

Het weefsel van de waarneming

Cleo Campert
2022

Aan fotografie wordt mogelijkheid om de werkelijkheid weer te geven toegekend, mensen halen herinneringen op met foto's, sterker nog - dankzij foto's hebben mensen herinneringen. Maar kloppen de herinneringen, zijn ze te meten aan de realiteit?

Wat de realiteit is is een hele filosofische kwestie op zich waar we hier niet al te diep op in gaan, maar aan fotografie verbonden wil ik er wel op in gaan. Fotografie is het vastleggen van een tijd- en plaatspunt. Je legt het vast op een plaat, op film, digitaal in nullen en enen en presenteert dit op een stuk papier, of op andere vaste materialen zoals op een beeldscherm.

Het moment van het vastleggen omvat meteen al veel meer dan wat er op het uiteindelijke resultaat te zien zal zijn. Dit geldt ook voor het bekijken van de foto, degene die de foto bekijkt en de omstandigheden waar die zich in bevindt, bepalen de ervaring van de foto.

Sinds het wereldwijd gebruik van online platformen is het grote deel van de fotografie een noodzakelijk onderdeel geworden van online grootverdieners, het is de drager van een nieuwe economie waar stilstaand en bewegend beeld en tekst samenkomen en als verdienmodel gebruikt worden. "Via de camera worden mensen klanten of toeristen van de realiteit, of van Réalités, zoals de naam van het Franse fotoblad suggereert, want de realiteit wordt opgevat als een meervoud, een soort fascinerende grabbelton!"¹

In het digitale beeld dat online wordt gebruikt is het mogelijk om informatie te verstoppen waar anderen geld mee kunnen verdienen, zonder dat de gebruiker daar iets van merkt. Met digitale platformen als Alphabet (Google), Meta Platforms (Instagram, Facebook en Whatsapp), Amazon, Apple en Microsoft zijn er Big Tech bedrijven ontstaan die wereldwijd de dominante spelers zijn op overstreckende technologische gebieden, zoals e-commerce, online adverteren, consumentenelektronica, gebruik van de cloud, computersoftware, mediastreaming, kunstmatige intelligentie, smart home systemen, zelfrijdende auto's en sociale netwerken.²

Het digitale beeld heeft het nog aanzien van een foto maar het zijn dragers geworden van wereldwijde economieën. We noemen ze nog foto's, net zoals we zakcomputers nog telefoons noemen, ondertussen zijn het economische en politiek geladen entiteiten geworden. Het treft mensen en hun levens, van een afstand kan het mensen controleren en bijsturen.

This has multifaceted social, economic, political and theoretical consequences that are difficult to decipher. What to think, for example, of the fact that with the help of metadata that accompanies the digital image, moments of capturing, processing, presentation and distribution can be automatically interlinked in ways that go beyond visual mastery of spatiotemporal relations? (...) it would seem that digitally mediated photographs are part of another kind of "cultural interface" or "cultural software" than film-based photography.³

Foto's waren eerst de papieren dragers van de informatie die erop te zien was, voor particulier of professioneel gebruik. Het papier en de manier van printen zegt ook nog iets, het heeft in ieder geval invloed op de geldelijke waarde. Sinds foto's digitaal gemaakt en verspreid worden spelen er andere werelden in mee. Het is niet mijn opzet om op de materialiteit van de foto in te gaan, ik wil het hebben over wat er óp een foto (in welke vorm dan ook) te zien is.

Aan de hand van drie foto's kom ik op verschillende aspecten uit. Ik laat een photobomb⁴ zien die ik op internet gevonden heb; verder een foto van de aarde gemaakt vanuit de ruimte en een familiefoto door mijn oom.

1. Sontag, S., (1973) Over Fotografie, De heroïek van het kijken. Amsterdam, De Arbeiderspers (p 133)

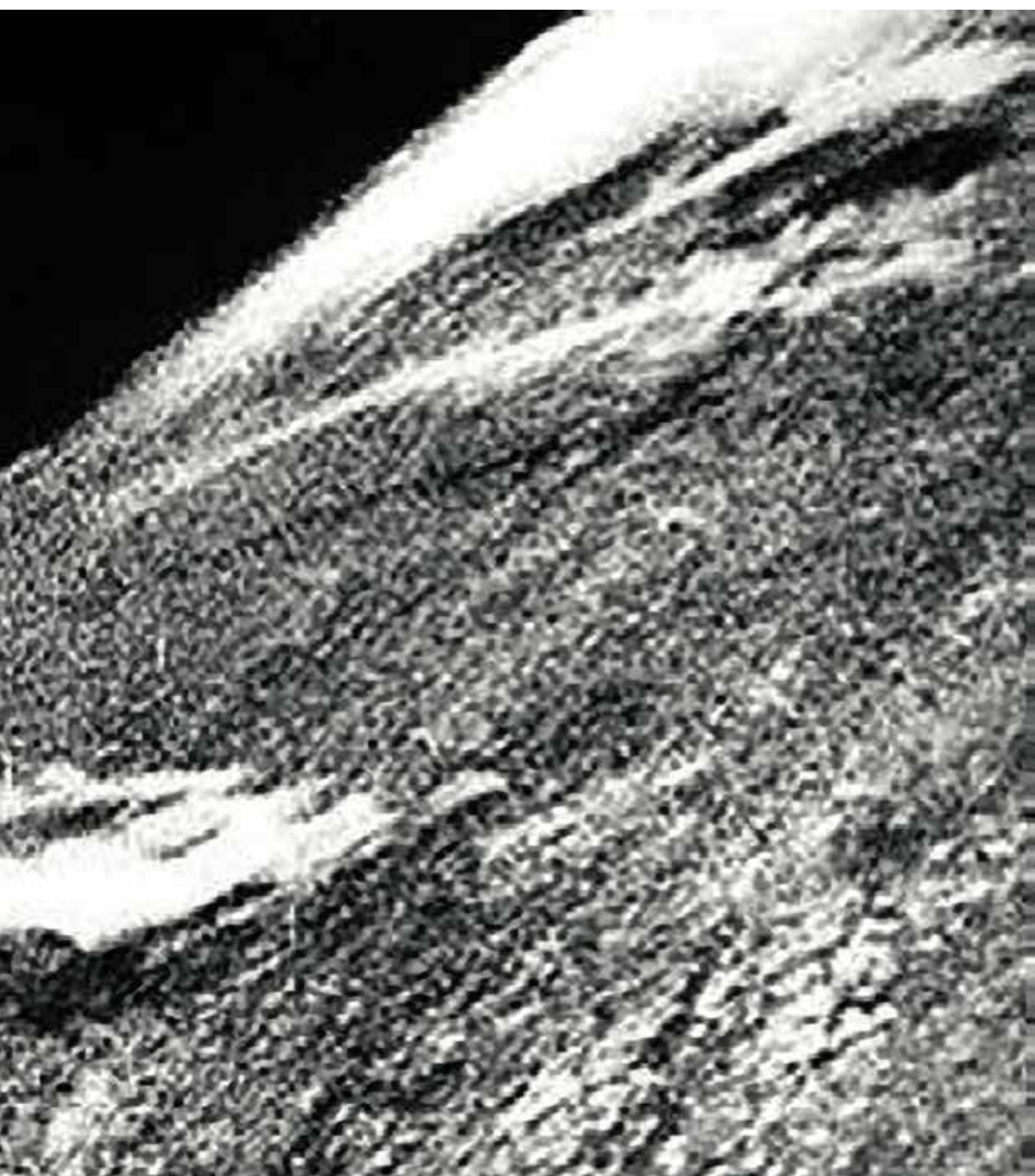
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Tech

3. Elo, M. (2013). "The New Technological Environment of Photography and Shifting Conditions of Embodiment", D. Rubinstein, J. Golding & A. Fisher, On The Verge of Photography: Imaging Beyond Representation. Birmingham, Article Press (p 91)

4. Bij een photobomb brengt iemand zichzelf opzettelijk in het beeld terwijl dat niet de opzet van de fotograaf is, veelal met een grappig effect



De eerste foto van de aarde vanuit de ruimte door een 35 mm camera op een V2 raket (24 October 1946.White Sands Missile Range/Applied Physics Laboratory.



Het verhaal van de Australische astronaut Andy Thomas en hoe we de aarde zien. De ruimtevaart begon in 1957 met de Russische onbemande Sputnik satelliet. De Amerikanen voelden de druk en kwamen het jaar erna met Project Explorer. In die tijd was men vooral bezig met het vergaren van informatie voor militair en meteorologisch gebruik, de focus lag niet op het verzamelen van gegevens over de aarde zelf, laat staan op het kijken naar onszelf. Na een paar jaar en verschillende satellieten verder was op televisie beeld van de aarde vanuit de ruimte te zien. De techniek liet ons beelden zien die we zelf niet met eigen ogen kunnen zien. Het waren fragmenten die aan elkaar werden geplakt tot een half beeld van de aarde, zoals de puzzelstukken die een deel van de puzzel maken. Er zijn eerder foto's van de aarde genomen vanuit de ruimte. In 1946 lanceerde het Amerikaanse leger een aantal buitgemaakte Duitse V-2-raketten, metingen ten behoeve van rakettechnologie waren het doel. Aan de raket vastgemaakt was een kleinbeeldcamera die de reis van de raket registreerde: van de grond, door de atmosfeer, naar de "kosmische ruimte" op een hoogte van ongeveer 105 km, en weer terug naar beneden. Zo werden de eerste foto's van de aarde gemaakt, je kan op de foto's een klein stuk van het bewolkte oppervlak van de aarde zien. De weinige mensen die foto's van de aarde hebben gemaakt zijn de astronauten die sinds de jaren 60 de ruimte in zijn geschoten. Een daarvan is Andrew S. W. (Andy) Thomas. Andy is in 1951 geboren in Adelaide, de derde grote stad in Australië. Hij bouwde als kind modelraketten van karton en plastic en droomde ervan astronaut te worden. Na het afronden van zijn studie accepteerde Thomas een aanbod van Lockheed in Atlanta USA. In 1990 was hij de belangrijkste aerodynamische wetenschapper van de organisatie en werd het eerste Australische lid van NASA's elite-astronautenkorps en vloog met de spaceshuttle Endeavour de eerste keer de ruimte in. Daarna volgden nog drie missies tot in 2008. Hij bracht met de vier vluchten in totaal 6 maanden door in de ruimte.⁵ In 2014 ging hij met pensioen. Na het begin van de ruimtevluchten waarbij fotografie nog helemaal niet op waarde werd geschat - er waren in eerste instantie niet eens ramen om naar buiten te kijken, kreeg men er meer oog voor.⁶ Fotografie als verzamelen van data werd nuttig bevonden voor de wetenschap en zo kwamen ook de kleine ramen en werd fotografie een onderdeel van de routine. Het in camerabeelden vastleggen van de aarde was spectaculair, voor de kijker maar ook voor de astronauten zelf. Het zien van de aarde vanuit de ruimte blijft een zeer indrukwekkend iets, het met eigen ogen zien vanuit de kleine ruimte van een ruimtevaartuig is veel indrukwekkender dan het zien van een foto. Astronaut Andy Thomas heeft in een baan om de aarde veel door het raampje naar buiten gekeken en gefotogra-

