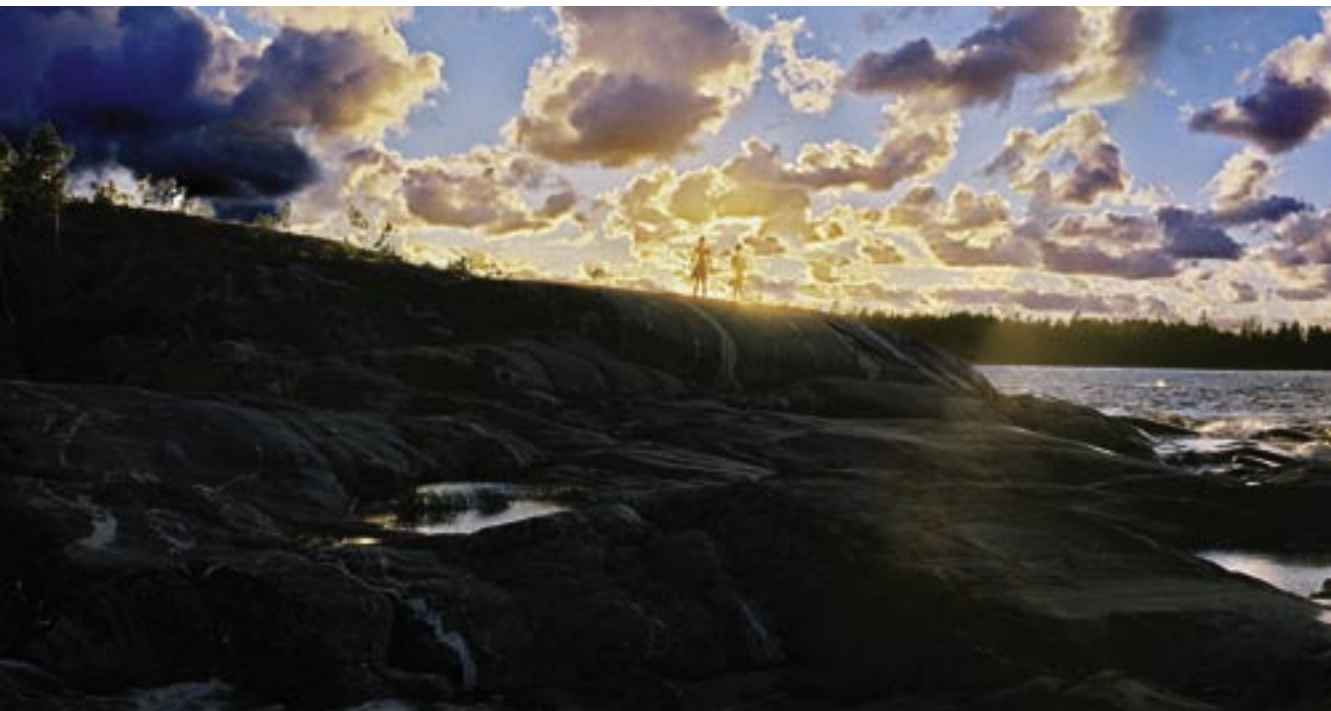


ALEXIS DESTOOP
L'invitation au voyage



Coastwalk

Beelden zijn een 'uitsnede' en geven een zijnstoestand, *un état des choses*, weer. Niet de dingen zoals ze in hun tijdloze essentie zouden zijn, maar hoe ze op een moment in de tijd verschijnen – bij wijze van pleonasme kan de verwevenheid tussen fotografie en fenomenologie aangehaald worden. De camera registreert. Hij opereert als venster, vanuit een subjectief perspectief. (Het statuut van het beeld hangt dan af van de omgang met het subjectief perspectief dat

Wat dat venster te zien geeft, kan men zoveel noemen als 'de wereld'. Deze wereld is dan het 'exterieur' dat bekeken, dat onderzocht wordt. In die zin is een camera een instrument tot verkenning van dat 'exterieur'. Een voorwendsel tot kijken, tot *reizen*.

Vooronderstelling, assumptie is dan het bestaan van de wereld als neutrale feitelijkheid, die subjectief kan benaderd worden. Het is die benadering die affect draagt en genereert. En slechts door dat affect kan iets over die wereld *gezegd* worden. Die subjectieve benadering geeft dan op haar beurt het fundamenteel problematische statuut van deze wereld weer, of althans van haar representatie.



de camera biedt.) Het lijkt me dat het, van bij het ontstaan van de fotografie, de intrinsieke methode is die de stijl bepaalt, veeleer dan de extrinsieke beeldkwaliteit. Het *gebaar* bij het maken van het beeld is op zijn minst even belangrijk/betekenend als het afgebeelde gebaar.

