

TIME SATURATION:

The Photography of Awoiska van der Molen

None can deny that present time lacks any extension, because it passes in a flash. Yet attention is continuous, and it is through this that what will be present progresses towards being absent. So the future, which does not exist, is not a long period of time. A long future is a long expectation of the future. And the past, which has no existence, is not a long period of time. A long past is a long memory of the past. *Augustinus, Confessions.*

We are inclined to assume that photography deals with space and film with time. For the temporal dimension of photography is minimal – the proverbial flash – whereas space is represented maximally, that is in the smallest detail. The moving images of film do exactly that what photography is unable to do: to fixate the continuity of time.

When we stand in front of the photographs of Awoiska van der Molen it becomes clear immediately that this characterisation of the two media is too simple. Although we see again and again landscapes in the form of mountains, trees, leaves, or stones, it is especially in the temporal domain that we are immersed. In her work the tangibility of time seems at first sight to be the result of technical processes she uses. The landscapes are photographed during daytime, sometimes during the night with long shutter speeds of almost fifteen minutes. And then follows the meticulous process of printing on barite paper, which also requires a lot of time. This sequence of slow processes would be readable from her work and explain the tangible slowness emanating from it. Yet, this explanation is too easy. For the procedures underlying these photographs might be readable indexically; and only for experts, however, for those who are still familiar with the craftsmanship of analogical photography. The tangibility of time in her work is, however, not produced by an indexical production of meaning. Her photographs are more than just an index of the invisible time that preceded them in order to make them. What strikes us is that while looking at them we end up in another temporal dimension. I would like to contend that we experience that other dimension of time.

I can best first characterize that temporal experience negatively. Writing on the work of Tehching Hsieh Adrian Heathfield claims the following:

Long duration such as those of Hsieh's lifeworks can be contrasted with the temporality of eventhood ascribed to much performance work. Extended duration lacks the distinction that

separates the event from the mundane, the everyday: the bracketing off and casting out of experience into the domain of the “uneventful” through which the event, as heightened experience, must necessarily be constituted. ⁱ

This negative characterization makes clear that the best known and respected photographic practices have used the medium of photography to fix the temporality of events. Snapshots aspire to fixate the moment, which is, as it is called, pregnant of a special history. That should all be readable from that one single moment. The work of Awoiska van der Molen, however, has little affinity with this temporality of the unique moment. More positively Heathfield describes the temporality of duration as follows:

Duration deals in the confusion of temporal distinctions – between past, present and future – drawing the spectator into the thick braids of paradoxical times. [...] One might say, then, that duration nearly always involves the collapse of objective measure. Whether it is short or long in ‘clock time’, its passage will be marked by a sense of the warping of time, an opening of regularity to other phenomena or inchoate orders. Duration will often be accompanied by the spatial sense of expansion, suspension or collapse or by reverential, chaotic or cosmic phenomena, as notions of temporal distinctions are undone. Time arises in the experience of duration, in its indivisibility and its incapacity to become an object of thought, analysis or representation. ⁱⁱ

The notion of time at stake here has been called *durée* by French philosopher Henri Bergson, in English ‘duration’. Duration does not concern a conceptualisation of time, not a way of thinking about time; it concerns a phenomenology of time, how we experience time. Before elaborating on Bergson’s notion of duration, I will first reflect on the question what it means that Awoiska van der Molen’s photographic images evoke a temporality that thwarts the temporality of the unique moment, which has become so prevailing in the most dominant photographic practices.

Her use of analogical photography and the traditional processes that are part of it could create the impression that her images result from nostalgia of times in which digitalism was not yet prevailing. The continuously increasing stream of images to which we are exposed today and the massive consumptive and exhibitionistic use of photography made possible by digital technology would then account for a counter response, a return to times when photography was still respected. Instead, I contend that the photographic practice of Van der Molen should be seen as a critical reflection on the medium of photography, a reflection that is necessary today because the taking and distribution of photographs has become an obsessive and compulsive, hence, unreflected ritual. In terms of the Brazilian theoretician Vilém Flusser, one could say that Van der Molen makes visible ‘the program of the medium photography’.

In his *Towards a Philosophy of Photography* Flusser argues that 'technical images' such as photographs are usually seen as 'symptoms of the world'.ⁱⁱⁱ Viewers read the photographed world instead of the photographic image. This is because photographs have the reputation to be objective and non-symbolic. As a result viewers do not relate to photographs as images, but as specific ways of looking at the world. "Their criticism is not an analysis of their production but an analysis of the world". (15) For Flusser technical images do not offer a transparent view on the world, on trees or mountains in the case of Awoiska van der Molen. Photographic images are utterly symbolic, which implies that we do not see the World in photographs, but concepts of the world. In order to understand photographs adequately we have to consider them as conceptual, which means that we have to be aware of the translations that have taken place from world to image in the photographic technology. This technology, however, discourages this awareness:

The function of technical images is to liberate their receivers by magic from the necessity of thinking conceptually, at the same time replacing historical consciousness with a second-order magical consciousness and replacing the ability to think conceptually with a second-order imagination. (17)

For Flusser something like naïve, non-conceptual photography does not exist, since a photograph is by definition an image of concepts. These concepts, which Flusser also called categories, form together 'the program of the camera'. It is especially the current fully automatic camera that makes this program completely invisible. With the digital revolution photographic concepts or categories have become part of the unconsciousness of the photographic image. It is the task of photography criticism to bring back to light the program of the photographic image. Besides the aesthetics of the photographer, a coding in the second degree according to Flusser, also the concepts of the camera have to be 'decoded'. (48)

The Translation of Colour

The question that now imposes itself is which translations do take place in the camera? What are those photographic concepts or translations? Flusser is not very explicit about this. He mentions only a few. The most recognizable one is the translation to black and white. From Flusser's point of view the fact that Awoiska van der Molen only photographs in black and white does not entail an aesthetic of nostalgic preference for an early phase in the history of photography. On the contrary, it is a critical position. Black-and-white photographs are more concrete, which means more 'true'. Black-and-white is 'true', not because there are situations in the world which are black-and-white; for they have colour. They are 'true' because they show their origin in an optical theory. Black and white are theoretical concepts in the theory of optics: "black is the total absence of all oscillations contained in light, white the total presence of all the elements of oscillation" (42). That is why black-and-white photographs are images of concepts that belong to the theory of optics,

generated by that theory. Black-and-white photographs are beautiful because of the beauty of the conceptual universe, according to Flusser.