5. <https://history.nasa.gov/SP-4225/nasa7/nasa7.htm>

6. Boyle, C. (2000). The Artist and the Astronaut, *Meanjin*, University of Melbourne, Vol. 59, No. 3, (p 201-210)

feerd. Hij vertelt dat hij dit vooral deed omdat hij een persoonlijk verslag wilde hebben van zijn reis⁷. Bij terugkomst op aarde blijken de foto's niet te werken om het gevoel te herbeleven. Ze herinneren aan het uitzicht maar niet aan het moment, het blijft meer een onpersoonlijk souvenir.

Fotografie was niet genoeg, de camera legt maar zoveel vast en dat bleek te weinig om uit te drukken wat hij had gezien en ervaren. Hij besloot te gaan tekenen, dat zou hem de gelegenheid geven "to explore things he 'could not photograph, but could only imagine,' making them 'much more unique than any photo' and a more accurate representation of his time in space."

Het is het begin van wat Dr. Colleen Boyle in haar essay noemt: 'The possibility of the object, as implied by its photographic image, is therefore interred within the equivalent non-locatable space of the imagination.'⁸

De onmogelijkheid om met een camera hetgeen je ziet vast te leggen is hier mooi uitgelegd. De verbeelding is nodig om de beleving over te brengen op andere manieren, door te tekenen of te schrijven. Colleen Boyle, die vaak contact heeft gehad met Thomas heeft geprobeerd de 11 tekeningen die hij in de ruimte heeft gemaakt boven water te krijgen, maar tot op heden heeft hij ze voor zichzelf gehouden. Ik heb ook een poging gedaan, want het lijkt me een ontdekking en een verrassing om ze te zien. Nu kan je er alleen maar over fantaseren, misschien is dat ook precies de reden van zijn weigering om ze te publiceren.

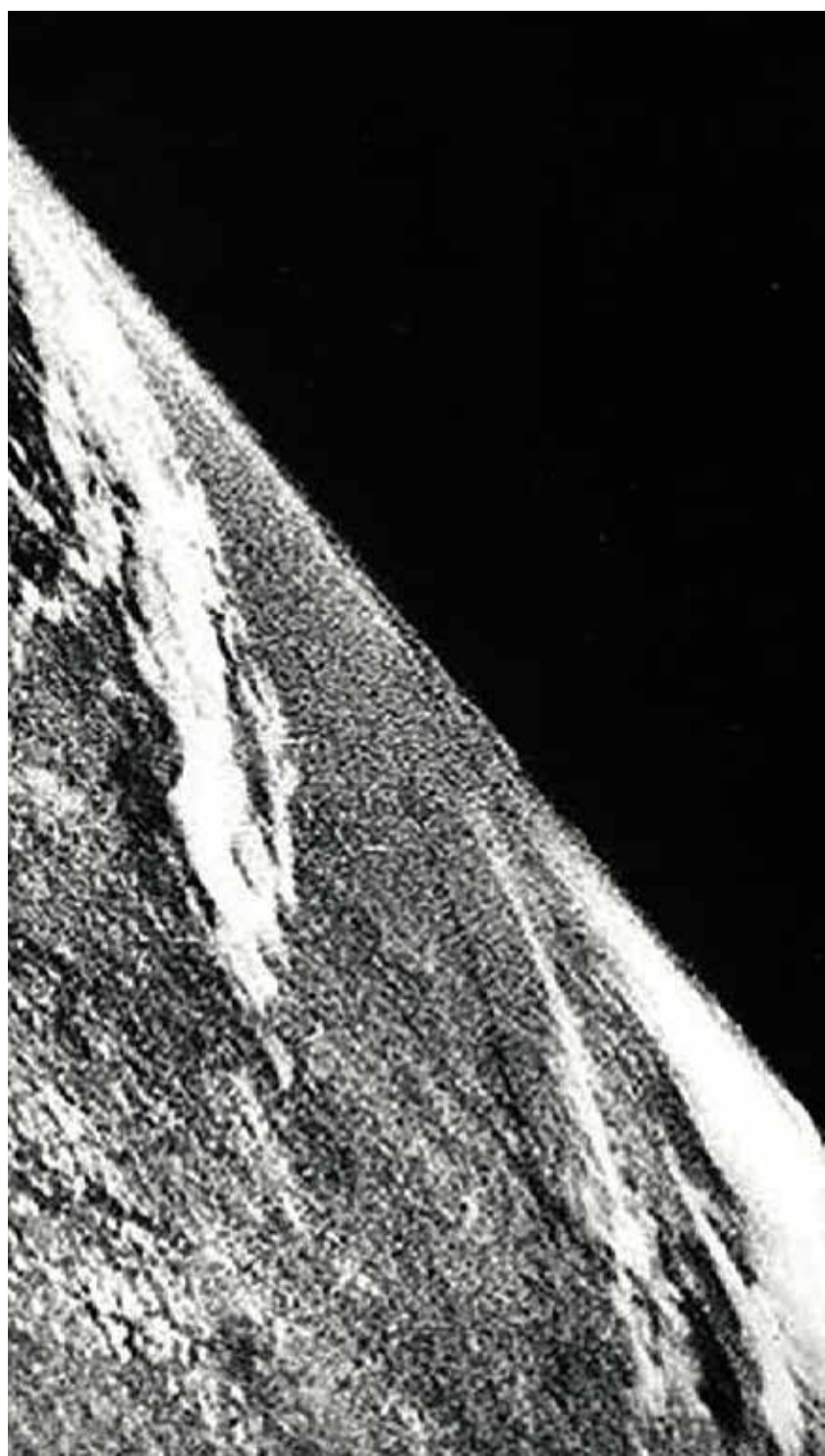
De kloof tussen wat astronauten zien en waar ze op worden voorbereid te zien door foto's, is enorm. Wat je ziet is zo groots en is in zo'n onmetelijke verhouding tot wat we op aarde gewend zijn dat het moeilijk te vatten is in een fotografisch beeld. Dit kan je al hebben als je een landschap fotografeert, laat staan de planeet Aarde vanuit de ruimte.

"Het lijkt erop dat hun visuele idee van de aarde vanuit de ruimte, ontwikkeld door het gebruik van foto's zonder visuele kennis uit de eerste hand op de een of andere manier ontoereikend is. (...) lijkt te bewijzen dat 'we opgepadeld zijn met een model van menselijke visie gebaseerd op de notie van picturale representatie', in de verwachting dat de werkelijkheid die we tegenkomen, voorlas als we die nog niet met eigen ogen hebben gezien, eruit zou moeten zien zoals zijn fotografische tegenhanger."⁹

7. Boyle, C. (2013). "Eyes of the Machine: The Role of Imaginative Processes in the Construction of Unseen Realities via Photographic Images", D. Rubinstein, J. Golding & A. Fisher, *On The Verge of Photography: Imaging Beyond Representation*. Birmingham, Article Press (p 211-236)

8. Idem (p 212)

9. Idem (p 223)



Colleen Boyle schakelt de verbeelding gelijk met de rol van techniek om het onzienbare (object) vast te leggen en te tonen. Deze uitwisseling heeft tot gevolg dat we denken dat we weten hoe de aarde (en de rest van de ruimte) er uit ziet van buiten af. Terwijl we dat nog nooit met eigen ogen hebben aanschouwd.

De technologie kan dingen laten zien die we zelf met eigen ogen niet kunnen waarnemen. Dit geldt voor de ruimte maar ook voor onze fysieke binnenwereld, met camera's gaan we het lichaam in en zien we op een beeldscherm de binnenkant van ons lichaam. We passen ons zien er op aan en kunnen via de camera's in ons lichaam ook operaties uitvoeren.

Hoe de foto's van planeten vanuit satellieten uit de ruimte in de eerste jaren werden gebracht door de Amerikaanse National Aeronautics and Space Administration (NASA) lijkt op de manier waarop wij waarnemen. Verschillende losse beelden werden aan elkaar geplakt om een zo compleet mogelijk beeld te krijgen.¹⁰ De verzamelde data gaven vrij nietszeggende fragmenten weer, deze verschillende fragmenten werden aan elkaar gebreed en gaven op die manier een completer beeld, waar we mee uit de voeten kunnen.

