

# Kleine en grote geschiedenissen

SOPHIE BERREBI

Het is een alledaags verschijnsel voor een treinreiziger: het uitzicht, door het raam, van bomen die tot een vage vlek gereduceerd worden. Het venster doet dienst als kader voor een wazige flard groen. Afhankelijk van de snelheid worden de bomen meer of minder abstract, maar het raam omkadert altijd één afbeelding die verandert en beweegt. In *Linnaeus' Flower Clock*, een vroeg werk van Fiona Tan uit 1998, doet zich iets dergelijks voor. Een rij bomen – levendig groen van lenteladeren, met een blauwgrijze hemel als achtergrond – wordt gefilmd vanuit een auto, en dat beeld zet de monoloog van een kunstenaar in gang.

Het kan sentimenteel lijken, iets dat je doet in een jeugdwerk. Het beeld van een rij bomen in beweging is een van de meest rechtstreekse metaforen voor de tijd die verstrijkt, overpeinsd door een eenzame figuur aan het raam. Maar het is ook een heldere illustratie van hoe de moderniteit – de trein en de spoorweg – niet alleen de perceptie van ruimte en tijd heeft veranderd, maar ook kunstenaars heeft aangezet om op die verschuivende ervaring te reageren. Het is dus zowel een vaak gebruikte metafoor als een beladen beeld.

Toch zijn de bomen door het raam in *Linnaeus' Flower Clock* niet zomaar een cliché. Ze brengen iets teweeg – iets dat te maken heeft met weggaan en verwijdering, in tijd en in ruimte. Toen ik de film voor het eerst zag, was ik verrast, of zelfs verontwaardigd. Dat kwam niet alleen door de fragmentarische aard van het werk. Ik vond *Linnaeus' Flower Clock* verwarrend, omdat de film zo verstoken bleef van de gecontroleerde, trage, misschien zelfs afstandelijke beelden in andere, latere werken van Tan, zoals *Countenance* (2002), *Inventory* (2012), *Depot* (2015) of *Ascent* (2016) – werken die, op het eerste gezicht, distantie uitstralen, stabiliteit, en een ernst die deels voortkomt uit het onderwerp en deels uit de manier waarop Tan subjecten en objecten in beeld brengt, met trage, zwenkende shots, of met onbeweeglijke foto's. Het resultaat is een idee van bestendigheid en stevigheid, zelfs wanneer er elementen zijn die dat verstoren, zoals een commentaarstem. *Linnaeus' Flower Clock* heeft, daarentegen, een weelderigheid die mij verbaasde: het leven stroomt eruit. Zo verwoordde ik het althans voor mezelf, denkend aan de jonge vrouw met slaperige ogen en wanordelijk haar die zichzelf in beeld brengt, dag na dag. Dit was een film van een jonge verliefde kunstenaar, die bloemen bij hun naam noemt terwijl ze zich openen en sluiten volgens het bloemklokstelsel van Carl Linnaeus, en die daarmee de duur van liefde probeert te meten. Het is de film van een jonge onbevreesde kunstenaar die tegelijkertijd de liefde en de kunst induikt.

Ook het belang van het archief binnen het werk van Tan lijkt met die ongeremdheid in tegenspraak. Zo haalde ze in 2019 het fotoarchief van Agfa, de Duitse producent van fotorolletjes, tevoorschijn uit de stockageruimtes van het Museum Ludwigs in Keulen, waar het zonder gecatalogiseerd te zijn aan de vergetelheid leek overgeleverd. Tan stelde het tentoon en reveleerde wat archieven in feite zijn: verzamelingen van documen-

ten die door instituten bewaard worden voor het nageslacht. Archieven zijn een bron van macht, maar van wie, en over wie? Welke autoriteit weerspiegelen ze of drukken ze uit? Het zijn vragen die Tan samen met de foto's van Agfa tevoorschijn haalde.

