleent de voorstelling van zaken van een belichaamde beschouwer in termen van die van de camera en de fotograaf, zoals geschetst in hoofdstuk 2, extra betekenis.

Behalve dat de factor tijd een rol speelt bij het *waarnemen van* een sequentie, is deze factor ook een terugkerend *motief in* enkele sequenties van Szulc-Krzyzanowski. De tijd als motief bepaalt dan de hoedanigheid van een door Szulc-Krzyzanowski afgebeeld fenomeen. Het motief van het verstrijken van de tijd bijvoorbeeld is zichtbaar in *Serifos 31 December 1975* (afb. 29) en *Biville 6 September 1976* (afb. 30), in beide gevallen wordt het motief zichtbaar door het in beeld gebrachte proces van het aanspoelen van een golf zeewater. In beide voorbeelden is de fotograaf zichtbaar in beeld. In *Serifos* figuurlijk en indexicaal als schaduw, in *Biville* letterlijk en iconisch door de afgebeelde arm en hand. In *Serifos* wordt de index tijdelijk en gedeeltelijk verdrongen door het erover spoelende zeeschuim, maar in het laatste beeld is het schuim weggetrokken en is de schaduw weer goed zichtbaar en dominant. In *Biville* is de iconische representatie van de fotograaf in ieder beeld de constante, terwijl een golf zeewater de hand overspoelt. Dit heeft een tijdelijke aantasting van de representatie van de hand tot gevolg, maar het beeld herstelt zich als het zeewater is weggezakt in het zand en de hand weer volledig zichtbaar wordt. In de laatste foto zijn de arm en hand verdwenen, een afdruk van de hand achterlatend in het vochtige zand. In *Krzyzanowski the Timekeeper*, een begeleidend essay in het fotoboek *Sequences* (1984) van Szulc-Krzyzanowski, beargumenteert de auteur David Travis dat de toeschouwer in *Serifos* getuige is van *cyclische* tijd en in dat in *Biville* de tijd in *lineaire* hoedanigheid aan ons verschijnt. In *Serifos* is de beschouwer getuige van een ‘open einde’ van de sequentie. Het argument van Travis luidt als

¹²² Mulvey, 2000, p.147. Banfield wordt aangehaald door Mulvey in haar essay *The index and the uncanny*. Mulvey schrijft: “Just as the photograph’s relation to time goes beyond a simple equivalence in the grammar of tense, so the autonomy of the camera eye displaces the grammar of person.”

volgt: “If we were to continue reading boustrophedonically, going back and forth, we could bring the wave back into the sea and then up to the beach as many times as we wished.”¹²³ In *Biville* echter, fungeert het laatste beeld van de sequentie als een ‘stopper’ van de vertelling. Het beeld van de afdruk van de hand in het natte zand kan worden gezien als een ‘fossiel’, goed bewaard door Szulc-Krzyzanowski, door de sequentie met dit beeld te eindigen. “The impression in the sand survives only because Krzyzanowski does not allow another wave to wash the area, as we know it must.” Travis zegt dat hiermee het concept van de eeuwigheid in beeld wordt gebracht door “weg te laten wat onvermijdelijk is.”¹²⁴ De toeschouwer wordt op deze manier geconfronteerd met zijn eindige biologische tijd en het schijnbaar eeuwige van de natuurverschijnselen.¹²⁵

Ook Dibbets heeft zich met sequenties bezig gehouden met de factor tijd, onder andere met *The Shadows in My Studio* (1969) (afb. 31), een sequentie waarin hij in 34 opeenvolgende opnames vanuit hetzelfde camerastandpunt de veranderende lichtinval in zijn studio heeft vastgelegd, in een periode van het verstrijken van een dagdeel. Hoewel de titel van het werk spreekt van schaduwen, is het de lichtprojectie van het raam op de studiovloer, veroorzaakt door direct invallend zonlicht, dat de aandacht trekt - en dat van vorm verandert door de verandering van richting van het invallend licht. Vos schrijft dat de ruimte die men waarneemt in de beelden van *The Shadows*, niet bijzonder is. Daardoor wordt onze aandacht volledig getrokken door het licht, “the *conditio sine qua non* of photography.”¹²⁶ Dibbets is hier niet zozeer bezig met het vormgeven van zijn beeld met gebruikmaking van het aspect licht, louter om de beelden expressie te verlenen. Door het maken van een sequentie maakt Dibbets het licht als het ware los van het beeld en is het de *beweging* van het licht dat door ons wordt waargenomen. De factor tijd is in deze sequentie dus ondubbelzinnig aanwezig in het motief van het verstrijken ervan, wat lijkt op de voorbeelden *Serifos* en *Biville* van Szulc-Krzyzanowski, waarin het verstrijken van de tijd door een beweging van het water zichtbaar

¹²³ Travis, 1984, p.

¹²⁴ Travis, 1984, p.

¹²⁵ Travis haalt met betrekking tot de factor ‘tijd’ de religieuze context hiervan aan, namelijk dat volkeren hun eigen omgang met het begrip hebben vormgegeven door middel van bepaalde vertellingen. De Hebreeën die met hun concept van God in hun verbeelding terug kunnen in de tijd waarin deze de aarde schiep, en vooruit in de tijd waarin het uitverkoren volk Gods verlossing wacht. En de Christenen die met hun vertelling van de geboorte, dood en wederopstanding van Jezus het begrip ‘hoop’ nieuw leven inbliezen door het concept van ‘onomkeerbare vooruitgang’ te introduceren. “But these are religious ideas that alleviate the one hard fact of biological time: death.”

¹²⁶ Vos, 1987, p. 20-21.

is. Het verschil met de sequenties van Szulc-Krzyzanowski is echter de totale afwezigheid van de aanwezigheid van de fotograaf in de beelden, waardoor hetgeen we aanschouwen ‘pure tijd’ is. Een ander belangrijk aspect waarin Dibbets sequenties verschillen met die van Szulc-Krzyzanowski is een wat Vos noemt “zoeken naar oorzaken in plaats van effect.”¹²⁷ Dit verschil in benadering van en omgang met het medium komt duidelijk tot uitdrukking in *Punta Boca 30 mei 1984* (afb. 32) van Szulc-Krzyzanowski. Hierin is ook een proces van verandering van de zonnestand verbeeld, waarneembaar voor de toeschouwer door het langer worden van het schaduwbeeld van een persoon in elk opeenvolgend beeld. Szulc-Krzyzanowski is blijkbaar net als Dibbets geïnteresseerd in bepaalde processen die bij uitstek met een camera kunnen worden geregistreerd, maar voegt een extra persoonlijke, verhalende laag toe in zijn verbeelding van dit proces, en legt daarbij sterk de nadruk op de vorm, in *Punta Boca* zichtbaar in de in het zand getekende contour van het laatste schaduwbeeld in de reeks. De toeschouwer kijkt bij deze sequentie dus niet naar ‘pure tijd’, maar naar het ‘effect’ dat de beelden teweegbrengen, een effect van desoriëntatie en vervreemding. Dibbets heeft zich overigens met zijn sequenties niet beperkt tot de registratie van fenomenen *buiten* de camera, maar heeft met *Shutterspeed piece, Horizontal* (1971) (afb. 33) en *Shutterspeed piece, Konrad Fischer’s Gallery I* (1971) (afb. 34) ‘pure tijd’ *in* de camera geregistreerd door in elke opname de sluitertijd van de camera aan te passen. Hier is het niet het natuurlijk verstrijken van de tijd dat in beeld is gebracht, maar het kunstmatig, door de fotograaf bepaald, verloop van de tijdsduur waarmee het lichtgevoelige opnamemateriaal aan het invallende licht in de camera is blootgesteld. Deze manier van werken van Dibbets is te beschouwen als een puur ontologische benadering van het medium fotografie, een manier van werken die past in het tijdsgewricht waarin zijn sequenties zijn gemaakt en waarin de beeldende kunst zich losmaakt van het streven naar *mimesis*, en waarin vragen gesteld worden over onder andere wat een medium *is*. Voor Dibbets was het de bedoeling om “het fototoestel opnieuw uit te vinden. (...) er is nooit gedacht over: wat is een camera (...) Ik onderzocht wat een camera nou eigenlijk was: het is een meetinstrument dat registreert.”¹²⁸ In *The Shortest Day at the Van Abbemuseum* (1970) (afb. 35) van Dibbets zien we een matrix van 8 x 10 foto’s zonder tussenruimte, met in elke opname hetzelfde uitzicht door een raam

¹²⁷ Vos, 1987, p. 21.