Nu nog steeds werkt NASA op die manier, foto's uit sterrenstelsels worden in zwartwit gemaakt en later ingekleurd.¹¹ Slechts een fractie van het frequentiebereik van licht en hun golflengten, het elektromagnetische spectrum genoemd, is zichtbaar voor mensen. De fotoreceptoren in onze ogen, "kegelcellen" genoemd, nemen golflengten van licht waar die ruwweg rood, groen en blauw lijken. Alle andere kleuren zijn combinaties van deze drie en staan bekend als de primaire lichtkleuren. Als Hubble-wetenschappers foto's van de ruimte maken, gebruiken ze filters om specifieke golflengten van licht vast te leggen. Later voegen ze rood, groen of blauw toe om de belichtingen die door die filters zijn genomen, te kleuren. Het resultaat zijn full colour afbeeldingen die verschillende doeleinden hebben voor wetenschappelijke analyse.¹² Het uiteindelijke beeld is ook weer een samenstelling van data en kleurtoevoeging, de kleurtoevoeging maakt dat we diepte en verscheidenheid in het beeld kunnen zien.

Neurowetenschapper Lisa Feldman Barrett beschrijft hoe de hersenen werken en hoe we waarnemen. ik vind het vergelijkbaar met de collagetechniek van de NASA. In haar boek *Seven and a half lessons about the brain*, legt Feldman Barrett uit dat het brein werkt met een budgettair systeem. Het leert van eerdere ervaringen en past dit toe op alles wat er in en aan het lichaam komt. Het lichaam bepaalt voor een deel hoe het reageert en wat het doet met externe factoren, allemaal om je lichaam zo goed mogelijk te laten werken om te overleven.

Met waarnemen werkt het zo. Wat je ziet ontstaat voor een deel uit wat er van buiten op je af komt, dat je brein binnenkomt van buiten via je ogen, neus en je andere zintuigen. En deels gebaseerd op eerdere ervaringen. 'In een oogwenk reconstrueren je hersenen stukjes en beetjes van ervaringen uit het verleden terwijl je neuronen elektrochemische informatie heen en weer doorgeven in een steeds veranderend, complex netwerk.'¹³ Je hersenen assembleren deze stukjes tot herinneringen om de betekenis van de zintuigelijke gegevens af te leiden en te raden wat je ermee kunt doen. Je brein probeert zo effectief mogelijk te handelen en heeft nog een informatie bron, je geheugen. Met je geheugen projecteert het brein de eerdere ervaringen als een soort voorspelling. Samen met wat er voor je verschijnt wordt hetgeen je ziet geproduceerd.

Zo kan je een déjà vu hebben, of de gewaarwording dat je iemand op straat ziet die je kent, maar die overleden is. Je brein heeft namelijk van te voren ingevuld wat je gaat zien. Het waarnemen ligt dichtbij fantasie en verbeelding, de realiteit voegt er het randje 'waarheid' aan toe. De invloed van eerdere ervaringen en gevoelens hebben ook invloed op de waarneming.

10. Boyle, C. (2013). "Eyes of the Machine: The Role of Imaginative Processes in the Construction of Unseen Realities via Photographic Images", D.Rubinstein, J. Golding & A. Fisher, *On The Verge of Photography: Imaging Beyond Representation*. Birmingham, Article Press (p 220)

11. <https://www.instagram.com/nasa/>

12. Lowndes, C. (2019). How scientists colorize photos of space. Vox, verkregen van <https://www.vox.com/2019/8/1/20750228/scientists-colorize-photos-space-hubble-telescope>

13. Feldman Barrett, L. (2020). *Seven and a half lessons about the Brain*. Londen, Picador (p 66)

2 mei 1998.¹⁴

Terwijl ik rond de aarde cirkelde, heb ik met veel radioamateurs en televisiejournalisten gesproken. De vragen die misschien het meest worden gesteld, zijn: "Hoe is het uitzicht vanuit de ruimte?" en "Wat kun je zien?" In de loop van de vier maanden dat ik op Mir was, heb ik veel kansen aangegrepen om uit het raam te kijken en foto's te maken, en het uitzicht is boeiend, zowel overdag als 's nachts.

Wanneer je voor het eerst op de aarde neerkijkt, zie je haar duidelijke kromming en de dunne laag atmosfeer aan de horizon met de donkere zwartheid van de ruimte erboven. Het is opvallend om de overvloed aan wolken te zien die de planeet bekleeden. Zeer zelden zien we uitgestrekte gebieden die vrij zijn van bewolking, vooral in de tropen. We kunnen deze wolken zien opbouwen tot onweersbuien gedurende de dag, en dan 's nachts terug naar de aarde instorten en zich in enorme cirkels uitspreiden alsof ze op de planeet waren neergestort.

Als je naar de aarde blijft kijken, begin je landvormen te herkennen en kun je zien dat sommige landen duidelijke kenmerken hebben waardoor ze in één oogopslag kunnen worden herkend; Noord-Afrika heeft zijn woestijngebieden, Zuid-Amerika heeft zijn beboste gebieden en Australië zijn roodheid. Dan zijn er de karakteristieke kustlijnen die we zo gewend zijn te zien op een kaart die heel duidelijk afsteekt vanuit de ruimte; de laars van Italië, de Rode Zee, de Middellandse Zee, het schiereiland van Florida, de Golf van Californië, enzovoort. Tenslotte zijn er de gemakkelijk herkenbare geografische kenmerken die alleen op bepaalde plaatsen voorkomen: de enorme uitgestrektheid van het Baikalmeer, de Namib-woestijn, de Himalaya die de vlaktes van Tibet en de vruchtbare gebieden van India begrenst, en de Andes die de regenwouden scheidt van de westelijke woestijnen van Zuid-Amerika. Zelfs al na een korte tijd in een baan om de aarde leren we deze te herkennen en kunnen we snel onze geschatte positie boven de aarde weten met een blik uit het raam.

Een van de duidelijkst zichtbare tekenen van menselijke aanwezigheid is het optreden van condensatie sporen van vliegtuigen in de bovenste atmosfeer. Dit zijn ijskristallen gevormd uit water, een bijproduct van het verbrandingsproces in de vliegtuigmotoren, dat wordt verzameld in de zogwervels van het vliegtuig. Deze contrails blijven heel lang hangen en kunnen over vrijwel alle delen van de wereld worden gezien als witte strepen in de lucht. Ze kunnen opvallen rond steden die belangrijke luchtverkeersknooppunten zijn, en kunnen vaak worden gezien vanuit deze steden, als spaken in een wiel.

Het uitzicht op de aarde 's nachts is al even spectaculair, en steden kunnen heel duidelijk worden onderscheiden met al hun straatverlichting. Sommige gebieden vallen erg op, zoals Japan, waar de hoge bevolkingsdichtheid wordt weggegeven door de overvloed aan nachtverlichting. Er zijn zoveel lichten dat je gemakkelijk de vorm van de Japanse eilandengroep kunt afbakenen. De aanwezigheid van talloze kleine lichtpunten voor de kust, waarschijnlijk vissersboten, verradt de grote Japanse afhankelijkheid van vis.

Natuurlijk zijn sterren 's nachts zichtbaar, maar zonder enige atmosferische demping, dus ze zijn duidelijk te zien. Ze zien er net zo uit als wanneer ze worden bekeken vanuit een afgelegen woestijngebied, ver weg van stadslichten, maar ze fonkelen natuurlijk niet. Misschien wel een van de meest sublieme van alle kosmische bezienswaardigheden die ik tot nu toe heb gezien, is de Aurora Australis boven de zuidelijke poolgebieden. Alleen 's nachts zichtbaar, het is een gordijn van lichtgroene fosforescentie dat zich honderden kilometers uitstrekt en boven de aarde kronkelt.

Meteoren zijn ook zichtbaar vanuit de ruimte. We hebben echter het unieke voordeel dat we op de aarde kunnen kijken en meteoren die ver onder ons de atmosfeer in schieten. Het hebben van dat perspectief is een dwingende herinnering dat we inderdaad in de ruimte vliegen.

Andy

14. Thomas, A. (1998). A view from space. CD-ROM Washington D.C., NASA, verkregen <https://history.nasa.gov/SP-4225/nasa7/nasa7htm#letter>.



Uit de verslagen van de ruimtereizen van Andy.

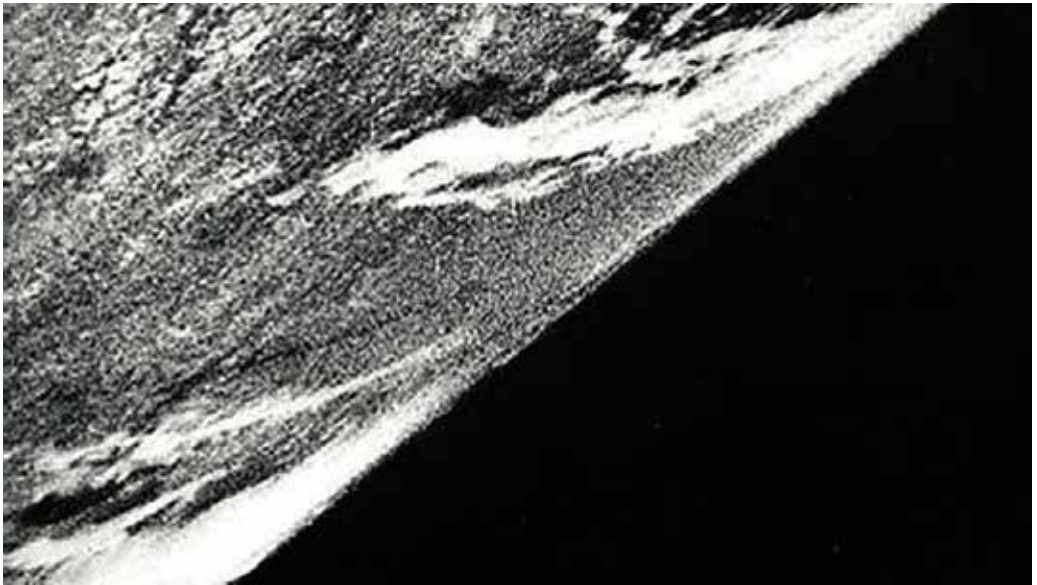
Als laatste Amerikaan die aan boord van de Mir woonde, profiteerde Andy Thomas van het volwassen wordende Amerikaans-Russische partnerschap. Het Mir-ruimtestation was nu veiliger, veelzijdiger en robuuster. De communicatie tussen de grond en de baan en tussen de twee ruimteprogramma's was verbeterd. In een gesprek op 10 april 1998 vanuit de Mir vertelt Thomas over het leven op de Mir. Over het uitzicht dat altijd prachtig is.

