

Een ongemakkelijke harmonie

In het oeuvre van de Duitse fotograaf Thomas Struth neemt het genre familieportretten een belangrijke plaats in. Voor *Familienleben*, tot 23 februari 2009 te zien in museum De Pont in Tilburg, maakte hij portretten van gezinnen en families op documentaire wijze. Zijn koel registerende portretten in zeer groot formaat bieden niet alleen een esthetische ervaring maar laten de toeschouwer ook reflecteren over psychologische en sociologische vraagstukken. De behoefte om jezelf als individu te presenteren in het hiërarchisch netwerk van familie, ook als het in een ontspannen thuissituatie is, blijkt universeel. Met één been staande in de Duitse traditie van documentatiefotografie geeft Struth met deze serie een eigenzinnig antwoord op de discours over hedendaagse portretfotografie, die vaak gekenmerkt wordt door sceptisme over de objectiviteit van representatie.

Door Martha Vollering

Alle gelukkige gezinnen zijn hetzelfde, alle ongelukkige gezinnen zijn ongelukkig op hun eigen manier (Tolstoj)



De Bernstein familie, Mudersbach, 1990



Eleanor en Giles Robertson, Edinburgh (1987)

De familieportretten die Thomas Struth sinds 1985 maakt hebben weinig gemeen met spontane familiekiekjes. De geportretteerden kijken geconcentreerd, meestal zonder een lach, in de camera. De foto's lijken koele registraties van gezinsleden die zichtbaar bewust poseren. De intensiteit van hun blik heeft te maken met de lange belichtingstijd die Struth hanteert. Die bedraagt minimaal een seconde en soms wel acht, waardoor kleine kinderen af en toe bewogen beeld opleveren. Het grote formaat (soms tot drie bij twee meter) zorgt ervoor dat de toeschouwer de privéomgeving van het gezin of de familie wordt binnengetrokken. Het is de combinatie van deze voyeuristische ervaring met de afstand, die gecreëerd wordt door de koele observatie, die de foto's intrigerend maakt. De toeschouwer laat zijn blik over de bijna ceremoniële portretten gaan en zoekt naar fysieke overeenkomsten in de gezichten en de opbouw van de groep (wie lijkt er op de ouders? Wie

is er aangetrouwd?). Tijdens deze zoektocht vallen de houdingen en gelaatsuitdrukkingen op die iets zeggen over de gemoedstoestand, veroorzaakt door het poseren. De familieleden kijken strak in de lens. Kijken ze ons aan? Het beeld laat zich niet in één blik vangen, het is alsof de geportretteerden afstand inbouwen.

De familieportretten van Thomas Struth (Geldern, 1954) worden voor het eerst samen getoond in *Familienleben*. Deze serie is gemaakt door Die Photographische Sammlung in Keulen, waar zij eerder te zien was. *Familienleben* bestaat uit circa dertig foto's van tweetallen, gezinnen en families. Struth zegt een strikt objectieve weergave na te streven in zijn foto's. "Fotografie is een communicatief en analytisch medium, waarmee de geportretteerde zich objectief kan presenteren," zegt hij in een interview met B. Buchloh in 1990. Door de speciale aanpak van Struth benaderen de opnamen de traditie van geschilderde portretten in opdracht. Van een opdracht is bij Struth echter geen sprake, het betreft zijn vrienden en kennissen, samen met hun familieleden die na kennismaking wel willen meewerken aan zijn project. Ze worden uitgebreid betrokken bij de totstandkoming van de foto. De plaats, de kleding en de opstelling van de groep: net als in vroeger eeuwen, toen de geportretteerden in opdracht geschilderd werden, hebben de familieleden een belangrijke stem in de opzet. De fotograaf staat zelf op een afstand van de camera en zet zich hiermee letterlijk buiten de intieme kring. De mensen moeten oogcontact zoeken met de lens, niet met hem. De lange sluitertijd vereist opperste concentratie van hen. Struth gebruikt geen kunstlicht, voldoende daglicht is een belangrijke voorwaarde. De familieleden zijn frontaal in beeld gebracht tegen de achtergrond van hun huiselijke omgeving, in een evenwichtige compositie. De koele kleuren van de Cibachroomdrukken worden geïntensiveerd door de manier waarop de afdrukken zijn geplakt achter plexiglas. Struth test de kleuren vooraf met polaroids voordat de foto's afgedrukt worden. De schaal van de afdruk controleert hij met behulp van projectie om optimaal tegemoet te komen aan de perceptie van de kijker (Belting, 1993).



