

Werk van De Ontdekking van de Traagheid Flos
Wildschut

**Van alles en tegelijkertijd ook niets; waar
fotografie film wordt en vice versa.**

Jaarlijks dompel ik mij eind januari tien dagen onder in een zee van films. Mijn eerste film die ik dit jaar tijdens het Internationale Filmfestival in Rotterdam zag was de documentaire *Bellavista* van de Oostenrijkse regisseur Peter Schreiner. In het kleine dorp Sappada in de provincie Belluno in de Italiaanse Alpen wordt door nog enkele bewoners het dialect Ploderisch gesproken. Deze voor een buitenstaander nauwelijks te volgen mix van Oostenrijkse en Italiaanse woorden wordt met uitsterven bedreigd. De jonge generatie heeft het dialect inmiddels ingeruild voor het algemeen beschaafd Italiaans.

Schreiner brengt dit langzame uitstervingsproces niet alleen voor het voetlicht door een drietal vrouwen aan het woord te laten, maar ook door deze gesprekken te verweven met de schrijnende levensloop van de jongste van de drie, Giuliana. In de loop van de film wordt, zonder haar levensgeschiedenis geheel prijs te geven, haar haat-liefdeverhouding met het dorp en het daarbij behorende dialect duidelijk. De spanning die in de loop van het verhaal tergend langzaam wordt opgebouwd heeft niet alleen te maken met de verhaallijn, maar ook met de manier waarop Schreiner het dorp en de bewoners in beeld heeft gebracht. *Bellavista* heeft meer weg van een prachtige serie documentaire foto's dan van een film. Langzaam trekken de zwart-wit beelden voorbij. Schreiner neemt de tijd; een enkel shot duurt soms wel veertig seconden. Hij toont veel details: een met sneeuw bedekt dak, het gezicht van Giuliana als ze in de lift van hotel Bellavista staat. Als haar huid een kleine trilling vertoont door haar zenuwtrek, realiseer je je pas weer dat het een film is waar je naar kijkt. De film zette min of meer de toon voor mijn hele festival. Het overgrote deel van de films die ik had uitgekozen bleken tamelijk trage, stille films te zijn.

Soms in zwart-wit. Films met een grote fotografische kwaliteit.

Ik merk bij mezelf een afkeer van de snelle digitale wereld, waarin we overspoeld worden met beelden. In documentaires op televisie erger ik me aan modieuze montage technieken waarbij meerdere verhaallijnen door elkaar gemixt worden om het er maar dynamisch uit te laten zien. Op de commerciële zenders een film bekijken is door de vele reclameonderbrekingen ondoenlijk geworden. Wat een verademing is zo'n film als *Bellavista* dan. Maar dat was niet iedereen met me eens. Nog voor het einde van de film had een flink aantal bezoekers de zaal al verlaten en in de publiekspeiling scoorde *Bellavista* niet erg hoog. Wat de een saai vindt is voor de ander juist een oase van rust.

Van fotografie naar film

De tentoonstelling *De ontdekking van de Traagheid* wil zo'n oase zijn. De tentoonstelling brengt het grensgebied tussen fotografie en film binnen de beeldende kunst in beeld. En dat gebied staat volgens de samensteller Marjan Teeuwen synoniem met beperking en vertraging.

Dit grensgebied mag zich al langere tijd verheugen in een opkomende interesse. Onlangs zag in het Antwerpse MuHKA de tentoonstelling *Projectie, technologie als metafoor*. Deze tentoonstelling reageert op het historische failliet van de projectie als technologie, teweeggebracht door de digitale revolutie die er voor zorgt dat bepaalde technieken, zoals dia- en filmprojectie, met uitsterven bedreigd worden. De drie curatoren van de tentoonstelling proberen het begrip projectie nu in bredere zin te definiëren. Maar, zo constateren zij in de catalogus, het besluit van Kodak in 2004 om de productie van de diacarroussel te staken, zal binnen de beeldende kunst niet de dood van de diaprojectie betekenen. Integendeel, lijkt me. Ik zie weer een flink aantal jonge beeldend kunstenaars met

dia- en zelfs overheadprojectoren in de weer en ook super 8 projecties ratelen nog in menig tentoonstellingszaaltje. Het is dan wel de kunst om te ontsnappen aan nostalgische terugblikken op een tot de verbeelding sprekend verleden.