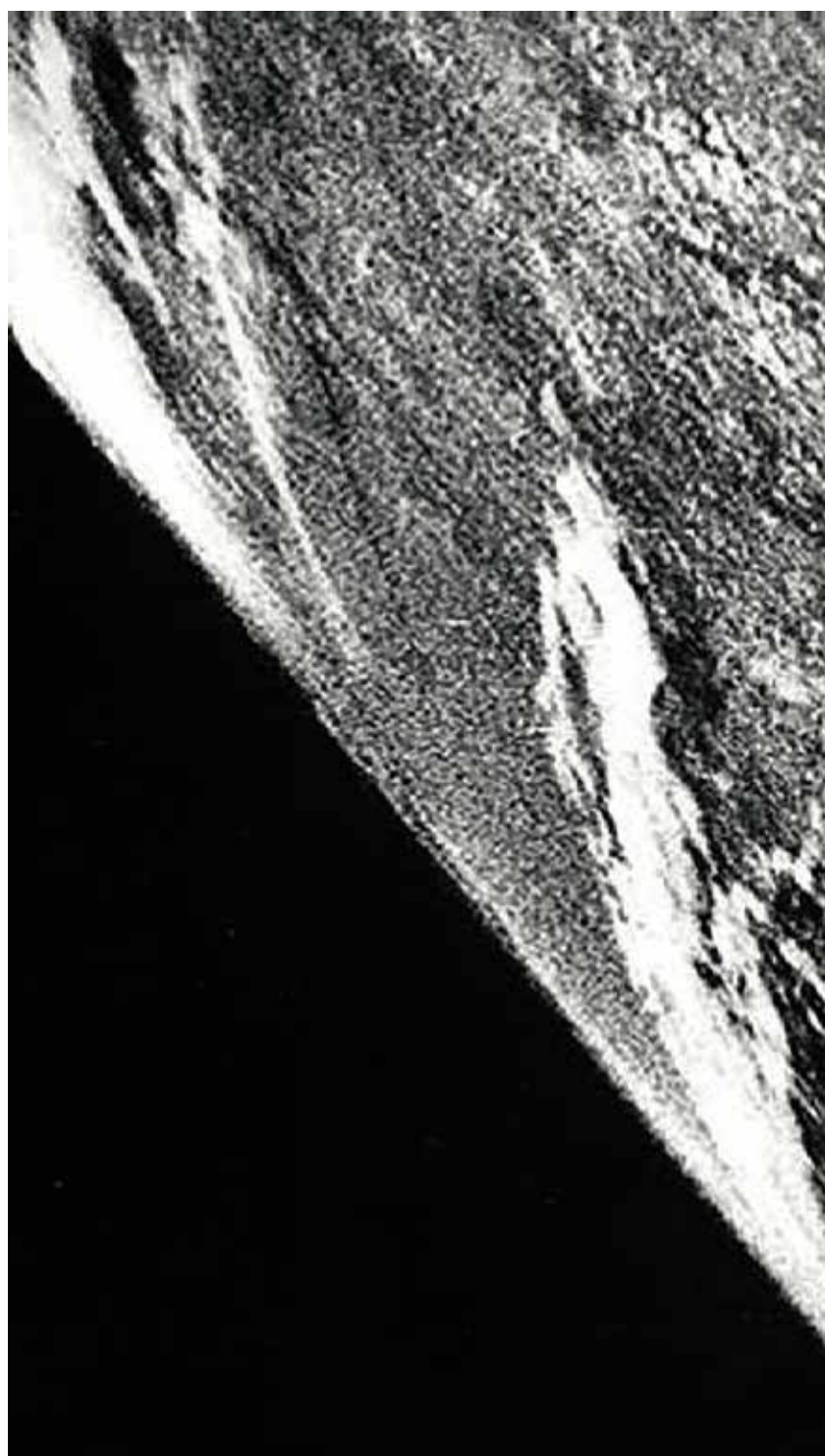
"Je ziet textuur. Je ziet kleur. De bergen kun je zien als plooien in het land. En je kunt dingen zoals bergketens zien als een verzameling bergketens ... Je kunt zien hoe ze allemaal samengevouwen zijn, een beetje als een verkreukeld tapijt, en ze zijn allemaal met elkaar verbonden... De gebieden die worden gecultiveerd vallen op, in tegenstelling tot de natuurlijke gebieden met verschillende tinten groen. Dat hangt natuurlijk af van het seizoen."

Toen Thomas op 22 januari 1998 naar Mir lanceerde op de satelliet STS-89, had hij een andere ervaring. Tijdens zijn eerste Shuttle-missie had hij in de cockpit gezeten met zijn vele ramen en uitzicht op een zich terugtrekkende aarde. Voor de STS-89 zat Thomas op het middendek zonder uitzicht.

Thomas: "Als je geen zicht van buitenaf hebt, kan je verbeelding de beelden leveren, en dit kan je een emotionele kick geven, mogelijk zelfs meer dan zien."

Terug op aarde beschreef de Amerikaanse astronaut zijn gevoelens toen hij in de Amerikaanse Space Shuttle zat en wegvloog van het Russische ruimtestation Mir. "Een van de meest ontroerende momenten was het steeds verder weg gaan. We waren op weg naar de nachtzijde van de planeet en ik kon sterren zien, en de lopende lichten van het station waren aan. Het enige dat je kon zien waren flitsende lichten, en ze gingen gewoon uit in de verte, deze knipperende lichtpuntjes vervaagden langzaam. Dat was een beetje een emotioneel moment, want ik wist dat dit de laatste keer zou zijn dat ik zou zie het - ooit."





Ik had mijn hele leven al beeld gezien van New York City, bewegend beeld op tv in politieseries (McCloud, Kojak, Baretta) en nieuwsuitzendingen of in films (Saturday Night Fever, Dog Day Afternoon) en foto's in kranten en tijdschriften. Ik kende de rechte straten, de hoge gebouwen, de gele taxi's, het Central Park en de metro. De clichébeelden voeren de boventoon, aangevuld met subtielere nuances, die je tegenkwam op journaalbeelden of in documentaires.

Toen ik voor het eerst in 1987 de stad bezocht vielen al die beelden samen met mijn ervaring daar te zijn. De beelden waren als de voorspellingen die het brein doet als je waarneemt, de realiteit bleek veel meer te omvatten dan wat er opgeroepen was door de beelden, die opgenomen werden door mijn zintuigen. Het zijn in de stad gaf leven aan de herinneringen die ik via de tweedimensionale en bewegende beelden had opgeslagen. De rechte lange straten van Manhattan bleken tot zover als je kon zien door te lopen. De werkelijke rechtheid ervan was indrukwekkend. Door de lengte van de straten en de hoogte van de gebouwen daarin kreeg ik niet alleen een nieuwe stadservaring, maar ook van mezelf in die stad. Het bewegen door de stad deed iets met mijn perspectief, ik voelde mezelf kleiner. De snelheid waarmee alles zich bewoog was ook opvallend, je moest wel meebewegen. Dat ging eigenlijk ongemerkt, ik merkte pas op hoe snel je daar liep toen ik weer terug was in Amsterdam. Hier liep iedereen heel langzaam en liet ik mensen achter me als we samen op straat waren.

Ik merk nu ik dit schrijf dat een foto is als het vertellen van een verhaal. Het lezen van het verhaal en het zien van een foto zijn vergelijkbaar. Foto's zijn verhalen in een vorm die je alleen kan zien, terwijl de andere zintuigen ook worden geraakt.¹⁵

15. NotYourFamMate (2018). Perfectly timed dump. Imgur, verkregen van <https://imgur.com/gallery/ddG6F10>





Het bruidsportret is in de regel een foto die alleen maar aandacht geeft aan het pas getrouwde echtpaar, de omgeving is van groot belang, die moet mooi zijn en alleen dienend aan het paar. Het paar wordt gepresenteerd in een mooie setting, zoals bij een prieel, naast een fontein of in een schitterend landschap. Het paar neemt een innige houding aan om de pas vastgelegde verbintenis te benadrukken.

Het is ook een eerste foto in een hele reeks waar het gezelschap dat getuige was van de bruiloft in verschillende samenstellingen wordt gefotografeerd. Alle vrouwen en mannen apart, familie van de ene en de andere kant, de kinderen bij elkaar, de schoonouders, de getuigen, de bruidsmisjes, er is een heel scala aan mogelijke combinaties die vastgelegd worden. Het heeft iets verbeterens, het hoort en moet. Het zijn meestal statieportretten waar mensen naast elkaar staand braaf lachend in de lens kijken. Bij sommige bruidsfoto's is er tijd voor een grap en wordt er gekozen voor een ludieke locatie of houding, of een grappige fotobewerking.

Alles aan de foto's is bedoeld om later te zien wie er op de zo heugelijke dag bij waren.

NotYourFamMate (2018). Perfectly timed dump. Imgur, verkregen van <https://imgur.com/gallery/ddG6F10>

De bruidsfoto is hetgeen Roland Barthes studium zou noemen¹⁶, zo'n portret is voor de gemiddelde kijker niet heel noemenswaardig, er valt weinig boeiends op te ontdekken. Zeg maar saai, we weten van tevoren goed wat er te verwachten valt. Barthes heeft twee manieren waarop hij een foto kan zien. Als hij een matige, algemene interesse op weet te brengen voor de foto dan is er sprake van het studium. Er is een beleefde/keurige/gepaste inzet. Daarnaast is er het punctum dat het studium doorbreekt, het punctum prikkelt letterlijk de verbeelding en maakt de foto interessanter. Het is als het verschil tussen leuk vinden en houden van.

