

---

# Onderzoek naar ijkpunten in documentaire fotografie.

---

**Narrativiteit en maatschappelijke implicaties doorgelicht.**

Masterscriptie, door Luc Dewaele,

Tutor : Dr. Maarten Vanvolsem

Sint Lukas, Brussel, masteropleiding Fotografie, academiejaar 2011-2012

## Dankbericht

Ik moet dankbaar zijn als ik even achterom kijk.

Aan alle mensen die moed- of anderswillig mij de opportuniteit geboden hebben om mijn eertijdse academische bachelor-opleiding (KASK Gent, 1988) te vervolledigen met een voldragen masterdiploma, aan Sint Lukas te Brussel.

Het sluitstuk van deze opleiding heeft bij mij enkele ideeën ontsloten.

Begeesterd werd ik daarbij door de docenten Maarten Vanvolsem, Liesbeth Decan, Pascal Lefevre en Geert Goiris en, onrechtstreeks ook wel door enkele co-studenten, wiens werk en wenken mij vaak aan het denken gezet hebben.

Ik wil zeker de mensen die in de bibliotheek werken niet vergeten; zij stonden mij in deze bijwijlen Tantalus-arbeid bij, als ware seingever. Hun geduld verdient meer dan een vermelding.

Uiteraard dank ik ook Bart Michiels, Carl Uytterhaegen en Maaïke Lamsens voor hun aandeel in deze scriptie.

Natuurlijk moet ik mijn gezinsleden danken voor het begrip rond de vele afwezige momenten, waartoe ik hen, in de stille lezing van een boek of op een verre treinreis, dit jaar voorbestemd heb.

Tenslotte rest mij vrienden te omarmen : zij, die in mijn ogenblikken van ongeduld en geprikkeldheid, ontzettend geruststellend kunnen optreden.

Bijzonder dank aan prof. Dr. Luc Anckaert, Dr. Annemie Heirbaut en mijn andere kritische lezers, voor hun meer dan op prijs gestelde inbreng.

Luc Dewaele,

1 mei 2012

# Onderzoek naar ijkpunten in documentaire fotografie. Narrativiteit en maatschappelijke implicaties doorgelicht.

---

## Overzicht :

1. Inleiding : het prozaïsch traject van een “magnum opus” tot een dissertatie.
2. “Beeldtaal, beeldgrammatica, narrativiteit”. De termen.
3. “I forgot, there is one more thing”: wat is documentaire fotografie?

Wat is documentaire fotografie, wat is de documentaire factor?  
Zelfbevraging, anno 1985, een negatief, een scan, peilen naar drijfveren.  
Luisteren naar een meester-leraar Carl Uytterhaegen.

4. Documentaire fotografen :

Paul Martin, Arnold Genthe, Eugene Atget, Robert Frank, Bernard Plossu, Jim Goldberg, Yto Barrada, Bart Michiels, Thomas Demand.  
Bedenkingen rond de narrativiteit en de maatschappelijke implicaties van hun werk.

5. Het spanningsveld in eigen werk. Conclusies rond een praktijkoefening met conventionele narratieve elementen.
6. Criteria voor het narratief en maatschappelijke implicaties van documentaire beeldtaal, een niet-beperkende schatting.
7. Bijlagen. Het interview met Carl Uytterhaegen, Yto Barrada. De mails van Bart Michiels en Nick Waplington. En een old-style avontuur, Maaïke revisited.
8. Bibliografie

## 1. Ter inleiding.

---



Warme jaargetijden maken blij- en overmoedig.  
Licht en liefde, lumineuze ideetjes gedijen het best in een zomerse context.  
Zo ook een andere lichtzinnige opwelling, “leerlustigheid”, het sentiment dat, bij mij, de grondtoon vormt van elke vakantiedag, die te lang duurt.

Het moet een zonnige dag in augustus 2011 geweest zijn, toen ik blijgeestig besliste komaf te maken met mijn onvrede omtrent “taalgebruik” in het bekijken van beelden. Een paar weken waren verstreken sinds de eindejaarstentoonstelling van mijn fotoklas in de Roeselaarse Academie. Een succes was het zeker geweest, een visuele attractie, maar opgeruimd genieten was niet aan mij besteed. Met meer dan de epitheta “sterk werk”, “mooi” en “pakkend” kwam jury en publiek niet voor de dag. Ik wist dat elke kijker zocht naar meer bijvoeglijke naamwoorden, maar na meer dan 20 jaar in dit leraarsleven was dit vergeefse moeite. Tijd voor een testament dus. In documentaire vorm.

Leerlustigheid zou mijn kracht zijn. Op amper een paar weekjes voor een nieuw academiejaar, zocht ik met aandrang nieuwe prikkels om conversaties over beelden levendig te houden. Ik vond deze prompt in het standaardwerk van Susan Sontag, “On Photography”. In minder dan 160 bladzijden brengt Sontag de instrumenten aan voor een betere analyse van de fotografische beelden. Geklaarde klus dus.

Het formaliseren van zoveel verworven wetenschap kon onbezwaard beslecht en uitgebreid worden in een masteropleiding aan Sint Lukas Brussel. Uiteraard met een vernieuwd verlangen om in de praktijk, nieuwe evaluatiecriteria te leren. En met plezier toe te passen.

Een voornemen werd een kladje.

In den beginne was er de vaste intentie om dé beeldtaal te definiëren en te analyseren, met louter woorden. Er is het beperkte terrein van het medium fotografie, met (althans in mijn toenmalige visie) de vatbare syntaxis en woordenschat. Ik wou de fotografie strippen, met klassieke middelen. Ontleden zoals dode talen pijnloos ontleed kunnen worden. Volgens een puntenprogramma en een dissectieplan, in duidelijke criteria. Indien dit al zou kunnen, dan zou dit minstens één levenswerk worden.

Het voornemen om globale criteria te ontwaren en te ontwarren, op grond van beelden, bleek al snel te breedvoerig.

Ik vond mijn hangijzer in wat heet “documentaire fotografie”. Een omstandig beeldterrein, dat, vermoedde ik, zijn veelzijdigheid vierde in de vijftiger en zestiger jaren. Figuren als Eugene Smith, met een grandioze technische bedaardheid en een emotioneel engagement, leken de seigneurs van de documentaire.

Nakomers konden slechts wat hoekigheid toevoegen aan het leesbare verhaal van Smith en co. Salgado uitgezonderd, want die maakt "l'homme en détresse" tot een toonbeeld van sculpturale schoonheid.

Lessen en gesprekken hinderden mij in dit denkbeeld.

Intellectueel diende ik mijn gezindheid wat bij te stellen : "**brede of beperkter, affectieve, ideologische, sociale raakvlakken, samengevat : maatschappelijke implicaties**" – een vorm van zichtbare emotie, engagement - is geen exclusiviteit in de kijk van de oude documentaire meesters. En : het narratieve luik blijkt naderhand toch ook wel vrij simpel, "doorlaatbaar", voorspelbaar en verteerbaar.

De analyse ervan zou wel eens op een drafje kunnen opgehelderd zijn in weerwil van bredere ideeën. Shore, Nauman en Huebler doorkruisten mijn zoektocht naar hanteerbare criteria om zinnige woorden over documentaire fotografie te zeggen (1).

Een focus op het luik van het verhaal en de **ruime, meerzijdige raakpunten**, tussen fotograaf en zijn onderwerp, in oude en nieuwe documentaire beelden en bevindingen. Dit lijken mij oirbare beperkingen.

Ik verontschuldig mij bij mijn eigen kinderlijke ambities; het besef dat ik geen finale checklist in taal zal blootleggen, om beelden te beoordelen, groeide vanaf dag één. Amper een gevoelsgebonden fragment ervan, kan.

Een kleine inventaris van relevante, maatschappelijk-rake en narratieve elementen van uitgelezen documentaire beeldenmakers. Of anders gezegd : hoe brengen die fotografen hun verhaal? Welk engagement verraden zij, welke ontroering leveren ze op? Bij mij, de kijker en breder, het publiek. Spreek hierbij gerust van een sterke binding met sociologische, anthropologische en politieke ideeën. Hun fotografie, soms zelfs als illustratie ervan.

---

(1)

Stephen Shore situeert de documentaire buiten de studiomuren. De fotograaf wordt er geconfronteerd met "a complex web of visual juxtapositions that realign themselves with each step the photographer takes". *The Nature of Photographs*, Stephen Shore, Phaidon Press Inc., New York, p48 ISBN 9780714859040

Huebler bekeek fotografie als een vorm, als een systeem voor documentatie en parodieert het "project" dat de reportage voorafgaat. De aard van fotografie is dat het iets afbeeldt. Bij Huebler wekt dit een tegenstelling op: hij gebruikt in weerwil van zijn natuurlijke karakter, de fotografie als nabootsing van aspecten van modernistische abstractie.

Samengevat:

Als er niets waard is om afgebeeld te worden, komt de ware natuur van het medium naar voor. Huebler werkt met twee negaties:

- alles wat een beeld "goed" of "interessant" maakt, volgens normen van kunstfotografie, wat hardhandig geweerd;
- alle conventionele literaire karakteristieken in de zin van uitleggende en narratieve woorden , worden eveneens verbannen.

Je krijgt dus een "reportage" zonder gebeurtenis en iets dat geschreven is, zonder verhaal, commentaar of opinie.

Bij Nauman wordt de foto als vervangende vorm voor een daad, als foto-documentatie beschouwd. Kunstfotografie in reportagevorm heeft zijn eigen esthetische erfenis; de nieuwe "foto-documentatie" gaat hier tegen in : zijn pictoriale methode bestaat uit mise-en-scènes speelt met de verworven esthetische codes.

Bruce Nauman, met "Failing to levitate in the studio" en "Self-portrait as a fountain".

Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, Edited by Ann Goldstein and Anne Rorimer, Cambridge, Los Angeles, MIT Press, Museum of Contemporary Art, 1995, p254-266

Ik citeer Sontag : “ De hoogste wijsheid die je over een fotobeeld kunt zeggen, is : hier heb je de oppervlakte. Ga nu bedenken – of liever gezegd, voelen, intuïtief aanvoelen – wat daarachter ligt, wat de werkelijkheid moet zijn als ze er zo uitziet.” (2)

In verband met de evidente spanning die esthetiserende ingrepen in documentaire fotografie oproepen moet ik reeds bij deze inleiding de heldere duiding van Dirk Lauwaert vermelden. Omdat zijn lezing van dit kenmerk van conventionele documentaire fotografie mij zo duidelijk overkomt en omdat ze weinig ruimte laat voor “hineininterpretierung”. “Is “esthetiek” een dwaalspoor, een leugen of leidt het tot inzicht?”, stelt de auteur. Kan esthetiseren “verweten” worden, als mooimakende leugen of brengt de esthetiek de specificiteit van het afgebeelde naar een meer universeel niveau? (3)

Ik laat fotografen en beelden spreken, alvorens ik zelf uitspraken doe omtrent de ijkpunten in documentaire fotografie.

## 2. Terminologie opgescherpt : “Beeldtaal, beeldgrammatica, narrativiteit”.

---

Iets omtrent “beeldtaal” en de “taal” die gehanteerd wordt om beelden te duiden, te evalueren, in een context te plaatsen. Er is nogal wat gemengd gebruik van “beeldtaal” in mijn vorige geschriften geslopen. Hoe wordt de term gebruikt? Even op een rijtje :

“**Beeldtaal** : overdracht van gedachten waarbij geschreven- of gesproken taal vervangen is door beelden.” Of : “een taalachtige constructie, waarbij beelden en beeldelementen gebruikt worden om concepten te communiceren.” (4)

Bij Van Dale luidt de verklaring zo : “een "taal die door beelden wordt uitgedrukt". In deze communicatie neemt een symbool of afbeelding de plaats in van een tekst of de spreektaal.”

“Beeldtaal” wordt echter ook in een andere context gebruikt : “als een karakteristieke stijl van een kunstenaar, een kunstgezelschap of in een kunststroming.” (5)

### ‘Beeldgrammatica’ :

Fotobeelden komen tot stand door een combinatie van vier elementen: de belichting (zonder licht geen beeld), de esthetische aspecten (beeldende kunst), de beeldinhoud of de mise-en-scène en de technische componenten.

De combinatie van deze beeldelementen creëren een soort beeldgrammatica, zoals letters en woorden zinnen worden en betekenis krijgen. (6)

---

(2) Sontag, Susan. 1973. *Over Fotografie*, Baarn: Uitgeverij Anthos, ISBN 90 6074 922 7, 1993, 24-25

(3) Lauwaert, Dirk. 2007. “Lichtpapier, Teksten over fotografie.” In Christophe Ruys en Frits Gierstberg, eds, *Bibliotheek van de Fotografie*, deel3. Antwerpen: Fomu Antwerpen en het Nederlands Fotomuseum, ISBN 978 90 7848 707 4, 56-57. (ook verschenen in De Witte Raaf, 2003.)

(4) Online Encyclopedie. Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.encyclo.nl/begrip/Beeldtaal>

(5) (6) Wikipedia. De vrije encyclopedie. Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://nl.wikipedia.org/wiki/Beeldtaal>

In mijn dissertatie spreek ik vooral omtrent **de taal over beelden** : hoe bekijk je (documentaire) beelden en hoe doe je er zinnige, waardevolle, meer eenduidige uitspraken over?

Rondvraag omtrent de term “beeldtaal” resulteert quasi steeds op het formuleren van evaluatiecriteria. Spreken over “beeldtaal” als puur mediumgebonden taal (en niet in functie van techniek, ideologie, engagement en algemene bruikbaarheid) is weinig dienstbaar in dit betoog. Al laat ik de draagwijdte ervan open.

Een andere beladen term is “**narrativiteit**”.

“Narrativiteit is de eigenschap van *teksten* om een verhaal in zich te hebben”, volgens encyclo.nl. (7) Wat met de narrativiteit van beelden, beeldenreeksen, hermetische beelden? Beelden van Demand, Bart Michiels, Nick Waplington?

‘Narrativiteit is de naam voor een ordening, een ordening die vele gebeurtenissen in één verhaal onderbrengt, en die loutere successie tot een betekenisvol verhaal configureert. Die ordening is nodig èn problematisch vanwege de aard van het te ordenen ‘materiaal’ : de historische werkelijkheid van menselijk leven, of beter: het zich vertijdijkende leven van de mens. Het historische uiteenliggen kan maar op een adequate manier verzameld worden (dat wil zeggen op een manier die niet de ontkenning is van of in strijd met de historiciteit) : in de vorm van het verhaal. Dat betekent dat àls de werkelijkheid van de mens enige intelligibiliteit (dat de werkelijkheid als zodanig voor het menselijk intellect kenbaar is) heeft, als ze überhaupt verstaan kan worden, dan zal ze de orde van het verhaal moeten hebben en dan zal uitleg of interpretatie bestaan in de constructie/ontdekking van die orde.” (8)

Ik onthou de woorden “ordering”, “betekenisvol”, “de aard van het materiaal”, “nodig èn problematisch “. Narratieve fotografie is een fotografische voorstelling, een invulling die wat “uiteen ligt” ordent, in een “betekenisvol” verhaal giet en die zijn interpretatie haalt uit de opbouw of het ontdekken van dat verhaal. Wat tot nader order een individuele verantwoordelijkheid is, van de kunstenaar, van de kijker.

Hoe kan “narrativiteit in de fotografie” nog uitgeklaard worden?

(Documentaire) fotografie is beperkt. Die beperktheid wordt bijvoorbeeld door David Hockney gehegeld : “Photography is all right if you don't mind looking at the world from the point of view of a paralyzed cyclops - for a split second”. (9)

Ik veronderstel dat hij het vooral heeft over die documentaire benadering op de wijze van Cartier-Bresson, “l'instant décisif”. Foto's met limieten in tijd, ruimte en plaats.