¹²⁸ Dibbets in Avro/Tros Kunstuur 14 februari / 24 augustus 2014

vanuit het Van Abbemuseum, van 's ochtends tot 's avonds. Doordat elke opname met dezelfde sluitertijd gemaakt is, wordt het verloop zichtbaar van de lichtintensiteit in de buitenruimte van het museum gedurende de dag. Een interessant aspect van de geschiedenis van dit werk is dat het aanvankelijk de bedoeling was om het in de vorm van een diapresentatie te tonen. Door het uiteindelijke besluit om de foto's op een paneel te presenteren, kreeg het werk de "gecomprimeerde perceptuele vorm, het voornaamste kenmerk van Dibbets kunst."¹²⁹ Ook zou een presentatie van het werk als diaserie (het was het eerste fotografische werk van Dibbets in kleur) de nuances in kleurtemperatuur van het daglicht in de afbeeldingen niet zichtbaar maken voor de toeschouwer. Deze worden pas zichtbaar in een presentatie van de foto's *naast* elkaar, en niet in een presentatie *na* elkaar. Gepresenteerd als sequentie op een paneel kon de "gemeten structuur van het waargenomene als gecomprimeerde perceptie" intact blijven. Een diapresentatie zou bovendien een te natuurlijke nabootsing van tijd inhouden, wat het analytische karakter van het werk zou verzwakken.¹³⁰

Samenvattend zijn Dibbets' en Szulc-Krzyzanowski's sequenties interessante objecten voor vergelijking. Men zou kunnen zeggen dat Dibbets' benadering zakelijker en analytischer is en dat hij met zijn manier van het verbeelden van fenomenen dichter bij het wezen van het fotografisch apparaat blijft, of anders gezegd, dat hij persoonlijk meer afstand houdt van het apparaat. Zijn fotografische beelden, zou je kunnen zeggen, gaan over 'pure ruimte' (*Perspective Corrections*) of 'pure tijd' (*Shutterspeed, Shortest Day*). Szulc-Krzyzanowski's omgang met de camera is in zijn *Sequenties* net als bij Dibbets analytisch, maar tegelijkertijd fysieker en persoonlijker. Hij zet zijn eigen lichaam in bij zijn onderzoek met de camera (waarbij de camera vaak bijna letterlijk als verlengstuk, als prothese lijkt te dienen) en hij lijkt geen genoegen te nemen met een 'perspectivische correctie' an sich. Humor en lyriek zijn kenmerken die zijn fotografisch onderzoek begeleiden.

Het fotografisch werk van Maarten Vanvolsem tenslotte vormt een interessante afsluiting van het onderzoek in deze scriptie naar de *Sequenties* en hun effect op de toeschouwer met betrekking tot de factoren plaats, ruimte en tijd. Zijn werk is een tegenhanger van de foto als beeld van 'het moment'. Met zijn zelfgebouwde fotocamera's

¹²⁹ Fuchs, 1987, p. 55.

¹³⁰ Fuchs, 1987, p. 55.

fotografeert hij ‘dynamische tijd’, die waarneembaar wordt in een beeld door verandering van plaats van objecten erin, of door vervorming van de plaats zelf in de registratie ervan.¹³¹ Een analyse van zijn werk leidt tot een vergelijking met muziek, waarin een melodie ontstaat vanuit verplaatsing van de ene noot naar de andere en waarbij de ‘flux’ in de waarneming hiervan belangrijker is dan de afzonderlijke noten. Vanvolsem vergelijkt het fotografisch proces waarmee zijn zelfgebouwde camera de tijd vastlegt met de visie van architect John Hejduk met betrekking tot ‘muren’. Een muur is een ‘moment van passage’, te vergelijken met het moment, het ‘heden’ waarin we leven. Aan de ene kant van het heden ligt het verleden, aan de andere kant de toekomst. We zijn dus ‘aanwezig’ in het heden, maar voortdurend betrokken in het passeren van een grens. Door de smalle strook in Vanvolsems camera waar de lichtgevoelige film langs schuift “kan een projectie van de tweedimensionale muur passeren. (...) Er vindt een voortdurende herpositionering plaats van deze muur, het heden.”¹³² Zijn foto’s moeten derhalve worden ‘gelezen’ om “de erin aanwezige variaties van snelheid, ritme en tempo gewaar te worden.”¹³³ Vanvolsem analyseert in zijn essay ‘Motion! On how to deal with the paradox in dance photography’ (2008) diverse vormen van dansfotografie en bespreekt - ondanks de virtuositeit van sommige fotografen (bijvoorbeeld Lois Greenfield, zie afb. 36) - de gemeenschappelijke tekortkoming: de foto’s geven door hun gedegen reconstructie van een dansbeweging een goede *indruk* van een beweging in een zekere richting, maar de beelden blijven een benadering van de werkelijkheid, en de toeschouwer is getuige van een perfect gestold moment, ontstaan uit chaos en gedoemd om weer in chaos te vervallen. Vanvolsem: “(...)they are faithful to a filmic moment, and as such the image becomes one of the 24 frames a second and therefore falls apart as a depiction of movement.”¹³⁴ In een essay in *Journal of Visual Art Practice* (2005) vergelijkt Vanvolsem het filmen van een explosie met het vastleggen van dezelfde gebeurtenis op een foto. Als een foto de weergave van zo’n gebeurtenis, die plaatsvindt over een zekere tijdsspanne, die van

¹³¹ De techniek, ‘lineair strip photography’ (de projectie van een verticale streep ruimte-tijd op een langsdraaiende lichtgevoelige drager) heeft een lange historie die teruggaat tot 1846, en wordt gebruikt voor velerlei (meest wetenschappelijke) doeleinden: panorama fotografie, foto-finish, luchtopnames en fotogrammetrie. Vanvolsem behaalde in 2006 zijn doctoraat kunstgeschiedenis met zijn proefschrift *The experience of time in still photographic images*, waarin hij het begrip tijd in fotografie en kunst behandelt, met als uitgangspunt de beschreven ‘strip photography’-techniek. Het doctoraat slaat een brug tussen de wereld van de kunst en de wereld van de wetenschap, volgens het beleid van de K.U. Leuven.

¹³² Vanvolsem, 2008.

¹³³ Vanvolsem, 2008.

