

Arjen Mulder

## **De volledige blik**

*Over Awoiska van der Molen en Els Martens*

Midden jaren negentig leer ik mijzelf foto's kijken door twee jaar achtereen om de drie weken naar de stadsbibliotheek van Amsterdam te fietsen en lukraak drie fotoboeken mee te nemen, die thuis aandachtig te bestuderen en dan weer in te ruilen voor de volgende drie. Zo kom ik erachter wat voor fotografie mij ontroert, welke ik interessant vind en waar klassieke fotografen als August Sander en Cartier-Bresson hun grote naam aan te danken hebben. Deze autodidactische leergang leidt er toe dat ik op den duur zo'n krachtige persoonlijke smaak ontwikkel, dat ik voor recensieschrijven niet meer geschikt ben en ook nog maar weinig historische en hedendaagse fotografie kan waarderen.

Of een foto zwart-wit of kleur is, dat maakt mij niet zo uit. Zwart-witfotografie is abstracter en benadrukt de formele kanten van de foto. Kleur maakt het afgebeelde concreter, maar de foto ook opdringeriger, tenzij geraffineerd toegepast. Reclamefoto's interesseren me niet. Ook de meeste modefotografie laat me koud en als ik al begrijp wat er interessant aan is, stoot me dat alleen maar af. Alles wat naar marketing riekt of daarvoor kan worden gebruikt, verwerp ik. Ik houd evenveel van documentaire, realistische fotografie als van kunst-fotografie – om de 'autonome fotografie' van voorheen zo maar te noemen; het streepje is bedoeld om het begrip af te schermen tegen de kitscherige 'kunstfotografie'. In kunst-fotografie maakt het niet uit wat er staat afgebeeld, je kijkt naar zo'n foto als kunst, en dat maakt het gefotografeerde universeel. Een documentaire foto wekt daarentegen altijd belangstelling voor zijn onderwerp, dat hoogst specifiek en uiterst reëel is. Het wil over die ene concrete situatie een verhaal vertellen, maar moet zich behelpen met één beeld of een arrangement van beelden in een reeks of opstelling. Documentaire fotografie kan het zelden stellen zonder bijschrift of begeleidende tekst.

Kunst-fotografie nodigt uit tot ervaring en gesprek, maar niet tot uitleg. Uitgangspunt is steeds de vraag: wat maakt deze foto in mij los dat geen enkel eerder beeld deed? Een kunstwerk waarderen betekent: het in jezelf ontdekken. Een kunstwerk wekt geen empathie of zelfs nieuwsgierigheid op, het koppelt zich direct aan een woordloze onderlaag in het bewustzijn van de toeschouwer. Zo komt ook de betekenis van het kunstwerk tot stand. Betekenis is het vermogen van een werk om een relatie aan te gaan met een kijker. Betekenis ontstaat, volgens C.S. Peirce, als iemand herkent dat iets een teken is, dus naar iets anders verwijst dan zichzelf. Maar hoe kan ik weten wat dat andere is? Doordat het al in mijzelf aanwezig is en daar door mij wordt herkend.

Documentaire fotografie werkt heel anders. Ze speelt doelgericht op onze emoties, het hele spectrum van verontwaardiging en wanhoop tot verwondering en blijheid. Documentaire fotografie heeft altijd iets sentimenteels, wat ik overigens een van haar sterke kanten vind. Wij kijken naar een plaatje en het ontroert ons. Een afstand is overbrugd. De slachtoffers of dappere volhouders hebben onze sympathie, hun architectuur en vervoermiddelen trekken onze aandacht. Mensen net als wij verkeren in onvoorstelbare of vreselijke omstandigheden, wat kunnen wij van hen leren? Het educatieve is de documentaire fotografie niet vreemd. Ze richt zich op een publiek. Ze wil de directe band tussen het afgebeelde en de kijkers leggen via hun emotionele respons. Juist doordat deze ene specifieke situatie níét in onszelf is te vinden maar anderen overkomt, vinden we haar zo aangrijpend.

