

Artikel

**FOTOGRAFIE DIE ZICHZELF CITEERT. EEN REFLECTIE OP
HET PROJECT *SCHWARZSCHILD* (1987) VAN DIRK
BRAECKMAN (°1958) VANUIT HET PERSPECTIEF VAN
ROLAND BARTHES (1915-1980).**

Bart Nuytinck



Anoniem / Dirk Braeckman
finding/untitled-2, 1914-18_1987 (110 x 110 cm)
edition 1/1, gelatin silver print
© Dirk Braeckman - Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

Inleidend

Fotografie is aanvankelijk als technische uitvinding tijdens de 19de eeuw gebruikt ter registratie van de realiteit. Ook al zijn er vroege voorbeelden waarbij fotografie schilderkunst wou evenaren, zoals het picturalisme, dan nog duurt het tot diep in de 20ste eeuw alvorens fotokunst zichzelf gaat onderzoeken en citeren. Bij het toe-eigenen van ander fotografisch materiaal om een nieuw kunstwerk te creëren, komt de vraag naar voor of de paradox tussen een ‘gegeven boodschap’ en een ‘geconnoteerde boodschap’ wordt opgeheven. Volgens de Franse literatuurcriticus en filosoof Barthes zijn deze twee aspecten immers steeds aanwezig in fotografie: een foto lijkt een bestaande werkelijkheid vast te leggen en er dus een perfect *analogon* van te zijn maar is dat anderzijds ook niet, gezien de subjectieve toevoegingen door de keuzes van de fotograaf in het nemen en ontwikkelen van het beeld. Bovendien speelt het subjectieve aspect ook in de interpretatie van de kijker die gestuurd wordt door zijn culturele en sociale achtergrond, zijn kennis en ervaringswereld.

In de *Schwarzschild*-reeks (1986-1987), waarvan we hier *finding/untitled-2* nader onderzoeken, bewerkt Dirk Braeckman een op de rommelmarkt gevonden glasplaat uit WOI tot een nieuw kunstwerk aan de hand van een ontwikkelings-procédé met sponsen en penselen. Door deze plastische benadering van de fotografie wordt de documentaire waarde van het oorspronkelijke beeld van ondergeschikt belang. Niettemin blijft de oorspronkelijke fotograaf onder ‘anoniem’ met datum 1914-18 vermeld onder het beeld. We onderzoeken, steunend op inzichten van Richard Bolter en Jay David Grusin, of deze remediatie van het oorspronkelijke beeld als een hermodellering kan gezien worden. Op die manier stellen we ons de vraag in welke mate de kijker bewust blijft van het oorspronkelijke medium, dan wel de bewerking van de oorspronkelijke foto louter als een actueel kunstobject bekijkt.

Barthes: de paradox van de fotografie

“Een foto is steeds onzichtbaar: ze is niet dat wat we zien.” (Roland Barthes)¹

De fotografie draagt een inherente dualiteit in zich. Enerzijds lijkt ze een objectieve weergave van de waarneembare realiteit aan de hand van een technisch, *i.e.* optisch proces. Anderzijds is iedere foto een bewuste selectie van de fotograaf en dus een uitgesproken subjectief venster op die realiteit.

De Franse literatuurcriticus en filosoof Roland Barthes (1915-1980) wijst reeds op deze paradox in het artikel *Le message photographique* uit 1961. Er is volgens hem tijdens het nemen van een foto een ‘reductie’ van de werkelijkheid aan de gang, eerder dan een ‘transformatie’ zoals in andere, artistieke, verbeeldingsvormen.² Wel beoordeelt Barthes deze reductie als subjectief. De

fotograaf maakt bij het nemen van de foto immers een keuze inzake onderwerp, lijnenspel, kadervoering, belichting en perspectief, maar ook inzake het ontwikkelingsproces. Dat deze keuze niet altijd vrijblijvend is, blijkt onder meer uit bekende beelden in de persfotografie, zoals bij de foto *Aylan* (Nilüfer Demir, 2015) van een verdronken jongetje tijdens de Syrische vluchtelingencrisis op het strand in Turkije. De fotografe kiest ervoor het aangespoelde lichaam in de branding van de zee te fotograferen, nog onaangeroerd door reddingswerkers. Deze laatsten worden uit het beeld geweerd, waardoor de kijker zich enkel met het slachtoffer kan identificeren. De eenvoudige kleuren van de kledij, rood en blauw, worden door de ontwikkeling benadrukt, in contrast met het bleke wateroppervlak. De hoek van waaruit het lichaam is getoond, trekt de kijker als het ware in het beeld. Het pathos, de emotionele overtuigingskracht van de voorstelling, wordt versterkt door het gezicht van het slachtoffertje verborgen te houden in het zand, hetgeen de mogelijkheid tot identificatie nog verhoogt.