Archieven en foto's zijn, sinds de aanvang van de fotografie, nauw met elkaar verbonden. Kort nadat de fotografie ontdekt werd door Louis Daguerre en Nicéphore Niépce, gaf de Franse politicus François Arago een toespraak voor de Kamer, in juli 1839. Hij probeerde zijn collega's te overtuigen van het belang van deze uitvinding, die erg bruikbaar kon zijn voor wetenschap, architectuur en kunst, als een technologie die makkelijk in gebruik is en waarvan de resultaten homogeen zijn: 'Wanneer eenvoudige voorschriften stap voor stap worden gevolgd, is er niemand die niet even grote successen kan boeken als meneer Daguerre zelf.' Precies daarom werd de foto een geliefkoosde technologie voor administraties en instituten. Legerafdelingen, scholen en hospitaal konden voortaan gehele populaties in kaart brengen. Een bekend voorbeeld bevindt zich in het archief van de politie van Parijs, gemoderniseerd door Alphonse Bertillon in de jaren 1880. Bertillon was de eerste om fotografie aan te wenden voor het catalogiseren van veronderstelde criminelen, en hij introduceerde het dubbele portret – aangezicht en profiel – in de Franse administratie, waarna politieafdelingen in andere landen deze manier van registreren overnamen.

Historici zoals John Tagg en kunstenaars als Allan Sekula hebben geschreven over de relatie tussen het lichaam, de fotografie en het archief. Op basis van argumenten die door Michel Foucault in 1975 werden ontwikkeld in *Surveiller et punir* beschrijven zij de overgang van spectaculaire vormen van machtsontplooiing (vaak met in het openbaar toegediende lijfstraffen) naar een samenleving waarin individuen – efficiënter, en minder bloeddorstig – in het oog worden gehouden. Die transitie voltrok zich na de Franse Revolutie en werd voortgezet dankzij een netwerk van instituten die ook van fotografie gebruikmaakten. Door de bevolking te verzorgen, maar ook te onderwijzen en te straffen, creëerde een dergelijk systeem iets wat door Foucault is omschreven als een 'microfysica van de macht'. De versterking van kapitalistische staten in de late negentiende eeuw kan dus in hoge mate geassocieerd worden met de fotografie.

Tan betoont vaak interesse voor foto- en filmarchieven. Ze heeft in publieke en private archieven gewerkt en ze maakt films met *found footage* en met beelden die gemeengoed zijn geworden. Wat ze vooral doet, is archieven uit elkaar halen. Ze verandert de context en belicht elementen terwijl ze andere onderbelicht laat. Ze laat het archief, met andere woorden, niet met rust. Het blijft niet zomaar ordelijk en functioneel; ze demonteert het, en zo demonteert ze ook het autoritaire principe dat haast elk archief kenmerkt dat haar pad kruist, of het nu gaat om koloniale opnames uit het Nederlands filmarchief of familiealbums en reisreportages. Ze verwerpt op die manier, en categoriek, het idee dat er zoiets als een microfysica van de macht zou bestaan. Integendeel: ze richt zich op individuen als actoren, als subjecten en als kijkers.

Vaak gaat dat gepaard met het gebruik van amateurfotografie, en in projecten als *Vox Populi* (2004–2012) en *Ascent* (2016) lijkt ze iets op te bouwen wat ik zou omschrijven als een antifotografisch archief. Voor *Vox Populi* verzamelde Tan familiefoto's via musea in onder meer Noorwegen, Zwitserland, Londen, Tokio en Sydney. Ze maakte montages van die foto's in kleine boeken en op museumwanden. Voor de film *Ascent*, en voor de gelijknamige installatie, vroeg ze bij het Izu fotografeemuseum in Japan foto's op van de berg Fuji, genomen door lokale bewoners en toeristen. Zo verzamelde ze ongeveer zesduizend foto's waarmee ze een film maakte, volledig opgebouwd uit stilstaande beelden.

Dergelijke projecten spreken inderdaad de opvatting tegen van het fotografische archief als institutioneel werktuig. Foto's zijn bij Tan op geen enkele manier systematisch. Ook wanneer ze zich op amateurfotografie richt, doorbreekt ze de chronologische organisatie van familiealbums. Ze reorganiseert deze beelden en maakt nieuwe groepen en reeksen. Bovendien zijn deze foto's, technisch gezien, allesbehalve homogeen. De anonieme, bureaucratische handen die foto's maakten voor de archieven van politiekantoren, droegen er zorg voor dat alle portretten in dezelfde omstandigheden gemaakt werden. De handen die de foto's maakten in *Ascent* en *Vox Populi* zijn eveneens anoniem, maar zij proberen niet achter de lens te verdwijnen – het zijn dragers van affecten.

