

Het Nederlandse fotoboek



Geen kunstboek zo geliefd als het fotoboek. Ook veel kunstenaars houden zich ermee bezig. Een inventarisatie van een springlevend genre.

door Maaike Lauwaert

Vorig jaar vond bij Foam in Amsterdam de tentoonstelling *Photography – In Reverse* plaats met werk van Nederlandse kunstenaars die, zo stelde het persbericht, zich verhouden tot de fundamentele veranderingen die het medium fotografie de afgelopen jaren heeft doorgemaakt. Er werden installaties getoond, video en tekeningen. Klassieke fotografie speelde in de tentoonstelling even niet zo'n grote rol. Bij het Amsterdams Centrum voor Fotografie was recent de tentoonstelling *One of Two Things* te zien van de kunstenaars Tania Theodorou en Eva-Fiore Kovacovsky. Ook daar weinig 'ouderwetse' fotografie, maar wel sculpturen, installaties en collages. Beide tentoonstellingen illustreren hoe complex het is om over fotografie te spreken. Als discipline omvat het diverse strategieën en genres die misschien wel refereren aan een fotografische traditie, maar daar in vorm en techniek ver aan voorbij gaan.

Dit geldt ook voor het fotoboek: een lastig te definiëren, heterogeen medium dat kunstenaarsboeken, biografische en journalistieke werken, documentaire en fictie omvat. Bovendien is het fotoboek zelf – tussen de kaff – een mengsel van tekst, typografie en beeld. De meest rechttoe rechtaan definitie van een fotoboek vinden we bij Martin Parr en Gerry Badger in hun tweedelige *The Photobook: A History* (2004). Zij schrijven dat een fotoboek een boek is, met of zonder tekst, waarbij de boodschap van het werk gedragen wordt door foto's. Voor de problematisering van die definitie moeten we bij Michael Ponstingl zijn. In *Wien im Bild: Fotobildbände des 20. Jahrhunderts* (2008) en zijn artikel in het tijdschrift *Cahier* (2008, samengesteld door Steven Humblet) betoogt hij dat het productiever is het fotoboek te zien als een ontmoetingsplek of arena van meerdere mediafenomenen (beeld, tekst, vormgeving, typografie, kijken, voelen en ruiken) die elkaar uitdagen en relaties aangaan. Het puristische model van Parr

en Badger, waarbij één individuele kunstvorm centraal staat, leidt tot een dualistisch en onproductief begrip van de verdeling van verantwoordelijkheden en functies (tekst versus beeld, ogen versus neus, fotograaf versus schrijver, enzovoort). In de realiteit van het maken en het 'lezen' van een fotoboek versmelten deze functies en verantwoordelijkheden.

Het is opvallend dat de geschiedenis, impact en techniek van fotografie rijkelijk zijn beschreven door wetenschappers en specialisten, terwijl het fenomeen van het fotoboek pas de laatste decennia serieuze aandacht krijgt. Dat is des te opvallender omdat het fotoboek sinds het begin van de fotografie in de negentiende eeuw al bestaat. Tijdens het interbellum gingen fotografen als László Moholy-Nagy zelfs specifiek voor het boek fotograferen. Juist tentoonstellingen zijn een relatief nieuwe presentatievorm voor de fotografie.

De grande dame van de fotografie, Susan Sontag, had niet veel op met het fotoboek. In *On Photography* (1977) schrijft ze dat het fotoboek dan wel de meest invloedrijke wijze mag zijn waarop we beelden schikken, bewaren voor de toekomst en aan een groot publiek presenteren, maar dat het toch geen echt bevredigende manier is om foto's in circulatie te brengen. De volgorde waarin de foto's het best bekeken worden, wordt dan wel voorgesteld, maar daar hoeft de lezer zich niet aan te houden, noch staat de tijd vast die hij aan elke foto zou moeten wijden. Films als die van Chris Marker zijn volgens Sontag een betere manier om foto's te verpakken, omdat de kijker niet van de volgorde en het tempo kan afwijken. Maar foto's gepresenteerd als film zijn dan weer niet verzamelaar, een voordeel dat het boek wel biedt.

Het idee dat je volgorde en tempo voor de lezer zou kunnen bepalen, klinkt een multitaskende mediageneratie naïef in de oren. Het medialandschap en de verstrekkendheid van de circulatie van beelden is nu dan ook volkomen anders dan in de jaren zeventig. In haar laatste werk, *Regarding the Pain of Others* (2003), heroverweegt Sontag een aantal van haar standpunten uit *On Photography* in het licht van de 21ste-eeuwse conditie. *Regarding the Pain of Others* gaat over het kijken naar wrede beelden, hun aantrekkingskracht en tegelijkertijd de onmogelijkheid van die beelden om het lijden dat ze representeren in al hun afschrikwekkendheid levend te houden. Sontag schrijft dat het gewicht en de ernst van dit soort foto's beter overleven in een boek, waar men er in rust en eenzaamheid naar kan kijken, zonder afgeleid te worden.