De fascinatie voor film reikt veel verder dan het gebruik van installaties met projectoren en projectieschermen. Kunstenaars eigenen zich verschillende kenmerkende technieken uit de film toe. Het grensgebied tussen film en fotografie is een spannende, bijna surreële wereld, waar niets is wat het lijkt. Een foto blijkt plotseling te bewegen, een film wordt voor eeuwig gevangen in een enkel beeld.

Bewogen foto's

Een bewegende foto lijkt een contradictio in terminis. Het kenmerkende van een foto is nu juist dat het tijd stil zet en beweging stopt. Maar soms is die eeuwigdurende beweging van de tijd nog zichtbaar in de foto. Als er iemand voor de lens te snel beweegt en zijn gezicht een vage schim wordt, dan bestempelen we die foto's al snel als mislukt. Dat was al het geval ten tijde van de uitvinding van de fotografie. Toen realiseerde men zich al dat een lange sluitertijd een beeld opleverde met sporen van beweging. Om een foto te maken moest in de begintijd de lens heel lang open staan om voor voldoende belichting te zorgen. Als er ook maar iets bewoog, leverde dat een spookachtige schaduw in het uiteindelijke beeld op. Dit was destijds een ongewenst verschijnsel en men bedacht dan ook allerlei technische trucs om het beeld zo helder en dus zo stil mogelijk te krijgen. Men merkte bijvoorbeeld dat de snelheid van een schip minder hard lijkt als je het vanuit een frontale positie bekijkt. Daarom werden schepen dan ook meestal op deze manier in beeld gebracht. Pas later werd die suggestie van beweging in een foto als een interessant fenomeen gezien. De futuristen gebruikten deze bewogen beelden als uitgangspunt voor

hun schilderijen. Beroemd is het schilderij van Giacomo Balla uit 1912 van een dame met haar aangelijnde hond. De voeten van de dame en de poten en staart van de hond zijn in meerdere fasen van de beweging geschilderd, alsof het een bewogen foto betreft. Beweging wordt op deze manier als een beeldend element gebruikt.

Ook hedendaagse fotografen proberen beweging en dus ook tijd in hun werk te vangen. Hans Wilschut fotografeert bij voorkeur 's nachts in verstedelijkte gebieden. Door gebruik te maken van lange belichtingstijden wordt elke verandering in de nachtelijke omgeving zichtbaar. In de series die hij in 2002 en 2003 vanaf de daken van New York maakte, trekken lichtgevende sporen van vliegtuigen een fascinerend lijnenpatroon in de lucht. Het trage voorbijglijden van een vliegtuig aan de nachtelijke hemel wordt op een mysterieuze wijze gesuggereerd, maar letterlijk bewegen doet er niets. Het is nog steeds pure fotografie. Een stil beeld met filmische kwaliteiten, dat wel.

Bewegende foto's

De verschuiving naar film ontstaat pas echt wanneer foto's ook daadwerkelijk gaan bewegen. Ik ben iets te jong om de tijd van de toverlantaarns te kennen, maar werd als kind wel gegrepen door de simpele flipboekjes, waarin een vogel zomaar wegvloog of een kikker de vijver uitwipte, als je er in bladerde. Daar kon ik me uren mee vermaken, dat ging nooit vervelen.

In deze simpele boekjes ligt de wereld van film en fotografie dicht bij elkaar. De film is in feite geboren uit de fotografie met de introductie van de factoren beweging en tijd. Simpel gezegd is film niet meer dan het achterelkaar zetten van stilstaande beelden in een bepaald tempo. En wil dat tempo gelijk vallen met onze perceptie van de werkelijkheid dan moet men er voor zorgen dat er per seconde 24 beelden achterelkaar

worden geplaatst. Daar kan uiteraard mee gespeeld worden. Dat deed ik ook met mijn flipboekje. Soms vloog de vogel zo snel dat ik hem niet bij kon houden, dan weer liet ik hem traag het beeld uitgaan.

Eadwaerd Muybridge kan, zonder dat hij het destijds zelf kon beseffen, gezien worden als de vader van de film.

