

1 Dit schilderij is in het bezit van het Kröller-Müller Museum in Otterlo.

ERNST VAN ALPHEN

Visionaire beelden

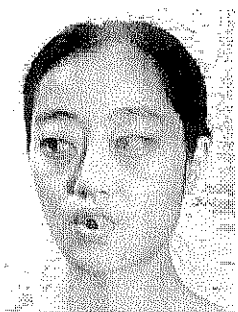
Fotografie appelleert aan het zicht, een van onze zintuigen. Zicht ervaren we vaak als het belangrijkste zintuig omdat het collectief is; wat wij kunnen zien, kunnen andere aanwezigen ook zien. Maar de uitdrukking 'zicht' heeft ook betrekking op iets dat bijna het tegenovergestelde ervan is. Deze tweede betekenis van 'zicht' bestaat uit een inwaartse blik, een visie die niet gedeeld wordt met anderen. In de onderstaande tekst over het fotografische werk van Juul Kraijer doe ik een poging de aard van deze inwaartse blik beter te begrijpen.

Een foto uit 2011⁸ toont een hand die een paar bronzen miniatuurbenen stevig omklemt. De benen steken onder de gebogen vingers uit, tegen een donkere achtergrond. De aanblik van de vuist boeit. Hoewel we op de foto enkel een hand zien die twee bronzen benen omklemt, roept dat beeld iets op dat niet op de foto te zien is, namelijk de hand van een reus die een menselijk wezen fijnknijpt.

De waarneming van de foto is niet louter visueel; de visuele prikkel activeert andere zintuigen. Door middel van synesthesie, de wisselwerking tussen de verschillende zintuigen, wordt in het geval van deze foto het tastzintuig het meest geactiveerd. Als toeschouwers voelen we de hand die de mensfiguur fijn knijpt.

Een ander voorbeeld stamt uit 2006⁹, een van de eerste fotografische werken van Juul Kraijer. Het werk verbeeldt een Chinees uitziende vrouw met in haar open mond iets dat op een glazen oog lijkt. Deze afbeelding is wederom in scene gezet, deze keer tegen een lichte achtergrond. Je ziet precies datgene wat het voorstelt. Maar het gevoel dat je krijgt door het bekijken van deze foto is ook weer het gevolg van synesthesie. Het oog in de mond van de vrouw lijkt haar tong te vervangen. Ze kan dus zien met haar tong en proeven met haar oog. Het derde oog maakt een soort cycloop van haar, alleen heeft zij niet één, maar drie ogen. De vrouw is een metamorfose van tegelijkertijd vrouw en cycloop. Ze doet mij denken aan bijvoorbeeld de eenogige cycloop die Odilon Redon in 1914 schilderde.¹

Deze foto's zijn representatief voor Juul Kraijers gebruik van fotografie. De geësceneerde voorstellingen bevatten zowel visuele aspecten als iets anders. Ze zijn niet alleen surreëel, maar ook licht onheilspellend en dreigend. Ze dagen ons uit met andere ogen te kijken. Elk fotografisch beeld van Kraijer komt op verschillende manieren bij ons binnen. Eerst als afbeelding, daarna pas als foto. Ik begin bij de laatste manier. Hoe kunnen we haar beoefening van de fotografie interpreteren, met inachtneming van de kenmerken van het medium fotografie? Vanuit mijn conclusies in dat opzicht, zal ik haar beelden verder proberen te duiden. Wat is de aard van Kraijers beelden, hoe ontstaan ze? Of om preciezer te zijn: Wat ligt eraan ten grondslag? Om deze laatste vraag te beantwoorden beperk ik mezelf niet tot haar fotografische werk, maar zal ik ook de visie achter haar tekeningen en video's bespreken.



2 Zonder titel, 2004-2006, pigment print

3 Siegfried Kracauer, 'The Photographic Approach', in: Philippe Despoix, Maria Zihfert (red.), Cunor Joyce (vert.), *The Past's Threshold: Essays on Photography*, Zürich (Diaphanes) 2014, p.70.

