

De fotograaf en de outsider

jan hoek

Inleiding

Al als klein kind was ik al gefascineerd door mensen die afweken. In de Efteling vond ik de mevrouw zo dik dat ze twee zitjes nodig had in de Fata Morgana altijd al verreweg de interessantste attractie. Die fascinatie is altijd gebleven. Zwervers, gekken, freaks, Afrikanen met schijven door hun lip, gille de la touretteters. Maar nog veel meer: mensen waarbij de gekte minder aan de oppervlakte zit, mensen die je niet in één woord kunt samenvatten, alle mensen die om wat voor reden dan ook omschreven kunnen worden als 'outsiders'. Al die mensen waar iedereen het liefst voor weg kijkt, daar kijk ik liever wat langer naar. Het is niet zo dat ik nooit afkeer voel voor deze mensen. Juist niet, ik kan behoorlijk vies zijn van lichamen die niet kloppen, van schimmelige huiden, mensen met extreem overgewicht. Maar tegelijkertijd vraag ik me ook direct af hoe het dan zo ver heeft kunnen komen. Hoe komt het dat iemand zo is afgezaakt dat hij of zij onder bruggen moet slapen? Hoe komt het dat iemand ervoor heeft gekozen enkel repen vuilniszak als outfit aan te doen? Schamen deze mensen zich of zijn ze juist trots omdat ze anders zijn? Of kan het ze gewoon helemaal niks schelen wat anderen van hen vinden? Ik vraag me af hoe ver weg we eigenlijk verwijderd zijn van deze mensen. Ik geloof dat het verschil tussen 'hen' en 'wij' voor de meeste mensen voelt als iets onoverbrugbaar groots, maar in werkelijkheid in ieders leven slechts een klein detail anders had hoeven lopen, niet meer dan een gemiste trein, iemand die je wel of niet hebt ontmoet, waardoor je opeens niet meer een 'wij' was geweest maar een 'hen'. Los van al deze achterliggende motieven, vind ik puur het kijken naar deze mensen gewoon heel erg fijn.

Toen ik eenmaal kunst ging maken doken als vanzelf deze mensen ook op in mijn werk. Dat begon met tekenen, wat me vrij makkelijk en probleemloos afging. Het werd moeilijker en interessanter toen ik ze ging fotograferen. Ik heb een boekje gemaakt over gekken op Marktplaats. Ik ben thuis geweest bij perverse nepdokters, jongenshoeren, schizofrenen, een man die zich kleed als Napoleon en eindeloos veel andere mensen die niet gelijk te begrijpen zijn. Onlangs had ik mijn eerste expositie met foto's van Sweet Crazies, mentaal getroebleerde dakloze mannen (en één vrouw) uit Ethiopië. Maar bij het maken van dit soort werk zijn er altijd bepaalde dingen waar ik tegen aan loop. Als eerste krijg ik altijd te maken met de vraag waarom deze mensen mij zo fascineren? Waarom kan ik niet gewoon werk over normale mensen maken? Waarom vind ik dat er gekeken moet worden naar deze mensen waar in eerste instantie niemand naar wil kijken. En hierop volgend komt dan bijna altijd gelijk het morele aspect. Na een fotosessie heb ik altijd last van een schuldgevoel. Mag ik dit soort mensen zomaar gebruiken voor mijn werk? Wordt het niet een soort freak show zoals vroeger op de kermis als je deze mensen tentoon stelt. Zijn mensen die geestelijk niet helemaal in orde zijn wel in staat om te bepalen of ze door mij op de foto gezet willen worden? Voor mijn foto's van de Sweet Crazies wist ik vrij zeker dat geen enkele Sweet Crazy precies snapte waar hij aan meedeed. Ze deden het voornamelijk voor het geld. Bij dit project kon ik mezelf verantwoorden omdat ik zelf wist dat ik foto's ging maken die ik zelf respectvol vond. Ze werden immers geportretteerd als

echte sterren in studio's, waardoor ze er even niet meer alleen uitzien als dakloze gekken maar als koningen, heiligen of catwalkmodellen. Dat kwam mooi uit bij mijn project, maar het is natuurlijk net zo goed mogelijk dat je een rauwere minder mooie kant van een afwijkende groep wil laten zien. Als kunstenaar ben je niet verplicht mensen op hun mooist af te beelden, maar het voelt toch lulliger mensen die al aan de rand van de samenleving staan nog net even wat lelijker te maken.

Een ander dilemma is het contact maken. Om een goede foto te maken moet je contact maken. Je doet je voor als een aardig iemand, misschien wel als een vriend, terwijl het je uiteindelijk niet echt om hen te doen is, maar om de foto. Al is het niet altijd nodig om iemands toestemming te hebben. Je kan foto's maken van iemand zonder dat iemand het ziet. Je kan foto's maken van iemand onder valse voorwendselen. Bij gekken kan het nodig zijn om de gekte op de foto te krijgen, de gekte een beetje uit te lokken. Ook dat zijn dingen die ik heb gedaan in mijn werk en daarbij vind ik het moeilijker te verantwoorden. Soms lukt het me iemand op de foto te krijgen zonder morele problemen, met als gevolg automatisch een hele saaie foto. Waardoor ik me afvraag, moet je niet ook over bepaalde grenzen om goede kunst te maken? Bij al deze dingen geldt de vraag: wanneer kan je nog verantwoorden om deze mensen voor je werk te gebruiken?

Om antwoord te krijgen op deze vragen wil ik inzoomen op het werk van een drietal fotografen die ook met 'outsiders' werken: Pieter Hugo, Diane Arbus en Boris Mikhailov.

Elke foto in dit boek is een portretfoto van enkel een gezicht en een stukje van de schouders, de uitsnede die we ook van pasfoto's gewend zijn. De geportretteerde kijkt je recht in de ogen. In een paar gevallen kijkt de geportretteerde net naast je, alsof het niet helemaal contact durft te maken. De achtergrond is wit en de belichting is zo dat je alle details in het gezicht goed kan zien. In sommige gevallen lijkt de belichting bijna tegen het overbelichte aan te zitten. Uit zowel het licht als de witte achtergrond kan je opmaken dat de foto's in een studio zijn genomen.

Het boek begint met eenentwintig Afrikaanse albino's, vervolgens tweentwintig mensen die blind zijn: sommigen hebben geen pupillen, andere hebben oplichtende ogen, rode ogen of ze kijken vreemd afwezig net naast de lens, soms loensend. Het eindigt met een twaalf portretten van oudere mensen en sluit als allerlaatste af met een foto van de fotograaf zelf. De onderschriften tonen de namen van de geportretteerden en de plaats waar de foto genomen is. De foto's zijn allemaal genomen in verschillende steden in Zuid-Afrika. Het laatste stukje, of eigenlijk het eerste stukje informatie wat we krijgen is de reeks van de titel: Looking Aside.

