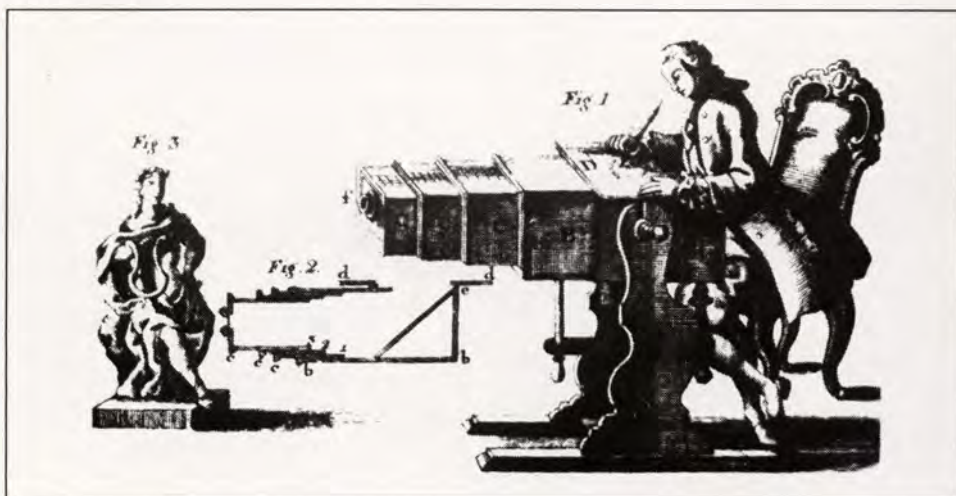


Georg Brander.

Camera obscura.

In deze gravure van Georg Brander uit 1769 zien we een tafelmanier van de 'Camera obscura'. Vooraan bevindt zich een objectief, achteraan een spiegel en een matglas. Hierop kan de tekenaar het beeld dat ontstond waarnemen en aftekenen. Voor landschappen werden draagbare modellen gebruikt.



Lang voor het ontstaan van de fotografie hadden kunstenaars in de 'Camera obscura' een mechanisch hulpmiddel gevonden bij het weergeven van de werkelijkheid.

Wat is een 'Camera obscura' eigenlijk? Een gesloten, donkere ruimte, meestal een kastje, waarin de lichtstralen langs een kleine opening naar binnen dringen en aldus op de tegenovergelegen wand een omgekeerd beeld vormen van een of meer voorwerpen, die buiten bedoelde ruimte opgesteld staan. Men weet niet wie de eerste 'Camera obscura' heeft bedacht. Aristoteles (384-322) maakt er reeds melding van. Een eerste uitvoerige beschrijving vindt men bij Leonardo da Vinci (1452-1519).

Door de evolutie van de natuurwetenschappen werd het mogelijk, in het begin van de 19e eeuw, een procédé te ontwikkelen waarbij dit 'Camera obscura'-beeld niet meer op schilderachtige wijze moest vastgelegd worden: omstreeks 1826 demonstreerde de Fransman Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) zijn 'heliographie'. Met deze term doelde de uitvinder zowel op de opnameplaat als op de gravure die ermee gemaakt werd.

J.N. Niépce, die belangrijke experimenten op het gebied van de lithografie had gedaan, werd een van de grote pioniers uit de begintijd van de fotografie.

In 1839 onthulde de Franse kunstschilder Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), die zich na diverse, weinig succesvolle proefnemingen geassocieerd had met J.N. Niépce, voor een uiterst nieuwsgierige menigte in het 'Institut de France' zijn nieuwste uitvinding: de 'daguerrotypie'. Hij had inderdaad in 1837 een methode ontdekt voor het vastleggen van een fotografisch beeld na een kortere belichtingstijd. Deze uitvinding was uiterst belangrijk voor de verdere ontwikkeling van de fotografie. Door de 'daguerrotypie' kreeg de fotografie voor het eerst een dubbele functie: eensdeels registreert het fotografisch beeld de zichtbare realiteit en anderdeels wordt deze opname gereproduceerd.



Henri Evenepoel (1872-1899).
Werkfoto voor het schilderij 'De Koubba
van Sidi Jacoub te Blidah'.

1897.

Archief voor Hedendaagse Kunst in België,
Brussel.

Henri Evenepoel (1872-1899).

De Koubba van Sidi Jacoub te Blidah

Olieverf op doek, 53 x 74 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

1898.

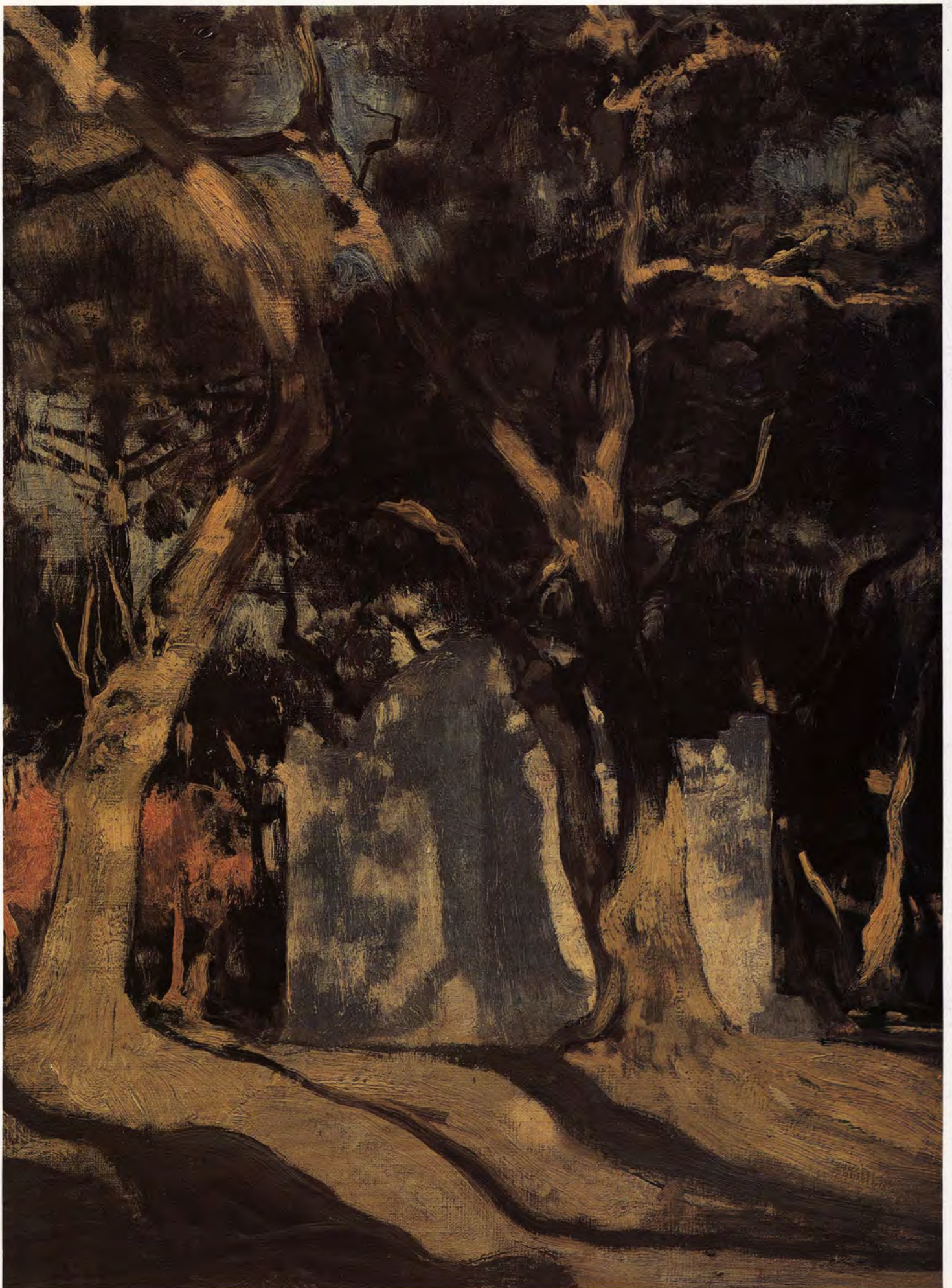
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
van België, Brussel.

