BILD

Opgedragen aan iedereen die nog wil kijken.
En durft te zien.

CHRISTOPH RUYS

BILD

200 jaar mythes in de fotografie

MER. BOOKS

Nothing ever ends poetically,
It ends and we turn it into poetry.
All that blood was never once beautiful.
It was just red.

— KAIT ROKOWSKI

Fremfor alt tab ikke lysten til at gå.
(Verlies bovenal nooit de lust om te wandelen.)

— SØREN KIERKEGAARD

11 Voorwoord

13 I TWEEHONDERD JAAR ANDERS KIJKEN

14 Beeldreflex
18 Venstermodel
40 Licht raakt het oppervlak
42 De erfenis
51 Een democratische revolutie
60 Het onvoorstelbare
68 De wereld als gedeelde beeldruimte
77 Van beeld naar bestand
85 De camera als tweede natuur
86 Wanneer de camera verdwijnt

91 II ONDERWEG. KANTTEKENINGEN

92 Mona Lisa
96 Het fotografische is geen medium, maar een cultuur
97 Fotografie verandert niet wat we zien, maar hoe we lezen
103 De werkelijkheid volgt het beeld
103 Golden Record
107 Het beeld wordt een actor
115 Is dit gebeurd?
118 Geen blik is neutraal
124 De strijd om de interpretatieve infrastructuur
129 De blik die niet meer verdwijnt

137 **III MYTHES, EEN SELECTIE**

138 Wat is een mythe?
148 Tweehonderd jaar fotografie veranderde onze omgang met geschiedenis
151 Tweehonderd jaar fotografie leerde ons technische systemen te vertrouwen
154 Bestaan is zichtbaar zijn
156 De blik is van mij
160 De camera is democratisch, de aandacht niet
168 De kaart wordt groter dan het landschap. Meer beelden, minder wereld
169 'Wie niet weg is, is gezien' of 'Wie niet verschijnt, verdwijnt'?
171 De paradox van de dekolonisatie op Instagram
175 Fotografie is pas echt wanneer je haar kunt aanraken
176 Wanneer de camera het lichaam achterlaat
184 De mythe van de leesbare identiteit
185 Verlangen begint met een beeld
190 De geschiedenis van de fotografie is een geschiedenis van genres
191 Kunstfotografie heeft altijd bestaan
193 De fotograaf staat aan de zijlijn
198 De geschiedenis van de fotografie wordt geschreven door haar meesterwerken
200 Lelijkheid verdwijnt niet. Ze verandert van beeld
201 Een beeld zegt meer dan duizend woorden
202 Klasse heeft een gezicht
204 Fotografie democratiseerde het kapitalisme

207 **IV TOEKOMSTSCENARIO'S**

208 Scenario 1. De fotografische uitzondering
214 Scenario 2. De laatste fotograaf
220 Scenario 3. Het fotografische als intelligentie
221 Scenario 4. De terugkeer van de oorsprong
227 Scenario 5. De schaarste van aanwezigheid
230 Scenario 6. Het recht op onzichtbaarheid
231 Scenario 7. Wanneer het oog een camera wordt
239 Scenario 8. De verloren visuele eeuw
250 Scenario 9. Het nieuwe analfabetisme
258 Scenario 10. De laatste zonsondergang
259 Tot slot. Het goede nieuws

265 **Over de fotoselectie**
265 **Over de auteur**
267 **Bronnen**

alleen een nieuwe beeldtechniek, maar een uitbreiding van de menselijke waarneming zelf, als een 'machine' die de beperkingen van het menselijke zien overstijgt, alsof de werkelijkheid eindelijk een directe toegang tot haar eigen afbeelding heeft gevonden. Juist daarin schuilt de eerste ervaring van de vroege fotografie, het bewijs dat de natuur haar eigen waarheid toont en dat de camera objectiever kijkt dan de mens zelf.

Ook buiten de wetenschappelijke wereld verspreidt de opwinding zich razendsnel. Al maanden vóór Louis Jacques Mandé Daguerre zijn procedé officieel onthult, doen in Parijs de wildste geruchten de ronde. Kranten berichten over een ontdekking die 'wonderbaarlijke verhalen' oproept en waarvan men nauwelijks kan geloven dat ze werkelijk bestaat. Wanneer de Franse Académie des sciences de uitvinding op 19 augustus 1839 eindelijk openbaar maakt, stromen niet alleen wetenschappers, maar ook kunstenaars, journalisten en nieuwsgierigen massaal toe. Volgens ooggetuigen staan de zalen overvol en wachten mensen urenlang op een glimp van het geheim. Zodra de bijeenkomst is afgelopen, stormt het publiek naar buiten, druk discussiërend over de gebruikte chemicaliën, alsof men zojuist getuige is geweest van een wetenschappelijk spektakel. Wat daarbij vooral opvalt, is de taal waarin de ontdekking wordt beschreven. Journalisten schrijven niet over een nieuw instrument, maar over



fig.3 Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, Parijs, 1838. Door de lange belichtingstijd lijkt de drukke boulevard verlaten. Alleen een man die stilstaat om zijn schoenen te laten poetsen, blijft zichtbaar – een van de eerste mensen die ooit op een foto werden vastgelegd.

een gebeurtenis die de bestaande orde lijkt te verstoren. De beelden zouden een nauwkeurigheid bezitten die 'de grenzen van het geloof bijna overstijgt', terwijl Amerikaanse tijdschriften spreken over 'de merkwaardigste voorwerpen van nieuwsgierigheid en bewondering die wij ooit hebben aanschouwd'. De fotografie wordt ontvangen als een wonder waarin wetenschap en magie elkaar lijken te raken. Dat juist licht, in wezen iets ontastbaars en vluchtigs, een blijvend beeld kan achterlaten, grenst voor velen aan het ongeloof.