De foto's uit het archief van Agfa zijn, wat dat betreft, merkwaardig. Ze imiteren amateurfotografie maar vertonen geen affect. Het gaat om beelden gemaakt in West-Duitsland tijdens de jaren vijftig en zestig. Of liever: het zijn weergaven van de lifestyle tijdens deze periode van economische expansie, toen de Bondsrepubliek moest aantonen hoe sterk ze verschilde van de DDR. De foto's tonen een kleurrijke wereld vol knappe jongens en lief glimlachende meisjes. De kleuren zijn fel en contrastrijk: een Agfa-film levert uitstekende resultaten op, zowel binnen als buiten, in de bergen of aan het strand. Het leven lijkt mooier dankzij Agfa, maar toch is er geen affect merkbaar: dit zijn, uiteindelijk, reclamefoto's.

Ze zijn het gevolg van een ideologische agenda die ik enkele jaren geleden herkende in het werk van een andere kunstenaar, Christopher Williams. De voorbij tien jaar heeft hij gewerkt aan een reeks foto's met als titel *For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle*. Het zijn foto's die de felgekleurde wereld oproepen van West-Europa tijdens de Koude Oorlog, en dan vooral het geamëricaniseerde West-Duitsland van het *Wirtschaftswunder*. De Agfa-foto's zijn eveneens beelden van een leven dat lijkt samen te vallen met een geslaagde vakantie. Ze getuigen van een normatieve blik op de samenleving en op vrije tijd – het soort beeld dat 'gewone' mensen kunnen maken, als van gefabriceerd geluk. Williams brengt de kunstmatige kwaliteit van die verbeelding over door middel van details, gezichtshoeken of onderwerpen die een beetje fout lijken, zoals vuile, maar toch in verfijnde lingerie gehulde voeten, of een beurse appel aan een tak vol ongeloofwaardig roodglanzende exemplaren. In al zijn foto's ontbreekt er iets, of is er juist iets excessief aanwezig, iets ongepast of verkeerd.

Om met zulke foto's om te gaan, en om er de gesimuleerde kwaliteit van aan te tonen en er een antiarchief van te maken, hanteert Fiona Tan een andere methode. Aangezien ze het archief beschouwt als een materieel object, toont ze de beelden niet enkel als gedrukte foto's, maar ook met de opzichtige oranje enveloppes waarin ze bewaard worden als achtergrond. Door die uitstalling toont ze de keerzijde van hun blinkende oppervlak en de manier waarop ze tot spreken zijn gebracht. Deze presentatie benadrukt de artificiële en gefabriceerde aard van de beelden; de droom die ze tonen kan blijkbaar ingesloten worden in een voorwerp en gearrangeerd op een plank in een metalen rek. Tan maakt er een antiarchief van door toe te voegen wat ongezien bleef: de onzichtbare tegenhanger, in de vorm van zwart-wit documentaire foto's, als tegengewicht voor het archief van Agfa. Door een ander aspect te tonen van het leven in de Bondsrepubliek, brengt Tan de Agfa-beelden uit evenwicht en diskwalificeert ze het verhaal dat ze vertellen, door een andere context te tonen waarin ze tot stand kwamen. Ze introduceert twee verschillende kanten van de fotografische cultuur van naoorlogs Duitsland. De traditie van documentaire, ernstige zwart-wit fotografie probeert de waarheid van een moment te tonen, van een sociale en politieke situatie, aan de hand van poëtisch realisme. Het is fotografie die schatplichtig is aan Henri Cartier-Bressons notie van het 'beslissende moment', een uitdrukking die hij muntte in 1952, ongeveer rond de tijd waarin deze foto's werden gemaakt. Het beslissende moment is een ogenblik dat een fotograaf kan vastleggen en waarin alles voor de lens samen lijkt te komen. Het resultaat is het tegendeel van het gefabriceerde commerciële beeld dat een wereld toont die enkel bestaat tijdens en dankzij het poseren.