Evenepoel besloot in 1897 de winter door te brengen in Algerië waar hij voor zijn ziekte een beter klimaat hoopte aan te treffen. De stad Algiers beviel hem echter niet want op de oude wijken na had zij volgens hem een al te Europees karakter gekregen. Daarom trok hij het binnenland in en vestigde zich enkele maanden te Blidah. Daar schilderde hij de voornaamste doeken van zijn Afrikaanse periode.

Met behulp van een pas aangekochte pocket-kodak ging hij op fotojacht.

Evenepoel bezocht de Koubba (d.i. een grafstede of monument ter nagedachtenis van een vereerde dode) in december 1897. Het afgebeelde doek ontstond een jaar later.

OKV 1978



Omstreeks 1840 waren de voornaamste problemen opgelost en de belich-tingstijd kon dan ook tot enkele seconden beperkt worden.

Nadat het verbeterde procédé in ruime kringen bekendheid had verwor-ven, openden de portretgalerijen hun deuren voor de fotografie en deze evolueerde stilaan naar een expansieve industrietak, vooral in Frankrijk en Engeland maar eveneens in België.

Toch zou het van oppervlakkigheid getuigen hier alleen Niépce en Daguerre te vernoemen.

Ook Hippolyte Bayard (1801-1887) en William H. Fox Talbot (1800-1877) hebben hun verdiensten in de ontwikkelingsgeschiedenis van de foto-grafie. Zij sloegen echter een andere weg in. W.H. Fox Talbot had in 1841 een procédé ontwikkeld waarbij lichtgevoelig papier als opnamemateriaal werd gebruikt. De uitvinder noemde zijn vinding de 'calotypie' (afleiding van het Griekse woord Kalos = mooi).

Waar elke daguerrotypie een uniek exemplaar was dat alleen maar kon gekopieerd worden door er met een camera een nieuwe opname van te maken, was de calotypie of talbotypie een negatief/positief-procédé, zodat men zonder al te veel moeite een onbeperkt aantal kopieën kon vervaar-digen. Fox Talbot zag zijn uitvinding als een geperfectioneerde, ideale tekentechniek. Bij de voorstelling in 1839 sprak hij dan ook van 'Some Account of the Art of Photogenic Drawing'. Fotografie werd dus helemaal niet beschouwd als een zelfstandig medium maar veeleer als een tech-nisch hulpmiddel zonder artistieke aanspraken.

De omzetting, via een objectief en een gevoelige laag, van een driedimen-sionale ruimte in een tweedimensionaal vlak met diepte-suggestie, ge-schiedde met zulk een wetmatigheid dat de fotograaf slechts in zeer be-perkte mate kon ingrijpen. Het procédé leende zich wel uitermate om zeer gelijkende portretten te vervaardigen maar het medium bleek veel minder soepel dan de schilderkunst die de mogelijkheid bezat van illusionisme en suggestibiliteit.

Een van de eerste kunstschilders die de daguerrotypie aanwendde voor het uitvoeren van portretten was J.A.D. Ingres (1780-1867). In zijn portret-schilderijen vinden we na 1841 warme en metaalachtige kleuren die de tinten van gekleurde daguerrotypieën sterk benaderen. Ook gebruikte hij typisch fotografische vormelementen uit die tijd. Bepaalde houdingen - het steunen van het hoofd met de hand, zoals bij voorbeeld in 'La Comtesse d'Haussonville' (1845) - doen denken aan vroegere portretfoto's. Toenter-tijd werd immers deze houding aangenomen om het hoofd onbeweeglijk te houden tijdens de opname.

Voorbeelden van beïnvloeding in de andere richting zijn er meer te vin-den want van bij de aanvang ontleende de fotografie elementen aan de traditionele schilderkunstige vormtaal. Een stimulans waren op dit ge-bied de modelboeken voor schilders waarin de fotografie aangewend werd voor het registreren van academische houdingen.

Een aantal stijlelementen in het werk van J. Corot (1796-1875), bij voor-beeld, verwijzen naar de fotografie: zij stemmen overeen met de typische eigenschappen van het toenmalige opnamemateriaal.

De wazige vormen, het dichtlopen van heldere vlakken en schaduwpartijen in een ongearticuleerde massa, zijn wel elementen die sporadisch voor-komen in zijn vroegere periode maar die zich, omstreeks 1848, ontwikke-len tot stilistische dominanten.

Ook de schilders van de school van Barbizon, vooral Millet (1814-1875) en Rousseau (1812-1867), gebruikten de fotografie tot uitbreiding van hun visueel en formeel vocabularium.

E. Delacroix (1798-1863) was de eerste belangrijke kunstenaar die open-lijk durfde toegeven dat de fotografie hem inspireerde en zelfs beïnvloed-de. Toen in 1862 de toonaangevende Franse kunstenaars een petitie te-kenden tegen het aanvaarden van de fotografie als kunstuiting, weigerde



Ferdinand Khnopff (1858-1921).

Memories.

*Pastel op papier, op doek gebracht,
127 x 200 cm.*

Gesigineerd.

1889.

*Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
van België, Brussel.*

Ferdinand Khnopff (1858-1921).

Memories (detail).

Pastel.

Gesigineerd.

1889.

*Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
van België, Brussel.*

Ferdinand Khnopff is in België de belangrijkste vertegenwoordiger van het Symbolisme. Dit is een laat-19e-eeuwse internationale stroming waarvan de aanhangers kunst niet meer beschouwen als voorstelling van de werkelijkheid maar als symbool van het bovennatuurlijke.

De vrouw speelt hierbij een zeer belangrijke rol. Khnopff neemt doorgaans zijn zuster als model. Zij verschijnt onder verschillende gedaanten, gaande van sfinx tot engel.

In de grote pastelcompositie 'Memories' wordt zij zevenmaal, in verschillende kledij en houding, afgebeeld als jonge vrouw die de tennissport beoefent. Het geheel verkrijgt hierdoor een irreëel karakter verwant aan een droom die opgebouwd is met herinneringen uit ons onderbewustzijn. Kenmerkend is ook de statische houding van de figuren. Dit is enigszins verklaarbaar indien men weet dat aan de basis ervan een reeks foto's ligt.



Ferdinand Khnopff (1858-1921).

Werkfoto's voor het schilderij 'Memories'.

*Archief voor Hedendaagse Kunst in België,
Brussel.*



OKV 1978

René Magritte (1898-1967).
La gravitation universelle.
 Olieverf op doek, 100 x 75 cm.
 1943.
 Privé-verzameling.



René Magritte (1898-1967).
L. Scutenaire poseert voor het schilderij
'La gravitation universelle'.
 Zwart-wit foto, 1943.
 Ministerie van Franse Cultuur, Brussel.



Delacroix zijn medewerking. Op briljante manier beschreef hij vervolgens de aspecten in de fotografie die nuttig konden zijn voor de kunstschilders en tekenaars maar wees er tevens op hoe de gevaarlijke klippen van het 'natuurlijk beeld' konden omzeild worden. Zijn stelling luidde: 'Als een man met gezond verstand fotografie gebruikt zoals het hoort, zal hij ongekende hoogten bereiken.' Deze houding stond sterk in tegenstelling met de geheimzinnige handelwijze van de overige toenmalige schilders. Over de samenwerking met zijn vriend, de fotograaf Eugène Durieu (1800-1874), zijn we dan ook goed gedocumenteerd. In het Delacroix-album vinden we onder meer de fotografische tegenhanger van zijn 'Odalisque' van 1857. Deze foto's, waarop reeds een aantal stijlkenmerken van Delacroix op te merken vallen, conditioneren op hun beurt bepaalde vormkwaliteiten van zijn werken uit een latere periode. Zij zijn bovendien kenmerkend voor de vruchtbare uitwisseling tussen de twee media, zoals die later eveneens bij E. Degas (1834-1916) en de fotograaf Walter Richard Sicher (1860-1942) zal kunnen geconstateerd worden. Ook in het realisme van G. Courbet (1819-1877) zijn raakpunten te vinden met de fotografie. Aaron Scharf (1922-) wees erop dat de centrale figuur



René Magritte (1898-1967).