De eerste publieke reacties maken duidelijk dat de fotografie vanaf haar ontstaan méér is dan een technische innovatie. Ze verschijnt als een culturele gebeurtenis die het menselijk zelfbeeld raakt en verklaart waarom men niet alleen onder de indruk is van de scherpte van een daguerreotype, maar vooral van het idee dat de natuur en bij uitbreiding de hele werkelijkheid voortaan haar eigen getuigenis lijkt af te leggen. Men was vertrouwd met spiegels, met schaduwen, met silhouetten en camerae obscurae, maar al die verschijnselen waren vluchtig. Een spiegelbeeld verdween zodra men zich omdraaide, een schaduw verschoof met de stand van de zon en een projectie in een donkere kamer loste op zodra het licht veranderde. Nu was iets mogelijk wat voordien onmogelijk was geweest: het vastzetten van een stukje werkelijkheid zelf, alsof een moment uit de tijd kon worden losgemaakt uit zijn voortdurende verdwijnen en voortaan zelfstandig kon blijven bestaan als 'een oorspronkelijke ervaring van onmiddellijke nabijheid'. De indruk dat tussen ding en beeld nauwelijks nog afstand bestond, was onbegrijpelijk en tegelijk fenomenaal.

Waar renaissancekunst perspectivisch kijken nog moest aanleren, maakt het medium fotografie het reproduceerbaar en democratiseert het een manier van kijken. Wat eeuwenlang een culturele techniek was, via bijvoorbeeld schilderkunst, architectuur of wetenschap, wordt vanaf de 19e eeuw een alledaagse visuele ervaring

Ine Lamers, *Casting Portraits (USTALA)*, 2009

In *USTALA* trekt Ine Lamers naar Togliatti, een Russische modelstad gebouwd op communistische idealen, waar monumenten en ruïnes herinneren aan een toekomst die nooit helemaal werkelijkheid werd. Een groep jongeren voert er repetitieve, haast rituele handelingen uit. Ze worden gevolgd door een rode bus die door de stad rijdt en mogelijk een uitweg belooft, al blijft onduidelijk waarheen. De film ontstond niet vanuit een vast scenario, maar groeide intuïtief uit ontmoetingen met schrijvers en (amateur) acteurs van het Koleso New Drama Theatre. Castingportretten vormden het vertrekpunt voor geïmproviseerde scènes en een fragmentarische, poëtische vertelling. Het intrigeert omdat je nooit helemaal weet of je naar een document, een herinnering of een zorgvuldig opgebouwde fictie kijkt. *USTALA* toont hoe fotografie en film een werkelijkheid niet alleen kunnen registreren, maar ook invoelbaar kunnen maken door haar opnieuw te ensceneren. Daar ligt haar belang voor de toekomst van het fotografische: in het gebied tussen observatie en verbeelding, waar een beeld niet bewijst wat er is gebeurd, maar voelbaar maakt wat een plek en haar bewoners met zich meedragen.















Ine Lamers, *Casting Portraits (USTALA)*, 2009



Ute Behrend, *Bäume mit Zahlen & Maibäume*, uit de serie *Second Glance*, 2013

Binnen de reeks *Second Glance* plaatst Ute Behrend telkens twee ogenschijnlijk losstaande foto's naast elkaar. In *Bäume mit Zahlen & Maibäume* worden genummerde boomstammen gekoppeld aan feestelijk versierde meibomen. Pas door de beelden samen te bekijken, beginnen de vormen en betekenissen tussen beide foto's heen en weer te bewegen. De ene boom wordt geïnventariseerd en beheerd, de andere versierd en tot gemeenschappelijk symbool gemaakt. Natuur verschijnt zo tegelijk als meetbaar bezit en als drager van rituelen en herinneringen. Behrend legt niks uit. Ze bewijst ook niks. Ze vertrouwt op het vermogen van de kijker om verbanden te leggen die niet vooraf vaststaan. Het verhaal bevindt zich niet in de afzonderlijke foto's, maar in de ruimte ertussen. Dat maakt *Second Glance* relevant. In een beeldcultuur waarin algoritmen foto's voortdurend herkennen, ordenen en aan elkaar koppelen, verdedigt Behrend een veel menselijkere vorm van associatie, dubbelzinnig en intuïtief, maar vooral nooit helemaal afgerond. Ze herinnert ons eraan dat kijken niet alleen herkennen is, maar ook vergelijken, twijfelen en betekenis laten ontstaan.



waarbij een nieuw soort beelden dag na dag dezelfde ruimtelijke logica en dezelfde positie van de beschouwer bevestigen. Daardoor raakt het perspectivische wereldbeeld steeds dieper verankerd in ons denken. We leven vandaag zelfs nog veel sterker in een renaissancewereld dan we beseffen, want hedendaagse visuele cultuur verlaat het perspectivische model niet, maar radicaliseert het juist met nieuwe technologieën. De overtuiging dat de werkelijkheid volledig zichtbaar kan worden, strekt zich vandaag uit over vrijwel alle domeinen van de samenleving. Google Earth wekt de indruk dat de aarde zich volledig laat overzien, terwijl digitale tweelingen complete steden en infrastructuren reconstrueren alsof de werkelijkheid permanent kan worden gemonitord en gesimuleerd. Lidar-scans brengen landschappen aan het licht die voor het menselijke oog verborgen blijven, MRI- en CT-scans maken het lichaam laag voor laag transparant, en forensische reconstructies animeren gebeurtenissen die niemand ooit heeft waargenomen. Gezichtsherkenningssystemen beloven iemands identiteit automatisch te kunnen vaststellen, heatmaps vertalen miljoenen menselijke bewegingen in overzichtelijke patronen en *predictive policing* visualiseert plaatsen waar criminaliteit zich vermoedelijk zal voordoen.

Ook generatieve AI sluit naadloos bij deze logica aan. Zij produceert beelden van gebeurtenissen die nooit hebben plaatsgevonden en wordt tegelijk voorgesteld alsof zij beelden werkelijk kan begrijpen of zelfs kan zien. In al deze voorbeelden keert dezelfde belofte terug, dat de wereld zich volledig laat visualiseren en dat wat zichtbaar wordt, ook kenbaar, beheersbaar, voorspelbaar en dus controleerbaar is. De fotografische ambitie om de werkelijkheid via beelden toegankelijk te maken, is daarmee tot een algemeen denkkader uitgegroeid. Niet alleen de camera, maar een complete technologische infrastructuur organiseert vandaag onze verhouding tot de werkelijkheid – vanuit de veronderstelling dat kunnen zien de meest fundamentele vorm van weten is. Zelfs sociale media functioneren grotendeels perspectivisch: we leren onszelf voortdurend vanuit een extern standpunt te bekijken en beoordelen ons eigen bestaan door de ogen van een denkbeeldige toeschouwer. Veelzeggend is ook de taal die deze visuele cultuur voortbrengt. We spreken nauwelijks nog over kijken, maar over *views*, *visibility*, *exposure* en *being seen*. Die Engelse termen zijn geen toevallige modewoorden maar vormen de kernbegrippen van een digitale economie waarin zichtbaarheid een vorm van toegevoegde waarde is geworden. Niet alleen beelden circuleren, ook mensen bestaan slechts voor zover zij zichtbaar zijn en aandacht genereren. Zien is daarmee niet langer uitsluitend een manier om de wereld te begrijpen, maar gezien worden is ook een voorwaarde om maatschappelijk te bestaan. We denken dan ook vaak onterecht