Colour photographs have their origin in a theory different from the optical one, namely a chemical theory. Also in this kind of photography translations and conversions take place. The colours in photographs are exactly like black and white concepts. But the difference from black-and-white photographs is that colour photography veils its theoretical origin. "The 'more genuine' the colours of the photograph become, the more untruthful they are, the more they conceal their theoretical origin" (44). So, it is a misunderstanding to think that the colours of colour photography come directly, automatically on the surface of a photograph. The chemical translations in which they are based, are, however, invisible.

Black-and-white photographs embody the magic of theoretical thought since they transform the linear discourse of theory into surfaces. Herein lies their peculiar beauty, which is the beauty of the conceptual universe. (43)

In the photographs of Awoiska van der Molen the translation to black-and-white is emphasized even more when they have been taken during the evening or early morning. The long shutter speeds needed in those cases make us aware of the fact that light, the white, is not self-evident, but the result of a temporal process. Initially, everything was dark, hence, black. The transition from darkness to light is a process that takes time, like the optical translation to black and white.

The Translation of Time

Although a photograph provides a spatial image, it also has a temporal dimension that is utterly specific. This explains why in so many definitions of photography the temporal dimension is even more central than the spatial one. After Roland Barthes had understood photography as a fixation of past time in his *Camera Lucida* (1980), it has become common to consider photography as a confrontation with the awareness that time passes and that that one photographed moment belongs to the past: *ça a été*.^{iv} This temporal dimension is twofold: it concerns only one single moment, and that moment does not belong to the present anymore but to the past. But because of the fact that we, by definition, are looking in the present to that past moment, we are penetrated by the awareness of the passing of time. When we look at a photograph we experience the temporal movement from present to past and backwards. This view of the temporal dimension of photography seems completely self-evident because of the kind of photographic practices that have become dominant in the twentieth century. Snapshots but also journalistic photography concentrate on the unique moment, or the special history. These practices represent this moment, this unique event, aiming at the future when we want to know what has happened before. As I have argued before, the photographs of Awoiska van der Molen have little affinity with this temporal dimension. Although her images are completely saturated with time, it never

concerns a unique moment, or special event. It is rather a form of 'uneventfulness' that defines her photographs. In her work time is translated in such a way that events no longer play any role. This alternative translation of time does not cancel the temporal dimension, but it makes viewers relate to it differently.

But as Geoffrey Batchen has argued, this view of the temporal dimension of photography in terms of the moment that belongs to the past makes only understandable why we feel sometimes extremely uncomfortable when we look at photographs. Looking at photographs can make us aware of the fact that time passes because the represented moment belongs to the past. Ultimately, every photograph predicts our death. But this view does not explain why we want to look at some photographs again and again. This attraction is not generated by viewers' macabre necrophiliac fascination. On the contrary, Batchen argues that the reputation of Barthes' *Camera Lucida* is based on a one-sided reading of it. Barthes would have written his book from a fascination for that which is dead but is represented in such a way that it comes to life again.

Accordingly, on the same page in *Camera Lucida*, where he comments on the 'catastrophe', inherent to all photographs, he also concedes that there is 'always a defeat of time in them'.

Looking at an old snapshot of two little girls, he exclaims 'how alive they are!'

What strikes Barthes in this photograph is that in their photographic portrait the girls look dead as well as alive, hence as neither. The photograph eliminates the passing of time. It is especially the medium of photography that is able to defer time in this way.

The dimension of time suggested by Barthes does not defer time as such, but the passing of time. This passing implies that time is linear and can be measured: one moment after the other. Hence, a chronology. Barthes, however, seems to imply another notion, or better, experience of time; one in which different temporal dimensions exist next to each other. Earlier I referred to Henri Bergson and his notion of duration. Duration concerns an experience of time instead of a conceptualization of time like chronology. This experience does not allow temporal distinctions or divisions; in this experience time cannot be measured objectively.

In his book *Matter and Memory* Bergson claims that perception is not a construction but a selection the subject makes on the basis of his/her own interests. Simple and plausible as this idea is, it has changed contemporary thinking about representation radically. For a long time representation was considered in terms of mimesis, understood as imitation, or in terms of its opposite: construction.^{vi} But if perception, and in consequence, also representation is selection, the emphasis shifts from the object to the subject of perception. According to Bergson perception is an act performed by the body and for the body. And this act takes place in the present. Although this act is performed in the present, it is closely connected to memory. At the end of his study Bergson writes the following:

In concrete perception memory intervenes, and the subjectivity of sensible qualities is due precisely to the fact that our consciousness, which begins by being only memory, prolongs a plurality of moments into each other, contracting them into a single intuition.^{vii}

This plurality of moments should not be understood as a narrative sequence, but rather as a form of stasis in which several temporal dimensions converge. The memory, which makes itself felt during perception, consists of a plurality of moments, but without the possibility of disentangling this plurality in specific moments in relation to each other, e.g., one moment after another. According to Gilles Deleuze in his book *Bergsonism*, Bergsonian duration is not defined by sequentiality but by co-existence.^{viii} And this co-existence does not consist of specific moments, because according to Bergson time is indivisible and continuously subject to change. However, it concerns different temporal dimensions such as present and past, which can only be experienced at the same time, in relation to each other.