4 Ibidem, p.71.

5 Ibidem.

6 Zonder titel, 2011, pigment print



Kraijers foto's in relatie tot de kenmerken van fotografie

Deze aanpak behoeft een nadere overdenking van het specifieke karakter van een medium *an sich*. Dit karakter wordt niet alleen bepaald door technische en formele kenmerken. Het wordt mede bepaald door de toepassingen ervan, die ooit een vlucht hebben genomen, waardoor de mogelijkheden en beperkingen ervan veranderen. Een bepaalde toepassing van een medium kan een tijdlang in zwang zijn, toch verandert gaandeweg het gebruik ervan. Het ontwikkelt zich. Siegfried Kracauer definieerde deze toepassingen van het medium fotografie als 'de fotografische benadering'. Deze frase: 'de fotografische benadering' integreert de formele kenmerken van een medium met de toepassingen die deze kenmerken tot leven brengen. De frase maakt meteen duidelijk dat fotografie niet louter wordt bepaald door technische kenmerken, maar ook door de manier waarop we fotografie gebruiken. In dit geval gaat het om een gerichte toepassing die de technische mogelijkheden en beperkingen van het medium omarmt. Voor Kracauer bestaat deze toepassing uit het zo veel mogelijk benutten van de intrinsieke mogelijkheden van de camera. Dit is verantwoordelijk voor het specifieke karakter van het fenomeen foto's. Hij beschrijft de benadering van fotografie die in de jaren dertig overheerste. Het is verbazingwekkend hoezeer deze nog altijd geldt voor de meeste gebruikers, beroepsfotografen of amateurs.

Het eerste kenmerk dat hij de fotografische benadering toekent, is de uitgesproken affiniteit met de rauwe werkelijkheid. Hij beschrijft dit als volgt: 'Foto's die de indruk wekken intrinsiek fotografisch te zijn, lijken bedoeld om de natuur vast te leggen in zijn puurheid, ongemanipuleerd, zonder bemoeienis van de mens.'² Fotoportretten zijn misschien de enige uitzondering hierop. Maar, zoals Kracauer opmerkt, 'een portrettitel die voor een geschikte achtergrond zorgt, of zijn model vraagt het hoofd iets te laten zakken, helpt de natuur misschien een handje.'³ Kraijers foto's vertonen altijd een overduidelijk geënceneerde werkelijkheid. Niets puur natuur. Op het eerste gezicht kunnen we de onnatuurlijke aard van de foto's interpreteren als surreëel of zelfs als surrealistisch. Maar over het algemeen verbeeldt surrealistische fotografie geënceneerde situaties zoals we ze in werkelijkheid kunnen tegenkomen. Kraijers foto's zijn altijd uitdrukkelijk in scène gezet; ze pretenderen niet situaties te zijn die uit de realiteit komen.

Het tweede kenmerk van de fotografische benadering die Kracauer onderscheidt is de nadruk op toeval. Deze hangt nauw samen met de eerste eigenschap, de affiniteit met de rauwe werkelijkheid. 'Snapshots verbeelden voor het overgrote deel toevallige gebeurtenissen.'⁴ Ze worden in het voorbijgaan geschoten en getuigen van een rauwe, naakte werkelijkheid. Daarom zien we fotografische afbeeldingen als het equivalent van de momentopname. Dit geldt zelfs voor portretten; de gelijkenis met de poserende persoon leggen we bij toeval vast. Kraijers foto's zijn nooit het resultaat van toeval. Integendeel. Hun relatie met tijd is bijna het tegenovergestelde. Het temporele aspect lijkt opgeschort. Een geënceneerde situatie wordt zo vormgegeven dat het tijdsbesef geen rol meer speelt.

