Black Swan:

Irrefracted

Masterscriptie
Grafisch Ontwerp
2025 - 2026

Manon Vanbockryck

Masterscriptie

Manon Vanbockryck
Master in Beeldende Kunsten – Grafisch Ontwerp
PXL-MAD School of Arts, Hasselt
Academiejaar 2025 – 2026

Promotor: Vlad Ionescu

Abstract

Dit artistiek onderzoek verkent hoe narratieve patronen uit de film *Black Swan* (2010) visueel ontleed en herverteld kunnen worden via een grafisch model van een visuele taal die op *de lijn* gebaseerd is. Met de fysieke en mentale belasting van ballet als vertrekpunt, onderzoekt dit project hoe lichamelijke en psychologische spanning vertaald kunnen worden naar een grafische beeldtaal. De film dient hier als de centrale casestudy door het gelaagde narratief, waarin thema's zoals *perfectie*, *identiteit* en *mentale vervreemding* met elkaar verweven zijn.

Aan de hand van een inhoudelijke analyse van de verschillende verhaallijnen worden deze van elkaar losgetrokken en afzonderlijk onderzocht. Elke narratieve laag wordt benaderd vanuit een kenmerkende grafische 'lens', waarbij de lijn wordt ingezet als visuele gids om de kijker/lezer door de spanning, beweging en transformatie te leiden. Deze methodiek maakt het mogelijk om de onderliggende narratieven en ambigue elementen uit de film te visualiseren.

Het onderzoek wordt onderbouwd door een reeks verscheidene kunstenaars, zoals Sol LeWitt, Cindy Sherman en Berlinde De Bruyckere, die elk hun eigen bijdrage leveren in het inhoudelijk en vormelijk staven van deze grafische lenzen. Het project resulteert in een reeks visuele vertalingen die niet enkel de essentie van verhaallijnen blootleggen, maar ook op de relatie tussen *lichaam*, *beweging* en *grafische visualisatie* reflecteren. Op die manier draagt het project bij aan een bredere discussie over hoe lichamelijke ervaring aan grafische vormgeving gekoppeld kan worden.

Inhoudsopgave

Introductie: Waar de Lijn Begint 5

Inleiding *5*

Lens 1: A Split Mind 7

De Breuklijn van Perceptie *7*

The Minds behind the Split *7*

Berlinde De Bruyckere: Het Kwetsbaar Lichaam 7

Yayoi Kusama: Herhaling als Verdwijnpunt 9

Fragmentatie als methode *11*

Wolfgang Tillmans: Abstracte Onzekerheid 12

Uta Barth: Ruimte als Inzicht 13

Lens 2: The Price of Perfection 17

Perfectie als Constructie *17*

Vorm, ritme en ruimtelijke orde *17*

Marina Abramović: Lichaam als Drager 17

Richard Serra: Perceptie van Massa 20

Repetitie als vormprincipe *21*

Sol LeWitt: De Instructieve Lijn 22

Lens 3: One Divides, Two Converge 25

Identiteit verstrikt en in overlap *25*

Verbindende naden *25*

Cindy Sherman: Identiteitstoneel 25

Caroline Denervaud: Sporen van Beweging 27

Francesca Woodman: Het Verdwijnende Lichaam 30

De Dans tussen Zelf en Ander *32*

David Hockney: Multiperspectief Kijken 32

John Stezaker: Snijdende Identiteiten 33

Lijnvoering als kernvisie, of een artistiek statement 36

Discipline, het zit tussen de oren *37*

De Dansende Lijn *37*

Druk gedrukt *38*

Van Rode Draad naar Zwarte Zwaan *41*

Conclusie: Reflectie op Perceptie 47

Bibliografie 48

Referenties *48*

Afbeeldingen *54*

Figuren *58*

Introductie: Waar de Lijn Begint

Inleiding

Binnen de wereld van ballet is het lichaam zowel een instrument als een grens: een medium dat continu tot het uiterste wordt gedreven, maar tegelijk wordt blootgesteld aan fysieke en mentale spanning. Deze spanning roept de vraag op hoe dit soort ervaringen visueel vertaald kunnen worden binnen een grafische context. Deze vraag wordt verdedigd door de hypothese dat een beeld altijd, of toch in dit geval, verbonden is aan het lichaam en doordat het lichaam zelf zich bevindt in een continue loop van representatie via beelden. Deze correlatie tussen *lichaam* en *beeld* is een fundamenteel thema van dans en grafisch ontwerp. Deze hypothese formuleert de centrale onderzoeksvraag van dit artistiek onderzoek: *Hoe kunnen narratieve patronen uit de film Black Swan visueel ontleed worden en geherinterpreteerd via diverse grafische 'lenzen', met de lijn als leidend beeldend medium?*

De film *Black Swan* (Aronofsky, 2010) wordt hier als vertrekpunt genomen, waarin het verhaal van ballerina Nina gevolgd wordt. Haar verlangen naar perfectie ontspoort geleidelijk aan tot een consumerende obsessie, waarbij de grens tussen illusie en realiteit vervaagt. De film onderscheidt zich door haar gelaagde narratieve structuur en het openlaten van vragen die leiden tot interpretatie. Deze ambiguïteit is hetgeen *Black Swan* geschikt maakt als casestudy: de film nodigt uit tot ontleding, interpretatie en hervertelling.

De narratieve lagen van de film worden via verschillende grafische 'lenzen' benaderd, waarbij elke verhaallijn gekoppeld is aan een eigen visuele structuur. Deze lenzen maken deel uit van de artistieke methodologie om uiteindelijk een vormentaal te ontwikkelen voor elke laag. Het zien en maken van beelden wordt al eeuwenlang gedaan en deze gelaagde beelden worden opgenomen in een artistiek onderzoek naar *nieuwe* beelden. Kortom: het is niet meer mogelijk om een nieuw artistiek beeld te creëren zonder dat het in dialoog komt te staan met andere bestaande beelden. Deze stelling verdedigt ook de keuze van de artiesten die doorheen dit onderzoek besproken worden.

Verder heeft de lijn hier de functie om de kijker/lezer doorheen de beweging en de spanning te kunnen meenemen in het verhaal. Deze methodiek lokt een dialoog uit tussen filmisch narratief en grafische vertaling, waarin een bekend verhaal wordt bevraagd en heruitgevonden. Het doel van dit project is om te onderzoeken hoe grafische vormgeving kan worden ingezet als medium voor het analyseren van uiteenlopende narratieven en het herinterpreteren ervan, en hoe het lichaam een uitgangspunt kan vormen voor visueel onderzoek.

Om een antwoord te zoeken op de onderzoeksvraag, wordt de casestudy van *Black Swan* in combinatie met het referentieonderzoek verdeeld in drie delen. De onderverdeling van deze hoofdstukken is gebaseerd op de drie lenzen die later in het project worden vormgegeven. Het eerste deel bespreekt de lens van de psychologische horror, het tweede deel omvat de tol van artistieke discipline en het derde deel gaat over dualiteit en identiteit. Deze delen vormen een analytisch luik van het grafisch project dat hier door enkele beelden wordt geïllustreerd.

A SPLIT MIND

Lens 1: A Split Mind

De Breuklijn van Perceptie

In *A Split Mind* wordt de focus gelegd op mentale desintegratie. Vanuit deze lens wordt er niet enkel onderzocht wat er precies met Nina gebeurt, maar ook hoe het voelt om geleidelijk aan greep op de werkelijkheid te verliezen. De film toont een wisselwerking van de realiteit en een subjectieve wereld door Nina's ogen, waarin lichaam, ruimte en reflectie geen betrouwbare referentiepunten meer vormen. De lens vertrekt vanuit het concept waarin mentale ontregeling zich niet enkel uit in veranderingen van gedrag en emoties, maar ook (en vooral) in de manier waarop de wereld wordt waargenomen. De realiteit verandert niet in één klap, maar ondergaat subtiele fricties: kleine lichamelijke spanningen worden bedreigend, reflecties beginnen zich eigenaardig te gedragen en gedachten worden materieel geprojecteerd in de omgeving. *A Split Mind* is een lens die de toeschouwer/kijker/lezer verzoekt om het verhaal en de wereld van *Black Swan* door Nina's ogen/geest te ervaren: *gefragmenteerd, vervormd en onvoorspelbaar*.

The Minds behind the Split

Berlinde De Bruyckere: Het Kwetsbaar Lichaam

Berlinde De Bruyckere situeert zich binnen de hedendaagse beeldhouwkunst als iemand die op een systematische manier verschillende grenzen onderzoekt tussen mens, dier en natuur en deze vormgeeft via sculptuur (Mattei, 2025). Het lichaam is binnen haar praktijk een vast vertrekpunt, zowel in letterlijke als metaforische zin, waarbij er een dragersfunctie aan wordt gegeven. In dit geval is er dan sprake van pijn (uit lijden en kwetsbaarheid) en herinnering. De Bruyckere gebruikt het lichaam als basis om de vertaalslag te maken naar kwetsbaarheid in een visuele en materiële vorm. Alle idealistische voorstellingen van het menselijk lichaam worden hier ook volledig achterwege gelaten. Er wordt in plaats daarvan ruimte gemaakt voor fragiliteit, schade en uitputting die de menselijke conditie op een rauwe manier blootlegt.

De Bruyckeres praktijk maakt ook plaats voor de mentale dimensie van de mens. Haar sculpturen bevatten een sterke existentiële lading die empathie en lijden dieper met elkaar verbindt. Ze situeert haar beelden ook vaak binnen een spanningsveld dat zich telkens tussen twee extremen bevindt, zoals schoonheid en horror. Critici omschrijven deze dualiteit als een continue verkenning van het emotionele landschap dat zich tussen deze extremen uitstrekt (Simpson, 2025). Hoe de lichamen er psychisch aan toe zijn, wordt niet uitdrukkelijk getoond, maar het spel van de fysieke verhulling (niet wetende wat er zich onder de dekens bevindt) maakt die psychische toestand wel enigszins voelbaar.



Figuur 1: "Spreken (To Speak)" van Berlinde De Bruyckere, 1999 (Bron: M HKA)



Figuur 2: "Berlinde De Bruyckere. Bonnefanten, zaaloverzicht, 2021 (Bron: Kunstvensters)

Een duidelijk voorbeeld hiervan is haar werk *Blanket People* (1994-1999), een reeks waarin lichamen volledig bedekt worden met dekens. De dekens dienen als verhulling van wat eronder zit, maar zorgen anderzijds ook voor verstikking en lokken vragen uit over de wisselwerking tussen mentale en fysieke isolatie (Walton, 2025). Doordat er niet gezien kan worden wie of wat er onder de dekens ligt, wordt de aandacht verschoven naar de innerlijke toestand waarin de figuur zich bevindt. De materialen die De Bruyckere gebruikt, ziet ze als "containers of the soul", omhulsels die emoties en herinneringen dragen (Louisiana Channel, 2018).

Schoonheid en lijden kunnen beide gedragen worden door een lichaam, zelfs op hetzelfde moment. Dat is wat De Bruyckere wil tonen via de paarden en de hybride lichamen, waarbij het lichaam de materie vormt die trauma en spanning binnen zich opslaat. In *Black Swan* wordt Nina's lichaam zowel de kooi als de uitlaatklep voor alle druk die haar van buitenaf wordt opgelegd. Deze strijd uit zich via tekenen van zelfverwonding en hallucinaties die steeds escaleren. Het lichaam wordt in *Black Swan* noch door De Bruyckere gezien als een schild, maar juist als psychische eyeopener.

Kwetsbaarheid draagt in deze context een dubbelzinnige betekenis. Bij De Bruyckeres werk is kwetsbaarheid een staat waarin lijden en intimiteit parallel bestaan, een vorm van werkelijkheid die het publiek onbevangen confronteert. In *Black Swan* is kwetsbaarheid de bron van Nina's zelfdestructie. Hoe meer ze streeft naar perfectie, hoe dieper haar psychische breuk verder barst, zonder dat ze zich ervan bewust is. Kwetsbaarheid is hier een tweesnijdend zwaard.

De wisselwerking van verhulling en onthulling die centraal staat binnen haar praktijk vormde een eerste leidraad naar het uitwerken van het verlies van Nina's vermogen om haar illusies van de werkelijkheid te scheiden.

Yayoi Kusama: Herhaling als Verdwijnpunt

Yayoi Kusama is een hedendaagse kunstenares die een diepe connectie legt tussen haar praktijk en haar mentale toestand (en persoonlijke trauma's). Haar ervaringen dienen niet als achtergrondinformatie, maar worden wel geïntegreerd in een obsessieve (visuele) beeldtaal. Haar werk bevindt zich tussen kunst en psychologie, in de zin dat haar mentale toestand het vertrekpunt vormt van haar artistiek proces. Ervaringen zoals hallucinaties, dwanggedachten en angststoornissen liggen bij haar aan de basis van haar beeldtaal (Köln, 2026). Ze vertaalt haar hallucinaties via ruimtevullende patronen, zoals ze zelf aangeeft: "My art originates from hallucinations only I can see" (Turner, 2012). Ze benadert haar kunst niet als een visualisatie van ziekte, maar als een manier van overleven.



Figuur 3: "Yayoi Kusama with Infinity Net paintings in her New York studio", 1961 (Bron: David Zwirner)

Obsessie en herhaling bevinden zich in de kern van Kusama's werk. Compulsieve herhaling uit zich in motieven zoals lijnen, stippen en netstructuren, die verschillende functies opnemen. Op psychologisch vlak werkt herhaling als een methode om dwanggedachten te sturen. Vanuit vormelijk perspectief wordt er een gevoel van ritme en oneindigheid gecreëerd. Dit is een proces waaraan Kusama de naam 'self-obliteration' geeft. Deze benaming verwijst rechtstreeks naar het vervagen van het individuele zelf binnen een groter geheel doordat identiteit en lichaam fuseren met het patroon (Woo, 2023). In bepaalde performances beschildert ze lichamen met stippen, waardoor de toeschouwer een element wordt van de installatie. Kusama's ervaring van overweldiging wordt op deze manier gedeeld met een breder publiek.

Hoewel het dus gaat om persoonlijke ervaring, neemt het de herkenbaarheid voor anderen niet zozeer weg. Angst wordt hier omgevormd tot beeldopvatting.



Figuur 4: "White Infinity Nets"van Yayoi Kusama, 2013 (Bron: e-flux)

Kusama heeft een aantal werken/reeksen in haar oeuvre die binnen deze context van belang zijn. Haar reeks *Infinity Net Paintings*, waarmee ze in 1950 begon, is opgebouwd uit netstructuren die zich herhalen en dusdanig een wisselwerking vertonen van voor- en achtergrond, alsof ze in elkaar overlopen (Tate, 2012). De werken staan in het teken van het verlies van individualiteit en traditionele ruimte. In een ander werk dat hierop aansluit, *Infinity Mirror Rooms* (sinds 1965), worden lichtpuntjes oneindig vermenigvuldigd door de spiegelende kamers die met elkaar interageren door de gehele ruimte (voor het oog) oneindig te laten doorlopen (*Infinity Mirror Rooms – Yayoi Kusama: Infinity Mirrors | Hirshhorn Museum | Smithsonian*, z.d.). Deze installaties visualiseren het vertekende beeld dat typisch is voor hallucinaties en veroorzaken zo een desoriënterende ervaring bij de toeschouwer.



Figuur 5: "Infinity Mirrored Room—The Souls of Millions of Light Years Away" van Yayoi Kusama, z.d. (Bron: Hirshhorn)



Figuur 6: "Infinity Mirrored Room— Aftermath of Obliteration of Eternity" van Yayoi Kusama, z.d. (Bron: Hirshhorn)

In de manier waarop deze inhoudelijke thema's worden aangepakt, zijn er zeker raakvlakken te vinden met *Black Swan*. Hallucinaties vormen de fundering van de beeldtaal die Kusama heeft opgebouwd, en obsessie speelt een bepalende factor in het materiaalgebruik (Great Art Explained, 2022). Angst wordt weerspiegeld in de esthetische kenmerken van haar werk, zoals ritme en oneindige herhaling. In de film bepaalt Nina's dissociatie hoe de scènes die we te zien krijgen gemonteerd worden en hoe we via de camera meevolgen. Tekenen van psychose vertonen zich in het uiteenvallen van de conventionele oorzaak-gevolgverbanden, waardoor alles in elkaar overloopt en de betrouwbare werkelijkheid wordt omgeruild voor een subjectieve ervaring/projectie. In beide velden wordt de wereld verbeeld zoals die wordt ervaren door de kunstenaar/protagonist en niet zoals deze objectief 'is'.

Haar beeldopvatting wordt hier gevormd door de mentale conditie van de waarnemer (de kunstenaar) en kunst is hier het portaal tussen binnen- en buitenwereld.

