



Mario Giacomelli, *Scanno* (1957)

Dirk Lauwaert

De vierde wand

De foto als theater

De vierde wand. De foto als theater – een fototentoonstelling, een publikatie en een these: 'elke sterke foto is theatraal' (p. 12). Ik zag niet de tentoonstelling, las en bekeek wel het boek.¹ Dat is een beetje ijdel (de teksten worden alle in de oorspronkelijke taal en zelfs in vreemd schrift afgedrukt), een beetje slordig en vooral erg onsystematisch opgesteld. De these blijft onbewezen, wat niet wegneemt dat de inrichters wel degelijk een punt hebben. Jammer dat ze het zo slecht hebben verdedigd.

Vier aspecten moeten het theatrale van fotografie kunnen aanduiden: pose, verhaal, illusie en ruimte/tijd. We kunnen hierin meteen lezen hoe simpel de gehanteerde opvatting is over theater. Pose is hier bedrog, illusie is hier schijn, het verhaal is 'maar' een verhaal. Kortom: een aantal moraliserende inkleuringen die je doen aarzelen of het thea-

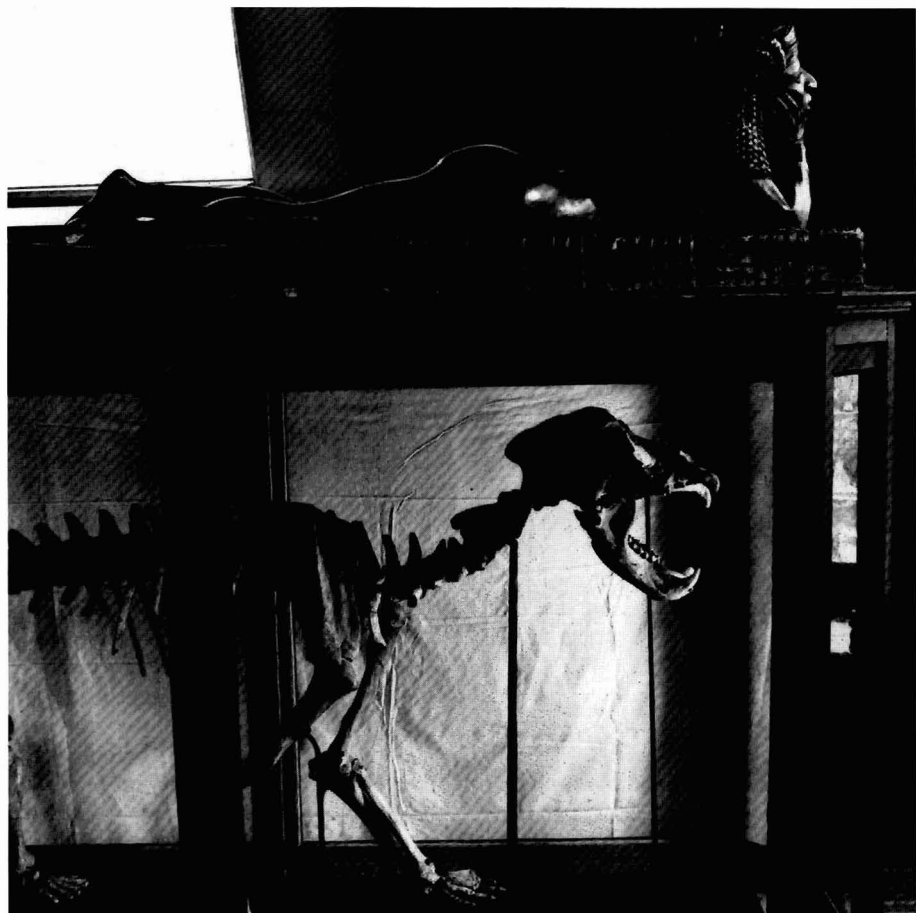
trale nu een goede, dan wel een slechte zaak is voor fotografie. Noch pose, noch illusie, noch verhaal worden hier beschouwd als de ongelooflijk creatieve en produktieve formules die ze zijn. Met tijd en ruimte gaat het al net zo: niets over hun schepping en constructie, maar uitsluitend over de relativiteit ervan! Op dit punt aanbeland begrijp ik niets meer van de these: foto als theater. Inleider en vier essayisten brengen me in grote verwarring. Op iedere pagina staat wel zo'n banaliteit die alle deuren eigenlijk toeslaat.

Dan merk ik dat het hier toch alleen om een modefiguur gaat: foto als theater, foto en theater. Zulke vlakke, spitsvondige constructies zien we overal als gras opschieten. Een soort dodelijke inteelt, een symptoom van uitputting in het esthetische debat: dans en de camera, film en schilderkunst, film en architectuur. Het lijken beloftevolle dwarsverbindingen, maar in praktijk zie je doorgaans de grofst banaliteiten over de beide termen erin herhaald. Zoals hier. Het genre-denken wordt niet doorbroken, maar integendeel sterker dan ooit geaffirméerd.

Twee uitgangspunten

Centraal staat bij de inrichters een suggestie van Roland Barthes. In *La chambre claire* stelt hij een fundamentele ver-

1. *De vierde wand*. Amsterdam (Fragment) 1991, 172 pp.; met teksten van Leo Divendal, Ton van der Stap, Carole Naggar, Martijn van der Jagt en Willem Jan Otten.



