

Tussen Index en Icoon

Licht als betekenisdrager in de fotografie

Mat Huppertz

S0563242

Mei 2009

Bachelor eindwerkstuk

Docent: Mw. drs. M. A. de Ruiter

© 2009, Mat Huppertz

Alle rechten voorbehouden.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

Om copyright redenen zijn de meeste foto's in dit document afgedekt. Achterin vindt u wel een complete opgave van de gebruikte afbeeldingen>

Inhoudsopgave

<i>Inleiding</i>	3
<i>1. Deconstructie van de Index</i>	6
<i>2. Licht als betekenislaag</i>	12
<i>3. Betekenissen in licht</i>	19
<i>Daido Moriyama</i>	22
<i>Claudia Andujar</i>	24
<i>Thomas Ruff en Koos Breukel</i>	26
<i>Pictorialisten</i>	28
<i>Hiroshi Sugimoto</i>	29
<i>Conclusie</i>	31
<i>Noten</i>	35
<i>Literatuurlijst</i>	38
<i>Illustraties</i>	40

Inleiding

‘Whatever it grants to vision and whatever its manner, a photograph is always invisible: it is not it that we see,’ zegt Roland Barthes en hij vervolgt, ‘in short the reference adheres. And this singular adherence makes it very difficult to focus on Photography.’¹

In de literatuur over fotografie is het steeds weer de referent die de boventoon voert. Juist omdat fotografie zo echt is, zo ‘waarheidsgetrouw’, zien we alleen die referent, het object of de persoon die we kennen of waarvan we ‘door de foto’ zeker menen te weten dat hij bestaan heeft. De rest van de foto zien we daardoor meestal niet of beschouwen we als noodzakelijke techniek of een esthetische toevoeging.

Waar dat vreemd genoeg ook nog steeds voor geldt is voor het licht in de fotografie. Het licht (de fotonen) is in de fotografie de oorzaak van de indruk die objecten achterlaten in de technische (de chemische) laag, de laag waarin het beeld tot stand komt. Licht in de fotografie wordt vooral gezien als een technische noodzaak, zonder licht geen foto. Vanuit de beeldende kunst weten we dat licht een betekenis met zich meebrengt. Toch levert de literatuur geen werken of deskundigen en wetenschappers op die het licht als betekenisdrager bespreken.

Op het moment dat het er op aankomt, verzandt iedere discussie over fotografie in de onderwerpen ‘is het kunst?’, ‘is het de waarheid?’ en bij die laatste vraag komt stevast de discussie over de index weer naar voren, een discussie die geen eind lijkt te krijgen. En vanzelfsprekend leidt de discussie over de indexicaliteit van de foto weer tot de discussie over de referent, ‘[...] no photograph without something or someone [...]’.²

In dit essay wordt een aanzet gegeven tot het kijken in de fotografie naar licht als betekenisdrager. Niet het licht dat het iconische beeld vormt, het beeld dat gebaseerd is op gelijkenis, op herkenbaarheid; ik zie iets of iemand, dat of die ik herken; maar het licht dat de indexicale laag vormt, een verwijzing, een spoor naar iets waar het onlosmakelijk mee verbonden is.

De stelling die dat oplevert is: *Licht is niet alleen een technische noodzaak om het iconische beeld tot stand te brengen, maar is zeker ook als index, de drager van betekenissen.* De drie deelstellingen, die per hoofdstuk behandeld worden zijn: als eerste *de werkelijke waarde van de index is te vinden in haar eigen ‘zijn’*; als tweede *de fotografische index is een gecodeerde laag, een laag met een eigen taal en betekenis*; als derde *anders kijken naar dat wat de index werkelijk is, levert de fotografie nieuwe betekenissen.*

De aanpak die ik daarbij kies is in hoofdstuk één de deconstructie van de index, door die terug te brengen naar de basisbetekenis in de semiotiek, een

spoor, een verwijzing naar iets, iets waarmee het onlosmakelijk verbonden is. Dat wat het in werkelijkheid is: in de fotografie een verwijzing naar een bepaalde lichtomstandigheid voor de lens. In hoofdstuk twee wordt vanuit het semiotische perspectief beargumenteerd waarom de index óók een gecodeerde laag is. In hoofdstuk één en twee is vooral het structuralisme en poststructuralisme zoals Roland Barthes dat verwoordde in zijn semiotiek belangrijk. In het laatste hoofdstuk wordt, aan de hand van een aantal voorbeelden met die nieuwe kijk op de index, het licht als betekenisdrager ook zijn betekenis(sen) mee gegeven vanuit een fenomenologisch perspectief. In dit hoofdstuk is voor de uitgangspunten van Merleau-Ponty gekozen en is de meer wetenschappelijke blik van Barthes minder belangrijk.

Het gaat in dit onderzoek niet om het maakmoment, dus hoe de fotograaf het licht gezien heeft, maar om het kijkmoment, hoe ziet de kijker het licht. Het licht kan natuurlijk zijn of gemaakt, het kan per ongeluk zijn ontstaan door een foute handeling, maar ook ontstaan tijdens de reproductie als print of als drukwerk, want ook een slechte kwaliteit drukwerk is van invloed op het betekenis geven aan de foto.

In dit onderzoek is gebruik gemaakt van verschillende bronnen. Vanuit de filosofie komen auteurs aan bod als Maurice Merleau-Ponty, Edmund Burke en Henri van Lier. Vanuit de fototheorie zijn vooral Roland Barthes, James Elkins, Clive Scott en Liz Wells belangrijk. Verder is er literatuur geraadpleegd over de behandelde fotografen als Daido Moriyama, Hiroshi Sugimoto, Thomas Ruff, Alfred Stieglitz en is een overzichtswerk van Mary Warner Marien gebruikt; daarnaast zijn ook algemene werken over semiotiek en kunstfilosofie geraadpleegd.

Twee belangrijke opmerkingen naar aanleiding van de gebruikte bronnen. Van Roland Barthes (1915 - 1980) wordt gebruikt *Rhetoric of the Image* (1964) en *Camera Lucida* (1980). In het eerste werk is Barthes 'de semioticus' aan het woord en krijgt de 'foto' geen ruimte om een eigen code te hebben, los natuurlijk van de tekens die in de foto te zien zijn. De foto is afhankelijk van de teksten die haar begeleiden. In het laatste werk, dat ook letterlijk zijn laatste werk is, behandelt Barthes de fotografie (en in die periode, beelden in het algemeen) als 'tekst' en komt in ieder geval tot het geven van betekenissen aan foto's door middel van zijn *punctum* en *studium*, maar stijgt met die betekenissen niet boven het zeer persoonlijke uit.

Van Mary Warner Marien wordt *Photography, a Cultural History* (2006) gebruikt. Een overzichtswerk waarin de nadruk ligt op de culturele en van daaruit de kunstzinnige en wetenschappelijke ontwikkeling van de fotografie, in het bijzonder omdat fotografen en technische ontwikkelingen in hun culturele context worden geplaatst. En omdat de interpretatie van licht, het

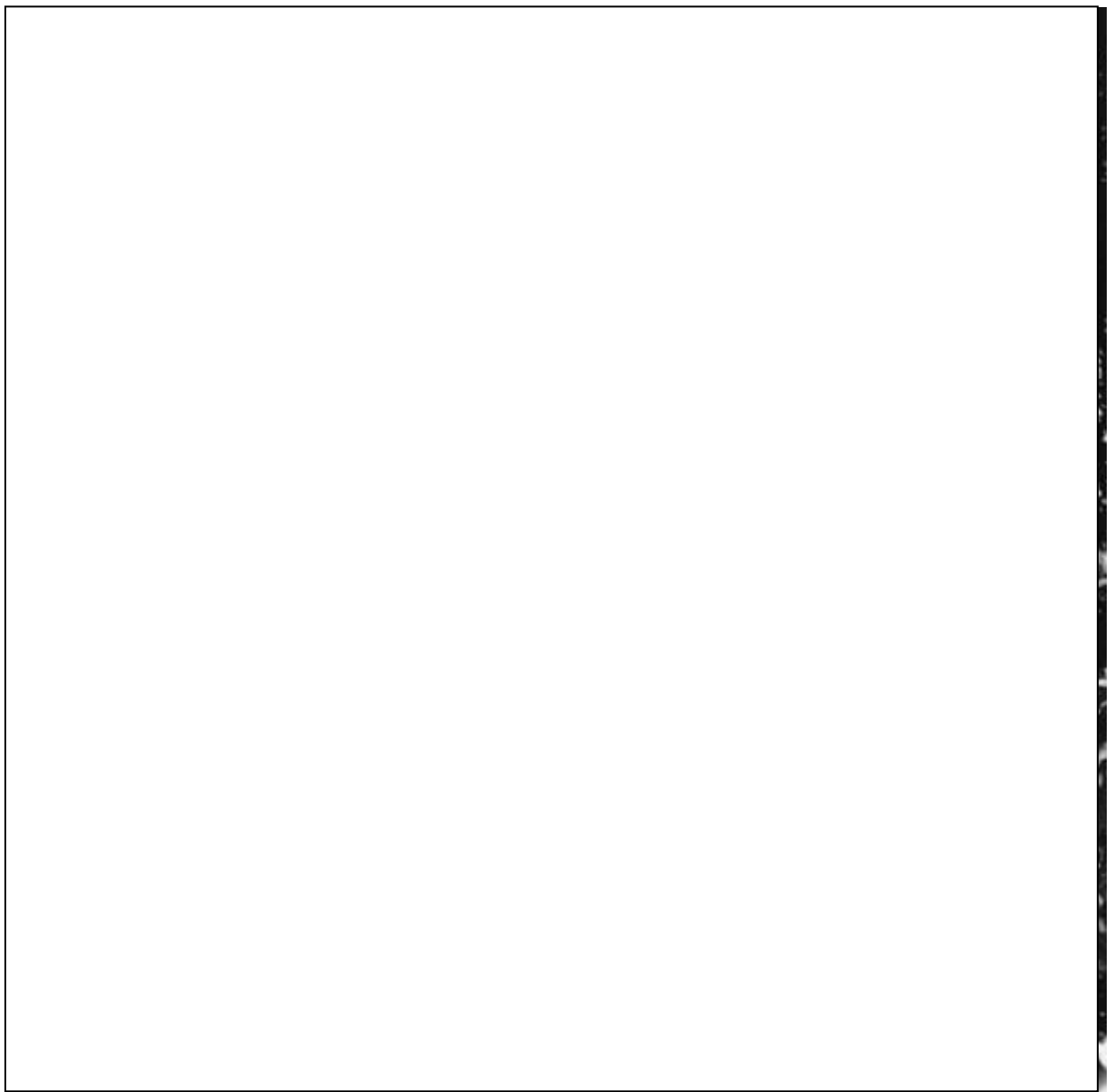
kijkmoment, (en van beelden in het algemeen) ook vanuit een culturele context plaatsvindt, is het toch een belangrijke bron in dit onderzoek.

1. Deconstructie van de Index

Fotografie dankt haar belang vooral aan de werkelijkheidswaarde die er vanaf het begin aan is toegekend. Mary Warner Marien zegt dat het geloof in objectieve weergave van de werkelijkheid nog eens wordt versterkt door technieken, die door fotografen al vanaf het eerste begin werden toegepast.³ Onder andere door het weglaten van symbolische objecten en versierde achtergronden en door een portret op borsthoogte te maken, waardoor de indruk wordt gewekt van een persoonlijke benadering, wordt het waarheidsgehalte van de fotografie versterkt. Door die werkelijkheidswaarde werd fotografie al snel toegepast in verschillende wetenschappen en als documentaire fotografie. Omdat in de academische schilderkunst van het begin van de negentiende eeuw de gedachte leefde dat de kunst vooral 'naar de natuur' moest zijn, waarheidsgetrouw, en men van de fotografie dacht dat het de natuur letterlijk weergaf, werd fotografie, volgens Warner Marien, ook gezien als een potentiële kunstvorm.⁴

Die relatie met de werkelijkheid wordt vanaf de jaren '60 van de twintigste eeuw gelegd door middel van het semiotische begrip van de index, een relatie die niet arbitrair is, maar een directe relatie veronderstelt. Een relatie waarin het teken en de referent onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, zoals rook onlosmakelijk met vuur verbonden is. De persoon of het object op de foto is direct gerelateerd aan de echte persoon of het echte object. Susan Sonntag noemt de foto niet alleen een afbeelding of een interpretatie van de werkelijkheid, maar een spoor 'dat soms rechtstreeks van de realiteit is afgedrukt, zoals een voetafdruk of een dodenmasker.'⁵ Toch roept de index nog steeds verhitte discussies op, discussies die stevast gaan over weergave van de werkelijkheid voor de lens, de relatie met de personen en objecten die voor de lens aanwezig waren. Maar is dat nu wel zo'n wezenlijke discussie? Is het wel een verwijzing naar de personen of objecten die wij in beeld menen te zien?