Toch bevindt zich er een belangrijke discrepantie in de manier waarop dit portaal werkt. Bij Kusama draagt de artistieke praktijk een vertalende functie: innerlijke verbeeldingen worden gevisualiseerd in netwerken, en de chaos die het gevolg is van psychische overprikkeling wordt onder controle gehouden via patronen. Het proces van het maken zorgt voor een filtering van de ervaring van angst en zet deze om in rust en orde. In *Black Swan* is er een omgekeerd proces zichtbaar: de innerlijke spanning sijpelt hier geleidelijk aan door in de realiteit, waardoor de grens tussen binnen en buiten verdwijnt. De projecties worden hier niet alleen gefilterd, maar in scène gezet. Kunst/dans wordt hier ingezet als een versterker van de mentale toestand in plaats van dat deze verzacht wordt. Het verschil ligt hier dus in de tegenstelling tussen het bemiddelen en het radicaliseren van mentale ontregeling.

Kusama's praktijk heeft doen inzien dat haar uitgangspunt en dat van dit project meer verschillen dan eerst verwacht. Ze zoekt structuur in de chaos; hier wordt juist onderzoek gedaan naar het tegenovergestelde. Het gebruik van obsessieve herhaling en vereenvoudigde vormen is wel een terugkerend element in het eigen artistiek proces, alsook het gebruik van een specifiek vormelijk element. Voor haar zijnde *de polka dot*, voor dit project *de lijn*. Hoewel haar praktijk dus op bepaalde punten afwijkt van dit onderzoek, blijft het relevant op het vlak van het inzetten van mentale gemoedstoestand als artistieke fundering.

Fragmentatie als methode

Binnen deze lens wordt de film gelezen als een verhaal waarin de mentale breuklijn zich als eerste vertoont in het lichaam. Nina's gescheurde teennagel, het vel dat ze van haar vinger trekt, de wondjes van het obsessief krabben: dit zijn niet zomaar 'vieze momenten', maar kleine tekenen dat ze de controle over haar eigen lichaam beetje bij beetje verliest. Deze tekenen kunnen opgevat worden als visuele metaforen die de eerste barsten in Nina's psyche onthullen. De camera richt zich op haar huid en maakt zo een oneffen landschap van het lichaam, waar elke afwijking als een bedreiging wordt gezien. De verwondingen staan niet op zichzelf, maar vormen het aanleidende symptoom van een verloren geest.

De ruimtes waarin Nina zich bevindt, worden ook steeds claustrofobischer. Het worden cocons die te klein worden en waarin de realiteit zich alsmaar meer vervormt naar Nina's waanbeelden. De ruimtes worden hier niet louter ingezet als neutrale achtergronden, maar als psychologische 'hokjes' waarin de mentale druk die Nina ervaart voelbaar wordt.

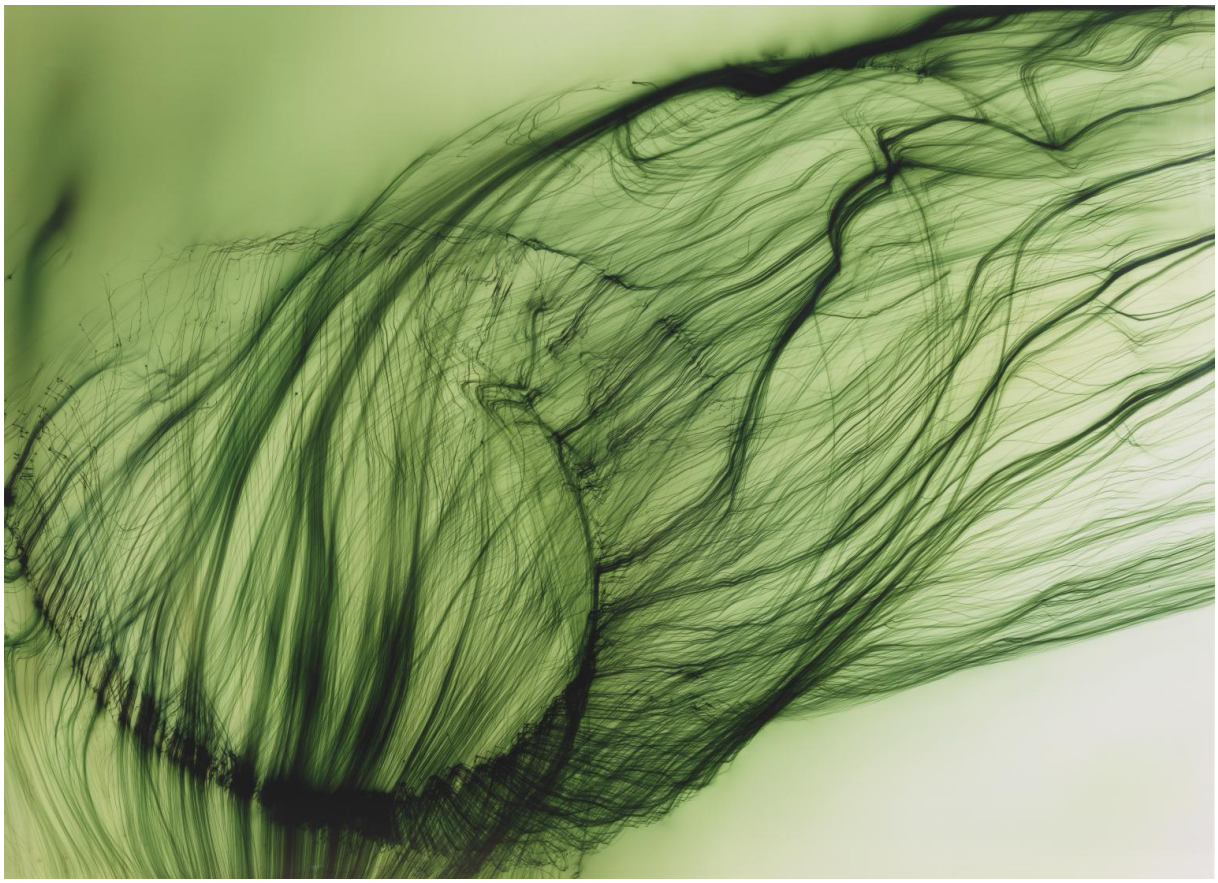
Als voortzetting van deze invalshoek wordt er gekeken hoe hedendaagse beeldmakers, zoals Wolfgang Tillmans en Uta Barth, perceptie benaderen als instabiel. Het beeld geeft hierbij geen absolute werkelijkheid weer, maar eerder een subjectieve, bewogen ervaring van zien en observeren.

Wolfgang Tillmans: Abstracte Onzekerheid

Wolfgang Tillmans heeft een grote impact gemaakt op de hedendaagse fotografie door deze los te koppelen van haar traditionele rol als registrerend medium. Hij onderzoekt al sinds de jaren '90, wanneer hij zijn doorbraak maakte, fotografie als een instabiel systeem waarin het waarnemen en begrijpen van beelden continu veranderlijk en subjectief is. Zijn oeuvre strekt zich uit van stedelijke observaties tot abstracte cameraloze beelden die een reflectie vormen op perceptie als een zowel mentale als fysieke ervaring (Thomas, 2025).

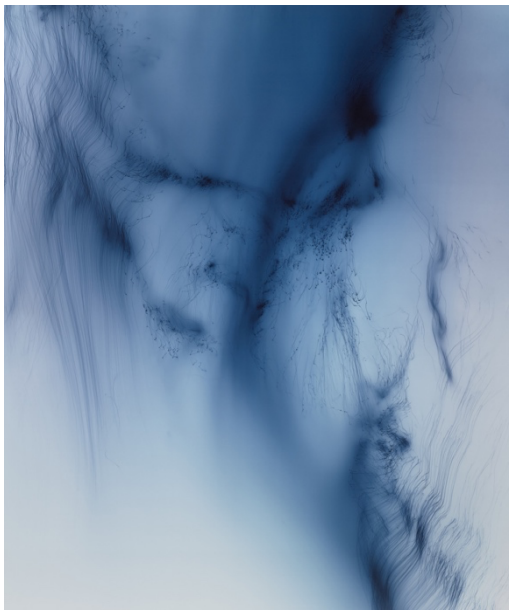
Vanaf eind jaren '90 maakt Tillmans' praktijk steeds meer de verschuiving naar een onderzoek van het medium fotografie zelf. Hij toont niet meer wat fotografie ons kan tonen, maar wat fotografie kan doen met de toeschouwer, betekenis en de ervaring van de werkelijkheid. Van hieruit vertrekt hij voor het creëren van abstracte reeksen zoals *Freischwimmer* (*Swimming Free: Wolfgang Tillmans Masters Camera-Less Photography*, 2018).

In de reeks *Freischwimmer* manipuleert Tillmans elementen zoals belichting en zijn eigen handen boven lichtgevoelig fotopapier in een donkere ruimte. Het beeld ontstaat vanuit een spanningsveld tussen handelen met intentie en gecontroleerd toeval, waarbij het licht zich gedraagt als een soort lichamelijke materie: organisch, ontsporend en ergens ongrijpbaar (*The Body's Mystery and Journey*, 2022).



Figuur 7: "Freischwimmer 16" van Wolfgang Tillmans, 2003 (Bron: Tate)

Een belangrijk punt van aandacht is dat Tillmans zijn abstracte fotografie nooit beschouwt als een breuk met de werkelijkheid. Ze dienen niet als ontsnapping aan de wereld waarin we leven, maar als diepgaande confrontatie met hoe die wereld mentaal wordt waargenomen. De toeschouwer wordt geconfronteerd met het proces van het waarnemen door de beelden en hun herkenbare verwijzingen te ontmantelen. Er ontstaat twijfel en onzekerheid binnen de interpretatie (Yazdani, 2021).



Figuur 8: "Freischwimmer 199" van Wolfgang Tillmans, 2012 (Bron: MoMa)

Tillmans' abstracte werken worden gekenmerkt door vervaging, grote contrasten en het verdwijnen van bepaalde hiërarchieën zoals voor- en achtergrond. Dit dient niet als esthetisch effect, maar als manier om de perceptuele instabiliteit zichtbaarder te maken. Maar deze instabiliteit ontspoort niet. De beelden houden nog net genoeg structuur vast om herkenbaar te blijven, zonder gesloten interpretaties toe te laten. Hierdoor ontstaat die *constante onzekerheid,* die een kernpunt is van Tillmans' filosofie van kijken.

Tillmans' abstracte fotografische benadering toont aan hoe het visueel manipuleren van beelden kan functioneren als drager van mentale en perceptuele instabiliteit. Zijn inzet van vervaging en contrast wordt in deze lens vertaald naar een narratieve context, waarin de filmbeelden van *Black Swan* zodanig worden bewerkt dat ze symptomatisch worden. Net als bij Tillmans wordt het beeld hier niet gebruikt als een illustratie van een toestand, maar als een ervaring van het verlies van perceptie, waardoor de toeschouwer-lezer Nina's mentale ontregeling niet enkel begrijpt, maar ook visueel ervaart.

De manier waarop Tillmans bewegende, vervaagde beelden inzet om zowel binnen het beeld als erbuiten (in het oog van de toeschouwer) een zekere twijfel creëert en de vraag oproept: "Wat zie ik nu?", "Wat gebeurt er?", zorgde voor een eerste potentiële vormelijke insteek voor de uitwerking van deze lens.

Uta Barth: Ruimte als Inzicht

Uta Barth is een Duits-Amerikaanse fotografe die sinds de jaren '80 een grote rol speelt binnen conceptuele fotografie. Ze vertrekt niet vanuit het weergeven van betekenisvolle onderwerpen, maar vanuit het kritisch in vraag stellen van het zien an sich. Gelijkaardig aan Tillmans gebruikt Barth fotografie niet zomaar als medium om beelden vast te leggen, maar om te onderzoeken hoe visuele waarneming juist tot stand komt, hoe dit kan falen en hoe dit bepaald wordt door factoren zoals gewoonte, aandacht en fysieke aanwezigheid. De vraag binnen haar praktijk wordt zo verschoven van *wat* er getoond wordt naar *hoe* het waargenomen wordt (*Uta Barth | ArTnet*, z.d.).

Hetgeen Barth's werk kenmerkt, is haar constante verwerping van het traditionele idee van het fotografisch subject. In vroege en latere reeksen van haar verdwijnen herkenbare objecten in de achtergrond, ze lossen op in onscherpte. Delen van de ruimte zoals interieur, licht en schaduw dienen hier niet als dragers van een narratieve betekenis, maar als settings waarin waarnemingsprocessen zichtbaar worden (Turner, 2012). Door de focus bewust verkeerd in te zetten, minimale kadrages en banale ruimtes te gebruiken, gaat Barth tegen het idee in dat scherpte gelijkstaat aan waarheid. De onscherpte is geen esthetische keuze, maar een systematisch instrument dat ze inzet om het vertrouwen van de toeschouwer in zijn eigen waarneming te verstoren.

In haar reeksen *Ground* (1992-1997) en *Field* (1995-1996) speelt ze deze strategie uit via beelden waarin de verhouding tussen voor- en achtergrond verloren gaat. Doordat er geen duidelijk focuspunt is voor de toeschouwer, heeft het oog moeite met het zoeken van een houvast. Hierdoor ontstaat de betekenis niet door herkenning binnen het beeld, maar door de groeiende aandacht voor licht, kleur en ruimtelijke niveaus (Aperture, 2023). Barth toont op die manier aan dat perceptie niet neutraal is, maar een actieve, fysieke handeling die constante bijsturing nodig heeft.



Figuur 9: "Ground #70" van Uta Barth, 1996 (Bron: Magasin III)



Figuur 10: "Field #6" van Uta Barth, 1995 (Bron: Magasin III)

Binnen de hedendaagse beeldcultuur, waar snelheid en helderheid de bovenhand hebben, vormt Barths praktijk een tegenbeweging hierop. Haar werk vraagt om te vertragen, te twijfelen en ambiguïteit te accepteren. Haar werk toont niet bepaald wat we zien, maar hoe makkelijk het zien kan omslaan in miszien. Dit overlapt met hoe Nina's vermogen om hallucinatie en realiteit van elkaar te onderscheiden wordt gecomprimeerd.

Uta Barths visie op fotografie onderzoekt hoe de kleinste verschuivingen in focus, licht en scherpte de betrouwbaarheid van perceptie kunnen ondergraven. Door het (fotografisch) beeld te onttrekken aan een eenduidig subject en narratieve kapstok, wordt het zien zelf het onderwerp van het werk. In *A Split Mind* wordt deze aanpak vertaald naar de cinematografische context van *Black Swan*. Net als bij Barth wordt het beeld niet zomaar een drager van betekenis, maar een veld waarin het onderscheid tussen realiteit en illusie continu verschuift. Zo wordt de lezer/toeschouwer niet gewoonweg geïnformeerd/ingelicht over Nina's mentale aftakeling, maar actief betrokken in een kwetsbare, onzekere kijkervaring.

Doordat Tillmans en Barth allebei hun benadering van perceptie uitwerken via fotografie, versterkte dit de motivatie om inspiratie te halen uit hun conceptuele aanpak voor de eigen uitwerking. Echter, er ligt een verschil tussen Tillmans' spel van spanning tussen documentatie en abstractie, en Barths focus op de leegte en onscherpte van haar composities. Hieruit kon besloten worden dat de beeldende aanpak van Barth net wat nauwer ligt aan de visie van deze lens.



Figuur 11: "Freischwimmer 54" van Wolfgang Tillmans, 2004 (Bron: Staedel Museum)



Figuur 12: "Field #20" van Uta Barth, 1997 (Bron: Tate)

The Price of Friction

Lens 2: The Price of Perfection

Perfectie als Constructie

The Price of Perfection is de lens die zich richt op discipline, routine en het destructieve verlangen naar perfectie. Er wordt onderzocht hoe het lichaam wordt gevormd, gecontroleerd en gemanipuleerd binnen een wereld die absolute perfectie/precisie eist. Waar de eerste lens de nadruk legt op mentale breuk, ligt de klemtoon in deze lens op de structuren die aan de breuk voorafgaan; de oorzaak als het ware. Het draait hier dan om de dagelijkse routines, repetities en imitaties van rolmodellen. Het is een wereld waar perfectie niet enkel een streefdoel is, maar een verplichting. Door deze lens wordt er gekeken naar de manier waarop iemand kan opgebouwd (en gemanipuleerd) worden uit discipline en hoe diezelfde discipline kan leiden tot een destructief lot.

Vorm, ritme en ruimtelijke orde

Marina Abramović: Lichaam als Drager

Marina Abramović is gekend als een van de meest impactvolle figuren in de performancekunst. Haar artistieke praktijk is vooral gekend voor de performances met een radicaal en intens karakter, waarin haar lichaam vaak in de belangstelling staat als medium. Binnen haar praktijk draagt het lichaam een aantal functies: materiaal, drager en boodschap. Het lichaam wordt hier dus niet alleen ingezet om een concept te representeren, maar is ook de werkelijke vorm van het kunstwerk (Cunningham, 2026).

Het lichaam als kunst gebruiken wordt door Abramović vaak geïnterpreteerd als een manier om eigenheid te doordrukken. Door het gebrek aan een filter of onzichtbare muur tussen de artiest en haar publiek ontstaat er een directe confrontatie waarbij het lichaam centraal aanwezig en van belang is. Het lichaam wordt hierbij aangepakt als materiaal dat als volgende kan worden getest: hoe ver kan men gaan en wat gebeurt er wanneer er volledig wordt overgegeven aan discomfort? Deze opstelling leidt tot een sterke nadruk op non-verbale communicatie, waarbij in plaats van via taal de betekenis juist tot stand komt via energie, aanwezigheid en expressie.

