

Janneke Donker

Dr. J. D.M. Baetens

LET-ACWB300

15 juni 2022

Rineke Dijkstra's foto van jongeren in het Vondelpark in relatie tot

Édouard Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe*.

Inhoudsopgave	
Inleiding .....	3
Status Quaestionis .....	4
Theoretisch Kader .....	7
Methode .....	9
Structuur van de tekst.....	10
Hoofdstuk 1   Dijkstra's <i>Charge</i> .....	11
1.1 Dijkstra's <i>Charge</i> : een kloppend beeld.....	11
1.2 Dijkstra's <i>Charge</i> : een analyse van de foto <i>Vondelpark, Amsterdam Juni 10, 2005</i> in relatie tot Manet's <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> .....	12
1.2.1 De setting in het park .....	12
1.2.2 Dijkstra maakt een portretfoto van jongeren die zij per toeval vindt in het park ...	12
1.2.3 Beïnvloedt Dijkstra de pose van haar modellen?.....	13
1.2.4 De foto als document van de werkelijkheid.....	14
1.2.5 Hoe het werk wordt tentoongesteld .....	14
1.2.6 Wat zijn de overeenkomsten en de verschillen? .....	15
Hoofdstuk 2   Dijkstra's <i>Brief</i> .....	15
2.1 Dijkstra's <i>Brief</i> : de invloed van Dijkstra's eerdere werk.....	16
2.2 Dijkstra's <i>Brief</i> : een kloppend beeld.....	16
2.1.1 Een kloppend beeld hangt samen met Dijkstra's voorkeur voor beelden uit de schilderkunst .....	16
2.1.2 Een kloppend beeld hangt samen met Dijkstra's voorkeur voor documentairefotografie .....	17
Hoofdstuk 3   Manet's <i>Charge</i> en <i>Brief</i> .....	19
3.1 De belangrijkste aspecten uit Manet's <i>Charge</i> en <i>Brief</i> .....	19
3.2 De overeenkomsten en verschillen tussen de <i>Charge</i> en <i>Brief</i> van Dijkstra en Manet .	20
Hoofdstuk 4   Wat betekent het werk van Dijkstra in relatie tot het werk van Manet? .....	20
4.1 Is Dijkstra's foto een eigentijdse interpretatie van het schilderij van Manet? .....	21
4.2 Is Dijkstra's foto een verbetering van het schilderij van Manet? .....	21
Conclusie.....	22
Geciteerde werken .....	24
Afbeeldingen.....	25

## Inleiding

Rineke Dijkstra werd in 1992 wereldberoemd met haar foto's van jongeren op het strand in verschillende delen van de wereld. Voor deze serie strandfoto's paste Dijkstra op elke foto hetzelfde idee toe: één ongemakkelijke tiener, felverlicht door haar flitser, voor de branding van de zee. Elke foto is vergelijkbaar, maar één foto valt op. Het gaat om het meisje in het groene badpak met de titel: *Kolobrzeg, Poland, juli 26, 1992* (afb 1). Haar pose trekt de aandacht, omdat deze sterk overeenkomt met de pose van de vrouw op het schilderij *De Geboorte van Venus* van Sandro Botticelli (afb 2). In een interview door Jan Estep in 2001 legt Dijkstra uit dat ze de gelijkenis met *De Geboorte van Venus* pas zag toen ze de foto had ontwikkeld en haar kunstgeschiedenis boek had doorgebladerd. De gelijkenis was een toevallige vondst volgens Dijkstra. De pose van het meisje was niet geregisseerd, maar had het meisje zelf aangenomen (Fried 211).

Na het succes van de strandfoto's heeft Dijkstra vergelijkbare fotoseries gemaakt, waarbij ze jongeren fotografeert in een bepaalde omgeving op verschillende plekken in de wereld. Zo heeft ze tussen 1998 en 2006 foto's gemaakt van jongeren in parken. Deze foto's, hoewel de een meer dan de ander, vertonen overeenkomsten met *Le Déjeuner sur l'herbe* van Édouard Manet (afb. 4). In een artikel van *De Correspondent*, geschreven door Marian Cousijn, vertelt Julian Staartjes, een model van Dijkstra, dat hij op een zonnige dag in 2005 met vrienden in het Vondelpark in Amsterdam zat (afb 3). Dijkstra vroeg of ze een foto van hen mocht maken. Achteraf kwam hij tot de ontdekking dat hij door de beroemde Rineke Dijkstra was gefotografeerd. Staartjes vertelt dat ze werden gepositioneerd en dat hij voor lange tijd een ongemakkelijke pose aan moest houden.

Dit staat in contrast met het verhaal over de toevallige overeenkomst tussen de pose van het meisje in het groene badpak op het strand en het iconische schilderij van Botticelli, wat volgens Dijkstra een toevallige vondst was. Hieruit rijst de vraag of Dijkstra met haar toevallige vondst het idee heeft voortgezet in deze latere serie en daarmee opzettelijk een dialoog aangaat met het schilderij *Le Déjeuner sur l'herbe* van Manet. In een interview zou Dijkstra deze vraag

gemakkelijk met ja of nee kunnen beantwoorden, maar de gelijkenissen tussen haar foto en het schilderij van Manet zijn hoe dan ook aanwezig.

Zoals Michael Baxandall in zijn boek *Patterns of Intention* aangeeft, heeft namelijk niet alleen de kunstenaar een doel of intentie voor het kunstwerk, maar heeft het kunstwerk zelf ook een intentie. Met intentie verwijst hij naar de relatie tussen het kunstwerk en zijn omstandigheden. Een kunstwerk kan bijvoorbeeld iets anders bewerkstelligen bij zijn toeschouwers dan de kunstenaar voor ogen had. Wanneer Baxandall het over intentionaliteit heeft, gaat het niet over het beschrijven van de mentale gebeurtenissen in het hoofd van de kunstenaar. Het gaat over het omschrijven van de relatie van de afbeelding tot zijn omstandigheden, vanuit de veronderstelling dat de maker opzettelijk handelde. Dat handelen van een maker is nooit een onafhankelijke zaak en heeft alles te doen met de omstandigheden in een bepaalde tijd. Baxandall geeft aan dat latere opmerkingen van kunstenaars dus slechts een beperkte autoriteit hebben over de betekenis van de intentie van het kunstwerk, want de betekenis van een kunstwerk kan een kunstenaar aanpassen wanneer dit niet in overeenstemming zou zijn met de omstandigheden (41-42).

Met dit idee in het achterhoofd, is het interessant om te onderzoeken hoe Dijkstra tot een beeld is gekomen dat duidelijk overeenkomsten vertoont met *Le Déjeuner sur l'herbe* van Manet. In dit onderzoek zal worden gekeken naar welke relatie haar werk aangaat met *Le Déjeuner* en hoe de foto gelezen en begrepen kan worden in het licht van deze relatie. In dit onderzoek probeer ik een antwoord te geven op de vraag: Welke betekenissen kunnen er in de foto *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005* van Rineke Dijkstra gelezen worden vanuit de visuele gelijkenissen met het schilderij *Le Déjeuner sur l'herbe* van Édouard Manet?

