

... And know the place for the first time

Bij de plaatservaringen van Annelies de Mey

We zien een zo goed als arcadisch bosgezicht, ware het niet voor het imposante vlak van een grauw zeildoek dat het voorplan, de hele foto, domineert. We zien een glijbaan, frontaal, maar abrupt afgebroken. Of een hoog oplichtend diascherm met twee verloren armstoelen van waaruit je zeker niets van wat er ook wordt geprojecteerd meekrijgt. Of die *view from above* op een feestzaal in aanslag, alles staat klaar op de wemelende dambordvloer, glazen en borden gaan schuil onder opengeplooid boekhoudpapier. Of de kwartvleugelpiano in vooraanzicht, geflankeerd door vier verre herinneringen aan een kamerplant. Of het meesterlijke samenspel van een tak in de grond, twee uitwijkende palen en een ketting, een geplooid buizenstel als geïmproviseerde afsluiting van een onidentificeerbaar terrein aan een bosrand. Bijvoorbeeld.

En we zien het goed. Deze foto's zijn niet in het voorbijgaan genomen. Er werd letterlijk een camera voor geplaatst. Op een statief. En ook het finale uitzicht van de beelden zelf voert ons terug naar de fotohistorie. Deze foto's zijn palladiumdrukken, een van de meer elegante, 'edele' printtechnieken (in gebruik sedert 1873). Stieglitz gebruikte palladium voor zijn onovertroffen portretten van Georgia O'Keeffe, Curtis voor zijn indianenfoto's en ook Paul Strand of zelfs Irving Penn grepen er naar terug, op zoek naar die haast onevenaarbare textuur, gelijk opgaand met een doordringende scherpte. Anders dan bij de conventionele zilverdruk, lijkt de afbeelding niet te 'drijven' in de gelatinelaag bovenop het papier. Met palladium gaat het beeld veeleer deel uitmaken van het blad waarop het werd afgedrukt. De verder reikende tonenschaal, de opgehoogde contrasten, de eindeloos lijkende grijsnuances, het 'besmettelijke' zwart: niet voor niets heeft men het in verband met de palladiumdruktechniek vaak over *the photographness of photography*.

Wat we zien lijkt aanvankelijk niet op gelijke voet te staan met zo'n nobel procedé. Geen overrompelende natuurevocaties, uitstervende volksstammen of buitenaardse naakten, maar ronduit ordinaire locaties. Een bloemlezing van het pijnlijk gewone. Niet echt zo nieuw als men soms denkt. Ook Flaubert liet er zich al ongestoord mee in. "Er schuilen zo in ieder banaal voorwerp schitterende verhalen. Iedere straatsteen heeft misschien iets subliems", schreef hij in 1846. Al gaat het bij Annelies de Mey nog meer de richting uit van wat Samuel Beckett bedoelde, toen hij nog maar eens beklemtoonde dat "uiteindelijk, de kunstenaar waarschijnlijk de enige is die

van hetgeen iedereen wil, denkt, doet en ondergaat, van hetgeen iedereen is, de eentonige middelpuntigheid kan zien (en, zo men wil, kan laten zien aan de weinigen die weten van zijn bestaan).”

De eentonige middelpuntigheid. Het verglaasde leven. Het vergeefse dat wij eens bestonden... *“First there are the broken things – myself and others. I don’t mind that – I’m gone – shot to pieces. I’m part of the scheme – I’m the broken end of a song myself. We are all that, here in the West. That had to be – it’s part of the scheme.”* (Sherwood Anderson, ‘*Song of Industrial America*’).

Zoals deze woorden klinken – maar dan zonder de milde zweem naar pathos - zo zien de foto’s van Annelies de Mey eruit. Het gebroken, verglaasde leven van nu, in de materie van weleer. En hoewel ze haar motief vandaag met velen moet delen, hult Annelies de Mey zich via haar specifieke aanpak niet in de stilistische anonimiteit die het merendeel van de actuele fotografen van het alledaagse kenmerkt of zelfs nastreeft. Geen imitatie-snapshots dus of andere nivelleringsstrategieën die het beeld zelf vaak al even banaal maken als wat er op staat. Deze foto’s mogen impact hebben. Zij het met de nodige terughoudendheid. Net als bij Robert Adams zien haar beelden eruit *alsof* ze moeiteloos werden gemaakt. “Anders lijkt het wel alsof schoonheid in deze wereld ongrijpbaar en uitzonderlijk is en dat is niet zo”, vindt Adams en voegt eraan toe dat wat hij tracht in beeld te brengen, de Vorm is die schuilgaat achter de ogenschijnlijke chaos.

Waar die vorm bij hem echter deel uitmaakt van een documentair-kritisch project, laat Annelies de Mey lectuur en duiding van haar foto’s veeleer in het midden. Strikt genomen werkt ze niet thematisch of in series, elk beeld staat op zich en kan in principe naast ieder ander te kijk gegeven worden. En natuurlijk zijn dit radicaal ‘andere tijden’, maar toch zouden we in deze omgang met haar foto’s als autonome beelden een paar herinneringen aan de fotografische praktijk van de surrealistten kunnen ophalen. De onverbreekbare verankering van de fotografie in de werkelijkheid – het ‘fotografische factum’ waar bijvoorbeeld Dalí het over had - bleek voor de surrealistten uiteindelijk allesbehalve een rem op hun pogingen om ‘het onbekende, het onbewuste’ vorm te geven. Fotografie stond voor hen meer dan wat ook in voor de uitdrukking van een verborgen werkelijkheid, van de ‘concrete irrationaliteit’ van de dingen. Zo wilde iemand als Raoul Ubac bijvoorbeeld de fotografie bevrijden van de ‘rationalistische arrogantie’ die haar tot dan toe stuurde en haar laten opgaan in ‘een poëtische bevrijdingsbeweging’. Foto’s zijn dan niet langer louter interpretaties van de werkelijkheid, maar *presentaties*. Voorstellen en voorstellingen. Objecten en plaatsen worden niet enkel gefotografeerd om wat ze zijn, maar om wat ze nog meer, om wat ze anders kunnen zijn. Zo lossen de plekken die Annelies de Mey fotografeert – haar plaatservaringen, tussen herkennen en herzien - op hun manier de belofte van het oningevulde in.

We shall not cease from exploration

*And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.*
- T.S. Eliot, *Four Quartets*.

Erik Eelbode

Bibliografie

- .William Jenkins ed., *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York, 1975.
- .Monika Faber, *Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre*, Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, Wien, 1989.
- .Rosalind Krauss, Jane Livingston, *L'Amour fou. Photography and surrealism*, Abbeville Press, Publishers, New York, 1985.
- .Ulrike Lehmann, Peter Weibel, *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, Klinkhardt & Biermann, München-Berlin, 1994.
- .Fatma Yalçia, *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*, Kunstwissenschaftliche Studien Band 116, Deutscher Kunstverlag München-Berlin, 2004.
- .Samuel Beckett, *Disjecta. Beschouwelijk werk*, Historische Uitgeverij, Groningen, 1999.
- .*Belgische Fotografen 1840-2005*, FotoMuseum Provincie Antwerpen, 2005, Inge Henneman over Annelies de Mey