

Zelfpresentatie in de hedendaagse fotografie

Een onderzoek naar de relevantie van fotografie in de zelfpresentaties van Vibeke Tandberg en Elina Brotherus.

Caroline Puttenstein
3950050
Universiteit Utrecht
Begeleider: Dr. Patrick Van Rossem
Academiejaar 2013/2014

Voorwoord

Zelfpresentatie middels fotografie heeft altijd de rode draad in mijn studieloopbaan gevormd. Twee jaar geleden studeerde ik af aan de Academie voor Beeldende Vorming te Tilburg met als specialisatie fotografie en theorie van de kunsten. Van meet af aan was ik geprikkeld door het medium fotografie en de eerste beeldende experimenten ondernam ik met mijzelf als model. Een van de eerste series die ik maakte, was een reeks dubbelportretten waarin ik op zoek was naar het punt waarop mijn gezicht zou versmelten met dat van mijn zus Charlotte. Wanneer raak ik vervreemd van mijzelf en waarin ligt de frictie van deze vervreemding? Het zijn vragen die ik mij stelde tijdens het beeldend proces. Met deze scriptie als afsluiting van mijn studieloopbaan wil ik mijn fascinatie voor beeldende zelfpresentatie en fotografie bundelen.

In dit voorwoord wil ik graag een aantal dankwoorden uitspreken. Mijn dank gaat uit naar mijn scriptiebegeleider Dr. Patrick Van Rossem die mij het afgelopen half jaar begeleid heeft. Vooral voor de inspirerende bijeenkomsten in de fase waarin ik zocht naar een duidelijke onderzoeksvraag, de ondersteuning bij het opstarten van het onderzoek en het aanbrengen van structuur vanaf het eerste moment, ben ik hem dankbaar. Daarnaast wil ik ook het FotoMuseum van de Provincie Antwerpen (FoMu) hartelijk danken voor de vele uren waarin ik gebruik heb mogen maken van de bibliotheek en de literaire schatten die zich in de collectie van de bibliotheek bevinden. In het bijzonder gaat mijn dank uit naar Joachim Naudts, curator in het FoMu en de tweede lezer van deze scriptie. Ondanks zijn drukke bezigheden in het museum heeft hij de tijd genomen om mij te begeleiden en heeft hij wezenlijk bijgedragen aan de aanpak van het onderzoek. Ook FoMu curator Rein Deslé ben ik dankbaar voor haar inbreng en inspiratie in het vinden van geschikte *casestudies* van fotografen voor dit onderzoek met als resultaat dat haar suggestie, Elina Brotherus, definitief is opgenomen in deze scriptie. Verder ben ik Roswitha Edema-Spaans dank verschuldigd voor het trouwe redactiewerk dat zij voor deze scriptie maar ook voor andere werkstukken in de loop van mijn studiejaren voor mij heeft verricht. Tot slot dank ik mijn ouders voor de stimulans en ondersteuning bij mijn studie. Met name mijn moeder ben ik dankbaar voor de reflectie op deze scriptie en de liefde voor de kunst die zij mij al vroeg heeft bijgebracht.

Inhoud

Inleiding	4
H1. Twee <i>casestudies</i> voor hedendaagse zelfpresentatie	8
1.1. Vibeke Tandberg	8
1.1.1. <i>Het performatieve zelfportret</i>	9
1.2. Elina Brotherus	20
1.2.1. <i>Het onderzoekende zelfportret</i>	22
H2. De betekenis van de fotograaf in beeld	32
2.1. Het eerste en het tweede zelf	32
2.2. Het zelf in relatie tot tijd en ruimte	39
2.3. Het zelf voor en achter de camera	45
H3. Fotografie en encenering	51
3.1. Subjectiviteit versus objectiviteit	53
3.2. Analoge fotografie	56
3.3. Digitale fotografie	57
Conclusie	61
Literatuurlijst	64
Lijst van Afbeeldingen	67

Inleiding

Sinds het moment dat *Oxford Dictionaries* op 19 november 2013 het woord *selfie* introduceerde als officiële benaming voor een foto die iemand van zichzelf maakt met een *smartphone* en deze vervolgens publiceert via *social media*, lijken wij in het tijdperk van deze hype te leven. Een van de meest recente voorbeelden is de *selfie* die de Noorweegse premier Helle Thorning-Schmidt maakte samen met president Barak Obama tijdens de begrafenis van Nelson Mandela.¹ Dit werd kritisch besproken in de media als een vorm van ongepast narcisme.² Volgens Alice Tifentale, *social media* deskundige, zijn *selfies* een manier om zichzelf in scène te zetten voor de buitenwereld, wat exemplarisch is voor de huidige tijdsgeest.³ *Selfies* worden in het sociaal maatschappelijk discours benaderd als een *networked image*, een beeld dat in dienst staat van de zelfprofilering in de forums van het grenzeloze en oneindig zichtbare internet.⁴ Lev Manovich, hoogleraar beeldbewerking en digitale kunst aan de Universiteit van Maryland, Baltimore, verrichtte een uitgebreid onderzoek naar factoren die het posten van *selfies* stimuleren en zelfs relevant maken.⁵ Het onderzoek met de titel *selfiecity* relateert de online verspreiding van digitale zelfbeelden aan plaats, tijd en geslacht. Een van de resultaten van dit onderzoek is bijvoorbeeld dat vrouwen gemiddeld meer *selfies* maken en vaker publiceren op het internet dan mannen. Maar ook de plaats is bepalend.⁶ Het bezoeken van een bijzondere plek is in vele gevallen dé aanleiding om een beeld van zichzelf op deze plaats met de rest van wereld te delen. Van de *selfie* als een sociaal fenomeen van deze tijd kijkt niemand ondertussen meer op. Het is een gangbaar communicatiemiddel waarmee wij ons een publieke persoonlijkheid kunnen aanmeten.

Ook in de kunst spreekt men zich uit over de komst van *selfies*. Op 10 januari van dit jaar vond het symposium *The Curated Ego* in *The National Portrait Gallery* in London plaats en het was volledig gewijd aan de *selfie* in relatie tot de geschiedenis van het de zelfpresentatie. De Amerikaanse fotografe en criticus Martha Rosler was een van de sprekers en legde direct verband met de *boom* aan zelfpresentaties uit de jaren '70 en '80 waarin ook zichzelf als fotografe actief was en zich thematisch onder het rijtje van Cindy Sherman, Bruce Nauman en Nan Goldin schaarde. Cindy Shermans zelfportretten

¹ Caspar Thomas, 'De glorieuze terugkeer van het ik. Ken uw *selfie*' in: *De Groene Amsterdammer* 2 juli 2014, ontleend aan: <http://www.groene.nl/artikel/ken-uw-selfie> (23-07-2014).

² Thomas 2014 (noot 1).

³ A. Tifentale, *The Selfie: Making sense of the "Masturbation of the self-image" and "Virtual mini-me"*, New York 2014, p. 3-8.

⁴ Lev Manovich, 'How to compare one million images' in: David M. Berry (ed.), *Understanding digital humanities*, 2012, pp. 249-253.

⁵ Tifentale 2014 (noot 3), p. 6.

⁶ Uitkomsten onderzoek zijn te vinden op: <http://selfiecity.net/#findings> (23-07-2014).

bijvoorbeeld gaan niet per definitie over Sherman zelf maar dienen juist als symbolisch portret van de rol die de vrouw in de maatschappij vervult. Ten behoeve daarvan adopteert zij in haar fotoseries de uiterlijke vertoning van andere persoonlijkheden. De zelfpresentatie gaat par excellence over het maken van een sociaal statement; zelfpresentatie als een tussenstop naar een groter maatschappelijk probleem: de identiteitscrisis, het stereotiepe denken en de notie van een alter ego.⁷ Maar ook de keuze van het medium is een onderdeel van het zelfpresentatie proces en het effect daarvan. Binnen de hoeveelheid aan presentatiesystemen neemt fotografie een centrale positie in.⁸ In tegenstelling tot de kortstondigheid van populaire presentatiesystemen van het zelf uit de tachtiger jaren zoals *Performance*, *Appropriation Art* en *Happenings*, is fotografie een langdurig documentatiemiddel van de zelfpresentatie. De fysieke zelfpresentatie wordt getransformeerd tot een tweedimensionale bevestiging daarvan. Maar hoe reflecteren hedendaagse fotografen op zichzelf via dit medium? Twee uitgaves van het Duitse kunstmagazine *Kunstforum* uit 2006 en 2012 vormen een interessante tegenstelling die vragen bij mij oproept. Waar in 2006 nog sprake is van een groei in de zelfpresentatie, onder andere in de vorm van *selfies* waarmee ook kunstenaars zich beeldend profileren, wordt in 2012 een teruggang in het genre van het zelfportret geconstateerd.⁹ Het gezicht in de portretkunst schittert door afwezigheid volgens Judith Elisabeth Weiss, publiciste van deze uitgave, die sinds 2011 deelneemt aan het wetenschappelijk onderzoek 'Das Gesicht als Artefakt in Kunst und Wissenschaft' van het centrum voor literatuur/en cultuuronderzoek in Berlijn. Het (zelf)portret behoort volgens haar niet langer tot een kunstvorm die geuit wordt middels het gezicht. Volgens Weiss gaat het genre steeds minder om de nabootsing en gelijkenis van/met een persoon in uiterlijk-esthetisch opzicht maar veel meer om een interactie tussen de fotograaf en de geportretteerde. Aan de ene kant wordt een toename van zelfpresentaties gesignaleerd die nog steeds via de fotografie, als meest gebruikte medium, wordt uitgedragen. Aan de andere kant wordt de natuurlijke eigenschap van de fotografie, zijnde het geven van een natuurgetrouwe afbeelding, als onvoldoende typerend ervaren wanneer het gaat om een zelfpresentatie. De invulling die de fotograaf aan het zelfbeeld geeft, neemt aan betekenis toe.

Wat motiveert kunstenaars dan toch om voor de fotografie te kiezen als medium voor beeldende zelfpresentatie? Om een antwoord op deze vraag te vinden, was het noodzakelijk concreter te worden en de vraag verder af te bakenen. Ik heb het onderzoek vervolgens op

⁷ D. Kuspit, 'The New Subjectivism: Inside Cindy Sherman' (1987) in: A. Jones, T. Warr, *The artist's body*, London 2000, pp. 258-259.

⁸ Martina Weinhart, *Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst*, Bonn 2003, pp. 12-18.

⁹ J. E. Weiss, 'Von Anti bis Meta, Neu-Orientierung in der Porträtkunst' in: *Kunstforum Band 216-Gesicht im Porträt/ Porträt ohne Gesicht*, pp. 33-35.

twee *casestudies* gericht waarin zelfpresentatie en fotografie samen betekenis geven aan een foto.

Zowel de inzet van fotografie in het oeuvre van een kunstenaar alsook de wijze waarop dit medium invloed uitoefent op de zelfpresentatie is subjectief, waardoor deze verdere afbakening ook noodzakelijk is om tot een wetenschappelijk verantwoord antwoord te komen.

Vanuit een grote selectie kwam ik in eerste instantie uit op vier kunstenaars: Danny Treacy (1975), Sis Tagman (1963), Vibeke Tandberg (1967) en Elina Brotherus (1972). De aandacht vestigde zich al snel op de boeiende en zeer omvangrijke zelfpresentaties van Vibeke Tandberg en Elina Brotherus. Hoewel beide fotografes een opmerkelijk internationaal georiënteerd curriculum hebben opgebouwd, zijn zij in Nederland relatief onbekend gebleven.

Als model voor de camera en als observeerder achter de camera onderzoeken zij in de zelfpresentatie de relatie tussen het object dat gefotografeerd wordt en het fotograferende subject. Interessant is dat Brotherus analoog fotografeert en Tandberg digitaal. Tandberg werkt voornamelijk met digitale fotografie en computergestuurde nabewerking van foto's terwijl Brotherus nog steeds een analoge groothoekcamera op sleeptouw neemt, lange sluitertijden hanteert en haar negatieven zelf ontwikkelt in de donkere kamer. De bijzondere rol van fotografie in de artistieke zelfpresentatie van Tandberg en Brotherus en de persoonlijke fascinatie voor hun oeuvres, maakt hen tot twee representatieve *casestudies* van deze scriptie. Met inachtneming van de oeuvres van Tandberg en Brotherus, ben ik tot de volgende onderzoeksvraag gekomen:

waarom kiezen Vibeke Tandberg en Elina Brotherus voor de fotografie als medium voor beeldende zelfpresentatie?

Om tot een antwoord op deze vraag te komen, heb ik een literatuuronderzoek gedaan. Er is in het verleden veel geschreven over zelfpresentatie en de capaciteiten van het medium fotografie. De literatuur die aan dit onderzoek ten grondslag ligt, bestaat enerzijds uit een grote hoeveelheid interviews met de kunstenaars zelf alsook recensies over tentoonstellingen en tentoonstellingscatalogi en anderzijds uit een beperkt aantal foto-theoretische literatuur. De beroemde werken van Roland Barthes: *Camera Lucida* (1982) en Susan Sontags *On Photography* (1977), dienen als basis voor algemene opvattingen over fotografie en de specifieke inzet van het medium. Deze enigszins gedateerde literatuur wordt aangevuld met hedendaagse visies op fotografie en de integratie van het medium in het sociale en artistieke klimaat van nu. Een belangrijke hedendaagse bron voor deze scriptie is *Photography in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art* van Hilde van Gelder en Helen Westgeest uit 2011. Hierin bespreken zij de functie van

zelfreflectie van het medium in relatie tot de technische capaciteiten ervan. In het bijzonder besteden zij aandacht aan de komst van de digitale fotografie. Daarnaast is *De lichte kamer. Onverborgen fotografie* van Dr. Johan Swinnen uit 2005 een relevante bron voor dit onderzoek geweest. Swinnen bepreekt hierin de mogelijkheden tot inscenering in de fotografie die in het geval van Tandberg en Brotherus wezenlijk bijdragen tot de vormgeving van het zelf in een beeld. Tot slot is ook de publicatie *Burning the Desire* van Geoffrey Batchen uit 1997 van betekenis geweest, omdat hij aandacht besteedt aan de identiteit van de fotografie in relatie tot de identiteit van het beeld.

Dit onderzoek is in drie hoofdstukken onderverdeeld. In hoofdstuk 1 wordt een uitgebreide beschrijving van de oeuvres van Tandberg en Brotherus gegeven. Hierbij wordt gekeken naar de autobiografische achtergrond van beide fotografen, de context waarin zij exposeren en de wijze waarop zij de zelfpresentatie benaderen. De beschrijvingen uit dit hoofdstuk dienen als basis voor een verdere analyse in hoofdstuk 2. Hierin bespreek ik de betekenis van de fotograaf in beeld. Vooral de positie die de fotograaf inneemt in het beeld heeft invloed op de betekenis van de zelfpresentatie. Hierbij heb ik in de specifieke situaties van Tandberg en Brotherus drie verschillende posities benoemd en geanalyseerd die dominant gebleken zijn op basis van de bevindingen uit hoofdstuk 1. Deze posities heb ik getypeerd als het eerste en het tweede zelf, het zelf in relatie tot tijd en ruimte en het zelf voor en achter de camera. In het laatste hoofdstuk zal ik het fotografische proces op verschillende criteria onderzoeken. Om de relevantie van het fotografisch medium te onderzoeken, licht ik de begrippen objectiviteit en subjectiviteit toe en de betekenis die deze termen hebben voor het werk van Tandberg en Brotherus. Vervolgens relateer ik deze begrippen aan de analoge en digitale fotografie. In de conclusie wordt de kennis uit de hoofdstukken 1, 2 en 3 verwerkt om tot een antwoord te komen op de onderzoeksvraag van deze scriptie.

De relevantie van dit onderzoek zie ik in een accentuering van het medium fotografie als middel voor zelfpresentatie. In deze tijd waarin de zelfpresentatie een belangrijk item is, grijpt iedereen automatisch naar de camera. Zelfpresentatie leeft en het is essentieel kennis te hebben van de invloed die dit medium heeft op de presentatie van het zelf.

H1. Twee casestudies voor hedendaagse zelfpresentatie

De werkbespreking van de fotografische oeuvres van Vibeke Tandberg en Elina Brotherus geven inzicht in de werkwijze en artistieke intenties van beide fotografen en de verschillende contexten waarin beiden exposeren. Het startpunt voor beeldende zelfpresentatie ligt in de case van Tandberg duidelijk in de fantasie en het theaterspel, waardoor ik haar benadering van het zelf gedefinieerd heb als het 'het performatieve zelfportret'. Brotherus daarentegen is een vertegenwoordigster van de logica en het onderzoek. De term die op haar zelfpresentaties van toepassing is, is daarom meer 'het onderzoekende zelfportret'.

1.1. Vibeke Tandberg

De Noorse fotografe Vibeke Tandberg (Oslo, 1967) woont en werkt in Oslo en Berlijn. In 1991 begon zij aan de studie beeldende kunst aan de kunstacademie in Bergen (Noorwegen). Na afronding van deze studie verdiepte Tandberg zich verder in fotografie en film door een vervolgstudie aan de Universiteit van Göteborg. Enkele jaren voordat Tandberg met fotografie was begonnen, volgde zij lessen aan de theaterschool van Oslo, een interessante omwenteling die zich weerspiegelt in haar narratieve stijl en de integratie van het theaterspel in de fotografie.¹⁰ Sinds medio 1990 is Tandberg een toonaangevende kunstenaar in het Scandinavische kunstcircuit.¹¹ In de literatuur wordt het werk van Tandberg vaak besproken binnen de context van de fotografie en de veranderingen die dit medium doorloopt door de komst van digitale media.¹² Haar fotografisch werk wordt vaak geëxposeerd in groepstentoonstellingen en op biënnales die onderwerpen als *hybride identiteiten* en *otherness* vertegenwoordigen.¹³ In Nederland is Tandberg minder bekend, hoewel zij in 2001 één van de deelnemende kunstenaars was van de tentoonstelling *Footloose* (Nederlands: onafhankelijk, vrij) in het Stedelijk Museum in Amsterdam. In deze tentoonstelling exposeert Tandberg samen met twee andere kunstenaars: Runa Islam en Valerie Jouve. Vragen die in deze tentoonstelling gesteld werden, zijn: wie is de regisseur en

¹⁰ Hanne Beate Ueland, 'That sense of mounting a staircase' in: Marit Woltman (red.), *Vibeke Tandberg*, tent. cat. Astrup Fearnley Museet For Moderne Kunst, Oslo 2003, pp. 41-49.

¹¹ Einar J. Borresen, *Vibeke Tandberg*, tent. cat. Rogaland Kunstmuseum Stravanger, Stravanger 1996, pp. 15-25.

¹² David Brittain, 'Introduction' in: *The creative camera*, issue 345 april/mei 1997.

¹³ Jörg Bader Staunt, *Was Das Berlin der neunziger Jahre in Sachen Kunst und Klamauk so alles drauf hat*, 1998, ontleend aan: <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/pdf/biennale1998.pdf> (10-06-2014).

wie zijn de hoofdrolspelers? Is het geheel in scène gezet of is het authentiek?¹⁴ Het werk van Tandberg wordt binnen deze context getoond omdat ook zij met ensceneringen speelt in de digitale fotografie. De vragen die in deze tentoonstelling gesteld worden, vestigen eveneens de aandacht van de toeschouwer op de echtheid van het beeld. Zij leiden terug naar de basisvraag die vooraf gaat aan het beschouwen van kunstwerken in het algemeen: 'wat zien wij?'.¹⁵ In de recensies over *Footloose* wordt Tandberg beschreven als een kunstenares die gefascineerd wordt door de dialectiek van documentatie en het verband tussen fictie, realiteit en de misleiding daarvan.¹⁶ En inderdaad, Tandberg balanceert in haar fotografisch oeuvre en beeldende praktijk steevast op de grens tussen deze begrippen. De titel van de tentoonstelling heeft volgens journalist en schrijver Jhim Lamoree betrekking op periodes in het leven, waarin dingen niet vast liggen of opnieuw aan de orde gesteld kunnen worden.¹⁷ Binnen *Footloose* vormt dit het inhoudelijke uitgangspunt en de reden waarom het werk van Tandberg getoond wordt. Ook in haar beeldende praktijk laat zij bestaande structuren bewust los. Inhoudelijke fascinaties put zij uit haar persoonlijke verleden dat volgens Tandberg sterk door familiale structuren bepaald wordt. In de fotografie ziet Tandberg de mogelijkheid deze familiale structuren en andere sociale factoren die bij de vorming van identiteit een rol spelen opnieuw vorm te geven en vanuit haar persoonlijke (hedendaagse) perceptie te herschrijven. De herinneringen aan haar jeugd zijn daarbij een bron van inspiratie. Al op jonge leeftijd werd Tandberg geadopteerd.¹⁸ Kort nadien gingen haar adoptie-ouders echter uit elkaar en werd Tandberg al snel kind aan huis bij twee gescheiden huishoudens: van vader en moeder. De thematiek die terugkomt in haar werk en die is gebaseerd op dit verleden, is: de status van identiteit, schoonheid, meisjesdromen, vrijwilligerswerk (het willen zijn van een beter mens) en het ouderlijk gezag.¹⁹ Deze thema's staan in direct verband met haar persoonlijke achtergrond.

1.1.1. Het performatieve zelfportret

Vibeke Tandberg presenteert het zelf in de vorm van persoonlijke verhalen, ontleend aan haar verleden.²⁰ Dromen die nooit zijn uitgekomen of een fictieve realiteit, vormen daarbij het uitgangspunt voor haar fotografische zelfpresentaties. In de periode 1994-1999, aan het begin van haar oeuvre, brengt Tandberg via zelfpresentaties voornamelijk de sociaal

¹⁴ Jelle Bouwhuis, *Footloose. De bevrijdende werking van manipulatie/ 22 September- 18 November 2001* in Stedelijk Museum Amsterdam.

¹⁵ Bouwhuis 2001 (noot 14).

¹⁶ Anneke Bokern, 'Reality and Deception' in: *Museumkr@nt* editie 46 2002, p. 6.

¹⁷ Jhim Lamoree, 'Zowel de toneelspeelster als de regisseur in beeld' in: *Het Parool*, 25 sept. 2001, p. 6.

¹⁸ Giacomo Zaza, *Vibeke Tandberg. The incognito of a multiple identity*, Rome 2006, pp. 15-21.

¹⁹ Ueland 2003 (noot 10), p. 41.

²⁰ Ueland 2003 (noot 10), pp. 45-46.

maatschappelijke ideaalbeelden en de relevantie ervan tot uiting. In 1994 maakt zij haar debuut met de tiendelige serie *Aftermath* (zie afb. 1), waarin zij een lang gewenste jeugdroom van ontwikkelingswerk in Afrika door middel van computermontage in vervulling laat gaan. De basis van deze serie wordt gevormd door analoge foto's van Tandberg zelf uit jongere jaren, die zij in een fotografische collage samenvoegt met digitale foto's uit Afrika (die niet door Tandberg zelf gemaakt kunnen zijn, want zij is nooit in Afrika geweest). In *Aftermath #2* bijvoorbeeld presenteert Tandberg zich als typisch Europeaanse meisje van 16 jaar in een schooluniform met witte sokken terwijl zij zich harmonisch tussen de Afrikaanse bevolking schaart.



Afb. 1. Vibeke Tandberg, *Aftermath #2*, 10-delige fotoserie in kleur, 30x40 cm 1994.

Het verwezenlijken van jeugdromen, althans in beeld, wordt mogelijk gemaakt door de digitale fotografie. Maar *Aftermath* is niet alleen exemplarisch voor het samenvoegen van realiteit en fictie, van analoog en digitaal, het staat ook symbool voor het 'overwinnen' van tijdbarrières. Heden en verleden komen samen in een beeld dat in geen enkel opzicht meer aan tijd lijkt te refereren. Het vermengen van geschiedenislagen vormt een cruciaal aspect in de zelfpresentaties van Tandberg. In hoofdstuk 3 zal de betekenis daarvan binnen de zelfpresentatie nader worden toegelicht.



Afb. 2. Vibeke Tandberg, *Living Together #12*, c-print en computer montage, 66x100 cm, 1996.

In *Living Together* (zie afb. 2), een foto installatie uit 1996, introduceert Tandberg het rollenspel als uitingsvorm van zelfpresentatie. In de serie leeft zij samen met haar fictieve wederhelft. Zij vertelt het verhaal van twee vrouwen die samen door het leven gaan. De fotoserie roept associaties op met de foto's die wij normaal in familiealbums aantreffen. Tandberg maakt bewust gebruik van de typologie van het familie album, dat alleen vrolijke 'kiekjes' van een gezin herbergt. Het familiealbum is een selectie van foto's die de moeite waard zijn om afgedrukt en gepresenteerd te worden in een album dat fysiek overgeleverd wordt van generatie op generatie.²¹ Op deze manier snijdt Tandberg hier twee thema's aan. Aan de ene kant staat de kritische houding ten opzichte van de realiteit achter de vrolijke plaatjes uit een album en aan de andere kant gaat zij het psychologische spel tussen zichzelf en een tweede zelf aan. De twee vrouwen in *Living Together* hebben een identiek uiterlijk en gaan vertrouwd en liefdevol met elkaar om. Tandberg creëert situaties waarin de toeschouwer zichzelf vragen stelt over de relatie van deze twee vrouwen. Zijn zij zussen? Tweelingen? Hebben zij een liefdesrelatie? Zij lijken onafscheidelijk in de rituelen van het dagelijkse leven zoals samen koffie drinken, in de tuin zitten, de stad bezoeken etc. Door zichzelf via digitale beeldbewerking te dupliceren, ontstaat de suggestie dat de tweede vrouw in beeld uiteindelijk toch een fictieve tweelingzus moet zijn. De omgeving van de foto's representeert de daadwerkelijke leefruimtes van Tandberg zelf. Het enige fictieve element in deze zelfpresentatie is het verzinnen van de tweelingzus.²²

Vanaf 2000 worden het rollenspel en de collages van analoge en digitale fotografie

²¹ Borresen 1996 (noot 11), pp. 15-25.

²² Angela Wenzel, 'Vibeke Tandberg' in: *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Keulen 2000, pp. 238-239.

aangevuld met digitale manipulaties (computermontages) van alleen digitale foto's, waarmee Tandberg experimenteert met de vervreemding van lichaam en gezicht. Inhoudelijk lijkt Tandberg verdiepend in te gaan op de verhouding tussen de vorming van het zelf en de sociale omgeving. Steeds bewuster keert zij terug naar familiale structuren waarop de identificatie van het zelf, volgens haar, gebaseerd is. De triptiek *Faces* uit 2000 (zie afb. 3) toont bijvoorbeeld drie portretten van Tandberg waarin zij haar gezicht digitaal vermengt met gezichten van vrienden en familie. Volgens conservator en kunsthistoricus Lars Bang Larson staat deze manipulatie symbool voor de ontwikkeling van het zelf in relatie tot de sociale omgeving.²³ *Faces* staat voor de mensen die komen en gaan in het leven van de kunstenaar en die ieder voor zich sporen achter laten.²⁴ Uit *Faces* spreekt niet alleen Tandbergs persoonlijke identificatieproces, maar ook haar visie op identificatieprocessen in het algemeen die zij relateert aan de invloed van de mensen om haar heen, wat een terugkerende patroon vormt in haar zelfpresentaties. *Faces* werd o.a. geëxposeerd in de tentoonstelling 'Portrait as performance' (2002) in *het Contemporary Art Centre* in Virginia onder leiding van conservator Carla Hanzal en Ashley Kistler. In deze tentoonstelling werden de pioniers op het gebied van de performatieve portretkunst uit de jaren '80 (o.a. Cindy Sherman) tegenover een nieuwe generatie kunstenaars waaronder Tandberg getoond.²⁵ Het begrip performatieve portretkunst dekt de lading van het werk van Tandberg. Het zelfportret ziet Tandberg als een veranderlijk beeld dat in haar zelfpresentatie tot stilstand komt. De ontwikkeling van identiteit staat voortdurend onder invloed van de buitenwereld. Niet alleen in *Faces*, maar ook in eerder genoemde zelfportretten, bevriest zij het identificatieproces dat vaak continue verandert door deze invloeden van de sociale buitenwereld. Dit beeld staat niet langer in verband met een specifieke tijd- of plaatsbepaling.²⁶ In één beeld bundelt Tandberg meerdere momenten.

²³ Lars Bang Larson, 'Vibeke Tandberg' in: *Frieze issue 50*, januari/ februari 2000. Ontleend aan: http://www.frieze.com/issue/review/vibeke_tandberg1/ (15-06-2014).

²⁴ Christy Lange, 'Vibeke Tandberg' in: *Frieze issue 91*, mei 2005, ontleend aan: http://www.frieze.com/issue/review/vibeke_tandberg1/ (15-06-2014).

²⁵ Mark St. John Erickson, *At a Glance. Exhibit looks at where self-resides in Hampton Roads*, Virginia, 2002.

²⁶ Erickson 2002 (noot 25).



Afb. 3. Vibeke Tandberg, *Faces*, computer montage, 800 x 316 cm, 1998.

Hetzelfde gebeurt in de serie *Undo* uit 2003 (zie af. 4). In deze zevendelige serie kleurenfoto's toont Tandberg haar lichaam tijdens haar zwangerschap. Dit getuigt van een bijzondere fascinatie voor de veranderingen van haar lichaam in deze periode van haar leven.²⁷ Met *Undo* benadrukt zij een nieuwe rol in haar leven: het moederschap. In eerste instantie lijkt deze serie bijzonder natuurgetrouw en dicht bij de realiteit te staan, mede door het autobiografische gehalte van de portretten. Maar op het tweede gezicht blijkt dat de buik van Tandberg opvallend groot en vreemd vervormd is. In *Undo* stuurt Tandberg bewust aan op het moment waarop de toeschouwer zich afvraagt: is de buik wel echt? Is de zwangerschap werkelijkheid? Journaliste Christy Lange bespreekt het werk in een recensie naar aanleiding van een expositie in 2005 in de *Atle Gerhardsen* Galerie in Berlijn, Tandbergs vaste galerie in het Duitse kunstmetropool. Het eerste waar Lange op in gaat, is de navel van een zwangere vrouw als de meest fascinerende verandering van het lichaam.²⁸ De navel verandert, aldus Lange, in een totaal abstract en vormloos ding, een buiten verhouding gegroeide knop op het midden van de bolle buik.²⁹ Tóch heeft juist de navel een symbolische functie. Het is een schakel tussen het wezen in de buik en de moeder. Deze romantische symboliek van de navel laat Tandberg achterwege. Navel en de dicht onder de huid liggende aderen schijnen door het dunne witte hemd van Tandberg heen en zijn het eerste dat Lange waarneemt wanneer zij *Undo* bekijkt. Tandberg presenteert de zwangerschap niet als een wonderbaarlijke gebeurtenis in het leven van een vrouw maar als een onbekende, zelfs vreemde fysieke conditie met een onvoorspelbaar eigen leven.³⁰ Tegenover *Undo* wordt in de literatuur vaak de serie *Old man going up and down a staircase* genoemd, die zij eveneens in 2003 maakt. Het is een zwart- wit film waarop Tandberg zich heeft verkleed als oude man die telkens (in een *loop*) de trap op en af gaat, dan pauzeert en

²⁷ Ueland 2003 (noot 10), pp. 41-49.

²⁸ Lange 2005 (noot 24).

²⁹ Lange 2005 (noot 24)

³⁰ Lange 2005 (noot 24).

weer verder loopt. Tandberg is volledig onherkenbaar en zelfs haar ronde buik is onzichtbaar en bedolven onder de kledij van de oude man. Het verband tussen beiden ligt in het tegenover elkaar stellen van de zwangerschap en de ouderdom. De beperkte lichamelijke mobiliteit van een jonge zwangere vrouw wordt geconfronteerd met die van een oude man. Het feit dat Tandberg deze twee series na elkaar heeft gemaakt, geeft aan dat zij een relatie ziet tussen beide levensfasen die fysiek niet verder uit elkaar hadden kunnen liggen. Emotioneel komen zij echter ineens opmerkelijk dicht bij elkaar te staan doordat beide series de nadruk vestigen op de fysieke belemmering die de afgebeelde figuur ondervindt.³¹ Volgens Lange wordt de aandacht van de beschouwer in *Old man going up and down a staircase* minder op deze emotionele overeenstemming gericht.³² Door de te dominante en overdreven verkleeding van Tandberg als oude man wordt het effect verminderd. Tandberg wordt hier een acteur, het pak van de man een kostuum en haar buik een simpele dikke prop in haar maag.³³ Waar zij in *Undo* de subtiele grens zoekt tussen encenering en realiteit, slaat zij in *Old man going up and down a staircase* door in haar poging om een lichamelijke transformatie te bewerkstelligen.



Afb. 4. Vibeke Tandberg, *Undo # 5*, c-print, 156 x 115 cm, 2003.

³¹ Marianne Torp (red.), *Reality Check*, tent. cat., Statens Museum For Kunst, Kopenhagen 2008, p. 128.

³² Lange 2005 (noot 24).

³³ Lange 2005 (noot 24).

In het meest recente werk vanaf 2008 neemt Tandberg steeds meer afstand van de autobiografische zelfpresentatie in relatie tot familieposities en sociale structuren. De fotoserie *Untitled* (zie afb. 5) is een kentering in het oeuvre van Tandberg: digitale manipulaties en ensceneringen in een vertrouwde omgeving worden vervangen door beeldbewerkingen met viltstift van foto's die in een studio zijn opgenomen. Opmerkelijk is ook dat Tandberg dezelfde titel kiest als de beroemde serie van Cindy Sherman waarin deze de cliché personages vertegenwoordigt van vrouwen en de manier waarin deze een cliché weergave geeft van vrouwen en de manier waarop die in tweederangs Hollywood films getoond worden. Het verband hiertussen is de kritiek op het geforceerde mediabeeld van vrouwen die in de publieke aandacht staan.

Untitled van Tandberg werd voor het eerst in 2008 getoond tijdens een grote solotentoonstelling in galerie *Kloostervelde* in Berlijn in samenwerking met *Atle Gerhardsen*.³⁴ Het werk werd als behang gepresenteerd met een terugkerend dessin van honderden kleine shots uit het leven van de Amerikaanse zangeres Britney Spears. De grote afdrukken die apart als een extract uit de 'Britney Spears wallpaper' getoond worden, zijn foto's van Tandberg zelf. De tentoonstelling met de titel 'A piece of me' is een directe verwijzing naar een lied van Britney Spears uit het album *Blackout*. Hierin schrijft de zangeres over de rol van de media in haar leven en de druk die zij voelt door de constante aandacht van het publiek. Anders dan in voorafgaande series gaat Tandberg minder op zoek naar de subtiele grens tussen realiteit en enscenering maar neemt hierin juist duidelijk positie in. Het is een stap richting een radicale(re) ingreep in het zelfbeeld. De ingrepen van de kunstenaar zijn zichtbaar aanwezig zoals te zien in afb. 5. We zien hoe Tandberg frontaal voor de camera poseert met een blonde pruik op haar hoofd, symbolisch voor de personage Britney Spears als het schone en perfecte blonde 'meisje'. Tientallen digitaal ingevoegde ogen vallen als tranen uit haar ogen, een teken van verdriet of gezichtsverlies dat door de constante aandacht vanuit de publiciteit in werking gesteld wordt?

³⁴ Informatie over deze tentoonstelling ontleend aan de website van *Atle Gerhardsen Galerie Berlijn*: http://www.gerhardsengerner.com/Artists/vt_works08.htm (17-07-2014).



Afb. 5. Vibeke Tandberg, *Untitled*, lightjet print, 121 x 177 cm, 2008.

In 2011 exposeert Tandberg wederom in galerie *Kloostervelde* met een werk dat een radicale verandering in haar werk markeert. Vanaf 2010 is de Ierse schrijver Samuel Beckett (1906-1989) een essentiële bron van inspiratie voor Tandberg. Beckett was leerling van de beroemde Dublinse auteur James Joyce. Hij leidde een bestaan dat vooral gekenmerkt werd door depressie, eenzaamheid en rusteloosheid. Beckett bleef zijn gehele carrière in de schaduw van Joyce staan en kon zijn plek in het leven maar moeilijk vinden. Iedere keer weer brak hij zijn tenten af en ging hij op reis door Europa. Het zijn vooral de persoonlijke omstandigheden van Beckett en de continue omwentelingen die hij zocht, die Tandberg inspireren.³⁵ Zelf zegt zij hierover:

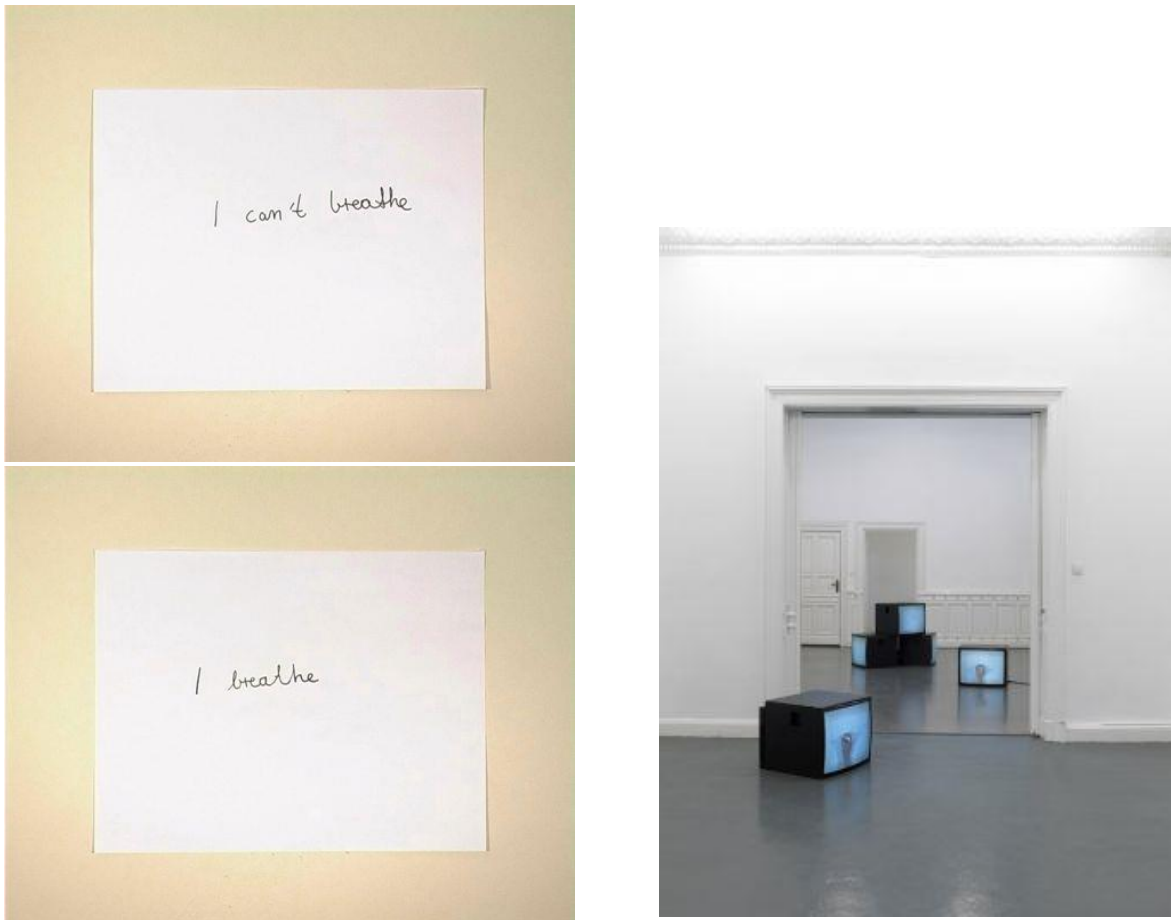
‘I read the Beckettian experience as a search for the conditions of subjective experience and as a life force through language, both profoundly human.’

Vibeke Tandberg, 2011

In een interview met Alonso Dominguez voor het *Berlin Art Journal* vertelt Tandberg dat Beckett de directe aanleiding geweest is voor de serie *Mumbles* uit 2011 (zie afb. 6.1. tot 6.3.). *Mumbles* (nl.: gemompel, gefluister) is een installatie die bestaat uit een boek, foto's (of

³⁵ Alonso Dominguez, interview met Vibeke Tandberg voor *Berlin Art Journal* 26 januari 2012, ontleend aan: <http://www.berlinartjournal.com/issue/vibeke-tandberg-klosterfelde> (17-07-2014).

eigenlijk scans) en video's waarin Tandberg het spel met de afbeeldingen van het zelf bedrijft. In 2011 stelt zij het werk tentoon in *Galerie Kloostervelde* in Berlijn.



Afb. 6.1. Vibeke Tandberg, *Breathe*, 2011, Digital Video (boven: detail; onder: *installationview*).

In de video-installatie (zie af. 6.1.) zien wij hoe Tandberg steeds korte zinnen opschrijft zoals 'Ik kan ademen. Ik kan niet ademen.' De handen van Tandberg initiëren het schrijven van de zin, maar eenmaal op papier herhalen en verzelfstandigen de zinnen zich in een *loop* totdat zij verdwijnen.³⁶

³⁶ Informatie over *Mumbles* ontleend aan de website van *Galerie Kloostervelde* in Berlijn: http://cgi.kloostervelde.de/user-cgi-bin/exhibitions/?s1=previous&s2=2012&s3=Vibeke_Tandberg&img=8 (18-07-2014).



Afb. 6.2. Vibeke Tandberg, *Eye eye*, (links) 2011, olie op doek.

De video installatie bestaat uit kleine tv-schermen die op de grond staan. De tv's worden omringd door grote doeken waarop Tandberg woorden heeft geschilderd die ongeveer dezelfde klank zouden hebben, zouden wij hen hardop uitspreken. Afhankelijk van de blik van de beschouwer komen verschillende fragmenten uit tekst, geluid en beeld bij elkaar en kunnen voor iedere beschouwer een geheel eigen betekenis krijgen. Naast de tekstvlakken en tv's hangen ook de *Hairscans* (zie afb. 6.3.) van Tandberg zelf in de expositieruimte van *Kloostervelde*. Tandberg heeft de camera ingewisseld voor de scanner om een letterlijke afdruk van zichzelf te maken. Het uitgangspunt van dit werk was het boek in de installatie, vertelt Tandberg in het interview.³⁷ Zowel de tekstvlakken als ook de *Hairscans* lijken uitvergrotingen van pagina's te zijn die in het boek hadden kunnen verschijnen. De gehele tentoonstelling is opgebouwd rondom het idee van de deconstructie van het zelf in fragmenten, net zoals Beckett die zijn leven steeds afbrak en in een ander land, met een nieuwe omgeving en een nieuwe taal, opnieuw opbouwde. Het gefluister dat door de ruimte klinkt en in de tekstvlakken wordt weerspiegeld en de scans van Tandbergs haren, zonder kenmerken van een gezicht, dwalen door de ruimte op zoek naar het lichaam van het zelf. De taal als component van het zelf in de presentatie daarvan, vormt een primeur in haar werk. Het is een installatie van werken die niet los van elkaar gezien kunnen worden. Zij vormen samen de artistieke boodschap die Tandberg uit wilt dragen. *Mumbles* lijkt meer een concept van het zelf te zijn dan een presentatie daarvan. In deze zin is het werk exemplarisch voor Tandbergs artistieke werkwijze waarin zij onderzoek doet naar de

³⁷ Dominguez 2012 (noot 35).

manier waarop anderen haar interpreteren. Vooral in *Mumbles* neemt het publiek een belangrijke functie in, vertelt Tandberg in het interview:

‘For me, it’s all about finding the inner logic of each work. And when it comes to the language-based works, the process determines what kind of personality or what kind of a self is depicted. That’s why it’s interesting every time when I finish a piece to meet the public and see what has come out.’³⁸



Afb. 6.3. Vibeke Tandberg, *Hair scan #4*, (rechts) 2011, digitale pigment prints op *ilford archival* papier.

Identificatie door middel van taal is tot op heden een dominante thematiek in het werk van Tandberg. *Mumbles* is de meest recente serie in haar oeuvre.

Een kort resumé van de werkbepreking van Tandberg geeft inzicht in het persoonlijke verleden van de kunstenares, dat in de eerste jaren een grote rol speelt in haar zelfpresentaties. Zij laat droombeelden uit haar kindertijd werkelijkheid worden door computercollages. Steeds duidelijker komen ook de manipulaties zelf in beeld. De computergestuurde bewerkingen van het fotografische beeld leiden steeds nadrukkelijker tot deformaties van haar eigen lichaam en eindigen in de serie *Mumbles* zelfs tot een fragmentering van het zelf in relatie tot taal. De bovenstaande ontwikkeling in het werk van

³⁸ Dominguez 2012 (noot 35).

Tandberg toont aan dat zelfpresentaties verschuiven van een samenstelling (collage) van het zelf tot een manipulatie van het zelf naar de verzelfstanding van een abstract concept van het zelf.

1.2. Elina Brotherus

'Het leven is haar film en haar lens.'³⁹ Op deze wijze wordt de Finse fotografe Elina Brotherus (Stravanger, 1972) aangekondigd in het *booklet* van de Istanbul Biënnale in 1999. Toen Brotherus in 1995 begon aan haar studie fotografie aan de academie in Helsinki, zat zij nog midden in de afronding van de master scheikunde. Het was een radicale stap en een keerpunt in het leven van de kunstenares om over te gaan op beeldende kunst vanuit een exacte en analytische achtergrond.⁴⁰ De keuze om zich volledig op de fotografie te storten was daarbij vrij willekeurig gemaakt.⁴¹ De motivatie om opnieuw te gaan studeren, ging schuil achter het idee een studie te volgen die gevoel en expressie als vertrekpunt heeft.⁴² Het toelatingsexamen voor fotografie stond toevallig als eerste gepland in haar agenda en toen zij aangenomen werd, was de studie fotografie een feit. Brotherus realiseerde zich tegen het einde van haar scheikundestudie dat zij door deze opleiding amper in haar emotionele wereld leefde.⁴³ In haar werk weerspiegelt zich dit besef volgens Jan Kaila, oud-leraar van Brotherus, in een beeldende werkwijze die intuïtief gestuurd wordt.⁴⁴ Toch zijn er ook sporen zichtbaar van de analytische scheikunde en ziet Brotherus zelf een link tussen beide richtingen.⁴⁵ In de analytische scheikunde gaat het erom te achterhalen hoe de dingen in elkaar zitten, hoe zij leven en waardoor zij geconstrueerd zijn. Volgens Brotherus is dit terug te zien in de behoefte om naar orde en helderheid te zoeken in haar fotografische composities.⁴⁶ Ook het werken in series behoort voor haar tot de natuurlijke logica gezien het feit dat alle series verhalend en autobiografisch narratief zijn. Daarnaast bestaat er een sterk verband tussen deze technische achtergrond en de manier waarop de kunstenares omgaat met de capaciteiten van de analoge fotografie.⁴⁷ Brotherus werkt met een grothoekcamera van 4 x 5 inch waarvoor zij altijd een statief en een handmeter voor het licht mee moet

³⁹ Auteur anoniem, 'Elina Brotherus' in: *booklet 6de Internationale Istanbul Biennale*, 1999, p.57.

⁴⁰ Caryn Faure Walker, *Empty Hands*, tent. Cat. i8 Galleri, Reykjavik, and Galerie Anhava, Helsinki, 2000. Ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/walker_empty%20hands_00.pdf (13-06-2014).

⁴¹ Sheyi Antony Bankale, discussie met Elina Brotherus, februari 2005. Ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/interviews/bankale_discussions_05.pdf (13-06-2014).

⁴² Bankale 2005 (noot 41).

⁴³ Jan Kaila, *Decisive days: Elina Brotherus, Valokuvia photographs/photographs 1997-2001* (Interview met Elina Brotherus), Oulu 2002, pp. 124-141.

⁴⁴ Kaila 2002 (noot 43), p. 127.

⁴⁵ Kaila 2002 (noot 43), p. 124-125.

⁴⁶ Kaila 2002 (noot 43), pp. 130-135.

⁴⁷ Bankale 2005 (noot 41).

nemen wanneer zij op locatie gaat fotograferen. Deze techniek is volgens Brotherus niet moeilijk, maar vergt veel tijd en geduld.⁴⁸ Het beeld dat zij schiet, doorloopt vervolgens een lang proces van kijken, belichten en afdrucken voordat het finale beeld af is. Brotherus ontwikkelt haar negatieven nog altijd zelf in de donkere kamer (doka). Volgens haar bepaalt het werken in de doka of een foto spannend genoeg, inhoudelijk sterk en technisch goed in elkaar zit.⁴⁹ Vervolgens bekijkt zij haar *contactsheets* een aantal dagen (in de trein, bus, thuis etc.) en beslist zij daarna welke op groot formaat afgedrukt worden. Ook de definitieve afdruk maakt Brotherus zelf omdat zij de enige is die zich het licht en de sfeer van het moment kan herinneren en kan vertalen naar een foto. Als geheugensteuntje schrijft zij tijdens het werken op locatie altijd op welke indrukken zij opdoet in het landschap, wat de sfeer en het gevoel daarbij is.⁵⁰ In 1999 verblijft Brotherus in verband met een *artist in residence program* in *Musee Nicephore* in Niepce (Frankrijk). Vanuit daar strijkt zij neer in Parijs. Een overkoepelende thematiek in het werk van Brotherus is eenzaamheid. In haar vroegere werk onderzoekt Brotherus waar eenzaamheid vandaan komt en hoe zich dit tot de ruimte om haar heen verhoudt. In haar latere werken vindt een verschuiving plaats van het zelfportret naar het landschapspportret waarin vormelijke aspecten een toenemende rol gaan spelen.⁵¹ Steeds vaker grijpt Brotherus in de fotografie terug op ideeën over compositie en kleur van koplopers uit de klassieke schilderkunst zoals Caspar David Friedrich (1774-1840).⁵² Dit leidt ertoe dat Brotherus uiteindelijk besluit om haar kennis van de kunstgeschiedenis bij te scholen aan de Universiteit van Parijs. Hoewel zij deze studie uiteindelijk niet afmaakt, neemt de kunstgeschiedenis in haar beeldend werk een belangrijke positie in. Hierop kom ik later in dit hoofdstuk terug naar aanleiding van concrete voorbeelden.

Tegenwoordig woont en werkt Brotherus gedeeltelijk in Finland en in Frankrijk. In Helsinki, op een voormalig industrieterrein, deelt Brotherus haar atelier met 6 andere fotografen. Haar tweede woon- en werkplaats bevindt zich in Avallon in Frankrijk (Bourgogne).⁵³

⁴⁸ Bankale 2005 (noot 41).

⁴⁹ Bankale 2005 (noot 41).

⁵⁰ Bankale 2005 (noot 41).

⁵¹ Patrick Scemama, interview met Elina Brotherus gepubliceerd in *Études d'après modele, danseurs, Les éditions textuel*, Parijs augustus 2007, ontleend aan:

http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/interviews/scemama_spirit_en_07.pdf (13-06-2014).

⁵² Craig Level, interview met Elina Brotherus voor *Next Level Magazine*, Augustus 2003, ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/interviews/burnett_interview_en_03.pdf (15-06-2014).

⁵³ Yayoi Motohashi-Mäki-Mantila, 'A Mirror of White Silence' in: Maria Hirvi, *Artist File, ars. 001: Elina Brotherus*, Helsinki 2008, pp. 5-7.

1.2.1. Het onderzoekende zelfportret

'In one's own private world everyone is like an origin of co-ordinates from where one perceives one's environment. I study the emotional landscape and feelings of the individual and how he or she becomes part of the whole formed by the others. I express my studies in photographs.'

Elina Brotherus, 1998

In bovenstaand citaat legt Brotherus uit waaruit haar fascinatie voor de presentatie van het zelf, de mens als individu (en onderzoeksobject) en de fotografie voortkomt: ieder mens bestaat volgens Brotherus uit een emotionele basis die gevormd wordt door een aantal sociale coördinaten. Vanuit dit individuele fundament neemt ieder mens de wereld om zich heen waar. Vanaf 1998 onderzoekt Brotherus het gevoelsleven van het individu en vertrekt daarbij vanuit haar eigen zelf en de gebeurtenissen die zich in de tegenwoordige tijd in haar leven afspelen. De zelfpresentaties van Brotherus zijn persoonlijke narratieven waarin de elementen tijd, omgeving en taal als coördinaten functioneren.⁵⁴ De presentatie van het zelf oscilleert bijgevolg tussen tijd, ruimte/ landschap en taal in haar werk. Dit zal ik in een aantal voorbeelden uit het oeuvre van Brotherus verhelderen.

Brotherus werkt in fotografische series of video installaties. Iedere foto in een serie heeft een aparte titel die relateert aan een specifieke situatie of gevoel uit het leven van de kunstenaar. Soms werkt Brotherus meerdere maanden of zelfs jaren aan een reeks voordat zij een serie als 'af' beschouwt. Een voorbeeld daarvan is een van haar eerste series *Das Mädchen sprach von Liebe* (1997-1999). In deze periode van twee jaar trouwt Brotherus, maar al na een jaar eindigt dit huwelijk in een echtscheiding. In deze turbulente tijd vol emotie fotografeert zij zichzelf op verschillende momenten. *Wedding Portraits* uit 1997 (zie afb. 7) is een foto in deze serie en is gemaakt op haar trouwdag. Brotherus poseert naast haar echtgenoot. De lichaamstaal van beiden is afstandelijk, er is geen enkel lichamelijk contact, de emoties zijn beheerst en het geheel oogt statisch. De foto geeft een pessimistisch beeld van de liefde en staat haaks op het gevoel van romantiek en verliefdheid dat velen associëren met het prille huwelijk. Een jaar later fotografeert Brotherus zichzelf opnieuw in dezelfde blauwe jurk die zij op de dag van haar bruiloft droeg. De foto uit 1998 heeft als titel *Divorce Portrait* (zie af. 8) en is gemaakt toen zij ging scheiden.

⁵⁴ Brigitte Kölle, 'Beslagene Spiegel, Fremdsprachen und andere Widrigkeiten des Lebens', in: Sabine Folie, Brigitte Kölle, Gerald Matt (red.), *Norden*, tent. cat. Kunsthalle Wien 2000, p. 104.



Afb. 7. Elina Brotherus, *Wedding portraits*, diptych, 2 x 70 x 60cm, 1997.



Afb. 8. Elina Brotherus, *Divorce Portrait*, 130 x 105 cm, 1998.

In *Divorce Portrait* staat Brotherus, inmiddels met kort haar, alleen op een brug. Brotherus hanteert in beide foto's een metaforische beeldtaal en legt op deze manier een visuele relatie tussen het oude (de blauwe jurk) en het nieuwe (de brede rivier achter de brug). De brug komt als beeldelement vaker terug in haar composities. In een interview zegt Brotherus dat zij zich puur visueel aangetrokken voelt tot de figuur van de brug.⁵⁵ We kunnen er echter niet omheen dat aan de brug belangrijke metaforische aspecten verbonden zijn, zoals de verbinding tussen twee punten; objecten. De zelfpresentaties van Brotherus zijn vaak gebaseerd op een gevoel van eenzaamheid.⁵⁶ Zij ziet een bepaalde mate aan eenzaamheid en buitengesloten zijn, of zich buitengesloten voelen, als het fundament voor iedere kunstenaar om werk te maken.⁵⁷ De titels van de separate foto's in een serie benoemen de eenzaamheid in een situatie uit het leven van Brotherus zelf. Een cruciale factor in het werk van Brotherus is de sensibiliteit voor de herkenning van beslissende momenten, de zogenaamde *decisive moments*, en ook de snelle reactie daarop. Wat geënceneerd lijkt is in werkelijkheid spontaan en vanuit een impuls of intuïtief vastgelegd.⁵⁸

⁵⁵ Kaila 2002 (noot 43), pp. 135-140.

⁵⁶ Birgit Eusterschulte, *Selbstauslöser : Elina Brotherus, Aino Kannisto, Sanna Kannisto, Fanni Niemi-Junkola, Salla Tykkä*, tent. cat. Fridericum, Kassel 2005, pp. 118-119.

⁵⁷ Eusterschulte 2005 (noot 56), pp.118-119.

⁵⁸ Kaila 2002 (noot 43), pp. 124-130.



Afb.9. Elina Brotherus, *This is the first day of the rest of my life*, triptych 70 x 57cm + 2 x 70 x 88cm, 1998.

This is the First Day of the Rest of my Life uit 1998 (zie afb. 9) is eveneens onderdeel van *Das Mädchen sprach von Liebe* en opgenomen net na de scheiding in een periode waarin Brotherus zich alleen en ongeliefd voelde. Brotherus zit op haar bed, bedekt met een deken en klaar om zichzelf te fotograferen. De matras is het enige meubelstuk in de hele ruimte. De sereniteit en leegte die door de karige inrichting ontstaat, symboliseert de eenzaamheid en de trieste leegte van de situatie waarin Brotherus zich op dat moment bevindt. Het koord van de zelfontspanner is zichtbaar in beeld, een terugkerend element in haar fotografische composities. Op deze manier schept Brotherus een verbinding tussen het zelf achter de camera (de kijker) en het zelf voor de camera (de bekeken personage). De series tot 2000/ 2002 definieert Brotherus als zelfpresentaties. Na 2002 wordt er een verschuiving zichtbaar en focust Brotherus zich toenemend op landschapsfotografie waarin haar lichaam, naast dat van modellen, een ondergeschikte rol begint te spelen. Waaruit komt deze verschuiving voort? Aan de ene kant ontdekt Brotherus haar toenemende interesse in de kunstgeschiedenis waardoor de concentratie binnen de coördinaten tijd, ruimte en taal steeds meer op de ruimte komt te liggen. Aan de andere kant vertelt zij in een interview met Kaila over een visuele ervaring die zij opdeed tijdens een expositie van haar eigen werk. In een tentoonstelling had Brotherus uitsluitend zelfportretten gepresenteerd. Het creëerde een claustrofobisch gevoel bij haar omdat zij overal waar zij heen keek door haar eigen ogen aangestaard werd. Daarna begon Brotherus ook landschappen te fotograferen.⁵⁹ Haar fotoseries zijn nooit bedoeld als een schreeuw om aandacht voor het eigen zelf. Deze breuk in het oeuvre van Brotherus wordt dominant in de serie *The New Painting* die volgde op *Suites Françaises 2*.

Eerst zal ik *Suites Françaises 2* (zie afb. 10.1.) nader toelichten, voordat ik terug kom op *The New Painting*. De serie ontstond in de beginperiode van Brotherus' tijd in Parijs. Zij sprak geen Frans en voelde zich een vreemdeling in de Franse cultuur. Net neergestreken in

⁵⁹ Eusterschulte 2005 (noot 56), pp. 118-119.

de Franse hoofdstad maakt zij haar eerste grote fotoseries: *Suites Françaises 1* en *2* (1999/2000). *Suites Françaises 1* is exemplarisch voor de verkenningsfase in de eerste fase van haar verblijf in Frankrijk, waarin zij zichzelf fotografeert in de straten van Parijs. De eerste serie lijkt op een aftasting van de stad en haar donkere hoeken. In *Suites Françaises 2* wordt Brotherus inhoudelijker en richt zij zich op het gevoel dat zij heeft in een land waar zij de taal niet spreekt en zich onwennig en vreemd voelt. De thema's eenzaamheid en sociale isolatie staan centraal. Om de eenzaamheid en afzondering tegen te gaan, plakt zij op alle objecten in haar omgeving *post-its* waarop zij het Franse woord voor het object noteert.⁶⁰ Door de methode met de *post-its* realiseerde zij zich dat ze in het landschap kon integreren door er zelf objecten in te zetten. Maar het zijn niet alleen de objecten die zij op plastische wijze van een definitie voorziet. In onderstaande afbeelding zien wij Brotherus, die recht voor de camera staat, onderin wederom het koord van de zelfontspanner, met een *post-it* op haar borst waarop staat: 'désolée' (verdrietig)- een verwijzing naar haar gemoedstoestand (zie af. 10.2.).



Afb. 10.1. Elina Brotherus, *Revenue*, 80 x 62 cm, 1999.

⁶⁰ Eusterschulte 2005 (noot 56), pp. 118-119.



Afb. 10.2. Elina Brotherus, *Désolée*, 70 x 56 cm, 1999.

Na *Suites Françaises* verschijnt, zoals reeds aangekondigd, tussen 2000 en 2002 een nieuwe serie met de naam *The New Painting* (zie afb. 11). Het is de eerste serie waarin Brotherus zelf als mens compleet uit het landschap is verdwenen. In *The New Painting* gaat Brotherus op zoek naar de vormelijke aspecten van een beeld.⁶¹ De titel van deze serie is gebaseerd op een uitspraak van haar galeriehoudster Edda Jonsdottir: 'photography is the new painting.' Veel fotografen van nu hebben volgens haar te maken met dezelfde problemen van de schilders door de eeuwen heen.⁶² *The New Painting* focust op de compositie van landschapsfotografie die voor Brotherus getypeerd wordt door de meest basale vorm, namelijk in de lijn van de horizon. Hoewel er een shift heeft plaatsgevonden in de betekenis en plaatsing van de figuur in het werk van Brotherus, is zij amper afgeweken van de typische (sobere) esthetiek. In het interview met Patrick Scemana vertelt zij dat zij in haar esthetiek eerder schraapt dan toevoegt. Zij reduceert het beeld tot de vormen in het landschap die Brotherus essentieel acht voor de spanning in haar composities. Overmatige intieme onthullingen ervaart Brotherus als irrelevant en onaangenaam voor de toeschouwer. Om deze reden houdt zij haar vormentaal ascetisch en ingetogen, sober.⁶³

⁶¹ Andrea Holzherr, 'Of Landscape' in: Elina Brotherus : The New Painting, *Next Level*, London 2005. Ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/holzherr_of%20landscape_05.pdf (12-06-2014).

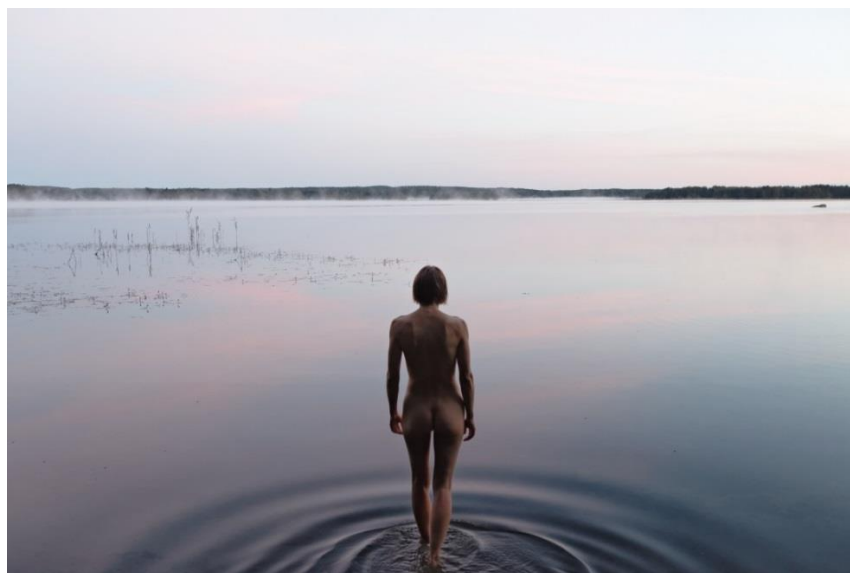
⁶² Kaila 2002 (noot 43), pp. 124-141.

⁶³ Kaila 2002 (noot 43), pp. 124-141.



Afb. 11. Elina Brotherus, *The New Painting, Vue 2, soir*, 80 x 101cm, 2003.

Vanaf 2004 onderzoekt Brotherus niet langer zich zelf in de ruimte maar de mens, het figuur op zich. Brotherus gebruikt zichzelf voortaan als model zonder de intentie een zelfportret te creëren.⁶⁴ Het menselijk lichaam staat niet langer in dienst van de psychologische zelfpresentatie.⁶⁵ De connectie tussen mens, ruimte en fotograaf wordt steeds duidelijker benadrukt. In de driedelige video-installatie *Baigneurs* uit de periode 2001-2003 (zie afb. 12.1. en 12.2.) vertoont Brotherus bijvoorbeeld drie video's parallel op aparte schermen, maar wel in een ruimte naast elkaar.



Afb. 12.1. Elina Brotherus, *Baigneurs 2 (Filmstill)*, video, 2003.

⁶⁴ Elina Brotherus, 'Elina Brotherus' in: *Attachment+ Onzekerheid als rijkdom*, Brugge 2002, p. 42.

⁶⁵ Brotherus 2002 (noot 64), p. 42.



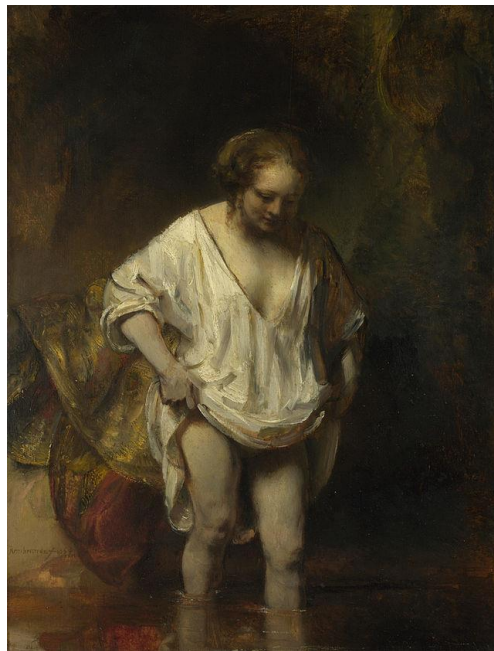
Afb. 12.2. Elina Brotherus, *Baigneurs 1* (Filmstill), video, 2003.

De video's worden apart getoond, maar vormen een geheel. Alle drie tonen zij het zicht op een Fins meer waarin zich afwisselend een groep mensen wast. De modellen, waarvan Brotherus er een is, wenden zich af van de kijker (zie afb. 12.2.). Het blote lichaam van Brotherus wordt in de derde video zacht in het water gelegd, totdat het verdwijnt in het landschap.⁶⁶ In deze video loopt zij zelf achter de camera vandaan en duikt naakt het meer in. Ze zwemt vervolgens weer terug, verdwijnt achter de camera en het beeld eindigt met een blik op de zee die na het betreden van de mens weer volledig gekalmeerd is. De omkadering van de situatie is in alle video's hetzelfde. De mens loopt in en uit het beeld maar het beeldkader blijft constant op hetzelfde punt gericht. Een bewuste keuze van Brotherus die wederom refereert aan de verhouding mens en ruimte. Het lijkt alsof Brotherus met iedere video wil zeggen: het landschap was er eerst en de mens is het object die dit landschap betast, aanraakt of zelfs verstoort. Deze verhouding benadrukt zij door een zichtbaar verband te leggen tussen haar positie voor en achter de camera. *Baigneurs* is een van de eerste werken waarin Brotherus letterlijk refereert aan de kunstgeschiedenis. De Finse fotografe en tijdgenoot van Brotherus, Hannele Rantala maakt in een artikel over deze video-installatie expliciet de vergelijking met het schilderij van Rembrandt van Rijn *Hendrickje Bathing in a River* uit 1654 (zie afb. 16).⁶⁷ Hendrickje betreedt voorzichtig het

⁶⁶ De driedelige video is te zien op de website van Elina Brotherus: <http://www.elinabrotherus.com/videos/#v11>.

⁶⁷ Hannele Rantala, *Nudes in Waterscape*, Broschure Istanbul Biënnale, 2003. Ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/rantala_nudes_en_03.pdf (12-06-2014).

water en tast met iedere stap de rivierbedding voorzichtig af zodat zij niet onverwacht in het water valt. In tegenstelling tot de naakte mensen in *Baigneurs* heeft Hendrickje een witte robe aan die zij omhoog houdt terwijl zij tot aan haar knieën in het water staat. Waar het Rantala in haar vergelijking om gaat is de uitdrukking op het gezicht van Hendrickje. Plezier en genot stralen ervan af. Het is de aanraking tussen mens en water die het verbindende element vormt tussen Rembrandts Hendrickje en *Baigneurs*. De vrouwen in het werk van Brotherus richten zich volledig op het proces van het wassen en de integratie met de natuur.

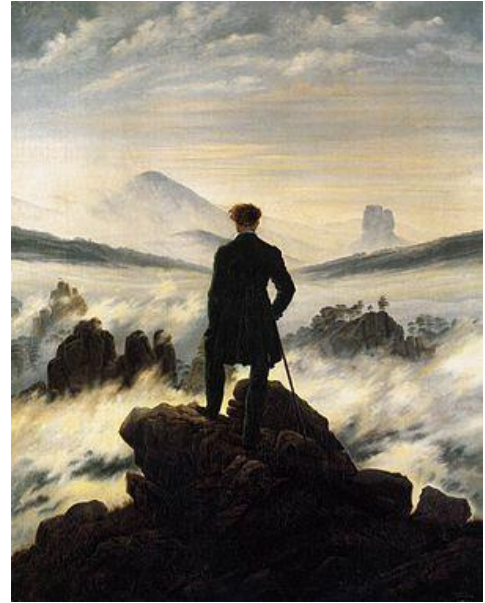


Afb. 13. Rembrandt van Rijn, *Hendrickje Stoffels, badend in een rivier*, 1654, Olieverf op paneel, 61.8 x 47 cm, *National Gallery*, Londen.

In de loop van haar oeuvre grijpt Brotherus steeds vaker terug op de kunstgeschiedenis. *Der Wanderer 2* (zie afb. 14) is een haast één op één overname van Caspar David Friedrichs werk *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (zie afb. 15) uit 1818. Brotherus is geïnteresseerd in de vormtaal van de klassieke schilderkunst, waarin de nadruk ligt op esthetische vraagstukken en visuele elementen zoals perspectief, compositie en kleurenspeel. Het teruggrijpen op de geschiedenis benadrukt de behoefte aan het visuele in het beeld van Brotherus. De concentratie op vormelijke criteria blijft een terugkerende fascinatie in haar werk en bevordert een onpersoonlijk gebruik van haar eigen lichaam.



Afb. 14. Elina Brotherus, *Der Wanderer 2*, 80x97cm, 2004, kleurfoto.



Afb. 15. Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, olie op doek, 98.4 x 74.8 cm, 1818.

Het is vooral de benadering van het lichaam in de klassieke schilderkunst als een sculptuur, die Brotherus fascineert.⁶⁸ Deze fascinatie trekt zij door tot aan haar meest recente werk waarin zij de verhouding kunstenaar en model afbeeldt. Ondanks het gebruik van haar eigen lichaam en de onherroepelijk associatie met het zelf, neigt zij steeds meer naar een tendens waarin zij de verhouding tussen de mens als model en de mens als fotograaf onderzoekt.



Afb. 16. Elina Brotherus, *Artist and Model Reflected in a Mirror nr.1*, 130X 104 cm, 2007.

⁶⁸ Holzherr 2005 (noot 61).

Een voorbeeld daarvan is de serie *Artist and Model Reflected in a Mirror*. In *Artist and Model Reflected in a Mirror nr 1*. (zie afb. 16) zien wij hoe Brotherus in een witte en serene ruimte achter de camera staat. De beschouwer ziet Brotherus als fotografe voor twee passpiegels staan. Wat wij zien is het gespiegelde beeld van de fotograaf die tegelijk het model is. Beide rollen worden door Brotherus zelf bekleed. Deze thematiek blijft dominant tot op heden. Brotherus onderzoekt zichzelf in een dubbele functie, als fotograaf en als model. Beiden kan zij observeren door het gebruik van de spiegel.

De schets die ik van Brotherus in dit hoofdstuk heb gegeven toont een aantal verschuivingen aan. Brotherus is in haar oeuvre begonnen met de registratie van de *decisive moments*, beslissende momenten uit haar leven. Hierin heeft de plaatsing van haar lichaam ten opzichte van haar leefruimte en gevoelsleven een autobiografische betekenis. Later verschuift deze autobiografische betekenis van het lichaam in de ruimte naar een onderzoek naar de compositie van dit landschap. Het lichaam wordt steeds onpersoonlijker ingezet als een object in de ruimte. Deze ontwikkeling eindigt in een onderzoek naar model en fotograaf oftewel observeerder en object.

Bij beide kunstenaars, Tandberg en Brotherus, zien we een toenemende concentratie op het beeld zelf. Waar bij Tandberg de technische manipuleerbaarheid van het beeld een grote rol gaat spelen in haar meest recente werken, reduceert Brotherus haar foto's steeds meer tot de puur visuele elementen in het beeld die zich als zodanig voordoen in het landschap. De toenemende animatie in de zelfpresentatie van Tandberg heb ik daarom als een performatief zelfportret geïdentificeerd en de reductie tot het beeld als een zuiver visuele compositie als een onderzoekend zelfportret. Een significant verschil tussen beiden ligt in de performatieve benadering (Tandberg) en in de onderzoekende benadering van het zelf in relatie tot ruimte (Brotherus). In de performatieve benadering van het zelf speelt de verhouding van het zelf tot de ander een belangrijke rol. De onderzoekende wijze van Brotherus speelt daarentegen in op de verhouding tussen het zelf en de landschappelijke, maar ook emotionele ruimte om de mens heen.

H2. De betekenis van de fotograaf in beeld

De positie van de kunstenaar in het beeld is een cruciaal element in de relatie tussen het zelfbeeld en de representatie daarvan.⁶⁹ Deze positie, zo stelt Paolo Bianchi in zijn artikel 'Die Kunst der Selbstdarstellung' in *Kunstforum*, is betekenisvol voor de sociale functie van de artistieke zelfpresentatie. Dit en de inzet van het lichaam zijn gebaseerd op bewuste keuzes van de kunstenaar.⁷⁰ Deze artistieke beslissingen dragen wezenlijk bij aan de betekenis en sociale functie van de beeldende zelfpresentatie. In dit hoofdstuk zullen deze positie, de betekenis en de sociale functie van het lichaam geanalyseerd worden in relatie tot de fotografische oeuvres van Tandberg en Brotherus. Beiden nemen in hun zelfpresentaties minimaal twee posities in: die van de fotograaf en die van het model.⁷¹ In deze verdeling staan zij tegelijk voor én achter de camera. Uit het literatuuronderzoek naar de zelfpresentaties van Tandberg en Brotherus zijn drie posities in relatie tot de sociale functie daarvan dominant gebleken: de verdeling in een eerste en tweede zelf, het zelf in relatie tot tijd en ruimte en het zelf voor en achter de camera.

2.1. Het eerste en het tweede zelf

De tweevoudige aanwezigheid in de zelfpresentaties van Tandberg en Brotherus komt herhaaldelijk in hun werken terug. Opvallend hierbij is de toepassing van twee klassieke instrumenten: het rollenspel en de spiegel.

Het rollenspel

Tandberg speelt met het gegeven van meerdere identiteiten door zichzelf te vermenigvuldigen in het beeld. De identiteiten die zich in één persoon kunnen bevinden haalt zij uit elkaar. Middels digitale manipulaties wordt hen een lichaam gegeven. Tandberg gebruikt haar eigen lichaam om deze verschillende facetten van haar identiteit (apart) vorm te geven. Een voorbeeld is het werk *Boxing* uit 1998 (afb. 17) waarin zij het gevecht met zich zelf aangaat.

⁶⁹ Paolo Bianchi, 'Die Kunst der Selbstdarstellung' in: *Kunstforum Band 181*, 2006, p. 15.

⁷⁰ Arjen Mulder, *Het fotografisch genoeg. Beeldcultuur in een digitale wereld*, Amsterdam 2000, pp. 121-124.

⁷¹ Borresen 1996 (noot 11), pp. 15-25.



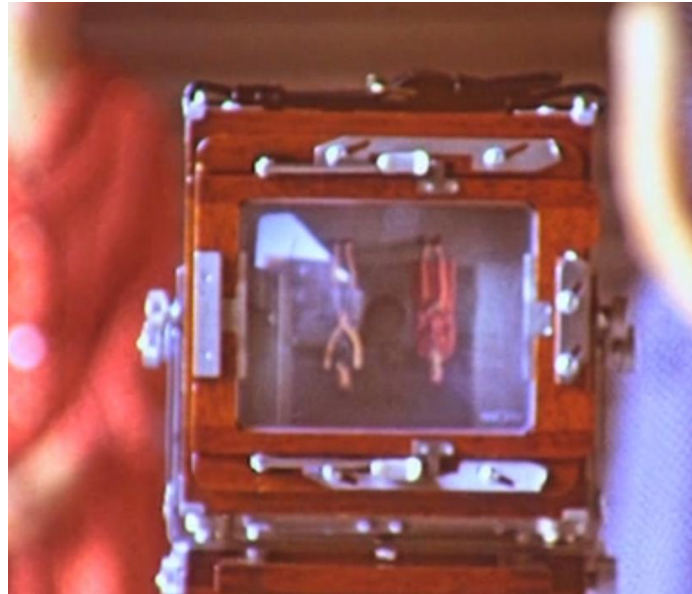
Afb. 17. Vibeke Tandberg, *Boxing (1)*, 1998, kleurfoto, 91 x 137 cm.

Boxing is de eerste serie waarin Tandberg zichzelf verdubbelt, later herhaalt zij dit principe in *Living Together* (hst. 1). *Boxing* lijkt symbool te staan voor de innerlijke strijd die zij voert met hybride identiteiten. De digitale manipulaties van Tandberg scheppen de mogelijkheid deze strijd te visualiseren en er een autobiografisch rollenspel van te maken. Giacomo Zaza, Italiaans kunsthistoricus, bekijkt het werk van Tandberg vanuit een context waarin de globalisering impact heeft op het huidige identiteitsbesef van het individu dat zich afzet tegen het neutraliseren van culturele verschillen. Volgens Zaza belichaamt kunst de psychische en emotionele ruimte die de mens nodig heeft om zich te identificeren.⁷² In het werk van Tandberg uit zich dit in de introductie van beelden die zowel de individuele identiteit als ook veelvoudige identiteiten benadrukken (*Living Together*). De sociale posities uit haar verleden worden gereflecteerd in fictieve situaties. In tegenstelling tot Brotherus speelt Tandberg een rollenspel met zichzelf, waarbij zij een indeling maakt in een eerste en tweede zelf. Zij bekleedt fictieve rollen die zij ontleent aan haar fantasie. Naast het rollenspel zoals in *Living Together* en *Boxing*, neemt Tandberg als fotograaf de rol van de voyeur van haar persoonlijke privéleven.⁷³ Tandberg is regisseur en acteur tegelijk. Het visualiseren van een innerlijke strijd met meervoudige identiteiten maakt het mogelijk zichzelf te observeren. In *Living Together* zijn de foto's zo geconstrueerd dat zij een intieme kijk verschaffen op de woon-, bad- en slaapkamers van de twee vrouwen in beeld. De beschouwing van dit rollenspel, waarin Tandberg zichzelf dupliceert, gebeurt achteraf in een ruimte en tijd die los staan van de situatie op de foto. In de reële situatie staat Tandberg maar één keer in de ruimte. Pas later bewerkt zij de foto en voegt zij een tweede personage toe aan het beeld. De posities die zij middels de digitale fotocollage kiest, zijn daardoor een achteraf constructie en het resultaat van een bewuste encenering die ten grondslag ligt aan een vooraf bedacht verhaal.

⁷² Zaza 2006 (noot 18), pp. 15-21.

⁷³ Zaza 2006 (noot 18), pp. 15-21.

Brotherus gebruikt het zelfportret om zichzelf te kunnen observeren. Er is geen sprake van een rollenspel zoals dit bij Tandberg het geval is, maar wél van een onderzoek naar zichzelf in relatie tot de ander. Haar vroege werken staan in het teken van isolatie en eenzaamheid (hfst. 1). Des te opmerkelijker is het om te zien dat Brotherus in haar werk vanaf 2013 herhaaldelijk met een model verschijnt in haar video-installaties en zich op speelse wijze tot haar lijkt te verhouden, zoals te zien is in *Francesca Woodman's Aunts* uit 2013 (zie afb. 18.1. en 18.2.).



Afb.18.1. Elina Brotherus, *Francesca Woodman's Aunts* (filmstill, 1ste shot), 2 min 53 sec., 16mm film, 2013.

Al in de eerste scène ziet de beschouwer het gespiegelde beeld van de twee vrouwen die poseren voor de camera. In de vervolgscènes poseren beide vrouwen afwisselend voor de camera terwijl de ander de foto schiet. Daarna treden beiden weer voor de camera en maakt Brotherus opnieuw opnames door met haar voet op de knop te drukken van een lang koord dat verbonden is aan de zelfontspanner.. Door een onbekende stem wordt een gedicht van Reiner Maria Rilke (1875-1926) ingesproken over de bedrieglijkheid van schoonheid en de eenzaamheid die aan ieders persoonlijke afgrond staat te wachten. Het gedicht eindigt met de zin: 'Ein jeder Engel ist schrecklich.' (nl.: iedere engel is verschrikkelijk.) De tekst wordt eerst in het Duits voorgelezen en daarna in het Engels. Tot slot lopen beide versies door elkaar heen in een canon en zien wij Brotherus en de oudere dame ieder met een luidspreker de tekst naspreken.



Afb.18.2. Elina Brotherus, *Francesca Woodman's Aunts* (filmstill, 1ste shot), 2 min 53 sec., 16mm film, 2013.

De verhouding tussen beide vrouwen is niet duidelijk waardoor er vragen rijzen zoals: welke betekenis heeft de duidelijk oudere dame in beeld? In welke verhouding staat zij tot Brotherus? Of speelt Brotherus hier samen met de andere vrouw een rollenspel? Zijn zij de tantes van de Amerikaanse fotografe Francesca Woodman (1958-1981)? Wat is de invloed van Woodman op dit werk aangezien zij in de titel voorkomt? Het werk lijkt een oefening of documentatie te zijn waarin het proces van het fotograferen en poseren centraal staat. De keuze om Francesca Woodman in dit werk te integreren kan niet toevallig zijn, vooral met betrekking tot het gevoel van eenzaamheid, een gevoel dat als een rode draad door het oeuvre van Brotherus heen loopt. Woodman maakte op 23-jarige leeftijd een einde aan haar leven maar heeft ondanks haar korte bestaan diepe sporen nagelaten in het genre van de fotografische zelfportretten. Het lijkt erop dat Brotherus bewust de personage van Woodman heeft uitgekozen omdat zij zich met het gevoel van eenzaamheid kan identificeren en dit via de persoonlijkheid van een reeds overleden fotografe communiceert. In 'You cannot see me from where I look at myself' analyseert curator Lorenzo Fuzi de toepassing van het masker als een schakel tussen het zelf en de ander in het werk van Woodman.⁷⁴ De link met Woodman lijkt in het spel tussen het zelf en de ander te liggen. Fuzi veronderstelt dat Woodman zichzelf in haar beeldend werk in twijfel trekt met de intentie haar zelfbeeld te laten spreken in een 'discussie tussen het zelf en het anti-zelf'. De term anti-zelf ontleent Fuzi aan het gedichtengoed van de Ierse poëet W.B. Yeats (1865-1939) die het anti-zelf

⁷⁴ Lorenzo Fuzi, 'You cannot see me from where I look at myself' in: Marco Pierini, *Francesca Woodman*, tent. cat. SMS Contemporanea, Siena 2010, pp. 165-171.

beschrijft als het tweede zelf, als een masker van het eerste zelf.⁷⁵ Het beeld dat Woodman van zichzelf maakt is opgebouwd uit een deel van haar eigen zelf en een deel van een personage die zij creëert.⁷⁶ Terugkomend op de vraag wat de invloed is van Francesca Woodman op het werk van Brotherus, zou de oudere vrouw in *Francesca Woodman's Aunts*, het tweede zelf kunnen zijn. Onduidelijk blijft of deze vrouw het tweede zelf van Brotherus verbeeldt of van Woodman. In beide gevallen heeft Brotherus tijdens het fotograferen duidelijk de regie in handen, zij maakt de foto terwijl de vrouw exact hetzelfde doet als Brotherus als een oudere spiegeling van haar. Brotherus stuurt het tweede zelf in de vorm van de vrouw bewust en laat haar hetzelfde doen als zichzelf. *Francesca Woodman's Aunts* is de eerste serie waarin Brotherus in haar fotografie contact zoekt de ander en zelfs een interactie plaats laat vinden.

In de toepassingen van het rollenspel worden twee benaderingen duidelijk. Tandberg voegt zichzelf later en door middel van digitale nabewerking in een dubbelportret toe in het beeld. Het is een autobiografisch dubbelportret waarin Tandberg het gegeven van meerdere identiteiten ontvouwt. In het rollenspel van Tandberg blijven de rollen dicht bij haar eigen persoonlijkheid staan. In het geval van Brotherus staat het rollenspel in het teken van de identificatie met het personage van Woodman. Deze identificatie is gebaseerd op een herkenbaar gevoel voor Brotherus, namelijk de eenzaamheid. Het rollenspel van Brotherus speelt zich in tegenstelling tot dat van Tandberg écht af voor de camera en wordt niet achteraf pas samengesteld.

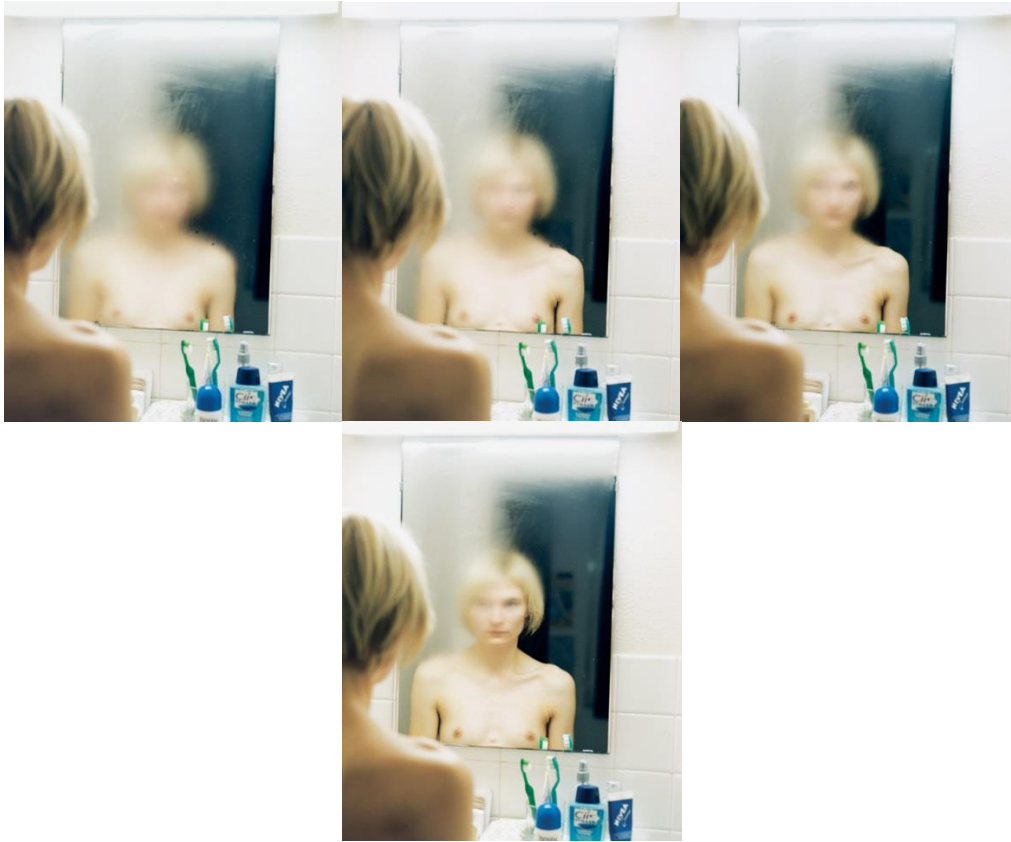
De spiegel

In het werk van Brotherus komt de toepassing van het gespiegelde zelf herhaaldelijk terug en wordt de spiegel letterlijk als instrument ingezet. De video *Miroir* (zie afb. 19) uit 2001 toont Brotherus die in een dampende en beslagen badkamer op het moment wacht tot zij zich volledig kan herkennen in een spiegel. De meeste mensen hebben in de vroege ochtend niet het geduld om af te wachten totdat de spiegel weer helder is en vegen de damp haastig weg. Brotherus benadrukt deze ongeduldigheid en het tijdsaspect door de emotionele blik die steeds duidelijker weerkaatst wordt in haar eigen spiegelbeeld. Het proces van het wachten tot het spiegelbeeld volledig opgeklaard is staat tevens symbool voor het gevoel van zelfwording en zelfopenbaring. Val Williams zegt hierover: 'De spiegel

⁷⁵ Fuzi 2010 (noot 74), p. 172.

⁷⁶ Fuzi 2010 (noot 74), p. 172.

wordt het raam van de ziel, het wassen in de badkamer wordt een zelf onderzoekend ritueel.⁷⁷



Afb. 19. Elina Brotherus, *Miroir (filmstill)*, 2001, DVD loop, 2 min 25 sec. zonder geluid.

De spiegel is een klassiek element in de traditie van het genre volgens Martina Weinhart, curator in *Schirn Kunsthalle* (Frankfurt). Zij besteedt er een geheel hoofdstuk aan in *Selbstbild ohne Selbst* (2003). De spiegel is in de geschiedenis lang hét middel geweest om zichzelf als ‘de ander’ te zien. In de schilder- en tekenkunst was het zonder de spiegel nooit mogelijk geweest een zelfportret te maken. Thomas Kempas stelt in het artikel dat *Der Künstler und sein Spiegel-Selbst. Splittirige Angaben und Spekulationen* (1982) dat een zelfportret altijd een spiegelbeeld is om deze reden.⁷⁸ Maar is het niet veel eerder de subjectieve interpretatie van het spiegelbeeld door de kunstenaar zelf? In hoeverre is een spiegelbeeld überhaupt ‘afbeeldbaar’? Fotografie was het eerste medium in de geschiedenis van de zelfpresentatie dat de potentie bezat een zo objectief mogelijke afbeelding van het

⁷⁷ Val Williams, ‘On Elina Brotherus’ in: *The Citigroup Private Bank Photography Prize 2002*, tent. cat. National Portrait Gallery London, 2002. Ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/williams_eb_en_01.pdf (12-06-2014).

⁷⁸ Thomas Kempas, ‘Der Künstler und sein Spiegel-Selbst, Splittirige Angaben und Spekulationen’ in: *Spiegelbilder*, tent. cat. Kunstverein Hannover, Wilhelm Lehmbruck Museum der Stadt Duisburg, Haus am Waldsee, Berlijn 1982, pp. 45-46.

zelf te maken dat niet langer afhankelijk was van de spiegel. De toepassing van de spiegel voor het maken van een zelfportret of zelfpresentatie werd daardoor overbodig. Als object blijft de spiegel evenwel terugkomen in beeld, zoals te zien is in het werk van Brotherus. Brotherus werkt met de 'instrumenten' die op het moment van fotograferen klaar liggen. De spiegel is een symbolische metafoor voor de relatie tussen het zelf en het gespiegelde zelf.⁷⁹

Galeriehoudster Andrea Rosen koppelt de vereniging van twee personages in één beeld bij Brotherus aan de ideeën van Sigmund Freud (1856-1939).⁸⁰ Volgens Rosen is er een eerste narcist en een tweede narcist aanwezig in het beeld.⁸¹ Dat wil zeggen dat zich twee personages in het beeld bevinden die de ander observeren, de identiteit van het ene zelf wordt als het ware ontmaskerd door de observatie van het tweede zelf. Beide kunstenaressen passen deze methode toe in hun zelfpresentaties; Brotherus door letterlijk een spiegel in te zetten en Tandberg door het fictieve rollenspel. De theorie van Freud is door de geschiedenis heen door velen bekritiseerd omdat de notie van een onbewust en bewust ego nooit aan de hand van feiten uit een wetenschappelijk onderzoek is bewezen.⁸² Feit is echter wél dat de ideeën uit de freudiaanse psychoanalyse voor veel kunstenaars die zich bezig hielden met het onderwerp zelfpresentatie, een bron van inspiratie is geweest.⁸³ Zelfpresentatie en identificatieprocessen worden volgens de theorie van Freud gestuurd door een onbewust en een bewust ego. Het ego verdeelt Freud onder in id, ego en superego.⁸⁴ Het id wordt gedreven door twee krachten: de seksuele drift (eros) en de doodsdrijf (tanatos).⁸⁵ Het ego functioneert als een medium en houdt beiden in balans.⁸⁶ Het superego is ten opzichte van het ego het ideaalbeeld. Het bewuste ego definieert Freud als superego omdat de mens altijd op een bewuste manier op het ideaalbeeld aanstuurt. Id wordt gezien als het onbewuste ego omdat het gestuurd wordt door de onvoorspelbare driften: eros en tanatos. Hoewel Tandberg wél met het idee van een alter ego speelt, te zien in de verdubbeling van het zelfbeeld in series als *Living Together* en *Boxing*, is een link met Freud in mijn visie op beide kunstenaars niet geheel van toepassing. Tandberg streeft in haar series niet naar een ideaalbeeld maar zij is zich bewust van het feit dat ieder mens waargenomen wordt door derden. De reactie op deze observatie van buitenaf uit zich in haar werk in een vertaling naar de lichaamshouding en –taal. De ideeën van de Franse filosoof

⁷⁹ Weinhart 2003 (noot 8), pp. 138-139.

⁸⁰ Christopher K Ho, 'Vibeke Tandberg: Aesthetics of narcissism' in: *zingmagazine no. 12*, New York 2000, p. 212.

⁸¹ K Ho 2000 (noot 80), p. 212.

⁸² D. Detrick, S. Detrick, A. Goldberg, *Self Psychology*, New York 2014 (1989), pp. 433-436.

⁸³ Whitney Chadwick, 'An infinite play of empty mirrors' in W. Chadwick (ed.), *Mirror Images, woman, surrealism, and self-representation*, Massachusetts 1998, pp. 8-11.

⁸⁴ Sigmund Freud, 'Parapraxes: Introduction' (1916) in: A. Jones, T. Warr, *The artist's body*, London 2000, p. 247.

⁸⁵ Freud 1916 (noot 84), p. 247. .

⁸⁶ Detrick, Detrick, Goldberg 2014 (noot 82), p. 433.

Jacques Lacan (1901-1981) zijn in mijn visie in deze context vele malen relevanter, met name voor de omgang van Brotherus met de oudere vrouw in beeld. Lacan was in 1936 de eerste die de oorsprong van het ego zag in het spiegel stadium. Hiermee wordt de *aha-erlebnis* van een kind bedoeld dat zichzelf voor het eerst in de spiegel beschouwt in een vroeg stadium van de menselijke ontwikkeling (6-8 maanden).⁸⁷ Het spiegelstadium markeert het moment waarop een kind zich voor het eerst bewust wordt van het uiterlijke zelfbeeld. Deze ervaring is bepalend voor de manier waarop het kind zich in de toekomst zal presenteren omdat het zich vanaf dat moment bewust is van het feit dat het door 'de ander' (de buitenwereld) waargenomen wordt.⁸⁸ De reflectieve betekenis van het metafoor van de spiegel komt in de kern voort uit de theorie van Lacan.

In de digitale beeldbewerkingen van Tandberg komt de spiegel niet letterlijk voor als een instrument in beeld. Wél creëert zij het eerste en het tweede zelf aan de hand van het spiegelingproces zoals beschreven door Lacan. De personages die zij in haar autobiografische zelfpresentaties bedenkt komen voort uit de spiegeling van het eerste zelf aan het tweede zelf. Het is een metafoor voor zelfreflectie geworden. Bij Brotherus echter wordt de spiegel niet alleen als metafoor voor zelfreflectie gezien maar daadwerkelijk ook ingezet als instrument. De verhouding tussen het eerste en het tweede zelf hangt wezenlijk samen met de wijze waarop de mens door de buitenwereld en de ander waargenomen wordt.

2.2. Het zelf in relatie tot tijd en ruimte

Bijzonder relevant voor een analyse van de positie van de kunstenaar in beeld is de relatie van het zelf met de coördinaten tijd en ruimte. Vooral in het werk van Brotherus speelt de verhouding tussen het zelf en de ruimte een belangrijke rol. Bij Tandberg is het juist de beleving van tijd die bijdraagt aan de sociale functie van zelfpresentatie. Met name in de autobiografische zelfpresentaties verwijzen Tandberg en Brotherus direct naar het aspect 'tijd'. Terwijl het werk van Brotherus direct gekoppeld wordt aan gebeurtenissen die op dat moment actueel zijn in haar leven, is er bij Tandberg sprake van een hernieuwde beleving van het verleden.

⁸⁷ Jacques Lacan, 'The mirror stage as a formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience'(1949) in: A. Jones, T. Warr, *The artist's body*, London 2000, p. 248.

⁸⁸ Lacan 1949 (noot 87), p. 248.

De ruimte

Zoals in hoofdstuk 1 besproken staat de plaatsing van het lichaam in een ruimte alleen in het vroege werk van Brotherus in het teken van de psychologische zelfpresentatie. In deze werken poseert Brotherus stil en onbeweeglijk in ruimtes die een verlaten karakter hebben of schaars gemeubileerd zijn. In zelfpresentaties positioneert zij zich vrijwel altijd alleen in de ruimte en behoudt zij in vele gevallen rechtstreeks oogcontact met degene achter de camera. Ze kijkt ook de beschouwer recht aan. Haar gezicht is daarbij opvallend emotioneel, bijna afstandelijk, terwijl de situaties inkijk geven in de persoonlijke omgeving van Brotherus. Daarnaast wordt duidelijk dat Brotherus de ruimte aftast met het koord van de zelfontspanner in haar hand. In *Suites Françaises 2* neemt zij letterlijk controle over de ruimte door deze opnieuw te definiëren (hfdst. 1).

Uit een gesprek met fotografe Sophie Howarth blijkt dat de behoefte om een verband te leggen tussen het zelf en de ruimte, voortkomt uit haar eigen emotionele gesteldheid.⁸⁹ Wanneer Brotherus ongelukkig is, keert zij zich naar haar innerlijke zelf waardoor het werk eerder zelf-reflexief van aard wordt. In tijden van geluk keert Brotherus zich naar buiten en opent ze haar ogen voor de visuele prikkels die zij krijgt van haar omgeving.⁹⁰ Vanaf de serie *The New Painting* wordt het landschap dominant in haar oeuvre en laat zij de zelfpresentatie steeds meer los. Hier is het autobiografische niet meer van primair belang en treedt er een depersonalisering op. Het lichaam ziet zij niet langer in als een identificatiemiddel met het zelf. Dit wordt vooral zichtbaar in de video installatie *Baigneurs*. Over het gebruik van haar eigen lichaam in deze serie zegt Brotherus het volgende tijdens een interview met journalist Craig Level voor het kunstmagazijn *Next level*:

'In these pictures (*Baigneurs*) it is not at all important that the model be me - it's only a figure in space, a model, in the same sense as a painter might use a model (hence the title of the series), and there is no personal narrative whatsoever.'⁹¹

Als een simpel figuur in de ruimte, benadrukt Brotherus de ondergeschikte positie van de mens ten opzichte van het landschap, de natuur, ruimte in het algemeen. In de stijl van *Hitchcock* films voegt Brotherus zich onopvallend in het beeld, als een figurant tussen de vele modellen die zich wassen. Deze ondergeschikte rol van de mens ten opzichte van de natuur is een bekende thematiek uit de romantiek. Een grote inspiratiebron voor Brotherus is dan ook, zoals reeds in hoofdstuk 1 beschreven, Caspar David Friedrich. Brotherus neemt

⁸⁹ Sophie Howarth, interview met Elina Brotherus, London 2001, ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/interviews/howarth_tosee_01.pdf (13-06-2014).

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Level 2003 (noot 52).

de 'rug figuur' van Friedrich over als geliefd motief in haar werk.⁹² Naast de esthetiek die voor Brotherus schuilgaat achter de rug, vormt de rug een verbindend element tussen mens en landschap.⁹³ De mens staat met de rug naar de beschouwer toe waardoor deze in dezelfde zichtlijn komt te staan als de figuur in beeld. De toeschouwer ziet bijgevolg hetzelfde als de figuur in het landschap. Brotherus heeft een voorkeur voor de rug omdat deze altijd een bepaalde vorm van rust, afstand en kalmte uitstraalt.⁹⁴ De puristische benadering van het landschap als een compositie uit een horizontale lijn en een vlak, weerspiegelt zich eveneens in de benadering van het lichaam als een object. Brotherus reduceert het lichaam tot een anatomisch ding. Het gebruik van het lichaam wordt door Amelia Jones besproken in *The Artist's Body* (2000). Het is een bundeling van theorieën over het gebruik van het lichaam als object en subject tegelijk in de geschiedenis van de artistieke zelfpresentatie.⁹⁵ Jones analyseert het lichaam als een middel van expressie. Brotherus daarentegen focust zich in haar werk meer op een beschouwing van haar eigen lichaam dat juist los staat van emotie, maar gezien wordt als een onderdeel van haar beeldend onderzoek, als 'een ding' in de ruimte. Maar is het niet een onherroepelijk feit dat de mens, ook al zet hij het lichaam in als onderzoeksobject, zich via het lichaam uitdrukt naar de buitenwereld? Voor de positionering van het zelf in de ruimte is relevant op te merken dat het lichaam als een 'ding' in de ruimte geplaatst wordt en onderdeel wordt van een puur op de vormtaal gebaseerde compositie. Als onderzoeksobject verzelfstandigt zich het lichaam tot een ding en is er sprake van een *verdinglichung* van het lichaam. Het lichaam wordt toenemend los gezien van zijn betekenis als uiterlijk identificatiemiddel van de innerlijke persoonlijkheid. De Franse socioloog Bruno Latour (1947- heden) introduceerde de term 'Verdinglichung' in verband met de *Minimal Art* en het gebruik van *Ready Mades*.⁹⁶ Latour projecteerde deze theorie vooral op het werk van Marcel Duchamp, die gebruiksvoorwerpen zoals een urinoir presenteerde als een kunstsculptuur en de vorm los zag van de functie. Hetzelfde doet Brotherus met haar lichaam.

De relatie die Tandberg met de ruimte aangaat, is een geheel andere en in eerste instantie afhankelijk van het aspect tijd. Waar Brotherus het lichaam in relatie tot ruimte ter plaatste onderzoekt, voegt Tandberg mens en ruimte artificieel bij elkaar.⁹⁷ *Aftermath* is een voorbeeld van hoe Tandberg zich het Afrikaanse landschap toe-eigent door middel van digitale collagetechnieken. Tandberg werkt vanaf een voorbedacht concept dat bestaat uit

⁹² Bankale 2005 (noot 41).

⁹³ Bankale 2005 (noot 41).

⁹⁴ Bankale 2005 (noot 41).

⁹⁵ Amelia Jones, *The Artist's Body*, London 2000, pp. 11-15.

⁹⁶ Michael Fried, 'Art and Objecthood' in: Charles Harrison, Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900-2000. An anthology of ideas*, USA 2003 (1993), pp. 835-846.

⁹⁷ Mulder 2000 (noot 70), pp. 121-134.

een verhaal waarin zij vooraf bedenkt welke ruimte geschikt is voor haar artistieke doeleinden en in welke verhouding zij zich daartoe ziet. Daarnaast bestaat er nog een cruciaal verschil in de positionering van het zelf tot de (emotionele) ruimte. Tandberg laat ruimte en mens nooit onbewerkt naast elkaar bestaan. Zij reageert niet direct op de ruimte maar in een achteraf bewerking daarop. Voorbeelden daarvan zijn series als *Undo* en *Faces* waarin Tandberg frontaal voor de camera poseert maar in beiden gevallen het zelf achteraf bewerkt. Ruimte speelt duidelijk een ondergeschikte rol en Tandberg zelf vormt het middelpunt. Via digitale nabewerking dienen deze foto's als een folie voor verdere experimenten. In het geval van *Faces* zouden we de vraag kunnen stellen hoe ver een gezichtsverandering kan gaan totdat deze overgaat in totale onherkenbaarheid? En wanneer begint de buik van een zwangere vrouw (*Undo*) abnormale vormen aan te nemen? En waar ligt het punt waarop dit ook voor de beschouwer zichtbaar wordt? Een fundamenteel verschil ligt in de begrippen toe- en invoegen wanneer het komt tot een positionering van het zelf.

In de verhouding tot de ruimte wordt een direct en een indirect optreden van de fotograaf in het beeld zichtbaar. Tandberg voegt zich achteraf en kunstmatig in de ruimte. Zij bedenkt voorafgaand aan het fotografieproces in welke relatie zij tot een ruimte staat en of deze ruimte überhaupt belangrijk is voor het uiteindelijke resultaat. Brotherus daarentegen ontleent haar emotionele toestand aan een ruimte. Zij onderzoekt haar gevoel bij deze ruimte. Al fotograferend polst zij de relatie tot deze ruimte en positioneert zichzelf vervolgens bewust in beeld. Via het koord van de zelfontspanner, dat overigens steevast onderdeel uitmaakt van het beeld en de ruimte, schiet zij een foto van zichzelf. Het koord is in de zelfpresentatie van Brotherus metaforisch voor de verbinding tussen ruimte, camera en het zelf.

De tijd

In *Documentaire nu!* (2005) bespreekt Frits van Gierstberg, historicus en hoofd van het Nederlands Fotomuseum Rotterdam, hedendaagse strategieën in fotografie en film. Het werk van Tandberg wordt genoemd als een voorbeeld voor zelfpresentatie waarbij het besef van identiteit ontleend wordt aan de individuele beleving van de geschiedenis.⁹⁸ Van Gierstberg maakt onderscheid tussen drie niveaus waarop de mens zich bewust is van de

⁹⁸ Frits van Gierstberg, 'Van realisme naar reality? Documentaire fotografie in het tijdperk van 'post-media'' in: NAI uitgevers, *Documentaire nu! Hedendaagse strategieën in fotografie, film en beeldende kunst*, Rotterdam 2005, pp. 130-134.

geschiedenis.⁹⁹ Volgens hem begint deze bewustwording met een zogenaamde *memorial turn*, een heropleving van de interesse in de persoonlijke geschiedenis. Deze *memorial turn* is een typisch symptoom van de huidige tijd en wordt gestimuleerd door de uitwerkingen van de mondialisering zoals de toenemende vraag naar individualiteit en identiteit die ons terug werpt op de karakteristieken van het persoonlijke, traditionele verleden.¹⁰⁰ Daarna (pas) vindt het herinneringsproces plaats op de drie verschillende niveaus waarvan het eerste niveau volgens Van Gierstberg van toepassing is op Tandberg.¹⁰¹ In het eerste niveau realiseren veel mensen zich dat hun existentie oscilleert tussen toekomst en verleden. De toekomst ontwikkelt zich aan de hand van het verleden.¹⁰² Er is bijgevolg sprake van een afhankelijkheid tussen de verleden en de tegenwoordige tijd waarmee Tandberg in haar fotografie speelt en waarbij zij zichzelf herplaatst op basis van ideaalbeelden die tot stand zijn gekomen in het verleden.¹⁰³ *Aftermath* dient hier eveneens als een representatief voorbeeld voor het spel met tijdslagen, dat alleen mogelijk is door gebruik te maken van de manipulerende mogelijkheden van de digitale beeldbewerking. Het beeld van een missionaris in een hulpbehoevend land als Afrika heeft zich in de kindertijd van Tandberg in haar geheugen gegrift en heeft zich verzelfstandigd tot een ideaalbeeld. In het heden vervult zij deze kinderwens, maar trekt dit verzelfstandigde ideaalbeeld tegelijkertijd in twijfel. In series zoals *Aftermath* stelt zij de vraag: is het nog noodzakelijk om écht (fysiek) aanwezig te zijn? Waar ligt de grens in de overtuigende geloofwaardigheid van een digitaal gemanipuleerd beeld en de feitelijke werkelijkheid? In *Aftermath* laat Tandberg niet alleen fictieve wensvoorstellingen werkelijkheid worden maar trekt zij de betekenis van haar missionarisch werk in twijfel. Volgens schrijver Arjen Mulder zet Tandberg de digitale beeldmanipulatie bewust in om de geloofwaardigheid van een foto als waarheidsgetrouw document en daarmee ook de geloofwaardigheid van een zelfportret als 'beter mens' op de proef te stellen.¹⁰⁴ Tandberg profileert zich als missionaris, terwijl de situatie nooit heeft plaats gevonden. Aan de ene kant heeft dit invloed op de bedrieglijke echtheid van een foto maar aan de andere kant roept *Aftermath* argwaan met betrekking tot onze sociale omgeving op en scherpt het onze blik om niet alles wat op een foto verschijnt voor waar aan te zien.¹⁰⁵ Tandberg kaart in meerdere werken de relevantie van sociaal maatschappelijk gewenste rollen aan in een tijdperk van digitale manipulatie.¹⁰⁶ In 1996 maakt zij een werk dat refereert aan de eerste vrouwelijke astronoute, de Russische Valentina Vladimirovna Tereshkova.

⁹⁹ Frits van Gierstberg, *Questioning history. Imaging the past in contemporary art*, Rotterdam 2008, pp. 45-47.

¹⁰⁰ Van Gierstberg 2008 (noot 99), p. 45.

¹⁰¹ Van Gierstberg 2008 (noot 99), p. 45.

¹⁰² Van Gierstberg 2008 (noot 99), p. 45.

¹⁰³ Van Gierstberg 2008 (noot 99), p. 45.

¹⁰⁴ Mulder 2000 (noot 70), pp. 121-134.

¹⁰⁵ Mulder 2000 (noot 70), p. 130.

¹⁰⁶ Ueland 2003 (noot 10), pp. 41-49.

Tandberg monteert haar gezicht op de plaats van Tereshkova's gezicht. De chronologie van tijdslagen gooit zij overhoop waardoor alles mogelijk is, met als statement: wij hoeven lichamen niet aanwezig te zijn om wensen te vervullen. Tandberg laat haar fantasieën werkelijkheid worden door het spel met de tijd.

Brotherus werkt daarentegen niet met fictieve tijdslagen. Caryn Faure Walker beschrijft Brotherus als een wetenschapper van de verbeelding.¹⁰⁷ Het materiaal waarmee Brotherus experimenteert, komt rechtstreeks uit haar leven. Brotherus spreekt in dit verband zelf van de term *decisive moments* die zij met de camera probeert te vangen. Dit 'jagen met de camera' maakt voor haar deel uit van de beeldende praktijk van een documentaire fotografe. In de documentaire fotografie wil de fotograaf de waarheid vertellen; net als Brotherus. In de omgang met tijd beroept Brotherus zich op een autobiografische documentatie van het zelf. Brotherus creëert geen artificiële ensceneringen van het ideale zelf maar ontmaskert juist het ideaalbeeld van het zelf door de kwetsbare kant en emoties (zoals eenzaamheid) bloot te leggen.¹⁰⁸ Waar Tandberg via het spel met de tijd juist het ideaalbeeld van maatschappelijke 'helden' ontmaskert door zichzelf in de plaats van deze helden te monteren, ontmaskert Brotherus juist het ideaalbeeld van de sterke mens door zichzelf in kwetsbare momenten vast te leggen. Fictie en realiteit komen hier oog in oog te staan. Maar is er in deze tegenstelling nog wel sprake van zelfpresentatie? Geeft het werk van Tandberg nog wel een beeld van het zelf? De overgang van fictie naar realiteit kan in de foto's van beiden gezien worden als de overgang van het autobiografische naar het universele niveau. Tandberg vertrekt vanuit herinneringen waarin denkbeelden zich verzelfstandigd hebben naar idealen. Brotherus presenteert zichzelf door herkenbare gevoelens van eenzaamheid, buitengesloten voelen etc. te belichten. Deze herkenbaarheid tilt haar zelfpresentaties naar een universeel niveau.¹⁰⁹ Brotherus probeert op deze wijze de identificatie van de toeschouwer met haar persoonlijke emoties te stimuleren. Het scheppen van herkenbaarheid noemt Brotherus een archetypische gebeurtenis waardoor mensen in staat zijn zich met deze gevoelens (haar gevoelens) te kunnen identificeren.¹¹⁰

Afsluitend kan gesteld worden dat Tandberg zich artificieel en naar aanleiding van vooraf bedachte scenario's in de ruimte invoegt. Brotherus daarentegen reflecteert direct op de omliggende ruimte en onderzoekt, al aftastend, de verhouding tussen mens en ruimte. Dit weerspiegelt zich eveneens in de verhouding tot de tijd. Brotherus werkt alleen vanuit reële situaties uit het heden, Tandberg verandert het verleden door het te herschrijven in het

¹⁰⁷ Walker 2000 (noot 40).

¹⁰⁸ Kaila 2002 (noot 43), pp. 124-130.

¹⁰⁹ Mika Hannula, 'A girl who looked past and beyond the camera' in: *Norden*, tent. cat., Kunsthalle Wenen 2000. Ontleend aan:

http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/hannula_girlwho_en_00.pdf (13-06-2014).

¹¹⁰ Kaila 2002 (noot 43) pp. 135-138.

heden. Zij reflecteert op verleden posities. Door vanuit het heden op zichzelf terug te kijken, wordt het verleden zelf het object in haar werk dat opnieuw uitgevonden wordt door het tegenwoordige zelf (het subject). De verhouding object- subject wordt in de kern bij Tandberg bepaald door het aspect tijd, maar bij Brotherus door de observatie ter plaatse. Welke invloeden dit heeft op de betekenis van het zelf wordt in het volgende hoofdstuk geanalyseerd.

2.3. Het zelf voor en achter de camera

‘In front of the lens, I am at the same time: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use to exhibit his art. ‘

Roland Barthes 1982

Roland Barthes slaat met bovenstaand citaat de spijker op de kop: hij onderscheidt vier verschillende manieren waarop de mens zich presenteert wanneer hij zich bewust is van het feit dat hij/zij gereproduceerd wordt. In het geval van Tandberg en Brotherus zijn deze vier functies van toepassing. Als fotograaf en model tegelijk spelen zij met bovenstaande overwegingen in de zelfpresentatie. Voor de camera zijn zij, wanneer wij de theorie van Barthes volgen, degene die zij denken te zijn (I), degene die zij in de ogen van de ander zijn (II), degene die de fotograaf denkt dat zij zijn (III) en degene die de fotograaf zal presenteren als kunstwerk (IV).¹¹¹ Dit betekent dat er vier coördinaten bepalend zijn voor de artistieke productie van het zelf: het zelfbeeld, de ander, de fotograaf en het zelf als artistieke presentatie. Maar hoe verhoudt zich dit fotografisch productieproces tot de productie van de identiteit? In hoeverre doet de ‘afbeeldbaarheid’ van het zelf uitspraak over de identiteit? Deze vragen spelen een belangrijke rol in de analyse van de sociale functie en betekenis van zelfpresentatie in het werk van Tandberg en Brotherus, die zich afspeelt voor en achter de camera.

In 1999 maakt Tandberg de serie *Line* (zie afb. 2.1. en 21.2.) waarin zij de fysieke aanwezigheid van een tweede persoon voor de camera inwisselt voor een persoon achter én een persoon voor de camera. Ondanks dat er maar één persoon in beeld is, lijkt het model, Tandberg zelf, duidelijk via haar ogen met degene achter de camera te communiceren; het is haar imaginaire vriend *Line* die achter de lens staat en haar ogenschijnlijk observeert. Gedurende het gesprek waarin via oogcontact gecommuniceerd wordt tussen Tandberg en iemand die voor de beschouwer onzichtbaar blijft, verandert het uiterlijk van Tandberg in

¹¹¹ Roland Barthes, *Camera Lucida*, London, 1982, p. 10.

iemand anders (vergelijkbaar met *Faces*, 2000, hfst.1).¹¹² Het is voor de hand liggend om ervan uit te gaan dat Tandberg steeds meer versmelt met de visuele trekken van *Line*, achter de camera. Door de flirterige manier van kijken, de uitdagende blik die vraagt om een bevestiging en het meisjesachtige uiterlijk dat benadrukt wordt door de schichtige houding van Tandberg, creëert zij een intieme sfeer, waarin de beschouwer zich onderdeel van gesprek voelt, maar alleen één kant van het verhaal te zien krijgt. Volgens conservator Christopher K. Ho is er sprake van een eerste en tweede kijker als een gespiegelde kijker van het zelf.¹¹³ De camera dient in deze communicatie als een spiegel, als een venster tussen deze twee kijkers. *Line* wordt in 2000 getoond in *Het Gemeentemuseum Den Haag* als onderdeel van de tentoonstelling *Beauty and Intimacy*. De inleiding van de tentoonstellingscatalogus gaat in op de drie begrippen die voor de thematiek en de selectie van de kunstenaars van deze tentoonstelling bepalend zijn geweest, te weten: intimiteit, kunst en schoonheid.¹¹⁴ Volgens Carel Bath, publiciste van de tentoonstellingscatalogus en conservator van deze tentoonstelling wordt het begrip 'de schoonheid van intimiteit' in het kunstdiscours dikwijls gelinkt aan een kunstvorm die zich richt op het innerlijk karakter van de beschouwer en de intimiteit van het observeren van een kunstwerk.¹¹⁵ De kunstenaar stuurt de blik van de beschouwer, hij of zij ziet wat de kunstenaar ziet. De lens functioneert in deze opvatting als een verlengde van het oog.¹¹⁶ Er ontstaat hierdoor ook zoets als de intimiteit van gedachten die door het perspectief dat de kunstenaar kiest, prijs gegeven worden aan de buitenwereld.

¹¹² Larson 2000 (noot 23).

¹¹³ Ho 2000 (noot 80), p. 212.

¹¹⁴ Carel Bath (ed.), *Beauty and Intimacy*, tent. Cat. Gemeentemuseum Den Haag, 2000, pp. 7-9.

¹¹⁵ Bath (ed.) 2000 (noot 5), pp. 7-9.

¹¹⁶ Bath (ed.) 2000 (noot 5), pp. 7-9.



Afb. 20.1. Vibeke Tandberg, *Line 4*, 1999, collectie Phillips de Pury & Company New York.



Afb. 20.2. Vibeke Tandberg, *Line 1*, 1999, collectie Christie's New York.

Het fotograferen is volgens Bath de visuele vertaling van het gedachtengoed van de kunstenaar.

In de *case* van Brotherus wordt duidelijk dat zij zich vanaf 2003 tot aan haar meest recente fotoreeksen in toenemende mate concentreert op de verhouding tussen model en fotograaf en op de psychologie die zich verbergt achter het fotograferen van zichzelf en de ander. Een voorbeeld daarvan is *Artist at work* uit 2009, een fotoserie waarin Brotherus zich als naaktmodel laat schilderen (zie af. 21.1 en 21.2). Opvallend is dat Brotherus steeds terug

grijpt op het gebruik van haar eigen lichaam. In het interview met Patrick Scemama in 2002 oppert Brotherus dat zij overweegt om uitsluitend met modellen te werken. Uiteindelijk verwezenlijkt zij dit idee slechts in een serie in 2007, in *Études d'après modèle, danseurs*. Dit is een fotoserie waarin het lichaam van gespierde dansers centraal staat. In een enkele foto positioneert Brotherus zichzelf in de hoek van de ruimte waarin de dansers (de modellen) zich strekken voor het oog van de camera. Jan Kaila vraagt haar op welke wijze het werken met een model de inhoud en esthetiek van het beeld beïnvloedt. Het grootste verschil, volgens Brotherus, tussen het werken met een model en het werken met zichzelf als model is, dat zij als fotografe in staat is de situatie van buitenaf te zien in plaats zichzelf middenin het spel te begeven en te reageren op de ander.¹¹⁷ Door gelijktijdig voor en achter de camera te staan, ontstaan er, volgens Brotherus, oncontroleerbare beelden.¹¹⁸ Het nadeel is dat een model zich constant bewust is van de aanwezigheid van de fotograaf en zich afstemt op het oog van de fotograaf. Het werken met een model biedt volgens de kunstenares de mogelijkheid om op een objectieve(re) manier naar het object 'lichaam' te kunnen kijken en de veranderingen die door de observatie van anderen plaats vinden te kunnen erkennen.¹¹⁹ Brotherus kiest er bewust voor om tijdens en tussen de fotosessies in niet met haar modellen te praten zodat zij zo anoniem mogelijk voor haar blijven. Waarnaar Brotherus zoekt, is een studie naar het lichaam zonder de beïnvloeding van een persoonlijkheid die het lichaam subjectief zou maken i.p.v. objectief.

¹¹⁷ Kaila 2002 (noot 43), pp. 126-130.

¹¹⁸ Kaila 2002 (noot 43), pp. 126-130.

¹¹⁹ Scemama 2007 (noot 51).



Afb. 21.1. Elina Brotherus, *Artist at work* , 70x84.5cm, 2009.



Afb. 21.2. Elina Brotherus, *Artist at work 8*, 70x55.5cm, 2009.

Naast de relatie tussen kunstenaar en model vestigt de titel van de serie de aandacht van de beschouwer op de vraag: wie is hier 'the artist at work?' Is het Brotherus zelf of verwijst zij naar haar 'ware' modellen die in dit werk de functie van de kunstenaar vertegenwoordigen? Of gaat het hier veel eerder om de relatie tussen schilderkunst en fotografie en de verschuivingen die in het genre van het zelfportret hebben plaats gevonden? Kaart Brotherus hier in wezen de afbeeldbaarheid of juist de onmogelijkheid daarvan aan? De schilder-geste van de kunstenaar was lange tijd het signatuur van het zelfportret. Het was deze geste die een stuk persoonlijkheid en subjectiviteit aan het werk gaf. In de fotografie komt deze specifieke geste te vervallen om te worden vervangen door een fotografische afbeelding van het zelf. Hierdoor worden de originaliteit, het auteurschap en de representativiteit van het zelf in twijfel getrokken.¹²⁰ Door schilderkunst en fotografie met elkaars eigenschappen te confronteren, benadrukt Brotherus juist de mankementen van beide media. In de schilderkunst is het de subjectieve visie van de kunstenaar die al werkend met het portret verweven wordt. In het geval van de fotograaf geldt dat hij/ zij onbewust of bewust effect heeft op de houding van het model.

In de betekenis van de kunstenaar in beeld worden een aantal zaken duidelijk. De relatie tussen het eerste en het tweede zelf staat in dienst van de observatie van het zelf als presentatie. Hiermee hangt eveneens het onderzoek naar het zelf achter en voor de camera samen. In beide gevallen loopt het onderzoek naar het zelf uit op een overstijgen van het autobiografische naar het universele zelfbeeld. In de universele zelfpresentatie wordt toenemend naar de verhouding kijker en object gekeken. Hierin komen beide oeuvres overeen, echter verschilt de invulling daarvan. Door de observatie van het zelf door het oog van de camera verandert de betekenis van het lichaam als uiterlijke representatie van het zelf. Bij Tandberg wordt het lichaam steeds subjectiever. Zij zet haar lichaam in als verdubbeling van het zelf om interpersoonlijke relaties of het verlangen naar een ideaal voorstelling van identiteit vorm te geven. Brotherus daarentegen ontkoppelt het lichaam van de betekenis als identificatiemiddel en onderzoekt het als een ding in de ruimte. Bij beiden wordt een duidelijk andere focus zichtbaar. In het geval van Tandberg ligt de nadruk op de presentatie van het zelf in het sociale, bij Brotherus in het landschappelijke. Tandberg gebruikt de camera gevolgtijk als een middel voor communicatie met de beschouwer, degene voor en degene achter de camera. Brotherus daarentegen legt juist versterkt verband tussen het zelf achter de camera door met de ruimte te spelen en als het ware ermee te communiceren. Een beslissende bijdrage tot deze concentratie op één van de twee aspecten vormt de keuze voor analoge en digitale fotografie.

¹²⁰ Weinhart 2003 (noot 8), pp. 68-71.

H3. Fotografie en enscenering

In *Photography Theory in Historical Perspective. Casestudies from Contemporary Art* (2011) gaan Hilde Van Gelder, professor voor hedendaagse kunst aan de katholieke Universiteit van Leuven en Helen Westgeest, hoogleraar voor moderne en hedendaagse kunst aan de Universiteit van Leiden, in op de zelf reflectieve werking van fotografie en de diepgewortelde behoefte van de mens zichzelf in een beeld te vereeuwigen.¹²¹ Zij gaan zelfs terug naar het antieke tijdperk waarin de Egyptenaren *mummies* van de overledenen maakten 'to remember the subject.'¹²² In de vroege geschiedenis van fotografie werd dit medium als te objectief ervaren en te transparant om als kunstvorm opgevat te worden. Hetzelfde gold ook voor het maken van een zelfportret, waarvoor dan ook voornamelijk de schilderkunst gebruikt werd.¹²³ Vooral Charles Baudelaire (1821-1867) bleek een grote tegenstander van de artistieke fotografie en veronderstelde dat het medium zó objectief was dat dit het kunstenaarsgenie te kort deed.¹²⁴ Deze korte terugblik op twee periodes in de geschiedenis geeft inzicht in de tegenstrijdigheden die zich van oudsher voordeden in de fotografie als medium voor de zelfpresentatie. Aan de ene kant wordt in de presentatie van de mens bewust gestreefd naar subjectiviteit en aan de andere kant werd fotografie vaak als te neutraal en te objectief ervaren om ingezet te worden voor zelfpresentaties. Welke eigenschappen van de fotografie dragen nu eigenlijk in het specifieke geval van Tandberg en Brotherus bij aan de betekenis van de artistieke zelfpresentatie? Wat maakt fotografie tot een relevant medium binnen dit genre? We kunnen er niet omheen dat de keuze om analoog of digitaal te werk te gaan niet toevallig is, maar onderdeel uitmaakt van het eindproduct: de fotografische zelfpresentatie. In de voorafgaande hoofdstukken heb ik onderscheid gemaakt tussen een performatieve zelfpresentatie middels digitale fotografie, waarin de enscenering van het zelf centraal staat (Tandberg), en de onderzoekende zelfpresentatie middels analoge fotografie waarin het zelf in relatie tot tijd en ruimte doorgrond wordt (Brotherus). Vervolgens is de betekenis van de fotograaf in beeld onderzocht op verschillende posities zoals het zelf in tweevoud, het zelf in relatie tot ruimte en tijd en het zelf voor en achter de camera. Deze relaties zijn in de kern te definiëren als de verhouding tussen object en subject. Het is de verhouding tussen de fotograaf en zijn te fotograferen target die door de toepassing van fotografie bepaald wordt.¹²⁵ Maar in hoeverre is de fotografie in staat de identiteit van de fotograaf te

¹²¹ Hilde Van Gelder en Helen Westgeest, *Photography in Historical Perspective. Casestudies from Contemporary Art*, West Sussex 2011, p. 16.

¹²² Van Gelder en Westgeest 2011 (noot 121), p. 16.

¹²³ Van Gelder en Westgeest 2011 (noot 121), p. 15.

¹²⁴ Van Gelder en Westgeest 2011 (noot 121), p. 15.

¹²⁵ Barthes 1982 (noot 111), pp. 10-15.

reproduceren? Geoffrey Batchen, professor voor fotografie geschiedenis aan de *Victoria University, Wellington*, legt in zijn publicatie *Burning the Desire* (1997) het verband tussen de identiteit van de fotografie en de identiteit van de fotograaf.¹²⁶ De identiteit van de fotografie ziet Batchen in de notie dat het een representatie systeem en een sociaal fenomeen tegelijk is.¹²⁷ In het eerste hoofdstuk *Identity* citeert hij John Tagg, Engelse criticus en professor aan *Binghampton University's Art History Departement* die een cruciale uitspraak doet over de fotografie als een mechanisch representatiesysteem dat altijd in dienst staat van contextuele factoren, juist vanwege het feit dat de camera zelf een neutraal apparaat is. Hierbij maakt hij onderscheid tussen het wezen van de fotografie, de functie van fotografie als een vorm van culturele productie en als een product dat uit de relatie tussen het wezen en de functie voortkomt. Tagg zegt het volgende:

'Photography as such has no identity. Its status as a technology varies with the power relations which invest it. Its nature as a practice depends on the institutions and agents which define it and set it to work. Its function as a mode of cultural production is tied to definite conditions of existence, and its products are meaningful and legible only within the particular currencies they have.'¹²⁸

Kortom, in het fotografieproces gaat het om de producent, de productie en het product. Daarnaast zegt het citaat van Tagg ook iets over de contextuele betekenis van een foto. Er is volgens Tagg en Batchen geen neutrale achtergrond (context) waarbinnen een foto op zichzelf betekenis kan hebben.¹²⁹ Hij ziet de betekenis van een individuele foto in de relatie die deze foto aangaat met andere, (dominantere) sociale doeleinden.¹³⁰ Als apparaat voor visuele representatie is de fotografie daarom uitermate geschikt als een middel om ideologieën te uit te dragen aldus Tagg.¹³¹ Hij concludeert dat het in de fotografie niet om de fotografische eigenschappen of kwaliteiten gaat maar om hoe het beeld na de fotografische productie voorgedragen wordt aan de wereld.¹³² Hij sluit zich hiermee aan bij de theorie van media theoreticus W.J. Mitchell die medio jaren '90 een *Pictorial Turn* signaleert. Beelden functioneren volgens Mitchell steeds meer als een communicatiemiddel in de maatschappij. Zij reflecteren in toenemende mate op zichzelf en op het functioneren als beeld-zijn.¹³³ Van Gelder en Westgeest noemen de theorie van Mitchell binnen de thematiek van *Self-reflective Photography* en definiëren foto's als meta-beelden naar aanleiding van Mitchells theorie.

¹²⁶ Geoffrey Batchen, *Burning with desire*, Massachusetts 1997, pp. 2-11.

¹²⁷ Batchen 1997 (noot 126), pp. 2-11.

¹²⁸ Batchen 1997 (noot 126), p. 5.

¹²⁹ Batchen 1997 (noot 126), pp. 6-7.

¹³⁰ Batchen 1997 (noot 126), p. 6.

¹³¹ Batchen 1997 (noot 126), p. 6.

¹³² Batchen 1997 (noot 126), p. 6.

¹³³ Van Gelder en Westgeest 2011 (noot 121), pp. 190-192.

Meta-beelden hebben een dubbele functie. Zij functioneren aan de ene kant op een universeel niveau en zijn zelf-reflectief maar aan de andere kant hebben zij eveneens een universele sociale functie. Zij reflecteren dus op het beeld als individueel beeld, maar ook op 'het beeld zijn' in de wereld waardoor zij een universele betekenis hebben. Bovenstaande theorieën zijn het uitgangspunt voor de benadering van een foto in het algemeen, de rol die een foto speelt in de huidige maatschappij. Wat hieruit duidelijk wordt is dat het fotografische product verder leeft in de wereld, maar steeds terugvalt op producent en productie. In het laatste hoofdstuk van deze scriptie zal ik een verband leggen tussen de drie begrippen product, productie en producent, die volgens bovenstaande theoretici deel uit maken van het fotografisch proces en deze onderzoeken op hun relevantie voor het beeldend werk van Tandberg en Brotherus. Om de relevantie van het fotografisch medium te onderzoeken licht ik de begrippen objectiviteit en subjectiviteit toe en de betekenis die deze termen hebben voor het werk van Tandberg en Brotherus. Daarna worden zij in verband gebracht met de eigenschappen van de analoge en digitale fotografie.

4.1. Subject versus object

Fotografie kan als een neutraal folie ingezet worden om de presentatie van het zelf uit te dragen in de wereld.¹³⁴ In tegenstelling tot Tagg ziet de Amerikaanse fotograaf en criticus Allan Sekula de fotografie als fragiel en problematisch, juist door de neutraliteit van het beeld dat pas door een context betekenisvol wordt.¹³⁵ Betekenis wordt van buitenaf gegeven maar zit niet in het beeld zelf. Voor Sekula beweegt de fotografie zich op de grens tussen esthetiek en onderzoek. De esthetiek koppelt hij aan subjectiviteit en het onderzoek aan objectiviteit.¹³⁶ Met name in het geval van Tandberg en Brotherus is de dialectiek van deze twee begrippen relevant. Kunnen we stellen dat subjectiviteit door esthetiek en objectiviteit door onderzoek gevoed wordt? Licht er een verband tussen subjectiviteit en digitale fotografie en objectiviteit en analoge fotografie? En wat wordt precies bedoeld met deze twee begrippen?

Roland Barthes definieert het subject als 'He who is photographed'.¹³⁷ Voor Barthes bestaat het fotografieproces uit een klassieke drie-eenheid: operator (de fotograaf), de spectator (beschouwer) en het spectrum (het te fotograferen target, object, de referent).¹³⁸ Degene die gefotografeerd wordt is zodoende het objectieve spectrum van de foto dat zichzelf in het bewustzijn van de operator ensceneert tot een subject voor de camera. Wat Barthes hiermee bedoelt is het actieve transformatieproces van het zelf tot een afbeelding.

¹³⁴ Batchen 1997 (noot 126), pp. 5-8.

¹³⁵ Batchen 1997 (noot 126), pp. 5-8.

¹³⁶ Batchen 1997 (noot 126), pp. 5-8.

¹³⁷ Barthes 1982 (noot 111), p. 10.

¹³⁸ Barthes 1982 (noot 111), p. 8.

'He who is photographed' is zich niet altijd bewust van het feit dat hij afgebeeld wordt, maar wanneer dit bewustzijn toeslaat, verandert de pose radicaal volgens Barthes.¹³⁹ Tandberg en Brotherus maken beiden gebruik van deze klassieke verhouding. Zij manipuleren deze intrinsieke relatie door operator, spectator en spectrum tegelijk te zijn. Zij zijn zich bijgevolg steeds bewust van de camera waardoor er bij beiden sprake is van een encenering van het zelf. De verhouding tussen operator, spectator en spectrum zouden we eveneens kunnen vertalen naar de verhouding tussen object en subject. Het subject is de fotograaf en het object is het spectrum. In de fotografische zelfpresentatie is degene voor en degene achter de camera subject en object tegelijk. In de literatuur wordt dan gesproken van een encenering van het subject. Dr. Johann Swinnen, professor voor fotografie aan de Vrije Universiteit van Brussel, analyseert in zijn publicatie *De lichte kamer. De onverborgen fotografie* (2005), een hedendaags vervolg op *Camera Lucida* van Barthes, de encenering als beeldende strategie in de fotografie. De vier strategieën dienen als leidraad voor de manier waarop Tandberg en Brotherus de fotografie in hun zelfpresentaties integreren.

Als eerste strategie noemt hij de encenering van het subject. Hieronder verstaat hij de 'fotografische zelfafbeelding, de zelfmanipulatie en de zelfsimulatie waarmee de fotograaf zijn eigen lichaam enceneert.'¹⁴⁰ De camera functioneert in deze encenering als een spiegel van het zelf. Swinnen koppelt deze strategie aan het rollenspel waarin het subject, de fotograaf, zichzelf par excellence in fictieve situaties manoeuvreert, zoals Tandberg dit doet in haar digitaal vormgegeven rollenspellen (*Living together, Boxing*).¹⁴¹ Maar juist door dit rollenspel blijft volgens Swinnen de identiteit van de kunstenaar verborgen.¹⁴² Als tweede strategie bespreekt Swinnen de encenering van het object. Hiermee mikt Swinnen op de bewuste vormgeving van het object dat voor de camera komt te staan. Dit object wordt gemaakt met als doel afgebeeld te worden. Het bestaat ook alleen omdat het afgebeeld wordt. Als derde strategie neemt Swinnen de encenering van het apparaat onder de loep. Hierin beroept hij zich op de Tsjechische filosoof Vilém Flusser (1920-1991) die het onderscheid maakt tussen twee types kunstenaar: de vinder en de uitvinder.¹⁴³ De term apparaat gebruikt Flusser bewust. Hij onderscheidt het apparaat en de machine. Een machine verandert volgens Flusser de wereld terwijl een apparaat de betekenis van de wereld verandert.¹⁴⁴ Het is het apparaat dat het zelf in de zelfpresentaties van Brotherus objectiviseert en het betekenis geeft. In zijn essay *Visualismus/ Dokumentarismus laut Müller-Pohle* (1982) karakteriseert hij de vinder met de eigenschappen van een documentarist en

¹³⁹ Barthes 1982 (noot 111), pp. 8-10.

¹⁴⁰ Johann Swinnen, *De lichte kamer. Onverborgen fotografie*, Antwerpen 2005, p. 124.

¹⁴¹ Swinnen 2005 (noot 140), p. 125.

¹⁴² Swinnen 2005 (noot 140), p. 125.

¹⁴³ Swinnen 2005 (noot 140), p. 126.

¹⁴⁴ Van Gelder en Westgeest 2011 (noot 121), pp. 188-190.

de uitvinder met die van de visualist.¹⁴⁵ Om het geheel concreter te maken noemt hij een voorbeeld waarin hij beschrijft dat de documentarist achter een muur zit en door een gat naar de wereld achter de muur kijkt en deze uiterst nauwkeurig observeert. De visualist zit ook achter deze muur maar zal te allen tijde proberen en nieuw gat te vinden of desnoods te maken om naar de wereld te kijken.¹⁴⁶ De vinder legt zich neer bij de functionele werkwijze van de camera zoals deze, bij wijze van spreken, in de gebruikershandleiding beschreven staat en zoekt zijn uitdaging meer in de esthetiek van zijn omgeving en minder in technische kwesties. De uitvinder daarentegen onderzoekt de mogelijkheden en grenzen van het technisch apparaat zelf.¹⁴⁷ Deze tweedeling was eveneens de inspiratiebron voor conservator John Swarkowski om in 1978 de tentoonstelling *Mirrors and Windows* in het MoMa in New York af te houden. *Mirrors* zijn in de tentoonstelling exemplarisch voor de uitvinder/ de visualist en *windows* voor de vinder/ documentarist. Het cruciale verschil tussen beiden zit in de reflexiviteit waarmee de fotograaf naar de wereld kijkt.¹⁴⁸ Aan de hand van deze beredening is Tandberg duidelijk een uitvinder die nieuwe wegen en gaten zoekt om naar zichzelf te kijken middels de fotografie. Brotherus daarentegen leunt op de capaciteiten van het apparaat en observeert zichzelf in een context die reeds bestaat.

De vierde strategie die Swinnen noemt, is de encenering van het beeld, de uitwerking van een bestaand beeld, een beeld dat de fotograaf zich op deze wijze toe-eigent. Tandberg maakt veelvuldig gebruik van de toe-eigening van bestaande beelden en bewerkt deze later digitaal verder. Deze vorm van encenering is bij uitstek relevant voor de digitale fotografie omdat de foto- als beeld op zich- verder bewerkt wordt tot een geënceneerd beeld. Dat wil zeggen dat het beeldend proces niet stopt bij de objectieve weergave van de realiteit maar dat het beeld aangepast wordt aan de subjectieve betekenis ervan die de fotograaf voor ogen heeft. Het beeld vormt zich naar het concept van de maker.

Samenvattend kan nu gesteld worden dat in de zelfpresentatie van Tandberg de encenering van het subject en de encenering van het beeld een grote rol spelen. Als een typische uitvinder van het beeld treedt zij buiten de grenzen van het medium fotografie en enceneert zij het subject (zichzelf) door middel van postfotografische ingrepen. Gevolglijk zou er een link moeten bestaan tussen de encenering van het subject, de encenering van het beeld en de digitale fotografie. En in hoeverre speelt het artistieke type van de uitvinder daarbij een rol? Een verband tussen deze vier componenten- de uitvinder, de encenering van het subject en het beeld en de digitale fotografie- zal in het volgende deel van dit hoofdstuk aan bod komen.

¹⁴⁵ Van Gelder en Westgeest 2011 (noot 121), p. 199.

¹⁴⁶ Van Gelder en Westgeest 2011 (noot 121), pp. 200-202.

¹⁴⁷ Swinnen 2005 (noot 140), p. 125.

¹⁴⁸ Van Gelder en Westgeest 2011 (noot 121), pp. 200-202.

Voor de case van Brotherus geldt dat zij gebruik maakt van een encenering van het object dat zij middels de analoge fotografie realiseert. Dit zou betekenen dat er een verband ligt tussen de encenering van het object en de analoge fotografie in het werk van Brotherus. In het hierna volgende zal ik doorgronden of deze twee verbanden -objectiviteit/ analoge fotografie en subjectiviteit/ digitale fotografie- van toepassing zijn in de oeuvres van Tandberg en Brotherus.

4.2. Analoge fotografie

In de analoge fotografie van Brotherus staan producent, product en productie in een enge afhankelijkheidsverhouding tot elkaar. De toepassing van 'het apparaat' als reproductie van de realiteit is nauw verbonden met de geloofwaardigheid van het product: de foto. Roland Barthes constateert dat de analoge foto altijd een getuigenis is van iets dat er daadwerkelijk geweest moet zijn.¹⁴⁹ De meest significante eigenschap van de analoge fotografie in de zelfpresentatie van Brotherus is deze enge verbintenis met de camera als reproductent van de realiteit. De analoge fotografie houdt de tijd vast in een beeld dat als afbeelding van de realiteit een object op zich wordt. Barthes noemt deze relatie met tijd een 'that has been' representatie.¹⁵⁰ De verhouding tussen Brotherus en de camera werd al eerder in deze scriptie vergeleken met het metafoor van de jager die met zijn geweer naar prooi jaagt.¹⁵¹ Brotherus is gefascineerd door het licht en het landschap en ziet zichzelf als menselijk lichaam in relatie tot deze twee. Interessant is dat zij zoekt naar de *decisive moments* door met een analoge camera op jacht te gaan, het type fotografie waarbij men pas later in de doka ziet 'of het schot raak is geweest'. Het metafoor van de jager wordt in Susan Sontag's *On Photography* (1977) uitgebreid besproken. Sontag zegt het volgende hierover: 'Like a car, a camera is sold as a predatory weapon—one that's as automated as possible, ready to spring.'¹⁵² Zij vervolgt: ' To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed.'¹⁵³ In het werk van Brotherus wordt een groot deel van het beeldend proces overgelaten aan de technische afhankelijkheden die de fotograaf heeft ten opzichte van het apparaat. Brotherus werkt bewust met lange sluitertijden. Een voorbeeld daarvan is het eerder besproken werk *Divorced Portraits* (hfst. 1) waarin zij zichzelf op een brug afbeeldt. Het menselijk oog registreert vaak het kortstondige en de plotse veranderingen die zich in het landschap voordoen terwijl de groothoekcamera het

¹⁴⁹ Barthes 1982 (noot 111), pp. 64-65.

¹⁵⁰ Barthes 1982 (noot 111), pp. 95-96.

¹⁵¹ Zie hoofdstuk 2.2. *Het zelf in relatie tot tijd en ruimte*, p. 49.

¹⁵² Susan Sontag, *On Photography*, Parijs 1977, p. 10.

¹⁵³ Sontag 1997 (noot 152), p. 10.

geheel registreert.¹⁵⁴ Snelle bewegingen worden niet vastgehouden op de gevoelige plaat waardoor het uiteindelijke product een weergave van monumentaal beeld is. De camera maakt zodoende een selectie van louter beeldelementen die zich reeds in het landschap gevestigd hebben. Projecteren we deze werkwijze op Barthes' theorie over het studium en het punctum, dan bepaalt het technische apparaat het punctum.¹⁵⁵ Het studium is de constante factor in een foto, zoals bijvoorbeeld het landschap, dat doorkruist wordt door het punctum, een gebeurtenis die het studium onderbreekt. Brotherus is in haar zelfpresentaties zelf het punctum maar haar aanwezigheid in het landschap laat zij aan de registratie van het apparaat over. Er is om deze reden sprake van een encenering van het object omdat Brotherus zichzelf als een constante in de ruimte moet positioneren om door de camera waargenomen te worden. Pas wanneer de positie volgens haar ideaal is voor de compositie van het beeld, drukt zij op de knop van de zelfontspanner. Op het resultaat reflecteert zij pas na de ontwikkeling van het negatief. Door de eigenschappen van de analoge camera volgt Brotherus een geheel andere route in de fotografische productie. De eerste stap die zij zet is het onderzoek naar zichzelf ten opzichte van de ruimte waarin zij gefotografeerd wil worden. De compositie moet in de realiteit kloppen en wordt pas dan door de camera, een technisch apparaat, in een afbeelding veranderd. Binnen deze procedure wordt de toepassing van het lichaam als een onderzoeksobject verklaarbaar. Haar lichaam maakt net als de andere 'componenten' in het beeld deel uit van een op vormen gerichte compositie die voorafgaand aan het fotografische proces bepaald wordt. Het belichten, ontwikkelen van het negatief en afdrukken van de foto zijn achteraf handelingen en hebben geen invloed meer op de compositie van het beeld. In de fotografische productie staat het werk van Tandberg haaks op dat van Brotherus.

4.3. Digitale fotografie

Aan het begin van zijn vierde essay 'De parabel van de jager' in de eerder genoemde publicatie van Swinnen begint hij met de vraag:

'hoe kan men het denkbeeldige fotograferen, de droombeelden van onze geest, dat wat alleen in onze verbeelding bestaat? Hoe kan fotografie een innerlijke, immateriële visie overbrengen, zij die alleen maar het reële kan registreren?'¹⁵⁶

In het geval van Tandberg is de digitale nabewerking van fotografie het antwoord op deze vraag. De beschrijvingen van Tandbergs werk uit hoofdstuk 1 tonen aan dat Tandberg in

¹⁵⁴ Kaila 2002 (noot 43), pp. 135-140.

¹⁵⁵ Barthes 1982 (noot 111), pp. 25-27.

¹⁵⁶ Swinnen (noot 140), p. 72.

geen enkele serie genoeg neemt met een onbewerkte foto.¹⁵⁷ Tandbergs series zijn postfotografische producties, kortom het resultaat van een fotografie na de fotografie.¹⁵⁸ In de digitale fotografie van Tandberg wordt het beeld al voor productie geduid. Hierin verschilt de toepassing van fotografie in de artistieke zelfpresentatie duidelijk van Brotherus die haar foto's pas na ontwikkeling van het negatief analyseert. Waar Brotherus in haar zelfpresentatie begint vanuit de ruimtelijke compositie die zich in de realiteit voordoet, begint het fotografische proces bij Tandberg pas bij de foto. Bij Tandberg stopt de productie niet bij deze foto. De relevantie van fotografie voor de zelfpresentatie gaat gevolgvijk verder dan alleen het fotograferen. De productie wordt aangevuld door de digitale nabewerking waardoor het medium niet meer slechts op zijn puur fotografische kwaliteiten beoordeeld kan worden maar ook op zijn potentie tot beeldmanipulatie.

De meest significante kwaliteit van de digitale fotografie in het werk van Tandberg is de onafhankelijkheid van het beeld ten opzichte van producent, product en productie. Deze onafhankelijkheid heeft invloed op de construeerbaarheid en deconstrueerbaarheid van haar zelfbeeld(en). In 1996 vindt in Kunsthalle Krems een tentoonstelling plaats die de titel draagt *Fotografie nach der Fotografie*. Het uitgangspunt voor deze tentoonstelling is volgens de conservatoren Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut und Florian Rötzer de verandering die de fotografie heeft doorlopen door de komst van digitale fototechnieken.¹⁵⁹ Zij snijden een aantal inhoudelijke vraagstukken aan die ik eveneens relevant acht voor de betekenis van fotografie in de zelfpresentaties van Tandberg. Alle vraagstukken gaan kritisch in op de geloofwaardigheid van de foto en de relatie tot de realiteit. Von Amelunxen e.a. concluderen een instabiliteit in de digitale fotografie. Met deze instabiliteit doelen zij op de afhankelijkheid van het beeld van *hard-en software* waarmee de postfotografische bewerking in gang wordt gezet.¹⁶⁰ Digitale beeldbewerkingssystemen staan nooit stil en blijven onderdeel van een dynamische ontwikkeling volgens de conservatoren, waardoor het digitale beeld aan continue actualisering onderhevig is.¹⁶¹ Waar het analoge beeld in de loop van de tijd hooguit verkleurt, moet het digitale bestand aan nieuwe systemen aangepast worden om in leven te blijven'.¹⁶² Aan de ene kant is dit inderdaad een factor die de digitale fotografie afhankelijk maakt, niet van de camera, maar van de digitale bewerkingsmiddelen. De onafhankelijkheid van het toestel die door de komst van digitale technieken in gang is gezet, wordt op deze manier ingeruild voor de afhankelijkheid van een andere techniek. Afgezien van de nog steeds aanwezige afhankelijkheid van techniek in de fotografie, heeft de digitale fotografie de

¹⁵⁷ Zie hfst. 1.1.1. *Het performatieve zelfportret*, p. 17.

¹⁵⁸ Stefan Iglhaut, Hubertus von Amelunxen, Alexis Cassel (ed.), *Fotografie nach der Fotografie*, tent. cat., München 1995, p. 5-6.

¹⁵⁹ Iglhaut e.a. 1995 (noot 158), pp. 6-10.

¹⁶⁰ Iglhaut e.a. 1995 (noot 158), pp. 7-8.

¹⁶¹ Medienkunstnetz: http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/kontinuitaeten_differenzen/16/.

¹⁶² Medienkunstnetz (noot 161).

afhankelijkheid van tijd en ruimte compleet losgelaten. Dit is een eigenschap van de digitale fotografie die Tandberg in staat stelt om 'het denkbeeldige en de droombeelden van haar geest' te verwerken in fotografische zelfpresentaties. De toe-eigening van beelden die zij (soms) niets eens zelf heeft geschoten maar die een ander van de wereld heeft gemaakt, integreert zij digitaal in het eindproduct. Tandberg werkt met beelden die zich reeds als meta-beelden in de wereld bevinden (Tagg). Zij eigent zich beelden toe en plaatst deze in een autobiografische context. Dit betekent aan de ene kant een vrijkaart voor de uitleving van haar fantasie maar aan de andere kant wordt de geloofwaardigheid van een foto sterk ondermijnd, sterker nog wordt de fotografie van haar identiteit beroofd als waarheidsgetrouw medium. Het is dit spel met de realiteit die de geloofwaardigheid van de foto, maar ook van haar zelfpresentatie in twijfel trekt. De ambivalentie waarin fotografie zich vanaf het begin van haar bestaan bevindt, zoals aan het begin van dit hoofdstuk beschreven wordt, maakt bewust onderdeel uit van haar zelfpresentatie. De manier waarop Tandberg met haar beelden omgaat, hen manipuleert door middel van digitale bewerkingen, lijkt metaforisch voor het identificatieproces van zichzelf. Via de zelfpresentatie met gemanipuleerde beelden stelt zij niet alleen de vraag naar de echtheid van een foto maar eveneens naar de echtheid van het fotografische zelfbeeld. In *Het fotografisch genoeg. Beeldcultuur in een digitale wereld* (2000) geeft Arjen Mulder een gedetailleerde analyse van de serie *Aftermath*. Hierin gaat hij in op de kwaliteit van digitale beeldmanipulatie.¹⁶³ De kwaliteit daarvan ziet hij in de mogelijkheid een perfecte en volmaakte fotogenieke weergave van het zelf te kunnen construeren. Volgens Mulder heeft dit eveneens te maken met de volmaakte fotogenie van haar zelfpresentatie.¹⁶⁴ Deze fotogenieke weergave wordt gerealiseerd door de snelheid en corrigeerbaarheid van het fotografieproces. Anders dan in de analoge fotografie ziet de fotograaf zijn geschoten beeld meteen terug op het beeldscherm van de digitale camera. De fotograaf kan een mislukte foto in een seconde verwijderen en in het zelfde moment een nieuwe maken. Voor de kwaliteit van de uitgangsfoto betekent dit dat deze vele maler lager ligt dan in het digitale proces. Dit is het moment wanneer Tandberg gebruik maakt van Swinnens vierde strategie in de encenering- de encenering van het beeld. De realiteit van de foto kan op deze manier naar de hand van de fotograaf, van Tandberg, gezet worden. Tandberg stelt dit transformatie- proces gelijk aan het menselijke identificatieproces. De veranderingen in de houding van de mens wanneer hij/ zij gefotografeerd wordt, tematiseert zij door de postfotografische productie van het zelfbeeld.

Voor haar laatste serie *Mumbles* is een sprekend voorbeeld van de encenering van het beeld. Tandberg laat zien hoe beelden zich verzelfstandigen. Het productieproces wordt door haar in gang gezet, maar eenmaal onderdeel van het digitale bewerkingsproces

¹⁶³ Mulder 2000 (noot 70), pp. 121-134.

¹⁶⁴ Mulder 2000 (noot 70), pp. 121-134.

verzelfstandigen zij zich en lijken zij zich geheel zonder toedoen van de kunstenaar verder te transformeren. Deze verzelfstandiging van de foto markeert het punt waarop de autobiografische zelfpresentaties van Tandberg veranderen in universele presentaties van het zelf, als het ware in meta-presentaties van het zelf. Het beeld reflecteert niet langer alleen op Tandberg zelf maar ook op het beeld-zijn.

Conclusie

In deze scriptie is onderzoek gedaan naar de artistieke zelfpresentaties van Vibeke Tandberg en Elina Brotherus die door middel van het medium fotografie verwerkelijkt worden. Maar waarop is de keuze voor dit medium gebaseerd? Na onderzoek van het oeuvre van deze twee fotografen en een verdieping in de kwaliteiten van analoge en digitale fotografie ben ik tot antwoorden op de volgende onderzoeksvraag van deze scriptie gekomen: *waarom kiezen Vibeke Tandberg en Elina Brotherus voor de fotografie als medium voor beeldende zelfpresentatie?*

Op basis van het literatuuronderzoek definieer ik de zelfpresentatie van Vibeke Tandberg als een performatief zelfportret. Deze constatering komt voort uit het feit dat de zelfpresentatie in het oeuvre van Tandberg een verschuiving doormaakt van het zelfbeeld dat toenemend gemanipuleerd wordt door digitale beeldbewerking en eindigt in een geabstraheerd concept van het zelf. De manipulatie van de zelfpresentatie in relatie tot de manipuleerbaarheid van een foto speelt een steeds grotere rol. De kwaliteiten van de digitale fotografie beginnen steeds nadrukkelijker in het beeld zelf aanwezig te worden. Tandberg stelt niet alleen vragen naar de geloofwaardigheid van zelfpresentatie maar ook naar de geloofwaardigheid van het medium door juist de manipuleerbaarheid ervan te benadrukken. Eigenschappen van de digitale fotografie die hierbij van belang zijn, zijn de voortdurende veranderingen in het medium die ten grondslag liggen aan de dynamiek van digitale fotografie. Daarnaast signaleert Arjen Mulder, die het werk van Tandberg geanalyseerd heeft binnen de context van vernieuwingen in de digitale beeldcultuur, dat zij gebruik maakt van de omkeerbaarheid van het medium. De snelheid waarmee beelden gemaakt worden in de digitale fotografie staat gelijk aan de snelheid waarmee zij verwijderd en opnieuw gemaakt kunnen worden. De corrigeerbaarheid van het beeld leidt volgens Mulder tot volmaakte en fotogenieke presentaties van het zelf waarbij de fotograaf steeds de volledige controle behoudt over de compositie van het beeld. Deze eigenschappen leiden uiteindelijk tot de conclusie dat de digitale fotografie een uitermate relevant medium is voor zelfpresentatie omwille van haar construeerbaarheid. De methodes die Tandberg toepast zoals de toe-eigening van bestaande beelden, de deformaties van het lichaam en de onafhankelijkheid van tijd en plaats in haar zelfpresentaties, hangen samen met deze construeerbaarheid. Deze construeerbaarheid relateer ik in dit onderzoek aan de onafhankelijkheid van de fotograaf en de camera, het apparaat van reproductie. De camera wordt in het werk van Tandberg ontkoppeld van de betekenis en functie als een apparaat dat in dienst staat van de reproductie van de realiteit. Het product dat uit dit apparaat voortkomt, is slechts de basis

voor verdere postfotografische productie. Als fotografe gaat zij op zoek naar de grenzen van haar medium. Dr. Johann Swinnen typeert kunstenaars zoals Tandberg als uitvinders omdat zij geen genoegen nemen met wat zij zien, maar de uitdaging zoeken in de verbeelding van het denkbeeldige. In haar zelfpresentaties enceneert Tandberg als uitvinder zowel het beeld op zich als ook zichzelf tot subject. De motivatie voor Tandberg om via de digitale fotografie tot zelfpresentatie te komen, ligt in de construeerbaarheid van het beeld en de construeerbaarheid van het zelf die samen komen in de digitale fotografie.

In de *case* van Brotherus is er een duidelijke relatie te herkennen tussen het onderzoekende zelfportret, de objectivering van het eigen lichaam en de eigenschappen van de analoge fotografie. Brotherus begint in haar oeuvre met de registratie van beslissende momenten in haar leven. Hier is sprake van een autobiografische documentatie van het zelf. In de loop van de tijd wordt een verschuiving zichtbaar in de verhouding die Brotherus heeft met haar lichaam. Het lichaam wordt uit zijn vertrouwde context gerukt als een identificatie kenmerk. Het staat niet langer in relatie tot identiteit maar wordt toenemend ingezet als onderzoeksobject. Brotherus reduceert het beeld van zichzelf tot puur esthetische elementen. Het lichaam wordt zodoende een sculptuur in het landschap dat los staat van het zelf. Hierbij komen twee kwaliteiten van de analoge fotografie naar voren die voor de zelfpresentaties van Brotherus essentieel blijken.

De afhankelijkheid tussen fotograaf en apparaat speelt daarbij op de eerste plaats een belangrijke rol. De camera registreert alleen wat zich in het landschap heeft gevestigd en een duidelijke positie in het beeld heeft ingenomen. Rasse bewegingen worden niet waargenomen vanwege de lange sluitertijden. De objectivering van het lichaam komt voort uit deze eigenschap en de notie dat Brotherus als 'vinder' de uitdaging zoekt in hetgeen dat reeds aanwezig is in het landschap. Zij observeert. Met de camera jaagt zij naar beelden die zich in de realiteit van haar omgeving bevinden. Het beeld dat daaruit voortkomt wordt pas na de productie beoordeeld en geselecteerd als kunstwerk op basis van wat de foto te bieden heeft. Dit is het punt waar de analoge productie van zelfbeelden stopt. Dit staat in in sterk contrast tot Tandbergs postfotografische producties.

De tweede essentiële eigenschap van de analoge fotografie is de relatie tot de realiteit. Wat gefotografeerd wordt, bestaat. Ook deze eigenschap staat in het teken van de objectivering van het lichaam. Brotherus ontplooit zichzelf ten opzichte van een reële tijd en plaats en maakt daarvan een afbeelding, terwijl Tandberg zichzelf pas later in de encenering van het beeld subjectieveert.

De digitale fotografie stelt Tandberg in staat zichzelf in het beeld te construeren tot een subject terwijl Brotherus door middel van analoge fotografie zichzelf tot een object in het fotografisch landschap reduceert. Naar aanleiding van dit onderzoek dat zich weliswaar

beperkt tot deze twee fotografen, kan geconcludeerd worden dat de fotografie een waardevol medium is om tot zelfpresentatie te komen. De kennis over de kwaliteiten ervan vervult in beide oeuvres een duidelijke functie die zijn uitwerking heeft op de wijze waarop de presentatie van het zelf geënceneerd wordt.

Gezien de beperkte aard van deze twee *cases* zou verder onderzoek zich kunnen verdiepen de verhouding tussen objectiviteit- analoge fotografie en subjectiviteit- digitale fotografie. In hoeverre is de relatie tussen beiden zoals aangetoond in dit onderzoek ook algemeen geldig voor de zelfpresentatie? Hierbij zou verdiepend in moeten worden gaan op de begrippen subjectiviteit en objectiviteit- los van het oeuvre van twee fotografen. De basis van dit onderzoek concentreert zich op de zelfpresentatie van twee specifieke kunstenaars. Het foto-theoretische onderzoek beperkt zich in deze scriptie zodoende tot de onderdelen en eigenschappen van fotografie die slechts voor deze *cases* relevant zijn. In een volgend onderzoek echter zouden de vruchtbare resultaten uit deze scriptie de basis kunnen vormen voor een nieuw onderzoek door in te zoomen op de fotografie, de relatie tot subjectiviteit en objectiviteit en de presentatie van het zelf op een universeel niveau.

Literatuurlijst

Auteur anoniem, 'Elina Brotherus' in: *booklet 6de Internationale Istanbul Biënnale*, 1999.

Jörg Bader Staunt, *Was Das Berlin der neunziger Jahre in Sachen Kunst und Klamauk so alles drauf hat*, 1998. Ontleend aan: <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/pdf/biennale1998.pdf> (10-06-2014).

Lars Bang Larson, 'Vibeke Tandberg' in: *Frieze issue 50*, januari/ februari 2000. Ontleend aan: http://www.frieze.com/issue/review/vibeke_tandberg/ (15-06-2014).

Sheyi Antony Bankale, discussie met Elina Brotherus, februari 2005. Ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/interviews/bankale_discussions_05.pdf (13-06-2014).

Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 1982.

Carel Bath (ed.), *Beauty and Intimacy*, tent. cat. Gemeentemuseum Den Haag, 2000.

Geoffrey Batchen, *Burning with desire*, Massachusetts 1997.

Paolo Bianchi, 'Die Kunst der Selbstdarstellung' in: *Kunstforum Band 181*, 2006.

Anneke Bokern, 'Reality and Deception' in: *Museumkr@nt* editie 46 2002.

Einar J. Borresen, *Vibeke Tandberg*, tent. cat. Rogaland Kunstmuseum Stravanger, Stravanger 1996.

Jelle Bouwhuis, *Footloose. De bevrijdende werking van manipulatie/ 22 September- 18 November 2001* in Stedelijk Museum Amsterdam.

S. Bright, *Autofocus- The self-portrait in contemporary photography*, London 2010.

David Britain, 'Introduction' in: *The creative camera*, issue 345 april/mei 1997.

Whitney Chadwick, 'An infinite play of empty mirrors' in W. Chadwick (ed.), *Mirror Images, woman, surrealism, and self-representation*, Massachusetts 1998.

D. Detrick, S. Detrick, A. Goldberg, *Self Psychology*, New York 2014 (1989).
Mark Durden (ed.), *Face On*, London 2000.

Alonso Dominguez, interview met Vibeke Tandberg voor *Berlin Art Journal* 26 januari 2012, ontleend aan: <http://www.berlinartjournal.com/issue/vibeke-tandberg-klosterfelde> (17-07-2014).

Mark St. John Erickson, *At a Glance. Exhibit looks at where self-resides in Hampton Roads, Virginia*, 2002.

Birgit Eusterschulte, *Selbstaauflöser : Elina Brotherus, Aino Kannisto, Sanna Kannisto, Fanni Niemi-Junkola, Salla Tykkä*, tent. cat. Fridericum, Kassel 2005.

Lorenzo Fuzi, 'You cannot see me from where I look at myself' in: Marco Pierini (ed.), *Francesca Woodman*, tent. cat. SMS Contemporanea, Siena 2010, pp. 165-171.

H. Van Gelder, H. Westgeest, *Photography in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, West Sussex 2011.

Frits van Gierstberg, *Questioning history. Imaging the Past in Contemporary Art*, Rotterdam 2008.

Frits van Gierstberg, 'Van realisme naar reality? Documentaire fotografie in het tijdperk van "post-media"' in: NAI uitgevers, *Documentaire nu! Hedendaagse strategieën in fotografie, film en beeldende kunst*, Rotterdam 2005, pp. 130-138.

Mika Hannula, 'A girl who looked past and beyond the camera' in: *Norden*, tent. cat., Kunsthalle Wenen 2000. Ontleend aan:
http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/hannula_girlwho_en_00.pdf (13-06-2014).

Christopher K. Ho, 'Vibeke Tandberg: Aesthetics of narcissism' in: *zingmagazine no. 12*, New York 2000.

Andrea Holzherr, 'Of Landscape' in: Elina Brotherus. *The New Painting. Next Level*, London 2005. Ontleend aan:
http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/holzherr_of%20landscape_05.pdf (12-06-2014).

A. Jones, T. Warr, *The artist's body*, London 2000.

Jan Kaila, *Decisive days: Elina Brotherus, Valokuvia photographs/photographs 1997-2001* (Interview met Elina Brotherus), Oulu 2002, pp. 124-141.

Brigitte Kölle, 'Beschlagnahme Spiegel, Fremdsprachen und andere Widrigkeiten des Lebens', in: Sabine Folie, Brigitte Kölle, Gerald Matt (red.), *Norden*, tent. cat. Kunsthalle Wien 2000.

D. Kuspit, 'The New Subjectivism: Inside Cindy Sherman' (1987) in: A. Jones, T. Warr, *The artist's body*, London 2000, pp. 258-259.

Jacques Lacan, 'The Mirror Stage as Formative of the function of the I as Revealed in Psychoanalytic experience' (1949) in A. Jones, T. Warr, *The artist's body*, London 2000, pp. 248-249.

Jhim Lamoree, 'Zowel de toneelspeelster als de regisseur in beeld' in: *Het Parool*, 25 sept. 2001, p. 6.

Christy Lange, 'Vibeke Tandberg' in: *Frieze issue 91*, mei 2005, ontleend aan:
http://www.frieze.com/issue/review/vibeke_tandberg1/ (15-06-2014).

Craig Level, interview door met Elina Brotherus voor *Next Level Magazine*, Augustus 2003. Ontleend aan:
http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/interviews/burnett_interview_en_03.pdf (15-06-2014).

Joanna Lowry, 'An Imaginary Place' in: J. Baetens, D. Green, J. Lowry (red.), *Theatres of the real*, 2009 Antwerpen.

Lev Manovich, 'How to compare one million images' in: David M. Berry (ed.), *Understanding digital humanities*, 2012.

Yayoi Motohashi-Mäki-Mantila, 'A Mirror of White Silence' in: Maria Hirvi, *Artist File, ars. 001: Elina Brotherus*, Helsinki 2008.

Patrick Scemama, interview met Elina Brotherus in: *Études d'apres modele, danseurs, Les éditions textuel*, Parijs augustus 2007. Ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/interviews/scemama_spirit_en_07.pdf (13-06-2014).

Susan Sontag, *On Photography*, Paris 1977.

Johann Swinnen, *De lichte kamer. Onverborgen fotografie*, Antwerpen 2005.

A. Tifentale, *The Selfie: Making sense of the "Masturbation of the self-image" and "Virtual mini-me"*, New York 2014.

Caspar Thomas, 'De glorieuze terugkeer van het ik. Ken uw selfie' in: *De Groene Amsterdammer* 2 juli 2014, ontleend aan: <http://www.groene.nl/artikel/ken-uw-selfie> (23-07-2014).

Marianne Torp (red.), *Reality Check*, tent. cat., Statens Museum For Kunst, Kopenhagen 2008.

Hannele Rantala, *Nudes in Waterscape*, Brochure Istanbul Biënnale, 2003. Ontleend aan: http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/rantala_nudes_en_03.pdf (12-06-2014).

Hanne Beate Ueland, 'That sense of mounting a staircase' in: Marit Woltman (red.), *Vibeke Tandberg*, tent. cat. Astrup Fearnley Museet For Moderne Kunst, Oslo 2003, pp. 41-49.

Angela Wenzel, 'Vibeke Tandberg' in: *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Keulen 2000.

Martina Weinhart, *Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst*, Bonn 2003.

Giacomo Zaza, *Vibeke Tandberg. The incognito of a multiple identity*, Rome 2006, pp. 15-21.

Overige bronnen:

Mediunkunstnetz:

http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/kontinuitaeten_differenzen/15/ (3-08-2014).

Galerie Kloostervelde:

http://cgi.kloosterfelde.de/user-cgi-bin/exhibitions/?s1=previous&s2=2012&s3=Vibeke_Tandberg&img=8 (18-07-2014).

Lijst van Afbeeldingen

Afbeelding 1. Vibeke Tandberg, *Aftermath #2*, 10-delige fotoserie in kleur, 30x40 cm 1994. Ontleend aan: <<http://www.modernamuseet.se/>> (16-07-2014).

Afbeelding 2. Vibeke Tandberg, *Living Together #12*, c-print en computer montage, 66x100 cm, 1996. Ontleend aan: <http://www.tomiokoyamagallery.com/artists_en/tandberg_en/> (16-07-2014).

Afbeelding 3. Vibeke Tandberg, *Faces*, computer montage, 800 x 316 cm, 1998. Ontleend aan: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/faces-1-12/>> (16-07-2014).

Afbeelding 4. Vibeke Tandberg, *Undo # 5*, c-print, 156 x 115 cm, 2003. Ontleend aan: <http://www.frieze.com/issue/review/vibeke_tandberg1/>.

Afbeelding 5. Vibeke Tandberg, *Untitled*, lightjet print, 121 x 177 cm, 2008. Ontleend aan: <http://www.gallerimgm.com/ARTISTS/vibeketandberg_works.htm> (16-07-2014).

Afbeelding 6.1. Vibeke Tandberg, *Breathe*, 2011, Digital Video (boven: detail, onder: *installationview*). Ontleend aan: <http://cgi.klosterfelde.de/user-cgi-bin/exhibitions/?s1=previous&s2=2012&s3=Vibeke_Tandberg&img=12> (17-07-2014).

Afbeelding 6.2. Vibeke Tandberg, *Eye eye*,(links) 2011, olie op doek. Ontleend aan: <http://cgi.klosterfelde.de/user-cgi-bin/exhibitions/?s1=previous&s2=2012&s3=Vibeke_Tandberg&img=8> (17-07-2014).

Afbeelding 6.3. *Hair scan #4*, (rechts) 2011, digitale pigment prints op *ilford archival* papier. Ontleend aan: <http://cgi.klosterfelde.de/user-cgi-bin/exhibitions/?s1=previous&s2=2012&s3=Vibeke_Tandberg&img=1> (17-07 2014).

Afbeelding 7. Elina Brotherus, *Wedding portraits*, diptych, 2 x 70 x 60cm, 1997. Ontleend aan: <<http://www.elinabrotherus.com/photography/das-madchen-sprach-von-liebe/>> (1-08-2014).

Afbeelding 8. Elina Brotherus, *Divorce Portrait*, 130 x 105 cm, 1998. Ontleend aan: <<http://www.elinabrotherus.com/photography/das-madchen-sprach-von-liebe/>> (1-08-2014).

Afbeelding 9. Elina Brotherus, *This is the first day of the rest of my life*, triptych 70 x 57cm + 2 x 70 x 88cm, 1998. Ontleend aan: <<http://www.elinabrotherus.com/photography/das-madchen-sprach-von-liebe/>> (1-08-2014).

Afbeelding 10.1. Elina Brotherus, *Revenue*, 80 x 62 cm, 1999. Ontleend aan: <<http://www.elinabrotherus.com/photography/suites-francaises-2/>> (1-08-2014).

Afbeelding 10.2. Elina Brotherus, *Désolée*, 70 x 56 cm, 1999. Ontleend aan: <<http://www.elinabrotherus.com/photography/suites-francaises-2/>> (1-08-2014).

Afbeelding 11. Elina Brotherus, *The New Painting, Vue 2, soir*, 80 x 101cm, 2003. Ontleend aan: <<http://www.elinabrotherus.com/photography/the-new-painting/>> (1-08-2014).

Afbeelding 12.1. Elina Brotherus, *Baigneurs 2 (Filmstill)*, video, 2003. Ontleend aan: <http://www.bozar.be/activity.php?id=11616&lng=en> (17-07-2014).

Afbeelding 12.2. Elina Brotherus, *Baigneurs 1 (Filmstill)*, video, 2003. Ontleend aan: <http://www.hfcollection.org/baigneurs/> (17-07-2014).

Afbeelding 13. Rembrandt van Rijn, *Hendrickje Stoffels, badend in een rivier*, 1654, Olieverf op paneel, 61.8 x 47 cm, *National Gallery*, Londen. Ontleend aan: <http://www.nationalgallery.org.uk/upload/img/rembrandt-woman-bathing-stream-hendrickje-stoffels-NG54-fm.jpg> (13-08-2014).

Afbeelding 14. Elina Brotherus, *Der Wanderer 2*, 80x97cm, 2004, kleurfoto. Ontleend aan: <http://www.elinabrotherus.com> (18-07-2014).

Afbeelding 15. Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, olie op doek, 98.4 x 74.8 cm, 1818. Ontleend aan: http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/19th_Century.html (1-08-2014).

Afbeelding 16. Elina Brotherus, *Artist and Model Reflected in a Mirror nr.1* (Artist and Model series), 130X 104 cm, 2007. Ontleend aan: www.elinabrotherus.com/photography/the-artist-and-her-model/ (2-08-2014).

Afbeelding 17. Vibeke Tandberg, *Boxing (1)*, 1998, kleurfoto, 91 x 137 cm. Ontleend aan: <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/images.htm> (7-07-2014).

Afbeelding 18.1. Elina Brotherus, *Francesca Woodman's Aunts (filmstill, 1ste shot)*, 2 min 53 sec., 16mm film, 2013. Ontleend aan: <http://www.elinabrotherus.com/videos/#v2> (10-07-2014).

Afbeelding 18.2. Elina Brotherus, *Francesca Woodman's Aunts (filmstill, 1ste shot)*, 2 min 53 sec., 16mm film, 2013. Ontleend aan: <http://www.elinabrotherus.com/videos/#v2> (10-07-2014).

Afbeelding 19. Elina Brotherus, *Miroir (filmstill)*, 2001, DVD loop, 2 min 25 sec. zonder geluid. Ontleend aan: <http://www.hfcollection.org/le-miroir/> (17-07-2014).

Afbeelding 20.1. Vibeke Tandberg, *Line 4*, 1999, collectie Phillips de Pury & Company New York. Ontleend aan: www.artnet.com/artists/vibeke-tandberg/past-auction-results (12-07-2014).

Afbeelding 20.2. Vibeke Tandberg, *Line 1*, 1999, collectie Christie's New York. Ontleend aan: www.artnet.com/artists/vibeke-tandberg/past-auction-results (12-07-2014).

Afbeelding 21.1. Elina Brotherus, *Artist at work*, 70x84.5cm, 2009. Ontleend aan: www.elinabrotherus.com/photography/artists-at-work/ (2-08-2014).

Afbeelding 21.2. Elina Brotherus, *Artist at work*, 70x84.5cm, 2009. Ontleend aan: www.elinabrotherus.com/photography/artists-at-work/ (2-08-2014).