#### Status Quaestionis

In meerdere artikelen en interviews wordt aangehaald dat Dijkstra's werk een relatie aangaat met oude schilderijen. In 2017 won zij de Hasselblad Award, waarbij de jury aangaf dat haar foto's doen denken aan Nederlandse zeventiende-eeuwse portretkunst (Hasselblad Foundation). In 2020 won Dijkstra de Johannes Vermeer prijs waar ze in het juryrapport werd

geprezen als koningin van de Nederlandse portretkunst (Museumtijdschrift). Daarnaast stond haar werk in de tentoonstelling reeks *Conversation Piece* van het Frans Hals museum naast de oude schilderwerken uit de collectie om de dialoog tussen het oude en nieuwe werk te laten zien (Frans Hals Museum).

In interviews wordt aan Dijkstra regelmatig gevraagd naar de vergelijking tussen haar werk en het werk van oude schilders. Daarbij worden Rembrandt en Vermeer vaak genoemd en wordt de vergelijking met de *Venus* van Botticelli veelvuldig gemaakt, maar over de vergelijking die in dit onderzoek wordt gemaakt tussen het werk van Dijkstra en Manet konden geen interviews worden gevonden.

In verschillende bronnen wordt echter wel expliciet de link gelegd tussen de *Parks* fotoserie en *Le Déjeuner sur l'herbe* van Manet. Zo valt in het boek *Tussen Kunst en Document: fotografiekritiek in Nederland 1980-2015* te lezen dat Dijkstra's groepsportret van jongeren in het Vondelpark kan worden opgevat als "een eigentijdse interpretatie van Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863)" (48). Deze redenering wordt echter niet toegelicht. Verder komt de vergelijking naar voren over een ander werk in de *Parks* serie in het artikel van Marian Cousijn waar zij Hendrik Driessen, directeur van museum de Pont in Tilburg, interviewt. Hij legt uit waarom hij het werk *Sefton Park, Liverpool, Juni 10, 2008* (afb. 5) aankocht: "Dit werk speelt met *Le Déjeuner sur l'herbe*, het mythische parkbeeld dat zich in ons collectieve bewustzijn heeft genesteld. Dat spel met die lichtvlekjes, daar waren de impressionisten ook helden in." Ondanks dat het om een andere foto uit de serie gaat, kun je zijn interpretatie ook toepassen op de foto van de jongeren in het Vondelpark. Visueel zijn de foto's erg vergelijkbaar. Zo zijn er meerdere bronnen waarbij gevoelsmatig een link tussen de werken uit de *Parks* serie wordt gelegd, maar er wordt niet dieper op ingegaan wat de visuele gelijkenis tussen de werken betekent.

Voor dit onderzoek worden verschillende bronnen gebruikt om inzicht te krijgen in hoe Dijkstra tot haar fotografisch werk is gekomen. Als eerste wordt gebruik gemaakt van een primaire bron: *Rineke Dijkstra: A Retrospective*, geschreven door Rineke Dijkstra en Sandra S

Phillips. Dit boek geeft een overzicht van Dijkstra's kunstwerken en haar eigen ideeën ten opzichte van haar werk. Verder wordt gebruik gemaakt van een recente podcast van *Nooit meer Slapen* van NPO Radio 1, waarin Dijkstra wordt geïnterviewd door Pieter van der Wielen. Het boek *Tussen Kunst en Document: fotografiekritiek in Nederland 1980-2015* laat zien hoe er over fotografie is nagedacht en geschreven in Nederland. Het geeft een beeld van de tijd waarin Dijkstra haar werk maakte en welke ideeën er heersten onder kunstenaars en kunstcritici. Een ander boek, *Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland* geeft een overzicht van fotografie in Nederland sinds het ontstaan van het medium.

Om het werk van Dijkstra te begrijpen vanuit het werk van Manet wordt er gebruik gemaakt van *Manet and the Painters of Contemporary Life* van Alan Krell. Krell geeft informatie over hoe Manet tot het werk *Le Déjeuner sur l'herbe* is gekomen en betreft daarbij de ideeën die Charles Baudelaire had over de schilderkunst. De ideeën van Baudelaire worden verder onderzocht in het boek van Baudelaire *De Schilder van het Moderne Leven*.

Als laatste is de (competitieve) relatie tussen schilderkunst en fotografie een belangrijk onderdeel in deze scriptie. Sinds het ontstaan van de fotografie wordt de vergelijking tussen de twee media veelvuldig gemaakt. De geschiedenis en de ideeën hierover zijn belangrijk om uiteen te zetten om een breder beeld te krijgen in welke traditie Dijkstra haar werk maakt en waar ze eventueel, al dan niet bewust of onbewust, op reageert met haar werk. Hilde van Gelder en Helen Westgeest geven een overzicht van de relatie tussen schilderkunst en fotografie in *Photography Theory in Historical Perspective Case Studies from Contemporary Art*. Daarnaast heeft Michael Fried in zijn boek *Why Photography Matters as Art as Never Before* geschreven over het werk van Dijkstra in relatie tot de oude schilderkunstige traditie. Ook Jacques Rancière heeft in zijn artikel *Notes on the Photographic image* geschreven over Dijkstra's werk en de relatie tot schilderkunst.

## Theoretisch Kader

In het theoretisch kader wordt een beeld geschetst van de geschiedenis van de fotografie in relatie tot schilderkunst. Het is belangrijk om hiervan een overzicht te schetsen, omdat Dijkstra met haar fotografisch werk midden in deze traditie staat en hier mogelijk bewust of onbewust op reageert in haar eigen werk. In de hoofdstukken van deze scriptie zullen onderdelen uit het theoretisch kader terugkomen wanneer het werk van Dijkstra en Manet wordt besproken.

Sinds de uitvinding van fotografie wordt schilderkunst als medium om de realiteit af te beelden onder druk gezet. De relatie tussen schilderkunst en fotografie is vanaf het begin een competitieve relatie geweest. Fotografische afbeeldingen zouden volgens sommigen een perfecte duplicatie van de realiteit zijn, iets dat in de schilderkunst niet mogelijk is (Gelder et al 14). De uitvinding van de fotografie werd geprezen, omdat het, ten opzichte van andere artistieke media, getuigt van transparantie en directheid. De Franse dichter en kunstcriticus Charles Baudelaire zag fotografie niet als een kunstvorm. Hij benadrukte het gebrek aan een subjectieve invloed of verbeelding van de maker waar andere kunstvormen zoals de schilderkunst wel over beschikten (15).