Precies die concentratieruimte die een boek biedt, ook voor niet wrede en afschrikwekkende beelden, is een van de redenen die fotoboeken tot een interessant medium maken. Nog nooit waren beelden en informatie zo makkelijk op te roepen. De overdaad aan ongefilterde, ongeconcentreerde informatie en beelden, de brij of ja zelfs diarree afkomstig van onze informatiemaatschappij doet ons hunkeren naar de intimiteit en de afbakening van boeken. Ineens is het bekijken van foto's in een boek een serene bezigheid. Er is al vaker gerept over het afbrokkelen van de eenheid van tijd, plaats en handeling door het internet. 'Volksfilosoof' Alain de Botton schreef onlangs in *The Guardian* over de fragmentatie van onze geest en de daaruit voortvloeiende behoefte aan een mentaal dieet. We kunnen bijna niets meer doen zonder ook even iets anders te doen. De kans dat je dit artikel uitleest zonder ook even je mail te checken, Facebook te updaten, links en rechts wat te 'liken' of te 'tweeten' is bijzonder klein. Boeken, goede boeken welteverstaan, herstellen een bepaalde eenheid waarin onze handen, ogen, ons lijf en hopelijk ook onze geest even, eindelijk, met één ding tegelijkertijd bezig zijn.

Een fotoboek is een vrij dankbare (of, zo men wil, makkelijke) manier om de versnipperde geest te troosten, ook als het niet om eye candy boeken gaat, maar om bijvoorbeeld een structuralistische of semiotische exercitie als *A NOT B* van Uta Eisenreich (2010, Roma Publications, vormgeving Julia Born). In dit boek, een weloverwogen serie foto's vol subtiele verwijzingen naar alle mogelijk ordes en alfabetten, worden taal en representatie gedeconstrueerd. Fotoboeken passen bij

onze visueel ingestelde tijd, het zijn vormen van fundamentele, beeldgebaseerde communicatie die niet te veel inspanning vragen, maar wel veel geven. Je kan (mag) gewoon kijken, beelden op je in laten werken, zoeken naar een verhaal dat de volgorde van de ene foto naar de andere vertelt.

Maar er zijn meer redenen waarom fotoboeken nog steeds zin hebben. Volgens Parr en Badger is het fotoboek voor fotografen misschien wel het meest belangrijke vehikel om werk te tonen en de eigen visie te vertalen naar een groot publiek. Daarbij komt dat traditionele podia (kranten, tijdschriften) minder geld hebben voor fotografie en veel hedendaagse fotografie te conceptueel is voor die markt. Fotoboeken zijn daarmee meer dan ooit een cruciale schakel geworden in de carrière van fotografen (en menig kunstenaar). Bovendien gaat er, zoals vormgevers Mevis & Van Deursen in een gesprek opmerken, voor fotografen niets boven een goede afdruk. Zelfs al zijn het beelden van beelden in een boek, zegt ook Sontag, omdat het origineel een geprint object is, verliest de foto minder essentiële kwaliteiten in een boek dan een schilderij. Die goede afdruk is via puur digitale consumptie niet haalbaar. Elk scherm heeft weer een andere resolutie, kleuren worden vervormd of je tablet spiegelt.

En dan is er ook nog zoiets als boekenliefde, de hebberige, misschien soms wel fetisjistische behoefte om mooie boeken in huis te hebben – de verzamelbaarheid van het boek waar Sontag ook aan refereert. De materialiteit van (foto)boeken is cruciaal. Fotoboeken bieden niet alleen soelaas als afgebakende concentratieruimtes in tijden van digitaal bombardement, maar ook als fysieke, doorbladerbare, glanzende of matte objecten in touchscreen tijden.

Het is al een aantal keren impliciet gesteld: selectie is beslissend. Een goed fotoboek is een goede selectie, dat is het werk. Het lijkt soms, schreef Sontag in *On Photography*, dat alles al eens gefotografeerd is. De camera's worden steeds kleiner, de techniek goedkoper en iedereen met een camera is plots fotograaf. Een fotoboek is dus eerst en vooral een selectie. En dan een volgorde. Dat is wat het onderscheidt van Google Image Search, Flickr, onze eigen fotoarchieven. Het is een cliché, maar daarom niet minder waar: vroeger gingen we selectiever met foto's om. Er zaten immers maar een beperkt aantal mogelijkheden om te

slagen op een rolletje en thuis schikten we de foto's in albums of carroussels. Ook daar was de selectie en de volgorde cruciaal.