Roland Barthes beargumenteerde dat de meest subjectieve lezing van een foto altijd de beste is. Als je in een foto iets herkent dat niemand anders daarin ziet, ontdek je wat voor jou wezenlijk is of wat jij werkelijk verlangt. In de foto die ontroert, zit steeds een element dat ons als eerste opvalt en raakt, en ons vervolgens het beeld in trekt en het zo tot leven brengt. Barthes noemt dat het punctum en geeft als voor mij navolgbaar voorbeeld de halfgeopende hand aan een naakte mannenarm op een foto van Robert Mapplethorpe. De duisternis in de hand verstoort de helderheid van de rest van het beeld, maar net genoeg, niet te veel en niet te weinig.

Foto's die mij op deze barthesiaanse manier raken vind ik bij William Klein, Gary Winogrand, Emmy Andriessse, typisch genoeg allemaal uit de periode 1930-1970, de hoogtijdagen van de documentaire

fotografie. Het puntum dat mij het scherpste trof en nog steeds in mij schrijnt, zat in de (als ik me goed herinner) één na laatste uit een reeks portretten die Koos Breukel maakte van zijn aan kanker stervende vriend, de levensblijve fotograaf Eric Hamelink. Ik bekeek de twaalf of vijftien foto's in 1998 tijdens een ad-hocbezoek in een zijkamertje van het toenmalige Foto Instituut in Rotterdam, en heb ze nadien nooit meer gezien.

Kunst-fotografie kent geen puntum. Het beeld als geheel treft de kijker en brandt zich, al dan niet, in de herinnering. Kunst is van rand tot rand geladen met betekenis, maar die betekenis blijft sterk afhankelijk van hoe je ernaar kijkt. De meest subjectieve interpretatie zou meteen de meest universele zijn, voor iedereen geldig. Maar deze wordt nooit bereikt of uitgesproken, want zodra je een kunstwerk begrijpt, in de zin van eigen gemaakt, zwijgt het. Men kan over een kunstwerk spreken zolang men het niet begrijpt of aanvaardt. Men kan het raadsel in het kunstwerk wel aanwijzen, maar oplossen kan men het niet. Het toont zich.

## 2.

Het werk van Awoiska van der Molen ontdekte ik begin 2016 in het Foam Fotografiemuseum Amsterdam. We waren voor de hoofdtentoonstelling van Francesca Woodman gekomen, maar mijn zoon vond in de twee 'grachtzalen' achterin nog iets dat mijn humeur zou kunnen verbeteren. De grote zwart-witafdrukken van bosranden en bladerbomen, en het wonderbaarlijke licht dat ze uitstraalden, de duisternis die ze soms creëerden: hier keek iemand op dezelfde wijze naar de natuur zoals ik kijk, op mijn beste momenten.

De naam Awoiska van der Molen zei me niets. Maar later dat jaar mailde ze me en vroeg of ik een essay wilde schrijven voor haar tweede fotoboek, *Blanco*, dat in 2017 verscheen. Ze had me tien jaar eerder over fotografie horen spreken op de academie in Den Bosch en was dat nooit vergeten. Ik zocht haar op in haar Amsterdamse studio, ze liet me meer werk zien, we spraken, en ik schreef mijn tekst. Deze werd in het blauw omhulde boek *Blanco* afgedrukt op grijs karton, na de witte pagina's met de dofglanzende zwart-witbeelden, waaronder de foto's die me in Foam zo hadden getroffen.

Van der Molens landschapsfoto's geven geen beeld van de natuur, zij laat de natuur zichzelf fotograferen. Het is haar taak de plek in het landschap te vinden waar de natuur zich wil tonen, en paraat te zijn om de foto te maken zodra het juiste licht verschijnt. Ze fotografeert in zwart-wit, wat een abstracte kwaliteit geeft aan het donkere gat binnen een kring van bomen, of de dikke lijnen van de kruipwortels van een moerasboom in het maanlicht. Waar ze haar foto's maakt vermeldt ze nooit, laat staan wat erop staat afgebeeld. De foto's in *Blanco* zijn titelloos. Toch schreef ik: 'Ik herken iedere foto van Awoiska van der Molen, ik ben op al die plekken geweest.'