Al voor de uitvinding van de digitale fotografie werd gediscussieerd of fotografie wel alleen een kopie van de realiteit was, dan wel niet eerder, net als de schilderkunst, ook een subjectieve invloed of verbeeldingskracht laat zien. Het picturalisme, een fotografische kunststroming in de jaren 1890 tot 1910, liet zien dat fotografie een manier was om verbeeldingskracht te uiten. Fotografen gebruikten het medium om foto's te maken die er schilderachtig uitzagen en er werden technieken ingezet om de foto's te manipuleren. De foto's werden op groot formaat geprint en tentoongesteld zoals schilderijen (Bool 123). Het picturalisme werd echter al snel verdrongen door de modernistische ideeën over kunst in het begin van de twintigste eeuw. In de schilderkunst ging men steeds meer abstraheren en fotografie werd vaak niet als een volwaardig kunstzinnig medium beschouwd.

Sinds de komst van de digitale fotografie in de jaren tachtig en de bewerkingsprogramma's om fotografische beelden te manipuleren, heeft de fotograaf veel

meer mogelijkheden om een foto naar zijn hand te zetten. Zo ontstond er volgens Frits Gierstbergen “een hernieuwde belangstelling onder fotografen voor schilderkundige genres, zoals het stilleven en het portret.” Fotografen hadden nog nooit zo veel mogelijkheden gehad om beelden los te maken van de zichtbare werkelijkheid. En volgens Gierstbergen leidde deze innovatie paradoxaal genoeg tot een terugkeer naar de picturalistische traditie van een eeuw eerder. Fotografen als Jeff Wall en Andreas Gursky vergeleken hun manier van werken met die van een schilder. “Want was er feitelijk nog een verschil tussen componeren met verf of met fotografisch materiaal?” (46)

Kunstcriticus en historicus Michael Fried legt in zijn boek *Why Photography Matters as Art as Never Before* niet het verband met het picturalisme zoals Gierstbergen doet, maar beschrijft de foto's van fotografen zoals Jeff Wall met het idee dat ze de grote traditie van de schilderkunst hebben overgenomen. Hij schrijft dat fotografen sinds de jaren tachtig, foto's op grote schaal printen en tentoonstellen in toonaangevende musea. De foto's nemen het formaat van schilderijen aan. Hierdoor wordt een foto op een vergelijkbare manier bekeken als een schilderij. Fotografie valt daardoor in zekere zin samen met schilderkunst (2).

Een jaar nadat het boek van Fried is uitgekomen schrijft Jacques Rancière in zijn artikel *Notes on the Photographic Image*, dat fotografie zijn rug toekeert naar de picturale revoluties van de twintigste eeuw. Rancière bespreekt de nieuwe status van het portret geïllustreerd door Rineke Dijkstra. Hij beschrijft Dijkstra's foto's als documenten over leeftijdsgroepen die een verandering ondergaan. Zo heeft Dijkstra verschillende fotoseries waarin ze mensen volgt door de tijd. Maar aan de andere kant beschrijft hij dat de absentie van de expressie, de formele pose en de grootte van de afdruk van de foto, de geportretteerde personen iets mysterieus geeft. Iets dat ook aanwezig is in de oude schilderijen van Florentijnse en Venetiaanse werken waarmee musea rijkelijk gevuld zijn. Fotografie is volgens Rancière niet tevreden met het overnemen van de schilderkunstige traditie, maar presenteert zichzelf als een herontdekte eenheid tussen twee statussen die de modernistische traditie had gescheiden. De afbeelding als een representatie van een individueel persoon en als onderdeel van de kunst zelf (8-9).



## Methode

In dit onderzoek wordt de betekenis van de foto van Dijkstra geanalyseerd door een deel van de methode van Michael Baxandall toe te passen uit zijn boek *Patterns of Intention*. Baxandall probeert een systematische methode te ontdekken om te gebruiken wanneer we historische objecten zoals schilderijen pogen te begrijpen en uit te leggen. Vanuit zijn methode worden in deze scriptie de begrippen *Charge* en *Brief* gebruikt om de relatie tussen het werk van Dijkstra en Manet te kunnen begrijpen en uit te leggen.

Ten eerste gaat Baxandall uit van het idee dat historische objecten mogelijk uitgelegd kunnen worden door het historische object te beschouwen als een oplossing van een probleem in een bepaalde situatie (33). Voor het probleem in een bepaalde situatie stelt Baxandall specifieke termen voor: de *Charge* en de *Brief*. De *Charge* is het probleem dat een maker krijgt opgelegd of zichzelf oplegt. De *Brief* gaat in op de situatie van het probleem. Baxandall legt dit uit aan de hand van een voorbeeld over Picasso. Hij zegt dat het doel (*Charge*) van schilders zoals Picasso is, dat er verfstreken op een plat oppervlak worden gemaakt die leiden naar een visueel interessant eindbeeld (43). Maar Picasso is een persoon in een bepaalde tijd en situatie en houdt zich bezig met problematieken in de ontwikkeling van zijn eigen schilderwerk, maar neemt ook de problematieken over van zijn voorgangers (42). Zo is één problematiek bijvoorbeeld dat Picasso, net als veel schilders voor hem, een driedimensionaal beeld wilt weergeven op een plat oppervlak (44). Dit gegeven is onderdeel van de tijd en situatie (*Brief*) waarin Picasso zich begeeft en heeft invloed op Picasso's doel of probleemstelling (*Charge*). Voor een deel kiest Picasso zelf waarmee hij aan de slag gaat, maar hij leeft tegelijkertijd in een specifieke tijd en verhoudt zich daar al dan niet bewust of onbewust toe (47).

Baxandall's methode is zo passend in dit onderzoek, omdat hij in zijn eigen analyse van het werk van Picasso, bij het bespreken van de *Charge* en de *Brief*, ingaat op Picasso's voorgangers. Hij kijkt naar de kunstwerken en de daarbij horende probleemstellingen waarmee een kunstenaar aan de haal gaat. En zoals in de inleiding van deze scriptie op pagina 4

besproken wordt, gaat Baxandall uit van het kunstwerk en niet louter vanuit de geformuleerde intentie van de kunstenaar zelf.

In het geval van het werk van Dijkstra in relatie tot het werk van Manet is er wel een verschil. Dijkstra is namelijk geen schilder, maar een fotograaf. Waar Baxandall Picasso's probleemstelling herleid naar het werk van eerdere schilders, zal in dit onderzoek de nadruk liggen op het inwisselen van het medium van de schilderkunst voor het medium van de fotografie. De dialoog tussen deze verschillende media is anders en meer gecompliceerd van aard dan de competitieve relatie die schilders ten tijde van het modernisme aangingen met hun voorgangers. De relatie tussen schilderkunst en fotografie is besproken in het theoretisch kader, maar zal ook terugkomen in de hoofdstukken over Dijkstra's *Charge* en *Brief*.