---

(7) Online Encyclopedie. Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.encyclo.nl/begrip/narrativiteit>

(8) Van Tongeren, Paul. 1994. *Narrativiteit en hermeneutiek in verband met een adequate praktische ethiek*. Geraadpleegd op 18 april 2012 op [www.ethische-perspectieven.be/viewpic.php?LAN=N&TABLE](http://www.ethische-perspectieven.be/viewpic.php?LAN=N&TABLE)

(9) Sprezzatura.net. Geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://sprezzatura.editthispage.com/stories/storyReader\\$505](http://sprezzatura.editthispage.com/stories/storyReader$505)

Alec Soth, Amerikaans Magnum-fotograaf zegt :

“Wat betekent het om te fotograferen in een tijd waar biljoenen beelden in omloop zijn?”. De werkelijkheid wordt geneutraliseerd, alles is gedocumenteerd en de toegang tot fotografie is voor iedereen binnen handbereik. Fotografie is democratisch geworden in Egglestoniaanse zin.” (10)

Soth vindt betekenis en soelaas voor die vaststelling in het vertellen van verhalen, met foto's. Geen geënceneerde fotografie – die suggereert verhalen, maar vertelt ze niet - maar op een basis van associaties : beelden die het verhaal tonen, door onderlinge verbanden, “connecting the dots”. In dit verband verwijst hij naar de Country Doctor-reeks van Eugene Smith. Bovendien snijdt de verhaalsstructuur van film of toneel (begin, climax, einde) geen hout toegepast op fotografie.

Soth houdt bij : “de onderlinge verbindingen tussen beelden”, als criterium om het narratieve gehalte te bepalen.

“Narrativiteit”: de aanknopingspunten zijn iets scherper geworden.

Ik bekijk het werk van een aantal fotografen in dit perspectief :

Is er een verhaal met een verhalenmaker, of blijft het een uitgerokken, onuitgesproken reeks suggesties, zonder aantoonbare auteur? Wie zijn de actoren? Is de fotograaf er één van? Hoe grijpt hij in in het verhaal?

Vormt de “ordering”, een uitdaging om te ontdekken, te interpreteren? Of wordt elke vorm tot analyse gesmoord, als on-artistiek, beperkend bestempeld?

Is het ordenen, het samenbrengen tot verhaal een positief-problematisch traject? Op welk vlak? (Het reconstrueren van een tijdsbeeld, een filosofisch gedachtengoed,...)

Welke bindende factoren vind ik tussen de beelden van een fotograaf? Vormelijk, inhoudelijk, suggestief, technisch...?

Een brede verzameling van vragen.

### **3. *There is one more thing, wait a minute.* “Wat is documentaire fotografie?”**

---

“This is really important.”

Ik ben vergeten wie het zei, maar iets knaagt en vraagt : wat is documentaire fotografie? Vooruitlopend op enige conclusie, hoef je zelfs niet te googlen om vast te stellen dat er geen eenduidige definitie bestaat. Praktijkvolk van de oude orde houdt het op - ik vat het samen - een uitgebreide reportage, uitgesponnen in tijd en engagement, met een duidelijke verhalende structuur. Technisch vaak basisch, qua vorm en presentatie zeer sober, voorspelbaar, functioneel

---

(10)

Fotodok (000001). Geraadpleegd op 18 april 2012 op  
[http://www.fotodok.org/?/fotodok/page/fotodok\\_live\\_alec\\_soth2](http://www.fotodok.org/?/fotodok/page/fotodok_live_alec_soth2)



Karel Van Deuren, Vlaams journalist en fotografiehistoricus schrijft :

“Documentaire fotografie is veeleer een illustratieve fotografie in die zin dat ze met een wetenschappelijke zorgvuldigheid is voorbereid, of alleszins een onderwerp heel grondig en uitvoerig behandelt in al zijn verhullende facetten met een streven naar objectiviteit; meestal sociologische thema’s.” (11)

Ik citeer [www.fotodok.org](http://www.fotodok.org), een Utrechts collectief van documentaire fotografen:

“Documentaire fotografie is het vertellen van een op feiten berustend verhaal aan de hand van foto’s, waarbij de maker zijn eigen stempel drukt op dit verhaal. Documentaire fotografie bestrijkt het gebied tussen journalistieke fotografie en autonome (kunst)fotografie.”

“Documentaire fotografie leent zich bij uitstek om mensen een spiegel voor te houden, om (achtergrond)verhalen te vertellen, wereldproblemen aan de orde te stellen en controversiële onderwerpen onder de aandacht te brengen. Documentaire fotografie raakt mensen en leent zich daarmee goed als stof voor discussies en voor de ontwikkeling van visuele geletterdheid.” (12)

Wat is documentaire fotografie?

Er moet meer zijn, dan bovenstaande, nogal archaische invulling. Deze lijkt nu reeds vrij hol-klinkend en tijdsgebonden en limitatief. En zonder voeling met hedendaagse fotografie. Ik laat fotografen van allerlei tijden, slag en kunde, aan het woord.

Wat is de “documentaire factor”?

Tono Stano, een Slovaakse fotograaf zegt :

“When I lie, I am closer to the truth than documentary photography.”

De puurheid van documentaire beelden wordt soms oogluikend aangetast : het inbelichten van een interessante wolkenpartij in een wolkenloos landschap, het aanbrengen van “het zwarte randje” in een toch ietwat uitvergroot beeld, wilde maar opgezette beesten in de compositie, ontbrekende figuren die in het groepsportret gemonteerd worden ... Het is een oude techniek, maar toch blijven documentaire beelden hun authenticiteit grotendeels behouden.

Er zijn ook kunstenaars die van dit kenmerk van geloofwaardigheid bewust gebruik maken. Walker Evans bijvoorbeeld, die nochtans een “straight photography” aanhanger, manipuleerde zijn opnames soms toch wel ingrijpend; “interieurs” bij arme boeren werden in naam van “**enhancing reality**” ingrijpend aangepast.

---

(11) Uytterhaegen, Carl. 2004. *Cité 3, Les Corons d’Auchel 1975-1980 – Auchel Revisited 2001-2004*, Gent : Cultuurcahiers van de Hogeschool Gent. Cultuurcahier VII, ISBN 9077582053, citaat van Karel Van Deuren, in Nederlands fototijdschrift FOTO, nr. 08, 1981,52-59

(12) Fotodok (000001). Geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://www.fotodok.org/index.php?/fotodok/page/over\\_fotodok](http://www.fotodok.org/index.php?/fotodok/page/over_fotodok)

Vervalsing of een interpretatie van de waarheid?

Ook de loutere aanwezigheid van de fotograaf is een factor. Om bij Evans te blijven; hij werkte met een technische camera en dus was hij nadrukkelijk en weinig mobiel aanwezig. De poserende modellen pasten in het plaatje van een geïdealiseerde vorm van realisme. Kijk ook naar August Sander, in zijn "Menschen des 20. Jahrhunderts": hij zet de verbinding tussen het "model" en zijn/haar professionele/sociale positie sterk en subtiel in beeld. Onze perceptie wordt bemeesterd in het sociaal-geïnspireerde verhaal van Sander. Of is dit ook het verfijnen van een opgezet spel ter ere van de "werkelijkheid"? De documentaire factor is sinds het intreden van het digitale tijdperk een stuk complexer geworden. De complexiteit ervan hangt samen met de verfijning van de manipulaties. Walker Evans stelde dat eigenlijk alleen maar de politie documentaire beelden maakte. Van plaatsen van de misdaad en van slachtoffers. Hijzelf maakte foto's "**in documentaire stijl**", wat impliceerde dat het doel van documentaire fotografie niet de reproductie, de mimesis, de nabootsing van het onderwerp is, maar het formuleren van een persoonlijke manier van zien, waarin de relatie van de fotograaf met de werkelijkheid duidelijk wordt.

"Documentary: that's a sophisticated and misleading word. And not really clear... The term should be documentary style... You see, a document has use, whereas art is really useless." (13)

### **Zelfbevraging, met terugwerkende kracht.**

In 1985 studeerde ik aan de Gentse Academie. Restricties op vlak van inspiratie kende ik er niet, omdat ik paste in het plaatje van de échte documentaire fotografie. Niemand die Eugene Smith, de jonge Salgado of vergane halfgodin Diane Arbus niet kende. De mythische status van die figuren werd nauwelijks aangetast door zijdelingse experimenten van studenten als Dirk Braeckman. In feite werden exotische zijsprongetjes naar meer conceptuele interpretaties zelfs gestimuleerd : zij maakten het contrast met meer substantiële vormen van fotografie des te groter.

Onbewust of net intentioneel werden de studenten aangepord om bepaalde exotische en marginale verschijnselen als onderwerp te kiezen. Het devies was niet uitgesproken, maar wel vrij algemeen : iedereen op reis! De maatschappelijke ladder werd duchtig beklommen of zeer diep ontstegen – het Patershol, met zijn vriendelijke krakers, was zeer nabij. Ook geografisch was het onderwerpspectrum zeer overzichtelijk : Amerika, India, ... fotografiestudenten zijn geen huismusjes.

---

(13)

Rosenblum, Naomi. March-April 1971. *Art in America, World History of Photography*, New York: Abbeville Press, ISBN: 0789209462 , 340

&

Weski, Thomas. 2006. *Click Doubleclick, The Documentary Factor*. Munich: Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, ISBN 3865600549, 45



Deze context is belangrijk om wat resteert in beeld en gedachten, objectief beet te pakken. Twee lukraak gekozen beeldjes : Bedevaart op de Croagh Patrick, Westport, Mayo, Ierland, eind juli 1986. En – ik herinner de naam nog - Raphaël Bisschop, een ongetrouwde boer uit Merkem, West Vlaanderen. Onze Lieve Vrouw was de perfecte maar enige vrouw in zijn leven.

Wellicht waren die beelden heel gewoon: meer dan een kleine contactafdruk maakte ik er niet van. De technische elementen waren eenvoudig : lichte groothoek (35mm), zwart-wit, een (onopvallende) flits waar nodig. Het verhaal simpel : je stap mee met je onderwerp, lijdt mee, leidt, en fotografeert in een reeks, die chronologisch het verhaal van de gebeurtenis omschrijft. Afdrukken met het zwarte negatieftrandje. Punt. Geen filosofische beschouwingen, geen spiritueel gedoe. Naakt beschreven vanuit een eersteplansstandpunt.

Hoe kijk ik nu naar die beelden?

Vergeet weemoed naar vervlogen tijd en techniek. Wat blijft over?

Het exotisme, marginale van de onderwerp, het zoeken naar conventionele esthetiek. Anecdote, harmonie... Ik geef toe; veel verder en dieper zijn de bewoordingen niet, gezien een zelfverklaard veto op weemoedigheid.

Toch moeten die beelden een zweem van wezenlijke deugdelijkheid hebben. Ik onderzoek of die hoedanigheid op meer dan op technische beheersing, een zonderling onderwerp en op (controleerbare) mistroostigheid gestoeld is. Op bezoek bij een oude meester.

### **Luisteren naar meester-leraar Carl Uytterhaegen, krachtlijnen.**

“Wat is documentaire fotografie?”

De leraar legt de nadruk op het onderscheid tussen het fotograferen van “feiten” (fotojournalistiek, met een esthetische inslag) en het fotograferen van “situaties” (documentaire). Een documentaire fotograaf wil de **sociale impact** ervan respectvol blootleggen. Hij werkt vanuit een concreet ingevuld denkproces, in casu : “Hoe evolueert een individu in de maatschappij?” Documentaire beelden **dienen een doel** : een maatschappelijk-georiënteerde probleemstelling een visueel platform schenken.

De vraag naar “beeldtaal” werkt verwarrend. Voor een aantal kunstenaars draait deze vraag rond de taal die de beeldende elementen samen uitdrukken.

Uytterhaegen spitst zich toe op het vinden van woorden om **over** beelden te oordelen, niet over het intrinsieke wezen, de restwaarde, het “punctum” van de foto zelf. De criteria, die hij overhoudt zijn stringent : “**universaliteit**” (ten opzichte van anekdotiek), “**leesbaarheid**” in al zijn gelaagdheden, “**expressie**”.

#### 4. Documentaire fotografen.

---

Ik loop een chronologisch rijtje af van fotografen, die plusminus als “documentair” te boek staan. De prominente elementen en vragen, die eventueel de gezochte documentaire criteria kunnen leveren, hou ik tegen het licht. Daarnaast kijk ik na of de narratieve elementen van de “hybride documentaire” - uit de doctoraatsthesis van Dr. Glaser -, zijnde “dramatisering, emotionalisering, personalisering en fictionalisering”, getoetst kunnen worden aan het werk. Deze kunnen een kader zijn, waarin het werk (deels) kan geprojecteerd worden. (14).

Voor de goede orde, een korte toelichting bij de vier standaarden van Dr. Glaser.

**“Dramatisering” :**

het toevoegen van verhalende anekdotes bij de objectieve informatie of vice versa.

**“Emotionalisering” :**

het gebruik van voornamelijk close-up’s, visuele “partes pro toto”, om de betrokkenheid van de fotograaf sterk te benadrukken. (Film biedt uiteraard meer mogelijkheden in dit verband; slow motion, montage,...)

**“Personalisering” :**

de fotograaf “vertelt” vanuit zijn bijzonder perspectief en kan daarbij zijn positie als objectieve waarnemer gemakkelijk verlaten.

**“Fictionalisering”**, een controversiële techniek in documentaire fotografie:

enerzijds goedbedoeld om het inlevingsvermogen bij de kijker te faciliteren, anderzijds kunnen bepaalde uitvergroete details en verhaallijnen de correctie informatie overvleugelen.

**Paul Martin** (°Herbenville, 1864 – Engeland, +1944) wordt beschouwd als een “pivotal figure in the history of street photography”.

“Scharnierfiguur”, een eretitel in de relatief korte geschiedenis van de fotografie.

Opmerkelijk omdat hij in de eerste plaats een verteller is en geen verheven kunst nastreeft. Martin somt met beelden de ontmoetingen op, dicht zijn werk een dagboekgehalte toe. En dit ondanks de stugge technische omstandigheden. (15)

Mike Seaborne (Senior Curator of Photography, in het Museum of London) verwoordt het eenvoudig : “Fotografen kunnen het niet verhelpen dat ze beïnvloed worden door hun omgeving en dat ze het verhaal van hun tijd willen brengen”. (16)

---

(14) Glaser, M. 2010. *Hybrid documentary Formats : how narrative elements in Archaeological Documentaries influence processing, experience and knowledge acquisition. Dissertation der Fakultät für Informations- und Kognitionswissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen zur Erlangung des Grades eines Doktors der Naturwissenschaften, (Dr. rer. nat.) vorgelegt von Dipl.-Psych.* Tübingen : Eberhard-Karls-Universität, 19

(15)

Flukinger, Schaaf, Meacham. 1978. *Paul Martin, Victorian Photographer*. London: Ed. Gordon Fraser, ISBN 0860920011, 28-29.

“He was one of the first photographers to try and capture everyday life in the capital, using a disguised camera” De camera werd verpakt als een met leder beklede doos, zowat de eerste “candid camera”.

The Telegraph, 17 februari 2011, bij de tentoonstelling “150 Years of Street Photography”, in “Museum of London”. was een verademing

(16)Phaidon Press Limited. Geraadpleegd op 18 april 2012 op

<http://uk.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2011/february/18/from-the-streets-of-london/>



On the River Mole, 1886 of 1889  
London, 1894, Rescuing The Lady  
Yarmouth, 1892, Two little Girls in Blue

Martin wordt soms bestempeld als de Britse Victoriaanse evenknie van Amerikanen Jacob Riis en Lewis Hine, vanuit zijn volle aandacht voor sociale toestanden, uit zijn directe omgeving. De realiteit is enigszins anders: er is het quasi zekere gevoel dat hij eerder geïnteresseerd was in technische processen en mogelijkheden van de snapshot-fotografie zelf, meer dan in het leveren van een soort sociaal commentaar. Zijn beelden waren geen pamflettaire schreeuw naar verandering, zoals bij Riis. (17)

Zijn “modellen” (krantenverkopers, visdragers, messenslijpers,...) vond hij nu eenmaal in de buurt waar hij woonde en werkte. Hij fotografeerde overigens vaak als een “amateur”, een status die hij verliet om professioneel te werken vanaf 1899. Zijn innovatieve benadering die hij als snapshot-amateur hanteerde, doofde dan ook uit.

