REKTO VERSO
TIJDSCHRIFT VOOR CULTUUR EN KRITIEK

Zoeken: Zoek

Archief | Dossiers | Abonneren | Adverteren | Verdeelpunten | Nieuwsbrief | Over ons | Contact

Rubrieken

- Architectuur
- Beeldende Kunst
- Column & essay
- Context & beleid
- Film
- Fotografie
- Games
- Info rekto:verso
- Kontro:Verso
- Kunstenaarspagina
- Literatuur
- Media
- Muziek
- Ontluisteringen
- Podium
- Redactioneel
- Retro:Verso
- Signalement
- Televisie

Commentaar

- Ik heb jaren voor een
  8 hours 3 min ago
- Ja, inderdaad, die hansworst
  14 hours 47 min ago
- Met grote verbazing lezen wij
  1 day 5 hours ago
- Inderdaad! Hahahahahaha! Wat
  3 days 18 hours ago
- Holy shit, in welke wereld
  3 days 19 hours ago
- Oh ik herken meteen over wie
  3 days 19 hours ago
- Zelfde ervaring hier, de
  3 days 19 hours ago
- Op een van mijn
  3 days 20 hours ago
- Ik werd toch al verkracht in
  1 week 8 hours ago
- In mijn beginjaren als
  1 week 1 day ago

Het dreigt een mooie dag te worden

Jeroen Laureyns Wannes Gyselinck | Fotografie

Nr. 71 april - mei 2016

Dit artikel maakt deel uit van het dossier Angst

Uit de hedendaagse landschapsfotografie spreekt een bijna reflexmatige hang naar het unheimliche. Variaties op blinde muren, afstandelijke landschappen onder neutraal-witte wolkenhemels, of (pre- en post)apocalyptische doembeelden. Leidt de hedendaagse kunstfotografie aan ‘schoonheidsvrees’? Vanwaar die angst voor romantische meeslependheid? Zijn we er wel zo zeker van dat de romantiek ons niets meer te bieden heeft na haar besmetting door het fascisme?

De hedendaagse kunst is als de dood voor schoonheid. ‘Kallofobie’, zo luidt de diagnose van de beroemde Amerikaanse kunstcriticus Arthur Danto. In zijn essay ‘Kallophobia in Contemporary Art’ (2004) citeert Danto de Fluxus-kunstenaar Dieter Roth: ‘I hate it if I notice that I like something (…) Then I stop immediately. Also if it threatens to become beautiful.’ Als het mooi dréígt te worden, moet de hedendaagse kunstenaar zich hoeden. Merkwaardig, want is schoonheid niet iets wat we in het dagelijkse leven juist opzoeken en waarderen? ‘Kallofilie’ is in het ware leven onze *default setting*, aldus Danto.

Niet zo in de kunsten, die het adjectief ‘Schone’ al lang achter zich hebben gelaten. De driedeling van het (esthetisch) Schone, het (ethisch) Goede, en het (ontologisch) Ware is sinds het einde van de negentiende eeuw, en bij uitstek na de Eerste Wereldoorlog, aan flarden geschoten. Nochtans vormde ze lange tijd het onbetwiste ethische fundament voor de Schone kunsten: als het schoon was, was het goed. Het was Plato die de vluchtlijnen van die drie categorieën zag kruisen aan de horizon van het Goddelijke. Sinds de secularisering en, vooral, het failliet van de burgerlijke waarden na de Groote Oorlog lijkt het omgekeerde waar: als kunst mikt op de af- of uitbeelding van het schone, wordt ze de slippendrager van de burgerlijke schone schijn, bevestigt ze een bedrieglijk status quo, of, erger, is ze romantisch. En de romantiek is sinds haar luguber hoogtepunt, het fascisme, besmet. Maar waar zijn we juist bang voor? En kunnen we die herinnering aan het fascisme te boven komen?

Het Vlaamse landschap door de lens van nazifotografe Erna Lendvai-Dircksen (1943).