#### Structuur van de tekst

In dit onderzoek probeer ik op een soortgelijke manier het werk van Rineke Dijkstra te analyseren zoals Baxandall het werk van Picasso analyseert in zijn boek *Patterns of Intention*. Net als Baxandall wordt eerst de *Charge* besproken in hoofdstuk 1 om na te gaan welke probleemstellingen en doelen Dijkstra nastreeft in haar werk. In hoofdstuk 2 wordt ingegaan op wie of wat Dijkstra's *Brief* bepaalt. Net als bij Baxandall wordt hierin een focus gelegd op de rol van Dijkstra's voorgangers. Wie waren haar inspiratiebronnen en hoe zie je dit terug in haar werk? In hoofdstuk 3 wordt specifiek gekeken naar wat de belangrijkste aspecten zijn van Manet's *Charge* en *Brief*. Hierin worden de overeenkomsten en verschillen tussen het werk van Manet en Dijkstra samengevat om vervolgens in hoofdstuk 4 een antwoord te kunnen geven op de vraag welke betekenissen er gelezen kunnen worden in de foto van Dijkstra vanuit de visuele relatie met het werk van Manet. Als laatste wordt er in de conclusie een beknopte samenvatting van het onderzoek beschreven en aanbevelingen gedaan voor vervolgonderzoek.

## Hoofdstuk 1 | Dijkstra's *Charge*

In dit hoofdstuk wordt Dijkstra's *Charge* besproken. Hierbij wordt gekeken naar wat zij zelf zegt over haar werk in interviews. Hieruit kunnen doelen en probleemstellingen worden gehaald die Dijkstra zichzelf in het algemeen stelt. Daarnaast wordt er een analyse gemaakt van haar foto *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005*. Hoe is Dijkstra te werk gegaan voor deze specifieke foto en welke concepten, probleemstellingen of doelen kunnen hieruit gehaald worden? Daarnaast wordt gekeken in hoeverre Dijkstra's *Charge* gerelateerd kan worden aan het opzettelijk imiteren van *Le Déjeuner*, door steeds een vergelijking te maken tussen de *Charge* van Dijkstra en Manet.

### 1.1 Dijkstra's *Charge*: een kloppend beeld

Een voor de hand liggend doel van een kunstenaar – en dit kan ook over de foto van Dijkstra gezegd worden – is het maken van een visueel interessant beeld (Baxandall 43). In een interview met Peter van der Wielen in de podcast *Nooit meer Slapen* zegt Dijkstra het volgende:

Kijk, een foto bestaat gewoon uit heel veel beeldelementen, je hebt het licht, de kleur, de compositie en natuurlijk de figuur die je fotografeert. En bij een goede foto komt alles heel mooi bij elkaar. En krijg je een soort kloppend beeld, maar er zijn een heleboel elementen die je niet kunt beheersen. Ik kan nooit de kleur van de lucht beheersen en eigenlijk ook maar voor een gedeelte de mensen die ik portretteer beheersen. En ja als je geluk hebt dan komt toch alles op een heel mooie manier bij elkaar en dan klopt een beeld. (38:58 – 39:41)

In dit citaat komt naar voren dat Dijkstra bezig is met het zoeken naar een kloppend beeld waarover ze deels controle heeft. Ze gaat aan de ene kant berekenend aan de slag wanneer ze een foto maakt, want ze let op het licht, de compositie en de kleur van het beeld. Ze maakt niet een vluchtige foto op het moment dat ze een interessant beeld ziet. De techniek van de camera die ze gebruikt, maakt het ook onmogelijk om een vluchtig moment vast te leggen, want “ze gebruikt een technische camera: een zwaar geval op een statief, waar voor iedere opname een nieuw negatief ingeschoven moet worden. Dat duurt steeds een paar minuten” (de

Correspondent). Tegelijkertijd hecht Dijkstra waarde aan de elementen die ze juist niet kan beheersen. Voor haar komt in een kloppend beeld alles samen. Je zou kunnen afleiden dat ze op zoek is naar een spel tussen dat waar ze wel invloed op heeft – haar eigen stijl, manier van kijken en fotograferen – en dat waar zij geen invloed op heeft. In de relatie daartussen ontstaat een kloppend beeld.

1.2 Dijkstra's *Charge*: een analyse van de foto *Vondelpark, Amsterdam Juni 10, 2005* in relatie tot Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe*

In deze paragraaf wordt er stap voor stap gekeken naar hoe de foto *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005* tot stand is gekomen. Hoe gaat Dijkstra te werk en welke doelen of probleemstellingen hangen hiermee samen. Daarnaast wordt kort besproken welke onderdelen van haar *Charge* in relatie staan tot Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe*, vanuit de veronderstelling dat Dijkstra opzettelijk het werk van Manet heeft geïmiteerd.

1.2.1 De setting in het park

Allereerst neemt Dijkstra zich voor om foto's te maken van mensen in het park. Voor de foto *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005* koos zij het Vondelpark in Amsterdam. Zoals het strand en de zee de vergelijking tussen het werk van Dijkstra en de *Venus* van Botticelli krachtiger maakte, maakt de keuze voor het park de vergelijking tussen het werk van Manet en Dijkstra duidelijk door de groene omgeving en hoe de zon door het bladerdek schijnt op de grond. De keuze van Dijkstra voor het park zou gezien kunnen worden als een logische keuze, wanneer zij als doel had om het werk van Manet te imiteren.

1.2.2 Dijkstra maakt een portretfoto van jongeren die zij per toeval vindt in het park

Ten tweede maakt Dijkstra niet alleen een foto van mensen die zij tegenkomt, maar maakt zij een portretfoto. Wanneer men ervan uit zou kunnen gaan dat zij het werk van Manet als inspiratiebron zou gebruiken om te imiteren, is de keuze voor een portretfoto opmerkelijk. Het werk van Manet is namelijk geen portret. De vraag is dus of Dijkstra's werk wel een portret genoemd kan worden, of dat zij de voorstelling uit het schilderij vertaalt naar een fotografisch portret.

De mensen die Dijkstra portretteert zijn voor haar onbekenden die zij tegenkomt op de plekken waar zij een foto wilt maken. De enige beperking die ze zichzelf voor de *Parks* fotoserie heeft opgelegd, is dat zij alleen maar jongeren wilde fotograferen. In het geval van de jongeren in het Vondelpark kwam zij vier jongeren tegen die voor haar wilden poseren. Dat Dijkstra deze jongeren heeft gefotografeerd, hangt deels af van de toevalligheid van omstandigheden toen Dijkstra daar foto's wilde maken. Had zij bijvoorbeeld een andere dag gekozen of een andere plek, dan waren er andere mensen op de foto verschenen. Verder mogen mensen volgens Dijkstra zelf kiezen hoe zij poseren, waardoor ze dit element bewust loslaat en afhankelijk is van de pose van haar modellen. Doordat Dijkstra het toeval een rol laat spelen, kan zij haar modellen niet precies zo positioneren als Manet zijn figuren in zijn schilderij.

