

Sublieme beelden in tijden van ecologische rampspoed

Anneleen van Kuyck

Op de foto een oceaan besmet met olievlekken of een laatste wegsmeltende ijsschots. Achter de lens een nietige figuur die deze signalen van de ecologische catastrofe vastlegt met enig gevoel voor tragiek. Blijkbaar daagt de klimaatcrisis zowel kunstenaars als activisten uit tot een tegenbeweging. Maar waarin wijken hun beelden van elkaar af? En heeft verzet nog zin als we niet opgewassen zijn tegen de tegenstander?

De serie *Moments before the Flood* (2012) van magnumfotograaf Carl De Keyzer gaat niet over schoonheid. Ze toont noch de natuur, noch de mens in volle glorie, maar registreert de dreigende, pijnlijke confrontatie tussen beide. Gedurende vier jaar reisde De Keyzer langs de Europese kustlijn, op zoek naar de onverbloemde waarheid van de stranden, de stukken land die als eerste in zee zullen verdwijnen wanneer de stijging van het zeeniveau akelig concreet wordt. Al is er nu nog weinig van te merken, volgens het ergste scenario stijgt de zee met tachtig meter – vaarwel kuststeden als Kopenhagen, Amsterdam, Venetië. De menselijke personages in De Keyzers foto's lijken kalm af te wachten of het wel zo'n vaart zal lopen. Is het onverschilligheid of ongeloof? Of iets anders?



Moments before the flood, Carl De Keyzer

Wie is, op de keper beschouwd, de protagonist in *Moments before the Flood*? De zee, zoals ze zich gedraagt zoals ze altijd heeft gedaan? Het gewoel van golven en rotsen die zich aan elkaar meten? De mens die zwemt, zonnebaadt, een zeeschildpad gadeslaat? De Keyzers serie verbeeldt de stille tragiek van plaatsen die teniet gaan aan het zeewater dat nadert met de traagheid van een ruimteschip. Het vertrouwde verdwijnt. Het gebeurt razendsnel, maar traag genoeg om het te laten geschieden. Onder water gelopen kustgebieden worden simpelweg het nieuwe vertrouwde voor volgende generaties. Wat De Keyzer fotografeert, zijn toekomstige ruïnes, toekomstige voorwerpen van melancholie. Zijn serie verbeeldt plaatsen zoals we ze moeten herinneren na hun verdwijning. Als een anticiperend *in memoriam*.

Op één van zijn foto's staat pal in het centrum een man die van kop tot teen onder de tattoos zit. Zijn gezicht is niet naar de kijker gericht, maar naar de haven in de verte. Daar heeft hij een vissersboot in de gaten. Vanop zijn onderrug, boven de rafelende spijkersshort, blikte een Medusahoofd recht in de camera. Moeten we als toeschouwer nu verstenen? Veeleer lijkt de foto zelf een verstening, een bevroren momentopname van een wereld die gevoelig snel verandert. Wat beoogt De Keyzer precies met zijn artistieke fotografie? Welke impact kunnen zijn beelden hebben in een nieuwswereld die elke week een andere natuurramp spuwt?

The old man and the sea

Deze beelden van de zee, of van het contrast tussen mens en natuur, bouwen op een lange traditie in de kunstgeschiedenis. Emblematisch is de sublieme landschapskunst van William Turner en zijn tijdgenoot Caspar David Friedrich. Hun werk toont de natuur van haar meest ruige en ontembare kant, terwijl de mens erin wordt gereduceerd tot zijn weerloze vergankelijkheid. Neem Turners kijk op de zee. Een eeuw voor De Keyzer legde hij met wilde, dikke en vooral suggestieve streken verf het gevecht vast tussen beukende golven en een haast onherkenbare, prototypische stoomboot. Het schip schommelt heen en weer in het centrum van de vortex. De reeds vervaarlijk kromme mast kan het elk moment begeven. De horizon wordt weggevaagd door een verstrengeling van hemel en aarde. Uit elke veeg spreekt Turners ontzag voor de woeste natuur. Hij verbeeldt het grillige, onvoorspelbare karakter van het weer en de verwoede pogingen van de mens om het te overmeesteren.



