



1

Helen Westgeest

Fotografische historische ervaringen

Het dilemma van het fotograferen van geschiedenis

English abstract on p. xx

De foto die poogt het verleden in beelden van het heden te tonen, betreedt niet alleen het terrein van de historicus, maar wordt ook geconfronteerd met de dilemma's van de geschiedschrijver. Uiteraard zijn de werkwijzen van de fotograaf en de historicus zeer verschillend, maar toen mij de selectie foto's voor de tentoonstelling *Imaging History* werd getoond, werd ik vooral getroffen door de interessante wijzen waarop in deze foto's een brug wordt geslagen vanuit het heden waarin de fotograaf staat naar een moment of een tijdperk in het verleden. Deze factor die de foto's met elkaar verbindt, deed mij direct denken aan de publicaties van Frank Ankersmit over "de historische ervaring". De geschiedfilosoof Ankersmit reflecteert hierin op de dilemma's waar historici zich in de afgelopen decennia steeds meer van bewust zijn geworden: hoe kunnen wij toegang krijgen tot een verleden dat slechts in brokstukjes aan ons is overgeleverd? Is de historicus daardoor gedwongen geschiedenis te "maken" in plaats van te "vinden"?

De visie van Ankersmit op geschiedschrijving wordt door velen als controversieel beschouwd. Het meest extreem in zijn visie is waarschijnlijk zijn advies aan historici om open te staan voor een sublieme historische ervaring, een moment van "extase" waarop de onoverbrugbare kloof met het verleden even wordt gedicht. Zo een ervaring zou vooral door artefacten uit het verleden opgeroepen worden en dan in het bijzonder door objecten uit (en beelden van) het dagelijkse leven, omdat een directe historische ervaring door middel van

meesterstukken uit de kunstgeschiedenis wordt geblokkeerd door de interpretatiegeschiedenissen.

In dit korte inleidende essay zal geprobeerd worden om aan de hand van enkele reflecties van Ankersmit op historische ervaringen inzicht te geven in hoe diverse fotografen in deze tentoonstelling het verleden tonen in en verbinden aan het heden.¹ Als wetenschapper voel ik mij ongemakkelijk bij Ankersmits alternatieve benadering van onderzoeksobjecten. Vandaar dat zijn intrigerende visie door mij eerder slechts als een discussiestuk in een werkcollege werd gebruikt. In dit essay zal de handelswijze van de historicus zoals aanbevolen door Ankersmit dan ook niet aan de werkwijze van de auteur gerelateerd worden. De vraag die centraal staat in dit essay is of de betreffende fotografen te vergelijken zijn met Ankersmits historicus die een historische ervaring ondergaat en vervolgens vastlegt, of dat de verwantschap met de historische ervaring meer in de foto's te vinden is. Vooral omdat de verbinding tussen de subjectieve ervaring en objectieve kennis van de geschiedenis een wezenlijke rol speelt in de foto's op de tentoonstelling *Imaging History* blijkt Ankersmit een interessante spreekbuis te vormen voor wat op verschillende wijzen in de foto's wordt getoond.

¹ Tijdens het schrijven van dit essay was de selectie van foto's voor de tentoonstelling nog niet definitief. Uit de stand van zaken zijn voor dit essay enkele foto's geselecteerd die op diverse wijzen de toeschouwer een historische ervaring tonen.

In zijn inaugurele rede aan de Rijksuniversiteit Groningen waar Frank Ankersmit in 1993 werd aangesteld als hoogleraar in de geschiedtheorie was een van zijn uitgangspunten dat nergens de relatie tussen kennis en het voorwerp van die kennis zo onbestemd en problematisch is als in de geschiedbeoefening. Ankersmit zei te betreuren dat de historici in hun moeilijke taak van geschiedbeoefening datgene wat zich voordoet in termen van zintuiglijke waarneming nauwelijks een rol laten spelen. Hij pleitte voor aandacht voor “de historische ervaring”. Deze term definieerde hij als de ervaring van een aspect van het verleden dat zich heeft geïsoleerd en losgemaakt uit de bredere context van het verleden. De decontextualisering aan de object-zijde moet gepaard gaan met een decontextualisering aan de subject-zijde, omdat dit een voorwaarde is voor de intimiteit van de ontmoeting tussen object en subject in de historische ervaring. De historische ervaring doet zich dan aan de historicus voor *alsof* alle temporale afstand tussen heden en verleden voor een kort moment verdwijnt. Dit welhaast overmoedige streven nuanceerde Ankersmit door de historische ervaring tegenover het “historisch inzicht” te plaatsen, dat beheersing van de historische wereld beoogt in plaats van een ondergaan van en onderwerping daaraan in de historische ervaring. Ankersmit voegde hieraan toe dat er bij de historische ervaring geen sprake is van een herbeleving of identificatie met het verleden; er wordt van de historicus niet verwacht dat deze zich verliest in een historische context, maar juist bij zichzelf blijft.²