GRIJZE ZONE

In de hedendaagse fotografie mag de omgang met het schone dan al iets meer ontspannen zijn – vermoedelijk omdat fotografie nog steeds een niemandsland bewoont tussen journalistiek en hedendaagse kunst – maar als de kunstfotografie het landschap tot object neemt, blijkt de omgang met het schone wel degelijk nauwgezet gereguleerd: aan de museummuren hangen verrassend eenvormige, unheimliche, onbewoonbare landschappen; koel gedocumenteerde stadsgezichten; talloze variaties op blinde muren. Afstandelijk, terughoudend en objectief, vaak onder een egaalgrijze hemel. Zelden dreigt de zon door de wolken te breken.

De 'esthetiek van het stalen gezicht' en het fotografisch 'serialisme' van de Becher Schule (tweede helft twintigste eeuw) oefent nog steeds een dwingende invloed uit, zo lijkt het. De romantiek – een Duitse affaire, aldus Rüdiger Safranski in zijn gelijknamige boek – blijft taboe. Althans voor fotografen die het windstille oog van de dagelijkse beeldenstorm opzoeken. Fotografen die zich buiten het journalistieke positioneren, komen immers terecht in een grijze zone, binnen of aan de rand van de hedendaagse kunst. Is de hang naar vervreemding en het unheimliche in de hedendaagse landschapsfotografie een esthetische reflex geworden? Een stijl? Een nieuwe vorm van academisme dus? Of heeft de kunst gelijk als ze schoonheid en lyriek met argwaan blijft benaderen?

RUZIËNDE BEELDEN

Twee openingsbeelden, een fotografisch dispuut gemaskeerd als hommage. Beide beelden zijn nagenoeg identiek: een zeezicht in Châtelaillon-Plage, een badstadje aan de Franse Atlantische kust, iets boven de langgerekte monding van de Dordogne die in het profiel van Frankrijk haar kenschetsende, malcontente *smiley* kerfde. Twee fotografen, twee temperamenten. Carl De Keyzer maakte het originele beeld voor zijn reeks *Moments before the flood* (2012). Michiel Hendryckx ondernam voor zijn rubriek 'Altijd ergens' in DS Weekblad een veelzeggende herneming. Hij noemt het een hommage, maar het is een correctie. Waar het beeld van De Keyzer globaal onheil spelt, doet de versie van Hendryckx hunkeren naar Frankrijk. Het cruciale verschil: de wolken, het licht. In het beeld van Carl De Keyzer schrijft de monotoon grijze hemel de wereld ten dode op. De dramatische zonsondergang van Hendryckx daarentegen is schaamteloos, nadrukkelijk romantisch, overweldigend en sensueel. De Keyzer bedrukt, Hendryckx verrukt. Mineur versus majeur.

Maar telt dat ook als esthetisch oordeel? Is het beeld van Hendryckx beter omdat ik daar ook wil zijn? Of geldt het omgekeerde: getuigt de terughoudendheid van De Keyzer juist van weerstand tegen een al te makkelijke, al te verleidelijke, al te gedateerde romantiek? Kortom: welke wereldbeelden en kunstopvattingen spreken uit die twee verschillende benaderingen van hetzelfde landschap?

> “Waar het beeld van De Keyzer globaal onheil spelt, doet de versie van Hendryckx hunkeren naar Frankrijk