Het gezin Martin-Mason, Düsseldorf (2001)

Het portret van het Martin-Masongezin is één van de weinige foto's in de serie waar de geportretteerden een ongedwongen houding hebben. Op de foto hebben de echtgenote en drie dochters zich rond de man verdeeld op de bank. Het jongste meisje kijkt zelfbewust in

de lens en vleit zich nog tegen haar vader. Hij zit tussen zijn dochters met beide handen voor zijn kruis. De blonde dochter kijkt stuurs en lijkt in haar houding dominanter dan haar andere zusje (links) dat net als haar moeder een arm om de ander slaat en, het hoofd schuin, vriendelijk glimlacht. De moeder zit achter het gezin en leunt op haar man. Op de bank ligt een kleed met Afrikaans motief en aan de muur hangt Afrikaanse kunst (de kennissenkring van Struth is veelal in de kunstsector werkzaam). Een ogenschijnlijk neutrale opname blijkt na observatie een tafereel waar complexe verbindingen qua macht, liefde en erotiek doorschemeren.

De basis voor de serie familieportretten is gelegd door Ingo Hartmann, een Duitser met een psychoanalysepraktijk. Hij vroeg begin jaren tachtig de hulp van Struth bij zijn project waarin hij patiënten, als onderdeel van de therapie, vroeg enkele familiefoto's van zichzelf mee te nemen. De vele zwart-wit foto's uit hun jeugd werden door Hartmann en Struth bewerkt en vergroot en zijn tweemaal geëxposeerd (in 1983 en 1984) in psychoanalytische instituten in Duitsland. De plaats in het gezin en de dynamiek binnen het gezin – de aanleiding voor dit project – waren thema's die Struth inspireerde tot zijn familieportretten. De representatie van sociale status en culturele voorkeuren in de momentopnamen, inherent aan deze huiselijke portretten, stellen de kijker in de gelegenheid om ook de identiteit van de families in relatie tot geschiedenis, cultuur en economie te observeren. Voor een deel zijn de relaties in het gezin immers cultureel bepaald. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het aantal generaties dat in verschillende landen als vanzelfsprekende eenheid wordt beschouwd. Zo zijn de grootouders op de foto van de familie Hirose onlosmakelijk verbonden met het gezin. Terwijl de puberdochters in het gezin Martin & Mason zich al losmaken van de eenheid met de ouders. In het gezinsportret van de Japanse familie Yamamoto (1996) is de positie van de moeder, gestoken in traditionele kleding, duidelijk een nederige. Uit haar houding blijkt dat ze weinig ruimte wil (of mag?) innemen.

Objectiviteit als leidraad

Thomas Struth werkt sinds de jaren zeventig aan een consistent oeuvre dat uit slechts enkele thema's bestaat waar hij tot op heden in serie aan werkt. Zwart-wit foto's van onbevolkte stadsgezichten in Europa, Amerika en China vormden zijn eerste project. De serie *Museum Foto's*, gestart in 1989 en bestaande uit registraties van het kunstkijkende publiek in musea en kerken, maakte hem wereldberoemd. Daarna volgden enkele nieuwe onderwerpen: drukke straten, natuurmotieven en jungles. De narrativiteit van de foto's is groot. Vaak gaan ze over mensen, cultuur en geschiedenis en over de verschillen en overeenkomsten in verschillende werelden. Zijn themakeuze toont zijn weerstand tegen het anekdotische en het spectaculaire. Door de detaillering, de verstillings en het formaat is de kijker in staat rustig het beeld tot zich te laten doordringen. Zo worden straatbeelden ook zonder mensen een vorm van sociale documenten, waarbij de gebouwen getuigen van menselijk ingrijpen in de geschiedenis. De persoonlijke context van de kijker bepaalt vanzelfsprekend hoe hij deze geschiedenis uiteindelijk invult. De lege straten, de museum- en kerkinterieurs en de landschappen raken onze tijdsbeleving, geschiedenis en vergankelijkheid. Struths oeuvre is