Dieu, le huitième jour.

Zwart-wit foto, 1937.

Archief voor Hedendaagse Kunst in België,
Brussel.

René Magritte (1898-1967).

Het betoverend domein (detail).

Muurschildering, ca. 4 x 72 m.

Casino, Knokke.

René Magritte is samen met Paul Delvaux de belangrijkste exponent van het Surrealisme in België.

Hij werd pas in de zestiger jaren wereldvermaard. Jonge kunstenaars, vooral Amerikaanse, ontdekten in hem een voorloper van de Pop-art. Kenmerkend hiervoor zijn het herhaald afbeelden van objecten en situaties uit de dagelijkse omgeving, weliswaar in tegenstelling met de wetten van onze logica en het plastisch omzetten van taalanalytische beschouwingen. Dit laatste kan geïllustreerd worden met het overbekende werk 'La trahison des images' (1928/29), waarop Magritte een pijp afbeeldt, en daarbij schrijft 'Ceci n'est pas une pipe'. Aldus heeft een afbeelding en bijschrift een wezenlijke betekenis bij het oproepen van de ervaring. De kunstenaar wil de toeschouwer geen pijp laten zien maar een 'schilderij' van een pijp.

Een aspect van het oeuvre is tot voor kort steeds verwaarloosd geweest, nl. Magritte als fotograaf. Talrijke schilderijen werden voorafgegaan door een of meer foto's. Hierbij moet onderscheid gemaakt worden tussen de zogenaamde gelegenhedskiekjes en de geregistreerde opnamen waarbij de kunstenaar de plastische beeldwaarde onderzoekt van zelf gecreëerde toestanden. Deze laatste bezitten een gelijkaardige vervreemdende werking als de schilderkunstige tegenhangers.





Alfred Stieglitz (1864-1946).

The terminal.

Zwart-wit foto op papier.

1893.

*Provinciaal Museum voor Kunstambachten,
Het Sterckshof, Deurne.*

Alfred Stieglitz maakte deze opname met een handcamera. In die tijd beschouwde men dergelijke toestellen als minderwaardig. De ernstige fotograaf werkte immers met een groot fototoestel op een statief. Stieglitz vatte dit op als een uitdaging en fotografeerde onder slechte lichtomstandigheden deze momentopname. Hij wees tevens op de esthetische waarde die een alledaags gegeven kan bezitten.

in 'L'atelier du peintre, allégorie réelle' (1855) afkomstig was van een foto. Bepaald overtuigd is men niet dat Courbet voor andere naaktfiguren fotomateriaal zou aangewend hebben, maar vele van zijn naakten roepen fotostudies voor de geest.

Ook in het werk van Ferdinand Khnopff (1858-1921), een Belgisch kunstenaar uit het einde van de negentiende eeuw, vinden we sporen terug van fotografische documenten. F. Khnopff schilderde vaak naar zelfgemaakte foto's. In 'De stilte' (1890) en 'Geheim en weerschijn' (1902), maakte hij gebruik van ietwat surreële en melancholische momentopnamen die hij idealiserend verwerkte. In 'Memories' (1889) plaatste hij gedetailleerde figuren in een ongedefinieerd landschap, waardoor een onwezenlijke sfeer ontstond. Voor de meeste van deze figuren gebruikte Khnopff momentopnamen die hij isoleerde uit hun context, uit hun natuurlijke omgeving, waardoor ze kristallisaties werden van vage herinneringen.

James Ensor (1860-1949) nam een foto als visueel vertrekpunt voor zijn 'Zelfportret' en zijn 'Portret als skelet' (1889). De foto was hier echter een vrij toevallig rekwisiet dat door zijn realistisch karakter de fantasie van Ensor op gang bracht.

In de loop van de negentiende eeuw gebruikten slechts weinig kunstenaars de camera om hun werk inhoudelijk of vormelijk op een hoog peil te brengen. De fotografie werd beschouwd als een technisch hulpmiddel zonder meer, of gewoon als een manier om de produktiekosten te drukken. Zo gingen portretschilders foto's inkleuren, waardoor ze hun status als portrettist konden vrijwaren en toch veel sneller konden werken. Vóór het ontstaan van de fotografie waren er enkel beelden door kunstenaars gemaakt. Deze beelden boden een aan de interpretatie gebonden realiteit. Door de fotografie kwam de schilder dicht bij de direct waarneembare realiteit te staan, waardoor de normen voor de nauwkeurige weergave van de werkelijkheid verhoogd werden.

Omstreeks 1860 slaagde men erin momentopnamen te maken. Het bevroren fotobeeld isoleerde een moment uit het natuurlijke verloop. Wanneer een kunstenaar vroeger zulks deed, koos hij in zijn geest het moment dat hem het meest geschikte leek, meestal een ogenblik van betrekkelijke rust. Of hij schiep een zinvolle synthese van een aantal bewegingsfasen. De 'St.-Jan de Doper' (1878) van Rodin (1840-1917) is hiervan een voorbeeld. De optische waarachtigheid werd ondergeschikt gemaakt aan de esthetische visie. Rodin zelf zei hierover: 'Het is de kunstenaar die een waarachtige afbeelding geeft en het is de foto die liegt. Want in de werkelijkheid stopt de tijd nooit en als de kunstenaar de indruk creëert van een beweging die verschillende fasen omvat, dan is zijn werk zeker minder stereotiep dan het wetenschappelijk beeld, waarin de tijd plots wordt opgeheven.'

De meeste momentopnamen roepen dus een aantal situaties op, waaruit op een toevallig tijdstip een bewegingsfase onttrokken werd. Momentopnamen of 'snapshots' zijn beelden die snel genomen worden met een minimum aan bewuste pose door de afgebeelde personen en een minimum aan bewuste selectiviteit, wat betreft cadrage en beelduitsnit, vanwege de fotograaf. De specifieke technische eigenschappen van het opnameproces zorgen ervoor dat het aldus ontstane beeld niet congruent aan de werkelijkheid, maar een verdichte vorm ervan wordt. De precieze fotografische afbeelding met haar gestolde en toevallig geplaatste beeldelementen, krijgt aldus een onwezenlijk karakter.

Precies voor die toevallige situaties was E. Degas zeer gevoelig. Wanneer hij beeldelementen uit zijn compositie fragmenteert, zoals bij voorbeeld in 'Place de la Concorde' (ca. 1875), dan is dit niet zozeer een nabootsen van de werkelijkheid, noch een bewust ingaan tegen de traditie maar wel een poging om zijn visie op het ongrijpbare, dat wat achter de realiteit zit, te beklemtonen.

In andere werken van Degas zien we figuren die niet alleen in verschil-

Francis Bacon (1909-).

De kardinaal.

Olieverf op doek, 152 x 117 cm.

1955.

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Bacon is niet te situeren als baanbreker van een schilderkunstige school of stroming. Nochtans is hij door de manier waarop hij het beeldmateriaal verwerkt, van grote betekenis geweest voor sommige Engelse pop-kunstenaars in de zestiger jaren.

Voor zijn schilderijen maakt Bacon vaak gebruik van foto's van E. J. Muybridge. De fotografische ontleding van mens en dier in beweging werd door Bacon in een vluchtige en expressieve schilderwijze omgezet. Ook het met bloed bevlekte gelaat van een schreeuwende verpleegster uit Eisensteins film 'Potemkin' werd in talrijke schilderijen verwerkt.

OKV 1978



Jean Eugène Auguste Atget (1856-1927).

Au rocher de cancale.

Zwart-wit foto op papier.

ca. 1915.

