



Universiteit
Leiden
The Netherlands

The photographic surface: between substances and spaces

Gräfin von Courten, C.J.V.

Citation

Gräfin von Courten, C. J. V. (2023, October 31). *The photographic surface: between substances and spaces*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3655659>

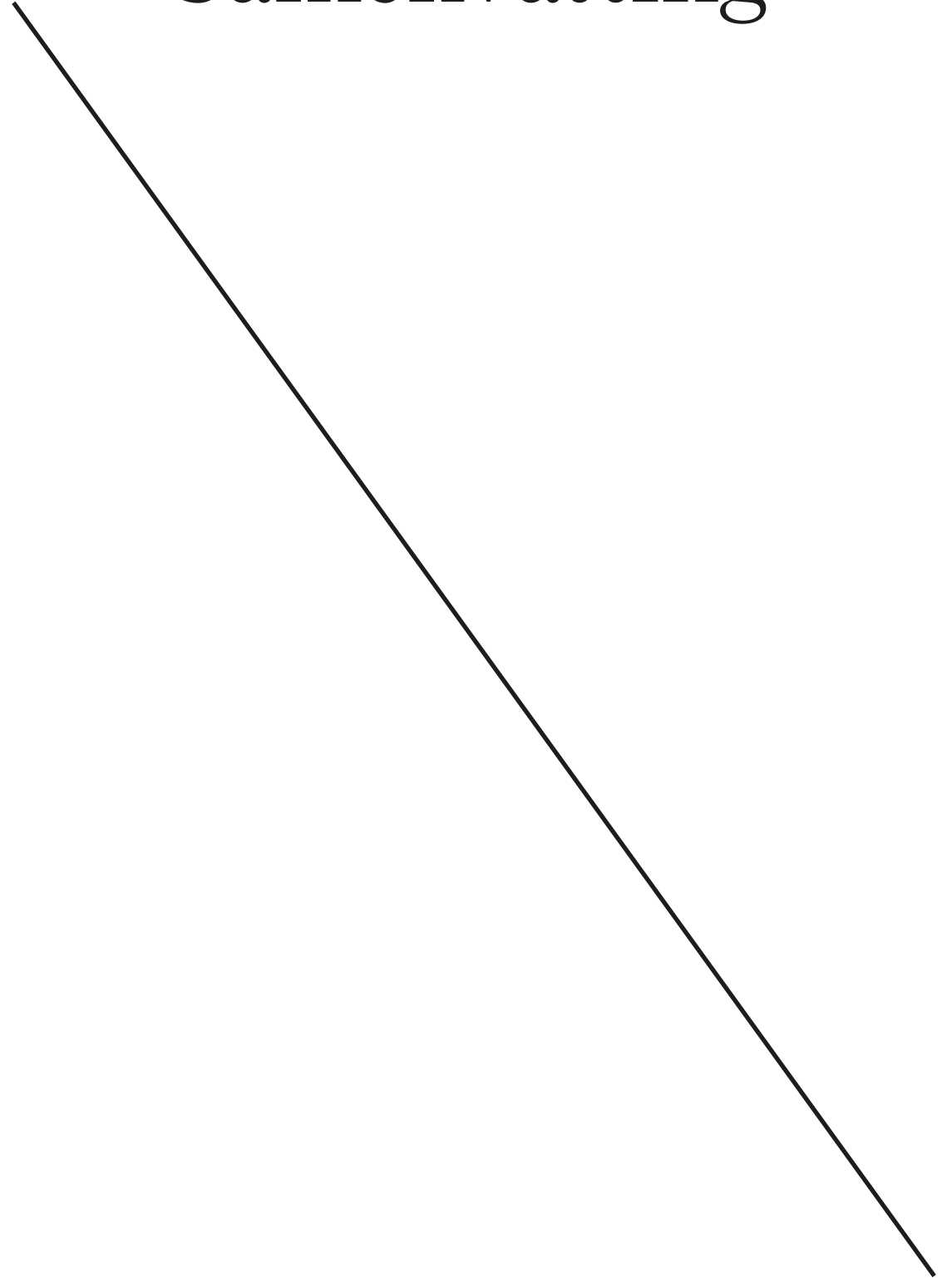
Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3655659>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Samenvatting