Subjectiviteit is echter niet enkel het gevolg van de keuzes die de fotograaf maakt, maar ontstaat ook vanuit de kijker die de foto interpreteert op basis van zijn eigen culturele en sociale achtergrond, zijn kennis en ervaringswereld. Barthes spreekt hier over de ‘cognitieve’ respectievelijk ‘ethische connotatie’ die het beeld vanuit de toeschouwer verkrijgt. Die gaat spontaan op zoek naar herkenning in het lezen van een beeld: “De mens houdt van tekens en heeft ze graag helder.”³

Fotografie kan derhalve nooit een perfecte weergave of ‘analogon’ van de werkelijkheid zijn. Ze valt er nooit volledig mee samen. Barthes spreekt in dit verband over ‘een gegeven boodschap’ (*un message dénoté*), het zogenaamde werkelijkheidsgehalte dat bij een foto op de voorgrond staat, en ‘een geconnoteerde boodschap’, (*un message connoté*), de subjectieve factor die zowel bij het maken als bekijken van de foto impliciet aanwezig is.⁴ De paradox bestaat er volgens hem in dat een foto er steeds de schijn van waarheidsgetrouw te zijn, maar dit eigenlijk nooit is.⁵ De initiële ideologie van fotografie aan het begin van de 19de eeuw als zijnde een technologische vinding die de werkelijkheid objectief kan weergeven, wordt hiermee genuanceerd: “De fotografie [...] ontwikkelt zich onder de vorm van een paradox: ze maakt van een inert voorwerp een taal en zet het non-culturele van een ‘mechanische’ kunstvorm om tot de meest sociale der instituties.”⁶

Vanuit de paradox die Barthes formuleert, kunnen we de vraag stellen wat er gebeurt als de fotografie zichzelf gaat citeren en fotografen niet alleen nieuwe beelden maken, maar ook beelden van anderen gaan bewerken tot een nieuw artefact? Blijft deze paradox dan nog overeind of krijgt de geconnoteerde boodschap volledig de bovenhand? Die vraagstelling wordt hier onderzocht aan de hand van de *Schwarzschild*-reeks, meer specifiek het beeld *finding/untitled-2*, van de Belgische fotograaf Dirk Braeckman uit 1987. Het gaat om een anonieme, op de rommelmarkt gevonden glasplaat uit WOI, die Braeckman hermodelleert aan de hand van een ontwikkelingsprocédé met sponsen en penselen. De

belichting wordt daardoor vrij duister: de gecreëerde vlekken in de lucht en tussen de bomen trekken de aandacht en de oorspronkelijke inhoud van de foto vervaagt. Toch tracht de kijker dit beeld te blijven lezen, op zoek naar hem vertrouwde tekens, waarbij het bijschrift *finding/untitled-2* nu eenmaal weinig raad brengt. De context van de tentoonstelling waar de foto deel van uitmaakt, geeft iets meer duiding. Deze vindt plaats in het Musée Félicien Rops in Namen, in het kader van de herdenking aldaar van de Grote Oorlog: *La guerre vue par Georges Grosz/Otto Dix/Dirk Braeckman*. Die informatie stelt de kijker mogelijks in staat, vaag een legerbataljon te herkennen aan de kant van de weg, met een aantal officieren in het midden.

Bolter en Grusin: remediatie

Wanneer we *finding/untitled-2* nader bekijken, heeft het er het uitzicht van dat de oorspronkelijke registratiewaarde aan belang heeft ingeboet en komen, mede door de ontwikkeltechnieken die zijn toegevoegd, de plastische eigenschappen van het beeld op de voorgrond. Dit is een evolutie in omgekeerde zin, voor zover de fotografie door Richard Bolter en Jay David Grusin historisch wordt gesitueerd in een voortdurend streven van de mens naar een zo realistisch mogelijke weergave van de werkelijkheid, ‘*immediacy*’.⁷

Dit werkelijkheidsstreven draagt volgens Bolter en Grusin een dubbele functioneringslogica in zich. In de eerste plaats wordt er aan ‘*remediation*’ gedaan, door een ouder medium op te nemen in een nieuw. Op die manier is – behalve, vanaf de 15de eeuw, in de schilderkunst olieverf en het perspectief geïntroduceerd – het *camera-obscura*-principe omgezet in de techniek van de fotografie, de fotografie in film; film is op zijn beurt opgenomen in computer-games, en omgekeerd computeranimaties in de film. Tegelijkertijd wil elk nieuw medium de sporen van die remediatie en daarmee van zichzelf uitwissen.⁸ Het wil de kijker dus als het ware laten opgaan in het beeld, waarbij zij of hij alsdan vergeet dat er remediatie in het spel is.