Om te begrijpen wat we in de foto's zien is het goed om met de titel te beginnen: Looking Aside. Als je kijkt naar deze mensen is dat precies de neiging die de meeste mensen hebben, opzij kijken. Vooral bij de albino's en de blinden is dat namelijk precies wat je gewend bent. Er is ons geleerd dat het niet netjes is je blik te lang op hen te laten rusten. De albino's die van oorsprong donker van huidskleur geweest zouden moeten zijn, maken een ontpelde indruk, alsof al hun huid eraf gepeld is. Bovendien wordt hun bijna onnatuurlijk roze garnaalkleur vaak nog extra ont sierd met vlekjes, korstjes en andere dingen die je liever niet op een huid ziet. Een blinde in de ogen kijken is iets wat nog ongemakkelijker is dan een albino. Op het moment dat je iemand aankijkt, ben je gewend contact te maken. Bij blinden gaat dat niet. Je kijkt als het ware in een lege ruimte. De eerste reactie die je dan hebt is ook hier: weggijken. We zijn gewend blinden en albino's in hun eigen wereldje te laten. Het weggijken bij ouderen is minder extreem en dwingend, maar ook aanwezig. Aan de ene kant tonen ze gelijkenis met de albino's: ook hier heb je het gevoel dat de verpakking, de huid, niet in de staat (meer) is hoe die hoort te zijn. Aan de andere kant is er ook een overeenkomst met de blinden, als je ze aankijkt weet je niet meer in welke mate ze nog in staat zijn contact met je te maken. Ook bij ouderen geldt, ook al is het minder extreem, dat veel mensen liever weggijken en hen in hun eigen wereldje laten. De keuze van de fotograaf om af te sluiten met een foto van zichzelf ligt minder in de lijn van de andere foto's, maar heeft te maken met het juist willen doorbreken van die mensen in hun eigen wereldje laten. Door zichzelf bij hen te plaatsen, voegt hij zichzelf toe bij hun wereld. De grens van wie degene is die bekeken wordt en wie diegene is die kijkt valt hiermee weg. Ook een fotograaf is normaal iemand waar je niet uitgebreid je blik op laat rusten. Tegelijkertijd stelt hij zich gelijk met de andere geportretteerde, alsof hij wil zeggen: om mensen niet uit te sluiten zou je naar iedereen moeten kijken.

Want dat is ook wat de foto's qua vorm doen, ze dwingen je te kijken naar deze mensen waar je normaal voor wegkijkt. Als eerste is er op de foto niks anders te zien de gezichten van deze mensen, er is geen achtergrond, geen setting en doordat het portretfoto's zijn kan je je blik ook niet richten op hun kleding. Doordat elke geportretteerde gecentreerd in beeld staat en je van die positie recht aankijkt, is wegkijken onmogelijk. Je wordt gedwongen bij elke foto opnieuw contact te maken. Je gaat je afvragen waarom je hen normaal nooit in de ogen kijkt. Waarom kijk je eigenlijk weg? Wat is er feitelijk te zien dat echt zo ondraaglijk is dat je er niet naar mag of wil kijken? En als laatste draagt ook de belichting hieraan toe. Door deze mensen zo fel te belichten, tegen het overbelichte aan, zie je ook alles. Elk vlekje, elke stipje, elke onregelmatigheid in de huid of afwijking in de ogen. Niks wordt verduisterd. Het licht dwingt je nog beter te kijken dan je op straat zou kunnen. Wegkijken is op alle manieren niet meer mogelijk.

Boris Mikhailov - Case History

Het boek telt 471 pagina's. Op bijna alle foto's zijn mensen te zien. Een paar foto's tonen groezelige landschapjes of stillevenen van kamers of straten. Als eerste de mensen. De mannen, vrouwen, kinderen die gefotografeerd zijn lijken allen dakloos. Ze hebben vuile kleren, ze zien er ongezond uit, vol vlekken, wonden en korstjes. Ook de manier waarop zij zich buiten voortbewegen geeft de indruk dat buiten de plek is waar ze leven. Vaak zitten ze op de grond, leunen ze tegen muurtjes, of hebben ze een fles drank in hun handen. Zelfs als het sneeuwt zie je de mensen buiten zitten met rode neuzen van de kou. Het zijn allemaal tekenen dat ze de buitenruimte niet enkel gebruiken om van A naar B te komen, maar dit de plek is waar zij nu eenmaal horen. Veel zijn in groepjes of in tweetallen gefotografeerd. Niet alle foto's zijn buiten gemaakt. In sommige foto's bevinden de gefotografeerden zich ergens binnen. Het is niet duidelijk of de huizen waarin ze gefotografeerd zijn hun eigen huizen zijn. Wel zijn alle gefotografeerde kamers in een armoedige staat. Meestal is het enige meubilair een goor doorgezakt matrasje, het behang van de muren bladdert af, het is er vies. Het is ook mogelijk dat deze ruimtes goedkope hotels (speciaal gehuurd voor de foto) of kraakpanden zijn. Je ziet bedden, een bad, soms een scheefgezakt schilderijtje, en op één foto iemand een ei bakken, maar nergens zie je kledingkasten, boekenkasten, persoonlijke foto's of andere tekenen dat het echt hun huis. De conclusie dat ze allemaal dakloos zijn is dus niet te maken, maar wel dat iedereen extreem arm is.

De verloederde staat van zijn is ook terug te zien in wat ze doen. De meeste mensen roken shaggies, slapen op straat, drinken sterke drank uit de fles, de dingen die je verwacht bij extreme armoede.

Deze foto's zouden allemaal documentair kunnen zijn. Maar er zijn ook foto's waarop minder natuurlijke poses te zien zijn en de gefotografeerden een borst laten zien, hun shirt omhoogtrekken om een gezwel te tonen, waarin ze naakt op elkaar liggen, aan elkaars piemel voelen of duidelijk poserend voor de camera staan.

De foto's hebben een natuurlijke belichting. Ze zijn of buiten genomen en als ze binnen zijn genomen zijn ze zo belicht dat de belichting eigenlijk niet opvalt. Ik gok dat sommigen wel met een flitslicht zijn gemaakt, maar bijna nergens is dat heel nadrukkelijk. Er zijn in ieder geval geen studiolampen gebruikt. De kaders die gebruikt worden wisselen. Er is geen vast kader. Veel foto's zijn een beetje schuin, compositorisch niet helemaal uitgekiend, wat een losse niet al te geregisseerde manier van fotograferen impliceert. De foto's zijn in kleur. Sommigen foto's zijn van extreem dichtbij gemaakt, anderen van veraf, ook hierbij wordt geen vast format aangehouden. Wel kun je afleiden uit de foto's die zo dicht op de huid zitten van de gefotografeerden, dat de fotograaf echt contact maakt moet hebben met de mensen op de foto's. De gefotografeerden stemmen er duidelijk mee in dat ze gefotografeerd worden. Het laatste stukje informatie dat we verder nog hebben om de foto's te analyseren is de titel: Case History.

Het opvallende en contrasterende aan deze foto's is dat de manier van fotograferen en het onderwerp in eerste instantie de indruk geven dat deze

foto's documentair zijn. Het natuurlijke licht, de scheve perspectieven, maar ook de viesheid van de mensen, het geeft allemaal de indruk dat het 'echt' is wat je ziet. En bij de meeste foto's kan het inderdaad zo zijn dat de fotograaf langsloopt, misschien wel contact heeft gemaakt, maar uiteindelijk hun dagelijks leven zonder ingrepen heeft gefotografeerd. Door de manier van fotograferen valt het minder snel op dat er behoorlijk wat foto's tussen zitten waarvan je je minder goed kan voorstellen dat de fotograaf de situatie zo heeft aangetroffen. Waarom trekt een oudere vrouw haar trui omhoog om haar borsten met littekens te laten zien? Waarom zouden twee mannen op minuscule afstand van de camera elkaars piemel bevoelen? Het zijn juist de foto's waarop de mensen de extreemste dingen doen, waarin je kan zien dat er geposeerd is. Het kan bijna niet anders dan dat Boris Mikhailov deze mensen de opdracht heeft gegeven deze dingen te doen. Maar waarom zou je dat doen? Zowel als model dan als fotograaf. De dingen die hij ze vraagt zijn oneervolle dingen, niemand vindt het leuk om op commando zomaar ergens buiten in de kou zijn bekorste gezwel te laten zien. Als je je eenmaal beseft dat er dingen geregistreerd zijn, ga je gelijk twijfelen aan de anderen dingen op de foto's. Drinken de modellen de wodka omdat ze dat zelf willen of heeft de fotograaf ze de wodka in handen gedrukt? De manier van poseren is anders dan ik gewend ben. Niemand staat er trots, er wordt niet geglimlacht of een statige blik opgezet. De enige manier waarop ik het poseren zou kunnen omschrijven is 'passief.' Alsof ze zeggen 'ok, best, het kan mij toch allemaal niet meer boeien, ik heb niks meer te verliezen, dus prima, ik doe wel wat je wil.' Het is poseren zonder te poseren.