TIJDLOOS VERGANKELIJK

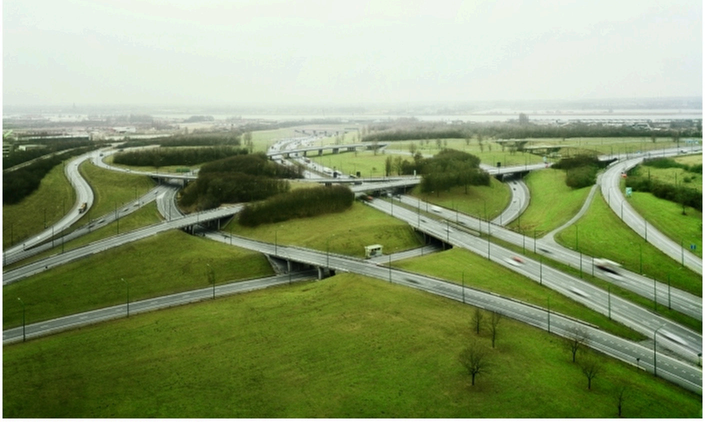
Het origineel eerst. Voor zijn reeks *Moments before the flood* (2012) ging Carl De Keyzer op het strand staan van de ongeveer 65 000 kilometer lange Europese kuststrook, nu die er nog is. De foto's van De Keyzer lijken bedoeld voor ogen uit de toekomst, de overlevers van De Grote Catastrofe: zo zag de rafelrand van Europa eruit voor de zondvloed, dit waren zijn kusten, zijn amechtige pogingen om zich tegen de zee te beschermen, zo zagen zijn argeloze, tragikomische zonnekloppers eruit. De catastrofe heeft zich nog niet voorgedaan, de zee houdt zich vooralsnog koest, en toch brokkelt alles af, scheurt asfalt open, is al wat staal is aangevreten door roest, staan gigantische betonblokken scheef gezakt in zee als vergeten monumenten ter ere van God weet wat. Het zijn geen getuigen van een vergane wereld, het zijn symptomen van een wereld die aan het vergaan is. De verzwelging door de zee lijkt hooguit de voltooiing van dat proces. Gelijke delen afscheid en afrekening.

Een van zijn beelden is bij uitstek onheilspellend, zij het zonder drama. Twee tennisvelden op de rand van wat een klif lijkt, de zee ligt lager, als in een hinderlaag, een donkergrijze strook onder een al lichtere, maar eveneens grijze, monotone wolkenlucht. De tennisvelden herinneren aan vervlogen vertier, de bewoners lijken de plek des onheils al te hebben verlaten, de netten zijn verdwenen, het korstmos rukt op. Het beeld ademt een *sense of doom*. De compositie is strak, bijna abstract: een reeks op elkaar gestapelde horizontale kleurbanden, de horizontale symmetrie is perfect, de lijnen van het tennisveld leiden de blik diagonaal de zee in, vluchtlijnen richting ondergang, een aanloopplek voor lemmingen. De verhoudingen kan je gerust klassiek noemen, de zeelijn netjes op de gulden snede van het beeld. Een moment voor de zondvloed, gevat in een tijdloze compositie. Men gewaagt van de 'Rothko' van Carl De Keyzer.

> “De foto's van De Keyzer lijken bedoeld voor ogen uit de toekomst, de overlevers van De Grote Catastrofe

Het beeld lijkt zich aan ons te onttrekken. Ondanks de perspectivische verkorting, nog eens benadrukt door de naar het midden toelopende lijnen van het tennisveld, lijkt het beeld zich op zichzelf terug te plooien tot een bijna tweedimensionale schikking van vlakken en stroken. Eerder beeld dan uitzicht, eerder vlak dan vergezicht.

Het doet in dat opzicht denken aan het beroemde (en door zijn recordprijs beruchte) *Rhein II* van Andreas Gursky, een leerling van het echtpaar Becher. Gursky bekwam zijn in grijze en groene stroken geklonken Rijnbeeld door elke vorm van menselijke aanwezigheid – de achterliggende industrie, de voorbijganger die zijn hond uitlaat, de fietser – weg te fotoshoppen. Abstraheren. Wat na zijn kunstige ingreep overblijft, is louter natuur die door eeuwen van menselijk ingrijpen op een kunstmatige manier is rechtgetrokken. Het resultaat van zijn abstractie is getemde natuur zo ver het oog reikt, nauwelijks verder dan de andere oever. Daarboven een grijs wolkendek. Overtrokken met kans op regen. Het is niet duidelijk of dit een aanklacht, een (vertekende) registratie, of een ode is.