Zijn werk wordt als “tijdloos”, maar uiteraard ook als “sociale geschiedschrijving” beschreven. Wellicht is deze laatste duiding wel het meest accuraat. Naar mijn gevoel is hij gewoon vrucht van zijn tijd en bijvoorbeeld te vergelijken met figuren als de Gentse Edmond Sacré, in zijn technische mogelijkheden en inhoudelijke en morele uitgangspunten. Een soort chroniqueur, maar dan niet in de traditie van bijv. Henry Mayhew. (Die fotografeerde minutieus alle sociale wantoestanden, in *London Labour and the London Poor*, 1851)

Toch wordt zijn documentaire waarde afgewogen tegen bijvoorbeeld het werk van tijdgenote Julia Margaret Cameron, die “Victoriaans” fotografeerde : haar modellen waren “onderwerpen”, ter studie, binnen een respectvolle moraal gefotografeerd. Martin benaderde zijn “modellen”, op zijn eigen manier. Niet als “subjects”, maar als echte mensen, mannen, vrouwen, kinderen, verbonden met hun sociale context. Zijn verhaal is het “tonen” of mits historische good-will, het “uitnodigen” om te participeren. Dramatiserende, emotionaliserende en personaliserende elementen kunnen naderhand gekaderd worden als vergroeid met de tijd. Eigen aan oude foto’s en de vergane context is hun ontvankelijkheid voor tal van geprojecteerde appreciaties.

Illustratief voor zijn persoonlijke evolutie naar een conformistisch professionalisme is het commentaar van Stieglitz op een nachtbeeld “Around London by Gaslight”. Stieglitz prees Martin voor zijn openheid maar verweet hem dat de technische innovaties, door Martin zelf ontdekt (speciale glasplaten om de halo rond lichtbronnen te verminderen) weliswaar perfect werkten, maar de sfeer teniet deden. (18)

---

(17) Flukinger, Schaaf, Meacham. 1978. *Paul Martin, Victorian Photographer*. London: Ed. Gordon Fraser, ISBN 0860920011, 3-8

(18) Flukinger, Schaaf, Meacham. 1978. *Paul Martin, Victorian Photographer*. London: Ed. Gordon Fraser, ISBN 0860920011, 106

Te memoriseren kenmerken van het documentaire dimensie bij Martin:  
Hij toont een niet-kunstmatige leefwereld, laat zich niet leiden door een sociale beweging, maar door een niet-professionele nieuwsgierigheid naar techniek. Naderhand wordt de chroniqueur wellicht in het kader van een fotografische nostalgie, andere, meer sociaal-empathische kenmerken toegedicht. Initieel is er de fotograaf, uitgedaagd door de techniek, in een vertrouwd biotoop.

Wat voegt **Arnold Genthe** hieraan toe?



Chinatown, San Francisco, 1890s, collectie MOMA, NY

Genthe, geboren Duitser en afdijvige Amerikaan (Berlin, 1869 – New York, 1942), promoveerde in Jena, tot Doctor in de Filologie. Hij emigreerde naar San Francisco, waar hij behalve als huisleraar, ook als autodidact-portretfotograaf werkzaam was.

Genthe vertelt een beperkt verhaal, dat van zijn verblijf in San Francisco, van 1896 tot 1910; eerst als “leraar” bij de invloedrijke Von Schroeders, later als fotograaf, begeistert door het Amerikaans exotisme. Hij was erbij toen de stad beefde en brandde in dat jaar. De beelden, die hij quasi vrijelijk (19) gemaakt had (o.m. van Chinatown), kregen na de natuurramp plots een andere kwaliteit : “They allow the viewer to experience the exotic sights and rich street life of the colorful neighborhood that was once San Francisco's Chinatown.” (20)

Bij het specificeren van Genthe's werk denk ik spontaan aan wat Susan Sontag schreef in “On Photography”, in het katern “Melancholieke Objecten”. “Wat het onderwerp surreëel maakt, is de afstand die wordt voorgeschreven en overbrugd door de foto, namelijk een maatschappelijke afstand en een afstand in tijd.” Voorwaar een cruciaal kenmerk in het bekijken van documentaire beelden : surrealisme, teweeg gebracht door de tijd. En in dit geval versterkt door een rampzalige gebeurtenis.

---

(19) The Metropolitan Museum of Art, New York.

“Shortly after arriving in California from Germany in 1895, Arnold Genthe began *wandering* the streets of Chinatown with a *hidden camera*, intent on recording the surviving vestiges of old-world traditions in this thriving ethnic enclave.” Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/53.680.6>

(20) Wikipedia. De vrije encyclopedie. Geraadpleegd op 18 april 2012 op

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:San\\_Francisco\\_Fire\\_Sacramento\\_Street\\_1906-04-18.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Francisco_Fire_Sacramento_Street_1906-04-18.jpg)

Omtrent het cameramodel dat hij gebruikte om het beeldverslag van de “earthquake” te maken is er wel duidelijkheid : het betreft een 3A Kodak Special, met 122-rolfilm. Hij kreeg deze camera van zijn vaste fotowinkelier, omdat “I found that my hand cameras had been so damaged by the falling plaster as to be rendered useless. I went to Montgomery Street to the shop of George Kahn, my dealer, and asked him to lend me a camera. 'Take anything you want. This place is going to burn up anyway.' I selected the best small camera, a 3A Kodak Special. I stuffed my pockets with films and started out...”

Wat is het narratief gehalte van Genthe? Hij maakt een fotografisch verslag, een beeldverhaal met de ogen van een welstellende, jonge intellectueel. Er is geen dominante centrale gebeurtenis, geen grenzen, geen specifieke doelen; de foto is beweeglijk, alert, stiekem, volhardt in zijn niet-aanwezig zijn.

Het "off-balanced" karakter van zijn beelden vormt op zich een nieuw fotografisch territorium.

Het werk van Genthe ligt in de lijn van wat Paul Strand presteert. Deze fotograaf wou in New York, op een even stiekeme manier het leven betrappen. (Met een fake objectief fotografeerde hij niet wat mensen dachten). "Blind woman" is er het resultaat van; het wordt gecatalogeerd als "een essay van het modernisme, een voldragen portret en een voorbeeld van vroege straatfotografie".

Van een gefundeerd maatschappelijk engagement is bij Genthe geen sprake: hij is gewoon de fotograaf die werkt vanuit een persoonlijke verwondering voor een vorm van exotisme (Chinatown in San Francisco, van kinderen tot drugsverslaafden). Er is geen journalistieke reflex bij Genthe aanwezig, geen sociale bewogenheid (zoals bij Riis), geen dieper liggend filosofisch gedachtengoed. Hij fotografeerde. Punt, opportunistisch. Voor het vuur alles verteerde. (21)

Qua documentaire waarde kan trouwens ook wel opgemerkt worden dat Genthe de realiteit durfde te manipuleren en zelfs te modificeren: sporen van Westerse cultuur in Chinatown werden verwijderd, hij sneed bij en deed verdwijnen. "Enhancing reality", zou Walker Evans dit vergoelijkend noemen. De pure documentaire krijgt derhalve een hybride dimensie, zou men kunnen stellen. Manipulaties om de werkelijkheid "echter" te laten lijken, monden uit op een lichtelijk gefictionaliseerde realiteit.

Ik onthoud: documentaire fotografie kan geschoeid zijn op een beperkte basis, qua localiteit, qua tijds kader, qua beleving door de fotograaf. Genthe was "vrijelijk" aan het fotograferen – geen druk om den brode. Hij maakte met beelden wat anderen aan een dagboek toevertrouwen, indrukken van een directe omgeving, zonder spektakel. Behalve die bewuste 18 april 1908 dan. Een aardbeving en "tijd" maken zijn beelden "surreëel". Het tere pijnpunt ("enhancing reality") is, naar mijn opinie, een kenmerk van nakend – commercieel- professionalisme.

Genthe evolueerde overigens naar de status van New-Yorkse celebrity-fotograaf, met impressionistische portretten.

Wie niet evolueerde naar een opgewaardeerde status – althans niet bij leven - was **Eugène Atget**. (°1857, Libourne, Dordogne - +1927, Parijs)

Zoon van een wagenmaker, wees, ex-militair en acteur van derdeplansrollen.

In Parijs, in Montparnasse, komt hij als fotograaf aan de kost door het maken van "Documents pour Artistes", foto's uit de stad en zijn omgeving, die hij slijt aan beeldende kunstenaars en museumdirecteurs. De opdrachten zijn schaars; zijn foto's worden soms geweigerd. Hij leert er Man Ray en zijn assistente Berenice Abbott kennen.

In 1927 sterft hij; zijn archief wordt aangekocht/verworven door Berenice Abbott en Julien Levy. (22)

---

(21) Kozloff, Max. 1979. *Photography and Fascination*. New Hampshire: Addison House, ISBN 0891690514, 1979, 56-57 &

Doty, Robert. 1974. *Photography in America*. New York: Random House, A Ridge Book, ISBN 050054024 1

(22) Badger, Gerry. 2001. 55, *Eugene Atget, monograph*. London: Phaidon Press Limited, ISBN 0714840491





Welk verhaal wil Atget vertellen?

In eerste instantie wellicht geen. Hij begon zijn carrière als fotograaf zonder veel illusies, met een zeer statische camera, een vervormende groothoek en grote glazen negatieven (18/24cm). En hij eindigde die loopbaan op dezelfde manier.

Tussenin sleet hij zijn “documents pour des artistes”; ze werden eerder geklasseerd volgens onderwerp, dan op naam van de soms onvermelde maker. (23)

Misschien moet het verhaal beleefd worden vanuit kleine universum van Atget zelf?

Het wereldje van de fotograaf die ternauwernood overleeft met het maken van “documents”. Een verhaal gebaseerd op pragmatische overlevingsdrang.

Er was op het eind van de 19<sup>de</sup> eeuw immers een Parijse nostalgische reflex naar “Vieux Paris”, een hang naar het Parijs voor Haussmann de stad herontwikkelde. In die sentimentele stemming was het teruggrijpen naar het historische Parijs, in de vorm van tekeningen, schilderijen en foto's een bekommernis van vele instituten en zelfs van hen die verantwoordelijk waren voor de stadsvernieuwing. Atget stapte mee in deze beeldenhonger en de vroegrijpe “laudatio temporis acti”.

Het verhalende in zijn beelden is gebaseerd op het quasi anoniem stofferen van een archief. Hij deed dit overigens deels als “vrij werk” (niet in opdracht) en dit verklaart een gedeeltelijke subjectiviteit in zijn werk, volgens Walker Evans. Deze sprak van “the projection of Atget's person on Paris”. Atget idealiseerde overigens meestal niet : storende elementen werden ongemoeid gelaten. Men kan stellen dat er geen hybride karakter in zijn werk te bespeuren valt. De vier haakpunten van Dr. Glasers theorie slaan niet aan bij Atget.

De 5 prominente krachtlijnen in zijn werk zijn :

Landschappen-documenten; Oud Parijs, kunst in Oud Parijs, de omgeving van Parijs en topografie van het oude Parijs. Misschien houdt het reguliere verhaal, zoals Atget het bedoeld heeft, op bij de classificering?

Atgets persoonlijke stempel – zijn persoonlijk verhaal - blijft niet aantoonbaar uit de beelden; zijn anonimiteit en neutraliteit (documenten) dragen geen sporen van een woelig en onzeker bestaan. Persoonlijke emotionaliteit bekruipt de afstandelijk kijker niet.

Het narratieve van Atget is mettertijd gekaapt door critici en toekijkers, in het bijzonder door “postmodernistische theoretici die behept zijn met contextualisering”. (24)

De casus Atget, het converteren van een functionele commerciële fotograaf tot groot kunstenaar, is nog steeds controversieel. Het epitheton “kunstenaar” zit vooral de “contextualisten” hoog : de canonisatie van de utilitaire fotograaf in een esthetisch discours zit niet lekker.

---

(23) Badger, Gerry. 2001. 55, *Eugene Atget, monograph*. London: Phaidon Press Limited, ISBN 0714840491, 7-9

(24) Badger, Gerry. 2001. 55, *Eugene Atget, monograph*. London: Phaidon Press Limited, ISBN 0714840491, 4



Concluderend is dit duidelijk : Atget werkte om den brode. Het affectieve luik van zijn werk (hoe naderhand gecontesteerd ook) beperkt zich tot zichzelf, ego economicus, en postuum tot de artistieke wereld, met dank aan figuren als Berenice Abbott, Walker Evans, John Szarkowski.

Molly Nesbitt schreef dat “hij opzettelijk fotografeerde vanuit een verborgen, rebelse, melancholische opvatting rond geschiedenis”. De idiosyncratische (met een eigen afwijkend karakter) beelden steken wat af tegen het betere vakwerk van zijn tijd. Er is geen verklaring te vinden (geen statement, een paar vage zinnen) voor een maatschappelijk-affectieve impuls die Atget wou geven. Niet in de artistieke sfeer, maar ook niet in de socio-politieke context, als ware zijn werk een bewijs van politiek bewustzijn, iets in het licht van industrialisering en sociale strijd.

Deze benadering van Atgets oeuvre is al even onovertuigend als het toetsen van zijn werk aan esthetisch-conventionele normen. (Die eindige beeldcirkel...)

Stellen dat Atget wat roert in het grensgebied tussen persoonlijk en onpersoonlijk onderzoek , tussen “history” en “his story”, lijkt een tussentijds convenabel standpunt.

Gerry Badger, in “55, Eugene Atget” concludeert : “ Is it too absurd to grant Atget internal motives for pointing the camera, even the simple joy of looking?”

John Szarkowski oordeelt : “What Atget was, without doubt, was a photographer : part hunter, part historian, part artisan, magpie (ekster), teacher, taxonomist and poet. The body of the work he produced in his 30 years provides perhaps the best example of what a photographer might be.” (25)

Het beste voorbeeld van wat een fotograaf beter niet is voor de gemoedsrust van zijn Amerikaanse medemens, is **Robert Frank**.



Robert Frank (°1923, Zürich), zoon van stateloze Joodse ouders in Zwitserland én (voor de twijfelaar) opgeleid fotograaf.

De nieuwbakken Amerikaan (vanaf 1947) maakte een verguisd en bewonderd boek “The Americans”, wat zou naderhand uitgroeien tot een cult-object. Het is voor heel wat jonge fotografen een ijkpunt; voor heel wat trotse Amerikanen blijft het, wellicht tot op heden, een struikelblok, een smet. (26)

Het verhaal met zijn persoonsgebonden “beeldtaal” van Frank dient gezien in een context van een bohémien-bestaan en van de “beatnik”-generatie, initieel een groep schrijvers, op zoek naar de “intensive experience”, gebrandmerkt voor hun geëxperimenteer met sex, drugs en Oosterse religies.

---

(25) Badger, Gerry. 2001. 55, *Eugene Atget, monograph*. London: Phaidon Press Ltd, ISBN 0714840491, 15

(26) Wikipedia. De vrije encyclopedie. Geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://nl.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Frank](http://nl.wikipedia.org/wiki/Robert_Frank)

Het cameragebruik van Frank wordt omschreven als “fluid” en intuïtief, gericht op het vangen van een spontane geste. Geen sentimentaliteit, geen opgelegde composities, qua onderwerp aangetrokken door stereotypen, qua benadering wars van de conventies. (27) De kern van Franks verhaal is niet choquerend op zich; elke Amerikaan kende de beelden die Frank maakte, uit de realiteit. Maar elkeen weigerde deze te accepteren als hedendaagse iconen van het gedroomde continent. Er was een Frank nodig, die reeds in zijn “proposal” aan de Guggenheim Memorial Foundation, aankondigde waarop “The Americans” zou gebaseerd zijn : op de idee van “the kind of civilization born here and spreading elsewhere”. Frank beschreef Amerika als een samenleving van vervreemding, racisme, isolatie, geweld, consumptie met vele keuzes, maar zonder voldoening. En toch ook van enige schoonheid : die van een jukebox in een slecht verlichte bar. (28) Recensent John Durniak schreef dat Frank een heel goede fotograaf is van op zichzelf staande beelden, maar een slecht essayist en een weinig overtuigende verhalenverteller. Afhankelijk van het perspectief –ben je een Amerikaans patriottist of een kritische Europeaan -, kan je dit bijtreden of bevechten.

Ik toets zelf de narratieve elementen.

Een fotografie die onzorgvuldig gecadreerd, korrelig, somber, weinig energiek en opbeurend, de mythe voorbij is: welk narratief gehalte kent men hieraan toe?