*Provinciaal Museum voor Kunstambachten,
Het Sterckshof, Deurne.*

Alles leeft in deze opname. Atget plaatste ons als het ware terug in een tijd die niet meer de onze is maar nostalgische herinneringen oproept. Hij beschrijft het Parijs van de twintiger jaren en vroeger, zo eerlijk en volledig mogelijk. Het surrealistisch karakter van bepaalde opnamen is dan ook eerder het gevolg van eigenschappen van de toenmalige apparatuur dan van de bedoeling van de fotograaf.



lende bewegingsfasen worden afgebeeld, maar ook vanuit verschillende gezichtshoeken worden bekeken. Degas maakte hiervoor gebruik van eigen fotografische opnamen of van afdrucken van de in die tijd populaire fotograaf André Adolf Disderi (1819-1890). De Engelse fotograaf Eadweard James Muybridge (1830-1904) maakte in de U.S.A., tussen 1870 en 1880, serie-opnamen, met geregelde tussentijden, van dieren en mensen in beweging (cf. chronofotografie).

In 1878 slaagde hij erin bewegingsfasen van een galopperend paard vast te leggen. In 1887 publiceerde hij een reeks fotografische platen onder de titel: 'Animal Locomotion'. De invloed van deze bewegingsanalyses op de plastische kunsten was enorm. De zo geheten vliegende galop, zoals we die vinden in de werken van Th. Géricault (1791-1824), heeft betrekking op een niet-reële bewegingsfase. Eeuwenlang zag het oog dus verkeerd. Belangrijk was wel dat vastgesteld werd dat de illusie van de beweging en de precieze weergave van die beweging niet noodzakelijkerwijs een rechtstreekse samenhang moesten hebben.

Terwijl Muybridge wetenschappelijke analyses maakte, waarbij zowel het formeel vocabularium als het standpunt ondergeschikt werden aan het opzet, kwam E.J. Marey (1830-1904) vanaf 1882 tot fotografische analyses die in zich de kiem van een synthese droegen. Door de bewegingsfasen gedeeltelijk te laten overlappen, legde hij sterk de nadruk op het verloop ervan. In de plaats van de aandacht te vestigen op het ding in beweging, beklemtoonde hij aldus de abstracte realiteit van het gebeuren en de fun-

damentele ritmen en patronen die het universum beheersen. Soms combineerde hij onscherp beeld en momentopname en creëerde zodoende een fotografisch equivalent van ruimte en tijd.

Er zijn genoeg overtuigende argumenten die erop wijzen dat zijn beelden zijn tijdgenoten sterk beïnvloed hebben. Paul Richier (1849-1933) maakte zijn 'Nu descendant un escalier' (1895); later vervaardigde Marcel Duchamps (1887-1968) een werk met dezelfde titel (1912). Beide werken baseren zich op gelijkaardige thema's van Marey. Sporen van de filosofische opvattingen van de futuristen inzake het universele dynamisme vinden we terug, zowel in de sculpturen van Boccioni (1882-1916) en in de schilderijen van Severini (1883-?) als in hun voorliefde voor de chronofotografie.

In 1913 gaf Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) een zo geheten fotografisch manifest uit, geïnspireerd op het futuristisch manifest uit 1911 van Marinetti (1876-1944) waarin hij verklaarde: 'We willen een soort revolutie ontketten zodat de fotografie vooruitgang kan maken, uitgezuiverd, veredeld en opgetild wordt tot het niveau van de kunst. Ik bevestig inderdaad dat het met de mechanische hulpmiddelen mogelijk is van de fotografie een kunst te maken maar dan uitsluitend als de vulgaire fotografische reproductie van het onbeweeglijke en statische object, afgebeeld op een bepaald moment, uitgesloten wordt.'

Op die wijze wil Bragaglia de expressies en vibraties van het ware leven in een foto vatten, die evolueert tot iets superieurs met wat hij fotodynamisme noemt. Kunst wordt volgens hem niet gepredetermineerd door het gebruikte medium. Elk medium kan voor hem kunst voortbrengen.

De eerste die de fotografie erkende als een zelfstandig medium met artistieke expressiemogelijkheden was Alfred Stieglitz (1864-1946). In 1903 publiceerde hij de eerste uitgave van 'Camera Work', het officiële orgaan van de zo geheten 'Photo Secession'. De belangrijkste bedoeling was de fotografie op te tillen tot het niveau van de 'kunst'. Voor het eerst werkte men aan de opbouw van een theorie vertrekkend van het medium zelf en niet vanuit de schilderkunst.

Van 1905 af organiseerde 'Photo Secession' tentoonstellingen in de 'Little Gallery' te New York.

Aan de wanden van de galerij hingen niet alleen werken van fotografen maar eveneens tekeningen van Rodin, aquarellen van Cézanne (1839-1906), sculpturen van Matisse (1869-1954), abstracten van Picasso (1881-1974) evenals schilderijen van Amerikaanse kunstenaars. 'Camera Work' slaagde erin de toenmalige twee tendensen in fotografie te verenigen: het picturalisme, ondermeer vertegenwoordigd door Edward Steichen (1879-1973), Robert Demachy (1859-1938) en Julia Margaret Cameron (1815-1879), en de zo geheten 'Straight Photography' van Charles Sheeler (1883-1965) en Paul Strand (1890-1976). Deze laatste, een pionier van deze richting, werd gefascineerd door abstracte patronen in de natuur en het aanschijn van alledaagse objecten. In een artikel in 'Camera Work' uit 1917 vestigde hij er de aandacht op dat objectiviteit de essentie vormt van de fotografie.

Als hoogste uitdrukkingsmiddel in de fotografie propageerde hij dan ook het 'eerlijke' fotobeeld, dat door zuiver fotografische methoden tot stand kwam en geenszins door manipulatie van dat beeld. Kritische artikels en teksten in latere nummers van 'Camera Work' droegen ertoe bij dat de fotografie als een zelfstandig en echt medium werd beschouwd.

De fotografie bestond inderdaad nog niet lang als men haar beeldeigenschappen al onderbracht in een anti-technische kunsttheorie, waarbij beweerd werd dat kunst buiten de maatschappelijke productieprocessen moet ontstaan. Omstreeks de Eerste Wereldoorlog kwam hierin verandering. Men zocht nieuwe perspectieven voor de kunst. De scherpste uitdrukking van die zoektocht vinden we in het Dadaïsme.

Voor de uitdagende geest van Dada, bleek de fotomontage een uitermate

Pol Mara (1920-).

Het idool.

Oliekrijttekening + olievert op doek.

162 x 195 cm.

1966.

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Mara's schilderijen verbeelden een schijnwereld. De figuratie is ontleend aan film en tijdschriften. Pin-up girls en play-boys bevolken de doeken. Hun houding en handelingen zijn vaak erotisch getint. Coloristisch en compositorisch bezitten de werken kenmerken die teruggaan tot de abstracte periode van Mara in de vroege jaren zestig. De techniek is ontleend aan de publiciteit. Extra-schilderkunstige middelen zoals projectie, sjablonen en spuitpistool worden afwisselend aangewend. Een verwantschap met Amerikaanse en Engelse pop-kunst is niet te ontkennen.



August Sander (1876-1964).

Konditor, Keulen.

Zwart-wit foto op papier.

ca. 1925.

*Provinciaal Museum voor Kunstambachten,
Het Sterckshof, Deurne.*

Deze opname is typisch voor de stijl van Sander. Het personage wordt hier getoond in al zijn waardigheid en in een voor hem vertrouwde en typische omgeving.



geschikt medium. Door collagetechnieken kon men fotomateriaal samenbrengen met ander beeldmateriaal. Aldus kon men diverse tekens combineren tot een geheel dat een visuele tegenhanger vormde van de 'stream of consciousness'-techniek uit de literatuur.

De vroegste voorbeelden van fotomontage vindt men in het oeuvre van Raoul Hausmann (1886-1971), George Grosz (1893-1959) en John Heartfield (1891-1968). Vooral deze laatste maakte gebruik van ingewikkelde picturale samenstellingen, waarin de beeldentaal van het moderne militarisme en de economische situatie uit het begin van de jaren dertig overvloedig voorkwam. Na zijn vlucht voor de nazi's, vervaardigde hij ongemeen sterke montages die evenwel niet overtuigend zouden geweest zijn in een getekende vorm maar die, precies door het realistisch karakter van het gebruikte fotomateriaal, als collages aan zeggingskracht wonnen. De Belg Paul Joostens (1889-1960) paste eveneens vanaf 1928 de collage-techniek toe. De schrijver E.L.T. Mesens (1903-1971), een van de leidende figuren uit het Surrealisme in België, is eveneens de schepper van collages.