Jan Kempenaers, Antwerpen, 1996

SCHAAMTELOOS ROMANTISCH

Michiel Hendryckx noemde zichzelf in een interview ‘meer journalist dan artiest’. In zijn laatste boek, *Altijd ergens* (2015) vormen beeld en verhaal telkens een evenwaardig tweeluik. ‘Het wat is belangrijker dan het hoe.’ De beelden van Hendryckx zijn ‘altijd ergens’ en dus ook ‘altijd eens’: ze zijn lokaal en historisch particulier, niet inwisselbaar. Ze getuigen van een genereuze fascinatie voor het ‘lokale’, het ‘elders’, de anekdote. Het zelfbewust journalistieke standpunt van Hendryckx zorgt er vreemd genoeg voor dat hij zich naar eigen zeggen vrijer voelt dan de vrije kunstenaar. De vrijheid om romantisch te zijn. De vrijheid, ook, om het eigen beeld uit te leggen.

Zo schrijft hij met malicieuze bescheidenheid bij zijn lumineuze reprisevan De Keyzers omineuze tennisveld: ‘Hoe ik ook mijn best doe, ik zal nooit een De Keyzer kunnen maken. Daar is mijn gemoed te zuiders voor. Ik heb niets van zijn alom begeerde koele afstandelijkheid. De Keyzer fotografeerde de scène onder een nietszeggende lucht. Op het moment dat ik hier ben, staan er gelukkig boven zee heerlijk romantische wolken die het verschil maken.’ De sprekende wolkenhemel van Hendryckx is dan ook eerder een hommage aan Turner dan aan De Keyzer. Waar de vluchtlijnen bij De Keyzer naar de afgrond voeren, leiden ze bij Hendryckx in bekoring, omhoog richting lonkende wolkenlucht.

ONBEREIKBARE LANDSCHAPPEN

Nog duidelijker is het contrast tussen de bezielde beelden van Hendryckx en die van zijn leerling Jan Kempenaers. Vergelijk de manier waarop beide fotografen de Vlaamse autostrades in beeld brengen, de moderne *non-lieu* of non-plaats bij uitstek: louter transitzone, geen plek om zich te vestigen. En toch toont Hendryckx een lappendekentje van Vlaamse ‘lochtings’ genesteld in de oksel van de autostrade in Zaventem. Het is geen ontmaskerend beeld, de Vlaams-slonzige lelijkheid wordt niet dik aangezet, maar evenmin verbloemd. Hendryckx’ foto’s omhelzen de afzichtelijkheid. ‘Ik hou van België zoals van een gehandicapt kind,’ liet hij optekenen in interviews naar aanleiding van zijn boek *Dolen*.

Kempenaers kiest zijn standpunt veel hoger, en toont de verkeerswissel in Antwerpen als een spel van lijnen, waarop het verkeer zelf amper zichtbaar is door de grote sluitertijd die hij voor deze foto gebruikte. Een beeld van lege autostrades, bevreemdend in zijn ongerijmdheid. Waar de beelden van Hendryckx spreken – honderduit, want Hendryckx is een verhalenverteller –, zwijgen ze bij Kempenaers. Maar het is een andere stilte dan op de foto van Carl De Keyzer. Horen we bij De Keyzer de stilte voor de storm, dan weerklinkt bij Kempenaers veeleer statische ruis. Er is niemand aan de andere kant van de lijn.