Wat het beeld vooraf gaat, is een onduidelijk verlangen naar een ervaring 'er te zijn', een streven naar affect. Meer dan eens valt de ervaring van *plaats* samen met de *weg* ernaartoe. Het ervaringsgerichte traject is fysisch en immersief. Het is dit ganse proces dat zich kristalliseert in het beeld. In die zin behoudt fotografie (ongeacht de graad van *interventie*) haar documentair karakter: ze draagt een spoor van die ervaring. Concreet: ik heb zelden een reis als een specifiek fotografisch project opgezet. De beelden zijn net *objets trouvés*, of beter '*lieux trouvés*'.

Locatieshots voor een nog te bepalen scenario. Daaruit blijkt dat *plaatsen* niet geïnstrumentaliseerd worden binnen een vooraf ontworpen kader, maar dat ze aangetroffen worden als resultaat van zoveel *blinde sprongen*. Ze komen vaak voort uit het ingaan op de vreemde intrige die uitgaat van waar niets te zien is. De verleiding van dat ‘niets’, als de plaats waar iets te verbergen is, en dus waar iets te ontdekken valt. *L'envers du décor*.

De objectivering van het beeld genereert een onthechting, waardoor het een enigmatisch spoor nalaat, dat om ont-radseling vraagt. Het is dit spoor dat aan de kijker wordt gegeven. Het is dus de verbeelding van de kijker die de beelden poogt te stimuleren, als elementen ter reconstructie.



Meer dan plaatsen te representeren, is mijn aandacht verschoven naar de representatie van het temporele, van tijd. Ik ben dan ook op zoek naar landschappen die een metaforische geladenheid hebben, een mentale resonantie. Vandaar dat de specificiteit van de locatie weinig rol speelt. De beelden ontstaan vanuit een ervaring en die is subjectief. Maar de beelden nemen niet die subjectieve ervaring tot thema. Het is niet de weergave van die subjectieve ervaring die beoogd wordt.

De selectie van beelden heeft als het ware een tijd van rijping nodig, wat gelijk staat aan het proces om mezelf weg te cijferen. Om de nodige afstand tot een specifieke ervaring – een herinnering – te creëren, en zo het beeld als het ware een autonomie te kunnen verlenen. Tijd om een afstand te creëren tussen de ervaring en een beeld dat van daaruit werd geproduceerd.

Na de komst van digitale technieken in fotografie, met name door programma's als Photoshop, onderging het beeld een nieuwe *crisis*. En hiermee gaat het niet over het debat van digitaal versus analoog, maar veeleer om het feit dat het matricieel geconstrueerde aspect van beeldvorming geëxpliciteerd werd. Het is een algemeen aanvaard feit geworden dat een beeld het resultaat van een *manipulatie* is, waar het voorheen eerder ging om een particulier subjectief standpunt.

Wat daaruit volgt is een zoveelste hoofdstuk in de theorievorming omtrent fotografie met betrekking tot de *echtheid* van het beeld: het fundamentele probleem betreffende het statuut van fotografie als het meest adequate medium ter representatie van werkelijkheid. Het *a priori* waarmee ze erkend was als meest getrouwe weergave van de werkelijkheid, waardoor het beeld een objectief statuut verkreeg, steunt op het feit dat het fotografische proces volgens wetenschappelijke principes verloopt, binnen een welbepaald tijdssegment. Maar het is net deze *a priori* waarheidsaanspraak die – nogmaals – teniet gedaan werd. Postproductie is de realiteit van het beeld geworden,

Waar het voor mij veeleer om gaat is die ambiguïteit te bespeken, en alvast te pogen om van daaruit een veelheid aan betekenissen te genereren, en zo de problematiek van het *réële* niet tot een eenduidige, discursieve retoriek terug te voeren. Het gaat erom de beelden ongrijpbaar te maken voor demonstratief, illustratief gebruik. De vraag blijft wat het statuut van dat beeld is, ongeacht de specifieke, technische achtergrond. Wat zegt een beeld? Wat laat een beeld lezen?



waardoor haar kwaliteit als momentopname (die ooit garant stond voor de eigenheid van fotografie) nog maar moeilijk te verifiëren valt. Het is echter net door de mogelijkheden van postproductie, door het gebruik van die manipulatieve technieken, dat fotografie mij opnieuw is gaan interesseren. Omdat de moeilijk te ontwaren scheidingslijn tussen feit en fictie, tussen herinnering en fantasma definitief lijkt te vervagen.