fig. 4

dat nieuwe beeldtechnologieën ons losmaken van het verleden. Het tegendeel is waar, ze tonen juist hoe diep we nog altijd leven binnen een visueel regime dat ruim vijf eeuwen geleden ontstond, toen men begon te geloven dat de wereld beheersbaar en zelfs 'waar' is, zodra die wereld op de juiste manier zichtbaar wordt gemaakt.

Zodra we aanvaarden dat fotografie geen neutrale techniek is, maar het product van een specifieke culturele geschiedenis, dringt zich een volgende vraag op: waarom werd precies deze manier van kijken dominant? Waarom werd juist deze visuele grammatica, gebaseerd op centraliteit, afstand, fixatie en homogeniteit, de vanzelfsprekende onderbouw van wat later het medium fotografie zou worden? Het is tenslotte niet het iconische Byzantijnse perspectief dat mechanisch werd gereproduceerd, noch de ruimtelijke logica van de Aziatische landschapsschilderkunst of de circulaire en relationele manieren waarop vele andere culturen, zoals de Afrikaanse, ruimte en tijd organiseerden. Wanneer het medium fotografie verschijnt, mechaniseert het niet zomaar het kijken, maar mechaniseert het één zeer specifieke historische keuze.

Het is binnen deze context van belang om perspectief niet langer te begrijpen als een louter technische oplossing voor een artistiek probleem, maar als een politiek en cultureel systeem dat bepaalt welke verhouding tussen mens en wereld als vanzelfsprekend wordt beschouwd. Wat lineair perspectief uiteindelijk produceert, is niet alleen een methode om ruimte af te beelden, het produceert een bepaald soort wereld. Een wereld die zich gedraagt alsof ze buiten ons bestaat, wachtend. Dat lijkt banaal omdat we nauwelijks nog anders denken, maar precies die afstand is historisch gezien opmerkelijk. Veel Byzantijnse iconen functioneren immers vanuit bijna het tegenovergestelde principe. Daar is het beeld vaak geen venster waardoor men naar een wereld kijkt, maar eerder een oppervlak waarin een ontmoeting mogelijk wordt. Niet toevallig worden iconen traditioneel gekust, gedragen, aangeraakt, bewierookt en meegenomen in processies. Hun functie is niet in de eerste plaats representatie, maar aanwezigheid. Binnen zo'n systeem wordt de vraag of een afbeelding optisch correct is veel minder relevant. Wat telt, is niet of ruimte mathematisch coherent is, maar of een beeld een bepaalde relatie mogelijk maakt.

Dat verschil lijkt theoretisch, maar heeft een eigen visuele logica, want zodra een beeld niet langer in de eerste plaats over relatie gaat maar over observatie, verandert ook wat beelden geacht worden te doen. Een observerende cultuur zal beelden anders gebruiken, ze zal ze verzamelen, maar vooral ook vergelijken. Kijk bijvoorbeeld naar talloze niet-westerse beeldtradities die historisch veel

onthult ze een hardnekkig verlangen naar een blik die boven iedere twijfel verheven is, een manier van kijken die niet door interpretatie wordt vertroebeld. Dat hoeft geen pessimistische mijmering te zijn. Fotografie heeft ons in de loop van de geschiedenis geholpen om in veel gevallen realiteiten zichtbaar te maken die anders verborgen waren gebleven – denk aan sociale ongelijkheid, oorlogsmisdaden, ecologische schade, vergeten gemeenschappen, wetenschappelijke fenomenen of intieme menselijke ervaringen. Het probleem ontstaat dan ook niet wanneer we beelden willen vertrouwen, maar wanneer we vergeten dat ons vertrouwen altijd gepaard moet gaan met interpretatie en kritisch bewustzijn.

De erfenis

De periode tussen 1826 en 1890 markeert een samenleving die haar manier van kijken ingrijpend hertekent. Maar waarom had de 19e eeuw het medium fotografie zo hard nodig? Veel geschiedenissen van de fotografie beantwoorden die vraag vooral als een technisch-industrieel verhaal. Ze beschrijven een opeenvolging van verbeteringen, van Joseph Nicéphore Niépce en Louis Daguerre tot William Henry Fox Talbot, van kortere belichtingstijden en scherpere lenzen tot reproduceerbare negatieven en steeds efficiëntere procedés. Dat verhaal is uiteraard juist, maar het verklaart vooral hoe fotografie mogelijk werd, niet waarom fotografie precies op dat moment zo'n culturele urgentie kreeg. Fotografie ontwikkelt zich niet in een stabiele wereld, maar in een samenleving die haar eigen vertrouwde ritme verliest. De industriële revolutie herschikt het dagelijkse leven, spoorwegen verkorten afstanden, fabrieken veranderen landschappen, steden groeien in een ongezien tempo en miljoenen mensen verlaten de plaatsen waar generaties lang hun familiegeschiedenis verankerd lag.