Om voornoemde onmiddellijkheid te bereiken worden, ten tweede, vaker verschillende media tegelijk gebruikt, waardoor een ‘hypermedialiteit’ ontstaat. Vroege voorbeelden hiervan kennen we in het middeleeuwse verlichte manuscript of in de met voorstellingen gedecoreerde kabinetkast uit de renaissance, maar bekender en vandaag alomtegenwoordig zijn computer-animaties in film. Het creëren van een onmiddellijkheid waarbij het medium zelf wordt vergeten, lukt echter nooit volledig, zelfs niet bij virtuele realiteit. Bij elk nieuwe poging blijven we beseffen dat het om remediatie gaat: “Het proces van remediatie maakt ons precies ervan bewust dat alle media op een zeker niveau een ‘spel van tekens’ zijn, wat een les is die we ontlenen aan de poststructuralistische taaltheorie.”⁹ De preoccupatie van de kijker behelst immers ook het weloverwogen genieten van nieuwe media op zich.¹⁰

De onderlinge wisselwerking, het spel tussen verschillende tekens *c.q.*

media, binnen één werk lijkt ook bij Braeckman in *finding/untitled-2*, aan de orde te zijn. De kijker realiseert zich gaandeweg dat een ouder medium is gebruikt, zowel door de randen van de originele glasplaat die in verschillende beelden uit de hele *Schwarzschild*reeks te zien zijn, alsook door het onderwerp en de titel van de tentoonstelling, waar de reeks deel van uitmaakt, en door de bijschriften bij de foto's. Er wordt niet gestreefd naar de instandhouding van de illusie van onmiddellijkheid. Fouten en onzuiverheden, waardoor de kijker zich opnieuw bewust wordt van het medium, zijn niet weggewerkt; integendeel, de 'verbetering' van het oorspronkelijke beeld is uitdrukkelijk scheppend geïntendeerd.¹¹ De fotograaf hergebruikt een vervuilde glasplaat en bewerkt het beeld in zijn ontwikkelingsproces tot een eigen creatie. In nieuwe media zoals computergeanimeerde films zien we trouwens eveneens regelmatig gesimuleerde lensfouten opduiken, zoals vlekken door invallend licht; hier weliswaar om, omgekeerd, ter bevordering van een authentieke beleving bij de kijker de illusie te creëren dat het over ware camera-opnames gaat.

Bloom: angst voor beïnvloeding

Bijzonder aan de remediatie die Braeckman beoogt, is dat ze niet een nieuw in een oud medium opneemt, maar binnen het oude medium, de analoge fotografie, plaatsvindt. Bovendien refereert Braeckman niet naar een ouder werk, zoals vaker in de kunstgeschiedenis het geval is, maar wordt het oorspronkelijke glasnegatief geheelomvattend hergebruikt voor een nieuwe fotografische afdruk. Er ontstaat op die manier een spanningsveld tussen twee auteurs, die ook beiden bij dit werk worden vermeld.

De Amerikaanse literatuurcriticus Harold Bloom noemt deze spanning 'angst voor beïnvloeding', een soort hommage maar ook rivaliteit, die speelt bij kunstenaars die zich laten inspireren door werken uit het verleden.¹² Braeckman heeft dan ook meer dan vijfentwintig jaar gearzeld om dit werk te tonen aan het publiek. Hij had het gevoel dat het tenslotte volkomen moest blijven toebehoren aan de anonieme fotograaf.¹³ De subjectieve factor, 'geconnoteerde boodschap', in de foto, ontstaan vanuit de keuzes van de fotograaf, liggen hier evenwel uiteindelijk zowel bij de anonieme fotograaf in het nemen van het beeld als in het ontwikkelingsproces van de hand van Braeckman. Zo vinden we het reeds eerdergenoemde pathos terug onder de vorm van de *rückenfigur*, een met de rug naar de kijker gericht personage, motief dat reeds langer in de schilderkunst wordt gebruikt om de kijker toe te laten zich te identificeren met de protagonist en aan te zetten tot mijmering en reflectie. Denk daarbij aan schilderijen van Pieter Breugel de Oude (1525/30-1569) of Caspar David Friedrich (1774-1840). De kadrering draagt bij tot een interessant lijnenspel dat de blik van de kijker doet rondgaan in het beeld. De weg loopt diagonaal langs rechterkant uit het beeld, met in contrast de verticaliteit van de bomen en erboven een grote luchtpartij, en centraal een groepje onherkenbare figuren, waarvan één een iets lichtere jas

draagt. Dit geheel wordt echter sterk vervaagd door de onderbelichting in het ontwikkelingsproces van Braeckman,

Dirk Braeckman wenst met de *Schwarzschild*-reeks niet geassocieerd te worden met de *appropriation art* die vanaf de jaren 1980 sterk in ontwikkeling gekomen is.¹⁴ Binnen deze tendens maken kunstenaars veelal gebruik van andere kunstwerken om sociale kritiek te uiten. Braeckman daarentegen gebruikt geen artistieke drager maar een documentair beeld, een fotografische glasplaat, om te komen tot een eerder abstract kunstwerk, zonder maatschappijkritische ambitie.