Het FOTOGRAFISCH OPPERVLAKE

Een MATERIAAL-FILOSOFISCHE STUDIE

Zo op het eerste gezicht manifesteert fotografie zich in al haar veelzijdigheid aan het oppervlak, zij het op papier, op filmrol, op doek, op beeldscherm, op touchscreen, enzovoorts. Kort gezegd, fotobeelden zijn alleen zichtbaar op de drager die hen medieert. Niet voor niets is uit Vilém Flusser's *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) de uitspraak "Bilder sind bedeutende Flächen," oftewel, afbeeldingen zijn betekenisvolle oppervlaktes, tot het fototheoretische canon verheven. De specifieke focus op het fotografische oppervlak in deze dissertatie betreft analoge fotowerken die deels zijn overschilderd. Het oppervlak als tussenvlak tussen fotografie en schilderkunst is hier per definitie een *interface* tussen verschillende momenten van creatie en perceptie, tussen representerende en verwijzende betekenislagen, tussen figuratieve en abstracte fotokunst.

Mijn analyse van het fotografische oppervlak als interface concentreert zich hoofdzakelijk op hybride, met name overschilderde, fotowerken, maar is grotendeels toepasbaar op transformatieprocessen van analoge foto's in het algemeen. In dit specifieke kader is het oppervlak een grensvlak tussen interne en externe chemische substanties, tussen bijvoorbeeld belichte zilverdeeltjes en latere vochtinwerking door overschildering of conservatie. Daarnaast acteert het oppervlak als verbinding en scheidslijn tussen de wisselende momenten, periodes en ruimtes waarin het fotowerk zijn bestaansrecht heeft, van creatie en expositie tot restauratie.

Deze materiaal-filosofische studie van het fotografische oppervlak probeert vanuit bovengenoemde materiële relationaliteit van fotografische processen tot een theorie van de foto als veranderlijk object te komen. Analoge foto's maken een permanente chemische ontwikkeling door, ze zijn niet in een staat van zijn, maar altijd in wording. Ook beeltenissen en nabewerkingen op het oppervlak zijn onderhevig aan post-creatieve wordingsprocessen. Uit deze gevoelige ontvanelijkheid voor interne en externe chemische transformaties blijkt dat het fotografische oppervlak niet slechts een minimale functie als mediërende beeldrager heeft, maar dat het oppervlak doorlopend het beeld actief mede vormgeeft – *the surface performs the image*.

In het eerste hoofdstuk staat de textuur van fotografische oppervlaktes centraal. Materiële texturen, zoals gelatine en het soort fotopapier, en visuele texturen, zoals de door de mate van lichtgevoeligheid bepaalde korreligheid, creëren samen de textuur van een fotografische afbeelding. Hierbij is van belang op te merken dat de materiële texturele eigenschappen van fotografische oppervlaktes nooit een mimetisch evenbeeld van de afbeeldingen zijn of kunnen produceren, noch tijdens hun ontstaan noch gedurende hun levensduur. Wel staan ze in direct verband met het gefotografeerde onderwerp. De molecuulair-texturele samenstelling van de hoeveelheid aan beelddeeltjes in de gelatinelagen geeft *analoog* de lichtreflecties die van het gefotografeerde object uitgingen weer.

Een ander belangrijk aspect van de texturaliteit van het fotografisch oppervlak is haar indexicaliteit, de mate waarin een foto verwijst naar de tijd en context van creatie en productie. Welk negatief is gebruikt, op welk papier is de foto afgedrukt? De texturen van een fotografische oppervlak vertellen wanneer en hoe het basismateriaal onder andere door technische uitvindingen, productiemethoden, genrevoorwaarden en schoonheidsidealen is gevormd.

Hoe vanzelfsprekend deze bevindingen ook mogen lijken, nog steeds overheersen in gangbare fototheorieën analogieën van 'de foto' als fysieke *afdruk*. In navolging van de letterlijke betekenis van fotograferen als een vorm van schrijven, graveren of impregneren met licht wordt de foto begripsmatig meer dan frequent als 'spoor,' 'voetafdruk' of zelfs 'inscriptie' aangeduid. Deze metaforen en concepten verwijzen naar hun potentieel veranderingen aan te brengen in de textuur van een oppervlak. Dit is niet alleen misleidend, dit is ronduit incorrect. Zonder dat het fotografisch oppervlak fysiek verandert, worden analoge foto's bij hun totstandkoming, in de interactie tussen gereflecteerde lichtenergie en lichtgevoelig materiaal, visueel en materieel met de afbeelding 'geladen' dan wel 'opgeladen'. Na verloop van tijd verandert deze lading onder invloed van gebruik en behoud (conservering). Om niet alleen het creatieve, maar ook het chemisch-visuele ontwikkelingsproces van een foto tijdens zijn bestaan recht te doen, introduceer ik 'de foto als lading' – *the photograph as charge*.