Wanderer above the sea of fog, Caspar David Friedrich

Nog bekender is Friedrichs wandelaar op het uiterste randje van een rots, turend in de peilloze diepten van de nevelzee. Ook hem zien we vanop zijn rug, in fel contrast met de achtergrond, waar het licht onrustig flinkt op de wolken die door de rotsen uiteen gedreven worden. De wandelaar staat geïsoleerd op een vierkante meter rots en meet zich met de onbegrensdeheid van de natuur, zijn wandelstok broos en onstabiel in vergelijking met de naaldbomen die zich in de harde steen hebben geworteld. Eén stap en hij tuimelt naar beneden – en de mist is vast niet zo zacht als hij lijkt. Terwijl De Keyzer vooral focust op het kronkelende lijnenspel op de huid van de Deense toerist, staat bij Friedrich niet de wandelaar, maar het landschap centraal.

Zo liggen deze werken in de lijn van de opvatting van Edmund Burke. De achttiende-eeuwse Ierse filosoof situeerde ‘het sublieme’ in de sensationele weidsheid van de uitwendige wereld en in de flinterdunne grens tussen angst en genoeg. Immanuel Kant daarentegen zoekt het niet daarbuiten, maar verbindt het met onze eigen innerlijke ervaringswereld: we raken vooral *mentaal* van streek bij het idee van het onbevattelijke. Maar wat hun tegengestelde visies op het sublieme in elk geval wel gemeen hebben, is het gevoel van vrees, benauwdheid en onrust dat ermee gepaard gaat. Inclusief de minieme zekerheid dat alles goed komt.

Van ontzag naar verwoesting

Ook *Moments before the Flood* is in zeker opzicht subliem, maar toont tegelijk een nieuwe stap in de toepassing van deze esthetische categorie. Alleen al de titel van de reeks suggereert veeleer de komst van een heuse vloedgolf dan de geleidelijke aanpassing aan een trage overspoeling. Het sublieme in De Keyzers foto's uit zich dan wel in het hoofd van de kijker – de inwendige beleving, waarover Kant schreef – maar doet dat als het angstige besef dat er ons onvermijdelijk een drama wacht.

Het is een verschuiving die je de laatste jaren veel breder ziet gebeuren: van ontzag voor de onstuimige natuur naar meer nadruk op de ongeremde verwoesting ervan. Fotografie en film brengen de milieucrisis schijnbaar onbemiddeld in beeld en halen voor velen onbereikbare en onbekende plaatsen in de huiskamer binnen. Ecologisch sublieme beelden steunen op de beperktheid van de menselijke kennis: wat zich afspeelt in de voorstelling, overstijgt de rede – we kunnen ons de schaal van nucleaire straling bijvoorbeeld niet voorstellen. De toeschouwer ervaart bovendien een ongemakkelijke tweespalt tussen onmacht en een zeker verantwoordelijkheidsgevoel (onze voetafdruk is ongemeen groot), tussen de veiligheid van de eigen omgeving en de dreiging dat ook die verloren gaat. De paradoxale schoonheid van de rampspoed verlicht de onderhuidse weerspanningskracht van het tafereel. Het sublieme gaat dan ook voorbij aan een louter esthetische waardering. Er huist steeds ook iets lelijks in.

Ecologisch sublieme beelden bewaren de angst voor natuurrampen, wakkeren ze zo mogelijk zelfs aan.

Wie over die mentale onrust zinnige dingen zegt, is Slavoj Žižek. In *Living in the End Times* (2010) schrijft hij over de veranderingen van het klimaat: ‘[...] an extraordinary social and psychological change is taking place right in front of our eyes – the impossible is becoming possible.’ Hij doelt op het psychische proces van normalisatie. Wat we tot voor kort onmogelijk achtten, zien we nu zelf gebeuren en

wordt ons allengs vertrouwd. De kloof tussen kennis en geloof wordt gedicht: ook al *kennen* we de waarschijnlijke gevolgen van ons huidige consumptiepatroon, we *gelooven* niet dat ze zich ooit werkelijk zullen voordoen.