The photographs of Awoiska van der Molen seem to be an embodiment of Bergson's notion of duration. With embodiment I don't mean a visualization of the progress of time, as is done in narrative images. In her work time has become tangible. This tangibility made it possible for Roland Barthes to be aware of the fact that the two girls in the photograph he looked at belonged to the past, or were even dead and at the same time to be amazed by their liveliness and their being-alive. That is why it is significant that the photographs of Van der Molen are consistently uneventful. In fact, only portraits like those Barthes was looking at, and the kind of landscapes or suburban areas photographed by Van der Molen, that can make time tangible in this specific way. Because nothing happens in them, time can spread out in it in utter passivity.

When nothing happens in photographs, only the present remains in which the photograph is being looked at. Writing about On Kawara's series of *Today* paintings Jean-Luc Nancy argues that time presents itself in its most pure form in the present: "The present in time is nothing: it is pure time, the pure present of time, and thus its pure presence, that is the negativity of its passing. From 'already no longer' to 'not yet' is a passage without pause, a step not taken, neither disposed nor exposed, inexposable, only and ceaselessly depositing all things."^{ix} The landscapes van Van der Molen are in no way to be understood as representations of time. Although many of them were taken during the night or early morning, those moments seem to have been cancelled. The landscapes open themselves up for the experience of time because while looking at them there is only a present that never stops: we remain in that present. According to Nancy this is pure time, according to Bergson, duration.

The Translation of Space

Some years ago, from 2006 until 2008, Awoiska van der Molen, made photographs of undefined suburban places. This series of works is titled *Far From the Madding Crowd*. Her current work consist of 'pure' landscapes in which no trace of human habitation or activity is visible. What the earlier works have in common with the more recent ones is the 'uneventfulness' I mentioned. The lack of events and specific moments seems to be combined with the spaces she selects for her photographs: landscapes. Again Bergson offers possibilities to understand the kind of space central in Van der Molen's work. According to Bergson space is not geometrical, like in the case of Renaissance linear perspective. When space is not geometrical it cannot be measured, and it is not identical for all those who are in a space. Our relation to space develops according a 'natural feeling'. So, like duration, space cannot be itemized or measured. In his book *Time and Free Will* he calls space an extension emanated from the subject.^x

This notion of space seems to resonate in the term landscape. The term landscape refers to a space in the external world as well as to a representation of it. In the last meaning landscape is a genre within figurative art. In the first meaning landscape is a material reality designed by and for humans. This ambiguity is not a coincidence but utterly significant. In the words of Mieke Bal:

The term landscape indicates a humanized relationship to nature, whether this relationship is one of dominion, of self-affirmation through the conquest of nature, or, on the contrary, a desire to transcend and efface the self in the face of nature, as what we since Kant call "the sublime". Both attitudes spring from a fundamental discontentment with the limitations of human embodied existence. Attempts to separate the two appearances of landscape – as outside and as representation – are themselves imbricated in such conceptions, in either attitude just mentioned or in the paradox of their coexistence.^{xi}

The translation of space that is at stake in photographic technology seems at first sight a mechanical translation nature into culture. The ordering that takes place through the optical lens is by definition the one of linear perspective. The landscapes made by Van der Molen by means of her camera seem to be consistently immune for this mechanical translation. The familiar ordering according to the principles of linear perspective does not have any grip on it. Like the term landscape, which does not allow a clear distinction between nature and culture, Van der Molen's landscapes similarly seem to annul this distinction. But in the case of her so-called landscapes we seem to be confronted with real, pure nature, at least at first sight. For human or technological ordering of it has not taken place.

Western culture knows two traditional topoi that locate nature outside culture. Both are evoked by Van der Molen's landscapes, after which they are countered. The first one is that of the biblical paradise, the Garden of Eden, the place of pure nature because guilt did not yet exist. The second one is the Kantian idea of the sublime as experience that is post-cultural.^{xii} When man is located with his back to civilization eye to eye

with wild oceans or steep mountains, he has an experience that is supposed to be outside the familiar possibilities of representation. We call such an experience sublime.

The landscapes of Van der Molen are a combination of these two extremes of pure nature. They are like paradise as well as sublime, because they look most like how we imagine nature to have looked after creation. The creation of earth and heaven described in Genesis 1, takes several days. God makes distinctions between light and darkness, between sea and land. It is clear that it is a heavy job for God to make these distinctions. Again and again there is a moment of rest and contemplation at which he looks back at what he has just created. The famous words: "And God saw that it was good" return like a refrain as a closure of busy days on which a lot of work has been done. Again and again Van der Molen's landscapes seem to represent this moment of rest after a process of creation. The undefined temporal dimension, between day and night, contributes to this effect. It concerns always a transition, a moment of rest within an overwhelming process. What we then see, or what we look back to is like paradise because it is untouched. The term 'Garden of Eden' is, however, not really appropriate, because her landscapes do not know the ordering that gardens have. Paradise only becomes a Garden of Eden on the sixth day, the day on which God created man and woman. Van der Molen shows paradise only in its sublime state, which means during the first five days of creation.

But both topoi lose their persuasiveness as images of pure nature when we realise that the landscapes described by this term are nothing else than extensions generated by a human subject. The paradise-like landscapes, as well as the wild, sublime landscape are perhaps not really representable within an ordering imposed mechanically by an optical lens. The distinctions made by God in the design of his paradise demonstrate that, because they illustrate what culture is all about: to make differences. The photographs of Awoiska van der Molen are emphatically moments of looking back. Looking back at landscapes that withdraw from culture. This implies that it is culture that has produced these natural landscapes. In other words, paradise has not been created by God but by Awoiska van der Molen.