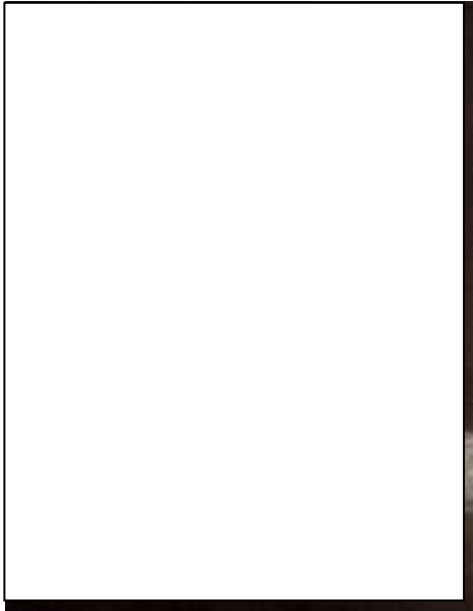
André Bazin zegt al in 1945 dat het fotografische beeld het object zelf is, bevrijd van de condities van tijd en ruimte. De spookachtige en soms bijna onontcijferbare schaduwen zijn levende wezens op een zeker moment gevangen in hun zijn.⁶ In *Camera Lucida* stelt Barthes dat de foto een letterlijk gevolg is van zijn referent.⁷ Dit letterlijke gevolg is de indexicaliteit die Barthes en anderen aan de foto toekennen, indexicaliteit naar personen en objecten voor de camera.



Afb. 1: Ylla, *Leopard Lurking in Tree*, 1954-55.

Maar is dat nu werkelijk zo, kijken we naar echte objecten en personen, en moeten we wel zo kijken naar foto's, of doen we daarmee de foto tekort?

Waar we naar kijken als we een foto zien, is in wezen niet meer dan een hoeveelheid lichtvlekken of de spookachtige schaduwen, zoals Bazin zegt. Lichtvlekken die de vorm aan lijken te nemen van een object dat we herkennen, een panter die in een boom ligt uit te rusten. In die abstracte lichtvlekken menen we iets te herkennen en direct leggen we de link tussen dat object en de lichtvlekken waaruit de foto is opgebouwd (Afb. 1). In *Philosophy of Photography* (2007) zegt Henri van Lier dat het niet het object is dat de film 'aangeraakt' heeft, maar dat het lichtdeeltjes zijn die de foto raken en daarmee een fragiele en abstracte verbinding leggen met het object.⁸



Afb. 2: Manuel Alvarez Bravo, *Portrait of the Eternal*, 1935.

Soms gaan de lichtvlekken en schaduwen die een persoon lijken te vormen (Afb. 2), naadloos over in een even intensieve licht- of schaduwvlek in de achtergrond. Zit er een opening in het gezicht of de arm, waardoor we de achtergrond zien of heeft het gezicht een uitstulping? Waar houdt het gezicht op en waar begint de achtergrond? Blijkbaar hebben we geen moeite om de missende delen van het object in te vullen en de lichtvlek te interpreteren als een goed gevormd gezicht, we zien het missende deel niet eens, we zien alleen de referent.

Als we het hebben over indexicaliteit van de foto dan hebben we het over de objecten die in beeld verschijnen en niet over de fotonen die het werk doen, zegt ook Joel Snyder (kunsthistoricus, onderzoekt visuele perceptie).⁹

Waar de index mee verward wordt, is met de scene die we voor de lens zien. Op het moment dat je afdrukt, leg je niet de scene vast die voor de lens aanwezig is, maar leg je het licht vast dat gedurende de tijd dat de lens open staat voor de lens aanwezig is. En als op de afdruk zichtbaar is dat de arm naadloos overgaat in de achtergrond, is er niet iets mis met die arm en er is ook geen 'foute' index van die arm gemaakt. We interpreteren de lichtvlekken nog steeds als arm en achtergrond, maar doen dat omdat ze gelijkenis vertonen met of herkenbaar zijn als een arm en een achtergrond. Of beter, we doen dat op basis van wat we geleerd hebben, op basis van onze culturele omgeving, waarin ervan uit wordt gegaan dat iedere foto realiteit is. Op basis van iconiciteit, van overeenkomst vertonen met, leggen we de verbinding met die objecten. De link tussen het object op de foto en dat wat zich voor de camera bevond, is een heel fragiele verbinding.

De discussie in *Photography Theorie (2007)*, waar ook het voorgaande citaat van Joel Snyder uit afkomstig is, gaat onder andere over een persoon die niest op het moment dat de foto wordt gemaakt. De veeg die op de foto zichtbaar is, wordt door de één gezien als een persoon en wordt door de ander zeker niet als een persoon gezien. Joel Snyder vraagt zich af of dit een foto is van een man met een goed lichaam en een 'vervaagd' hoofd, terwijl de kunstfilosoof Jonathan Friday zegt dat nog steeds die ene persoon voor de camera indexicaal wordt gerepresenteerd.¹⁰ Als de foto een index is van personen en objecten die voor de camera aanwezig waren, hoe moeten we dan de foto *View of the Boulevard du Temple* (c. 1839) van Daguerre interpreteren? We weten dat er in de vroege fotografie erg lange sluitertijden nodig waren om het beeld vast te leggen. Het is dus bijna zeker dat er meer personen en voertuigen de Boulevard du Temple zijn gepasseerd gedurende de tijd dat de

foto gemaakt werd. Die objecten hebben ongetwijfeld hun sporen (een index) achter gelaten door het licht in de scene te ‘verstoren’ met hun aanwezigheid, licht dat ongetwijfeld als spoor in de fotografische laag aanwezig is. Het iconische, hun beeld en hun gelijkenis, hebben ze echter meegenomen en zijn niet terug te vinden. James Elkins vraagt zich in genoemde discussie af of het niet beter is de term index maar helemaal te vermijden, omdat de indexicaliteit een problematische term is, die meer een eufemisme is dan een metafoor.¹¹

Het probleem is dat wanneer wij betekenis aan een foto gaan toekennen, we de behoefte hebben om er iets in te zien. Er moeten objecten of dingen zichtbaar zijn waaraan we de betekenis kunnen koppelen en dus gaan we de index vertalen naar de iconiciteit die in het beeld aanwezig is. Het licht verdwijnt daarmee naar de technische laag, het licht dat nodig is om een foto te kunnen maken. Dus, of de index wordt een vorm van wijzen met een iconisch vingertje of we vermijden de term, zoals Elkins voorstelt. In beide gevallen vergeten we dat de index er wel degelijk is, de index van het verwijzen naar het aanwezige licht voor de lens.

De index zien als de verbinding met de objecten voor de camera wordt niet als een gelukkige gezien. Altijd weer ontstaat de tweestrijd met het iconische, met dat wat we waarnemen in de foto. We zullen een manier moeten vinden om het iconische en het indexicale uit elkaar te trekken, om ervoor te zorgen dat ze niet meer de tweestrijd met elkaar aangaan. Om dat te bereiken brengen we de index in de eerste plaats terug tot wat hij is, een verwijzing naar de lichtomstandigheid gedurende de tijd waarin de foto gemaakt werd. De hoeveelheid abstracte lichtvlekken die samen het iconisch beeld vormen, hebben daarmee de ruimte gekregen een dialoog aan te gaan met de kijker over betekenis van de voorstelling, niet meer vanuit het punt van realiteit en waarheid van het beeld, maar puur vanuit het representatieve karakter van het iconische beeld. Daarmee doen we in eerste instantie recht aan de foto als representatie van het iconische beeld, maar nu niet als een vorm van een naïef realisme, maar zoals Terence Wright (professor in Visual Arts) het noemt, een ‘natuurlijke overeenkomst’ tussen de foto en de opgenomen omgeving op basis van beeld conventies.¹² Tegelijk geeft dat de ruimte om anders naar het indexicale van het licht te kijken.

Een ander aspect waardoor je geneigd bent licht in de fotografie als een technische noodzaak te zien, is de factor tijd. Barthes zegt dat fotografie geen object presenteert, maar tijd.¹³ En ook anderen, waaronder Bazin, zeggen dat fotografie tijd op een andere manier presenteert.¹⁴ Maar fotografie presenteert niet alleen tijd op een andere manier, zij presenteert vooral licht op een andere manier; de foto verzamelt licht binnen een tijdspad in een

kijkmoment. Bij het betekenis geven gaat het om het *kijkmoment*, dat is waar de foto om gemaakt is, dat is het moment waarop er betekenis aan de foto gegeven wordt. In het kijkmoment is tijd van ondergeschikt belang, omdat de kijker niet uit de foto kan halen hoe daar mee om gegaan is, terwijl het voor de maker van groot belang is geweest. Natuurlijk kunnen we van een foto zeggen 'this will be and this has been' zoals Barthes doet in *Camera Lucida*¹⁵, in een foto kijk je de facto altijd naar het verleden en dat kan voor de kijker een belangrijk gegeven zijn bij de interpretatie. We kunnen van een foto zeggen dat het een 'beslissend moment' is, zoals Cartier Bresson zegt dat een foto moet zijn, het moment waarop alles op zijn plek is en net voordat alles weer terugvalt in de dagelijkse ongeordendheid.¹⁶ Is dat 'beslissend moment' een keuze uit meerdere opnamen, dan is er eerder sprake van toeval.

Als we zeggen dat *fotografie licht op een andere manier presenteert*, dan doelen we op de fotograaf die door een sluitertijd te kiezen en op de ontspanknop te drukken, het licht de ruimte geeft zijn werk te doen en dus wordt het licht of de indruk van licht gedurende die tijd vastgelegd, licht dat gedurende die tijd van kwaliteit kan veranderen en zo zowel het indexicale als ook het iconische in de foto verandert.

Hiroshi Sugimoto gebruikt de tijd om een kwaliteit van licht op zijn *Seascapes* vast te leggen en niet om de tijd te laten zien. '[...] the Night Seascapes function almost like a painting. I design the visions first. Then I calculate the passage of the moon and its lighting, also the degrees of the moon by the season and by the time of night. So today I work more like an astronomer, by calculating the visual effects. I want a macrocosmic effect on the image,' zegt Sugimoto.¹⁷ Met de nauwkeurigheid van een schilder legt Sugimoto het licht vast, het licht dat gedurende een bepaalde tijd, op een bepaalde plaats aanwezig was. Tijd is daarbij een technisch hulpmiddel en niet het licht. Licht gebruikt Sugimoto om een (atmos)sfeer te bereiken. Door de juiste 'presentatie' van licht geeft Sugimoto een representatie van lucht: '[...] regular nature photography uses a lot of trees or mountains, or other figurative things. But if you intend to take a picture of the air, how do you do it? Air is transparent, there is nothing to see.'¹⁸ We doen Sugimoto (en andere fotografen) echt tekort als we het licht in zijn tijdopnamen afdoen als technische noodzaak. Sugimoto maakt het onzichtbare zichtbaar door het indexicale licht, niet door uit te gaan van objecten in beeld, maar door juist de lucht door middel van licht te presenteren. Het licht verdwijnt daarmee niet in het zichtbare dat hij creëert, de lucht, maar het onzichtbare (ver)schijnt juist door middel van het licht.

Door het licht niet meer te behandelen als technische noodzaak kunnen we onszelf andere vragen gaan stellen. Als licht alleen nog maar een noodzaak

is om de abstracte lichtvlekken te vormen, dan krijgen we plotseling de ruimte om dat licht vanuit een ander standpunt te bezien. Waar eerst het licht een onderdrukte rol toebedeeld kreeg vanuit het gevecht tussen de index en het icoon, een rol vooral als technische noodzakelijkheid, ontstaat nu de mogelijkheid om naar het karakteristieke van het licht te kijken. We moeten wel zorgen dat het iconische daarbij niet in de weg zit en we het licht zo kunnen zien dat het betekenis kan krijgen.



