



# LICHTGEVOELIG

PSYCHIATERS  
PATIËNTEN  
PORTRETTE

PASCAL SIENAERT  
ERIK THYS  
PATRICK ALLEGAERT  
ARNOUT DE CLEENE  
JÜRGEN DE FRUYT

/ *redactie*

- / Uitgever  
Vlaamse Vereniging voor Psychiatrie VVP  
Leuvensesteenweg 517  
B-3070 Kortenberg
- / Redactie  
Pascal Sienaert, Erik Thys, Patrick Allegaert, Arnout De Cleene, Jürgen De Fruyt
- / Coördinatie en eindredactie  
Marianne Thys
- / Vormgeving en zetwerk  
Karen Verlinden
- / Fotogravure en druk  
Lannoo, Tielt

ISBN 978 90 5779 147 5  
D/2015/13.676/1

© 2015 teksten: VVP en de auteurs

Niets van deze uitgave mag openbaar gemaakt of gedupliceerd worden zonder schriftelijke toestemming van de uitgever, behoudens hetgeen door de wet wordt toegestaan. De uitgever heeft ernaar gestreefd auteursrechten op de illustraties te regelen volgens wettelijke bepalingen. Wie meent toch zekere rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich alsnog tot de uitgever te wenden.

- / Fotoverantwoording  
2°1'° / p 66 Nico Beddeleem / pp 70 rechts, 71 links, 102 Bibliothèque de Toulouse, TRU C 1330 / p 20 Florian Bijloos / pp 71 rechts, 72-73, 110 Adam Broomberg en Oliver Chanarin, Image courtesy the Artists and Lisson Gallery, London / p 84 Brown University Library Center for Digital Scholarship, Providence / p 13 boven Carla Cerati en Gianni Berengo Gardin, Duemilauno Agenzia Sociale, Muggia / pp 32-33, 34-35 Collectie Dolhuys, museum van de geest, Haarlem / p 15 Jerry Cooke/The LIFE Picture Collection/Getty Images / p 29 Claudio Cricca / achterplat omslag, pp 39 onder, 40-41 Luciano D'Alessandro / p 31 Isabelle Detournay / p 48 Tim Dirven / p 39 boven Pim Duurkoop / p 43 onder Claudio Edinger / pp 37, 38 Therese Frare, United Colors of Benetton / p 65 George Georgiou / p 83 Sylvain Gouraud / p 49 Sanchita Islam / p 70 midden Viviane Joakim / p 42 Luuk Kramer / p 43 boven Landesheil- und Pflegeanstalt Weilmünster / p 24 Anneleen Louwes / pp 10, 51, 52-53 Gerhard Mall, *Das Gesicht des seelisch Kranken*, Konstanz, Schnetztor-Verlag, 1967 / pp 28, 81 Museum Dr. Guislain, Gent / pp 94, 99 Privécollectie (foto Pascal Sienaert) / p 16 Pascal Sienaert / pp 46, 47 Jacques Sonck / p 44 Indra Struyven / rechterflap omslag, pp 60, 61, 68, 69 Stephan Vanfleteren / p 104 Lieven Van Meulder / pp 59, 70 links Wellcome Library, Londen, Wellcome Images / p 11
- / Beelden omslag  
Voorplat / Albert Londe, *Indices physiognomiques de la démence apathique*, in Jean-Martin Charcot (red.), *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1893, tome VI, pl. XXX, fig. 9 / Achterplat / Claudio Cricca, *Faceless*, 2007 / Rechterflap / Indra Struyven, *Louis*, 2014

- 6 /  
WOORD VOORAF  
PATRICK ALLEGAERT, JÜRGEN DE FRUYT
- 9 /  
PSYCHIATRIE EN FOTOGRAFIE: EEN PASSIONELE RELATIE  
PASCAL SIENAERT
- 57 /  
BEELDEN VAN MENSEN  
ERIK THYS
- 75 /  
HET ZIEKE PORTRET  
STEVEN HUMBLET
- 87 /  
FOTONEN TEGEN PAPIEREN  
ARNOUT DE CLEENE
- 101 /  
IK ZIE, IK ZIE WAT JIJ NIET ZIET  
DE PARADOX VAN STIGMA BINNEN DE FOTOGRAFIE  
KIRSTEN CATTHOOR



/ **Woord vooraf**

Psychiatrie en fotografie hebben een intens gedeelde geschiedenis: *Lichtgevoelig. Psychiaters Patiënten Portretten 1865–2015* gaat daar op in met een tentoonstelling, een symposium en deze publicatie. Vanaf halverwege de negentiende eeuw maakten psychiaters gebruik van fotografie om patiënten te portretteren. Omgekeerd waren fotografen ook gefascineerd door de wereld van die ‘nieuwe’ gestichten en hun bijzondere bewoners. Er waren ook fotograferende psychiaters: zo ging Hugh Welch Diamond (1808–1886), psychiater en hoofd van de vrouwenafdeling in het Surrey County Lunatic Asylum, in de jaren 1850 als fotograaf aan de slag. Hij hield een stevig pleidooi voor het gebruik van fotografie bij het herkennen en behandelen van psychiatrische ziekten. De ambitie was niet gering. Volgens de Franse neuroloog Jean-Martin Charcot (1825–1893) moest de arts een *visuel* zijn: aan de hand van foto’s van een persoon de voortekenen van een ziekte herkennen. Zo kon de ziekte vervolgens getemperd en misschien zelfs voorkomen worden. De ‘diagnostische’ blik was aldus superieur: zieken werden door de deskundige arts ‘op zicht’ geïdentificeerd. Ruim een eeuw lang was deze drijfveer bepalend voor reeksen portretten van psychiatrische patiënten.

Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw werd deze objectiverende insteek verlaten en

getuigden de fotografen van een andere houding: ze klaagden aan. Het gesticht en de psychiatrie waren van hun evidentie ontbloot. De tegen-cultuur van de jaren 1960 en 1970 had nood aan een kritisch discours en fotografen stonden op de eerste rij. Fotoreportages zoomden in op de erbarmelijke levensomstandigheden in de gestichtspsychiatrie. Kritische analyses en praktijken werden aldus van beelden voorzien. Zo werd er een momentum gecreëerd voor een nieuwe en andere organisatie van de psychiatrische zorg. Fotografie was niet langer het instrument van de behandelaar maar werd het instrument van de antipsychiatrische beweging.