Zijn beroemde sequenties wekken nog steeds een bepaalde sensatie op. Zijn vroege experimenten met beweging kwamen tien jaar voor de gebroeders Lumière hun cinematograaf ontwikkelden. De van oorsprong Britse fotograaf was in de jaren zeventig van de negentiende eeuw bekend om zijn foto's van de Yosemite vallei en andere landschappen in het Amerikaanse Westen. Zijn ontmoeting met Leland Stanford, president van de Central Pacific Railroad en ex gouverneur van Californië zou hem pas echt beroemd maken. Stanford, een groot paardenliefhebber en eigenaar van een stal renpaarden, gaf Muybridge in 1872 de opdracht om foto's te maken van paarden in draf. Stanford kon namelijk de Franse fysioloog Etienne-Jules Marey, die beweerde dat op een bepaald moment in de draf geen enkel been van het paard de grond meer raakte, maar moeilijk geloven. Muybridge moest de waarheid zien te achterhalen. Na tal van mislukte experimenten lukte het Muybridge pas zes jaar later in de stoeterij van Stanford de beweging van een paard in draf in twaalf opeenvolgende beelden vast te leggen. De twaalf geïnstalleerde camera's werden elektronisch geactiveerd zodra het paard recht voor de lens kwam.

Na publicatie van zijn serie in de Franse krant 'La Nature' in 1878 maakte Muybridge's methode furore. Hij maakte meer series en publiceerde deze in verschillende albums. Van de universiteit van Philadelphia kreeg hij de mogelijkheid verder onderzoek te doen naar bewegingspatronen bij dieren en mensen. De totale productie liep op tot ongeveer 20.000 negatieven, die in 1887 werden gepubliceerd onder de titel *Animal Locomotion; an Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animals Movements (1872-1885)*.

Deze uitgave werd niet alleen een belangrijke bron voor wetenschappelijk onderzoek, maar vormde tevens een studieobject voor menig schilder. Het is bekend dat de Franse schilder Meissonnier, net als beeldend kunstenaars Rodin en Millais, de kostbare uitgave van Muybridge aanschafte. Meissonnier veranderde, naar aanleiding van het onderzoek van Muybridge, zelfs de benen van een paard in twee van zijn schilderijen! Voor deze kunstenaars waren de sequenties vooral een wetenschappelijk fenomeen, op grond waarvan zij hun weergave van de werkelijkheid konden aanscherpen. De futuristen en ook beeldend kunstenaars aan het eind van de twintigste eeuw putten daarentegen veel meer beeldende en conceptuele inspiratie uit zijn reeksen. Zo is de serie werken met de titel *The Shortest Day* van Jan Dibbets uit 1970 ondenkbaar zonder de experimenten van Muybridge. Dibbets hoefde met zijn sequentie van 80 kleurenfoto's, waarmee hij de veranderende lichtval gedurende een etmaal in een ruimte vastlegde, niets te bewijzen. Hij gaf wel een alternatief voor de schilderkunstige middelen om het spel met licht en donker te verbeelden. Door de manier waarop hij het veranderende licht weet te vangen in het beeld, maakt hij het ongrijpbare begrip tijd zichtbaar.

Bewegende camera's

Bij Muybridge en Dibbets worden veranderingen die zich voor de lens afspelen zichtbaar. De beweging vindt plaats vóór de camera. De camera zelf staat stil. Door de camera van plaats te veranderen, of in te zoomen met de lens lijkt beweging vanuit de beschouwer te ontstaan.

In verschillende series met de overkoepelende titel *Landscape with a Corpse* uit 2000 brengt de Japanse fotograaf Izima Kaoru ons steeds dichterbij het plot. Zijn fotoseries zijn te lezen als een detective. Nietsvermoedend kijken we naar een zomers zonnebloemlandschap, totdat we opeens ontdekken dat

de planten niet overal even dicht op elkaar gepakt staan. In een volgende foto uit de reeks wordt ons vermoeden bevestigd. De bloemenzee lijkt in het midden verstoord. Er blijkt een gat in het dichte, gele oppervlak geslagen te zijn. Een paar foto's verder wordt een bloederige scene aan ons geopenbaard. Een wonderschone Japanse dame ligt, met haar ogen wijd open en een doorgesneden keel, tussen de omhoogrijzende stengels van de zonnebloemen. De titel vermeldt ironisch dat Matsuda, de dame in kwestie, een jurkje van modeontwerper Marni draagt. Bij het zien van het bloederige schouwspel wordt onmiddellijk duidelijk dat het in scène is gezet. Alles in het beeld is zorgvuldig doordacht en lijkt aan de kritische en esthetische blik van een stilist onderworpen.