Een voorbeeld uit Abramović's praktijk is *The House with the Ocean View* (2002), een performance waarin ze 12 dagen lang niet sprak of at en geen privéruimte had. Haar lichaam werd in een zeer kwetsbare positie gezet, wat als gevolg een intens non-verbaal contact uitlokte met het publiek. Tegelijkertijd vond er een continue ervaring plaats van bekeken en gecontroleerd te worden van buitenaf (Rotstein, 2026). Deze staat kan parallel worden gezet met de manier waarop Nina in *Black Swan* lijdt onder de verschillende vormen van druk van haar omgeving. Denk maar bijvoorbeeld aan de manier waarop haar moeder Nina steeds als een fragiel meisje benadert en behandelt, iemand die niet op haar eigen benen kan staan en constant toezicht nodig heeft van haar moeder. In Abramovićs' performance ging dit gevoel gepaard met een specifieke mentale toestand van leegte, discipline en een versterkt bewustzijn.



Figuur 13: "The House with the Ocean View" van Marina Abramović, 2002 (Bron: MoMa)

Abramović laat in haar praktijk zien dat ze lichaam en geest als één geïntegreerd systeem interpreteert. Hierdoor beschouwt ze haar performances als een soort transformatie waarin fysieke conditie en mentale focus inherent verbonden zijn met elkaar. Haar werk kan gezien worden als een voorloper van wat nu gekend is als 'mindfulness': ze creëert bepaalde situaties waarbij zowel de artiest als de toeschouwer geforceerd worden om zich bewust te worden van tijd, ruimte en hun omgeving op een extreem niveau. Mentale uithouding speelt hier ook een fundamentele rol; de geest wordt hier in een staat van volledige focus gebracht. Dit omschrijft Abramović als het moment waarbij ze zich als geheel wezen verbindt met de performance (*The Abramović Method | Marina Abramović Institute (MAI)*, z.d.). Een andere belangrijke factor is kwetsbaarheid en het nemen van risico. Abramović is zeer gekend voor het creëren van ongemakkelijke of zelfs gevaarlijke situaties, maar hierdoor ontstaat er juist een spanningsveld dat een staat van totale mentale focus kan uitlokken. Elementen die dit kunnen versterken zijn bijvoorbeeld herhaling of stilte (Jacob, 2025).

Hoe Abramović's praktijk relevant is voor dit onderzoek kan beargumenteerd worden vanuit het concept van 'embodiment'. Dit duidt op de manier waarop het lichaam betekenis of een boodschap kan dragen en overdragen. Haar werk draait continu rond de verbinding tussen lichaam en geest en hoe het lichaam als grensgebied van kunst kan worden gezien. Deze benadering kan op bepaalde vlakken naast de film *Black Swan* worden gelegd. In de film volgen we de mentale en fysieke transformatie van het hoofdpersonage Nina. Haar lichaam transformeert naargelang haar hallucinaties, (onbewuste) zelfverwonding en intense druk en geeft de kijker als het ware een verwezenlijking van haar mentale transformatie. De mentale transformatie vindt zijn vorm via het lichaam. Dit zorgt ervoor dat het lichaam niet neutraal benaderd wordt, maar eerder als een spanningsveld waar kunst, pijn en transformatie elkaar ontmoeten.



Figuur 14: "The House with the Ocean View" van Marina Abramović, 2002 (Bron: Sean Kelly)

De drang naar perfectie is de belangrijkste parallel. In *Black Swan* wordt het hele narratief gedragen door (extreem) perfectionisme dat leidt tot psychische interruptie die Nina's hallucinaties en paranoia triggert. Voor Abramović wordt haar psychologische kader gevormd door haar jeugd en scherpe discipline, die zich reflecteert als extreme focus en uithouding in haar werk (Lancelin, 2025). In beide gevallen worden mentale grenzen overschreden om zo een hoger niveau van artistieke aanwezigheid te bereiken. Het cruciale verschil hier is echter dat Abramović nog controle heeft over haar performances en ze zodanig structureert, terwijl Nina juist de complete controle verliest en ontspoort.

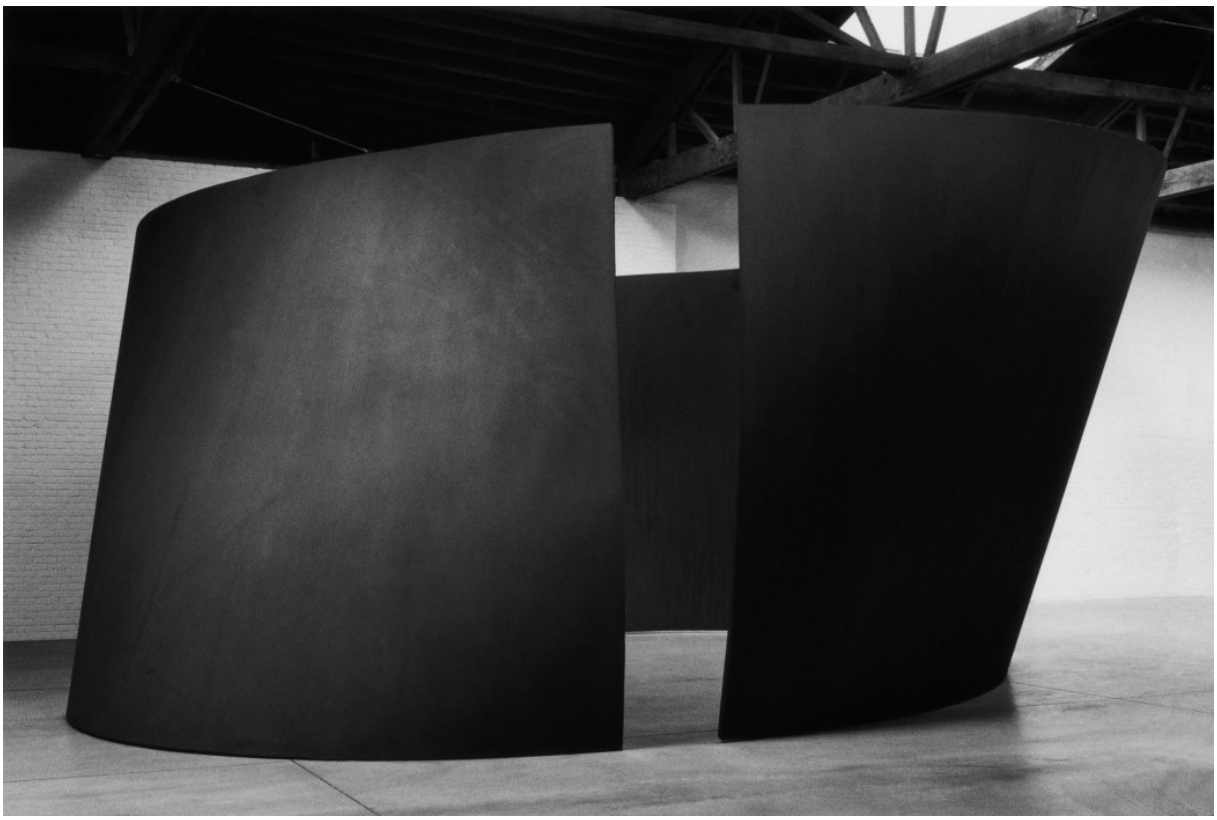
Tot slot is de rol die door de omgeving/het publiek wordt ingenomen van groot belang. In *Black Swan* neemt deze rol een vorm aan van externe druk die Nina's hallucinaties en paranoia stimuleert en uiteindelijk drijft tot waanzin. Deze druk zien we terugkomen bij haar choreograaf, haar controlerende moeder en mededansers die zij beschouwt als een dreiging die haar weg naar perfectie in de weg staat. Abramović is daarentegen niet bang om haar publiek rechtstreeks te confronteren en betrekt het juist volledig mee in de spanning die haar werk opwekt. Hierbij is te zien dat de druk van buitenaf meer effect heeft op iemands innerlijke grenzen dan dat verwacht wordt.

Het is duidelijk dat kunst hier niet enkel als esthetische expressie kan worden beschouwd, maar ook de kern kan zijn van een existentiële proef op de artiest/performer zelf. Het creatieve speelveld van de praktijk wordt omgezet in een mentale risicozone waar alle soorten kwellingen (van fysiek tot mentaal) worden samengebracht. Deze insteek, in combinatie met de tol van perfectie, vormt een eerste deel van de solide basis van de bestemde lens.

Richard Serra: Perceptie van Massa

Richard Serra staat bekend om zijn radicale hervorming van beeldhouwkunst, waarbij het kunstwerk wordt benaderd als een ervaring die zich door een hele ruimte strekt. Het focuspunt verschuift hier van het object naar de relatie tussen lichaam, ruimte en perceptie. In tegenstelling tot de traditionele perceptie van sculptuur, waarbij er een bepaalde afstand wordt gehouden, activeert Serra het lichaam van de toeschouwer door ze door en om het werk heen te laten bewegen om het werk zo fysiek te ervaren. De monumentale schaal van zijn werken doet de menselijke figuur heel klein lijken binnen het geheel, waardoor de toeschouwer geconfronteerd wordt met zijn eigen lichamelijke aanwezigheid. De vormen van de sculpturen dwingen het publiek om doorheen de ruimte te bewegen, waarbij de perceptie constant verandert naargelang positie, hoek en afstand (Fontaine, 2024).

Die voortdurend bewegende perceptie komt duidelijk naar voren in Serra's reeks *Torqued Ellipses* (1990-2000): sculpturen van stalen wanden die naar binnen en buiten leunen, waardoor de gewaarwording van evenwicht en oriëntatie wordt verstoord. De manier waarop de enorme vormen in de ruimte staan, creëert een intense lichamelijke bewustwording, ondanks dat er geen gevaar is. Wanneer de toeschouwer zich door de ruimte verplaatst, ontstaat er een voortdurend bewegende ervaring van open en gesloten zichtlijnen, geluidsreflecties en echo's (Schulze, 2025).



Figuur 15: "Torqued Ellipses" van Richard Serra, 1996 (Bron: Dia Art)

De nadruk op het lichaam als een plek van spanning en conflict vertoont een parallel met *Black Swan*. In Serra's werk wordt het lichaam van buitenaf geconfronteerd met zware, fysieke massa, terwijl in de film het lichaam zelf het strijdtoneel wordt. Nina's lichaam staat voortdurend onder druk, pijn, discipline en een streven naar absolute perfectie. Dit vormt de bron van het verlies van de controle over haar eigen lichaam. In beide praktijken wordt het lichaam een weerspannige, voelbare entiteit. Ze keren zich beide af van het idee van perfectie als licht en moeiteloos door het voor te stellen als zwaar en belastend. Serra confronteert zijn publiek met externe massa, *Black Swan* toont diezelfde massa, maar geïnternaliseerd.

Er loopt ook een vergelijkbare spanning tussen controle en instabiliteit door Serra's werk en de film. Serra's sculpturen lijken soms te kantelen, alsof ze dreigen te vallen, wat lichamelijke onrust oproept bij de toeschouwer (Romaine, 2023). In de film vormt Nina's obsessie met controle en perfectie paradoxaal genoeg de oorzaak van haar mentale implosie en de instorting van haar persoonlijke grenzen. Er ontstaat zo een discrepantie tussen wat stabiel *oogt* en wat fysiek als instabiel wordt *ervaren*. Net zoals in de desoriënterende *Torqued Ellipses* wordt perceptie hier onbetrouwbaar.

Vanuit de verzameling van deze parallellen kan *Black Swan* worden opgevat als een mentale tegenhanger van Serra's werk. Waar Serra de ruimte vormt waarin lichamen zich bewegen, laat *Black Swan* zien wat er gebeurt wanneer die sculpturale ruimte zich binnen het lichaam zelf nestelt. Hierdoor vormde Serra een contextueel interessante inspiratie: hij draait de rollen van ruimte en persoon om in de zin dat de ruimte de hoofdrolspeler wordt en de mensen zich aan die wereld aanpassen. Er kan zo wel degelijk een link worden gelegd met het zelf dat beïnvloed wordt van buitenaf en zich op een bepaalde manier moet oriënteren om de verwachte voldoening te bereiken.

Repetitie als vormprincipe

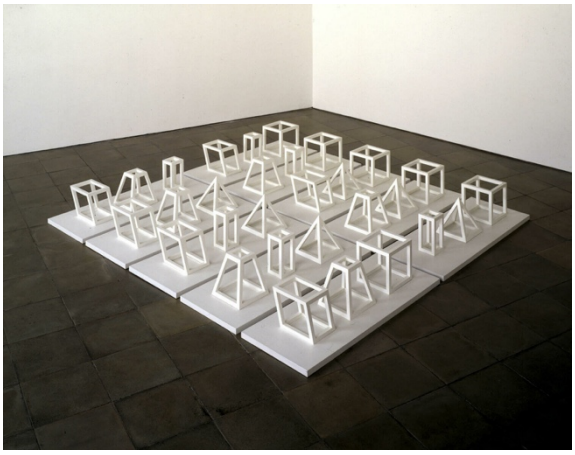
Hier wordt *Black Swan* een verhaal over zelfopgelegde controle alsook de invloeden/controle van het betrokken systeem (in dit geval het dansgezelschap). De repetities met alle dansers geven een glimp van een wereld waar lichamen constant in lijn moeten staan, voeten een exact bepaalde hoek moeten maken en armen elegant moeten bewegen. Nina's lichaam wordt door de camera geobserveerd en gevolgd met een bijna analytische precisie; alsof de camera de druk vormt die Nina steeds achtervolgt. De choreografie wordt hier gereduceerd tot een systeem van regels en stappen. Zoals haar ochtendroutine, een ritueel dat Nina's identiteit toont en versterkt. Deze vorm van zelfdiscipline geeft haar een bepaalde houvast, maar zorgt er tegelijk voor dat ze zichzelf beperkt in vrijheid.

Binnen deze context kan het conceptuele oeuvre van Sol LeWitt gelezen worden als een diepgaande redenering van artistiek handelen, waarin lichaam en uitvoering ondergeschikt worden aan voorbedachte regels en systemen.

Sol LeWitt: De Instructieve Lijn

Sol LeWitt wordt beschouwd als een zeer invloedrijke figuur binnen de conceptuele kunst, waarbij zijn praktijk kunst introduceerde als een intellectueel, methodisch proces. In tegenstelling tot de modernistische inzichten van kunst als een expressieve handeling, legde LeWitt de focus meer op het voorafgaande idee, volgens hem de werkelijke kern van het kunstwerk. Hij formuleerde deze visie in zijn essay *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), waarin hij stelt dat binnen de conceptuele kunst alle keuzes vooraf worden bepaald en de uitvoering slechts een mechanische kwestie wordt: "The idea becomes a machine that makes the art" (LeWitt, 2023, p. 1). Deze uitspraak creëert een methodologische structuur voor zijn gehele praktijk.

Structuur staat in LeWitts werk centraal, zowel in zijn tweedimensionale als driedimensionale werk. In zijn vroege driedimensionale werk, door hem 'structures' genoemd, werkte hij met fundamentele vormen zoals kubussen en rechte lijnen (*The Artist's Practice: Sol LeWitt | Art Gallery of NSW*, z.d.). Hij zet deze vormen in vanwege hun neutraliteit en weerstand tegen expressieve interpretatie. De combinatie van minimale bouwstenen met regels die geïnspireerd zijn op de wiskunde, resulteert in complexe reeksen waarin de logica van het systeem wordt blootgelegd zonder gebonden te zijn aan een narratieve of emotionele betekenis.



Figuur 16: "Geometric Structures" van Sol LeWitt, 1979 (Bron: Lisson Gallery)

LeWitt past deze benadering toe op wat later zijn bekendste oeuvre wordt: de *Wall Drawings*. Deze reeks werken bestaat uit geschreven instructies of partituren die vervolgens door anderen worden uitgevoerd op muren. Hij realiseert vrijwel nooit zelf zijn eigen muurtekeningen/schilderingen; de uitvoering wordt altijd doorgegeven aan assistenten, museummedewerkers of dergelijke. En deze uitvoering is ook telkens anders, afhankelijk van de ruimte, context en de manier waarop de regels geïnterpreteerd worden (*Sol LeWitt's Concepts and Structures | National Gallery of Art*, z.d.). Net zoals eenzelfde choreografie die aan meerdere dansers wordt opgelegd en door elk van deze dansers anders uitgevoerd kan worden. Deze manier van werken speelt ook met het spanningsveld tussen strikte structuur en de onvermijdelijke imperfectie: hoewel er precieze instructies worden gegeven, wordt elke uitvoering beïnvloed door menselijke interpretatie. De perfectie van het werk is niet gekoppeld aan het foutloos uitvoeren, maar aan de hechting aan het conceptueel kader waarbinnen de uitvoering zich bevindt (Editorial, 2026).



