

Opening expositie Fotomania
Melchior de Wolff

Erik Lieber, 30 november 1991

(LIEBER)

Dames en Heren,

Toen ik een paar weken geleden voor het eerst een selectie van het fotowerk van Erik Lieber onder ogen kreeg, schoot me een passage te binnen uit een van de laatste romans van de Engelse schrijfster Ivy Compton-Burnett. Deze merkwaardige schrijfster, die in Nederland helaas niet de bekendheid heeft die ze op grond van de opmerkelijke kwaliteit van haar oeuvre verdient, schreef romans die voor meer dan negentig procent uit dialoog bestaan -- dialogen waarin de personages elkaar op een verborgen manier de meest verschrikkelijke dingen toevoegen. Zo is er ergens een scène, ik meen in de roman *The Mighty and Their Fall*, waarin een dame een vertrek binnenloopt en tegen een daar aanwezige andere dame van wal steekt met de mededeling: Wat jammer Sarah, dat je eigenlijk mijn charmes niet hebt.

De passage waaraan ik in verband met het werk van Lieber moest denken, heeft gelukkig een minder ellendig karakter. Het gaat om een gesprek, waarin het zo te zien over niets gaat, en waarin een wat oudere vrouw op een gegeven ogenblik zegt: *My presence makes no difference. I am on no one's side. I look with the eyes of all of you. It is as if no one was there.*

Een jaar geleden -- ik had het boek waarin deze zinnsneden zijn opgenomen toevallig net gelezen -- heb ik deze uitspraak al eens aangehaald, in een stuk naar aanleiding van een tentoonstelling in Londen van de zogenaamde serieschilderijen van de Franse impressionist Claude Monet. Het ging om een beroemd en geraffineerd onderdeel van Monets werk, dat helaas nooit in zijn werkelijk omvang is te zien, omdat de individuele schilderijen uit die series over de hele wereldbol zijn verspreid, en zich niet meteen naast de deur in allerlei Japanse en Amerikaanse collecties bevinden. Maar in Londen, in de Royal Academy of Arts, waren ze voor het eerst in hun volledige glorie te zien. Dertien gezichten op de kathedraal van Rouen, de brug over de vijver met de waterlelies in de vermaarde Japanse tuin bij Monets woonhuis in Giverny, de hooimijten in het akkerlandschap, de oevers van de Seine. Geschilderd onder de meest diverse weersomstandigheden, in vier of vijf verschillende jaargetijden, en met een variatie in belichting die deze kunstwerken -- in weerwil van alle laatdunkendheid waarmee soms over het impressionisme wordt gesproken, ik bedoel: in termen van 'burgerlijke smaak' -- inderdaad tot iets ongelofelijks maken.

Wat zo fascinerend is aan de houding van waaruit Monet deze schilderijen tot

stand bracht, is immers de spanning tussen neutraliteit en de behoefte de zichtbare wereld zo nauwkeurig mogelijk te registreren. Dat wil zeggen: niet registraties op grond van een persoonlijke voorkeur of een bepaalde esthetische vooringenomenheid, maar op grond van wat 'iedereen' -- ik heb dat 'iedereen' tussen aanhalingstekens geplaatst -- in die landschappen en taferelen, en in de façade van de kathedraal van Rouen, zou kunnen zien. Niet de persoonlijke instelling van de schilder, wiens functie ook door iemand anders zou kunnen zijn vervuld, maar het beroep op een soort algemeenheid. Ik -- Monet -- gebruik dezelfde observatie-instrumenten als die van willekeurig welke andere waarnemer. Mijn aanwezigheid geeft eigenlijk niet de doorslag, want iedereen zou moeten kunnen vaststellen dat de werkelijkheid die aanblik heeft, en niet enige andere. My presence makes no difference. I look with the eyes of all of you. It is as if no one was there. En het is vooral die laatste zin die aangeeft waar het in mijn ogen om gaat: de werkelijkheid zoals die eruit ziet, ook al is er op dat moment toevallig niemand die haar observeert.