De posterserie *Le monde appartient à ceux qui ce lèvent tôt* die Barbara Visser maakte ter gelegenheid van een project in Villa Arson in Nice, heeft een zo mogelijk nog grotere ambiguïteit dan de serie van Kaoru. Verspreid over 200 abri's in de stad hing een serie affiches waarop een groepje mensen staat afgebeeld dat zich verzameld heeft rond een liggende man op het strand. In eerste instantie is het groepje ver weg. Je blik wordt vooral getrokken naar een man op de voorgrond die uitgebreid ligt te zonnen. De reeks zoomt steeds verder in.

Waarom heeft een man een rood-wit afscheidingslint in zijn hand? Houdt de vrouw in het gezelschap een lichtschermbord, dat gebruikt wordt bij fotosessies in de reclame- en modedefotografie vast, of is het een brancard? Is de liggende man een toerist die onwel is geworden, of een bootvluchteling die is aangespoeld? Visser laat ons in het ongewisse. Door de subtiele vermenging van verschillende fotografische genres, van glossy modereportages tot journalistieke fotografie, speelt Visser een spel met onze verbeelding.

Net als bij Muybridge en Dibbets hebben we hier nog steeds met fotografie te maken. Als de beelden in een tijdschrift achterelkaar gezet zouden worden, konden we onze flipkunst er nog op toepassen. Nu moet ons brein

dit doen om de suggestie van beweging te wekken.

Waar fotografie film wordt

Ine Lamers en Rob Johannesma zetten daadwerkelijk de stap van fotografie naar film, van stilstaand naar bewegend beeld.

De landschapsvideo's die Johannesma al vanaf eind jaren negentig maakt, zijn gebaseerd op stilstaande beelden. Toen ik zijn werk voor het eerst zag, dacht ik nietsvermoedend naar een registratie van een bestaand landschap te kijken. Mijn blik werd langzaam meegevoerd door het dichte gebladerte van een bosrijke omgeving naar een open plek met een fantastisch vergezicht. Het was alsof ik zelf door dat bos liep. Toch was er iets merkwaardigs aan de hand. Zacht glijdend langs de takken leek geen enkel blad te bewegen. Niets bewoog in het landschap, alleen mijn blik. De bewegende landschappen van Johannesma blijken foto's of dia's te zijn. Met zijn videocamera tast hij het oppervlak van de stilstaande beelden behoedzaam af. Soms zoomt hij in, dan zoomt hij weer uit. Het landschap lijkt voortdurend te verschuiven.

In het werk *Progressive Oblivion (553 exposures)* uit 2006 van Ine Lamers staat de camera stil. Ook hier werd ik op het verkeerde been gezet. Het beeld van een bevroren meer wordt op een wand geprojecteerd. Als ik er al vijf minuten naar heb zitten kijken, vraag ik me af of het wel een video is. Er lijkt niets te veranderen. Of zie ik toch een minimaal verschuiven van het licht? Het kruierend ijs geeft geen houvast. Er zijn geen bladeren die zouden kunnen bewegen, zoals bij Johannesma. Er is slechts een uitgestrekte ijsvlakte.

Aan deze video, want dat is het wel degelijk, lagen eveneens stilstaande beelden ten grondslag; 553 in totaal. Lamers monteerde de 553 foto's die zij om de twee seconden van het meer nam, in een video achter elkaar en liet ze ook weer om de twee seconden in elkaar overvloeien. Als we de rust weten te vinden om

de gehele duur van de video, iets meer dan 19 minuten, te blijven kijken, zien we het landschap inderdaad langzaam donkerder worden. En ondertussen horen we - heel subtiel - een brommend geluid, dat het kruierend ijs lijkt te verbeelden. Het geluid draagt bij aan het gevoel van suspense; zou daar onder het ijs zich iets vreeswekkends bevinden? Het meer blijkt een stuwmeer in de buurt van Togliatti in Rusland. Toen deze nieuwe industriestad werd gebouwd was een stuwmeer nodig om de stad van voldoende energie te voorzien. Dat daar een bestaande stad die als een modern Atlantis in de diepte verdween voor moest worden opgeofferd, leek bijzaak. Die wetenschap maakt het werk nog dramatischer.