Figuur 17: "Wall Drawing #260" van Sol LeWitt, 2008 (Bron: MoMa)

LeWitts denkwijze strekt zich verder uit dan enkel de beeldende kunst; het blijft ook relevant binnen disciplines zoals grafisch ontwerp, choreografie en andere praktijken die zich baseren op notatie. Zijn benadering van het kunstwerk als *uitvoerbaar systeem* biedt een kritisch kader voor het analyseren van processen zoals disciplinering en abstractie. In die context is zijn oeuvre niet enkel een esthetische referentie, maar ook een methodologisch instrument om in te zien hoe perfectie geconstrueerd wordt ten koste van lichamelijkheid en subjectiviteit.

Binnen deze lens, getiteld *The Price of Perfection*, wordt LeWitts praktijk en gedachtegang ingezet als onderzoekskader om perfectie te erkennen als een systeem van reductie. Door het idee achter een werk te centraliseren en de uitvoering te beperken tot een mechanische vertaalslag, worden expressie en subjectiviteit bewust geëlimineerd. Deze logica vertaalt zich in de uitwerking van de filmbeelden van *Black Swan*. Het dansende lichaam wordt hier herwerkt tot een grafische verzameling van zwart-witte punten, waardoor het lichaam puur gelezen kan worden als een corrigeerbaar systeem van juiste en foute coördinatie. Net zoals de manier waarop LeWitt fundamentele vormen en lijnen zonder symbolische of emotionele betekenis inzet, wordt het lichaam hier gestript van haar menselijkheid en herleid tot een (logische) structuur. De lens toont zo aan dat perfectie niet ontstaat door het lichaam te verfijnen, maar door het te elimineren: het streven naar perfectie wordt steeds herhaald en het beeld onthult hetgeen daarvoor wordt opgeofferd.

One Divides, Two Converge

Lens 3: One Divides, Two Converge

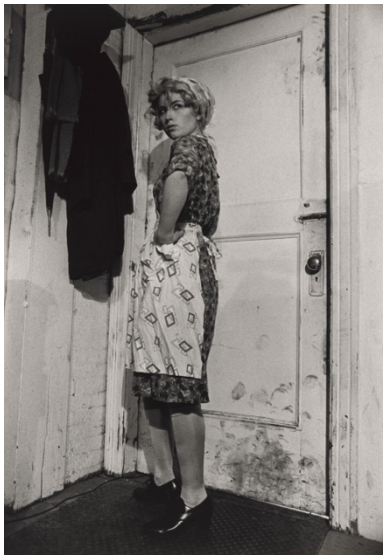
Identiteit verstrikt en in overlap

De lens *One Divides, Two Converge* onderzoekt de dualiteit, imitatie en versmelting van *Black Swan*. Deze lens focust zich op het zoeken naar eigen (onderdrukte) identiteit, alsook de spanning tussen twee identiteiten die elkaar afstoten, spiegelen, aantrekken en uiteindelijk absorberen. Het gaat hier vooral over de bewogen dynamiek tussen Nina en Lily: een band die begint als (jaloerse) fascinatie, evolueert richting rivaliteit en tenslotte uitgroeit tot een metamorfose waarin de twee verenigen tot één zelf. Er wordt waargenomen hoe identiteit een fluïde karakter krijgt wanneer twee figuren elkaar zodanig spiegelen en beïnvloeden dat ze als gevolg in elkaar overvloeien.

Verbindende naden

Cindy Sherman: Identiteitstoneel

Als invloedrijke fotografe binnen de hedendaagse kunst, is Cindy Sherman het meest gekend om haar radicale focus op identiteit als constructie. Binnen haar praktijk wordt identiteit niet benaderd als een vaste/absolute kern, maar eerder als iets performatief dat gemanipuleerd en gevormd wordt door cultuur. Hiervoor kiest Sherman ervoor om enkel zichzelf als model te gebruiken, maar nooit "als zichzelf": ze verandert haar uiterlijk om zich in de rol te zetten van verschillende culturele stereotypen om ze zo bloot te leggen. Ze richt zich vooral op de manier waarop deze beelden, vooral met betrekking tot vrouwen, worden gevormd binnen culturele domeinen zoals beeldende kunst, film, mode en massamedia. Het thema van transformatie ligt hier aan de basis van haar artistieke praktijk/proces (Lancelin, 2025).



Figuur 18: "Untitled Film Still #35" van Cindy Sherman, 1979 (Bron: MoMa)

Shermans werk kan worden opgevat als een "theater van praktijken"; ze neemt namelijk alle rollen op zich op vlak van de productie van haar beelden: fotografe, model, regisseur en het personage dat ze belichaamt. Ze is ook verantwoordelijk voor de kostuums en de make-up die ze draagt, de belichting, de setting en eventuele attributen. Door het geheel alleen te produceren geeft ze zichzelf volledig de touwtjes in handen over het eindresultaat, wat kan aansluiten bij het benadrukken van het kunstmatige karakter van representatie. De personages die ze speelt zijn soms herkenbaar of kunnen verwijzen naar al bestaande typen beelden, maar het zijn nooit rechtstreekse verbeeldingen/portretten van echte personen. In die context sluit haar (manier van) werken zich aan bij Jean Baudrillard filosofisch concept van het 'simulacrum': de identiteiten die door Sherman in beeld worden gebracht zijn geen imitaties van de realiteit, maar samengestelde figuren die aantonen hoe beeldvorming an sich in zijn werk gaat, met bijvoorbeeld film als fundering.



Figuur 19: "Untitled Film Still #21" van Cindy Sherman, 1978 (Bron: MoMa)

Een sprekend voorbeeld van deze benadering is haar reeks *Untitled Film Stills* die ze maakte tussen 1977 en 1980. Deze reeks bestaat uit 69 zwart-witbeelden waarin Sherman diverse vrouwelijke stereotypen uitbeeldt die refereren aan fictieve, herkenbare films. Denk maar aan Amerikaanse B-films, film noir en Europese cinema (*Cindy Sherman's Work: A Comprehensive Analysis*, 2025). Hoewel Sherman zelf op elke foto te zien is, zijn het uitdrukkelijk geen zelfportretten: ze toont zichzelf niet als individu, maar als component van een bredere kritische analyse van hoe vrouwen in beeld worden gebracht in film. De reeks vormt een mijlpaal binnen de feministische kunstkritiek omdat Sherman de processen die vorm geven aan vrouwelijke representatie aan het licht brengt.

Sinds de jaren 2000 experimenteert Sherman met digitale collages en gezichtsvervorming. Ze maakt foto's van delen van haar eigen gezicht en assembleert deze samen via collage tot nieuwe personages/stereotypen die als digitale maskers gezien kunnen worden. Transformatie wordt hier verder naar voren gebracht ten opzichte van haar ander werk: ze construeert letterlijk nieuwe identiteiten door het herschikken en samenvoegen van haar eigen gezicht (*New York, 2024 - Cindy Sherman Exhibition - Hauser & Wirth*, 2024). Via al deze transformatietechnieken onderzoekt Sherman verschillende thematische lagen. Het idee van identiteit als een performance blijft nog steeds het kernpunt; ze toont aan dat identiteit een rol is die men aanneemt, aanpast en herhaalt onder invloed van cultuur, media en stereotypen. Ze legt aan de hand van vertolking de artificiële en cultureel bepaalde aard

van de vrouwelijke rol in beeldende kunst bloot. Ze levert tegelijkertijd kritiek op de massamedia en de manier waarop ze vrouwen representeren door onrealistische vormgeving te normaliseren.

De thematiek die Sherman doorheen haar praktijk hanteert, vertoont heldere parallellen met *Black Swan*. Ze richten zich beide op performativiteit en de grens tussen identiteit en rol. Sherman benadert identiteit als een performatief spel dat beïnvloed en gemanipuleerd wordt door cultuur en media, en dit wordt ook getoond in de film, waarbij Nina haar huidige identiteit moet afbreken om ze vervolgens te reconstrueren om zo de Witte en de Zwarte Zwaan te kunnen belichamen.

Het motief van de spiegel speelt ook in beide praktijken een essentiële rol. Shermans foto's fungeren als vervormde spiegels op de consumptie van massamedia en hoe die de confrontatie aangaan met de toeschouwer. Stereotypen worden overdreven uitvergroot om nadruk te leggen op het feit dat de zogenaamde 'schoonheidsnormen' gebouwd zijn op leugens. In *Black Swan* fungeert de spiegel zelf als symbolische taal: Nina ziet via de spiegels een andere versie van zichzelf die ze opvat als een dreiging. Het moment waarop ze Lily confronteert en haar tegen de spiegel duwt, waardoor deze breekt, breekt die donkere zelf als het ware vrij van haar gevangenis en breekt Nina's identiteit in een dubbel persona. Zowel Sherman als Aronofsky (regisseur van de film) tonen op die manier hoe kwetsbaar een zelfbeeld kan worden wanneer identiteit te afhankelijk wordt van externe normen en verwachtingen.

De wijze waarop Sherman zichzelf in haar werken toont, altijd als een geobjectiveerd sociaal stereotype, zonder 'zichzelf' te tonen, was een fascinerend vertrekpunt voor het uitdiepen van de identiteit van deze lens. Ze legt de klemtoon op het belichamen van talloze personages met eenzelfde gezicht en nog in staat zijn om elk personage van de rest te kunnen onderscheiden: dit is artistiek gezien een interessante manier van werken. Het versterkt ook de connectie met het vermogen om meerdere rollen binnen het ballet te vervullen, en deze rollen elk een eigen identiteit te geven. Kortom: Shermans werkwijze vertoont bruikbare raakvlakken met de zoektocht naar eigen identiteit en hoe deze gevormd wordt door de buitenwereld.

Caroline Denervaud: Sporen van Beweging

Caroline Denervaud is een multidisciplinaire kunstenares met een achtergrond in klassieke en hedendaagse dans. Ze zet het lichaam in de schijnwerper als bron van vorm, ritme en betekenis. De sporen die een bewegend lichaam achter zich laat liggen, liggen aan de basis van haar visuele praktijk. Beweging wordt hier niet benaderd als iets vergankelijks, maar als iets dat een bepaald residu nalaat, een zichtbaar residu. Haar artistiek proces begint altijd vanuit een geïmproviseerde dans, waarbij zowel de bewegingen als de gemaakte tekening op camera worden geregistreerd. Binnen dit proces kan er een onderscheid gemaakt worden tussen drie fases: de performance, de traces/sporen en de registratie van het geheel (*Caroline Denervaud — Info*, z.d.).



Figuur 20: "La Promenade" van Pascaline Dargant, Caroline Denervaud painting at her studio in Paris, 2022 (Bron: Cultbytes)

In de performancefase ontstaan er geïmproviseerde bewegingen die getypeerd worden door hun sterke fysieke aanwezigheid. De manier waarop het lichaam spreekt, is via beweging die niet volgens een choreografische structuur bepaald is. In de tweede fase, het traceren, laat Denervaud sporen van haar performance achter met houtskool of inkt. Die sporen zijn ruw en zijn een direct gevolg van de voorgaande bewegingen. De herhaling en dynamiek binnen deze bewegingen zorgen voor de structuur van het eindresultaat. In de derde fase worden de voorgaande twee stappen samengebracht in een videoregistratie. Deze dient niet enkel als documentatie van het maakproces, maar als integraal onderdeel van het werk, waarbij het lichaam aanwezig blijft als energie van een afgelopen beweging (*Traces of Movement: Caroline Denervaud on the Fusion of Dance and Pain*, 2025). De abstracte spoor-composities houden een bepaalde menselijkheid vast die zichtbaar is in de contouren en de onregelmatigheid van de lijnen. De dialoog tussen controle en loslaten waarbinnen Denervaud beweegt, komt hierdoor sterk naar voren. Het loslaten wordt hier begrepen als systematische keuze, ingezet via improvisatie en impuls.

Deze werkwijze is duidelijk zichtbaar in haar eerste solo-expositie *Still Moving* (2025). De werken binnen deze tentoonstelling dragen geen individuele titels; de video's, stills en de fysieke werken worden hier als gelijkwaardig gepresenteerd. De abstracte vormen in de werken worden gelezen als residu van beweging in plaats van een reductie ervan. Het lichaam is niet fysiek aanwezig, maar voelbaar wel. De beweging blijft voortbestaan door haar afwezigheid. Choreografie wordt hier getoond als een transformatieve vorm tussen verschillende media. Doorlopende lijnen zijn zowel traces van bewegingen als de basis voor een grafisch systeem binnen de compositie. Tijd en beweging blijven evenzeer een structureel element van het gehele werk doordat de videoregistraties herhaling, ritme en sequentie integreren en weergeven (*CAROLINE DENERVAUD: Still Moving*, 2025).



Figuur 21: "Still Moving" van Caroline Denervaud, 2025 (Bron: Whitestone)

Binnen de context van *Black Swan* plaatst Denervauds werk zich binnen een bredere dialoog over lichaam en identiteit. In *Black Swan* vormt het lichaam de drager van een specifieke dimensie van identiteit: de lichamelijke performance. Nina *is* haar lichaam wanneer ze danst. Identiteit is hier fragiel, tijdelijk en constant in verandering; ze bestaat zolang haar lichaam voldoet aan de opgelegde eisen en de disciplinaire druk kan verdragen.
Bij Denervaud wordt identiteit eveneens belichaamd, maar op een andere manier. Identiteit bevindt zich hier in het lichaam als bundeling van geheugen, emotie en ritme en staat los van verbale of sociale definities. Identiteit wordt hier niet gerepresenteerd, maar getoond via sporen. In *Black Swan* implodeert identiteit intern; Denervaud laat het juist uitzetten in ruimte en materie. Kortom: een tegenstelling tussen interne belichaming en externe materialisatie van identiteit.
Diezelfde tegenstelling keert terug in de omgang met tijd en dualiteit. Dualiteit resulteert in *Black Swan* in een gesplitste identiteit die zich in een constant conflict bevindt en uiteindelijk leidt tot zelfvernietiging. Bij Denervaud is er geen nood aan vaste rollen of persona's; tegenstellingen zoals impuls en vorm, vrijheid en kader, bestaan op hetzelfde moment.
Beide benaderingen verschillen ook in het begrijpen van tijd. *Black Swan* legt het accent op de vluchtigheid van dans: de waarde van dans ligt uitsluitend in het moment zelf, het moment van uitvoering. Daarna blijft er niks meer over. Denervaud transformeert dans zodanig dat het geabstraheerd en bewaard kan worden. De tijd wordt hier vastgelegd in lijn en kleur. *Black Swan* focust op vluchtige perfectie, Denervaud op een blijvende vorm ervan.

Denervauds praktijk was eerder een inspiratie voor een voorgaande fase in het artistiek proces, een fase waar niet meer op verder gebouwd is naar het uiteindelijke werk toe. Het was an sich wel een relevante fase die later besproken wordt in de aanleiding naar de finale uitwerking.

Francesca Woodman: Het Verdwijnende Lichaam

Francesca Woodman was een artiest met een vernieuwende kijk op fotografie. Ze maakte voornamelijk zwart-witfoto's en koos voor settings met vervallen interieurs in combinatie met diverse fotografische effecten zoals gevarieerde sluitertijd, spelen met scherpte en het tonen van fragmenten van het lichaam (Tate, z.d.). Deze strategieën liggen aan de basis van haar praktijk en haar onderzoek naar identiteit. In haar werk zijn er duidelijke elementen te vinden die teruggekoppeld kunnen worden aan het surrealisme en de Europese cultuur. Ook benaderde ze identiteit over de hele lijn als vluchtig en fragiel.

Identiteit is volgens Woodman nooit statisch of eenduidig. In plaats daarvan wordt identiteit door haar weergegeven als een proces dat continu in beweging is en opgebouwd is uit meerdere lagen. Binnen Woodmans praktijk is lichamelijk zelfbeeld een sterk thema, waarbij haar eigen lichaam als het centrale materiaal wordt ingezet. Maar Woodman stapt af van het klassieke concept achter een zelfportret. Zij gaat te werk door delen van haar lichaam te verbergen voor het kader, delen onscherp te maken of haar lichaam te laten bewegen. Dit zorgt ervoor dat de perceptie van de toeschouwer belemmerd wordt, waardoor er geen stabiel beeld kan worden waargenomen, en dat is precies de intentie die Woodman voor ogen had. Het maakt dat het beeld een bepaalde afstandelijkheid/ongrijpbaarheid vertoont waar de toeschouwer niet omheen kan (Sherlock, 2013).



Figuur 22: "Self-portrait talking to Vince" van Francesca Woodman, 1977 (Bron: Vogue)



Figuur 23: "House #3" van Francesca Woodman, 1976 (Bron: Vogue)



Figuur 24: "Angels series" van Francesca Woodman, 1977 (Bron: Vogue)

De ruimtes die Woodman kiest om haar foto's in te maken, zijn als het ware uitzettingen of extensies van identiteit. Vaak zijn er vervallen, vergankelijke interieurs te zien die geen neutrale positie innemen, maar juist metaforen zijn voor iemands innerlijke toestand. Het zijn verbeeldingen van een innerlijke ruimte die niet fysiek toegankelijk is, maar toch het idee van een voortdurend veranderend zelfbeeld met zich meedragen. Metamorfose wordt hierbij ingezet als de voornaamste beeldstrategie, waarbij het lichaam verschuift, verandert, verdwijnt of versmelt met de omgeving (Fiore, 2018).