Het tactiele aspect van analoge fotografie krijgt binnen de fototheorie beperkt aandacht. In hoofdstuk twee verklaar ik hoe enkele moleculaire en menselijke interacties samenhangen in relatie tot het fotografische oppervlak. Voorbeelden van deze interacties zijn het licht dat het lichtgevoelige fotografisch oppervlak raakt, of de handen van de persoon die het in de donkere kamer ontwikkelt, maar natuurlijk ook de chemische oplossingen waarin het latente beeld wordt ondergedompeld en zichtbaar gemaakt. Aan de hand van Tacita Dean's *Crowhurst II* (2007), de casestudy van de eerste twee hoofdstukken, beargumenteer ik vanuit fenomenologisch perspectief dat de analoge fotografie behalve een visueel, ook een intrinsiek tactiel medium is.

De gigantische, eeuwenoude taxusboom afgebeeld op *Crowhurst II* heeft op een meer dan elf vierkante meter groot fotografisch oppervlak een adembenemende aanwezigheid. Maar niet alleen het formaat maakt het mogelijk dat dit niet ingelijste, 'naakte' fotowerk naast een visuele, ook een tactiele zintuiglijk ervaring teweegebracht. De boom uit East-Sussex is afgedrukt op vier stroken van bijna een meter breed zilvergelatine papier dat gedeeltelijk is overschilderd met witte gouacheverf. De afwisseling van het zacht golvende, glanzende fotopapier met de matte, broze structuur van de witte gouacheverf geven zowel het fotowerk op zich als de afgebeelde taxus een onverwachte sculpturale, dus fysiek haptische kwaliteit.

Menselijk sensorisch vermogen en bewustzijn worden door fysieke foto's niet alleen visueel, maar ook haptisch, emotioneel en affectief geprikkeld. Door beschouwing én aanraking 'laden' mensen en analoge foto elkaar. Dit wederzijds 'opladen' gebeurt altijd binnen een specifieke context waarin gedragscodes ten opzichte van foto's zijn

bepaald: ze moeten of mogen worden aangeraakt als creërende of koesterende geste of absoluut niet vanwege conserverende maatregelen. De manier van tentoonstellen is dus van wezenlijk belang. Deze kan bijdragen aan een haptische ervaring van analoge fotografie of het juist teniet doen.

Tacita Dean's fotowerk is bij uitstek een haptisch fotowerk – *a haptic photowork*, dat als object kan worden gewaardeerd en getheoretiseerd; en waarbij kan worden geconcludeerd dat de haptische ervaring eerder de visuele ervaring beïnvloedt dan andersom. Het is dus in eerste instantie de haptiek die de analyse en betekenisgeving van het kale beeld, de taxusboom, bepaalt. Vanuit theoretisch oogpunt moeten visuele en tactiele analyse tenminste hand in hand gaan.

De wereld is niet plat en het fotografische oppervlak net zo min. Het is dieper dan men denkt. Naast meer aandacht voor de multi-sensorische waarneming binnen de fotetheorie, bepleit ik in het derde hoofdstuk het nut van multi-perspectivische analysemethoden van analoge foto's en fotowerken. Deze bieden meer onderzoeksmogelijkheden om de verschillende 'ruimtes' van het fotografisch oppervlak te bestuderen dan dat gangbare theorieën voorhanden hebben.

Met ruimtes doel ik op de zichtbare en onzichtbare delen van een analoge foto, die als een meerlagige sandwich tussen de uiterste recto en verso, de voor- en achterkant, van een foto zijn 'geperst'. Op het eerste gezicht lijkt het beeld *in* of *op* het oppervlak inderdaad niet meer dan een oppervlakkige kwestie, maar hoe wij een beeld zien, is slechts het product van onze beperkte waarneming. In werkelijkheid ligt een fotobeeld in het sediment van op elkaar gestapelde beelddeeltjes ingebed in gelatinelagen. Voor het begrip dat elk beeld op een analoge foto ontstaat in de dikte van het oppervlak, gebruik ik een neologisme, namelijk *thickness of field*, om tegelijk de dikte en scherpte-diepte van de foto, die door de posities van de beelddeeltjes in de gelatinelagen wordt bepaald, te benadrukken.