Waar film fotografie wordt

Lamers zet in dit werk het basisprincipe van de film in. De stilstaande foto's worden door haar in beweging gezet, maar door de minimale verschillen tussen de foto's en door het samen laten vallen van de reële tijd en de filmische tijd wordt die beweging ook meteen weer teniet gedaan.

In dit werk kruipt Lamers langzaam van de fotografie naar de film en meteen ook weer terug naar de fotografie. Ze versnelt de beelden om ze uiteindelijk weer extreem te vertragen. Daarmee neemt dit werk van Lamers een cruciale positie in binnen het grensgebied van fotografie en film. Het is noch het een, noch het ander: het werk verenigt beide disciplines. Het feit dat Lamers de tijdsduur van de film samen laat vallen met die van de werkelijkheid is gedurfd. De meeste mensen haken bij het bekijken van films en video vrij snel af; vooral als er weinig lijkt te gebeuren. Ze blijven vaak alleen kijken als ze voortdurend door een opeenvolging van verschillende beelden geprikkeld worden. Dat zijn ze nu eenmaal gewend. Zodra de filmische tijd samenvalt met de reële tijd kan het saai worden, behalve als er, zoals bij Lamers, zo'n enorme

verstilling plaatsvindt dat het een bijna meditatieve gewaarwording wordt.

Dat laatste was ook het geval toen ik in 2001 boven op Fort Vuren, in het gebied van de Hollandse Waterlinie, de mobiele bioscoop van Job Koelewijn betrad. Tijdens de manifestatie *Waterproof* werd de bezoeker uitgenodigd plaats te nemen op het rode pluche. Het witte doek bleek een gat in de wand en verschafte de toeschouwer een dramatische blik op het landschap. De 'film' sleepte zich traag voort: de wolkenlucht veranderde, de takken van een groepje bomen zwiëpten een beetje mee in de wind. Het meest spectaculaire in de 'film' was het moment dat er een fietser of auto voorbij kwam. Maar die traagheid nagelde je wel aan de bioscoopstoel vast. Niet gedwongen door de aftiteling moest ik mij er toe zetten de zaal op een bepaald moment toch maar te verlaten.

In de wereld van de speelfilm is traagheid ongebruikelijk. Daar is versnelling nog steeds het adagium. Hoewel men in Japan en de Verenigde Staten twee beeldjes meer in een seconde propt, gebeurt die versnelling niet in letterlijke zin. Een film gaat met zevenmijlslaarzen door de tijd, waardoor deze - vaak extreem - gecomprimeerd wordt. In een speelfilm kan een heel mensenleven, zelfs het leven van een paar opeenvolgende generaties, worden teruggebracht tot gemiddeld anderhalf uur. Vaak volgen de filmstills elkaar geenszins logisch op, maar in ons hoofd worden ze tot een vloeiend en begrijpelijk verhaal aaneengeregen. Douglas Gordon heeft dit fenomeen op een bijzondere wijze blootgelegd. Vorig jaar zag ik in de Hamburger Bahnhof te Berlijn op de tentoonstelling *Beyond Cinema: The Art of Projection* diens werk *24 hour psycho* uit 1993. Niet volledig natuurlijk, zo lang bleef het museum niet open en zo lang zou ik het waarschijnlijk ook niet hebben volgehouden. Gordon rekte de film *Psycho* van Hitchcock namelijk op naar een tijdspanse van 24 uur. De film is zo vertraagd dat hij beeld voor beeld, als een serie filmstills, te beschouwen is. Bij een dergelijke

vertraging hebben de hersenen meer moeite de rode filmdraad aan elkaar te knopen, dan wanneer de beelden op normale filmsnelheid worden afgespeeld.

