# Artistieke opvattingen over de horizon in de fotografie

*De horizon in het werk van Jan Dibbets, Hamish Fulton en Hiroshi Sugimoto*

Hiroshi Sugimoto, *Seascape: North Atlantic Ocean, Cape Breton*, 1996.


Inleiding

1. De horizon in de schilderkunst
2. De horizon in de fotografie
3. De horizon in het werk van drie fotografen
4. Conclusie

Bronnen



2016 Masterscriptie Roel Hoogenboom 3684490

Universiteit Utrecht, Geesteswetenschappen, Moderne en hedendaagse kunst

Docent: dr. Hestia Bavelaar

# Inleiding

Vanaf het ontstaan bijna twee eeuwen geleden is de fotografie steeds meer doorgedrongen tot in alle geledingen van de maatschappij en als beeldend medium niet meer weg te denken in onze communicatie. Fotografie legt met behulp van licht en tijd de concrete, ruimtelijke werkelijkheid vast in een afbeelding zoals mensen, objecten, plaatsen en gebeurtenissen. Een foto blijkt in veel gevallen geen eenduidige informatie af te geven en te kunnen leiden tot dubbelzinnige interpretaties. Het bekijken van een foto kan ook verwondering wekken of leiden tot fascinatie. Daardoor bieden foto's aantrekkelijke opties voor gebruik in artistieke uitingen.

Zoals alle afbeeldingen zijn ook foto's erop gericht de beschouwer een bevattelijk beeld te leveren van het gefotografeerde onderwerp. Of zo'n beeld aannemelijk of begrijpelijk is hangt af van de manier waarop we gewend zijn te kijken en de maker zal zich er doorgaans op richten daarbij aan te sluiten. Hoe de ruimtelijke werkelijkheid wordt vastgelegd volgt dus de regels van het systeem waarin we gewend zijn waar te nemen. Dat systeem heeft in de loop van de eeuwen veranderingen ondergaan maar de bouw van het fototoestel is nog steeds gebaseerd op die van de *camera obscura* die vanaf de 15e eeuw is ontwikkeld. Via een kleine opening wordt op de tegenoverliggende wand de buitenruimte geprojecteerd volgens het *lineair perspectief* dat Alberti als een van de eersten theoretisch onderbouwde.[1] In dit perspectief is de horizon een essentiële lijn waar vluchtpunten op samenkomen. De verkleining van objecten naar achteren toe kan via deze lijn mathematisch worden geconstrueerd.

In *Photography Theory in Historical Perspective* geven van Gelder en Westgeest een overzicht over de theorievorming van de diverse aspecten van fotografie.[2] Ze behandelen de aspecten representatie, tijd, plaats en ruimte, de sociale functie en fotografie die over zichzelf gaat. Ze constateren dat theoretici weinig aandacht hebben besteed aan hoe in foto's wordt omgegaan met concepten van *plaats* en *ruimte*.[3] Toch roept fotografie sterk een gevoel op van plaats, het lijkt bijvoorbeeld belangrijk te weten waar een foto is genomen. Volgens van Gelder en Westgeest kunnen er ondanks de geringe theorievorming op dit gebied toch argumenten worden gevonden, bijvoorbeeld in beschrijvingen van het werk van fotografen en dan voornamelijk in opmerkingen die hierover meestal terloops zijn gemaakt. Ook is het volgens hen mogelijk argumenten te ontwikkelen op basis van theorieën in andere vakgebieden, zoals de sociale geografie en de filosofie.

---

[1] Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, vert. Lex Hermans, inl. Caroline van Eck en Robert Zwijnenberg, Amsterdam 2011[2] (*De Pittura,* 1435).
[2] Hilde van Gelder en Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Chichester 2011.
[3] van Gelder 2011 (zie noot 2), p. 112.

Typerend voor foto's is dat de oorspronkelijke ruimtelijke kwaliteit en omgeving eraan zijn ontnomen. De waarneming van de inhoud van een foto wordt bijvoorbeeld beïnvloed door de isolering uit de oorspronkelijke context en door de presentatie in een nieuwe context. De Franse kunsthistoricus Philippe Dubois heeft in 1998 een aanzet gegeven tot theorievorming met betrekking tot de isolering. Hij beschouwt de fotografie als een richtinggevende epistemische categorie, een nieuwe vorm van het denken, die op een specifieke manier ingaat op het teken, de tijd, de ruimte, de werkelijkheid, het subject, het zijn en het doen.[4] Hij beschouwt een foto als combinatie van beeld én handeling, een *beeld-handeling:* de handeling bevat het maken én het kijken. Hij preciseert de isolatie als gevolg van de fotografische beelduitsnede door te stellen dat alle fotografie werkt als een mes door zowel ruimte als tijd.[5] De uitsnede bevestigt het andere deel dat niet wordt uitgesneden, het buitengeslotene. In een foto zitten talloze verwijzingen naar het buitengeslotene, zoals het *decor* in de foto dat refereert aan andere, aansluitende ruimten. Hij onderscheidt vier categorieën van theoretische gevolgen voor de relatie van de foto met dat wat wordt buitengesloten.[6] Er zijn gevolgen voor 1. de oorspronkelijke ruimte waaruit de foto is geïsoleerd, 2. de gerepresenteerde ruimte waar de foto naar verwijst, 3. de gerepresenteerde ruimte in de foto zelf en 4. de 'topologische' ruimte waarin de beschouwer zich bevindt. Onder topologie verstaat Dubois datgene wat de basis vormt van iemands bewustzijn van zijn fysieke aanwezigheid in de wereld als verticaal, loodrecht op de horizontaliteit van de bodem staand wezen.[7] Categorieën 2. en 3. gaan over de ruimte die te zien is in de foto. Categorieën 1. en 4. betreffen de externe relatie tot de foto. Dubois beargumenteert dat iedere foto een uitspaak doet over deze vier categorieën.

In deze scriptie wil ik nagaan hoe door enkele kunstenaars de *horizon* wordt ingezet bij de suggestie van ruimte in een foto en de invloed die de uitsnede door het kader daarbij uitoefent. Ik wil me beperken tot het begrip ruimte. Van Gelder en Westgeest noemen zowel het begrip plaats als ruimte en verstaan daaronder de visuele, driedimensionale opbouw van de wereld om ons heen. De begrippen plaats en ruimte worden echter in diverse wetenschapsgebieden verschillend geïnterpreteerd.[8] Het begrip plaats lijkt geschikt voor een concrete plek die een eigen betekenis heeft gekregen en het begrip ruimte voor de neutrale, abstracte, driedimensionale werkelijkheid waarbinnen objecten zich ten opzichte van elkaar bevinden. Mijns inziens is het begrip plaats vooral te koppelen aan verslaglegging en documentaire fotografie en het begrip ruimte beter te gebruiken bij foto's met een algemeen kunstzinnig doel. In dit onderzoek beperk ik me daarom tot gebruik van het

---

[4] Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Dresden 1998, p. 62.
[5] Dubois 1998 (zie noot 4), pp. 155-213.
[6] Dubois 1998 (zie noot 4), pp. 174-175.
[7] Dubois 1998 (zie noot 4), p. 209.
[8] Zie voor een overzicht van de verschillende begrippen: van Gelder 2011 (zie noot 2), pp. 113-115.

begrip ruimte omdat ik me richt op de visuele, driedimensionale opbouw in een kunstzinnige foto en niet op een specifieke, verhalende betekenisgeving.

Waarom de horizon? Een foto heeft zoveel verschillende aspecten die verband houden met het begrip ruimte dat het voor onderlinge vergelijking van foto's noodzakelijk is te kiezen voor één herkenbaar ruimtelijk element. Het is daarbij wenselijk dat het element iets zegt over meerdere ruimtelijke eigenschappen in de foto en dat die in een samenhangend verband kunnen worden besproken. De horizon voldoet hieraan. Bovendien ligt de keuze van de horizon voor de hand omdat de horizon een structurerend deel is van het lineair perspectief dat onafscheidelijk is gekoppeld aan de fotografische opname. Zichtbaar of niet, in een foto is de horizon voortdurend aanwezig. De horizon doet zijn invloed gelden op de weergave van objecten en plaatst ze onderling in één ruimtelijk verband. De horizon neemt een centrale plaats in die de beschouwer de illusie geeft zelf te zijn opgenomen in de weergegeven ruimte. Op deze manier helpt de horizon ons bij het interpreteren van de weergegeven ruimtelijke situatie en het accepteren van de afbeelding als geloofwaardige weergave waarin we bereid zijn ons mentaal te begeven. De horizon en het zichtpunt van de beschouwer zijn wederzijds op elkaar betrokken. Enerzijds hangt de positie van de horizon af van het zichtpunt van de beschouwer en refereert dus aan de plaats die hij of zij inneemt. Anderzijds is de horizon de uiterste grens van het zichtveld van de beschouwer en schept zo een ruimst mogelijk kader waarbinnen zichtbare elementen ten opzichte van elkaar zijn gesitueerd. Door de vertrouwdheid van de toepassing van een mathematisch perspectief in vrijwel alle afbeeldingen die we dagelijks zien, zijn we ons lang niet altijd bewust van de rol die de horizon hierin speelt. In alle foto's is de horizon toch latent aanwezig als basis voor de constructie die het ons mogelijk maakt in een foto ruimte te zien.

Het is nodig het begrip horizon af te bakenen ten opzichte van het gebruik in andere kennisgebieden. De Franse filosoof en kunsthistoricus Céline Flécheux beschrijft de vele aspecten die het begrip horizon heeft, het wordt bijvoorbeeld ook gebruikt in de poëzie en de literatuur, in de visuele kunsten, in de experimentele psychologie, in de filosofie vooral in de fenomenologie, in de mathematica, de natuurkunde, de luchtvaart, de navigatie, de geologie en de astronomie.[9] Het begrip horizon wordt zowel toegepast in termen van ruimte als in termen van tijd. In deze scriptie beperk ik me tot de horizon als kim of einder, de visuele contour die de uiterste grens vormt van iemands blikveld en die zich aftekent ten opzichte van de lucht erboven. Omdat deze horizon zichtbaar is kan men hem ook vastleggen in een foto. In ideale gevallen zoals bij zeegezichten valt de horizon nagenoeg samen met de denkbeeldige of geconstrueerde horizon van het lineair perspectief. Waar zich in de verte bergruggen of bosschages bevinden kan de horizon enigszins afwijken van de

[9] Céline Flécheux, *L'Horizon*, Parijs 2014, pp. 19-20.

denkbeeldige horizon. In foto's blijft de denkbeeldige horizon, die kan worden afgeleid uit de verkleining van de objecten, de ruimte zijn samenhang geven.

De aanwezigheid van de horizon in ons dagelijks leven is zo gewoon dat we ons er weinig van bewust zijn maar hij is essentieel voor onze visuele waarneming en ruimtelijk oriëntatie. Vanuit diverse kennisgebieden kan het belang van de horizon aannemelijk worden gemaakt. Vanuit de 'topologie' zoals Dubois die term hanteert, is de orthogonaliteit van onze topologische registratie relevant.[10] Voor ons ruimtelijk bewustzijn als rechtopstaand wezen is naar mijn mening de horizon dan een aannemelijke referentie omdat in de verte het aardoppervlak is te zien als liggende lijn. Vanuit de biologie kan het belang van de horizon voor de mens aannemelijk worden gemaakt door te beredeneren hoe de opbouw van ons organisme is ingesteld om in primitieve omstandigheden te overleven. We hebben twee beweeglijke ogen die tot in het oneindige op objecten kunnen focussen om te kunnen beoordelen of zich aan de horizon gevaar of prooi aftekent. In de filosofie duidt Flécheux de horizon als een essentieel en paradoxaal instrument om de betrekkingen tussen de aarde en de hemel te overdenken. Door zijn onveranderlijkheid geeft hij ons de verzekering dat de wereld een zekere stabiliteit kent.[11] Ze geeft aan dat de horizon ons het gevoel geeft dat we het beginpunt zijn van de ruimte die zich voor ons uitstrekt en dat we alleen onze positie kunnen bepalen door middel van oriëntatiepunten. Ze beschrijft in *L'Horizon* hoe vanaf de 15e eeuw de horizon een artistiek probleem wordt en hoe er in het visuele perspectief mee wordt omgegaan.[12] De Nederlandse filosoof Ton Lemaire laat in *De filosofie van het landschap* zien hoe het landschap schilderkunstig is afgebeeld gedurende de laatste vijf eeuwen en onderstreept daarbij ook het belang van de horizon. Hij komt tot de conclusie: 'Landschap is een door de horizon verbonden en verenigde eenheid van natuur en cultuur'.[13] Zowel Flécheux als Lemaire schetsen hoe in de schilderkunst aan het einde van de Middeleeuwen de horizon verschijnt door toepassing van het *atmosferisch perspectief*. Vanaf de Renaissance is de horizon de basislijn voor de lineaire constructie waarmee de afbeelding overtuigender wordt gemaakt. Vanaf het begin van de 19e eeuw wordt in de romantische schilderkunst extra nadruk gelegd op de horizon als representant van een groots universum. In deze benadering van *het sublieme* die bekend is van onder meer de schilderijen van Caspar David Friedrich (1774-1840) zijn fantastische landschappen weergegeven waarin de mens is afgebeeld als minuscuul schepsel temidden van het grote geheel van natuurkrachten. Het mathematisch perspectief wordt vanaf het begin van de 20e eeuw op diverse wijzen ter discussie gesteld. Door het te negeren of te

---

[10] Dubois 1998 (zie noot 4), p. 209.
[11] Flécheux 2014 (zie noot 9). Céline Flécheux, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art,* Rennes 2009, p. 118. Verwijzing door Erik Verhagen in: Rudi Fuchs, Erik Verhagen en Laura Stamps (red.), *Jan Dibbets. Horizons*, uitgave bij tent. Parijs (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, reizende tentoonstelling) 2010, p. 35.
[12] Flécheux 2014 (zie noot 9), pp. 69-98.
[13] Ton Lemaire, *De filosofie van het landschap*, Amsterdam, 2007[9], p. 71.

ontkrachten geven diverse kunstenaars vorm aan eigen opvattingen over de werkelijkheid. Bekende kunstenaars zoals Picasso, de Chirico en Duchamp hebben daar ieder op de hun bekende wijze uiting aan gegeven. Picasso en kunstbroeders verbonden in het vlak van een kubistische voorstelling vele perspectieven. De Chirico manipuleerde bewust zichtlijnen, ruimtelijke vormen en lichtval om het klassieke perspectief te ontregelen. Duchamp probeerde op velerlei manieren het mathematisch perspectief te ontkrachten. Anderen zoals Hiroshi Sugimoto en Jeff Wall zijn tegen het einde van de 20e eeuw in het voetspoor van Duchamp getreden en verder gegaan met de (on)mogelijkheden van de horizon.[14] Ook met de Nederlandse kunst blijkt de horizon nauw verweven. Mondriaan en Dibbets hebben een naam verworven in relatie tot de horizon.

De horizon en de fotografie bezitten eigenschappen die elkaar vaak tegen lijken te spreken. De horizon is als ruimtelijk begrip niet eenduidig ook al is hij duidelijk te zien. Flécheux gaat in *L'Horizon* uitgebreid in op de aard van de horizon en behandelt de diverse, vaak tegenstrijdige eigenschappen. In de loop van de tijd heeft de horizon als begrip verschuivingen ondergaan. In het oude Griekenland gold de horizon vooral als begrenzing van een terrein of gebied. Vanaf de 17e eeuw kwam de nadruk veel meer te liggen op wat er achter kon liggen, de oneindigheid. De horizon begrenst dus de blik maar is ook oneindig ver weg. Zo zijn er meer dubbelzinnigheden. De horizon scheidt de aarde van de hemel maar hij verbindt ze ook. Hij is zowel emotioneel als rationeel. En je ziet hem wel maar in feite bestaat hij niet want je kunt er niet bij in de buurt komen.[15] De fotografie is eveneens dubbelzinnig. Een fotoapparaat kan een onderwerp visueel zeer accuraat en tot in details vastleggen en lijkt daardoor objectief te registreren. Toch kunnen foto's liegen, stelde Susan Sontag in 1977 vast.[16] Vanaf de eerste experimenten met fotografie kon men afbeeldingen al manipuleren. Wat op een foto wordt getoond is beïnvloed door de fotograaf vanuit zijn persoonlijke visie: het materiaal, het standpunt, de kadrering, het tijdstip, de afdruk, de presentatie. Toch kleeft aan foto's nog steeds een sentiment van waarheidsgetrouwheid. Een foto is immers het directe fysieke gevolg van de aanwezigheid van een bestaand object. Roland Barthes wees in 1980 op deze meest kenmerkende eigenschap van een foto namelijk dat die direct afkomstig is van het gefotografeerde onderwerp, dat dus werkelijk moet (hebben) bestaan.[17] Een foto kan veel meer dubbelzinnigheden bevatten. Volgens de bekende tekenleer van Peirce is een foto een teken zonder inhoud - een index - dat verwijst naar het gefotografeerde onderwerp - de referent. Een foto kan echter ook een icoon worden door een tijdloze gelijkenis te vertonen en kan een symbool worden door te verwijzen naar een algemene conventie. Wat op de foto staat wordt door een beschouwer gemakkelijk als 'echt' ervaren en betekenis gegeven.

---

[14] Hans Belting, *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall*, Köln 2009.
[15] Flécheux 2014 (zie noot 9), pp. 21-22.
[16] Susan Sontag, *Over fotografie*, Utrecht 1980[2], p. 72. Oorspronkelijk verschenen als *On Photography*, New York 1977.
[17] Het bekende begrip 'Dat-is-geweest', Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York 1980.

Meer nog dan schilderkunst is een foto in staat direct emoties op te roepen. Ondanks het feit dat de foto de werkelijkheid niet is maar deze alleen maar weergeeft kan men zeer sterk op een foto reageren. Na de invoering van de digitale techniek aan het einde van de 20e eeuw is voor iedereen een gehele of gedeeltelijke bewerking van een foto mogelijk geworden die niet meer is te zien of te traceren. Kunsthistoricus Frits Gierstberg, hoofd tentoonstellingen van het Nederlands Fotomuseum in Rotterdam, stelt dat de oude grenzen tussen registrerend/ documentair en geënsceneerd/ fictief definitief zijn verdwenen: 'We kunnen het verschil niet meer zien en niet meer weten.'[18] Dat leidt tot verlies aan geloofwaardigheid van de technisch reproduceerbare media als fotografie en film. Ook kunstcriticus Domeniek Ruijters stelt in *Metropolis M* (2012) dat 'fotografie bezig is zich los te weken van de werkelijkheid, om een eigen universum te creëren, met eigen wetten en eigen regels.'[19] Toch blijft een foto nog steeds het karakter van een waarheidsgetrouwe afbeelding behouden. Dit heeft vermoedelijk ook te maken met de manier waarop onze hersenen visuele informatie verwerken via twee systemen. Een cognitief systeem brengt de informatie in verband met eerdere ervaringen, het limbisch systeem verwerkt informatie zeer snel reflexmatig en genereert sterke, emotionele reacties. Een foto is dus zowel objectief als subjectief, zowel afstandelijk als emotioneel. Andere dubbelzinnigheden van de fotografie zijn: een foto toont het verleden in het heden en in een foto staat alles stil maar beweging is toch te zien door onscherpte of door bevriezing van een moment. Een voor deze scriptie extra interessante dubbelzinnigheid is dat een foto een plat vlak is dat tegelijk een ruimte kan tonen.

Deze scriptie gaat dus over een paradoxaal element in een paradoxaal medium. Is de bestudering van de dubbelzinnige horizon in de fotografie wel goed mogelijk als ook de fotografie zelf zoveel dubbelzinnige interpretatie toelaat? Leidt dit niet tot één groot raadsel waarover geen zinnige uitspraken meer mogelijk zijn? Toch kunnen in het oeuvre van kunstenaars feiten worden vastgesteld. Foto's zijn concrete objecten en over wat daarop is te zien kunnen feitelijke uitspraken worden gedaan. Er kan navolgbaar worden beargumenteerd hoe interpretaties tot stand komen. De artistieke visie van kunstenaars kan worden beschreven op basis van hun werk en aan de hand van onderzoek en beschrijvingen door historici en biografen. Er kan worden opgetekend wat kunstenaars zelf over hun werk hebben gezegd. Op die manier is het wel degelijk mogelijk om een deel van dit gebied in kaart te brengen. Bovendien is de horizon in veel foto's zichtbaar aanwezig en zo niet, dan kan hij uit de plaats en stand van de zichtbare objecten worden afgeleid. Daarmee kan in deze scriptie een duidelijke keuze worden gemaakt voor relevante foto's in relevante oeuvres.

In dit onderzoek richt ik me op kunstenaars die bewust kiezen voor toepassing van de horizon in hun werk. De onderzoeksvraag luidt: *Welke opvattingen hebben drie verschillende hedendaagse*

---

[18] Frits Gierstberg, 'Realisme van het fragment' in: *Orna Wertman, Bird Lands*, eigen beheer 2013, p. 30.
[19] Domeniek Ruyters, 'Wij de foto', in: *Metropolis M*, nr. 4 (2012), pp. 34-41.

*kunstenaars over de horizon in hun foto's?* Deelvragen zijn: hoe passen deze kunstenaars de horizon toe, wat betekent dit voor de waarneming van de foto en wat hebben zij zelf gezegd over de toepassing van de horizon in hun werk?

Gekozen is voor drie hedendaagse, fotograferende kunstenaars die voortkomen uit het modernisme, waar het perspectief ter discussie is gesteld. Gekeken wordt naar de horizon in hun oeuvre in relatie tot de isolatie van de fotoafbeelding volgens Dubois. Om een zo breed mogelijk beeld te krijgen zijn kunstenaars gekozen met een zo verschillend mogelijke achtergrond. Jan Dibbets (1941) werkt in de Hollandse, abstracte traditie waarbij hij de beleving van de ruimte sterk laat beïnvloeden door het karakter van de horizon in een vlak land. Hamish Fulton (1946) is opgeleid in Londen en zijn werk volgt een conceptuele aanpak waarin hij kiest voor een romantische, landschappelijke benadering. Hiroshi Sugimoto (1948) komt oorspronkelijk uit Japan waar een traditioneel tijdsbesef de ervaring van het leven anders bepaalt dan in het Westen.

Achtereenvolgens worden behandeld de horizon in de beeldende kunst (hoofdstuk 1), de horizon in de fotografie (hoofdstuk 2) en de horizon in het werk van de drie kunstenaars-fotografen (hoofdstuk 3). Het afsluitend hoofdstuk biedt een bespreking en conclusies (hoofdstuk 4).

# 1. De horizon in de schilderkunst

De drang tot het precies vastleggen van de werkelijkheid, van personen, situaties en gebeurtenissen heeft in het begin van de 19e eeuw een impuls gegeven aan de uitvinding van de fototechniek en de toepassing ervan op velerlei gebied. In de modernistische opvatting gold vanaf dat moment in de schilderkunst niet meer de noodzaak tot een natuurgetrouwe afbeelding en konden de schilders een andere, eigen weg gaan volgen. Vóór de uitvinding van de fotografie was de teken- en schilderkunst de enige manier om een waarheidsgetrouwe en overtuigende afbeelding te verkrijgen. Men maakte daarbij veel gebruik van de horizon en het lineair perspectief. Als referentie voor het vervolg van deze scriptie wordt hier de rol van de horizon in de opeenvolgende schilderkunstige perioden geschetst. Ik baseer me op Flécheux' *L'Horizon* en op Alberti's *Over de schilderkunst*.[20]

De horizon begint vanaf de 15e eeuw in tweedimensionale afbeeldingen te verschijnen. De veranderende opvattingen over de algemene orde der dingen ligt hieraan ten grondslag. In de representatie van de ruimte is bij de middeleeuwse mens nog alles georganiseerd volgens een verticale hiërarchie. In de daarbij behorende traditie hebben de afgebeelde figuren een vaste grootte en plaats die overeenkomt met hun positie binnen de hiërarchie. Bij de opkomst van de Renaissance wankelt deze oriëntatie. Er worden nieuwe ontdekkingen gedaan en de nieuwsgierigheid richt zich op het horizontale, tot achter de horizon. In de schilderkunst beginnen de horizonnen de achtergronden van damast of goud te vervangen. De horizon is een nog niet door de kunstenaar geconstrueerde plaats maar de reproductie van een visuele impressie, een onbepaalde zone zonder vorm of kleur die de diepte van de verte oproept en de vlakken in het schilderij samenbindt. Deze zone ontstaat door het gebladerte in de verte in stappen hun groenheid te laten verliezen en evenzo de lucht te verhelderen tot aan wit toe. Leonardo da Vinci noemt dit perspectief het 'luchtperspectief' of *atmosferisch perspectief*. Al in het prille begin van de 15e eeuw ontdekt in Noord Europa de *Meester van Boucicaut* dit atmosferich perspectief, dat kort daarna ook wordt toegepast door Jan van Eyk, Mantegna en Giovanni Bellini. Steeds meer voelen de schilders zich genoodzaakt te zoeken naar oplossingen voor het einde van het blikveld. Het aantal zeestukken neemt toe en de blik dringt verder door. Ze zoeken een middel om het beeldvlak meer samenhang te geven en proberen de actie voor een waarnemer neer te zetten alsof die door een venster kijkt. Men ervaart het als noodzaak de wereld te benaderen via een betrouwbare, herkenbare en coherente representatie. Men wil de geschiedenis weergeven alsof de personages onze tijdgenoten zijn en de suggestie wekken alsof wij dezelfde ruimte delen als zij. Het kunstmatig perspectief doet zijn intrede. Het is een samensmelting

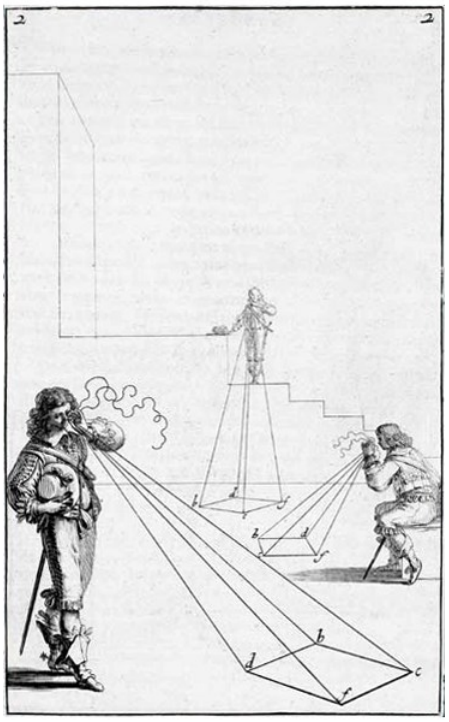
[20] Flécheux 2014 (zie noot 9). Alberti 2011 (zie noot 1).

van meerdere vakgebieden en praktijken: geometrie, optiek, ontwerp en humanistische programmatuur. In plaats van de nadruk op de collectieve waarden in de voorgaande periode wordt die nu gelegd op het individu. De mens wordt gemaakt tot 'de maat van alle dingen'. Er wordt dus rekening gehouden met de plaats van de waarnemer. Door dit perspectief wetenschappelijk te onderbouwen wordt het humanistisch doel versterkt de wereld te verbeelden als een systeem van logisch op elkaar betrokken gehelen, toegepast in een rationele, meetbare ruimte. In de ontwikkeling van het lineair perspectief vertegenwoordigen Brunelleschi, Masaccio en Alberti zeer belangrijke momenten.[21] Volgend op de eerste muurschildering in perspectief door Masaccio, de *'Drie-eenheid'* in de Santa Maria Novella in Florence en volgend op twee (verloren gegane) perspectivische weergaven door Brunelleschi, schrijft de humanist Leon Battista Alberti in 1435 *De pictura*, de eerste proeve van perspectief voor het gebruik door schilders.[22] In deze verhandeling fundeert Alberti theoretisch een methode van het *lineaire perspectief* en geeft aan wat de betekenis ervan is voor de schilderkunst. Een schilderij kan volgens hem worden opgevat als een dwarsdoorsnede van de *zichtpiramide* en is dus een doorsnede loodrecht op de kijkrichting naar het centrum van de afbeelding. In deze dwarsdoorsnede worden de afbeeldingen wiskundig bewijsbaar vastgelegd in hun juiste proportionele afmetingen. Hiermee presenteert Alberti de kern van zijn lineaire perspectiefconstructie en hij geeft er mee de theoretische verklaring voor de diverse perspectiefmachines die sinds die tijd in omloop zijn, zoals de *camera obscura*, die later door da Vinci uitgebreid is beschreven.

Alberti is nog niet duidelijk in de relatie van het verdwijnpunt tot het oogpunt buiten het schilderij. Maar hij benoemt de *middellijn* wel als een belangrijke constructielijn op de ooghoogte van de afgebeelde mens. Die lijn, die het verlengde van rechte lijnen via hun vluchtpunt in het oneindige samenbindt, kan mijns inziens worden opgevat als de denkbeeldige horizon omdat die zich in het oneindige op ooghoogte bevindt als men evenwijdig aan het grondvlak kijkt. De objecten in de afbeelding worden zo via de middellijn, die de horizon is, met elkaar in één ruimtelijk verband gebracht. Ook in de toepassing van de camera obscura projecteert het licht door één klein gat in een wand op de tegenoverliggende wand een voorstelling en volgt daarmee de principes van de zichtpiramide en het centraal perspectief. Met het *centraal perspectief* benadrukken de renaissanceschilders de eigenschappen van symmetrie en ordening die ten grondslag liggen aan hun klassieke wereldbeeld. De eenheid van deze ordening wordt visueel uitgedrukt in een systeem dat alle rechte hoeken in één centraal vluchtpunt laat samenkomen. De geprojecteerde ruimte in het perspectief van de 15$^{e}$ eeuw roept een gevoel op van zekerheid en de beschouwer ervaart de ruimte als een illusionistische voortzetting van zijn eigen ruimte. Zijn standpunt is duidelijk en logisch ten opzichte van dat wat wordt afgebeeld en lijkt aan te sluiten bij een algemene ordening der dingen.

[21] Alberti 2011 (zie noot 1), p. 20.
[22] Alberti 2011 (zie noot 1).

In de 16e eeuw ondergaat het begrip horizon een geweldige ommekeer ten gevolge van de grote wetenschappelijke en culturele veranderingen. Hij verandert van beslotenheid in openheid. Om uit een asymmetrische, antiklassieke scenografie overtuigende illusies te verkrijgen passen de maniëristen op verschillende plekken in de afbeelding de horizon apart toe. Desargues en daarna Abraham Bosse komen met een 'universele manier' van weergeven. Het is een vereenvoudiging van de perspectivische constructiemethode door de afstandspunten buiten het tafereel te brengen en door toepassing van een 'perspectivische schaal' waarmee op verschillende plaatsen punten op oriëntatierechthoeken kunnen worden geconstrueerd. Een aantal constructielijnen uit het centraal perspectief figureren niet meer in de tekeningen van Bosse hetgeen een indruk van grote levendigheid in het beeld mogelijk maakt in afwijking van de albertiaanse methode, die een vaste plaats toewijst aan de kijker met het zicht recht op het beeldvlak. Het schilderij is daardoor vanuit verschillende zichtpunten te bekijken zoals aangegeven in de afbeelding van de zichtpiramide van drie *perspecteurs* (zie afb. 1).



**Afb. 1.** Abraham Bosse, 'Les perspecteurs', plaat nr. 2 uit: *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit pied, comme le géométral*, 1647-1648.

In het West-Europa van de 18de eeuw, het zogenaamde 'tijdperk van de verlichting', krijgt de horizon een nieuwe rol toebedeeld. Er wordt veel nagedacht over de verhouding tussen maatschappij en natuur. In *Sense of Place* belicht Liz Wells hoe de romantiek in de literatuur, poëzie en de

beeldende kunsten sterk is verbonden met de exploratie en contemplatie van het landschap.[23] De Ierse filosoof Edmund Burke associeert het *sublieme* met verbazing, bijvoorbeeld over de grootsheid van de natuur, die ons zo overdondert dat we ons vermogen tot logisch denken kwijtraken en het sublieme ervaren als een onweerstaanbare kracht, als iets angstaanjagends.[24] Voor zijn Duitse tijdgenoot Immanuel Kant heeft het sublieme te maken met onbegrijpbaarheid, met wat niet door rationele analyse kan worden verklaard. Cruciaal in de discussie over het sublieme is de idee dat echte confrontaties met moeilijke omstandigheden weliswaar stimulerend of angstaanjagend kunnen zijn maar dat de voorstelling van dergelijke confrontaties in literatuur of kunst de mogelijkheid biedt tot een aangename contemplatie van het buitengewone (Burke) en tot de rationele analyse ervan (Kant). Later wordt het sublieme in verband gebracht met heroïek, wanneer avonturiers de wereld intrekken om bergen te bedwingen of nog niet op kaart gebrachte gebieden (zoals de Noordpool) te verkennen. Mogelijk als reactie op de analytische geest van de verlichting legt de romantische beweging aan het begin van de 19de eeuw de klemtoon op een meer spirituele omgang met de natuur. Voor de laat-18de-eeuwse Duitse filosoof en dichter Friedrich Schiller hebben esthetiek en de ervaring van schoonheid ook een morele betekenis, aangezien kunst bijdraagt tot de verfijning van onze waarneming en emoties. Een sterke representant van deze stroming is bijvoorbeeld de Duitse kunstschilder Caspar David Friedrich (1774-1840) die veelal personages afbeeldt ten opzichte van grootse, nevelige landschappen en zeegezichten. Wells haalt de historicus Eric Hobsbawm aan die erop wijst hoe moeilijk het is om precies te bepalen wat de romantiek inhoudt.[25] Volgens hem ontstaat de beweging aan het einde van de Franse Revolutie en kent ze haar hoogtepunt tussen 1830 en 1848, tijdens wat hij 'het revolutionaire tijdperk in Europa' noemt. De romantiek is niet noodzakelijk verbonden met revolutie maar het is wel een periode waarin politieke autoriteit en maatschappelijke structuren ter discussie worden gesteld. De beweging bestaat vooral uit jonge mannen die kunst en idealisme samenbrengen en zich afzetten tegen het midden. Het is een extremistische gezindheid die zich verzet tegen alle uitersten van het politieke spectrum.

In het begin van de 20e eeuw zijn er diverse kunstenaars die geen genoegen meer nemen met het gebruikelijke perspectief en aan het mathematisch perspectief beginnen te tornen. Schilders maken (soms verhuld) gebruik van fotografie maar juist door de waarheidsgetrouwheid van foto's hoeven schilders zich niet meer bezig te houden met de exacte weergave van de werkelijkheid en zijn daardoor als het ware 'vrijgemaakt' om de kenmerken van de schilderkunst zelf te onderzoeken. Er wordt geëxperimenteerd met verschillende gezichtspunten die worden gecombineerd in één afbeelding. De criticus John Berger beschouwt het kubisme als een plotseling opgekomen, nieuwe stap

---

[23] Liz Wells, 'Fotografie, natie, natuur', in: *Sense of Place*, Brussel 2012.
[24] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757.
[25] Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution*, London 1962.

in de schilderkunst die een andere waarneming van de wereld inhoudt.[26] Het reeds aan het eind van de 19e eeuw door Cézanne voorbewerkte kubisme toont tussen 1907 en 1914 in het werk van onder meer Picasso, Braque, Gris en Léger hoe vele perspectieven kunnen worden gebonden door het vlak van één schilderij.

De kunstschilder *Georgio de Chirico* (1888-1978) ondermijnt in zijn vroege werk rond 1914 vanuit een klassieke thematiek op verschillende manieren systematisch het bij de klassieken behorende centraalperspectief. Kunsthistoricus William Rubin toont aan hoe de Chirico door toepassing van meerdere, verschillende vluchtpunten de situering van de objecten elkaar voortdurend laat tegenspreken.[27] De samenhang van het renaissanceperspectief is verstoord en de aanvankelijke indruk van rust en stabiliteit is ondergraven. Ook ontkracht de Chirico het plastisch weergeven van objecten door gebruik te maken van een reliëftechniek die de vlakheid van de objecten versterkt. De bekende slagschaduwen in zijn werk staan los van een consistente lichtbron en lijken een eigen leven te leiden. De objecten in zijn schilderijen zien er daardoor unheimisch, onbegrijpelijk en soms dreigend uit. De Chirico bereikt zo dat de dingen er niet meer uitzien als algemeen gangbaar, maar een metafysisch aspect tonen, iets verborgens wat gewoonlijk slechts enkele individuen op een helder moment waarnemen.

In de ontwikkeling van de Nederlandse *abstracte* kunst speelt de horizon een belangrijke rol. Kunsthistoricus Erik Verhagen noemt de schrijver, dramaturg en dichter Paul Claudel (1868-1955) volgens wie het streven van de Hollandse schilderkunst is de realiteit als het ware op te heffen.[28] Dat bereikt volgens Verhagen een hoogtepunt bij Piet Mondriaan: *Compositie 10 in zwart en wit* (1915), ook wel getiteld *Pier en Oceaan*. Verhagen ziet dit als een beginpunt van een definitieve omslag in de richting van abstracte kunst waarin de ruimte wordt gegeometriseerd.

*Marcel Duchamp* (1887 – 1968) zet vraagtekens bij het mathematisch perspectief.[29] Naar aanleiding van zijn zeeziekte tijdens een zeereis in 1918 bemerkt hij dat zwaartekracht en perspectief hem ontglippen en schijnt het perspectief hem een illusie. In zijn werk stelt hij niet alleen de waarheidsaanspraak door de wetenschap ter discussie, maar ook het realisme in de kunst en het begrip kunstwerk zelf. Hij vermijdt het perspectief niet, maar gebruikt het als materiaal om mee te experimenteren: op talloze manieren stelt hij het ter discussie. Hij doet dat met paradoxale uitspraken

---

[26] John Berger, *Het moment van het kubisme*, Nijmegen 1976, pp. 27-47, vertaling door Kees Vollemans en Jan Eyking. Oorspronkelijke titel: 'The Moment of Cubism', uit *Selected Essays and Articles*, pp. 133-162, Harmondsworth Middlesex 1972 (1959). Berger ziet de manier van weergeven van de ruimte in afbeeldingen tot en met het kubisme veranderen in fasen. Hij geeft vier metaforische modellen voor renaissance-, barok-, romantische en kubistische kunst: achtereenvolgens spiegel, toneel, persoonlijk verslag en diagram.

[27] William Rubin in: Rubin, William, Wieland Schmied en Jean Clair, *Giorgio de Chirico. Der Metaphysiker*, tent. cat. München (Haus der Kunst) 1983, pp. 52-56.

[28] Paul Claudel. "Introduction à la peinture hollandaise". In: *L'oeil écoute*, Parijs 1946, p. 33. (édition Folio). Verwijzing in: Fuchs 2010 (zie noot 11), p. 39.

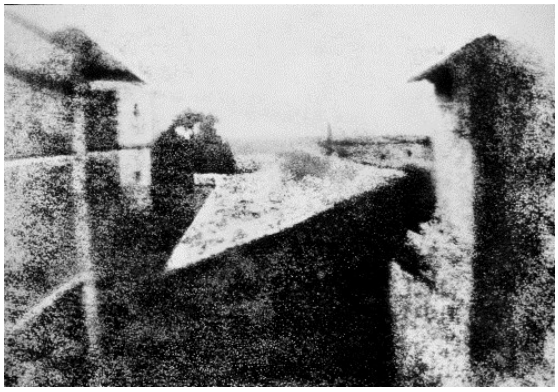
[29] Belting 2009 (zie noot 14).

en op mystificerende wijze in tekst, foto's en objecten, die niet als kunstwerk moeten worden beschouwd, maar meer een verslag zijn van de voortgang van zijn - levenslange - project. Duchamp heeft een bepalende invloed op de opvattingen over het begrip kunst. Het aloude perspectief verdwijnt als thema in de kunst. De conceptuele kunst in de zestiger jaren van de 20e eeuw maakt weinig aanspraak meer op natuurgetrouwe afbeeldingen. De Duitse kunsthistoricus Hans Belting brengt de kunstenaars *Hiroshi Sugimoto* en *Jeff Wall* in verband met Duchamp via hun opvattingen over en het gebruik van het perspectief. Sugimoto en Wall keren in de zeventiger jaren van de 20e eeuw terug naar de vragen van Duchamp en zoeken in de afbeeldende kunst naar nieuwe perspectieven die zij vooral in fotografisch werk tot uiting brengen. Sugimoto zet het perspectief in als een soort lege vorm waarin een ander soort tijd en een andere denkwijze zich manifesteert. Belting noemt ze 'Meta-perspectieven', omdat ze reflecteren op het perspectief zelf, het objectief van de camera en zelfs de beschouwer ontstijgen en de wereld er anders en raadselachtig doen uitzien. Sugimoto 'belicht de tijd' en opent ruimten, waarin ons kijken ter discussie wordt gesteld. Wall heft - al voor de tijd van de invoering van de digitalisatie - de waarheidsgetrouwheid van het fotografisch beeld op door het eigen kijken te ensceneren en een filmische vertelling in te voeren. Hij ensceneert zijn motieven en maakt het verbeelden los van de begrenzingen van het perspectief. Hij zet taferelen op waar zelfs een stilleven een levensgeschiedenis insluit. Belting schaart het werk van beiden onder de noemer van post-perspectivische kunst, waarin de wereld niet meer in het perspectief verschijnt dat wij herkennen als de moderne westerse kijkrichting. Vooral in het werk van Sugimoto speelt de horizon een rol, reden waarom zijn werk in het vervolg van deze scriptie wordt belicht.

# 2. De horizon in de fotografie

De horizon - zichtbaar of niet - is onlosmakelijk verbonden met de fotografische vastlegging van ruimte. Het fototoestel is voortgekomen uit de camera obscura en volgt daarmee de principes van het centraal perspectief, waarin de horizon de verbindende factor is die de onderdelen in de afbeelding logisch rangschikt. De volgende markante voorbeelden uit de kunsthistorie tonen hoe de horizon in foto's met wisselende inzet en al of niet bewust is toegepast.

Het eerste voorbeeld betreft de oudste nog bestaande foto, die in 1826 door de Franse uitvinder Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) werd genomen vanuit het raam van zijn werkkamer in St. Loup-des-Varennes in Frankrijk (zie afb. 2). Samen met een aantal vlekkerig weergegeven, bouwkundige objecten laat het midden van de afdruk een vage contour zien die met een beetje goede wil als de horizon zou kunnen worden geïnterpreteerd.

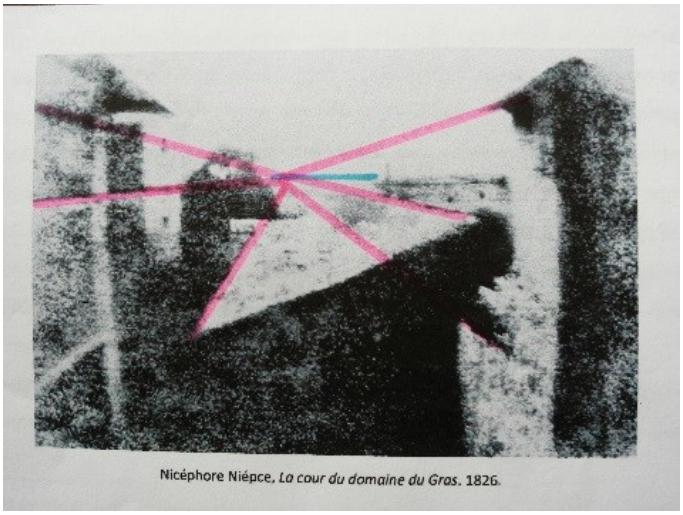


Afb. 2. Joseph Nicéphore Niépce, *La cour du domaine du Gras*, 1826. Afbeelding van de originele foto zichtbaar als spiegeling op een tinnen plaat. Ernaast een reproductie die de afbeelding beter laat zien, Kodak Resaerch Labatory, 1952.

De bekende fotograaf-verzamelaar en publicist Helmut Gernsheim beschrijft in *The History of Photography* hoe hij de foto in 1952 herontdekte en liet conserveren.[30] Hij vertelt hoe Niépce deze opname maakte met een professioneel vervaardigde camera waarbij de foto werd vastgelegd op een tinnen plaat. De afbeelding is door het spiegelende oppervlak nogal lastig te zien en men heeft een reproductie vervaardigd waarop de afbeelding beter zichtbaar is. Bij de beschrijving van de afbeelding baseert Gernsheim zich enerzijds op een brief van Niépce uit 1816 aan zijn broer Claude waarin hij zijn fotografische experimenten beschrijft en anderzijds op een eigen bezoek aan de locatie waar de

[30] Helmut en Alison Gernsheim, *The History of Photography. form the camera obscura to the beginning of the modern era*, London 1969[2] (1955), p. 58.

opname destijds heeft plaatsgevonden. 'Links staat wat de broers het 'duivenhok' noemden (een bovenkamer in het huis van het gezin Niépce); rechts ervan is een perenboom met door een opening in de takken een stukje lucht; in het midden het hellende dak van de stal. Het lange gebouw erachter is het bakhuis, met schoorsteen, en aan de rechterkant is een andere vleugel van het huis.'[31] Volgens Gernsheim duurde de opname acht uren op een zomerse dag waardoor beide zijden van de hof zijn belicht. Hoewel de horizon op de foto is te zien, vermeldt hij hem niet. Ook in de brief van Niépce aan zijn broer wordt de horizon niet genoemd en vermoedelijk was bij Gernsheims bezoek de horizon ook al afgeschermd door begroeiing zoals mijzelf bleek bij een bezoek ter plaatse in 2015. Omdat hij zijn kennisbronnen combineert is zijn interpretatie van de korrelige en vlekkerige vlakken in de foto toch geloofwaardig. Indien men het vage fotobeeld zou bekijken zonder deze aanvullende informatie zou het verwonderlijk zijn dat er zoveel te interpreteren is. De hier getoonde afbeelding is feitelijk een meervoudige kopie van de originele tinnen plaat en die is zelf weer een manipulatie van de toenmalige visuele werkelijkheid ter plaatse via de visie en fototechniek van de maker. In deze grofkorrelige afdruk kan iemands interpretatie gemakkelijk worden beïnvloed door de wens iets te willen zien. Men zou het kunnen vergelijken met een Rohrschachtest in de psychologie waarin een proefpersoon de eigen vooringenomenheid op een afbeelding projecteert en als zodanig benoemt. Feitelijk laat de afbeelding van Niépce weinig meer zien dan een korrelig patroon met door rechte lijnen begrensde heldere en donkere vlakken.




Afb. 3. Verlengde lijnen komen samen in één punt (oefening auteur scriptie).

[31] 'On the left is what the brothers called the pigeon-house (an upper loft in the Niépce family house); to the right of it is a pear tree with a patch of sky showing through an opening in the branches; in the centre, the slanting roof of the barn. The long building behind it is the bakehouse, with chimney, and on the right is another wing of the house.' in: Gernsheim 1969 (zie noot 30), p. 58, vertaling door auteur.

Door de aanvullende informatie van de brief en het bezoek ter plaatse is de afbeelding nu te interpreteren en lijkt alles op zijn plaats te vallen. Daardoor kunnen we nu de horizon afleiden uit de loop van de rechte lijnen van de bebouwing. Die zullen waterpas zijn aangelegd en dus evenwijdig aan het grondvlak lopen. Waar hun verlengden in één punt samenkomen, zit dan de horizon. Het blijkt dat in de foto de denkbeeldige verlengingen inderdaad samenkomen in één punt. Dat moet dus het vluchtpunt op de denkbeeldige horizon zijn. Het landschap rondom is tamelijk vlak met weinig heuvels en de zichtbare horizon zal daarom ongeveer samenvallen met de denkbeeldige. Dat blijkt in de foto inderdaad zo te zijn (zie afb. 3). De zone in de foto is dus het zichtbare terrein in de verte en de vage contour ervan is dus de horizon. Uit de vormen van de gebouwen rondom is af te leiden dat het raam van de werkkamer waaruit de foto is genomen op de verdieping ligt, wat mij ook ter plaatse bleek. Hoewel daar nu in werkelijkheid weinig meer van te zien is, kijken we in de foto óp het schuine dak van het gebouw tegenover ons. De hoogte van het zichtpunt is dus wat hoger dan de hoogte van een gebouw met één laag. Dat verklaart dat in de foto het 'bakhuis' in de verte nauwelijks boven de zichtbare horizon uitsteekt. Het bevestigt de interpretatie dat het werkelijk een gebouw is, waarin de donkere vlekken vermoedelijk raamopeningen zijn en de schuine lijnen een hellend dak. Op deze manier beredeneerd blijken alle elementen in de foto in één verband met elkaar te staan waarbij het vluchtpunt op de horizon als centraal punt fungeert. De horizon is dus af te leiden uit de vormen en lijnen in de foto. Op zijn beurt bevestigt de ligging van de horizon de plaats en grootte van de bouwkundige objecten in de foto. Het totaalbeeld lijkt daarom ruimtelijk correct en als beschouwer willen we de afbeelding geloven. De geloofwaardigheid ervan schept de conditie om ons mentaal in de afbeelding te willen begeven. De horizon speelt ondanks de vaagheid dus een cruciale rol voor ons gevoel de afbeelding te kunnen vertrouwen. We hebben de horizon nodig om de elementen in een foto ten opzichte van elkaar én ten opzichte van ons eigen gezichtspunt te kunnen plaatsen, ordenen en interpreteren.

Een tweede voorbeeld betreft de foto's van zeegezichten aan diverse Franse kusten die in 1856 en 1857 werden gemaakt door de fotograaf *Gustave Le Gray* (1820-1884). In *Sense of Place* belicht Liz Wells de romantiek in de kunsten en geeft aan dat de ontwikkeling van de fotografie samenvalt met het hoogtepunt van de Europese koloniale expansie.[32] Veel fotografen beperken zich niet tot Europa maar reizen ook ver daarbuiten en brengen beelden terug die in die tijd heel exotisch leken. Inwoners van het noorden gaan vaak in het zuiden op zoek naar intellectuele en spirituele verlichting. Landschapsgezichten worden bijzonder populair, niet alleen omwille van de informatie die foto's overbrengen maar ook omdat ze voor wie er niet woont de romantische idee versterken dat ver weg gelegen gebieden *anders* zijn zoals de gebieden rond de Middellandse en de Adriatische Zee. Le Gray

[32] Liz Wells, 'Fotografie, natie, natuur', in: *Sense of Place*, Brussel 2012.

maakt voor een foto meerdere opnamen met verschillende belichtingstijden: één van de donker getinte zee en één van de heldere lucht erboven. (zie afb. 4 en afb. 5).[33] Om de horizon voldoende *realistisch* te kunnen weergeven voegde hij die twee vervolgens samen in één afdruk.

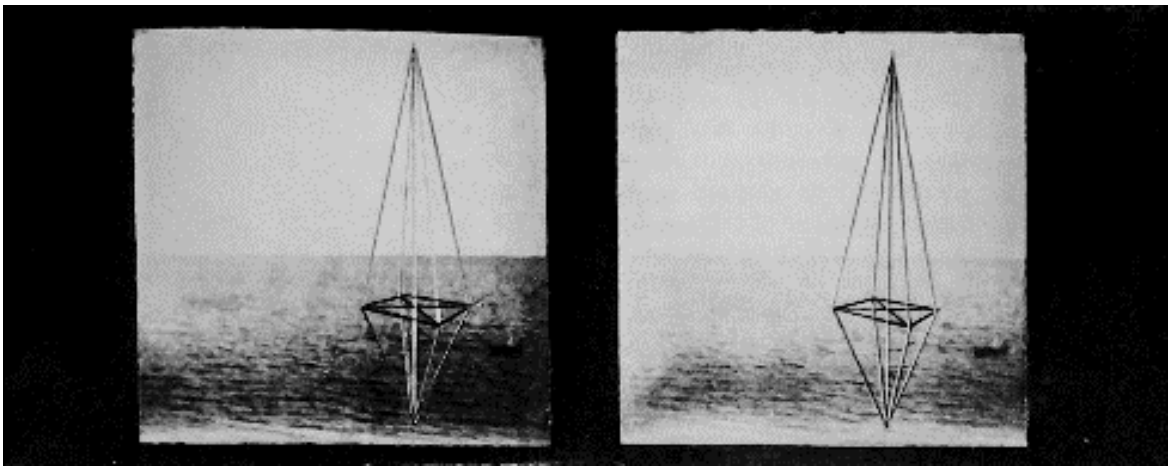
**Afb. 4.** Gustave Le Gray, *Le soleil au zénith - Océan n°22, Normandie,*1856-1857.

**Afb. 5.** Gustave Le Gray, *Grande lame, Méditerranée*, 1857.

Het derde en laatste voorbeeld betreft *Marcel Duchamp* (1887-1968) die in het begin van de 20e eeuw foto's gebruikt om het mathematisch perspectief ter discussie te stellen.[34] Opmerkelijk is dat juist fotografie, die een consequentie is van het centraal perspectief, wordt gebruikt om ditzelfde perspectief te ontkrachten. Duchamp zet vraagtekens bij het perspectief, bij de waarheidsaanspraak

[33] Flécheux 2014 (zie noot 9), p. 38.
[34] Belting 2009 (zie noot 14).

van de wetenschap en bij het realisme in de kunst. Hij wil het idee van *kunstwerk* opgeven, maar niet ophouden met het maken van kunst. Zijn kunst stelt als het ware zichzelf ter discussie. Hij probeert een nieuw soort perspectief te vinden, dat geen driedimensionale ruimte afbeeldt, maar uitgaat van de voorkant van de afbeelding in de hoop daarachter een onbekende wereld te openbaren. In 1912 begint hij notities te maken en produceert jaren later het bekende *Grote Glas*. Het idee komt voort uit de methode van Leonardo da Vinci, die in het begin van de 16e eeuw een soort glas als beeldscherm gebruikte om een voorstelling vast te leggen. Duchamp probeert het klassieke perspectief hierin letterlijk op te lossen. Het Grote Glas is echter geen hulpmiddel, maar een kunstwerk zelf of - beter gezegd - de plaatsvervanger ervan. Het gaat niet om wat er achter staat, maar het mengt zich daar mee. Het bestaat uit twee helften, een horizon fungeert als scheidingslijn tussen beide. Ook zijn laatste project *Étant Donnés* met een waterval en een gaslicht probeert onze blik af te leiden van het doel en op zichzelf betrokken te laten blijven. In beide werken fungeert de *bruid* als middel om onze blik vast te zetten. De bruid staat voor de *Mona Lisa*, het beroemde schilderij van Leonardo dat Duchamp beschouwt als fetisj van het begrip 'kunstwerk'. Duchamp produceert diverse foto-objecten met de horizon als onderdeel van het perspectief. In Buenos Aires creëert Duchamp een als *ready-made* te gebruiken handstereoscoop met daarin een dubbele foto van een zeegezicht (zie afb. 6).[35] Daarop is de horizon te zien samen met een ingetekende, perspectivische constructie die daar loodrecht op staat en het horizonperspectief negeert.

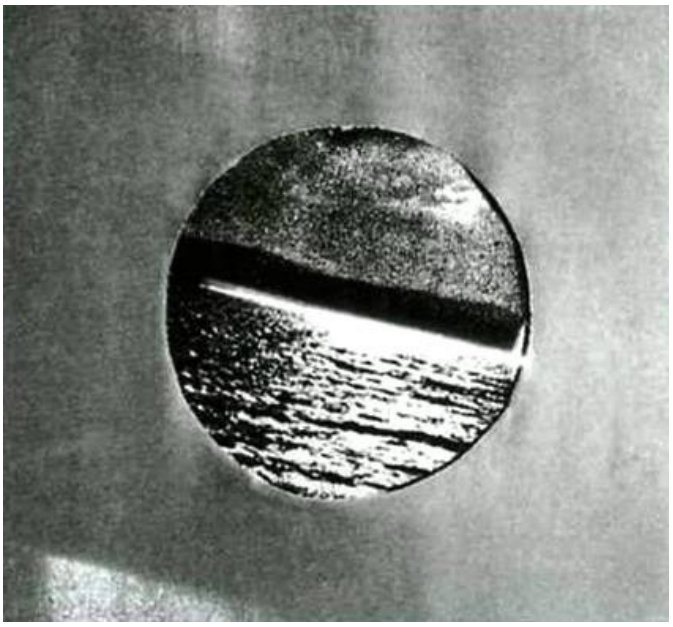


Afb. 6. Marcel Duchamp, *Handstereoscoop*, 1918/1919.

Duchamp heeft die foto's *gerectificeerd* en ze daarmee tot een *origineel* gemaakt, zoals op de achterkant staat aangegeven. Duchamp tekent een klassieke *zichtpiramide*, die zich op de doorsnede met het watervlak spiegelt, waardoor het geheel lijkt op een drijvende boei. In stereoscopie gezien wordt de ruimte sterker ervaren dan op het platte vlak van de foto's en bevindt de boei zich

[35] Belting 2009 (zie noot 14), p. 31. Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Paris 1977, p. 81-83.

overtuigend vóór het water. Het bestaansrecht van de getekende zichtpiramide en van het monoculaire perspectief in de foto wordt zo ter discussie gesteld. Een ander werk waarin een horizonfoto een rol speelt is getiteld *Groene Straal* (zie afb. 7). In 1947 laat Marcel Duchamp die maken voor de internationale tentoonstelling van surrealisten in Parijs.



Afb. 7. Marcel Duchamp, *Rayon vert*, 1947.

Achter een cirkelronde opening in een groene voorhang ziet de bezoeker een foto van een schuine horizon van de zee. Belting verwijst naar een onmiskenbare samenhang met eerdere notities van Duchamp maar blijft vaag over de interpretatie van het werk.[36]

[36] Belting 2009 (zie noot 14), p. 29. In 1918 was zeeziekte aanleiding voor Duchamp om het klassieke perspectief ter discussie te stellen, zie: Belting 2009 (zie noot 14), p. 9.

# 3. De horizon in het werk van drie fotografen

Hoe vatten hedendaagse kunstenaars de horizon in hun werk op en hoe passen ze die toe? Welke rol speelt de uitsnede uit de oorspronkelijke ruimte? De drie gekozen kunstenaars hebben gemeen dat ze wortels hebben in het modernisme. Tegelijk komen ze voort uit heel verschillende tradities: één komt voort uit de Nederlandse traditie van abstrahering van de horizon, één werkt vanuit een conceptuele, Engels-romantische traditie en één is opgegroeid in Japanse en geëmigreerd naar de Verenigde Staten. Jan Dibbets werkt vanuit de beleving van de ruimte die is gericht op het karakter van de horizon in een vlak land. Hamish Fulton is opgeleid in Londen en heeft een conceptuele aanpak waarin hij de romantisch-landschappelijke benadering kiest. Hiroshi Sugimoto is een westers kunstenaar die sterk is beïnvloed door de oosterse levenshouding waarin een traditioneel, cyclisch tijdsbesef het levensgevoel bepaalt.

De Nederlandse kunstenaar Jan Dibbets (1941) werkt in de jaren zestig van de vorige eeuw op een conceptuele wijze die op dat moment terrein wint. Overeenkomstig de Fluxus-beweging worden de dagelijkse dingen op een informele, onvoorspelbare en anti-elitaire manier benaderd. Er is een voorkeur voor tekst en performances, foto's doen slechts dienst als verslag van de kunstzinnige benaderingen. Dibbets verwijdert zich rond 1969 van deze conceptuele benadering. Het gaat hem niet meer om de verslaglegging van kunstzinnige ideeën of handelingen maar hij richt zich op werkstukken als resultaat. Hij begint foto's te combineren in composities die in verband worden gebracht met zelf gekozen perspectieven.[37] Vanaf 1972 produceert hij een veelheid aan verschillende afleidingen op basis van een eerste werk, de compositie *Sectio Aurea* (zie afb. 8). Dit werk bestaat uit twee op een vel wit papier naast elkaar gemonteerde foto's waarvan de ene een stuk van een zee toont en de ander een stuk land. Hij laat de horizonnen op elkaar aansluiten. Met potloodlijnen is op het papier het probleem van de *gulden snede* zichtbaar gemaakt.

In zijn latere werk *New Horizons/ Land + Sea* uit 2007 is van dezelfde elementen gebruik gemaakt in een reeks variërende composities (zie afb. 9). Het gelijkmatige patroon aan de oppervlakte van de zee en van het land in de foto's vermindert de diepte waardoor deze elementen tenderen naar gekleurde vlakken. Samen met het luchtvlak vormen ze een compositie binnen het passe-partout. De vorm en plaats van de uitsnede in het passe-partout zijn deel van de compositie. Dit roept vragen op omtrent de formele compositieleer én over de relatie tussen foto's en compositie. De doorlopende

[37] Rudi Fuchs, Erik Verhagen en Laura Stamps (red.), *Jan Dibbets. Horizons*, Uitgave bij tent. Parijs (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Gemeentemuseum Den Haag) 2010.

horizon over beide foto's versterkt bijvoorbeeld de nadruk op het landschap en de uitsnede werkt als een opening, een soort venster dat een realistisch uitzicht biedt.

**Afb. 8.** Jan Dibbets, *Sectio Aurea*, 1972. Fotomontage en potlood op papier, 85 x 105 cm, Haags Gemeentemuseum, Den Haag.

**Afb. 9.** Jan Dibbets, *New Horizons/ Land + Sea*, *serie J,* 2007, 116 x 104 cm.

Maar door het venster als gekantelde, geometrische vorm weer te geven benadrukt hij weer het abstracte aspect van de compositie op het platte vlak. Zo zijn er voortdurend tegenstrijdigheden die elkaar in evenwicht houden. De beschouwer merkt dat de ruimtelijke weergave een geconstrueerde realiteit is, die deel uitmaakt van een geometrische compositie op een plat vlak. Dibbets' werk kenmerkt zich steeds door deze balans tussen abstractie en realiteit. Als beschouwer zoek je naar wat er is te zien binnen het realistische van de foto's én in de abstractie van de vormen zelf. Steeds ben je gedwongen te kiezen voor één van beide opties: kijken naar de oppervlakte van het medium als

compositie óf naar de voorstelling erachter. Het werk is dubbelzinnig, het laat een abstractie zien van vlakken en kleuren én het verwijst naar de ruimtelijke werkelijkheid in de foto's.

Ook in vroeger werk van Dibbets staat deze vraag centraal: gaat het om de weergegeven realiteit of om een abstractere opvatting van het oppervlak? In 1969 komt deze vraag al naar voren in een serie *Perspectiefcorrecties* (zie afb. 10). In deze serie stelt hij het probleem van het perspectief expliciet aan de orde. Het perspectief werkt op het oppervlak van een foto anders dan in de afgebeelde ruimte. Een witte, geometrische vorm op de vloer lijkt op het oppervlak van de foto te zitten als een vierkant. 'Op de vloer ligt een trapezium dat je niet ziet, maar op de foto zie je wel een vierkant dat niet bestaat.'[38] De ruimte van de gefotografeerde situatie is een ander dan die van de beschouwer. De zijden van de trapeziumvorm op de vloer lopen op de afbeelding evenwijdig aan het kader waardoor de vorm zich losmaakt van de gefotografeerde ruimte en zich opdringt als vierkant op het fotovlak.

Afb. 10. Jan Dibbets, *Perspective correction - my studio II, 3 square with cross on floor*, 1969, zwart-witfoto op fotografisch linnen, 120 x 120 cm, particuliere collectie.

In Dibbets' composities fungeren diverse perspectieven en verdwijnpunten als ordenend beginsel. Ook in het werk dat ontstaat tussen de genoemde tijdstippen speelt hij met de werkelijkheid in de foto's en de waarneming ervan via verschillende perspectiefsystemen. Dit leidt tot reeksen composities met soms ingewikkelde constructies die niet altijd gemakkelijk zijn te begrijpen maar er wel fraai uitzien.

[38] David Green geciteerd in: van Gelder 2011 (zie noot 2), p. 128.

Dibbets gebruikt de horizon vooral als beeldend element.[39] Dibbets staat hiermee tegenover bijvoorbeeld zijn tijdgenoot Ger Dekkers, die de horizon in zijn fotoseries aanvankelijk juist opvat als een realistische lijn in zijn composities.[40] Ook wijkt Dibbets' benadering af van bijvoorbeeld de conceptuele benadering van zijn tijdgenoot Sigurdur Gudmundson die op een poëtische manier verslag legt van zijn gevoel over de relatie van de mens tot zijn natuurlijke omgeving.[41] Michel Szulc Krzyzanowsky is eveneens een tijdgenoot van Dibbets maar die benadert de horizon op weer een andere wijze: in korte reeksen stelt die de handeling van het fotograferen centraal waarbij de horizon vaak een actieve en gelijkwaardige rol krijgt toebedeeld ten opzichte van de andere objecten in de foto bij het leggen van directe, speelse relaties tussen fotograaf en ruimte.[42] Dibbets verkent de mogelijkheden van de horizon vanuit een abstracte optiek. Hij benadert het begrip systematisch en legt accent op een proces van 'uitbeelding', waarbij hij de realiteit transformeert en herschept. De horizon zoals we die in werkelijkheid zien is in wezen zowel 'abstract' als 'realistisch'. De horizon is ongrijpbaar en manifesteert zich alleen via ons gezichtsvermogen. Dit gebeurt ook in het werk van Dibbets: de inhoud is ongrijpbaar en alleen te zien via de afbeelding. De vraag komt op hoe de waarneming van de realiteit in de foto zich verhoudt tot de waarneming van de realiteit van het gepresenteerde platte vlak aan de tentoonstellingswand. Men kan de vele variaties die Dibbets in zijn werken aanbrengt zien als uitwerkingen van zijn aanvankelijke 'perspectiefcorrecties'. Hierin ging het ook al over de vraag hoe de perspectivische realiteit in de foto zich verhoudt tot die op het waargenomen oppervlak van de foto. Dibbets gebruikt in zijn werk de horizon en het bijbehorende perspectief voortdurend als een middel om de waarneming te deconstrueren.

Volgens de kunsthistoricus Erik Verhagen is Dibbets al ruim veertig jaar koppig aan het zwoegen om het mysterie te doorgronden van een lijn, die zowel onzichtbaar als waarneembaar is.[43] Volgens hem is het streven van de Hollandse schilderkunst als het ware een opheffen van de realiteit. Die zal een hoogtepunt bereiken bij Piet Mondriaan: *Compositie 10 in zwart en wit* (1915), ook wel getiteld *Pier en Oceaan*. Verhagen ziet dit als een beginpunt van een definitieve omslag in de richting van abstracte kunst, waarin de ruimte wordt gegeometriseerd. Hij wijst op interviews met Dibbets waarin

---

[39] Erik Verhagen, 'De horizon volgens Jan Dibbets – een niet aflatende zoektocht', in: Fuchs 2010 (zie noot 11), pp. 34-45.
[40] Peggie Breitbarth, 'Landschapswaarnemingen' in: *Ger Dekkers, Een retrospectief, Landschapswaarnemingen*, Zwolle 2004, pp. 9-21. Dekkers plaatst in zijn vroegere werk de horizon volgens eigen zeggen precies in het midden van zijn composities, waardoor die als constante de foto's onderling verbindt en ruimte biedt aan de details om zich uit te spreken. Bij Dekkers ligt de nadruk op het fotografisch motief en niet - zoals bij Dibbets - op beurtelings het abstracte en het realistische, omdat die evenwaardig aanwezig zijn en elkaar tegelijk uitsluiten. In zijn latere werk behandelt Dekkers de horizon in zijn composities als een meer gelijkwaardig element aan de overige objecten.
[41] Lily van Ginneken in: *Dancing Horizon, The Photoworks of Sigurdur Gudmundson 1970-1982*, Reykjavík 2014. Zij beschrijft het fotowerk van Gudmundson dat vaak met een humoristische ondertoon de vergeefsheid verbeeldt van de pogingen van de mens om zich te verhouden tot de onbevattelijkheid van zijn omgeving. Gudmundson gebruikt in sommige foto's de horizon als 'omgeving', als deel van de natuur waarmee de mens zich moet zien te verstaan.
[42] Michel Szulc Krzyzanowsky, *Sequences*, Haarlem 1984.
[43] Erik Verhagen, 'De horizon volgens Jan Dibbets – een niet aflatende zoektocht', in: Fuchs 2010 (zie noot 11), p. 35.

deze verklaart vervolgens weer te willen 'aankleden wat Mondriaan heeft uitgekleed'.[44] Dibbets zegt met zijn fotografie verder te willen gaan dan Mondriaan, maar tegelijkertijd terug te willen gaan van een abstracte naar een realistische kunst, die de barrière van de abstracte kunst achter zich zal laten.[45] Dibbets wil de realiteit transformeren en herscheppen, zoals ook Saenredam die in zijn schilderijen uitwerkte. Aansluitend op het verloop van de Nederlandse kunst, die de realiteit steeds meer geometriseert, vat Dibbets vanaf 1969 de horizon in zijn composities op als een geometrisch element. Hij schept eigen perspectivische systemen en hanteert daarbij regels die zijn afgeleid uit de realiteit. Hij gebruikt foto's om de realiteit vast te leggen en ordent die vervolgens binnen zijn gekozen perspectiefsystemen. Hij zoekt daarbij een balans tussen realiteit en abstractie.

Dibbets maakt met zijn foto's een sterke uitsnede uit de oorspronkelijke realiteit. Hij vermindert de ruimtelijke werking van zijn foto's aanzienlijk door isolatie en vervlakking. De uitsnede van een foto isoleert de afbeelding sterk uit de oorspronkelijke context. De weinige, herkenbare details doen een tamelijk gelijkmatig patroon ontstaan. De inhoud van de foto wordt minder belangrijk en gaat meer fungeren als een abstract element binnen de compositie. Toch blijft de inhoud van de foto's zich sterk opdringen. Dat blijkt uit de sterke nadruk op de compositie die kennelijk nodig is om voldoende tegenwicht te bieden tegen de realiteitservaring die nog steeds in de foto aanwezig is. Uiteindelijk staat in het werk van Dibbets de horizon steeds centraal. De horizon verbindt de oorspronkelijke context van de foto aan de context van de waarnemer in de tentoonstellingszaal en schept binnen de compositie de condities voor het spel van evenwicht tussen het abstracte en het realistische aspect.

Hamish Fulton (1946) beoefent zijn kunst in de vorm van wandelingen in afgelegen gebieden. Volgens de conceptuele principes van zijn tijd is de wandeling zelf het kunstwerk en de foto's met teksten dienen slechts als verslag van zijn ervaring. Het gaat hem niet om de fysieke handeling van het wandelen maar uitsluitend om het creatieve proces en het effect op zijn mentale waarneming. De Italiaanse kunsthistoricus Angela Vettese wijst op twee tradities die de kunst van Fulton beïnvloeden.[46] De basis wordt geleverd door de kunsttraditie die de ervaring door de kunstenaar centraal stelt tijdens het actuele creatieve proces. Deze traditie begint met de esthetische theorieën van de Amerikaanse filosoof John Dewey (1859-1952) en culmineert in de 70-er jaren in werken van zogenaamde 'Proces Art'. De andere traditie waar Fultons werk verband mee houdt, komt voort uit een filosofisch aspect van de Engelse cultuur dat terug is te voeren op de late middeleeuwen: de empirische en intuïtieve benadering. Deze liefde voor het empirisme komt tot uiting in de Engelse romantiek, een stroming die

---

[44] Jan Dibbets, 'De gouden greep van Jan Dibbets', gesprek met Jan Brokken en Els Timmerman, in: Haagse Post, 8 maart 1980, p. 49.
[45] Jan Dibbets, 'Dopo la struttura il colore', gesprek met Bruno Corà,in: Data, december 1976 – januari 1977, p. 66.
[46] Hamish Fulton, Angela Vettese en Phil Bartlett, *Hamish Fulton: Walking Artist*, Düsseldorf 2001, p. 143.

de emotionele inspiratie put uit het platteland en de natuur. Tijdens zijn wandelingen voelt Fulton zich geheel opgenomen in het landschap. Hij probeert er zo min mogelijk sporen in na te laten en handelt met de grootst mogelijke zorg voor het milieu. Zijn ethische principes weerhouden hem er zelfs van stenen en andere objecten te verplaatsen uit hun natuurlijke omgeving bijvoorbeeld om ze opnieuw te ordenen in een tentoonstelling zoals zijn toenmalige medestudent Richard Long doet. Fulton legt fragmenten van de wandeling vast die daarna als teksten, foto's en muurschilderingen worden geëxposeerd en gepubliceerd. Die verslagleggingen leveren geen kunstwerk op en Fulton keert zich daarmee bewust af van de reguliere kunstmarkt. Wel probeert Fulton de beschouwer zo veel mogelijk de wandeling te laten meebeleven omdat hij ervan overtuigd is dat dit de enige geldige manier van kunst presenteren is. Hiermee komt het eeuwige dilemma van de fundamentele eenzaamheid van het individu naar boven: de onmogelijkheid te communiceren van wat je ervaart en tegelijk de diepgevoelde behoefte je ervaringen met anderen te delen. De fragmenten die hij toont zijn feitelijk en beknopt. Om de beschouwer zo veel mogelijk de wandeling op eigen manier te laten (mee)beleven probeert hij de emoties van de kijker zo min mogelijk te sturen. Hij geeft geen waardeoordelen maar louter een opsomming van feiten en cijfers. Die krijgen een poëtische lading en hebben iets weg van het Zen Boeddhisme: handelingen hebben meer betekenis dan woorden en gevoelens.

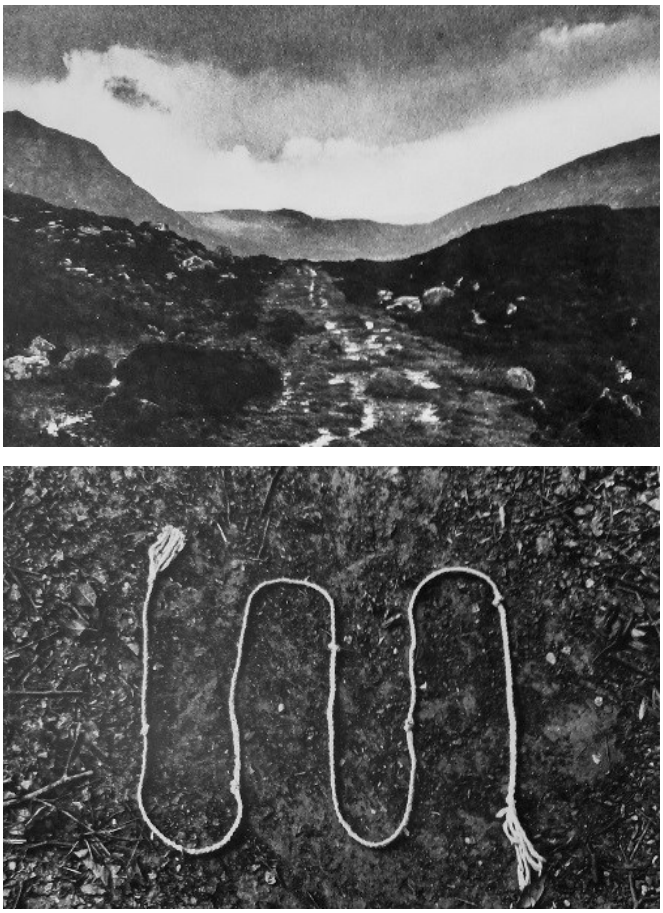
Een van zijn fotoboeken - *Hamish Fulton* - betreft een aantal wandelingen in 1973.[47] Er worden foto's getoond met verre uitzichten en horizonnen of nevelige verten. De vaak korrelige, contrastrijke foto's roepen een diep doorvoelde beleving van het landschap op, die door korte teksten wordt ondersteund.[48] In uiterst terughoudende bewoordingen beschrijft Fulton wat de wandeling inhoudt, verder laat hij vooral de fotobeelden spreken. In de foto's komt vaak de horizon voor maar in zijn teksten gebruikt hij het woord 'horizon' sporadisch. In vijf pagina's tekst met een aaneenschakeling van uiterst korte zinnen, zijn slechts twee regels aan de horizon gewijd: 'Lightning - Horizon - Snake. […] Twilight horizons, what you can see does not exist.'[49] In de foto *Isle of Lewis and Harris* uit 1973 (zie afb. 11) is te zien hoe de horizon wordt gevormd door de contouren van het gebergte. De vorm van deze lijn herhaalt zich in de plooiingen van het terrein én in de wolken. De foto biedt als het ware zicht op een samenstel van horizonnen van toenemend schaalniveau wat het gevoel van onbegrensdheid en eindeloosheid versterkt. Het roept een soort religieus besef op deel uit te maken van een immens landschap dat zich verbindt en deel is van de eindeloze kosmos.

---

[47] *Hamish Fulton*, Milano 1974.

[48] Fulton schrijft bijvoorbeeld bij de wandeling Schotland-Wales-Engeland 'Horizon to horizon': 'These walks are presented in the order that they were seen/ each view shows the onward direction of the journey/ the walker passed through each view'; een enkele keer wordt een detail getoond dat iets zegt over de eenvoud van het wandelend bestaan, bijvoorbeeld een foto van een koord met vijf knopen: 'Five knots for five days of walking'. In *Hamish Fulton*, Milano 1974.

[49] Fulton 2001 (zie noot 46), p. 11.



**Afb. 11**. Hamish Fulton, *FIVE KNOTS FOR FIVE DAYS OF WALKING. Isle of Lewis and Harris*, *Scotland*, summer 1973.

Fultons doel van de foto's is de beschouwer zoveel mogelijk het gevoel van de meditatieve ervaring te laten meebeleven. Door de isolatie van het kader perkt een foto de weidsheid van een landschap visueel sterk in. Toch lukt het Fulton om zijn beleving deels over te brengen. Dat doet hij door de horizon in de meeste van zijn foto's compositorisch in te zetten en door minimalisering van beeld en tekst. Er ontstaat een sterk contrast tussen enerzijds de horizon die zicht biedt op het grote geheel en anderzijds de minimalistische details van zijn uiterst bescheiden handelen. Ook in zijn terughoudend tekstgebruik combineert hij universele gedachten met kleine details en gebeurtenissen.

Fulton benadert de horizon niet als afzonderlijk begrip dat dient te worden onderzocht maar laat hem in de foto's (en teksten) onverbrekelijk deel uitmaken van het totaalbeeld. Enerzijds begrenst de horizon het zichtveld maar tegelijkertijd roept die ook de verwachting op van het gebied dat er achter ligt en nog wandelend ontdekt dient te worden. Hij past de horizon in zijn diverse foto's toe als een contour die de verschillende vormen waarin het landschap zich voordoet als één ruimte verbindt en die daarmee de ervaring van zijn tochten bepaalt. Zo ontstaat een sterk romantisch beeld dat door de expansie van het blikveld tot achter de horizon het sublieme benadert.

Hiroshi Sugimoto (1948) emigreert in 1970 naar de Verenigde Staten en kiest in 1974 New York als woonplaats. Hij produceert vanaf 1975 series foto's waarin de tijd en de verschillende belevingen van tijd een belangrijk motief zijn. Kunsthistoricus Hans Belting ziet Sugimoto als een kunstenaar die in het voetspoor treedt van Marcel Duchamp en het westers perspectief ter discussie stelt.[50] Volgens Belting benadert Sugimoto het perspectief op een manier die de oosterse, cyclische tijdsbeleving verbindt met die van het westen, die meer lineair is gericht. Sugimoto heeft in diverse series foto's onderwerpen gekozen waarin de horizon een belangrijke rol speelt: diorama's, bioscooptheaters, zeegezichten en een groep beelden.

**Afb. 12.** Hiroshi Sugimoto, *Dioramaserie in het museum: Hyena's, jakhalzen, gieren*, 1976.

In zijn serie *Diorama's* (1975-1999) legt Sugimoto natuurtaferelen vast die in het American Museum of Natural History in New York staan opgesteld (zie afb. 12). De taferelen zijn op groot formaat afgedrukte afbeeldingen van wat men in het museum beschouwt als representatie van de natuur. Omdat de foto's zwart-wit zijn verdwijnt de enigszins knullige overgang in het diorama tussen de opstelling en de in chemische kleuren geschilderde achtergrond waardoor de horizon in de foto veel echter lijkt. Bovendien isoleert Sugimoto de taferelen door de onmiddellijke omgeving in het museum buiten het beeldkader te laten. De horizon in het diorama is nu de belangrijkste verwijzing naar een wijdere context. Ook de belichting is zodanig dat die in de foto overeenkomt met die zoals die in de natuur zou voorkomen. De foto brengt ons op deze manier dichter bij de voorgestelde natuur. Bovendien lijkt als gevolg van de directe relatie met de werkelijkheid, die wij een foto toeschrijven, de afbeelding dichter bij de werkelijke natuur te staan dan de kunstmatige groepering

[50] Belting 2009 (zie noot 14).

van opgezette dieren in het museum, die Belting een 'masker van een dubbele afwezigheid' noemt. Onze blik wordt met het bekijken van de foto's zowel verruimd als op zichzelf teruggevoerd.

De foto is een uitsnede uit de oorspronkelijke context. Zonder bijschrift zou niet direct duidelijk zijn waar de foto genomen is. De museale omgeving is geëlimineerd, de kenmerken van de plaats waar het diorama is gesitueerd en de omlijsting van het diorama zijn niet te zien. De indruk wordt gewekt dat de afbeelding een uitsnede is uit een natuurlijke context waar slechts natuurkrachten heersen. Door het duidelijk gecomponeerde karakter van het tafereel ontstaat tegelijk het vermoeden dat er meer aan de hand is. Het onderschrift bevestigt dit: het zijn door het museum gerangschikte objecten die in hun onderling verband worden getoond. Omdat een foto doorgaans een stilstaand beeld van de beweeglijke werkelijkheid geeft ontstaat toch de indruk met een regelrechte afdruk van de werkelijkheid van doen te hebben. Het blijkt een paradox: de afbeelding lijkt regelrecht uit 'de natuur' te komen terwijl die feitelijk een kopie is van een opstelling die een kopie is van een beeld dat het museum beschouwt als kopie van de werkelijke natuur. De waarneming van de foto, waarvan de inhoud zo helder en eenduidig lijkt gepresenteerd, leidt tot tegenstrijdige interpretaties. De foto lijkt meer realistisch dan de oorspronkelijke opstelling van dode dieren. Door de uitsnede is de horizon een belangrijkere referentie geworden. Die biedt nu de context waardoor het tafereel geloofwaardiger is dan het oorspronkelijk in het museum was. Omdat we dat bemerken gaan we twijfelen aan ons eigen waarnemingsvermogen en worden geconfronteerd met de grenzen van ons voorstellingsvermogen.

De fotoserie *Bioscooptheaters* (1975-2001) toont een reeks zalen van oude theaters in de omgeving van Hollywood in de USA (zie afb. 13).[51] Ze zijn vóór de tweede wereldoorlog gebouwd en tonen overdadige, historiserende bouwstijlen. Er worden films gedraaid die zich met de lange sluitertijd van de fotocamera op het projectiedoek manifesteren als een rechthoekig lichtvlak. Dat fungeert als lichtbron waarmee het interieur wordt aangelicht. De opname is gemaakt vanaf het hoge punt in de zaal waar de film wordt geprojecteerd. Dat wijkt af van het zichtpunt van de toeschouwers beneden.

In de foto zijn meerdere perspectieven aanwezig, die ieder zijn gekoppeld aan een eigen tijdsduur: die van de foto, die van het theater, die van de filmprojectie en die van de filmbezoeker. In de tijd dat het theater bestaat wordt vele malen een film vertoond maar het publiek volgt de film eenmalig als een lineair verhaal met een begin en einde binnen een veel korter tijdsduur. De rijk gedecoreerde historiserende zalen verkrijgen een melancholieke glans ten opzichte van de zakelijk weergegeven filmprojectie. Van deze systemen valt het focuspunt in het centrum van de foto samen. De symmetrische indeling van de zaal met het projectiedoek in het centrum is ook in de foto overgenomen en valt dus ook samen met het centraal perspectief van de foto. De foto verbindt zo de

[51] Belting 2009 (zie noot 14), pp. 86-93.

verschillende perspectieven en bijbehorende tijdsintervallen. Hij laat in één blik de veelheid van tijdsbelevingen zien.

**Afb. 13.** Hiroshi Sugimoto, *Bloscooptheaters: Canton Palace, Ohio,* 1980.

In de theaterfoto's van Sugimoto zijn dus meerdere zichtpiramides aanwezig, die samenvallen op de plaats van het filmdoek. Ook het vertekende perspectief dat is toegepast in de vormgeving van de zaalinrichting doet mee. Zo zijn meerdere belevingswerelden gecombineerd, die ieder een eigen tijdsbeleving vertegenwoordigen. De uitsnede van de foto isoleert het interieur van de zaal en toont het projectiedoek dat als uitsnede dient voor de film die zojuist is vertoond. De diverse isolaties met bijbehorende perspectieven worden op deze manier gecombineerd, waardoor de verschillen in tijdsbeleving tot uiting komen. De horizon is hier gebruikt als gemeenschappelijke lijn waar verschillende belevingswerelden samenkomen.

*Seascapes* (vanaf 1980) heet de serie zeegezichten die Hiroshi Sugimoto op verschillende plaatsen over de wereld fotografeerde (zie afb. 14). In de publicatie *Seascapes* (2015) loopt een reeks vanaf 1980 door tot in 2013.[52] [Daarvan zijn foto's tentoongesteld onder de titel *Time Exposed* hetgeen dubbelzinnig kan worden vertaald: de 'belichte' of 'tentoongestelde' tijd.[53]] De foto's tonen een zee die steeds verschilt, maar toch overal hetzelfde lijkt. In de catalogus *End of Time* vertelt Sugimoto hoe hij teruggaat tot het begin van de tijden en bij de oude zeeën uitkomt.[54] Hij stelt zich de vraag: 'Kan iemand vandaag de dag een tafereel zien zoals de primitieve mens dat ooit heeft gezien?' Eerst dacht hij dat het de bergen waren maar die bleken toch betrekkelijk snel van vorm te kunnen veranderen. Hij concludeert dat de zeeën nog ouder zijn. In de inleiding van *Seascapes* stelt Munesuke

[52] *Hiroshi Sugimoto: Seascapes*, New York 2015.
[53] Belting 2009 (zie noot 14), pp. 93-100.
[54] Munesuke Mita: 'The Horizon of Time, or a Fertile Tranquility' in: *Hiroshi Sugimoto: Seascapes*, New York 2015, p. 9.

Mita dat de groei van de menselijke soort binnenkort stagneert en dat dat veranderingen brengt in onze beleving van de tijd. Omstreeks 1972 eindigde het modernisme met zijn ontdekkingsdrift, waardering voor vernieuwing, hang naar reductie van alles wat niet tot de essentie behoort en de lineaire tijdsbeleving. Op dat moment kwam ook een eind aan de productie van minimalistische avant-gardist Rothko. Volgens Mita wordt daarna de beleving van de tijd anders en Sugimoto geeft daar uiting aan. Mita onderscheidt twee soorten hedendaagse tijd: die van de reductionistische avant-garde en die van het eeuwige waarin iedere dimensie in de 'vruchtbare eeuwigheid' bestaat. Hij geeft aan dat Sugimoto, die hij al vanaf 1976 kent en heeft meegemaakt, oog heeft voor het nietige van de mens ten opzichte van de kosmos en het 'spel der goden'. Dat geeft hij weer in zijn foto's: de nauwkeurige, gedetailleerde variaties in water en lucht als kortstondig resultaat van wat zich afspeelt binnen de eindeloze en eeuwigdurende kosmos. Hij noemt het 'een voedzame rust van eeuwig wederkerende tijd'.[55] Dit onderscheid in 'smalle' en 'volledige' tijdsbeleving is een thema dat de laatste tijd vaker aandacht krijgt. Hans Belting noemt het de 'lineaire' en de 'cyclische' tijd.[56]

Sugimoto's foto's laten zee en lucht zien als twee overeenkomstige, geometrische vlakken boven elkaar met de horizon steeds exact in het midden. Het hoge opnamestandpunt van zo'n twintig meter boven het watervlak zorgt er voor dat de beweging van het water zich als een ondergeschikt patroon laat zien en de verkleining van de golven naar de horizon toe lost zich op in de verte of in waterdamp. Niets leidt ons af. Hans Belting beschrijft wat de waarneming van Sugimoto's foto's doet met onze beleving.[57] Het gaat niet meer om onze blik ten opzichte van of op de wereld zoals in het westerse denken maar om de innerlijke beelden die in onze blik ontstaan. Juist die worden gestimuleerd in deze serie. De horizon is hierin niet meer de maat voor onze blik in het ons bekende perspectivische schema maar is een symbolische grens geworden die onze blik zowel aantrekt als afstoot. Het verdwijnpunt vervloeit, is overal en nergens. Per foto wisselt niet zo zeer de plaats als wel het licht met de dag of het weer en is daarmee een uitdrukking van de cyclische tijd die in de natuur heerst. De gestandaardiseerde horizon binnen het perspectief van de westerse beeldcultuur is nu een deel geworden van het licht en is een bron van illusie. De horizon ontstaat immers alleen in onze blik, want de zee bezit geen horizon. Fotografie legt meestal een voorbijgaand tijdstip vast. In deze foto's is dat anders. De cyclus van deze foto's representeert het herhaalbare ritme van de natuur. Sugimoto wilde naar eigen zeggen de tijd vasthouden, die er al was toen mensen begonnen de dingen te benoemen en zich te herinneren.[58]

---

[55] 'It is a fertile tranquility of eternally recurring time', Mita 2015 (zie noot 18), p. 9.
[56]Zie ook de essays over het onderscheid tussen de lineaire en de cyclische tijd van de Nederlandse filosoof Joke Hermsen in: *Stil de tijd, Pleidooi voor een langzame toekomst*, Amsterdam 2009/ 2014[23].
[57] Belting 2009 (zie noot 14), p. 96.
[58] Belting 2009 (zie noot 14), p. 100.

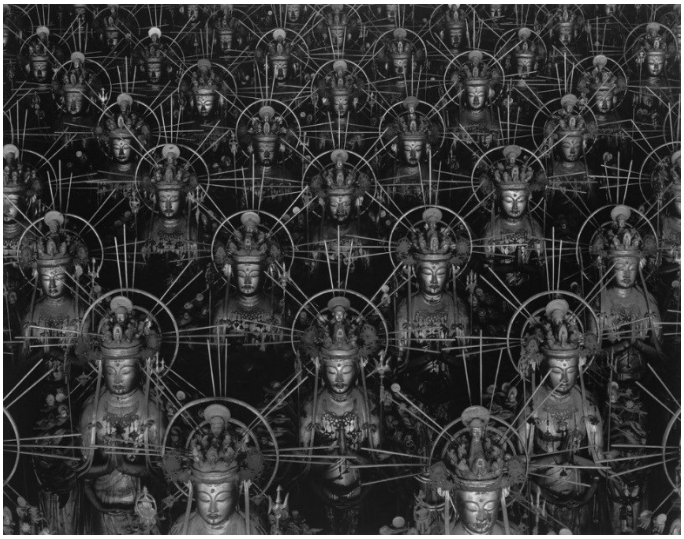
**Afb. 14.** Hiroshi Sugimoto, *Seascapes: Boden Sea, Uttwil*, 1993.

In tegenstelling tot wat de titel van de foto's suggereert, die precies plaats en jaartal aangeeft van de opname, isoleert Sugimoto de foto's uit de context van de oorspronkelijke ruimte. Elk object in de foto zou het perspectief bevestigen dat de westerse zienswijze weergeeft en dat feitelijk ook is ingebouwd in de constructie van de fotocamera. Elk detail zou kunnen wijzen op een specifiek verhaal in de omgeving maar hij weet die details te vermijden. Zelfs het water vertoont geen opvallende details meer door de keuze voor het hogere opnamestandpunt. Met de horizon precies in het midden van de foto ontstaan gelijke vlakken, die puur geometrisch werken. Bij de presentatie van sommige foto's besloot Sugimoto ze buiten op te hangen om ook wind en regen het beeld mede te laten bepalen en het patina van de tijd er op te accepteren.[59] Sugimoto raakt aan de eindeloosheid van de tijd. Hij legt de nadruk op het tijdloze karakter van de zee die er altijd al was en op het cyclische karakter van de tijd.

De serie *Sea of Buddha's* (1995) toont achtenveertig foto's van duizend in lange rijen,als op een tribune neergezette, identieke, gouden Boeddhabeelden in de gelijknamige tempel uit 1266 in Kyoto (zie afb. 15).[60] In het vroege ochtendlicht zijn overeenkomstige beelduitsnedes uit de opstelling genomen vanaf opeenvolgende opnamestandpunten naast elkaar. Om weinig perspectivische vertekening te krijgen is de camera op gemiddelde hoogte voor de rijen opgesteld, hoger dan het standpunt van bezoekers. De hiërarchie tussen voor- en achtergrond is daarmee deels verdwenen en de beelden tonen zich als uit een andere dimensie.[61]. Steeds zijn verschillende beelden groepsgewijs vastgelegd. Ze lijken elkaars gelijke te zijn maar de figuren blijken in kleine details van elkaar verschillen.

---

[59] Bijvoorbeeld op de binnenplaats van IBM Tokio in 1991: Belting 2009 (zie noot 14), p. 94.
[60] Belting 2009 (zie noot 14), pp. 104-109.
[61] Belting 2009 (zie noot 14), p. 109.



**Afb. 15.** Hiroshi Sugimoto, *Sea of Buddha's*, 1995.

Sugimoto isoleert het onderwerp uit de wijdere context door delen uit de beeldengroep te selecteren en daarbij door een hoger standpunt de perspectivische werking te verminderen. Door de bijna afwezigheid van een vluchtpunt of horizon ontbreekt iedere markering voor een meetbare zichtruimte en kan een ruimtelijk perspectief niet worden vastgesteld of zelfs maar vermoed. Hiermee is nadruk gelegd op een tijdloze onveranderlijkheid.

In deze beschreven projecten breidt Sugimoto in het voetspoor van Duchamp het ervaringsdomein in de kunst feitelijk uit door de horizon in de fotografie op wisselende manieren toe te passen en te combineren. Hij geeft ermee uitdrukking aan een dubbelzinnige ervaring van ruimte en tijd.

# 4. Conclusie

Het beschreven fotowerk van de drie kunstenaars toont ruimten met daarin een horizon. Niet op alle foto's is een horizon direct zichtbaar, op sommige zit hij verscholen achter een heuvel of bosschage en soms is hij door andere objecten aan het zicht onttrokken. In die gevallen is hij latent aanwezig, af te leiden uit de perspectivische verkleining als gevolg van de opname met de fotocamera die de ruimte volgens het centraal perspectief vastlegt. Zichtbaar of niet, als centrale lijn verzamelt de horizon de vluchtpunten van de lijnen evenwijdig aan het grondvlak en verbindt daarmee in de afbeelding de objecten onderling binnen een mathematische zichtsysteem.

De drie kunstenaars passen de horizon in hun werk bewust toe. Zij hebben gemeen dat ze de horizon doorgaans niet ver van het midden plaatsen van hun overwegend liggend rechthoekige afbeeldingen. Daarmee geven ze hem een centrale positie in de compositie wat het belang onderstreept van de rol die zij hem toedichten. In hun foto's komen nagenoeg geen mensen voor. Het gaat hun niet om menselijke verhalen die zich tegen een ruimtelijke achtergrond afspelen maar om die ruimte zelf en de vragen die hierover kunnen worden gesteld. Wat zeggen de opvattingen van de drie kunstenaars over de toepassing van de horizon in hun fotowerk? Wat zijn de overeenkomsten en verschillen tussen hun opvattingen en wat zegt dat over hun werk zelf?

Jan Dibbets vat de horizon op als middel om het kijken te testen en ter discussie te stellen. Hij gebruikt de horizon en het daarbij behorende perspectief als middel om de waarneming te deconstrueren. Zijn werk is dubbelzinnig: het kan worden gezien als een raamwerk waarbinnen een foto uitzicht biedt op een landschap óf worden gezien als vlakke, geometrische compositie aan de tentoonstellingswand. De beschouwer kan daardoor niet anders dan afwisselend een keuze maken voor kijken in de gerepresenteerde ruimte óf kijken naar het geometrisch spel van het oppervlak. De uitsnede van zijn foto's houdt niet altijd rekening met de orthogonale stand van de fotograaf in de oorspronkelijke situatie. De horizon loopt lang niet altijd parallel met de kaderranden. Ook in de presentatie kantelt hij horizonnen of uitsneden uit passe-partouts. Maar de stand van de lijsten waarin of de wanden waarop het werk bekeken kan worden zijn wel aangepast aan de verticale positie van de beschouwer. Dit spel is onderdeel van zijn voortdurend zoeken naar een evenwicht tussen inhoud en waarneming. In de uitsnede van de foto's is de oorspronkelijke ruimte waar de foto is genomen slechts beperkt te zien. Er zijn weinig opmerkelijke details behalve enkele golven in de zee of een paar rimpelingen in het vegetatiedek van het land. Het landschap wordt geabstraheerd tot vlakke vormen die betekenis hebben als 'zee' en 'land'. De hemel erboven is vrijwel egaal lichtblauw en speelt als gelijkwaardig oppervlak in de compositie mee als 'lucht'. Maar de horizon blijft in de compositie centraal staan als element waar compositorisch op wordt gereflecteerd.

Hamish Fultons doel is de beschouwer deel te laten hebben in zijn wandelervaring als creatief proces. Hij toont foto's als verslag en schept daarin een romantisch beeld dat veel weg heeft van de ervaring van het sublieme. De horizon vat hij op als een alom aanwezig element dat als constante is te zien in de steeds wisselende hoedanigheid van de landschappen waar hij doorheen trekt. Hij zet de horizon in als compositorisch element dat zijn opnamestandpunt verbindt met de oneindigheid van het landschap erachter. Hij schept een contrast tussen het onafzienbare landschap en de aanwezigheid van details. De horizon is dus steeds aanwezig als vertegenwoordiging van het sublieme en als contrastverlener aan het bescheiden hier en nu. De uitsnede van zijn foto's hebben een liggend rechthoekig kader. De uitsnede is overeenkomstig de oorspronkelijke ruimte, de horizon loopt steeds horizontaal. Bij de presentatie is dit ook het geval, waardoor de beschouwer zich goed kan inleven in de getoonde ruimte. Dat ondersteunt zijn doel om de beschouwer te laten delen in zijn ervaring.

Hiroshi Sugimoto toont het aardse leven als een rimpeling in de oceaan van de eeuwigheid waarin alleen de tijd en de natuurkrachten heersen. In zijn foto's roept hij die gewaarwording op door specifieke uitsneden te kiezen en de horizon op diverse manieren te manipuleren. In de *Diorama's* isoleert hij de inhoud van de foto uit de oorspronkelijke omgeving van het museum zo sterk dat in de foto alleen de horizon van het diorama geldt. Door daarbij diverse eigenschappen van de fotografie toe te passen zoals zwartwit, momentopname en grote afdrukken, slaagt hij er in de gefotografeerde scene realistischer te presenteren dan in de oorspronkelijke ruimte het geval is. De horizon biedt een nieuwe samenhang waarin het tafereel geloofwaardiger overkomt dan het oorspronkelijke tafereel binnen de samenhang in het museum. In de *Bioscooptheaters* maakt Sugimoto gebruik van twee soorten uitsneden. De uitsnede van de foto isoleert het interieur van de zaal tot een geheel op zichzelf staande wereld. Het kader van het projectiedoek isoleert de film als een eveneens geheel op zichzelf staande ervaringswereld. Beide werelden bezitten een mathematisch perspectief waarvan de horizonnen in het midden van de foto samenvallen. Hij combineert de verschillende belevingswerelden en de daarbij behorende tijdshorizonnen zodat ze zich ten opzichte van elkaar profileren. In de *Seascapes* isoleert Sugimoto de foto's sterk uit de oorspronkelijke context. Door het hoge opnamestandpunt worden details klein en ondergeschikt aan het totaalbeeld waardoor die geen eigen verhaal kunnen vertellen. De horizon regeert het beeld in de serie en in de foto's zelf. Hij is steeds exact in het midden geplaatst waardoor zee en lucht zich presenteren als twee overeenkomstige, geometrische vlakken boven elkaar. Er is een grote rust. De horizon is in deze compositie een abstracte lijn wat die feitelijk ook is: hij bestaat alleen in ons eigen gezichtsveld. De tijd lijkt stilgezet en is tegelijk eindeloos aanwezig. In de *Sea of Buddha's* isoleert Sugimoto de afbeelding door in de uitsnede alleen de beelden te selecteren. De camera is op een gemiddelde hoogte opgesteld waardoor de perspectivische werking vermindert en een hiërarchie tussen voor- en achtergrond grotendeels verdwijnt. Een horizon is niet zichtbaar en ook nauwelijks meer af te leiden.

De beelden lijken alom aanwezig, tijdloos en uit een andere dimensie te komen. De uitsneden zijn bij Sugimoto steeds overeenkomstig de oorspronkelijke ruimte, de horizon is steeds horizontaal. Bij de presentatie van het werk is dit ook steeds het geval. Hiermee schept hij de rust en de condities om de verschillende perspectieven in de foto's hun eigen gezichtspunt te laten tonen.

Concluderend kan worden gesteld dat de toepassing van de horizon als onderdeel van het perspectief en de isolatie volgens Dubois in ruimte en tijd aan kunstenaars diverse handvatten bieden om in fotografisch werk artistieke uitspraken te doen over de beleving van de werkelijkheid. Er is zowel isolatie mogelijk binnen de ruimte als binnen de tijd. Met *isolatie binnen de ruimte* hebben de drie kunstenaars een sterk middel in handen dat een nieuw specifiek *kader* creëert. Daarbinnen kan men dan geheel eigen, beeldende uitspraken doen: Dibbets abstraheert, Fulton toont overzichten en details, Sugimoto verwijdert alle details die een eigen verhaal zouden kunnen vertellen. Bij de omgang met details hebben Dibbets en Sugimoto gemeen dat ze die vermijden, waardoor de afbeeldingen een zekere mate van abstractheid en een soort universaliteit verkrijgen. Dibbets past de foto's echter toe als deel van een grotere, vlakke compositie terwijl Sugimoto zich geheel bedient van typisch fotografische mogelijkheden. Fulton fotografeert wél details, ook als afzonderlijke foto's. Deze details vertellen bij hem echter geen ander verhaal dat zou kunnen afleiden van zijn bedoeling. Zijn details ondersteunen zijn bedoeling door de nadruk te leggen op de bescheidenheid ervan als tegenstelling tot en dienstverlening aan zijn grote thema, de bijna religieuze innerlijke ervaring van de onverstoorde natuur. Met *isolatie binnen de tijd* brengt men in het fotografisch werk een verwijzing naar een tijdsduur aan. Nu is een opname altijd een uitsnede uit de tijd maar die kan ook verwijzen naar de duur van wat zich in het beeld afspeelt. Dibbets opnamen zijn min of meer tijdloos en hij herhaalt ze als vormelement in zijn diverse composities. De opnamen van Fulton zijn korte momenten tijdens langdurige wandelingen. De opnamen van Sugimoto zijn divers en hij combineert verschillende tijdsduren in één foto. Sugimoto toont vanuit wisselende benaderingen verschillende tijdsintervallen: die van het moment, of van enkele uren die het afspelen van een film vergt, of van de bestaansperiode van gebouwen, of van de eeuwigheid van het universum. Zelfs bij de presentatie laat hij de tijd een rol spelen wanneer hij de afbeeldingen buiten hangt en de invloed van weer en wind er op toelaat. Fulton en Sugimoto hebben gemeen dat beiden de korte én lange termijn benadrukken, waardoor het romantisch principe in werking treedt door de menselijke nietigheid af te zetten tegen de grootsheid van het universum. Dibbets heeft daar weinig mee van doen: hem gaat het vooral om het spel van waarneming van verschillende ruimten tijdens en na de opname.

Bij alle drie kunstenaars wordt met de *horizon* een element geïntroduceerd dat als onderdeel van een perspectief een *gezichtspunt* verleent. Dibbets laat met het verschil tussen het gezichtspunt in de fotografische ruimte en dat in de topologische ruimte van de beschouwer de waarneming wankelen. Fulton accentueert in de presentatie van zijn werk het contrast tussen het uitspansel en de

nietige mens door het landschap boven en onder de horizon te tonen en op de afzonderlijke details in te zoomen. Sugimoto laat verschillende gezichtspunten in een foto zien door het perspectief in een foto te verschuiven waardoor de relaties van de horizon tot het standpunt wisselen. De drie kunstenaars passen de horizon zo verschillend toe: Dibbets gebruikt de horizon als middel tot deconstructie van de waarneming, Fulton gebruikt de horizon als metafoor voor het sublieme en Sugimoto gebruikt de horizon als metafoor voor de eindeloze tijd. De uitkomsten bij het toepassen van de horizon zijn bij de drie kunstenaars heel verschillend: Dibbets stelt de waarneming van de ruimte ter discussie en Sugimoto de waarneming van de tijd. Fulton stelt de relatie tot het landschap ter discussie, althans maakt de beschouwer deelgenoot van zijn mentale proces en daarmee wellicht van de houding van de mens ten opzichte van de natuur. De drie kunstenaars laten ieder op een unieke manier zien hoe met behulp van de horizon de waarneming kan worden begrensd en welke invloed dat heeft op de beleving van de positie van de mens binnen het grote geheel.

De vraag kan worden gesteld of er meerdere fotografische manieren zijn die via de horizon de waarneming kunnen uitdagen en de menselijke conditie ter discussie stellen. Daartoe zou dit onderzoek zowel in de diepte als in de breedte kunnen worden uitgebreid. Interessant punt hierbij kan zijn in hoeverre de fotografie in staat is zichzelf ter discussie te stellen. Dat blijkt immers het geval te zijn in het werk van Sugimoto waar die binnen het systeem van het centrale perspectief dat het fototoestel hem oplegt, ditzelfde perspectief weet te relativeren door binnen het fotokader wisselende zichtpunten te kiezen.

# Bronnen

## Literatuur

Alberti, Leon Battista, *De schilderkunst*, vert. Lex Hermans, inl. Caroline van Eck en Robert Zwijnenberg, Amsterdam 2011[2] (*De Pittura,* 1435).

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, New York 1980.

Belting, Hans, *Der Blick hinter Duchamps Tür : Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall*, Köln 2009.

Berger, John, *Het moment van het kubisme*, vert. Kees Vollemans en Jan Eyking, Nijmegen 1976, oorspr. 'The Moment of Cubism', in: *Selected Essays and Articles*, pp. 133-162, Harmondsworth Middlesex 1972.

Bool, Flip, e.a. (red.), *Dutch Eyes. Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Zwolle 2007.

Breitbarth, Peggie, 'Landschapswaarnemingen' in: *Ger Dekkers, Een retrospectief, Landschapswaarnemingen*, Zwolle 2004, pp. 9-21.

Burke, E., *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1759.

Clair, Jean, *Duchamp et la photographie*, Paris 1977.

Claudel, Paul, 'Introduction à la peinture hollandaise'. In: *L'oeil écoute*, Parijs 1946 (édition Folio).

Dekkers, Ger, *Plastic. 26 Series of colurslides*, uitgave bij tent. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1977-78.

Dekkers, Ger*, Planned Landscapes. 25 Horizons*, Bentveld-Aerdenhout 1977.

Dekkers, Ger*, Landscape perception*, uitgave bij tent. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1974.

Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Dresden 1998.

Flécheux, Céline, *L'Horizon*, Parijs 2014.

Friedman, Martin, Rudi H. Fuchs en M. M. M. Vos, *Jan Dibbets,* uitgave bij tent. Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 1987.

Fuchs, Rudi, Erik Verhagen en Laura Stamps (red.), *Jan Dibbets. Horizons*, uitgave bij tent. Den Haag (Gemeentemuseum) 2010.

Fulton, Hamish, Angela Vettese en Phil Bartlett, *Hamish Fulton. Walking Artist*, Düsseldorf 2001.

Fulton, Hamish, *Camp Fire*, uitgave bij reizende tent. Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 1985.

Fulton, Hamish, *Hamish Fulton*, Milano 1974.

Fulton, Hamish, *Hollow Lane*, London 1971.

Fulton, Hamish, *Nepal*, Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 1977.

Fulton, Hamish, *Roads and Paths, twenty walks 1971-1977 and eight photographs of roads*, München 1978.

Fulton, Hamish, *Skyline Ridge*, London 1975.

Gelder, Hilde van en Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Chichester 2011.

Gernsheim, Helmut en Alison, *The History of Photography. from the camera obscura to the beginning of the modern era*, London 1969[2] (1955).

Gudmundson, Sigurdur, *Dancing Horizon, The Photoworks of Sigurdur Gudmundson 1970-1982*, Reykjavík 2014.

Hermsen, Joke, *Stil de tijd. Pleidooi voor een langzame toekomst*, Amsterdam 2014[23] (2009).

Krzyzanowsky, Michel Szulc, *Sequences*, Haarlem 1984.

Lemaire, Ton, *De filosofie van het landschap*, Amsterdam, 2007[9] (1970).

Mita, Munesuke: 'The Horizon of Time, or a Fertile Tranquility', in: *Hiroshi Sugimoto: Seascapes*, New York 2015.

Oxenaar, Rudolf W. D., *Ger Dekkers, overzicht: 12 werken 1990-1994*, Breda 1994.

Rubin, William, Wieland Schmied en Jean Clair, *Giorgio de Chirico, Der Metafysiker*, tent. cat. München (Haus der Kunst) 1983.

Ruyters, Domeniek, 'Wij de foto', in: *Metropolis M*, nr. 4 (2012), pp. 34-41.

Sontag, Susan, *Over fotografie*, Utrecht 1979. Oorspronkelijke titel: *On Photography*, New York 1977.

Verhagen, Erik, *Jan Dibbets. L'oeuvre photographique/ The Photographic Work, 1967-2007*, Parijs 2007.

Wells, Lizz, 'Fotografie, natie, natuur', in: *Sense of Place*, Brussel 2012.

Wells, Lizz (red.), *The Photography Reader*, Londen/ New York 2003.

Wertman, Orna*, Bird Lands*, z.pl. 2013.

Afbeeldingen

Afb. voorblad. Hiroshi Sugimoto, *Seascapes: North Atlantic Ocean, Cape Breton*, 1996. *C4gallery*: <http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/seascapes/hiroshi-sugimoto-seascapes.html> (29-06-2016).

Afb. 1. Abraham Bosse, 'Les perspecteurs', plaat nr. 2 uit: *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit pied, comme le géométral*, 1647-1648. Cliché Bibliothèque nationale de France. *Jean-Louis Boissier*: <http://jlggb.net/jlb/?page_id=31> (24-06-2016).

Afb. 2. Joseph Nicéphore Niépce, *La cour du domaine du Gras*, 1826. *Wikimedia* <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Point_de_vue_du_Gras_by_Ni%C3%A9pce%2C_1826.jpg> (24-06-2016).

Ernaast een beter zichtbare reproductie door Kodak Resaerch Labatory, 1952. *Wikimedia* <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nicéphore_Niépce.jpg> (24-06-2016).

Afb. 3. Foto: auteur.

Afb. 4. Gustave Le Gray, *Le soleil au zénith - Océan n°22, Normandie,*1856-1857. *Gustave Le Gray*: <http://www.gustavelegray.com> (29-06-2016).

Afb. 5. Gustave Le Gray, *Grande lame, Méditerranée*, 1857. *Gustave Le Gray*: <http://www.gustavelegray.com> (29-06-2016).

Afb. 6. Marcel Duchamp, *Handstereoscoop*, 1918/1919. Foto: auteur, uit: Clair, Jean, *Duchamp et la photographie*, Paris 1977, *Stéréoscopie à la main, Ready-Made retifié : deux photographies et ajouts au crayon*, 6,8 x 17,2, 1918/1919, p. 83.

Afb. 7. Marcel Duchamp, *Le Rayon Vert*, 1947. Verloren gegaan werk, zwartwit foto: Denise Bellon (hedendaagse afdruk op basis van het originele negatief, 2011), 279 x 320 mm (afbeelding), 304 x 406 mm (drager), © Denise Bellon, Musée Jenisch Vevey. *Art absolument:* <http://www.artabsolument.com/fr/default/exhibition/detail/1893//Lemancolia-Traite-artistique-du-Leman.html> (29-06-2016).

Afb. 8. Jan Dibbets, *Sectio Aurea*, 1972. Fotomontage en potlood op papier, 85 x 105 cm, Haags Gemeentemuseum, Den Haag. Foto auteur uit: Rudi Fuchs, Erik Verhagen en Laura Stamps (red.), *Jan*

*Dibbets. Horizons*, uitgave bij tent. Parijs (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Gemeentemuseum Den Haag) 2010, p. 45.

Afb. 9. Jan Dibbets, *New Horizons/ Land + Sea, serie J,* 2007, 116 x 104 cm. Foto auteur uit: Rudi Fuchs, Erik Verhagen en Laura Stamps (red.), *Jan Dibbets. Horizons*, Uitgave bij tent. Parijs (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Gemeentemuseum Den Haag) 2010, p. 28.

Afb. 10. Jan Dibbets, *Perspective correction - my studio II, 3 square with cross on floor*, 1969, zwart-witfoto op fotografisch linnen, 120 x 120 cm, particuliere collectie. Foto auteur uit: Martin Friedman, Rudi H. Fuchs en M. M. M. Vos, *Jan Dibbets,* uitgave bij tent. Eindhoven (Walker Art Center in samenwerking met het Stedelijk Van Abbemuseum) 1987.

Afb. 11. Hamish Fulton, *Isle of Lewis and Harris*, summer 1973. Foto auteur uit: *Hamish Fulton*, Milano 1974.

Afb. 12. Hiroshi Sugimoto, *Diorama's: Hyena's, jakhalzen, gieren*, 1976. *Artctualite*: <http://www.artctualite.com/hiroshi-sugimoto-still-life> (24-06-2016).

Afb. 13. Hiroshi Sugimoto, *Bioscooptheaters: Canton Palace, Ohio*, 1980. *Hirshhorn*: <http://hirshhorn.si.edu/search-results/?edan_search_value=Hiroshi%20Sugimoto#detail=http%3A//hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/%3Fedan_search_value%3Dhmsg_03.17> (24-06-2016).

Afb. 14. Hiroshi Sugimoto, *Seascapes: Boden Sea, Uttwil*, 1993. *Metmuseum*: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267010> (24-06-2016).

Afb. 15. Hiroshi Sugimoto, *Sea of Buddha's*, 1995. *Aestheticamagazine*: <http://www.aestheticamagazine.com/hiroshi-sugimoto-sea-of-buddha-pace-gallery-new-york> (24-06-2016).