

DE OUDSTE BEKENDE FOTO

Uitzicht vanuit het raam in Le Gras is de oudste bekende foto: een cruciaal moment in de geschiedenis van de visuele media. De foto is rond 1826 gemaakt door de Franse uitvinder Joseph Nicéphore Niépce en biedt een blik op zijn landgoed Le Gras gezien vanuit een hoog raam. De foto is gemaakt met een camera obscura, die een beeld via een kleine opening op een oppervlak projecteert.

Na talrijke experimenten gebruikte Niépce Bitumen Judaicum, een vorm van asfalt, dat over een tinnen plaat was uitgestreken, als fotografisch medium. Hij belichtte de plaat ongeveer acht uur lang, waarbij het geprojecteerde licht geleidelijk delen van het bitumen verhardde. De niet-belichte delen bleven zacht en werden verwijderd met lavendelolie. Het resultaat was wazig, maar onmiskenbaar: een eerste fotografische weergave van de wereld door licht.

Niépce deed erg geheimzinnig over zijn proces en noemde het 'heliografie' of 'lichtschrijven'. Het kreeg niet onmiddellijk erkenning in wetenschappelijke kringen, maar hij vond een pleitbezorger in Francis Bauer, een gerespecteerd botanisch illustrator. Hun correspondentie markeert een vroege erkenning van het belang van dit nieuwe medium, hoewel er nog steeds veel scepsis over bestond.

De foto zelf zou niet lang in het openbaar te zien zijn. Na 1905 verdween hij en decennialang bleef het onduidelijk waar de foto zich bevond. In 1952 werd de foto door Helmut Gernsheim, een in Duitsland geboren fotohistoricus, teruggevonden in een privécollectie. Tegenwoordig wordt de foto bewaard in het Harry Ransom Center van de Universiteit van Texas in Austin. De foto is zowel een iconisch artefact van de geboorte van de fotografie als een bewijs van het baanbrekende werk van Niépce.

Joseph Nicéphore Niépce
(1765–1833), *Uitzicht vanuit
het raam in Le Gras*, 1826.
Heliografie op tin,
16,7 × 20,3 cm

ZIE OOK

1835

**RASTERRAAM IN LACOCK
ABBEY**

WILLIAM HENRY FOX TALBOT
BLZ. 20



GENRE

EXPERIMENT

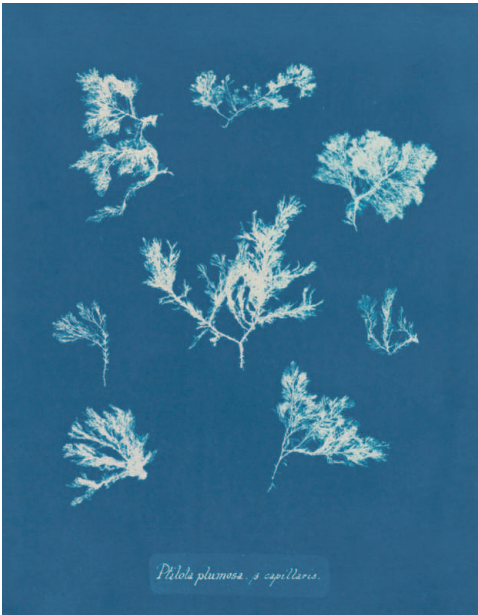
TECHNIEK

HELIOGRAFIE



HET ALLEREERSTE FOTOBOEK

Anna Atkins (1799–1871),
Photographs of British Algae:
Cyanotype Impressions,
per afdruk 25,3 × 20 cm





Anna Atkins kreeg van haar vader, John George Children – een vooraanstaand scheikundige, zoöloog en secretaris van de Royal Society – een grondige wetenschappelijke opleiding, wat voor een vrouw in het negentiende-eeuwse Engeland ongebruikelijk was. Ze was vooral gefascineerd door plantkunde – een van de weinige wetenschappelijke bezigheden die voor vrouwen als passend werden beschouwd. Waarschijnlijk kwam ze via het werk van de vrienden van haar vader, William Henry Fox Talbot en John Herschel, voor het eerst in aanraking met fotografische processen. Vermoedelijk experimenteerde ze begin jaren 1840 ook met haar eerste camera. Geen van haar vroege foto's is echter bewaard gebleven.