Een paradox die steeds terugkeert in Woodmans werken is het verlangen om gezien te worden en tegelijkertijd onzichtbaar te zijn. Ze toont in haar zelfportretten delen van zichzelf, maar nooit haar volledige zelf. Hierdoor wordt de onuitgesproken vraag opgeroepen of een zelfportret wel kan bestaan wanneer het 'zelf' constant in verandering is. Deze vraag en de spanning die erbij wordt uitgelokt, vormen het hart van Woodmans artistieke praktijk.

Een thematiek die Woodmans praktijk en *Black Swan* zeker gemeen hebben, is die van de fragmentatie van het zelf. In Woodmans werk is het zelf nooit in haar volledigheid afgebeeld en is het lichaam continu in beweging, wat resulteert in een vluchtig, instabiel beeld. In *Black Swan* zien we Nina's identiteit ook langzaamaan fragmenteren, wat verbeeld wordt door haar hallucinaties, verlies van controle en de groeiende verschuiving tussen het zelf en het andere.

Woodman zet zich in haar werk nooit vast aan één bepaalde identiteit, maar zorgt dat een identiteit zich niet kan laten vastleggen. Haar beelden tonen iets wat er is en tegelijk ook niet, een paradox dus, een fundament van haar eigen beeldtaal. In *Black Swan* wordt Nina's dubbelganger voorgesteld in de vorm van Lily, maar blijkt uiteindelijk een projectie van zichzelf te zijn in haar hoofd. Dit is een van de effecten van haar instortende geest. Het 'ik' is hier noch in Woodmans praktijk een stabiele kern, maar een constante schommeling van aan- en afwezigheid.

Woodmans kadragetechniek om nooit het lichaam in zijn volledigheid te tonen deelt gelijkenissen met de manier waarop bepaalde filmbeelden ook focus leggen op maar één of enkele specifieke lichaamsdelen. Dit soort beelden spelen een grote rol in de vormelijke vertaling van deze lens en kunnen zeker gekoppeld worden aan het metamorfe karakter van de beelden van Woodman.

De Dans tussen Zelf en Ander

Aronofsky speelt doorheen de film steeds met de perceptie van de kijker met de vraag of Lily daadwerkelijk een danser uit het gezelschap is, of een projectie als gevolg van Nina's paranoia. Deze lens verkiest eerder een symbolische interpretatie/visie: Lily is in dit geval een spiegel, een echo, een deel van Nina's identiteit die een bepaalde afstand houdt. Het verhaal ontwikkelt zich hier niet tot een climax van instorting, maar van vereniging. Het gaat hier om groei en de mogelijkheid om het zelf te herdefiniëren. De gehele esthetiek van deze lens oogt minder agressief dan *A Split Mind* en minder gespannen dan *The Price of Perfection*. Er wordt ruimte gemaakt voor *beweging, fluïditeit en transformatie*.

In het verlengde hiervan wordt onderzocht in welke mate artiesten zoals David Hockney en John Stezaker de constructie van identiteit benaderen als meervoudig en fragmentarisch, waarin identiteit gevormd wordt door spiegeling, duplicatie en visuele herstructurering.

David Hockney: Multiperspectief Kijken

David Hockney is wereldwijd bekend als schilder, maar zijn fotografiekunst maakt een essentieel en coherent deel uit van zijn praktijk. Voornamelijk zijn fotocollages uit de jaren '80, onder de term 'joiners', duiden een cruciale kanteling aan in zijn denken over waarneming, tijd en identiteit. Hockney bekritiseerde de traditionele fotografie om het fixeren op één standpunt op één bepaald moment (King, 2026). Hij stelt dat de camera het complexe karakter van het menselijk kijken reduceert tot een statische handeling, terwijl die juist tijdelijk en meervoudig is. Deze kritiek ligt aan de conceptuele basis van zijn fotocollages.

Hockney's 'joiners' bestaan uit tientallen of honderdtallen individuele foto's die genomen zijn vanuit licht verschoven standpunten binnen eenzelfde setting, verspreid over bepaalde tijdsmomenten. In plaats van dat hij deze foto's naadloos verbindt, toont hij met opzet de fragmentatie van de beelden samen. De randen en overlappingen blijven zichtbaar, waardoor het geheel niet gelezen wordt als een stabiel beeld, maar als een constructie van meerdere blikken tegelijkertijd. De joiners situeren zich ook binnen een gelaagde tijdelijkheid: verschillende momenten worden naast en door elkaar in één beeldvlak samengebracht, zonder bepaalde rangorde (Burnett, 2025). Zo wordt identiteit ook niet voorgesteld als stabiele toestand, maar als proces dat zich doorheen tijd en ruimte ontplooit. Identiteit ontstaat hier door aandacht en interactie met de ruimte. Het oog



Figuur 25: "Billy Wilder lighting his cigar" van David Hockney, 1982 (Bron: My Art Broker)

verkent het hele oppervlak, verbindt de waargenomen fragmenten en construeert zo een tijdelijk verband zonder deze te definiëren. Het beeld functioneert hier als een open speelveld van ervaring.

Het werk ondermijnt de notie van het beeld als transparante representatie en opent in plaats daarvan een ruimte waarin kijken, ervaren en interpreteren in constante beweging zijn. Het is het weigeren van stabiliteit dat Hockney's praktijk relevant houdt voor hedendaags onderzoek naar identiteit en perceptie. Hockney's fotografisch oeuvre toont aan hoe fragmentatie, meervoudig perspectief en gelaagde tijdelijkheid kunnen werken als kritische tegenhanger van de lineaire waarneming (King, 2026). Door beelden te gaan construeren vanuit verschillende standpunten en momenten, wijst Hockney het idee van een stabiel, eenduidig beeld af en wordt het kijken benaderd als een subjectief, tijdelijk proces.



Figuur 26: "The crossword puzzle, Minneapolis, January 1983" van David Hockney, 1983 (Bron: Artnet)

Binnen deze lens wordt identiteit binnen de filmbeelden van *Black Swan* niet lineair verteld, maar visueel ontrafeld en opnieuw verenigd. Net als bij Hockney zal de breuk zichtbaar blijven: de ontmoeting tussen twee identiteiten wordt getoond in overlappingen, verschuivingen en spiegelingen, waardoor de identiteiten naast elkaar leven in een constante spanning. Het beeld dient hier als ruimte waarin de innerlijke confrontatie tussen de twee voelbaar wordt gemaakt.

John Stezaker: Snijdende Identiteiten

John Stezaker ontwikkelde sinds de jaren '70 een consistente artistieke praktijk binnen de collagekunst die een kritische houding aanneemt naar representatie, identiteit en de verspreiding van beelden in de moderne (beeld)cultuur. Hij benaderde fotografie vanuit een introspectief en beeldtheoretisch perspectief, waarbij de focus ligt op de werking van het beeld. Zijn werk onderzoekt wat er gebeurt met betekenis wanneer beelden van hun oorspronkelijke context worden onttrokken en gereconstrueerd (*John Stezaker | Artnet*, z.d.). In een interview met Yuval Etgar benadrukt Stezaker dat fotocollage voor hem een manier is

om de ruimte tussen beelden zichtbaar te maken en om de leegte en discontinuïteit onder de overvloed aan beeldcultuur te onthullen (Etgar, 2017, p.49). Beelden worden zodanig in een spanningsvol verband gelegd, waarbij hun incompatibiliteit op de voorgrond treedt.



Figuur 27: "Marriage I" van John Stezaker, 2006 (Bron: Saatchi Gallery)

In deze beeldtaal staat identiteit centraal, maar zit er ook een problematische rol aan verbonden. De leesbaarheid in Stezakers collages wordt constant verstoord door gezichten in portretten te splitsen, bedekken of vervangen door schaduw, landschappen of juist andere gezichten. Het gezicht, traditioneel gezien de drager van individualiteit, wordt hier een instabiel oppervlak waar projectieherkenning overheerst. Bijvoorbeeld in zijn reeks *Film Portraits* uit de jaren 2000 worden mannelijke en vrouwelijke filmsterren geïntegreerd tot hybride figuren, met als gevolg dat identiteit en gender versmolten worden in een dubbelzinnig beeld (Saatchi Gallery London, 2023). Ze zijn noch volledig één, noch twee: ze bestaan in een blijvende staat van spanning en aantrekkingskracht.



Figuur 28: "Marriage (Film Portrait Collage) XLV" van John Stezaker, 2007 (Bron: Saatchi Gallery)



Figuur 29: "Marriage (Film Portrait Collage) XXVII" van John Stezaker, 2007 (Bron: Saatchi Gallery)

Binnen een hedendaagse context is Stezakers oeuvre nog steeds relevant, omdat het een interessant alternatief biedt voor uitdrukkelijk narratieve beeldstrategieën. Zijn collages presenteren identiteit als een construct dat zich opbouwt uit breuk, imitatie en verlangen. Hierbij creëert Stezaker een soort visueel denkkader waarin identiteit niet gewoon wordt afgebeeld, maar geactiveerd wordt: in de spanning tussen de beelden, de ervaring van de kijker en de tegenstrijdige dualiteit die zijn werk doorsijpelt (Lumluxart, 2024). Deze methodiek trekt zich door in de lens *One Divides, Two Converge*, waarbij identiteit fragmentarisch uiteenvalt en versmelt. Net als bij Stezaker komt identiteit hier tot stand tussen de beelden: twee personen confronteren elkaar, trekken elkaar aan en fuseren geleidelijk aan tot een instabiel figuur. Het beeld fungeert hier als een plaats van spanning en verlangen, waarin onderdrukking, projectie en het verlies van het zelf zichtbaar worden door vormelijke breuk en vervorming.

Binnen deze lens worden Hockney en Stezaker relevant doordat ze allebei identiteit benaderen als een voorstelling die voortkomt uit de verhouding tot een ander beeld. Hockney toont met overlappingen in perspectief zien hoe een beeld geconstrueerd kan worden door een versmelting van meerdere standpunten. Stezaker richt de focus meer op twee overvloeiende identiteiten die resulteren in een hybride figuur, wat inhoudelijk al meer in lijn ligt met de onderliggende verhaallijn van deze lens. Hockney breekt een beeld open om het vervolgens te herschikken als dynamisch geheel. Stezaker accentueert de breuk en discontinuïteit tussen de figuren.

Lijnvoering als kernvisie, of een artistiek statement

De voorgestelde lenzen vormen de artistieke achtergrond waarop *Black Swan: Refracted* gebouwd werd. Ze zijn te vergelijken met de visuele structuur van een historisch gelaagde kaleidoscoop die de eigen praktijk en artistieke opvatting in een bredere context situeert. Een hedendaagse artistieke praktijk kan niet meer vanuit een conceptuele en visuele leegte beginnen, gewoonweg omdat onze ogen, ons geheugen, ons lichaam en verstand altijd al door beelden gevormd zijn.

Een optie is natuurlijk om dit allemaal tijdelijk tussen haakjes te plaatsen en te beweren dat een artiest van nul of op een wit blad kan beginnen. Deze optie lijkt echter ongeloofwaardig, omdat we in de laatste jaren altijd zijn vertrokken vanuit het lezen en analyseren van andere beelden, van de Ander als beeld en object.

Maar de waarneming en beeldvorming hoeven niet zozeer te vertrekken vanuit de eeuwenoude correlatie tussen hand en oog. Dit artistieke project vertrekt van de veronderstelling dat het hele lichaam en diens bewegingen een manier zijn om te kijken en beelden te maken. Toch is niet om het even welke beweging ook een artistieke kijk op de wereld. Daarom wordt er hier vertrokken vanuit de dans, vanuit het *gechoreografeerde lichaam* als een beeldvormend lichaam.

De essentie van dit artistiek onderzoek situeerde zich dus altijd bij de intrige om de fysieke belasting van dans op een vernieuwende, visuele manier weer te geven. Deze intrige is voortgekomen uit het feit dat dans vaak opgevat wordt als licht en gewichtloos: een elegante verschijning. Maar in de werkelijkheid schuilt er heel wat discipline en fysieke pijn achter het bereiken van het hoogtepunt van gewichtloosheid. Het is een interessante tegenstelling die een diepere gedachte vormt binnen het onderzoek.

Een danser ervaart een enorme druk om zodanig licht en moeiteloos over te komen. Hoe meer discipline en hoe harder de danser/performer zichzelf lichamelijk pusht, hoe dichter de danser komt bij dat punt van perfectie. De bewegingen ogen alsof ze zonder inspanning worden uitgevoerd, alsof men door de ruimte 'zweeft'. Mijn eigen inbreng maakt de fysieke en mentale druk juist zichtbaar, hetgeen dat vaak achter de schermen van een performance verborgen blijft.

Er bestaan uiteraard uitzonderingen, zoals performances die expliciet focussen op herhalende bewegingen of fysieke pijn. In dit soort performances wordt de druk van de dans met bewuste intentie uitvergroot en ingezet. De focus hier ligt echter meer op de dansstijl waarin ikzelf het meest inzicht heb, namelijk ballet. Niet enkel vanwege de persoonlijke kijk en ervaring, maar ook omdat het algemeen geweten is dat ballet een heel elegante dansstijl is die tegelijkertijd een van de zwaarste is om te beoefenen. Dat contrast sprak me sterk aan en heeft de aanleiding gevormd om het onderzoek in deze richting verder te zetten.

Discipline, het zit tussen de oren

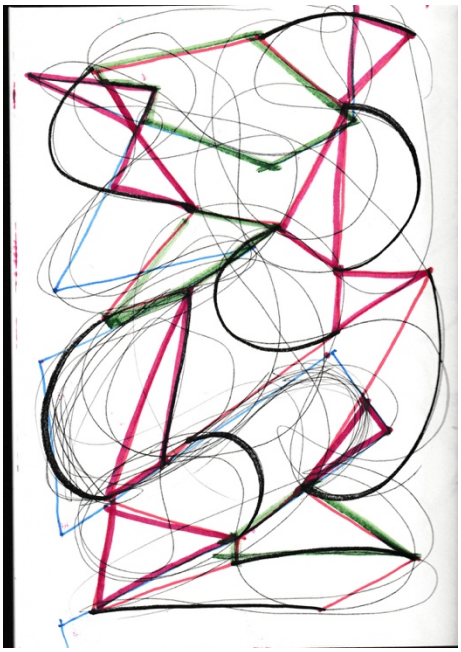
Het project dat uit dit onderzoek is voortgekomen, is initieel vanuit een andere invalshoek gestart. Het begon namelijk met een focus op audio(visuele) experimenten waarbij de omgevingsgeluiden en geluiden van achter de schermen van een balletopvoering als basis werden gebruikt. Hierbij werd gedacht aan ademhaling, voeten die op verschillende manieren de grond raken, herhalende bewegingen die herkenbaar werden door repetitieve klanken, of momenten waarop er een fout wordt gemaakt en er een anomalie ontstaat binnen dat vaste ritme.

Deze insteek had echter minder potentieel voor verdere ontwikkeling dan verwacht, voornamelijk omdat de persoonlijke connectie met het onderzoek steeds verder te zoeken was. Dat besef vormde een cruciaal kantelpunt binnen de zoektocht: hoe kan er een vernieuwende inbreng gegeven worden aan het contrast tussen de zware lichamelijke druk en de lichte elegantie van ballet, zonder het verlies van eigen expressie? Naarmate het verdiepen in de auditieve experimenten vorderde, hoe groter de afstand werd tussen het onderzoek en de persoonlijke 'spark'. Vandaar de beslissing om een stap terug te nemen van het auditieve aspect.

Waarom dan de aanvankelijke interesse? In mijn eerder artistiek onderzoek is audio vrijwel altijd een onbesproken onderwerp geweest. Geluid heeft nooit de rol als vast element gekregen, waardoor het op het eerste gezicht een verfrissende aanpak leek. Bij nader inzien bevond deze aanpak voor dit onderzoek zich te ver in het onbekende terrein om er voldoende passie en gewenste resultaten uit te halen/in te vinden. Om deze reden werd er verder gezocht naar een nieuwe invalshoek.

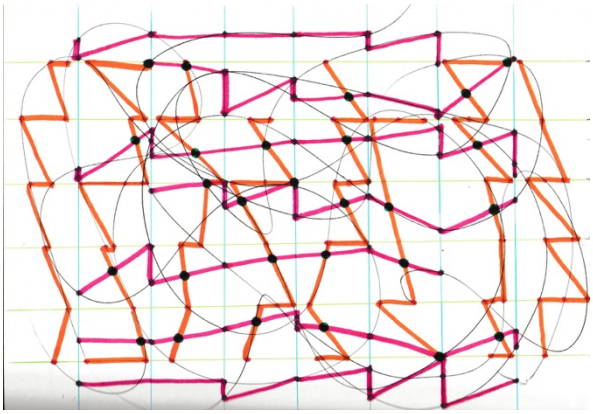
De Dansende Lijn

De nieuwe insteek nam de vorm aan van het interpreteren van dans als vloeiende lijnen binnen een compositie. Deze composities waren opgebouwd uit continue lijntekeningen die gemaakt werden aan de hand van een reeks geïmproviseerde bewegingen. Er werd ook inspiratie genomen uit 'neurografisch tekenen'. De tekeningen vertelden op zich nog niet veel, maar het doel was om een zekere gelaagdheid toe te voegen waar uiteindelijk wel betekenis en context aan kon worden gekoppeld.