¹³⁴ Vanvolsem, 2008.

film wil evenaren, dan zal deze in staat moeten zijn dát moment weer te geven waarin de toeschouwer zich de momenten *voor* en *na* de afgebeelde gebeurtenis kan voorstellen. Vanvolsem: “(...) this decisive moment is not determined by the nature of the event but by its ability to communicate the whole story.”¹³⁵ Vanvolsem stelt in dit verband vast dat een beschouwer van een foto van zo’n ‘beslissend moment’ “tijd in de foto brengt.”¹³⁶ Behalve film worden ook andere kunstvormen door hem aangehaald om zijn theorieën rondom de beleving van tijd in zijn werk te illustreren. Hiervoor vergelijkt hij de effecten van zijn foto’s op een toeschouwer met die van chinese rolschilderingen, die de beschouwer kan bekijken als een film, maar ook, zoals vele theoretici beschrijven, als muziek. Vanvolsem vergelijkt verder onder andere zijn *Silent Move 12* (2007) (afb. 37) met Umberto Boccioni’s beeld *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) (afb. 38), omdat zijn foto in feite een driedimensionale weergave is op het platte vlak, die niet is ontstaan vanuit een centraalperspectief, maar door de roterende spleet vanuit verschillende standpunten, waarbij ook het bewegende onderwerp van diverse kanten tegelijk, dus ruimtelijk, wordt afgebeeld. In een persbericht bij een expositie van Vanvolsems werk, die plaats vond in Leuven (2006) in het kader van zijn doctoraat, noemt de kunstenaar zijn foto’s “constructies waarbij achter elke verticale lijn een driedimensionaal universum verscholen ligt”. Zijn foto’s, aldus het persbericht, “dwingen de kijker om de foto als beeld te bevragen en om mee te gaan in de beweging die aan het ontstaansproces van de foto liggen.” Vanvolsems werk doet dus, net als de *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski, behalve een beroep op de verbeelding, ook een beroep op het *inlevings*vermogen van de toeschouwer, doordat deze door het werk gedwongen wordt om ‘mee te gaan in de beweging’ en door zelf ‘tijd in de foto te brengen’.

In het onderzoek naar het aspect tijd met betrekking tot het effect ervan op een beschouwer van de *Sequenties* van Szulc-Krzyzanowski begon ik met Mulvey’s beschrijving van de mogelijkheden van de moderne beschouwer van film met betrekking tot zijn relatie tot het representatieproces. De moderne mogelijkheden om een film terug te spoelen, stil te zetten, te vertragen of te versnellen, hebben hun effect op hoe een vergelijkbaar medium, zoals een foto-sequentie kan worden geanalyseerd. Zo kan een beschouwer van een *Sequentie* van

¹³⁵ Vanvolsem, 2005.

¹³⁶ Vanvolsem, 2005.

Szulc-Krzyzanowski heen en terug kijken, zo vaak hij maar wil, en in een door hemzelf bepaald tempo. Toch kan door een zekere beeldregie van de kunstenaar de kijker in zijn tijdsbeleving worden gestuurd, zoals het geval is gebleken bij *Serifos* en *Biville*, waarbij de kijker in eerstgenoemde een weergave van *cyclische* tijd gewaar kan worden en in de laatstgenoemde een weergave van *lineaire* tijd. In sommige *Sequenties* ontstaat door een aaneenschakeling van beelden een landschappelijk panorama. Uit met name Burgins onderzoek is gebleken dat elk panorama in meer of mindere mate een conflict in het waarnemingsproces veroorzaakt, dat te maken heeft met de factor tijd. Een beeld van een in één shot met een groothoeklens gemaakt panorama geeft een beschouwer weliswaar de gelegenheid om in één oogopslag een bepaalde situatie te overzien, maar in werkelijkheid vereist de waarneming van het vastgelegde panorama verschillend georiënteerde positioneringen van de kijker, waardoor er bij het beschouwen ook een andere beleving van het aspect tijd optreedt ten opzichte van de opname in één shot. In het ervaren van elk panorama moet het subject zich volgens Burgin telkens ‘hernemen’ in het beschouwen van de aaneenschakeling van beelden. Ook een panorama dat bestaat uit verschillende opeenvolgende opnames die als één geheel worden gepresenteerd kan conflicten opleveren, en dan met name als de verschillende tijdseenheden waarneembaar worden waarin de afzonderlijke opnamen zijn gemaakt, zoals in *Andros* het geval is.

De conflicten die ontstaan door de tijd bij het maken van sequenties, zijn dus een gevolg van een complex van tijdsfactoren die een rol spelen bij het opnameproces in wisselwerking met factoren in het waarnemingsproces. De sequenties van Dibbets illustreren tijdsaspecten die inherent zijn aan het wezenlijke van de camera als instrument. In de uitvoering van dit werk heeft Dibbets nadrukkelijk persoonlijk afstand gehouden. De *Sequenties* kenmerken zich juist door Szulc-Krzyzanowski’s aanwezigheid en zijn omgang met de camera die zichtbaar wordt via een beschouwing van het werk. Het werk van Vanvolsem en zijn analyse hebben duidelijk gemaakt dat men zich het heden voor kan stellen als een grens die door ‘te zijn’ voortdurend gepasseerd wordt. Een grens bestaat in de menselijke voorstelling echter ook als *lijn* met slechts één dimensie. Dit is een interessant voorbeeld waaruit blijkt dat tijd, ruimte en plaats begrippen zijn die in onze verbeelding als metafoor uitwisselbaar zijn. Terwijl Vanvolsem met zijn werk probeert tijd als zodanig in één

foto vast te leggen, kan een toeschouwer van een *Sequentie*, ondanks de tegenstrijdigheden die Szulc-Krzyzanowski er in verwerkt heeft, met zijn geoefend oog het werk als een film aanschouwen.

Conclusie

Mijn onderzoeksvraag met betrekking tot de verhouding van een toeschouwer tot een *Sequentie* van Szulc-Krzyzanowski heeft geleid tot een aantal belangrijke inzichten. Ten eerste heb ik rechtvaardiging gevonden voor het stellen van mijn vraag in het feit dat de (foto)camera en de door de camera geproduceerde beelden in onze westerse oculo-centrische samenleving een dominante rol speelt. Het door Vilém Flusser geschetste beeld van een samenleving die doordrongen is van beelden, die onderdeel uitmaken van een zichzelf in stand houdend proces vind ik terug in het proces waarin een toeschouwer bij het beschouwen van een *Sequentie* betrokken is. Dit proces is er een van visuele en lichamelijke wederkerigheid tussen fotograaf en waarnemer. De fotograaf scheidt in zijn verbeelding een beeld van ruimte-tijd, terwijl hij de representatieve mogelijkheden en beperkingen van de camera die hij voor het maken van het beeld gebruikt voor ogen houdt. Dit beeld enceneert en construeert hij vervolgens voor zijn camera in *zijn* ruimte-tijd, met de toekomstige toeschouwer voor ogen. De toeschouwer zal in *zijn* ruimte-tijd, de geconstrueerde ruimte-tijd in de door de fotograaf gemaakte beelden waarnemen. Hierbij is de waarnemer zich door bepaalde beeldelementen ook bewust van de fysieke omstandigheden van de fotograaf als vervaardiger van het beeld in *zijn* ruimte-tijd, en van de camera als opnameapparaat. Hierin heeft het beeld gestalte gekregen als ‘zuiver spoor van een handeling’ in het moment van de sluitertijd.

In zijn encenering speelt het lichaam van de fotograaf de rol van ‘maatgever’ of ‘ijkpunt’. Voor het oog van de camera laat hij lichaamsdelen of zijn schaduw de maat nemen van de ruimte-tijd die zich uitstrekt of plaatsvindt voor de lens. Of hij beweegt zich met zijn camera zodanig *door* zijn ruimte-tijd dat hij met zijn *beweging* de maat ervan neemt. De kijker wordt door de encenering van de beelden uitgenodigd om, zoals Vanvolsem omschrijft, ‘mee te bewegen’ met het werk dat hij aanschouwt en wordt op die manier, als belichaamde toeschouwer, *onderdeel* van de geconstrueerde ruimte-tijd.