Herschel ontwikkelde in 1842 het 'cyanotypie'-proces en Atkins nam dit al snel over. Ze legde de algen- en zeewierspecimens die ze had verzameld op papier dat met een lichtgevoelige oplossing was

bedekt, om er gedetailleerde afdrucken van te maken. De afbeeldingen konden vervolgens worden gefixeerd door ze in water te wassen. In 1843 gaf Atkins in eigen beheer een beperkte oplage uit van haar meerdelige werk *Photographs of British Algae*, dat uit meer dan 400 platen bestond. Daarmee geldt het als het eerste ooit gepubliceerde fotoboek. Er bestaan minder dan twintig exemplaren van, en het is nu zeer gewild.

Het grote genie van Atkins lag in haar inzicht dat cyanotypie zich uitstekend leende voor botanische afbeeldingen die zowel wetenschappelijk bruikbaar als opvallend mooi waren. Vervolgens publiceerde Atkins, samen met haar goede vriendin en mede-verzamelaar Anne Dixon, nog een aantal andere boeken met cyanotypen van varens en bloemen. Het cyanotypie-proces is nog altijd geliefd bij kunstschilders en grafisch ontwerpers.

ZIE OOK

1922

FOTOGRAM

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY EN
LUCIA MOHOLY

BLZ. 132



Julius Berkowski (data onbekend), *Solar Eclipse*, 1851

ZIE OOK

1890

FOTO VAN DE MAAN, ZUIDPOOLPAUL HENRY EN PROSPER HENRY
BLZ. 89

HET ONBEKENDE BINNEN HANDBEREIK GEBRACHT

Op 28 juli 1851 schoof de maan tussen de aarde en de zon en wierp haar schaduw over delen van Canada en Noord-Europa. Een totale zonsverduistering bood wetenschappers een zeldzame kans om de corona, de buitenste atmosfeer van de zon, te bestuderen, die alleen zichtbaar is wanneer de maan het directe zonlicht volledig afschermt. De opkomende fotografie opende daarbij nieuwe mogelijkheden voor wetenschappelijke ontdekkingen. Een totale zonsverduistering was echter moeilijk vast te leggen: het sterke contrast tussen de donkere maanschijf en de heldere corona van de zon leidde al snel tot over- of onderbelichting.

In 1851 slaagde men erin aan het Koninklijk

Observatorium in Königsberg (het huidige Kaliningrad) op initiatief van de directeur August Busch. De plaatselijke fotograaf Julius Berkowski had verschillende proeven gedaan en vastgesteld dat 84 seconden de optimale belichtingstijd was. Het resultaat was de eerste nauwkeurige fotografische registratie van een zonsverduistering. Op de originele plaat mat de diameter van de maan slechts 7,85 mm; die plaat is verloren gegaan, maar Berkowski maakte er kopieën van, waarvan er hier één is afgebeeld. Met de protuberansen van de corona duidelijk zichtbaar rond de zwarte schijf van de maan, toont dit beeld hoe fotografie het voorheen onzichtbare zichtbaar maakte.

HET BEROEMDE NIJLPAARD VAN LONDEN

In het bijschrift bij deze foto vermeldde Juan de Borbón dat hij gebruik had gemaakt van de 'momentopname' – een relatief nieuwe ontwikkeling die bij uitstek geschikt was voor het fotograferen van weerspannige dieren, al was dat voor dit slapende nijlpaard misschien niet strikt noodzakelijk. Zowel de fotograaf als zijn model waren beroemdheden: achter de lens stond een Spaanse troonpretendent, voor de lens Obaysch, het eerste nijlpaard in Europa sinds de Romeinse tijd. Obaysch – een geschenk van Abbas, pasja van Egypte, aan koningin Victoria – was zo populair dat hij wel 10,000 bezoekers per dag trok. Juan fotografeerde ook andere dieren in de London Zoological Gardens, maar Obaysch, model van meerdere portretten, lijkt een uitgesproken favoriet te zijn geweest.