De foto's zijn documentair, in die zin dat ze één fragment uit de werkelijkheid vastleggen. Tegelijk zijn ze universeel omdat het niet uitmaakt of ze in Noorwegen of Andalusië zijn geschoten. Deze bomen en bergtoppen en rotswanden zijn evengoed herinneringen van mij, deel van mijn mentale landschap, door mij aangelegd tijdens lange wandeltochten in heel Europa. Dit innerlijke landschap deel ik blijkbaar met een ander, met velen, want het werk van Awoiska van der Molen heeft furore gemaakt.

Omdat veel van haar foto's donker zijn, met sporadisch fijne lichtstreepjes of vlakken van grijstinten, is de formele kant van de fotografie zeer belangrijk in haar werk. Ze gebruikt uitsluitend analoge camera's en ontwikkelt elke – vaak grote – afdruk met de hand, waardoor een unieke zilvergelatineprint ontstaat. Een unica van Awoiska van der Molen is iets compleet anders dan dezelfde foto in haar overigens zorgvuldig uitgegeven fotoboeken (ze debuteerde met *Sequester* in 2014). Daar had ik nog geen vermoeden van toen ik mijn essay voor *Blanco* schreef.

Begin dit jaar bezoek ik haar tentoonstelling *Am schwarzen Himmelsrund* in de Annet Gelink Gallery in Amsterdam. Het spraakmakende beeld tijdens de opening is het 180 x 120 centimeter grote en donkere fotowerk #542-16 (2018), dat een berglandschap afbeeldt. Althans volgens sommigen, want je kunt er ook een van bovenaf gefotografeerde rotsbodemploeg in zien, of een waterval die langs een helling glijdt. Een fotokenner stelt de vraag of Awoiska toch niet beter een technische camera zou

kopen. Als ze die over de bergen heen sleepte zou ze in staat zijn om een foto te maken waarin elk landschappelijk detail even scherp is afgebeeld. Mijn eerste intuïtie: dat wil ik niet. Deze fotografie is niet de uitkomst van een logistiek probleem, iets anders is cruciaal voor wat de fotografe wil laten zien. Of wil laten gebeuren – ik snap het nog niet zo goed. De romanschrijver in het gezelschap vat samen: 'Het zijn stuk voor stuk foto's van mijn ziel.' Ook de zijne.

Bij mijn tweede bezoek een maand later heb ik alle ruimte en bekijk ik de grote landschapsfoto vanuit alle hoeken in de zaal. Nu zie ik pas waarom de (analoge) afdruk zo belangrijk is voor dit werk. Die afdruk is niet homogeen, zoals beelden in een fotoboek, maar heeft een uitgesproken textuur, afwisselend bobbelig en glad. Rotspartijen lichten onder een bepaalde hoek op of zinken juist weg, alsof er een gat in de wereld wordt geslagen. En dat klopt ook met mijn ervaring: je ziet hetzelfde gebeuren als je om een rotswand heen wandelt in bergachtig terrein.

Tijdens mijn rondgang om het fotowerk in de loop van een uur begin ik te zien wat er allemaal aanwezig is in deze foto, formeel (vlakken, lijnen, vlekjes) en inhoudelijk (het afgebeelde reliëf). Op twee meter afstand recht voor het beeldvlak sta ik opeens midden op de Peloponnesos, ergens in de jaren tachtig, en stippel uit hoe ik deze zinderende wand ga beklimmen: links een wandje langs, diagonaal tot halverwege, dan steil omhoog en via die zware rotsen daar in de rechterbovenhoek de rand over. Op een halfuur doorstappen zal een dorp met een koffiebarretje blijken te liggen.

Nog een andere foto trok me al tijdens de opening naar zich toe, deze was veel kleiner, 50 x 60 centimeter, en hing recht tegenover het grote fotowerk. Mijn eerste indruk is die van een struik die als twee vleugels rond een holte is gegroeid, met kleine streepjes langs de dunne takken, als van bloempjes. Bij mijn tweede bezoek kijk ik zonder onderbreking een kwartier lang naar dit kleinere beeld, titel: #511-7. Ik zie nu iets anders verschijnen dan een struik. Natuurlijk herken ik deze plek, aan een bosrand in Nederland of België – of was het een park in Engeland? Een groep treurwilgen heeft zich als een mantel rond een hoge lege ruimte geschaard en achter hun lange hangende takken is zo een heilige plaats gecreëerd. Met hun blikkerende blaadjes zingen ze in zusterlijke omarming hun vreugde uit om de godin te lokken naar het altaar in hun midden.