Het begrip ‘zichzelf lokaliseren’, dat volgens Szulc-Krzyzanowski het onderliggend doel was van het maken van zijn *Sequenties*, heeft door het onderzoek in deze scriptie

spreekwoordelijk 'handen en voeten' gekregen. Zichzelf lokaliseren, zo is gebleken, is een complex mentaal en lichamelijk proces van wederkerigheid tussen het 'zelf' en de omgeving. Interessant is dat de fotocamera hierbij zo'n invloedrijk hulpmiddel is gebleken. Het instrument lijkt op ons eigen fysiologisch waarnemingsapparaat, maar schept een overvloed aan paradoxen. Deze paradoxen kunnen het inzicht bevestigen dat ons leven waarschijnlijk nooit volledig te meten en te verklaren is, dus dat het positivistisch paradigma in feite uitzichtloos is. De *Sequenties* blijken in staat de belichaamde toeschouwer letterlijk op zichzelf terug te werpen, waardoor hij geconfronteerd wordt met de vragen rondom zijn verhouding tot en zijn oriëntatie in de wereld. De wederkerigheid tussen het 'zelf' en de omgeving die het zichzelf lokaliseren kan bewerkstelligen, komt bovendien tot uiting in hoe de *Sequenties* op het medium fotografie zelf reflecteren.

Aanbevelingen

Het documentaire conceptuele werk van Michel Szulc-Krzyzanowski heeft een humaan en antropologisch karakter en is in vergelijking met de *Sequenties* meer gericht op het zichtbaar maken van sociale verbanden en de verhouding van de mens tot de maatschappij. Wat Szulc-Krzyzanowski in de inleiding van deze scriptie noemt, het "orde scheppen" en "de wisselwerking met de fotografie", is in dit conceptuele werk zichtbaar. Een volgend onderzoek zou een onderzoek kunnen zijn naar hoe de twee types concepten in het werk van Szulc-Krzyzanowski zich tot elkaar verhouden (een concept gericht op het zich *fysiek* verhouden tot de wereld en een concept gericht op het zich *mentaal en sociaal* verhouden tot de wereld).

In deze scriptie is duidelijk geworden dat de sequenties *Andros* en *Le Porge* een alternatieve waarneming van ruimte lijken te bieden - een andere waarneming dan die volgens de centraal perspectief. Een tweede aanbeveling is daarom een onderzoek naar de waarneming van alternatieve ruimtes door middel van fotografie, ondersteund door bijvoorbeeld de theorieën van Patrick Heelan in zijn boek *Space-Perception and the Philosophy of Science* (1983).

Bibliografie

- Banfield, Ann. "L'imparfait de l'objectif." *Camera Obscura*, 24, p.75.
- Barents, Els. *Michel Szulc Krzyzanowski*, Catalogus tent., Amsterdam (Stedelijk Museum) 1979, (catalogus nr. 655).
- Burgin, Victor. "Geometry and Abjection", "The Noise of the Marketplace", "The Perpetual Infinite Rim: Questions from Alexander Streitberger to Victor Burgin" and "The Time of the Panorama". In *Situational Aesthetics: Selected Writings by Victor Burgin*, geredigeerd door Alexander Streitberger, Leuven University Press, Leuven, 2009, p. 197, p. 268, p. 297, p. 279-280, 298.
- Cakmak, Gülru. "Victor Burgin's 'A Place to Read' and the Panoramic Subject of the Bosphorus." *Projective Essays About the Work of Victor Burgin*, Genève, Les Presses Du Réel, Musée D'Art Moderne Genève, 2014, p. 39-72.
- Dubois, Philippe, *L'Acte photographique*, Nathan-Labor, Paris-Bruxelles, 1983.
- Flécheux, Céline. *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art*. Rennes, 2009, p. 118.
- Flusser, Vilém. *In het universum van de technische beelden* (vertaald door Marc Geerards), IJzer, Utrecht, 2014, (vert. van *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography, 1985).
- Flusser, Vilém. *Een filosofie van de fotografie* (vertaald door Marc Geerards), IJzer, Utrecht, 2007, (vert. van *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography, 1983).
- Foucault, Michel. "La pensée, l'émotion." In *Dits et écrits Volume 2: 1976-1988*, Gallimard Quarto, Parijs, p 1062-1069.
- Fuchs, Rudi. "Over de Werkelijkheid van van Elk." *Ger van Elk* : [catalogus van een tentoonst.,] Van Abbemuseum, Eindhoven, 5.1.1973 tot en met 18.2.1973, Eindhoven, 1973.
- Fuchs, Rudi. "The Eye Framed and Unframed." *Jan Dibbets*, Walker Art Centre, Minneapolis, 1987.
- Gelder van, Hilde en Westgeest, Helen. *Photography theory in historical perspective: case studies from contemporary art*, KU Leuven Association, Leuven, 2011.

- Goldsmith, Kenneth. "It's a Mistake to Mistake Content for Content". *Los Angeles Review of Books* June, 14, 2015. Essay als onderdeel van The Los Angeles Review of Books speciale serie "No Crisis": a look at the state of critical thinking and writing — literary interpretation, art history, and cultural studies — in the 21st century. 28 Dec. 2016
 <<https://lareviewofbooks.org/article/its-a-mistake-to-mistake-content-for-content/#>>
- Grush, Rick. "Self, World and Space: The Meaning and Mechanisms of Ego- and Allocentric Spatial Representation." *Brain and Mind* 1, 2000, p. 59–92.
- Jutz, Gabriele. "True Art Leaves Traces, Das Paradigma der Spur in (film) künstlerischen Praktiken", *Maske und Kothurn* 53, 2007, p. 365–372. 1 Jan. 2017
 <<https://doi-org.ezproxy.leidenuniv.nl:2443/10.7767/muk.2007.53.23.365>>
- Lemaire, Ton. *Filosofie van het landschap*. Ambo, Baarn, 1996 (1970).
- Michelson, Annette. "The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System". *October Vol. 52*, 1990, p. 16-39.
- Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion books Ltd., London, 2006.
- Mulvey, Laura. "The index and the uncanny." *Time and the Image*, geredigeerd door Carolyn Bailey Gill, Manchester University Press, 2000, p. 139-148.
- Mulder, Arjen. "Een beeldbank vol horizons", *De Gids* no. 8, 2011.
- Nijboer, T. C. W. & de Haan, E. H. F. "Neuropsychologie van gezichtswaarneming." *Neuropraxis*, 2007, 6, 176-181.
- Rötzer, Florian. "Re: Photography." *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*. Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (eds), Amsterdam: G+B Arts International, 1996.
- Sobchack, Vivian. "Breadcrumbs in the Forest: Three Meditations on Being Lost in Space." *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. UCP, Californië, 2004.
- Shone, Richard. "Dibbets and van Elk". *The Burlington Magazine*, Vol. 124, No. 949, 1982, p. 252-255.
- Stoichita, Victor I. *A Short History of the*

Shadow. Reaktion Books, Londen, 1997.

Streitberger, Alexander. "The Return of the Panorama." *Heterogeneous Objects: Intermedia and Photography After Modernism*, geredigeerd door Streitberger and Raphaël Pirenne, Leuven University Press, 2014, p. 59-85.

Szarkowski, John. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, The Museum of Modern Art in New York, New York, 1978.

Terpstra, Rein Jelle, *Nabeelden, album van niet gemaakte foto's*, Uitgeverij De Balie, Amsterdam, 2002. 1 Jan. 2017 <<http://www.reinjelleterpstra.nl/artikel/1032/>>

Travis, David. "Krzyzanowski the Timekeeper". *Sequences*, Joh Enschede en Zonen, Haarlem, 1984.

Vanvolsem, Maarten. "Motion! On how to deal with the paradox in dance photography." *Image [&] Narrative*, 23, 2008. 28 Jan 2017
<<http://www.imageandnarrative.be/timeandphotography/vanvolsem.htm>>

Vanvolsem, Maarten. "Hinting at an experience of time in still photography." *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 4 Issue 1, 2005, p49-56.

Vos, M. M. M. "On Photography and the Art of Jan Dibbets". *Jan Dibbets*, Walker Art Centre, Minneapolis, 1987.