Ook de laatste jaren blijven fotografie en psychiatrie intens in elkaar geïnteresseerd. De psychiatrische fotografie wordt echter niet langer ingezet als klinisch instrument of als politiek drukkmiddel. Fotografie in de psychiatrie heeft eerder een eigen invalshoek, met focus op de unieke identiteit en waardigheid van patiënten met een psychiatrische stoornis. Deze derde beweging is, net zoals de eerste en tweede, een kind van haar tijd. Zij sluit naadloos aan bij de vermaatschappelijking van de geestelijke gezondheidszorg, waarin niet langer psychopathologie of instituten centraal staan, maar wel het unieke, weliswaar kwetsbare individu.

*Lichtgevoelig. Psychiaters Patiënten Portretten 1865–2015* is tot stand gekomen door een intense samenwerking tussen verschillende actoren: het Museum Dr. Guislain – Gent, de vzw KAOS, Universitair Psychiatrisch Centrum KU Leuven (UPC KU Leuven) en de Vlaamse Vereniging voor Psychiatrie (VVP). Arnout De Cleene, Bart Marius, Yoon Hee Lamot en Patrick Allegaert (curatoren Museum Dr. Guislain), Pascal Sienaert (UPC KU Leuven en VVP), Erik Thys (UPC KU Leuven, PSC Sint-Alexius Elsenne en vzw KAOS) en Jürgen De Fruyt (VVP) vormden de groep die dit initiatief ontwikkelde. Deze samenwerking is zelf ook kind van haar tijd en markeert een moment in die merkwaardige geschiedenis van psychiatrie en fotografie: de medische en de culturele wereld speuren samen naar markante beelden uit het verleden en de actualiteit van de psychiatrie.

Patrick Allegaert  
 Artistiek adviseur Museum Dr. Guislain  
 Jürgen De Fruyt  
 Voorzitter Vlaamse Vereniging voor Psychiatrie

---

*Photography is so essentially the Art of Truth ...* / The Lancet, 1859

PSYCHIATRIE EN FOTOGRAFIE: EEN PASSIONELE RELATIE

PASCAL SIENAERT



Vanaf het ontstaan van de fotografie tot diep in de eerste helft van de twintigste eeuw richt de psychiatrische fotografie zich op het portretteren van patiënten, met als doel de verschillende psychopathologische toestandsbeelden te herkennen en de ziekte tekens vast te leggen. In de tweede helft van de twintigste eeuw krijgt de relatie tussen fotografie en psychiatrie een heel ander karakter. Fotografen documenteren het leven in de psychiatrische instellingen en klagen het falen van de psychiatrie aan. Ze leveren het propagandamateriaal bij de radicale omwentelingen in de psychiatrie. Tegelijk wordt fotografie meer dan voorheen als kunstvorm beschouwd en worstelen fotografen met de vraag hoe psychiatrische patiënten te tonen.

#### / **Psychiater aan de wieg van de moderne fotografie**

Het moet naar het einde toe van 1847 zijn geweest wanneer dokter Hugh Welch Diamond (1808–1886) zijn frustratie over de beperkingen van de toenmalige fotografische technieken deelde met een van zijn patiënten uit zijn algemene praktijk, de beeldhouwer Frederick Scott Archer (1813–1857). Archer, die tot dan niet zozeer met fotografie bezig was geweest, raakte al snel gefascineerd door het fotografische proces. Na veel vruchtbare gesprekken besloten beide heren om met enkele geestgenoten de Calotype Club op te richten om de techniek van de fotografie te verbeteren.<sup>1</sup> Later, in 1853, richtte Diamond met een groepje artistieke vrienden ook de Photographic Society of London op, waarvan hij secretaris, ondervoorzitter en raadslid was, en

lid bleef tot zijn dood in 1886.<sup>2</sup> Hij werd ook redacteur van het tijdschrift van de vereniging, *The Royal Photographic Society Journal*, dat sinds 1853 tot vandaag onafgebroken werd uitgegeven.

De fotografische technieken uit die tijd hadden hun beperkingen: de daguerreotypie leverde gedetailleerde beelden, maar had lange belichtingstijden nodig. Er kon bovendien maar één beeld worden gegenereerd. Met de calotypie konden wel meerdere afdrucken worden gemaakt, maar aangezien de negatieve drager een in zilverchloride gedrenkt papier was, misten de beelden detail.<sup>3</sup> Het was Archer die op het idee kwam om glasplaten met collodium te bedekken en die vervolgens in een bad met zilvernitraat lichtgevoelig te maken.<sup>4</sup> De plaat werd dan in een camera belicht terwijl ze nog nat was. Met deze techniek werden de belichtingstijden gereduceerd tot seconden en konden haarscherpe negatieven worden gemaakt, die op albuminepapier meermaals konden worden afgedrukt. Archer gaf hiermee zijn vriend Diamond een techniek in handen waarmee die geschiedenis zou schrijven.



Francis Bedford, *Hugh Welch Diamond*, 1856

Annaleen Louwes, *Anoniem, Den Dolder*, 2003

geeft, de psychiater en het instituut psychiatrie. Binnen de geslotenheid van de instelling worden mensen tegen hun wil slachtoffer van de drang naar het klinisch-wetenschappelijk ordenen, slachtoffer van visueel geweld.<sup>53</sup>

Het is onduidelijk in hoeverre aan patiënten een formele toestemming werd gevraagd voor het maken van de portretten. Er is weinig over gezegd. Enkel Conolly beschrijft hoe een patiënte bezwaar maakte tegen de kleren waarin ze moest poseren.<sup>54</sup> Ze weigerde stil te zitten tenzij ze een boek in de hand mocht nemen ... Toch impliceren de oudere foto's, op enkele uitzonderingen na, een minimale coöperatieve houding van de patiënten, aangezien ze lang genoeg moesten stilzitten om de foto te laten slagen. Om hen seconden- of minutenlang bewegingloos te laten zitten, werd een hoofdsteun gebruikt, die ook op verschillende foto's zichtbaar is.