Lanham: kijken naar versus kijken door

De spanning omtrent auteurschap en medium, in dit geval glasplaat en afdruk, brengt in dit werk wel duidelijk – wat heet – ‘*agency*’ naar voor. De kijker wordt bewust gemaakt van het feit dat er een maker is, in dit geval zelfs twee, zowel door het beeld als het bijschrift, iets wat de fotografie aanvankelijk dacht uit te wissen.¹⁵ William Fox Talbot (1800-1877), de uitvinder van het negatiefproces, noemde de nieuwe fotografietechniek toentertijd metaforisch de *Pencil of nature* (1844-1846): “De platen van het hier voorliggend werk werden uitsluitend gedrukt onder de hoedanigheid van licht, zonder enige hulp van het penseel van de kunstenaar. Ze zijn de afdrukken van de zon zelf en niet, zoals sommige personen zich hadden voorgesteld, gravures door imitatie.”¹⁶ Het is de natuur die zichzelf als het ware reproduceert, stelde in dezelfde zin de Franse scheikundige Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), pionier in de fotografie.¹⁷

Deze vroege ambitie van fotografie blijkt al snel achterhaald. Niet alleen zijn er vroege voorbeelden waarbij de fotografie de klassieke kunsten imiteert, bijvoorbeeld in stillevens, portretkunst en picturalistische landschappen, maar ook bij zogenaamde ‘objectieve’ opnames zijn bij nader toezien duidelijke keuzes van de fotograaf ingebed in het fotografische beeld.¹⁸ Braeckman gebruikt zelfs letterlijk penselen, en sponzen, om in het ontwikkelingsproces in te grijpen. De Amerikaanse kunstcriticus en essayist Clement Greenburg (1909-1994) stelt vast dat, vanaf het modernisme, de kijker juist hyperbewust gemaakt wordt, niet alleen van de kunstenaar, maar vooral van het medium zelf.¹⁹ Het oproepen van de perfecte illusie of analogon met de realiteit wordt met de opkomst van het modernisme niet langer nagestreefd, integendeel. Voor Greenburg hebben de plastische kunsten voordien te veel bruikleen gedaan bij de literatuur, die hij tot op vandaag als de dominante kunstvorm beschouwt.²⁰ Hij bedoelt hiermee dat schilderkunst de literatuur ging imiteren in het brengen van een verhaal. Omgekeerd vervalt de kijker ook vaak in het literair benaderen van schilderijen. Als narratieve wezens zijn mensen nu eenmaal geneigd om eerder naar het thema, in plaats van de compositie of esthetiek te kijken.²¹ Dit verhalende aspect aan de hand van de representatie van een driedimensionale presentie op een plat vlak wordt in de moderne kunst niet langer geambieerd. Het eigen medium met zijn tweedimensionaliteit is niet meer verborgen, integendeel, de ‘*new flatness*’ wordt

benadrukt.²² De kiem voor deze ontwikkeling kan al worden teruggevonden tijdens de 19de eeuw, met het impressionisme, Gustave Courbet (1819-1877) en Édouard Manet (1832-1883), waarbij, los van de historieschilderkunst, zich een kunst omwille van de kunst ontwikkelt die uiteindelijk zal evolueren naar de abstractie.

Braeckman maakt de kijker bewust van de foto als artistiek medium, ontgaan van inhoud. De foto is niet langer een 'raam' op een werkelijkheid. Dit laatste streven en deze metafoor duiken in de kunstgeschiedenis reeds vijfhonderd jaar geleden op in *De pictura* (1435) van de Italiaanse humanist Leon Battista Alberti (1404-1472), die het schilderij als een '*aperta finestra*' aanziet. Met behulp van lineair perspectief wordt een ruimte, een '*windowed elsewhere*', gecreëerd waarin de kijker als het ware kan binnenstappen²³; een perspectivistisch principe dat nadien in fotografie, film, televisie en computeranimatie blijft doorgaan.²⁴ Doordat Braeckman in zijn werk echter die illusie onderuit haalt via een zichtbaar gemaakte hypermedialiteit, ontstaat er een spanning tussen wat de Amerikaanse filosoof en hoogleraar Richard Lanham het 'kijken naar' ('*looking at*') en het 'kijken door' ('*looking through*') noemt²⁵, de spanning tussen het bekijken van een gemedieerde ruimte, zijnde het kunstoppervlak, en een werkelijke, weergegeven ruimte in het kunstwerk. De kijker keert steeds terug naar het oppervlak van het kunstwerk, in dit geval een foto, en is zich bewust van de mediatic. Tegelijkertijd laat de gemedieerde ruimte in het beeld, het landschap en de figuren, de kijker toe die zelf te exploreren en te lezen, aangezien het niet over een louter abstracte voorstelling gaat waar de kijker definitief aan het oppervlak toegewezen is.²⁶

Barthes: punctum

Wat een fotografisch beeld inhoudelijk interessant maakt, los van voornoemd spanningsveld, beschrijft Roland Barthes in zijn poging tot het opstellen van een zogenaamde 'handleiding' voor het lezen van fotografische beelden, *La Chambre Claire* (1980). Barthes gaat ervan uit dat, zoals trouwens ook het geval is met andere kunstvormen, een foto enkel kan aanslaan vanuit een persoonlijk gevoel en dat de foto daardoor voornamelijk bestaat op een individueel niveau.²⁷ Daarbij stelt hij vast dat foto's die raken een dualiteit of co-existentie in zich hebben van twee elementen: het *studium* en het *punctum*.²⁸ Het *studium* behelst het 'algemene' onderwerp, datgene wat onmiddellijk duidelijk wordt aan de kijker.²⁹ Het *punctum* gaat over het 'bijzondere' afwijkende element in een beeld, wat zorgt voor een spanning en het beeld interessant maakt.³⁰ Deze ontologie binnen de fotografie was vernieuwend, omdat ze volledig afwijkt van de ontologie in de klassieke kunstgeschiedenis, zoals schilderkunst, waar men een opdeling pleegt te maken aan de hand van vijf categorieën, historie, portret, genre, landschap, stillevens, of aan de hand van auteurskwaliteit, amateur- versus meesterschap. Het schijnbaar toevallige element in een foto, *punctum*, behelst een afwijkend detail,