*Afb. 3: Sam Taylor-Wood, After Dark (With Lights), 2008.
Deze foto is gebruikt in de figuren over de betekenislagen in
het volgende hoofdstuk.*

2. Licht als betekenislaag



De opening om licht te gaan zien als een aparte laag, wordt gegeven door het artikel *Rhetoric of the Image* (1964) van Roland Barthes. In dat artikel heeft Barthes het over de verschillende betekenis- en tekenlagen die in een foto voorkomen. Hij heeft het over de taalkundige boodschap (de tekst bij een foto, in zijn onderzoek de reclamefoto), een gecodeerde iconische boodschap en een ongecodeerde iconische boodschap. Een gecodeerde (coded) iconische boodschap is een boodschap waarbij de de kunstenaar een vertaling heeft gemaakt van wat hij



Figuur 1: Barthes' Iconische laag. In een foto, zegt Barthes, is deze altijd ongecodeerd.

ziet naar wat hij maakt, terwijl een ongecodeerde boodschap die vertaling mist. Een ongecodeerde boodschap is een registratie van een scene (figuur 1: laag B).¹⁹ In het eerste geval moet de kijker dus weer een vertaling maken van wat hij ziet naar dat wat het betekent. Die vertaling doet hij vanuit zijn culturele achtergrond. In het tweede geval gaat het om een pure

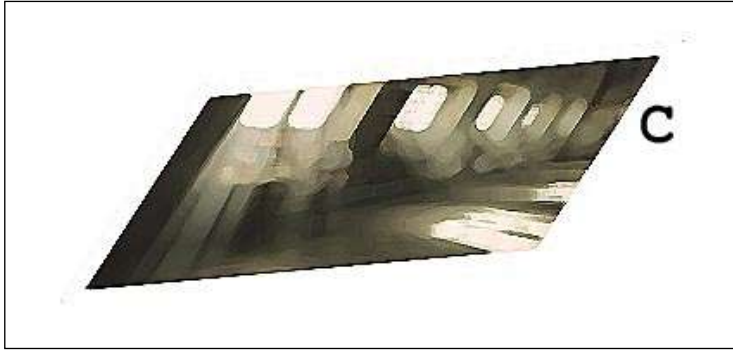
waarneming en onze getraindheid om daar betekenis aan te geven. Barthes brengt met deze redenering een aantal betekenislagen in het beeld aan.

We kunnen Barthes aanvullen door te stellen dat foto een aantal lagen heeft, een technisch fotografische laag, een iconische laag en een indexicale laag.



Figuur 2: De Technische/Fotografische laag. Ongecodeerd.

De technisch/fotografische laag (figuur 2: laag A) is de laag waar we altijd naar verwijzen als we het over het licht in de fotografie hebben. Die laag kan in de fotografie alleen maar bestaan door het licht. De fotografische laag die vorm en toon krijgt door de reactie tussen de chemische laag en de fotonen. Dit is een ongecodeerde laag.



Figuur 3: De Indexicale laag. De laag die de indruk van licht toont. Gecodeerd.

De indexicale laag (figuur 3: laag C) is de laag waarin het licht als een spoor achterblijft. Het licht dat op een zeker moment, gedurende een bepaalde tijd en op een bepaalde plaats aanwezig was of het licht dat door de fotograaf tijdens de opname gecreëerd is of dat beïnvloed is door de fotograaf bij het afdrucken. Zelfs een indruk van licht die ontstaat bij

het reproduceren van foto's in drukwerk door papierkeuze en drukmethode. Dit licht beïnvloedt de manier waarop wij een foto waarnemen en interpreteren, het is geen beeld, het vormt niets; het geeft of beter het maakt een indruk. Het kan zijlicht zijn of strijklicht, overbelichting of onderbelichting, tegenlicht of licht van onderaf, aanwezig of gemaakt, per ongeluk of bedoeld. Kortom, het is *de indruk van een bepaalde soort licht in de foto*. De stelling is dat dit een gecodeerde indexicale laag is.



Figuur 4: De Iconische laag. Gecodeerd en ongecodeerd.

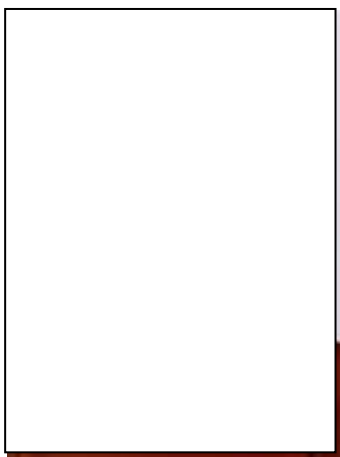
De iconische laag in de foto (figuur 3: laag B) is de laag waarin het beeld, het afgebeelde, zich bevindt. In deze laag bevinden zich de gecodeerde en ongecodeerde iconische beelden. Dit is de laag die naar het 'echte' in het beeld verwijst. We herkennen objecten en personen; de eerder genoemde 'natural correspondences' van Terence Wright. Het is ook de

laag die de manier van kijken van de fotograaf laat zien bij de keuze van zijn onderwerp.²⁰

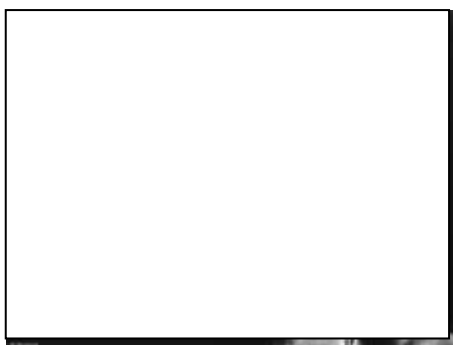
In *The Spoken Image* stelt Clive Scott een tabel samen met daarin de verschillen tussen het iconische en het indexicale.²¹ Hij deelt daarbij het gecodeerde beeld in bij het iconische en het ongecodeerde beeld bij het indexicale, terwijl Barthes het bij het ongecodeerde beeld wel degelijk over een iconisch beeld heeft.²²

De foto is net als elk ander kunstwerk ook een interpretatie, ook, omdat een foto naast icoon ook wel degelijk een index is: een indruk van het aanwezige licht. De vraag is echter of de index als weergave van de werkelijkheid ook een interpretatie is of dat de indexicale laag alleen een ongecodeerde laag is die samenvalt met de technische laag. Een laag die een aanhaling is, een quote zoals Clive Scott het noemt, van dat wat zich voor de

lens bevond of is het ook een gecodeerde laag, een laag die een vertaling is van de werkelijkheid.²³



Afb. 5: Thomas Ruff,
Portrait (A. Roters), ca 1980.



Afb. 4: Claudia Andujar, *Chamán Yanomami*, 1978.

De twee foto's hierboven, van Claudia Andujar en Thomas Ruff, geven een goed beeld van de middelen die een fotograaf tot zijn beschikking heeft om een indruk mee te geven aan een foto door middel van licht, waarbij het er voor die indruk niet toe doet of het licht bij de opname tot stand kwam en/of later nog is beïnvloed in de donkere kamer of bij het drukken. In beide gevallen is het wel een registratie van de werkelijkheid, maar niet van een onvertaalde werkelijkheid. Ruff wendt in zijn foto (Afb. 4) alle middelen aan om iedere vorm van schaduw te vermijden. Hij voorkomt daarmee dat het beeld een bijzondere tekening, bijzondere accenten, meekrijgt en tegelijkertijd is hij dus voor de volle honderd procent bezig met het creëren van een beeld, het iconische beeld (het portret) en het indexicale beeld (de indruk van licht). Bij Claudia Andujar (Afb. 5) is juist het tegenovergestelde aan de hand. Zij wendt alle middelen aan om juist meer tekening, meer expressie in het beeld te krijgen. Bij haar is het belangrijk dat de helft van het gezicht door het donker wordt verhuld, dat de wang geaccentueerd wordt door een donkere vlek en de objecten in het oor en het haar er als overbelichte, vage, lichtvlekken uitspringen.²⁴

Deze beide foto's laten duidelijk zien dat ook het indexicale in een foto wel degelijk een gecodeerde boodschap kan zijn en dus niet alleen een ongecodeerde boodschap. Daarmee is er wel meteen ook een tegenstelling gecreëerd met dat wat Barthes stelt, namelijk dat een beeld bestaat uit onder andere een gecodeerde iconische boodschap en een ongecodeerde iconische boodschap. Hier introduceren we ook een gecodeerde indexicale boodschap, in een laag die wel gecodeerd móét zijn, wil je er betekenis aan toe kunnen kennen, in plaats van te denken dat dit niet meer is dan een weergave, een quote, van de werkelijkheid.

Barthes noemt drie punten waaraan gecodeerde afbeeldingen moeten voldoen: *een set regels voor vertaling, onderscheid in beeld kunnen maken tussen belangrijk en onbelangrijk, en het maken van een beeld vereist leerproces.*

Volgens Barthes voldoet *de foto* niet aan de norm van een set regels voor vertaling.²⁵ Als we echter de foto's van Ruff en Andujar weer in ogenschouw nemen, dan gebruiken zij wel degelijk een set (eigen) regels, waaronder die voor belichting, om tot het gewenste resultaat van hun foto's te komen. Regels die wel degelijk een historisch en cultureel karakter hebben. In het geval van Ruff is de invloed van de regels van Bernd en Hilla Becher aan deze serie foto's af te zien.

Het tweede punt van Barthes, het onmiddellijke belang om in een afbeelding onderscheid te maken tussen het belangrijke en het onbelangrijke, kan volgens hem in de fotografie alleen maar door *trucage*.²⁶ Ruff weet echter door zijn manier van belichten het onderscheid tussen het belangrijke en het onbelangrijke volledig op te heffen. Andujar weet door precies te belichten juist onderscheid te maken tussen belangrijke en onbelangrijke delen van haar foto. Waar Barthes beweert dat dit alleen door *trucage* kan, zijn belichting en scherpte juist twee stijlmiddelen in de fotografie die het mogelijk maken om de nadruk te leggen op delen van een foto. Natuurlijk zijn het andere middelen, met andere mogelijkheden dan in de schilderkunst, waarmee de kunstenaar objecten weg kan laten; maar het zijn wel de mogelijkheden van de fotografie. Goede voorbeelden van de mogelijkheden die licht en scherpte bieden, zijn al vroeg in de fotografie terug te vinden in het Pictorialisme. De Britse fotograaf Peter Henry Emerson, één van de theoretici achter het Pictorialisme, stelde dat de camera geen kunst kan maken, maar dat de fotograaf zijn focus moest leggen op de belangrijke delen in een scène, waarbij het gebruik van (diffuus) licht en scherpte belangrijke beeldmiddelen zijn.²⁷ Hoewel Emerson later fotografie als kunstvorm afwees, baseerden de Pictorialisten hun ideeën van fotografie als kunst op de foto's van Emerson.²⁸

Als derde en laatste punt noemt Barthes dat alle codes een leerproces vereisen.²⁹ Waarom zou je fotograferen moeten leren, iedereen kan een camera kopen en (zeker tegenwoordig) foto's gaan maken. Proefondervindelijk kom je vanzelf tot een aardig en goed belicht plaatje. Toch hebben de meeste fotografen wel degelijk hun leermeester en hun 'scholing' gehad en zijn op hun beurt weer leermeester geworden. Thomas Ruff heeft zijn fotografische leerperiode doorlopen bij de Bechers en hun stijl is nog terug te vinden in zijn foto's. De foto (Afb.6) hiernaast van Sergei Lobovikov is moeiteloos te herkennen als een foto in dezelfde stijl als Emerson beschrijft. Fotografen leerden tot ongeveer de jaren twintig van de twintigste eeuw vooral van elkaar en van andere kunstenaars. Juist het leren van regels en methoden om zaken te representeren, maar die ook de culturele achtergrond van de fotograaf laten



Afb. 6: Sergei Lobovikov, *Widow's thoughts*, ca.1900.

zien bij de keuze van zijn onderwerp en bij de manier om het onderwerp te presenteren. Leerprocessen die in de fotografie voor het eerst een formele rol kregen bij het Bauhaus (1919 – 1932). Een ontwikkeling die zich na de Tweede Wereldoorlog doorzette op de meeste kunstacademies en vanaf de jaren zestig van de twintigste eeuw ook aan universiteiten. Die ontwikkeling heeft geleid tot het ontstaan van een eigen (visuele) taal voor de fotografie, een ontwikkeling die nu nog steeds door gaat.