Er is nog een andere reden waarom ik wat uitvoeriger bij dat verschijnsel wil stilstaan, en dat is de manier waarop dergelijke schilderijen van betekenis kunnen worden voorzien. Om u de waarheid te zeggen, het valt niet altijd mee om te zien hoe er aan kunstwerken wordt gemorreld, hoe er mee wordt gesold, om toch vooral een bepaalde boodschap, een bepaalde ideologie, aan die kunstwerken te verbinden. Karel van het Reve heeft eens gewezen op de belachelijke gewoonte onder slavisten, om het altijd weer te hebben over de 'boodschap' van Dostojevski. Wat die boodschap is, en waarom die boodschap dan zo vreselijk belangrijk is, dat zeggen ze er, zo schrijft Van het Reve ergens, nooit bij. Zo ook met Monet: er zijn bijvoorbeeld allerlei pogingen gedaan om Monets concentratie op het landschap en op de gothische architectuur van die kathedraal, te verklaren uit het geschonden nationale zelfvertrouwen en uit de behoefte de Franse eigenwaarde een nieuwe impuls te geven, na de vernedering van Frankrijk in de Frans-Duitse oorlog van 1870. Je kunt je dan twee dingen afvragen; ten eerste: waarom al die moeite, was het niet veel eenvoudiger om dat zelfvertrouwen langs een veel efficiëntere route tot stand te brengen? Maar ten tweede: doet zo'n verklaring niet op een rampzalige manier afbreuk aan de artistieke betekenis, aan de kwaliteit van Monets onderneming? Waarom toch steeds weer, tot moewordens of tot vervelens toe, die boodschap?

We stuiten hier op een van de meest fundamentele kwesties uit de kunstbeschouwing. Aan de ene kant de voortdurende behoefte bij bepaalde kunstenaars om betekenis te willen uitdrukken (en bij beschouwers om die betekenis te willen doorgronden), en aan de andere kant de houding die geloof ik het mooiste is verdedigd door respectievelijk Igor Strawinsky, die naar verluidt altijd gaarne bereid was om te verkondigen dat muziek geen enkele betekenis heeft, en 'niets uitdrukt', en de beroemde Engelse kunsthistoricus Ernst Gombrich, van wie verteld wordt dat hij eens in een slechtzittend pak een

Amerikaanse collegezaal binnenwandelde, enkele keren hard met zijn aanwijsstok op de grond sloeg, het publiek drie seconden lang vorsend aankeek, om vervolgens in zijn vermaarde Oostenrijk-Hongaarse accent te roepen: Zer is no zuch zing as meaning in art!

Waarom vertel ik dit allemaal, en wat heeft het te maken met de fotografie? Het is ongetwijfeld geen nieuws, als ik hier nog eens beweer dat er ook ten aanzien van de fotografie voortdurend energie is geïnvesteerd in het achterhalen van boodschappen en betekenissen, en dat het waarlijk geen kleine benauwdheid is om te zien hoe foto's steeds weer als getuigen à charge of à decharge zijn gebruikt voor de een of andere buiten die foto's gelegen essentie. Het is waar dat er ook een heleboel fotografen hebben bestaan, en nog steeds bestaan, die met grote vasthoudendheid aan zo'n betekenis wensten of wensen te refereren. Maar tegelijkertijd zijn er allerlei fotografen die van die betekenissen niets moeten hebben. Het is bekend dat bijvoorbeeld Walker Evans van ergernis groen kon uitslaan, wanneer zijn werk in verband werd gebracht met allerlei nostalgische sentimenten. Hij noemde dat: Missing the point. Ook in Nederland, en zeker in de meer recente fotografie, zijn er fotografen die de betekenis stelselmatig buiten hun fotografie wensen te houden, en onder hen bevinden zich werkelijk niet de geringste talenten -- ik hoef slechts de namen van Hans Aarsman en Gary Markerink te noemen, en, zij het dat ik er bij haar iets minder zeker van ben, Wijnanda Deroo. Het is misschien eigen aan de fotografie dat zij een gemakkelijk object is voor iedereen die een karretje bezit waar nog iets voor moet worden gespannen, maar het is tegelijkertijd een feit dat er binnen elke generatie wel een aantal fotografen is te vinden die aan boodschappen geen enkele boodschap hebben. De boel is al gecompliceerd genoeg, en je moet de dingen niet ingewikkelder maken dan ze al zijn.