iets wat het normale oog niet terstond ziet, een tijdstip, een plek, maar ook een zogenaamde fout inzake kadering, scherpte of perspectief.³¹ Het fotogenie van de fotograaf lijkt hier op het eerste gezicht niet te gelden, gezien het schijnbaar een onbedoelde toevaligheid betreft.³² Het onderwerp is daarbij vaker van ondergeschikt belang: “De foto wordt ‘verrassend’ omdat men niet weet waarom hij is genomen.”³³ Dankzij het *punctum* kan elk onderwerp een interessant beeld opleveren.

Het vraagt, vervolgt Barthes, een zekere tijd voor het *punctum* om bij de kijker door te kunnen dringen. De kijker zelf dient hiertoe stilte te creëren en los te komen van zijn of haar dagelijkse beslommingen.³⁴ De verklaring hiervoor is dat het *punctum*, in tegenstelling tot het *studium*, nauwelijks gecodeerd is.³⁵ Er is geen vaste lezing of begrip vanuit een culturele en sociale achtergrond, kennis of ervaringswereld, omdat het *punctum* vertrekt vanuit het unieke en niet vanuit het algemene of vervangbare. Het brengt op die manier precies schoonheid teweeg. Barthes formuleert dit als volgt: “Hier gaat de fotografie werkelijk aan zichzelf voorbij: is dit niet het enige bewijs van haar kunst? Zichzelf opheffen als medium, niet langer een teken zijn, maar iets eigenstandig?”³⁶ De toeschouwer ziet geen foto meer, maar enkel een beeld dat op zichzelf komt te staan. De foto is niet langer een registratie maar wordt een kunstwerk, waarmee die aan haar oorspronkelijke doel voorbijgaat.

Braeckman versterkt in *finding/untitled-2* die ervaring door gebruik te maken van een oude glasplaat, waarbij toegevoegde borstelstreken en de wazige randen van een glasplaat een gespeeld toevallig statuut worden toegerekend. De inhoud, het *studium* doet er niet meer toe; het beeld op zich raakt de kijker. De fotografie verwerft een autonoom statuut, als kunstvorm, een erkenning waar ze lang heeft op moeten wachten. In *finding/untitled-2* blijft het onderwerp van onderschikt belang. We krijgen een beeld te zien dat we niet onmiddellijk kunnen thuisbrengen, waarbij wazigheid en duisternis intrigeren. Er speelt zich een onduidelijke scene af, omgeven door kale bomen en een bijna onheilspellende lucht, met vlekken ontstaan uit het ontwikkelingsproces. Het beeld heeft iets dreigends en rustigs tegelijk. Het landschap verkrijgt met dat al iets onbereikbaar, wat Barthes ‘fantasmatisch’ noemt; het voert naar een soort utopische tijd.³⁷ We kunnen ons de vraag stellen of het oorspronkelijke beeld op die manier zou aangesproken hebben, of het ooit een *punctum* heeft gehad.

Benjamin: aura

De Duits-Joodse cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940) nuanceert de oppositie tussen het origineel en de manuele reproductie, door deze in contrast te stellen met de mechanische reproductie. Voor Benjamin blijft het origineel ondanks een manuele reproductie zijn autoriteit bewaren, omdat de manuele reproductie dicht bij het origineel blijft en dit omwille van twee redenen. Ten eerste, gezien het zich enkel in gelijkaardige situaties kan ophouden.³⁸ De

manuele reproductie, bijvoorbeeld een kopie, laat staan vervalsing, van een beeldhouwwerk, blijft aan dezelfde presentatievoorwaarden onderworpen. Mechanische reproducties daarentegen, bijvoorbeeld een foto van een gebouw, beeldhouwwerk of schilderij, kunnen in heel andere hoedanigheden van presentatie gebruikt worden dan het origineel, bijvoorbeeld als opsmuk van een privé-interieur, als illustratie in een tijdschrift of als postkaart. Mede daardoor is volgens Benjamin, ten tweede, een mechanische reproductie veel onafhankelijker van het origineel. Bij een fotografische reproductie kan men bijvoorbeeld zaken zichtbaar maken, die met het blote oog niet te zien zijn, door de sluitertijd, het inzoomen of een andere invalshoek te gebruiken. Met dat al verliest het originele, unieke kunstwerk volgens Benjamin zijn autoriteit of aura.³⁹ Het is immers oneindig reproduceerbaar en consumeerbaar, in om het even welke context.⁴⁰

Indien we de originele glasplaat, gebruikt voor de fotoafdruk van Braeckman, beschouwen als een kunstwerk – hetgeen niet noodzakelijk het geval is –, dan kunnen we stellen dat deze, ondanks de handmatige reproductie door Braeckman, precies een aura van authenticiteit heeft verkregen. De reproductie is uniek; ze onderwerpt zich aan dezelfde modaliteiten als een origineel. Het gaat hier niet over een loutere kopie van de oorspronkelijke glasplaat, maar over een nieuwe artistieke productie met tentoonstellingswaarde.