dan ook als een metanarratief over kijken en subjectiviteit te beschouwen. Hij heeft er zijn naam definitief mee gevestigd in de fotogeschiedenis en in de hedendaagse kunst. Struth kiest niet voor empathie of voor bepaalde technieken ter wille van de esthetiek. Deze objectieve blik is het handelsmerk van Struth, nog meer dan bij zijn tijdgenoten die dezelfde achtergrond delen en ook tot de zogeheten Düsseldorfer Schule gerekend worden. Net als bijvoorbeeld Andreas Gursky, Thomas Ruff en Candida Höfer studeerde Struth aan de kunstacademie van Düsseldorf (van 1973 tot 1980) en kreeg hij in die jaren les van onder andere Gerhard Richter en Bernd en Hilla Becher. Richter (1932) is vooral bekend van zijn conceptuele schilderijen van foto's. Vanaf begin jaren zestig schilderde hij krantenknipsels en familiekiekjes na die in zwart-wit werden uitvergroot. Een bijzonderheid daarbij is dat hij meestal de contouren van zijn motieven vervaagt zodat de schilderijen nadrukkelijk aan foto's doen denken. Richters veelzijdige werk is soms koel en analytisch en soms lyrisch en experimenteel. Het verbindende element tussen het figuratieve en het abstracte werk is de nadruk op de waarneming van de kunstenaar die op verschillende manieren de realiteit onderzoekt.

Bernd Becher (1931-2007) en zijn vrouw Hilla zijn beroemd geworden om hun documentaire fotoseries van industrieel erfgoed. Hun systematische foto's, geplaatst in een raster naast elkaar, zijn een droge maar technisch perfecte registratie van (ooit) functionele bouwwerken zoals watertorens, silo's en fabrieken.



Watertorens, Bernd en Hilla Becher



Werkstudenten, August Sander, 1927

De Bechers hebben in een periode van meer dan dertig jaar enorm veel foto's gemaakt en geordend. De kunstwereld kreeg pas later oog voor het achterliggende minimalistische concept. De waardering voor hun werk straalde in de jaren zeventig uit naar de hele documentaire objectfotografie. Als docenten aan de kunstacademie zorgden ze voor de verspreiding van hun concept van registrerende objectieve fotografie. Tot dan toe werd fotografie pas als kunst gezien als de maker bewust fotografische basisregels verwaarloosde of zwaar aanzette. Bij deze mentaliteitsverandering speelden de Bechers een belangrijke rol. Met zijn koel registrerende en afstandelijke foto's suggereert ook Struth een objectieve kijk op de realiteit, waarmee hij zich voegt in de traditie van zijn leermeesters. De traditie van de

'Duitse objectieve fotografie' werd door onder andere August Sander met zijn publicatie *Das Antlitz der Zeit* (De fysionomie van de tijd) in 1910 op de kaart gezet. Hij wilde op objectieve wijze Duitse burgers in hun beroep en sociale klasse classificeren en documenteren. Het project hield hem bezig tot in de jaren vijftig. Pas in 1980 werd het document als geheel onder de oorspronkelijke naam *Menschen der 20. Jahrhundert* gepubliceerd. Sander wilde met dit semiwetenschappelijke project de 'ware volksaad', zonder te discrimineren, systematisch en objectief in beeld brengen. Sander en tijdgenoten als Karl Blossfeldt, en ook Amerikaanse documentaire fotografen als Walker Evans en Dorothea Lange hadden de overtuiging dat het relatief nieuwe medium fotografie vooral een hulpmiddel was om de visuele werkelijkheid vast te leggen. Hierbij was vaak sprake van een combinatie van feitelijke registratie en een subjectieve interpretatie (de sociaal-maatschappelijke kant). Sander heeft met zijn werk bijgedragen tot de erkenning van fotografie als kunst. Zijn systematische aanpak wordt tegenwoordig gezien als een vroeg voorbeeld van conceptuele kunst.