Ik hanteer hierbij de narratieve elementen uit de doctoraatsthesis van Dr. Glaser : Dramatisering, emotionalisering, personalisering en fictionalisering.(29)

Frank zelf verklaart de impact of het afwezig zijn van deze elementen zelf :

“De visie is persoonlijk en daarom werden verschillende facetten van het Amerikaanse leven en de maatschappij genegeerd. Mijn foto’s zijn noch gepland noch vooraf gecomponeerd, en ik verwacht niet dat de toeschouwer mijn standpunt zou delen.” (30)

Men kan minstens 3 elementen overboord gooien : in zijn “vertelling” (die eerder op een “objectieve beschrijving” lijkt, is geen plaats voor dramatisering, emotionalisering en fictionalisering. Deze toepassen zou zijn uitgangspunt gewoon vernietigen : Franks beelden hoeven geen extra dramatisering of emotionalisering buiten de impact die ze sowieso al hebben. Fictionalising (een extra en verzonnen verhaal ter versterking erbij halen) zou het wezen van de beelden grondig verstoren.

In een strikte zin, zou “personalisering” een kenmerk kunnen zijn. Maar dan niet vanuit een geregisseerd plan. “Personalisering” blijft strikt beperkt tot de subjectieve fotograaf als protagonist, die géén gewilde kennis overdraagt, maar een ongemakkelijk gevoel bij de kijker nastreeft. Al is ‘nastreven” niet intentioneel bedoeld, maar een gevolg van publiekelijke reacties. De “kennisverwerving” wordt door de beelden zelf en de codes die erin vervat liggen, gegenereerd. Frank vertelt geen verhaal, maar wekt een gemoedsstemming op.

---

(27) Issuu, digital publishing platform. Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://issuu.com/bintphotobooks/docs/conceptfotografie>

(28) Greenough, Sarah. 2009. *Looking in Robert Frank's The Americans* G'ttingen, Steidl. ISBN 9783865218063, 19

(29) Glaser, M. 2010. *Hybrid documentary Formats : how narrative elements in Archaeological Documentaries influence processing, experience and knowledge acquisition. Dissertation der Fakultät für Informations- und Kognitionswissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen zur Erlangung des Grades eines Doktors der Naturwissenschaften, (Dr. rer. nat.) vorgelegt von Dipl.-Psych. Tübingen : Eberhard-Karls-Universität, 19*

(30) Nederlands Fotomuseum en FOMU Antwerpen, deel 1. 2004. *Bibliotheek Van De Fotografie, Robert Frank*, ISBN 90-1780-037-X, 67-68

## Maatschappelijke implicaties, tot in lengte van dagen...

Strikt persoonlijk kan je stellen dat Frank een maatschappelijk aversie opwekt met zijn beelden, althans bij de minder progressieve doorsnee Amerikaan. Los van het feit dat afkeer ook een vorm van pendelende affectie is, slingerend tussen eigenliefde en verwondering voor wat er te ontdekken valt, met een medium als fotografie.

“The Americans”: de foto’s waren de basis voor een coherente iconografie van de Amerikaanse maatschappij. Met gezichtsloze en verstandsloze mensen, die een ritueel patriottisme nalopen. Spiegelfunctie als maatschappelijk relevante impact van zijn fotografie : kan dat tellen als maatschappelijke implicatie? Bewustwording, overdreven uitvergroting, een bijtende vinger op open wonde.

Szarkowski stelt in zijn boek “Looking at Photographs” dat Franks beelden kunnen gelezen worden als “farce” of als “angstig protest”. Misschien, zo werpt Szarkowski op, wist Frank zelf niet wat hij bedoelde met zijn foto’s. Of, als nieuwkomer in Amerika, was hij overmand door stomme verbazing...?

De fotografie van Frank duidt hij als een wapen, een tweesnijdende bijl, functioneel, zakelijk, oer-Amerikaans. (31)

Argwaan komt bij de vaststelling dat de sociaal-documentaire inslag die het boek in zijn (eerste) Franse editie kende, bij volgende uitgaven verandert; accenten kwamen meer te liggen in de Beat-cultuur, door toedoen van Jack Kerouac.

“The Americans” werd “a sad poem sucked right out of America”.

Men kan dus stellen dat Franks meesterwerk vele doeleinden kon dienen. (32)

Maatschappelijke implicaties zijn rekbaar : afhankelijk van ruchtbaarheid, van succes, van gewenste verbeteringen (vormelijk en inhoudelijk), kunnen diverse consequenties verontrustend dan wel bevestigend werken.

Wat hou ik over uit het ontdane werk van Frank, als ijkpunten in documentaire fotografie?

Zonder contestatie (want die was er al lang geleden) kan ik stellen dat een sterke persoonlijkheid, een volgehouden visie, een vaste lijn cruciaal zijn bij elke documentaire fotograaf met naam. Al kan dit laatste uiteraard ontraadseld worden door aandachtige kijkers. Persoonlijk hou ik het zeker op de onverschrokken openheid die Frank etaleert in zijn status van nieuwbakken Amerikaan. De blik op dit exotisme die men in een nieuw vaderland liever negeert dan in de verf zet. Nog blijken van appreciatie spreekt uit zijn niet-boodschapperige “beeldtaal”. De aanhalingstekens verwijzen naar de invulling van de term als “taal over het beeld”. Niet prekerig zijn in een Amerikaanse context verdient een beetje eeuwige roem en staat garant voor een blijvende impact. (Al schreef ik bijna “boodschap”).

---

(31) Szarkowski, John.1973. *Looking at Photographs* . New York: MOMA ISBN 9780870705151, 176

(32) The Guardian & The Observer. Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/oct/24/photography>

Helemaal los van verhalen met een boodschap of maatschappelijke relevantie, kijk ik naar het werk van **Bernard Plossu**



Plossu is duidelijk op de hele planeet thuis : als Fransman geboren in Vietnam (°1945), als dertienjarige op zwerftocht door de Sahara en als jongeling onderweg naar Mexico en de rest van de wereld. (33)

Het werk van Plossu was mij onbekend tot hij samen met Andre Gelpke, Heinz Cibulka, John Davies en Hans Aarsman in het project “Antwerpen 93” betrokken raakte. De zachtmoedige Fransman kon mij bekoren met zijn beelden en het verhaal dat hij opwekte : hij flaneerde rond in de stad en reageerde op zijn eigen manier op de lukrake ontmoetingen. Ook de techniek die hij daarbij hanteerde – doorheen de jaren : een Kodak Brownie, een Instamatic, een Agfamatic, een 50mm objectief op een robuuste Nikkormat -, bekoorden als een meeslepend kinderverhaal. Ik was en ben gecharmeerd. Over de beeldtaal van Plossu schrijven, lijkt meer op het hertalen van een roman zonder duidelijke plot. Het zijn geen hapklare verhalen: de kijker vult ze zelf in. “On ne regarde pas les livres photographiques de Bernard Plossu : on les lit.”, zegt Gilles Mora. (34) Zelf geeft Plossu wat aanwijzingen voor het bekijken van zijn beeldmateriaal : “La photographie parle de tous les moments apparemment sans importance qui ont en fait tant d'importance !” (35). De “pointe-pivote” (om het verhaal te preciseren en om dan toch Molière’s taal te gebruiken) is bij Plossu overduidelijk : “En photographie, on ne capture pas le temps, on l'évoque. Il coule comme du sable fin, sans fin, et les paysages qui changent n'y changent rien. “ (36). Het werkwoord “evoqueren, oproepen, prikkelen” is een bijzonder sterk narratief middel. Er zijn nog meer kernwoorden, die Plossu aanreikt : “woestijnen, familie, wegen, het Westen van Amerika, speelgoed-fototoestelletjes”. Daarmee moet je het doen, als kijker. Een laatste technisch-narratieve prikkeling zijn de cadrages. Deze zijn gebaseerd op het Belgische stripverhaal (naar eigen zeggen, op Radio1, Joos, 10 juni 2011), op Franquin, op Hergé. “Hoe de actie overgaat, en het gevoel van in een grote stad cowboy te kunnen spelen”, aldus Claude Blondeel. (37)

---

(33) Mora, Gilles. 2007. *Plossu Bernard, Rétrospective 1963-2006* Paris: Editions des deux Terres, ISBN 2848930373, 300-302

(34) Documentsdartistes.org, Documentation et diffusion de l'activité des artistes visuels de Provence-Alpes-Côte d'Azur. Geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche\\_art\\_web.cgi?&ACT=2&SEL=reperes&ID=79](http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&SEL=reperes&ID=79)

(35) (36) Atelphot.info, Ecriture Photographique. Citaat Bernard Plossu, geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.atelphot.info/quotes/BPlossu.html>

(37) Radio Eén, Joos. geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.radio1.be/programmas/joos/bernard-plossu-en-zijn-kodak>

Plossu's werk in het licht van maatschappelijke implicaties. Deze koppeling lijkt een eerder gekunstelde constructie te zijn, als men een kamerbrede beschouwing wenst te activeren. Plossu richt zich veel meer tot het individu en zijn bereidwilligheid tot kijken en minzaam mee-beleven, in een beeldtaal die als "gemakkelijk identificeerbaar" omschreven wordt.

"He shares with the reader his lived experiences, snapshots of aspects of life, where space, time and memory are compressed into a single moment. These images of daily existence, shot from a bus or a train, taken while wandering through the streets of countries such as Spain, France, Portugal, Italy, Germany and Belgium, reflect the very particular way of understanding the world of Plossu." (39)

Ook zijn biograaf Gilles Mora beschrijft de betekenis van Plossu's oeuvre in die terughoudende, begrensde zin. Samengevat : Onbekommerd zijn, met het onderwerp als bron voor verbeelding en dromen, steeds onderweg voor ontmoetingen, gedreven door toeval en poëtische intuïtie. Daaruit ontstaan beelden, "moody pictures", sfeerbeelden die omschreven worden met termen als karakteristiek voor "une tradition autobiographique du voyage". In één adem wordt hij meteen vernoemd in het rijtje van Robert Frank en Charles Harbutt. (40)

Tussentijds concluderend : we leren het (beperkte) flaneerwereldje van de beeldauteur kennen. Schrap bij Plossu de vraag naar maatschappelijk belang – een boodschap, een standpunt, een ideologie, een missie. Plossu's beelden roepen een realiteit op : het is de realiteit van Plossu zelf en zijn vrienden, en -daar is niets verwijtends in- affectief gelimiteerd tot zijn eigen wereldje. Hij nodigt uit tot aanraking, meer niet. En pretendeert, in zijn subjectiviteit, dat zijn benadering overigens onpartijdig is. (42) Misschien kan je de fotografie van niet-academicus Plossu breder omschrijven (en meteen ook zijn maatschappelijke impact) met een citaat van George Bernard Shaw.

"There is a terrible truthfulness about photography.  
The ordinary academician gets hold of a pretty model,  
Paints her as well as he can, calls her Juliet,  
And puts a nice verse from Shakespeare underneath,  
And the picture is admired beyond measure.  
The photographer finds the same pretty girl,  
He dresses her up and photographs her, and calls her Juliet,  
But somehow it's no good – it's still Miss Wilkins, the model.  
It's too true to be Juliet." (41)

---

(38) Mora, Gilles. 2007. *Plossu Bernard, Rétrospective 1963-2006*. Paris: Editions des deux Terres, ISBN 2848930373, 25

(39) Photography Collection, Mutualart.com. Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.photography-collection.com/category/photobooks/>

(40) Mora, Gilles. 2007. *Plossu Bernard, Rétrospective 1963-2006*. Paris: Editions des deux Terres, ISBN 2848930373, 300-302, 13

(41) Shaw, George B. 1909. In *Wilson's Photographic Magazine*

(42) Plossu, Bernard. 2000. *En Ville*. Brussel: Contretype/La Lettre Volée, ISBN 2873171189



Wie dan toch niet helemaal loskomt van het ordinair-academische, het “painterly”-effect én twijfelt of het nu Miss Wilkins dan wel de gewenste Juliet is, is documentaire fotograaf **Jim Goldberg**. (43)



De Amerikaanse Magnum fotograaf (°1953) Goldberg werkt als commercieel fotograaf, als multi-mediaal kunstenaar (fotoboeken, video, mixed media) en doceert in Californië. Tot zijn belangrijkste boeken horen titels als “Rich and Poor” (44), “Raised by Wolves” (45) en “Open See” (46).

Uit zijn publicaties komt een weinig gecompliceerde, avontuurlijke fotograaf naar voren. Vertellen over zijn werk vergt weinig fantasie : het verhaal ligt voorverpakt, ontdooid, kant en klaar, “non-fictional, multimedia narrative”. (47)

Zijn beeld- en schrijftaalmiddelen zijn eenvoudig : een cocktail uit een fotografische gereedschapskist, waarbij hij fundamenteel de fotografie hanteert als verhalend medium, versterkt door de illustratieve en duidende kracht van het geschreven woord.

Zijn foto’s bevatten “stories on people, of life’s turns, and all of the days stacked in the space between memory and hope”. (48)

Goldberg heeft geen moeite om zijn werk verstaanbaar te duiden : “I have the great privilege of being both witness and storyteller. Intimacy, trust and intuition guide my work.” (49).

(43) The Guardian & The Observer. Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/nov/01/jim-goldberg-open-see-review?INTCMP=SRCH>

(44) Goldberg, Jim. 1985. *Rich and poor*. New York: Random House, ISBN 0394741560

(45) Goldberg, Jim. 1995. *Raised by wolves*. Zurich en New York, Scalo., ISBN 1881616509

(46) Goldberg, Jim. 2009. *Open See*. Göttingen: ed. Steidl. ISBN 9783865218261

(47) Narratech, storytelling in the digital age. Wichlacz, Sandra. 2001. *Raised by Wolves as a Non-Fictional Multi-media Narrative*. Geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://www.class.uidaho.edu/narrative/comics/raised\\_by\\_wolves.htm](http://www.class.uidaho.edu/narrative/comics/raised_by_wolves.htm)

(48) Curis, Verna Posever. 2011. *Photographic Memory, the album in the age of photography*. New York: Aperturefoundation. ISBN 9781597111317, 257

(49) Magnum Photos. Laatste geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP=XSpecific\\_MAG.PhotographerDetail\\_VPage&l1=0&pid=2K703R1493TK&nm=Jim%20Goldberg](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.PhotographerDetail_VPage&l1=0&pid=2K703R1493TK&nm=Jim%20Goldberg)

Jim Goldberg fotografeert zoals een sociaal werker ageert : met een professioneel idealisme dat evolueert naar een idealistisch professionalisme. De fotograaf is een empathicus, zijn modellen unieke gevallen. Samen presenteren zij “a show of politically charged and socially conscious images”. (50) Het is bijna onnatuurlijk om niet van Goldbergs werk te houden, als kijker, maar naderhand (voorbij de emotie en de compassie) komt de vraag : geloof ik het ook?

Een foto-historicus kan Goldberg probleemloos indelen in de categorie van niet-wetenschappelijke moralisten-fotografen. Het argument : De man wil zijn onderwerp bemeesteren, sturen en dat hangt natuurlijk vast aan een niet-artistieke ideologie : het wat pathologische aanklagen van mistoestanden, in de lijn van Lewis Hine. Helemaal ontdaan van goedwilligheid kan elke zonderlinge academicus dit werk ook afdoen als “respectloos”, ten opzichte van zijn onderwerp. Helemaal ongelijk heeft de criticus niet : de fotograaf exploiteert in wankele mate de kwetsbaarheid van zijn model. Een slappe koord (sociale broosheid), de wil om te dansen (een vorm van veranderingsdrang), en het geloof in een vangnet (een kanaal om de beelden te slijten), dit alles lijkt het portfolio van Goldberg te onderbouwen.

Ik denk na over de boodschappelijke waarde. Geen gevoelig mens zal geen blijk van bewondering en zelfs adoratie voor de allesdurver Goldberg koesteren. Maar artistiek gesproken, groeit de zorg. Namelijk die van de beperkende betekenissen. Als kijker moet ik Goldberg volgen op zijn tochten in de marge en moet ik verstaan wat toch maar een eenzijdige waarheid kan zijn. Ik word bepaald door een tekst van Paul Strand, uit 1923, waarbij hij fotografie-studenten vermaant :

(Wat voorafgaat is een rondkijken in het mijneveld van de fotografische “artisticiteit”, het “plus” geheten, tegenover het “vakmanschap”)

“Het levende element, het plus, kan je ook ontwikkelen wanneer het in aanleg aanwezig is. Het kan je niet geleerd of gegeven worden. De ontwikkeling ervan wordt bepaald door je eigen gevoel dat een vrije manier van leven moet zijn. Met een vrije manier van leven bedoel ik het moeilijke proces om je eigen gevoel over de wereld te ontdekken, en het te ontwarren van de gevoelens en ideeën van andere mensen.” (51)

Ik toets de narratieve elementen in zijn werk even aan Dr. Glasers theorie. In tegenstelling tot het werk van Frank en Plossu lijkt dit oeuvre zich wel zeer gewillig te lenen tot het koppelen aan de vier narratieve elementen van een hybride documentaire. En dit is verdacht vanuit artistiek standpunt.