De surrealistische fotomontages van Max Ernst (1891-1971) verschilden grondig van deze van Dada. Waar de montage bij Dada vooral een middel was tot maatschappijkritische opstelling, zocht Max Ernst meer naar de typische mogelijkheden en de eigen taal van het medium.

Tenslotte kunnen we ook Raoul Ubac (1910-) vermelden die, op het einde van de jaren dertig, met zijn reliëffoto's de fotografie bewust aanwendde als een surrealistisch uitdrukkingsmiddel.

De esthetische vernieuwing in de fotografie, die men naar analogie met de schilderkunst de 'Nieuwe zakelijkheid' noemde, ontstond uit een nieuwe materiële en geestelijke drijfkracht in de maatschappij. De zienswijze van de fotograaf paste derhalve in het kader van de sociaal-esthetische tendensen van de naoorlogse periode (1920-1930) die sterk beïnvloed werden door een technisch utopisme. Met zijn medium schoot de fotograaf beelden uit de industrie, de grootstad en de techniek. Hoofddoel werd stilaan de esthetische beheersing van een door de industrie veranderende werkelijkheid. Naast thema's zoals de grootindustrie en het rijk der machines, ontdekte de nieuwe fotografie ook de wereld van het industrieproduct en de eigen, kenmerkende esthetiek ervan. Een nieuwe beeldtaal, met een scherpe, nauwkeurige weergave, ongewone perspectieven en de afzondering van details, werd eruit geboren. Het was precies op dit laatste dat de reclamefotografie, vanaf het midden van de jaren twintig, gretig zal inhaken. In deze context moeten de luchtopnamen gezien worden van Albert Rengen-Patzsch (1897-1968), de plantenopnamen van Karl Blossfeldt (1865-1932), de architectuurfoto's van Eva Bensnyö (1905-) en de objectopnamen van Cas Oorthuys (1908-1975) en Piet Zwart (1885-).

Ook in het Bauhaus had men grote belangstelling voor de fotografie. Vooral de theorieën van Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), gepubliceerd in het in 1925 verschenen boek 'Malerei, Fotografie, Film', droegen ertoe bij dat men zich voor het medium als dusdanig ging interesseren en zich vragen ging stellen over de mogelijkheden ervan.

Omstreeks 1950 waren er in het oeuvre van de bekende Engelse kunstschilder Francis Bacon (1909-) verschillende voorbeelden van aanwending van de fotografie te vinden. Hij inspireerde zich voor een reeks schilderijen op foto's uit de beroemde film 'Potemkin' van S.M. Eisenstein (1898-1948). Vanaf het einde van deze jaren vijftig stond de fotografie vaker, en op diverse manieren, ten dienste van de plastische kunstenaars.

De Pop-art, die zich van 1955 af vooral ontwikkelde in de Verenigde Staten en Groot-Brittannië, verwerkte in figuratieve kunstwerken de dagelijkse realiteit van de hedendaagse geïndustrialiseerde consumptiemaatschappij, een realiteit zoals men ze aantreft op straat, in de reclamewereld, in modetijdschriften en kranten, op verpakkingen van verbruiksgoederen, in stripverhalen, op de televisie. Evident is dat tal van kunstenaars fotografisch basismateriaal voor de weergave van de realiteit hebben gebruikt. Zoiets was trouwens onvermijdelijk. Robert Rauschenberg (1925-) maakte, in de jaren vijftig, schilderijen die hij 'Combine Paintings' noemde en waarbij diverse materialen en technieken op een zelfde vlak verwerkt en 'gecombineerd' werden. Tussen de geschilderde partijen kleefde hij b.v. gebruiksvorwerpen, foto's of kranteknipsels als rechtstreekse elementen uit de dagelijkse werkelijkheid.

Waar bij Rauschenberg de fotografie maar een onderdeel is van een complexere informatie, waarbij hij vooral een binding wil leggen tussen leven en kunst, werd bij Andy Warhol (1930-) het gekozen fotografisch beeld geïsoleerd, vergroot en bovendien nog benadrukt door herhaling. Warhol nam als basis een foto van een markante gebeurtenis (atoombomontploffing, rassenrel), een bekende figuur uit de filmwereld of de politiek (Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy), een object dat als symbool kan gelden voor onze huidige maatschappij (elektrische stoel, Coca-Colafles, Campbell-soepblik, bankbiljet). Door aanwending van de rastertechniek werden

Andy Warhol (1930-).

Marilyn Monroe.

4 zeefdrukken op papier uit map van 10.

92 x 92 cm.

1968.

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Bruikleen van de Vereniging voor het

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Andy Warhol wordt beschouwd als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Amerikaanse Pop-art. Hij is actief op verschillende domeinen. Zo geniet hij onder meer een ruime vermaardheid als regisseur van undergroundfilms. Hij schilderde aanvankelijk overbekende beelden uit stripverhalen, reclame, kranten of tijdschriften. Vanaf 1961/62 begon hij met zeefdruk op doek en papier te werken. Met uitzondering van de blikken 'Campbell-soup', de bloemen en de koeiekoppen zijn de meeste motieven van Warhol op zich zelf wel emotioneel geladen, maar geneutraliseerd door veelvuldig gebruik in de persmedia: portretten van gecommercialiseerde figuren, gezochte misdadigers, de elektrische stoel, auto-ongelukken en zelfmoord. Omdat deze beelden reusachtig vergroot of herhaald worden en geïsoleerd weergegeven tegen een lege achtergrond in vaak decoratieve kleuren, krijgen zij een sterke intensiteit.



Edward Weston (1886-1958).

Point Lobos.

Zwart-wit foto op papier.

1930.

*Provinciaal Museum voor Kunstambachten,
Het Sterckshof, Deurne.*

Zoals Minor White (1908-1976) probeert ook Weston elementen uit zijn ervaringswereld over te brengen naar de beschouwer van het beeld. Hij gebruikt hierbij zijn camera op een eerlijke manier, zonder trucage.

Een rots blijft een rots en zand blijft zand. Het uiteindelijke beeld verwijst echter naar het wezen van de dingen.

Het esthetisch karakter van het beeld wordt bepaald door de kunstenaar-fotograaf tijdens de opname. Bij ontwikkeling en afdruk wordt het opgenomen beeld niet wezenlijk gewijzigd.



de grijze tonen uitgeschakeld en werd meteen de structuur van het fotografisch beeld geaccentueerd. Dit beeld bracht hij dan met de zeefdruk-techniek, door vergroting, gebruik van primaire kleuren en herhaling op een zelfde vlak, tot een maximale, bijna dramatische uitdrukingskracht. In Engeland kon men de systematische toepassing van de fotografie duidelijk aantonen in de werken van verschillende pop-kunstenaars, in het bijzonder in het oeuvre van Richard Hamilton (1922-).

Parallel met de Angelsaksische Pop-art, ontwikkelde zich op het vasteland, en meer bepaald in Frankrijk, Le Nouveau Réalisme (1960). Hier werd de foto van het dagelijkse object ook in het kunstwerk verwerkt, meestal volgens zeer subjectieve en esthetische normen. De composities waren over het algemeen minder koel-agressief en hebben weleens de bedoeling essentiële kritiek te leveren op onze consumptiemaatschappij.

Martial Raysse (1936-) bij voorbeeld, vergrootte fotonegatieven uit modetijdschriften op groot formaat. Het fotopapier werd de 'drager' van de compositie i.p.v. het traditionele doek, en werd bijgewerkt met grote egale kleurvlakken en omringd met voorwerpen en neonbuizen die de evocatieve kracht van het geheel stimuleerden.

De houdingen van de figuren in de composities waren vaak persiflages op de 19e-eeuwse burgerlijke Franse schilderkunst.