¹ Adrian Heartfield, "Thought of Duration", in Heathfield (ed.), *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* (Cambridge MA: MIT Press, 2009) p. 22

¹ Heartfield, *ibid.*, p. 22

¹ Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*. Translated by A. Mathews. (London: Reaktion Books 2000)

¹ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard (London: Fontana, 1984)

¹ Geoffrey Batchen, "Life and Death", in *Suspending Time: Life-Photography-Death*. (Shizuoka: Izu Photo Museum, 2010), p. 108

¹ See Mieke Bal, "Stasis: How to See", in *Trine Sondergaard*. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), p. 12

¹ Henri Bergson, *Matter and Memory* [1896], trans. N.M. Paul and W.S. Palmer (New York: Zone Books, 1991), p. 60

¹ Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1988), p. 60

¹ Jean-Luc Nancy, "The Technique of the Present", in A. Groom (ed.), *Time: Documents of Contemporary Art*. (London: Whitechapel Gallery, 2013), pp.104-15

¹ Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* [1989], trans. F.L. Pogson (New York: Harper and Row, 1960)

¹ Mieke Bal, "Timely Remains", in *Jussi Niva: Timely Remains*. (Helsinki: Parvs Publishing, 2010), p. 89

¹ Zie Mieke Bal, *ibid.*, p. 89

Ernst van Alphen

VERZADIGD VAN TIJD:

De Fotografie van Awoiska van der Molen

None can deny that present time lacks any extension, because it passes in a flash. Yet attention is continuous, and it is through this that what will be present progresses towards being absent. So the future, which does not exist, is not a long period of time. A long future is a long expectation of the future. And the past, which has no existence, is not a long period of time. A long past is a long memory of the past. Augustinus, Confessions.

We zijn geneigd te denken dat fotografie over ruimte gaat en film over tijd. De tijdsdimensie van fotografie is immers miniem - de spreekwoordelijke flash - terwijl ruimte maximaal in beeld wordt gebracht, dat wil zeggen tot in het kleinste detail. Het bewegende beeld van film doet echter precies dat waar fotografie niet toe in staat zou zijn: de continuïteit van tijd vastleggen.

Wanneer we voor de foto's van Awoiska van der Molen staan wordt direct duidelijk dat deze vanzelfsprekende kenschetsing van de twee media te eenvoudig is.^{xiii} Ook al zien we steeds landschappen in de vorm van bomen, bladeren en bergen, het is vooral de dimensie van tijd waarin we worden ondergedompeld. De tastbaarheid van tijd in haar werk lijkt op het eerste gezicht het gevolg te zijn van de technische procedés die zij gebruikt. De landschappen zijn overdag maar soms ook in de avond opgenomen, met dan een lange sluitertijden van bijna een kwartier. En daarop volgt dan ook nog eens het zorgvuldige proces van afdrukken op barietpapier, dat ook veel tijd vergt. Deze aaneenschakeling van trage procedés zou af te lezen zijn aan haar werk en de tastbare traagheid die ervan uitgaat kunnen verklaren. Toch is deze uitleg te gemakkelijk. Want de manier van werken die aan deze foto's ten grondslag ligt is wellicht indexicaal eraan af te lezen; voor de goede verstaander wel te verstaan, voor hen die vandaag de dag nog genoeg ingevoerd zijn in het ambachtelijke werk van analoge fotografie. De tastbaarheid van tijd in haar werk is echter niet het resultaat van indexicale betekenisproductie. Haar foto's zijn meer dan een index van de onzichtbare tijd die eraan vooraf gegaan is om ze te maken. Wat frappeert is dat we tijdens het kijken ernaar in een andere tijdsdimensie terecht lijken te komen. Ik zou willen stellen dat we die andere tijdsdimensie

ervaren. Deze ervaring van tijd kan ik het best eerst negatief typeren. Schrijvend over het werk van Tehching Hsieh zegt Adrian Heathfield het volgende:

Long duration such as those of Hsieh's lifeworks can be contrasted with the temporality of eventhood ascribed to much performance work. Extended duration lacks the distinction that separates the event from the mundane, the everyday: the bracketing off and casting out of experience into the domain of the "uneventful" through which the event, as heightened experience, must necessarily be constituted.^{xiv}

Deze negatieve beschrijving maakt direct duidelijk dat de meest bekende en gezaghebbende fotografische praktijken het medium fotografie gebruikt hebben om juist de temporaliteit van gebeurtenissen vast te leggen. Snapshots hopen het moment vast te leggen dat zoals dat heet, zwanger is van een bijzondere of intense geschiedenis. Dat moet allemaal uit dat ene moment zijn af te lezen. Het moge duidelijk zijn dat het werk van Awoiska van der Molen weinig affiniteit heeft met deze temporaliteit van het unieke moment. Meer positief beschrijft Heathfield de temporaliteit van duration als volgt:

Duration deals in the confusion of temporal distinctions – between past, present and future – drawing the spectator into the thick braids of paradoxical times. [...] One might say, then, that duration nearly always involves the collapse of objective measure. Whether it is short or long in 'clock time', its passage will be marked by a sense of the warping of time, an opening of regularity to other phenomena or inchoate orders. Duration will often be accompanied by the spatial sense of expansion, suspension or collapse or by reverential, chaotic or cosmic phenomena, as notions of temporal distinctions are undone. Time arises in the experience of duration, in its indivisibility and its incapacity to become an object of thought, analysis or representation.^{xv}

De notie van tijd waarvan hier sprake is werd door de Franse filosoof Henri Bergson *durée* genoemd, in het Engels 'duration' en in het Nederlands 'duur'. Maar omdat het Nederlandse 'duur' vanwege zijn ambiguïteit nogal onbeholpen en verwarrend klinkt zal ik in wat volgt het Engelse *duration* blijven gebruiken. Duration betreft geen conceptualisering van tijd, geen bepaalde manier van denken over tijd; het betreft een fenomenologie van tijd, dus hoe we tijd ervaren. Alvorens nader

in te gaan op Bergsons notie duration, wil ik eerst stilstaan bij de vraag wat het betekent dat Awoiska van der Molens fotografische beelden een temporaliteit op roepen die haaks staat op de temporaliteit van het unieke moment die zo gangbaar geworden is in de meest dominante fotografische praktijken.