In de foto's van Shimon Attie, Sally Mann, Bart Michiels, Simon Norfolk, en Bruno Vandermeulen / Danny Veys wordt aan de toeschouwer niet een beheersing van de historische wereld getoond ofwel een historisch inzicht opgelegd, maar lijkt er meer sprake te zijn van een ondergaan van en onderwerping aan het verre verleden. Deze fotografen lijken zich niet te identificeren met of te verliezen in het verleden, maar tonen het heden waarin zij zelf staan en waarin het verleden wordt ervaren. De geschiedenis toont zich daardoor meer als een complexe verhouding dan als een eenvoudig verhaal. Volgens Ankersmit is het belangrijk om te beseffen dat de geschiedenis in complexe samenhangen tot ons komt. Daarom is het van belang om vooral oog te hebben voor fricties en paradoxen.

Dat er verscheidene relaties te leggen zijn met opmerkingen van Ankersmit is duidelijk, maar in

de loop van het onderzoek voor dit essay groeide de twijfel of Ankersmit's historicus die de historische ervaring ondergaat en vastlegt te vergelijken is met de wijze waarop de fotografen te werk gaan. Ankersmit constateert dat de historicus in de omzetting van ervaring naar tekst – wat hij de hoogste uitdaging voor de historicus noemt – moet proberen het verlies aan ervaring te minimaliseren.³ Bij het bestuderen van de foto's bleek dat historische ervaringen niet verzwakt, maar in de vorm van een foto juist versterkt worden. Het werd steeds duidelijker dat de foto's niet als een vastlegging van een historische ervaring beschouwd moeten worden, maar dat de fotografen historische ervaringen ontwikkelen door middel van het inzetten van kenmerken van het medium fotografie. Dit zou betekenen dat de foto's als “fotografische historische ervaringen” beschouwd kunnen worden. Om meer inzicht hierin te krijgen zullen in de hierna volgende casussen niet alleen aspecten van de historische ervaring ter sprake komen, maar zullen ook theorieën van de fotografie worden ingezet.

Centraal in de tentoonstelling staat het fotografische project (*in*)site van Bruno Vandermeulen en Danny Veys. De foto *Lower Agora, Sagalassos* lijkt op het eerste gezicht een opname bij daglicht te zijn, maar de verlichte stad op de achtergrond maakt duidelijk dat de foto een nachtbeeld is van de vallei. De overblijfselen van de Agora vormen het aandachtspunt in de foto. Ankersmit noemt historische artefacten “uitstulpingen van het verleden in het heden”.⁴ Het centrale deel van de “uitstulpingen van het verleden” op de Agora wordt scherp op deze foto getoond in een wazige omgeving van het heden. Archeologische opgravingen worden veelal als wazige sporen uit een donker verleden beschouwd die in ons heden voortbestaan. In deze foto is dus een tegenstrijdige situatie ofwel paradox ontstaan: het wazige verleden toont zich helder en het heden toont zich wazig en als een moeilijk te duiden tijdstip, ofwel als een beweging door de tijd. Het resultaat is, zoals Ankersmit dat noemt, een

² F.R. Ankersmit, *De historische ervaring*, Groningen: Historische Uitgeverij, 1993 (inaugurele rede, Rijksuniversiteit Groningen), pp. 7–8, 11, 31.

³ F.R. Ankersmit, *De sublieme historische ervaring*, Groningen: Historische Uitgeverij, 2007 (gewijzigde editie van oorspronkelijke Engelse uitgave, Stanford University Press, 2005), p. 314. Dit boek is een gedetailleerde uitwerking van zijn betoog uit 1993 en werd gepubliceerd in het jaar voorafgaand aan zijn emeritaat.

⁴ Idem, p. 109.



2



3



4



5



ervaring van de geschiedenis als een “verplaatsing” ofwel “beweging” van het heden naar het verleden op basis van de feiten over het verleden, maar met het behoud van de complexiteit die iedere tijd eigen is.⁵ In deze historische ervaring wordt de historische sensatie gekoppeld aan het besef van een verloren tijd. De focus op de archeologische restanten brengt de toeschouwer dicht bij de sporen van het verleden, maar confronteert ons tegelijkertijd met onze vervreemding van het verleden. De plotselinge, individuele bewustwording van het vreemde in de geschiedenis, terwijl het vreemde tegelijkertijd wordt herkend als iets eigens, als iets dat altijd deel van ons heeft uitgemaakt maar uit onze zelfervaring was verdwenen, is volgens Ankersmit een gewaarwording van het domein van de historische ervaring.⁶