Ook in het oeuvre van de Belg Pol Mara (1920-) verwijzen, van 1962 af, de vrouwelijke figuren rechtstreeks naar de modetijdschriften en fotomaga-

zines. In een vaardige schilderkunstige techniek, bracht hij met zeer gevoelige toetsen fragmenten van 'glamour photographies' en 'snapshots' compositorisch op doek.

Op het einde van de jaren zestig manifesteerde zich een nieuwe tendens, die door de kritiek 'Fotorealisme of Hyperrealisme' werd genoemd. Hierbij werd een uiterst nauwkeurige en natuurgetrouwe weergave van de realiteit nagestreefd. Om dit doel te bereiken gingen de kunstschilders meer dan ooit tevoren het geval was, werken op basis van foto's en diapositieven. Om de fotografische manier het doeltreffendst weer te geven, pasten een aantal kunstenaars zelfs nieuwe technieken toe, zoals het onder druk spuiten van verf, een techniek die ontleend werd aan de reclame.

Parallel met de Verenigde Staten ontwikkelde zich in Europa ook een vorm van realistische schilderkunst. Het klimaat, dat uit deze werken straalde, was evenwel niet hetzelfde als dat van de Verenigde Staten. De koele, frontale, fragmentaire reportagestijl werd evenmin inhoudelijk als technisch geëxploiteerd. De 'harde realiteit' werd daarentegen gerelativeerd aan de hand van perfect verzorgde compositieschema's en de inhoud werd vaak onderworpen aan een seriële problematiek, waarbij vooral gepoogd werd het 'stuk realiteit' in een omvangrijker totaalbeeld in te schakelen. Een briljant voorbeeld van dit soort realisme is, in ons land, te vinden in de werken van Marcel Maeyer (1920-).

Naast Pop-art, Hyperrealisme, ondergingen ook, van bij het begin van de jaren zestig, de traditionele expressiemedia - schilderkunst en beeldhouwkunst - de invloed van de vernieuwende tijdsgeest. Omdat deze traditionele media niet voldoende meer beantwoordden aan de moderne ideeën en concepten, die ze plastisch-visueel wensten uit te drukken, zochten jongere kunstenaars nieuwe middelen en vormen. De communicatie tussen kunstenaar en toeschouwer verliep niet meer langs het afgewerkte produkt of eindobject, maar langsheen handelingen en interventies van de kunstenaar zelf. Deze handelingen konden publiek gebeuren, zoals b.v. in de happenings. Allan Kaprow (1927-) organiseerde de eerste happening te New York in 1959. Het was een soort totaalgebeuren waarin theater en beeldende kunst versmolten tot een nieuw evenement dat vooral trachtte de toeschouwers erbij te betrekken en tot spontane creativiteit te bewegen. Andere handelingen of activiteiten geschiedden daarentegen individueel, dus zonder publiek. Bepaalde kunstenaars van de Land-art b.v. verrichtten interventies in de natuur.

Deze activiteiten en handelingen waren niet alleen van voorbijgaande aard maar ook gebonden aan een bepaalde plaats, tijd en ruimte waarin het gebeuren plaatshad. Zij konden derhalve niet vervat worden in een definitief eindprodukt zoals dit het geval was met het schilderij. Het gebeuren kon alleen gedeeltelijk als document vastgelegd worden in foto's, films, videobanden en in teksten. De informatie geschiedde nu meer horizontaal langs een aantal documenten, vooral fotografische, in de plaats van gekristalliseerd te worden in een enkel schilderij of object. De fotografische documenten dienden daarbij uitsluitend als basis voor de toeschouwer om het voorbije proces of de gebeurtenis visueel-mentaal te reconstrueren.

Andere kunstenaars onderzochten reële, fysische processen die ze met fotografische sequensen konden visualiseren en vastleggen. Het formeel concept dat zij ontwikkelden, hield rekening met de technische mogelijkheden van het fotomedium.

Diverse werken van Jan Dibbets (1941-) b.v. werden in sequensvorm voorgesteld. Op de kortste dag van het jaar 1970 fotografeerde Dibbets tachtig maal in het verloop van een aantal uren hetzelfde beeld vanop dezelfde plaats (de Galerij Konrad Fischer in Düsseldorf). Het ging hier geenszins om de foto als beeld van de realiteit maar wel om het visualiseren van het tijdsverloop (de vierde dimensie) dat geconcretiseerd werd in het licht dat

Pierre Cordier (1933-).

Chemigram (detail).

1972.

Provinciaal Museum voor Kunstambachten, Het Sterckshof, Deurne.

Door directe inwerking van chemicaliën op de fotografische plaat tovert Cordier vormen en kleuren te voorschijn die tot het rijk van de fantasie schijnen te behoren. Deze opname, die zonder camera werd gemaakt, is een voorbeeld waarin het geleide toeval een rol speelt: Cordier bepaalt de richting waarin het proces zal lopen, maar het toeval zal beslissen hoe het beeld er uiteindelijk zal uitzien.





Henri Cartier-Bresson (1908-).
Valencia, Spanje.

Zwart-wit foto op papier.
 1933.

Provinciaal Museum voor Kunstambachten,
Het Sterckshof, Deurne.

Deze opname is een goede illustratie van wat Cartier-Bresson bedoelt met het beslissende moment. De houding van het jongetje en zijn schijnbaar toevallige plaatsing in het beeldvlak zijn factoren die het dynamische karakter van het beeld versterken. Cartier-Bresson slaagt erin een vluchtig en subtiel moment vast te leggen.

veranderde. Het licht werd het thema van de reeks.

In de zo geheten Narrative art of verhalende kunst, een kunststroming die zich vooral in het begin van de jaren zeventig manifesteerde, werden foto's en teksten in één geheel verwerkt als elkaar aanvullende onderdelen. In de meest diverse genres van de hedendaagse beeldende kunsten, bleek de fotografie dus een steeds grotere rol te vervullen, zowel als aanleiding of start van het creatieve proces dan als eindstadium van het onderzoek. Bepaalde methoden, die eigen zijn aan het fotografisch medium, werden hierbij toegepast. Onderscheid kan worden gemaakt tussen vijf belangrijke werkwijzen.

1. Het geïsoleerde beeld

De waarde van het geïsoleerde beeld werd al vroeg aanvoeld in de geschiedenis van de fotografie. Omstreeks 1900 bracht Lewis Hine (1874-1940) aldus reeds sociaal getinte informatie. Zijn fotodocumenten beïnvloedden de wetgeving in de Verenigde Staten inzake kinderarbeid. In 1928 werd de apparatuur zo geperfectioneerd dat men bij slechte lichtomstandigheden toch beweging kon vastleggen, iets wat vroeger onmogelijk te doen bleek zonder speciale uitrusting.

Vooral Brassai (1899-) en H.C. Bresson (1908-) zouden van de gewijzigde situatie gebruik maken.

Brassai confronteerde de toeschouwer met een bepaalde klasse uit de maatschappij. We kunnen hier spreken van een echte confrontatie omdat wij ons getuigen voelen van een moment uit de realiteit.

Tenslotte was er H.C. Bresson die zijn overpeinzingen over fotografie samsmeedde tot de theorie van het 'beslissende moment', d.i. volgens Bresson de culminatietoestand waarin intuïtie, sensibiteit en begrip hun hoogtepunt bereiken in een fractie van een seconde voor het vangen van een uitzonderlijk beeld van de realiteit. Met deze theorie leverde hij een

wezenlijke bijdrage tot de inhoudelijke evaluatie van het geïsoleerde beeld. Een meer mystiek gerichte en sterk beschouwelijke vorm van beeldervaring vinden we bij Minor White (1908-1976). Deze Amerikaanse schrijver, leraar en fotograaf, diepte de psychologische en religieuze aspecten uit van de beeldervaring. White wilde bij de beschouwer van zijn beelden ervaringen oproepen die in directe relatie stonden met wat hij op een precies moment voelde. Zijn didactische instelling werd bovendien versterkt door associaties met het Zenboeddhisme en door bindingen met de strenge disciplines van G.I. Gurdjiefs (ca. 1877-1949) volgelingen: aldus moest de weg geëffend worden naar zelfkennis en sociale bewustwording.