---

(50) Wikipedia. De vrije encyclopedie. Geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://en.wikipedia.org/wiki/Jim\\_Goldberg](http://en.wikipedia.org/wiki/Jim_Goldberg)

(51) Nederlands Fotomuseum en FOMU Antwerpen. 2004. *Bibliotheek Van De Fotografie, Paul Strand*, deel 1. ISBN 90-1780-037-X, 24

(52) Glaser, M. 2010. *Hybrid documentary Formats : how narrative elements in Archaeological Documentaries influence processing, experience and knowledge acquisition. Dissertation der Fakultät für Informations- und Kognitionswissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen zur Erlangung des Grades eines Doktors der Naturwissenschaften, (Dr. rer. nat.) vorgelegt von Dipl.-Psych. Tübingen : Eberhard-Karls-Universität, 19*

Beeldwerkers pur sang à la Dirk Braeckman of natuurlijk Robert Frank steigeren al bij de idee dat een beeld met tekst, een titel, uitleg verontreinigd wordt : het duidt op tekortkomingen van het beeld zelf, op ideologische insteekjes, op paternalistische of educatieve programma's, op gebrekkig pictorialisme zelfs.

Bij Braeckman ontbreken titels omdat deze te beperkend werken (of misschien als teaser voor meerwaardezoekers). Aanduidingen bij de werken hebben een vaag archivaal karakter. Gehoord tijdens een rondleiding in Museum M, te Leuven, van de kunstenaar zelf.

M.b.t. Robert Frank, verwijs ik naar zijn uitspraak "dat hij een authentiek eigentijds document wilde voortbrengen, waarvan de visuele impact dusdanig zou zijn dat hij elke verklaring teniet doet..." Tot zo ver een uitspraak, die sloeg op "The Americans". Later, na het verlies van zijn beide kinderen, in het bijzonder van zijn dochter Andrea, brengt de kunstenaar ook wel andere elementen in zijn werk. (Cfr "Sick of Goodby's", "my Father's Coat", ...) (53)

De overige ijkpunten die Dr. Glaser aanbiedt zijn "dramatisering", "emotionalisering", "personalisering" en "fictionalisering".

Narratieve anekdotes zijn in veelvoud aanwezig in zijn werk. De tekstuele basisinfo (zij het een smeekbede, zij het objectieve beschrijving van een individuele casus) veroverd het beeld, kleurt en vormt het, verminkt en duwt het unidirectioneel voort.

Een kijker wordt gekatapulteerd in het bestaan van de afgebeelde mens; een zacht transport naar diens leefwereld en een evidente identificatie ermee, zijn te softe termen. Suspens en nieuwsgierigheid zijn de kijker alras niet vreemd; deze worden à la minute bevredigd na lectuur van de tekst.

Goldbergs beelden willen empathische en zelfs goedkope emoties breed uitsmeren. Dit lukt zonder meer. Filmische taal wordt vervormd naar een "onconventionele" lay-out. Waar veelvuldige close-ups het in de bladspiegel van de tekst overnemen, wordt de emotionele overkill een feit. Zich inleven in het wereldje van het subjeet wordt een esthetische ervaring zonder verdere impact.

Goldberg put de emotionaliteit verder uit.

"A message from Jim Goldberg

If you have visited the exhibition Open See and feel you have an experience to share with Jim, please write to him. "I know that I haven't seen it all... but if you who are reading this have anything to add, please write to me at 2111 Mission Street, 301, San Francisco, CA 94110, USA and tell me what you have seen." Jim Goldberg (54)

De actoren nemen het over van de fotograaf en tonen de weg. De tekst houdt de conversatie gaande. Goldbergs invulling van het verhaal wordt zeer beperkend. Bijna uitnodigend tot het maken van een spin-off, vanuit ironiserend perspectief. Het verhaal lijkt niet in zijn spleten en kloven het wapen van de fictie te gebruiken, maar in zijn totaliteit. Door een overload aan beelden, teksten, kleuren en tekens, door het zoomloos vertellen wordt de grens van de geloofwaardigheid verkend.

---

(53) Nederlands Fotomuseum en FOMU Antwerpen. 2004. *Bibliotheek Van De Fotografie, Robert Frank*, deel 1. ISBN 90-1780-037-X, 67-68

(54) Photonet.org.uk, The Photographers' Gallery. Geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.photonet.org.uk/index.php?pxid=956>



Ik word ietwat genuanceerder in mijn affectie voor Goldbergs werk. Het mikt onverbloemd op maaschappelijk effect, verandering, mededogen. De fotografie en een vrij onconventionele presentatie krijgen pamflettaire proporties. Roepen op tot oprichting van parlementaire commissies, acties, bewustwording en waarom niet, hernieuwde humanistische idealisme. Het maaschappelijk affect mag vanzelfsprekend zijn efficiëntie bewijzen, maar is de moraliserende fotograaf ook betekenisvol bezig vanuit de kritiek dat de afgebeelde werkelijkheid misschien wel vervormd en leugenachtig is?

Goldberg ging zo ver in zijn engagement dat hij zelf plaatsnaam, naast zijn modellen, als certificaat van betrokkenheid en verbondenheid : "He inserted himself in the process..."

Het artistiek statement dat gepaard gaat met zijn verregaande affectie, is deels afhankelijk van de goodwill van zijn modellen : in de mate dat deze bereid waren inscripties aan te brengen bij de beelden, in het hotelregister, in die mate werd Goldbergs artistieke onderbouw versterkt volgens Verna Posever Curtis.

Concluderend : "Fotografie is Goldbergs sociaal gereedschap en vorm van zijn persoonlijke expressie". (55). Ik ontnem mezelf het criterium "emotionaliteit", als eerstaanwezende ijkpunt om documentaire fotografie te taxeren, als deze op sleeptouw genomen wordt in pamflettair vaarwater.

Op naar meer onderkoelde vormen van emotionaliteit. Of "onderkelderde..."

Zoeken naar vernieuwende documentaire fotografen hoeft niet steeds; soms liggen ze gewoon op mijn weg, in de weg, onderweg.

**Yto Barrada** : ik leerde haar werk, "Riffs" kennen in Wiel's Brussel. (56)

De kunstenaar (°Paris, 1971) groeide op in Tangiers; ze studeerde geschiedenis en politieke wetenschappen aan de Sorbonne en fotografie in New York (International Centre of Photography). Haar uitspraak "Ik ben altijd alert voor hetgeen onder het oppervlak van sociaal gedrag ligt", in een interview met Negar Azimi (catalogus Riffs), kan je uiteraard in het verlengde van haar opleiding plaatsen.

Een van de werken die onlangs bij Wiel's te zien was is "The Strait Project".

The Strait is een fotografieproject dat Barrada opstartte in 1998. De titel verwijst naar de Straat van Gibraltar, de zee-engte die Noord-Afrika en Europa van elkaar scheidt.

De "Strait" staat voor het spanningsveld waarin de jonge Noordafrikaanse bevolking zich bevindt : zicht op het beloofde land Europa. Met eenrichtingsverlangen weliswaar.



---

(55) Curtis, Verna Posever. 2011. *Photographic Memory, the album in the age of photography*. New York: Aperturefoundation. ISBN 9781597111317, 12 en 257

(56) WIELS is een internationaal laboratorium voor de creatie en de verspreiding van hedendaagse kunst. Laatst geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://www.wiels.org/event.php?event\\_id=515](http://www.wiels.org/event.php?event_id=515)



De evidente vraag naar het verhaal.

Barrada heeft het verhaal van de kandidaat-migranten uitvoerig bestudeerd – als in- en outsider - en heeft er in de loop der jaren een persoonlijke lezing aan toegekend.

Het verhaal is simpel : mensen op zoek naar geluk en centen, zijn bereid grote offers te brengen : het verbranden van bindingen (familie, sociaal weefsel, leven).

Het is een eenvoudig, uiterst verstaanbaar verhaal, met de kenmerken van een Griekse tragedie. De lijdende mens, die zichzelf deels belast met de schuld van het leed en een verlossing bevroedt.

De verhalende lijn in Barrada's werk kan in diverse gelaagdheden bekeken worden ; gaande van het uitvergroete vakantiekielje (gemaakt door een in Europa gesettlede ex-Marokkaan, in vakantie in de geboorteplek) tot de kleurrijk en abstraherende beelden die de Noord-Afrikaanse tragedie heel ver laten lijken.

Het verhaal is verweven met maatschappelijke implicaties, die nauw verbonden zijn, aan enerzijds het opdrogen van het kolonialisme, het ontstaan van ploertige regimes en anderzijds aan de "Strait"-ruimte, met zijn fysieke, symbolische, historische en vertrouwde kenmerken. Het volk dat er leeft en woont, heeft een koppig verlangen : vertrekken.

Barrada werkt met allegorische beelden en momentopnames; door beide eigenschappen in dialoog, in een spanningsveld te brengen, toont ze, als kunstenaar, "het metonymische karakter van de Strait". Betekenissen van de "Strait" die verschuiven, van een puur geografisch gegeven naar het andere woord voor "verleiding", de verlokking om te vertrekken. Die "verleiding" verbeeldt zij, in een reportage-achtige stijl. (Samengevat uit een tekst van Yto Barrada zelf (57)

Uit een tekst van Okwui Enwezor, "Een heldere vuurgloed (H'reg), over (ver)branden en de subjectiviteit van fotografie in het werk van Yto Barrada" (58), besluit ik :

Barrada hanteert *geen* klassieke documentaire beeldtaal (deze wordt als "claustrofiel" bestempeld, werkt vanuit een frontale, voyeuristische invalshoek, zonder ruimte tussen onderzoeker en subject, weert zich met een expliciet veroordelende retoriek).

Zij fotografeert vanuit een **schuine hoek** en laat een **veilige, objectiverende ruimte**.

Ze werkt met een systeem van **analogieën** : dat van de aandacht van details – toeristische reclame, kom naar Marokko – en dat van het registreren van sporen –wat is en wat weg is. Ze komt tot beelden die volledig "gereduceerd" zijn, tot **pure abstracties**, tekens (kleurvlakken op bussen), die tot een concrete realiteit moeten duiden (de kleurvlakken verwijzen naar een herkenbare reisbestemming). Zij behandelt hen zuiver als taal.

Barrada gebruikt ook **diagonale lijnen**, om een soort afscheiding te suggereren, het opsplitsen van territoria.

---

(57) zie bijlage 2 <http://www.wdw.nl/nl/event/yto-barrada-a-life-full-of-holes-2>

(58) Enwezor, Okwui. 2011. *A Radiant Conflagration, H'reg. On burning and the subjectivity of photography in Yto Barrada's Work*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag GmbH, ISBN 9783775730211

Met Enwezor (59) stel ik de vraag : “hoe haakt fotografie in op het leven?”

Met andere woorden : wat is het effect van haar lang uitgesponnen affect, haar gemoedsgesteldheid in dit Noord-Afrikaans fenomeen?

De auteur verwoordt het duidelijk : “Barrada’s fotoproject slaat een doorslaggevende maar fragiele brug tussen het maken van fotografische beelden en de sociale constructies waarin haar onderzoek geprojecteerd wordt”.

Haar picturaal onderzoek rond de termen “grondgebied, grenzen, zicht op de onbereikbare overkant” valt uiteen in diverse beelden, gaande van zeer concrete zichten op een onaf bouwproject (tunnel Marokko – Spanje) tot picturale abstractie (sporen van een voetbal op een witte muur). Zij laat ruimte in al zijn betekenissen : afstand tussen haar en het onderwerp en een grote comfortzone waarin de kunstenaar haar onderzoek pleegt.

“Hoe haakt fotografie in op het leven?” wordt mettertijd een afstandelijke vraag, die door de ruimte tussen fotografe en onderwerp quasi academisch, steriel en onbetekenend geworden is voor wie op de rand van de oever staat en verlangt naar de overkant.

De kiemvrije beeldtaal van Barrada zet zich inderdaad af tegen de opheffing van de ruimte tussen subject en fotograaf, wat bij de klassieke, voyeuristische, “claustrofiele” documentaire vaak het geval is. De vraag of deze benadering vanuit de aseptische gerieflijkheid van de kunstenaar enig impuls tot verandering genereert of gewoon een onderzoek stoffeert. Ik vrees voor het laatste. Breed-maatschappelijk affect (of de meer zakelijke term “maatschappelijke implicatie”) blijft beperkt tot kunstenaarsboeken en symposia-verslagen. Zo lijkt het toch.

Aantrekkelijk is deze afstandelijkheid voor wie ademruimte zoekt in het spreken over documentaire beelden. Het werkt als de witte leegte tussen twee strofen. Het roept vragen op. Wat weerhoud ik uit het bekijken van haar werk, als bruikbaar ijkpunt? Vragen, zo blijkt, geen zuivere antwoorden.

Bevat een eenvoudig verhaal een lezing in meerdere lagen? Wat is de rol van de kunstenaar hierin? (Bij Goldberg is op beide vragen simpel te antwoorden...)

In welke mate gaat het eenvoudige verhaal over in de beoogde maatschappelijke implicaties? Of is het verhaal puur illustratief in het kader van de maatschappelijke problematiek? Of vervult het een kapstokfunctie? Een tekentafel, waarop het allegorisch ontwerp, vorm krijgt? Bij Barrada krijg ik meer vragen dan antwoorden: laat dit een criterium worden.

Wat resteert is de gesloten vraag naar de feitelijke **authenticiteit** van haar afstandelijk ingrijpen. Hierop blijft mijn gismarge groot.

---

(59) Wikipedia. De vrije encyclopedie. Geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://nl.wikipedia.org/wiki/Okwui\\_Enwezor](http://nl.wikipedia.org/wiki/Okwui_Enwezor)

Okwui Enwezor (Kalaba, 1963) is een Amerikaanse dichter, kunsthistoricus en conservator. Enwezor werd geboren en groeide op in Nigeria. In 1983 week hij uit naar New York. Hij studeerde daar politieke wetenschappen aan de Jersey City State College. Hij is nadien dichter, kunstcriticus en tentoonstellingsmaker geworden. Tot 2001 was hij adjunct curator of contemporary art aan het Art Institute of Chicago in Chicago. Van 1998 tot 2002 was hij directeur van documenta 11 te Kassel in Duitsland. Vanaf 2002 was hij gastprofessor in de kunstgeschiedenis aan verscheidene universiteiten in de Verenigde Staten en Zweden.

Enwezor is oprichter van Nka. Journal of Contemporary African Art. Hij woont en werkt anno 2006 in zowel New York, in Londen als in Kassel.

Overdacht gissen is een artistieke deugd. Dat leid ik af uit het mailverkeer met **Bart Michiels**.

Bart Michiels (°1964, Diest), maakte de transatlantische overtocht, kort nadat hij afstudeerde aan Sint Lukas Brussel. Hij woont en werkt in New York. Foley Gallery (548 W 28th Street, 2nd Floor New York, NY 10001 ) neemt er zijn belangen waar. Fifty One Art Gallery uit Antwerpen vertegenwoordigt de kunstenaar in Europa.



“Omtrent technische middelen, heel eenvoudig : 8x10 inch camera, 240 of 300mm lens, kleurfilm, digitale scan, vergroting op Kodak kleurpapier.”, aldus een zeer mededeelzame kunstenaar, die daarmee speculaties omtrent techniek afhandelt.