### / Het gezicht van de ziekte

De fysionomische pseudowetenschap, die hoogtij vierde in de tweede helft van de negentiende eeuw, bleef tot ver in de twintigste eeuw haar invloed uitoefenen. Hoe het gelaat toont wat in het lichaam gebeurt, niet alleen op psychisch maar ook op somatisch vlak, is onderwerp van verscheidene werken in de Duitse twintigste-eeuwse literatuur: Theodor Kirchhoffs *Der Gesichtsausdruck bei inneren Krankheiten* (1909), Max de Crinis' *Der menschliche Gesichtsausdruck und seine diagnostische Bedeutung*

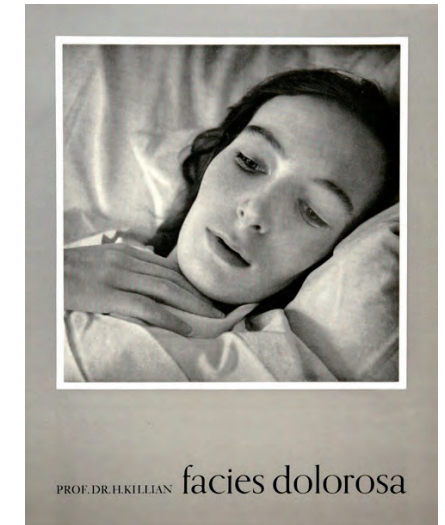
(1942) of Jörgen Schmidt-Voigts *Das Gesicht des Herzkranken* (1958) om er maar een paar te noemen. In 1935, veertien jaar na Ernst Kretschmers beroemde *Körperbau und Charakter* (1921), verscheen *Der Ausdruck des Kranken. Einführung in die pathologische Physiognomik* van dokter Carl Fervers (1898–1972).<sup>55</sup> Fervers leidde een afdeling voor medische psychologie aan het psychologisch instituut van de Universiteit van Bonn. Zijn boek bevat een aparte katern met ruim honderdveertig



Uit Carl Fervers, *Der Ausdruck des Kranken. Einführung in die pathologische Physiognomik*, 1935

portretten van patiënten. Het gaat om portretten in close-up op een neutrale achtergrond, waarbij de auteur duidelijk gelaatstreken en uitdrukkingen wil tonen, als symptomen van een onderliggende stoornis. In een reeks foto's worden emotionele toestanden, gaande van 'kritische beoordeling' en 'medelijden' tot 'boze opgewondenheid', maar ook 'hoofdpijn' en 'pijn aan de rechtervoet' voor de camera voorgewend, als een soort van gevoelscompendium. In andere foto's zijn gezichten van patiënten met lichamelijke aandoeningen zoals diabetes, darmkanker en astma te zien. En op eenendertig beelden worden patiënten met een psychiatrische problematiek getoond en in de tekst uitgebreid beschreven. Doel is om, in de fysionomische traditie, artsen een handleiding te verschaffen om een correctere diagnose te kunnen stellen. En niet enkel een diagnose, ook de afwezigheid ervan. Fervers beschreef immers ook de uiterlijke tekenen die hij meende te herkennen bij patiënten die hun klachten accentueerden om de artsen van hun ziekte te overtuigen en een ziekte-uitkering te krijgen, patiënten bij wie 'de echte trein van het lijden' overdekt werd door de gespannen aandacht waarmee zij op het oordeel van de arts wachtten, met een 'triumferende vreugde' als ze de arts hadden weten te overtuigen.<sup>56</sup>

Fervers' werk doet heel erg denken aan het een jaar eerder eveneens in Duitsland verschenen *Facies dolorosa. Das schmerzreiche Antlitz*, ongetwijfeld het meest tot de verbeelding sprekende voorbeeld van fysionomische fotografie in de somatische



Omslag van het boek van Hans Killian, *Facies dolorosa. Das schmerzreiche Antlitz. Physiognomik und Mimik kranker Menschen*, 1934

geneeskunde. Het boek, van een van Duitslands meest vooraanstaande anesthesisten, Hans Killian (1892–1982), is een erg gegeerd werk voor verzamelaars, dat ook als fotografisch werk bijzonder wordt gewaardeerd.<sup>57</sup> 'A disturbing and powerful beauty', zo noemt de bekende hedendaagse fotograaf Martin Parr het boek, 'een werk dat zonder twijfel de grens van wetenschap naar kunst is overgegaan'.<sup>57</sup> In het boek staan vierenzestig foto's van patiënten in hun ziekbed, meestal hun sterfbed. Nagenoeg allen in pijn. Allen in lijden. Ook hier close-ups, maar meestal niet en face. De foto's lijken genomen vanuit de positie van de bezoeker naast het ziekbed, wat het intieme karakter benadrukt.<sup>58</sup> Killian probeerde niet enkel pijn te laten zien. Hij wilde niet de organische sporen tonen die de ziekte nalaat, zo schrijft hij in het voorwoord. Wat hij wilde zien,

Jacques Sonck, *Archetypen*, 2011

### / Archetypen

Naar het einde van de twintigste eeuw toe wordt fotografie (nog) meer dan voorheen als kunstvorm beschouwd. De camera wordt het instrument van de kunstenaar en minder dat van de documentaire-maker of de wetenschapper.<sup>88</sup> De zelfkant van de maatschappij een geliefd onderwerp. ‘Niet de verworpenen der aarde’, stellen de recensenten, maar