Internationaal doen Nederlandse fotoboeken het goed. Door een gunstig subsidieklimaat, een sterke fotografie- en vormgevingstraditie en onafhankelijke uitgevers, is er ruimte voor autonome en conceptuele boeken. Die bieden een tegengif voor het koffietafelboekensyndroom waar de boekenbranche dankzij Taschen en consorten aan (en onder) lijdt. Maar waarom lijken, ondanks dit gunstige klimaat en deze autonome, conceptuele traditie, fotoboeken dan toch zo op elkaar? Waarom heb je zo vaak het gevoel dat je het al eens hebt gezien? Misschien was het niet Tokio maar Singapore, of was het net een ander archief dat werd gedocumenteerd, of werden de scherp gespotte grapjes niet daar maar daar gezien. Fotoboeken hebben nu eenmaal een beperkt aantal registers te bespelen. Ze kunnen een document zijn van een leven, een stad, een land. Ze kunnen gevonden materiaal tonen of autonoom werk. Het kan om documentaire of journalistiek gaan. Daarbinnen is herhaling meester. Alles lijkt immers al eens gefotografeerd te zijn.

Ook qua vorm lijken fotoboeken sterk op elkaar. De variaties zitten, gechargeerd gesteld, in het wel of niet aanwezig zijn van een witrand, het papier of formaat. Mevis & Van Deursen beamen dit: omdat het vakmanschap van de fotograaf centraal staat, is de vormgevingsvrijheid beperkt. Fotoboeken vormgeven is daarom misschien wel vooral een stijl oefening, waarbij beslissingen gaan over formaat, papier, binding, de witte rand rond foto's en natuurlijk selectie en volgorde. Wat niet wil zeggen, benadrukken ze, dat je binnen die parameters niet het best mogelijke resultaat moet zien te bereiken. Vormgevers blijken, als je er fotografen naar vraagt, een cruciale rol te spelen in het proces van selectie en rangschikking.

Curator, galeriehouder en uitgever Willem van Zoetendaal vindt die prominente rol van vormgevers begrijpelijk: de beeldredactionele en emotionele afstand tot het eigen werk is altijd lastig, en kun je beter uitbesteden. Nederlandse vormgevers kunnen goed omgaan met die verantwoordelijkheid van selectie en ordening en ze weten binnen de beperkte vormgevingsspeelruimte met een zeer geraffineerd vocabulaire straffe resultaten te bereiken. Het

is dus inderdaad, om met Ponstingl te spreken, zinloos de verschillende protagonisten van het fotoboek uit elkaar te trekken; elk fotoboek is een georkestreerde inspanning van fotograaf, uitgever, schrijver en vormgever.

Te verschijnen in 2011:

Dirk Braeckman
(Roma Publications)
Ringel Goslinga
(Roma Publications)
Jacqueline Hassink
(Aperture)
Elodie Hiryczuk &
Sjoerd van Oevelen
(Jap Sam Books)
Jan Kempenaers
(Roma Publications)
Gert Jan Kocken
(Roma Publications)
Aglia Konrad
(Roma Publications)
Paul Kooiker
(Van Zoetendaal
Publishers)
Dana Lixenberg
(Roma Publications)
Paulien Oltheten
(NAi Uitgevers)
Harold Strak
(Van Zoetendaal
Publishers)
Batia Suter
(Roma Publications)
Oswiecim project
Hans Citroen &
Barbara Starzynska
(post editions)



Pagina's uit
Liège (2010)
van Thomas
Manneke

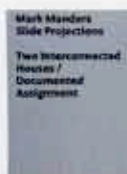
1.



Voorzijde
Liège
(2010) van
Thomas
Manneke

Het stadsportret is een bekend en geliefd genre onder de fotoboeken. Recent verscheen de nieuwe Thomas Manneke, *Liège* (2010, Schaden, vormgeving Van Lennep). In *Liège* worden stad en bewoners in zwart-wit of in kleur met grote zorg, een precies oog, gevoel voor detail en veel liefde geportretteerd. Het boek vertelt het verhaal van Luik, met z'n bittere en zoete momenten, van het krieken van de dag (de misgang) tot diep in de nacht (verloren cafédames). Er zijn tal van foto's die je er even uit zou willen lichten om te beschrijven, zoals de vrouw met de twee muntjes op haar ogen, de koeien die aan de stadsrand staan te grazen, maar het meest ontroerend in hun het-leven-zoals-het-is-gevoel zijn twee zwart-witfoto's in het hart van het boek van een moeder en haar kind. Het boek is een uitgefilterde selectie foto's in een uitgekende volgorde die een wonderlijk herkenbaar tijdsbeeld geeft van een postindustriële, opkrabbelende en dan weer neerziggende stad.

2.



Voorzijde
Slide Projections
(2010) van
Mark
Manders

De kunstenaarspublicatie of *artist book* is een kunstwerk op zich en geen overzicht van een oeuvre of documentatie van een werkperiode. Recent verscheen het machtige *Slide Projections* van Mark Manders (2010, Roma Publications, vormgeving Roger Willems en Mark Manders). Het boek bestaat uit twee diaserieën met elk een eigen karakter. De eerste serie dia's vertelt in zwart-wit een waanzinnig en soms verontrustend verhaal dat begint in rommelige kamers waar vreemde objecten zoals stoofpotten, dode diertjes en volle, hangende vuilniszakken volgens een organiserend principe gebaseerd op het getal 5 zijn gerangschikt. Via een lege keuken ga je ondergronds. In een tweede huis kom je weer boven en dwaal je door kamers met werken van Manders. De halve dieren en vaak minder dan halve mensen wringen met de huiselijke setting. En dan, wanneer je net genoeg hebt gezien om je af te vragen wat hier gebeurt, ga je via een tweede tunnel weer