Niet alleen de fysieke ruimte verandert, ook de tijdservaring zelf ondergaat een ingrijpende transformatie. Het besef groeit dat de wereld voortdurend in beweging is en dat wat vandaag vanzelfsprekend lijkt, morgen verdwenen kan zijn. Dat gevoel is verrassend tastbaar in de vroege fotografische projecten. Al in de jaren 1850 trekken fotografen eropuit om historische monumenten systematisch vast te leggen, niet omdat ze meteen gaan verdwijnen, maar omdat men vreest dat stadsvernieuwingen of verval ze onherroepelijk zullen veranderen. De camera registreert niet alleen wat bestaat, maar ook wat men vreest te verliezen. Fotografie verschijnt dus precies op het moment waarop de moderniteit een scherp historisch bewustzijn ontwikkelt. De camera belooft daarom niet alleen te tonen wat

fig. 5



fig. 5 Édouard Baldus, *Maison Carrée, Nîmes*, 1851. Opgenomen tijdens de Mission héliographique, waarbij de Franse overheid fotografen inschakelde om het nationale architecturale erfgoed systematisch te documenteren.

bestaat, scherper nog, ze wordt een techniek tégen het verdwijnen. We herkennen dit in de merkwaardige stilte die foto's uit die tijd uitstralen. Architectuur, monumenten, dorpen en verlaten straten domineren het beeld. Denk aan de Parijse straatbeelden van Charles Marville, die wijken vastlegt vlak voordat zij verdwijnen onder de ingrijpende stadsvernieuwingen van Georges-Eugène Haussmann, of aan de foto's van de Mission héliographique uit 1851, waarbij fotografen door Frankrijk reizen om het nationale erfgoed systematisch te documenteren, omdat de fotografische techniek eindelijk kon registreren wat zich reeds lang op een echt realistische wijze aan de tijd onttrok. Juist daardoor ontstaat er een verworvenheid die de fotografie haar hele geschiedenis zal blijven belichamen. Terwijl het medium fotografie wordt voorgesteld als een venster op de werkelijkheid, produceert fotografie vanaf het begin een eigen versie van die werkelijkheid en toont daarin niet 'de stroom van het leven', maar datgene wat voldoende standhoudt om zich in een beeld te laten vastleggen. Fotografie leert ons dat bewaren even belangrijk kan zijn als ervaren, en dat wat blijft bestaan meer aandacht verdient dan wat voorbijgaat. Tegelijk voedt ze de moderne overtuiging dat iets pas werkelijk dreigt te verdwijnen wanneer het niet langer kan worden afgebeeld.



fig. 6 Post-mortemfamilieportret uit het victoriaanse tijdperk, fotograaf en datum onbekend. De overleden dochter wordt tussen haar ouders afgebeeld alsof zij nog deelneemt aan het familieportret. In een tijd waarin fotografie kostbaar was en de levensverwachting lager lag dan vandaag, bood zo'n opname een laatste tastbare herinnering aan de overledene.

Dat verlangen de tijd even stil te zetten, wordt nergens duidelijker dan in de explosie van het fotografische portret. Voor het eerst in de geschiedenis kunnen niet alleen vorsten en aristocraten hun gelaat laten vastleggen, maar ook lagen uit de bredere bevolking. De democratisering van het portret wordt vaak als een sociale revolutie beschreven, maar tegelijk wijst ze op een dieper verlangen. Mensen willen niet alleen gezien worden, zij willen een spoor van hun bestaan nalaten. Een portret is daarom meer dan een gelijkenis, het is een materiële bevestiging dat iemand er is geweest, een antwoord op de mogelijkheid ooit vergeten te worden. Het krijgt een bijzondere intensiteit in een eeuw waarin de kindersterfte hoog blijft en migratie families steeds vaker van elkaar scheidt. Fotografie wordt daardoor meer dan een afbeelding, ze wordt een vorm van

fig. 6

aanwezigheid op afstand, een manier om afwezigheid draaglijk te maken. De foto bewaart niet alleen een gezicht, maar ook de mogelijkheid iemand te blijven aankijken wanneer die persoon elders is of voorgoed is verdwenen. Die visuele logica bereikt haar meest aangrijpende vorm in de post-mortemfotografie. Families laten overleden kinderen, partners of ouders fotograferen alsof zij nog leven. Vanuit hedendaags perspectief lijken zulke beelden vaak ongemakkelijk of zelfs morbide, maar voor veel 19e-eeuwse gezinnen vormden zij de enige en meest tastbare herinnering aan een overleden familielid. Fotografie registreert hier niet het leven, maar verzet zich tegen het verdwijnen ervan. De camera wordt een instrument dat de dood niet kan verhinderen, maar haar onomkeerbaarheid voor een ogenblik lijkt op te schorten. Een foto bewaart de werkelijkheid niet zoals die is, maar zoals men haar niet wil verliezen.

Die belofte maakt vandaag een comeback. In *The iPhone at the Deathbed* (2020) beschrijft journaliste Penelope Green hoe families opnieuw bewust foto's maken van overleden geliefden, niet uit sensatiezucht, maar als onderdeel van rouw en herinnering. De technologie is radicaal veranderd, de onderliggende behoefte nauwelijks. Waar de post-mortemfotografie in de 20e eeuw grotendeels verdween omdat sterven zich verplaatste naar ziekenhuizen en uitvaartcentra, maken smartphones en een veranderende omgang met de dood zulke beelden opnieuw mogelijk en voor sommigen ook opnieuw betekenisvol. Maar vooral, het toont aan dat de geschiedenis van de fotografie geen lineair verhaal van opeenvolgende technieken of thema's is. Onder de voortdurende technologische vernieuwing blijken opmerkelijk constante menselijke verlangens schuil te gaan.

Gert Jochems, *Duinkerke, 30/11/2023*, 2023

Met *Duinkerke, 30/11/2023* fotografeert Gert Jochems vluchtelingen die bij Calais een kamp (opnieuw) opbouwen. Geen beslissend dramatisch moment, maar een tijdelijke constructie die alweer moet worden hersteld: enkele palen, zeilen en handen die proberen een plek bewoonbaar te maken. Juist die ogenschijnlijke eenvoud maakt het beeld zo sterk. De gefotografeerden verschijnen niet alleen als slachtoffers van een crisis, maar als mensen die handelen en ondanks alles opnieuw beginnen. Ik reken Gert Jochems tot een van de beste fotografen die er momenteel zijn, omdat hij nooit meer betekenis aan een situatie probeert op te leggen dan ze kan dragen. Hij kijkt direct, zonder sentiment of effectbejag, maar ook nooit afstandelijk. *Duinkerke, 30/11/2023* toont wat documentaire fotografie ook in de toekomst kan betekenen: niet spreken in de plaats van mensen, maar aandachtig zichtbaar maken hoe zij proberen een bestaan op te bouwen in omstandigheden die voortdurend voorlopig blijven.