Het resultaat van de combinatie van al deze dingen is dat de narigheid niet harder in je gezicht geduwd kan worden dan dit. Als Boris Mikhailov niet gevraagd had aan deze mensen om hun gezwel of beschimmelde geslachtsdelen te laten zien, dan hadden we ze ook niet gezien, maar dan hadden ze toch bestaan. Het lijkt alsof hij wil zeggen dat ondanks zijn ingrepen, de dingen die je ziet toch echt zijn. En op een bepaalde manier is dat ook zo, want deze mensen hebben blijkbaar zo weinig te verliezen, of doen zo erg alles voor geld, dat ze op een totaal gelaten manier er geen enkel probleem mee hebben al hun menselijkheid te verliezen op de foto. Juist door deze mensen al die verschrikkelijke dingen te laten doen die ze uit zichzelf nooit zouden doen, laat je nog meer zien hoe wanhopig ze zijn of hoe ze alles al hebben opgegeven. Dan hebben we nog de titel: Case History. Door het woord geschiedenis te gebruiken, terwijl op het moment van maken de foto's nog geen geschiedenis zijn, wordt benadrukt dat de realiteit van deze mensen ook geschiedenis is. Het woord Case dat voor History geplakt is, benadrukt dat, maar lijkt ook te willen zeggen dat zonder deze foto's deze mensen misschien wel niet in de geschiedenis terecht zouden komen. Daarmee krijgt dit werk iets politiekers. Het is bekend dat in de tijden van het communisme en ook nog daarna er heel lang geen persvrijheid was in Rusland. Toen moest de werkelijkheid altijd mooier gemaakt worden dan het is. Nu is er wel persvrijheid in Rusland, maar nog steeds is er verschrikkelijke armoede. Maar dit keer mag de armoede en alle narigheid die daarbij komt kijken wel getoond worden. Deze mensen zullen wel deel uitmaken van de geschiedenis van Rusland. Dat is dan denk ik ook de rechtvaardiging om al deze mensen deze verschrikkelijke dingen te laten doen.

Diane Arbus - An Aperture Monograph

Aanvankelijk wou ik me binnen dit boek enkel concentreren op de 'freaks' uit haar beroemde fotoboek 'An Aperture Monograph'. Dit is een term die Diane Arbus zelf gebruikt, als bijna liefkozend woord voor alle afwijkende mensen die zij fotografeert: nudisten, travestieten, dwergen, reuzen, etcetera etcetera. Het boek doorbladerend merk ik al snel dat deze freaks eigenlijk niet los te zien van de andere mensen die in het boek geportretteerd zijn. Want naast de freaks zijn er ook 'normale mensen' gefotografeerd. Met deze mensen is vaak ook iets geks aan de hand is, dat kan een blik zijn, een pose, een manier van kleden, en soms is het helemaal niet te benoemen wat het is, maar zie je toch onmiddellijk dat de gefotografeerde direct thuis hoort tussen al die anderen die samen dat sinistere Diane Arbus-universum bevoken.

Alle foto's zijn zwart-wit. Op elke foto staat meestal één persoon. Soms is een aantal mensen gefotografeerd, maar alleen in het geval als die mensen ook daadwerkelijk een groep zijn, bijvoorbeeld een gezin of een liefdesstelletje. De mensen die gefotografeerd zijn staan altijd min of meer gecentreerd in beeld. De afstand die de fotograaf heeft tot de gefotografeerde verschilt per foto, maar is altijd binnen de marge van heel dichtbij tot een beetje dichtbij. In de meeste gevallen zie je dat de gefotografeerden recht in de lens kijken en zich dus bewust zijn van de camera. Bij een aantal foto's is meer een momentopname gemaakt zoals bij de foto 'Two men dancing at a drag ball', maar ook dan is de foto van zo dichtbij genomen dat je kan zien dat de gefotografeerden zich bewust hebben moeten zijn van de fotograaf. Opvallend is dat ook als de modellen in de camera kijken, dit op een bijzonder natuurlijke manier gebeurt. Ze liggen op bed, zitten op een stoel en kijken in de camera op een manier zoals je normaal alleen echt een mens aankijkt.

Het standpunt van de camera, daar wordt over gezegd dat Diane Arbus altijd fotografeert terwijl haar camera zich op borsthoogte bevindt, maar op veel foto's kijken de gefotografeerden zo recht in de camera dat ik denk dat ze ook recht van voren fotografeert. Het licht oogt op het eerste gezicht natuurlijk, maar als je beter kijkt zie je dat vooral bij de buitenfoto's het model lichter is dan de achtergrond. Op een aantal foto's die binnen genomen zijn zie je een schaduw direct achter het hoofd van de gefotografeerde. Beide dingen wijzen erop dat er vaak gebruik is gemaakt van een flits.

Behalve het flitslicht dat ook buiten gebruikt wordt, zijn er weinig opmerkelijke dingen te benoemen aan de manier van fotograferen. Er is geen strak kader gebruikt, qua compositie gebeuren er niet heel uitzonderlijke dingen. Het lijken vrij alledaagse foto's, al zijn de houdingen vaak klassiek. Het enige extra effect is dat door het flitslicht, iedereen extra goed te zien is. Er wordt zo extra nadruk op de persoon gelegd (geflitst). Een persoon komt daardoor los van de achtergrond en zo wordt duidelijk gemaakt waar je naar moet kijken: de persoon is belangrijker dan de omgeving. Bovendien is de omgeving ook nooit zo bijzonder, het is bijna altijd een kamer of een straat. Ik denk dat de kracht van de foto's juist zit in de alledaagse manier van fotograferen in combinatie met de mensen die Diane Arbus fotografeert die alles behalve alledaags zijn. Want hoe raar de modellen ook zijn, in eerste instantie valt dat nauwe-

lijks op. In eerste instantie zie je gewoon normale mensen die je recht in de ogen kijken. Je ziet hoe ze lief glimlachen, een beetje onzeker of onwennig op straat staan, verveeld op bed liggen. Je ziet mensen dingen doen die je jezelf ook ziet doen. Bovendien kijken ze je op veel foto's aan, wat als effect heeft dat je als eerste naar de ogen kijkt en je daardoor pas in tweede instantie ziet dat er bijvoorbeeld een dwerg om deze ogen heen zit.

Je kan door de afstand van de foto's en de manier waardoor de modellen poseren zien dat er echt contact geweest is. Het lijkt bijna alsof Diane Arbus met al deze mensen vrienden is geweest. Dat is het wonderlijke van deze foto's, want als je het boek doorbladert en je ziet de enorme hoeveelheid excentrieke mensen, dan weet je dat geen mens zoveel excentrieke vrienden kan hebben. Dan zie je dat Diane Arbus een enorme gave gehad moet hebben om in de meest uiteenlopende werelden de meest uiteenlopende figuren die normaal altijd gewend zijn belachelijk gemaakt te worden op hun gemak te stellen. Het resultaat van deze 'freaks' zo te fotograferen en ze in een boek te stoppen met ook andere bijzondere en normale mensen, ze de freaks niet gekker maakt zoals in een freak show gebeurt, maar ze ze juist laat zien als normale mensen.