Het derde kenmerk is de selectieve kadering. Foto's lijken een deel uit een groter geheel te presenteren. Ze suggereren een oneindigheid die zich buiten het kader uitstrekt. Over het algemeen geven ze eerder delen weer dan een geheel. Het kader markeert immers een voorlopige grens waarbuiten de weergegeven ruimte doorloopt. Kraijers gebruik van fotografie vertoont deze eigenschap nooit. Haar foto's geven altijd een gecentreerd beeld weer; tegen een zwarte achtergrond zien we een voorwerp, gezicht of lichaam. De zwarte achtergrond waartegen deze objecten worden getoond, begrenst de driedimensionaliteit van het beeld. Het zwart fungeert

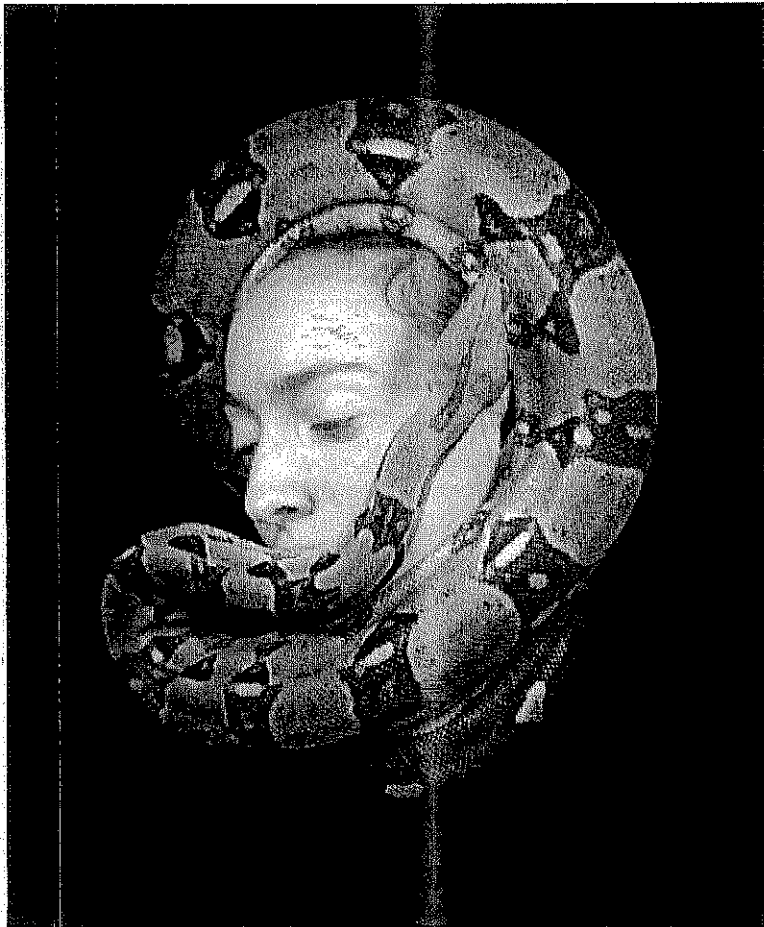
5 Ibidem, p.77.

als een ander, tweede kader binnen het kader van de foto. Het doet de suggestie teniet dat de ruimte doorloopt buiten het kader. De centrale focus binnen de foto is het enige wat bestaat. Het laatste kenmerk van de fotografische benadering die Kracauer onderscheidt is isolatie. Foto's isoleren niet alleen een ruimtelijk fragment uit een grotere ruimte die buiten het kader doorloopt, ze isoleren ook een momentopname uit de voortgaande tijd. Dit is vooral goed zichtbaar bij snapshots. Wanneer we mensen fotograferen isoleert de camera de pose van het moment waarop de sluiters dichtgaat en isoleert deze van het vorige en volgende moment. Naar de betekenis van die pose binnen de totale persoonlijkheidsstructuur kunnen we alleen maar gissen. 'De pose houdt verband met een context, maar die wordt niet gegeven.'⁵ Dit verklaart waarom foto's vervreemdend kunnen werken, of onpersoonlijk kunnen overkomen. Aan de professionele fotograaf, of de kunstenaar-fotograaf de taak om dit effect te minimaliseren. Zij of hij moet precies dat moment vastleggen waarop de persoonlijkheid het meest typerend tot uiting komt. Vervreemding zou dan niet moeten plaatsvinden. Ook deze eigenschap van de fotografische benadering vinden we niet terug in Kraijers werk. Haar foto's lijken immers de dimensie van tijd op te schorten. We krijgen nooit het gevoel dat ze een moment, bepaald of willekeurig, heeft vastgelegd. Tijd speelt geen rol in haar fotografisch werk. Dit is opmerkelijk; in de meeste theoretische verhandelingen over het medium fotografie staat de uitgesproken relatie tot tijd centraal. Door het bekijken van een foto word je je als toeschouwer juist bewust van de voorbije tijd. Of zoals Roland Barthes het pleegde te formuleren: 'dit moment-is-voor-bij'. Maar al lang voordat Barthes dit schreef, maakte Kracauer duidelijk hoe fotografie het fenomeen van het verstrijken van de tijd registreert.