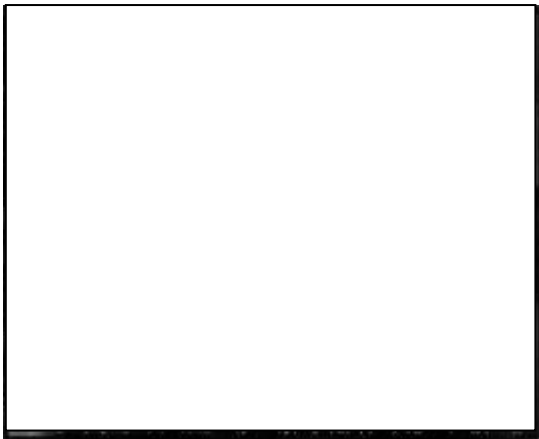
Ook met het begrip intertextualiteit is het ontstaan van een code te verklaren. Het zien leert alleen door het zien, zegt Merleau Ponty.³⁰ Iemand begrijpt een tekst, omdat vroegere teksten hebben bijgedragen tot de vorming van een code, zo omschrijft Van den Braembussche het begrip.³¹ Bij intertextualiteit gaat het om de invloed van eerdere teksten en in dit relaas dus om eerdere foto's. Foto's krijgen betekenis in het licht van vroegere foto's. Het kijken naar foto's draagt bij aan het begrip voor volgende foto's. Dit duidt op de ontwikkeling van een code, op de mogelijkheid om relaties te leggen tussen foto's. Veel foto's kijken leidt dus vanzelf tot de vorming van codes en van begrip voor foto's. Intertextualiteit leidt ertoe dat foto's op den duur alleen nog naar elkaar verwijzen en het begrip realiteit, naar de achtergrond verdrongen wordt. We zien foto's in het licht van andere foto's, ze roepen herinneringen op aan die andere foto's.

Een goed voorbeeld van gecodeerde foto's zijn de *Equivalent's* van Alfred Stieglitz, waarin hij zijn eigen gevoel *vertaalt* naar een beeld. Ook andere kunstfotografen zoeken naar tekens, symbolen en betekenissen in plaats van naar realiteit. De mist van de Pictorialisten verstopt niet de werkelijkheid maar suggereert een mogelijkheid, zegt Warner Marien. Ze doelt daarmee op het gebruik van het intuïtieve, van symbolen en van verwijzingen naar verstopte boodschappen.³² De zoektocht naar de vertaling van de werkelijkheid is altijd al een doel van fotografie geweest en altijd weer waren er 'leerlingen' die erop doorgingen. De Amerikaanse fotograaf Minor White (1908 – 1976) stelde dat er vier soorten foto's waren, de documentaire foto, de afbeelding, de informatieve foto en de equivalent. Met de equivalent 'leert' Minor White iets belangrijks van Stieglitz en gaat daar vervolgens op zijn manier mee verder; hij ontwikkelt daarmee de code voor de equivalent. Een fotograaf die een Equivalent maakt, presenteert een gevoel door middel van een beeldmetafoor. Dat gevoel heeft hij niet voor het onderwerp dat hij fotografeert, maar voor iets anders. De Equivalent, zegt Minor White, groeit door het werk dat mensen erin stoppen en de resultaten die ze er mee bereiken.³³

De voorbeelden geven aan dat het ontwikkelen van een code groeit met het gebruik van het medium fotografie en met het ontwikkelen van

fotografische theorieën. Datzelfde geldt natuurlijk ook voor de ontwikkeling van een taal om de indexicale boodschap van licht te kunnen benutten en te kunnen begrijpen.

Licht dat niet alleen gebruikt wordt om het iconisch beeld te versterken, maar dat ook gebruikt wordt om een gevoel uit te drukken of een boodschap mee te geven. De foto *Untitled (Minotaure)* (1936) van Man Ray is een goed voorbeeld van het gebruik van licht om een iconisch beeld te versterken; hij belicht een torso zodanig dat er een suggestie van de kop van een stier verschijnt. Het licht is niet alleen een letterlijke vertaling van de werkelijkheid, maar ook een middel om de werkelijkheid te manipuleren.



Afb. 7: Tokihiro Satoh, *Photo-Respiration* #21, 1989.

Een voorbeeld van manipulatie van de werkelijkheid door middel van licht is te vinden in de foto's van Tokihiro Satoh. In zijn foto's creëert Satoh een werkelijkheid die niet bestaat, die alleen door het fotografisch materiaal te vangen is. In de technisch fotografische laag vormen de lichtsporen wel degelijk een ongecodeerde indexicale boodschap, de lichtsporen zijn een letterlijke quote van de realiteit die het fotografische materiaal gezien heeft. Verder heeft niemand, ook Satoh niet, dit beeld ooit gezien of kunnen zien. Zijn *Photo-Respiration* (Afb. 7) geeft een

goed beeld van wat Barthes bedoelt met een ongecodeerd iconisch beeld. Hier is op het iconische vlak geen sprake van een vertaling van de werkelijkheid naar een fotografisch beeld, maar is het iconische beeld wel een quote van ruimte en licht. Tegelijkertijd weet Satoh in de gecodeerde indexicale laag zijn ideeën, zijn gevoel van ruimte en van licht, te vertalen naar een visuele, fotografische boodschap.

Het indexicale van het licht draagt, naast het iconische beeld dat door het licht gevormd wordt, bij aan de betekenis van een foto. Als we de foto bezien vanuit het idee van een egaal belichte foto met niet teveel verschil in de donkere en lichte partijen, dan is wat de camera vastlegt de feiten zoals die voor de camera aanwezig waren. Door creatief met het licht om te gaan weet de fotograaf er zijn ideeën aan toe te voegen. Door die creativiteit, die vertaling van de werkelijkheid, ontstaat de gecodeerde indexicale laag. De situatie die nu voor de indexicale laag is ontstaan, is met semiotische begrippen als volgt te omschrijven: Het licht in de indexicale laag is een teken, waarbij het soort licht een betekenaar is die verwijst naar een betekende.

Die eerste laag van betekenen, van betekenis geven, noemen we het denotatieve niveau van het teken (zie ook Van den Braembussche³⁴) en gaat over de manifeste betekenis. Een foto met weinig licht in beeld of enige

lichtpunten verwijst naar iets dat werkelijk is, bijvoorbeeld 'het is nacht'. Zo'n lichtsituatie, 'het is nacht', zal iedereen als zodanig herkennen, het is een manifeste betekenis. Het indexicale kan op denotatief niveau dus een betekenis met zich meedragen.

De tweede laag van betekenen noemen we het connotatieve niveau of de immanente betekenis. Op dit niveau van betekenen wordt er één of zelfs meerdere bijbetekenissen aan de betekenaar opgehangen. Aan de lichtsituatie 'het is nacht' zal de een betekenis van gevaar toekennen, terwijl het voor de ander een romantisch gevoel oproept door een (mogelijke) sterrenhemel. Dit betekenen op gevoelsniveau is voor iedereen anders, het gaat hier om latente betekenissen. Het indexicale kan dus ook op connotatief niveau een betekenis met zich meedragen.

Bij de foto is het dus niet alleen belangrijk om naar het iconische beeld te kijken dat door het licht gevormd wordt, maar ook naar de indruk die het licht maakt. Een indruk die letterlijk kan zijn: 'het is nacht', of die gevoelsmatig kan zijn: 'het is gevaarlijk'.



Figuur 5: De drie betekenislagen in een foto.

3. Betekenissen in licht

Het is een volkomen natuurlijke houding om het indexicale met het iconische te verbinden, we willen altijd weer terug naar de werkelijkheid, naar dat wat iets voorstelt. Onze manier van kijken naar licht is veelal een overblijfsel van het Verlichtingsdenken; licht is een middel om de duisternis te verdrijven, het onbekende kenbaar (zichtbaar) te maken.³⁵ Licht en duisternis worden vanuit het Verlichtingsdenken als twee aparte grootheden beschouwd, als positief en negatief, terwijl het beter is om licht en duisternis als een eenheid te zien. Duisternis duidt ook op een bepaalde hoeveelheid licht en is in wezen niets anders dan een mindere hoeveelheid licht. De indruk van licht is er niet altijd een van onthullen en de indruk van duisternis er een van verhullen. Extreem licht verblindt en vernietigt alle objecten en heeft dus het hetzelfde effect als duisternis, zegt Edmund Burke.³⁶ Ook het soort licht dat gebruikt wordt, kan een gevoel opwekken. Cor Blok haalt in zijn boek *Beeldvertalen* Robert Louis Stevenson aan die over elektrisch licht zegt: ‘a lamp for a nightmare! Such a light as this should shine only on murders and public crime.’³⁷

Om het *wezen* van licht te doorgronden wordt gebruik gemaakt van de methode van de fenomenologie. De fenomenologie staat voor een bepaalde manier van wijsgerig onderzoek, waarin het wezen van de kunst (en in dit onderzoek de fotografie) niet in een vooraf bepaalde essentie wordt vastgelegd, zegt Van den Braembussche.³⁸ Het nadeel van bijvoorbeeld de semiotiek, dat overigens een latere methode van onderzoek is dan de fenomenologie, is dat het teveel de nadruk legt op herkenbaarheid van tekens, op de relatie met de werkelijkheid. Het licht in de fotografie verliest daardoor zijn materialiteit en wordt slecht een technische noodzaak.

Om het licht te willen en te kunnen zien, moeten we het wezen van het licht gaan bekijken, hierdoor krijgt het licht eigenschappen en kwaliteiten en is het niet alleen iets dat het iconische vormt. Om aan het licht betekenissen te kunnen verbinden, moeten we zoals de fenomenoloog dat noemt, een tegennatuurlijke houding aannemen. We willen immers inzicht krijgen in de betekenis van een verschijnsel, in dat wat verschijnt.³⁹ Om in de fotografie de betekenis van de indruk van licht te achterhalen, is een tegennatuurlijke houding nodig. Een houding die erg lastig is vol te houden, omdat we altijd weer geneigd zijn om, zoals Barthes het noemt, ‘de referent te zien’ en dus terugvallen in onze natuurlijke houding.

Om het *wezen* van het licht te kunnen zien moeten we beginnen met dat wat we vanuit de wetenschap over licht weten, te vergeten. De fenomenologie leert ons het bestaan van de werkelijkheid tussen haakjes te plaatsen.⁴⁰ Als je wilt weten wat licht is dan kan je dat vanuit de rede benaderen en een wetenschappelijke formule raadplegen, maar als je naar het licht kijkt zoals bijvoorbeeld Daido Moriyama dat ervaart, dan zie je licht op een andere, nogal schokkende wijze.

Om het *wezen* van het licht in de foto te kunnen zien, moeten we dichterbij de foto toe durven gaan. Zolang we op afstand blijven, zien we alleen nog de afgebeelde objecten, de referent. Zodra we de foto dichterbij durven laten komen, zowel fysiek als psychisch, verdwijnen de objecten en wordt de indruk van licht belangrijk. Om bij een schilderij het medium, de verf mee te laten tellen in het gevoel en de betekenis die het schilderij oproept, is het belangrijk om naar het schilderij toe te gaan. Zolang je op afstand blijft, slokt het beeld (de referent) het specifieke van het medium in zich op, het verbergt de kwaliteiten. Zodra je dichterbij komt gaat de verf leven, krijgt het karakter en gaat het meedoen in de betekenisgeving. Martin Lister haalt Sarah Kember (onderzoeker nieuwe communicatie technologieën) aan en zegt dat ons begrip van de realiteit van een foto, ver verwijderd is van de *waarheid*.⁴¹ Ze verwijst daarmee naar het gevoel van realiteit dat een foto in ons oproept, een gevoel dat direct verbonden is met de indexicaliteit van de foto.



Afb. 8: Alexander Gardner, *Lewis Payne in sweater seated and manacled*, 1865.