Positie van de fotograaf

In het geval van Diane Arbus is bekend dat ze heel dichtbij haar modellen kwam. Als eerste zie je het in haar foto's. Het zijn geen straatkiekjes, maar in veel gevallen zijn de mensen te zien in hun eigen huis. Bovendien zijn de mensen zo op hun gemak dat je kan zien dat Arbus veel tijd en moeite er in heeft gestopt om een persoonlijke band met ze te krijgen. Op veel foto's is zelfs een bepaalde spanning te zien tussen de fotografe en de gefotografeerde. Neem de beroemde foto van de dwerg op het hotelbed (Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C., 1970). Je ziet een kleine man zitten op het bed van zijn hotel. Hij draagt geen shirt, maar wel een hoed. Met zijn arm leunt hij ontspannen nonchalant op het bedkastje. Achter zijn arm staat een fles sterke drank, op zijn kruis ligt een handdoekje. In de blik van de dwerg is een bepaalde seksuele spanning te lezen. Het lijkt wel alsof er tijdens het maken van de foto geflirt werd tussen Arbus en de dwerg. Bovendien moet je iemand wel beter kennen om hem op zijn hotelkamer zonder kleren zo te fotograferen dat iemand nog steeds helemaal op zijn gemak is. Dat blijkt ook zo te zijn. In de biografie die Patricia Bosworth schreef over Diane Arbus lezen we dat de dwerg Morales heet. Diane Arbus heeft hem voor jaren gefotografeerd voor ze die ene foto vond die zo goed genoeg vond. En in die tijd heeft ze dwerg ook leren kennen, ze kenden zijn gedachtes en zijn gewoontes als geen ander. In al die jaren leek er een soort spanning tussen beiden te ontstaan, die bijna seksueel was. Niet voor niets heeft ze ooit tegen de Amerikaanse fotograaf John Gossage gezegd 'Taking a portrait of somebody is like seducing someone'. Tevens is het niet zo dat Diane Arbus voor al haar foto's haar modellen voor jaren volgden. Soms liep ze dagen lang over straat te dwalen op zoek naar die ene persoon met een interessant gezicht en als ze die dan opeens vond, zoals de foto van jongen die ze op straat aantrof het aan het begin van een pro-war parade (Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C, 1967). Maar altijd gaat het in haar foto's niet enkel om de gefotografeerde, maar om de ontmoeting tussen Arbus en de gefotografeerde.

In de inleiding van haar boek 'An Aperture Monograph' staat een tekst door haarzelf geschreven, die begint zo: 'My favorite thing is to go where I've never been. For me there's something about just going into somebody else's house. When it comes time to go, if I have to take a bus somewhere or if I have to take a cab uptown, it's like I've got a blind date.'

Verder in de tekst vervolgt ze: 'Actually, they tend to like me. I'm extremely likeable with them. I think I'm kind of two-faced. I'm very ingratiating. It really kind of annoys me. I'm sort of a little too nice. Everything is Oooo. I hear myself saying, "How terrific," and there's this woman making a face. I really mean it's terrific. I don't mean I wish i looked like that. I don't mean I wish my children looked like that. I don't mean in my private life I want to kiss you. But I mean that's amazingly , undeniably something. There are always two things that happen. One is recognition and the other is that it's totally peculiar. But there's some sense in which I always identify with them.'

Door deze manier van werken komt ze zo dichtbij als je maar kunt komen als fotograaf. Het is niet alleen een ontmoeting, maar ook het wegvallen

van het verschil tussen de fotograaf en de gefotografeerde. Want hoe raar en anders degene die ze fotografeert ook is, doordat ze er altijd iets van zichzelf in herkent lijkt de afstand tussen fotograaf en gefotografeerde bijna compleet weg te vallen. Fotograaf en gefotografeerde wordt één.

Boris Mikhailov zet het dichterbij komen nog een stapje verder. Net als bij Arbus zie je op de foto's dat hij dichtbij komt. Ook Boris Mikhailov gaat mee met zijn modellen naar huizen, of dat nou hun eigen huizen zijn of goedkope hotelkamers die Boris speciaal voor de gelegenheid heeft gehuurd. De afstand die overbrugd is lijkt sowieso al groter omdat dit mensen zijn waarbij geen fotograaf op een natuurlijke manier zo dichtbij zou zijn gekomen. Op iedere afzonderlijke foto van Arbus kan je je, ondanks dat het uitzonderlijke figuren zijn, nog wel voorstellen dat Arbus de gefotografeerde toevallig persoonlijk kende: dat het een buurman of een tante zou kunnen zijn. Daar is bij de foto's van Mikhailov geen sprake van. Je ziet gelijk dat hij moeite heeft moeten doen bij deze mensen in de buurt te komen. In de inleiding van het betreffende boek schrijft hij daarover: 'When I made the previous books, I didn't have the impression that I did something wrong.' Ook in eerdere boeken gefotografeerd hij mensen behorend tot de allerarmste klassen van Rusland. 'As I took pictures, I did not get into contact with those whose photo's I made, so everything seemed natural. And at that time the main feeling was the sense of communal unity, though it was coming to an end. Now this community doesn't exist anymore. And it turned out that I got in one social class and the bomzhes in another.' Een bomzhes is een dakloze in Rusland die op geen enkele manier hulp krijgt van de overheid of wat voor instantie dan ook. Maar er is een ander aspect wat nog meer vragen oproept over de afstand van de fotograaf, namelijk dat veel foto's in het boek geregistreerd zijn. Dat Mikhailov aan mensen gevraagd heeft of ze iets uit kunnen trekken, aan elkaars gezwel willen zitten of hun met eczeem overwoekerde billen willen laten zien, maakt dat hij als fotograaf zowel dichtbij komt als verder weg blijft. Aan de ene kant zie je namelijk dingen die je anders nooit had gezien. Je komt nog dichtbij, want je mag opeens onder hun kleren kijken en ze doen dingen omdat jij het ze vraagt. Neem de foto op bladzijde 101 waarop je een man ziet die voorover gebukt staat om zijn eczeem-billen te laten zien. Het is Mikhailov gelukt om deze man zover te krijgen iets te laten zien wat de meeste mensen niet gelijk laten zien. Maar in dit geval lijkt het alsof deze handeling de fotograaf niet alleen dichtbij zijn gefotografeerde brengt, maar ook verder weg. Als eerste is zijn gezicht niet te zien, maar ook op foto's waarop de gezichten wel te zien zijn zie je dat de mensen deze dingen emotioneel doen. Er is niet echt een intiem contact nodig geweest om deze mensen tot deze handelingen te krijgen. De mensen lijken zelf niet te snappen waarom ze dit doen. De fotograaf en gefotografeerde zitten daarom niet op één lijn, waardoor er een extra verschil tussen de fotograaf en de gefotografeerde ontstaat. Hij weet waarom ze zo poseren, maar zij zelf weten dat niet. Vooral als je weet dat Mikhailov deze mensen betaald heeft om dit te laten doen, begin je te twijfelen hoe dichtbij de fotograaf dan echt bij de gefotografeerde staat. In de inleiding van zijn boek legt hij uit dat hij de mensen betaald voor het doen van "non-ethical impulses". 'I was interested in the

borders of the new morality which would suit the new borders of survival. But the main point is that I myself was tested by the "non-ethical impulse" and could you yourself do what you are willing to do? Can you communicate again with bomzhes, after having got lice from them, can you shake their hands greeting them while your acquaintances are passing by, etc.? Yes, I had to be the first person to lose my respectability.' Het lijkt hier vooralsnog alsof hij in deze ontmoetingen voornamelijk bezig is met zijn eigen rol in dit verhaal, al lijkt hij later ook te kennen te geven dat hij snapt waarom deze mensen zich laten fotograferen: 'The people didn't have a choice: either you pose or you vanish.' Dat is op twee manieren op te vatten. Of ze kunnen door het geld dat ze krijgen in ieder geval iets te eten kopen waardoor ze niet letterlijk direct van de aarde hoeven weg te vagen. Of door het nemen van de foto hoeven ze nooit van de aarde weg te vagen op welk moment ze dan ook dood gaan. Hij legt ook uit dat hij door het betalen van geld en ze dingen te vragen die andere mensen nooit zouden doen voor een camera, de wanhoop van de mensen laat zien. Alleen mensen die zo wanhopig zijn doen dat soort dingen voor geld. Aan de ene kant is dat waar: het feit dat ze het doen zegt ook wat over de mensen of in ieder geval over de wanhopige situatie van die mensen. Maar met het geven van instructies laat je ook zien dat je als fotograaf niet enkel geïnteresseerd bent in het natuurlijke gedrag van de mensen die je fotografeert, maar je er ook een eigen sausje over heen wilt gooien, het een richting op wilt sturen. Al is het ook zo dat om mensen een andere richting op te sturen dan ze uit zichzelf zouden doen, je misschien wel nog dichterbij moet komen om ze zover te krijgen. Er moet onderhandeld, uitgelegd en gepraat worden en uiteindelijk moet je samen op pad. De fotograaf en gefotografeerde willen wat anders en moeten daar samen uit zien te komen. De fotograaf kan niet een 'fly on the wall' blijven.