De zwevende man in de foto is het punctum waar Barthes opgewonden van raakt. Dit punctum is zo in het oog springend en bruut verstorend dat ik het een 'hyperpunctum' zou willen noemen. Het is een te duidelijk en overdreven aandacht vragend aspect in de foto zodat het beeld bijna weer iets heel plats krijgt.

Maar voor het gemak zien we het als punctum, de absurditeit van de vliegende figuur is een welkome verstoring van het mierzoet dat een foto van het pasgetrouwde stel zonder het punctum zou oproepen.

De verstoring doet me denken aan het prachtig opgebouwde nummer *In every dream home a heartache* van de band Roxy Music, geschreven door Brian Ferry.

In every dream home a heartache
And every step I take
Takes me further from heaven
Is there a heaven?
I'd like to think so
Standards of living
They're rising daily
But home oh sweet home
It's only a saying
From bell push to faucet
In smart town apartment
The cottage is pretty
The main house a palace
Penthouse perfection
But what goes on
What to do there
Better pray there
Open plan living
Bungalow ranch style
All of it's comforts
Seem so essential
I bought you mail order
My plain wrapper baby
Your skin is like vinyl
The perfect companion
You float in my new pool
De luxe and delightful
Inflatable doll
My role is to serve you
Disposable darling

16. Barthes, R. (1993). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York, Vintage (p 40-60)

Can't throw you away now
Immortal and life size
My breath is inside you
I'll dress you up daily
And keep you till death sighs
Inflatable doll
Lover ungrateful
I blew up your body
But you blew my mind
Oh those heartaches
Dreamhome heartaches¹⁷



De imperfectie van de angst in het perfecte droomhuis wordt door de zwevende man belichaamd. Het perfecte plaatje wordt bijna letterlijk doorboord, en krijgt een hele andere betekenis. De perfectie van het statieportret is saai, het kan ook bevredigend zijn. Het laat een orde zien, die voor velen heel prettig is. Er wordt weinig aan de fantasie overgelaten, het is af, tenminste zo lijkt het. Ik denk dat je uit een ogenschijnlijk saai portret nog veel dingen kan halen die je in beroering kunnen brengen; de houding, de blik, details, omgeving en hoe alles zicht tot elkaar verhoudt. Ook de materialiteit van de foto speelt een rol, is het een digitale foto op een online platform, is het een krantenfoto, een billboard op straat of een foto ter illustratie in een scriptie.

17. vulpinoid. (2008). Roxy Music - In Every Dreamhome a Heartache. YouTube, verkregen van https://www.youtube.com/watch?v=L5niBxXjK_8



Een elegant jong bruidspaar; de vrouw heeft een sluier tot over de bil en de rok van haar witte satijnen jurk heeft een bescheiden sleep van een meter. De man draagt een zwarte vlinderdas op zijn smetteloos witte overhemd, zijn zwarte bretels houden zijn keurig gestreken zwarte broek omhoog. De man houdt zijn vrouw die links van hem staat vast, ze staan dicht tegen elkaar aan. Zij glimlacht en houdt haar linkerhand ter hoogte van zijn middenrif, haar vingers onder de rechterbretel. Haar hoofd houdt ze schuin tegen zijn wang. Het is het perfecte bruidspaar. Ze poseren voor een infinity pool met daarachter de zee half omringd door heuvels. In de verte zie je twee boten naast elkaar liggen in het water. De infinity pool weerspiegelt de bewolkte lucht. We lijken aan een kant van een baai te zijn. Bladeren van palmbomen omlijsten het beeld. Waar de foto is genomen is niet duidelijk, het is de generieke omgeving van een paradijselijk oord. Al met al is het een generieke bruidsfoto, eentje uit de boeken, als je de figuur die er duidelijk niet bij hoort wegdenkt.

Vlak achter het paar in de lucht hangt een vrij grote niet te missen vlek, het is een man. Hij valt voorover met gespreide armen en met zijn voeten naar de zee gericht. Zijn rechterbeen hangt in een rare knik opzij, als een getekende stokfiguur. Het is de rare houding van een mislukte vogel waardoor het moeilijk te bedenken is hoe hij is gevallen of gesprongen. Door de snelheid van de val is de man onscherp, net zoals sommige palmbladeren die bewegen door de wind. Het bruidspaar heeft niets door en blijft braaf poseren.

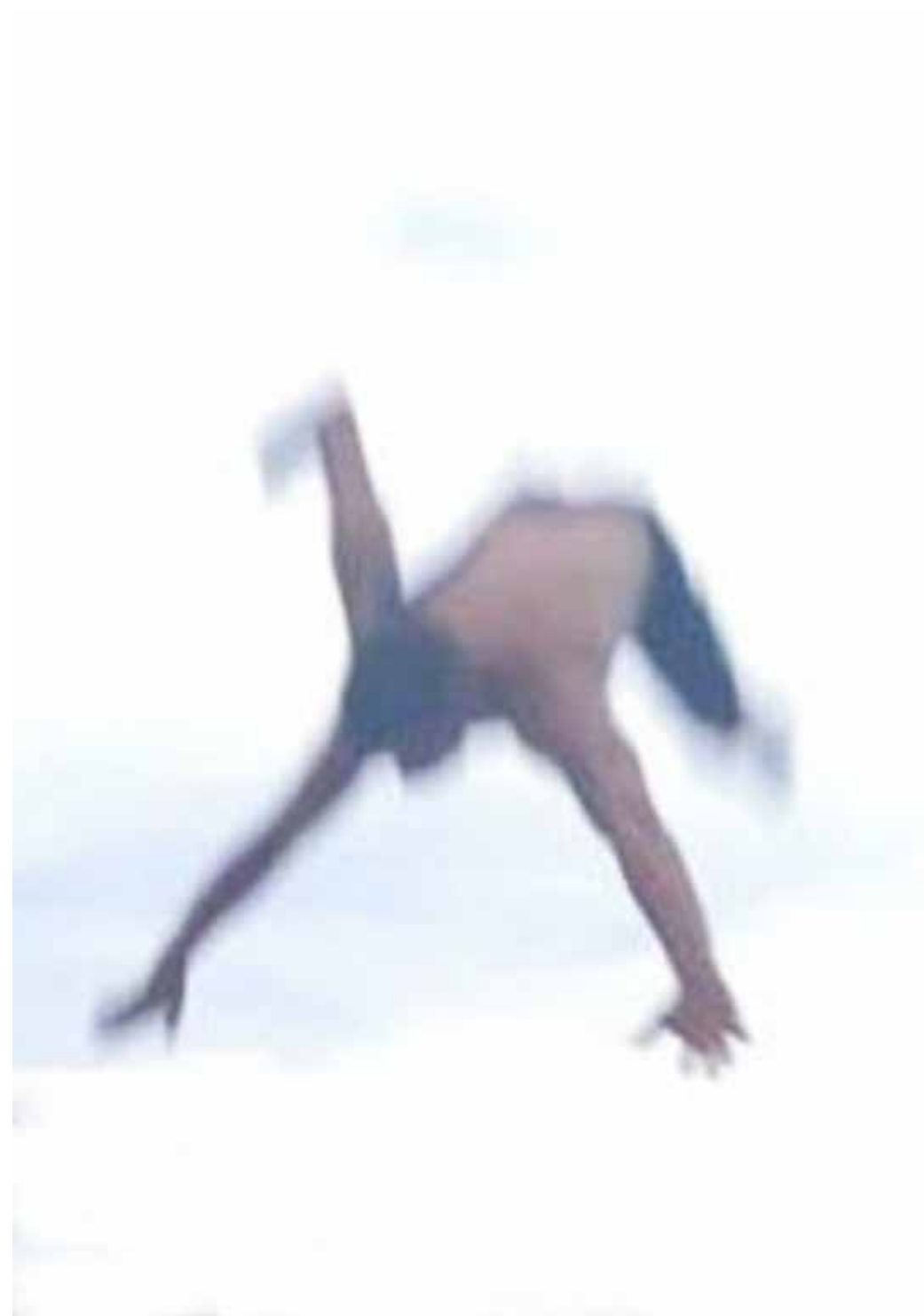
De vallende man doet denken aan het werk waar Robert Longo eind jaren 70 bekend mee werd, *Men in Cities*. Van dit werk kan ik drie meer dan manshoge tekeningen bekijken, ze hangen bij een vriendin in de huiskamer. De eerste keer dat ik zijn werk zag was in het Stedelijk Museum in 1985. In een schrijven bij de tentoonstelling staat geschreven: "Tot voor kort heeft Robert Longo (1953, Brooklyn NY) de foto's die hij als studie voor zijn monumentale werken gebruikte niet willen laten zien. Het tijdstip dat hij op deze beslissing terugkwam viel min of meer samen met het verschijnen van zijn boek, waarin deze fotografische studies op enkele plaatsen naast de 'officiële' werken zijn afgedrukt. Hiermee heeft Robert Longo duidelijk gemaakt dat de extreme heftigheid en monumentaliteit van zijn werk in origine op individuele expressiviteit teruggaat. Met deze foto's geeft hij meer inzicht in zijn manier van werken. Opvallend is het verschil in spontaniteit waarmee hij zijn modellen laat poseren en de manier waarop hij deze poses in zijn kunstwerken als het ware neutraliseert. Door middel van bijvoorbeeld schaalvergroting en de context weg te laten heeft Robert Longo de individuele expressie van dreiging en gevaar getransformeerd tot een eigentijdse heroïsche monumentaliteit."¹⁸

Robert Longo vertelt dat hij in zwart-wit werkt omdat het 'de waarheid is'.¹⁹ In het interview legt hij uit hoe hij tot zijn bekendste werk is gekomen. In 1977 exposeerde Longo een geëmailleerd aluminium reliëf dat hij baseerde op de laatste scene uit de film *The American Soldier* van regisseur Rainer Werner Fassbinder, waarin een man wordt neergeschoten. Het figuur buigt zijn rug naar achteren, grijpt naar zijn rug, zijn hoofd naar achteren geknikt. Het is niet duidelijk wat er gebeurt. Het werk krijgt veel aandacht en Longo besluit het verder te ontwikkelen. Op het dak van zijn studio in New York maakt hij studies door foto's te nemen van zijn vrienden. Hij laat ze springen en vreemde houdingen aannemen door ze bekogelen met tennisballen en ze te laten schrikken met harde geluiden. De foto's tekent hij meer dan levensgroot na. De tekeningen zijn de bedoelde kunstwerken, maar de foto's maken grote indruk op me en zitten meer in mijn geheugen gegrift.