Gert Jochems, *Duinkerke, 30/11/2023*, 2023



fig. 12 Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, Krimoorlog, 1855. Twee opnamen van dezelfde holle weg, één zonder en één met kanonskogels op de weg, roepen al sinds de 19e eeuw vragen op over enscenering en de vermeende objectiviteit van fotografie.

dramatischer te maken of portretten te verfraaien. Roger Fentons beroemde foto *The Valley of the Shadow of Death* (1855) leidde later tot een discussie over de vraag of de kanonskogels op de weg bewust waren verplaatst om het beeld krachtiger te maken. Oscar Gustave Rejlander construeerde in 1857 *The Two Ways of Life* uit meer dan dertig afzonderlijke negatieven, terwijl Henry Peach Robinson een jaar later *Fading Away* (1858) samenstelde uit vijf afzonderlijke opnamen om een scène te creëren die technisch onmogelijk in één enkele belichting kon worden vastgelegd. In de jaren 1860 gebruikten zogenoemde *spirit photographers*, zoals William H. Mumler, dubbele belichtingen om overleden familieleden op foto's te laten verschijnen

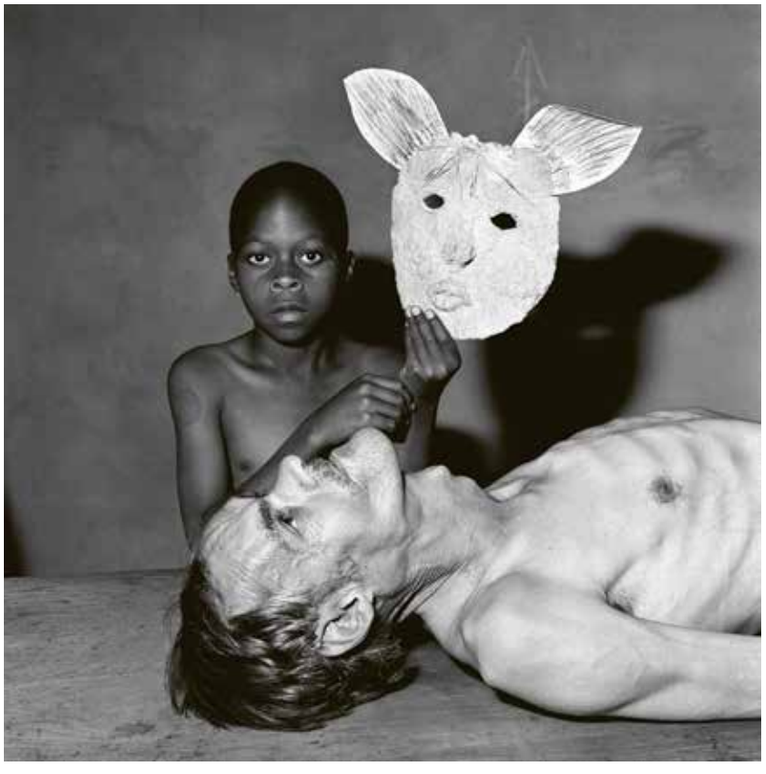
fig. 12

en zo de illusie van contact met het hiernamaals te wekken. In de 20e eeuw kreeg beeldmanipulatie vervolgens een vaak uitgesproken politieke functie. Onder Stalin en later ook onder Mao verdwenen politieke tegenstanders systematisch uit officiële foto's, waardoor niet alleen het beeld, maar ook de historische herinnering zelf werd herschreven. Manipulatie behoort dus niet tot het digitale tijdperk, zij behoort tot de geschiedenis van de fotografie zelf.

Wat Photoshop verandert, is niet de mogelijkheid om een beeld te veranderen, maar de status van het beeld. Gedurende anderhalve eeuw gold een foto, hoe intensief ook bewerkt, uiteindelijk als het eindpunt van een fotografisch proces. Vanaf de digitalisering verdwijnt die vanzelfsprekendheid. Een foto hoeft nooit meer definitief af te zijn en wordt een open bestand dat onbeperkt kan worden aangepast zonder zichtbare sporen van die ingrepen achter te laten. Belichting, kleur, perspectief, scherpte en zelfs de inhoud van het beeld blijven veranderbaar. Wat vroeger uitzonderlijke technische expertise vereiste, wordt geleidelijk onderdeel van de normale fotografische praktijk. Daarmee verandert ook het werk van de fotograaf. Gedurende meer dan een eeuw betekende fotograferen vooral beslissingen nemen vóór de opname. Standpunt, compositie, belichting en timing bepaalden grotendeels het uiteindelijke beeld. De digitale workflow verschuift dat zwaartepunt naar ná de opname. De camera registreert steeds vaker enkel de grondstof die later verder wordt ontwikkeld; een foto wordt minder een voltooid resultaat dan een verzameling mogelijkheden.

De opkomst van het RAW-bestand aan het einde van de jaren 1990 maakt die verschuiving zichtbaar. Anders dan een JPEG bevat een RAW-bestand geen afgewerkt beeld, maar een grote hoeveelheid ruwe beeldinformatie die pas tijdens de nabewerking haar uiteindelijke vorm krijgt. Dit verandert ongemerkt ook het begrip fotografische waarheid. Niet omdat foto's plots onbetrouwbaar worden, maar omdat zichtbaar wordt dat er nooit één vanzelfsprekende versie van een beeld heeft bestaan. Uit hetzelfde digitale negatief kunnen tientallen overtuigende foto's ontstaan, elk met een andere tonaliteit, een andere sfeer en soms zelfs een andere betekenis. We zien het overal. Modebeelden worden steeds intensiever geretoucheerd, landschappen bestaan uit meerdere opnamen, architectuurfoto's corrigeren perspectief en verwijderen storende elementen. Zelfs de persfotografie wordt geconfronteerd met nieuwe vragen. Toen de *Los Angeles Times* in 2003 een Irak-foto publiceerde waarin twee afzonderlijke beelden digitaal waren samengevoegd, ontstond wereldwijd discussie (en werd de fotograaf ontslagen). Niet omdat beeldmanipulatie nieuw was, maar omdat ze vrijwel onzichtbaar was geworden. Ook Photoshop vernietigt het vertrouwen in fotografie niet, maar wijst