onder de grond, terug naar de rommelige kamers waar nummer 5 koning is. De tweede serie, in kleur, is korter. Het is een soort *flip book* waarbij je, als je maar snel genoeg bladert (en dat kan met het dikke papier waarvan het boek is gemaakt) een hand een boek ziet opnemen, tonen aan de kijker en weer neerleggen. Het boek heet *On the Various Contrivances by which a Self-Portrait is Fertilized by its Owner*, verwijzend naar de titel van een boek van Darwin over orchideeën en insecten. De twee diaserieën hebben een verschillend ritme en vragen een andere manier van kijken. In de eerste serie zoek je naar de logica, de geheimen van die twee aan elkaar verbonden huizen. Je bladert langzaam, terug en dan weer vooruit. De tweede serie schiet door je handen, hoe sneller hoe beter om de illusie van beweging te garanderen.

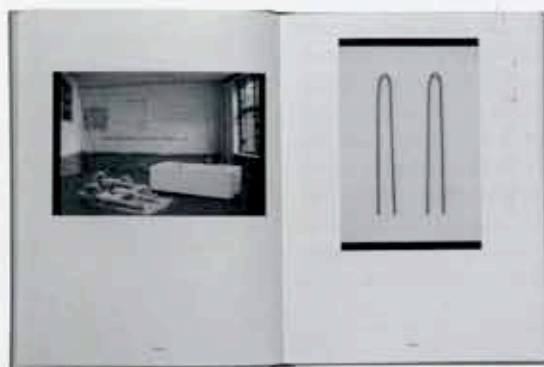
3



(links)
Voorzijde
The Kaddu Wasswa Archive
(2010) van
Andrea
Stultiens

(rechts)
Voorzijde
Queen Ann. P.S. Belly cut off
(2010) van
Mariken
Wessels

In het *found footage*-genre verandert de fotograaf van iemand die foto's maakt naar iemand die selecteert en ordent. Mariken Wessels werkte bijvoorbeeld voor *Queen Ann. P.S. Belly cut off* met een gevonden privé-archief van foto's, kaarten en brieven van Ann (2010, Alauda Publications, vormgeving Wessels samen met Esther Krop). Het materiaal werd door Wessels bewerkt, gerangschikt, soms opnieuw gefotografeerd of aangevuld met eigen materiaal. Het resultaat is een beklemmende fotoroman van een verstoord vrouwenleven met agressieve collages en krampachtige pogingen om via foto's het zelfbeeld te verbeteren. *The Kaddu Wasswa Archive* van Andrea Stultiens geeft een heel andere invulling aan het *found footage*-genre



Pagina's
(slide 20, slide
21) uit *Slide Projections*
(2010) van
Mark Manders





Pagina's
192 en
193 uit
*The Kaddu
Wasswa
Archive*
(2010) van
Andrea
Stultiens

(2010, post editions, vormgeving Stultiens en Marloes de Laat). Het gaat niet om een persoonlijk en toevallig gevonden archief, maar om het archief als politiek instrument. Het boek presenteert de Oegandese Kaddu Wasswa John die kolonialisme en postkolonialisme mee-maakte, leiders zag komen en gaan en tien kinderen verloor aan aids. De archiefbeelden worden afgewisseld met foto's (kiesjes eigenlijk) die het project van Stultiens documenteren en haar aan het werk tonen in het Oeganda van nu. Die beelden vertellen het project naar het heden en dat is vanwege het obscure materiaal een begrijpelijke beweging. Toch had het archiefmateriaal prima voor zichzelf kunnen spreken. Beide boeken bestaan uit documentatie van levens waar we anders nooit mee in aanraking zouden zijn gekomen. Dat heeft emancipatoir en politiek potentieel.

4.



Voorzijde
*Fringe
Phenomena*
(2010) van
André
Thijssen

Van een heel ander slag is het snapshot-genre: minder kiezen, meer tonen. *Fringe Phenomena* van André Thijssen is zo'n boek dat het juist moet hebben van de veelheid aan beelden (2010, d'Jonge Hond, vormgeving Sabine Verschueren). Thijssen toont kleine fragmenten van datgene wat zich afspeelt in

de marges van onze steden en levens. Het boek bestaat uit twee delen met foto's die hij de afgelopen jaren maakte in bijvoorbeeld Palm Springs, Peking, Kassel, Tokio en Palermo. Het eerste deel omschrijft hij zelf als anekdotisch en het is inderdaad soms wat speels, met foto's van straatstenen die verkeerd zijn teruggelegd of een kinderwagentje dat gevaarlijk dicht bij een grote cactus staat. Het tweede deel geeft zich minder snel bloot. Ondanks de grote hoeveelheid foto's gaat het ook hier om een precieze selectie en een zorgvuldige volgorde. Zowel Verschueren als Erik Kessels (die de selectie voor het eerste deel maakte) waren onmisbaar in die processen.