Dat het bij dat zoeken naar het *wezen* van licht ons niet gaat om het maakmoment maar om het kijkmoment, zoals in de inleiding al vermeld is, laat het volgende voorbeeld van foto's van Alexander Gardner zien. Zijn foto hiernaast (Afb. 8) is de foto zoals hij te zien is in *Camera Lucida* van Barthes. Voor Barthes is het punctum in deze foto *he is going to die*, een punctum dat zeker bij deze foto afhankelijk is van het kennen van het verhaal achter deze foto.⁴² Je kan ook zeggen dat het punctum van deze foto zit in het licht zoals dat in de foto voorkomt in *Camera Lucida* (in afbeelding acht is geprobeerd dat zo dicht mogelijk te benaderen).

Lewis Payne zit in een benarde situatie en afgaand op wat Barthes zegt, wacht hem de doodstraf. De blik wordt gevangen door het licht in deze foto, driekwart van deze foto is donker en alleen het kwart linksboven is licht. Het lichaam van Payne zit gevangen in de duisternis, zijn hoofd zit voor een belangrijk deel nog in het lichte deel, maar de zijkant van zijn gezicht en nek beginnen al in het duister terecht te komen. De blik is gericht op de duisternis en het hoofd draait daar naar toe.

Deze foto is precies zo'n voorbeeld van hoe lastig het is om de natuurlijke houding los te laten en een tegennatuurlijke houding aan te nemen, voordat we de betekenis van de foto gaan interpreteren. Barthes is niet in staat om los te komen van het verhaal van Lewis Payne en de meeste mensen zullen gevangen raken in de blik van de jongen. Als je het *wezen* van het licht laat spreken, als je het toelaat tot jouw lichaam, zoals Merleau Ponty dat noemt, dan moet je naar het licht toe. Dan moet je alleen het licht waarnemen en het beeld, de werkelijkheid vergeten.⁴³ De betekenis die je dan aan deze indruk van licht toekent is die van opgeslokt worden door de duisternis; het hoofd heeft nog net de vrijheid om te denken, maar veel ruimte geeft het licht niet meer. De immanente betekenis die de duisternis met zich meedraagt is dood, gevaar.

Hoe sterk die werking van het licht is bij het kijkmoment, is op te maken uit de originele gedigitaliseerde afbeeldingen van de foto uit *Camera Lucida* in relatie met een andere foto van Lewis Payne in zijn cel.



Afb. 9: Alexander Gardner, Lewis Payne in sweater seated and manacled, 1865.

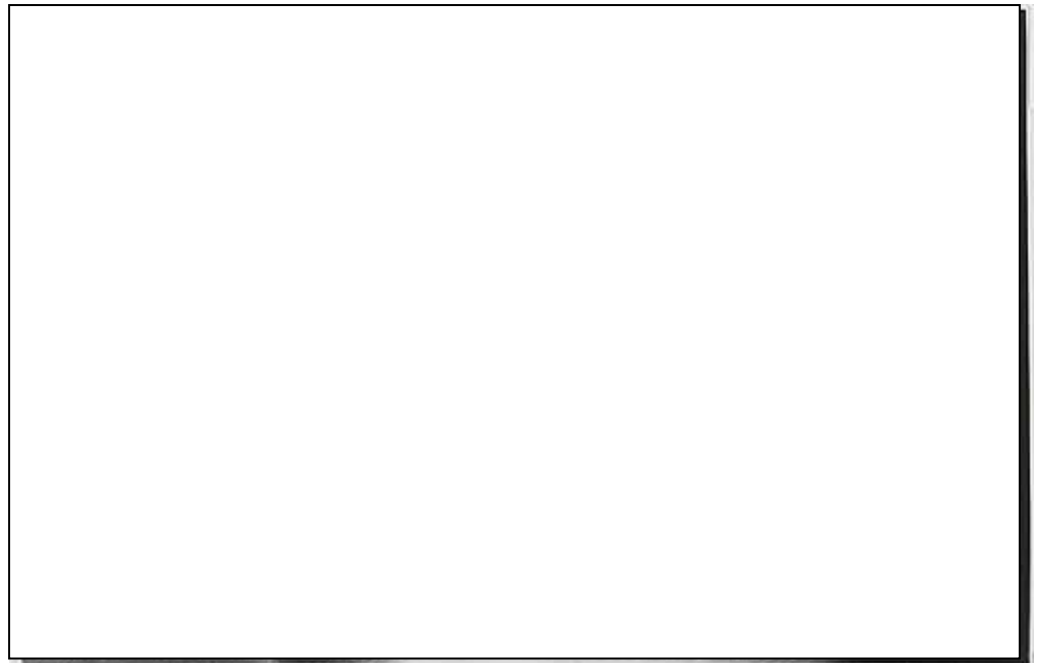


Afb. 10: Alexander Gardner, Lewis Payne in sweater seated and manacled, 1865.

De originele (gedigitaliseerde) foto (Afb. 9) is niet zo donker als de foto in *Camera Lucida*. Een andere (gedigitaliseerde) foto (Afb. 10) uit deze serie had wel dezelfde indruk van licht als de foto in *Camera Lucida*, maar daarop is de blik van Lewis Payne compleet anders en niet gericht op de duisternis. Op afbeelding tien is de blik nadenkend gericht op de duisternis. Wist Barthes van het bestaan van deze andere foto's en heeft hij het licht bewust gemanipuleerd? Is hier een vormgever aan het werk geweest of is het licht toevallig zo ontstaan door het gebruikte drukproces in combinatie met een bepaalde papiersoort? We scheppen zelf het probleem, omdat we een foto zien als een imitatie van de wereld, maar zegt Merleau Ponty, kunstwerken zijn een wereld op zichzelf. Tegelijkertijd is een foto een object binnen onze

wereld.⁴⁴ Het licht in de foto moeten we in relatie daarmee niet waarnemen als een imitatie van het werkelijke licht, maar als een fenomeen op zichzelf.

Daido Moriyama



Afb. 11: *Girl on Train*, Daido Moriyama, 1970.

In de jaren '60 van de twintigste eeuw maakte de Japanse fotograaf Daido Moriyama twee series foto's met als overkoepelende titels *Farewell Photography* en *Hunter*. Sandra Phillips zegt in het boek *Stray Dog*(1999): 'In *Farewell Photography* he pushed pictures to the point of illegibility. They are scratched, dirtied by dust; there are light flares, sprocket holes, bleached, rephotographed tabloid pictures. There are pictures of nothingness: a close-up of a dirty street, a black wall, a reflection in a black television screen, the end of a film roll.'⁴⁵ Deze beelden van Moriyama geven een vreemd beeld van de werkelijkheid voor de camera.

De foto *Girl on Train* (Afb. 11) is opgedeeld in drie verticale stroken, waarvan de middelste een felle, lichte strook is en de twee buitenste stroken bijna helemaal donker zijn. In alle stroken is weinig detail te zien. Het eerder aangehaalde citaat van Edmund Burke is in de foto's van Moriyama zeker van toepassing 'Extreem licht verblindt en vernietigt alle objecten en heeft dus het hetzelfde effect als duisternis.' Door het felle licht in het middendeel wordt het meisje geïsoleerd van de rest van de passagiers, tegelijkertijd wordt daardoor een relatie gelegd tussen het meisje en het donkere rechterdeel. De emotionele lading in de stadsfoto's van Daido Mariyama is groot en wordt altijd bepaald door een sterk zwart-witcontrast met veel over- en onderbelichting. Het beeld wordt sterk bepaald door het gevoel, het gevoel dat voortkomt uit de zoektocht

naar het eigene van de Japanse cultuur in de periode na de Tweede Wereldoorlog. 'Chaotic everyday existence is what I think Japan is all about, [...]. This kind of theatricality is not just a metaphor but is also, I think, our actual reality,' zegt Moriyama.⁴⁶

Het licht heeft in deze foto van Moriyama de betekenis van gescheiden werelden, van dag en nacht, van aangepast en onaangepast. Moriyama zegt zelfs dat het theatrale in de foto's geen immanente betekenis is (een gevoel, een metafoer), maar een manifeste betekenis is, het is de realiteit. Voor de kijker blijft het een connotatie die hij aan de lichte en donkere banen toevoegt. De twee donkere banen dragen de betekenis van het gevoel van het meisje met zich mee, het middendeel is dat waar zij niet bij hoort, waar ze zich van afwendt, alsof ze zich wil beschermen tegen het felle licht, het buiten. Het licht sluit de personen op, elk in hun eigen wereld, het licht bepaalt de grens.

Moriyama leert ons de wereld om ons heen opnieuw te zien door middel van het gebruik van 'zijn' licht. Maurice Merleau Ponty noemt dit opnieuw leren kijken 'het herontdekken van ruimte en objecten'. Waar we dachten dat de wetenschap het allemaal verklaard had, of zeggen we hier dat we dachten dat 'de fotografie het allemaal verklaard had', toont Moriyama iets anders aan.⁴⁷



Afb. 12: Daido Moriyama, Kushiro, Hokkaido, 1971.

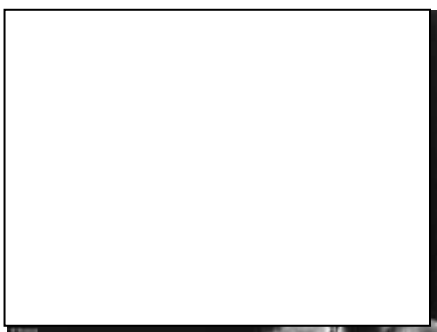
Ook in de tweede foto van Moriyama, Kushiro - Hokkaido (Afb. 12), is sprake van dezelfde isolatie door middel van licht. Net zoals in de trein sprake is van gescheiden werelden, zo is deze woonwijk afgeschermd van de rest van de stad, alsof Moriyama aan wil geven dat het er niet bij hoort of niet bij mag horen. Het donkere deel toont nog detail, daar kan je nog naar toe. Het lichte deel sluit alles buiten, daar is geen detail te zien. Moriyama wil niet de suggestie oproepen van een vorm, maar juist van een figuur (object en/of subject) in een bijzondere situatie en niet van een vorm in een soort van abstracte omgeving. Het licht sluit de context voor een belangrijk deel buiten, maar geeft daar ook tegelijkertijd een belangrijke status aan door de context,

in deze twee gevallen, deels in het licht te verbergen. De foto's van Moriyama zetten aan tot nadenken en kijken, en zullen op die manier steeds meer onthullen. Het licht in de foto's van Moriyama is niet het licht uit de wetenschap, maar is het licht dat bij een visuele wereld hoort, een wereld die vooral bestaat dankzij het zien. Moriyama toont door middel van dat licht een wereld (Japan) die in de knoop zit met zichzelf. Een wereld die niet weet om te gaan met verschillen in de samenleving en die op het punt staat een cultuuromslag te maken.

Claudia Andujar



Afb. 13: Julian Vannerson and Samuel A. Cohner, *Portrait of Chief Petalesharo*, ca. 1867.



Afb. 14: Claudia Andujar, *Chamán Yanomami*, 1973.

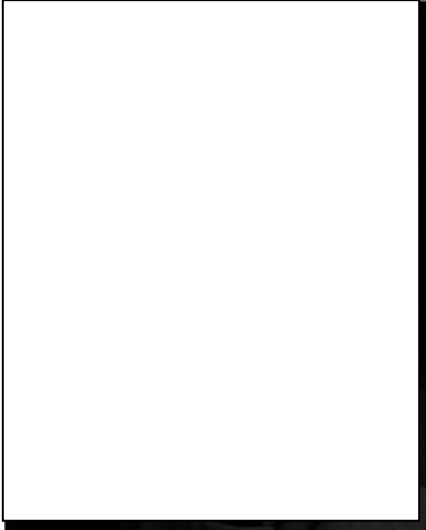
De foto's hiernaast zijn foto's van oorspronkelijke bewoners van Noord en Zuid-Amerika. De foto van Chief Petalesharo (Afb. 13) is een typisch voorbeeld van het in beeld brengen van niet-westerse volkeren door westerse antropologen en fotografen. De bijna vlakke belichting zorgt ervoor dat we hier niet kijken een persoon, maar naar een te indexeren soort als onderdeel van het Amerikaanse Westen in het midden van de negentiende eeuw. Een methode van werken die overigens ook een tijd in de portretfotografie van toepassing is geweest, namelijk om mensen te portretteren gericht op het tonen van een type en klasse. Iets dat aansloot bij cultuur van classificatie en standaardisatie van die tijd, zegt Warner Marien.⁴⁸ De foto van Petalesharo geeft een heldere registratie van kleding en attributen. Het gaat hier om classificatie en standaardisatie.