De kleuren in de foto's zijn verschillende tonen blauw van de lucht en de kleding. Wit en zwart van de kleding en grijs van het dak. De kleuren geven de foto's een white-collar gevoel, en daarmee bedoel ik dat ze een uitdrukking zijn van de werkende klasse die achter een bureau zitten. Ze zijn ongekend en iconisch voor de jaren '80. De mannen in zakenpakken en de vrouwen in bloesjes en kokerrokken die hangend in de lucht en alle kanten op kronkelend bevroren zijn, zijn subliem. Zie je de kwetsbaarheid en het menselijk lijden verbeeld of zijn het vrolijke dansmoves. Het doet ook denken aan een andere kunstvorm, de moderne dans waar het effect van dansen in zakenkleding gebruikt wordt door choreograaf Pina Bausch. Het vervreemdende effect daarvan werkt op verschillende niveaus door bij de kijker. Je hebt niet alleen een esthetische ervaring maar ook een politieke. Het laat de macht in verschillende vormen zien, in een tijdperk waar het neoliberalisme vaste grond kreeg in de Westerse politiek.

18. Crouwel, W. (1985) Robert Longo. Amsterdam, Stedelijk Museum <https://ftn-books.com/products/stedelijk-museum-robert-longo-zaal-1985-nm>

19. Black, M. (2013). Reflections: Robert Longo's *Men in The Cities*. Hongkong, Nowness <https://www.nowness.com/series/reflections/robert-longo-man-in-the-city>,



Het verhaal van Icarus gaat dat hij vliegend uit een toren ontsnapt met door zijn vader Daedalus gemaakte vleugels. De vleugels zijn met was aan elkaar gelijmd en het vliegen gaat goed totdat Icarus in zijn enthousiasme te hoog vliegt en de was door de zon smelt. Hem was nog gezegd niet te hoog en niet te laag te vliegen, maar de vleugels vallen uit elkaar en zijn vlucht eindigt in een dodelijke val. Er zijn verschillende opvattingen over dit verhaal; de meest gehoorde is die met het opgeheven vingertje; hoogmoed komt voor de val. Als je de goden probeert na te doen bestaat de grote kans dat het verkeerd met je af loopt, een mens kan niet vliegen en mag zich al helemaal niet proberen te meten met de goden. De Griekse mythologie als moreel kompas.

Andere interpretaties zijn te geven als je meer leest van het fantastische verhaal.²⁰ Al snel verlies je in de verbanden en verhaallijnen die volgestopt zijn met liefde en dood. De Griekse mythen zijn overgeleverd door Griekse en Romeinse schrijvers en dichters uit de eerste eeuwen van de Westerse jaartelling, zoals bijvoorbeeld Hesiodes en Homerus. Ik zal een poging doen om het verhaal samen te vatten.

De vader van Icarus is de architect Daedalus, hij is verbannen uit Athene naar Kreta als straf voor een moord. Vader en zoon raken daar verwickeld in een wraakactie van de god Poseidon op koning Minos van Kreta. De wraakactie begint met de koning die wil laten zien dat de goden hem altijd gunstig gezind zijn, hij voert een strijd om de stad Athene en vraagt Poseidon om te winnen en een stier om te offeren. Als Minos wint stuurt Poseidon hem een schitterende witte stier. De stier is zo mooi dat Minos hem houdt, hij offert een minder aantrekkelijke stier. Poseidon merkt dit en pikt dit niet en verzint wraak. Samen met de godin van de liefde Aphrodite laat hij de vrouw van Minos Pasifaei, verliefd worden op de stier. Als Daedalus haar helpt om de stier te kunnen ontmoeten (door een nepkoe te bouwen waarmee Pasifaei genomen kan worden door de stier en zij vervolgens de half mens half paard, een Minotaur baart!), en dan ook nog de huurmoordenaars van de stier helpt te ontsnappen uit zijn zelfontworpen labyrint, straft Minos hem en sluit hem op samen met zijn zoon Icarus.

Met dit verhaal kan je andere opvattingen bedenken. Het betreft een heldhaftige ontsnapping van én verzet tegen een despoot door middel van het plan om te vliegen.

Daedalus construeert de vleugels met veren, die hij aan een structuur vast maakt met was als lijm. Hij waarschuwt Icarus dat hij niet te hoog en niet te laag moest vliegen, te hoog dan smelt de was; te laag dan tast de zee de was aan. Dat Icarus door zijn jeugdige enthousiasme te hoog vliegt is hem nauwelijks aan te rekenen. Het laat het generatieverschil zien. Daedalus laat zich niet van de wijs brengen en redt het wel met de vleugels tot op Sicilië. De nieuwe generatie is onbesuisder en gaat hieraan ten onder, de oudere generatie is wijs geworden en komt verder in het leven. Hubris ofwel overmoedige actie is een belangrijk thema in de Griekse mythologie. Het wordt als iets slechts gezien, want het gaat in tegen de ordening zoals de goden die bedoeld hebben. Wijsheid komt met de jaren.

Daedalus bedenkt, ontwerpt en maakt de vleugels, hij heeft ook het labyrint ontworpen. Hij is een echte ontsnappingskunstenaar, hij heeft zijn beroep weten in te zetten voor zijn overleving. Dit representeert de fantasie en de verbeelding als verzetsmiddelen. Je moet daarbij wel opletten dat je het doordacht gebruikt, neem in dit geval de natuurwetten in acht en blij gefocust. De mens is vrij en laat zich de vrijheid niet ontnemen en probeert een uitweg te vinden als dat wel gebeurt. Dat uiteindelijk koning Minos dit verhaal niet overleeft en Daedalus wel zegt veel. Zijn zoon Icarus is het offer dat hij heeft moeten brengen, dus het behouden van je vrijheid gaat niet zomaar en kan een hoge prijs hebben.

20. Trzaskoma, S. M., Scott Smith, R. & Brunet, S. (2016). *Anthology of Classical Myth*. Indianapolis, Hackett Publishing Co (p 105, 114)







Familiefoto door mijn oom Piet, vlnr nicht Bianca, ikzelf, zus Manuela, moeder Lucia en haar zus tante Ans

De 20ste eeuwse fotograaf Henri Cartier Bresson beschrijft hoe hij een wordt met zijn camera. "Het werd het verlengstuk van mijn oog, en sinds ik het {de Leica - CC} vond, ben ik er nooit meer van gescheiden geweest. Ik slenterde de hele dag door de straten, voelde me erg gespannen en klaar om toe te slaan, vastbesloten om het leven te 'vangen' - om het leven in leven te houden. Bovenal verlangde ik ernaar de hele essentie te grijpen, binnen de grenzen van één enkele foto, van een situatie die zich voor mijn ogen aan het ontrollen was."²¹ Dat laatste is precies wat mijn oom lijkt te hebben gedaan met de familiefoto. Ik heb hem laatst gevraagd waarom hij zo veel fotografeerde. Hij heeft diafilms vol geschoten, en hij hield dia-avondjes. Dan zette hij de projector en het projectiescherm op en dan keken we met zijn allen naar de geprojecteerde foto's.

Hij kan het zich niet meer herinneren, hij is nu 89 jaar. Verder pratend vertelt hij dat hij een camera met twee lenzen had voor zijn werk als schaderegelaar voor verzekeringsmaatschappijen. Zo had hij een verzameling foto's van mensen met gezichtswonden van hondenbeten. Dit was puur voor zijn beroep gemaakt, en het verklaart waarom hij de camera had en misschien ook waarom hij zo uitvoerig zijn gezin en familie vastlegde. Een van zijn dochters heeft al deze duizenden dia's gescand en online gezet. Er zitten doorsnee foto's en pareltjes bij, voor mij zijn ze bijzonder om te zien omdat ik een deel van mijn jeugd bij dit gezin doorbracht.

De foto die ik hier laat zien is een samenballing van de verschillende werelden die elk mens en ding op de foto met zich mee lijkt te dragen. Door de compositie krijgt alles een eigen rol. Het is een liefdevolle foto, de rozenstruik bloeit en hangt als een wolk te pronken aan de wit gekalkte muur van de schuur, de zon staat laag, het is nog warm. Mijn zus in het midden is een tikje onscherp, ze kijkt ontegenzeggelijk loom de camera in, ik zit achter haar en kijk ook. Deze blik herken ik niet van mezelf, wel mijn houding met mijn benen opgetrokken, dat was heel lang mijn meest comfortabele manier van zitten. Mijn nicht sabbelt aan een drankfles - speuren op internet levert het wijnhuis Medrano op, ze dronken veel sherry in de jaren 70. Deze handeling is het meest ontregelende uit het tafer-eel; hoezo lurkt een kind aan een fles drank. Als je goed kijkt is de fles leeg dus lijkt het me meer een onschuldige bezigheid, en zorgt de actie voor een tragikomisch effect. Mijn moeder in bikini ontspant zich met de krant. De gestalte met de twee diepe borden die als een reus rechts het beeld in komt is mijn tante, ik herken de jurk van andere foto's waar ze die draagt. Zij is de moederfiguur die voor het zootje ongeregeld zorgt. Haar jurk met het geometrische pop-art dessin in gedempte kleuren kadreert het beeld zachtaardig aan de rechterkant, de diepe borden met eten zweven als twee ufo's de rozenwolk in. Er zit geen soep in want vorken komen mee.