Walter Benjamin claimt dat, als gevolg van de massale reproduceerbaarheid in alom aanwezige beelden, het statuut van het kunstwerk in zijn algemeenheid is gewijzigd. Voor Benjamin is de opmerking of fotografie ook als een kunstvorm kan worden beschouwd, van ondergeschikt belang. Volgens hem dienen we ons eerder de vraag te stellen in welke mate de uitvinding van fotografie het volledige statuut van de kunst op zijn kop heeft gezet, met name omwille van het dreigende verlies van aura.⁴¹

Hier kunnen we echter tegenwerpen dat het bekijken van reproducties in kunstboeken, in tijdschriften of in kranten, en het delen ervan op sociale media de tentoonstellingswaarde, het ‘fetisjgehalte’, van het origineel juist kan vergroten, ‘sacraliseren’.⁴² Om die reden stappen musea trouwens ook af van een verbod op fotograferen door de bezoeker, om zo grotere bezoekersaantallen te genereren.

Benjamin merkt door de alomtegenwoordigheid van het beeld en massaconsumptie trouwens ook een attitudewijziging aan bij de kijker. De bezoeker wil de Mona Lisa (Leonardo da Vinci, 1503) in het Louvre voornamelijk gaan fotograferen, liefst met zichzelf erbij, eerder dan die aandachtig te bekijken. De kijker ‘absorbeert’ volgens Benjamin in zijn of haar zoektocht naar afleiding, een kunstwerk, eerder dan zich te concentreren en “door het kunstwerk te worden geabsorbeerd”.⁴³ Het werk van Braeckman *finding/untitled-2* lijkt door het verworven *punctum*, de spanning tussen beeld en medium, alsook in voorkomend geval die tussen kopie en origineel, dit laatste juist te willen bewerkstelligen. Omwille van de gemaakte plastische keuzes vraagt het werk volgehouden concentratie van de kijker.

Sontag: pseudotegenwoordigheid

Bij het nemen van een foto creëert de fotograaf een onmiddellijk verleden. Susan Sontag (1933-2004), een Amerikaanse schrijfster en essayiste, verwoordt het als volgt: “De fotograaf staat achter zijn of haar camera, en schept een klein element van een andere wereld: de plaatjeswereld die ons allemaal zal overleven.”⁴⁴ Er wordt iets nieuws gecreëerd, een bevroren moment dat de moeite waard lijkt en zich inschrijft in de geschiedenis. Een foto promoot hiermee volgens Sontag ook nostalgie⁴⁵; iets wat het beeld van Braeckman met zijn herinnering aan WOI eveneens oproept. Wie de geportretteerden in het beeld zijn, weten we niet en zullen we waarschijnlijk nooit meer te weten komen. Ook niet wat hen nog te wachten staat, wie van hen de oorlog heeft overleefd, of door wie en waarom dit beeld is genomen. De kijker aanschouwt het beeld en probeert daarin iets van dit verleden te vatten, net zoals de fotograaf, ook al zijn diens onderwerpen op dat moment nog nieuw.⁴⁶ Sontag weet dit mooi in woorden te vatten: “De fotografie is een melancholische kunstvorm, een kunst van de schemering. De meeste gefotografeerde onderwerpen zijn beladen met pathos, louter en alleen op grond van het feit dat ze gefotografeerd werden. Een op zichzelf lelijk of lachwekkend onderwerp kan ontroerend worden, wanneer het wordt veredeld door de aandacht van de fotograaf. Een mooi onderwerp kan het object zijn van treurige gevoelens, omdat het oud is geworden, of is vergaan, of niet langer bestaat. Iedere foto is een *memento mori*.”⁴⁷

Het onderwerp van een foto lijkt om het even wat te kunnen zijn, zolang de fotograaf er iets interessants weet in te ontdekken, wat anderen nog niet eerder gezien hebben. Het gefotografeerd worden heeft evenwel ook op het handelen van de gefotografeerde een effect. Wanneer iemand wordt geportretteerd of zichzelf portretteert, wordt zij of hij gereduceerd tot object en is het of zij of hij bevroren. Fotografie is voor Barthes evenwel het moment waarop we object noch subject zijn, maar ons in een spectrum of overgang bevinden.⁴⁸ We zijn een onderwerp dat zich object voelt worden, waardoor het gefotografeerd zijn een soort micro-ervaring is van de dood.⁴⁹ Voor de lens worden we tegelijk degene die we denken te zijn en degene die we zouden willen dat anderen denken die we zijn.⁵⁰