‘fiere mensen die speciaal zijn en precies uit deze eigenheid hun zelfbewustzijn putten’.<sup>89</sup> De kijker denkt echter hoe dan ook: ‘daar is iets mee’. Met de zonderlinge portretten in het werk van Diane Arbus<sup>90</sup> of Roger Ballen,<sup>91</sup> of de archetypische figuren van Jacques Sonck.<sup>92</sup>▲ Ook de psychiatrische patiënt is een veelgevraagd model. Niet langer als fysionomisch studieobject: als mens, maar meestal als mens aan de rand. ‘Het zijn de mensen aan de rand

die me interesseren’, zegt Mary Ellen Mark. ‘Ik voel een affiniteit met mensen die het in de maatschappij niet zo goed hebben gehad. Meer dan wat ook wil ik hun bestaan erkennen. Ik wil hun persoonlijkheid tonen – dat is wat me naar hen dreef’.<sup>93</sup> Mary Ellen Mark maakte foto’s op de filmset van *One Flew over the Cuckoo’s Nest* (Milos Forman, 1976), in het Oregon State Mental Hospital, waar ze in contact kwam met de vrouwen van de gesloten afdeling, Ward 81. Na de filmopnames keerde ze samen met schrijfster Helen Jacobs terug. Meer dan een maand verbleef ze in de gesloten afdeling, waar ze pakkende beelden maakte van ernstig zieke vrouwen. De foto’s tonen, met een diepmenselijk gevoel, patiënten met de handen gebonden om zich te beschermen tegen een aanhoudende drang zichzelf te verwonden. Vrouwen worden op intieme momenten geportretteerd, naakt, in een badkuip. Het badwater is koud geworden, een vrouw heeft de knieën opgetrokken. Starende blikken, grimassen, verwrongen lichamen op een bed, dat meer doet denken aan een brits dan aan een bed, voeten vastgemaakt. Of verloren dansend in een rokerige ruimte om 1 uur ’s middags. In tegenstelling tot de film die in dit ziekenhuis werd gemaakt, waren Marks motieven niet politiek. En zijn deze beelden, hoe hard ook, geen aanklacht. Het gaat hier om mensen, niet om toestanden.

Ook Indra Struyven, arts en fotografe, zoekt de menselijke trekken in de patiënten die ze fotografeert in het Psychosociaal Centrum Sint-Alexius in Elsene. Struyven bezocht wekelijks de ontmoetingsruimte in het dagcentrum en probeerde er de patiënten

te portretteren. Vanuit onvrede met het resultaat besloot ze om de mensen in hun eigen woonomgeving te tonen, in de beslotenheid van hun kamer. Een kamer in de stad, waar wekelijks een begeleider aan huis komt. Een kamer met een prinsessenbed met roosjes, de obligate rook van een nog niet gedoofde sigaret. In tegenstelling tot wat de titel van het project – *Gelaten* – laat vermoeden, stralen de gezichten niet zonder meer een gelatenheid uit. De patiënten tonen zich met enige fierheid en vastberadenheid aan de fotografe, meermaals met de armen gekruist. Ze lijken zich over te geven aan wat de fotograaf met hen doet. De centrale positie in het beeldkader accentueert het zich tonen, de belangrijkheid die Struyven hen verleent.▶ pp 60-61, 68-69 Hun blik is open, alsof ze je laten binnenkijken. Maar ook hier verraadt net die blik tegelijk een lijden.

### / Stigma: de moderne fysionomie

Stel je een tentoonstelling voor over psychiatrie, met portretten van mensen met een ernstige psychiatrische problematiek. Doel van de tentoonstelling is het stigma te verminderen. Wanneer is zo’n project geslaagd? Als de toeschouwer meer begrip krijgt voor de vaak schrijnende situatie van de patiënt, die hij niettemin als anders ervaart? Als (mede door) het (herhaaldelijk) tonen van de stigmata van het ziek zijn bij de toeschouwer niet langer de negatieve connotatie van (het) anders zijn wordt opgeroepen? Als de bezoeker de ander



◀◀  
Pascal Sienaert, Steven, 2014

◀  
Pascal Sienaert, Steven, 2014

◀  
Pascal Sienaert, Sven, 2014

niet als anders ervaart, naar buiten gaat met het gevoel dat de foto's die hij of zij net heeft gezien foto's waren van *gewone* mensen, aan wie niets *bijzonders* is te merken?<sup>94</sup>

De gewoone van psychiatrie wordt in fotografie soms sterk beklemtoond, zoals in Duurkoops *Psychiatrie terug in de stad* of in Luuk Kramers *Gewone mensen wonen in gewone huizen en eten gewone pap*, over patiënten die buiten het ziekenhuis zelfstandig gaan wonen. Maar, 'zelfstandig zijn is geen synoniem voor lijken op iedereen en niemand'.<sup>95</sup> Ook al eet je gewone pap, een opmerkelijke blik herkent de schizofrene man, de chronische patiënt. De foto's dragen de stigmata van de psychiatrische stoornis: de blik verradt een zeker lijden, het lichaam toont zich beïnvloed door de aandoening of de behandeling ervan, de kale muren vertellen het verhaal van alleen-heid. Hoe groot ook het respect voor de gefotografeerde patiënt in hedendaagse projecten, het blijven foto's van patiënten, van mensen bij wie in een oogopslag het anders-zijn zichtbaar is. In de reeks

*Etienne* (2001) van Stephan Vanfleteren wordt een man geportretteerd die begeleid woont in Gent en dagelijks de duiven in het psychiatrisch ziekenhuis verzorgt. ▶ p 104 De reeks toont voor elke dag van de week quasi dezelfde zestien beelden. Etienne 's ochtends in de fauteuil. Etienne aan het ontbijt. Etienne in het tramhok. Etienne naast de sporen van de tramlijn aan het ziekenhuis. Etienne weer in zijn fauteuil. Etienne doet dagelijks dezelfde routineuze dingen, misschien wel al meer dan tien jaar lang. Het ritme van de beelden geeft het gestructureerde leven weer, dat de man ongetwijfeld nodig heeft om zich staande te houden. De reeks geeft een respectvolle blik in het leven van een man met een psychiatrische stoornis, en terwijl zijn portret wars is van stigma, toont de reeks wel degelijk de monotonie, het persevererende ritme, en de alleen-heid van de psychiatrische patiënt in onze samenleving.