Figuur 30: Experiment intuïtieve lijnen

Als volgende stap werden deze tekeningen geanalyseerd op basis van vaste patronen die voortkomen uit ballet. Binnen ballet wordt er altijd gewerkt met tellen om het ritme en de maat van de muziek overeen te laten komen met de choreografie/dans. Daarom werd er gebruikgemaakt van rasters van vier en van acht tellen, de meest



Figuur 31: Experiment rasterverdeling lijntekening

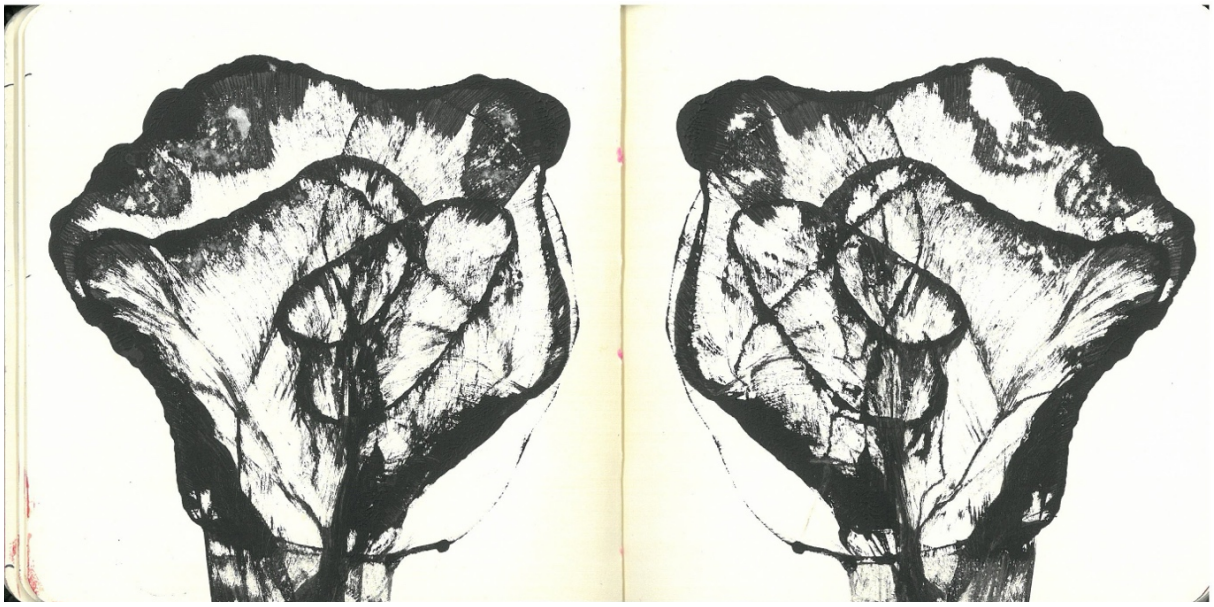
gebruikte maatverdelingen. Door deze rasters werden er snijpunten met de lijntekeningen zichtbaar, die konden dienen als mogelijke rustpunten. Het doel van deze experimenten was om de lijntekeningen om te zetten in een soort blueprint voor nieuwe choreografieën, waarbij de richting en rust al op voorhand werd bepaald door de tekeningen, de compositie en de manier waarop de lijnen zich tot elkaar en de snijpunten verhouden.

De tekeningen werden vervolgens uitgebreid naar vlakcomposities die meer invloeden namen van neurografische kunst. De persoonlijke connectie en interesse in het proces werd weer sterker. Het werken rond lijnen en het implementeren van manuele technieken binnen een vakgebied dat doorheen de jaren steeds meer gedigitaliseerd wordt, voelde op zich al aan als een verfrissing.

Toch liep dit onderzoek ook niet van een leien dakje. Hetzelfde knelpunt zou ook in latere experimenten terugkomen. De grootste struggle zat hem in het vinden van een contextuele houvast waaraan deze vormgeving gekoppeld kon worden. De interesse in de zekere technieken was aanwezig, en de manier waarop ik als vormgever hier werd ingezet ook, maar het verhaal dat hiermee zou worden verteld was nog zoek. Het was een zoektocht naar een inhoud die gevisualiseerd kon worden via deze technieken.
Het knelde vooral bij het onderscheid maken tussen het vertalen van een verhaal door middel van een techniek en het ontwikkelen van een visuele taal vanuit een bepaald perspectief/narratief. Een begrip dat doorheen dit proces aan mij werd geïntroduceerd, was post-rationalisatie. Dit houdt in dat er een betekenis of context pas aan een vorm wordt gekoppeld nadat deze vorm reeds is ontstaan. Met andere woorden: er wordt een vorm gecreëerd op basis van interpretatie of impuls, en nadien wordt er pas nagedacht over hoe deze vorm een inhoudelijke lading kan krijgen. Het drong tot me door dat dit een constante was binnen de experimenten die reeds waren uitgevoerd. Het was een belangrijk inzicht binnen dit traject, waardoor de aanpak kon worden bijgestuurd en er uiteindelijk wel vanuit een inhoudelijke 'kapstok' kon worden vertrokken.

Druk gedrukt

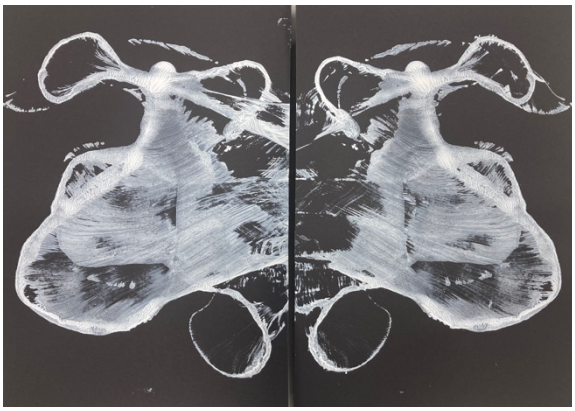
Post-rationalisatie speelde vooral een rol binnen de laatste vormelijke experimenten. Deze vormden namelijk de meest directe aanzet tot het onderzoek dat later werd voortgezet en verdiept. Het gebruik van de lijn als materiaal of drager bleef me stimuleren om deze visuele experimenten verder te onderzoeken. Op dit punt van het proces nam het vormelijke aspect nog de bovenhand, zonder rekening te houden met een bepaald perspectief binnen het gekozen onderwerp. In plaats van de lijncomposities aan te houden, is de focus verschoven naar het tekenen als handeling op zich. Door de lijn als materiaal, drager en boodschap te proberen in te zetten, is het doel om zo veel mogelijk eigen inbreng te laten doorschemeren binnen het onderzoek.



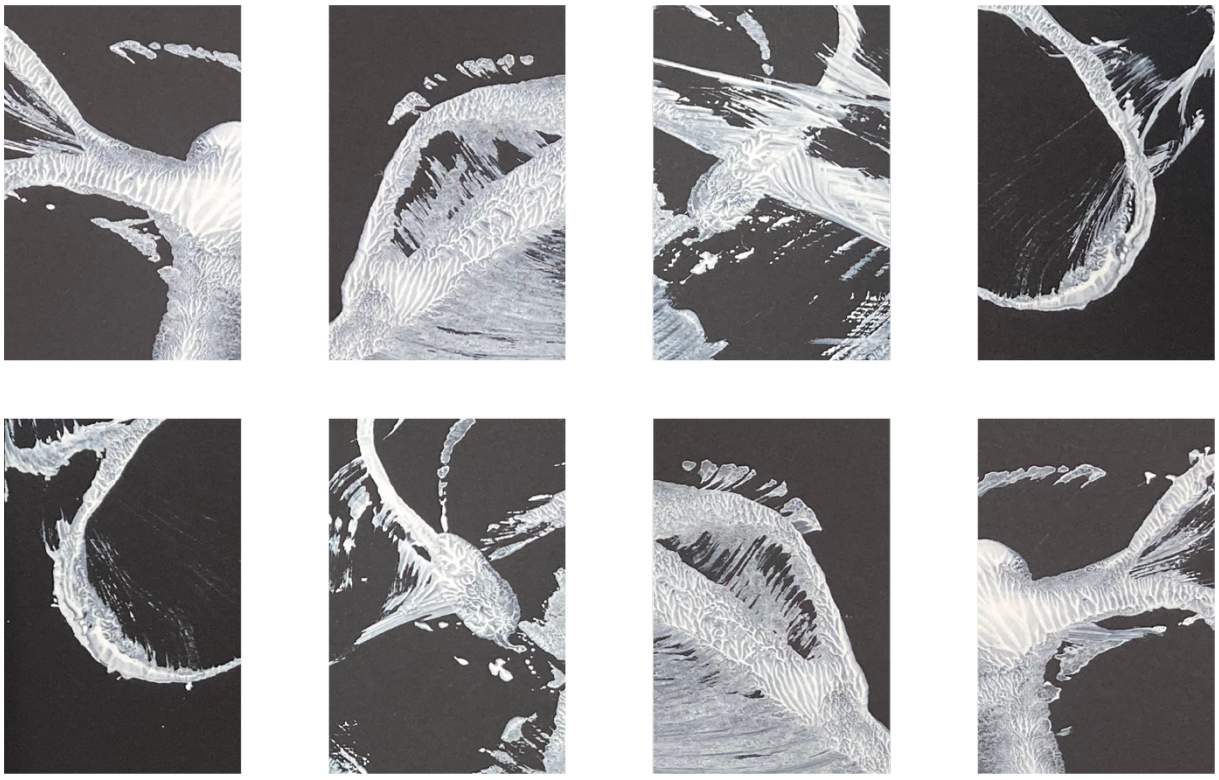
Figuur 32: Eerste drukexperiment 'string painting'

Het bewust afzetten tegen deze aanpak van tekenen heeft geleid tot het zoeken naar een andere techniek. Een techniek die net buiten de comfortzone lag, maar wel voor interessante resultaten zorgde: string painting. Dit is een techniek waarbij een stuk touw of draad volledig doordrenkt wordt in verf of inkt en vervolgens in een bepaalde vorm op papier of een andere drager wordt gelegd. Daarna wordt er druk uitgeoefend op de draad, door bijvoorbeeld een tweede drager of een zwaar object erover te plaatsen. Vervolgens wordt de draad onder de druk vandaan getrokken in één beweging. Deze handeling zorgt voor spanning op de draad, waardoor de verf/inkt een specifieke (en onvoorspelbare) afdruk achterlaat op de gekozen drager. Uit deze experimenten zijn verschillende composities ontstaan. De interesse lag hier vooral bij het spiegelende effect dat gecreëerd werd door op twee dragers tegelijk te drukken.

De vormen die uit deze composities kwamen, spraken visueel aan. De volgende uitsneden zijn gemaakt als een soort mini-analyse om zo te onderzoeken of bepaalde 'frames' meer spanning kunnen oproepen of het gehele beeld kunnen versterken. Zo ontstond er een diepere focus op het verschil in dikte van de lijnen en de (lege) ruimte tussen de lijnen en hoe deze visueel met elkaar interageerden. Sommige cadrages gaven de illusie van een spier die onder spanning wordt gezet, wat gelinkt kon worden aan de lichamelijke belasting die centraal staat in dit onderzoek.



Figuur 33: Inverted drukexperiment



Figuur 34: Kadrages van drukexperiment, op zoek naar spanningspunten

Een andere interessante observatie was de variatie in resultaten doorheen de experimenten. Dat is een vrijheid van deze techniek op het vlak van materiaal, vorm en kleur. Toch verscheen opnieuw hetzelfde struikelblok als bij de voorgaande experimenten. Hoewel de beelden vormelijk sterk waren, vertelden ze geen verhaal. Er was geen inhoudelijk kader aan gekoppeld.



Figuur 35: Drukexperiment met positieve en negatieve print

Er zat wel potentieel in de bewegingen die gemaakt werden tijdens het uitvoeren van de techniek. De bewegingen gemaakt door de handen/armen hadden eventueel een basis voor een vertaalslag kunnen vormen in combinatie met het visuele beeld als resultaat. Maar ook hier ontbrak dus een contextuele houvast. Er was geen duidelijk inhoudelijk onderzoek, onderwerp of perspectief waarmee deze beelden in relatie konden worden gebracht tot bestaande artistieke praktijken of theoretische kaders waarin andere kunstenaars of ontwerpers hun werk hebben ontwikkeld.

De beelden waren letterlijk wat ze waren: pure beelden. Een combinatie van lagen van vorm, materiaal en beweging. Ze ontstonden niet vanuit een bepaalde inhoud of invalshoek, maar vanuit improvisatie op een intuïtieve manier. Dit was een tweede struggle binnen het proces. Het gaf het gevoel dat telkens als er een stap progressie werd gemaakt, er uiteindelijk drie stappen terug moesten worden gemaakt.

Op dat moment was het duidelijk dat het noodzakelijk was om een inhoudelijke houvast te vinden, een kapstok waaraan mijn werk kan opgehangen worden. Het tonen van mezelf als vormgever is niet enkel het doel op technisch vlak, maar ook op vlak van het (kunnen) visualiseren van gevoelens en gedachtegang binnen een onderwerp: de vragen die worden opgeroepen, de inzichten die daaruit voortkomen en hoe ze uiteindelijk hun vorm krijgen.

Het spiegelende effect dat uit de druktechnieken resulteerde was een aanzet om na te denken over spiegeling en reflectie als inhoudelijk thema binnen de beeldende kunst. Welke artiesten of praktijken hielden zich bezig met spiegels, reflecties en dubbelzinnigheid? En kan dit als onderzoekslijn voor voldoende diepgang zorgen? Tegelijk was het behouden van de connectie met dans nog steeds belangrijk. Tijdens het uitvoeren van de druktechnieken verscheen er een vorm van een geïmproviseerde dans in de bewegingen van mijn handen. Het was een element dat net te klein was om op te bouwen, maar niet klein genoeg om los te laten.

Op dat moment werden er me drie elementen duidelijk die doorheen het gehele proces tot dan toe aanwezig waren: ballet als dansvorm en als onderzoekssubject, de lijn als drager en vertaler en spiegeling als verdubbeling of dubbelzinnigheid. En een van de eerste associaties die met deze elementen werd gemaakt wanneer ze werden samengebracht, was de film *Black Swan*.

Van Rode Draad naar Zwarte Zwaan

Black Swan is een film uit 2010 met Natalie Portman in de hoofdrol. Het plot was me licht bekend, met nadruk op één specifieke scène die de afgelopen jaren hier en daar op sociale media voorbij is gekomen. Het gaat om de scène waarin het hoofdpersonage Nina fysiek transformeert in de Zwarte Zwaan uit het klassieke balletstuk *Het Zwanenmeer*. De kijker wordt hier niet beschouwd als het publiek van het ballet zelf, maar als waarnemer van hoe Nina's lichaam zichtbaar verandert (doorheen het verhaal). De reden waarom precies deze scène zo'n indruk heeft nagelaten, is vanwege een persoonlijk verborgen interesse in films met een subtiele verwijzing naar body horror.



Figuur 36: Openingsscène Black Swan, Darren Aronofsky, 2010 (Bron: Fox Searchlight Pictures)

Horrorfilms spreken me normaliter niet aan, maar er is iets bijzonder fascinerends aan het idee van het lichaam dat zich fysiek vervormt/transformeert. Dat aspect wist de aandacht vast te houden, zelfs zonder het gehele verhaal te kennen of te begrijpen. Het drong op dat moment door dat dit een geschikte kapstok kon vormen om eigen perspectief en vormgeving aan te koppelen en zo een eigen verhaal te vertellen. Niet enkel op basis van wat de film expliciet toont, maar ook de kleinere subplots die in de film verborgen zitten en via eigen onderzoek meer naar de voorgrond gebracht kunnen worden (Final Girl Digital, 2023). Op die manier heeft het huidige onderzoek zijn fundering gekregen.

De eerste stap was het bekijken van de volledige film om te begrijpen waar deze transformatie precies vandaan komt. Het doel was om te achterhalen wat er zich afspeelt in het hoofd van de protagonist en welke onderliggende verhalen er in de film aanwezig zijn. Veel van deze elementen komen pas naar voren wanneer er aandachtig en analytisch naar wordt gekeken.



Figuur 37: Nina als de Witte Zwaan, Darren Aronofsky, 2010 (Bron: Fox Searchlight Pictures)



Figuur 38: Nina als de Zwarte Zwaan, Darren Aronofsky, 2010 (Bron: Fox Searchlight Pictures)

Voor de gemiddelde kijker wordt hier het verhaal verteld van een ballerina, Nina, die de hoofdrol krijgt in een nieuwe productie van het klassieke ballet *Het Zwanenmeer*. Tijdens de film wordt echter duidelijk dat Nina zowel fysiek als mentaal worstelt met de immense druk die haar wordt opgelegd na het pakken van deze rol. In tegenstelling tot het oorspronkelijke ballet, moet ze namelijk zowel de fragiele, onschuldige Witte Zwaan als de sensuele, duistere Zwarte Zwaan dansen. Ze vertolkt dus zowel het hoofdpersonage als haar duistere tweeling/spiegeling.