Michel Dheurle, *Princesse Aztèque* (1986)

wantschap tussen fotografie en schilderkunst.² Een fascinerende gedachtenflits, maar zeker niet de centrale these van het boek (tenzij je theater en theatraal herschrijft als extase en extatisch, want daar gaat het boek van Barthes echt wel over). Barthes argumenteert zijn idee heel even; met twee argumenten. De fotografie is het kind van het perspectiefisch dispositief en 'dus scènisch'. Maar vooral: fotografie fixeert, versteent, men speelt erin de dode en het theater heeft nu juist in oorsprong veel met dodencultus en dodenspel te maken. 'Maar het zou best kunnen dat ik alleen dat zie', voegt hij eraan toe. Geen van deze twee argumenten worden zelfs maar herhaald in het boek; er wordt dus ook niet op gereflecteerd. Blijft de suggestie die hier een definitie is geworden: van 'de foto als theater' uit de titel schuift men in de inleiding al meteen naar 'een goede foto is primair theatraal'. Banalisering dus, niet nuancering, verdieping, verheldering.

Maar ik vermoed dat Barthes alleen maar een klinkend alibi is. *La chambre claire* zal zo nog wel vele jaren een steengroeve blijven voor slogans allerhande. Welke is de onderliggende intentie die deze slogan nodig heeft? Wat hebben de inrichters eigenlijk duidelijk willen maken met die ongelukkige (zij het modieuze) hulpconstructie van het theater?

Wat ze hebben willen duidelijk maken, lukt wellicht beter met het gekozen fotomateriaal: welke foto's laat men zien? Het treft meteen dat de inrichters twee onderwerpen verzaakt

hebben: de foto's gemaakt van theatervoorstellingen en het gros van de zogenaamde geënceneerde fotografie. We zien vooral portretten en reportagefoto's: twee typen die bekend zijn om hun realistisch en documentair karakter. En precies daarin zien de inrichters het theatrale verschijnen (of iets waar ze geen betere metafoor voor konden verzinnen).

Twee nieuwe realiteiten

Wat is er in de praktijk en vooral in de ervaring van fotografie veranderd wanneer we het document beginnen te ervaren als theatraal, als geënceneerd, als scènisch? Waarom verschijnt het voorhandene, het gegevene ons nu als theatraal?

De geschiedenis van de fotografie kun je beschrijven als een verloop tussen twee polen. Aan de ene zijde staat de foto als neerslag van het motief, aan de andere de foto als neerslag van een blik. Aan de ene zijde staat de foto als substantief, aan de andere de foto als werkwoord. In het eerste geval is de aanwezigheid van de fotograaf neutraal, passief en in het tweede actief, provocerend, stellingnemend. De fotografie is dan geen egale etsplaats meer, maar is een zelfstandig argument geworden dat zich rondom het motief spint en het zelfs 'overtroeft'.

Die geschiedenis kun je met twee metaforen afbakenen: aan de ene kant staat de foto als dodenmasker, daartegenover staat de foto als wapen, snede, repiek. De foto sluit af, knoopt toe, pakt in en legt vast: de foto als registratie. Dat blijft iedere foto trouwens altijd behouden; het is een fundamenteel kenmerk van het dispositief. Maar daarenboven zien we de foto een middel worden om open te breken. De foto is

2. R. Barthes, *La chambre claire* is in het Nederlands vertaald: *De lichtende kamer*. Amsterdam (Arbeiderspers) 1988, deel 1, 13, 'schilderen', pp. 39 e.v.



Brian Griffin, *Broadgate* (1986)

als een snede waardoorheen psychische, affectieve en kinetische energie naar buiten stroomt. De foto fixeert niet alleen (en bevriest de energiestroom), de foto is tevens een paradoxale modulator van energie geworden. Paradoxaal omdat de foto slechts statische middelen ter beschikking lijken te staan.

De vierde wand gaat eigenlijk veel minder over het theater-worden van de fotografie dan over de toename van de pathos binnen het gehele fotografische dispositief. Niet alleen het drama van het afgebeelde maar de koppeling daarvan aan een dramatische blik, kenmerkt de hedendaagse fotografie.

Tegenover deze interne ontwikkeling van de fotografie en haar publiek lijkt me nog een ander idee aan de basis van *De vierde wand* te liggen. De fotografie heeft namelijk een forse *comeback* gemaakt in de beeldcultuur. Ten koste van bijvoorbeeld de film en zijn mythologie. De fotografie recupereert en synthetiseert momenteel in snel tempo

allerlei vormen van verbeelding en uitvoering in één enkele compositie. De fotografie die in de negentiende eeuw zowel het historisch verleden, het exotisch 'veraffe' als de sociale afgronden ontsloot, blijkt op het einde van de twintigste eeuw steeds meer in staat een synthese te zijn van de massacultuur, vorm te kunnen geven aan haar mythen in één enkel beeld dat in een fractie gemaakt en geconsumeerd wordt, maar dat in die fractie ook de diepte van de kijker en die van de mythe activeert en verbindt. De fotografie was al de miniaturisering van de wereld; ze is op weg de kristallisering van het hele culturele gebeuren te worden. In dat proces wordt de fotografie de Ark van Noach voor al onze mythen (en niet meer alleen voor onze informatie). Het is wellicht ook die transsubstantialisering van de massacultuur in fotografie, die de hedendaagse beschouwer van het fotografische ertoe verleidt de fotografie theatraal te vinden.