De fysionomische kenmerken van anderhalve eeuw geleden zijn er nog, alleen anders: 'Lichamen die net iets meer doorzakken dan je gewoon bent

te zien. Vlees dat meer dan spiergestel en beenderen onderhevig lijkt aan de zwaartekracht. (...) Er is een algemene indruk van slechte of verloren tanden, van ogen die niet echt scherp staan, van kleren die zo slodderig zijn dat ze afdragertjes lijken uit een onbepaalde tijd.'<sup>96</sup> In die zin sluiten veel hedendaagse fotoprojecten (ongewild) erg aan bij de iconografische fysionomische traditie van de negentiende eeuw. Deze moderne foto's ontdoen de geportretteerden niet van de stigmata, ze zijn niet destigmatiserend. Uiteraard: patiënten met een ernstige en langdurige psychiatrische aandoening kunnen zich niet zomaar van hun ziekte ontdoen. De ziekte is zichtbaar. 'Soms gaat het slecht met me. Dat zie je aan mijn kop. Aan de kop die ik trek en die niet bij zichzelf past – de buitenkant en de binnenkant. Je denkt dat die hetzelfde zijn? Nee dus.'<sup>97</sup> Sommigen hebben geprobeerd het stigma te reduceren door expliciet te stellen dat er geen verschil (zichtbaar) is tussen mensen met en zonder psychiatrische problematiek. Ze hebben patiënten en zorgverleners gefotografeerd en de foto's at

random getoond. Stephen Feldman deed dat in het Universitair Psychiatrisch Centrum KU Leuven in Kortenberg. Koos Breukel deed het hem na in de Amsterdamse Valeriuskliniek.

Een ernstige aandoening en de behandeling ervan tonen zich vaak, soms onverbiddelijk. Maar soms ook niet! Een grote groep mensen met een ernstige psychiatrische problematiek, een bipolaire stoornis bijvoorbeeld, dragen niet meteen de stigmata van hun ziekte. Ze herstellen na een manische episode, worden uit het ziekenhuis ontslagen en gaan weer aan het werk. Niemand weet dat ze 'ziek' zijn. Over hun bipolaire stoornis wordt niet gesproken. Die is er wel, maar je ziet ze niet. En ze durven het gesprek niet aan met hun baas om vrijstelling van ploegendienst te vragen omdat dat hun dag-nachtritme te zeer verstoort. Ook deze mensen gaan gebukt onder het stigma. Deze groep van patiënten ontbreekt nagenoeg volledig in (de geschiedenis van) de psychiatrische fotografie.<sup>98</sup> ▶







Hoe zien we het gelaat van onze medemensen? Verandert ziekte onze blik op een gezicht? En hoe kan een gevoelig gelaat op de gevoelige plaat worden vastgelegd?

#### / Gelaatsherkenning

Gelaten zijn, zoals men zegt, sprekend. Ze lijken merkwaardig veel te willen zeggen, te betekenen. En toch schieten woorden tekort om alles weer te geven wat we, kijkend naar een menselijk gelaat, ervaren.

Om ergens te beginnen kunnen we ons afvragen wat er neurofysiologisch gebeurt bij de perceptie van een gelaat. Het visuele systeem in de hersenen, dat ons toelaat om visuele prikkels zoals gelaten waar te nemen en te begrijpen, neemt een aanzienlijk deel van het hersenvolume in beslag en is vandaag de best gekende structuur van het brein. Zo is bekend dat verscheidene aspecten van wat we uiteindelijk zien, zoals beweging, kleur, afstand enz., door aparte gespecialiseerde systemen onafhankelijk van elkaar uitgewerkt worden. Op analoge wijze vinden er bij de perceptie van een gelaat verschillende, onderscheiden analyses plaats, zoals identificatie van het gelaat, inschatting van de gelaatsuitdrukking en van de blikrichting. Om een gelaat te identificeren (zien we een bekende of onbekende persoon, wie zien we?), scannen we het systematisch met onze ogen. We kijken naar de kin: een harde en weinig

beweeglijke structuur die met aanzienlijke precisie het geslacht verraad (denk aan de perfect geloofwaardige travestiet die slechts door de kinlijn zijn sekse prijsgeeft). Onze blik flitst over ogen, neus en mond, die apart herkend worden in specifieke delen van de visuele hersenschors. Ze worden echter ook herkend als een soort gestalt in een hersenzone die gespecialiseerd lijkt te zijn in holistische gelaat-perceptie. Dit identificatiesysteem is heel krachtig en heeft een dynamisch karakter: het moet ons in staat stellen om een gelaat in diverse houdingen, uitdrukkingen en ook leeftijden te herkennen, om de constante te zien in een dynamisch geheel.

Kunnen foto's dit soort informatie vatten? Het lijkt een overbodige vraag omdat we fotografische beelden doorgaans als objectief beschouwen, als bewijsmateriaal met een grote waarachtigheid. Het woord fotorealistisch drukt de gepercipieerde objectiviteit van foto's treffend uit. Want hoewel foto's probleemloos en overtuigend gemanipuleerd kunnen worden, stralen ze nog steeds een grote bewijskracht uit en gelden ze als geloofwaardiger dan bijvoorbeeld getuigenissen. En toch zijn foto's op identiteitskaarten of zogenaamde *mug shots* soms bijzonder onherkenbaar, omdat ze het gelaat zonder beweging, slechts in de tijdspanne van de sluitertijd vangen en dan nog vaak met een atypische gelaatsuitdrukking, belichting of perspectief. Niettemin is het visuele systeem ook wat fotografische portretten betreft tot bijzondere krachttoeren in staat.



◀  
Indra Struyven, Jan, 2003

◀  
Indra Struyven, Jan, 2014

Zo kunnen we iemand die we niet persoonlijk kennen, zelfs op een foto herkennen ondanks zijn of haar veroudering (zie *Jan* door Indra Struyven in 2003 en 2014).<sup>1</sup>

Parallel met de gelaatsherkenning onderzoekt het visuele systeem de gelaatsuitdrukking. De functie hiervan is in eerste instantie om de positieve of negatieve attitude van de mens achter het gelaat ten opzichte van de toeschouwer te beoordelen.