Het minst dichtbij als fotograaf lijkt Pieter Hugo te komen. De foto's van blinden, albino's en ouderen dwingen je wel om als kijker dichterbij deze mensen te komen dan je normaal ooit zou doen, maar de afstand die de fotograaf heeft tot deze mensen is onduidelijk. In de gezichten van de gefotografeerden is weinig emotie af te lezen. Geen één van de mensen lacht bijvoorbeeld heel nadrukkelijk, waardoor er in de foto niet te zien is of er een band is tussen de fotograaf en hen. Ook de setting geeft hier weinig over weg. De cleane witte achtergrond laat zien dat deze foto's gemaakt zijn in een studio, maar je weet niet waar deze studio plaats vindt. Je kan niet aan de foto's zien of hij urenlang op deze mensen heeft moeten inpraten om ze mee te krijgen naar zijn studio waarna hij ze urenlang heeft geïnterviewd over hoe het is om albino of blind te zijn of dat hij simpelweg in een bejaardenhuis, een huis voor blinden en een albinokamp (wat schijnt te bestaan) toestemming heeft gekregen een studio op te bouwen en met de directie heeft geregeld dat de modellen één voor één de studio in gebracht worden. In deze reeks is het in ieder geval duidelijk dat het niet per sé om de ontmoeting gaat, maar om het kijken naar deze mensen. Het is niet belangrijk of ze terugkijken of niet. In het geval met de blinden weet je dat het fysiek letterlijk onmogelijk is dat ze terugkijken. In een interview met The Guardian van 2008 geeft hij aan niet te geloven in het doorgronden van iemands ziel door een foto, iets waar Arbus wel heilig in geloofde.

'I have a deep suspicion of photography, to the point where I do sometimes think it cannot accurately portray anything, really. And, I particularly distrust portrait photography. I mean, do you honestly think a portrait can tell you anything about the subject? And, even if it did, would you trust what it had to say?'

Toch is deze fotoreeks tot stand gekomen omdat Hugo vond dat zijn eerdere werk als fotojournalist een te vluchtige manier van werken was. In FOAM Magazine #16 uit 2008 zegt hij over het maken van deze reeks: 'I really enjoyed the process of working on a longer project, thinking about my intentions and editing that body of work. In photojournalism, you're always looking for the most dramatic shot, but I preferred this more nuanced way of working.'

Maar ondanks dat je het er aan de foto's niet vanaf kan zien, geloof ik vanuit mijn eigen positie als fotograaf dat Hugo waarschijnlijk ook veel dichterbij de door hem gefotografeerde mensen staat dan je in de foto's kan zien. De reeks doet me ergens denken aan mijn eigen reeks van Sweet Crazies. Ook dit zijn mensen waar de meeste mensen hun hoofd voor afwenden en ook ik heb deze mensen in fotostudio's laten fotograferen. Om op het idee te komen om een groep te fotograferen die normaal niet gezien wordt, is het noodzakelijk dat jij die groep wel ziet. Om zo'n groep te kunnen zien moet je interesse hebben in deze mensen, willen weten wie het zijn, je hoofd niet afwenden. Ook zijn keuze om ze in een studio te fotograferen kan ik begrijpen. In eerste instantie lijkt het misschien onpersoonlijker, maar aan de andere kant zegt het ook iets anders namelijk dat je deze mensen belangrijk genoeg vindt om ze met de beste middelen die er zijn te fotograferen. Je loopt niet gewoon langs en maakt een foto, maar wil een speciale setting voor hun creëren. Na het afronden van mijn Sweet Crazy-reeks heb ik een experiment gedaan. Solomon was mijn van straat geplukte assistent die me bij het maken van alle foto's geholpen heeft met het zoeken naar Sweet Crazies, het tolken en met alles wat er moest gebeuren om de fotoreeks tot stand te brengen. Toch moest ook ik echt contact maken met elke Sweet Crazy om ze te kunnen overtuigen gefotografeerd te worden. Sommige studio's schrokken als ik met zo'n figuur binnen kwam zetten en om te zorgen dat een Sweet Crazy die op zijn beurt weer schrok van zo'n geschrokken reactie niet wegliep sloeg ik wel eens een beschermende arm om zo'n Sweet Crazy. Ik geloof erin dat de weg naar die foto's terug te zien is in de foto's. Eenmaal terug in Nederland heb ik mijn assistent de opdracht gegeven om zelfstandig zonder mij een aantal Sweet Crazy-foto's te maken volgens hetzelfde stramien. Ik heb er tot nu toe één gekregen en wat me bij die foto opviel was dat in theorie alles klopte. Er was een Sweet Crazy te zien met prachtige kleren, hij was uit zijn gebruikelijke context gehaald en in een studio gezet waar hij zat op een sjieke stoel. Toch miste er iets in de foto en dat is waarvan ik vermoed de weg naar de foto toe. Het lijkt te makkelijk zijn gegaan en dat zie je terug. Je ziet dat voornamelijk in de blik van de man, die leger is en niet prikkelt. De blikken van de mensen in de foto's van Pieter Hugo blijven wel hangen. De foto's zijn zo steengoed dat je er uren naar kan blijven kijken. Ik vind het moeilijk om precies te zeggen wat het is, maar het lijkt alsof je kunt zien dat er moeite in is gestopt ze daar te krijgen.

Positie van de toeschouwer

Al zo lang fotografie bestaat, wordt het gebruikt zodat mensen zich kunnen verlekken aan kijken naar mensen waar je normaal niet zo snel naar kunt kijken. Maar waarom is het zo fijn om naar outsiders te kijken? Is het kijken naar de foto's van Hugo, Mikhailov en Arbus enkel verlekking of gebeurt er ook nog iets anders met je als je kijker?

Susan Sontag schreef in *Kijken naar de pijn van anderen* (blz 40) 'De graagte waarmee mensen kijken naar afbeeldingen van lichamen die pijn lijden doet bijna niet onder voor de gretigheid waarmee afbeeldingen van naakten bekeken worden.' Ze heeft het hier over schilderijen van gruwelijke taferelen als massamoorden, veldslagen en onthoofdingen. Iets later die pagina vervolgt ze: 'Het uitbeelden van deze wreedheden heeft geen morele lading. Alleen de uitdaging: kunt u hiernaar kijken? Zonder huiveren naar deze beelden te kunnen kijken schenkt voldoening. De huivering zelf schenkt genot.'

Ik denk dat hetzelfde geldt voor kijken naar outsiders, dat de kick die je ervan kijkt een zelfde gretigheid op kan roepen als kijken naar seks. Neem de foto uit Hugo's reeks 'Looking Aside' van 'Mkhonzemi Welcome Makma, Pietermaritzburg, 2005'. We zien een van oorsprong donkere albino-jongen de camera in kijken. Zijn ene oog staat verder open dan zijn andere en een vlek bevindt zich in zijn ooglid waardoor het moeilijk is hem lang in de ogen te kijken. Zijn gezicht dat zoals bij alle albino's in dit boek eigenlijk een donkere huidskleur zou moeten hebben ziet er ziekelijk bleek uit en is bovendien bedekt met overal korstjes. Zijn lippen zijn groot en gebarsten en ook daar zien we korstjes. Het is een foto waar je je ogen niet vanaf kunt houden. In eerste instantie komt dat omdat de foto je uitdaagt met de vraag: kun je hiernaar kijken? Het overwinnen van de huivering die het kijken oproept geeft ook hier voldoening. Maar er gebeurt ook iets anders. Doordat je blijft kijken raak je langzamerhand gewend aan de fysieke kenmerken die eerst zo afstoten. En omdat het hier anders dan waar Sontag over schrijft niet over dode mensen gaat en er ook geen misdaad of onrecht in te zien is, komt opeens een mens tevoorschijn achter het eerste laagje afstotelijkheid. Opeens voel je empathie. Dit is een mens en jij had dit ook kunnen zijn. Ook die stap in het kijken geeft voldoening. Ja, u kunt hiernaar kijken en je krijgt er zelfs iets voor terug.