5.



Voorzijde
Hunt (2010)
van Bart
Julius Peters

In het dicht-op-de-huid documentaire-genre verscheen *Hunt* van Bart Julius Peters, vormgegeven door Mevis & Van Deursen en uit-

gegeven bij het prestigieuze JRP Ringier. Peters staat in de traditie van bijvoorbeeld Nan Goldin of Larry Clark, maar dan met meer glamour à la Helmut Newton. De korzelige zwart-wit portretten gunnen je een blik in een dandy-achtige, sexy wereld met mooie mensen, blote borsten en homo-erotische spanningen, gekaderd in marmer, divans in Louis XIV-stijl en kroonluchters. Het boek was zeven jaar in de maak. Er ging veel tijd zitten in het selecteren van foto's uit Peters' archief en het bepalen van de volgorde. *Hunt* is ongevoelzaam vormgegeven: beelden komen soms meerdere keren voor en foto's gaan ook om de pagina heen. Door dit verloop zijn er beelden die je nooit helemaal in één keer ziet. Zo zie je bijvoorbeeld op een rechterpagina een klassiek chic geklede man arrogant de camera inkijken. Sla je de pagina om, dan zie je links een jongeman die achterover leunt, de gespierde torso ontbloot, het hoofd van ons weggedraaid. Wanneer je het dubbele vel papier wat naar beneden duwt om de foto als geheel te zien, zie je pas dat de rechter man bezitterig leunt in de schoot van de jongere man. Hij is van hem, laat daar geen twijfel over bestaan.

**Maaike Lauwaert is
programmamaker beel-
dende kunst bij Stroom
Den Haag en schrijft over
hedendaagse kunst**



Pagina's
uit *Hunt*
(2010) van
Bart Julius
Peters

iconography.⁷ In time, photographs of various photographic tools have been added to the series, including, recently, a light meter, *Weimar Lux CDS, VEB Feingerätewerk...* (2010); a view of a photo lab in Aachen, *Fachhochschule Aachen, Fachbereich...* (2010); and most spectacularly, images of photo cameras sliced up to reveal their shiny insides.

Pictures such as these, literally depicting the inside of the photographic process, display, alongside his exploration of typologies of picture making, Williams' extensive reflection on the purpose of photography both in and outside art. Williams' claim to autonomy in art practice is a necessary requirement for institutional critique, since, as he once explained, 'The art context is one of the few places where speculative thought and disinterested observation can still happen.'⁸

Sophie Berrebi is an art historian, Amsterdam

- Christopher Williams, *For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision 13)* Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (B) 27 March–5 June

1 Michel Houellebecq, *La carte et le territoire* (Paris: Flammarion, 2010), p. 40–41, English translation (*The Map and the Territory*) forthcoming in 2011.

2 Ibid.

3 Mark Godfrey, 'Pop? Progresso Fotografico? Radio Daniele? Christopher Williams? Kodak Color? Kapitalistischer Realismus?', in: *Program, Christopher Williams, For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision 11)* (Baden Baden: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010), p. 77–87.

4 Interview with the artist, 30 August 2010, Amsterdam.

5 Ibid.

6 Eric Homburger, 'The Model's Unwashed Feet: French Photography in the 1850s', in: Peter Collier and Robert Lethbridge (eds.), *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France* (New Haven CT: Yale University Press, 1994), p. 130–143.

7 For a detailed discussion of this work, see 'Christopher Williams in Conversation with Mark Godfrey', in: *Afterall*, no. 16, 2007.

8 'As We Speak (Jörg Heiser, Willem de Rooij and Christopher Williams in conversation)', in: *Frieze*, no. 134, October 2010.

IMAGES TO LEAF THROUGH

The Dutch Photography Book

No other art books are as well loved as books of photographs, and many artists are producing them. Here is an inventory of a popular genre.

by Maaike Lauwaert

Last year, FOAM, the Amsterdam photography museum, presented *Photography – In Reverse*, an exhibition with work by Dutch artists who, as the press release stated, are concerned with the fundamental changes that the medium of photography has undergone in the last few years. The exhibition included installations, videos and drawings. Photography in the classic sense did not play much of a role. More recently, the Amsterdam Centre for Photography mounted *One of Two Things*, by artists Tania Theodorou and Eva-Fiore Kovacovsky. Here too, there was very little 'old-fashioned' photography to be seen, but sculptures, installations and collages. Both exhibitions illustrate how complex talking about photography can be. As a discipline, it comprises diverse strategies and genres that may well refer to a photographic tradition, but which now, in terms of form and technique, go way beyond that.