Wanneer een foto ouder wordt, verdamppt de gelijkenis met het origineel. Verouderde foto's worden als ruïnes, of bewaarplaatsen van voorbije tijd. De opschorting van tijd in Kraijers foto's is voornamelijk het gevolg van de modellen met wie ze werkt. Haar modellen hebben klassieke of archetypische gezichten, die niet getuigen van passerende modes. Omdat ze gewoonlijk geen kleding dragen en hun haar niet in de stijl van een bepaalde periode is gekapt, heeft het verstrijken van tijd geen grip op Kraijers foto's. De voorwerpen die ze gebruikt als rekwisieten, zoals een gipsen hand, een plastic pot, of dieren als slangen, schorpioenen of lieveheersbeestjes roepen geen historisch tijdsbesef op. Ze lijken tijdloos te zijn.

Wanneer we proberen Kraijers foto's te duiden in termen van de kenmerken van het medium fotografie, dan ontsnappen ze systematisch aan elk gangbaar idee erover. Hoewel ze een fotocamera heeft gebruikt om de foto's te maken, is haar benadering niet fotografisch in de betekenis die Kracauer eraan geeft. Dit maakt het moeilijk te begrijpen uit wat voor artistieke praktijk Kraijers werk bestaat. Sinds het modernisme is het specifieke karakter van een medium het overheersende paradigma voor het maken van beelden. Er zijn uiteraard alternatieven, ouder en traditioneler dan die van de modernisten.

Ten eerste is daar het idee dat beelden waarnemingen weergeven of weerspiegelen. Dit is duidelijk niet het geval in Kraijers werk. De surreële aard van haar beelden kan geen weergave zijn van wat we met onze ogen waarnemen in de echte wereld. Een tweede alternatief voor de modernistische opvatting is die van expressiviteit. Beelden zijn dan de expressie van hun scheppers. Bijvoorbeeld, in Rembrandts late schilderwerken kunnen we zijn persoonlijkheid herkennen aan zijn verbehandeling, aan de dikke lagen verf die de huid van zijn schilderijen opbouwen. Dit paradigma kunnen we ook niet toepassen wanneer we Kraijers werk willen duiden. Ook het alternatief van het conceptualisme is niet van toepassing. In de conceptuele kunst wordt een idee vertaald naar een beeld, of onderzocht op de visuele implicaties. Kraijer vertaalt echter niets. Bovendien vormen ideeën of concepten nooit haar uitgangspunt.



6 Gustave Flaubert, Bernard Masson (red.), *Correspondance, Patis (Callimard)* 1998, p.499.

Artistieke hallucinaties

In plaats van de werken te beschouwen in relatie tot het medium waarmee ze zijn vervaardigd, kunnen we Kraijers beelden het beste duiden als visionair. Het visionaire heeft betrekking op een ander paradigma dat niet alleen in de beeldende kunst voorkomt, maar ook in de literatuur. Grote kunstenaars als Grünewald, William Blake, Francisco Goya, William Turner, Odilon Redon, Antonin Artaud, en in de literatuur schrijvers als Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, Franz Kafka en James Joyce horen thuis in dit paradigma. Ondanks dat is dit paradigma nooit tot de overheersende gevestigde orde gaan behoren. Slechts af en toe manifesteert het zich door het werk van aldus werkende kunstenaars of schrijvers, die niet passen in de traditionele, artistieke stromingen van hun tijd. Gustave Flaubert, die niet alleen *Madame Bovary*, maar ook *De verzoeking van de heilige Antonius* schreef, noemde de visionaire, of verbeeldende benadering van kunst 'artistieke hallucinatie'. Door het woord artistiek te gebruiken maakt hij onderscheid tussen de kunstvorm en hallucinaties door drugsgebruik of psychologische aandoeningen. In een brief aan de schrijver Hippolyte Taine beschrijft hij het verschijnsel van artistieke hallucinatie als volgt:

'In artistieke hallucinatie is de voorstelling niet duidelijk begrensd, hoe nauwkeurig de voorstelling ook is. Zodoende kan ik perfect een meubelstuk zien, of een persoon, een deel van een landschap. Maar de afbeelding schudt je wakker. Hij lijkt oneindig opgeschort en kan overal en nergens voorstellen. Hij staat op zichzelf, los van de omgeving. In werkelijkheid, wanneer ik naar een leunstoel of een boom kijk, zie ik tegelijkertijd de andere meubels in de kamer, of de andere bomen in de tuin. Ik ben me op zijn minst vagelijk bewust van hun bestaan. Artistieke hallucinatie drukt geen grote stempel op de ruimte. Als de ruimte zich uitbreidt, geef je je automatisch over aan mijmeringen en word je daarna vanzelf weer rustig. In feite eindigt artistieke hallucinatie altijd op dezelfde manier. Je wilt weten of het zich aanpast aan de omgeving? Nee. De omringende werkelijkheid is verdwenen. Ik weet niet meer wat er om me heen is. Ik ben onderdeel van de hallucinatie geworden. Ter vergelijking: in 'gewone' hallucinaties kun je met het ene oog een waanbeeld zien en met het andere een bestaand object. Daarin zit hem de kwelling.'⁶

Voor Flaubert vormden deze artistieke hallucinaties de basis voor *De verzoeken van de heilige Antonius*. Visionaire scènes gingen vooraf aan zijn schrijven. Oftewel, met zijn schrijven legde hij vast wat hij eerder had gehallucineerd. De ruimtelijke dimensie van artistieke hallucinatie die Flaubert noemt, is ook aanwezig in Kraijers beelden, in haar foto's zowel als haar tekeningen. De geïnceneerde voorstellingen lijken geen omringende werkelijkheid te hebben. In zijn essay *De deuren der waarneming* beschrijft Aldous Huxley de visioenen die hij had nadat hij met de drug mescaline had geëxperimenteerd. Hoewel zijn visionaire waarnemingen niet overeenkomen met Flauberts definitie van artistieke hallucinaties, lijken ze dezelfde ruimtelijke en temporele kenmerken te bevatten:

'Het echt belangrijke feit was dat de ruimtelijke verhoudingen niet langer meer veel te betekenen hadden en dat mijn geest de wereld in andere termen dan ruimtelijke categorieën waarnam. Normaal houdt het oog zich bezig met problemen als *Waar? - Hoe ver? - Hoe verhoudt het zich tot wat?* Tijdens de mescaline-ervaring zijn de impliciete vragen waar het oog op antwoordt van een andere orde. Plaats en afstand zijn niet langer bijzonder

belangrijk. De geest doet zijn waarnemen in termen van intensiteit van zijn, diepte van betekenis, verhoudingen binnen een patroon. Wat ik waarnam, wat zelf indruk op mijn geest maakte, was het feit dat zij allemaal gloeiden met een levend licht en dat in sommige de luister groter was dan in andere. In deze context waren plaats en de drie dimensies niet ter zake. Natuurlijk was de categorie ruimte niet opgeheven. Als ik opstond en wat rondliep, kon ik dat heel gewoon doen, zonder de plaats van voorwerpen verkeerd in te schatten. De ruimte was er nog, maar had zijn overwicht verloren. De geest was op de eerste plaats niet met maten en posities maar met zijn en betekenen bezig.⁷

⁷ Aldous Huxley, Simon Vlinkenburg (vertaling), *De deuren der waarneming*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1971, p.9.

⁸ Ibidem.

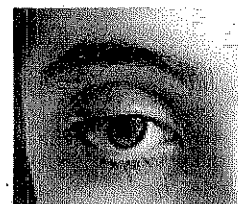
⁹ Ibidem.