Het is opmerkelijk dat Ankersmit pleit voor decontextualiseren ten behoeve van een historische

ervaring, aangezien de meeste historici proberen om hun kennis van historische contexten te vergroten. Contextualiseren zou namelijk op kennis gericht zijn, terwijl in historische ervaringen stemmingen en gevoelens ruimte moeten krijgen. Dat betekent niet dat historici zich niet in contexten moeten verdiepen: pas na het contextualiseren is decontextualiseren mogelijk.⁷ Niet alleen Vandermeulen en Veys, maar ook de andere fotografen die hieronder ter sprake komen, verdiepen zich grondig in hun onderwerp van onderzoek, maar bij het maken van de foto vindt de onvermijdelijke decontextualisering plaats. Theoretici verschillen over sommige eigenschappen van de fotografie van mening, maar er bestaat consensus over het feit dat een foto zich los snijdt van de wereld buiten het kader, van de tijd voorafgaand aan en na het nemen van de foto, van de geluiden, geuren, etc.⁸ Een ander

H. Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Malden: Blackwell Publishing, 2011.
¹⁰ Bijvoorbeeld in het geval van een foto van een persoon wordt aan dit individu een aanwezigheid gegeven, maar wordt tegelijkertijd pijnlijk duidelijk dat de persoon op de foto niet meer bestaat, afwezig is (omdat deze ouder is geworden of zelfs niet meer leeft). Dit kenmerk van fotografie staat centraal de tweede helft van: R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 1981 (Engelse vertaling van *La chambre claire*, 1980).

⁵ Idem, pp. 114, 158.
⁶ Idem, p. 410.
⁷ Idem, p. 244.
⁸ Zie voor een reflectie op deze kenmerken in relatie tot *photography after the fact*: H. Westgeest, “Bridging distances across time and place in photography”, in B. Vandermeulen, D. Veys (red.), *Imaging History. Photography after the fact*, Brussel: ASA Publishers, 2011, pp. 13–25.
⁹ Zie een uitvoerige beschouwing hierover in: H. Van Gelder,

veelbesproken kenmerk van fotografie dat in deze en de andere foto's op de tentoonstelling *Imaging History* optimaal wordt benut is het spanningsveld dat wordt gecreëerd tussen het bewustzijn van aanwezigheid en afwezigheid.⁹ In sommige gevallen, zoals in de foto's van Sagalassos, vindt er een ongewone toepassing van dit kenmerk van fotografie plaats. Deze foto's tonen de aanwezigheid van de antieke fragmenten, maar een gevoel van afwezigheid ontstaat niet pas in de loop der tijd (zoals gebruikelijk is bij foto's¹⁰); de fragmenten wijzen erop dat Sagalassos er in het verre verleden anders uit heeft gezien (in plaats van er anders uit zal gaan zien) en de wazige omgeving stimuleert de verbeelding hierover. Verdere opgravingen maken het misschien mogelijk nog scherper op het verleden in te zoomen en de historische ervaring verder te versterken.

De betekenisvolle plaatsen die op de foto's van Sally Mann, Bart Michiels en Shimon Attie worden getoond, bevatten amper of geen overblijfselen van wat daar in het verleden plaatsvond. Ook in deze foto's worden kenmerken van het medium fotografie ingezet om een historische ervaring van de betreffende plek te bewerkstelligen; in elke foto op een andere wijze. Sally Mann maakte een serie foto's van het Antiemanslagveld in Sharpsburg,

Maryland, waar tijdens de Amerikaanse burgeroorlog op een enkele dag in september 1862 circa 23.000 man waren gedood, verwond of vermist zijn geraakt. In het landschap dat wordt getoond, herinnert niets meer aan die veldslag; de afwezigheid van “uitstulpingen” uit het verleden, die als brug naar het verleden kunnen dienen, is hier gecompenseerd door het gebruik van het natte-collodiumprocedé, een fotografische techniek die vooral tussen circa 1855 en 1880 werd toegepast en ook door Mathew Brady was gebruikt voor zijn foto's van deze burgeroorlog. Mann heeft niet geprobeerd om dit moeilijke fotografische procedé in perfectie toe te passen, maar presenteert gemankeerde beelden die gemankeerde fotografische historische ervaringen worden van de vastgelegde plek. Het donkere beeld roept enerzijds de associatie op met een “in het duister tasten naar de geschiedenis” en benadrukt anderzijds de stemming die deze beladen plek oproept. De associatie met de veldslag wordt nog sterker wanneer men beseft dat collodium in die oorlog werd gebruikt om wonden af te dichten.