Net als in het grote fotowerk zijn ook hier de maten van dat wat wordt afgebeeld niet zonder meer duidelijk. Het hangt ervan af hoe ver je van de bergwand of de plantenmantel denkt af te staan. Een schaduw kan een steen aanduiden, maar ook een onbeklimbaar gladde rotswand. Het is een struik als ik me er vlak voor denk – ik kijk schuin omlaag – maar een boomgroep als ik me op veertig meter afstand plaats, op een verhoging in het landschap.

Awoiska van der Molen wil met haar werk geen positie kiezen in het klassieke debat uit de analoge fotografie over de betrouwbaarheid van het fotobeeld, dat onvermijdelijk vertekeningen toont, afhankelijk van het gekozen standpunt. Haar foto's gaan niet over het medium fotografie, maar over de fotografeerbare wereld. Ze legt de natuur geen beeld op, maar laat de natuur zichzelf fotograferen. En wat toont de natuur dan? Wat raken deze beelden in mij? Wat maakte het oorspronkelijke moment al zo bijzonder, daar in Griekenland of België? Waarom loop ik al meer dan veertig jaar lange einden door de vrije natuur, ieder weekeind, elke vakantie weer? Het antwoord op die vraag vond ik via een andere fotograaf.

### 3.

De illusie van diepte in een plat vlak wordt van oudsher op drie manieren opgeroepen. Dominant in het Westen is het lineair perspectief waarin het beeld een projectie lijkt vanuit twee perspectiefpunten, het een centraal achter in beeld op de horizon, het ander op dezelfde hoogte voor het beeld, in het oog van de kijker. Het resulterende beeld toont het snijvlak van de lijnen uit beide perspectiefpunten. Dit procedé van een perspectief met dubbel verdwijnpunt is geautomatiseerd in het fototoestel. Daardoor heeft elke foto onvermijdelijk diepte, zelfs als deze bewust is geëlimineerd door een plat vlak als onderwerp te kiezen. Een schilder kan wel een plat beeld schilderen, kijk naar Matisse of Mondriaan, maar een fotograaf zal het nooit fotograferen. De kijker projecteert er hoe dan ook diepte in. De perspectivische ruimte is het noodlot van de fotografie.

Naast een lineair perspectief is er ten tweede het atmosferisch perspectief. Diepte wordt ditmaal gesuggereerd door de kleurschakeringen en schaduwpartijen in het beeld zelf. Iedereen weet dat een heuvellandschap blauwer wordt naarmate het verder van je aflight, en dat de horizon vervaagt boven zee. Iedereen kan wolken lezen, en aan de schaduwen zijn de hoogteverschillen in het landschap af te meten. De zon als de bron van het licht vormt het verdwijnpunt van het atmosferisch perspectief. Voor een schilder bestaat ruimte niet uit leegte, maar uit licht. Voor een fotograaf bestaat ruimte uit onderlinge afstand. Zoals ik eens in een handleiding las: 'Great photographers don't shoot objects but the spaces in-between.'

De derde methode om diepte te creëren in de afbeelding van een landschap, is het Chinees perspectief dat het lineair perspectief afwijst en geen schaduwen tekent voor een atmosferisch effect. De figuren op afstand zijn even scherp als die dichtbij, sfumato komt niet voor. Het beeld is opgebouwd uit een reeks platte vlakken achter elkaar, die steeds vanaf een dieper in het beeld gelegen standpunt zijn getekend. Je blik moet het beeld stap voor stap binnenwandelen, je kunt het niet vanuit één vast punt overzien. Het kijkersstandpunt ligt ook hoger dan de relatieve positie van mensenogen ten opzichte van het landschap – de positie waar het westerse lineair perspectief zich op oriënteert. Het Chinees perspectief is daardoor minder lichamenlijk dan het westerse. In Chinese inkttekeningen wordt het atmosferisch perspectief wel gebruikt en spreekt dan uit de variaties in de dikte en stevigheid van de penseelstreken en de grijschakeringen van de inkt, stuk voor stuk uitingen van de lichamenlijkheid van hun maker.

