

Vlad Ionescu

I.

Hoewel fotografie een alomtegenwoordige gewoonte is geworden, een vorm van het moderne leven en een middel om dingen weer te geven, is men niet langer geneigd om foto's van plaatsen en objecten te beschouwen als banale bewijzen dat men daar is geweest, dat men die plaats of dat object heeft vastgelegd. Deze opvatting van fotografie als documentatie van aanwezigheid lijkt infantiel in een tijdperk waarin beelden gemeengoed zijn geworden, de 'beeldwereld', zoals TJ Clark het zou noemen.¹ Het fotografische beeld als documentatie is achterhaald. De moderne mens heeft geleidelijk een wereld opgebouwd waarin het leven – het menselijk leven, het saaie, voorspelbare, berekenbare menselijk leven – een stroom van beelden is geworden. Persoonlijke identiteit is niet langer een innerlijke ruimte, maar een eindeloos proces van exteriorisatie van beelden: het ik met ... Hoe kunnen we persoonlijke identiteit heroverwegen in een wereld waarin het innerlijke niet langer de bevoorrechte ruimte voor het zelf is, waarin het zelf een visueel netwerk is van visuele aaneenschakelingen, tijdelijke verbindingen, voorkeuren en afkeuren, commentaren en passages?

De camera is ook niet langer het bevoorrechte medium van reflectie, van focus. De camera is het acrobatische instrument geworden van aandachtstekortstoornis, van een wereldwijd geaccepteerde korte aandachtsspanne en kort geheugen, die optimaal worden gecompenseerd door externe hulpmiddelen zoals harde schijven, clouds, mappen en hashtags. Het zien is nog steeds belichaamd, maar het is ook een buitengewoon geëxternaliseerde procedure geworden. De camera verkort niet alleen het zien. Hij lijkt het af te leiden, het te gebruiken om de oude, achterhaalde relatie tussen zien, lichaam en geheugen te ontmantelen. Een scepticus zou zelfs geneigd zijn te oordelen dat de camera het zien – zijn retenties en protenties, geheugen en *Abschattungen*, zoals fenomenologen zouden zeggen – wil transformeren in een anoniem netwerk van beelden, van beeldtaal zonder verbeelding, een netwerk van onderbroken aanwezigheden die we waarschijnlijk nooit meer zullen zien, nooit meer zullen overdenken,

¹ T.J. Clark, *The End of the Image-World*, in *Those Passions. On Art and Politics*, London, Thames & Hudson, 2025, pp. 260-277.

nooit meer zullen terugkeren naar zoals we vroeger terugkeerden naar een schilderij of een graf.

Negentig jaar geleden citeerde Walter Benjamin Paul Valéry, die schreef dat “de moderne mens niet langer werkt aan wat niet kan worden afgekort”. Negentig jaar later lijkt het erop dat de mens van vandaag alleen nog maar werkt aan wat hem overbodig maakt. Zien maakt deel uit van dit proces dat fotografie verandert in een eindeloze reeks punten in ruimte en tijd, zonder een sterk belichaamde relatie met een kijker met een focus, een beperkt geheugen, een bibliotheek en geselecteerde interesses. De interesse van de hedendaagse mens is om te verdwijnen in een zee van vastgelegde en onmiddellijk gedeelde momenten en zo zichzelf (als zelf, als innerlijk) overbodig te maken, het zelf te laten verdwijnen en een immense maar onverschillige wolk van beelden achter te laten.

II.

In deze beeldwereld zijn de materialiteit van fotopapier, de chemische processen die daarbij komen kijken, het bijsnijden en kaderen van beelden het specialisme van kunstenaars geworden. Het soort papier dat wordt gebruikt, is een soort ‘onderdrukte aura’ van fotografie geworden, waarvan de technische reproduceerbaarheid het medium onmiskenbaar in het centrum van de late moderniteit heeft geplaatst. De manier waarop men met fotopapier omgaat, wordt een indexicaal teken dat het fotografische werk in verband brengt met het levende lichaam. Het vouwen van stoffen was een belangrijk technisch aspect in de renaissanceschilderkunst. Het duidt ook op zorg, aandacht, orde en elegantie.

Titiaan's *Pelgrims te Emmaüs* (ca. 1533) – en het *Avondmaal te Emmaüs* in Liverpool – is een compositie die zorgvuldig is opgebouwd rond een schoon tafelkleed, waarvan de regelmatig verdeelde plooien de figuren concentreren. Soortgelijke linnen tafelkleden, waarvan de scherpe plooien duidelijk zichtbaar zijn, komen voor bij veel Venetiaanse schilders, van Jacopo Bassano tot Veronese. Het linnen doek verwijst naar Lucas 24 – vlak voor de episode op weg naar Emmaüs – waar staat geschreven dat Petrus naar het graf rende en ‘de linnen doeken alleen zag liggen’. Cloe Nisse benadrukt terecht het naturalisme van deze plooien, waarvan de delicate tinten een duidelijk patroon onthullen dat de toeschouwer ertoe aanzet het schilderij aandachtig

te bekijken en de verrassing van de goddelijke openbaring te versterken, waarbij Cleopas en zijn mysterieuze metgezel plotseling de verrezen Jezus herkennen.²



Fig. 1. Titian, *Pelgrims to Emmaüs* (c. 1533), olieverf op paneel, 169 x 244, Louvre.



Fig. 2. Titian, *Avondmaal te Emmaüs* (c. 1531), olieverf op paneel, 169 x 211 cm, National Museums Liverpool.

² Cleo Nisse, *Venetian Canvas And The Transformation of Painting*, New Jersey, Princeton University Press, 2026, p. 219-220.

III.

Vouwen zijn tekenen van aanwezigheid en kunnen in de fotografie – in tegenstelling tot in de schilderkunst, waar ze worden weergegeven – op het fotopapier zelf worden ‘gebeeldhouwd’, waardoor de materialiteit van het medium zelf wordt benadrukt. In het fotografische werk van Marc de Blieck verandert de zichtbare vouw het beeldobject zelf. Deze plooien zijn het tegenovergestelde van het barokke oneindige proces van in- en uitvouwen dat Gilles Deleuze uitvoerig beschreef in zijn *Le Pli* (1988). Deze plooien en hun evenwichtige schakeringen nodigen de toeschouwer uit om dichterbij te komen kijken. In plaats van het barokke verre uitzicht, het uitzicht van veraf dat een diepe ruimte tracht te vatten, bemiddelen deze plooien wat Aloïs Riegl een *Nahsicht* noemde, een dichtbij uitzicht.³

De kijker ziet ze al vanaf een paar stappen afstand; ze werken als een raster op het beeldobject, maar maken de kijker ook bewust van de sculpturale materialiteit van het fotografische werk. De fotografie van Marc de Blieck verandert de positie van de kijker in een door en door fenomenologische zin. In de fenomenologie – van Husserl tot Sartre – maakt men een onderscheid tussen het materiaal van een beeld (doek, papier) en de puur visuele verschijning als zodanig, het beeldobject. Het beeldsubject daarentegen is de referent van het beeld, het afgebeelde correlatie of de afgebeelde plaats. De fotografie heeft lange tijd zorgvuldig de relatie tussen het materiële oppervlak en de visuele verschijning van zijn referent gecamoufleerd. Als bij toverslag benadrukten de fotografische beelden hun *Bildmässigkeit* (om met Robert Vischer te spreken), hun puur visuele verschijning, hun beeldtaal.⁴

En Sartre zou veel later uitleggen dat het object van een beeld het bewustzijn is dat men heeft van een reeds bekend object dat ‘quasi-waargenomen’ wordt en dat ons niets nieuws leert. Het beeld dat ik heb van een object, een persoon of een plaats is een vorm van bewustzijn die mij in staat stelt om me te verhouden tot dat object, die persoon of die plaats. Maar er is een verschil tussen een waargenomen en een ingebeeld stuk papier: de twee kunnen met elkaar verbonden zijn door een identiteit van essentie (*identité d'essence*), maar niet door een existentiële

³ Aloïs Riegl, *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungar*, Wien, Druck und Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901, p. 20

⁴ Robert Vischer, *Drei Schriften Zum Ästhetischen Formproblem*, Halle, Saale: Max Niemeyer Verlag, 1927, 53. See also, Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung (1898-1925)*, Den Haag: Nijhoff, 1980, section 9.

identiteit (*identité d'existence*), aangezien het papier in het verbeeldende bewustzijn niet in het echt bestaat, maar alleen ‘als beeld’ (*en image*).⁵

Voor Sartre heeft dit vermogen van het bewustzijn om afstand te nemen van de werkelijkheid een bredere reikwijdte in zijn filosofie van de verbeelding. De onderliggende stelling van *L'imaginaire* betreft immers de intieme en wederzijdse relatie tussen verbeelding en bewustzijn: verbeelding als het vermogen om iets als afwezig te beschouwen is niets anders dan bewustzijn dat zich bewust is van zijn vrijheid. Het imaginaire beïnvloedt elke concrete situatie van bewustzijn in de wereld, zolang het maar datgene kan overstijgen wat louter gegeven is. Door middel van verbeelding kan het bewustzijn altijd iets onwerkelijks voortbrengen om in de wereld te handelen, waarmee onze transcendente vrijheid als subjecten wordt bewezen. Maar hier en nu, in de aanwezigheid van een foto, zijn papier, het vouwen van de fotopapier en de dichtheid van beelden van belang. De vouwen duwen het bewustzijn terug naar het bestaan van een levend en bewegend lichaam, naar een situatie, naar de kern van een intrige, naar een relatie met een specifieke plaats. Het vouwen verzet zich tegen het idee van een foto als louter visuele verschijning of als plotselinge verschijning.

IV.

In de hedendaagse fotografie is een actieve dialectiek vereist tussen het beeld als verschijning en het materiële papier. Wanneer deze dialectiek wordt overgebracht naar het niveau van beeldhouwen met fotopapier, verandert dit de perceptie van het fotografische werk en de esthetische ervaring. Het fotografische werk van Marc de Blieck betreft de kijker bij een dergelijke dialectische modulatie van het zicht, de dynamische verschuiving van de blik tussen de materiële vouw en de visuele verschijning van het beeld en terug. Deze modulatie van het zicht, wanneer ze langzaam en consistent wordt uitgevoerd, maakt een zekere vrijheid mogelijk ten opzichte van het concept van fotografie als de illusie van louter verschijningen, als de verleidelijke verschijning van objecten in weelderige kleuren en sprankelende lichteffecten.

De plooien van Marc de Blieck transformeren de kracht van fotografie om een specifiek moment en een specifieke plaats vast te leggen. Ze suggereren dat het fotografische werk de dichtheid van de ruimte en de duur van een moment weergeeft: de vazen, de bomen, de

⁵ Jean-Paul Sartre, *L'imagination*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969, *L'Imaginaire. Psychologie Phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

watervallen zijn meer dan louter momenten – het waren correlaties die een specifieke perceptie van de wereld hebben gestimuleerd, langs de gebaren van een bewegend lichaam, een aarzelend oog dat geïnteresseerd was in meer dan de zekerheid van een fotografisch feit, een oog dat rust vindt wanneer het gefotografeerde object ook wordt gebeeldhouwd, gevouwen en ontvouwd, als een linnen doek, als een canvas.

We hebben immers vernomen dat Marc de Blieck zijn carrière begon als schilder. Het is dan ook geen wonder dat hij het fotopapier behandelt met dezelfde schilderkunstige interesse die Titiaan aan de dag legde in zijn *Avondmaal te Emmaüs*. Dit betekent dat zowel de fotograaf als de kijker worden uitgenodigd om een weg te vinden naar het gefotografeerde beeld dat zich verzet tegen de hedendaagse onverschilligheid ten opzichte van het maken van beelden, het automatisch weergeven van aanwezigheid, het delen van het gevoel dat men hier is geweest, dat men hier is. Zijn visuele onderbewustzijn is geïnteresseerd in een complexificatie van het beeldobject dat de banale fotografie in het tijdperk van de ‘beeldwereld’ onderdrukt.

V.

Tot slot het onderwerp van het beeld: wat zien we? Blijkbaar kan de camera niet lezen. De camera is analfabeet; hij legt zijn onderwerp vast als een etende walvis, die zijn bek opent voor een school vissen. Het hangt allemaal af van zijn positie ten opzichte van een object. Dit metaforische beeld zou de associatie tussen het fotografische werk van Marc de Blieck en Ferdinand Deligny's begrip *point de voir* kunnen verklaren. In tegenstelling tot de intentionaliteit van een *point de vue*, dat de contouren en de tijdelijke samenstelling van een object bepaalt, is het *point de voir* een autistische modulatie van het zicht, een gelijktijdige waarneming zonder centrum of richting, “onbemiddeld en ongefilterd”.⁶ Het autistische kind – het onderwerp van de documentaire *Moindre Geste* (1971), gerealiseerd door Ferdinand Deligny, Josée Manenti en Jean-Pierre Daniel – heeft geen structureel perspectief op de wereld waarin hij leeft. Het *point de voir* verwijst naar zijn ervaring van overweldigd worden door de omringende wereld, zonder enig ordenend principe.

Het is tijd om te aarzelen. Dit verwarrende *point de voir* kan ongetwijfeld een artistiek programma worden, maar de camera zelf, de lens en de spiegel en vooral de handgreep, dit

⁶ Thibault Desmet, *Marc de Blieck. Point de voir*, in *De Witte Raaf*, no. 239, januari – februari 2026, p. 31.

tactiele onderdeel dat het oog met de hand en het ego verbindt, het apparaat zelf, de situatie die het teweegbrengt, verzet zich tegen elke volledige ‘deterritorialisatie’. De infinitief van het point de voir is nooit puur en de serie getiteld *B-sites* (2000) laat zien hoe de camera zelf – dit monumentale apparaat van de moderniteit dat bedoeld was om zonder twijfel te getuigen van het echte – het oog in een of ander perspectief duwt. De kijker moet Wim Cuyvers lezen om deze foto's in hun context te plaatsen. Dat is waar. Maar de kijker van een foto, de kijker die voor een afgedrukte afbeelding staat, is ook een andere *waarnemer* dan de fotograaf of de schrijver. De waarnemer volgt het korte kader en zijn/haar ervaring is anders dan de belichaamde, geleefde ervaring van dergelijke plaatsen die Wim Cuyvers ontdekte. Een paar stappen achter de lijnen van een parkeerplaats naast een tankstation staan, geeft een ander gevoel van anonimiteit dan hun fotografische kadering met behulp van een statief. De foto documenteert een moment waarop de schrijver een naam probeerde te vinden voor een plek die een moeilijke ontmoeting opleverde.

Het is moeilijk om een goede naam te vinden voor deze plaatsen: de verleiding om ze ‘niet-plaatsen’ te noemen is verkeerd. Het zijn plaatsen waar een sterk gevoel van onbepaaldheid en mogelijkheden heerst. Ze bevinden zich aan de rand van een functie (parkeren, tanken, enz.) en faciliteren allerlei twijfelachtige gedragingen (van seks tot ‘in het openbaar’ urineren). Laten we ze *heidense plaatsen* noemen in de zin dat men zich daar kan gedragen op een manier die een tijdelijke en ruimtelijke onverschilligheid ten opzichte van een gedeelde wet laat zien. Heidense plaatsen zijn intervallen tussen ruimtes waar wetten symbolische ordeningen implementeren. En toch doet het camerawerk van Marc de Blicq iets met deze heidense plaatsen: ze worden correlaten van een waarnemer die ze *visueel* vastlegt en tegelijkertijd de aarzelende bewegingen van het lichaam op die plekken tussen haakjes plaatst. Dat is de aarzeling die de camera onvermijdelijk in een geleefde situatie invoegt. Zijn foto's kaderen voor ons een bepaalde positie in die de waarnemer in een dergelijke situatie zou kunnen innemen, een bepaalde oriëntatie die nog niet gebaseerd is op een reeks regels. De camera wijst in een bepaalde richting – de verbeelding van de kijker bedenkt situaties die mogelijk zijn zodra een grens is overschreden. Dit is een grens die moet worden besproken, die moet worden voortgezet ...

Kan een camera een onopvallende ruimtelijke uitbreiding – een veld achter een parkeerstrook – omzetten in de herinnering aan een onverwachte gebeurtenis, een moment dat het waard was om vastgelegd, bekeken, onthouden en overwogen te worden, een plek die aandacht verdient?

Is deze vastlegging zelf niet de ambitie van elke foto? Het is duidelijk dat het merendeel van de foto's die we nemen geen ambitie heeft en dat er geen aandacht is voor het gebaar dat eraan voorafging. Het zijn slechts documenten van een 'beeldwereld', een onverschillig proces van het weergeven van identiteit door het automatisme van het fotograferen en delen van momenten. Maar wat we zien in Marc de Bliecks *Point de voir* #8 of *Affirmation* #32 is deze 'deugd' van de fotocamera om obsessief en bevestigend een situatie of een object te kaderen. Men zou zelfs geneigd zijn om de Heideggeriaanse jargon aan te halen en de sluiters te interpreteren als een *laar* (*Lichtung*) die plotseling een object laat verschijnen.

VI.

De camera wordt zo bewustzijn aan het werk en bewustzijn heeft een relationele en operationele openheid. De camera initieert een interactie met en een reflectie over een correlatie die hij als aandachtwaardig belooft. De camera dringt ook aan op het perspectief van waaruit zijn correlatie moet worden bekeken en welke correlatie het waard is om te worden bekeken. Marc de Bliecks *Save as Image* (2007-2018) reflecteert op deze programmatische aspecten van de camera als representatief apparaat. De historische waarde van de afgebeelde artefacten wordt aanvaard als een gedeelde waarde. De serie toont immers artefacten uit UNESCO-werelderfgoedlocaties en internationale musea. *Save as Image* gaat echter ook over het 'opslaan' van het artefact als beeld, het onthouden ervan terwijl de camera het in beeld brengt. De nadruk moet hier liggen op het bijwoord 'als' en niet alleen op het opslaan of op het object dat wordt opgeslagen. Immers, 'wie' of 'wat' spreekt in deze foto's, spreekt de taal van een fotografische handeling die betrekking heeft op kunstwerken, artefacten, museale fragmenten die in het proces zijn om beelden te worden. Dit proces van vertaling, overdracht en receptie van bestaande artefacten als beelden heeft zijn eigen geschiedenis. In die zin sluit *Save as Image* aan bij een hele kritische traditie rond het fotograferen van kunstwerken, die begint met de drie korte essays van Heinrich Wölfflin over dit onderwerp.⁷

⁷ See Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*. Neue Folge 7 (1896), pp. 224-228, 8 (1897), pp. 294-297, 26 (1915), pp. 237-244. The bibliography is large but see also Geraldine A. Johnson, "'The Life of Objects': Sculpture as Subject and Object of the Camera's Lens," in *Instant Presence: Representing Art in Photography*, ed. H. Buddeus, K. Masterova and V. Lahoda (Artefactum, 2017), pp. 17-57 and Marjan Sterckx, Leen Engelen, *Between Studio and Snapshot: Belle Époque Picture Postcards of Urban Statues*, in *History of Photography*, vol. 37, no. 4, 2013, pp. 445-458.

Aan het einde van de 19e eeuw en het begin van de 20e eeuw bekritiseerde Wölfflin fotografen van sculpturen die hun ‘artistieke aanleg’ (*künstlerisches Naturell*) volgden en in hun foto's de schilderachtige ‘zijaanzicht’ benadrukten (*Seitenansicht*) benadrukten, terwijl traditionele sculpturen vanuit een ‘frontale hoek’ (*Hauptansicht*) gefotografeerd moesten worden, om zo ‘samenhang en harmonie’ (*Zusammenhang und Harmonie*) te bereiken. Hij schreef in een tijd waarin fotografie wereldwijd begon te circuleren en daarmee de kijk op kunst begon te beïnvloeden, en betreurde het ‘ongetemde oog van de mensen’ (*das verwilderte Auge der Menschen*) en de ‘strafbare onzorgvuldigheid’ (*sträfliche Sorglosigkeit*) van een fotografie die beeldhouwwerken zou vervormen. Wölfflins esthetisch classicisme – gevoed door Goethe en de kunst van de renaissance – legde de nadruk op duidelijkheid en het juiste gebruik van licht in musea. De impuls van zijn theorie is zelfs in de jaren veertig nog terug te vinden, bijvoorbeeld in Josef Sudeks fotografische documentatie van kunstwerken. Hij zocht naar een ideale positie ten opzichte van de sculptuur, die tegen een neutrale achtergrond wordt gefotografeerd.



Fig. 3. Josef Sudek, *Zonder titel* (1947), 22.9 x 14.7 cm, private verzameling.

Saved as Image emuleert en stelt ter discussie deze documentaire roeping van fotografie. De serie bevat een bepaald documentair aspect. Ze verwijst immers naar bewaarde artefacten in hun museale decorum. De historische connotatie die dit documentaire aspect oproept, wordt

echter fundamenteel getransformeerd. Het bijwoord ‘als’ duidt op een specifieke fotografische relatie tussen beeld en object. In tegenstelling tot de documentaire, objectiverende, classicistische geest van de Neue Sachlichkeit (waar de nadruk ligt op de harmonieuze weergave van het object), brengen deze foto's het gefotografeerde artefact in verband met het interieur waartoe het behoort. Deze foto's tonen artefacten die zich uitstrekken in de lijsten, in de ruimtes en glazen kooien waarin ze zich bevinden. Wanneer ze ‘als afbeeldingen worden opgeslagen’, verandert het museale geheugen historische artefacten in ingelijste, gemonteerde objecten. Ze zijn volledig zichtbaar, fotografeerbaar, maar ook beschermd, gemonteerd aan muren en gekooïd.

Dit relationele aspect van de foto's uit de serie *Saved as Image* mag niet worden onderschat: de objecten op deze beelden zijn niet zomaar een stuk uit een porseleincollectie uit Dresden, enkele technische apparaten uit Kassel of het beroemde beeld van Nefertiti uit het Neues Museum. Het is de ruimtelijke omgeving die deze objecten en hun historische waarde bepaalt. Een sculptuur in een openbare ruimte definieert zowel de historische figuur als het plein waar ze staat. De figuur van Nefertiti verhoudt zich het Neues Museum als een godin die een manier van kijken en van herinneren definieert. Haar ingelijste en gekooide vertoning is essentieel voor de manier waarop religie kunst wordt, voor de manier waarop soorten ruimtes, soorten kijken en herinneren door de geschiedenis heen veranderen. Het opslaan van de godin als beeld is essentieel voor haar transformatie van religie naar kunst, maar ook voor haar kadering als archeologisch document, artistieke representatie, object van esthetisch oordeel, allemaal uitvindingen van deze ruimtelijke wendingen die het museum heeft bedacht.

De camera van Marc de Blicq legt de ‘Heimat’ van het museale geheugen vast: de vitrines zijn even belangrijk als de objecten die ze tentoonstellen; fotografische schitteringen zijn onvermijdelijk en roepen tegelijkertijd hun materialiteit op, hun uitbreiding in de ruimte van de galerie, dit museale geheugen dat fotografie slechts fragmentarisch, sequentieel en vanuit verschillende perspectieven kan weergeven. *Save as Image* duidt deze gelaagde uitbreiding van het museale geheugen aan, de ruimtelijke dichtheid ervan en dat specifieke moment waarop de toeschouwer een waarnemer wordt, wanneer ze een perspectief kiest, objecten tot haar laat spreken en sommige ervan in beelden verandert. De serie toont niet zozeer de artefacten als wel de specifieke momenten waarop de waarneming van een artefact een beeld wordt. Of het beeld – in de ‘beeldwereld’ waarin we leven – een bijzondere relatie heeft met het geheugen, of het zien van vandaag nog steeds verband houdt met het herinneren, al deze

vragen blijven onbeantwoord. Nu fotografie een alomtegenwoordige gewoonte is geworden, een vorm van het moderne leven en een representatief middel, zou men misschien weer moeten gaan schilderen om een samenspel tussen beelden en herinneringen te vinden. Wordt vervolgd ...