Een foto is, opnieuw volgens Sontag, tegelijkertijd een aandenken aan het verleden en een pseudotegenwoordigheid.⁵¹ Het hergebruik van de oude oorlogsfoto's in Braeckmans werk herbevestigt deze spanning: de gefotografeerden, die in de oorspronkelijke foto nog personen waren, verworden in het nieuwe werk tot loutere personages; ze zijn tegelijkertijd subject en object of juist geen van beiden. Ze vervagen tot een soort spookbeelden, die als alle spookbeelden, aldus Sigmund Freud (1856-1939,) de *unheimliche* angst voor de eigen moeilijk te bevatten sterfelijkheid oproepen.⁵²

Fischer: the eerie

Anderzijds wekt het landschap een gevoel van stilte, van duisternis en eenzaamheid op, waardoor de foto eveneens doet denken aan hetgeen de schrijver en cultuurtheoreticus Mark Fisher (1968-2017 ‘*the eerie*’ heet, de gewaarwording van een vreemd gevoel, omdat men de indruk krijgt dat er in een landschap iets aan- of afwezig lijkt te zijn zonder duidelijke reden.⁵³ De figuren in het landschap vervagen zonder duidelijk waarom. Volgens Fischer roept een dergelijk affect tevens een soort sereniteit op bij de kijker, waarbij deze automatisch los komt van de alledaagse beslommingen.⁵⁴ De bewerkte foto *finding/untitled-2* zet aan tot concentratie en stilstand.

Besluit

Er is in het fotowerk *Finding/untitled-2* van Dirk Braeckman duidelijk een spanningsveld werkzaam tussen de inhoud van het beeld en het fotografische medium op zich. De fotoafdruk als kunstobject lijkt voorop te staan ten aanzien van de documentaire waarde van het oorspronkelijke glasplaatbeeld. De ‘geconoteerde boodschap’ verkrijgt door de plastische toevoegingen van Braeckman hier de bovenhand ten aanzien van de ‘gegeven boodschap’. Vanuit de toevoegingen van de kunstenaar ontstaat een *punctum*, dat het afgebeelde laat verworden tot een fantasmatisch landschap waar een verstilde sfeer van uitgaat. Braeckman maakt de kijker weloverwogen bewust van zowel het fotografisch medium als van zijn remediatie als de auteur. De eventuele connotaties van de kijker vanuit een tentoonstellingscontext en het bijschrift bij de bewerkte glasplaatfoto versterken deze bewustwording nog. Tegelijk blijft een spanning bestaan in relatie tot het auteurschap tussen het oorspronkelijke en het nieuwe beeld, tussen het ‘kijken door’ en het ‘kijken naar’, het zien van een landschappelijke ruimte, een ‘*windowed elsewhere*’ en het kunstoppervlak.

Een eerste paradox in verband met de fotografie, die er de schijn van heeft waarheidsgetrouw te zijn, maar dit eigenlijk nooit is, lijkt daarmee opgeheven. Tegelijk verschijnt een tweede paradox: het *punctum*, het schijnbaar toevallige element dat een beeld interessant maakt, is hier gewonnen door welbewuste toevoegingen van de auteur. Het oorspronkelijke registratiebeeld verwerft zodoende het statuut van kunstwerk. Men ziet enkel nog een beeld dat op zichzelf komt te staan, niet meer de foto. De handmatige reproductie, die het statuut van het origineel niet bedreigt doordat het er nog dichtbij blijft en zich onder dezelfde modaliteiten bevindt, wordt een *memento mori*. Het nieuwe werk herbevestigt mede hierdoor het spanningsveld waarin de anoniem gefotografeerde mensen zich bevinden, ergens tussen subject en object, een pseudotegenwoordigheid. Het worden anonieme personages of ‘spookbeelden’ in een fantasmatisch landschap, dat aanzet tot verstilling in het kader van de herdenking van de Grote Oorlog.

Noten:

- ¹ “[...] Une photo est toujours invisible: ce n’est pas elle qu’on voit.”: Barthes R., *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Parijs, Gallimard, 1980, p. 18.
- ² Barthes R., ‘Le message photographique’, in: *Communications* 1 (1961): p. 128.
- ³ ‘L’homme aime les signes et il les aime clairs.’: Barthes R., ‘Le message photographique’, p. 136.
- ⁴ Barthes R., ‘Le message photographique’, p. 129-130.
- ⁵ Deze paradox vinden we ook terug bij Susan Sontag: Sontag S., *Kijken naar de pijn van anderen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2003, p. 26.
- ⁶ “La photographie [...] se développe sous la forme d’un paradoxe: celui qui fait d’un objet inerte un langage et qui transforme l’inculture d’un art ‘mécanique’ dans la plus sociale des institutions.”: Barthes R., ‘Le message photographique’, p. 138.
- ⁷ Bolter J. D. & Grusin R., *Remediation*, Cambridge Massachusetts & Londen, MIT Press, 1999, p. 11, 25.
- ⁸ Bolter J. D. & Grusin R., *Remediation*, p. 5.
- ⁹ “The process of remediation makes us aware that all media are at one level a ‘play of signs’, which is a lesson that we take from poststructuralist literary theory.”: Bolter J.D. en Grusin R., *Remediation*, p. 17.
- ¹⁰ Bolter J.D. & Grusin R., *Remediation*, p. 21.
- ¹¹ Met de titel van de reeks wenst Dirk Braeckman te verwijzen naar de Duitse astronoom Karl Schwarzschild (1873-1916) die afwijking in fotografie omtrent de niet-wederkerige verhouding tussen diafragma en sluitertijd bij langere belichtingstijden heeft gedefinieerd (het Schwarzschild-effect). Deze afwijking, of wat Braeckman de ‘falende tijd’ noemt, wil hij in beeld brengen: Cannone X., *Schwarzschild/Anonymus, Dirk Braeckman*, Antwerpen, Pandora, 2013, p. 54-55.
- ¹² Bloom H., *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 6, 64, 70, 83, 95.
- ¹³ Cannone X., *Schwarzschild*, p. 52.
- ¹⁴ Idem.
- ¹⁵ Bolter J.D. & Grusin R., *Remediation*, p. 26-27.
- ¹⁶ “The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation.”: Talbot W.F., *Pencil of nature, part III*, New York, Hans P. Kraus Jr., 1989 [1846], p. 1.
- ¹⁷ Trachtenberg A., *Classic essays on photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, p. 13.
- ¹⁸ Barthes R., “‘Le message photographique’ p. 128.
- ¹⁹ Greenberg C., ‘Towards a newer Laocoon’, in: O’Brian J. (red.), *The collected essays and criticism, vol 1 (1939-1944)*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 34; Bolter J.D. & Grusin R., *Remediation*, p. 38.
- ²⁰ Greenberg C., ‘Towards a newer Laocoon’, p. 24.
- ²¹ Barnes J., *Hm, hé, ha: kunst en woorden*, Amsterdam, Atlas contact, 2019, p. 43-45.
- ²² Greenberg C., ‘Towards a newer Laocoon’, p. 24, 28, 29.
- ²³ Friedberg A., *The virtual window*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 243.
- ²⁴ Sturken M. & Cartwright L., ‘The history of perspective’, in: Sturken M. & Cartwright L. (red.), *Practices of looking, an introduction to visual culture*, New York & Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 151-182.

- ²⁵ Lanham R. A., *The electronic word, democracy, technology, and the arts*, University of Chicago Press, 1993, p. 3-28, 31-52; Bolter J.D. & Grusin R., *Remediation*, p. 41.
- ²⁶ Bolter J.D. & Grusin R., *Remediation*, p. 41.
- ²⁷ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 21, 42.
- ²⁸ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 44.
- ²⁹ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 48.
- ³⁰ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 49, 73-74.
- ³¹ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 57-59.
- ³² Barthes R., 'Le message photographique', p. 132-133.
- ³³ "[...] La photo devient 'surprenante' dès lors qu'on ne sait pas pourquoi elle a été prise": Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 60.
- ³⁴ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 88-89.
- ³⁵ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 84.
- ³⁶ "[...] Ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même: n'est-ce pas la seule preuve de son art? S'annuler comme medium, n'être plus un signe, mais la chose même?": Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 77.
- ³⁷ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 66-68.
- ³⁸ Benjamin W., 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in: Arendt H. (red.), *Illuminations*, vert. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 2007 [1936], p. 220.
- ³⁹ Benjamin W., 'The work of art in the age of mechanical reproduction', p. 220-221.
- ⁴⁰ Benjamin W., 'The work of art in the age of mechanical reproduction', p. 221.
- ⁴¹ Benjamin, 'The work of art in the age of mechanical reproduction', p. 227.
- ⁴² MacCannell D., *The tourist, a new theory of leisure class*, Berkeley, Los Angeles & Londen, University of California Press, 1999, p. 45.
- ⁴³ Benjamin W., 'The work of art in the age of mechanical reproduction', p. 239.
- ⁴⁴ "[...] The photographer stays behind his or her camera, creating a tiny element of another world: the image-world that bids to outlast us all.": Sontag S., *On photography*, Londen: Penguin, 2002, p. 11; Sontag S., *Over fotografie*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2008, p. 21-22.
- ⁴⁵ Sontag S., *On photography*, p. 15.
- ⁴⁶ Sontag S., *On photography*, p. 77.
- ⁴⁷ Sontag S., *Over fotografie*, p. 26; "Photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects photographed are, just by virtue of being photographed, touched with pathos. An ugly or grotesque subject may be moving because it has been dignified by the attention of the photographer. A beautiful subject can be the object of rueful feelings, because it has aged or decayed or no longer exists. All photographs are *memento mori*.": Sontag S., *On photography*, p. 15.
- ⁴⁸ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 30.
- ⁴⁹ Idem.
- ⁵⁰ Barthes R., *La Chambre Claire*, p. 29.
- ⁵¹ Sontag S., *On photography*, p. 16.
- ⁵² Freud S., 'The Uncanny', in: Strachey J., Freud A., Strachey A. & Tyson A. (red.), *The standard edition of the complete psychological Works of Sigmund Freud*, Londen, Hogarth Press, 1978, p. 241-242.
- ⁵³ Fisher, M., *The weird and the eerie*, Londen, Repeater Books, 2016, p. 11.
- ⁵⁴ Fisher M., *The weird and the eerie*, p. 13.