We doen dit automatisch en bliksemsnel, maar niet altijd even accuraat. Met name mensen met autisme en met een psychotische aandoening hebben soms moeilijkheden bij het lezen van gelaatsuitdrukkingen. En hoewel er wel raakpunten zijn tussen autisme en psychosegevoeligheid, zijn de interpretatieproblemen bij beide verschillend.<sup>1</sup> Mensen met autisme vatten soms de betekenis van een gelaatsuitdrukking niet, daar waar psychotische personen er soms precies te veel betekenis in zoeken en ertoe neigen om die signalen op zichzelf te betrekken. In beide gevallen vloeien daar vaak

onbehagen en angst voor het onbegrijpelijke of het vijandige van anderen uit voort. En bijgevolg ook moeilijkheden in de sociale omgang. Mimiek kan in die zin beschouwd worden als een vorm van communicatie, met daarin zowel een doelgerichte, bewuste signaalwerking van bepaalde gelaatsuitdrukkingen (bijvoorbeeld een colgateglimlach) alsook onbewuste of zelfs onbeheersbare signalen (angst, pijn). Uiteraard is zo'n mix te herkennen in alle vormen van communicatie, maar hier dan wel in een oervorm: de ogen zijn immers de spiegel van de ziel.

Een derde focus bij het lezen van gelaten is de blikrichting van de geobserveerde persoon. Ook dat gebeurt door middel van gespecialiseerde hersencentra. Het beoordelen van de blikrichting helpt bij het delen van relevante informatie in de omgeving met anderen: interessante of gevaarlijke dingen die in het gezichtsveld komen. Denk aan de moeilijk te beheersen aandrang om mee te kijken met iemand die plots aandachtig ergens naar kijkt. We kunnen

bijzonder goed detecteren waarheen iemand anders kijkt. Zo goed dat we zelfs zonder visuele voorstelling het gevoel kunnen hebben dat iemand naar ons kijkt.

### / Persoonsherkenning

We hebben het hier over *het* menselijk gelaat, maar dat bestaat natuurlijk niet. Er bestaat hooguit *een* menselijk gelaat, dat van deze of gene persoon. Inderdaad, de verfijning van onze differentiërmachine is omgekeerd evenredig met de mogelijkheid om nog te veralgemenen en abstraheren. We kunnen niet naar een gelaat kijken als naar een boom: een boom is een eik of een berk, maar een mens is altijd iemand, tenzij we zijn of haar gelaat niet kunnen zien. Alleen dan kunnen we ongestoord veralgemenen, categoriseren: man/vrouw, jong/oud enz., eventueel tot in de kleinste details, maar dan zonder de unieke gestalt van die ene persoon. Als

we een gelaat zien, kunnen we kennelijk niet minder zien dan wat er is. Hier raken we aan het gedachtegoed van de Litouws-Frans-joodse filosoof Emmanuel Levinas, die zijn filosofie opbouwde vanaf het menselijk gelaat. Door dat uitgangspunt is zijn filosofie in essentie een ethiek, een humanisme. Hij stelde dat het westerse rationalisme het gevaar inhoudt dat in het wetenschappelijke, veralgemenende denken over de natuur, de maatschappij, de mens, die laatste onvermijdelijk gereduceerd wordt tot een object, en aldus gedesintegreerd wordt. De mens moest volgens Levinas dan ook niet meer gedefinieerd worden op basis zijn ratio, maar integendeel op basis van de kwetsbare naaktheid van zijn gelaat.<sup>2</sup> Het feit dat dit het gelaat is van de andere, impliceert als vanzelf een ethiek, een verantwoordelijkheid. 'Als we in een gelaat een neus, ogen, een voorhoofd en een kin zien en we deze kunnen beschrijven, dan bekijken we de andere als een object. De beste manier om de andere te ontmoeten is wanneer men zelfs de kleur van de ogen niet opmerkt!', schreef

---

*A photographic portrait is a picture of someone who knows he's being photographed,  
and what he does with this knowledge is as much a part of the photograph  
as what he's wearing or how he looks. / Richard Avedon*

HET ZIEKE PORTRET

STEVEN HUMBLET

---



Het maken van een fotografisch portret is altijd een moeilijke evenwichtsoefening. Verschillende partijen zijn in het geding: de geportretteerde (individu of groep) en de fotograaf, maar ook de technische apparatuur (de camera) die zich tussen hen in wurmt. In deze driehoek van twee (of meerdere) mensen en één (onmenselijk) apparaat krijgt het portret gestalte. Fotograaf en geportretteerde stappen in het strijdperk (want het maken van een portret is inderdaad geen evidente gebeurtenis), elk met eigen verwachtingen en verlangens. De geportretteerde komt de studio binnen in de hoop minstens met een frappante 'gelijkenis', of beter nog, met een flatterende weergave, naar buiten te stappen, een verlangen dat niet noodzakelijk spoort met dat van de fotograaf die (soms) een eigen agenda heeft. En de camera? Daar geen verwachtingen of verlangens, uiteraard (het 'domme' apparaat doet gewoon waarvoor het gemaakt is), maar toch zet zijn loutere aanwezigheid de situatie onder hoogspanning. De camera is de spil waarrond alles draait: hij 'produceert' het beeld. De fotograaf bereidt de opname weliswaar voor, maar het is in de donkere, ontoegankelijke en dus oncontroleerbare diepte van de camera dat het licht neerslaat op de lichtgevoelige laag en het beeld uiteindelijk ontstaat. Alle aandacht gaat dus uit naar de camera: de fotograaf maakt het apparaat klaar om het beeld te ontvangen, de geportretteerde stuurt er zijn ideaalbeeld naartoe. Beiden moeten zich verhouden tot een onverschillig apparaat: de fotograaf kent door ervaring, training, kunde de in- en uitvoer van het fotografisch proces, maar weet ook dat hij op het cruciale moment buitengesloten wordt (het moment waarop het valluikje opengaat, het mechanisme van het apparaat het van hem overneemt), de geportretteerde kan alleen maar hopen dat wat hij denkt naar het apparaat gestuurd te

hebben daar ook min of meer ongeschonden aankomt (zijn vraag is niet: hoe breng je je intentie voorbij dat blinde moment tijdens de opname, maar: hoe verleid je een onbewogen apparaat?). De waanzin van het fotografisch portret? Een oplossing te willen vinden voor een onmogelijke verhouding.