Het zijn de poses die de verschillen tussen deze foto's onthullen. De houdingen en gebaren in de Agfa-foto's zijn er ten behoeve van en voor de camera: lichamen worden afgeplat om in het kader te passen, houdingen worden in profiel bekeken om de beweging van lichamen te tonen, kleren worden op het strand uitgespreid enkel om te worden gefotografeerd. De glimlach is steeds artificieel, aanwezig zolang het duurt om de foto te maken. In documentaire foto's, daarentegen, worden gebaren gemaakt – soms onhandig, soms zeer momentaan – door mensen die zich niet bewust zijn van de camera. En toch zijn deze gebaren nooit helemaal individueel. Zoals Marcel Mauss heeft geschreven in een essay uit 1934 over de techniek van het lichaam, behoren gebaren, hoe betekenisloos ook, tot een samenleving of een groep, en worden ze aangeleerd, al is het dan onbewust, door naar anderen te kijken.

Mijn suggestie is dat Fiona Tan niet zomaar nadenkt over het archief, of over de relaties tussen het archief en de fotografie. Ze toont ons een geschiedenis van de fotografie. Het is geen geschiedenis van fotografische bewegingen of van fotografen, hoewel de geschiedenis van de fotografie in het naoorlogse Duitsland natuurlijk aan bod komt. Uiteindelijk gaat het om een andere geschiedenis, een geschiedenis van gebaren en houdingen, maar ook een geschiedenis van onderwerpen, gezichtspunten en bewegingen, net als een geschiedenis



Fiona Tan, *Linnaeus' Flower Clock*, 1998



Fiona Tan. GAAF, Museum Ludwig, Keulen, 2019



van genres, van 'soorten' foto's. Toen Tan haar voorraad van zesduizend foto's van de Fuji bestudeerde, realiseerde ze zich dat de fotografen bijna altijd hetzelfde standpunt innamen. Dat er een stereotypisch of generisch idee bestaat van het standpunt, komt terug in de panoramische installatie *Vox Populi London* (2012), waarin telkens weer gelijkaardige 'zichten' te zien zijn op baby's, verjaardagen, dronkenmannen en feestjes. Deze verzamelingen zijn repertoires van fotografische gebaren en ze vertellen hoe individuen zich in de ruimte ophouden of op plekken bevinden – hoe blikken en lichaamsbewegingen, die zich beeld na beeld herhalen en zich slechts subtiel van elkaar onderscheiden, behoren tot een nationale cultuur, maar vooral, en preciezer, tot een fotografische cultuur.

De vraag is dan wat er met deze afgeronde interpretatie gebeurt wanneer er van foto's geen sprake meer lijkt te zijn. *Provenance* uit 2008, bijvoorbeeld, bestaat uit zes verticale videoschermen die elk in zwart-wit één of twee mensen tonen die gefilmd worden. De camerabewegingen zijn schijnbaar vertraagd, met een hypnotiserend effect. Elke sequentie duurt niet meer dan een paar minuten, dus het is makkelijk om te blijven kijken hoe dezelfde gebaren zich ontplooiën. *Provenance* is een reeks portretten in zwart-wit. De schermen zijn vrij klein en hun vorm en grootte doen denken aan ingelijste foto's aan de muur. Het gaat weliswaar om bewegende beelden, maar toch appelleert *Provenance* aan een fantasie die enkel foto's kunnen oproepen: de ingebeelde mogelijkheid om te zien wat er vlak voor en na het maken van de foto gebeurd is. Het is het tegendeel van een 'beslissend moment': er is geen knip in het verloop van de tijd, geen stilstaand beeld dat de vloed van de beweging onderbreekt. *Provenance* trekt bovendien een streep door dat andere kenmerk van de fotografie, door Roland Barthes beschreven in *La Chambre claire* (1980): elke foto toont de tijd die voorbij is gegaan – het verleden dus, hoe vlakbij het zich ook mag bevinden. 'Ça a été,' schrijft Barthes – 'dat

is geweest.' Waar een foto altijd het verleden toont, daar bevinden, in *Provenance*, de oude man die traag een appel schilt of de vrouw die probeert te schrijven en naar haar computerscherm kijkt, zich niet in het verleden. Ze keren terug op het scherm, om de zoveel minuten; ze bevinden zich in een tussentoeestand, in een permanent en ononderbroken heden.

Ook het zwart-wit van *Provenance* en het kader van het videoscherm refereren aan de fotografie – de visuele conventies, de houdingen, de omgeving, het beeldformaat. De modellen van Fiona Tan zitten vaak stil, en wanneer ze bewegen, nemen ze houdingen aan die de fotografie, of de voorganger van de fotografie, de schilderkunst, in herinnering roepen. Het is inderdaad makkelijk om in *Provenance* figuren te herkennen die gegrepen zijn door aandacht en concentratie, figuren zoals Chardin ze schilderde in de achttiende eeuw, met een aura van intimiteit die de kijker met het schilderij verbindt, door een suggestie van medeplichtigheid met het afgebeelde. Op andere momenten, zoals wanneer de kruidenier en zijn zoon poseren voor een stijf familieportret, is er wel degelijk klassieke fotografie te zien. En één keer lijkt een stilleven met fruit uit de kruidenierswinkel expliciet te verwijzen naar zeventiende-eeuwse schilderkunst uit de Nederlanden.

Ik merk dat mijn reacties op deze videoportretten sterk verschillen, maar dat ze nauwelijks veranderen. Het meisje in haar tienerkamer dat zichzelf in de spiegel bekijkt begint al snel wat te irriteren, misschien omdat ze de leeftijd heeft waarop narcisme de overhand neemt, de levensfase die vandaag bepaald wordt door selfies en een obsessie met het eigen uiterlijk. De oude man die een appel schilt lijkt ver weg, net als de oudere vrouw die kalm poseert in een Japans interieur. Het zijn de kruidenier met zijn zoon en vooral de vrouw voor haar computer die me het meeste raken. Is dat omdat zij mijn leeftijd het dichtst benadert, en omdat ook ik vele uren achter een laptop doorbrenge, in dezelfde houding, afwisselend

opgetogen, geconcentreerd, blij en gestressed? In dat geval zou Tans oeuvre, en dit werk in het bijzonder, over nog iets anders kunnen gaan – niet alleen over archieven, niet alleen over fotografie en de geschiedenis ervan, maar ook over iets persoonlijkers – dat wat die thema's insluit. Wat ik zie is een geschiedenis van mijn leven, van het leven van Fiona Tan, van onze levens – ik zie hoe fotografie onze levens is binnengeslopen en onze levens heeft vormgegeven en bepaald.

Dit herinnert me aan iets wat Simone de Beauvoir schreef in *La Force de l'âge*, een deel van haar memoires gepubliceerd in 1960. Memoires zijn geen dagboeken, maar pogingen om de herinnering aan het verleden te reconstrueren aan de hand van documenten. De Beauvoir merkt op dat het schrijven van een roman is als het opbouwen van een wereld vanaf nul, terwijl bij het werken aan memoires je beide voeten op de grond staan: de materiële documenten zijn daar, de dingen zijn al gebeurd, en het komt er slechts op aan ze te beschrijven. Het is een onderscheid dat ook kan worden toegepast op schilderkunst en fotografie: wie schildert moet een wereld verbeelden op een canvas, terwijl een foto maken neerkomt op selecteren, uitsnijden en laten zien wat al bestaat. De Beauvoir verwijst naar haar dagboeken uit die periode, naar haar persoonlijke herinneringen, maar ook naar kranten. Wie haar memoires leest, ziet snapshots, foto's die het geheugen filteren, sommige momenten uitwissen en andere momenten naar voren brengen, leesbaar gemaakt als op lichtgevoelig papier.

De vergelijking met memoires is vooral toepasselijk in het geval van *Vox Populi London*, dat gaat over de tijd die verstrijkt. Veel van de beelden in dat werk doen me denken aan mijn eigen kindertijd in Londen, in de jaren zeventig en tachtig. De meisjes gekleed in bloemenjurken van Laura Ashley lijken op mijn babysitters, en de peuters die door bloembedden lopen, herinneren aan gelijkaardige familiefoto's die van mij zijn gemaakt, tussen de lentebloesems in Hyde

Park. De bruinige kleuren van de foto's getuigen van die tijd, maar hetzelfde geldt voor de lichaamshoudingen, de achtergronden en de onderwerpen, zoals het Britse koningshuis. Herinneringen, zo blijkt, kunnen vervaardigd worden door foto's.

De sleutel ligt, verrassend genoeg, in *Linnaeus' Flower Clock*. Het tuinontwerp van Linnaeus was een instrument om te tonen hoe laat het is aan de hand van het vaste moment van de dag waarop planten hun bloemen openen of sluiten. De verwijzing naar de cyclische beweging van een klok impliceert voor Tan in dit werk een poging om het verglijden van de tijd tegen te houden. De namen van die bloemen die openen en sluiten worden geciteerd als in een mantra, bedoeld om de liefde in dat ene moment vast te zetten. Iets gelijkaardigs gebeurt wanneer je bloemblaadjes uitrekt, een voor een: hij houdt van me, hij houdt niet van me ... Je lot in de handen van de natuur leggen, is dat niet iets wat verliefde mensen doen?

Er is iets, ergens, dat openbreekt. Fiona Tan werd geboren in 1966, ikzelf in 1973. We hebben nu beiden een leeftijd bereikt waarop we ons heel helder dingen herinneren van twintig of dertig jaar geleden, toen we stilaan volwassen werden. We gaan een levensfase in waarin onze ouders, zo beseffen we, niet langer onsterfelijk zijn, en onze kinderen niet langer klein. Misschien is het daarom dat ik, wanneer ik het slaperige gezicht van Fiona zie verschijnen in *Linnaeus' Flower Clock* – haar gezicht van meer dan dertig jaar geleden – en haar zie lachen met al de zorgeloosheid van een verliefde twintiger, ongewild moet huilen. Op de meest banale manier word ik aan mijn eigen sterfelijkheid herinnerd, aan het verglijden van mijn jeugd, zoals bomen die voorbijschieten aan een rijdende auto of trein. *Linnaeus' Flower Clock* is een vanitas.

Het is iets wat Simone de Beauvoir ook onder ogen ziet in haar memoires, waarin ze de openhartigheid aan de dag legt die vereist is om na te denken over de tijd die verstrijkt en de jaren die passeren. Op weg naar de veertig beschouwt ze zichzelf stilaan als oud, en in *La Force des choses* heeft ze het geregeld over het bereiken van andere levensfasen en over het verzaken aan bepaalde dingen in het leven, zoals wisselende relaties en liefdesaffaires. In die passages komen haar memoires gedateerd over: we worden vandaag anders oud, trager misschien. De Beauvoir zou zelf, na haar veertigste, nog talloze boeken schrijven en een van de leidende stemmen van het feminisme worden. Je memoires schrijven is naar jezelf kijken in de context van de tijd waarin je leeft, en dat is ook wat veel werken van Fiona Tan lijken te doen. Ze verknopen, zoals dat in het Frans heet, *la petite et la grande histoire*. Fotografie, en vooral kleurenfotografie, en de massale verspreiding ervan in de twintigste eeuw, heeft die verknoping en die identificatie van levens met geschiedenis en vice versa mee tot stand gebracht. Het is een belangrijk inzicht dat Fiona Tan overbrengt, net als Roland Barthes in *La Chambre claire*: geschiedenis en intimiteit zijn verbonden, net zozeer als denken en voelen.

Vertaling uit het Engels: Christophe Van Gerrewey

Fiona Tan. *Vox Populi London*, The Photographers' Gallery, Londen, 2012

Aan de basis van deze tekst ligt een lezing gegeven op 4 juni 2019, bij de tentoonstelling *Fiona Tan*. GAAF in Museum Ludwig, Keulen.