Ik ga op zoek naar zijn verhaal en wat het teweeg kan brengen, in een bredere context. Het instapidee is eenvoudig : Sinds Nine Eleven zijn de Amerikanen een “war on terror”, met hoge kijkcijfers gestart. Bart Michiels is in Europa op zoek gegaan naar de sporen van de **terreur van de oorlog**. Bakens vond hij in Passendale, Waterloo, Bastogne, Verdun, Stalingrad, Omaha Beach, Anzio, Monte Cassino, Gallipoli, Troje, plaatsen waar de geschiedenis zijn afspraak niet miste. De fotograaf zoekt in het “nu”, naar wat achterblijft van die historische herschikkingen, van zee en aarde naar bloed en terug naar een vreedevolle, bewasemde land- en zeestreek.

Een subjectieve appreciatie dringt zich op.

Het verhaal –beperkt én voortbordurend op een contrast - en de raakvlakken tussen de fotograaf en zijn onderwerp – een stuk nostalgie, angst, nederigheid – , zijn voor de passant vrij onleesbaar uit de beelden an sich. Een voorbijgaand kijker moet halt houden, kijken, zich informeren en opnieuw kijken. Ik hou het citaat van Winogrand in gedachten : “The photograph isn't what was photographed. It's something else. It's a new fact.”

Als het beeld bovenop het initiële idee iets anders is, een nieuw feit, hoe ontdek ik dan de authenticiteit achter elke foto? Een vraag naar een beproefd ijkpunt. Al weer.

Bart Michiels grijpt zelf in, bij mijn uitgeschreven gedachten (62). Hij wijst er op “dat het narratieve en het affectieve géén uitgangspunten in zijn engagement” zijn, maar wel in zijn werk aanwezig zijn. De kunstenaar ziet zijn uitgangspunten zeer breed en merkt terecht op dat deze op elke vorm van documentaire fotografie toepasbaar zijn.

Als in een onafgesproken cirkelredenering komt Bart Michiels vanzelf terecht op de vraag: “wat is documentaire fotografie?”. Het onderscheid met journalistieke fotografie is evident; Michiels legt de grens bij de directe leesbaarheid, noodzakelijk voor de fotojournalist, een startpunt bij de documentaire fotograaf.

---

(60) Freedomzone.com, art gallery. Laatste geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.freedomzone.com/art/artists/bartmichiels/>

(61) Dewaele, Luc. 2012. *Masterscriptie : Onderzoek naar ijkpunten in documentaire fotografie. Narrativiteit en maatschappelijke implicaties doorgelicht*.

Citaat uit persoonlijk mailbericht van 14 maart 2012.

(62) Dewaele, Luc. 2012. *Masterscriptie : Onderzoek naar ijkpunten in documentaire fotografie. Narrativiteit en maatschappelijke implicaties doorgelicht*. Bijlage 3, Bart Michiels antwoordt.

Ik word op een ijkpunt, dat ik zelf behandelde in een blogbericht, geweest. (63) “**Leesbaarheid**”, als niet al te “serieuze” norm in documentaire fotografie. Onder “niet serieus” wordt begrepen : van een andere noodzaak getuigend (ten opzichte van fotojournalistiek), met meer (artisitieke) vrijheid, reikend naar een tweede, indirecte leesbaarheid of, praktisch, naar een ander verhaal. Michiels duidt dit andere verhaal in zijn werk “The Course of History”, zelfs als het tegengestelde van wat een eerste lezing doet vermoeden.

Wat Bart Michiels eigenlijk bedoelt, heeft John Szarkowski in één citaat samengevat, en minstens twee keer anders verwoord :

“The basic material of photographs is not intrinsically beautiful. It’s not like ivory or tapestry or bronze or oil on canvas. You’re not supposed to look at the thing, you’re supposed to look through it. It’s a window.”

“It isn’t what a picture is of, it is what it is about.” (64)

Maatschappelijke implicaties die voortspruiten uit zijn wezen en zijn werk zijn zeer uitgebreid, zeg maar voorspelbaar algemeen: “Uitgangspunten zijn eerder van politieke, sociale, economische, maatschappelijke of natuurlijke (milieu) aard”. De kunstenaar relateert deze dan ook in één adem : ze zijn te breedvoerig en te ongeraffineerd om als ijkpunt te dienen. Toepasbaar op quasi elke vorm van fotografische expressie. Wat overblijft als raakpunt tussen de fotograaf en zijn onderwerp, is, voor mij, een wenk, een oproep tot bezinning. Tot het vormen van een bewustwording omtrent de evolutie van een landschap, en bij uitbreiding, de historische ingrepen van de mens in dit landschap. Beelden als zelfdragend venster voor dit soort individuele gewaarwordingen, kan een criterium zijn.

## Thomas Demand

Thomas Demand (München, °1964) studeerde beeldhouwkunst aan de lokale ‘Akademie der Bildenden Künste’ en in de “Kunstakademie” in Düsseldorf.

Aanvankelijk was hij beeldhouwer én fotograaf, al wil hij dit laatste niet gezegd hebben. Hij omschrijft zichzelf eerder als conceptueel kunstenaar, voor wie fotografie intrinsiek deel is van zijn creatieve processen. Van zijn installaties en sculpturen (life-sized paper-and-cardboard constructions) blijft naderhand alleen het fotobeeld over, analoog, met een technische camera gerealiseerd.



---

(63) Dewaele, Luc. 2012. <http://lucdewaele.wordpress.com/2012/02/22/onwisbare-smsen/>

(64) Photoquotes.com. Quotations of the world of Photography. Laatst geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.photoquotes.com/showquotes.aspx?id=75>

(65) Wikipedia. De vrije encyclopedie. Geraadpleegd op 18 april 2012 op [http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Demand](http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Demand)



Het fotografisch werk van Demand is omschreven als “large-scale photographs which explore the status of the photographic document” (66). Het narratieve lijkt dus ver af; het verkennen van het medium is het aandachtspunt.

Zijn strategie start steeds bij een bestaand beeld, dat een bepaalde innerlijke (historische of politieke) agitatie heeft. Veel bronnen zijn klaarblijkelijk banale interieurbeelden, zonder menselijk-lijfelijke aanwezigheid. Hij vertrekt dus van een zoektocht naar een beeld dat hem aanspreekt, van historische betekenis, iets wat Barthès als het stadium van “studium” betitelt. Enige melancholie kan hem hierbij niet ontzegd worden. En melancholie kan in een verhalende context ook wel een rol krijgen.

Daarna bouwt hij de foto na, in 3D, in zijn atelier. Levensgroot en in karton en papier, en met alle zichtbare constructie-elementen en -sporen. Na het fotograferen worden deze modellen vernietigd : de maquettes vormen geen finale maaksels.

Karton en papier : iedereen kent de materialen, heeft ermee gewerkt en heeft er (dagelijks) ervaring mee.

Het grondidee is : de kunstenaar nodigt de kijker uit om het fotografisch beeld te bevragen, naar zijn authenticiteit en zijn rol in het documenteren van de geschiedenis en in het geven van betekenis. Een openlijke vraag naar de status van een beeld. Het verhaal achter elk beeld is partieel deel van dit concept. Bijvoorbeeld, het werk “Office” uit 1996. Een slordig bureau, met papieren her en der. Banaal, maar wel op het hoofdkwartier van de Stasi, in Oost-Berlijn.

Het verhalende : blijft dit beperkt tot het (verborgen) verhaal achter de originele grondstof, de basisfoto? Het zou goed kunnen, afgaand op de uitspraak van Demand zelf:

'Der flüchtige Eindruck der Makellosigkeit, die völlige Abwesenheit jeglicher Abnutzung, und der gleiche Status aller sichtbaren Oberflächen vermitteln eine im Grunde theoretische, utopische Anschauung der Welt, die sich jetzt wieder nur in einem Foto zeigt.'

'De vluchtige indruk van onberispelijkheid, het volledig ontbreken van een slijtage, en de gelijke status van alle zichtbare oppervlakken geven een in wezen theoretische, utopische visie op de wereld, die zich nu alleen in een foto openbaart.'

Demand herleidt hiermee de fotografie tot een representerend, nuchter registrerend medium, een “toon”beeld van een wereld, die puur utopisch en theoretisch is. Het narratieve is vervangen door een loutere constructie, die gefotografeerd wordt. Toch blijft het simpele narratieve, voor mij, toch overeind. Het afgebeelde op de foto lijkt wel clean en smetvrij maar bij nader toezien, verraden de details toch de onvolkomenheid van de maquette.

---

(66) Mocca : An exciting partnership between the National Gallery of Canada (NGC) and the Museum of Contemporary Canadian Art. Laatste geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.mocca.ca/ngc/artists/thomas-demand/>

(67) Zschocke, Nina. 2006. Der irritierte Blick, Kunstrezeption und Aufmerksamkeit. München, Wilhelm fink Verlag, ISBN 377054157X, 342. Laatste geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://books.google.be/books>

(68) Kunstkanaal. Laatste geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.yagooble.nl/locate/thomas+demand>

Steven Humblet in de "Witte Raaf":

"De fotocamera brengt twee radicaal tegengestelde visuele effecten samen. Het eindbeeld opereert op de grens tussen realiteitseffect en ontmaskering."

Als de kijker hiervan bewust wordt, kan de klemtoon zich verleggen van het gerepresenteerde naar het oorspronkelijke beeld, inclusief zijn verhaal vol melancholische of neutraler : nostalgische reflecties. Maar dit is uiteraard een subjectieve inschatting, waartoe het werk mij verleidt. De beelden wekken een persoonlijk verhaal op; Demand geeft maar bij mondjesmaat informatie. De kunstenaar verwijst naar verhalen (zonder ze zelf te vertellen) en escorteert de kijker in zijn narratieve beleving, op een onuitgesproken wijze.

Dan maar de man zelf gevraagd of toch zijn vertegenwoordiger : "hoe zit dit nu : narrativiteit en maatschappelijke implicaties in uw werk?"

Het antwoord kwam vlug :

"Dear Luc Dewaele,

Thank you for your request.

As soon as Mr. Demand found an answer to your very difficult and almost unanswerable questions he will send it to you.

Best regards

Florian Wojnar" (70)

Dit korte antwoord dirigeert mij naar een ijkpunt : dat van de ontoereikende woordenschat. Ik citeer Steven Humblet andermaal, bij de vraag hoe de beelden van Demand kunnen/moeten gelezen worden : "als een grondige reflectie over de manier waarop het fotografische beeld als een historisch document beschikbaar wordt gesteld, publiek wordt gemaakt en in de openbaarheid circuleert. " (69)

De vraag blijft : is er meer relevantie dan het artisiteke statement en de strategie van de kunstenaar m.b.t. plusminus historische feiten in hun oorspronkelijke foto-vorm? Misschien moet het "persoonlijke statement" en de strategie, rond het verkondigen ervan als criterium dienen?

---

(69) Humblet, Steven. 2010. *Thomas Demand*, in *De Witte Raaf*, nr 146, juli-augustus 2010. Laatst geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3551>

(70) Persoonlijke mail de dato 19/03/2012





## 5. Het spanningsveld in eigen werk.

### Een praktijkoefening rond conventionele narratieve elementen.

---

Ik resumeer de gedetecteerde ijkpunten.

Eén, fotografie door mezelf anno 1986 : Het exotisme, het marginale van het onderwerp, het zoeken naar conventionele esthetiek.

Twee : “universaliteit” (ten opzichte van anekdotiek), “leesbaarheid” in al zijn gelaagdheden en finaal, “expressie”, dixit de oude meester Uytterhaegen, nu nog steeds.

Drie, Paul Martin : een niet-kunstmatige leefwereld, ongeleid door een sociale beweging, maar door een niet-professionele nieuwsgierigheid naar techniek. En hij beoefent op die manier het chroniqueurschap.

Vier, Genthe. Via Sontag’s uitspraak, ontdek ik “surrealisme”, te weeg gebracht door de tijd. In zijn tijd maakte hij een fotografisch verslag, zonder dominante centrale gebeurtenis, zonder grenzen, zonder specifieke doelen; de fotograaf is beweeglijk, alert, stiekem, volhardt in zijn niet-aanwezig zijn. Documentaire fotografie kan geschoeid zijn op een beperkte basis, qua localiteit, qua tijds kader, qua beleving door de fotograaf.

Vijf, Atgets persoonlijke stempel – zijn persoonlijk verhaal - blijft niet aantoonbaar uit de beelden; zijn anonimiteit en neutraliteit (documenten) dragen geen sporen van een woelig en onzeker bestaan. Het affectieve luik van zijn werk beperkt zich tot zichzelf, ego economicus, en postuum tot de artistieke wereld.

Zes, Robert Frank. Hij vertelt geen verhaal, maar wekt een gemoedsstemming op. Spiegelfunctie als maatschappelijk relevante impact van zijn fotografie, maar met een vraagteken. Maatschappelijke implicaties zijn namelijk rekbaar : afhankelijk van ruchtbaarheid, van succes, van gewenste verbeteringen, kunnen diverse consequenties verontrustend dan wel bevestigend werken.

Zeven, Plossu. De hertaler van een roman zonder duidelijke plot. Geen hapklare verhalen: de kijker vult ze zelf in. “Evoqueren, oproepen, prikkelen” is een bijzonder sterk narratief middel. Plossu richt zich veel meer tot het individu en zijn bereidwilligheid tot kijken en minzaam mee-beleven, in een beeldtaal die als “gemakkelijk identificeerbaar” omschreven wordt.

Acht, Goldberg. Vertellen over zijn werk vergt weinig fantasie : het verhaal ligt voorverpakt, kant en klaar, “non-fictional, multimedia narrative”.

Intimacy, trust and intuition guide my work.” Goldberg hoort tot de categorie van niet-wetenschappelijke moralisten-fotografen : Als kijker moet ik Goldberg volgen op zijn tochten in de marge en moet ik verstaan wat toch maar een eenzijdige waarheid kan zijn.

Negen, Barrada verweeft haar verhaal met maatschappelijke implicaties van een koloniaal verleden en actuele corrupte politiek. De verhalende lijn in haar werk kan in diverse gelaagdheden bekeken worden. De kiemvrije beeldtaal van Barrada zet zich af tegen de opheffing van de ruimte tussen subject en fotograaf.

Tien, Bart Michiels met een verhaal –beperkt én voortbordurend op een contrast - en de raakvlakken tussen de fotograaf en zijn onderwerp – een stuk nostalgie, angst, nederigheid. Deze zijn voor de passant vrij onleesbaar uit de beelden an sich. Een voorbijgaand kijker moet halt houden, kijken, zich informeren en opnieuw kijken. Hij wijst er op “dat het narratieve en het affectieve géén uitgangspunten in zijn engagement” zijn, maar wel in zijn werk aanwezig zijn. Een ijkpunt in dit werk, voor mij, is een wenk, een oproep tot bezinning. Tot het vormen van een bewustwording omtrent de evolutie van een landschap, en bij uitbreiding, de historische ingrepen van de mens in dit landschap.

Elf, Demand. Zijn grondidee is : de kunstenaar nodigt de kijker uit om het fotografisch beeld te bevragen, naar zijn authenticiteit en zijn rol in het documenteren van de geschiedenis en in het geven van betekenis; een openlijke vraag naar de status van een beeld. De beelden wekken een persoonlijk verhaal op, waarbij Demand maar bij mondjesmaat informatie verstrekt. Ik kom tot het hatelijk ijkpunt: dat van de ontoereikende woordenschat.



Twaalf, de test van de twaalfde apostel, mijn ontdubbelde ik. Ik doe een zelfopgelegde test: die van de student en zijn gemarginaliseerd onderwerp. En met Dr. Glasers documentaire criteria in het achterhoofd. De beelden op kop, het verslag in bijlage. (71)

---

(71) Dewaele, Luc. 2012. *Masterscriptie : Onderzoek naar ijkpunten in documentaire fotografie. Narrativiteit en maatschappelijke implicaties doorgelicht*. Bijlage vier, avonturen in de oude stijl.

Mijn eertijdse ijkpunten : loskomen van het complexe verhaal, de “beeldtaal” hanteren, los van zijn academische betekenis, klassieke beeldelementaire kenmerken met vanzelfsprekendheid toepassen (scherpte, kleur, plastisch licht, evenwichtige composities, directe informatie), mijn gading vinden in een beklijvend portret, meedoen met de verstrooiing die de fotograaf sympatiek maakt : argeloos wezen, met een simpel esthetisch genoegen, het is en blijft een vorm van professioneel vermaak.