Haar gebruik van analoge fotografie en de ambachtelijke processen die daar bijhoren, zouden de indruk kunnen wekken dat haar beelden voortkomen uit een nostalgie naar een periode waarin digitaliteit het nog niet voor het zeggen had. De alsmaar groeiende beeldenstroom waaraan we vandaag de dag worden blootgesteld en het massale consumptieve en exhibitionistische gebruik van fotografie mogelijk gemaakt door de digitale technologie, zouden dan verantwoordelijk zijn voor een tegenreactie, een terugkeer naar een tijdperk waarin het gebruik van fotografie nog overzichtelijk en gerespecteerd was. Ik zou echter willen stellen dat de fotografische praktijk van Van der Molen gezien moet worden als een kritische reflectie op het medium, een reflectie die juist nu nodig is omdat het maken en verspreiden van foto's tot een obsessief, dwangmatig en dus ongerefleeteerd ritueel geworden is. In termen van de Braziliaanse theoreticus Vilém Flusser zou men kunnen zeggen dat Van der Molen 'het programma van het medium fotografie' zichtbaar maakt.

In zijn *Towards a Philosophy of Photography* beargumenteert Flusser dat 'technische beelden' zoals foto's doorgaans gezien worden als 'symptomen van de wereld'.^{xvi} Kijkers lezen de gefotografeerde wereld in plaats van het fotografische beeld. Dit komt omdat foto's de naam hebben objectief te zijn en niet-symbolisch. Dit leidt ertoe dat kijkers foto's niet als beelden bekritisieren, maar als bepaalde manieren van naar de wereld kijken. "Their criticism is not an analysis of their production but an analysis of the world". (15) Voor Flusser bieden technische beelden echter geen transparant uitzicht op de wereld, op bomen of op bergen in het geval van Awoiska van der Molen. Fotobeelden zijn uiterst symbolisch, wat wil zeggen dat we in een foto niet de wereld zien, maar concepten van de wereld. Om foto's adequaat te begrijpen moeten we ze als conceptueel opvatten, wat inhoudt dat we moeten beseffen welke vertalingen van wereld naar beeld plaatsvinden in de fotografische technologie. Deze technologie ontmoedigt echter juist dat besef:

The function of technical images is to liberate their receivers by magic from the necessity of thinking conceptually, at the same time replacing historical consciousness with a second-order magical consciousness and replacing the ability to think conceptually with a second-order imagination. (17)

Voor Flusser bestaat er niet zoiets als een naïeve, niet-conceptuele fotografie. Een foto is immers per definitie een beeld van concepten. Deze concepten, door hem ook wel categorieën genoemd, vormen samen 'het programma van de camera'. Het zijn vooral de huidige volautomatische camera's die dat programma volledig onzichtbaar maken. Fotografische concepten of categorieën zijn met de digitale revolutie tot het onderbewustzijn van het fotografische beeld gaan behoren. Het is de taak van fotografiekritiek om het programma van het fotografische beeld weer aan het daglicht te brengen. Behalve de esthetiek van de fotograaf, een codering in de tweede graad volgens Flusser, moeten ook de concepten van de camera 'gedecodeerd' worden. (48)

De vertaling van kleur

De vraag die vervolgens rijst is dan, welke vertalingen vinden er in de camera plaats? Wat zijn de fotografische concepten of categorieën? Daarover is Flusser niet erg expliciet. Hij noemt er slechts enkele. De meest herkenbare is de vertaling naar een zwart-wit beeld. Het feit dat Awoiska van der Molen uitsluitend in zwart-wit fotografeert is vanuit het gezichtspunt van Flusser geen esthetische of nostalgische voorkeur voor een vroeg stadium van de fotografie. Het betreft eerder een kritische positie. Zwart-wit foto's zijn meer concreet, wat wil zeggen meer 'waar'. Zwart-wit is 'waar' niet omdat er situaties in de wereld zijn die zwart-wit zijn; die hebben immers kleur. Ze zijn 'waar' omdat ze hun oorsprong in een optische theorie laten zien. Zwart en wit zijn theoretische concepten binnen de optische theorie: "black is the total absence of all oscillations contained in light, white the total presence of all the elements of oscillation" (42). Zwart-wit foto's zijn daarom beelden van concepten die tot de optische theorie behoren, die daaruit voorkomen. Zwart-wit foto's zijn mooi vanwege de schoonheid van het conceptuele universum dat ze laten zien, aldus Flusser.

Kleurenfoto's hebben hun oorsprong in een andere theorie dan de optische, namelijk een chemische theorie. Ook hier vinden omzettingen en vertalingen plaats. De kleuren in foto's zijn net als zwart en wit concepten. Maar het verschil met zwart-wit foto's is dat kleurenfoto's hun theoretische oorsprong verhullen: "The 'more genuine' the colours of the photograph become, the more untruthful they are, the more they conceal their theoretical origin" (44). Het is dus een misverstand te denken dat de kleuren van kleurenfotografie automatisch, direct, op het oppervlak van de foto terecht komen. De chemische vertalingen die hieraan ten grondslag liggen zijn echter onzichtbaar.