Dezelfde vlakke belichting is ook terug te vinden in de foto's van de Farm Security Administration. De doelstelling van de FSA bij het vastleggen van hun activiteiten, het verplaatsen van arme werkloze landarbeiders en boeren naar gebieden met meer potentie, was het beïnvloeden van de publieke opinie. Het ging niet om de mensen, om het in kaart brengen van de levensomstandigheden van die

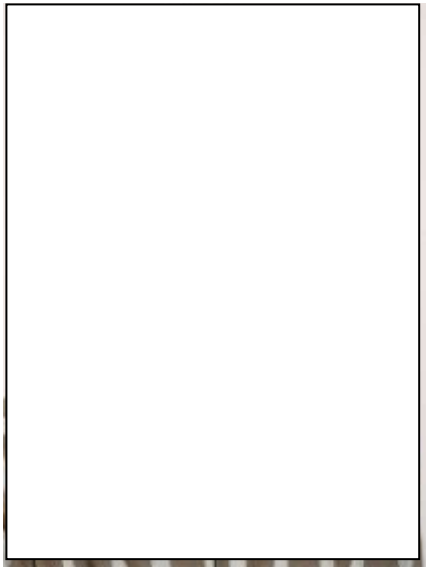
mensen, maar om het tonen van de successen van de FSA.⁴⁹ Daarbij past geen expressieve belichting, waardoor de focus op de mensen komt te liggen. Dat daar soms iets misgaat, bewijst de foto *Migrant Mother* van Dorothea Lange. Die foto weet ondanks de vlakke belichting, maar door een expressieve compositie wel te bereiken dat het hier om een mens gaat. Dit is het beschrijvende licht van de wetenschap, het toont de dingen zoals ze zijn of zoals we willen dat ze zijn. Dit licht is het licht van de mens die tot de

wetenschap behoort en niet tot de wereld van de mensen. Dit licht herschept de wereld van het getoonde subject tot een wereld die niet van hem is, maar die tot de rede, tot de wetenschap behoort.

De foto van Claudia Andujar (Afb. 14) van een Yanomami man is precies het tegenovergestelde. De Yanomami zijn een met uitsterven bedreigde indianenstam in de oerwouden van Brazilië (sinds hun ontdekking in 1950 is deze stam 50% kleiner geworden). Met haar foto sluit Andujar aan bij de ontwikkeling van de fotografie in de jaren zeventig van de twintigste eeuw in Zuid-Amerika, waarbij fotografen op zoek gingen naar eigen beeldende middelen om *hun mensen*, de inwoners van Zuid-Amerika, in beeld te brengen. Dit in tegenstelling tot de classificerende beelden die de meeste westerse fotografen altijd van Zuid-Amerikaanse inwoners gemaakt hadden.⁵⁰ De foto van Andujar toont een mens; de betekenis van het licht is dat we hier te maken hebben met een individu. In plaats van haar subjecten te fotograferen met simpele belichtingschema's, gebruikt Andujar extreme licht-donker contrasten om complexiteit aan het beeld toe te voegen, zegt Warner Marien.⁵¹ In aanvulling op wat ze hier zegt, vind ik dat het licht dat Andujar gebruikt vooral complexiteit aan het subject geeft, complexiteit die een individu hoort te hebben. Tegelijkertijd past de complexiteit van het licht ook bij de complexiteit en het licht dat de leefomgeving van deze indianen kenmerkt, het Braziliaanse oerwoud. Het mysterieuze van de natuur, het onverklaarbare is in dit licht zichtbaar. John Ruskin zegt in *Modern Painters (1843)*: 'Nature is always mysterious and secret in het use of means; and art is always likest her when it is most inexplicable.'⁵² De modern mens moet weer leren kijken met een existentiële blik, hij behoort tot de wereld en niet tot de wetenschap. Claudia Andujar durfde echt waar te nemen, onderdeel te worden van de Yanomami, en leerde het licht van de natuur te zien. Hier maakt de fotograaf het onzichtbare zichtbaar, ze toont niet de werkelijke wereld van de Yanomami (eerder sluit ze die buiten), maar toont de mens achter de Yanomami in het hier en nu. Ook de Yanomami zijn onderdeel van dat hier en nu en verschillen daarbij niet van andere volkeren op deze wereld.



Afb. 15: Koos Breukel, *Survivor of an Aircrash*, 1995.



Afb. 16: Thomas Ruff, *Portrait (A. Siekman)*, ca. 1980.

In de foto van Koos Breukel (Afb. 15) zorgt het licht voor een expressieve foto. De donkere kleding, de donkere achtergrond en het zwarte haar accentueren het voor iets meer dan de helft belichte gezicht. Thomas Ruff (Afb. 16) daarentegen probeert bijzondere tekening en bijzondere accenten uit te sluiten. Schaduwen zijn er nauwelijks, het gezicht wordt gevormd door minimale kleurverschillen, alleen in de oren zijn duidelijke schaduwen en lichtvlekken te zien. De enige overeenkomst is de strakke blik waarmee je als kijker bekeken wordt. Toch zit ook hier meer betekenis in het licht.

Breukel en Ruff weten met hun verschillende manieren van belichten een persoon neer te zetten. In de foto van Breukel fungeert het licht als focus, een focus die je de foto intrekt. Hier wordt gedacht, hier wordt niet bekeken. De man op de foto zit opgesloten in zijn eigen wereld. Het licht kadert en brengt het zoeken in beeld. Breukel schept met zijn licht een wereld-in-beeld, die ons in staat stelt om vooral op het immanente niveau betekenis te geven. Waar op het manifeste niveau het licht vooral uitsluit, 'het is donker', het meeste is bijna onzichtbaar, dwingt hij ons daarmee in de richting van het immanente en stuurt dit met zijn titel van de foto; waar denkt deze man aan, wat heeft hij gezien, wat heeft hij meegemaakt? De antwoorden komen niet uit de foto, maar worden door ons zelf gegeven.

Braembussche zegt dat voor de fenomenoloog de autonomie van het kunstwerk (de foto) benadrukt wordt door het kader.⁵³ Breukel schept een wereld van de waarneming die

dubbel omkaderd is, eenmaal door de lijst en eenmaal door het zwart om het gelaat van de persoon. Hij dwingt ons in de richting van een creatieve expressie bij het kijken. Hij dwingt ons na te denken.

De foto van Breukel is een voorbeeld van een foto waarbij, om met Barthes te spreken, de taalkundige boodschap van grote invloed is op het beeld. De titel 'Survivor of an Aircrash' geeft het beeld direct een lading mee, toch is dat in het iconische van het beeld niet zichtbaar en zou je het iconisch beeld een ongecodeerde boodschap kunnen noemen. Waar die lading wel in terug komt is in de indexicale laag van het beeld. De indruk van licht die Breukel aan zijn foto weet mee te geven, heeft door de kwaliteit van dat licht al meteen de betekenis van iets duisters, iets dat verborgen wil blijven.

Thomas Ruff (Afb. 16) daarentegen wil niet het karakter van een persoon benadrukken of iets over die persoon vertellen. Het licht lijkt hier alleen maar te zeggen, 'ik ben een mens van het type ...'. In tegenstelling tot de antropologische foto van Chief Petalesharo (Afb. 14), waar het er om gaat om een categorie te laten zien en niet een persoon, gaat Ruff verder. In zijn serie *Portrait's* toont hij iedere keer een persoon, een persoon met een bepaald voorkomen, met een eigen manier van kleden, met een haarstijl, met een kleur ogen. Met zijn manier van belichten stuurt Ruff ons vooral om betekenissen te zoeken op het denotatieve vlak. Zijn licht voorkomt dat we teveel ons gevoel laten spreken. Hooguit komen we tot een connotatie van mooi, lelijk, neutraal. Zijn neutrale manier stuurt in de richting van vooral de uiterlijke kenmerken van het personage, de kenmerken waarmee hij of zij zich onderscheidt van 'de anderen'. De kleur van de huid, de stand van de ogen, de oren en de neus, de kleur van het haar en de lippen, die onderscheidende kenmerken brengt Ruff in beeld. Het licht betekent hier dus onderscheid, maar niet een onderscheid naar karakter.

Bij de foto's van Ruff weten we niet om wie het gaat en moeten we ons dus wel concentreren op de uiterlijkheden, die door het licht benadrukt worden. We hebben geen andere kapstok om de betekenis aan op te hangen. De aandacht ligt in de foto's van Ruff vooral op de onderlinge vormverschillen van de gezichten, zegt ook Els Barents.⁵⁴ Ruff toont een neutrale natuurlijkheid die voort lijkt te komen uit de erfelijkheid en de culturele bepaaldheid van West-Europa.⁵⁵ Het gaat hier wel degelijk om personen en niet om 'een soort' zoals bij antropologische foto's het geval is. Ruff wil echter niet dat we conclusies trekken over de levens van deze mensen. In een gesprek tussen Thomas Ruff en Stephan Dillemath zegt Ruff: 'I don't give viewers the chance anymore to draw conclusions about the lives of the people I portray. [...] I don't know what they want to find out about the sitter whose face they see in front of them. Do they want to know the person's name or adress or what they do for a living, or do they want to know something about their inner live? [...] Sometimes I think it's outrageous the way people treat my portraits. They think you can just stand in front of them and make up a theory.'⁵⁶ Ruff wil ook helemaal niet dat we op het denotatieve vlak bezig zijn met de afbeeldingen van deze mensen en weet dat ook met zijn belichting duidelijk te maken. Tegelijkertijd gunt hij ons een blik op mensen zoals wij ze maar zelden kunnen waarnemen, zonder dat we ons schuldig voelen door de starende blik.

Pictorialisten



Afb. 17: Sergei Lobovikov, *Widow's Thoughts*, ca. 1900.



Afb. 18: Clarence H. White, *Morning*, 1908.

De eerste fotografen die 'bewust' met licht omgingen waren de Pictorialisten. Vanuit het idee om kunst te maken gingen zij het licht en de scherpte van hun foto's beïnvloeden. Veel pictorialisten houden in hun foto's het onderwerpcontrast laag en versterken dat nog eens door een onscherpte toe te passen. Een onscherpte die je niet moet bekijken vanuit het object (dat niet scherp is), maar meer vanuit de totale scène waarin al het aanwezige licht over een groter vlak verspreid is en er een diffuus beeld ontstaat. Door deze indruk van licht lijken de vormen in elkaar op te gaan, de figuren worden een met het landschap. In de foto van Lobovikov (Afb. 17) benadrukt het licht dat de vrouw een eenheid vormt met het landschap, maar tegelijkertijd benadrukt het licht ook de onzekerheid van de situatie. Er wordt nadenkend in de toekomst gekeken, dit licht tekent een droombeeld. Deze foto is precies zo'n voorbeeld van het verhullen door middel van bepaald lichtgebruik, in dit geval de schemering, een mengeling van licht en donker. De foto lijkt daarmee hetzelfde gevoel op te roepen als het schilderij *Der Mönch am Meer* (1808-1810) van Caspar David Friedrich. In het werk *Der Mönch am Meer* krijgt het licht een extra betekenis mee. Ook hier wordt weer licht en donker gebruikt om te verhullen, maar bovendien krijgt het licht en de ruimte die ermee geschapen wordt, de betekenis mee van eenzaamheid, van verdwaald zijn en niet weten wat er verderop is. Tegelijkertijd roept het beeld daardoor gevoelens van melancholie op en zet het aan tot overpeinzingen en filosofische gedachten en gaan deze werken over de emoties die bij de beschouwer, en in eerste instantie bij Friedrich zelf, worden opgeroepen.⁵⁷ In de foto van Lobovikov zien we datzelfde 'niet weten', diezelfde onzekere toekomst, het licht scheidt een ruimte die niet helder te aanschouwen is.