Het verzet van ecologisch sublieme beelden bestaat eruit dat ze die gewenning willen voorkomen. Ze bewaren de angst voor natuurrampen, wakkeren ze zo mogelijk zelfs aan. Daar is ook reden toe. Na de zwarte rook van Turners stoomschip vulden nog meer technologische innovaties de atmosfeer met CO₂. Vandaag betekent een temperatuurstijging van een schijnbaar luttele 2°C, naast de overstroming van kustgebieden, een toename van extreme weersomstandigheden en een planetaire aantasting van het ecosysteem met extinctions tot gevolg. Hoe de mens de klappen voor onder meer zijn voedselproductie zal opvangen, is een groot vraagteken. Elke seconde van de dag tikt de klok vijf vóór twaalf. Kunnen sterke beelden die klok helpen terugdraaien?

The Age of Activism

Niet alleen kunstenaars visualiseren een catastrofale stemming, die ons herinnert aan de urgentie van de situatie. Met affiches, video's, documentaires en actiefoto's problematiseren ook activisten al lang de destructieve omgang met grondstoffen. In de alarmfase van ons klimaat werd de jongste tijd een hele activistische beeldindustrie in stelling gebracht. Al Gore zette de toon met *An Inconvenient Truth* (2006), waarin zijn eigen, inmiddels fel bediscussieerde presentatie is doorspekt met visuele suggesties van de omvang van de ecologische ravage op aarde. Ook *The Age of Stupid* (2009) van Franny Armstrong is een regelrechte vingerwijzing naar de hedendaagse mens die doorgaat alsof er geen vuiltje aan de lucht is. Andere films hekelen dan weer de wanpraktijken in de voedselindustrie, zoals *Food, Inc.* (2008) van Robert Kenner, waarvan de hoes een melkkoe met een barcode laat zien. In zijn jongste editie programmeerde het documentairefestival Docville ook *Land Grabbing* (2015) van Kurt Langbein, over de neokoloniale begeerte om almaar meer land in geld om te zetten, en *ThuleTuvalu* (2014) van Matthias von Gunten, over de persoonlijke impact van de opwarming van het klimaat op de bewoners van de bedreigde regio's Thule en Tuvalu.



Save the Arctic, Greenpeace

Minstens anderhalf uur lang krijgt de kijker in deze documentaires het ene schokkende beeld na het andere voorgeschoteld. De films ontplooiën zich als thrillers

van geweld tegen Moeder Aarde en gaan gretig op zoek naar een aanwijsbare schuldige. In de donkere cinemazaal bestaat er even geen andere wereld dan die van ecologisch onheil. Uit de luidsprekers resoneert onrust. De voice-over en geïnterviewde deskundigen spreken klare taal: de mens moet zijn koers wijzigen, hier en wel nu. Precies omwille van die duidelijke boodschap worden zulke docu's graag getoond op bijeenkomsten van allerhande natuurbeschermers, waar het relaas van de film nadien overloopt in boeiende debatten.

Ook de beelden die Greenpeace laat circuleren in het kader van *Save the Arctic*, willen de publieke opinie vooral verontrusten. De milieuorganisatie ambieert dat oliemaatschappijen als Shell – de zondaars – hun risicovolle ondernemingen op de Noordpool stopzetten en hoopt zo milieurampen te voorkomen. Het liefst vat een sterk campagnebeeld de hele problematiek in één oogopslag samen: een op een oorlogstuig gelijkend boorplatform, met olie besmeurd zeewater en ijsberen op de laatste ijsschotsen. Met het tempo van nieuwsverslaggeving wordt daarmee een dramatische voorstelling geconstrueerd van iets dat op til is, maar waarvan nog geen harde bewijzen bestaan. Op YouTube verschijnen filmpjes die de historische betekenis van de campagne nog onderstrepen met een tragische soundtrack. Een sublieme voorstelling wil in activistische kringen noch verstommen noch bekoren, maar actie uitlokken.