Bij de foto's van Boris Mikhailov lijkt de drijfveer om ernaar te kijken nog meer te vergelijken zijn met het kijken naar naakten. Zoals iemand die op het internet zoekt naar foto's van porno die hem kunnen bekoren, steeds maar doorklikt in de hoop op een nog geilere en explicietere foto, zo blader je de 500 pagina's narigheid ook door met bij elke pagina weer de stiekeme hoop op een foto die nog goorder, naarder en schokkender is. Net als kijken naar seks is het een beschaamd genoeg: je wil de opwinding niet voelen van het kijken naar andermans verloedering, maar je voelt het toch.

Maar kijkend naar deze foto's gebeurt er op den duur ook wat anders. Op pagina 252 stuit je dan bijvoorbeeld op de foto van een vrouw die in een besneeuwde steeg staat. Ze poseert voor de camera terwijl ze haar trui omhoog trekt en haar broek op haar knieën hangt.

Met haar hand houdt ze haar over haar smoezelige slipje heen hangende buiktumor omhoog zodat we het goed kunnen zien. Als je langer naar deze foto kijkt (en meer weet over de werkwijze van de fotograaf) beseft je je dat je niet alleen een voyeur bent die andermans teloorgang van een veilige afstand bekijkt met behulp van de fotograaf die dit toevallig heeft vastgelegd. De vrouw had nooit uit zichzelf in deze koude steeg haar kleren geopend om dit buikgezwel te laten zien. Het is de fotograaf die hier opdracht toe gegeven heeft. En waarom doet de fotograaf dit? Omdat hij weet dat jij als kijker verlekkerd door dit boek bladert op zoek naar een nog nog grotere kick. Maar anders dan bij pornografie, neemt zowel de kijker als de fotograaf hier geen genoegen mee. Als kijker beseft je je dat de fotograaf dit doet omdat jij daar als kijker naar verlangt en daardoor voel je je medeplichtig. Het is eigenlijk het verlangen van de kijker die de fotograaf hier de opdracht toe heeft gegeven. De fotograaf, Boris Mikhailov, daarentegen heeft de foto's dan ook niet gemaakt om ons enkel te pleasen in onze behoefte in narigheid, en wil ons confronteren met die behoefte.

Ook is er een ander aspect waarom ik denk dat wij graag of juist niet graag naar foto's van outsiders kijken. De mens ziet zichzelf graag als iemand die zonder problemen en al te zichtbare mankementen of afwijkingen functioneert binnen de gemeenschap van mensen. De mens gelooft graag dat de mensen die daar wel toe in staat zijn, mensen zoals zij, mijlen ver verwijderd staan van de mensen die dat om wat voor reden niet kunnen: de mensen die gedoemd zijn een leven te leiden in de marges van de samenleving. Foto's van outsiders confronteren ons ermee dat de scheidslijn tussen 'zij' en 'wij' flinterdun is. Slechts één veranderd detail in je leven had ervoor kunnen zorgen dat ook jij bij hen had gehoord. In de Volkskrant van 23/10/2009 schrijft Robert van Gijssel over de foto's uit het Case History-boek van Mikhailov: 'De foto's gingen door voor donker maar sociaal bewogen commentaar, maar juist zo moesten de vierhonderd gruwelprints niet worden opgevat, zei de fotograaf. Mikhailov had slechts de blik gericht op de existentiële tragedie van de mens, als een kille toeschouwer, een documentalist. Dit zijn wij allen, beweerde de lens van Mikhailov, wij zijn als mensheid niet ver verwijderd van de totale aftakeling.' Vanuit dit perspectief is het kijken naar Mikhailov's foto's aan de ene kant prettig, het maakt duidelijk dat jij in ieder geval nog niet daar bent, maar het is ook beangstigend, want je beseft je dat deze teloorgang in essentie ook in jou zit.

De foto's van Arbus confronteren je nog meer met het kleine verschil tussen 'zij' en 'wij'. In het vorige hoofdstuk beschreef ik hoe tijdens het maken dat verschil al wegvalt terwijl het tegelijkertijd ook benadrukt werd: 'There are always two things that happen. One is recognition and the other is that it's totally peculiar. But there's some sense in which I always identify with them.' Hetzelfde gebeurt als je naar haar foto's kijkt. Je ziet inderdaad dat er iets raar is aan deze mensen, vaak hoe ze eruit zien, maar tegelijkertijd zie je iets in deze mensen dat je herkent. Neem de foto 'Tranvestite at her birthday party, N.Y.C., 1969'. Je ziet een meisje op bed liggen in een vrij kale kamer. Voor haar op bed ligt een taart, achter haar aan de muur hangen twee zielige ballonnetjes. Het meisje lacht de lach van iemand die haar best doet het leuk te hebben. Het eerste wat je herkent op de foto is die lach. Het is het soort

lach dat iedereen kent uit de wat pijnlijkere episodes uit zijn of haar leven. Pas in tweede instantie, als je beter kijkt of de titel van de foto gelezen hebt, zie je dat het meisje eigenlijk een travestiet is en een tand mist in haar mond. En zelfs als je dat wel gelijk zag, dan maakte die blik dat je je gelijk in haar herkende. De foto's van Arbus zijn dan als enige van de drie ook nauwelijks te vergelijken met het kijken naar naakten (ook al zijn sommigen mensen naakt), omdat het niet de kick oplevert naar iets extreems te kijken. In de eerste plaats zie je, hoe extreem de mensen ook zijn, gewoon mensen. Dat maakt dat je je misschien wel nog onbestemder voelt door te kijken naar deze foto's als bij het kijken naar de veel extremere foto's van Mikhailov. Doordat je je herkent in deze foto's, word je je ook bewust van de freak in jezelf. Tegelijkertijd heeft het een troostende werking. Waarschijnlijk was je je al lang bewust dat er een freak in jezelf zat. In het dagelijks leven heb je altijd geprobeerd dat besef zoveel mogelijk de kop in te drukken. Nu zie je dat de freak eigenlijk in iedereen zit. Bovendien zie je dat de freaks helemaal niet zoveel verschillen van jou, dus dat de freak in jou dus ook wel niet zo eng hoeft te zijn als je altijd al dacht.

Positie van de geportretteerde

Ik geloof dat iedereen bang is om op de foto gezet te worden. Voor mij persoonlijk is dat één van de grootste morele dilemma's van de fotografie: het belang van de fotograaf en de wens van de geportretteerde is niet gelijk. Het belang kan gelijk zijn, zoals bijvoorbeeld in modefotografie waarin zowel fotograaf als geportretteerde er belang in hebben het model zo knap en glamorous op de foto te zetten. Maar naast modefotografen zijn er ontelbaar verschillende andere fotografen en elke fotograaf heeft een ander belang in het op de foto zetten van zijn model. Het model lijkt in de meeste gevallen maar één verlangen te hebben als het gefotografeerd wordt: zo knap en gunstig mogelijk op de foto staan. Roland Barthes schrijft in 'De lichtende kamer' (blz 20) het volgende: 'Maar heel vaak (te vaak, naar mijn zin) ben ik gefotografeerd terwijl ik het wist. Het moet gezegd worden dat alles anders wordt zodra ik voel dat ik via het objectief wordt bekeken: ik maak mijzelf tot een poserend persoon, ik fabriceer op slag een ander lichaam, ik metamorfoseer mijzelf van tevoren tot beeld. Het is een actieve verandering: ik voel dat de Foto mijn lichaam maakt of breekt, naar goeddunken.'