Vooraf zijn landschappen illustreren zijn persoonlijke visie en stellen ons in staat de inwendige gesteldheid van de auteur op onze beurt te ervaren.

2. De omvattende methode

Het geheel van beelden wordt hier veelbetekenend. De totaliteit van de ervaringen, die geconcretiseerd werden in diverse beelden, leidt naar een hogere bewustzijnservaring. Elk beeld refereert aan de context van de andere beelden, waardoor vooral het geheel belangrijk wordt. In het bijzonder kunnen we hier de werken van Auguste Atget (1856-1927) en August Sander (1876-1964) aanhalen.

Laatstgenoemde werkte tot aan het einde van de jaren dertig in Duitsland. Hij toonde mensen van diverse klassen in al hun gebondenheid en met alle typische eigenschappen van die bepaalde klasse. Door zijn koele en objectieve benadering werden de romantiek en de narratieve inhoud naar de achtergrond verdrongen.

Atget, die omstreeks 1910 in Parijs dagelijks winkels, monumenten, straat- tafereeltjes en gebouwen fotografeerde, wou een verzameling aanleggen van al wat artistiek en schilderachtig was. Zijn totaaloeuvre biedt nu een documentatie over het Parijs uit de jaren 1910-1920. Op een analoge manier is ook het oeuvre van Jacques Henry Lartigue (1896-) belangrijk.

3. De fotografische sequens

Een sequens is een beeldenreeks waarin de afzonderlijke beelden op een dergelijke manier geordend zijn dat ze ook als een geheel kunnen waargenomen worden. In een sequens versterken de beelden elkaar inhoudelijk, doordat ze fasen tonen van een zelfde gebeurtenis of gebeuren, of een vergelijkende analyse brengen. De typologieën van Bernhard en Hilla Becher (1931-), (1934-) die zij onder de titel 'Anonieme sculpturen' publiceerden, waren reeksen waarin industriële constructies met een identieke functie onder de loep werden genomen. De confrontatie van de afwijkende vormen in gebouwen met een zelfde functie werd hier relevant.

4. Experimenten met de taal van het medium

Door de overvloed aan beelden, waarmee we dagelijks te maken hebben, bestaat het gevaar dat het individu de werkelijkheid als een schijnwereld gaat ervaren. De realiteit wordt dan een afbeelding van zichzelf, een 'beeld van de realiteit'. Afstand nemen van het medium, het aan een objectieve analyse onderwerpen bleek dus allernoodzakelijkst. In 1970 begon Ugo Mulas (1928-1973) foto's te vervaardigen die als thema de fotografie zelf hadden. Zijn 'Verifiche' of systematische nasporingen naar de wezenlijke eigenschappen van het medium, brachten ons terug naar de functionele essentie van de fotografie en naar de vraag wat het eigenlijk betekende fotograaf te zijn. Zijn onderzoek had alleen betrekking op louter technische aspecten: verificatie van retouche, objectief, vergroting of ontwikkeling. Edmund Kuppel (1947-) vestigde van zijn kant de aandacht op de subjectiviteit van het medium: er staat altijd iemand achter de camera of er is altijd iemand die haar programmeert. Over de omstandigheden, waaronder een foto genomen wordt, komen we meestal maar weinig te weten.

Richard Estes (1936-).

560 (uit map 'Urban landscapes').

Zeeafdruk op papier, 45 x 60 cm.

1972.

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Net zoals sommige 17e-eeuwse Hollandse schilders beperken hyperrealisten zich vaak tot één thema.

Estes schildert bij voorkeur uitstalramen, bioscoopgevels, kortom het straatbeeld van de grootstad. Aan de basis van zijn doeken liggen fotografische opnamen. De eenvoudige afbeelding van de werkelijkheid bevredigt hem niet. Zijn voorstelling is het resultaat van fotomontages, die onder verschillende voorwaarden werden opgenomen. Bijzondere aandacht wordt besteed aan het doorzichtig en terugkaatsend karakter van glas.





Gilbert & George (1943-) (1942-).

19 part photo-piece.

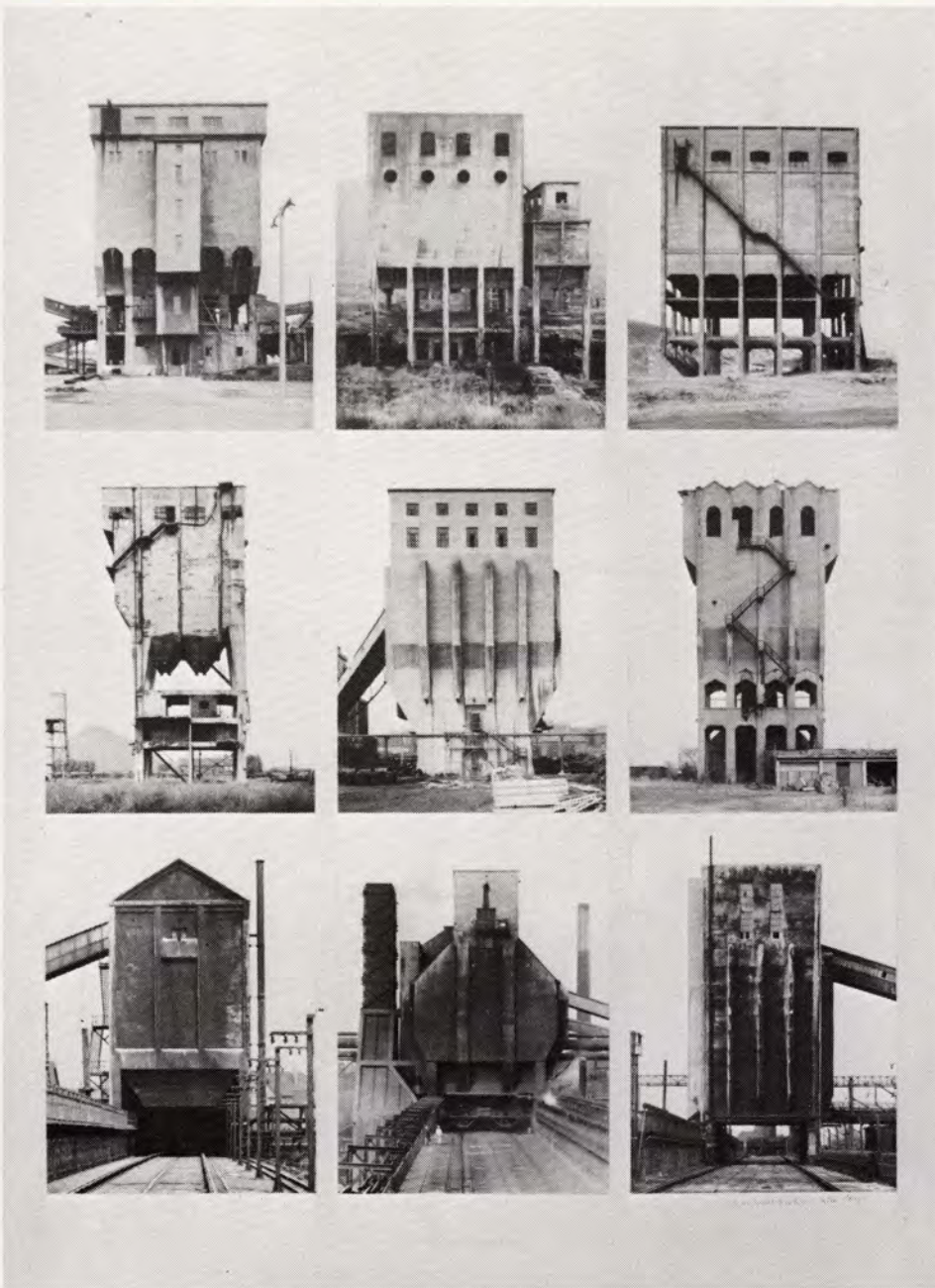
*Zwart-wit fotografie op papier,
19 x 25,5 x 30,4 cm.*

1971.

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Bruikleen V.M.H.K.