#### 4.

Op een van de overvolle tafels op de boekenmarkt tijdens het Unseen fotofestival in Amsterdam in september 2018, ontdek ik op de tafel van Art Paper Editions Els Martens' fotoboek *Stek* (2018). Wat me onmiddellijk gelukkig stemt aan het voorplat van het boek is dat er een paginavullende foto op staat (zonder tekst) van wat op het eerste en tweede gezicht een volstrekt oninteressant landschap is. Niets erin wil de aandacht trekken, er is geen punctum te bekennen; het is het beeld als geheel dat mij wil verleiden te kijken. De kleurvariatie van vaag roze onderaan, donkergrijs in het midden en lichter grijs bovenaan geeft het beeld van dit rotslandschap iets dwingend, maar de kleurstelling ontnemt het tegelijk iedere glamour. Ik pak het boek in het plastic hulsel op, de verkoper scheurt het voor me los, en dan blijkt de omslag ook nog ongevernist, dus doffig, als om de saaiheid van het landschap nog verfijnder te laten uitkomen.

Bij nadere bestudering ontdek ik rechts in de rotsgrond twee waterplasjes met wat groen erlangs, en daar dwars door het beeld ligt opeens een zwarte kabel die zich over het grijze gesteente plooit. Coördinatiepunt, houvast! Er blijkt een onverharde weg voor de kabel te lopen, ik ontwaar een rood tonnetje, en achter de kabel verrijst een rots met daar weer achter een – ja, wat? Is het een kom in het gesteente met wat plantjes, of een uitgestrekt groen dal? Hoe ver kijk ik? Heel even duizelt het me. Mijn blik breidt zich al naar gelang de plek in de foto uit van vlakbij tot meer dan een kilometer ver, misschien wel tien kilometer, zonder lokaliseerbare overgangen.

Ik sla het boek open. Omslag en pagina's zijn van dun, hard karton. Steeds één foto over twee pagina's, geen witrand en gelukkig geen scherpe vouw in het midden. De eerste foto toont een nevelige vlakte of een dal en is opvallend groen na het grijze voorplat. In het mistige licht materialiseren zich aan de onderrand zowaar twee witte honden, husky's, aan de rand van een grijs stukje naakte grond in een verder met lage struiken begroeid gebied, dat zo'n honderd meter bergopwaarts loopt, waar kale, grijze gesteenten wachten. De beeldopbouw is compleet chaotisch, niets biedt de blik houvast, ook die twee husky's niet; er liggen wel meer witte plekken in het groen, sneeuw misschien. Waarom wil de fotograaf dat ik hier zo aandachtig op studeer, dat ik er uren naar zal turen de komende jaren? Wat heeft zij gezien dat ik niet mag missen?

*Stek* vertelt in twintig beelden het verhaal van een plek. Het camerastandpunt verhuist per foto een eindje naar rechts, en soms ook weer een stukje terug. We verplaatsen ons langs een dal waarin husky's de zomer uitzitten totdat ze in de herfst weer sledes zullen gaan trekken – die op een van de latere foto's in de reeks ook in beeld komen. De husky's liggen vast aan een touw en hebben elk hun eigen hok. Het gaat om tientallen honden. De dieren scharrelen rond en in hun bewegingskring gaan

alle planten dood, vermoedelijk door hun gescharrel en hun pis. Zo ontstaan er patronen van grijze cirkelvlakken achter elkaar, als van graancirkels in het groene land. Op een volgende foto keert de nevel uit het begin van het verhaal terug in het dal en in twee laatste beelden vliegen we in reuzensprongen via de dalrand het open land en het schelle licht in. Het lege dal krijgt in deze laatste beelden opeens duidelijke afmetingen: we verlaten de plek en de open horizon verschijnt.

Het verbaast me nu ik dit opschrijf dat er in het boek zo'n verhaallijn te vinden is.