This is also true for photography books: a difficult-to-define, heterogeneous medium that embraces artists' books, biographical and journalistic works, documentary and fiction. Moreover, the book of photography is itself – between the covers – a mixture of text, typography and visual images. The most direct and concise definition of the 'photo-book' can be found in Martin Parr and Gerry Badger's two-volume, *The Photobook: A History* (2004). They write that a book of photography, with or without text, is one in which the message of the work is carried by photographs. In analyzing that definition, we have to look at Michael Ponstingl. In *Wien im Bild: Fotobildbände des 20. Jahrhunderts* (2008), as well as his article for *Cahier* magazine (2008, edited by Steven Humblet), Ponstingl claims

that it is more productive to view the photo book as an arena or meeting place for several media phenomena (image, text, design, typography, looking, feeling and smelling), all of which challenge one another and engage in various interrelationships. The purist model, that of Parr and Badger, which centres on a single, individual art form, leads to a dualistic and unproductive understanding of the division of responsibilities and functions (text versus image, eyes versus nose, photographer versus writer and so forth). In the reality of making and 'reading' a book of photography, these functions and responsibilities melt together.

It is striking that the history, impact and technique of photography have been richly described by researchers and specialists, while the phenomenon of the photography book has only attracted serious attention in the last decade. This is all the more remarkable because they have been in existence since the very beginning of photography, in the 19th century. Between the two world wars, photographers such as László Moholy-Nagy created photographs especially intended for book form. For photography, exhibitions are in fact a new form of presentation.

The *grande dame* of photography, Susan Sontag, was not very impressed with photography books. In *On Photography* (1977), she wrote that these books may well be the most influential way that we can arrange photographs, preserve them for the future and present them to a wider audience, but they are not a very satisfactory means of circulating photographs. The sequence in which photographs can best be looked at is already indicated, but the reader does not have to stick to that chronology, nor is there a predetermined time that he or she needs to devote to it. According to Sontag, films such as those of Chris Marker are a better way to package photographs, because the viewer is unable to alter the order and pace. Photographs presented in film form, however, are not collectible, an advantage that is offered by the book.

The very idea that one can decide the tempo and the sequence for the viewer sounds resoundingly naïve to the multitasking media generation. The media landscape and the broad range of circulation of images is now completely different than it was in the 1970s. In her most recent work, *Regarding the Pain of Others* (2003), Sontag reconsiders a number

of her standpoints published in *On Photography* in the light of 21st-century circumstances. *Regarding the Pain of Others* is about looking at images of cruelty, their power of attraction and at the same time the impossibility of these images to keep alive the suffering that they represent in all its repulsiveness. Sontag writes that the weight and seriousness of this kind of photography survives better in book form, where people are able to view them in peace and solitude, without being distracted.

It is precisely this space for concentration that a book offers, also for images that are not cruel and off-putting, that is one of the reasons that make photography books an interesting medium. Never before have images and information been so easily accessible. The excessive profusion of unfiltered, un-concentrated information and visual images, the mishmash, even the diarrhoea of our information society, causes us to yearn for the intimacy and the boundaries of books. Suddenly, looking at photographs in book form has become a serene experience. We often hear commentary about the disintegration of the units of time, place and action because of the Internet. 'Folk philosopher' Alain de Botton recently commented in *The Guardian* on the fragmentation of our spirits and the resulting need to put ourselves on 'mental diets'. There is almost nothing more that we can do without just doing something else at the same time as well. The chance that you will actually finish reading this article without checking your e-mail, updating Facebook, or Tweeting here and there is extremely small. Books – which is to say, good books – restore a certain wholeness in which our hands, eyes, our bodies and hopefully our spirits can finally – with a sigh of relief – be occupied with just one thing at a time.

A photography book is a thankful, or if you like, an easy means of ameliorating that fragmentation of our minds and spirits, even when it does not refer to 'eye candy', but, for example, a structuralist or semiotic exercise, such as *A NOT B*, by Uta Eisenreich (2010, Roma Publications, designed by Julia Born). In this book, a well-considered series of photographs filled with subtle references to all imaginable kinds of orders and alphabets, language and representation are deconstructed. Photography books suit our visually oriented and image-centred time. They are forms of fundamental, image-based com-

munication that do not require too much effort, but which give back a great deal. You can and may simply look, allow yourself to digest the images and the effect they have on you, look for a story that forms the narrative between one photograph and another.

There are more reasons why photography books still make sense. According to Parr and Badger, for photographers, the 'photobook' is perhaps the most important vehicle for showing one's work and translating one's own vision for a wide audience. Add to that the fact that traditional platforms (newspapers and magazines) now have less funding for photography and much contemporary photography is too conceptual for that market anyway. Books of photographs have more than ever become a crucial link in the careers of photographers, as well as many artists. Moreover, as designers Mevis & Van Deursen noted in an interview, for photographers, there is nothing that surpasses an outstanding print. Even when images in a book are pictures of pictures, as Sontag also says, because the original is itself a printed object, photographs lose less of their essential qualities in a book than, for example, paintings do. For purely digital consumption, good prints are simply not possible: every screen has a different resolution, colours are distorted, your screen reflects light, and so on.