Wat toont het fotografisch portret? Wat hoopt het zichtbaar te maken? Het conventionele antwoord op deze vraag is dat het portret iets van het innerlijke leven van de geportretteerde poogt op te lichten.

Vandaag wordt de overtuiging dat het portret ons iets zou kunnen reveleren over het unieke zelf van de geportretteerde in vraag gesteld. Talloze fotografen en beeldend kunstenaars gebruiken de portretvorm juist als een instrument om de onmogelijkheid daarvan te demonstreren: de bemoeienissen van de Duitse fotograaf Thomas Ruff (\*1958) met het portretgenre, bijvoorbeeld, maken duidelijk dat de fotografische registratie van het menselijk gelaat niet meer is dan het vatten van een puur materieel substraat van huid, haar, bloedvaten, knoken, spieren, weefsel en zintuigen (we zien veel, maar eigenlijk zien we niets). Net zoals in de identiteitsfoto wordt het gelaat in de 'portretten' van Ruff gereduceerd tot statistisch vergelijkingsmateriaal: de opname toont enkel de buitenkant, herleidt de particulariteit van de verschijning tot de eigenzinnige schikking van fysieke kenmerken en reduceert het probleem van de individualiteit tot dat van de vaststelling van een juridische identiteit (een robotfoto, dus). En toch ... Ondanks deze radicale aanval op het portret blijven we geloven (neen, verlangen) in het portret iets meer te zien dan een louter oppervlak: nog steeds zoeken we in het portret naar de vibraties van een uniek innerlijk, worden we ontroerd door uiterlijke schoonheid of kijken we er bewonderend naar op.

◀  
Albert Londe, *Suggestions par les sens dans la période cataleptique du grand hypnotisme*, in Jean-Martin Charcot (red.), *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1891

—  
*Un regard qui dure, c'est toute l'histoire amenée à la grandeur de son propre mystère.* / Roland Barthes

FOTONEN TEGEN PAPIEREN

ARNOUT DE CLEENE

Onder Thomas' loep verandert de foto van het park in een korrelig tapijt. In de emulsie ontwaart hij tafereelen die op dat moment nog niets onthullen voor de kijker van Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* (1966). We zien een abstracte compositie, gevormd door wazige grijstinten. Door de extreme vergrotingen worden de foto's bijna tastbaar. Ik voel de korrel. Wanneer de camera terugdeinst en de korrelstructuur vlekken vormt, worden we deelgenoot van de verbeelding en argwaan van de fotograaf. Korrels worden vlekken, vlekken vormen, vormen verhalen. In het park fotografeerde hij niet enkel het overspelige koppel, hun rusteloze blik en hun schichtige choreografie. De uitvergrotingen onthullen een andere laag in de foto. In het struikgewas verschijnt een gezicht, tussen de bladeren een pistool, achter hoge grassen een lichaam. Aangestoken door Thomas' paranoia, zien we een verhaal: een moord, een dader, een lijk. In de foto's zien we bomen; we horen hoe de wind door de kruinen ruist.

In 'Lichtslag', een gedicht uit de bundel *Blauwzuur* (1968), geschreven door Gerrit Achterberg toen de dichter in een psychiatrische instelling verbleef, gaat het er anders aan toe:<sup>1</sup>

*Tussen de engelen en klieren  
van vreemde heren wordt beslist  
– strijd tussen licht en mist –  
over de mate mijner uren.*

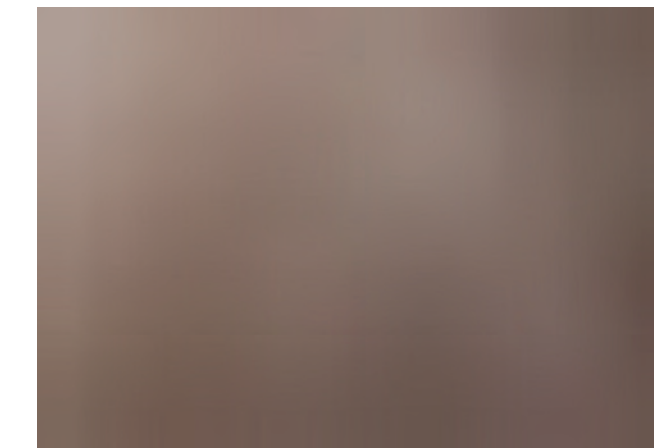
*Afscheidingen dossier en sterren  
wedijveren om de ruimte,  
die ik krachtens mijn geboorte  
inneem naar alle verten.*

*Maar die door plaatselijke groten  
zijn volgezet met muren.*

*Fotonen tegen papieren.*

De dichter deint uit, voelt de drang tot vrijheid – een expansie in alle richtingen – maar wordt gehinderd en vastgezet door de (weinig tot de interpretatie overlatende) 'vreemde heren' en de besloten instelling waarin hij zich bevindt. Het slotvers 'Fotonen tegen papieren' dekt de dubbele lading van het gedicht. Enerzijds is er de tegenstelling tussen de vrij rondzwevende lichtdeeltjes (de dichter) en de statische, bureaucratische en machtige papieren (de psychiaters, het discours); anderzijds speelt het gedicht met de thematiek van de fotografie: lichtdeeltjes, verankerd en geïmmobiliseerd tegen (op) papieren.

Aan de (bekende) portretten en de (minder bekende) groepsportretten van psychiatrische patiënten die meer dan een eeuw geleden gemaakt werden, wordt doorgaans een historische of psychiatrische betekenis gegeven. Hysterie in de *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, dementia praecox bij Kraepelin, morele therapie bij Guislain. Evengoed kunnen ze ook bekeken worden met Antonioni en Achterberg in het achterhoofd – met een loep, als fotonen. Het zijn deze twee polen – *Blow-up* en 'Lichtslag', het dynamische en statische, het beeld en het discours – die ik in hen ontwaar, en waartussen de beelden schipperen.