Wesseling, Janneke. *De volmaakte beschouwer : de ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica*. Proefschrift Universiteit Leiden, 2013, p. 111-138.

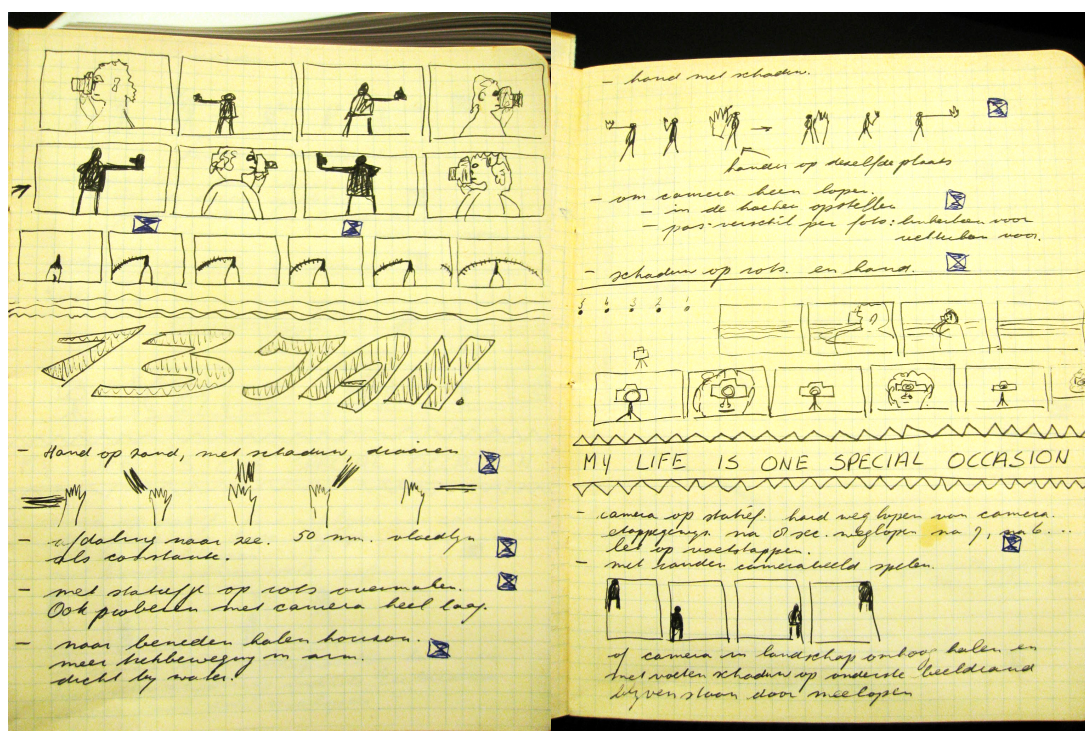
Westgeest, Helen. "Photography in mixed-media art works. From Transparent to Hypermedial and Homotopias to Heterotopias." *HTV (Photography)* 69, 2007, p. 8-9.

Young, Iris Marion. "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality". In *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, p. 141-59.

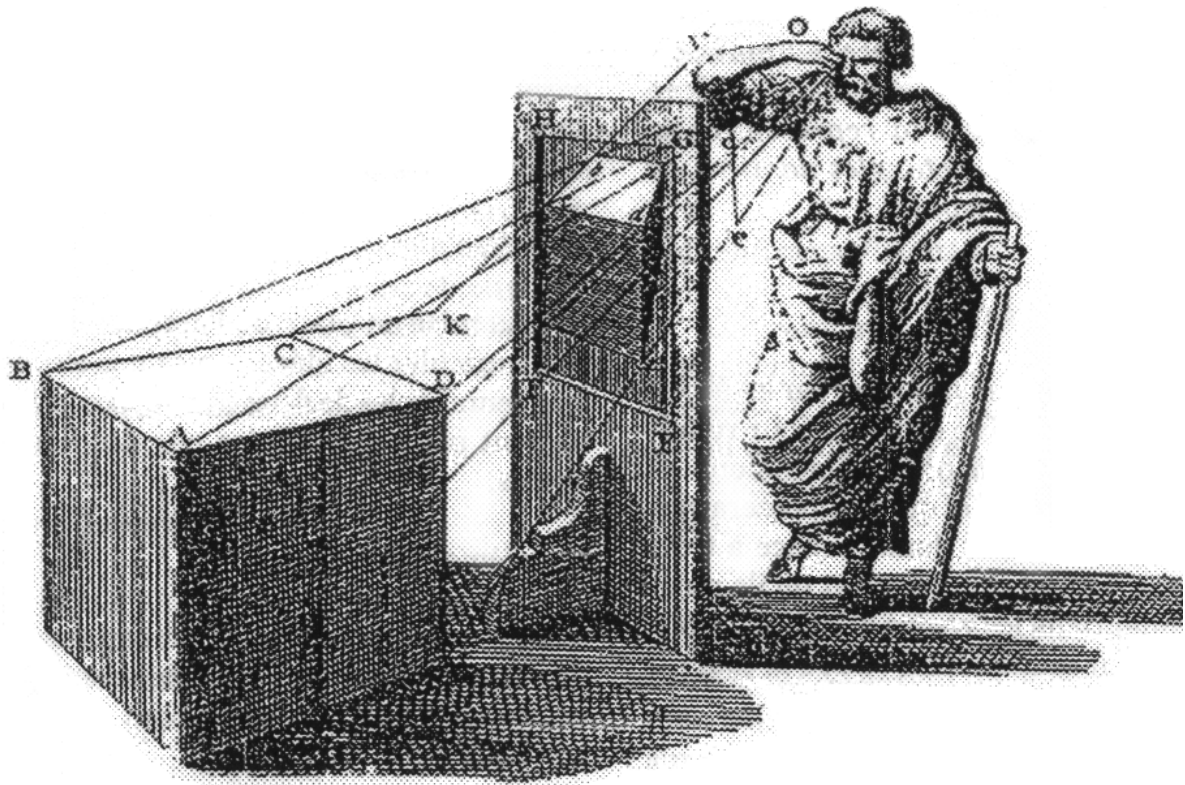
Afbeeldingen



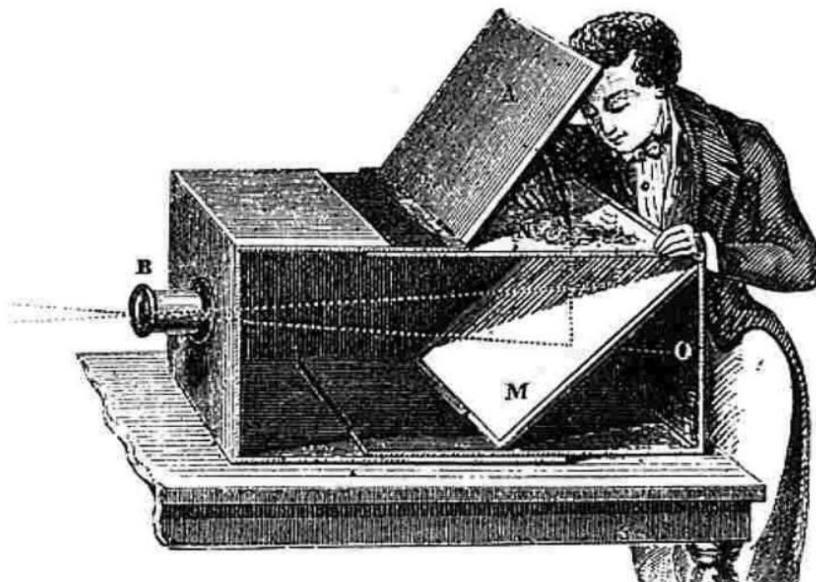
Afb. 1. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Schiermonnikoog*, 1972.