There is also still such a thing as the love of books, a greedy, perhaps sometimes even fetishist need to have beautiful books – the collectability of the book, to which Sontag also refers. The materiality of (photography) books is crucial. They not only offer solace as defined spaces of concentration in times of digital bombardment, but also as physical, perusable, glossy or matte objects in the touch-screen age.

It has already been implicitly stated that selection is decisive. A good book of photographs is a good selection, that is where the work is. It sometimes seems, as Sontag wrote in *On Photography*, that everything has already been photographed. Cameras are becoming ever smaller, the technique is much cheaper, and everyone with a camera is suddenly a photographer. A photography book is consequently first and foremost a selection. Then it is a sequence. This is what distinguishes it from Google Image Search, Flickr and our own picture collections. It may be a cliché, but it is no less true for that: we

used to deal with photographs far more selectively. There were only a limited number of possibilities for success with a roll of film, and then we arranged the photographs in albums or projector carousels. There too, selection and sequencing were crucial.

Internationally, Dutch photography books are doing well. Thanks to a productive subsidy climate, strong traditions in photography and design and independent publishers, we have the space for autonomous and conceptual books. These offer an antidote to the syndrome of the coffee-table book, which the world is suffering from thanks to Taschen and their confederates, amongst others. But why, despite this positive climate and our autonomous conceptual tradition, do photography books all look so much alike? Why do we so often have the feeling that we have already seen something? Perhaps it was not Tokyo, but Singapore, or it was a slightly different archive being documented, or perhaps we saw that cleverly caught amusing touch there, not here. Photography books have a limited number of registers in which to operate. They can be a record of a life, a city, or a country. They can show found materials or autonomous work. They can be about documentary or about journalism. Within these frameworks, repetition holds court. It does indeed already seem that everything has already been photographed.

In terms of their form as well, photography books also strongly resemble one another. To put it bluntly, the variations lie in whether there is or is not a white margin and the choice of paper and format. Mevis & Van Deursen endorse this fact: because it is the skill and professionalism of the photographer that counts, freedom in the design of the book is limited. Designing books of photographs is therefore perhaps primarily an exercise in style, in which the decisions are about format, paper, binding, the white margins around the photos and of course, selection and sequence. They emphasize that this does not mean that you do not have to achieve the best possible results within that framework. If you ask photographers, graphic designers have a crucial role to play in the process of selecting and arranging the photographs.

Curator, gallery owner and publisher Willem van Zoetendaal finds this prominent role of graphic designers understandable. It is al-

ways difficult to take a step back from the visual and emotional bond with your own work, something that one can better delegate. Within this limited space to manoeuvre, Dutch designers are good at taking on the responsibilities of selecting and ordering, and they know how to achieve strong results with a highly refined vocabulary. It consequently indeed makes no sense, to follow Ponstingl, to differentiate between all the possible protagonists of the book of photographs. Each and every one is an orchestrated engagement on the part of the photographer, the publisher, the writer and the graphic designer.

1.



The city portrait is a familiar and beloved genre amongst photography books. One recent example is Thomas Manneke's: *Liège* (2010, Schaden, graphic design by Van Lennep). In the book, the city and its inhabitants are portrayed in black-and-white or colour with great care, a precise eye, a sense of detail and love. The book tells the story of Liège, with its bitter and its sweet moments, from the crack of dawn (attending Mass) to deep in the night (worn-out café ladies). It includes countless photos that you want to highlight, for example of the woman with the two coins on her eyes or the cows grazing at the edge of town. But the most touching pictures in their feeling of life-as-it-is are two black-and-white photographs at the heart of the book, of a mother and her child. The book is a carefully filtered selection of photographs in meticulous sequence, giving us a wonderfully recognizable sense of time in a post-industrial city as it scratches its way up and sinks back down again.

2.



The artist's book is a work of art in its own right, not an overview of someone's oeuvre or a documentation of a given working period. The powerful publication *Slide Projections* by Mark Manders (2010, Roma Publications, designed by Roger Willems and Mark Manders), is made up of two series of 'slides', each with its own character and pace. The first series is in black-and-white, and tells a mad and sometimes disturbing story that begins in messy rooms where strange objects, such as casseroles, small dead animals and filled, hanging trash bags are arranged according to an organizing principle based on the number five. By way of an empty kitchen, we are taken upstairs into a second house, to meander through rooms with works by Mark Manders on display. His images of animal halves and human parts – less than halves of people – grate against the domestic setting. Then, just when you have seen enough to be asking yourself what exactly is happening here, you enter a second tunnel, again underground, and return to the cluttered rooms where the number five is king.

The second series, in colour, is shorter. It is a sort of flip-through book, in which, if you leaf through it fast enough (which is possible, given the heavy paper on which the book is printed), you see a hand pick up a book, show it to the viewer, and set it down again. This book in a book is called *On the Various Contrivances by Which a Self-Portrait is Fertilized by Its Owner*, referring to the title of a book by Charles Darwin about orchids and insects. The two slide series have different rhythms

and require different ways of looking at them. In the first, we look for the logic, the secrets of the two connected houses. We leaf through it slowly, turn back and again move forward. The second series shifts through your hands, the faster the better, in order to guarantee the illusion of movement.