Black-and-white photographs embody the magic of theoretical thought since they transform the linear discourse of theory into surfaces. Herein lies their peculiar beauty, which is the beauty of the conceptual universe. (43)

In de foto's van Awoiska van der Molen wordt de vertaling naar zwart en wit nog eens extra benadrukt wanneer ze tijdens de avond of vroege ochtend zijn opgenomen. De lange sluitertijden die in die gevallen nodig zijn doen beseffen dat het licht, het wit, niet vanzelfsprekend is, maar het resultaat van een langdurig proces. Aanvankelijk was alles donker, zwart dus. De overgang van donker naar licht is een proces dat tijd in beslag neemt, net als de optische vertaling naar zwart en wit.

De vertaling van tijd

Ook al geeft een foto een ruimtelijk beeld, er raakt ook een tijdsdimensie mee verbonden die uiterst specifiek is. Daarom is in nogal wat typeringen van het medium fotografie de dimensie van tijd zelfs bepalender dan die van ruimte. Nadat Roland Barthes in zijn *Camera Lucida* (1980) de fotografie getypeerd had als een fixering van de verleden tijd, is het vandaag de dag gemeengoed geworden om fotografie te beschouwen als een confrontatie met het besef dat tijd voorbij gaat en dat dat ene gefotografeerde moment tot het verleden behoort: *ça a été*.^{xvii} Deze tijdsdimensie is tweeledig: het gaat slechts om een moment, en dat moment behoort niet meer tot het heden maar tot het verleden. Maar doordat we per definitie in het heden naar dat verleden moment kijken, raken we doordrongen van het voorbijgaan van de tijd. Wanneer we naar een foto kijken ervaren we de temporele beweging van heden naar verleden, en weer terug. Deze visie op de tijdsdimensie van fotografie lijkt volstrekt vanzelfsprekend vanwege het soort van fotografische praktijken dat in de twintigste eeuw dominant geworden is. Snapshots maar ook journalistieke fotografie concentreren zich volledig op het bijzondere moment, of de unieke gebeurtenis. Deze praktijken leggen het moment, die ene gebeurtenis, vast met het oog op de toekomst wanneer we willen weten wat er eerder gebeurd is. Zoals ik al eerder beweerd heb, hebben de foto's van Awoiska van der Molen weinig op met deze tijdsdimensie. Terwijl haar foto's volledig door tijd verzadigd zijn, gaat het daarin nooit om een uniek moment of een bijzondere gebeurtenis. Het is eerder een vorm van 'gebeurtenisloosheid' die haar foto's typeert. Tijd wordt in haar werk op zo'n manier vertaald dat

gebeurtenissen er geen rol in spelen. Deze alternatieve vertaling van tijd zet de tijdsdimensie niet buiten spel, maar doet de kijker er anders toe verhouden.

Maar zoals Geoffrey Batchen heeft beargumenteert maakt de visie op de tijdsdimensie van fotografie in termen van het moment dat tot het verleden behoort alleen begrijpelijk waarom we ons soms uiterst ongemakkelijk kunnen voelen wanneer we foto's bekijken. Het kijken naar een foto kan ons doordringen van het besef dat tijd vooruitgaat omdat het moment dat hier vastgelegd is tot het verleden behoort. Uiteindelijk voorspelt iedere foto onze dood. Deze visie verklaart echter niet waarom we naar sommige foto's steeds weer opnieuw willen kijken. Die aantrekkingskracht komt niet voort uit een macabere necrofiele fascinatie van kijkers; integendeel. Batchen laat zien dat de reputatie van Barthes' *Camera Lucida* op een eenzijdige lezing gebaseerd is. Barthes zou zijn boek geschreven hebben vanuit een fascinatie voor dat wat dood is maar zo wordt gerepresenteerd dat het weer tot leven wil komen.

Accordingly, on the same page in *Camera Lucida*, where he comments on the 'catastrophe', inherent to all photographs, he also concedes that there is 'always a defeat of time in them'. Looking at an old snapshot of two little girls, he exclaims 'how alive they are!'^{xviii}

Dat wat Barthes raakt in deze foto is dat de meisjes in hun fotografische portret zowel dood als levend overkomen, en daarom als geen van beide. Het is juist het opheffen van de voortgang van tijd dat foto's weten te veroorzaken. Het zijn juist foto's die tot zo'n opschorting van tijd in staat zouden zijn.

De dimensie van tijd die hier door Barthes wordt gesuggereerd schort niet tijd als zodanig op, maar de voortgang van tijd. Deze voortgang impliceert dat tijd lineair is en meetbaar: het ene moment komt na het andere. Een chronologie dus. Barthes lijkt een andere voorstelling, of beter beleving van tijd te impliceren. Een, waarin verschillende dimensies van tijd naast elkaar bestaan. Eerder verwees ik al naar de Franse filosoof Henri Bergson en zijn notie van *durée*, in het Engels *duration*. *Duration* betreft een ervaring van tijd in plaats van een conceptualisering van tijd zoals chronologie dat is. Deze ervaring laat geen temporele indelingen of onderscheidingen toe; in die ervaring kan tijd niet objectief gemeten worden.