Huxley's onverschilligheid met betrekking tot ruimte ging gepaard met een nog grotere onverschilligheid jegens tijd. Daar was genoeg van, maar precies hoeveel was volstrekt niet relevant. 'Mijn werkelijke ervaren was en is nog steeds die van een oneindige duur of anders gezegd van een eeuwigdurend heden gevormd door een doorlopend veranderende Apocalyps.'⁸ Ondanks de verminderde interesse in ruimte en het bijna totale gebrek aan interesse in tijd, zijn zijn visuele indrukken verhevigd. Een eind verder schrijft hij: 'Visuele indrukken worden hevig versterkt en het oog hervindt iets van de onschuldige waarneming van de kinderjaren, toen het zintuig nog niet onmiddellijk en automatisch ondergeschikt was aan de opvatting.'⁹ Eerder beschreef ik Kraijers foto's in negatieve termen, in de kwaliteiten die ze niet of nauwelijks belichamen. Ik formuleerde de redenen waarom haar werk niet met Kracaers opvattingen over fotografische kenmerken overeenkomt, die sterke gelijkenis vertonen met de definities van Huxley en Flaubert. Haar beelden schorten de tijd op en minimaliseren de ruimtelijke dimensie. De lichte of donkere achtergrond reduceert ons ruimtelijke oriëntatie vermogen tot een bijna vacuum. De visies van de twee schrijvers, maar ook die van Kraijer, zijn niet inzichtelijk hoewel het beeld volledig zichtbaar is. Zij worden waargenomen met wat in het Engels een *inner eye* wordt genoemd. Deze visionaire ervaringen presenteren zichzelf alsof ze waarneembaar zijn. Maar dat zijn ze niet; of beter gezegd, ze zijn waarnemingen zonder een waargenomen object. Hoewel de uitdrukking *inner eye* appelleert aan het gezichtsvermogen kan dit oog niet letterlijk zien.

Kraijers fotografische werken met slangen, schorpioenen en hagedissen zijn goede voorbeelden hiervan. Op het eerste gezicht worden we getroffen door de ongewone aanblik van een menselijk gezicht dat wordt bedekt door een angstaanjagend reptiel. Maar ook andere zintuigen maken deel uit van deze onheimische ervaring. In een liggende foto uit 2014 zien we een grote hagedis op het gezicht van een vrouw zitten. Zijn tong steekt uit zijn bek. Hagedissen bewegen hun tong zo snel dat het menselijk oog hem bijna niet kan registreren. Toch is de tong door de camera vastgelegd, bewegingloos. Hij is scherp in beeld. Het visuele beeld van de tong activeert de andere zintuigen; we voelen het gewicht van de bulk van de hagedis op het gezicht van de vrouw, we proeven en ruiken zijn huid.

In 2007 maakte Kraijer een video met de veelzeggende titel *Inner Eye*. Terwijl haar foto's en tekeningen nooit titels hebben, hebben haar video's die wel. Het is een videoloop van 24 minuten met close-up beelden van een oog dat naar binnen kijkt. Het oog ziet zonder dat er daadwerkelijk iets te zien is. Het zicht is naar binnen gericht, of visionair. De video heeft geen geluid, wat de indruk van de inwaartse blik versterkt. Niet alleen is het innerlijk oog afgesneden van het waarnemen, maar ook van het horen en andere zintuiglijke ervaringen uit de buitenwereld.

We kunnen de video zien als een afspiegeling van de rest van haar beelden in tekeningen, fotografie en beeldhouwwerk. Al haar werken zijn eerst gezien door haar innerlijk oog. De