In de foto van White (Afb. 18) is het droombeeld nog sterker aanwezig. Softe beelden lijken op een bedachte visie of een herinnerde droom, zegt Warner Marien.⁵⁸ In de foto van White komt dat extra tot uiting. Het landschap is haast verdwenen in de grijstinten, het enige wat eruit springt is de boom, het water en de vrouw. De vorm van het water is bovendien nog eens een gespiegelde en iets uitvergroete versie van de vorm van de vrouw, waardoor het gevoel van het droombeeld nog eens versterkt wordt.

Het licht van Friedrich heeft dezelfde betekenis en werking als de lichtvlekken in het werk van de Pictorialisten. Friedrich's schilderijen gaan over het nadenken, over het filosoferen over mogelijke toekomst.⁵⁹ De indruk van licht van de Pictorialisten is er een die nauw aansluit bij de Romantiek en is er bovendien een die de 'rede' van de fotografie (het technische) probeert los te laten.

Hiroshi Sugimoto



Afb. 19: Hiroshi Sugimoto, *Ionian Sea*, 1990.



Afb. 20: Hiroshi Sugimoto, *Ionian Sea*, 1990.

Hiroshi Sugimoto sluit met zijn *Seascapes* en zijn lichtgebruik nauw aan bij Caspar David Friedrich. In de *Seascapes* (Afb. 19-20) van Sugimoto is goed te zien hoe licht en donker gebruikt worden om te verhullen. Als kijker kan je een tijdlang bezig zijn met het zoeken naar de horizon of naar objecten in het beeld. Wat is er zichtbaar, wat is er verderop?

Het enige dat op den duur door het licht naar voren komt is de rimpeling van de zee. Bij Sugimoto zijn licht en donker ook volkomen gelijkwaardig aan elkaar. Net als bij Friedrich krijg je als kijker het gevoel dat het gaat om een filosofische en emotionele realiteit die achter het zeelandschap te vinden is. Licht verhult en zet aan tot denken. In de werken van Sugimoto voelt de kijker zich verwant met de *Rückenfigur*, zoals de oude vrouw in de foto van Lobovikov, en wordt hij tot denken aangezet. De fenomenologie zegt dat je de dingen moet blijven ondervragen, keer op keer, alsof het iedere keer weer de eerste keer is. Sugimoto ondervraagt met zijn *Seascapes* telkens weer de

leegte van het zeelandschap en probeert aan het licht de betekenis van lucht mee te geven. Sugimoto brengt niet de wereld, de realiteit tot uitdrukking, maar maakt zijn kijk op het licht zichtbaar. Sugimoto brengt, om met Merleau-Ponty te spreken, de magische theorie van het zien in de praktijk.⁶⁰ Ook als kijker moet je de dingen blijven ondervragen. Door dicht naar het werk van Sugimoto toe te gaan, de *Seascapes* zijn ongeveer 150 bij 180 cm, wordt je in het werk opgenomen. De ruimte die Sugimoto weet te scheppen en tegelijk weet te verbergen, is een ruimte die bestaat uit licht. Alleen de rimpeling van de zee maakt dat er nog iets van een ding (het water) zichtbaar is. Hij creëert een ruimte die je niet eerder hebt kunnen zien en als je er naar kijkt en de foto toelaat tot jouw wereld, dan creëer je een nieuwe wereld door jouw zien. Je creëert niet opnieuw een zeelandschap zoals je die vanuit de boekjes kent, maar een zeelandschap die door een wereld van licht tot je komt.

Het zien en het licht zijn nauw met elkaar verbonden, vormen een complex geheel en juist de fotografie bestaat dankzij het zien en het licht. Merleau-Ponty zegt dat het zien van de schilder gebaar wordt, wanneer hij zoals Cézanne zegt, 'in schilderijen denkt'.⁶¹ De fotograaf brengt zijn zien niet tot de wereld doormiddel van het gebaar, maar door te denken in licht en dat vast te leggen middels fotografie. Licht en schaduw, de middelen om zijn denken te verbeelden, zijn geen tastbare, werkelijk bestaande dingen. Ze krijgen pas een visueel bestaan als de fotograaf ze toelaat tot zijn wereld. De kijker moet zo'n zelfde houding aannemen ten opzichte van het licht. Ook hij moet licht en schaduw niet alleen zien als een middel om objecten weer te



Figuur 6: De drie betekenislagen in een foto.

geven, maar ook als een middel om het denken te ondersteunen, om te verhullen, om het onzichtbare zichtbaar te maken.

De kijker moet zich vooral *eerst* laten leiden door dat wat hij ziet in de indexicale laag (figuur 6: laag C), door de indruk die het licht op het manifeste niveau, 'het is nacht', en immanente niveau, 'gevaar', bij hem oproept. Door zich daarop te focussen bekijkt de kijker de foto met een fenomenologische blik, niet naar wat hij ziet, maar hoe de foto op hem over komt, wat het in hem oproept. Pas daarna wordt het beeld belangrijk en wordt de interpretatie van het licht overgebracht op het iconische.

Conclusie

Licht is een complex gegeven in de fotografie. Vanuit de scheikundige oorsprong is licht dé technische noodzaak om een foto tot stand te kunnen brengen. Zonder licht bestaat de foto niet. Of het nu gaat om het licht dat voor de camera aanwezig was of om het licht dat gebruikt is tijdens het afdrukken van de foto, is één van de twee afwezig dan komt er geen foto tot stand.

Vanuit dat perspectief bezien is de foto een index, het is de index van het in de opgenomen scène aanwezige licht. Omdat dat licht direct ook verantwoordelijk wordt gehouden voor het vormen van de objecten in het beeld, is het licht meteen óók iconisch: het vormt de objecten in het beeld en maakt dat wij die objecten herkennen als een persoon of een ding, een bekend of een onbekend persoon. Het licht vormt de foto en verdwijnt daardoor in de technische noodzaak en het licht vormt de dingen in beeld en verdwijnt daarmee achter de referent.

Toch is licht ook in ons dagelijkse bestaan iets waar we betekenis en gevoel aan toekennen. Het is noodzakelijk om de dingen te kunnen waarnemen (de technische noodzaak), maar het is ook in staat om een gevoel bij ons op te roepen; licht is dan iets angstaanjagends of moois, is vriendelijk of hard, is verblindend of diffuus. Die verschillende indrukken van licht bepalen hoe wij de dingen om ons heen waarnemen. Op het moment dat wij een foto waarnemen, kan die indruk van licht niet plotseling verdwenen zijn in de technische laag van de foto of in de objecten. Die indruk, dat gevoel, is er nog steeds.

We moeten dus door de technische noodzaak heen kijken en dezelfde vragen durven stellen als wanneer we zelf die indruk van licht om ons heen zien. Wat is het karakter van het licht in de foto? Hetzelfde licht dat noodzakelijk is om de foto een index te laten zijn, draagt in zichzelf ook de indruk met zich mee die het licht in de foto op ons achterlaat. Is de foto neutraal belicht dan wordt het een document met een hoog waarheidsgehalte. Is de foto expressief belicht, dan krijgt zij veel eerder de status van kunstwerk en wordt het waarheidsgehalte minder.

Doordat wij het wezen van het licht zien, stelt het zich voor ons open. Het laat ons dingen zien, het toont betekenissen, die we voor die tijd niet zagen. ‘Het zien leert alleen door het zien’, zegt Merleau Ponty.⁶² Fotografen als Moriyama en Sugimoto zijn jaren bezig om dat zien zichtbaar te maken, zij presenteren een wereld die voor de ongeoefende kijker onzichtbaar is, die zou

die 'wereld' nooit kunnen zien. De kijker moet zijn zien ook gaan leren. In plaats van alleen de objecten in de foto te zien, het iconische en daar een werkelijkheidswaarde aan toe te kennen, moet ook hij de kennis van de wereld om hem heen vergeten en opnieuw gaan kijken naar de kwaliteit van het licht in een foto. Sugimoto laat door het licht heen de lucht en de zee zien, hij verwijdert het licht niet, hij maakt er geen object van, maar hij laat het licht aanwezig zijn en door dat licht heen zien we het water. Het licht verdwijnt dus niet, maar is wel degelijk aanwezig en laat een indruk achter.

Het licht is zichtbaar als wij de foto durven te benaderen en niet statisch naar de objecten, het herkenbare kijken. 'Zichtbaar en beweegbaar hoort mijn lichaam bij de dingen, is er een van', zegt Merleau Ponty.⁶³ Door de tegennatuurlijke houding aan te nemen, laat je als kijker toe dat je wordt opgenomen in de emotionele realiteit van de foto. Het licht op de foto wordt het licht om jou heen en maakt dat je een bepaalde betekenis aan dat licht toe gaat kennen, wat je ook gedaan zou hebben als jij aanwezig was geweest op het moment dat de beelden fotografisch werden vastgelegd; een gevoel van angst voor het onbekende dat je tegemoet treedt of juist een blij gevoel voor het mystieke in het landschap of een gevoel van rust en stilte. Dat zijn de werkelijke betekenissen van licht die in een foto te vinden zijn.

Waar we ons als kijker vooral op moeten focussen is de indruk van licht en wat het licht teweegbrengt in het beeld en daarbij moeten we vooral geen onderscheid maken tussen licht en donker. Licht en donker moeten gelijkwaardige grootheden zijn, is één ding. Is het verhullend of juist onthullend, en wat toont wel of niet? Licht kan door zijn intentie iets verbergen, maar kan ook in zijn vlakheid verbergen dat we met een subject te maken hebben. Licht kan tegelijkertijd in zijn onderbelichting en overbelichting dingen verbergen, zoals de foto's van Daido Moriyama laten zien. In zijn foto's zijn het licht en de duisternis, twee gescheiden werelden die op zoek zijn naar elkaar, maar ook bang zijn voor elkaar. Het licht is niet beter dan de duisternis, licht is een andere vorm van duisternis, net als duisternis een andere vorm van licht is: beide kunnen verhullen en onthullen.

Voor de kijker is de technisch fotografische laag alleen belangrijk, als hij de foto op zijn technische kwaliteiten wil beoordelen. Die ongecodeerde laag laat alleen zien wat er zich voor de lens heeft afgespeeld. De kijker moet zich vooral *eerst* laten leiden door dat wat hij ziet in de indexicale laag, door de indruk die het licht op het manifeste niveau, 'het is nacht', en immanente niveau, 'gevaar', bij hem oproept. Door zich daarop te focussen bekijkt de kijker de foto met een fenomenologische blik, niet naar wat hij ziet, maar hoe de foto op hem over komt, wat het in hem oproept. De kijker maakt zich los van het wetenschappelijke van de technische laag en van het weten, het herkennen, in de iconische laag. Pas daarna wordt het beeld belangrijk en

wordt de interpretatie van het licht overgebracht op het iconische. De kijker bepaalt in welke omstandigheden de personen en objecten in de foto zich bevinden en verbindt de betekenis, die het indexicale oproept (manifest en immanent), met het iconische in de foto.

Bewuste of onbewuste beïnvloeding van licht kan een totaal andere betekenis aan het licht geven, zoals de foto van Alexander Gardner in *Camera Lucida* laat zien. Terwijl Barthes vooral wijst naar de indexicaliteit van het licht als middel om de referent te presenteren, is het juist de indexicaliteit van het licht, de totale indruk die het licht achterlaat op de film (en niet alleen het iconische beeld) datgene waar een code, een taal van licht op te baseren is. Een taal waarvan door de hele geschiedenis van de fotografie heen voorbeelden te vinden zijn in de beelden van onder andere Julia Margareth Cameron, Alfred Stieglitz en Man Ray, en natuurlijk in stromingen als het Pictorialisme, het Surrealisme en het Dadaïsme.

Een taal van licht die veel makkelijker voort kan komen vanuit de fenomenologie, omdat daar gekeken wordt naar het wezen van het licht. Het licht krijgt eigenschappen en kwaliteiten. Omdat het in de fenomenologie veel meer aankomt op het zien, op de waarneming zonder voorafgaande oordelen, is dat zeker een methode om naar het licht in de fotografie te kijken. Als ik de foto dichterbij durf te laten komen en de referent weet te vergeten, dan blijft er een indruk over die het licht op de foto heeft achter gelaten; een indruk van licht als een emotionele kwaliteit, een kwaliteit waaraan ik een betekenis toe kan kennen. Hiroshi Sugimoto en Kurokawa Suizan zijn meesters in het achterlaten van een indruk van licht, hun foto's zorgen ervoor dat je het beeld loslaat en je focust op het licht.