Het hybride karakter van fotografie heeft te maken met het feit dat haar betekenis altijd in verhouding tot de fundamentele onbepaaldheid van de wereld staat. Het probleem dat ze stelt, is dat ze als *venster* schatplichtig blijft aan die wereld, en dus aan de veelheid van discours die deze bevatbaar maakt. Dat dus de validiteit van de fotografie steeds afgewogen wordt tegenover een discours. Maar in die noodzakelijke relatie tussen beeld en tekst, is de verhouding asymmetrisch.

De vreemde eigenheid van fotografie is dat ze zich steeds verhoudt tot iets wat haar te buiten gaat. Van modernistische zelfreflectie heeft ze als artistieke discipline, anders dan gemaniëerde uitdrukkingen, weinig teweeg gebracht. Maar ze heeft tegelijkertijd nooit haar legitimiteit moeten verantwoorden jegens de discours rond haar

bestaan. Hoezeer haar ontologie aan veranderende ideeën werd onderworpen, de beelden bleven (be)staan, door drongen van een kameleontische immuniteit. Beelden vinden dus niet hun grond in het discursieve, ze hebben een bepaalde autonomie, een logische superioriteit ten aanzien van die discursiviteit.

Het is hier dat een medium – dat zichzelf tot taak gaf door momentane registraties de logische loop van de geschiedenis te reveleren – zijn kader ongewild te buiten ging. Hoezeer ze ook poogt een bevatbare vorm aan die geschiedenis te geven, een *devoir de mémoire*, het beeld problematiseert in essentie onze verhouding tot het verleden, en bij extensie tot het begrip tijd.

Semiologie heeft ons geleerd het proces van betekening, de historische context, de heersende ideologie, de doxa in rekenschap te brengen bij een lectuur van tekens.

Het zet deze context in een actieve relatie tot het beeld.

In de eerste plaats omdat het schatplichtig is aan het betekend gebeuren van de wereld.

Het is deze relatie van het beeld tot iets wat het te buiten gaat die de complexiteit van de fotografie bepaalt, wat fotografie ook onherleidbaar tot een formalisme maakt.

Het is net die potentiële maar noodzakelijke relatie, die mij interesseert. In de mate dat er ambigüiteit is, wordt de lectuur van het beeld een actief en meezijdig gebeuren en niet gewoon een analytisch ontrafelen van de gebruikte codes.

In de mate dat de intentie van het gebaar enigmatisch blijft, behoudt het beeld zijn zeggingskracht, zijn validiteit.

Om het gevaar voor relativisme en cynisme dat deze potentiële betekenissen door vrije associaties in zich dragen, tegen te gaan, poog ik het beeld van een intern conflict of zelfs contradictie te voorzien. En dit conflict of deze contradictie als een *mise-en-abîme* te hanteren, om de actieve lectuur van de kijker te stimuleren, en mogelijk het proces van die lectuur te reveleren.

Het singuliere karakter van het beeld hangt af van zijn intern weerstandsvermogen. De schatplichtigheid van het beeld aan de wereld, het feit dat er een verankering van de blik is op de wereld, geeft de vrijheid om het metaforische, het fictionele te hanteren, omdat die beelden in ultimo enkel verantwoording moeten afleggen aan *het leven zelf*.

Naar de singulariteit van een beeld zoeken, betekent tegelijk het beeld een universaliteit, een *openheid* te geven.

Maar hoe dan met een technisch medium als fotografie, los van een historicistische benadering, zo'n aanspraak maken? Zonder in veralgemening, typificatie en categorisering te treden?

Is het openstellen van een beeld, zijn iconisering, dan niet hetzelfde als dat beeld van een potentialiteit te voorzien, een simultaneïteit aan verschillende discours te geven, het verschillende perspectieven te verlenen? En dus om de veelheid aan discours te benutten, zonder bijvoorbeeld fotografie te reduceren tot schilderkunst, of deze te ondoen van een weifelende houding tussen feit en fictie.

Het zou dan de manier zijn waarop een beeld adaptief is ten aanzien van een context die het iconische, singuliere karakter van een beeld zou bepalen.

Het gaat niet om een herroepen van het particuliere van die beelden. Wel om een poging een praktijk te construeren die dat particuliere in al z'n complexiteit, als enige toegang tot het universele, aanreikt.