> “Het zelfbewust journalistieke standpunt van Hendryckx zorgt er vreemd genoeg voor dat hij zich naar eigen zeggen vrijer voelt dan de vrije kunstenaar

Ook als Kempenaers steden fotografeert, ogen die leeg. Ze verschijnen steevast onder neutrale, witgrijze hemels, altijd uit de hoogte en vanop afstand. Kempenaers is in zijn objectieve – of beter: objectiverende – beeldtaal schatplichtig aan het Duitse echtpaar Becher. Dat verwierf in de jaren 1960 vermaardheid met hun zwartwitfoto’s van vakwerkhuizen en industriële bouwwerken als mijnkranen, gastanks of koeltorens die qua ontwerp slechts minimaal van elkaar verschilden. Door deze beelden in reeksen te schikken, creëerden de Bechers een bijna seriële fotografie, waarbij één motief in minimaal variërende details werd herhaald. Hun opzet was om ‘objectieve’ beelden te maken die niet voor interpretatie vatbaar waren. Uit de beelden spreekt geen lyrisch ‘ik’, de beelden zijn volstrekt ongeschikt als vehikels voor sentiment.

ONTLUISTERDE REGISTRATIES

De argwaan jegens dat lyrische ‘ik’, en de fascinatie voor procedurele of seriële technieken – kunst als resultaat van toegepaste procedures of algoritmes, niet als uitdrukking van een van gevoel overlopend subject – zie je in vele kunstgenres opduiken in de jaren 1950. Pierre Boulez ontwikkelde met het serialisme een compositietechniek waarbij muziek de uitkomst was van wiskundige procedures. Ook de Bechers lijken het grensoverschrijdend zwelgen van het romantische kunstenaarsego te bezweren met beelden in de derde persoon.

Ook Kempenaers’ foto’s getuigen van een grote technische beheersing, maar meer nog van een aan zelfverzaking grenzende zelfbeheersing. De beelden lijken passieloos, er is geen temperament dat spreekt. Hendryckx toont, Kempenaers registreert. De fotograaf lijkt als subject even afwezig als de mensen in zijn onbewoonde stadsbeelden. Bart Verschaffel noemt het in het boek bij de tentoonstelling *Recollecting Landscapes* (2006) ‘een landschap waarin de mens geen plaats meer heeft, een vermenselijkt landschap waarin er geen menselijke aanwezigheid meer is’. Het zijn radicaal onttoverde,

> “Uit de beelden spreekt geen lyrisch ‘ik’, de beelden zijn volstrekt ongeschikt als vehikels voor sentiment

ontluisterde beelden. Of in de woorden van criticus Peter Osborne: 'onbereikbare landschappen', landschappen die de kijker buitensluiten.

GEËNGAGEERDE VERZAKING

Moeten we Kempenaers' beheerste passieloosheid, zijn koele flirt met de steedse lelijkheid opvatten als een vorm van 'kallofobie'? En is dit schuwen van schoonheid bij hem een door de geschiedenis ingehaalde en uitgesleten stijlfiguur of mogen we hier toch (weer) een verstrengeling van ethiek en esthetiek vermoeden, kortom: een ideologische keuze?

In zijn essay *The Promise of Photography* (1998) betoogt filosoof Boris Groys niet alleen dat (kunst)fotografie een volwaardige kunstvorm is, maar dat ze de traditionele taken van de schilderkunst heeft overgenomen. Fotografie kan ons de wereld, de mensen, de natuur laten zien, in taferelen die, indien geschilderd, zouden worden afgedaan als 'kitsch, worthless trash'. Hij gaat in zijn essay na op welke gronden musea de ene foto wel en de andere niet als kunst presenteren en op die manier van de vergetelheid redden. De foto's die als kunst gezien worden, zo luidt zijn conclusie, zijn beelden die het DNA van de maatschappij zichtbaar weten te maken. Volgens Groys geeft de hedendaagse kunstfotografie pregnant uitdrukking aan wat hij 'the disembodied gaze' noemt, de 'niet-belichaamde blik'. Beter dan welke andere kunstenaar kan de fotograaf een algemeen maatschappelijke vervreemding en ontheemding, een 'loss of self' en 'loss of the body' in beeld belichamen. Dat doet hij door zelf uit beeld te treden. Of in elk geval die illusie te creëren.