Voor zowel de toeschouwer van het ballet als de kijker van de film wordt het daardoor steeds moeilijker om de twee van elkaar te onderscheiden. De grens tussen wit en zwart, licht en duister, vervaagt steeds meer doordat het contrast tussen beide door eenzelfde lichaam en gezicht wordt verbeeld.

Daarnaast laat de film de kijker na met meerdere open vragen (die niet expliciet worden beantwoord). Maar het is net die openheid die de film zo bijzonder intrigerend maakt om in te verdiepen. Hoe kunnen deze open vragen en verborgen verhaallijnen door middel van vormgeving gevisualiseerd (of zelfs beantwoord) worden?

Na de film een aantal keer bekeken te hebben, was de volgende stap om een analyse te maken op basis van de verschillende vervlochten verhaallijnen die het geheel van de film vormen. In deze analyse is het doel ze juist uit elkaar te trekken en enkele hiervan afzonderlijk dieper uit te graven om op zoek te gaan naar een visuele taal die de essentie van elk van deze verhalen blootlegt en ze naar de voorgrond brengt.

Het doel van deze verhaallijnen afzonderlijk te gaan onderzoeken, is om ze elk door hun eigen lens te bekijken. Zo zou het verhaal van de film steeds worden benaderd vanuit een ander perspectief, gekoppeld aan hun eigen visuele taal. Door me te verdiepen in verschillende analyses en interpretaties van de film, heeft dit voor nieuwe inzichten gezorgd die het proces aanzienlijk verrijken. De voornaamste vraag die nog onbeantwoord bleef, was welke plotlijnen inhoudelijk het meest aanspraken om door te trekken in het project. Uiteindelijk kwamen er drie plotlijnen naar voren die naar (mijn) observatie de kern vormden en samen drie nieuwe lenzen op het verhaal van de film zouden kunnen creëren. Deze werden eerst inhoudelijk geanalyseerd vanuit de film om een concrete contextuele basis te vormen voor latere uitwerking.

De eerste omvat de psychologische horror met een focus op de mentale ontregeling van Nina die leidt tot haar transformatie. De buitenwereld is hier niet langer een neutrale ruimte, maar heeft een constante invloed op Nina's psyche en hoe de grens tussen echt en illusie voor haar verdwijnt. Het gaat hier dan ook om de druk die wordt opgelegd om alles volgens een bepaalde richtlijn op te volgen en er niet van af te wijken. Emoties worden uitgedrukt, maar niet op een rauwe of ongecontroleerde manier; niet op een persoonlijke manier.



Figuur 39: Hallucinatiescène, Darren Aronofsky, 2010 (Bron: Fox Searchlight Pictures)

De tol die gevraagd wordt van een danser om het punt van ultieme perfectie te bereiken, komt sterk naar voren in *Black Swan*. Dit vormt ook de basis voor de tweede lens. Mijn eigen ervaring binnen de balletwereld toonde aan dat er een andere kijk op bestaat ten opzichte van een complete buitenstaander. De persoonlijke drang van het streven naar perfectie manifesteert zich hier en daar nog en lijkt diep geworteld te zitten in mijn verleden in het ballet. De vraag over wat een danser bereid is te doen/te offeren om die perfectie te treffen, en hoe ver iemand kan gaan zonder er volledig bewust van te zijn, is een centraal thema. Perfectie is hier niet enkel een ideaal; het is een drijvend fantasme, een inherente kracht die de danspraktijk motiveert.



Figuur 40: Nina en Lily in de danszaal, Darren Aronofsky, 2010 (Bron: Fox Searchlight Pictures)

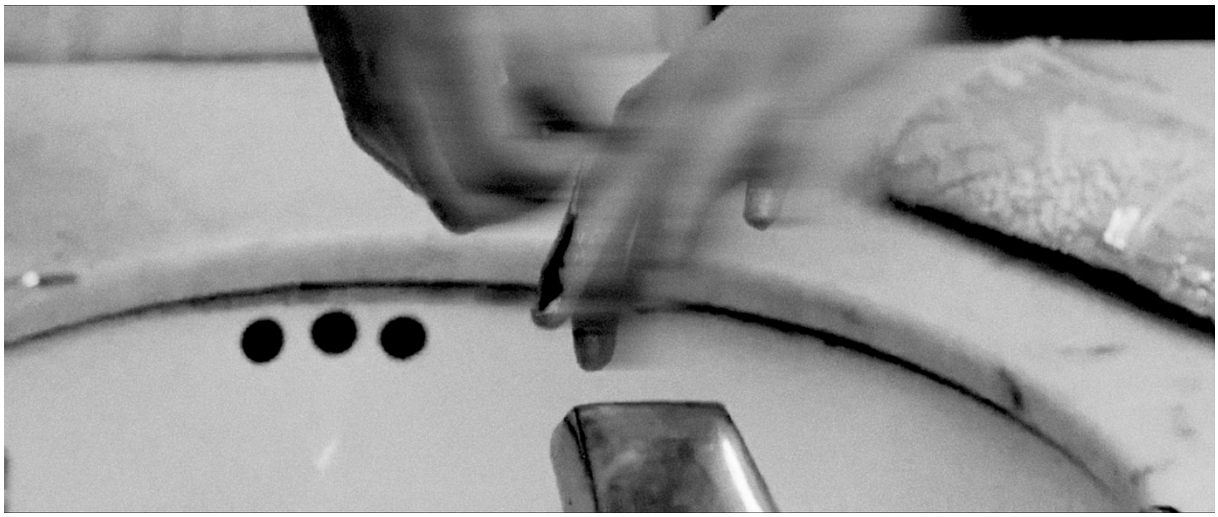
De derde en laatste plotlijn die wordt uitgediept, is Nina's zoektocht naar haar eigen identiteit. Het gaat hier niet enkel over wie ze is als ballerina, maar ook over wie ze is los van haar rol en de verwachtingen die haar worden opgelegd. Wie is Nina als persoon en hoe zoekt ze haar plaats in de wereld? Het is een emotionele rollercoaster die de aandacht van de kijker blijft vasthouden door het verhaal. De wereld waarin Nina zich bevindt (en bijna door geconsumeerd wordt), laat weinig ruimte voor haar om haar eigen lichaam, seksualiteit en zelfstandigheid te ontdekken. Haar mogelijkheid haar eigen identiteit te ontwikkelen wordt belemmerd door de druk van haar omgeving (het gezelschap, haar moeder, …). Dit vormt één helft van deze lens. De andere

helft is de sterk aanwezige dualiteit in de film. Nina's antagonist, Lily, belichaamt alles wat zij niet is, of wat haar niet wordt toegestaan om te zijn. Lily is charismatisch, sensueel, extrovert en verleidelijk. Het maakt haar in zekere zin menselijker. Ze vormen dus een duidelijke archetypische tegenstelling: die tussen onschuld en zinnelijkheid.

Op een bepaald punt versmelten deze identiteiten met elkaar en omarmt Nina haar donkere wederhelft, het deel dat ze al die tijd onderdrukt heeft. Dit wordt geuit in haar transformatie tot de Zwarte Zwaan. Deze drie plotlijnen komen inhoudelijk in de film het sterkste naar voren en vormen de kern van het verhaal waarrond de wereld in Aronofsky's ogen gecreëerd is. Het vormt ook de basis van mijn verdere onderzoek en voor de vraag hoe deze thema's visueel vertaald en uitgewerkt kunnen worden.

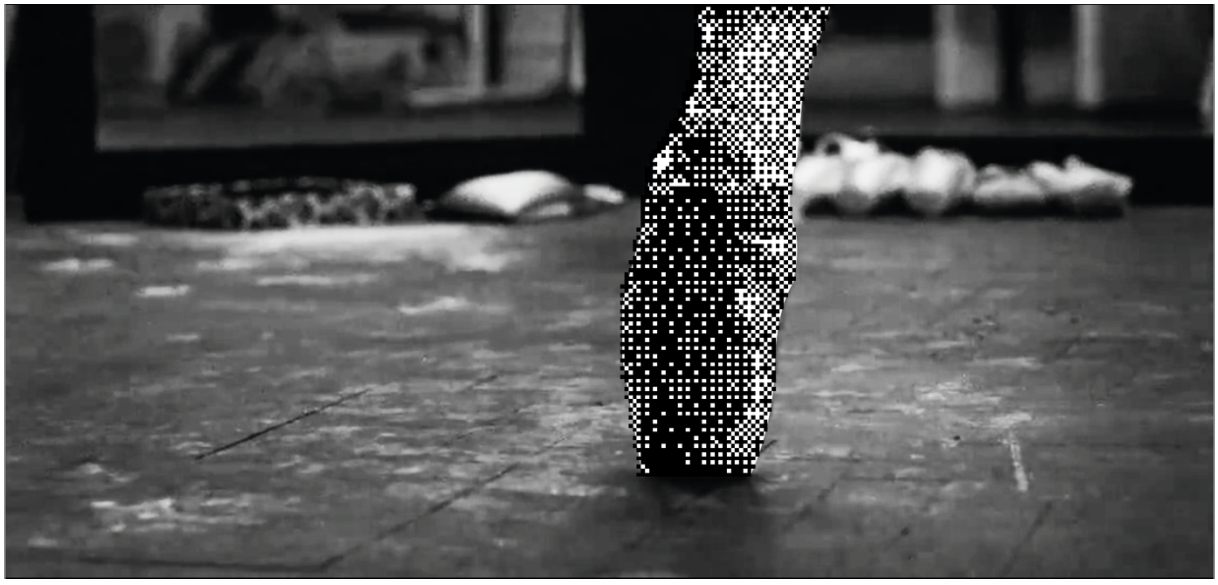
Voor het onderzoek naar de visuele taal werd er gekeken naar de manier waarop lijnen worden ingezet binnen de beeldende kunst en grafisch ontwerp, alsook hoe ze het gevoel van elke lens kunnen versterken. Het uitgangspunt is dat de film door elk van de eerder geanalyseerde lenzen kan worden bekeken en dat deze elk een eigen beleving oproepen bij de toeschouwer-lezer. Vanaf dit punt begon het uitwerken van de specifieke visuele benaderingen voor de lenzen.

De eerste lens, *A Split Mind*, richt zich op Nina's mentale ontregeling/ontrafeling. Haar mentale toestand is doorheen het verhaal continu in verandering. Haar omgeving wordt steeds een grotere trigger voor de hallucinaties en paranoia, met als gevolg dat ze verder wegdrijft van de realiteit. De grens tussen illusie en werkelijkheid wordt alsmaar fijner, tot op het punt dat de twee met elkaar versmelten. Het interessante hierbij was de vormelijke vertaalslag via motion blurring en gebroken/gekraste lijnen. Deze lijnvorming staat in directe relatie tot het verhaal. Nina's hallucinaties uiten zich namelijk in zelfverwonding: wanneer ze zich in een mentale episode bevindt, is haar opengekrabde rug te zien. Het kan geïnterpreteerd worden als een poging om terug te trekken naar de realiteit. Dit werd een belangrijk vertrekpunt om te experimenteren met het integreren van werkelijke krassen/breuken in het werk. Op die manier kon er visueel verwezen worden naar Nina's mentale aftakeling, door de beschadiging door te trekken.



Figuur 41: Visueel experiment "A Split Mind"

De tweede lens, *The Price of Perfection*, focust op de tol van perfectie. De link met beweging was hier vrijwel onvermijdelijk. Alles wat binnen ballet met perfectie te maken heeft, draait om beweging en de fysieke dimensie van dans. De innerlijke/mentale toestand van de danser blijft voor de toeschouwer zo goed als onzichtbaar; de voornaamste focus gaat naar het lichaam en de vormen die ermee worden gemaakt. Welke posities kan het lichaam innemen in de ruimte? Welke lijnen maakt het lichaam in beweging?
Binnen deze lens neemt de lijn het perfectionistische karakter van de bewegingen van ballet over. Zowel Nina als de lijn fungeren hier als de verteller: er wordt in de beelden meer focus gelegd op de shots van het bewegend/dansend lichaam. Deze beelden worden dan ook gepaard met een pixel/stipple-effect. Hierbij worden lichamelijke onderdelen gereduceerd tot zwarte en witte punten die in verband staan met het lichaam als manipuleerbaar en corrigeerbaar object. Het geheel vormt een weerspiegeling van discipline, controle en perfectie.



Figuur 42: Visueel experiment "The Price of Perfection"

De derde lens, *One Divides, Two Converge*, behandelt Nina's zoektocht naar haar identiteit en haar confrontatie met een deel van zichzelf dat ze haar hele leven heeft onderdrukt. Deze lens omvat niet enkel haar fysieke transformatie in de Zwarte Zwaan, maar ook een identitaire heropbouw. De Nina aan het einde van de film is niet dezelfde Nina waarmee het verhaal begint. Haar mentale toestand wordt volledig afgebroken en opnieuw opgebouwd tot een nieuwe identiteit. Binnen deze lens is het aspect van vervorming essentieel. De beelden worden zodanig gemanipuleerd aan de hand van blur trails en transparante overlays dat de herkenbaarheid van Nina gedeeltelijk wordt ontnomen. De lijn is hier vloeiend en continu, waardoor deze zich vervormt naargelang de transformatie waarnaar verwezen wordt in de beelden.



Figuur 43: Visueel experiment "One Divides, Two Converge"

Elk van deze lenzen biedt een andere kijk op het plot van de film, door telkens een subplot uit te vergroten en op die manier eenzelfde verhaal uit drie verschillende uitgangspunten te tonen. Ze delen één groot narratief, maar functioneren tegelijk als afzonderlijke deelonderzoeken met een eigen focus en betekenislaag.

De keuze om te werken met publicaties en videomontages sluit niet enkel aan bij persoonlijke interesses, maar maakt het ook mogelijk om de drie lenzen van het onderzoek samen te brengen. Dans blijft deel van de wortels van dit hele project en dans bestaat niet zonder beweging. Vandaar de montages, die dit essentiële uitgangspunt omsluiten.
Wat er in de film wordt verteld, zowel in dialoog als tussen de regels door, is van groot belang voor het begrijpen van het verhaal. Zeker wanneer het in verschillende delen wordt ontleed. Het scenario van de film geeft hier context zonder het volledige verhaal meteen prijs te geven. De combinatie van de publicaties met de montages resulteert in een nieuwe interpretatie van *Black Swan*: een soort kortfilm die vanuit het origineel vertrekt, maar met een eigen vernieuwende betekenislaag.

Het bekijken van de film *Black Swan* kwam voort uit de methode om bewust afstand te nemen van het project en er later met een frissere blik op terug te kijken. Zo werd er nagedacht over beeldende werken waarin dans een (hoofd)rol speelde en die een blijvende indruk hebben nagelaten. Wat op het eerste gezicht een kleine tussenstap leek, groeide uiteindelijk uit tot de fundering van het gehele project. Het onderzoek dat daarop volgde, richtte zich niet enkel op een persoonlijke invalshoek, maar op verhalen waarin een breder publiek zich kan herkennen. Door een bestaand werk te gaan analyseren, te ontleden en opnieuw te herweven, ontstonden er frisse perspectieven op thema's die verder reiken dan de danswereld. Tegelijkertijd bleef de connectie met dans sterk genoeg behouden om zowel de persoonlijke relatie als de link met het originele werk niet te verliezen.

Conclusie: Reflectie op Perceptie

Dans en choreografie zijn hier opgevat als twee manieren om het grafisch beeld, als visueel gegeven, terug aan het lichaam te koppelen. Dit is relevant binnen een visuele cultuur waar het oog slechts aan de swipe van een vinger verbonden is. Door het hele lichaam *doorheen* het grafisch beeld te gaan betrekken is dit artistiek onderzoek tegelijk een kritische vraag op de heersende visuele cultuur. Dans vereist een constante lichamelijke aanwezigheid. In een digitale cultuur wordt het lichaam eerder een uitdaging, of zelfs een keerpunt, omdat het lichaam gereduceerd wordt tot een analyserend oog dat ziet, maar niet *kijkt*. Dit artistiek onderzoek bevordert de wisselwerking tussen dans en beeld om andere mogelijkheden van het esthetisch lichaam te tonen.

Het onderzoek is erin geslaagd om een bestaand werk volledig narratief en cinematografisch te gaan ontrafelen en te hervormen tot een montage van gefragmenteerde lenzen die het verhaal elk via hun eigen context belichten. De publicaties in combinatie met de montages geven het onderzoek ook een tweeledige uitlaatklep: de beweging van dans blijft bewaard en er wordt een narratieve analyse mogelijk gemaakt in de vorm van een conceptuele hervertelling.