Vanaf 1968 presenteren Gilbert & George zich als levende sculpturen. Daarbij maken zij onder meer onderscheid tussen 'Pose sculpture' waarbij zij urenlang doodstil staan, en 'Dance sculpture' waarbij zij een tapdans en andere dansen uitvoeren. Bij hun optreden zijn hun gelaat en handen met verf beschilderd. Van daaruit ontwikkelen zij ook sculpturen die bestaan uit hun uitspraken over beeldhouwkunst, en uit tekeningen en fotoreeksen die de registratie zijn van bepaalde omstandigheden waarin zij verkeren.



Marcel Maeyer (1920-).

Parkingmeters.

Acryl op doek, 170 x 122 cm.

1973.

Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Ieper.

Met behulp van een fototoestel neemt Maeyer fragmenten op uit de ons omringende werkelijkheid. Hierbij wordt voorkeur gegeven aan thema's met sporen van verweerdheid, ouderdom, kortom vergankelijkheid. De aldus verkregen foto's worden nadien omgezet in een onpersoonlijke realistische schilderwijze die de fotografische werkelijkheid evenaart.

In het gereproduceerde werk 'Parkingmeters' wordt het onderwerp geïntensifieerd waardoor het een monumentaal karakter krijgt. Bij recentere doeken wordt de realiteitswaarde van het afgebeelde in vraag gesteld. Door reusachtige schaalvergroting van een klein fragment verliest de afbeelding haar binding met de werkelijkheid en gaat als een abstract schilderij aandoen.

Bernhard en Hilla Becher (1931-) (1934-).

Coal Bunkers.

Zwart-wit foto's op papier, 98 x 80 cm.

1972.

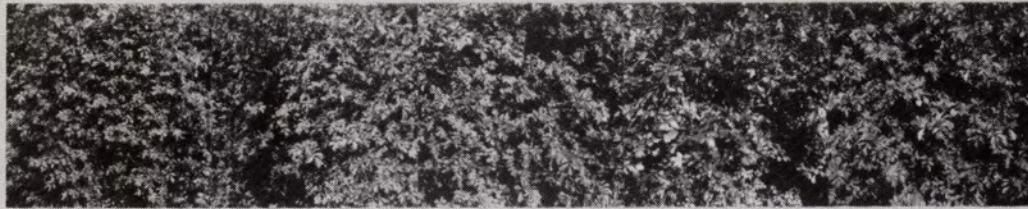
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Bruikleen V.M.H.K.

In sequensvorm brengen Bernhard en Hilla Becher zwart-wit fotoreeksen samen van architectonische constructies. Steeds worden de foto's ingedeeld volgens de functie van het afgebeelde gebouw. Twee manieren van bundelen doen zich voor: ofwel worden foto's van verschillende gebouwen met een zelfde functie samengebracht, ofwel wordt een gebouw van verschillende zijden benaderd. Alle soorten van gebouwen komen in aanmerking: mijncomplexen, gashouders, oorlogsbunkers...

Opzet is de afwijkende vorm van gebouwen met identieke functie onder onze aandacht te brengen. Hun benaderingswijze vertoont verwantschap met de beeldhouwkunst.





Jan Dibbets (1941-).

Structures.

5 kleurentfoto's, 50 x 70 cm.

1975.

Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Vanaf 1967 maakt Dibbets werken die behoren tot de conceptkunst, een stroming waarin het accent gelegd wordt op de idee die aan het creatief proces ten grondslag ligt.

Dibbets doet hierbij definitief afstand van de schilderkunst. Hij experimenteert met de media fotografie, film en video.

In plaats van louter registratiemiddel worden zij bij hem een zelfstandige plastische uitdrukkingsvorm.

Inhoudelijk visualiseren Dibbets' werken relaties tussen tijd en ruimte. Daarbij maakt hij gebruik van de structuur eigen aan het afgebeelde en de specifieke kenmerken van het aangewende medium.

Voor en achter de camera ligt een gebied, waarvan we ten hoogste bepaalde dingen kunnen vermoeden. De stand van de camera begrenst bovendien de over te dragen informatie en hiervan wou Kuppel ons bewust maken.

Uitgaande van de 'generatieve esthetica', een door Max Bense ontwikkelde theorie, onderzocht Pierre Cordier (1933-) systematisch de mogelijkheden van de 'chemigram'. Dit is een door hem zelf-uitgedachte benaming voor een procédé waarbij beelden ontstaan door directe inwerking van chemische producten op de gevoelige laag. Zijn werk kan doorgaans als non-figuratief en sterk esthetisch bestempeld worden ofschoon het soms ook wel figuratief en conceptueel gericht is.

5. De conceptuele benadering

In principe eindigt de creatieve taak van de fotograaf op het ogenblik van de opname. Dit betekent geenszins dat elke verdere manipulatie van het beeld onmogelijk zou zijn maar deze tussenkomsten zijn steeds van ondergeschikt belang. Op het moment van de opname neemt de maker beslissingen over wat hij eigenlijk in het beeld opneemt, vanuit welk standpunt hij dit doet en met welke beeldhoek.

Aldus introduceert hij een aantal subjectieve elementen en dit vooral onder impuls van zijn ervaringen tijdens de opname zelf.

De conceptueel gerichte fotografie omvat dan ook diverse ervaringsniveaus. Zij kan zich baseren op een formeel kader, zoals dit bij Ralph Gibson (1941-) het geval is, of op een meer traditioneel concept van de ruimte, zoals Diane Arbus (1923-1971) doet. Daardoor wordt laatstgenoemde gemakkelijker te benaderen vanuit een romantisch of esthetisch oogpunt. Men spreekt hier vaak over de waardigheid van de personages en over de

relatie die de fotografe opbouwde met de personen die ze fotografeerde. Het feit dat Diane Arbus aldus op een grandioze manier concepten gerelativeerd heeft, ontsnapt doorgaans aan iedere beoordelaar.

Door het formele karakter van zijn beelden, is Gibson veel moeilijker te begrijpen. Hij wil de diepere realiteit achter elk ding vatten. Het opname-moment heft de tijd op, annuleert de omringende ruimte en plaatst de alledaagse zaak in een heel bijzonder licht: zij krijgt een veel grotere presentie en wordt aldus op zich zelf relevant.

Zowel Arbus als Gibson illustreren treffend de breuk tussen de commercieel/documentair gerichte fotografie en de experimentele, op dieper inzicht van de dingen gebaseerde fotografie. Vooral in dit laatste geval werkt de fotograaf als een 'communicator', een verslaggever die informatie en opvattingen over de ons omringende werkelijkheid doorgeeft. De esthetiek van zijn beeldspraak wordt geconditioneerd door de wezenlijke eigenschappen van het medium. Fout is dan ook dergelijke foto's als esthetische objecten te bekijken en ze niet als op de geest ingrijpende elementen te beschouwen die in staat blijken onze bewustwording grondig te beïnvloeden.

Onder redactie van: F. Bex, J.-P. Coenen, Y. Gevaert en F. Vermost

Chuck Close (1940-).

Keith.

Aquatint, 113 x 90 cm.

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Chuck Close wordt beschouwd als één der belangrijkste vertegenwoordigers van het Amerikaanse Hyperrealisme. Iconografisch beperkt de kunstenaar zich tot het portret. In tegenstelling met sommige pop-kunstenaars zijn de geportretteerden geen beroemdheden, maar behoren zij tot de gesloten vriendenkring van de schilder. Vernieuwend bij Close is het schilderkunstig omzetten van de kenmerken eigen aan het fotografisch medium. Aan de basis van elk werk ligt een foto met scherpte-instelling op één punt, waardoor voor- en achterplan een wazig uitzicht vertonen. De portretten zijn doorgaans op groot formaat, wat de kunstenaar toelaat het menselijk gelaat tot in het kleinste detail af te beelden.

Literatuur

- H. Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, Parijs, 1950;
J. Green, *Camera Work, A critical anthology*, New York, 1973;
R. Lécuyer, *Histoire de la Photographie*, Parijs, 1945;
B. Newhall, *The History of Photography*, New York, 1964;
A. Scharf, *Art and Photography*, Middlesex, 1978.