Deze documentaire kant van de reeks was me niet eerder opgevallen. In de losse tekstkatern met een essay van Stefan Vanthuyne die in het boek is geschoven, staat ergens: 'Tasiilaq, Tiniteqilaaq, 2014-2016'. Tiniteqilaaq is blijkens Wikipedia een plaats in het zuidoosten van Groenland. Het boek is blijkbaar bedoeld als een eerbetoon, de legende van één plek. Maar het verhaal is wat mij betreft niet meer dan een principe om de reeks een begin, midden en einde te geven. Ik zag en zie vooral beeldvullende groene vlakken met grijze stippen en witte vierkantjes erin. Er lopen kriskras vage lijnen door het beeld. Meer is niet nodig om mijn blik te activeren. Als die sledes niet zouden verschijnen, had het landje wat mij betreft in Zuid-Frankrijk kunnen liggen. Witte husky's, dat zijn huisdieren tegenwoordig.

Wanneer ik met mijn blik het beeld aftast, schiet mijn oog telkens door een heel arsenaal van eerder geziene landschapsfoto's heen, maar blijft nergens hangen. Dit is voor het eerst gezien. Waar ik naar kijk is deze ene, door geen bestaand beeld besmette plek, op deze ene unieke wijze vastgelegd door deze ene fotograaf. Moet ik deze beelden nu zo subjectief mogelijk interpreteren om met Barthes te ontdekken wat voor mij wezenlijk is en wat ik verlang? Vermoed ik wellicht een geheim in het landschap, een plaats delict of plek des onheils? Een verwoest paradijs? Betekenisgeving zoekt altijd het bekende om er het onbekende tegen af te zetten en het zo te duiden. Maar de beelden van Els Martens ontlenen hun kracht niet aan de betekenis waarmee ze geladen zijn. De documentaire kant van dit werk zit mijn open blik juist in de weg. Ik vergeet het verhaal ook meteen weer als ik opnieuw de eerste dubbelpagina opensla. Waarom houd ik zo van dit landje?

## 5.

Opnieuw keer ik me naar Roland Barthes, ditmaal in zijn pleidooi voor de fotografie als het codeloze beeld. Omdat de foto door een technisch apparaat wordt geproduceerd, luidt zijn stelling, kunnen er geen verborgen morele of emotionele boodschappen in zitten. Wat je ziet is puur beeld, opgebouwd uit fotografische korrels (of in onze tijd pixels). In de foto worden geen lijnen getrokken door een mensenhand, zoals bij een tekening of schilderij, de lijnen en vlakken liggen in hun geheel vast zodra de foto is geschoten, het beeld is in één keer compleet en af. Het maakt de camera niet uit wat of wie er voor hem staat, de foto is objectief en nuchter. Omdat de foto in een fractie van een seconde wordt gemaakt is er geen tijd voor codering.

Nu wist Barthes als geen ander – herlees zijn superieure *Mythologieën* (1957) – dat foto's bewust worden gecodeerd door hun makers: als mode- of natuurfotografie bijvoorbeeld, of als literaire of wetenschappelijke publicatie, als politieke propaganda en journalistieke sturing, als kunstfotografie of als objectieve registratie. Fotografen coderen hun beelden om ze herkenbaar te maken voor het publiek dat ze willen bereiken. Alleen, zegt Barthes, zijn deze coderingen uitsluitend mogelijk omdat er iets neutraals te coderen valt, het technische, codeloze beeld namelijk. Een foto is principieel betekenisloos, dat is het geheim ervan, en de grote bron van vreugde, van fotografisch genoegen.

Barthes idealiseert de fotografie, dat zal duidelijk zijn. Techniek is nooit neutraal en waarde vrij, en al helemaal niet de technieken van de waarneming. Elke foto is doortrokken van een bepaalde politiek, een genderopvatting, een maatschappelijke positie. Elke foto is een samenballing van de complete geschiedenis van het onrecht op aarde. En dan is er nog Barthes' eigen kritiek op de betekenisgeving via de verschillende distributiekkanalen, zoals tijdschriften, boeken, radio- en televisieprogramma's, galeries en musea (en het internet, kun je daar vandaag aan toevoegen). En zo makkelijk is het niet om een foto als codeloos beeld te herkennen wanneer je gewend bent aan een paar honderd overgecodeerde en dus gemakkelijk herkenbare foto's per uur. De gemiddelde kijktijd op instagram is minder dan een halve seconde per afzonderlijk beeld. Sterk coderen is dus nodig om herkenning en

verrassing op te roepen. Er bestaan geen onschuldige foto's meer. Ze hebben allemaal een agenda en bedelen om aandacht.