Juan de Borbón (1822–1887),
*The Hippopotamus at the
Zoological Gardens, Regent's
Park, 1852*. Zoutdruk van
glasnegatief, 11,1 × 12 cm

ZIE OOK

2010

TEST

KEVIN SYSTROM

BLZ. 267

DE NASLEEP VAN DE OORLOG VASTGELEGD

In januari 1871, aan het einde van de Frans-Pruisische oorlog, werd het Franse Armée de l'Est onder leiding van generaal Charles-Denis Bourbaki verslagen door de Duitsers in de Slag bij Lisaine. De meer dan tachtigduizend overlevenden vluchtten naar het neutrale Zwitserland, waar ze werden geïnterneerd. Naast voedsel en onderdak hadden veel soldaten ook medische zorg nodig omdat ze gewond waren geraakt.

Deze foto, een tableau in een kerk in Lausanne, toont de deelnemers aan de oorlog: niet alleen gewonde soldaten van verschillende rangen, maar ook leden van de kerk, verpleegsters en vrijwilligers van het Zwitserse Rode Kruis, dat in 1866 was opgericht en nog in de kinderschoenen stond. Het nu direct herkenbare embleem van het rode kruis op een witte achtergrond, hier te zien op een schort en mouwbanden, dient als een stil maar blijvend bewijs van het werk van de organisatie. Deze foto herinnert ons eraan dat oorlogsfotografie niet alleen gaat over het vastleggen van de gevechten, maar dat er ook andere aspecten van oorlog zijn die gedocumenteerd moeten worden, niet in de laatste plaats de enorme humanitaire inspanningen die nodig zijn om de nasleep van de oorlog het hoofd te bieden.

De afbeelding, die bijna als een schilderij is samengesteld, is gemaakt met de vroege fotomontagemethode van combinatiedruk. Hierbij worden twee of meer negatieven samen afgedrukt om één afbeelding te creëren. Je kunt het hier goed zien in de enigszins scheve verhouding tussen de verschillende groepen figuren.

Auguste Bauernheinz
(1838–1919), *Frans-Pruisische Oorlog, Lausanne, Terreaux-kapel. Gewonde Franse geïnterneerden uit het leger van Bourbaki. 1871. Combinatieprint*

ZIE OOK

1914
OOSTENRIJKSE
KRIJGSGEVANGENEN AAN
HET ITALIAANSE FRONT

FOTOGRAAF ONBEKEND

BLZ. 121





1915

**SERIE AUTOCHROME KLEURENFOTO'S
VAN HET RUSSISCHE TSARENRIJK**
SERGEI PROKUDIN-GORSKII

GENRE

DOCUMENTAIRE

TECHNIEK

DAGUERREOTYPIE

EEN VERLOREN RIJK GEDOCUMENTEERD

Sergei Prokudin-Gorskii
(1863–1944), selectie van
beelden uit de serie autochrome
kleurenfoto's uit het Russische
Tsarenrijk, 1905–1915





ZIE OOK

1891

GROT IN GRINDELWALD,
BERNER OBERLAND,
ZWITSERLAND
PHOTOLOB CO.

BLZ. 90

In 1907 begon de Russische chemicus en fotograaf Sergei Prokudin-Gorskii aan een missie om het Russische Tsarenrijk in kleur te fotograferen. Met de financiële steun van tsaar Nicolaas II gebruikte Prokudin-Gorskii een speciaal ontworpen camera die het mogelijk maakte hetzelfde onderwerp via drie verschillende kleurenfilters – blauw, groen en rood – met tussenpozen van een seconde op een enkele glasplaatnegatief vast te leggen. Vervolgens

werd een diapositief, gemaakt van het negatief, door identieke filters geprojecteerd om een samengesteld kleurenbeeld te produceren.⁴⁹ In het begin van de jaren 2000 ontwierp de Library of Congress een manier om de beelden te digitaliseren. Variërend van spoorwegen en fabrieken tot de diverse Russische bevolking, bieden de foto's van Prokudin-Gorskii ons een zeldzame blik op een verloren gegane wereld.