fig. 13



Roger Ballen, *Tommy, Samson and a Mask*, uit de serie *Outland*, 2000

In *Tommy, Samson and a Mask*, uit de reeks *Outland*, ligt een volwassen man met gesloten ogen op een tafel, terwijl een jongen achter hem recht in de camera kijkt. Naast zijn gezicht houdt de jongen een zelfgemaakt dierenmasker omhoog. De drie gezichten – het wakende kind, de roerloze man en het lege masker – vormen een raadselachtig geheel. Wie kijkt, wie droomt en wie speelt hier een rol? Wat mij in dit beeld altijd achtervolgd heeft, is hoe Ballen met heel eenvoudige middelen een scène creëert die tegelijk vertrouwd en verontrustend aanvoelt. Het lichaam doet denken aan slaap, overgave of dood, terwijl het masker iets speels én dreigends krijgt. De scherpe flits, de kale ruimte en de donkere slagschaduw maken van het tafereel een psychologisch theater. Toch blijft onduidelijk hoeveel werd aangetroffen en hoeveel werd geënsceneerd. Precies daarin ligt Ballens belang voor de toekomst van het fotografische. Hij gebruikt de camera niet om de werkelijkheid sluitend te verklaren, maar om haar vreemder en dubbelzinniger te maken. *Tommy, Samson and a Mask* toont dat een foto geen antwoord hoeft te geven. Ze kan ook een beeld creëren dat zich in het geheugen vastzet en daar vragen blijft oproepen.



Pierre Debusschere / Art + Commerce, *Covered III*, 2018

Covered III is voor mij een van die zeldzame beelden waarin schoonheid, intelligentie en provocatie volkomen samenvallen. Pierre Debusschere eigent zich de klassieke voorstelling van het mannelijke naakt toe, maar breekt haar van binnenuit open. Het geïdealiseerde lichaam wordt door zwarte ingrepen en een 'tweede figuur' onderbroken, verdubbeld en queer gemaakt. Zo transformeert hij een eeuwenoude beeldtaal tot een ruimte voor andere verlangens en identiteiten. Debusschere bewijst hier hoe fotografie de kunstgeschiedenis niet alleen kan citeren, maar haar ook verleidelijk, radicaal en trefzeker moet herschrijven.



VALLEY EDITION

Los Angeles Times

MONDAY, MARCH 31, 2003

Allies, Iraqis Clash in Streets of Three Cities

British commandos report killing several officers in Basra and plan to enter downtown soon. Three Marines die in a helicopter crash.

In Basra, Panic as a Tactic of War

The British face hostile fire and surging refugees at a bridge checkpoint. Disaster's forces try sneaking into city amid chaos.

U.S. Brass Stands by Strategy

fig. 13 Brian Walski, Basra, Irak, 2003. Voor deze voorpagina van de *Los Angeles Times* combineerde Walski twee foto's die enkele seconden na elkaar waren gemaakt. De man met het kind werd naar voren gebracht om de confrontatie met de Britse soldaat dramatischer te maken. Dubbel afgebeelde figuren in de achtergrond brachten de manipulatie aan het licht, waarna de krant de fotograaf ontsloeg.

erop dat dat vertrouwen altijd al op culturele afspraken berustte. De geloofwaardigheid van een foto lag nooit uitsluitend in haar techniek, maar, zoals eerder gesuggereerd, evenzeer in de context waarin zij werd gemaakt en bekeken. Toch blijft één fundamenteel uitgangspunt voorlopig overeind. Achter ieder Photoshop-bestand, ieder RAW-bestand en iedere digitale bewerking bevindt zich op dit moment in de geschiedenis nog altijd een camera die ooit op een bestaande werkelijkheid was gericht. Hoe ingrijpend een beeld ook wordt aangepast, het vertrekt nog steeds vanuit een ontmoeting tussen licht en wereld. De referent blijft bestaan. De digitalisering vormt niet het einde van de klassieke fotografie, maar haar laatste grote transformatie.

Wanneer intussen het internet vanaf het midden van de jaren 1990 geleidelijk onderdeel wordt van het dagelijkse leven, verandert opnieuw niet in de eerste plaats de fotografie zelf, maar de omgeving waarin zij functioneert. Een digitaal beeld is niet langer gebonden aan één

drager of één bestemming, maar circuleert gelijktijdig door uiteenlopende netwerken. Het verschijnt op websites, in onlinearchieven, zoekmachines, nieuwsplatformen en sociale omgevingen, telkens in een andere context en vaak los van de omstandigheden waarin het oorspronkelijk werd gemaakt. De betekenis van een foto ligt daardoor steeds minder vast in haar oorspronkelijke omgeving en wordt steeds afhankelijker van de netwerken waarin de foto opnieuw verschijnt.

Het verandert ook de manier waarop mensen beelden ontmoeten. Gedurende het grootste deel van de fotografische geschiedenis zochten mensen bewust naar foto's, ze sloegen een album open, bezochten een tentoonstelling, bladerden door een tijdschrift of raadpleegden een archief. Op het internet keert die relatie zich geleidelijk om. Steeds vaker zijn het de beelden die de gebruiker vinden. Ze verschijnen in zoekresultaten, op nieuwspagina's, in aanbevelingen en later in gepersonaliseerde informatiestromen, zonder dat de kijker nog precies weet waar zij vandaan komen of welke weg de beelden hebben afgelegd. De ontmoeting met fotografie wordt minder een bewuste handeling dan een permanente toestand. Ook het fotografische archief krijgt daardoor een andere betekenis. Eeuwenlang diende een archief in de eerste plaats om beelden te bewaren en toegankelijk te maken. Digitale archieven gaan steeds nadrukkelijker functioneren als systemen die beelden voortdurend met elkaar verbinden. Metadata, trefwoorden, hyperlinks en zoekalgoritmen leggen relaties tussen miljoenen foto's die nooit bewust naast elkaar zijn geplaatst. Een archief wordt zo niet langer uitsluitend een geheugen van het verleden, maar ook een generator die nieuwe verbanden produceert.