3.



In the found footage genre, the photographer is transformed from someone who makes photographs to someone who selects and arranges. Mariken Wessels, for example, worked with a personal archive of photographs, postcards and letters belonging to 'Queen Ann', for the book *Queen Ann: P.S. Belly Cut Off* (2010, Alauda Publications, graphic design by Wessels, in collaboration with Esther Krop). The material was reworked, rearranged, sometimes re-photographed and complemented with different materials of her own. The result is a constricted photographic novel about the life of a disturbed woman, with aggressive collages and claustrophobic attempts to use photographs to improve her self-image.

The Kaddu Wasswa Archive, by Andrea Stultiens, has a totally different take on the found footage genre (2010, Post Editions, graphic design by Stultiens and Marloes de Laat). This is not about a personal, accidentally discovered archive, but about the archive itself as a political instrument. The book presents the Ugandan man Kaddu Wasswa John, who experiences colonialism and post-colonialism, has seen leaders come and go and lost ten children to AIDS. The archival images are interspersed with photographs (actually snapshots) that

document Stultiens's project and show her at work in today's Uganda. These images translate the project to our own time, and this is, thanks to the obscure material, an understandable effort. Nonetheless, the archival material could easily have stood on its own. Both of these books document lives with which we would otherwise never come in contact, giving them emancipatory and political potential.

4.



The genre of the snapshot embraces a completely different approach: show more and select less. *Fringe Phenomena*, by André Thijssen, is precisely the kind of book that thrives on the very quantity of images (2010, d'jonge Hond, designed by Sabine Verschuieren). Thijssen shows small fragments of things that take place in the margins of our cities and our lives. The book is divided into two parts, with photographs that he took in recent years in, for example, Palm Springs, Peking, Kassel, Tokyo and Palermo. He himself describes the first section as anecdotal. It is indeed somewhat playful, with photographs of paving bricks that have been incorrectly laid back after repairs or a children's tricycle dangerously close to a huge cactus. The second part of the book is less revealing. Despite the large number of photographs, the book benefits from a precise selection and a meticulous sequencing. Both Verschuieren and Erik Kessels (who made the selections for the first part) were indispensable in the creation process.

5.



In the up-close documentary genre, *Hunt*, by Bart Julius Peters, designed by Mevis & Van Deursen and published by the prestigious Swiss firm, JRP-Ringier, was recently released. Peters stands in the tradition of, for example, Nan Goldin or Larry Clark, but with more glamour, à la Helmut Newton. Grainy black-and-white portraits offer us a glimpse into a dandyish, sexy world with beautiful people, nude breasts and homoerotic tension, framed in marble, Louis XIV divans and ceiling chandeliers. The book has been seven years in the making, with a great deal of time invested in the selection of photographs from Peters's archives and in deciding on the sequence. The design is exceptional: images sometimes appear more than once, and the photographs also spread beyond the pages. Because of this, there are images that we never see all at once. For example, on the right-hand page, you see a man in classical chic attire staring arrogantly into the lens. When you turn the page, you see a young man leaning over backwards, exposing his muscular torso and turning his head away from us. When you push down the double sheet of paper in order to see the photograph as a whole, you then see the man on the right leaning possessively in the lap of the younger man. He belongs to him – let there be no doubt of that.

Maaike Lauwaert is visual arts curator at Stroom Den Haag and writes on contemporary art

Translated from the Dutch by Mari Shields

HISTORY-MAKER JAMES BECKETT

A Conversation

The South African James Beckett reworks historical material that appears to have been directly borrowed from the archives of some faraway city. His 'sampling' of objects in museum collections evokes memories of the past, without it being clear what it is all about.

by Alexander Mayhew

In James Beckett's studio, a sea of space in an office complex in Amsterdam Southeast, we hear the sound of music from the Cambodian Cassette Archives, a cult collection of Khmer folk and pop music recorded between the 1960s and the 1990s. The interpretations of Western music styles woven into the music are striking. Most of Beckett's friends are musicians, and he himself plays guitar and saxophone. In 2009, when he was asked to record an album for a project in Germany, he founded The Frèderyck Nuyegen Seaside Memorial Band for the occasion. This pseudo-ethnic band played hurdy-gurdys they had made themselves. Hurdy-gurdys are 16th-century instruments with an indefinable sound that some describe as melancholy and others consider more like howling tomtoms.

Collections play an important role in James Beckett's art. Using found historical objects, he creates installations whose objectives are intentionally not always clear. Beckett feels that his works are more open to different interpretations when he is not focussed on their legibility. 'I am not an historian or a journalist, nor a source of historical discoveries. An interaction with history is unresolved to a large extent. The looser I keep it, the richer the results can be.'

Although his installations at first seem strict and factual, their scientific character is entirely fictitious. One might even label them anti-scientific, as many artists in recent years have turned both to and against science, in line with what Hal Foster referred to as an 'archival impulse' in his famous essay of the same name. In these histori-