Ik kan lang naar de uitdrukking op mijn gezicht kijken en me blijven afvragen wat deze blik betekent. De blik heeft door de stand van de wenkbrauwen iets licht duivels of linkmiecheligs, alsof ik meer weet. Hoogstwaarschijnlijk is dat niet het geval en is het meer een uitdrukking van het moment dat ik uit een dromerig gepeins gewekt ben door de camera. De foto emotioneert me, door de mengeling van liefde waarin ik omringd ben bij mijn oom en tante en de eenzaamheid die vaak voelbaar was in het gezinnetje met alleen moeder en zus.

21. Sontag, S. (1994). Over fotografie. Amsterdam, Arbeiderspers (p 215-216)



De wil om het leven vast te leggen zit in ons en heeft te maken met:

- het leven begrijpen
- de tijd vasthouden, niet los kunnen laten
- verleden, emotie op kunnen roepen
- het leven vermeerderen, bevestigen en verbeelden
- de drang tot voortplanting en overlev(er)ing

De 19e eeuw zit vol met ijverige uitvinders en voor de fotografie heeft dat grote gevolgen. Men zocht naar een manier om de resultaten van de camera obscura te fixeren. Er werd geëxperimenteerd met verschillende stoffen met wisselend resultaat. Uiteindelijk heeft de Fransman Louis Daguerre in 1837 door toeval blijvende beelden weten te maken, hij ging naar het cafe en liet mislukte foto's en een

kapotte thermometer liggen in zijn scheikundekast.²² De kwikdampen zorgden ervoor dat de lichtgevoeligheid van de koperen plaat ontwikkeld werd en behouden bleef. Vanaf toen was het mogelijk om onze relatie met het verleden uit te rekken. Iedere foto is een memento mori,²³ die letterlijk als schilfers uit het verleden op stukken papier voor ons te zien zijn.

De Engelsman William Henry Fox Talbot is de man die het proces verder ontwikkelde en het een paar jaar later een stap makkelijker maakte. Aan het publiek introduceert hij zijn procedé als calotypie in zijn boek *Pencil of Nature*. Het is een verzameling calotypie prints met tekst en uitleg eronder. De foto's lijken lukraak gekozen; een hooiberg, een plank met boeken, een facsimile afdruk van een pagina uit een oud boek, een gebouw en twee fruitmanden. Hij legt in het voorwoord uit: "Het kan dus voldoende zijn om te zeggen dat de platen van dit werk verkregen zijn door de louter inwerking van Licht op gevoelig papier. Ze zijn gevormd of afgebeeld door optische en chemische middelen alleen, en zonder de hulp van iemand die bekend is met de kunst van het tekenen."²⁴ Gemaakt met het apparaat dat hetgeen registreert dat aan het verdwijnen is, en een gevoel van onbereikbaarheid oproept en daarmee uiting geeft aan een sentimenteel en magisch gevoel.²⁵

Ik beschouw fotografie als een natuurlijk iets, het is door mensen ontwikkeld om gehoor te geven aan hun drang het leven en zichzelf vast te leggen. Dit kunnen we doen door het gebruiken van natuurkundige processen met natuurwetten. Ik schaar techniek onder de menselijke natuur. Zoals het gebruiken van taal is de mens altijd bezig (geweest) met het zoeken naar manieren om het leven te verbeteren of te verlengen. De technieken worden verfijnder en industrieel en lijken verder van de 'natuur' af te staan, maar voor mij is dat niet zo. In teksten van reclamemakers voor camera's is deze verbondenheid met de natuur ook te vinden. In haar boek schrijft Lucia Moholy over de opwindende die er was in de begintijd van de fotografie en hoe ze werd aangeprezen: "Wat een goddelijke uitvinding heeft Daguerre gedaan! Als je een van deze foto's ziet die de Natuur zelf heeft gemaakt, word je gek, kan ik je vertellen!"²⁶ Dat een camera als verlengstuk van het lichaam wordt gezien is in 1976 gebruikt als koptekst in de reclame voor het merk Minolta: When you are the camera and the camera is you.²⁷

Je hebt met een foto een plakje van het leven in handen dat je eindeloos kunt bestuderen, er valt veel op foto's te ontdekken. Fotografie is de poging om in contact te komen met een andere realiteit of er aanspraken op te laten gelden.²⁸ Het woord magie is hier goed te gebruiken, een foto is verkregen door op het eerste oog onverklaarbare maar in de natuur voorkomende krachten. Het bekijken van een foto trekt je de magische ruimte in, de verbeelding wordt aangesproken, ruimte en tijd lopen door elkaar, ervaring en emotie spelen op.

De Tjechische filosoof Vilém Flusser gaat hier dieper op in: "Met het magische karakter van beelden moet bij hun ontcijfering rekening worden gehouden. Zo is het bijvoorbeeld onjuist om in beelden 'bevroren gebeurtenissen' te willen zien. Integendeel, ze vervangen gebeurtenissen door connectiviteiten en vertalen die in taferelen. De magische kracht van beelden berust op hun vlakheid en hun inherente dialectiek en karakteristieke tegenspaak moeten in het licht van deze magie gezien worden."²⁹ Connectiviteit is de vertaling van 'Sachverhalte', je kan zeggen het verbindende weefsel tussen de dingen. De magie is dat een foto bestaande en nog niet gelegde verbanden kan naar voren kan brengen.

22. Nykrog, T. (2019). Geschiedenis van de fotografie: zo werd de foto van iedereen. *Historia*. <https://historianet.nl/cultuur/geschiedenis-van-de-fotografie-zo-werd-de-foto-van-iedereen>

23. Sontag, S. (1994) *Over fotografie*. Amsterdam, Arbeiderspers (p 26)

24. Fox Talbot, W. H. (2016). *Pencil of Nature*. The Project Gutenberg EBook <https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf> (p 1)

25. Sontag, S. (1994) *Over fotografie*. Amsterdam, Arbeiderspers (p 27)

26. Moholy, L. (1939) *A hundred years of photography 1839 - 1939*. Harmondsworth Middlesex, Penguin Books Limited (p 50)

27. <https://www.flickr.com/photos/casualcameracollector/5171250761/in/photostream/>

28. Sontag, S. (1994) *Over fotografie*. Amsterdam, Arbeiderspers (p 27)

29. Flusser, V. (2007). *Een filosofie van de fotografie*. Utrecht, Uitgeverij Ilzer (p 9)

Het is moeilijk om de foto los van emoties te zien, de foto brengt dit teweeg. Hier komen we dichtbij de vraag waarom we fotograferen. Om in vervoering te raken, of scherper gezegd om de vervoering van het moment van de foto op te rakelen, opnieuw te beleven. Roland Barthes komt hierop in zijn boek *Camera Lucida*. Daaruit wordt meestal zijn begrippen *studium* en *punctum* genoemd, maar zijn bevindingen naar aanleiding van een kinderfoto van zijn moeder doen mij meer. Hij schrijft over het begrip 'air'. De air is niet te analyseren, het valt samen met het onderwerp op de foto en hoe hij, in dit geval, zijn moeder heeft ervaren. Dit 'samenvallen of toeval is een soort metamorfose, die de waarheid onthult'.³⁰ Het ongrijpbare, het omfloerste raken aan het magische. Het zet de verbeelding en de emotie aan. Barthes noemt dit ook de fotografische extase; '(..) obliging the loving and terrified consciousness to return to the very letter of Time: a strictly revulsive movement which reverses the course of the thing, and which I shall call, in conclusion, the photographic ecstasy'.³¹

Het beslissende moment kan het moment zijn waarop de fotograaf met zijn camera een foto maakt. Volgens Cartier-Bresson is er niets zonder zo'n moment, hij begint het voorwoord van zijn fotoboek *Images à la Sauvette* (Beelden Onderweg) met het eerste deel van een citaat van de 17e eeuwse Kardinaal van Kretz: "There is nothing in this world without a decisive moment."³² Het oorspronkelijke citaat luidt: "Il n'y a rien dans le monde qui n'ait son moment décisif, et le chef-d'œuvre de la bonne conduite est de connaître et de prendre ce moment."³³ Wat zo goed als betekent: Er is niets in de wereld dat geen beslissend moment heeft, het is het ideale kunststuk om dat moment te kennen en te nemen. Je kan het makkelijk verkeerd opvatten, alsof de fotograaf de beslissende momenten maakt door de foto te maken. Cartier-Bresson bedoelt het juist andersom, de momenten zijn altijd aanwezig en hoeven maar door de fotograaf letterlijk genomen te worden. De familiefoto brengt me op deze fotograaf, vooral door de compositie. Deze versterkt Barthes' air zo dat je vrijwel meteen bij het zien van de foto in een zekere gemoedstoestand verzeild raakt. In zijn voorwoord gaat Cartier-Bresson uitvoerig in op de compositie van een foto, die belangrijk is om het onderwerp in al zijn intensiteit over te brengen.³⁴ Het is als het schrijven van een letter, hoe kan je dat zo mooi en goed mogelijk doen zodat de letter het beste en het duidelijkst overkomt. Als je fotografeert is alles bewegelijk, inclusief jijzelf. De camera gebruik je als het verlengstuk van wat het oog registreert. Als het ware beweging je mee met de omgeving om tot een goed moment om af te drukken te komen. Hij omschrijft precies wat ik in mijn praktijk altijd heb ervaren bij het fotograferen: "Het oog van de fotograaf evalueert voortdurend. Een fotograaf kan een toevallige lijn maken door zijn hoofd gewoon een fractie van een millimeter te bewegen. Hij kan perspectieven wijzigen door een lichte buiging van de knieën. Door de camera dichter bij of verder van het onderwerp te plaatsen, tekent hij een detail – en dat kan ondergeschikt worden gemaakt, of hij kan er door getiranniseerd worden. Maar hij stelt een foto samen in bijna dezelfde hoeveelheid tijd die nodig is om op de sluiters te klikken, met de snelheid van een reflexbeweging. Soms gebeurt het dat je hapert, uitstelt, wacht tot er iets gebeurt. Soms heb je het gevoel dat hier alle ingrediënten voor een foto zijn – behalve één ding dat lijkt te zijn te missen. Maar wat voor ding? Misschien loopt er plotseling iemand in je gezichtsveld. Je volgt zijn voortgang door de zoeker. Je wacht en wacht, en dan druk je tenslotte op de knop – en je gaat verder met het gevoel (hoewel je niet weet waarom) dat je echt iets hebt".³⁵

Hij stelt dat de beste foto's geometrische patronen en de Gulden Snede volgen. Deze vormen geven inderdaad een bepaalde voldoening, en hij spreekt nog wel van de wisselwerking tussen de innerlijke wereld en de wereld om ons heen, maar de vorm is voor hem allesbepalend voor de inhoud.