Bij het echtpaar Becher lijkt het puur om systematische vastlegging van objecten te gaan, alsof het abstracte sculpturen betrof. Toch kozen zij ook vanuit een sociaal-maatschappelijke invalshoek die gebouwen die een bepaald tijdperk kenmerkten en door economische ontwikkelingen hun functie verloren. Het was objectieve fotografie, maar dit objectieve kijken kreeg vorm door een subjectief concept met strikte regels voor compositie en kleur. De invloed van de Bechers op Struth met hun nadruk op objectieve registratie, hun camerakeuze en fotografische techniek is duidelijk. Maar de onderwerpen en de invalshoek verschillen. Struth fotografeert scènes en landschappen waarbij de plaats van belang is. De 'Nieuwe Zakelijkheid', zoals de stijl van de Düsseldorfer Schule genoemd wordt, richt zich minder op anonimiteit die in de Duitse traditie een grote rol speelde. Vooral bij *Familienleben* is dit aspect een groot verschil. Een ander verschil is de grote schaal van Struths werk. Dit beïnvloedt de kijker tot op lichamelijk niveau, hij moet een bepaalde positie ten opzichte van het werk kiezen. Even snel de ogen langs de foto's laten zwerven is niet mogelijk. Struth past in zijn concept formele regels ook minder rigoureuus toe dan de Bechers.

De serie familieportretten past beter in de traditie van August Sander. Struth toont ook respect voor de subjecten en hun relatieve anonimiteit (alleen de familienaam en de woonplaats worden genoemd). Zowel bij Struth als bij Sander gaat het niet om de identiteit van de individuele personen maar om hun positie in het groter geheel, tegen een tijdsgebonden culturele achtergrond.

Struth probeert zich onzichtbaar te maken als fotograaf en zegt zoveel mogelijk neutraliteit en transparantie na te streven. "Foto's maken het meeste indruk op mij als ze geen persoonlijke signatuur van de fotograaf dragen," is een uitspraak van hem (Buchloh, 1990). Toch kun je stellen dat hij de foto's volledig regisseert, want hij bepaalt het licht, de afstand, de compositie, de kleur en de kadrering. Dit soort keuzes zijn echter onlosmakelijk verbonden aan het fotograferen. Met zijn streven naar transparantie neemt de kunstenaar toch een opmerkelijke positie in ten opzichte van veel van zijn tijdsgenoten die zich juist

door encenering, fragmentering of via andere opvallend formeel ingrijpen artistiek willen onderscheiden van de alledaagse fotografie.

Het is geen toeval dat de helderheid van Struths werk ook te zien is in zijn recente landschappen en portretten die hij in Japan maakte. Hij is zeer geïnteresseerd in deze Oosterse cultuur en bestudeerde de Tai Qi Quan filosofie (een Zenboeddhistische filosofie) jarenlang. De precisie en het geduld in combinatie met de tijdloze thema's als geschiedenis in zijn werk weerspiegelen zijn belangstelling voor de Zencultuur. In de voorbereiding van de familieportretten steekt Struth veel tijd in het doorgronden van de personen. De uiteindelijke foto is het resultaat van dit innerlijke proces. In die zin zijn de foto's zowel documentaire als mentale beelden. Thomas Struth is objectief in het tonen van zijn subjectiviteit, vat curator Ann Goldstein treffend samen (Goldstein, 2002).

Kijken als werk-woord

Het portret is een genre waar de problematiek rond objectiviteit van fotografie het duidelijkst tot uiting komt. Hoe kan het gefotografeerd subject zichzelf blijven in de foto? Struth zoekt als fotograaf met een documentaire stijl duidelijk deze uitdaging als hij stelt dat *Familienleben* uit objectieve registraties bestaat.