'Natuurlijk is het puur beeldspraak als ik zeg dat ik mijn bestaan dank aan de fotograaf. Maar die afhankelijkheid mag dan denkbeeldig zijn (en geheel en al thuishoren in de wereld van het Denkbeeldige), toch kwelt mij daarin het feit dat de nakomelingschap onzeker blijft: een beeld - mijn beeld - gaat geboren worden: beval ik van een antipathiek individu of van een "geschikt iemand"'.

Dit boek is in 1988 geschreven, maar ik denk dat die angst dat een foto een beeld van jou scheidt van iemand die je niet wil zijn groter is geworden omdat het bewustzijn van deze mogelijkheid is gegroeid. Nog meer dat deze angst zit in ieder mens, is deze angst (terecht) groot in de outsider. De outsider is zich er bewust van dat hij of zij gefotografeerd gaat worden omdat hij of zij anders is dan anderen. De kans dat de fotograaf dan alsnog het belang heeft hem of haar enkel zo knap mogelijk op de foto te zetten is daardoor aanzienlijk kleiner. Outsiders lijken zich bewust van de (in het vorige hoofdstuk beschreven) behoefte van de kijker om mensen te zien op een foto die anders zijn, een behoefte die een vergelijkbare behoefte opwekt als het kijken naar seks. Begrijpelijkerwijs hebben ze geen zin zich te laten gebruiken in die behoefte te voldoen. Diane Arbus schreef in de inleiding van An Aperture Monograph: 'If I were just curious, it would be very hard to say to some one, "I want to come to your house and have you talk to me and tell me the story of your life." I mean people are gonna say, "You are crazy." Plus they're going to be mighty guarded. But the camera is a kind of licence. A lot of people, they want to be paid that much attention and that's a reasonable kind of attention to be paid.' Ik heb het gevoel dat tegenwoordig van het tegenovergestelde sprake is: voor mij is het makkelijker om zomaar bij mensen thuis te komen en te vragen naar hun levensverhaal. Op het moment dat ik vraag of ik foto's mag maken zie ik dat mensen schrikken: 'Oh, ben je er zo één?' Lijken ze te denken. Alsof doordat ik belang heb in hen fotograferen, ze lijken te geloven dat ik geen echte interesse meer in ze heb. Maar bovenal raken ze bang voor de eerdergenoemde reden: hoe wil deze jongen me op de foto zetten?

Het probleem is dat ik denk dat ze gelijk hebben. Het grootste probleem in het fotograferen van mensen en van outsiders in het bijzonder zit in het moraal. Zowel in de foto's die ik zelf maak, als van andere fotografen die outsiders fotograferen, denk ik dat het inderdaad zo is dat de individuele gevallen die gefotografeerd zijn meestal niet per se blij zullen zijn met de gemaakte foto.

In de biografie van Diane Arbus door Patricia Bosworth wordt beschreven dat Arbus de jaren '30 filmactrice en scenarioschrijfster Mae West op de foto zette in haar Hollywood-appartement voor het magazine Show. Ondanks dat Mae West bekend is om haar controversiële seksuele dialogen, is ze op geen enkele manier meer te omschrijven als een outsider. Nadat de foto's gepubliceerd werden waren Mae West furieus en haar advocaten schreven een brief aan de uitgever van Show dat de foto's 'unflattering, cruel and not at all glamorous' waren. Zoals Diane Arbus altijd 'de mens' in 'de freak' fotografeerde, fotografeerde zij ook altijd de 'de freak' in 'de mens.'

Dat is precies waar het pijnpunt zit van fotografie. De foto's van Diane Arbus zijn zo goed juist omdat zij mensen niet fotografeert zoals ze zelf gefotografeerd willen worden.

Heeft een geportretteerde ook andere belangen dan ijdelheid om op de foto gezet te worden, is een vraag die belangrijk is om de vraag rond het moraal verder uit te diepen.

Als eerste is er iets als het bestaan van een maatschappelijk belang van de fotografie. Mensen zijn zich er vaak van bewust dat het ook een taak van de fotografie is om dingen vast te leggen, dingen aan de kaak te stellen en de wereld in te brengen. Meestal gaat dit vooral om onrecht en leed. Outsiders in een marginale positie kunnen er bijvoorbeeld belang in hebben dat hun leiden wordt gezien, in de hoop dat er iets aan hun situatie wordt gedaan. In Sontag's Kijken naar de pijn van anderen (blz 107) beschrijft ze hoe de Engelse fotojournalist Paul Lowe in 1994 in Sarajevo een tentoonstelling begon met zowel foto's die hij het afgelopen jaar in het belegerde Sarajevo had gemaakt gecombineerd met foto's die hij een paar jaar eerder had gemaakt in Somalië. De Sarajevanen kwamen nieuwsgierig op de tentoonstelling af, benieuwd naar hoe hun leiden tentoongesteld zou zijn. Woedend waren zij toen ze merkte dat hun leiden naast het leiden van de mensen in Somalië was gehangen. Op het moment dat je leiden dan getoond wordt, wil je toch op zijn minst dat dat leiden jouw 'fifteen minutes of fame' wordt. Blijkbaar is ook ijdelheid een belangrijke factor in het getoond willen zien van jouw leed. In ieder geval wil de mens als zijn leiden dan getoond wordt, dat zijn leiden dan ook niet vergelijkbaar is met het leiden van een ander.

In Ethiopië zag ik tijdens het maken van mijn reeks over de Sweet Crazies dat ook bij hen ijdelheid sterker leek dan de wens dat hun maatschappelijk leiden getoond werd. De Sweet Crazies, daklozen met psychische problemen, die er alle belang in zouden kunnen hebben dat hun leiden getoond wordt aan de wereld opdat de wereld iets aan hun situatie kan doen, leken daar op geen enkele manier het belang van in te zien. Enkel omdat ik ze betaalde of (in mindere mate) omdat ze me aardig vonden wilden ze op de foto in een fotostudio. Eenmaal in de studio was het eerste wat ze deden alle plastic zakjes die ze met zich meedroegen in een hoek verstop-

pen. Met geen mogelijkheid wilden ze met deze armoedige zakjes op de foto. Terwijl ze gefotografeerd werden deden ze er alles om een zo statig mogelijke houding aan te nemen. Ook herinner ik me een Sweet Crazy die een hand miste. Bij het terugkijken van de foto's die we van hem gemaakt hadden, zag ik dat hij op elke foto zijn stompje onder een doek die hij droeg verstopte. Ook een dakloze Sweet Crazy die niks te verliezen heeft, wil graag zo mooi mogelijk op de foto staan.

Een andere reden voor een outsider om toch op de foto te gaan, ondanks dat hij of zij weet dat de fotograaf misschien niet de intentie heeft enkel vleierende foto's te maken is geld. In het geval van Boris Mikhailov is bekend dat dit eigenlijk de enige reden is dat zijn 'bomzhes' op de foto willen. Laten we opnieuw de foto op bladzijde 252 van de vrouw die haar tumor en borst laat zien erbij pakken. Op geen enkele manier kan dit een foto zijn waarvan deze vrouw zelf denkt dat dit het fijnste beeld van haarzelf is om de wereld in te brengen. In interviews spreekt Mikhailov trouwens altijd tegen dat zijn foto's niet vlijend zouden zijn. In een interview met de Volkskrant uit 2005 wijst de interviewer op een foto van een naakte en dronken oude Oekraïense zwerver. Volgens Mikhailov toont deze foto gewoon een foto van een mooie vrouw. 'Wat is er mis met deze vrouw?' Maar schrijft de schrijver van het stuk: 'Mikhailov daagt uit. Hij weet ook wel dat een bloot, oud lijf vol zweren en verzakkingen, uitgerust met een onvoorstelbaar oedeem, moeilijk kan doorgaan voor mooi. "Maar schoonheid is betrekkelijk en de opvatting over schoonheid is onderhevig aan verandering. Kijk naar de schoonheid van de romantiek en kijk nu naar de schoonheid van MTV."