Bij het kijken naar een foto gaat het om het kijkmoment, het feit dat de lens daarbij lang open heeft gestaan, draagt er niet toe bij dat ik dat in mijn kijkmoment ook ervaar. Waar het wel belangrijk voor is, is voor de indruk die het licht heeft achtergelaten, want fotografie presenteert licht op een andere manier, de foto verzamelt licht binnen een tijdspad in één kijkmoment.

Door zich te focussen op het kijkmoment en creatief met het licht om te gaan weet de fotograaf er zijn ideeën aan toe te voegen. Ideeën die door de kijker uiteindelijk moeten worden omgezet in betekenissen (en in dit onderzoek gaat het dus om de foto's zoals ze door middel van drukwerk of in digitale vorm bekeken zijn), waarbij het betekenen niet alleen op het denotatieve vlak plaatsvindt, wat zie ik, maar ook op het connotatieve vlak, wat roept het in mij op.

Diado Moriyama leert ons anders naar licht in foto's te kijken en in zijn geval met een vorm van existentialistische waarneming, een waarneming die ons deelgenoot maakt van de wereld die we zien en waar we zijn. Een waarneming van de dingen om ons heen die niet gefocust is op het zo

herkenbaar mogelijk in beeld brengen van personen en objecten, maar een waarneming die je bewust doet worden van betekenissen in de wereld en in de fotografie, die je bewust maken van het feit dat er meer is dan de rede.

De fotograaf zet zijn zien om in een wereld van licht die we *foto* noemen, een wereld die wij moeten leren zien door ook te denken in licht in plaats van het louter en alleen zien van de referent.

* * *

Mat Huppertz

Noten

-
- 1 Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 2000, p. 6.
 - 2 Ibid., p. 6.
 - 3 Mary Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, New Jersey 2006, p. 74.
 - 4 Ibid., p 76.
 - 5 Susan Sontag, *Over Fotografie*, Utrecht 1979, p. 122.
 - 6 André Bazin, 'The ontology of the Photographic Image', in: *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven 1980, p. 242.
 - 7 Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 2000, p. 80.
 - 8 Henri van Lier, *Philosophy of Photography*, Leuven 2007, p. 19.
 - 9 James Elkins, 'The Art Seminar', in: *Photography Theory*, ed. James Elkins, New York 2007, p. 131.
 - 10 Ibid., p. 134-135.
 - 11 Ibid., p. 138.
 - 12 Clive Scott, *The Spoken Image*, London 2007, p. 9.
 - 13 Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 2000, p. 88-89.
 - 14 André Bazin, 'The ontology of the Photographic Image', in: *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven 1980, p. 242.
 - 15 Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 2000, p. 96.
 - 16 Derrick Price, 'Surveyors and surveyed', in: *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, London 2004, p. 73.
 - 17 Thomas Kellein interview met Hiroshi Sugimoto, in: *Hiroshi Sugimoto, Time Exposed*, London 1995.
 - 18 Ibid.
 - 19 Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image', in: *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven 1980, p. 272-273.
 - 20 John Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, p. 10.
 - 21 Clive Scott, *The Spoken Image*, London 2007, p. 38.
 - 22 Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image', in: *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven 1980, p. 272-273.

-
- 23 Ibid., p. 23.
- 24 Mary Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, New Jersey 2006, p. 315.
- 25 Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image', in: *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven 1980, p. 272.
- 26 Ibid., p. 272.
- 27 Mary Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, New Jersey 2006, p. 170.
- 28 Ibid., p. 171.
- 29 Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image', in: *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven 1980, p. 272-273.
- 30 Maurice Merleau-Ponty, *Oog en Geest, Parijs 1964*, p. 54.
- 31 A.A. van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum 2007, p. 231.
- 32 Mary Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, New Jersey 2006, p. 231.
- 33 Minor White, 'Equivalence: The Perennial Trend', *PSA Journal* 1963, Vol. 29, No. 7, pp. 17-21.
- 34 A.A. van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum 2007, p. 273.
- 35 Cor Blok, *Beeldvertalen, De Werking en Interpretatie van Visuele Beelden*, Amsterdam 2003, p. 167.
- 36 Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of The Sublime and Beautiful*, Section XIV, Light.
- 37 Cor Blok, *Beeldvertalen, De Werking en Interpretatie van Visuele Beelden*, Amsterdam 2003, p. 164.
- 38 A.A. van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum 2007, p. 230.
- 39 Jenny Slatman, 'Fenomenologie in Frankrijk', in: Maurice Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, Amsterdam 2003, p. 10-11.
- 40 A.A. van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum 2007, p. 231.
- 41 Martin Lister, 'Photography in the Age of Electronic Imaging', in: *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, London 2004, p. 330.
- 42 Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 2000, p. 96.
- 43 Jenny Slatman, 'Fenomenologie in Frankrijk', in: Maurice Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, Amsterdam 2003, p. 18.
- 44 Maurice Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, Amsterdam 2003, p. 75.
- 45 Sandra S. Phillips, Alexandra Munroe, *Daido Moriyama: Stray Dog*, San Francisco 1999, p. 20.

-
- ⁴⁶ Sandra S. Phillips, Alexandra Munroe, *Daido Moriyama: Stray Dog*, San Francisco 1999, p. 32.
- ⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, Amsterdam 2003, p. 55.
- ⁴⁸ Mary Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, New Jersey 2006, p. 280.
- ⁴⁹ Ibid., p. 278.
- ⁵⁰ Ibid., p. 314.
- ⁵¹ Ibid., p. 315.
- ⁵² John Ruskin, *Modern Painters*, Londen 1987 (1843), p. 21.
- ⁵³ A.A. van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum 2007, p. 231.
- ⁵⁴ Els Barents, *Thomas Ruff, Portretten Huizen Sterren*, in: tent. cat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989, p. 12.
- ⁵⁵ W. Beeren, *Voorwoord, Thomas Ruff, Portretten Huizen Sterren*, in: tent. cat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989, p. 3.
- ⁵⁶ Thomas Ruff interview door Stephan Dillemoth: 'Thomas Ruff. Andere Porträts + 3D', in *Catalogus Biennale van Venetie 1995*, Cantz, Ostfildern 1995.
- ⁵⁷ Mat Huppertz, *Het Lichtende Landschap, Een vergelijking van de rol van licht in de schilderijen van Schinkel en Friedrich*, Universiteit Leiden 2006, p. 9-10.
- ⁵⁸ Mary Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, New Jersey 2006, p. 96.
- ⁵⁹ Mat Huppertz, *Het Lichtende Landschap, Een vergelijking van de rol van licht in de schilderijen van Schinkel en Friedrich*, Universiteit Leiden 2006, p. 12.
- ⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Oog en Geest*, Parijs 1964, p. 29.
- ⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *Oog en Geest*, Parijs 1964, p. 54.
- ⁶² Ibid., p. 27.
- ⁶³ Ibid., p. 23.

Literatuurlijst

Hans Christian Adam. *Paris, Eugène Atget*. Köln 2008.

Roland Barthes. *Camera Lucida*. London 2000.

Cor Blok. *Beeldvertalen, De Werking en Interpretatie van Visuele Beelden*. Amsterdam 2003.

A.A. van den Braembussche. *Denken over kunst*. Bussum 2007.

Edmund Burke. *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of The Sublime and Beautiful*. eBooks@Adelaide 2007 (1757).

Daniel Chandler. *Semiotics: The Basics*. London 2002.

Stephen F. Eisenman. *Nineteenth Century Art, A Critical History*. London 2007.

James Elkins. *Photography Theory*. New York 2007.

Frits Gierstberg. *Human Conditions Intimate Portraits*. Montreal, 1999.

Frits Gierstberg. *Positions Attitudes Actions*. Rotterdam 2000.

Nancey Grubb. *Lorretta Lux*. New York 2005.

Françoise Heilbrun. *Landscapes and Nature*. Paris 2004.

Françoise Heilbrun. *Alfred Stieglitz*. Paris 2004.

Mat Huppertz. *Het Lichtende Landschap, Een vergelijking van de rol van licht in de schilderijen van Schinkel en Friedrich*. Universiteit Leiden 2006. Ongepubliceerd werkstuk.

Thomas Kellein. *Hiroshi Sugimoto, Time Exposed*. London 1995.

Henri van Lier. *Philosophy of Photography*. Leuven 2007.

Mary Warner Marien. *Photography, A Cultural History*. New Jersey 2006.

Maurice Merleau-Ponty. *De wereld waarnemen*. Amsterdam 2003.

Maurice Merleau-Ponty. *Oog en Geest*. Parijs 1964.

Sandra S. Phillips, Alexandra Munroe. *Daido Moriyama: Stray Dog*. San Francisco 1999.

Thomas Ruff, *Portretten Huizen Sterren*. Catalogus Stedelijk Museum. Amsterdam 1989.

Thomas Ruff. *Andere Porträts + 3D*. Catalogus Biennale van Venetie 1995. Cantz. Ostfildern 1995.

John Ruskin. *Modern Painters*. Londen 1987. (Geredigeerde en samengevatte uitgave, ed. David Barrie.)

Clive Scott. *The Spoken Image*. London 2007.

Susan Sontag. *Over Fotografie*. Utrecht 1979.

Edward Steichen. *The Family of Man*. New York 1983.

John Szarkowski. *The Photographer's Eye*. New York 2007.

Alan Trachtenberg. *Classic Essays on Photography*. New Haven 1980.

Liz Wells. *Photography: A Critical Introduction*. London 2004.

Minor White. *Equivalence: The Perennial Trend*. PSA Journal 1963, Vol. 29, No. 7.

Illustraties

- Afb. voorblad: Ylla, *Leopard Lurking in Tree* (Detail), 1954-55. Paris and New York, Rapho-Guillumette.
- Afb. 1: Ylla, *Leopard Lurking in Tree*, 1954-55. Paris and New York, Rapho-Guillumette.
- Afb. 2: Manuel Alvarez Bravo, *Portrait of the Eternal*, 1935. Familia Alvarez Bravo y Urbajtel.
- Afb. 3: Sam Taylor-Wood, *After Dark (With Lights)*, 2008. White Cube.
- Afb. 4: Thomas Ruff, *Portrait (A. Roters)*, ca. 1980. USB Art Collection.
- Afb. 5: Claudia Andujar, *Chamán Yanomami*, 1978. Survival International.
- Afb. 6: Sergei Lobovikov, *Widow's thoughts*, ca. 1900. Moscow House of Photography.
- Afb. 7: Tokihiro Satoh, *Photo-Respiration #21*, 1989. NTT Intercommunication Center.
- Afb. 8: Alexander Gardner, *Lewis Payne in sweater seated and manacled*, 1865. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.
- Afb. 9: Alexander Gardner, *Lewis Payne in sweater seated and manacled*, 1865. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.
- Afb. 10: Alexander Gardner, *Lewis Payne in sweater seated and manacled*, 1865. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.
- Afb. 11: Girl on Train, *Daido Moriyama*, 1970. Harvard Art Museum/Fogg Museum.
- Afb. 12: Daido Moriyama, *Kushiro, Hokkaido*, 1971. Collection of the Sack Photographic Trust.
- Afb. 13: Julian Vannerson and Samuel A. Cohner, *Portrait of Chief Petalesharo*, ca. 1867. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.
- Afb. 14: Claudia Andujar, *Chamán Yanomami*, 1973. Survival International.
- Afb. 15: Koos Breukel, *Survivor of an Aircrash*, 1995. Koos Breukel.
- Afb. 16: Thomas Ruff, *Portrait (A. Siekman)*, ca. 1980. The Horace W. Goldsmith Foundation.

Afb. 17: Sergei Lobovikov, *Widow's Thoughts*, ca. 1900. Moscow House of Photography.

Afb. 18: Clarence H. White, *Morning*, 1908. George Eastman House, Rochester, New York.

Afb. 19: Hiroshi Sugimoto, *Ionian Sea*, 1990.
<http://www.sugimotohiroshi.com/portfolio.html>.

Afb. 20: Hiroshi Sugimoto, *Ionian Sea*, 1990.
<http://www.sugimotohiroshi.com/portfolio.html>.