Inner Eye, 2007, videostill



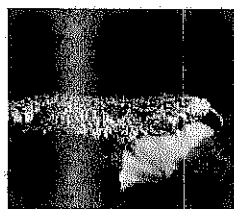
Arca Caticha, 2008, videostill

close-up van het oog wordt afgewisseld met beelden van zwermen insecten, een school visjes, een zwerm vogels, het patroon van stippen op de vleugels van een vlinder, de weerspiegeling van boomtakken in het water, gaatjes in een door insecten aangevreten blad, bomen in een bos enzovoorts; allemaal veelvoud. De kijker wordt samen met het innerlijk oog ondergedompeld in visioenen van de natuur, die allemaal één ding gemeen hebben: de elementen waaruit de natuurlijke omgeving bestaat, zijn meer dan slechts een som van afzonderlijke delen. Ze zijn altijd onderdeel van een patroon dat ze tezamen vormen. Het zintuiglijke oog wordt over het algemeen beschouwd als de locus van onze individualiteit. Het innerlijk oog daarentegen lijkt toegang te verschaffen tot inzichten die het begrip individualiteit betekenisloos en banaal maken. Alles wordt in patronen opgenomen, die de individuele onderdelen overkoepelen in een samenhang waarmee deze onderdelen resoneren.

Een andere video uit 2008, getiteld *Arca Caticha*, bestaat uit een loop van negen minuten. Het is een tableau vivant van een arca palmboomplantage. De slanke, rechte stammen van de palmen zijn bedekt met vlekken veelkleurige schimmels. Ze vormen een abstract schilderij dat op magische wijze in de wind beweegt en in het veranderende licht transformeert. De video heeft geen geluid en het camerawerk is zo basaal en neutraal mogelijk, zonder in te zoomen en met een stilstaande camera. Door dit registratieve karakter lijkt het werk in een eerste blik op een foto of een abstract schilderij. De aandachtige beschouwer ziet dat het beeld heel licht beweegt door de wind en het veranderende licht. De bewegende beelden van Kraijers video's vertellen nooit een verhaal. Door de beweging manifesteren de patronen zich niet alleen zichtbaar, maar ook temporeel, zonder dat ze tot een serie achtereenvolgende gebeurtenissen leiden.

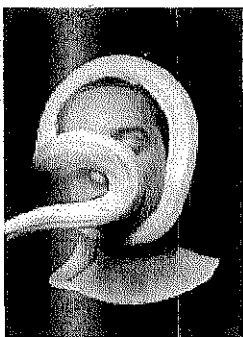
Laat ik in het licht van haar video's haar fotografisch werk opnieuw beschouwen. Een recente foto uit 2014 transformeert het menselijk lichaam tot zo'n patroon. Door de pose van het vrouwelijke model zijn hoofd en romp bijna onzichtbaar. Wat wel zichtbaar blijft, is als een soort extra ledematen opgenomen in de klauwen die de armen en benen vormen. Dit lichaam heeft geen kern meer; hoofd en romp zijn verdwenen, er blijft een patroon van ledematen over. Toen Huxley het universum beschreef waarin hij was binnengedrennen nadat hij mescaline had gebruikt, deed hij dat in termen van een 'voortdurend veranderende Apocalyps'. De oneindigheid van de tijd en het eeuwig durende heden ervoer hij als zodanig. Flaubert gebruikte gelijksoortige termen voor zijn begrip van artistieke hallucinatie. Terwijl hallucinaties, op basis van ziekte vreugde verschaffen, resulteren artistieke hallucinaties in angst, redeneerde hij. Die angst is het effect van 'het hoofd dat zichzelf ledigt', of 'het leven dat eruit verdwijnt'.¹⁰ De vreugde van de andere hallucinaties is het effect van het tegenovergestelde van leegte, namelijk absorptie en overvloed. De transformatie die plaatsvindt wanneer dit nieuwe universum wordt betreden ervaart hij niet als negatief, hoewel termen als Apocalyps en angst dat wel doen vermoeden. De angst wordt veroorzaakt door het binnengaan van een dimensie waarin alles nieuw en onvoorspelbaar is. Zoals in het universum waarin we terecht komen na de Apocalyps. Het onbekende waarmee we worden geconfronteerd veroorzaakt angst, een angst die we als positief kunnen ervaren omdat alles nog onbepaald en open is. Het is het soort angst dat ervaringen met het sublieme ook teweeg kunnen brengen.