### 1.2.3 Beïnvloedt Dijkstra de pose van haar modellen?

Dijkstra benadrukt dus het gegeven dat zij haar modellen de vrijheid geeft om een eigen pose aan te nemen, maar het interview met Julian Staartjes (aangehaald in de inleiding) geeft hierover reden tot twijfel. Hij verklaart namelijk dat hij en zijn vrienden wel degelijk gepositioneerd werden door Dijkstra voordat zij de foto maakte (De Correspondent). Vanwege Staartjes zijn uitspraken, lijkt het of Dijkstra meer invloed uitoefent dan dat zij zelf stelt of de toeschouwer wil laten geloven. De poses van haar modellen zijn namelijk een belangrijk onderdeel voor de vergelijking van haar werk met dat van oude meesters. Zo zorgt juist de pose van het meisje op het strand in Polen ervoor dat de vergelijking met de *Venus* van Botticelli zichtbaar is. En zo zorgen de poses van de jongeren in de foto *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005* ervoor dat de vergelijking met *Le Déjeuner* van Manet zichtbaar wordt. Zoals de pose van het meisje rechts op de foto *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005* (afb. 3) overeenkomt met de pose van de man in rechts in *Le Déjeuner* van Manet (afb. 4). Beide zitten schuin met een been uitgestrekt naar het midden van het beeld. De verklaring van Staartjes geeft dus de indruk dat Dijkstra wellicht minder aan het toeval overlaat en voor deze foto mogelijk opzettelijk Manet's werk probeerde te imiteren.

#### 1.2.4 De foto als document van de werkelijkheid

Als derde geeft de titel van Dijkstra's foto de indruk dat haar foto een document van de werkelijkheid is. Ze betitelt de foto namelijk alleen met de dag en plek. Door de titel geeft ze de indruk dat het haar doel is om de toeschouwer een moment uit de werkelijkheid te laten zien doordat zij verwijst naar een werkelijke plek en tijd. Daarnaast manipuleert Dijkstra haar foto's niet achteraf. Haar foto van de jongeren in het Vondelpark heeft zij op die manier in de werkelijkheid vastgelegd.

Dat Dijkstra een foto maakt en een moment uit de werkelijkheid vastlegt is wellicht het grootste verschil tussen het werk van Dijkstra en Manet. Manet heeft namelijk een schilderij gemaakt waarin er in de tijd van Manet wel geprobeerd werd om de werkelijkheid te representeren op een plat vlak, maar een schilderij is nooit een weergave van werkelijkheid en is subjectief. Manet schilderde in zijn studio en liet modellen voor hem poseren. De werkelijkheid die Manet probeerde te representeren is louter een illusie waar Dijkstra's werk, ondanks haar rol in de compositie van het beeld, wel een moment uit de werkelijkheid heeft vastgelegd.

#### 1.2.5 Hoe het werk wordt tentoongesteld

Als laatste kiest Dijkstra ervoor om haar foto's niet in een klein fotoboek te plaatsen, maar de foto's op groot formaat af te drukken en tentoon te stellen in musea. Hierdoor bekijkt een toeschouwer het werk op een vergelijkbare manier als een schilderij. Het werk *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005* is 152.6x178.2 centimeter groot. Daarmee is het kleiner dan het werk van Manet dat 207x264 centimeter groot is, maar qua verhouding komen de werken overeen. Echter is de verhouding niet precies hetzelfde. Wanneer de formaten van de afbeeldingen over elkaar heen worden gelegd, is de overeenkomst in de verhouding van de hoogte en de breedte van de foto ten opzichte van het schilderij wel duidelijk zichtbaar. Op afbeelding 6 zijn de exacte formaten ten opzichte van elkaar zichtbaar. Het is opmerkelijk dat de verhoudingen van Dijkstra's foto overeenkomen met de verhoudingen van *Le Déjeuner* van Manet. Het is een

visuele gelijkenis waardoor het werk van Dijkstra gemakkelijker kan worden geïnterpreteerd als een opzettelijke imitatie van het werk van Manet.

### 1.2.6 Wat zijn de overeenkomsten en de verschillen?

Samenvattend zijn er in Dijkstra's *Charge* een aantal elementen te herkennen waarin de relatie tussen haar foto en het schilderij van Manet kunnen worden gelegd. Zo is de setting van een park hetzelfde. De poses van de jongeren zijn niet precies hetzelfde, maar de samenstelling van de mensen en hoe zij zitten vertonen wel deels overeenkomsten met *Le Déjeuner*. Dijkstra legt een moment uit haar eigen tijd vast en Manet's *Charge* was dat hij ook een moment uit zijn eigen tijd vast wilde leggen. Als laatste print Dijkstra haar werk op een groot formaat met een vergelijkbare verhouding als het werk van Manet.

Ondanks de overeenkomsten zijn er ook duidelijk verschillen aan te wijzen. Zo maakt Dijkstra een foto en Manet een schilderij. Daarnaast maakt Dijkstra een portret waarbij de modellen allen richting de camera kijken en schildert Manet een voorstelling van figuren die opgaan in een bezigheid en maar één figuur haar blik wendt naar de toeschouwer. Als laatste is een belangrijk verschil dat Dijkstra's werk een document van de werkelijkheid is, iets dat een schilderij niet is. Hierdoor speelt toeval een rol in het werk van Dijkstra terwijl in het werk van Manet geen ruimte is voor toeval.

## Hoofdstuk 2 | Dijkstra's *Brief*

In dit hoofdstuk wordt gekeken naar de situatie waarin Dijkstra haar werk maakte. Welke invloed hebben ideeën en voorgangers op de probleemstellingen en doelen van haar werk (*Charge*)? Hierbij wordt gekeken naar verschillende onderdelen die in hoofdstuk 1 zijn besproken als Dijkstra's *Charge*. Vanuit de *Charge* zijn er een aantal algemene onderdelen aan te wijzen die betrekking hebben op Dijkstra's *Brief*. Zo heeft Dijkstra's voorgaande werk invloed gehad op de foto van de jongeren in het Vondelpark. Daarnaast hebben haar ideeën over wat een kloppend beeld is, een oorsprong vanuit enerzijds de schilderkunstige traditie en anderzijds kunnen haar ideeën gerelateerd worden aan documentairefotografie.

## 2.1 Dijkstra's *Brief*: de invloed van Dijkstra's eerdere werk

Dijkstra's fotoserie van jongeren op het strand kan worden aangewezen als een belangrijke invloed voor het ontstaan van haar *Parks* serie. Met de strandserie brak Dijkstra namelijk door in de internationale kunstwereld. Ook werd de vergelijking tussen haar foto met de *Venus* van Botticelli veelvuldig gemaakt.

In de *Parks* serie voert Dijkstra precies hetzelfde concept uit als voor de strandserie. Het enige verschil is dat zij het strand vervuult voor het park. Ook begint ze in de *Parks* serie met verticale beelden (zoals ook in de strandserie), maar in de latere foto's draait ze de camera en zijn haar beelden net als het werk van Manet horizontaal. Waar ze eerst een of twee personen portretteert, fotografeert ze voor de foto in het Vondelpark vier jongeren waardoor de visuele gelijkenis met het werk van Manet meer zichtbaar wordt. Ze lijkt dus met de verschillende foto's steeds dichterbij een gelijkenis met het werk van Manet te komen zonder zijn werk letterlijk te kopiëren. Het lijkt er sterk op dat Dijkstra met haar toevallige vondst van de *Venus* in de strandserie, het werk van Manet in haar *Parks* serie moedwillig imiteert.