Het gezin Smith, Fife (1989)

Hoe werkt zijn aanpak uit op de toeschouwer? Zijn methode houdt natuurlijk licht, een camera met afstandbediening, frontaal aanzicht van de geportretteerden, een groot formaat en ingetogen kleuren in. Het neutrale karakter wordt verder ondersteund door het vaste camerastandpunt, de evenwichtige compositie en het ontbreken van bewust gebruik van licht- en schadueffecten. De geportretteerden kiezen zelf waar ze zitten of staan in de hun bekende omgeving en zijn zich zeer bewust van het poseren. Er is geen hiërarchie in de groep aangebracht door de fotograaf. Het optimum van de scherptediepte is scherp gekozen, waardoor vooral de gezichten scherp zijn en wat er voor of achter valt minder scherp (dat gebeurt soms ook met personen die niet in dit vlak staan).



De familie Hirose, Hiroshima (1987)

Het effect van zijn methode is dat het ernstig kijken in de camera gedurende enkele seconden de gezinsleden op zichzelf terugwerpt. De tijd lijkt even tot stilstand te komen in de foto wat de kijker dwingt tot aandachtig kijken. De geportretteerden kijken in de lens naar zichzelf. Opgeroepen door de methode van Struth projecteren ze een beeld van zichzelf op het opnamemoment. Dit bewust zijn van hun positie en hun uitdrukking bepaalt mede de authenticiteit van het portret, die de kijker ervaart.

Struth vindt fotografie geen voyeuristisch medium. Toch overvalt de kijker in eerste instantie een voyeuristisch gevoel bij het bestuderen van de groepsfoto's. Bij de foto van de familie Hirose uit 1987 valt hierbij van alles op: de grote eenvormigheid van de groep (met de meisjes, moeder en oma dicht op elkaar en de twee mannen aan de buitenkant), de vriendelijke blik van de geportretteerden (een uitzondering in de serie), de overvolle tafels en kast met stapels boeken en papieren - duidelijke signalen van beschaving en intellect - en de vanzelfsprekende plaats van de grootouders in de groep. De vroege portretten in de serie waren nog zwart-wit en op minder groot formaat. De regisserende hand van de fotograaf is in die eerste jaren nog niet zo duidelijk aanwezig. Bij de foto van het gezin Smith uit 1989 is dat al anders. Hier valt op dat er geen sprake is, zoals bij de Hirose familie, van een harmonieuze groep. Het lijkt meer op een groep individuen met elk ruimte om zich heen. Geen vriendelijke blikken, de dochter linksachter en de zoon die naast vader zit kijken allebei zelfs afwijzend. Het interieur weerspiegelt het gezin: het is burgerlijk beschaafd maar niet warm of gezellig en het zegt weinig over hun interesses en bezigheden. De kleur van de kleding heeft ook invloed op de koelheid van dit gezin. Hoewel ons als kijkers een blik gegund wordt in de leefomgeving, blijven we toch buitenstaander door de blik van de mensen op de foto. Die ervaring roepen de meeste portretten in de serie op. Waarom voelen we dan toch de emoties en intensiteit in de portretten? Dat komt waarschijnlijk omdat de groep op de foto als een spiegel werkt. Het menselijk gedrag in het onzichtbare web van liefde, afkeer, dominantie en afhankelijkheid herkent iedereen. Bij het kijken naar de personen en hun onderlinge relaties weerspiegelt onze blik bovendien hoe wij over deze

zaken denken. Uit onze perceptie blijken onze voorkeuren en vooroordelen, dat wat ons tot individuen maakt. Eigenlijk zijn wij de subjecten. De subjecten op de foto zijn ook kijkers (naar de lens) en de kijkers zijn ook subjecten (Lingwood, 1998). Dit gaat verder dan voyeuristisch kijkplezier. De geportretteerden kiezen niet de compositie, maar de positie in de foto, en voeden hiermee de verbeeldingskracht van de kijker.