In zijn boek *Matière et Mémoire* stelt Bergson dat perceptie geen constructie is maar een selectie die het subject maakt vanuit zijn eigen belangen. Hoe simpel en aannemelijk dit idee ook is, het heeft het hedendaagse denken over representatie radicaal veranderd. Lange tijd werd

representatie verstaan in termen van mimesis, opgevat als imitatie, ofwel in termen van het tegenovergestelde daarvan: constructie.^{xix} Maar wanneer perceptie en daarmee ook representatie, een selectie is, verschuift de nadruk van het object naar het subject van perceptie. Volgens Bergson is perceptie een handeling die door het lichaam en voor dat lichaam wordt verricht. En deze handeling vindt plaats in het heden. Maar ook al wordt deze handeling in het heden verricht, hij is nauw verbonden met herinnering. Aan het eind van zijn boek schrijft Bergson het volgende:

In concrete perception memory intervenes, and the subjectivity of sensible qualities is due precisely to the fact that our consciousness, which begins by being only memory, prolongs a plurality of moments into each other, contracting them into a single intuition.^{xx}

Deze pluraliteit van momenten moet niet opgevat worden als een narratieve opeenvolging, maar eerder als een vorm van stasis waarin meerdere dimensies van tijd samenkomen. De herinnering die zich laat gelden tijdens perceptie bestaat uit een pluraliteit van momenten, echter zonder dat deze veelheid uiteengerafeld kan worden in specifieke momenten ten opzichte van elkaar, bijvoorbeeld na elkaar. Zoals Gilles Deleuze in zijn boek *Bergsonism* schreef wordt Bergsonian duration niet zozeer door opeenvolging, maar door co-existentie getypeerd.^{xxi} En deze co-existentie betreft geen specifieke momenten, want tijd is volgens Bergson ondeelbaar en continue aan verandering onderhevig. Het betreft echter wel de verschillende dimensies van tijd zoals heden en verleden, die alleen naast elkaar, in relatie tot elkaar en tegelijkertijd, ervaren kunnen worden.

De foto's van Awoiska van der Molen lijken een belichaming te zijn van Bergsons opvatting van duration. Met belichaming bedoel ik niet een zichtbaar maken van de voortgang van tijd op de manier zoals narratieve beelden dat doen. Tijd is in haar werk tastbaar geworden. Deze tastbaarheid maakte het voor Roland Barthes mogelijk om zowel doordrongen te zijn van het besef dat de twee meisjes in de foto die hij bekeek tot het verleden behoorden, of zelfs dood waren, als ook verbaasd te zijn over hun levendigheid en levend-zijn. Het is daarom veelbetekenend dat de foto's van Van der Molen consequent gebeurtenisloos zijn. Eigenlijk zijn het alleen portretten zoals die waarnaar Barthes keek, en het soort van landschappen of buiten- of rand-stedelijke gebieden die Van der Molen fotografeert die tijd op deze manier tastbaar kunnen maken. Juist omdat er niets in gebeurt, kan tijd er zich in alle loomte in uitspreiden.

Wanneer er niets in de foto's gebeurt, resteert alleen het heden waarin naar de foto wordt gekeken. Schrijvend over On Kawara's serie *Today* schilderingen beweert Jean-Luc Nancy dat tijd zich juist in het heden in de meest pure vorm voordoet: "The present in time is nothing: it is pure time, the pure present of time, and thus its pure presence, that is the negativity of its passing. From 'already no longer' to 'not yet' is a passage without pause, a step not taken, neither disposed nor exposed, inexposable, only and ceaselessly depositing all things."^{xxii} De landschappen van Van der Molen zijn op geen enkele manier op te vatten als representaties van tijd. Ook al zijn ze 's nachts of in de vroege ochtend opgenomen, dat moment lijkt uitgeschakeld te zijn.

De landschappen openen zich voor de ervaring van tijd doordat er tijdens het kijken ernaar alleen een heden is dat niet voorbijgaat: we blijven in dat heden. Volgens Nancy is dit pure tijd, volgens Bergson duration.

De vertaling van ruimte

Enkele jaren geleden, van 2006 tot 2008, maakte Awoiska van der Molen nog foto's van onbestemde plekken aan de rand van de stad. Deze groep van werken is *Far From the Madding Crowd* getiteld. Haar huidige werk bestaat echter uit 'pure' landschappen waarin geen spoor van menselijke bewoning of activiteit meer is waar te nemen. Wat de eerdere werken met die van nu gemeen hebben is de genoemde gebeurtenisloosheid. Het gebrek aan gebeurtenissen en specifieke momenten lijkt gekoppeld te zijn aan de ruimtes die zij voor haar foto's kiest: landschappen.

Bergson biedt ook mogelijkheden om beter te begrijpen om wat voor ruimte het bij Van der Molens landschappen gaat. Volgens Bergson is ruimte niet geometrisch, zoals dat het geval is bij het lineair perspectief van de Renaissance. Wanneer ruimte niet geometrisch is, is ruimte niet meetbaar, noch identiek voor ieder die een ruimte aanschouwt. Onze relatie tot ruimte zou zich, volgens Bergson ontwikkelen volgens, wat hij noemt, een "natural feeling". Dus net als duration, kan ruimte bij Bergson niet opgedeeld of opgemeten worden. In zijn boek *Time and Free Will* noemt hij ruimte een extensie die uit het subject voortkomt.^{xxiii}

Deze opvatting van ruimte lijkt te resoneren in de term landschap. De term landschap verwijst zowel naar een ruimte in de buitenwereld als naar diens representatie. In laatstgenoemde betekenis vormt het landschap een genre binnen figuratieve kunst. In de eerst genoemde betekenis is een landschap een materiële realiteit binnen de natuur die door en voor mensen is ingericht. Deze ambiguïteit is niet toevallig maar uiterst betekenisvol. In de woorden van Mieke Bal:

The term landscape indicates a humanized relationship to nature, whether this relationship is one of dominion, of self-affirmation through the conquest of nature, or, on the contrary, a desire to transcend and efface the self in the face of nature, as what we since Kant call "the sublime". Both attitudes spring from a fundamental discontentment with the limitations of human embodied existence. Attempts to separate the two appearances of landscape – as outside and as representation – are themselves imbricated in such conceptions, in either attitude just mentioned or in the paradox of their coexistence.^{xxiv}

De vertaling van ruimte die met fotografische technologie plaatsvindt, lijkt op het eerste gezicht een mechanische vertaling van natuur naar cultuur te zijn. De ordening die door de lens optisch zijn beslag krijgt, is per definitie die van het lineaire perspectief. De landschappen die Van der Molen met haar camera heeft vastgelegd lijken echter stelselmatig immuun te zijn voor deze mechanische vertaling: de vertrouwde ordening volgens de principes van het lineaire perspectief heeft er geen goede greep op. Zoals de term landschap al geen duidelijk onderscheid toelaat tussen natuur en cultuur, zo lijken ook Van der Molens foto's dit

onderscheid teniet te doen. Maar in het geval van haar "landschappen" lijken we toch op het eerste gezicht met echte, pure natuur in aanraking te komen, omdat de menselijke of technologische ordening ervan achterwege gebleven is.