Bart Michiels gebruikte een ander fotografisch hulpmiddel om een historische ervaring van de Krimoorlog op te kunnen roepen. Hij zocht naar de plek waar Roger Fenton in 1855–1856 de foto had

genomen die bekend werd als een van de vroegste oorlogsfoto's. Hoewel de foto kanonskogels toont als fysieke objecten uit de gruwelijke veldslag, presenteert deze foto vooral de waarneming van Fenton van de restanten van wat eerder op die plek was gebeurd. De foto van Michiels toont hoe de loop van de natuur en de moderne techniek een laag over de geschiedenis van die plek hebben gelegd. Michiels maakte eveneens een foto die zijn positie toont als fotograaf achter zijn groot formaat camera. Deze foto wordt zo een fotografische historische ervaring, niet van de plaats die Fenton fotografeerde, maar van de plek waar Fenton stond terwijl hij die plek waarnam die historische betekenis kreeg.

Ook Shimon Attie gebruikte voor zijn fotoserie *Writings on the Wall* historische foto's als hulpmiddel om in een foto een beweging van het heden naar het verleden te creëren. Hij projecteerde beelden op muren in de Berlijnse wijk Scheunenviertel, waarop Joodse winkels en soms ook hun eigenaren te zien zijn die daar enige tijd later moesten verdwijnen. De foto's van deze projecties reconstrueren het verleden niet (wat Ankersmit historici ook duidelijk afraadt), maar tonen een beweging door de tijd vanuit het heden van de nieuwbouw via sporen van de tand des tijds in de oude gevel richting het verleden. Enerzijds benadrukt de duidelijk onderscheidbare immateriële zwart-wit projectie een afwezigheid die niet meer ongedaan gemaakt kan worden. Anderzijds geeft de levensgrote projectie ons een glimp van het leven van toen, ofwel in Ankersmits woorden: "dit tijdelijk oplichten van de sluier van Maya die verleden en heden scheidt" vormt een heuse historische ervaring.¹¹

Als laatste voorbeeld zijn de fotoseries gekozen die Simon Norfolk in Afghanistan maakte. Voor sommige foto's is historisch beeldmateriaal gebruikt, wat ook door Michiels en Attie werd gedaan, maar op een andere wijze. Op basis van groepsfoto's die John Burke in 1878–1880 in Afghanistan tijdens de tweede Engels-Afghaanse oorlog maakte, creëerde Norfolk hedendaagse groepsportretten van soldaten in Afghanistan. Dit essay biedt helaas geen ruimte om de vele vragen en contemplaties die door deze

fotoserie worden opgeroepen aan de orde te stellen. In het kader van dit essay wil ik slechts wijzen op het verschil met de foto's van Attie en Michiels, waarvoor historische foto's werden gebruikt om van het heden naar het verleden te bewegen. Norfolk lijkt in zijn hedendaagse varianten een fotografische historische ervaring van het werk van Burke te willen ontwikkelen.¹²

Een aantal andere foto's van Norfolk vertoont verwantschap met de beelden van Vandermeulen en Veys, waarbij fotografie is gebruikt als medium dat haar onderwerp decontextualiseert en historische ervaringen van "uitstulpingen van het verleden" worden gecreëerd. De foto die een ruïne toont, roept, zeker naast de fotoserie van Sagalassos, de associatie op met een archeologische site. Het feit dat de foto recent is gemaakt in Afghanistan, roept echter de herinnering op aan oorlogsgeweld en maakt het beeld verwant aan het werk van Mann en Michiels. Dit dubbele gevoel benadrukt de complexiteit van de geschiedenis. Ankersmit raadt de historicus dan ook af om met losse eindjes een helder beeld van de geschiedenis te reconstrueren omdat de geschiedenis daar veel te complex voor is. Zijn alternatief is de historische ervaring, die is gericht op de vereniging van subject en object, en van heden en verleden.¹³ Ik ben sceptisch gebleven over deze oplossing voor de kunsthistoricus, maar de verhandelingen van Ankersmit over historische ervaringen blijken interessante inzichten te bieden in de historische ervaringen die door kenmerken van het medium fotografie in de besproken foto's zijn ontstaan. De toeschouwers worden door de foto's in de tentoonstelling *Imaging History* uitgenodigd om als een historicus open te staan voor historische ervaringen.

Imaging History, FoMu, 17.02.12–03.06.12

¹¹ Op. cit. (noot 3), p. 189.

¹² Norfolk merkte in een interview met Paul Lowe op: "Burke is an enigma; working with him was like looking for a man amongst shadows. [...] The more research I did, the more questions opened up. I felt I needed to go to Afghanistan to walk in his shoes as it were; to ask 'what would Burke photograph today?'" <http://www.simonnorfolk.com/burkenorfolk/conversation.html> (geraadpleegd op 15.12.2011)

¹³ Op. cit. (noot 3), p. 176.



6



7