Dit is het meest zichtbaar in de dubbelportretten die Struth van enkele gezinnen, soms met vele jaren ertussen, maakte. In Tilburg is een dubbelportret van de familie Richter te zien, het jonge gezin van de schilder Gerhard Richter. Beide zijn gemaakt in 2002. Op de eerste foto zit het dochtertje gespannen bij de moeder op schoot, en het zoontje braaf bij de vader op de punt van zijn stoel. De kleding is ouderwets, het interieur burgerlijk. Opvallend is het schilderij van een schedel dat achter hen hangt, een klassiek symbool van *memento mori*, en de vaas lelies achter de jonge moeder, een bekend symbool van zuiverheid.

Op de tweede foto op dezelfde plek zit het meisje meer op haar gemak bij haar vader en

staat de jongen onafhankelijk naast zijn moeder, die met lege handen achterblijft.



Het gezin Richter #2, Keulen (2002)

Het lijkt een beeld van 'het drama van het burgerlijk gezin' (uitgerekend bij deze vernieuwende kunstenaar!), verwijzend naar de soms ongemakkelijke harmonie

van het gezin. Wat bindt hen op dit moment en wat kan later voor problemen zorgen? Dat zijn vragen die in onze perceptie naar voren komen. De familiefoto's roepen op deze manier ook reflectie over onszelf op en over het proces van kijken. En kijken is hier letterlijk bedoeld als werkwoord.

Problematisering van representatie

Door de kijker zo weinig mogelijk af te leiden met artistieke ingrepen bevestigt Smith het oordeel van structuralist Roland Barthes in zijn fototheorie: wat een foto ook toont, hij is altijd onzichtbaar, het is niet de foto die gezien wordt. Een foto is geen plaatje, maar een venster (Barthes, *La Chambre Claire*, 1980). De relatie van het medium fotografie met de realiteit is een lastige en veel fotografiekunst gaat over deze relatie. De problematisering van deze relatie krijgt vaak vorm door vergelijking met schilderkunst. Dit is ook een thema in het werk van Struth, die zijn artistiek carrière ooit begon als schilder. De serie *Museum Foto's* laat bezoekers in musea zien die schilderijen bekijken. Hier is het proces van kijken nog sterker ontleed dan in de serie familieportretten. De mensen kijken naar de kunstwerken en naar elkaar, en de kijker van de foto kijkt naar hun kijken, maar ook naar de kunstwerken. De verwisseling van subject en object is het sterkst zichtbaar op foto's in deze serie waarop de geabsorbeerde kunst kijker zichtbaar reageert op portretten van oude meesters, alsof er

werkelijk gecommuniceerd wordt tussen het portret (subject, object?) en de bezoeker (object, subject?). Ook hier is sprake van het spiegeleffect. Wij bestuderen de foto net als de mensen op de foto de schilderijen bestuderen. Het is een originele manier om de analogie tussen schilderen en fotograferen te tonen.



Kunsthistorisch Museum, Wenen, 1989

In een interview met Belting noemde Struth schilderen een 'afstandelijk medium', vanwege de afstand in tijd (bij oude schilderijen) en de subjectiviteit van de schilder. Zijn ideeën over de afstandelijkheid van schilderen tegenover de directheid van fotografie, als equivalent voor fictie tegenover waarheid, raken Barthes' constatering dat elke foto de realiteit van een subject bezit, een bewijs van realiteit. In *Familienleben* zijn ook verwijzingen naar schilderkunst te ontdekken. In het portret van het gezin Faletti (Florence, 2005) komt net als bij het gezin Richter een schedel voor, een bekend motief in geschilderde portretten. De moeder heeft hier dezelfde houding ingenomen voor de openstaande deur als de hoveling op *Las meninas* van Velasquez.