## 2.2 Dijkstra's *Brief*: een kloppend beeld

In het vorige hoofdstuk werd besproken dat Dijkstra als doel heeft om een kloppend beeld te maken. In een kloppend beeld komt datgene samen waar ze wel invloed op heeft en dat waar ze geen invloed op heeft. In deze paragraaf worden deze onderdelen van een kloppend beeld nader verklaard vanuit de omstandigheden die invloed hebben op deze *Charge*. Hierbij komen verschillende onderdelen van Dijkstra's *Charge* terug, die zijn besproken in paragraaf 1.2.

### 2.1.1 Een kloppend beeld hangt samen met Dijkstra's voorkeur voor beelden uit de schilderkunst

In de podcast *Nooit meer Slapen* stelt interviewer Peter van der Wielen dat wanneer Dijkstra's werk tentoongesteld wordt in het buitenland, er altijd een vergelijking wordt gemaakt met oude Hollandse schilders. Hij vraagt haar wat ze daarvan vindt. Dijkstra antwoordt:

Die vergelijking met oude meesters dat is misschien, omdat ik op een vrij klassieke manier fotografeer en dat ik er gewoon heel veel aandacht aan besteedt



en altijd streef naar een bepaalde perfectie. En tegelijkertijd, toch ook veel ruimte overlaat voor het toeval of iets onverwachts wat er kan gebeuren. Maar uiteindelijk denk ik ook dat het over de intensiteit van de blik gaat en de pose en dat dat misschien een overeenkomst is met die oude portretmeesters. (05:41 – 06:16)

Wat hier opvalt is dat Dijkstra zegt dat ze op een vrij klassieke manier fotografeert en streeft naar een bepaalde perfectie in relatie tot de vraag naar de vergelijking met oude schildermeesters. Hieruit kun je afleiden dat zij een bepaalde perfectie ziet in de schilderijen van oude schildermeesters. Een perfectie waar zij ook naar streeft in haar beelden. Vanuit dit idee kan worden opgevat dat Dijkstra's *Charge* samenhangt of afkomstig is vanuit afbeeldingen die zij interessant of mooi vindt vanuit oude schilderkunst – wat dus kan worden aangewezen als Dijkstra's *Brief*.

Die gelijkenis tussen haar werk en oude schilders is er op het gebied van techniek, omdat Dijkstra aangeeft in het stuk interview op pagina 11 van deze scriptie dat ze zich bezighoudt met de beeldaspecten licht, kleur en compositie. Dit zijn aspecten die hun oorsprong vinden in de schilderkunst. De gelijkenis is er ook op het gebied van de intensiteit van de blik en de pose, zoals Dijkstra zelf zegt. Dit is zichtbaar in haar foto's doordat de poses en de blik overeenkomsten vertonen met oude schilderwerken. Zoals ook in het werk van de jongeren in het Vondelpark waarin het meisje rechts een vergelijkbare pose aanneemt als de man rechts op het schilderij van *Le Déjeuner*.

Dijkstra neemt dus visuele elementen die zij heeft gezien in oude schilderkunst over in haar fotografische werk. Dit doet zo mogelijk bewust, maar wellicht ook onbewust.

### 2.1.2 Een kloppend beeld hangt samen met Dijkstra's voorkeur voor documentairefotografie

Een ander onderdeel van het kloppend beeld voor Dijkstra is datgene dat zij niet kan beheersen. Hoe komt het dat zij toeval belangrijk vindt en een rol laat spelen in haar werk terwijl ze met de hedendaagse technieken een beeld volledig naar haar eigen hand zou kunnen zetten?

De tijd waarin Dijkstra opgroeide en zichzelf ontwikkelde als fotograaf, was een tijd waarin foto's alom vertegenwoordigd waren in kranten en magazines (Dijkstra 13). Maar het fotografische medium werd ook gebruikt als kunstvorm. Dijkstra's foto's komen voort uit een traditie waarbij fotografen de focus leggen op de kwaliteit van fotografie als medium om feiten vast te leggen (Dijkstra 14). Een belangrijke inspiratiebron voor Dijkstra, was Diane Arbus. Arbus maakte portretten van mensen en gebruikte daarbij fel flitslicht om haar modellen uit te lichten en schaduwen te elimineren. Dijkstra maakt ook portretten en gebruikt daarbij een fel flitslicht. De foto's van Arbus en ook van andere fotografen uit de jaren zestig hadden een documentair karakter. Het is vanzelfsprekend dat Dijkstra zich heeft laten beïnvloeden door fotografen die haar in de recente geschiedenis voorgingen.

In de jaren tachtig en negentig, toen Dijkstra fotografeerde, ontstond de digitale camera en kregen fotografen veel meer mogelijkheden om hun beelden te manipuleren. Fotografen als Jeff Wall en Andreas Gursky benutten deze technologische verandering om hun beelden volledig naar hun hand te kunnen zetten. Dijkstra lijkt zich door haar keuze voor een analoge camera, juist af te zetten tegen deze ontwikkelingen van haar eigen tijd en op een soortgelijke manier aan het werk te gaan als Diane Arbus. Hierdoor is het maken van een foto een traag proces in vergelijking tot de snelheid waarmee een digitale camera een moment kan vastleggen.

Dijkstra's *Brief* wordt dus aan de ene kant gevormd door haar voorkeur voor oude schilderkunst, maar aan de andere kant is haar werk een document uit de werkelijkheid waarin het fotografische beeld niet wordt gemanipuleerd of geënceneerd omwille van het volgen van een schilder kunstig voorbeeld. Juist het eigene aan de fotografie, het vastleggen van de wereld zoals deze zich voordoet, is van belang voor Dijkstra om tot een kloppend beeld te komen.

## Hoofdstuk 3 | Manet's *Charge* en *Brief*

Om het werk van Dijkstra beter te kunnen begrijpen als een opzettelijke imitatie van het werk van Manet, is het belangrijk om dieper in te gaan op Manet's *Charge* en *Brief*. Welke doelen stelde Manet zich voor en welke invloeden hebben ertoe geleid dat Manet het schilderij *Le Déjeuner sur l'herbe* in zijn tijd schilderde?