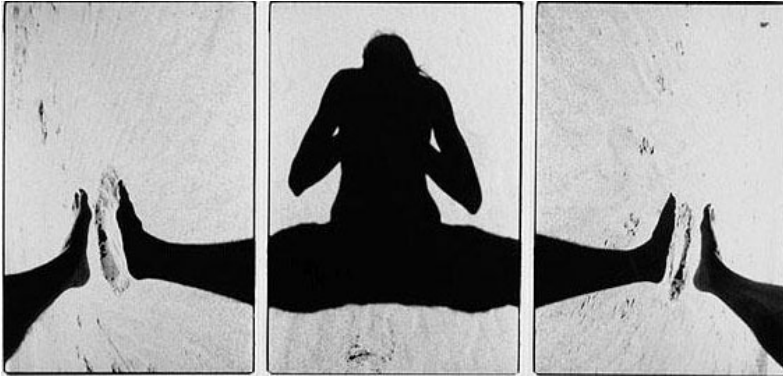
Afb. 2. Michel Szulc-Krzyzanowski, dagboekantekeningen, 13 januari 1977.



Afb. 3. Brook Taylor, *New Principles of Linear Perspective*, 1811.



Afb. 4. Een voorbeeld van het gebruik van een camera obscura.



Afb. 5. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Baja California 24 februari, 1980.*



Afb. 6. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Andros January, 1977.*



Afb. 7. Andreas Feininger, *The Photojournalist, 1951.*



Afb. 8. Helmut Newton, *Zelfportret met Echtgenote en Model*, 1981.



Afb. 9. Duane Michals, *Things are Queer*, 1973.



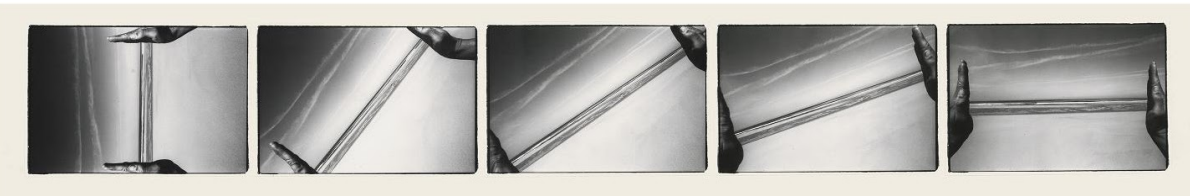
Afb. 10. Michel Szulc-Krzyzanowski, *El Triple December*, 1981.



Afb. 11. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Baja California 9 februari*, 1980.



Afb. 12. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Crohot de France 11 juni*, 1979.



Afb. 13. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Crohot de France 8 juni*, 1979.



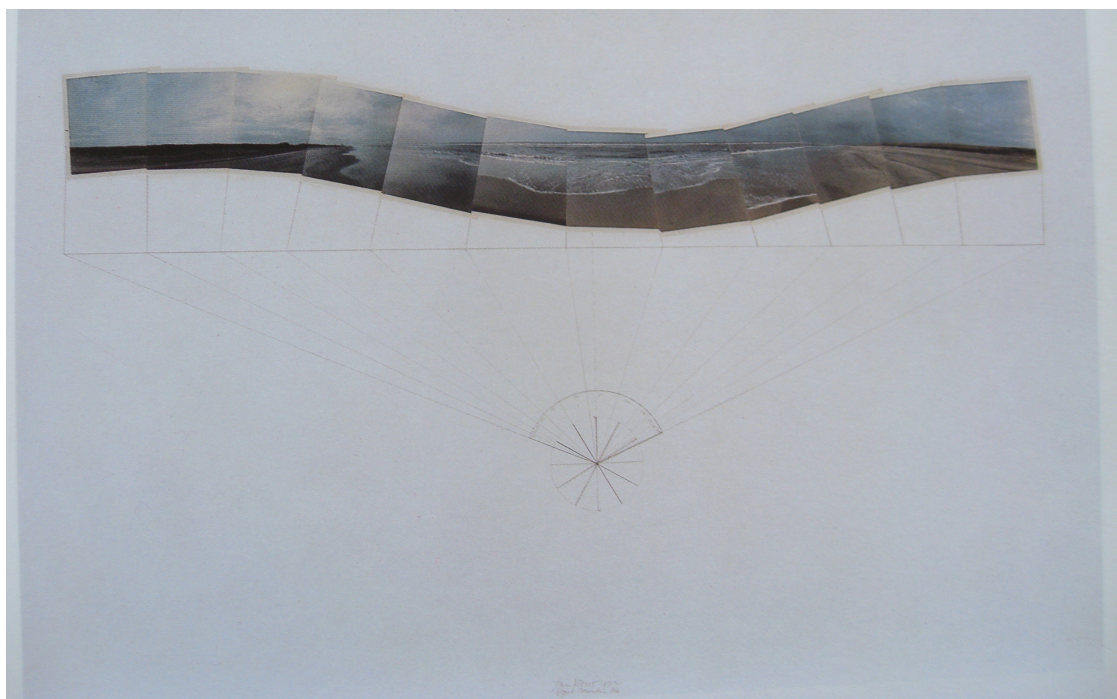
Afb. 14. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Andros 14 januari, 1977.*



Afb. 15. Jan Dibbets, *Perspective correction - my studio II, 3 - square with cross on floor,* 1969.



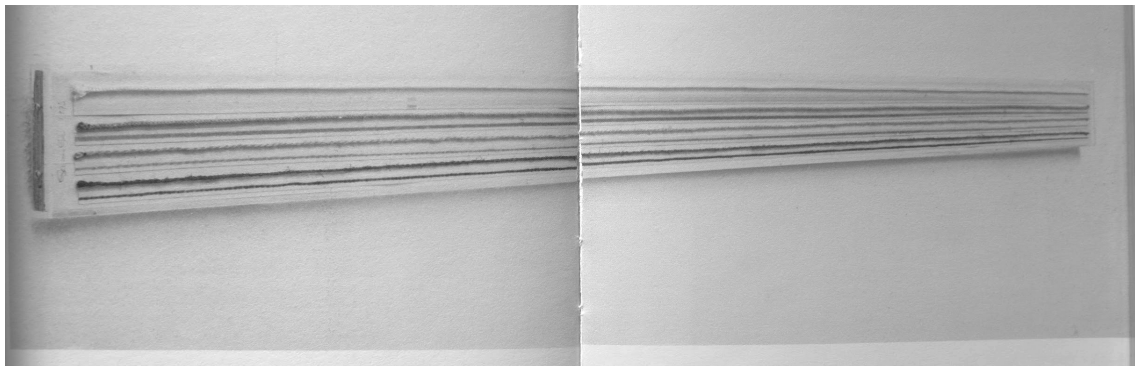
Afb. 16. Jan Dibbets, *Dutch Mountain, Sea Hills*, 1971.



Afb. 17. Jan Dibbets, *Negative Mountain, Sea*, 1971.



Afb. 18. Ger van Elk, *A beam Too Long to be Photographed*, 1972.



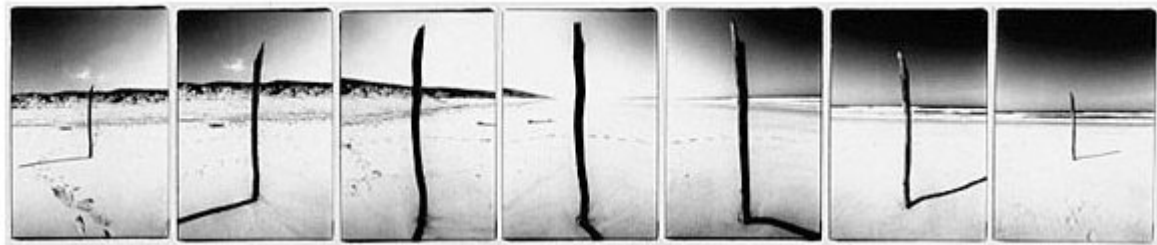
Afb. 19. Ger van Elk, *Lines Between Truth and Image*, 1972.