De introductie van Google Images in 2001, in gang gezet door de overweldigende zoekvraag naar de iconische groene Versacejurk die Jennifer Lopez in februari 2000 droeg tijdens de Grammy Awards, maakt die verschuiving voor het eerst op wereldschaal zichtbaar. Foto's worden niet langer uitsluitend teruggevonden via een fotograaf, een collectie of een onderwerp, maar via woorden, patronen en algoritmische verbanden. Zoeken betekent voortaan niet meer bladeren door een geordende verzameling, maar navigeren door een haast onbeperkt netwerk van beelden. Wie zoekt naar 'moeder', 'oorlog' of 'bos' vindt geen afzonderlijke foto's, maar een visuele categorie die ontstaat uit de vergelijking van miljoenen beelden. Daarmee verandert niet alleen de toegang tot fotografie, maar ook de logica van het kijken. Voor het eerst wordt de ordening van beelden op grote schaal overgenomen door algoritmische systemen. Niet de archivaris of redacteur bepaalt nog uitsluitend welke beelden met elkaar in verband worden gebracht, ook algoritmen beginnen die relaties automatisch te leggen. Fotografie is niet langer alleen

aanwezig te zijn verandert daardoor ongemerkt in de druk om zichtbaar aanwezig te zijn. Artificiële intelligentie voert die ontwikkeling verder. Virtuele influencers verzamelen miljoenen volgers zonder ooit op een fysieke plaats aanwezig te zijn geweest. Digitale avatars wonen evenementen bij, geven interviews en onderhouden relaties: hun aanwezigheid berust niet op een lichaam, maar op een continue stroom van overtuigende beelden. De klassieke band tussen aanwezigheid en fysieke nabijheid komt daarmee los te staan van het menselijk lichaam. Fotografie heeft ook die evolutie voorbereid en maakte van aanwezigheid een visuele categorie die reproduceerbaar en deelbaar werd. De uitspraak 'ik was erbij' verwijst daardoor steeds minder naar een persoonlijke ervaring en steeds meer naar een beeld dat die ervaring publiek bevestigt. Aanwezigheid is geen toestand meer, maar een representatie geworden en daarin schuilt de hardnekkigheid van deze mythe. Niet omdat mensen hun ervaringen niet meer beleven, maar omdat het beeld zich steeds nadrukkelijker tussen de ervaring en haar betekenis heeft genesteld. De lens heeft het leven nooit alleen gevolgd, maar altijd mee vormgegeven. Al sinds de 19e eeuw beïnvloedt de camera hoe mensen zichzelf aan de wereld tonen. Wat vandaag verandert, is niet dat mechanisme zelf, maar de schaal waarop het werkt. De lens is daarmee uitgegroeid tot een van de voorwaarden waaronder het leven zichzelf als betekenisvol herkent.

De blik is van mij

Een van de hardnekkigste mythes die de fotografie heeft voortgebracht, is dat kijken een individuele handeling zou zijn. Elke foto lijkt het resultaat van een persoonlijke keuze, een unieke ontmoeting tussen een fotograaf en de werkelijkheid. Fotografie presenteert zichzelf graag als een medium van het eigen perspectief. Juist daarom is het opmerkelijk hoe vaak miljoenen mensen uiteindelijk vrijwel hetzelfde beeld maken. Wie vandaag de Trolltungarots in Noorwegen bezoekt, schuift vaak urenlang aan in een wachtrij om precies dezelfde foto te maken. Haast iedereen gaat op exact dezelfde plek staan, draait het lichaam in dezelfde richting, spreidt de armen of kijkt uit over dezelfde fjord. Niet omdat een bord voorschrijft waar men moet staan, maar omdat het beeld al lang vóór de bezoeker bestaat. Het landschap wordt bekeken vanuit een fotografisch standpunt dat door miljoenen eerdere foto's is vastgelegd. De reis bevestigt uiteindelijk een compositie die al in het collectieve geheugen aanwezig was.

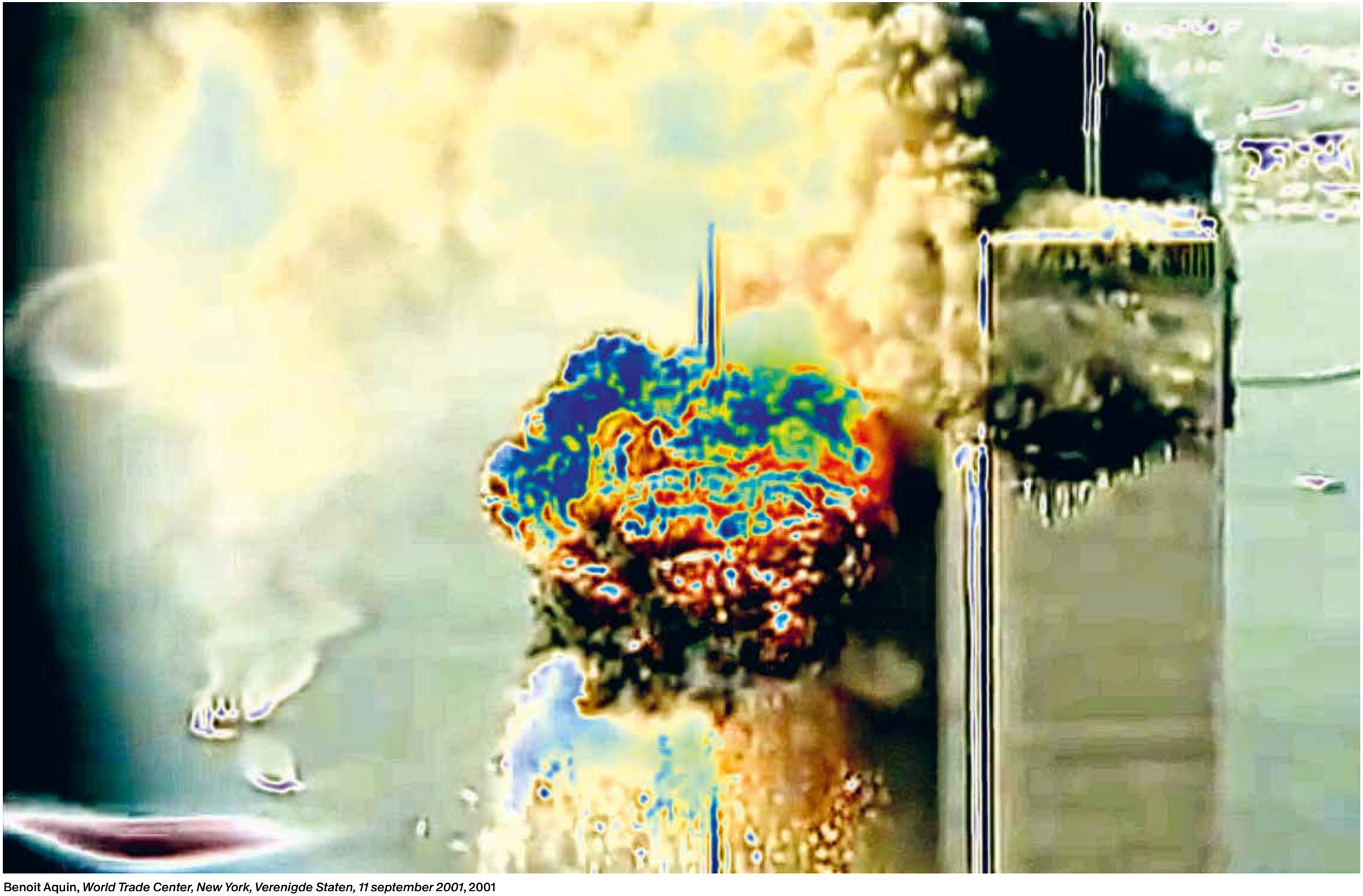
Hetzelfde gebeurt aan de 'Door of No Return' op Gorée, voor de kust van Senegal. Die historische doorgang, symbool van de