Catastrofe in 3D

Ook in fictie toont zich, weliswaar minder dwingend, de impact van de ecologische dreiging. Zo was een groot deel van het succes van *Avatar* (2009), James Camerons controversiële blockbuster, te danken aan het meeslepende verhaal van ecologische destructie: aardbewoners hebben hun zinnen gezet op de fictieve planeet Pandora omwille van het kostbare en eveneens onbestaande mineraal 'unobtanium'. Ze schuwen de harde aanpak niet en zijn bereid het plaatselijke ecosysteem en het leven van de inheemse Na'vi te verwoesten. Logisch dat de 3D-ervaring bij de kijker een onmiddellijke betrokkenheid met de Na'vi bewerkstelligt, ook al kan hij zich fysiologisch makkelijker identificeren met de 'gewone' mensen. De fantastische elementen doen de kijker *geloven* in de fictie en laten hem vergeten dat het maar een film is.



Avatar

In sciencefiction als *Avatar* lijkt een andere strategie aan het werk dan bij activistische campagnes, maar is dat wel zo? In *The Imagination of Disaster* (1965) schrijft Susan Sontag onder meer over de ambigue rol van wetenschap in sciencefiction: 'Science fiction films are not about science. They are about disaster, which is one of the oldest subjects of art.' Ook voorstellingen van het ecologisch sublieme, zoals ze graag door activisten worden ingezet, gaan fundamenteel over catastrofes. De ontredde van de mensheid wordt immers pas compleet wanneer curves worden geconverteerd naar ongemakkelijke beelden. Wat ze verder nog

gemeen hebben met sciencefiction, is hun focus op de schaal van het gebeuren en het geflirt met de grens tussen werkelijkheid en fantasie. De nachtmerrie in sciencefiction staat maar al te dicht bij de realiteit, stelt Sontag, maar blijft uiteindelijk fictief. Het ecologisch sublieme daarentegen speelt zich voor onze ogen af, als we maar willen kijken.

Catastrofale beelden zijn het 'embleem van een ontoereikende reactie', concludeert Susan Sontag. Documentaires en campagnes die corrupte systemen blootleggen, doen naar adem happen, maar mobiliseren ze ook daadwerkelijk? De kijker raakt dan wel betrokken bij het onrecht in de wereld, maar ervaart tegelijk vooral de beklemmende onmacht van de impasse die de beelden voorschotelen. Zelf in actie komen voelt als vechten tegen windmolens.

Waar de mens twijfelt

Catastrofale beelden zijn het 'embleem van een ontoereikende reactie', concludeert Susan Sontag.

Terug naar de kunst, dan maar. Valt daar in bepaalde oeuvres rond het ecologisch sublieme een strategie te ontwaren die wel een verschil kan maken? Wim Catrysse bedient zich eveneens van technieken uit het sciencefictiongenre om zijn videowerk kracht bij te zetten. Voor de productie van *Dusking* (2009) baseerde hij zich bijvoorbeeld op een scène uit *Alien* (1979). In zijn atelier knutselde hij zelf het decor van een chemisch fabrieksterrein te midden van een desolaat nachtelijk landschap, waarover een storm raast. Het spel van schemering en lichtflitsen, gecombineerd met onheilspellende industriële geluiden, laten veel aan de verbeelding over. Dit landschap is geen afdruk van de realiteit, maar suggereert veeleer het dystopische verval van een rotslandschap, de laatste idylle waaraan de mens zich vergaapt.

In *Outward-bound* (2010) positioneert Catrysse de kijker wel in een bestaande omgeving: de krater van de Kawah Ijen, een Javaanse vulkaan waar zwavel wordt ontgonnen. De video opent met een zicht op een zuurmeer, dat vervolgens overgaat in een overweldigende impressie van de werkomstandigheden: Javanen die zich slechts met een natte doek in hun mond beschermen tegen de zwaveldampen, torsen de ontgonnen gele stenen op hun schouders. Door de gesynchroniseerde projectie op drie schermen, samen tien meter lang, is het effect op de kijker overdonderend. Soms spiegelen twee schermen elkaar, waardoor de toxische lucht zich eindeloos lijkt te verspreiden. De bevreemdende soundtrack en de aanzwellende waas van stof en zwavel stellen de kijker allerminst op zijn gemak.