Het diepgravende onderzoek naar de verscheidene artiesten heeft geleid tot zowel inhoudelijk als vormelijk nieuwe inzichten. De beeldhouwkunst van Richard Serra kwam uit onverwachte hoek, maar door hem als tegenhanger van het onderzoek te benaderen, werd het eigen onderzoek ook even vanuit een ander licht bekeken. Caroline Denervauds werken vormden de meest hechte link met waar het onderzoek oorspronkelijk begon, en heeft door alle fasen heen inspiratie gebracht. Marina Abramović is ook geen onbekende figuur in de oren, maar heeft in deze context wel een verfrissende insteek gegeven in het concept van perfectie.

Een belangrijke les die uit dit proces wordt meegenomen naar de toekomst toe, is dat de interpretatie van een werk begint bij de maker zelf. Vanaf het moment dat een bestaand idee of concept kan worden (her)ontwikkeld vanuit een nieuwe visie, ontstaat er ruimte om verschillende mogelijke vormen te verkennen. De kern van plezier en passie ligt in het maakproces zelf, en in het vertrouwen dat het eindresultaat zowel de maker als de toeschouwer kan raken.

Dit project werd een uitdaging op conceptueel, vormelijk en tactisch vlak. Het heeft aangetoond dat onderliggende narratieven van een gekend verhaal een vernieuwende twist kunnen krijgen aan de hand van analyse, interpretatie en het verschuiven van het focuspunt door middel van grafisch vormgegeven lenzen.

Bibliografie

Referenties

Aperture. (2023, February 3). *What Uta Barth's Images Tell Us about the Limits of Sight*. Aperture. https://aperture.org/editorial/what-uta-barths-images-tell-us-about-the-limits-and-possibilities-of-sight/

Aronofsky, D. (Director). (2010). *Black Swan [Film]*. Fox Searchlight Pictures.

*Artist Feature: John Stezaker * Tique | publication on contemporary art*. (z.d.). Tique | Publication on Contemporary Art. https://tique.art/features/john-stezaker/

Burnett, K. (2025, March 26). *David Hockney, Time Lord – National Science and Media Museum blog*. National Science and Media Museum Blog. https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/david-hockney-time-lord/

Caroline Denervaud — Info. (z.d.). https://www.carolinedenervaudstudio.com/info

CAROLINE DENERVAUD: Still moving. (z.d.). Whitestone Gallery. https://www.whitestone-gallery.com/blogs/gallery-exhibitions/kr-caroline-denervaud-082025?srsltid=AfmBOoplVD7cZw1isXYNu9haJ_IUYBxvncCPqBmmxaxnScBhj3P_Dyvg

Cindy Sherman's Work: A Comprehensive Analysis. (2025). https://www.artrewards.net/editorial/cindy-sherman-artistic-practice-and-cultural-influence

Cunningham, J. (2026, April 16). *Marina Abramović | Biography, Facts, The Artist Is Present, & Art*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Marina-Abramovic

Editorial. (2026, April 6). *Sol LeWitt: The Line, The Cube, and Expanded Consciousness* - Art Miami Magazine. *Art Miami Magazine - Art News*. https://artmiamimagazine.com/sol-lewitt/

Etgar, Y. (2017). *Imagine that! Yuval Etgar in conversation with John Stezaker*. Aesthetic Investigations https://aestheticinvestigations.eu/article/download/11979/13538/24563

Final Girl Digital. (2023, December 28). *The Madness of Feminine Perfection | Explored through Black Swan* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xpprgESDYg0

Fiore, J. (2018, September 27). *Reevaluating Francesca Woodman, whose early death haunts her groundbreaking images*. Artsy. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-reevaluating-francesca-woodman-early-death-haunts-groundbreaking-images

Fontaine, E. (2024, March 27). *Remembering Richard Serra: Master of Steel and Shadows*. Composition.Gallery | Buy Original Contemporary Artworks & Prints Online. https://www.composition.gallery/journal/remembering-richard-serra-master-of-steel-and-shadows/

Great Art Explained. (2022, March 24). *Yayoi Kusama: Great art Explained* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wgSBtXNJjhs

Infinity Mirror Rooms – Yayoi Kusama: Infinity Mirrors | Hirshhorn Museum | Smithsonian. (n.d.). Hirshhorn Museum and Sculpture Garden | Smithsonian. https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/

Jacob, E. (2025, September 29). *Marina Abramović: Body as canvas, Self as art*. Aesthetica Magazine. https://aestheticamagazine.com/marina-abramovic-body-as-canvas-self-as-art/

John Stezaker | Artnet. (n.d.). https://www.artnet.com/artists/john-stezaker/

King, E. (2026, April 29). *Exploring David Hockney's joiners*. MyArtBroker. https://www.myartbroker.com/artist-david-hockney/articles/exploring-david-hockneys-joiners

King, E. (2026, January 9). *10 facts about David Hockney's photo collages.* MyArtBroker. https://www.myartbroker.com/artist-david-hockney/10-facts/10-facts-about-hockney-photo-collages

Köln, M. L. (2026). *Yayoi Kusama at Museum Ludwig*. Museum Ludwig Köln. https://www.museum-ludwig.de/en/home/exhibitions/yayoi-kusama

Lancelin, H. (2025, August 1). *Cindy Sherman: De kunst van identiteitsnabootsing*. ArtCritic. https://www.artcritic.com/nl/cindy-sherman-de-kunst-van-identiteitsnabootsing/

Lancelin, H. (2025, December 30). *Marina Abramović tegenover de tijd*. ArtCritic. https://www.artcritic.com/nl/marina-abramovic-tegenover-de-tijd/

LeWitt, S. (2023, September 26). *Paragraphs on Conceptual Art*. Artforum. https://www.artforum.com/features/paragraphs-on-conceptual-art-211354/

Louisiana Channel. (2018, February 8). *Berlinde De Bruyckere Interview: Surfaces are Containers of the Souls* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CVwhaf3xknQ

Lumluxart. (2024, October 23). *John Stezaker*. Lumlux Art. https://lumlux-art.com/en/john-stezaker/

Mattei, S. (2025, January 8). *Berlinde De Bruyckere: kwetsbaarheid, mythologie en de menselijke conditie onderzoeken door middel van beeldhouwkunst*. ArtMajeur Online Kunstgalerie. https://www.artmajeur.com/nl/magazine/8-ontmoeten-en-ontdekken/berlinde-de-bruyckere-kwetsbaarheid-mythologie-en-de-menselijke-conditie-onderzoeken-door-middel-van-beeldhouwkunst/336958

New York, 2024 - Cindy Sherman Exhibition - Hauser & Wirth. (2024). Hauser & Wirth. https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/cindy-sherman/

Romaine, J. (2023, October 25). *Gravity and Grace: the Art of Richard Serra - Image Journal*. Image Journal. https://imagejournal.org/article/gravity-and-grace/

Rotstein J. (2026, March 19). *"The House with the Ocean View": Isolation as a Means of Resistance in the Work of Marina Abramović — Canvas Journal*. Canvas Journal. https://www.canvasjournal.ca/read/the-house-with-the-ocean-view-isolation-as-a-means-of-resistance-in-the-work-of-marina-abramovi

Saatchi Gallery London. (2023, February 3). *John Stezaker » Saatchi Gallery*. Saatchi Gallery ». https://www.saatchigallery.com/artist/john_stezaker

Schulze, M. (2025, April 16). *These are Richard Serra's Torqued Ellipses*. https://publicdelivery.org/richard-serra-torqued-ellipses/

Sherlock, A. (2013). *Multiple expeausures: identity and alterity in the 'Self-Portraits' of Francesca Woodman*. Paragraph, 36(3), 376–391. https://doi.org/10.3366/para.2013.0100

Simpson, V. (2025, September 1). *Berlinde de Bruyckere – interview: 'My themes are not easy. You can't look to my work to become happy.'*. Studio International. https://www.studiointernational.com/index.php/berlinde-de-bruyckere-interview-my-themes-are-not-easy-you-cant-look-to-my-work-to-become-happy-khoros-bozar-brussels-ernst-barlach-haus-hamburg

Sol LeWitt's Concepts and Structures | National Gallery of Art. (z.d.). National Gallery of Art. https://www.nga.gov/educational-resources/new-angles-art/sol-lewitts-concepts-and-structures

Swimming free: Wolfgang Tillmans Masters Camera-Less Photography. (2018). Phillips. https://www.phillips.com/article/36819653/wolfgang-tillmans-freischwimmer-series

Tate. (2012, February 6). *Yayoi Kusama – Obsessed with Polka Dots | Tate* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=rRZR3nsiIeA

Tate. (z.d.). *Finding Francesca | Tate*. https://www.tate.org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512/finding-francesca

The Abramović Method | Marina Abramović Institute (MAI). (z.d.). https://www.mai.art/the-abramovic-method

The artist's practice: Sol LeWitt. (z.d.). Art Gallery NSW. https://www.artgallery.nsw.gov.au/education/exhibition-kits/sol-lewitt/the-artists-practice/

The body's mystery and journey. (2022). https://bordercrossingsmag.com/article/the-bodys-mystery-and-journey

Thomas, C. (2025, October 30). *Hoe Wolfgang Tillmans techniek gebruikte om abstractie in fotografie te bereiken*. Ideelart. https://ideelart.com/nl/blogs/magazine/how-wolfgang-tillmans-used-technique-to-reach-abstraction-in-photography-1?srsltid=AfmBOoqj5q5WoVB3ySpf-pJI9mvGk-dYhikya60ly1EuMvuE_p9Vlznj

Traces of Movement: Caroline Denervaud on the Fusion of Dance and Painting. (2025, September 3.). Whitestone Gallery. https://www.whitestone-gallery.com/blogs/articles-post/caroline-denervaud-2025

Turner, C. (2012, December 13). *Interview: Barth - Newfound*. Newfound. https://newfound.org/archives/volume-3/issue-2/interview-barth/

Turner, G. (2012, December 27). *Yayoi Kusama by Grady Turner*. Artsy. https://www.artsy.net/article/bomb-yayoi-kusama-by-grady-turner

Uta Barth | ArTnet. (z.d.). *https://www.artnet.com/artists/uta-barth/*

Walton, D. (2025, August 23). *Berlinde De Bruyckere: 25 Years of Her Work On Display*. Discovering Belgium. https://www.discoveringbelgium.com/berlinde-de-bruyckere/

Woo, K. (2023, April 20). *Yayoi Kusama's Obsessions and Obliterations*. M+ Museum. https://www.mplus.org.hk/en/magazine/self-obliteration-yayoi-kusama-art-life/

Yazdani, S. R. (2021). Wolfgang Tillmans's Abstract Mediations and Other Ecologies. *Afterimage*, *48*(2), 109–130. https://doi.org/10.1525/aft.2021.48.2.109

Afbeeldingen

Barth, U. (1995). *Field #6* [Foto] Geraadpleegd op 26 april 2026, van https://magasin3.com/en/artwork/field-6-2/

Barth, U. (1995). *Ground #70* [Foto] Geraadpleegd op 26 april 2026, van https://magasin3.com/en/artwork/ground-70-2/

Barth, U. (1997). *Field #20* [Foto] Geraadpleegd op 26 april 2026, van https://www.tate.org.uk/art/artworks/barth-field-20-t07627

Dargant, P. (2022) *La Promenade, Caroline Denervaud painting at her studio in Paris* [Foto] Geraadpleegd op 12 februari 2026, van https://cultbytes.com/caroline-denervaud-brings-dance-to-canvas-in-seouls-still-moving/

David Zwirner. (1961). *Yayoi Kusama with Infinity Net paintings in her New York studio* [Foto] Geraadpleegd op 8 april, van https://www.davidzwirner.com/artworks/yayoi-kusama-yayoi-kusama-with-infinity-net-paintings-in-her-new-york-studio-c9fce

Deblonde, G. (2013). *Portrait of Yayoi Kusama* [Foto]. Geraadpleegd op 6 april 2026, van https://www.e-flux.com/announcements/186662/yayoi-kusamawhite-infinity-nets

Devriendt, M. (2021). *Berlinde De Bruyckere. Bonnefanten, zaaloverzicht* [Foto]. Geraadpleegd op 27 maart 2026, van https://kunstvensters.com/2021/08/14/kwetsbaarheid-bij-berlinde-de-bruyckere/

Hirshhorn. (z.d.). *Infinity Mirrored Room—Aftermath of Obliteration of Eternity)* [Foto]. Geraadpleegd op 6 april 2026, van https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/#aftermath

Hirshhorn. (z.d.). *Infinity Mirrored Room—The Souls of Millions of Light Years Away)* [Foto]. Geraadpleegd op 6 april 2026, van https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/#souls

Hockney, D. (1982) *Billy Wilder lighting his cigar* [Foto] Geraadpleegd op 24 april 2026, van https://www.myartbroker.com/artist-david-hockney/articles/exploring-david-hockneys-joiners

Hockney, D. (z.d.) *The crossword puzzle, Minneapolis, January 1983* [Foto] Geraadpleegd op 24 april 2026, van https://artfilmsblog.wordpress.com/2017/09/06/david-hockney-joiner-photographs/

Lisson Gallery (z.d.) *Sol LeWitt - Geometric Shapes* [Foto] Geraadpleegd op 13 oktober 2025, van https://www.lissongallery.com/artists/sol-lewitt/artworks/geometric-structures?image_id=861

M HKA Ensembles. (1999). *Spreken (To Speak)* [Foto]. Geraadpleegd op 27 maart 2026, van https://ensembles.org/items/454

Mandella, J. (2008) *Installation view of Sol LeWitt's Wall Drawing #260 at The Museum of Modern Art* [Foto] Geraadpleegd op 13 oktober 2025, van https://www.moma.org/calendar/exhibitions/305

MoMa. (2002) *The House with the Ocean View* [Foto] Geraadpleegd op 26 maart 2026, van https://www.moma.org/audio/playlist/243/3129

Reinartz, D. (1996) *Torqued Ellipse I* [Foto] Geraadpleegd op 28 april 2026, van https://www.diaart.org/collection/collection/serra-richard-torqued-ellipse-i-1996-1997-001

Sean Kelly. (2002) *The House with the Ocean View* [Foto] Geraadpleegd op 26 maart 2026, van https://www.skny.com/exhibitions/marina-abramovic?view=slider

Sherman, C. (1978) *Untitled Film Still #21* [Foto] Geraadpleegd op 1 april 2026, van https://www.moma.org/artists/5392-cindy-sherman

Sherman, C. (1979) *Untitled Film Still #35* [Foto] Geraadpleegd op 1 april 2026, van https://www.moma.org/collection/works/56722

Stezaker, J. (2006) *Marriage I* [Foto] Geraadpleegd op 25 april 2026, van https://www.saatchigallery.com/artist/john_stezaker

Stezaker, J. (2007) *Marriage (Film Portrait Collage) XLV* [Foto] Geraadpleegd op 25 april 2026, van https://www.saatchigallery.com/artist/john_stezaker

Stezaker, J. (2007) *Marriage (Film Portrait Collage) XXVII* [Foto] Geraadpleegd op 25 april 2026, van https://www.saatchigallery.com/artist/john_stezaker

Tillmans, W. (2003) *Freischwimmer 16* [Foto] Geraadpleegd op 25 april 2026, van https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillmans-freischwimmer-16-p20284

Tillmans, W. (2004) *Freischwimmer 54* [Foto] Geraadpleegd op 25 april 2026, van https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/freischwimmer-54

Tillmans, W. (2012) *Freischwimmer 199* [Foto] Geraadpleegd op 25 april 2026, van https://www.moma.org/collection/works/164471

Whitestone. (2025) *Still Moving* [Foto] Geraadpleegd op 12 februari 2026, van https://www.whitestone-gallery.com/blogs/gallery-exhibitions/kr-caroline-denervaud-082025

Woodman, F. (1976) *House #3* [Foto] Geraadpleegd op 2 april 2026, van https://www.vogue.com/article/francesca-woodman-photographs

Woodman, F. (1977) *Angels series* [Foto] Geraadpleegd op 2 april 2026, van https://www.vogue.com/article/francesca-woodman-photographs

Woodman, F. (1977) *Self-portrait talking to Vince* [Foto] Geraadpleegd op 2 april 2026, van https://www.vogue.com/article/francesca-woodman-photographs

Figuren

Vanbockryck, M. (2025). *Figuur 30: Experiment intuïtieve lijnen* [Foto]

Vanbockryck, M. (2025). *Figuur 31: Experiment rasterverdeling lijntekening* [Foto]

Vanbockryck, M. (2026). *Figuur 32: Eerste drukexperimenten 'string painting'* [Foto]

Vanbockryck, M. (2026). *Figuur 33: Inverted drukexperiment* [Foto]

Vanbockryck, M. (2026). *Figuur 34: Kadrages van drukexperimenten, op zoek naar spanningspunten* [Foto]

Vanbockryck, M. (2026). *Figuur 35: Drukexperiment met positieve en negatieve print* [Foto]

Vanbockryck, M. (2026). *Figuur 41: Visueel experiment "A Split Mind"* [Foto]

Vanbockryck, M. (2026). *Figuur 42: Visueel experiment "The Price of Perfection"* [Foto]

Vanbockryck, M. (2026). *Figuur 43: Visueel experiment "One Divides, Two Converge"* [Foto]