Ik stel voorop: het simpele plezier in het maken van beelden. Beelden in een ongestuurd verhaal, in een uilig concept, namelijk : ik ben aanwezig en ik fotografeer zonder a-priorismen. Beelden om de beelden.

Natuurlijk lijken deze woorden op een openlijke oproep tot intellectuele zelfbeperking. Fotografen en kunstenaars, die het medium toepassen, hebben er alle belang bij de fotografie te beproeven, te peilen naar mogelijkheden in de breedte en de diepte, van het verleden, over het heden, naar de toekomst. Tenzij zij berusten in de actuele technische en functionele uiterlijkheden van het fotobeeld uiteraard. En dan ook dergelijk beeldmateriaal toetsen aan de gangbare normen van de documentaire.

Het belet niet dat het vrij onvoorbedacht exploreren van een casus wel bijval kent. In de eerste plaats bij mezelf – ik herken de nieuwsgierigheid, de verwondering in het onderwerp, bij het maken van de documentaire – maar ook bij de oningelichte derden, de kijkers.

Het narratieve luik – zeg maar een beknopte biografie van het model – gaat er zoetjes in; het mengen van Dr. Glasers ijkpunten (dramatisering, fictionalisering, personalisering en emotionalisering) in het verhaal laat een vlotte inspectie toe : de “mannequin” wordt gekeurd, haar woon- en werksituatie is eenduidig, het rollenspel tussen fotograaf en model is beproefd. De fotograaf hanteert een soort gemakkelijke ethiek in het fotograferen.

Het resultaat zijn foto's in voorspelbare documentaire vorm. Interessant om te bezichtigen, leuk om het verhaal achter de reeks te kennen, plezant om deze filmisch te presenteren, met een ontluisterend einde.

Ik betrap mezelf erop dat de gebruikte adjectieven – “interessant, leuk, plezant” - de oude lading dekken, zeg maar, het vocabularium dat mijn oorspronkelijke onvrede illustreert. Tijd ook om dit los te laten. Tijdelijk of voorgoed. Ik wil het passe partout-woord “respectloosheid” ontwijken. Ik hoor het te vaak uit de mond van critici, die het beknibbelen op de ruimte tussen fotograaf en onderwerp als dusdanig typeren.

Wat onthoud ik als criteria, van deze tweede ronde? Documentaire beelden maken zonder a-priorismen, concepten, vanuit nieuwsgierigheid, verwondering en gericht op de directe en wellicht éénlagige leesbaarheid : waarom moet ik dit bevechten? Ik stel mijn initiële onvrede weer in vraag. En dit is een spanningsveld in eigen werk.

## 6. Criteria voor het narratief en breed-relevante gehalte van documentaire beeldtaal, een niet-beperkende schatting.

---

Er ligt een kenbare opportuniteit op bevestiging (voor kunstenaars) en hernieuwing (voor fotografen) rond het vinden van ijkpunten in documentaire fotografie. Documentaire fotografie kan niet louter (meer) bestaan als **illustratief medium** bij wetenschappelijke of ideologische (politieke, sociologische, anthropologische) kwesties; fotografen, zowel als kunstenaars die fotografie als gereedschap aanwenden, kunnen uiteraard hun grondstof uit een ideologisch of filosofisch ingekleurde visie putten, uit een wetenschappelijk fenomeen halen.

Maar het louter illustrerende karakter van documentaire beelden leidt tot non-criteria : “sterk”, “leuk”, “heeft iets”,... en wordt gevolgd door een omschrijving uit de belevingswereld van de commentator, los van de oorspronkelijke foto. Fotografie als glijmiddel bij het opdiepen van anekdotes.

Uitdagende criteria met documentaire beelden situeer ik in een puur persoonlijke kiem : kunnen de beelden een dialoog opstarten, een kritische doorlichting ervan maken, vragen oproepen en geen ander doel dienen dan het puur artistieke, de zelfexpressie of het streven naar schoonheid of verwondering? Een open vraag als ijkpunt.

Het basisidee dat documentaire fotografie een loutere representatie, een “opnieuw te voorschijn brengen” van de realiteit, is of zou moeten zijn, verliest terecht gewicht. Een documentaire fotograaf wordt soms afgeschilderd als een koele voyeur, die de afstand tussen hemzelf en het onderwerp tijdelijk afschaft en daarmee inbreuk pleegt op respectvol contact. Op zich kan dit uiteraard indringend beeldmateriaal opleveren, maar steeds in het licht van één of ander menselijk of maatschappelijk fenomeen. (Armoede, honger,...). Ijkpunten hierbij zijn beperkt tot het beeldrijk omschrijven van vaststellingen ter plaatse.

Het eenvoudige narratieve en het breder geëngageerde luik van de documentaire fotografie wordt nog steeds erg gemaakt, maar niet op de wijze van wie zich het “zien” op een andere manier voorstelt. Dit laatste “zien” en appreciëren van documentaire beelden wordt artistiek, dat wil zeggen met een eigen esthetika en een eigen wetmatigheid, ingevuld, idee-matig, conceptsgewijs en, in het geval van Demand, ook wel onuitspreekbaar. Uiteraard kan daarbij gebruik gemaakt worden van de conventionele documentaire beeldtaal en technieken. Alleen het toepassen van de klassieke documentaire ijkpunten, zoals bijvoorbeeld narrativiteit, kan zich niet langer handhaven als criterium met alleenrecht. Weinig tastbare criteria zijn te situeren in het subjectief formuleren van de wijze waarop het individu naar de realiteit kijkt en waarbij hij ook het medium fotografie bejubelt of in vraag stelt. Het niet af-zijn van dit kijken kan een kenmerk zijn.

Toegespitst op de actuele status van mijn eigen documentair werk : het ijkpunt van de positieve bevrijding.

Een eigen karakterkenmerk dringt zich op : het bereidwillig loslaten van wat ooit waarheid met fossielwaarde was – documentaire fotografie, zoals Goldberg en talloze anderen nog steeds promoten en die fotografen en beeldpedagogen polariseert.

Verankerd aan deze bereidwillige vaarwelzegging (zie bijlage 4, avonturen in de oude stijl) blijft meer dan een zweem van weifeling. Zeg maar achterdocht bij het bekijken van velerlei hedendaags beeldmateriaal.

Ik zie, ik zie, wat velen ook zien : beelden van grijze rotspartijen, ontdane kinderblikken (naast de lens), stadszichten, billboards en reproducties, het onderwerp “bosbomen”, foto’s in plexi geëmballeerd, geen gevende fotografie, alleen terughoudende concepten. Het beleven van deze besluiteloze beelden resulteert in het oproepen van vraagtekens. Of in schouderophalen.

Als ik mijn zoekspoor met enige argwaan verder zet, kom ik noodzakelijkerwijs op een ijkpunt, dat zich reeds een loopbaan lang ontwikkelt : de verwondering. Verwondering omtrent “situaties”, die je als documentaire fotograaf beleeft. Verwondering, omtrent de beelden die dit oplevert. Verwondering omtrent de impact die deze beelden genereren bij de argeloze kijker en de geoefende ingewijde.

De eerste – de eventueel geëmotioneerde kijker – zal zijn ver- en bewondering met adjectieven en eigen belevenissen staven; de tweede – de afstandelijke, verstandelijke waarnemer – kijkt vanuit een breder perspectief. Breder dan het emotierijke en impulsieve gezichtspunt van de individuele terugblik. Deze kijker zal een demarkatielijn trekken tussen “compassionate photography (Dorothea Lange) en het minder vatbare configuratie van het beeld an sich. Zeg maar het onderzoeken van de “verontustende puzzle” in een beeld, in weerwil van de zo pakkende, aangrijpende aspecten ervan.

Concreet: ik sluit mij volledig aan bij Thomas Weski, in *Click Doubleclick* :  
“Als kijker proberen wij de geconstrueerde authenticiteit te ontcijferen; wij weifelen continu tussen tussen het weten en het verwerpen, verwondering en fascinatie, geloof en twijfel” (72)

Ik moet besluiten dat er meer essentieels ligt in de aanpak van de documentaire fotograaf, die het verhaal en zijn breed affectieve aanpak niet ontegenzeggelijk tentoon spreidt, maar deze oproept.

De fotograaf-kunstenaar die de kijker eenvoudigweg vraagt om het verhaal zelf te schrijven, wars van een interpretatie van de kunstenaar zelf of van de theoreticus, die stelt hoe deze of gene beeldtaal aldus dient geïnterpreteerd.

Een lijst met finale ijkpunten in documentaire fotografie is utopisch : de kunstenaar die zich hieraan waagt heft zichzelf op, wordt een “vakman”, een analyticus, een pedagoog, een “deskundoloog”.

De fotograaf-kunstenaar laat ruimte en het woord aan de kijker. Zijn verhaal telt mee in de probleemstelling en het voorstel tot probleemoplossing van de kunstenaar.

Wat is de positie van de kunstenaar specifiek in documentaire fotografie? Hij heeft een systematiek, duidt problemen, laat ruimte rond het werk open, legt verhaallijnen bloot en onvolledig ingevuld, controleert zijn affectieve uitingen en bovenal : hij flaneert in de wereld : is vrij en ongebonden. Zijn *modus operandi* laat tal van ijkpunten toe. Maar die zijn van een weinig beheersbare orde. “Beheersbaar” beduidt : in vakjes in te delen, onveranderlijk, statisch, in cijfers uit te drukken.

---

(72) Weski, Thomas. 2006. *Click Doubleclick, The Documentary Factor*. Munich: Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, ISBN 3865600549, 49



Yogyakarta, Java, 30 december 2011, 21h19

## 7. Bijlagen

---

### Bijlage 1, Interview met een meester-leraar Carl Uytterhaegen.

“Wat is documentaire fotografie?”

Ik stel de vraag tussen het geroezemoes in de Gentse Mokabon. Aan de overkant van het krappe tafeltje zit Carl Uytterhaegen, geboren Oost-Vlaming (1944) en gewezen docent aan Sint Lukas Brussel en aan de KASK, in Gent.

En auteur van ‘De Bijsluiter’ een boek over documentaire fotografie, fotojournalistiek en fotografie in conflicten (Academia Press, 1999, ISBN 90-382-0206-7).

Carl Uytterhaegen antwoordt op diplomatieke wijze : hij plaatst documentaire fotografie ten opzichte van de journalistieke variant. Deze laatste is gericht op “feiten”, legt de nadruk op esthetiek, eerder dan op “inhoud” en is vaak op entertainment gefocust. Hij noemt Michiel Hendryckx bij naam, betitelt deze als salonjournalist en dicht hem de rol van clown in het journalistieke circus toe. Enige rivaliteit is hem niet vreemd.

Een documentaire fotograaf kijkt niet louter naar feiten, maar naar “toestanden”; hij wil de *sociale impact* ervan respectvol blootleggen, wijst naar Riis, Hine, Smith, en ook wel August Sander. Documentaire fotografie werkt vanuit een “*concept*” (beladen term), een concreet ingevuld denkproces, in casu : “Hoe evolueert een individu in de maatschappij?” Documentaire beelden *dienen een doel* : een maatschappelijk-georiënteerde probleemstelling een visueel platform schenken.

Bij de realisatie van een documentaire reeks staat respect voorop : één, om het fotograferen vol te houden en twee, bij wijze van zelfbeheersing en Bijbese wijsheid (Doe niet aan een ander, wat je zelf niet wil aangedaan worden).

Respect is een *conditio sine qua non* bij documentaire fotografie. Respect in de zin van afstand tot het privé-leven, de fotogenieke kanten van je onderwerpen.

Het narratieve luik van de documentaire – het verhaal, de geordende gegevens - vormt een eerste, toegankelijke laag, een concrete context, wars van abstractie.

De onderliggende laag is, wat heet de “inhoud”. Deze dimensie houdt Carl Uytterhaegen vrij toegankelijk voor wie wil kijken. Zijn inhoud draait vooral rond existentiële vragen, de relatie van een individu in een veel bredere context, met een voorspelbare reflex naar de maatschappij. (In mei '68 was Carl bijna 24, ideale leeftijd voor idealen.)

Bijvoorbeeld, in zijn reeks rond “processies” ligt de vraagstelling rond de invloed van religie op een persoon; de “spiegelbeelden” laten de kijker reflecteren omtrent zijn relatie tot de realiteit.

Hoe kan je het narratieve en de inhoud met elkaar verbinden? Simpelweg door een verklarende tekst, geen titels, geen verhaaltje met anecdotes, maar een proloog omtrent de essentie van de beelden. Evidente gangbaarheid.

Carl Uytterhaegen blijft een pedagogische stijl hanteren : zijn beelden zijn zeer eenvoudig, uitgepuurd en bedoeld voor een universele, begrijpelijke functionaliteit. Daardoor kunnen de foto's een positieve aandacht genereren : ze kunnen de kijker uitnodigen om zichzelf erin te projecteren. Een uitnodiging om het individueel-affectieve te laten spreken.

De meester heeft een hekel aan puur-affectieve fotografie, waarbij de fotograaf zichzelf en zijn (gelegenheids)omgeving verheerlijkt. Deze fotografie is verlakkerij, is voyeuristisch.

De vraag naar “beeldtaal”, een lastige vraag, zonder twijfel.

Een kwinkslag - “zoek het op Wikipedia” - helpt niet.

De “beeldtaal” van een fotograaf moet zo iets als zijn moedertaal zijn, met inbegrip van gevoeligheid voor alle nuances. Beeldtaal en gesproken/geschreven taal verhouden zich gelijkwaardig, analoog. Wat je kan uitleggen met woorden, moet de ware fotograaf ook woordloos via beeld kunnen verduidelijken. Het beeld moet een eenmaal gezegd woord overbodig maken; pijnpunten ontdek je als de finesses van beeld- en woordtaal niet overeenstemmen.



Wat zijn nu criteria in “beeldtaal”? De vraag is verwarrend, omdat deze zich vooral toespitst op het vinden van woorden om **over** beelden te oordelen, niet over het intrinsieke wezen, de restwaarde, het “punctum” van de foto zelf.

De gekende terminologie dus maar: *universaliteit* (ten opzichte van anekdotiek), *leesbaarheid* in al zijn gelaagdheden, gewild door de maker en door de kijker. Dit laatste vergelijkt hij met het contrast tussen de complexiteit van een zin en de eenvoudige bewoordingen van woorden in nevenschikkende rangorde.

Ander ijkpunt is de vraag “*wat wil ik uitdrukken?*”. Op zoek dus in de realiteit, naar situaties, die mits een correct beeldtaalgebruik (juiste spelling, juiste leestekens) mijn idee, mijn vraagstelling, mijn bekommernis gestalte geven. Omgekeerd kan ook : kijk en wek ideeën op, bij jezelf. Antwoorden op de vraag naar de “uitdrukking” duiden meestal zeer goed de beheersing van het beeldtaalgebruik. Al wordt, ik herhaal, “beeldtaal” hier geduid als een ander spraakvermogen dan gewone taal, als loutere drager voor ideeën, individuele en bredere blijken van onvrede, met het bestaan.

Beeldtaal of beter “de sporen van wat beeld teweegbrengt”: misschien moeten mensen van allerlei kunne meebouwen aan een soort vocabularium om over beelden te spreken. Het idee ontstaat om verschillende foto’s, uit het oeuvre van Carl Uytterhaegen, zonder expliciete vermelding van hun connotaties, aan een gevarieerd publiek voor te leggen en deze freewheelend hun geprojecteerd gevoel te laten spuien.

Uit de Aichel-reeks, het jongetje met de ballon (maatschappelijke vragen).

Uit de olijfbomen-serie , de existentiële problematiek.

Processiefoto’s, de vraag naar de impact van de religie.

En de kerkhofbeelden, de evidente vraag naar de dood.

De triggerende vragen zouden zijn:

Wat zie je? (omschrijving van de fysieke verschijning op het beeld)

Wat vind je van de foto? (vraag naar esthetische beleving)

Wat is de bedoeling van dit beeld, volgens jou? (de impact)

De vragen zijn eenduidig, maar zullen wellicht, gekaderd in de specificiteit van de beeldtaal, geen nieuwe woordenschat opleveren.



“Beeldtaal”: ook Carl Uytterhaegen zit wat ongemakkelijk met de term, zoals elk fotograaf die erover nadenkt. De inhoud van het woord “beeldtaal” wordt in zijn werk aangepast, onderworpen aan de specificiteit van het onderwerp. Maar dat vanuit de idee van de auteur - wat wil ik uitdrukken?