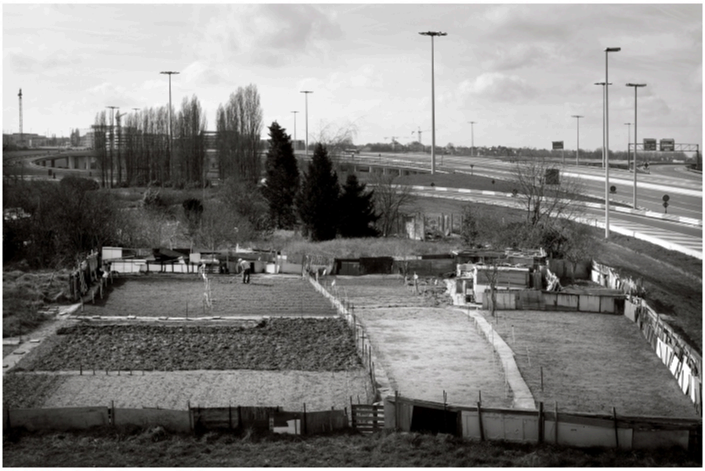
In deze beelden waar het 'ik' van de fotograaf uit het landschap terugtreedt en (zo?) ook de kijker in dat landschap geen plek gunt, is de schoonheid geweken. Op geen enkele manier slaan ze een brug tussen mens en natuur, tussen maker en kijker. Zo geeft de fotograaf uiting aan een *condition moderne* waarin subject en object, mens en natuur, overschouwer en overschouwde zijn uiteengevallen. Het is de ervaring van de ontheemde moderne mens die, naarmate hij sinds de renaissance de natuur op de knieën dwong, zich minder en minder thuis wist te voelen in de wereld. Naarmate de natuur haar geheimen aan de wetenschap prijsgaf, ervoer hij die natuur meer en meer als unheimlich. Geen esthetiek zonder ethiek, geen ethiek zonder verbodstekens: de wereld wél als bezield voorstellen is dan een geval van negationisme, een poging de klok terug te draaien, vals sentiment te injecteren in een onttoverde wereld. Of erger. Is het dat waar 'kallofoben' voor terugdeinzen?

KICKEN OP DE APOCALYPS

Carl De Keyzer doet iets anders. Zijn reeks *Moments before the flood* toont gelaten beelden van een verdoemde wereld. Ze lijken op de wereld als een dodenmasker op de dode, zoals het lijk lijkt op de levende, maar er wezenlijk van is vervreemd. Bij De Keyzer geen herbetovering, geen (her)bezieling. Wel een bijna klassieke, 'tijdloze' schoonheid, waarvan evenwel geen appel tot redding uitgaat. Hooguit merk je een verlangen om het moment voor de catastrofe vormelijk te verduurzamen.

> “Als Hendryckx appelleert aan ons verlangen naar de einder, toont De Keyzer dan niet vooral ons verlangen naar het einde?

Of verkijken we ons op zijn fatalisme? Is het een vorm van optisch bedrog door een al te gemakzuchtige gelijkschakeling van perspectief en auteur? In een interview zegt De Keyzer dat het voor hem niet uitmaakt of hij nu zelf de angst voor de nakende (klimaat)ramp voelt. Het belangrijke is dat dit sentiment, zeker anno 2012, alomtegenwoordig was. De vraag is dus: zien we beelden waarin de fotograaf zelf verzaakt, of belichaamt hij de verzakende blik waarmee de mensheid in het heetst van de klimaatcrisis naar de wereld blijft kijken? Als Hendryckx appelleert aan ons verlangen naar de einder, toont De Keyzer dan niet vooral ons verlangen naar het einde? Zijn beelden scheren rakelings langs de romantische iconografie van het romantisch-sublieme, om die meteen weer in te zetten ter ontmaskering van onze romantische vatbaarheid voor het sublieme. Ons verlangen naar het romantisch sublieme van de zee, naar het 'oceanische' zelfverlies, het oplossen van het individu in de harmonie van de natuur, is hetzelfde verlangen als dat naar ruïnes en ondergang, lijkt De Keyzer te suggereren. Het verlangen op te gaan in een groter geheel is, freudiaans gelezen, een vorm van doodsverlangen. Kicken op de Apocalyps.