Toch blijf ik vasthouden aan Barthes' idee van de foto als het codeloze beeld. Het maakt duidelijk dat wat er interessant is aan een foto niet zit in de coderingen ervan, maar in dat wat oncodeerbaar blijft. Dat is de afstand tussen het afgebeelde en de fotograaf/kijker. De projectie op een plat vlak van een driedimensionale ruimte vol objecten is niet meer dan een mathematisch procedé, en als zodanig betekenisloos. Ieder mens op aarde snapt wat een foto is en dat het een uitsnede uit de natuurlijke ruimte afbeeldt, op enigerlei moment in de tijd. We krijgen onze kennis van de fotografie met de paplepel ingegoten, baby's van een maand of negen begrijpen al wat er op het plaatje staat: Oma! Het codeloze beeld is universeel herkenbaar, want niet belast met enigerlei vooraf bedachte betekenis. Het toont een deel van de wereld, ongeacht de context waarin je de foto bekijkt. Het is een buis waardoor werkelijkheid binnenkomt, waardoor je opleeft.

De fotowerken van Awoiska van der Molen en Els Martens zijn voor mij codeloze beelden. Ze maken hun kijkers niets wijs, illusie-effecten ontbreken. Zo zag het landschap eruit en zo vertaalde zich dat in dit beeld. En wat biedt het beeld mij, waarom wil ik er zo graag naar kijken? Els Martens liet het me inzien en toen begreep ik het ook bij Awoiska van der Molen. Ze trekken me nergens hun beeld in, ze stoten me nergens af, mijn blik wordt met rust gelaten. En toch ontwikkel ik vanaf de eerste seconde een hechtere band met deze beelden dan verwondering of verrassing ooit tot stand kunnen brengen.

Ik beschreef de drie klassieke methoden om een illusie van ruimte op te roepen in een plat vlakje: het lineair, atmosferisch en Chinees perspectief. Als mijn blik dwaalt door de landschappen van Martens en Van der Molen, merk ik een ander ruimtebesef te ontwikkelen dan de drie bekende. Mijn blik wordt niet vastgepind in een lineair perspectief, niet rondgeleid in een atmosferisch beeld, en evenmin wandelt hij recht vooruit het beeld in, als in het Chinees perspectief. Ik gebruik ze alle drie telkens weer om de diepte en hoogte van een positie in het beeld te schatten, maar mijn blik zoomt zo in en uit dat er geen beeldomvattende ruimte-illusie tot stand komt. Nabijheid en afstand doordrenken elkaar. Diepte en hoogte zijn twee toestanden van hetzelfde stuk aarde. De ruimte verkeert in een staat van voortdurende metamorfose.

Als ik mijn blik over deze foto's laat glijden, zie ik op allerlei plekken ruimte ontstaan. Ze bolt zich op rond stenen, golft en bibbert over een veldje, rekt zich uit, duwt zich van voor naar achter en weer terug het beeld door. Mijn ogen komen tot leven. De ruimte groeit uit mij naar buiten, de foto in. Ik maak ruimte. Ik beziel het ruimtevermogen van het beeld, zoals het beeld mij met leven bezielt via de ogen van dit gekke lichaam dat mij mens maakt. Wanneer ik lang naar de beelden van Awoiska van der Molen en Els Martens kijk, herstelt mijn blik zich van de dagelijkse beeldvervuiling en overload. Ik bekijk onbevangen wat de foto mij en mij alleen wil laten zien – zoals ik ook in een landschap waar ik doorheen wandel ruimte zie ontstaan. In mij verrijst levende ruimte en ik zie wat de wereld mij onthult. Niet wat ik zien wil, maar wat ik zien kán. Deze kale, mensloze fotografie raakt aan het raadsel van de zichtbare wereld.

(geplubliceerd in De Witte Raaf - december 2019)