Om methodisch de dikte van een foto multi-perspectivisch te kunnen benaderen, zet ik het fotografisch oppervlak conceptueel in als een soort landschap, waarbij de zichtbare buitenste lagen van de foto worden gevormd door de onzichtbare, gelaagde compositie eronder. Deze analogie met het landschap komt mede voort uit het onderwerp en de techniek van mijn tweede case study, *Dutch Grey* (1983–84) van Ger van Elk. Dit fotowerk kan worden beschouwd als een allegorie van het platte Hollandse landschap, opgeroepen door de vele abstracte, gedrupte kleurlagen lakverf op een ondergrond van vier zwart-wit foto's van een akkerlandschap dat grotendeels onder de verlagen schuilgaat.

Afhankelijk van het perspectief dat wordt ingenomen ten opzichte van *Dutch Grey*, verschuiven eveneens materieel-theoretische en beeldanalytische invalshoeken. Wat op het eerste gezicht onzichtbaar is, blijkt zichtbaar op het tweede. Wat theoretisch eerst niet denkbaar is, is mogelijk bij elke verandering van perspectief. Deze verschuivingen zinspelen op het verleggen van iemands horizon, een spel waaraan Ger van Elk met zijn fotowerk kijkers aan onderhevig maakt. Niet alleen kunstenaar of kijker bepaalt een perspectief, een werk op zich maakt steeds weer een andere, onverwachte blik moge-

lijk. Behalve ter analyse van *Dutch Grey* onderstreept Merleau-Ponty's fenomenologische begrip van 'horizon' mijn argument dat het fotografisch oppervlak als een horizon fungeert. Ten eerste omdat de binnenlagen van de foto niet per se onzichtbaar zijn, maar ten tweede omdat het zichtbare beeldoppervlak ons er toe zou moeten aanzetten om een bredere onderzoekshouding ten opzichte van het fotografische sediment in relatie tot het fotobeeld in te nemen.

Het doel van deze dissertatie is om via het fotografische oppervlak en de materiële relationaliteit van chemische-fotografische processen tot een theorie van de analoge foto als veranderlijk object te komen. In het vierde en laatste hoofdstuk werk ik de veranderlijke aard van de analoge foto verder uit en breng ik de voorafgaande analyses bij elkaar om mijn begrip van het fotografisch oppervlak nog verder te specificeren als *interface van het fotografische transformatieproces*.

De analoge foto is tijdens zijn ontstaan en levensduur afhankelijk van chemische processen en menselijke handelingen. In een korter of langer durend vergankelijkheidsproces, oftewel transformatieproces, verandert de chemische samenstelling van een foto of fotowerk.

Dit heeft gevolgen voor hoe wij sensorisch handelen, welk perspectief wij innemen, voor hoe wij betekenis geven aan een chemisch beïnvloed, bijvoorbeeld verkleurd, fotobeeld, voor hoe een foto wordt tentoongesteld, geconserveerd en of gerestaureerd. Kort gezegd zou bijvoorbeeld de situatie waarin Ger van Elks verkleurde *Russian Diplomacy* (1978), de case study in dit laatste hoofdstuk, verkeert, zich eerder laten omschrijven als een (zelf-)destructieproces, waarin een 'aan het object inherente vergankelijkheid' zich manifesteert.

Het fotografisch oppervlak als interface van het fotografisch transformatieproces beweegt letterlijk mee gedurende de hele levensspanne van een analoge foto of analoog fotowerk en niet alleen wat creatie, productie en behoud aangaat. Per definitie is het fotografische oppervlak een actief tussenvlak, een actieve interface, waarop en waarin interne en externe chemie plaatsvindt; en waar sociale, artistieke, historische en theoretische lijnen zich kruisen en een wederzijdse relatie aangaan met de materiële gelaagdheid van een analoge foto.

Uit fotoconservatorisch onderzoek blijkt dat het fotografische oppervlak elke foto en elk fotowerk uniek maakt, zelfs als er meerdere afdrukken van eenzelfde negatief in de omloop zijn. Zijn en worden, uniciteit en reproduceerbaarheid, lijken in de context van fotografie onverenigbare concepten, maar het transformatieproces en de sociaal-materiële biografie van het fotografisch oppervlak bewijzen in hun continue staat van wording het tegendeel.

Een stabiele, statische ontologische opvatting van 'de foto' is niet alleen begrensd, maar evident onvoldoende. Mijn analyse van het fotografische oppervlak als een actieve interface geldt daarom als dringende aanbeveling om, voorbij de minimale functie van mediërende beeldrager, specifiek de veranderlijke aard van iedere foto en fotowerk serieus te nemen en te waarderen, met name binnen de fotetheorie en in de museumpraktijk.