---

*To photograph is to confer importance.* / Susan Sontag

IK ZIE, IK ZIE WAT JIJ NIET ZIET  
DE PARADOX VAN STIGMA BINNEN DE FOTOGRAFIE

KIRSTEN CATTLOOR

---





De stad wordt wakker. Vanuit mijn auto aan de ingang van het ziekenhuis zie ik hoe een lawaaierige stadsbus zijn reizigers uitbraakt. Het metaalachtige blauwwitte licht van de straatlantaarn geeft het bushokje en zijn omgeving een scherpe en onaangename aanblik. Mannen en vrouwen, jong en oud, haastig of behoedzaam, in zichzelf gekeerd of argwanend rondkijkend, verlaten de bus. Wie zijn deze mensen? Een jonge veertiger, het haar zorgvuldig met gel in vorm gebracht, stapt met vastberaden tred de straat op. Hij kijkt wat arrogant, met een air van 'wie doet mij wat?', en klemt een aktetas met verweerd cijferslot en enkele ontsierende schrammen op het namaakleer stevig in de hand. Zijn krap zittende blouson over een houthakkershemd en dikke wintertrui geeft hem een sjoefele indruk, maar dat deert hem duidelijk niet. Een waggelende, obese, tandeloze vrouw – ze lijkt hoogzwanger maar dat is onwaarschijnlijk gezien de verweerde en afgeleefde uitstraling van haar gelaat – volgt hem. Ze piept en kreunt van de inspanning om veilig van de bus te geraken en haar weg te voet verder te zetten. Haar gezwollen benen zijn nauwelijks bedekt door grofmazig gebreide wintersokken, en lijken met buitensmenselijke inspanningen in korte laarzen geperst waarvan de rits niet helemaal dicht kan. Deze vrouw lijdt met en in haar lijf. Na haar, een student. Een Dr. Dre-koptelefoon en een reggaemuts op het hoofd, een reflecterende pilotenbril ondanks het gure en donkere winterweer, de rugzak uitpuilend met schoolmateriaal nonchalant over de schouder. Met wat pech ligt zijn laptop op straat voor hij de school bereikt. Hij ziet er gelukkig uit, deze jongen, een bijna onmerkbare glimlach speelt op zijn lippen. Misschien is hij verliefd. Zijn uitstraling is helder en zelfverzekerd, hij gaat zonder de minste aarzeling

op zijn doel af. Er komen nog een jonge vrouw en een kleine oudere man van de bus gestapt. Hoewel zij iets groter lijkt, verschillen ze in werkelijkheid nauwelijks in lengte. Zij is asblond, met een blanke, bijna doorschijnende huid. Haar lippen lijken van een afstand bloedeloos en mat, diepliggend en dof. Ze roept onwillekeurig een intens medelijden op. Hij is Noord-Afrikaans, met beginnende grijze lokken in zijn gitzwarte haardos. Gelijktijdig grijpen ze naar een pakje sigaretten, alsof een onbeheersbare nood hen overvalt. Het meisje glimlacht gecharmeerd wanneer de man haar galant een vuurtje aanbiedt. Hij lijkt letterlijk te groeien door deze deugddoende sociale interactie, en wordt plots wat stoerder en minder kwetsbaar. Als laatste zweeft een frêle, rank, groot meisje van de bustrap, samen met een jongeman. Een fee? Haar hele gelaat is geteisterd door vreselijke rode acne-achtige puisten, maar een overweldigende kastanjebruine haardos verleent haar een bovenaards aura, als in reclamespots voor shampoo op tv. Ze doet me denken aan Eurydike, de dode nimf uit het bekende Griekse mythische liefdesverhaal. Ze is er, maar tegelijkertijd ook niet. Als haar vriendje zich omdraait, verdwijnt ze voor eeuwig. Daarom houdt hij haar hand stevig vast, zijn blik star vooruit. Hij is de meest onopvallende van al deze reizigers: een grijze muis. Wat ziet hij in haar? Maar vooral: wat ziet zij in hem?

Ik probeer met een diep geïnteresseerde maar klinisch-afstandelijke blik, zoals beschreven in medische handboeken, naar ze te kijken, deze mensen uitzwermend op straat. Verstilde beweging, afgewende blik, gereserveerde houding, voorzichtige contactname, weinig flatterende kledij, afgemeten kapsel, onopvallende uitstraling. De meesten van hen ken ik van het ziekenhuis. Het zijn patiënten. Sommigen komen zich een dagje warmen aan de



Vanaf het ontstaan van de fotografie, halfweg de negentiende eeuw, tot diep in de twintigste eeuw richtte de psychiatrische fotografie zich op het portretteren van patiënten. Het doel was de ziektekenen zorgvuldig vast te leggen: de ziekte, eerder dan de zieke. Met behulp van deze (voor)beelden zouden artsen een accuratere diagnose kunnen stellen. In de tweede helft van de twintigste eeuw kreeg de relatie tussen fotografie en psychiatrie een heel ander karakter. Fotografen documenteerden het leven in de psychiatrische instellingen en klaagden het falen van de psychiatrie aan. Ze leverden het propagandamateriaal bij de radicale omwentelingen in de psychiatrie. Ondertussen was fotografie uitgegroeid tot een kunstvorm.

Psychiatrie blijft tot de verbeelding spreken en patiënten zijn gewilde modellen. In het tijdperk van de selfie drukken mensen met een psychiatrische problematiek een eigen stempel op de beeldvorming van psychiatrie. Fotografen blijven worstelen met de vraag hoe om te gaan met de stigmata van een psychiatrische aandoening. Alleen een waarachtige ontmoeting met de ander kan stigma reduceren. *Lichtgevoelig. Psychiaters Patiënten Portretten* toont een lange en intense geschiedenis van het fotograferen van mensen die psychisch lijden, en is een poging om hen te ontmoeten.