### 3.1 De belangrijkste aspecten uit Manet's *Charge* en *Brief*

Édouard Manet (1832-83) leefde in een tijd waarin schilders in Frankrijk de werkelijkheid zo goed mogelijk probeerden te representeren op een plat oppervlak. Wanneer schilders kozen om onderwerpen uit eerdere tijden te schilderen, zoals een mythologisch tafereel uit de Griekse tijd, gebruiken ze daarvoor ook de klederdracht van die tijd. Volgens Charles Baudelaire, in zijn tekst *De Schilder van het Moderne Leven*, deden schilders dat ook wanneer zij onderwerpen kozen van meer algemene aard. Dan kozen ze nog niet voor de mode in hun eigen tijd, maar bleven ze hun figuren volgens Baudelaire koppig uitdossen “met kostuums uit de Middeleeuwen, de Renaissance of het Oosten” (27). In het boek *Manet and the Painters of Contemporary life* van Alan Krell schrijft Krell dat Manet goede vrienden werd met Charles Baudelaire vanaf 1850 en dat Baudelaire zijn ideeën over schilderkunst Manet waarschijnlijk hebben beïnvloed. Baudelaire benadrukte in zijn tekst meermaals het belang van ‘la vie moderne’ (het moderne leven) als een rijke inspiratiebron voor de schilder (26). Baudelaire geeft in zijn tekst *Schilder van het Moderne Leven* een omvangrijke beschrijving van moderniteit, maar vat het ook in één zin samen: “onder moderniteit versta ik het vergankelijke, het vluchtige, het toevallige, de ene helft van de kunst, waarvan de wederhelft het eeuwig onveranderlijke is” (27-28). Daarnaast benadrukt Baudelaire dat hij vindt dat een schilder zich niet eindeloos moet verdiepen in de oude schilderkunst. Het bestuderen van de oude meesters leert hem niets over hoe hij zijn eigen tijd kan vatten in een schilderij (29). Tegelijkertijd benadrukt Baudelaire ook dat elke schilder zijn eigen moderniteit kende en dat er specifieke kenmerken zijn van een tijd (29), maar dat er ook iets overkoepelend is tussen al die tijden. Iets eeuwigs en onveranderlijks dat als een rode draad door alle tijden heen loopt.

Manet leende van de kunst uit het verleden. Zo ook in *Le Déjeuner sur l'herbe*, waarin hij inspiratie zou hebben gehaald uit het werk *Concert Champêtre*, toegeschreven aan Titiaan (afb. 7). De poses had hij overgenomen van de figuren uit de gravure *Oordeel van Parijs* (afb. 8 en 9), naar ontwerp van Rafaël door Marcantonio Raimondi (Krell 21).

Ondanks dat hij inspiratie haalde uit het verleden, is Manet's werk geen exacte kopie van de werken uit het verleden en schildert hij een tafereel uit zijn eigen tijd met mensen die ook de kleding dragen uit Manet's tijd. Manet onderzocht in zijn werk dus enerzijds hoe hij een document van zijn eigen tijd kon maken naar de ideeën van Baudelaire en anderzijds imiteerde hij werken van zijn voorgangers.

### 3.2 De overeenkomsten en verschillen tussen de *Charge* en *Brief* van Dijkstra en Manet

Wanneer Manet en Dijkstra's *Charge* en *Brief* met elkaar worden vergeleken, zijn er twee belangrijke overeenkomsten te ontdekken. Zowel Dijkstra als Manet kijken naar de schilder Kunstige voorbeelden uit het verleden als voorbeeld voor hun eigen werk en zij vertalen deze werken naar de context van hun eigen tijd.

Daarnaast zijn er twee grote verschillen. Zo gebruikt Dijkstra een ander medium dan Manet, want zij gebruikt het medium van de fotografie, terwijl Manet een schilderij maakt. Het andere verschil is dat Dijkstra een portretfoto maakt, terwijl Manet een tafereel maakt van mensen die lunchen in het park en opgaan in deze bezigheid.

## Hoofdstuk 4 | Wat betekent het werk van Dijkstra in relatie tot het werk van Manet?

In dit hoofdstuk zal ik dieper ingaan op de *Charge* en *Brief* van Dijkstra aan de hand van twee mogelijke interpretaties. De eerste interpretatie is dat Dijkstra's foto een eigentijdse interpretatie van het schilderij van Manet is. De tweede interpretatie is dat Dijkstra's werk een mogelijke verbetering is van Manet's schilderij en Dijkstra's werk dus een competitieve relatie aangaat met het werk van Manet. Te beginnen met de eerste interpretatie.

#### 4.1 Is Dijkstra's foto een eigentijdse interpretatie van het schilderij van Manet?

Dijkstra's foto van de jongeren in het Vondelpark kan worden gezien als een eigentijdse interpretatie van het werk van Manet. Dijkstra werkt namelijk op een vergelijkbare wijze: zij imiteert een beeld uit het verleden en vertaalt het oude beeld naar een situatie uit haar eigen tijd, net als Manet deed voor *Le Déjeuner*. Hij imiteert schilderwerken uit de renaissance en maakt een vertaalslag naar zijn eigen tijd.

Manet blijft echter binnen de schilderkunstige traditie, terwijl Dijkstra niet alleen een vertaalslag naar een eigentijds beeld maakt, maar ook het meer moderne medium van de fotografie gebruikt. Daarnaast maakt zij een portretfoto, terwijl het schilderij van Manet geen portret is. Deze verandering roept de discussie op of Dijkstra's werk wel als een portret kan worden gezien, of dat zij het schilderij van Manet heeft getransformeerd naar een portretfoto. Aan de ene kant zou je kunnen stellen dat, in de vergelijking met het werk van Manet, Dijkstra geen portret heeft gemaakt, omdat het werk van Manet ook geen portret is. Aan de andere kant vertoont het wel stilistische kenmerken die horen bij een portret.

#### 4.2 Is Dijkstra's foto een verbetering van het schilderij van Manet?

Een belangrijk onderdeel van Manet's *Charge* was dat hij een beeld van zijn eigen tijd wilde vastleggen naar de ideeën van Charles Baudelaire. Baudelaire stelde schilders namelijk de opdracht om de eigen tijd vast te leggen (*la vie moderne*). Onder moderniteit verstond hij "het vergankelijke, het vluchtige, het toevallige, waarvan de wederhelft het eeuwig onveranderlijke is" (Baudelaire 27-28). Baudelaire zag deze opdracht weggelegd voor schilders en zag fotografie niet als een kunstvorm (zoals werd benadrukt in het theoretisch kader van deze scriptie).

In de huidige tijdgeest zou echter een veronderstelling gemaakt kunnen worden dat fotografie veel meer geschikt is, om deze door Baudelaire geformuleerde opdracht uit te voeren. Fotografie is in staat het toevallige, vluchtige en vergankelijke stil te zetten in een beeld. Baudelaire zag in fotografie geen kunstvorm, omdat er geen ruimte was voor een subjectieve

invloed van de maker. Tegenwoordig is dit idee achterhaald, want ook een fotograaf drukt zijn eigen stijl uit in een foto.

Waar Manet vanuit zijn studio moest werken en een illusie van een eigentijds beeld op zijn doek probeerde te vatten, legt Dijkstra een werkelijk moment stil, waarbij de schoonheid en kwaliteit uit de traditie van de schilderkunst wordt meegenomen – dat wat Baudelaire het “eeuwig onveranderlijke” noemt.

Vanuit deze gedachte kan het werk van Dijkstra worden geïnterpreteerd als een verbetering van het uitvoeren van de ideeën van Baudelaire. De visuele gelijkenissen, maar juist datgene dat Dijkstra in het beeld niet kan beheersen – het toevallige en vergankelijke – zijn een teken dat zij deze opdracht beter kan uitvoeren via het medium van de fotografie dan Manet het ooit had kunnen uitvoeren via de schilderkunst.