30. Barthes, R. (1993). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York, Vintage (p 107)

31. Idem, (p 119)

32. Cartier-Bresson, H., Matisse, H., & Bazel, E.A. (1952) *Decisive Moment*. New York, Simon and Schuster. Verkregen van https://digitalphoto1sva.files.wordpress.com/2013/09/cartierbresson_the-decisive-moment.pdf. z.d. (p 1)

33. Verkregen van https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Paul_de_Gondi

34. Cartier-Bresson, H., Matisse, H., & Bazel, E.A. (1952) *Decisive Moment*. New York, Simon and Schuster. Verkregen van https://digitalphoto1sva.files.wordpress.com/2013/09/cartierbresson_the-decisive-moment.pdf. z.d. (p 7)

35. Idem (p 7-8)

De rol van de kijker is voor hem niet meer dan die van een klant wiens aandacht gevangen dient te worden. Als je het werk van Cartier-Bresson bekijkt wordt je inderdaad door zijn formele benadering opgezweept. Bij mijn familiefoto werkt de vorm zeker mee. De intensiteit van het beeld komt absoluut binnen. Cartier-Bresson's foto's zijn sexy en meeslepend met onverwachte hoeken en punten. Je kan dus wel stellen dat zijn formele benadering werkt als je gepakt wil worden door een verhalend beeld. Al die opgelegde vormen hebben tegelijkertijd ook iets geforceerds en hermetisch, er valt weinig over te raden of om bij te fantaseren, het appelleert aan een orde.

Wij willen gezien worden en vangen de blik van de fotograaf. Hadden we toen al door dat we op die manier vastgelegd en overgeleverd zouden worden of waren we bezig met het gezien te worden op dat moment. Of had ik interesse voor de camera, of was het het gevoel dat er iemand was die langer naar je omkeek. Ik kan me het moment niet herinneren. Wel dat er altijd warmte en aandacht was, en nu nog.

Het kijken van de gefotografeerde naar degene die de foto ziet kan resulteren in een wedstrijdje staren die je als kijker nooit kan winnen. Wat je wel wint is het onderzoek, de gedachten, de verbeelding, de liefde, de air, het weefsel tussen de naar jou kijkende ogen en de jouwe. Als ik mensen portretteer met mijn camera vraag ik ze altijd om door de lens heen te kijken en te bedenken dat er iemand (jezelf) zal zijn die hun blik ziet. Ik probeer de komende verbinding tijdens het fotograferen alvast tot stand te brengen. Het is magisch om jezelf aan te kunnen kijken terwijl je in de verschillende tijden leeft, het nu en het toen van het maken van de foto. Een foto is dan een door tijd aangestane spiegel, waarin je je jezelf niet perse herkent. Maar je bent het wel geweest en erna platge maakt tot een aantrekkelijke magische schilfer. Jezelf aankijken is bijzonder, maar zelfs het jezelf op de rug zien kan iets met je doen. Zo zien anderen mij. Een van de eerste foto's die ik maakte met m'n eerste camera, de pocketcamera Rits-Klak-Klik van Agfa was van mezelf op de rug gezien via twee spiegels. de gedachte dat ik fotograaf wilde worden ontstond ermee. Je kan natuurlijk ook in een spiegel kijken en dat intrigeert ook, het fijne aan een foto is dat je het als een boek kan lezen. Het presenteert zich aan je, je kan het wegleggen en weer oppakken, de stare off gaat door, het beeld verandert niet, jij en de omstandigheden wel. Je blik op jezelf blijft veranderen en groeien.

Dat het loont om gezien te willen worden bewijst de film *Three Minutes: A Lengthening* van Bianca Stigter die vorig jaar uit is gekomen. De historicus Stigter vond in 2014 de drie minuten durende homemovie via Facebook en ging op onderzoek uit. Het resulteerde in een prachtige ruim 70 minuten durende documentaire over wat er te zien is en overgebleven is van de mensen, de tijd en de plaats die in de drie minuten tot je komen. De oorspronkelijke film is in 1938 geschoten door David Kurtz, een Amerikaan op reis door Europa. Hij filmde zijn geboortedorp Nasielsk niet ver gelegen van Warschau in Polen.³⁶ In de film kijken de meeste mensen je aan en 'hebben een nood om gezien te worden'³⁷, volgens Stigter. Ze voelt de behoefte om de mensen in beeld langer de aandacht te geven dan de drie minuten, die zijn zo voorbij. Dat Kurtz een jaar voordat de Duitsers Polen binnenvielen en vrijwel meteen met de Shoa begonnen, de film opnam geeft een enorme lading en spanning. Je weet en ziet dat het grootste deel van de onwetende mensen aan het einde van hun leven zijn. Nasielsk had een voornamelijk Joodse gemeenschap, ongeveer 80 van de 3000 Joden uit het stadje hebben de Holocaust overleefd.

De bruutheid van dit gegeven maakt de drie minuten film extra teer, ik begrijp heel goed dat Stigter de film wilde oprekken en de vele gezichten meer diepte en betekenis wilde geven. Dit heeft ze gedaan door letterlijk in te zoomen op de gezichten, en ook op objecten zoals de kleding en de gevels van de gebouwen. Ze heeft geprobeerd om de niet goed zichtbare elementen naar voren te halen zoals bij het ontcijferen van namen. Wat mij het meest raakte zijn de knopen op de kleding die ze uitlicht, er blijkt in Nasielsk een bekende knopenfabriek te staan, velen dragen daar knopen van. Dat een zo onbelangrijk lijkend en prozaïsch detail als een knoop je dichterbij het leven van mensen uit een andere tijd brengt is een mooi voorbeeld van Merleau-Ponty's filosofie van de perceptie van de wereld door onze lichamelijkeheid. Door het verhaal over een knoop uit te lichten komt je aandacht op je eigen lichamelijke ervaring van het dragen ervan; een knoop draag je dicht op

36. Kurtz, D. (2009). *Our Trip To Holland, Belgium, Poland, Switzerland, France and England 1938*. Washington, United States Holocaust Memorial Museum <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004329>

37. Van der Wielen, P. (2021). *Nooit meer slapen*. Hilversum, VPRO. <https://www.nporadio1.nl/podcasts/nooit-meer-slapen/62538/bianca-stigter-filmmaker-historicus>.

je lichaam, in een bloes of broek. Door te wijzen op de knopen in de kleding van de mensen in de film, kom je door je eigen lichamelijke ervaring heel dichtbij deze levens. Merleau-Ponty legt in zijn filosofisch werk *Phénoménologie de la perception* in 1945 uitvoerig uit hoe de waarneming werkt.³⁸ Als mens ben je als subject/lichaam naar de wereld gekeerd en de wereld naar jou. De ruimte buiten het lichaam krijgt betekenis omdat je lichaam er zich toe verhoudt, of directer gezegd omdat je lichaam er is. Dit is Merleau-Ponty's lichaamsschema, dat ergens tussen het abstracte intellect en het empirisch gevoel zit en deze verbindt. Het is gebouwd op het subjectdenken - de fenomenologie-, dat het object en subject verweven met elkaar ziet in plaats van tegenover elkaar plaatst. Het is een kritiek op de gedachten die uitgaan van onafhankelijke processen in een objectwereld en een bewustzijn dat daarvan losstaat. Waarbij het waarnemen wordt ingevuld door het bewustzijn en het niet mogelijk is zonder het intellect, geformuleerd door denkers als Kant. Merleau-Ponty stelt dat het lichaam de intentie heeft om te reageren op de wereld en zo elkaar te begrijpen. "De gehele handeling {na een muggenbeet - CC} speelt zich af in de orde van het fenomenale en doorloopt niet eerst de objectieve wereld; alleen een toeschouwer die aan het zich bewegende subject zijn objectieve voorstelling van het levende lichaam toeschrijft, kan geloven dat de steek wordt waargenomen en dat de hand zich dan in de objectieve ruimte beweegt om vervolgens verbaasd te zijn dat hetzelfde subject in zijn pogingen de juiste plaats aan te wijzen faalt. Op dezelfde wijze hoeft het subject, bezig met zijn schaar, zijn naald en andere gewone zaken, niet eerst zijn handen of vingers te zoeken, omdat zij geen objecten zijn, en geen botten, spieren, zenuwen, die in de objectieve ruimte moeten worden gevonden, want ze zijn reeds door de waarneming van schaar of naald geactiveerde vermogens, het centraal gelegen uiteinde van de "intentioneel draden" die het het subject met de gegeven objecten verbinden."³⁹ De specifieke context en tijd waarin je bent zijn kenmerkend voor je bestaan. Het is nooit een objectief lichaam, maar ons fenomenale lichaam dat wij bewegen door de wereld. De waarneming van een film of foto geeft het lichaam een uitbreiding van het zintuiglijke.

38. Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenologie van de waarneming*. Amsterdam, Ambo (p 142-151)

39. Idem (p 150)

Colofon

Mijn dank gaat uit naar DOGtime/Gerrit Rietveld Academie, met name q.s. serafijn voor het begeleiden van de scriptie. Verder dank ik Reem Saouma voor haar bijdrage aan het ontwerp van de publicatie. Het schrijven van de scriptie heb ik in alle rust kunnen doen door de medewerking van Jong Nederland in Bergen aan Zee, Wendela Scheltema in Vinkeveen, Performing Arts Forum in Noord Frankrijk en de Stichting H401 in Amsterdam.

Cleo Camper