Michiel Hendrycks, Zaventem (Dolen, 2009)

VAN ROMANTISCHE SMETTEN VRIJ

Hendryckx is er zich, zo zegt hij zelf, van bewust dat zijn landschappen kunnen worden weggezet als gedateerd romanticisme. Een kritiek op het unheimliche kan immers al snel gaan klinken als een pleidooi voor een herbergzame Heimat, met de daarbij horende mystieke worteling van volk in land, bloed in bodem. Zou het kunnen dat Hendryckx' beelden de muren van musea voor hedendaagse kunst nooit zullen halen omdat zijn landschappen 'verdacht' veel lijken op bijvoorbeeld de 'Vlaamse polderzichten' met ontbladerde silhouetten van populieren tegen een Vlaams-torenende wolkenhemel uit het boek *Vlaanderen's Germaansch volksgezicht* van de Duitse – fascistische – fotografe Erna Lendvai-Dircksen? Is Hendryckx *guilty by assocation*?

Het lijkt erop dat in de taboes die landschapsfotografie reguleren – objectiviteit, afstand, het schijnbaar uitschakelen van een menselijke blik – de smet van het fascisme op het romantische blazoen blijft doorwerken. Is wat we aanvankelijk nog 'kallofobie' noemden in het geval van de landschapsfotografie dus niet eerder een vorm van romantische smetvrees?

In zijn boek *De Romantiek. Een Duitse affaire* maakt Safranski een onderscheid tussen de romantisch-artistieke geesteshouding en de romantische politiek. Het eerste kan heilzaam zijn, het tweede is ronduit gevaarlijk: 'Voor de romantiek, die een voortzetting is van de religie met esthetische middelen, geldt hetzelfde als voor de religie: zij moet de verleiding om naar de politieke macht te grijpen weerstaan. (...) Anderzijds mogen we de romantiek ook niet kwijtraken, want politiek gezond verstand en realiteitszin is te weinig voor het leven.' De romantische geesteshouding kan ook nu, bij uitstek nu, soelaas bieden wanneer 'onbehagen in het bestaande en alledaagse op zoek gaat naar uitwegen'. Het kind, het badwater.

DE KRACHT VAN HET 'ALSOF'

Hebben romantische strategieën nog kans van slagen om een positief engagement op te brengen voor 'ons' landschap, of roepen ze enkel het restbeeld op van een gevoel van harmonie die intussen buiten bereik ligt? Hoe kunnen we de romantisch-artistieke herbetovering heroveren op de fascistische waan van de eeuwige (duizendjarige) harmonie van mens en natuur?

Een mogelijk antwoord is te vinden bij Rilke, de Duitse dichter die met het ene been nog in de romantiek, met het andere in het modernisme stond. Zijn formulering is subtiel, wars van hoogdravende mystiek, want in wezen ontwikkelingspsychologisch, en autobiografisch. De modale volwassene, schrijft hij, ziet de natuur vanuit zijn ooghoek, 'terloops (...) als iets, dat als vanzelfsprekend aanwezig is, en dat zoveel mogelijk moet worden uitgebuit'. Kinderen, 'eenzame kinderen vooral, zoeken met een soort van solidariteit aansluiting bij de natuur en leven in haar zoals de kleine dieren, volkomen opgegaan in de voorvallen van bos en hemel, en in een onschuldige, schijnbare harmonie daarmee'. In de adolescentie ontdekt het kind dat de resonantie van het eigen gemoed en de natuur slechts in zijn verbeelding bestaat, en voelt het zich 'onnoembaar verlaten'. De meerderheid haalt vervolgens de schouders op en wordt volwassen, een kleine minderheid wordt kunstenaar: 'Dichters of schilders, componisten of architecten, in de grond eenzamen, maken er, (...) omdat zij de natuur niet tot medegevoel kunnen overreden, hun taak van de natuur te betrappen, om zichzelf op de een of andere manier in haar groot verband te voegen. En door deze eenzame enkeling komt de gehele mensheid nader tot de natuur. Het is zeker niet de minste en wellicht de meest eigenlijke waarde van de kunst, dat zij het medium is waarin mens en landschap, vorm en wereld elkaar ontmoeten en vinden.'