## Conclusie

In deze scriptie probeerde ik een antwoord te geven op de vraag: welke betekenissen kunnen er in de foto *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005* van Rineke Dijkstra gelezen worden vanuit de visuele gelijkenissen met het schilderij *Le Déjeuner sur l'herbe* van Édouard Manet?

Door middel van de methode van Michael Baxandall uit *Patterns of Intention* werden Dijkstra's *Charge* en *Brief* achterhaald en werd dit vergeleken met Manet's *Charge* en *Brief* om tot een dieper begrip te komen welke betekenissen gelezen kunnen worden in het werk van Dijkstra in relatie tot het werk van Manet.

Vanuit deze analyse zijn er vooralsnog twee betekenissen gevonden. Enerzijds kan het werk van Dijkstra gelezen worden als een eigentijdse interpretatie van het werk van Manet. Zij werkt namelijk op een vergelijkbare wijze als Manet en vertaalt zijn iconische schilderij naar een beeld uit haar eigen tijd waarbij ze een eigentijds medium gebruikt. Anderzijds kan het werk van Dijkstra gelezen worden als een mogelijke verbetering van het werk van Manet. Manet's doel, die hij zich vanuit de ideeën van Baudelaire heeft opgelegd, wordt vanuit het oogpunt in

deze tijd nauwkeuriger uitgevoerd door Dijkstra dan Manet de opdracht ooit had kunnen uitvoeren via de schilderkunst.

De mogelijkheden voor vervolgonderzoek zijn onder andere om dieper in te gaan op de verschillende onderdelen van Dijkstra en Manet's *Charge* en *Brief*. Hierbij zou het interessant zijn om uit te zoeken welke betekenissen er nog meer gelezen kunnen worden in de relatie tussen het werk van Dijkstra en Manet. Daarnaast zou er dieper onderzoek gedaan kunnen worden naar de competitieve relatie die Dijkstra's werk lijkt aan te gaan met het werk van Manet. In dit onderzoek wordt ingegaan op het punt dat zij de opdracht van Baudelaire zou verbeteren, maar wellicht zijn er ook andere onderdelen aan te wijzen die een indicatie van een competitieve relatie weergeven.

## Geciteerde werken

- Baudelaire, Charles, and Maarten van Buuren. *De Schilder Van Het Moderne Leven*. Uitgeverij Voetnoot, 1992.
- Bool, Flip, et al. *Nieuwe Geschiedenis Van De Fotografie in Nederland : Dutch Eyes*. Waanders, 2007.
- Cousijn, Marian. 'Fotograaf Rineke Dijkstra Verleidt Je Tot Langzaam Kijken (En Dat Maakt Haar Werk Zo Goed).' *De Correspondent*, 7 Juli 2018, <https://decorrespondent.nl/8485/fotograaf-rineke-dijkstra-verleidt-je-tot-langzaam-kijken-en-dat-maakt-haar-werk-zo-goed/17016331137630-fcaf4ab3>.
- Dijkstra, Rineke, and Sandra S Phillips. *Rineke Dijkstra: A Retrospective*. Guggenheim Museum Publications, 2012.
- Frans Hals Museum. "Rineke Dijkstra." <https://www.franshalsmuseum.nl/en/event/rineke-dijkstra-4/>.
- Fried, Michael. *Why Photography Matters As Art As Never Before*. Yale University Press, 2008.
- Gelder, Hilde Van en Helen Westgeest. *Photography Theory in Historical Perspective Case Studies from Contemporary Art*, Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- Gierstberg, Frits, et al. *Tussen Kunst En Document : Fotografiekritiek in Nederland, 1980-2015*. Edited by Peter de Ruiter and Jonneke Fritz-Jobse, Nai010 Uitgevers, 2016.
- Hasselblad Foundation. "Rineke Dijkstra Hasselblad Award Winner 2017" <https://www.hasselbladfoundation.org/wp/rineke-dijkstra-2/>
- Krell, Alan. *Manet and the Painters of Contemporary Life*. Thames and Hudson, 1996.
- Museumtijdschrift, "Johannes Vermeer Prijs 2020 voor fotografie Rineke Dijkstra" <https://museumtijdschrift.nl/nieuws/johannes-vermeer-prijs-2020-voor-fotografe-rineke-dijkstra/>
- Rancière, Jacques. "Notes on the photographic image" *Radical Philosophy* 156.8 (2009).
- Wielen, Pieter van der, gastheer. "Rineke Dijkstra (11 februari 2021)" *Nooit Meer Slapen*, VPRO NPO Radio 1, Spotify, aflevering geplaatst op 12 februari 2021, [https://open.spotify.com/episode/3KsRscGFNhFNjKvoxIVpGk?si=s0AFGscOQnKea5ANEqv7iw&utm\\_source=copy-link](https://open.spotify.com/episode/3KsRscGFNhFNjKvoxIVpGk?si=s0AFGscOQnKea5ANEqv7iw&utm_source=copy-link).



## Afbeeldingen



Afbeelding 1: Rineke Dijkstra, Kolobrzeg, Poland, juli 26, 1992, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam  
<https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerk/en/4892/kolobrzeg-poland-july-26-1992>



Afbeelding 2: Sandro Botticelli, *De Geboorte van Venus*, ca 1483, tempera op canvas, 172,5 x 278,5 cm, Uffizi Florence  
<https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>



Afbeelding 3: Rineke Dijkstra, Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005, 152.6 x 178.2 x 4 cm, Het Stedelijk Amsterdam.  
<https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/82455-rineke-dijkstra-vondelpark->



Afbeelding 4: Édouard Manet, *Le Dejeuner sur l'herbe*, 1863, olieverf op doek, 207 x 265 cm, Musée d'Orsay, Parijs;  
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>



Afbeelding 5: Rineke Dijkstra, Sefton Park Liverpool, Juni 10, 2006, 112,5x140 / 135,3x162,6 cm, Museum de Pont Tilburg  
<https://depont.nl/collectie/kunstenaar/rineke-dijkstra/sefton-park-liverpool-june-10-2006-a>



Afbeelding 6: Het formaat van Dijkstra's *Vondelpark, Amsterdam June 10, 2005* in vergelijking met *Le Déjeuner sur l'herbe* van Édouard Manet.

In verhouding is het werk van Dijkstra kleiner dan dat van Manet, maar de verhoudingen tussen de hoogte en de breedte van de werken zijn vergelijkbaar.



Afbeelding 7: toegeschreven aan Titaan, Le Concert Champêtre, 1509-1510, olie op canvas, 105x136,5 cm, Louvre in Parijs.  
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062281>



Afbeelding 8: Marcantonio Raimondi, Oordeel van Parijs, naar ontwerp van Rafaël, 1517-1520, Gravure op papier, 290 mm x429 mm  
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-12.135>



Afbeelding 9: Detail van Marcantonio Raimondi, Oordeel van Parijs, naar ontwerp van Rafaël, 1517-1520, Gravure op papier, 290 mm x429 mm  
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-12.135>