Afb. 20. Ger van Elk, *La pièce*, 1972.



Afb. 21. Michel Szulc-Krzyzanowski, *El Triple* 1979, datum onbekend.



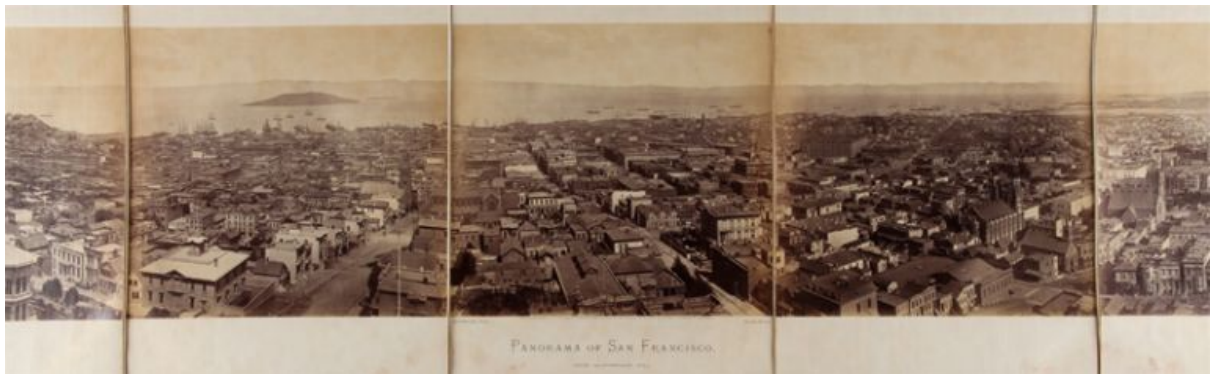
Afb. 22. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Le Porge Ocean September*, 1978.



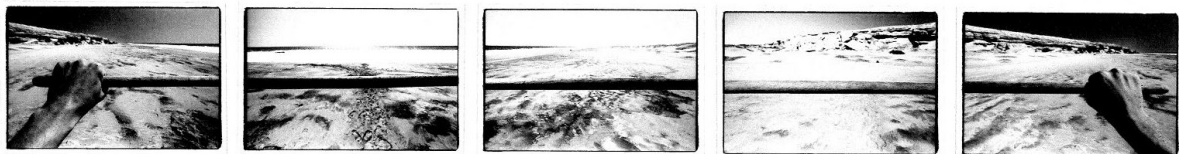
Afb. 23. WassinkLundgren, *Tokyo-series 2*, 2010.



Afb. 24. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Baja California 25 februari, 1980.*



Afb. 25. Eadweard Muybridge, *Panorama of San Francisco, 1877.*



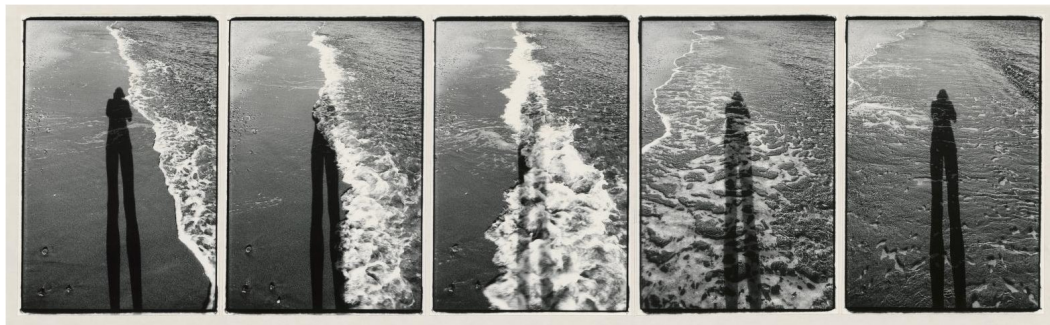
Afb. 26. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Baja California 24 februari, 1980.*



Afb. 27. Dennis Oppenheim, *Flower Arrangement for Bruce Nauman, 1970.*



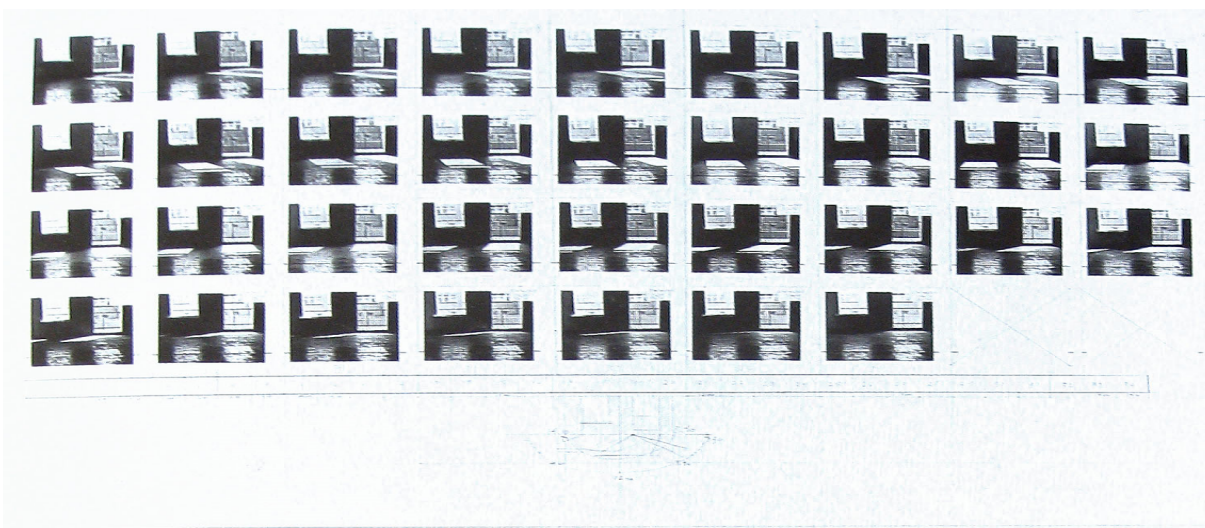
Afb. 28. Fragmenten uit Dziga Vertovs *Man With a Movie Camera*, 1931.



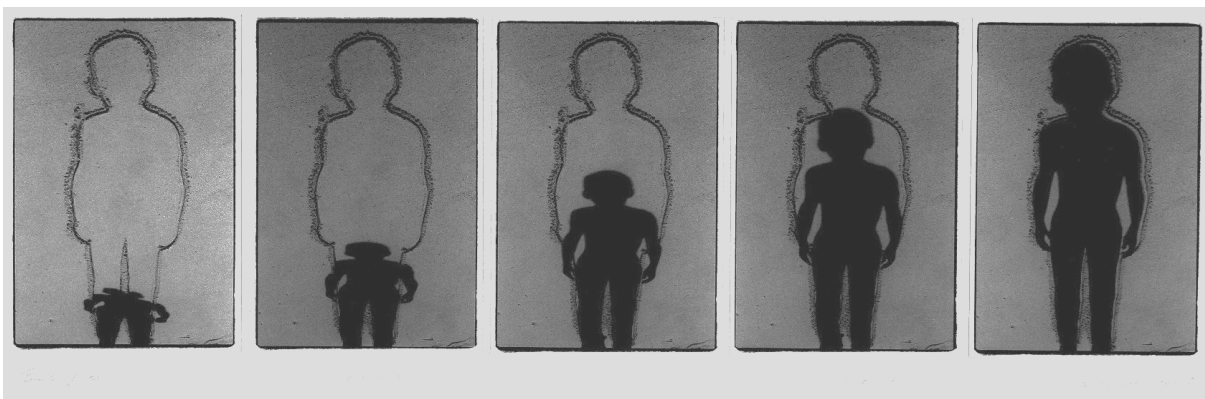
Afb. 29. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Serifos 31 December*, 1975.