Erik Lieber is iemand die van die laatste variant de meest harde lijn vertegenwoordigt. Hij is een fotograaf die vermoedelijk niet hardhandiger is te beledigen dan door te beweren dat hij in zijn werk op zoek gaat naar een vastomschreven domein van betekenissen, dat hij een programma heeft, en dat hij eraan hecht dat er op de dingen die hij te vertellen heeft zoveel mogelijk acht wordt geslagen. In zijn eigen woorden 'weet' hij in laatste instantie niet wat hem ertoe brengt een foto te maken. Hij reist rond, zonder vooropgezette bedoelingen en met een normale kleinbeeldcamera, bekijkt de situaties die hij aantreft, en kan vervolgens twee dingen doen: doorlopen of een foto maken. Wat hem er precies toe brengt om voor een van beide een keuze te maken, dat weet hij niet, en het is een vraag waarin hij zich liever ook niet wil verdiepen. Zou hij dat wel doen, dan zou die foto onvermijdelijk worden gereduceerd tot een verhaal, of tot een illustratie bij een verhaal, en dat is juist wat hij met alle geweld niet wil. Letterlijk noemt hij de foto's die hij op die wijze tot stand brengt, of misschien is het beter om te zeggen: tot stand laat komen,

plotloos. Ze passen niet in een conceptueel stramien, ze zijn bijvoorbeeld ook niet het resultaat van allerlei gemanipuleer in technische zin, het enige wat zich er in alle objectiviteit van laat zeggen, is dat Liebers foto's uitsnedes zijn van de alledaagse werkelijkheid. Een werkelijkheid die bestaat uit triviale plekken, een straat, en rij bomen, een verkeersbord dat niets anders is dan een verkeersbord -- gefotografeerd op de toevallige tijdstippen dat Lieber 'in de buurt' was, in de Verenigde Staten, in Spanje, in Italië, in de voormalige DDR, of -- en in die ene foto waar de trivialiteit in mijn ogen haar meest raadselachtige vorm heeft gekregen -- in het voormalige concentratiekamp Theresienstadt.

Er is, als ik het in een simpele formule zou moeten zeggen, er is op Liebers foto's niets dat iets laat zien. Het is verleidelijk, althans voor mij persoonlijk, om daarin toch een soort thema te zien, zij het dat dat thema zich niet als iets concreets voordoet, maar als iets wat verborgen is; sterker nog: dat thema is het verborgene. Ik ben dan geneigd te redeneren in termen van een onzichtbaar net, een begrip dat de Franse schrijver Stendhal eens heeft gebruikt, ter aanduiding van het feit dat de meeste gebeurtenissen geen zichtbare sporen achterlaten. Op allerlei plekken zijn dingen gebeurd, er hebben mensen gelopen, maar er is niets dat het nog laat zien. Het voorbijgaan van de tijd schrapt de plattegronden van de geschiedenis uit de werkelijkheid, spoken bestaan alleen in onze verbeelding, en dat merkwaardige Engelse woord hauntedness, waarvoor helaas geen geschikt equivalent bestaat in het Nederlands, hauntedness -- of de manier waarop het heden 'bezocht' wordt door het verleden -- bestaat slechts bij de gratie van ons vermogen om het verleden te reconstrueren, dat wil zeggen: door het te vervangen door iets wat niet met dat verleden identiek is.

Als Lieber daarom beweert dat zijn foto's geen plot bevatten, geen verhaal willen opdringen, dan heb ik de neiging om dat op te vatten als een symbool voor het hierboven beschreven gevoel: het gevoel van bewijsbare onherroepelijkheid en van de beklemming waarmee men zich realiseert dat reconstructies slechts onvolledig samenvallen met wat er in werkelijkheid moet zijn voorgevallen. Het niet-weten waarom juist die bepaalde foto wordt gemaakt, staat daarmee gelijk aan het geen-greep-kunnen-krijgen op datgene wat er niet meer is. Het ontkennen van elke bedoeling ligt in hetzelfde vlak als de ondoordringbaarheid van het net dat bovenop het verleden is neergedaald.

Als ik het werk van Erik Lieber zou mogen beschrijven aan de hand van een van zijn collega's, dan zou ik kiezen voor Diane Arbus, van wie de volgende tot nadenken stemmende uitspraak bewaard is gebleven: A photograph is a secret about a secret. The more it tells you, the less you know. Het heeft, anders geformuleerd, geen zin om achter bepaalde geheimen te willen komen, omdat het simpelweg niet mogelijk is, en omdat elke uitspraak die over zo'n geheim zou

kùnnen worden gedaan, de zaken alleen maar ingewikkelder maakt.

My presence makes no difference. Het gaat er niet om dat juist ik hier aanwezig ben.

I am on no one's side. Het gaat er niet om dat ik hier met vooropgestelde bedoelingen naartoe ben gekomen.

I look with the eyes of all of you. Het is ook niet zo dat mijn manier van kijken fundamenteel afwijkt van die van iemand anders.

It is as if no one was there.

Ik dank u.