De Westerse cultuur kent twee traditionele topoi die natuur buiten de cultuur plaatsen. Allebei worden ze in de landschappen van Van der Molen opgeroepen om vervolgens gerelativeerd te worden. De eerste is die van het Bijbelse paradijs, de tuin van Eden, de plek van pure natuur omdat schuld toen nog niet bestond. De tweede is het Kantiaanse idee van het sublieme als een ervaring die postcultureel is.^{xxv} Wanneer de mens met zijn rug naar de beschaving oog in oog staat met woeste zeeën of steile bergformaties heeft hij een ervaring die buiten het bestek van de hem vertrouwde mogelijkheden tot representatie ligt. Subliem noemen we dat.

De landschappen van Van der Molen zijn een combinatie van deze twee uitersten van pure natuur. Ze zijn zowel paradijselijk als subliem, want lijken nog het meest op hoe de natuur er uit zag vlak na de schepping. De schepping van de aarde en van de hemel die in Genesis 1 beschreven wordt, neemt verschillende dagen in beslag. God brengt scheidingen aan tussen licht en donker, tussen hemel en water, tussen aarde en zee, tussen dag en nacht. Het is duidelijk dat het zwaar werk voor God is om deze onderscheidingen te maken. Steeds weer is er een moment van rust en contemplatie waarop hij terugkijkt op wat hij zojuist geschapen heeft. De befaamde woorden "En God zag dat het goed was" keren als een soort van refrain terug als afsluiting van drukke dagen waarop veel gemaakt is. Van der Molen's landschappen lijken steeds weer precies dit moment van rust na een wordingsproces vast te leggen. De onbestemde tijdsdimensie, tussen nacht en dag, of tussen dag en nacht, draagt daartoe bij. Het betreft steeds een overgang, een moment van rust in een overweldigend proces. Wat we dan zien, of waar we op terugkijken is paradijselijk want ongerept. Maar de benaming 'tuin van Eden' gaat niet goed op, want haar landschappen kennen de ordening die tuinen hebben niet. Het paradijs is pas een tuin van Eden geworden op de zesde dag, de dag dat God man en vrouw schiep. Van der Molen laat het paradijs alleen in zijn sublieme staat zien, dus tijdens de eerste vijf dagen van de schepping.

Maar beide topoi verliezen hun overtuigingskracht als voorbeelden van pure natuur wanneer we ons realiseren dat de landschappen die ermee beschreven worden niets anders zijn dan 'extensies' die door het menselijk subject zijn voortgebracht. Zowel het paradijselijke landschap als het woeste, sublieme landschap zijn wellicht niet adequaat te vatten in de ordening die een optische lens mechanisch aanbrengt. Maar dit betekent nog niet dat deze twee soort landschappen overtuigend pure natuur betekenen. De (onder)scheidingen die God aanbrengt tijdens de vormgeving van zijn paradijs demonstreren dat want zijn illustratief voor waar cultuur uit bestaat: het maken van verschillen. De foto's van Awoiska van der Molen zijn daarom nadrukkelijk moment van terugkijken. Terugkijken vanuit cultuur op landschappen die zich aan die cultuur lijken te onttrekken. Dit betekent dat het de cultuur is die deze natuurlandschappen heeft voortgebracht. In ander woorden: het paradijs is niet door God geschapen maar door Awoiska van der Molen.

-
- ^{xiii} 2013: Het werk van Awoiska van der Molen was van afgelopen 7 september tot 8 december te zien in Huis Marseille in Amsterdam in de tentoonstelling "De herontdekking van de wereld". Van 16 maart tot 27 april is haar te zien bij Galerie Kristof de Clerq in Gent en vanaf 5 juni bij Galerie Purdy Hicks in Londen.
- ^{xiv} Adrian Heartfield, "Thought of Duration", in Heathfield (ed.), *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* (Cambridge MA: MIT Press, 2009) p. 22
- ^{xv} Heartfield, *ibid.*, p. 22
- ^{xvi} Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*. Translated by A. Mathews. (London: Reaktion Books 2000)
- ^{xvii} Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard (London: Fontana, 1984)
- ^{xviii} Geoffrey Batchen, "Life and Death", in *Suspending Time: Life-Photography-Death*. (Shizuoka: Izu Photo Museum, 2010), p. 108
- ^{xix} Zie Mieke Bal, "Stasis: How to See", in Trine Sondergaard. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), p. 12
- ^{xx} Henri Bergson, *Matter and Memory* [1896], trans. N.M. Paul and W.S. Palmer (New York: Zone Books, 1991), p. 60
- ^{xxi} Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1988), p. 60
- ^{xxii} Jean-Luc Nancy, "The Technique of the Present", in A. Groom (ed.), *Time: Documents of Contemporary Art*. (London: Whitechapel Gallery, 2013), pp. 104-15
- ^{xxiii} Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* [1889], trans. F.L. Pogson (New York: Harper and Row, 1960)
- ^{xxiv} Mieke Bal, "Timely Remains", in Jussi Niva: *Timely Remains*. (Helsinki: Parvs Publishing, 2010), p. 89
- ^{xxv} Zie Mieke Bal, *ibid.*, p. 89