Oil, Edward Burtynsky

Wat Catrysse in beeld brengt, is de unheimliche confrontatie tussen de grootse natuur en de mechanische ontginning ervan. De laatste eeuwen is de mens er prima in geslaagd de planeet naar zijn hand te zetten, maar het ontbreekt hem aan enig controlemechanisme als het over de toekomst gaat. Niettemin blijft het geloof in dijken en dammen groot en is alle hoop gericht op de zoveelste machine die het allemaal zal oplossen – als een deus-ex-machina. De menselijke greep op de natuurwetten is een evidentie geworden. Hoewel technologische uitvindingen duurzame alternatieven kunnen bieden en zorgen voor de heilige vooruitgang, sussen ze tegelijk in slaap en vertragen ze de haast om het roer om te gooien.

Die dubbelzinnigheid rust onder de fotoseries van Edward Burtynsky, zoals *Oil* (1999-2010). Het is nooit helemaal duidelijk of zijn werk een ode op of juist een terechtwijzing van de technologie vormt – overigens ook ooit het voorwerp van sublieme taferelen, als een verheerlijking van het menselijke kunnen. Burtynsky registreert de minutieuze inrichting van olieraffinaderijen, waar elke blinkende buis een specifieke bestemming heeft. Zijn serie gaat langs verkeersknooppunten, wagenparken, tankstations, een formule 1-parcours. Daarnaast toont hij de destructie van het landschap, een zee aan afgedankte autobanden, gevechtsvliegtuigen als een metafoor voor nog meer vernieling. Burtynsky maakt foto's van plaatsen waar het menselijke verhaal begint en ophoudt, waar het in elkaar stort. Het zijn plaatsen waar

de band tussen mens en natuur wordt ontwricht. Waar technologie triomfeert en escaleert. Waar de mens twijfelt. Waar de zekerheid ooit begon, maar nu ver zoek is. Het zijn plaatsen die we het liefste willen vergeten.

Voorbij de veroordeling

Wat *Oil* en *Moments before the Flood* gemeen hebben, is dat geen van beide rechtstreeks veroordelen. De kritische laag van beide reeksen komt pas aan de oppervlakte wanneer de toeschouwer beseft dat de voorstellingen niet zonder meer vrijblijvend zijn, maar handelen over het falen van toekomstdromen, over de wonden van het kapitalistisch systeem. Beide fotografen focussen op de eigenaardigheden van de mens zonder concrete verwijten af te vuren. Aan wie zouden ze die überhaupt moeten richten? De bedrijven die slim maar vaak onethisch inspelen op opportuniteiten in de economie, of de consument die voor dagelijkse verplaatsingen afhankelijk is van brandstof?

Carl De Keyzer en Edward Burtynsky zetten niet in op een eenzijdig verhaal met schuldigen (de bedrijven) en slachtoffers (het milieu), noch kronen ze de toeschouwer tot potentiële redder van het klimaat. Het landschap zelf slaakt een noodkreet. Ook Wim Catrysse laat veel vragen onbeantwoord en voorziet zijn monumentale video's niet van uitleg. Zonder dwingend kader stemmen artistieke beelden wel tot reflectie over onze eigen rol in de complexe machtsverhoudingen in de wereld. Ze roepen niet op tot verzet, zoals *Save the Arctic* doet, maar brengen tot inkeer. Zo zetten ze misschien wel meer dan activistische strategieën aan om ons eigen handelen bij te sturen? Enkel verzet baat immers niet. Verandering wel.

Anneleen van Kuyck studeerde af als master Kunstwetenschappen aan de KU Leuven. Ze schreef dit artikel in het kader van een onderzoeksstage bij *rekto:verso*.