Kijken naar zijn foto's is extra pijnlijk omdat je weet dat de modellen dit enkel doen om het geld. Er is geen andere conclusie te trekken dan dat het niet moreel is om mensen zo bewust op de foto te zetten op een manier die zo onaantrekkelijk is. Mikhailov heeft zelf twee verklaringen waarom hij vindt dat hij deze foto's toch zo mocht maken. 'Manipulating with money is somehow a new way of legal relations in all areas of the former USSR. And by this book I wanted to transmit the feeling that in that place and now people can be openly manipulated. In order to give this flavour if time I wanted to copy or perform the same relation which exist in society between a model and myself.' Verstandelijk gezien kan ik deze redenering volgen, maar gevoelsmatig is deze redevoering te bedacht, te intellectueel om echt te vinden dat je daarom dit mag doen met mensen. Tevens is van deze verklaring niks in de foto's te zien. De foto's tonen niet dat grotere verhaal waarin deze foto's en manier van omgaan met de medemens een onderdeel zijn. Het is een verklaring die verstandelijk gezien klopt, maar als je naar de foto's kijkt met die verklaring in je achterhoofd wordt je toch niet milder voor het immorele ingrijpen van de fotograaf.

Een andere verklaring is dat hij door deze mensen die niets hebben geld te bieden om hun minst eervolle kant van henzelf te laten, nog veel meer hen wanhoop en verloedering in beeld brengt dan als ze hier niet mee akkoord zouden gaan. Het is enkel omdat de foto's er inderdaad zo goed in slagen die wanhoop in beeld te brengen dat je als kijker toch accepteert dat hij dit heeft gedaan. Deze verklaring gaat er bij mij als kijker veel beter in, omdat hij samengaat met wat je ziet. Je kunt letterlijk zien dat de verloedering meer zichtbaar is omdat Mikhailov aan deze mensen

vraagt al die oneerbare dingen te doen. Het is enkel omdat zijn foto's zo overtuigend zijn dat je het als kijker weer oké gaat vinden dat het moraal van het maken van deze foto's niet helemaal recht te strijken is. Het offer dat gemaakt wordt kan alleen gecompenseerd worden als die kunst die daaruit voortkomt dan ook echt daadwerkelijk goed is.

In Ethiopië toen ik begon met het maken van mijn Sweet Crazy-reeks was er een vriendin van mij op bezoek. De eerste dag dat ik met mijn assistent Sweet Crazies ging scouten ging zij mee op pad. Aan het einde van die dag vertelde ze me dat ze er moeite mee had om te zien dat ik de Sweet Crazies betaalde om op de foto te gaan. Ze vond het lastig dat de Sweet Crazies zelf nooit helemaal zouden snappen met wat voor project ze in zee gaan en daardoor nooit helemaal met hun volle verstand zouden kunnen kiezen of ze echt achter meedoen met dit project staan of niet. Ik deelde haar twijfel, maar besloot toch door te gaan. Nu is het zo dat ik deze Sweet Crazies niet onrespectvol op de foto poogde te zetten. Het was juist de bedoeling om een soort koninklijke statieportretten van ze te maken. Ook hier geldt dat enkel omdat ik en mijn vriendin vonden dat de foto's uiteindelijk in die opzet geslaagd zijn, dat het moreel gezien toch recht te strijken is dat het op de foto zetten van Sweet Crazies voor geld een dubieus iets blijft. In eerste instantie dacht ik dat het moreler was wat ik deed dan wat Mikhailov deed. Het lijkt immers nobeler mensen die op straat leven koninklijk op de foto te zetten, dan hun leed uit te vergroten. Inmiddels ben ik daar van terug gekomen, zowel ik als Mikhailov gebruiken deze mensen om onze eigen boodschap uit te dragen. Beiden gieten een eigen sausje over andere mensen heen, en ik denk niet dat je kan zeggen dat het ene sausje beter is dan het andere sausje. Bovendien kan je niet in het hoofd kijken van deze mensen die we op de foto gezet hebben: wie zegt er dat zij het wel leuk vinden om koninklijk op een foto gezet te worden, maar er moeite mee hebben hun eczeem te laten zien. Maar bij beide reeksen geldt wel dat als je dan mensen gebruikt je eigen boodschap neer te zetten, het meer dan bij andere kunst je morele plicht is die boodschap dan ook echt goed neer te zetten. Zodra niet duidelijk is waarom je deze mensen hebt gebruikt, heb je die mensen eigenlijk voor niks gebruikt.

Een andere reden voor een geportretteerde om op de foto te gaan is dat ze het doen om de persoonlijke band die ze hebben met de fotograaf. In het begin van de carrière van Diane Arbus sloot ze vriendschap met een als viking verklede reus genaamd Moondog (Diane Arbus, a biography, Patricia Bosworth, blz 164). De vriendschap met Moondog is te verklaren vanuit Diane Arbus' voorliefde voor freaks, maar het element hem op de foto te krijgen speelt natuurlijk ook mee in deze vriendschap. Moondog wou aanvankelijk niet op de foto, maar deed dit uiteindelijk op één voorwaarde: Arbus zou een nacht met hem doorbrengen. Arbus ging akkoord met deze voorwaarde. Niemand weet precies wat er die nacht gebeurd is, veel mensen gaan er vanuit dat er seksueel niks gebeurd is, maar ze enkel de hele nacht gepraat hebben in een hotel. Het lijkt een faire deal, zij mag foto's krijgen, hij krijgt iets anders wat hij verlangt. Maar ook hier wringt dit, het belang dat Moondog en Arbus hebben in de foto ligt absoluut niet gelijk. Enkel met andere middelen lukt het de fotograaf om de 'freak' op de foto te krijgen. In essentie wil de freak alsnog niet gefotografeerd worden, het wil alleen iets anders wel heel graag. Van Arbus

was het bekend dat ze ongelofelijk veel charisma had en dat ze met dat charisma iedereen zo ver kreeg om de foto's te maken die zij wilde. Uiteindelijk leek het haar niet veel te kunnen schelen of de mensen die ze fotografeerde echt blij waren met die foto's. Zo is bekend dat ze bijvoorbeeld regelmatig travestietenbars werd uitgekickt omdat ze haar een te agressieve manier van fotograferen vonden hebben. In al haar foto's is in de geportretteerde een gevoel van tragische menselijke eenzaamheid te zien, een kant die de meeste mensen liever verborgen houden. Ook bij Arbus geldt dat er moreel gezien vraagtekens bij haar werk zijn te plaatsen. Maar ook hier geldt weer dat omdat ze zo overtuigend is in het overbrengen van die tragische menselijke eenzaamheid weerspiegelt in al haar modellen, dat je het als kijker door de vingers ziet.

Ik geloof dat in fotografie, kunstfotografie in het bijzonder, het onmogelijk is om de belangen van de fotograaf en die van de geportretteerde op elkaar afgestemd te krijgen. Bij elke fotograaf en elke foto moet elke keer weer worden afgewogen wat zwaarder weegt, het belang van de gefotografeerde of het belang van de goede kunst. De enige echte conclusie die te trekken is dat als je gebruikt maakt van outsiders door middel van fotografie, je nog meer dan bij andere kunst, verplicht bent om te zorgen dat deze foto's zo overtuigend zijn dat niemand meer kan twijfelen aan hun bestaansrecht. Bovendien denk ik dat juist die morele dilemma's het fotograferen van freaks zoveel interessanter maakt. Het geeft een foto ook rijkdom als je weet dat er afwegingen genomen zijn omdat een fotograaf en een gefotografeerde andere belangen hebben. Een foto kan juist magisch worden omdat je je niet voort kunt stellen dat diegene die op de foto staat echt zo geportretteerd zou willen worden, maar je toch naar die foto kijkt. Het fantaseren hoe een fotograaf een outsider zo ver krijgt om toch zijn of haar foto's van hem te maken, maakt dat je vele malen langer naar een foto wil kijken. Juist dat er geen makkelijke, gegarandeerd moreel verantwoorde weg bestaat in het fotograferen van outsiders, maakt dat dit zo interessant is om te doen.