trans-Atlantische slavenhandel, behoort vandaag tot de meest gefotografeerde plaatsen van West-Afrika. Bezoekers nemen bijna vanzelf dezelfde positie in, van binnenuit, kijkend naar het felle licht van de oceaan. De compositie lijkt vanzelfsprekend, maar is dat allerminst. Zij is het resultaat van decennia fotografische herhaling. Niet alleen de plaats wordt bezocht; ook de manier waarop die plaats gezien moet worden, ligt al grotendeels vast. Het beeld organiseert de blik nog vóór iemand de camera heeft opgetild. Het is geen uitzondering, maar een structureel kenmerk van de fotografische cultuur. Gedurende tweehonderd jaar heeft fotografie niet alleen beelden geproduceerd, maar ook kijkpatronen. Reclame, reisgidsen, modebladen, persfotografie, cinema, televisie en sociale media hebben samen een visueel repertoire opgebouwd dat zich diep in ons kijken heeft genesteld. Wanneer iemand vandaag een zonsondergang fotografeert, kijkt hij zelden uitsluitend naar wat zich voor hem bevindt. Hij kijkt door duizenden eerdere foto's heen die onzichtbaar zijn meegekomen.

Amerikaans kunstcriticus en essayist Jonathan Crary beschreef in *Techniques of the Observer* (1990) hoe zien nooit een louter biologische eigenschap is, maar een historische praktijk. Fotografie heeft die praktijk misschien sterker gevormd dan enig ander medium. Ze heeft niet alleen geregistreerd hoe mensen naar de wereld kijken, ze heeft meebepaald hoe de wereld überhaupt bekeken behoort te worden. Juist daarom is originaliteit zo'n paradoxaal begrip binnen de fotografie. Een vernieuwend beeld herkennen we alleen omdat we de bestaande conventies al kennen; zonder een gedeelde visuele grammatica zou afwijking eenvoudigweg onzichtbaar blijven. Originaliteit ontstaat niet buiten de traditie, maar als een subtiele verschuiving binnen een collectief repertoire. Generatieve artificiële intelligentie maakt dat mechanisme plots zichtbaar. Een beeldgenerator bezit geen

Benoit Aquin, *World Trade Center, New York, Verenigde Staten, 11 september 2001*, 2001

Het beeld van het tweede vliegtuig dat op 11 september 2001 de zuidelijke toren van het World Trade Center raakt, behoort tot de meest bekeken beelden van onze tijd. Benoit Aquin eigent zich een videostill van dat moment toe en bewerkt die digitaal tot een bijna abstract, thermografisch kleurenbeeld. Wat door eindeloze herhaling vertrouwd dreigde te worden, krijgt opnieuw iets onbegrijpelijks en verontrustends. Het werk maakt deel uit van *The Network's Etheric Dimension by Anton Bequii*, een fotografische fictie over technologie, controle, desinformatie en paranoia. Juist daarom is dit beeld vandaag zo relevant. Aquin fotografeert de gebeurtenis niet zelf, maar onderzoekt wat netwerken nadien met haar zichtbaarheid hebben gedaan. De historische opname wordt losgemaakt van haar oorspronkelijke context en verschijnt als een beeld dat door transmissie, compressie, herhaling en bewerking een eigen leven is gaan leiden. Fotografie is hier geen stilstaande getuigenis meer, maar circulerende materie die telkens opnieuw betekenis krijgt. Aquin laat zien dat de macht van een beeld niet alleen schuilt in wat het toont, maar ook in de systemen die het verspreiden/vervormen en in ons geheugen vastzetten.



Benoit Aquin, *World Trade Center, New York, Verenigde Staten, 11 september 2001*, 2001



Susanne Wellm, *Reunion*, 2019

Voor *Reunion* brengt Susanne Wellm fotografie en textiel letterlijk met elkaar in aanraking. Ze monteert een gicleeprint op karton en bewerkt het beeld met katoendraad. De steken verbinden wat in de foto samenkomt, maar benadrukken tegelijk de breuken en ontbrekende delen. Zo wordt de titel dubbelzinnig, want een hereniging kan nooit volledig herstellen wat tijd uit elkaar heeft gehaald. Wellm behandelt de foto niet als een onaantastbaar 'venster op het verleden', maar als materiaal waarin herinneringen opnieuw kunnen worden geweven. Juist die fysieke, trage ingreep maakt het werk vandaag relevant. Tegenover de moeiteloze reproductie van digitale beelden plaatst ze een fotografie die sporen draagt van arbeid en tijd.



Noé Sendas, *Head*, uit de serie *Staged Bodies*, 2023

Een lichaam blijft zichtbaar, maar het hoofd – traditioneel de plaats waar fotografie identiteit lokaliseert – lijkt uit het beeld verdwenen. Voor *Head*, uit de serie *Staged Bodies*, manipuleert Noé Sendas een bestaande foto en maakt hij afwezigheid tot het eigenlijke onderwerp. De ingreep roept de vroege fotografische trucs met zwevende hoofden op, maar krijgt vandaag een andere lading. Nu gezichten voortdurend worden herkend, gemeten en aan identiteiten gekoppeld, wordt onzichtbaarheid bijna een vorm van verzet. Sendas bevrijdt het lichaam niet volledig van de blik, hij maakt juist voelbaar hoeveel onze blik nodig heeft om iemand te kunnen benoemen. De foto toont zo geen verdwenen persoon, maar een identiteit die zich aan volledige leesbaarheid onttrekt.