1950

HERTENOOG
ERWIN BLUMENFELD

GENRE

MODE

TECHNIEK FOTOMECHANISCHE REPRODUCTIE



Erwin Blumenfeld (1897 – 1969),
Vogue cover, Januari 1950

ZIE OOK

1998

JULIETTE OP SCHOMMEL

ELAINE CONSTANTINE

BLZ. 255

MODE EN AVANT-GARDE

De in Duitsland geboren fotograaf Erwin Blumenfeld ontdekte in de opslagruimte van de lederwarenwinkel die hij runde in Amsterdam een functionerende donkere kamer en ging er dadaïstische collages maken en tentoonstellen. Hij en zijn collega's, waaronder Cecil Beaton en Horst P. Horst, putten uit hun experimentele achtergrond om de modefotografie te transformeren. Blumenfelds speelse modewerk doet weinig moeite om

de consument te verleiden; hier wordt het gezicht van het Amerikaanse model Jean Patchett surrealistisch en ondoorgrondelijk weergegeven. Deze foto, die op de cover van de januari-editie van *Vogue* uit 1950 stond, vat Blumenfelds verkenning van een avant-gardistische beeldtaal binnen de commerciële beperkingen van Condé Nast samen.

De portretten van de Malinese fotograaf Seydou Keïta zijn iconische afbeeldingen geworden van de zich ontwikkelende culturele scene in Bamako in de jaren vijftig, in de aanloop naar de onafhankelijkheid van Mali. Nadat hij in 1948 zijn studio had geopend, fotografeerde Keïta lokale personen en families die voor het nageslacht vastgelegd wilden worden, gekleed in mooie kleding en sieraden. Zo legde hij zowel de diverse identiteiten van de stad vast, als de sociale en modenormen van een samenleving in transitie.

Dit buitenportret van een man en een baby, met een textielachtergrond versierd met botanische en

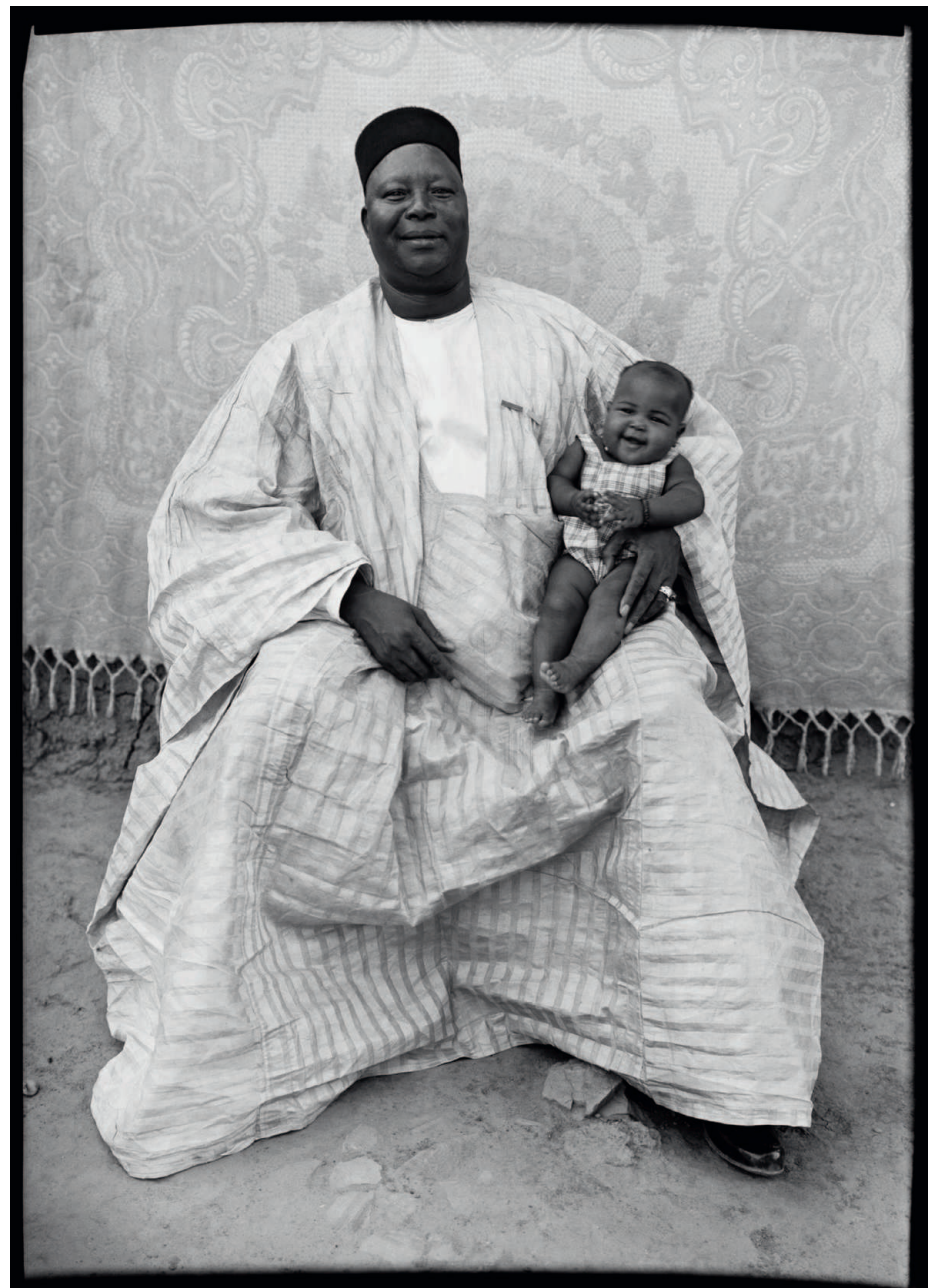
geometrische motieven, valt op door de imposante aanwezigheid van de man, benadrukt door het volume, de lijnen en drapering van zijn traditionele *boubou*-kleding, een wijdvallende mantel die op sculpturale wijze de hele stoel bedekt. Deze grandeur contrasteert met de kleinheid en broosheid van de glimlachende baby, hoog gezeten op de schoot van de man, wat hun familiale band en intimiteit benadrukt. De foto is waardig en direct en getuigt van de eigen verantwoordelijkheid en zelfverzekerdheid van de persoon in kwestie in een tijd waarin West-Afrikaanse verhalen vaak ondervertegenwoordigd waren of tot zwijgen waren gebracht.

ICONEN VAN EEN CULTURELE SCENE

Seydou Keïta (1921–2001),
Untitled, ca. 1948–1955.
Zilvergelatinedruk

ZIE OOK

1881
MR SAWYER FOTOMAN,
NIGERIA
W. J. SAWYER
BLZ. 80



1991

VUURBAL, OLIEVELD GROOT BURHAN, KOEWEIT[
SEBASTIÃO SALGADO





TOT AAN DE VERSTE UITHOEKEN VAN DE AARDE

In januari en februari 1991, toen het Iraakse leger zich in de laatste weken van de Golfoorlog uit Koeweit terugtrok, stak het olieopslagplaatsen in brand en meer dan 700 van de 950 Koeweitse oliebronnen. De milieuramp die daarop volgde, trof de hele regio en reikte ook verder: de lucht raakte vervuild met giftige gassen en een dichte rookdeken deed de temperatuur in het nabijgelegen Bahrein dalen. Tussen april en november 1991 raakten de branden en de overige schade geleidelijk aan onder controle. In die maanden verbrandden naar schatting zo'n 6 miljoen vaten olie per dag.⁷⁵ In navolging van de naam van de militaire operatie om Koeweit te bevrijden, geleid door de VS, noemden de brandweerteams hun werk 'Operatie Desert Hell'.⁷⁶

Toen de bluswerkzaamheden op gang kwamen, reisde de Braziliaanse fotograaf Sebastião Salgado naar Koeweit om de ravage met eigen ogen vast te leggen. Salgado, bekend om zijn langlopende documentaireprojecten over sociale rechtvaardigheid en de natuur, bleef dicht bij de brandweerlieden en probeerde onder extreme omstandigheden zowel de menselijke als de ecologische tol van de branden te tonen. 'Het was erg heet vlak bij het vuur, en door de hitte ontstond er soms brand in mijn camera,'⁷⁷ zou hij later vertellen. De foto's, die in juni 1991 voor het eerst verschenen in *The New York Times Magazine*, leverden Salgado zijn tweede Leica Oskar Barnack Award op, een prijs voor uitzonderlijke fotografie waarin de relatie tussen mens en milieu centraal staat.

Sebastiao Salgado
(1944–2025), *Fireball, Greater
Burhan Oil Field, Kuwait*, 1991.
Zilvergelatinedruk

ZIE OOK

2005
DE NASLEEP IN
MEULABOH
LUC DELAHAYE
BLZ. 264

POPULAIRE FOTOGRAFIE

LUCE LEBART



01

Op 19 augustus 1839 hield de Franse astronoom François Arago een toespraak tijdens een gezamenlijke bijeenkomst van de Académie des Sciences en de Académie des Beaux-Arts in Parijs. Daar presenteerde hij een nieuwe uitvinding: de daguerreotypie, ontwikkeld door Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Hij maakte ook bekend dat de Franse staat de rechten op Daguerres uitvinding had verworven – een uitgesproken politieke keuze, die het procédé vrij toegankelijk maakte. Fotografie, ontstaan in wetenschappelijke laboratoria, werd al snel toegankelijk in de praktijk – iedereen kon fotograaf worden – en in het gebruik: iedereen kon foto's bekijken en bezitten.

Vanaf 1839 raakten Parijs en andere Europese hoofdsteden in de ban van een rage voor daguerreotypieën, die als snel de naam 'daguerreotypomania' kreeg. Daguerreotypiestudio's schoten als paddenstoelen uit de grond. Mensen stonden in de rij om een portret van zichzelf te laten maken op een met zilver beklede koperen plaat, gefascineerd door het schijnbaar magische procédé dat hun gezicht in enkele minuten vastlegde. De schrijver Honoré de Balzac maakte zich zorgen over deze snelle verspreiding van beelden, terwijl de dichter Charles Baudelaire tekeerging tegen 'deze erbarmelijke menigten [die] als één man, net als Narcissus, hun triviale beeld op metaal kwamen aanschouwen'. De Amerikaanse daguerreotypist Albert Sands Southworth bekritiseerde 'de absurde, blinde horde mensen die fotografie wilden beoefenen', afkomstig uit 'alle traditionele sectoren, uit de landbouw en werkplaatsen, uit fabrieken en bedrijven, uit restaurants, uit de gelederen van koetsiers en zeelieden'. Die bezorgdheid en kritiek laten zien hoe ingrijpend de verandering was: zelfportretten, en afbeeldingen in het algemeen, waren niet langer voorbehouden aan de machtigen, de aristocratie en de vorstenhuizen.

Deze transformatie werd in de jaren 1860 verder versterkt door het commerciële succes van de *carte de visite*, gepatenteerd door André Adolphe-Eugène Disdéri. Dit kleine portret van 8 × 6 cm, in massa geproduceerd met behulp van een camera met meerdere lenzen, veroorzaakte een revolutie in de beeldindustrie. De bescheiden prijs, veel goedkoper dan die van een daguerreotypie, maakte het tot een object van massaconsumptie. Mensen trokken hun mooiste kleren aan voor een bezoek aan de fotostudio. Hun poses en gebaren werden zorgvuldig geregisseerd en gecodificeerd om status of succes te uit te drukken. Portretten van beroemdheden, acteurs en schrijvers, van Sarah Bernhardt tot Victor Hugo, werden verzameld. De foto's werden in albums geplaatst, met levende of overleden familieleden naast beroemdheden en onbekenden. Het fotografische portret werd een overgangsrite en een bevestiging van iemands sociale bestaan. Ook de arbeidersklasse kon nu portretten van zichzelf en hun dierbaren bezitten.

In de tweede helft van de 19de eeuw werd fotografie ook ingezet om de samenleving te documenteren. In het Londen van de jaren 1870 trok de Schotse fotograaf John Thomson met zijn zware apparatuur door de arme straten van East End, waar hij kinderen fotografeerde die als schoorsteenvegers werkten of bedelden, en zo de stedelijke armoede zichtbaar maakte. In New York richtte de in Denemarken geboren fotograaf Jacob Riis zijn camera op de sloppenwijken van de Lower East Side. Zijn foto's tonen kinderen die op straat slapen en immigranten die in krappe, onhygiënische vertrekken zonder ramen leven. Riis' boek *How the Other Half Lives* (1890) schokte het welgestelde Amerika. Tussen 1908 en 1924 documenteerde de Amerikaanse socioloog Lewis Hine systematisch de kinderarbeid in het industriële Amerika. Zijn foto's vormden een krachtig pleidooi en

01
Onbekende fotograaf,
Uitverkoop op de boerderij,
Superior, Nebraska, VS,
1900–1907



02

droegen bij aan de invoering van de eerste federale wetten ter bescherming van kinderen. Fotografie werd zo een instrument voor sociale verandering, ten dienste van de arbeidersklasse, door hun levensomstandigheden zichtbaar te maken en aan de kaak te stellen.

Met de industrialisering van het medium en de komst van de snapshotfotografie in de jaren 1880 werden het maken en afdrukken van foto's eenvoudiger. In 1888 maakte de eerste Kodak-camera – klein, licht en vooraf geladen met film – het overbodig om zelf het complexe chemische proces van ontwikkelen en afdrukken te beheersen. De camera werd gelanceerd met de beroemde slogan: 'U drukt op de knop, wij doen de rest'. Aangemoedigd door reclame en de dalende kosten van camera's begon de middenklasse familiemomenten vast te leggen: opgroeiende kinderen, uitstapjes en vakanties. Fotografie was niet langer voorbehouden aan uitzonderlijke gelegenheden. Een gang naar de studio was niet meer noodzakelijk; iedereen kon fotograaf worden en zijn eigen visuele souvenirs maken. Dat was de grote hausse van de amateurfotografie. De opkomst van de kleurenfotografie versterkte die ontwikkeling. Kodachrome – geïntroduceerd in 1935 en verbeterd in de jaren zestig – veranderde de persoonlijke fotografie ingrijpend, terwijl diavoorstellingen een ritueel werden op familiefeesten. Elk moment in iemands leven leek het waard om te worden vastgelegd, bewaard en gedeeld.

In de jaren 1980 werden de technische en financiële drempels nog lager. In supermarkten en drogisterijen kon je foto's binnen een uur laten afdrukken. Steeds meer mensen begonnen steeds meer foto's te maken. Tegen het einde van de 20ste eeuw was het ritueel van het bezoek aan de plaatselijke fotograaf voor een portret grotendeels verdwenen en vervangen door het fotohokje. Deze cabines, uitgevonden in de jaren 1920, werden aangepast aan de digitale fotografie en kregen al snel een monopolie

02
Uit The Anonymous Project

03
Foto genomen in een fotohokje,
Wenen, 2012



03

op foto's voor officiële documenten, zoals paspoorten en rijbewijzen. Maar fotocabines bleven niet beperkt tot administratieve toepassingen: ze werden ook een plek voor opvallende, spontane poses, alleen of met vrienden.

De digitale revolutie in de jaren 2000 maakte het maken van foto's nog toegankelijker. Ze maakte het ook veel eenvoudiger om beelden te verspreiden. Met smartphones en sociale media konden foto's direct worden gedeeld, en al snel werd het grote publiek de belangrijkste producent van beelden. Tijdens de Arabische Lente van 2010 tot 2012 werden via mobiele telefoons gedeelde foto's niet alleen getuigenissen, maar ook middelen om protest te mobiliseren. Demonstranten legden repressie in realtime vast en deelden beelden, waarmee zij de censuur van officiële media omzeilden. De bewijskracht van zulke beelden – in de voetsporen van Thomson, Riis en Hine – werd versterkt door het virale karakter van digitale fotografie. Een foto van een gewone burger kon een leugen ontkrachten die door media en staatsinstellingen in stand werd gehouden. Niet langer waren het alleen professionele fotografen en journalisten die onrecht documenteerden; mensen werden zelf getuige en aanklager. Fotografie voor het volk was fotografie door het volk geworden.

De kracht van fotografie, van de daguerreotypieën van de middenklasse tot de miljoenen foto's die dagelijks op sociale media worden gedeeld, van *cartes de visite* tot virale beelden die onrecht aan de kaak stellen, kan nu door bijna iedereen worden ingezet. Die verregerende democratisering roept nieuwe vragen en zorgen op: waarheidsgetrouwheid, manipulatie, 'deepfakes', informatie-overload en visuele verzadiging en alomtegenwoordige surveillance. Juist omdat fotografie als geen ander medium de werkelijkheid kan vastleggen, emoties oproept en zich snel laat verspreiden, is zij uitgegroeid tot de ultieme belichaming van het volk.

2017

UIT DE SERIE ROXANE II
VIVIANE SASSEN

GENRE

KUNST/PORTRET

TECHNIEK

DIGITAAL



Viviane Sassen (geb. 1972),
Untitled 028, uit de serie
Roxane II, 2017

ZIE OOK

2015

LIEFDE

REN HANG

BLZ. 277

HET VROUWENLICHAAM OPNIEUW VERTOLKT

Dit beeld, onderdeel van de serie *Roxane II*, gemaakt in samenwerking met Roxane Danset, toont Sassens muze in een pose die het lichaam transformeert tot een abstracte, vloeiende vorm. De foto maakt gebruik van schaduw, pigment en herbewerking om conventionele voorstellingen van het vrouwenlichaam anders te benaderen. Sassen, die zichzelf als fotografe en als

beeldhouwster ziet, kneedt het medium naar haar eigen visie door surrealistische gebaren en schilderachtige ingrepen te combineren. Hoewel ze heeft meegewerkt aan campagnes van Miu Miu en Acne Studios, toont haar vruje werk haar transformerende invloed op de hedendaagse fotografie, waarbij ze een brug slaat tussen beeldende kunst, mode en experimentalisme.

'HET GAAT OM HET WEERGEVEN VAN EEN TOEKOMST'

Tyler Mitchell (geb. 1995),
Boys of Walthamstow, 2018.
Inkjetprint

ZIE OOK

1974

ZONDER TITEL
(TWEË MANNEN)

MALICK SIDIBÉ
BLZ. 210

Het werk van Tyler Mitchell toont zijn behoefte om de weergave van het leven van zwarte mensen te herdefiniëren. Deze foto, onderdeel van zijn eerste monografie *I Can Make You Feel Good* (2020), geeft een nieuwe utopie weer waarin zwarte mensen zijn afgebeeld in een staat van ontspanning en intimiteit: 'Het gaat om het weergeven van een toekomst [...] het visualiseren van zwarte lichamen die van hun vrije tijd genieten en gewoon zijn zoals ze willen zijn.'⁹⁸ Zijn foto's zijn onder andere tentoongesteld bij de Gagosian Gallery in Londen en C/O Berlin. Daarnaast heeft hij ook meegewerkt aan grote mode- en commerciële projecten, waardoor zijn werk zich op het snijvlak van beeldende kunst en de mode-industrie bevindt.