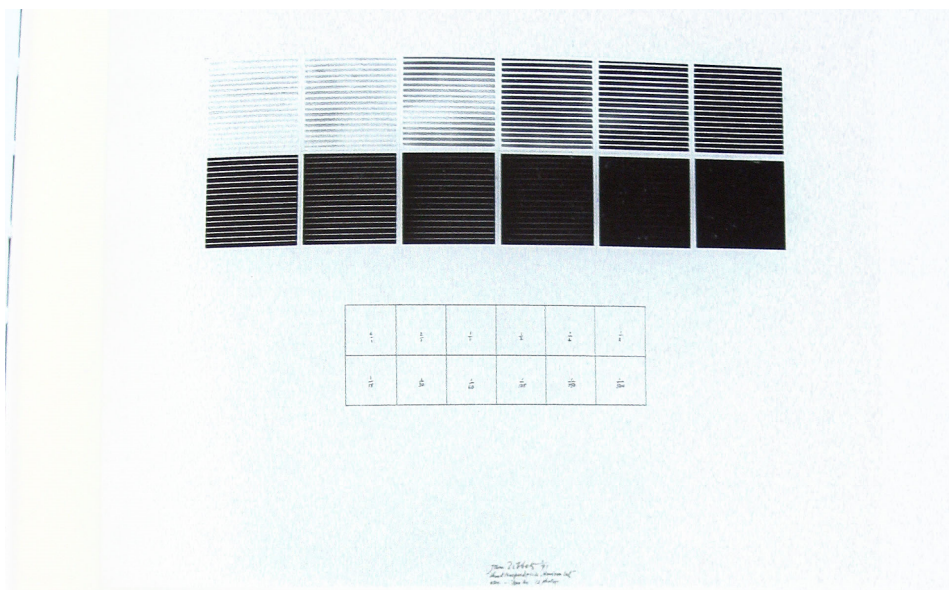
Afb. 30. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Biville 6 September*, 1976.



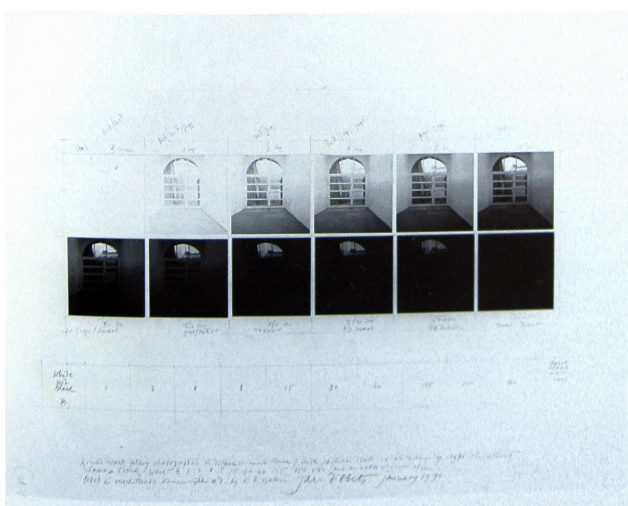
Afb. 31. Jan Dibbets, *The Shadows in My Studio*, 1969.



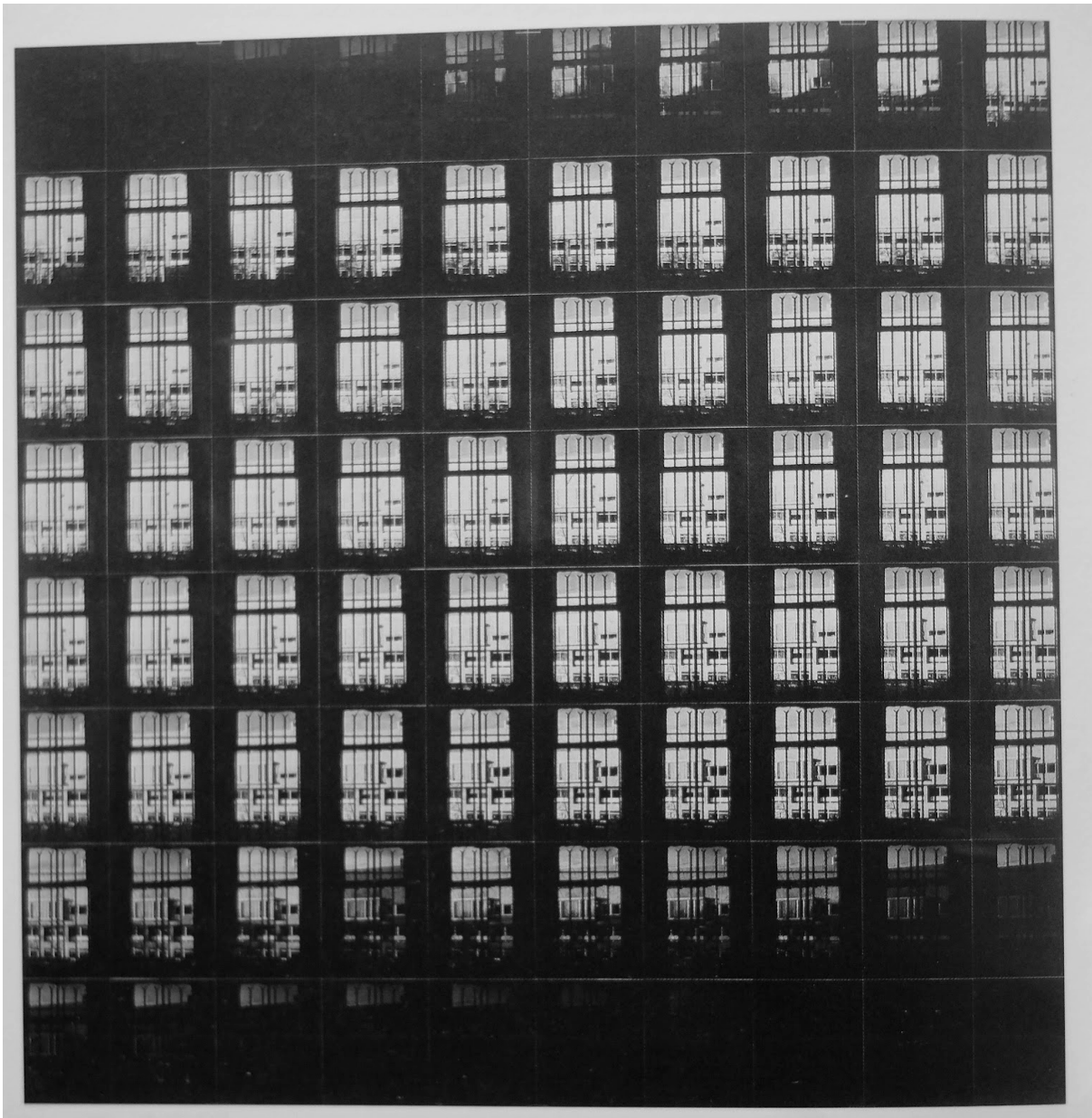
Afb. 32. Michel Szulc-Krzyzanowski, *Punta Boca 30 mei*, 1984.



Afb. 33. Jan Dibbets, *Shutterspeed piece, Horizontal*, 1971.



Afb. 34. Jan Dibbets, *Shutterspeed piece, Konrad Fischer's Gallery I*, 1971.



Afb. 35. Jan Dibbets, *The Shortest Day at the Van Abbemuseum*, 1970.



Afb. 36. Lois Greenfield, *Amy Marshall Dancers*, 2015.



Afb. 37. Maarten Vanvolsem, *Silent Move 12*, 2007.



Afb. 38. Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913.