Zit “beeldtaal” dan nauw vastgehecht aan de ideeënwereld van de fotograaf? Of legt het onderwerp dogmatisch de beeldtaal op aan de fotograaf? Of speelt hier opnieuw de verwarring tussen beeldtaal als taal door beelden gegenereerd of als taal over beelden vertellend, omschrijvend, benaderend?

## Bijlage 2, **Yto Barrada, interview**

“Ook al is de koloniale droom uiteengespat, hij heeft ons toch de erfenis van een onrechtvaardig regime nagelaten dat de mobiliteit tussen het noorden en het zuiden van de Middellandse Zee beheert en observeert. In deze flessenhals, die bekend staat als de Straat van Gibraltar (de Strait), zijn bezoekrechten tegenwoordig unilateraal. Dit tussengebied bezit de verbijsterende bijzonderheid dat het gekenmerkt wordt als het toevallig samenvallen van een fysieke ruimte, een symbolische ruimte, een historische ruimte en, ten slotte, een vertrouwde ruimte.

In het Arabisch, net als in het Engels, omvat “strait” de begrippen nauwte (dayq) en verdriet (mutadayeq). Bij helder weer is de horizon vanaf de Marokkaanse kust Spaans, maar de Strait is een enorm Marokkaans kerkhof geworden. De huidige immigratie verschilt van de vorige. Deze heeft zijn eigen vocabulaire, zijn legendes, zijn liederen en rituelen. Men zegt niet meer: ‘hij is geëmigreerd’, maar h’reg: ‘hij verbrandde’, hij verbrandde zijn papieren, zijn verleden. De heldendaden van de verbranden komen overal naar boven, de verhalen wakkeren het verlangen naar elders aan. Tanger, een enclave waaraan nationale investeringen lang voorbijgingen, is nu een stad waar de hoop van duizenden verzandt. Ik wil niet zozeer heimwee naar een internationaal getto weergeven, maar allereerst die ingebeitelde, koppige drang om te vertrekken, die het volk zo kenmerkt.

Ik heb in deze serie foto’s getracht het metonymische karakter van de Strait aan te geven, door in mijn beelden de nadruk te leggen op de spanning tussen allegorie en momentopname. Strait is een ander woord voor de verleiding van het weggaan en een alledaags begrip (wat een gemeenschappelijk begrip is geworden) dat de straten van Tanger voortdurend in beroering brengt. Deze verschuiving in betekenis geeft de straten de vorm van een denkbeeldige ruimte waarin alle weerbarstige dromen van het verlaten van je land liggen opgesloten. De emigrant in spe creëert hier een collectieve identiteit vanwege de wettelijke belemmering om de Strait over te steken. Deze hindernis heeft als gevolg een toestand van berooidheid en van vernedering die hiermee samenhangt. De nieuwe immigratie (een tijdelijke, incidentele beweging) wordt in Europa gezien als iets dat meer weg heeft van migratie (een massale volksverhuizing). Wij bevinden ons in een tijdperk van achterdocht.

Marokkaanse steden zijn gevormd door stadsmigratie, maar ook door en voor toerisme; de twee grote, massale bewegingen die direct verband houden met de mondialisering. Deze transformatie maakt een aanpassing van de geografische spreiding van verschillen noodzakelijk.

Nieuwe levenslopen (de exodus van het platteland, de terugkeer van Marokkaanse emigranten die 's zomers op bezoek komen) impliceren nieuwe identiteiten, identiteiten die gevormd worden om weerstand te bieden aan processen van indeling van ruimte die onvermijdelijk plaatsvinden.

Wanneer ik in Tanger foto's maak, kan ik er niet omheen dat ik in de geboortestad van mijn vader verblijf, waar mijn moeder zichzelf kwijtraakte. Ik probeer niet om de spanning en de gevaren van vertrek als ondramatisch voor te stellen. Toch heb ik nooit echt geweten waar ik zelf ben wanneer ik door deze stad wandel, in welke geschiedenis. Ik kan alle inwoners die er weg willen fotograferen, maar zelf kom ik steeds weer terug en ik woon daar in de vertrouwde omgeving van mijn ouderlijk huis. In mijn beelden ban ik ongetwijfeld de heftige emotie van vertrek (het vertrek van de ander) uit, maar ik stel mezelf bloot aan de emotie van terugkeer (naar huis). De vervreemding is die van een valse vertrouwdheid. Ik fotografeer verleidingen, en niet echte pogingen, in een reportageachtige stijl. Zodra ik in Tanger terug ben, verkeer ik weer in een toestand van afwezigheid, ik word afwezig. Misschien is er een verband tussen mijn heel persoonlijke ervaring en de situatie van een bevolking die tracht haar land te verlaten omdat ze hun plek niet hebben kunnen vinden. Ik begon met het fotograferen van het huis van mijn moeder, de heftige emotie van huiselijke betrekkingen; en natuurlijk, wat ik vlakbij vind, zijn de mensen die van afwezig zijn dromen."

<http://www.wdw.nl/nl/event/yto-barrada-a-life-full-of-holes-2>

### Bijlage 3, **Bart Michiels, mails**

"Over het affectieve en het narratieve heb ik, naar mijn mening, weinig te vertellen, misschien wel als je iets meer kan uitweiden met vragen of per conversatie? Ik vind je blogwerk erover (en over leesbaarheid, wel interessant. Het narratieve en affectieve zitten wel in mijn werk (we hebben het over The Course of History), maar zijn nooit echt de uitgangspunten voor mijn engagement. Uitgangspunten zijn eerder van politieke, sociale, economische, maatschappelijke of natuurlijke (milieu) aard. Mijn (onze) leefwereld dus. Maar dit is te breed om als antwoord te dienen, dit kan in feite over alle documentaire fotografie gezegd worden.

Andere bedenkingen (kunnen) volgen."

Citaat uit mailbericht van 14 maart.

"Ik vraag me af of documentaire fotografie wel dit adjectief nodig heeft? Is het niet gewoon fotografie? Is het grote gros in de fotografie niet documentair? De foto als document. Het documenteren (registreren?) van echte dingen (de beperktheid van de fotografie).

Misschien kan ik een poging doen om een onderscheid tussen journalistieke en documentaire fotografie te maken.

Persoonlijk vind ik dat documentaire fotografie veelal verward wordt met journalistieke fotografie (of omgekeerd).

En toch zijn er geen duidelijke grenzen tussen 'al die soorten fotografie', er zijn brede grensgebieden aanwezig. En documentaire fotografie is op zich al één van de breedste van alle 'fotografieën'.

Je had het over leesbaarheid in je blog. Ik denk om die term te gebruiken om enig onderscheid met journalistieke fotografie te maken, naar mijn eigen mening.

Leesbaarheid in directe vorm vind ik een noodzaak bij journalistieke maar niet bij documentaire.

Met 'direct' bedoel ik dat een Palestijnse vader en zoontje die onder vuur genomen worden, een Palestijnse vader en zoontje dat onder vuur genomen wordt, is.

Journalistieke fotografie moet dus aan bepaalde voorwaarden voldoen : echtheid, feiten, current affairs, zonder manipulaties noch teveel suggestieve knepen. Documentaire heeft meer vrijheid en moet 'leesbaarheid' niet serieus nemen, er is veelal een tweede leesbaarheid aanwezig (een indirecte), die het verhaal kan vormen. Bij documentaire kan ze indirect zijn en zelfs op haar kop gezet worden.

Ik wil mijn beelden uit The Course of History als voorbeeld geven : er is directe leesbaarheid (het beeld is herkenbaar), maar ook een indirecte (ik zet ze op haar kop eigenlijk), want wat de kijker (direct) ziet of leest is niet wat het verhaal is, het verhalende (narratieve) is iets anders, en tegenovergesteld van de directe leesbaarheid. En het verhalende groeit uit de affectieve ingesteldheid van de fotograaf.

Ik dacht te schrijven dat je naast documentaire fotografie (en journalistieke), ook de geënceneerde en experimentele fotografie hebt. Maar ook hier kunnen die documentair zijn vind ik. Het werk van Thomas Demand kan ik ook als documentair beschouwen, toch is het geënceneerd (de indirecte - of op zijn kop gezette- leesbaarheid). Het verhaal (zoals bij Course of History) is hier ook die tweede laag : "ceci n'est pas une pipe". (dit is de eerste keer dat ik Magritte erbijhaal,-sort off).

Dit is een ruwe, ongeraffineerde bedenking rondom mijn eigen opinie van wat documentair is, of kan zijn. Ik begrijp dat anderen sterkere grenzen leggen aan documentaire fotografie. Ik kan er ook volledig naast zitten. Misschien is The Course of History wel niet documentair. “

Citaat uit mailbericht van 15 maart.

Ook Nick Waplington antwoordt op volgende vragen:

Hello Mr. Waplington,

I'm working on a dissertation on "documentary photography", and I was naturally guided towards your work.

I have two questions.

- What's the narrative in your work? Generally, I mean.
- What are the relevant interfaces between your work and society? Is it political, social, emotional,....?

I've searched some sites but an answer to these questions remained hidden. So, I'm asking it directly to you...

Thanks,  
Luc Dewaele

En het gezwinde antoord :

Hi luc, thanks for the interest in my work. It is hard for me to answer the questions you proposed because the questions you ask presupposed things about my work that I do not agree with. Firstly what I do is not documentary, it may look that way to you but it is not the case. What i am making is art and generating ideas with photos which may or may not be based on 'real' photographs. I make work that is photo based, sculpture, computer generated, paintings and graphic novels and sometimes videos. It is an easy mistake for the 'photo world' to isolate my photographs and view them within the context in which this 'world' operates. I quite like this confusion not I do not make work within this context. I hope this helps you with your essay.

cheers  
nick

#### Bijlage 4, **Avonturen in de oude stijl.**

Ik wil in het voorportaal van een huis staan. In het huis woont een vrouw, alleen met een stapel huisbeesten, want haar kinderen zijn haar deels ontnomen. De dokter zei nog dat het beter zo was, want er "is een hoek af". Ik bel aan, het verhaal begint. Wat nu? Ik besluit aan Plossu te denken en aan een uitspraak waar hij achter staat: "Rien ne peut être plus abstrait que ce que nous voyons réellement." (73)

#### **Mijn methode is de realiteit tarten. En zien.**

Chronologisch.

Eerst was er het voorzichtig aanzoek : "wil je..."

Daarna wat vertrouwenwekkend mailverkeer.

Vervolgens als antwoord op de vraag : "wat wil je...?", antwoord ik : "een verkleedkoffer".

Ik, niet wetend hoe je een documentaire vertoning geloofwaardig opzet, kon niets beters bedenken dan dit kleuterjuffrouwen-idee.

Dan de afspraak, de dag, het uur, in weerwil van De la Tourette. Aan Dat Huis Daar, sta ik, daar bel ik aan. De voorstelling begint.

Spelers : de dame, de hond, het bed, de kat en De la Tourette-medicijnen.

Decorum : het huisje, vol.

Rekwisieten : alles van vele verkleedkoffers.

Scenario : niet meer.

#### **Ik breng beeldverslag. Narratief.**

Ik pak haar onscherpe hand vast (personaliseren); de hond neemt over.

Ik ga dichterbij dus ik emotionaliseer. Beelden van dingen, compilaties van dingen.

---

(73) Morandi, Giorgio. Laatst geraadpleegd op 18 april 2012 op <http://www.lemondedesand.fr/art-contre-les-maladies-rares/index.php/Peintures-Abstraites-et-Figuratives/Voir-tous-les-produits.html>

Met techniekjes : vervormd kleurenpalet, zwartwit, sequenties oproepen.  
De toolbox van Van Fleteren tot Larry Fink.  
Ik fictionaliseer, virtualiseer : zij re-enacts haar voorbije huwelijken (en plant tussendoor de volgende).  
Ik dramatiseer. Nutteloos initiatief. Eén dochter komt binnen; moeder verkleed in kip.  
Geen krimp.  
Daarna is het voorbij; ik lees de uitpuilende slogan op het t-shirt van het meisje (15j.) :  
“let’s party all day long.”  
Neen. Mijn oog, mijn hart en mijn verstand staan op één lijn – een fotograaf heeft dit ooit gesteld.

De beleving moet eindigen, want het gefeest dreigt een crimineel tintje te krijgen.  
“Dag, M en o ja, jij bent er ook, dag C...”  
Ze blijven achter met velen : de katten, de hond, M., De la Tourette, C., en veel kleren, uit de vele koffers.

## 8. Bibliografie

---

Badger, Gerry. 2001. 55, *Eugene Atget, monograph*. London: Phaidon Press Limited.

Beckers, Ludo. 1984. *Over fotografen: Twaalf gesprekken met Belgische fotografen*. Brussel: Dienst Pers en Publicaties van de BRT.

Curis, Verna Posever. 2011. *Photographic Memory, the album in the age of photography*. New York: Aperturefoundation.

Doty, Robert. 1974. *Photography in America*. New York: Random House, A Ridge Book.

Enwezor, Okwui. 2011. *A Radiant Conflagration, H’reg. On burning and the subjectivity of photography in Yto Barrada’s Work*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag GmbH.

Fotomuseum, Antwerpen & Nederlands Fotomuseum, eds. 2004. *Bibliotheek van de Fotografie*. Antwerpen: Fotomuseum & Rotterdam: Nederlands Fotomuseum.

Flukinger, Schaaf, Meacham. 1978. *Paul Martin, Victorian Photographer*. London: Ed. Gordon Fraser.

Glaser, M. 2010. *Hybrid documentary Formats : how narrative elements in Archaeological Documentaries influence processing, experience and knowledge acquisition. Dissertation der Fakultät für Informations- und Kognitionswissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen zur Erlangung des Grades eines Doktors der Naturwissenschaften, (Dr. rer. nat.) vorgelegt von Dipl.-Psych.*  
Tübingen : Eberhard-Karls-Universität

Goldberg, Jim. 1985. *Rich and poor*. New York: Random House.

Goldberg, Jim. 1995. *Raised by wolves*. Zurich en New York, Scalo.

- Goldberg, Jim. 2009. *Open See*. Göttingen: ed. Steidl.
- Greenough, Sarah. 2009. *Looking in Robert Frank's The Americans*. Göttingen: Steidl.
- Kozloff, Max. 1979. *Photography and Fascination*. New Hampshire: Addison House.
- Lauwaert, Dirk. 2007. "Lichtpapier, Teksten over fotografie". In Christophe Ruys en Frits Gierstberg, eds, *Bibliotheek van de Fotografie*, deel3. Antwerpen: Fomu Antwerpen en het Nederlands Fotomuseum.
- Meijer, Emile & Swart, Joop, eds. 1987. *Het Fotografische Geheugen: twaalf kenners over persfotografie*. Amsterdam : Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar en Stichting World Press Photo.
- Mora, Gilles. 2007. *Plossu Bernard, Rétrospective 1963-2006*. Paris: Editions des deux Terres.
- Plossu, Bernard. 2000. *En Ville*. Brussel: Contretype/La Lettre Volée.
- Rosenblum, Naomi. March-April 1971. *Art in America, World History of Photography*. New York: Abbeville Press.
- Sontag, Susan. 1994. *Over fotografie*. Baarn: Uitgeverij Anthos/Diogenes.
- Szarkowski, John. 1973. *Looking at Photographs: 100 Pictures of the Collection of the Museum of Modern Art*. New York: the Museum of Modern Art.
- Szarkowski, John. 2009. *The Photographer's Eye*. New York: the Museum of Modern Art.
- Uytterhaegen, Carl. 2005. *Cité 3: Les Corons d'Auchel 1975-1980 – Auchel Revisited 2001-2004*. Gent: Departement Academie – Hogeschool Gent & Droom & Daad vzw.
- Uytterhaegen, Carl. 1999. *De Bijsluiter: Documentaire fotografie & fotojournalistiek*. Gent: Academia Press.
- Weiermair, Peter & Ermacora, Beate & Hapkemeyer, Andreas, eds. 2001. *Strategies, Photography of the Nineties – The Sandretto Re Rebaudengo Art Collection, Turin*. Zürich: Ed. Oehrli.
- Weski, Thomas. 2006. *Click Doubleclick, The Documentary Factor*. Munich: Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln.