

Rosan Dekker
Bachelorscriptie

Over de kunstenaar die een detective wilde zijn

Gerrit Rietveld Academie, Grafisch Ontwerp
Begeleiders: Louis Lüthi, David Bennewith
Amsterdam, 2013

Hotelgast¹

In iedere hotelgast huist een ander
die, zo gauw alleen, laden en kasten opentrekt
Wat zoekt hij daar?

Hoopt hij dat iets verborgen of
achterbleef: een haarspeld, paperclip,
miniem verhaal, of desnoods
iets dat onklaar geraakt tenminste
wijst op een vorige bewoner. Niets
van dit alles (het is een goed hotel)

Hij betaalt voor een kamer die hem weigert
en dat is wat hij zoekt en vindt
in lege ladenkasten: zichzelf

Inhoudsopgave

Inleiding	6
De detective	10
Don Quichot	22
Retorica	28
Ontgoocheling	34
Conclusie	44
Eindnoten	48
Literatuur	52

Inleiding

Bij een bezoek aan de wekelijkse antiekmarkt in Den Haag krijgt kunstenaar en fotoverzamelaar Arjan de Nooy een blikken trommel in zijn handen gedrukt. Hij kan niet voorzien dat wat hij daarin vindt de fotografiewereld op z'n kop zal zetten. Het antieke blik bevat fotografische artefacten, die hij herkent als een soort zoutdrukken, en twee volgeschreven aantekeningenboekjes uit 1788 en 1789 van ene Adriaan Paauw.

De Nooy gaat als een detective aan het werk. Hij neemt de trommel mee naar huis en bestudeert de afdrukken en notities uitvoerig. Hij laat een chemische analyse uitvoeren en buigt zich over de handgeschreven bladzijdes. Dat leidt tot een onverwachte uitkomst. Uit de aantekeningen van Paauw blijkt dat deze, als natuurwetenschapper, jarenlang gewerkt heeft aan een eenvoudige methode om objecten te kopiëren, zodat deze niet meer nagetekend hoeften te worden. Door papier lichtgevoelig te maken met zilverchloride en deze na de belichting te fixeren met een ammonia-oplossing, ontwikkelde de wetenschapper een uniek proces om foto's te maken. De afdrukken uit de trommel blijken vele jaren ouder te zijn dan de foto uit 1826 van Nicéphore Niépce, de Fransman die tot nog toe gezien werd als de uitvinder van de fotografie. De Nooy komt erachter dat Paauws onbekende fotogrammen als de eerste foto's uit de geschiedenis moeten worden aangemerkt. Dankzij zijn onderzoek kunnen deze afdrukken nu als belangrijk bewijsmateriaal worden aangemerkt; de Leidse natuurwetenschapper blijkt de eigenlijke grondlegger van de fotografie. Een vroegtijdige dood ontnam Paauw de kans om zijn fotografische onderzoek af te ronden tot een

stadium dat hij rijp achtte voor publicatie. Eeuwen later worden ze alsnog gepubliceerd: Paauw's notitieboekjes en fotogrammen zijn afgebeeld en beschreven in het boek dat De Nooy samenstelde naar aanleiding van zijn vondst: *De Facto – Een geschiedenis van de Nederlandse fotografie* (2009).²

In deze scriptie zal ik ingaan op de vraag of de kunstenaar in wezen een detective wil zijn. Welke kunstenaars verzamelen net als De Nooy materiaal uit de werkelijkheid, om daarmee vervolgens tot onverwachte ontdekkingen te komen? Hoe gebruiken ze hun vondsten om een kunstwerk tot stand te brengen? En staat het werk van deze kunstenaars op gelijke voet met de werkzaamheden die een detective verricht, of verschilt die in ambitie en aanpak?

Aan de hand van het werk van verschillende kunstenaars, wordt in vier hoofdstukken ingegaan op deze vragen. In het eerste hoofdstuk beschrijf ik de overeenkomsten en verschillen tussen het werk van de kunstenaar en dat van de detective. Vervolgens bespreek ik de kunstenaar als bewuste naïeveling. Het derde hoofdstuk is gewijd aan het retorisch vermogen van de kunstenaar en hoe deze wordt ingezet. Tot slot laat ik zien wat die overtuigingskracht teweeg kan brengen en hoe deze het publiek scherper en bewuster naar de wereld leert kijken. Wat valt er te leren van de kunstenaar in de rol van de detective?

De detective

In 1888 wordt er in Londen's East End een serie moorden gepleegd. Op loopafstand van elkaar worden vijf prostituees gruwelijk verminkt en gedood. Bij sommige vrouwen is de buik opengesneden en de baarmoeder vakkundig verwijderd. Er wordt een brief naar de politie gestuurd, vermoedelijk afkomstig van de dader: "I am down on whores and I shant quit ripping them till I do get buckled...", getekend: Jack the Ripper.³

De inwoners van East End zijn radeloos. Kort daarna worden er in dezelfde buurt nog eens zes slachtoffers gemaakt. Deze worden toegeschreven aan dezelfde dader. De zaak krijgt wereldwijde aandacht en wordt breed uitgemeten in de internationale pers. Niemand weet wie de Ripper is, de politie heeft geen enkele verdachte. Elke kleinigheid die over de zaak wordt geopenbaard, wordt hoopvol als een belangrijke overwinning in het onderzoek aangemerkt. Op straat, in de kroegen, op de voorpagina's van de dagbladen – iedereen heeft een theorie over de identiteit van de seriemoordenaar. Steeds meer detectives uit andere wijken schieten de lokale brigade te hulp, maar tevergeefs. Ook zij komen er niet achter wie deze Jack the Ripper is. Er zijn uiteindelijk enkele verdachten, maar geen van hen wordt veroordeeld. Hard bewijsmateriaal ontbreekt. Waarom de vrouwen vermoord zijn, is nooit opgehelderd. De identiteit van de Ripper is altijd onbekend gebleven.⁴

We maken een sprong in de tijd. Als filmmaker Wim van der Aar in 1996 voor een tientje op het Amsterdamse Waterlooplein een kartonnen doos vol geluidstapes koopt, leidt dat tot een jarenlange fascinatie. "Toen ik de eerste tape had beluisterd, wist ik dat ik iets bijzonders

had gevonden.”⁵ De tapes blijken telefoonopnames en monologen te zijn die ene Guido van Waveren in de jaren zestig en zeventig zelf heeft opgenomen.⁶ De verzameling geluidsopnames bieden een intiem kijkje in de wereld van deze Van Waveren.

Guido is geen bekendheid, hij heeft geen gruwelijke moorden begaan en de gesprekken die hij over de telefoon voert zijn ook niet van nationaal belang. Het is zomaar een man. Toch trekken de tapes de aandacht van de filmmaker. Wat is dat voor iemand, die al zijn telefoongesprekken vastlegde zonder dat anderen dat wisten? Waarom documenteerde hij zijn leven zo obsessief? Van der Aar bijt zich vast in de collectie en start een jarenlang onderzoek. De filmmaker wil alles weten over Guido. Aan de hand van archiefmateriaal, gesprekken met mensen die de familie Van Waveren hebben gekend en de geluidsopnames zelf, reconstrueert hij zijn geschiedenis. “De kleinste details konden me boeien. Als Guido een fiets had gekocht, wilde ik weten welk merk en welk model het was geweest.”⁷

Uiteindelijk leidt het speurwerk tot de documentaire *De van Waveren Tapes* (2012), een eerbetoon aan de man die hem zestien jaar lang heeft beziggehouden. De film is een verslag van dit onderzoek. Opgebouwd als een detectiveverhaal, ziet de kijker hoe Van der Aar aan zijn materiaal is gekomen en hoe hij op zoek gaat naar de identiteit van Van Waveren. Door de selectie van geluidsfragmenten komt de toeschouwer stukje bij beetje meer te weten over het leven en karakter van deze Guido. Met de informatie die Van der Aar uit de tapes en verder onderzoek haalt, zien we hoe hij Van Waveren’s kamer in een loods op ware grootte laat nabouwen. Alsof het

hier gaat om een plaats delict waar een ernstig misdrijf heeft plaatsgevonden, zo reconstrueert hij de scène. In een poging controle over de situatie te krijgen, laat hij alles opnieuw herrijzen. Hij probeert antwoorden te vinden in de details van Guido’s leven en gaat daarvoor op zoek naar stille getuigen. Hij achterhaald hoe de meubels er hebben uit gezien, wat de indeling en afmetingen van de kamer waren, wat voor uitzicht hij had. Zo dwangmatig als Guido zich gedroeg – door het opnemen van al zijn telefoongesprekken – zo documenteert ook Van der Aar op obsessieve wijze alles dat hij maar kan achterhalen. De filmmaker lijkt zich daarmee een ervaring te willen herinneren die hij nooit heeft meegemaakt. Alles laat hij namaken om dichterbij zijn hoofdpersoon te kunnen komen, om in zijn huid te kruipen. De intimiteit van een leven, vastgelegd op geluidsband, fascineert hem mateloos.⁸ De film eindigt met beelden van AT5: Van Waveren is dronken verdronken, zijn lijk wordt uit de gracht gevist.

De documentaire maakt ons nieuwsgierig naar de privé-zaken van een vreemde. Als publiek raken we betrokken bij het leven van iemand die voorheen een onbekende voor ons was. Een man die ons misschien wel nooit had geïnteresseerd als er nu niet een film over hem was gemaakt. We worden deelgenoot van Van der Aar’s zoektocht. De filmmaker neemt de rol aan van een detective, een rechercheur die zijn zaak aan het publiek presenteert. We zien wat hij heeft ontdekt, hoe hij aan zijn bewijsmateriaal is gekomen en wat de conclusies van het onderzoek zijn. Door zijn bevindingen te delen, weten wij nu ook iets over de hoofdverdachte en kunnen we met de aangeleverde gegevens aan de slag.

De film is al uitgebracht, maar het onderzoek stopt niet. Na de vertoning komen er verschillende mensen naar de filmmaker toe om hem meer informatie te geven. Het zijn getuigen die naar de detective stappen.

Wim van der Aar is technisch en tactisch rechercheur⁹ in één: hij zoekt naar sporen en analyseert deze, maar probeert ook via andere methodes achter de identiteit van de verdachte te komen. Hij ondervraagt getuigen en duikt in de archieven. Zijn kunstenaarschap neemt dezelfde vorm aan als die van een detective: iemand die als beroep informatie over iets of iemand probeert te verkrijgen, deze informatie verzamelt en vervolgens interpreteert.¹⁰ Toch staat zijn werk in schril contrast met het werk dat echte detectives uitvoeren. De alledaagsheid van een man die telefoneert met zijn oude moeder steekt fel af tegen de gruwelijke realiteit van de moorden in de zaak van Jack the Ripper. Welk belang hebben wij erbij dat Guido's irrelevante leven zo uitvoerig wordt onderzocht?

Het is misschien slechts de mogelijkheid om dit te doen, die aanleiding geeft voor het onderzoek. Nu een groot deel van de wereldbevolking toegang heeft tot een immense hoeveelheid informatie – met dank aan onder meer internet, social media en openbare archieven – kan iedereen voor detective spelen. Het is tegenwoordig zo gemakkelijk geworden om aan informatie over wildvreemden te komen, dat het verleidelijk is om te zien hoe ver we hierin kunnen gaan. We hoeven geen rechercheur of journalist meer te zijn om toegang te krijgen tot documenten met persoonlijke gegevens, we googlen gewoon. Dus waarom zouden we zelf niet bepalen wiens leven het waard is om geanalyseerd te worden?

Van der Aar vindt Guido's geschiedenis boeiend genoeg om te onderzoeken. Wellicht is Guido's leven niet van algemeen belang, maar hij vindt het wel interessant. En omdat deze kunstenaar er zijn licht op laat schijnen, willen wij er ook meer over weten. We zijn benieuwd te zien wat hij nog meer kan achterhalen, omdat we het idee hebben dat we Guido nu ook een beetje kennen. Hoe onbenullig de ontdekking ook is, als Van der Aar er achter komt van welk merk Guido's fiets was, is dat voor hem een succesvolle stap in het onderzoek en dus ook voor ons. Zoals in de 19de eeuw aan de hand van ieder nieuwtje gefantaseerd werd over wie die Jack the Ripper kon zijn, zo fantaseren wij nu over Van Waveren. We willen geheimen ontrafelen, ook als die niet bijster belangrijk zijn. Of het nu gaat om zomaar een man, die de wat vreemde eigenschap had om al zijn gesprekken op te nemen, of om de identiteit van een brute seriemoordenaar, lijkt er daarbij niet zo toe te doen. Voor de samenleving is het wellicht belangrijker dat de zaak van de Ripper wordt opgelost, maar het is onze natuurlijke nieuwsgierigheid die ervoor zorgt dat we in beiden geïnteresseerd zijn.

Van der Aar lijkt zich als rechercheur dus bezig te houden met het analyseren van minder beduidende zaken. Waar een echte detective zich bezighoudt met criminaliteit, richt hij zich op iets triviaals. Maar er is nog een ander opvallend onderscheid te maken tussen het werk van deze kunstenaar en dat van een detective. Dat verschil ligt daarin, dat in dit geval niet het resultaat, maar vooral het onderzoek zélf centraal staat. Door heel logisch en rationeel te werk te gaan zou Van der Aar tot een conclusie kunnen komen. Maar waar de detective werkt met vragen

die via juridische en wetenschappelijke wetten zijn te beantwoorden,¹¹ botst de kunstenaar met het ongrijpbare karakter van de werkelijkheid. Hij stelt 'onhandige' vragen.

De detective is pragmatisch. Hij gaat uit van een aanwezige, objectieve waarheid, en is voortdurend op zoek naar manieren om complexe situaties te simplificeren. Hij werkt strategisch en past op logische wijze wetten toe die aansluiten bij een specifieke situatie. De detective is op zoek naar een stabiele basis, bestaande uit juist geïnterpreteerde informatie, om zijn zaak te ondersteunen. Van een serie gebeurtenissen moet hij beoordelen welke informatie relevant is en welke gegevens wel of niet verwerkt moeten worden in zijn onderzoek. Hij moet de realiteit duiden.¹² Ook al weet de detective dat de werkelijkheid complex is en de betrouwbaarheid van informatie vaak onzeker, binnen die complexiteit is voor hem wel een antwoord te vinden. Als hij zich niet laat afleiden van de kern van de zaak en vertrouwen heeft in de realiteit van zijn bevindingen, kan de misdaad worden opgelost. Wanneer er kritiek is op zijn werk, slaat dat dan ook meestal op het onvermogen om een misdaad op te lossen.¹³ Het publiek gaat er namelijk ook van uit dat de misdaad is op te lossen en dat er een schuldige is aan te wijzen. Als dat niet het geval is of de dader niet gevonden wordt, is het de detective die heeft gefaald. Hij heeft het antwoord niet gevonden, terwijl dat wel zijn taak was.

In de zaak van Jack the Ripper hebben de detectives nooit een schuldige kunnen vinden. Er waren slachtoffers, aanwijzingen en verdachten, maar niemand is veroordeeld. Het is niet voor niets dat de bekendste moordzaak uit de geschiedenis er een is die nooit is opgelost. Doordat het nog

steeds een mysterie is wie de moorden heeft gepleegd, begon de zaak tot de verbeelding te spreken. Al ten tijde van het onderzoek gingen er talloze wonderlijke verhalen de ronde, sommige gebaseerd op feiten, andere pure verzinsels.¹⁴ De detectives konden niet met een antwoord komen en daarom is het publiek ermee aan de haal gegaan. We kunnen niet accepteren dat er geen oplossing is gevonden, die móet er tenslotte zijn.

Deze noodzaak tot het vinden van uitsluitel, ontbreekt bij de kunstenaar. En ook het publiek verwacht niet dat deze kunstenaar een antwoord zal vinden. Er is geen tip die zal leiden tot dé uitkomst, de zaak die hij behandelt is niet op te lossen middels een vakkundige redentatie. De kunstenaar in de rol van detective stelt simpelweg de verkeerde vragen. Van der Aar zal nooit helemaal kunnen doorgronden wie deze Guido nou eigenlijk was, waarom hij bepaalde dingen zei en deed, wat zijn gevoelens daarbij waren. De filmmaker doet er alles aan om hier achter te komen, maar een oplossing vindt hij niet. De essentie van Guido is niet te vatten. Als detective faalt Van der Aar. Maar juist door onbeholpen vragen te stellen en de schijn op te houden dat hij deze probeert te beantwoorden, kan de kunstenaar ons iets waardevols tonen. Hij kan laten zien dat de realiteit soms geen absolute waarheid kent. Hij probeert een vraagstuk op te lossen dat nooit een sluitend antwoord zal hebben. Het antwoord zal altijd onzeker en in beweging blijven. Hij zal niet vinden wat hij zoekt, maar altijd blijven twijfelen. Het leven is niet altijd op te lossen. Dat hoeft niet erg te zijn. De filosoof René Descartes, die uitkomst zag in de twijfel en er zijn bekendste citaat aan overhield, zou de kunstenaar haastig

bij staan: “Ik denk, dus ik ben.”¹⁵ De kunstenaar zal nooit uitsluitend vinden en deze voortdurende onzekerheid is daarom kenmerkend voor hem. Hij twijfelt vaak over de vraag wanneer zijn werk écht af is. In het omgaan met die onzekerheid en in een poging deze te reduceren, probeert de kunstenaar heel rationeel te werk te gaan. Daarin tracht hij de detective te evenaren. Hij organiseert zich en stelt regels op.¹⁶ Hij probeert binnen die regels zo pragmatisch en logisch mogelijk te werk te gaan. Dat er vervolgens iets bijzonders ontstaat, iets dat we kunst noemen, vergt van hem een scherpe blik. Misschien is het deze blik, die intuïtie wordt genoemd. Een zekere sensibele, waardoor de kunstenaar weet wanneer een onderwerp het waard is om behandeld te worden.¹⁷

Van der Aar probeert in zijn documentaire Guido's werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen. Hierin is hij helaas te ver doorgesloten, het werk zou als hoorspel sterker zijn. De beelden van de actrice die Guido's vriendin speelt, van de nagebouwde kamer en van de filmmaker achter zijn werktafel: ze voegen te veel informatie toe. De gesprekken die Van Waveren voert en de voice-over van Van der Aar, fascineren ook zonder de toegevoegde filmscènes. Deze kunstenaar neemt zijn rol als detective te serieus: zijn eigen interpretatie van de zaak is erg overheersend en we worden overstelpt met bewijsmateriaal. Een detective zou met deze aanpak slagen, dit is wat zijn werk inhoudt. Maar de kunstenaar slaat hiermee de plank mis, hij moet juist niet te volledig zijn.

Het is lastig om in een kunstwerk de balans te vinden tussen te veel uitleggen of te weinig aanbieden. Er moet een bepaalde prikkel zijn om het publiek te stimuleren,

een zetje in de goede richting. Een documentatie die te overvloedig is en te veel invult prikkelt niet meer. Die maakt de toeschouwer lui. Het zetje moet geen dwingend geduw worden. De kunstenaar moet weten wanneer hij zijn werk met rust moet laten. Een al te uitvoerige uitleg maakt het werk te comfortabel. Als Van der Aar meent dat hij er alles aan moet doen om ons zijn werk te laten begrijpen, dan valt er voor ons niets meer te ontdekken en beroert het niet meer. Dan blijft het cerebraal.¹⁸

De auteur Glenn O'Brien schreef het volgende: “Ik houd van het idee dat je naar een beeld kijkt en als je daar klaar mee bent er minder van weet dan toen je begon met kijken. Dat is pas een goed beeld!”¹⁹ Het gaat er niet om een kunstwerk te verklaren, alsof het iets is dat eigenlijk ‘iets anders’ is en alsof we dat ‘andere iets’ alleen nog maar moeten zien te vinden. Kunst is niet een code die moet worden gekraakt, integendeel. Wat telt is juist de hardnekkigheid waarmee kunst ons nieuwsgierig maakt²⁰ en blijft intrigeren.

Natuurlijk kan een kunstwerk ook te summier zijn. Een werk dat te veel verwarring en onbegrip teweeg brengt, neemt veel nieuwsgierigheid weg. We verliezen dan onze aandacht. De aanschouwer van een kunstwerk is vaak onzeker over waar hij naar kijkt en heeft iets nodig om zich aan vast te klampen. Door zijn abstracte vragen om te zetten in een zintuigelijk te aanschouwen object, vergemakkelijkt de kunstenaar de communicatie met zijn publiek. De filosoof Georg Hegel spreekt hier al in de 19de eeuw over. Hij legt uit dat de kunstenaar een wereld schept “voor ontvangers die in staat zijn het werk te begrijpen en er zich in thuis te voelen.”²¹ De kunstenaar

brengt een werk voort in de zintuiglijke wereld. Hij levert zijn publiek bewijsmateriaal, een waarneembaar houvast, om deze vervolgens weer af te pakken. Want het concrete materiaal biedt geen antwoord op de abstracte vraag. Hegel redeneert: “De kunst beperkt zich ertoe het begrip van het zinnelijke te vatten in de concrete zinnelijkheid zelf. In zijn activiteit schouwt de kunstenaar het zinnelijke als een glans, een schijn, een oppervlakte, een kleed, een sluier. (...) zij vormt en zij onthult, zij kleedt en ontkleedt tegelijkertijd.”²²

Don Quichot

Kunstenares Sophie Calle is bij het grote publiek bekend geworden met haar project *Le carnet d'adresses* (1983). Haar werkwijze is vergelijkbaar met die van Van Aar. Calle vindt een adresboekje op straat, kopieert de gehele inhoud en stuurt het weer terug naar de eigenaar. Geïntrigeerd door de haar onbekende eigenaar, probeert zij hem beter te leren kennen. Ze maakt echter geen afspraak met hem, maar regelt ontmoetingen met zijn vrienden en kennissen via de contactgegevens uit het boekje. Zo maakt Calle een portret van een man die ze nooit ontmoet. In een recent werk doet zij hetzelfde, alleen staat dan haar eigen leven centraal.

Wanneer de vriend van Calle hun relatie beëindigd via een e-mail, is dat voor haar het begin van een nieuw project. De laatste zin in zijn brief, “zorg goed voor jezelf”, vat zij op als een opdracht. Ze vraagt meer dan honderd vrouwen om de brief te lezen en er op te reageren. Om de woorden te analyseren, te interpreteren, of te vertalen. Van waarzegster tot advocate en linguïst, alle vrouwen behandelen de brief zoals dat beroepsmatig bij hen past. De linguïst beoordeeld de brief op het taalgebruik, de advocate vraagt zich af of de man zich wellicht schuldig heeft gemaakt aan bedrog, de waarzegster legt tarotkaarten uit.²³

Calle bood de vrouwen de kans om te doen wat ieder nieuwsgierig mens wel eens wil: een blik werpen in andermans meest intieme zaken. Ze maakt hen voyeurs van haar eigen leven. De verschillende reacties, begeleid door foto's van de vrouwen terwijl ze de brief lezen, werden door Calle verzameld. Dit resulteerde in de expositie *Take Care of Yourself* (2007) en het gelijknamige boek.

Calle maakt openbaar wat doorgaans geacht wordt privé te zijn. Ze neemt wraak op de situatie door deze volledig uit te buiten. Door haar brief met een groot publiek te delen maakt ze ons getuige van haar liefdesverdriet, haar onbegrip en verwarring. Maar hoe openhartig dit ook lijkt, de aanpak van Calle om de gebeurtenis te lijf te gaan transformeert het werk juist tot iets dat het tegenovergestelde hiervan is.

Calle blaast haar zaak zo op, dat het zijn intieme karakter verliest. De concrete zaak verandert in iets universeels en abstracts: het persoonlijke wordt gemeenschappelijk. Zoals het wel en wee van het prinselijk paar groots wordt afgedrukt op de voorpagina's van zowel de roddelbladen als gerenommeerde dagkranten, zo laat Calle haar eigen leven breed uitmeten in *Take Care of Yourself*. Toch gaat het werk niet over de brief. De publieke openbaarmaking daarvan vormt slechts een vertrekpunt van waaruit het mogelijk was om een rijk scala aan reacties te ontketenen. Net als bij het adresboekje, wordt de brief een voorbeeld dat er niet toe doet. Het zijn de uiteenlopende antwoorden waar het om gaat. Alle vrouwen komen met een andere respons. Er is niet één antwoord op de brief, er zijn er oneindig veel. De caleidoscoop aan interpretaties, vertalingen en uitvoeringen, toont ons dat er geen oplossing is. Calle krijgt haar geliefde niet terug en komt er evenmin achter waarom hij het precies heeft uitgemaakt. De 'eigenlijke kern' van de brief is onvindbaar.

Calle's werk is niet autobiografisch, het gaat niet over haar, het gaat niet over haar reactie op de brief. Calle vlakt haar persona uit.²⁴ Ze vormt zichzelf tot een personage en vraagt anderen om er invulling aan te geven. Tientallen

lezers gaan op zoek naar een antwoord dat zij niet kon vinden. Die verschillende reacties maken uiteindelijk het werk. *Take Care of Yourself* behandelt de onoplosbaarheid van het leven, dat van Calle of van ieder ander. De eigenheid van de brief heeft weliswaar zijn waarde verloren, maar juist daardoor ontstaat er een publieke relevantie. Afscheiden van zijn oorsprong, om los van Calle en haar ex verder te leven.

Hegel spreekt herhaaldelijk over het vermogen van de kunstenaar om in het enkele het algemene te ontwaren, waardoor hij "het innerlijke wezen der dingen aantoot".²⁵ Hij is van mening dat de kunst een object van zijn uiterlijke kan reinigen. Dit legt hij uit aan de hand van de portretkunst: "In een portret komt het immers niet aan op allerlei bijzonderheden, maar op de kern: het eigenlijke karakter van het individu."²⁶ De kunstenaar gebruikt zijn creativiteit om het geestelijke, het innerlijke, uit te drukken in het zintuiglijke, het uiterlijke. "De kunstzinnige fantasie toont de waarheid in haar individuele gedaante."²⁷

Calle compliceert haar zaak tot groteske proporties. Ze betreft meer dan honderd 'deskundigen' in haar zaak, maar iedereen wijst een andere kant op. Door de grote verscheidenheid aan interpretaties die de vrouwen bieden, toont Calle de relativiteit van hun antwoorden. De betekenis van de brief wordt niet duidelijker, maar juist ondoorgrondelijker. Het werk van de vrouwen doet daardoor zinloos aan, ware het niet dat ze precies deden wat Calle van hen verwachtte. Hoewel het lijkt alsof Calle in alle oprechtheid een antwoord probeerde te vinden en hen uit een soort kinderlijke wanhoop om hulp heeft gevraagd, is haar manier van werken juist opzettelijk

contraproductief. Het ging haar er niet om iets op te lossen, zij weet ook wel dat dit onderzoek geen uitsluitsel zou opleveren. In haar aanpak wilde ze ons de complexiteit van het onderwerp doen inzien.

Deze bewuste naïviteit is kenmerkend voor haar werk, en dat van meer kunstenaars, waar ik zo direct verder op in zal gaan. Deze kunstenaars stellen vragen waarin een zekere mate van onoplosbaarheid schuilt. Ook wanneer er wel een simpele en praktische oplossing voor handen is, wordt deze niet benut. Ze zijn niet op zoek naar logica, integendeel. Deze kunstenaars kiezen juist voor een aanpak die bij voorbaat gedoemd is te ‘mislukken’. Het gaat hen juist om dit falen, deze ontoereikende pogingen. De verwarring die dat veroorzaakt, leidt uiteindelijk tot een beter begrip van de wereld.²⁸ De antwoorden die ze ons voorschotelen, en die dus niet lijken te volstaan, tonen ons dat er ontelbaar veel manieren zijn om op een probleem te reageren – en dat de meest voor de hand liggende oplossingen niet altijd de beste zijn. Toch houden deze kunstenaars de schijn op dat ze juist dáármee bezig is. Dat ze oprecht proberen om een bevredigende oplossing te vinden. Zodoende creëren ze een personage dat hun werk draagt. Dit personage gedraagt zich alsof hij het allemaal niet zo goed kan bevatten, maar wel probeert. Als een echte Don Quichot gaat hij ten strijde. Deze kunstenaars doen zich voor als een dwaze held: vol goede bedoelingen, maar met een onpraktische, naïeve uitvoering. Ze spelen de rol van een personage dat gedoemd is te falen, want hij vecht tegen windmolens.

In het werk van de conceptuele kunstenaar Douglas Huebler, herkennen we direct het falende personage. Een van zijn werken, getiteld *Duration Piece #5* (1969), bestaat uit een serie van tien foto's begeleid door een verklarende tekst. Het zijn foto's gemaakt in Central Park, New York. Iedere keer als Huebler het gefluit van een vogel hoorde richtte hij zijn camera in de richting van het geluid en maakte een foto.²⁹ De documentatie van klanken, door gebruik te maken van een medium dat geen geluid kan vangen, geeft het werk een absurdistische connotatie. Het gefluit kan gemakkelijk worden opgenomen met geluidsapparatuur, maar hier is iemand die deze eenvoudige oplossing simpelweg niet benut.

De kunstenaar en verzamelaar Hans-Peter Feldmann, die net als Huebler in zijn werk onderdelen van het leven probeert te documenteren, heeft een vergelijkbaar project gemaakt. Van 1970 tot 1990 werkte hij aan een serie foto's waarop stereoinstallaties te zien zijn. De titel biedt uitleg: *Pictures of Car Radios Taken While Good Music was Playing*.³⁰ Ook Feldmann lijkt niet het juiste medium te kiezen om zijn ervaring vast te leggen. Zijn foto's leveren geen enkele bewijs van de gebeurtenis, maar lijken dat wel te pretenderen. Een halfslachtige bewijsvoering wordt geleverd. Alsof de kunstenaar oogklappen had opgezet en de realiteit nog maar gedeeltelijk kon waarnemen. Daardoor kon hij geen logische keuze meer maken en was hij niet meer in staat om in te schatten hoe hij zijn ervaring het beste met anderen kon delen. Met als gevolg een 'mislukte' poging tot het registreren van geluid.

Toch gebeurt hier juist het tegenovergestelde. Het leek erop dat de kunstenaars beiden zijn gefaald in hun

ambitie om het geluid vast te leggen. Maar er ontstaat iets onverwachts. Beide werken gaan namelijk tot de verbeelding spreken, juist omdat ze de ervaring niet volledig hebben geregistreerd. We zien de bomen in Central Park en kijken naar de verschillende autoradio's, de foto's maken geen geluid. Maar na het lezen van de begeleidende tekst, veranderd er iets. In gedachte maken we een tijdreis en bevinden ons plotseling in een scène waar we nooit bij zijn geweest. In de autostoel naast ons zit Feldmann, en terwijl de Stones uit de speakers klinken, drukt hij af. En daar staat Huebler, camera in de hand, hij kijkt speurend om zich heen. We wijzen omhoog. Daar Huebler, hoor je die vogel? En hij klikt.

Hoewel onveranderd gebleven, zijn de foto's nu van gedaante veranderd. Het zijn herinneringen geworden, vastgelegd op film. Ze zijn tot leven gekomen en roepen plots geluid op. Huebler en Feldmann beheersen de kunst van het weglaten. De foto zelf geeft niet direct gestalte aan het verhaal. Maar juist doordat we iets níet zien, omdat de registratie van de ervaring eigenlijk niet toereikend was, biedt het materiaal de toeschouwer een speelruimte aan. Dankzij de tekst krijgen we de mogelijkheid om onze fantasie de vrije loop te laten gaan. Omdat we moeite moeten doen om ons de klanken voor te stellen, blijven deze ons misschien juist wel sterker bij. Vogelgefluit hebben we al zo vaak gehoord. Maar op het moment dat we er toe aangezet worden om ons dit geluid bewust voor te stellen – omdat het er anders namelijk niet is – gaan we nadenken over hoe dat getjilp nu ook alweer precies klinkt. Net als Sophie Calle in *Take Care of Yourself*, reiken Feldmann en Huebler het publiek een kans aan.

De kans om ons eigen verhaal te bedenken, om zelf met een interpretatie te komen. Zij leveren slechts wat startmateriaal aan, de rest is aan ons.

Calle vroeg meer dan honderd vrouwen naar hun respons, maar ook het publiek dat de expositie bezocht vormde na afloop zijn eigen gedachtes over de brief. Ons is de mogelijkheid aangeboden om het dagelijkse leven vanuit een nieuw perspectief te ervaren. In de werken van Huebler en Feldmann wordt de gebruikelijke manier om een zintuigelijke waarneming vast te leggen ontweken. Zij keren zich hiermee af van de informatiecultuur, die de suggestie wekt dat alles verklaarbaar is.³¹ Het gaat hen niet om het vinden van logische antwoorden, maar om het stellen van vragen en het denken daarover. Want juist die onkenbare wereld stimuleert het voorstellingsvermogen van de toeschouwer. Het is een documentatie die er bijna niet is.

Wanneer schrijfster Marja Pruis wordt uitgenodigd om een debat te leiden over de vrouwelijke blik in de fotografie, heeft zij nog geen vermoeden wat haar te wachten staat. Het debat wordt georganiseerd naar aanleiding van de tentoonstelling *Haarscherp* van fotoverzamelaar de Nooy. Hij licht toe: “Enkele jaren geleden vond ik bij een drukkerij in Schiedam de verloren gewaande oplage van *Haarscherp*, een feministisch fototijdschrift uit 1977 dat nooit is uitgegeven, maar wel blijkt te zijn gedrukt. De redactieleden kregen kort voor het verschijnen van het blad hevige ruzie en gingen uit elkaar zonder nog naar *Haarscherp* om te kijken. Ik kocht de hele oplage en presenteer op deze tentoonstelling het werk van de verschillende fotografes uit het magazine en de resultaten van mijn onderzoek naar deze opmerkelijke

vondst.”³² In de tentoonstelling is werk bijeengebracht van de in het blad publicerende fotografen en is het tijdschrift tevens te koop.

Pruis krijgt het blad toegestuurd en herkent de stijl volledig, “Lettertype, kleurstelling – beige en mosgroen – en spelwijze – feministies fototijdschrift – ademen helemaal het ernstige activisme van de late jaren zeventig, toen de rebelsere punk nog geboren moest worden. (...) En dan de inhoud. Het zou om te huilen van het lachen zijn, als het niet ook zo bekend was. De haarkloverij, de verbeterheid en de hoogdravendheid van niet eens zo heel lang geleden spatten van de pagina’s.”³³ Ze reist af naar Den Haag, waar de discussie plaatsvindt. Verschillende vrouwelijke fotografen, een conservator en De Nooy zelf zitten in het panel. Wat volgt is een wat aarzelend, genuanceerd debat over de vraag of er wel of niet zoiets als een vrouwelijke of mannelijke blik in de fotografie bestaat. Nadat het publiek nog wat vragen heeft gesteld, sluit Pruis af. De Nooy buigt zich naar haar toe: “Je wist toch wel dat dit allemaal niet echt is, hè?” Ik kijk hem aan. ‘Dat tijdschrift, het bestaat niet echt. Dat heb ik allemaal gemaakt.’ (...) ‘En die foto’s dan?’ piep ik. ‘Stills uit een oude pornofilm.’ De man die ik zo even nog zag als een hobbyist, een goeie verzamelaar, blijkt een duivels-kunstenaar.”³⁴

Bij Huebler en Feldmann sloeg de twijfel al toe. Terwijl we zelf met moeite probeerden in te vullen wat die onnozele kunstenaar niet heeft kunnen tonen, ging er iets knagen. De werken leveren geen enkel sluitend bewijs dat de gebeurtenis ook daadwerkelijk heeft plaatsgevonden. Hoe dichtbij we ook gaan staan, geen geluid te horen. Er wordt weliswaar wat halfslachtig bewijsmateriaal

aangeleverd in een poging van de kunstenaar om ons te overtuigen van zijn ervaring, maar waren we niet erg goedgegelovig? We vertrouwden er eigenlijk zomaar op dat de foto’s echt gemaakt zijn op het moment dat er een geweldig nummer voorbijkwam. En waarom zouden we ook twijfelen? Juiste deze slappe poging tot het opvoeren van bewijs roept namelijk wel sympathie op; de dwaas heeft het in ieder geval geprobeerd. Hij bedoelt het goed. Wij vullen de rest wel in. Het onhandige onvermogen om de ervaring te documenteren, overtuigt ons.

Waar we er bij de detective kritisch opletten of deze de zaak adequaat heeft opgelost, gaan we er bij de kunstenaar niet van uit dat hij het probleem kan ontwarren. Hij is tenslotte geen professionele detective, het is niet zijn taak om een probleem op te lossen, hij doet maar wat. Dus beoordelen we hem ook een stuk milder. De gespeelde naïviteit maakt deze kunstenaar geloofwaardig, we willen met liefde geloven in zijn oprechtheid. We hebben geen reden om deze dromer te beschuldigen. Hij is een meester in de retorica.

Ontgoocheling

Pruis voelde zich verraden, onnozel. Met terugwerkende kracht denkt ze terug aan wat er gebeurd is tijdens het debat over *Haarscherp*, wat ze gezien heeft en hoe ze dat beoordeelde. “Wat het ene moment nog een onschuldige lesbische poezel seksfoto was, gekiekt thuis op de boerderij, bleek het volgende moment hardcore porno. Zo makkelijk is het kennelijk om een blik te richten.”³⁵ Ze is onder de indruk van het werk van De Nooy, noemt het ingenieus, precies en humoristisch. “Je zou zelfs kunnen zeggen dat door mij uit te nodigen als nietsvermoedende discussieleider, ik het kunstwerk van Arjan de Nooy heb vervolmaakt.”³⁶

Haar naïviteit komt wat ouderwets over. Als ze De Nooy's naam had ingetikt op internet en even de tijd had genomen om over hem te lezen, had ze kunnen zien dat hij in eerder werk ook al de werkelijkheid op vergelijkbare wijze verdraaide. Maar haar ontgoocheling zet Pruis wel aan het denken. Wat waarheid leek, bleek een leugen en zij is er faliekant ingetrapt. Toch is de essentie van het werk geen leugen. Het werk illustreert hoe we de realiteit naar onze eigen hand kunnen zetten, op zo'n manier dat er een diepere laag ontstaat dan de oppervlakkige werkelijkheid doet vermoeden. De vraag of er wel of niet een vrouwelijke fotografie-blik bestaat, wordt hiermee op scherp gezet. De geëxposeerde foto's zijn waarschijnlijk niet eens door vrouwen gemaakt. De Nooy heeft ze zelf gemaakt of verzameld. Zo laat hij alles kantelen. Na deze ontdekking moet de toeschouwer de werkelijkheid herinterpreteren. Waar we als publiek eerst misschien bevestigend knikten dat vrouwelijke fotografen toch wel 'een gevoelige, minder afstandelijke blik hebben', zouden we die observatie nu

geschrokken terug moeten nemen. De antwoorden die we dachten te vinden in de foto's, blijken gebaseerd op gefingeerd materiaal.

De Nooy daagt de kijker uit. Hij speelt met de waarheid, met het geloof dat het publiek in hem heeft. Hij voert fictief bewijsmateriaal aan en zaagt daarmee aan de stoelpoten van de geschiedenis. Onze beleving van de waarheid wordt door hem ter discussie gesteld. Door de werkelijkheid te manipuleren toont hij ons de ambiguïteit daarvan. Dat er onzekerheid bestaat over de vraag of het tijdschrift fictief is of niet, vergroot het belang van het werk. De ontdekking dat het fototijdschrift nooit heeft bestaan is voor de kijker ontluisterend.

We twijfelden over de geloofwaardigheid van Huebler en Feldmann, maar het retorisch vermogen binnen hun werken was lang niet zo sterk als die van De Nooy. Dat was ook niet nodig. Want waar het bij Huebler en Feldmann er niet echt toe doet of zij de waarheid spreken, is deze twijfel bij De Nooy een wezenlijk onderdeel van het werk. Hij doet er alles aan om zijn publiek te overtuigen en neemt ons mee in zijn zelf geconstrueerde wereld, waarin hij een nooit uitgegeven tijdschrift ontdekt. Nergens in het blad of de expositie legt De Nooy uit dat het blad imaginair is. Beïnvloed door de context, die de schijn van non-fictie ophoudt, bevestigt de presentatie wat we denken te zien en schrijven we de foto's een bepaalde betekenis toe.

Wanneer we menen met een eerlijke weergave te maken te hebben, zijn we luie kijkers. We projecteren onze beleving van de werkelijkheid op de beelden en denken vervolgens het bewijs daarvan in de details te zien. Het is gemakkelijk om onszelf te misleiden. Hoewel het fictieve

karakter van het tijdschrift suggereert dat De Nooy duidelijk wil maken dat een feminiene blik niet bestaat, is dat toch niet helemaal zeker. In de expositie, maar ook in interviews en artikelen beargumenteert hij in zijn rol als curator het bestaan van een vrouwelijke blik. Wat De Nooy's persoonlijke standpunt is omtrent de vraag of er wel of niet een vrouwelijke fotografische blik bestaat, wordt nergens écht duidelijk. Hij laat de toeschouwer tot zijn eigen conclusies komen. Hij gebruikt zijn fictieve wereld om een boodschap over te brengen, maar laat het publiek zelf achterhalen wat deze boodschap kan zijn.

Pruis is geen kunstenares, maar werd wel een essentieel onderdeel van De Nooy's kunstwerk. Juist doordat zij in haar rol als journaliste te kort schoot, slaagde De Nooy. Door in zijn fictieve wereld te geloven maakte ze het werk relevant. De Nooy heeft zelfs een getrainde criticus kunnen overtuigen: de creatie van zijn naïeve personage – iemand die op zoek is naar die niet-bestaande of zeer lastig te kwalificeren 'vrouwelijke blik' – is volledig geslaagd. Toch is hij het uiteindelijk zelf die zijn personage de das omdoet.

Hij is degene die Pruis tenslotte toefluistert dat het allemaal niet echt is. Hoewel De Nooy het publiek niet zélf wilt uitleggen wat er werkelijk aan de hand is, kiest hij er toch voor om de journaliste over zijn rol te informeren. Via Pruis laat hij weten dat het allemaal maar een grap is. Hij gedraagt zich als de presentator van een *candid camera* programma. Eerst laat hij de onwetende Pruis gefilmd worden in een humoristische situatie, maar op het einde wijst hij haar wel op de verborgen camera's. Hij wil haar laten weten dat zij in zijn grap is getrapt, zodat zij

deze kennis ook kan delen met haar lezers. Zij wordt de spreekbuis van de Nooy.

Waar Pruis zich gemakkelijk om de tuin liet leiden door de Nooy, is het journalist Hans Aarsman's voornaamste doel om zich niet te laten bedriegen. Al vaak omschreven als 'fotodetective', heeft hij zichzelf het scherper kijken volledig eigen gemaakt. Op Sherlock Holmes-achtige wijze analyseert hij nieuwsfoto's die wij via kranten en internet dagelijks voorbij zien komen.³⁷ Uren en uren bestudeert hij deze beelden om tot ontdekkingen te komen. Daarbij maakt hij gebruik van het internet om aan meer informatie te komen. In schijnbaar onbetekenende details ontwaart hij zo iets dat bij nadere beschouwing de hele betekenis van de foto doet kantelen. Hij maakt uitvoerig gebruik van nieuwe media om aan informatie te komen. Zo benut hij bijvoorbeeld het enorme bereik van Twitter om te achterhalen bij welke winkel een bepaalde jas gekocht kan zijn.

Huebler, Feldmann en Calle zetten zich bewust af tegen de mogelijkheden die verschillende media ons bieden, ze ontkennen deze. Feldmann draagt geen bandrecorder met zich mee tijdens zijn autoritten, hij doet alsof die mogelijkheid niet bestaat. Calle gaat in *Le carnet d'adresses* niet archiveren af om de persoonlijke gegevens van de eigenaar van het adresboekje in te zien. Aarsman benut deze bronnen juist ten volste. Dankzij deze informatiebronnen kan hij namelijk bewijsmateriaal verzamelen, waarmee hij tot beschuldigen kan komen. De detective Aarsman deelt zijn bevindingen vervolgens met de lezer. Hij maakt ons bewust van het misleidende karakter van een foto, door het bedrog te ontmaskeren. Aarsman

leert ons om kritisch te kijken. Een foto is vaak geen bewijs van een bepaalde gebeurtenis, ook al wekt het medium die illusie. Foto's kunnen een vertekend beeld geven van de werkelijkheid, zeker wanneer persfotografen de voorkeur geven aan esthetiek boven informatieverstrekking.

Wanneer een bezoeker van de *World Press Photo* expositie genietend verzucht dat die winnende foto 'net een schilderij is', zou Aarsman er morrend naast staan. De gedramatiseerde fotografie, met zijn overdreven scherpte-diepte en indrukwekkende lichtinval, verdoezelt en verhuult. De neutrale weergave van een gebeurtenis wordt geweld aangedaan, om de esthetiek te dienen en een simplistische boodschap over te brengen. In hun ijdelheid willen steeds meer persfotografen liever een oogstrelende compositie creëren dan een poging ondernemen om een eerlijke weergave van de situatie te verbeelden. Nuance verdwijnt in een schilderachtige slagschaduw en maakt de foto, als medium om nieuws over te brengen, onbetrouwbaar. In een poging zich te onderscheiden van de opkomende amateurfotografen,³⁸ zijn de professionele fotojournalisten te ver doorgeschoten. Nieuwsfoto's zijn kunstzinnig geworden en dat heeft gevaarlijke gevolgen. Een kunstenaar heeft veel macht over de verwerking van verkregen informatie. Hij kan manipuleren en simplificeren, ten koste van de objectieve weergave van de werkelijkheid. Als fotojournalisten veranderen in kunstenaars, moeten we dus oppassen.

Waar men vroeger naar een schilderij keek en positief verwonderend uitriep dat deze 'nèt echt' leek, lijkt die kwaliteit sinds de opkomst van de fotografie zijn waarde te hebben verloren. Nu het dan eindelijk écht mogelijk

is geworden om de visuele realiteit vast te leggen, willen we dat juist niet meer, omdat het nu te makkelijk is. De fotografie heeft lang moeten vechten om serieus genomen te worden en in dat gevecht heeft hij zijn onderscheidende kwaliteiten moeten inleveren. Ook persfotografen zochten de toenadering tot de schilderkunst door hun beelden steeds meer te bewerken en te manipuleren,³⁹ om zo de werkelijkheid te ontvluchten. Een zelfverloochening die Aarsman graag teruggedraaid ziet worden. “Ik wil de fotografie opengooien. Ik wil de mensen zeggen: kijk daar nu ook eens naar. Voor mij is fotografie slechts een verlengstuk van je zintuigen. Hoe meer het op het leven lijkt, des te sterker het wordt.”⁴⁰

Aarsman is een criticus die de fotojournalist ontmaskert als zijnde een kunstenaar. Hij laat zich niet misleiden door die kunstenaar, want hij weet dat deze met een gespeelde naïviteit te werk kan gaan. De nieuwsbeelden die Aarsman behandelt zijn vaak opzettelijk misleidend, terwijl ze suggereren de werkelijkheid te tonen. Dat is kwalijk, omdat het hier gaat om beelden die pretenderen nieuwswaarde te hebben. Van nieuwsfoto's verwachten wij dat deze objectieve informatie verstrekken. Aarsman was vroeger zelf fotograaf, nu is hij journalist. Juist doordat hij zelf kunstenaar is geweest, weet hij als geen ander het bedrog bloot te leggen. Is hij daarmee een verrader? Zoals een detective zijn verdachten vaak niet zal vertellen hoe hij aan zijn informatie is gekomen – omdat openbaarmaking de veiligheid van de getuigen, en daarmee ook die van het proces, kan schaden – zo hoort een kunstenaar nooit toe te geven dat hij de boel bedondert. Aarsman is kunstenaar af en zal de lezer nu de trucs van het vak verklappen.

Dit verraad is in dit geval verdedigbaar. Waar een goochelaar entertainment biedt, pretendeert de fotojournalistieke harde feiten te presenteren. Als die persfotograaf dan een kunstenaar blijkt te zijn, is er iets mis. Aarsman is de klokkenluider, die deze misstanden aan de kaak wilt stellen. Hij verraadt de kunst niet, maar hoogstens diegene die doen alsof ze geen kunstenaar zijn, maar zich wel zo gedragen. Aarsman laat ons zien hoe deze kunstenaars de realiteit vervormen. Opnames van de werkelijkheid zijn niet de werkelijkheid zelf. Aarsman heeft zichzelf tot doel gesteld misstanden aan de kaak te stellen. Dit doet hij heel letterlijk: hij beschrijft hoe hij achter de feiten is gekomen en wat we hier uit kunnen opmaken. Net als Van der Aar geeft hij uitleg en leidt hij ons, aan de hand van zijn eigen interpretatie, naar een bepaalde conclusie. Hij maakt uitputtend gebruik van het internet en andere bronnen om aan informatie te komen.

Als criticus is deze houding gerechtvaardigd. Aarsman gedraagt zich in zijn functie heel bewust als een professionele detective en hij slaagt daar ook in. Een journalist die zich zo opstelt, daar is niets mis mee. Echter, een kunstenaar die zich net als Aarsman zou gedragen, zou niet slagen. Die is te ambitieus. Een kunstenaar moet de schijn ophouden een detective te willen zijn, maar moet dat niet echt nastreven. Dan wordt hij belerend. De vragen die hij stelt zijn niet eenduidig te beantwoorden, dus moet hij dat ook niet doen. Hij behoort juist te mislukken.

De Nooy dringt ons zijn mening niet op. Hij schept een fictieve wereld en biedt het publiek de ruimte om zijn eigen invulling aan het werk geven. Net als bij Calle gaat het in De Nooy's werk niet om zijn persoonlijk standpunt,

maar om de gegevens die hij presenteert. Door stil te zijn, komt het materiaal vanzelf tot leven.

De schrijver Bernlef legde dit mooi uit: “Als je je gedeisd houdt, en je dus vooral niet met je stijl en pontificale persoonlijkheid tussen de lezer en je verhaal manoeuvreert, dan beginnen de dingen vanzelf te spreken.”⁴¹ Niet expliciet benoemen, maar een beeld, een sfeer oproepen.⁴² Juist wat er níet te zien is maakt een werk interessant. Zoals de geluidloze foto’s van Huebler en Feldmann. De foto’s roepen niet direct een verhaal op, we komen er niet achter wat Feldmann’s muzieksmaak is. Aan de oppervlakte lijkt er niets te gebeuren, maar dankzij de tekst wordt ons een tweede verhaal aangeboden.⁴³ Een verhaal dat we zelf mogen inkleuren.

De kunstenaar heeft de mogelijkheid om de realiteit naar zijn hand te zetten, vertelt Bernlef, en wel “op zo’n manier dat er een laag ontstaat die dieper en breder is dan de werkelijkheid die iedereen aan de buitenkant ziet”.⁴⁴ Een verhaal waarin alles wordt uitgelegd is saai, er blijft niets meer te raden over. Deze kunstenaars vinden via een omweg een manier om ons iets van het leven te laten zien. Zodat we denken: daar moet wel iets achter zitten.

Conclusie

De kunstenaars die ik in deze scriptie heb behandeld gedragen zich als detectives die het leven onder de loep nemen. Deze detectives infiltreren in het dagelijks leven. Zij verzamelen informatie, onderzoeken het leven van wildvreemden of ontrafelen geheimen. Onzichtbaar gaan ze te werk. Ze observeren en documenteren de wereld. Door scherp naar de werkelijkheid te kijken, doen ze ontdekkingen.

In *The Hotel* (1981) neemt Sophie Calle een baan aan als kamermeisje in een Venetiaans hotel, om vervolgens te documenteren wat de hotelgasten zoal in hun kamers achterlaten. De toeschouwer biedt zij een intiem kijkje in het alledaagse leven van een onbekende. Over de totstandkoming van het werk vertelt zij: “I spent one year to find the hotel, I spent three months going through the text and writing it, I spent three months going through the photographs, and I spent one day deciding it would be this size and this frame... it’s the last thought in the process.”⁴⁵ De essentie van het werk van de kunstenaars die ik heb behandeld, ligt niet in de visuele schoonheid daarvan, dat is een mooi eind- of bijproduct.⁴⁶ Het gaat hen erom vragen te stellen. Hun werkwijze leidt niet tot oplossingen. In tegenstelling juist, de simplificaties die zij toepassen tonen ons de complexiteit en ambiguïteit van de realiteit.

In tegenstelling tot de detective, tonen deze kunstenaars aan dat de werkelijkheid niet te vangen is. Adriaan Paauw’s fotogrammen zijn niet de eerste foto’s in de geschiedenis, maar het zou zomaar kunnen. Misschien heeft De Nooy ze zelf gemaakt of heeft hij de foto’s inderdaad op een rommelmarkt gevonden. Maar wat de échte oorspong van de beelden ook is, het verhaal

dat hij daarbij vertelt verandert onze manier van kijken. Door vertrouwde feiten in twijfel te trekken en met een afwijkende werkwijze te komen, stelt De Nooy ons kritisch vermogen weer op scherp.

Deze kunstenaars verkennen de grenzen van de bewijsvoering. Ze laten ons twijfelen, herinterpreteren en tot ontdekkingen komen. Deze kunstenaars zijn falende detectives en fantastisch redenaars, het zijn schijnbaar naïeve idealisten en leugenachtige documentaristen. Ze bieden ons een nieuwe kijk op het leven.

Eindnoten

- ¹ Bernlef 1997, p. 513.
- ² De Nooy, <<http://denooycollection.com/adriaan-paauw>>. Geraadpleegd op 29 november 2012.
- ³ <<http://www.met.police.uk/history/ripper.htm>>. Geraadpleegd op 5 december 2012.
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ Knols 2012.
- ⁶ Van der Aar 2012.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ <<http://www.politie.nl/onderwerpen/recherche.html>>. Geraadpleegd op 19 november 2012.
- ¹⁰ Ericson 1981, p. 18.
- ¹¹ Ericson 1981, p. 16ff.
- ¹² Ericson 1981, p. 13.
- ¹³ Ericson 1981, p. 3.
- ¹⁴ <<http://www.met.police.uk/history/ripper.htm>>. Geraadpleegd op 5 december 2012.
- ¹⁵ Descartes 1668, p. 36.
- ¹⁶ Bevers 2010, p. 104.
- ¹⁷ Koelewijn 2012.
- ¹⁸ Visser 2012, p. 103.
- ¹⁹ Ruyters 2010.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Dethier en Slager 2000, p. 61. Ik beroep me hier en in het vervolg op Dethier en Slager's interpretatie van Hegel.
- ²² Dethier en Slager 2000, p. 33.
- ²³ Mik 2007.
- ²³ Ibidem.
- ²⁵ Dethier en Slager 2000, p. 33.
- ²⁶ Dethier en Slager 2000, p. 51ff.

- ²⁷ Dethier en Slager 2000, p. 30ff.
- ²⁸ Ruyters 2010.
- ²⁹ Palmer 1972.
- ³⁰ Fotoserie gezien op <<http://www.reframingphotography.com/content/hans-peter-feldmann>>. Geraadpleegd op 31 oktober 2012.
- ³¹ Ruyters 2010.
- ³² De Nooy, <<http://denooycollection.com/blog/1>>/. Geraadpleegd op 30 december 2012.
- ³³ Pruis 2012, p. 34.
- ³⁴ Pruis 2012, p. 37.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Kuiper 2009.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ Ruyters 2012, p. 35.
- ⁴⁰ Kuiper 2009.
- ⁴¹ Peters 2012.
- ⁴² Bolwijn 2010.
- ⁴³ Ibidem.
- ⁴⁴ Ibidem.
- ⁴⁵ Hanhardt e.a. 2003.
- ⁴⁶ Koelewijn 2012.

Literatuur

De Van Waveren Tapes. Regie: Wim van der Aar. VPRO, 2012.

Bernlef. *Achter de rug. Gedichten 1960-1990*. Amsterdam: Querido, 1997.

Bevers, Ton. *Boekbespreking. De onzekere kunstenaar. Ton Bevers over: Pierre Michel Menger. Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Boekman, (no. 84) najaar 2010.

Bolwijn, Marjon. *Niet expliciet benoemen*. De Volkskrant. 22 januari 2010.

Descartes, René. *Discours de la méthode*. Parijs: Théodore Girard, 1668.

Dethier, Hubert, Hans Slager. *De zondag van het leven. Hoofdpijnen in Hegels filosofie van de kunst*. Leuven: Acco, 2000.

Ericson, Richard V. *Making crime. A Study of Detective Work*. Toronto: Butterworth & Co., 1981.

Hanhardt, John G., e.a. *Moving Pictures: Contemporary Photography and Video from the Guggenheim Collection*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003.

Knols, Karolien. *Een leven als een film*. De Volkskrant. 21 juni 2012.

Koelewijn, Job. Geïnterviewd door Ronald Ockhuysen. *Hollandse Meesters*. De Balie, Amsterdam. 21 oktober 2012.

Kuiper, Stefan. *'Ik wil de fotografie opengooien'*. Interview met Hans Aarsman. De Groene Amsterdammer, 29 april 2009. <<http://www.groene.nl/2009/18/ik-wil-de-fotografie-opengooien>>. Geraadpleegd op 11 november 2012.

Metropolitan Police. *History of the Metropolitan Police. The Enduring Mystery of Jack the Ripper*. <<http://www.met.police.uk/history/ripper.htm>>. Geraadpleegd op 5 december 2012.

Mik, Edzard. *Take Care of Yourself – Sophie Calle*. Vrij Nederland, 1 september 2007. <<http://www.vn.nl/boeken/non-fictie/take-care-of-yourself-sophie-calle/>>. Geraadpleegd op 9 november 2012.

Nooy, Arjan de. *Adriaan Paauw, 1765 - 1792*. <<http://denooycollection.com/adriaan-paauw>>. Geraadpleegd op 29 november 2012.

Nooy, Arjan de. Expositie deel van de collectie in GEMAK. <<http://denooycollection.com/blog/1>>. Geraadpleegd op 30 december 2012.

Palmer, Meredith A. *The Art of Following Bird Calls*. The Harvard Crimson. 1 november 1972.

Peters, Arjan. *Geheugen-kunstenaar*. De Volkskrant, 30 oktober 2012.

Politie. *Recherche*. <<http://www.politie.nl/onderwerpen/recherche.html>>. Geraadpleegd op 19 november 2012.

Pruis, Marja. *Gefixeerd op het eigen tussenbeense*. De Groene Amsterdammer, 5 april 2012.

Reframing Photography. *Hans-Peter Feldmann*. <<http://www.reframingphotography.com/content/hans-peter-feldmann>>. Geraadpleegd op 31 oktober 2012.

Ruyters, Dominiek. *Wij de foto*. Metropolis M, (no. 4) Augustus/september 2012.

Ruyters, Dominiek. *Met knipperend licht door het Metropolitan bij nacht. Kunst in de kenniseconomie*. Metropolis M, (no. 1) Februari/maart 2010. <<http://metropolism.com/magazine/2010-no1/met-knipperend-licht-door-het-me/>>. Geraadpleegd op 12 december 2012.

Visser, Arjan. *'Uitleggen is verschrikkelijk'*. Citaat van Tommy Wieringa. Vrij Nederland, 13 oktober 2012.