Single framed movies

De filmstill is een fenomeen op zich. Het straalt een mysterieuze sfeer uit. Hoewel het een stilstaand beeld is, en dus in dat opzicht vergeleken kan worden met een foto, heeft het toch andere, filmische kwaliteiten. Het stopzetten van de film bij die ene still levert een ander beeld op dan die ene foto uit de reeks sequenties van Muybridge. In de still lijkt de hele film opgesloten te zitten, terwijl die ene foto uit een reeks een veel autonomer gevoel oproept. Het is daarom niet verwonderlijk dat veel beeldend kunstenaars en fotografen zich door de filmstill hebben laten inspireren. En wanneer een autonome foto een verhaal in zich lijkt te sluiten verlenen we al gauw het predikaat 'filmisch' of, met een nog mooier woord, 'cinematografisch'. Opvallend is in dit opzicht het werk van Gregory Crewdson. Onlangs wijdde het Fotomuseum in Den Haag een imposante overzichtstentoonstelling aan zijn werk. Crewdson ziet zijn obscure cinematografische beelden niet zozeer als filmstills, maar als 'single framed movies', zoals hij ze zelf betitelt. Dat is meer dan het plukken van een enkel betekenisvol beeld uit een film. De term suggereert dat hij een hele film in één enkel beeld probeert te vangen. Elke foto lijkt inderdaad zijn eigen verhaal te vertellen. In een foto uit de serie *Twilight* (1998-2002) is in een typisch Amerikaans landschap een auto tot stilstand gekomen. Het op de achtergrond licht glooiende beboste gebied baadt in een goudkleurig strijklicht van de ondergaande zon. Uit de openstaande motorkap van de auto rijst niet alleen rook omhoog. Gezien de rode gloed lijkt er ook een brandje te woeden. Een brandweerauto staat in de buurt, maar de brandweelieden ondernemen niets. Ook de politie is gearriveerd. Een agente inspecteert de kofferbak, terwijl

haar collega de mysterieuze roze rookpluimen die uit een rioolput opstijgen aan een onderzoek onderwerpt. Misschien zijn er gewonden, er komt immers een ziekenauto aangereden die bovendien in een paar tellen een lopende man zal gaan passeren die thuis lijkt te komen van een weekendje weg. Telkens levert de foto weer nieuwe vertellingen op. Crewdson onderzoekt in zijn werk de verhalende mogelijkheden van de fotografie. Hij wil erachter komen hoeveel je maximaal kunt vertellen binnen een enkel beeld.

Zijn werkwijze doet eerder aan een regisseur denken dan aan een fotograaf. Voor het maken van een foto heeft hij de beschikking over een groot team van stilisten, lichtexperts en figuranten. Een hele straat wordt door de politie met linten afgezet. Als hij regen nodig heeft schiet de brandweer hem te hulp. Rookmachines laten mist ontstaan en de belichting wordt vanuit een hoogwerker optimaal geregeld. Niets wordt aan het toeval overgelaten. En ondertussen geeft Crewdson regieaanwijzingen aan de acteurs. De opname van een foto van Crewdson duurt gemiddeld twee tot drie dagen. Hoe indrukwekkend de beelden ook zijn, het blijven knappe stills met een grote verhalende kwaliteit. De tijd wordt even stilgezet, er wordt geen verloop van tijd in een beeld samengebald.

Waar fotografie film is

In de al eerder beschreven serie uit New York van Hans Wilschut laat de tijd wel sporen na in het beeld, letterlijk en figuurlijk. De vliegtuigsporen van licht geven je het idee dat je naar het verleden kijkt. Naar vervlogen tijden. In een meer recent werk uit 2006 dat hij in Dubai maakte, past hij hetzelfde principe toe: een meer dan noodzakelijk lange lensopening, waarbij de camera gericht is op een nachtelijke stad in aanbouw. Nu lijkt echter de beweging van de hijskranen vooral naar de toekomst te verwijzen. Naar een stad die nog gebouwd moet worden. In deze foto worden verleden, heden en

toekomst tot een eenheid getoverd.

De ultieme magiër is voor mij de Japanner Hiroshi Sugimoto. Hij weet échte 'single framed movies' te produceren. Voor zijn *Cinema Series* uit de jaren negentig maakte hij foto's van het bioscoopdoek waarop een film werd geprojecteerd. Hij liet de lens van de camera gedurende de speelfilm van begin tot eind open staan, waardoor de hele film op de foto werd vastgelegd. Anderhalf uur film, gecomprimeerd in één wit, overbelicht vlak. Hij heeft zo een manier gevonden de oneindige, ongrijpbare tijd te vatten, met als resultaat: alles en tegelijkertijd ook helemaal niets.

Flos Wildschut

Flos Wildschut, Van alles en tegelijkertijd ook niets; waar fotografie film wordt en vice versa, essay