De 'voortdurend veranderende Apocalyps' wordt in het werk van Kraijer opgewekt door middel van een thema van hetzelfde mythische kaliber als de Apocalyps, namelijk de metamorfose. Haar werken vertonen eigenlijk altijd figuren in een staat van metamorfose. Als we op een foto een vrouwengezicht zien dat is bedekt door insecten of omlijst door een slang, dan wekt dat



Zonder titel, 2014, pigment print

¹⁰ Flaubert, p. 495. Geïllustreerd in: Jean-François Chevrier, *L'hallucination artistique de William Blake à Signar Polka*, Parijs (l'Anachnéon) 2012, p.19.



Zonder titel, 2013, pigment print

geen verhaal op zoals dat in Hitchcocks meesterwerk *The Birds*. De gebeurtenis waarnaar wordt verwezen is niet een aanval van gevaarlijke of angstaanjagende dieren, hoewel de angst die dat soort verhalen opwekt niet geheel anders hoeft te zijn. De gebeurtenis betreft transformatie of metamorfose, met andere woorden: een wordingsproces. De grenzen tussen individu en dier, of individu en plant zijn opgenomen in een patroon. Dat verklaart ook waarom verwijzingen naar de klassieke mythologie zo overvloedig aanwezig zijn in Kraijers werk.

Geen lijn trekken

Kraijers fotografisch werk kan nu gedefinieerd worden als het resultaat van een inwaartse blik. Omdat fotografie andere verwachtingen wekt, werken haar beelden zo goed, ze gaan tegen de draad van dat medium in. Terwijl haar tekeningen figuren laten zien die in dezelfde soort van transformatieve stadia verkeren, dwingt het medium tekenen niet per definitie de conclusie af dat aan deze beelden een innerlijke visie ten grondslag ligt. Omdat het medium fotografie (en video) technisch gezien bijna automatisch wordt uitgelegd in termen van waarneming van de buitenwereld, nemen Kraijers foto's de positie in van radicale verwerping van die uitleg.

Het medium fotografie gaat immers uit van een gelijkenis, of sterker nog, een analogie tussen wat we zien in het fotografisch vastgelegde beeld en de gefotografeerde voorstelling. Zelfs wanneer deze is geïnsceneerd of wanneer de foto bewerkt is. In het geval van Kraijers foto's is de overeenkomst met de andere wereld overgebracht naar de wereld die door het innerlijk oog wordt gezien. Ze vervangt uiterlijke visioenen door innerlijke, waarneming door verbeelding. Maar deze overbrenging hangt af van het fotografische principe van analogie. Zonder dit principe zou de overbrenging nooit zo overtuigend kunnen worden uitgevoerd.

Dit wordt meteen duidelijk wanneer we Kraijers foto's met haar tekeningen vergelijken. De tekeningen bevatten hetzelfde thema als haar foto's: metamorfose. Ze stellen dezelfde soort objecten en vrouwenfiguren voor tegen dezelfde soort lege, contextloze achtergrond. De respectievelijke media waarmee ze werkt benadrukken echter een fundamenteel verschil. Tekeningen impliceren geen gelijkenis tussen afbeelding en afgebeelde wereld. Een tekening is vooral een wereld die bestaat uit lijnen, en is niet per se gebaseerd op gelijkenis. Een tekening kan het resultaat zijn van creatieve, expressieve of conceptuele uitgangspunten en is niet noodzakelijkerwijs representatief. Meestal zijn tekeningen een mengeling van representatie en andere motieven. Daarom plaatsen Kraijers tekeningen zich niet per se binnen de wereld van een inwaartse blik.

Haar fotografisch werk daarentegen maakt zo'n begrip onontkoombaar. Zo werpt dit een nieuw licht op haar tekeningen. In plaats van een strakke lijn te trekken tussen de verschillende media, lijkt het beter om een dialoog ertussen te bewerkstelligen. Om haar tekeningen beter te kunnen begrijpen, zouden we daarom eerst haar foto's en video's moeten bekijken. Vooral dan kunnen we haar tekeningen zien als het resultaat van een inwaartse blik die zich concentreert op metamorfoses en transformaties, in plaats van bijvoorbeeld, creatieve verbeeldingen van de tekenende hand.