De serie familieportretten is onvergelijkbaar met *Museum Foto's* omdat de geportretteerde mensen in hun privéomgeving zijn en zich bewust zijn van de camera. Het raakt veel meer het twintigste-eeuwse discours over subjectiviteit bij representatie in portretten. Het subject verliest zichzelf omdat het een object wordt in representatie, is de gedachte hierbij. Het subject raakt ten prooi aan stereotypering bij de transformatie naar de *doxa* (de publieke opinie), aldus Barthes en zijn aanhangers. Dit verlies van het Zelf zou ook kunnen gelden voor de gezinsfoto's van Struth, waarin iedereen vooral acteert in een dynamisch web van psychische betrekkingen. Toch ontkent Struth dit. Hij noemt de foto's het resultaat van zijn innerlijk proces, waarin hij de relaties van mensen tot elkaar en tot hun geschiedenis doorgrondt (Buchloh, 1990). Hij stelde in zijn zoektocht naar waarheid en objectiviteit dezelfde vragen als zijn tijdgenoten die in de jaren zeventig en tachtig van de twintigste eeuw portretfotografie problematiseerden. Fotografen als Cindy Sherman, Jeff Wall, Sherry Levine of Barbara Kruger onderzochten representatie, authenticiteit en objectiviteit vaak met conceptuele strategieën. Culturele betekenisdragers als massamedia, taal en kunst werden onderzocht in fotografie als hulpmiddel naar de zoektocht naar waarheid en

betekenis. Struth toont zich minder cynisch in zijn opvattingen over waarheid in representatie dan veel van zijn tijdgenoten. Zijn idee van een geportretteerde die een spiegelbeeld van zichzelf in de camera projecteert verschilt hemelsbreed van Shermans relatie tot de camera als zij voor foto's rollen uit oude films naspeelt: "Er is grote afstand tussen hoe ik me voel en wat de camera registreert," zegt zij. Haar rollenspel produceert fictie, iets waar Struth nooit op uit is. Zijn methode is echter niet simpelweg een terugvallen op oude tradities ten tijde van August Sander toen men portretten nog niet problematiseerde, maar meer het deel uit willen maken van de geschiedenis van de fotografie met een bewust gebruik van het proces van kijken en bekeken worden. 'Het beslissende moment' van Henry Cartier-Bresson, het moment waarop alles bijdraagt aan een spannende foto, is bij Struth omgedraaid. Hij bepaalt vooraf het moment en laat het aan de geportretteerden over hoe ze zich dan presenteren. Het onderzoeken van het kijkproces komt ook sterk tot uiting in een video-installatie van Struth uit 1998. In het Sprengel Museum in Hannover hingen in een kamer vijf grote videoschermen. Grote beeldvullende gezichten keken de bezoekers aan, gefixeerd en met minieme bewegingen. De shots duurden een uur (opnametijd) en hun blik duurde langer dan de bezoekers aankonden om terug te kijken. De bijna Oosterse concentratie en de nadruk op het proces van kijken naar mensen is typerend voor het werk van Thomas Struth. Het draait om reflectie over hoe we naar de wereld kijken en hoe deze blik beïnvloed wordt door onszelf en door anderen. Struth verwacht een actieve toeschouwer en nodigt deze uit met behulp van herkenning, zowel in de rol van kijker/subject als van bekeken/object, en niet door strategieën die afstand oproepen of spelen met verschillende mogelijke waarheden. De opvatting dat een portretfoto slechts een weinigzeggende momentopname is, weerlegt hij. Hij laat zien dat niet het medium, maar de aandacht en de intensiteit waarmee de fotograaf het onderwerp benadert het verschil uitmaken.

Gebruikte literatuur:

- D. Eklund, Ann Goldstein ea, *Thomas Struth: 1977-2002* (cat. Dallas Museum of Art, Dallas), 2002, New Haven
G. Tosatto, J. Lingwood ea, *Thomas Struth: Still* (cat. Stedelijk Museum Amsterdam ea), 1998, München
H. Belting, *Thomas Struth, Museum Photographs*, 1998, München
T. Weski, N. Bryson en B. Buchloh, *Thomas Struth—Portraits* (cat. Sprengel Museum Hannover), 1997, München
B. Buchloh en T. Struth, *Thomas Struth 1990* (cat. Marian Goodman Gallery, New York), 1990, New York
B. Stimson en T. Struth, *A Modern Man*, Artforum no. 2, oktober 2007, p. 67-70