> "Is wat we aanvankelijk nog 'kallofobie' noemden in het geval van de landschapsfotografie dus niet eerder een vorm van romantische smetvrees?

Châtelaillon-Plage, Avenue de la Falaise, Hendryckx' 'hommage' aan De Keyzer (Altijd Ergens, 2014).

Een bijna messianistische opvatting van het kunstenaarschap. Maar Rilke voegt er een belangrijke bedenking aan toe: 'In werkelijkheid leven zij – mens en natuur – naast elkaar, nauwelijks wetend van elkander. In het schilderij, het bouwwerk, het toneelstuk, de symfonie, in een woord de kunst, schijnt het dat zij, als in een hogere profetische waarheid, in elkaar vloeien, zich op elkander beroepen, en is het alsof zij elkaar aanvullen tot die volkomen eenheid, die het wezen van het kunstwerk vormt.'

Cruciaal zijn de woorden 'schijnen' en 'alsof'. Kunst mag geen verzoening beogen, want zo'n verzoening – als definitieve, duurzame staat – is een fata morgana. Wel kan ze, en mag ze – ethiek – het verlangen naar verzoening uitbeelden en ensceneren, evenwel binnen de aanhalingstekens van het artistieke 'alsof', of binnen het kader van een foto. Dat is wat de landschapsfoto's van Hendryckx doen: een vluchtig moment van schijnbare verzoening en herbetovering vastleggen en oproepen. Het is het tegendeel van cynisme.

Cynisme: een gemakzuchtig, want vrijblijvend wantrouwen tegenover iemands goede bedoelingen. Het was onder meer de reden voor wijlen criticus Dirk Lauwaert om zich meer en meer van de hedendaagse kunst af te wenden. In zijn artikel 'De Man, het Leven, het Kostuum' (2012) beschrijft hij hoe de sombere staat van de cultuur en het daarin vormgegeven wereldbeeld hem meer tegen de borst waren gaan stoten. De kunst is op een

> "De smetvrees van de antiromantische hedendaagse kunst dreigt (wereld)beelden op te leveren die vooral getuigen van

EEN NEGATIEF ENGAGEMENT

reflexmatige manier ‘kritisch, wantrouwend, ontluisterend’, met een verlangen naar ontmaskering die gestoeld is op een ‘manisch niet-geloven’, zonder ‘omhelzing van de wereld.’ De smetvrees van de antiromantische hedendaagse kunst dreigt (wereld)beelden op te leveren die vooral getuigen van een negatief engagement. Een poging vooral om níét romantisch te ogen. Als die zelfdisciplinering een stijl wordt, dreigt een nieuw academisme. Slaagt ze er echter in om de spanning te bespelen tussen afstand en omhelzing, afscheid en ontmoeting, ontmaskering en betovering, dan openen zich louterende vergezichten.

Wannes Gyselinck is lid van de kernredactie van rekto:verso, Jeroen Laureyns is kunstcriticus en docent hedendaagse kunst aan Sint-Lucas Gent (LUCA).

^ Terug naar boven

4

Reacties

Post new comment

Your name: *

De man/vrouw zonder naam

E-mail: *

The content of this field is kept private and will not be shown publicly.

Comment: *

Beveiligingsvraag: welk jaar is het nu?: *

Als maatregel om geautomatiseerde spamrobotten tegen te gaan, vragen wij u het huidige jaar in te vullen. Op die manier kunnen we uw bericht onderscheiden van spam.

By submitting this form, you accept the Mollom privacy policy.

Bewaren Voorbeeldweergave

© *rekto:verso* 2015.