

Hilde van Gelder

Een kritische
boodschap over
de dagelijkse
realiteit: fotografie
tussen
poëzie en politiek

Hilde Van Gelder is als postdoctoraal onderzoeker F.W.O. Vlaanderen verbonden aan de Afdeling Kunstwetenschap van de KULeuven. Haar onderzoek en publicatiegebied omvat de naoorlogse kunst en de geschiedenis van de fotografie.

A critical message
concerning
everyday reality:
photography
between poetics
and politics

Hilde Van Gelder is a post-Phd researcher F.W.O. Flanders affiliated to the University of Leuven, department of Art History. Her research and publications are focussed on post-war art and the history of photography.

De kwestie of de foto nog een relevante plaats kan innemen binnen progressieve en kritische artistieke praktijken komt vaak voor in de recente literatuur omtrent de actuele omgang met het fotografisch medium. Men vraagt zich daarbij af of fotograferen niet veeleer een nostalgische bezigheid geworden is, nu ze voorbijgestreefd lijkt door schijnbaar meer vooruitstrevende media als video of computer. Kan de foto vandaag meer dan zich te lenen tot het maken van een nieuwe soort *tableaus*, die al te vaak doordrenkt zijn met een waas van louter esthetiserende en vrijblijvende poëtische beeldtaal? Wanneer de foto toch probeert om kritische bedenkingen te formuleren, zij het bij het kunstsysteem zelf, of eerder gericht op de bredere maatschappelijke context, dreigt zij dan niet aan haar artistieke zeggingskracht voorbij te gaan? Anders gezegd, is de foto binnen die laatste optiek in staat om zich te onderscheiden van de al te letterlijke, rechtstreeks politieke interventie? Het opzet van de laatste *Documenta* te Kassel (1997) bijvoorbeeld was geheel gewijd aan het verkennen van een mogelijke kritische marge voor de kunst tussen het poëtische en het politieke in. Ondanks het feit dat dX er niet in slaagde terzake een coherent discours uit te bouwen, was de alomtegenwoordigheid van de fotografie in de tentoonstelling zeker geen toeval. Het fotografisch medium bezit inderdaad de bijzondere eigenschap om als geen ander de effectieve draaischijf te vormen van een kritische artistieke praktijk.

Van cruciaal belang daarbij is de wijze waarop men het medium aanwendt. In *The Art of Interruption. Realism, Photography and the Everyday* (Manchester University Press, 1998), argumenteert John Roberts met

overtuiging dat, veeleer dan meer vertrouwde begrippen als expressie, identiteit of het onbewuste, noties als realisme en het alledaagse cruciale schakels vormen om dit kritisch fotografisch potentieel toe te lichten. Deze categorieën vragen uiteraard een actuele invulling. De wijze waarop de foto een realistische verhouding met de dagelijkse werkelijkheid kan uitbouwen, is in de laatste decennia immers geheel op de helling komen te staan. Toen John Szarkowski's spraakmakende MoMA-tentoonstelling *New Documents* reeds in 1967 aankondigde dat fotografie – als ze eerlijk was met zichzelf – slechts een ironische en fatalistische band met de realiteit kon hebben, leek de oude mythe dat foto's als natuurgetrouwe documenten iets waarachtigs over de werkelijkheid konden vertellen, voorgoed begraven. In de plaats echter kwam een nieuwe en minstens even problematische mythe, die van het tegendeel. Men concludeerde namelijk dat foto's bijgevolg niet anders kunnen dan liegen. Deze banale gevolgtrekking bereikte ongetwijfeld een ongekend hoogtepunt in de logica van het simulacrum die zegevierde in de jaren '80. In een zuiver tautologische redenering ontdekte men het doodlopend spoor van de kopie die naar niets anders verwijst dan naar een kopie en die elke rechtstreekse band met een bestaande realiteit verloren heeft.

Zo dacht men althans. Want dat laatste bleek nu net de adder onder de simulacrumtheorie. Zelfs al ziet men de foto niet langer als een complexloze, iconische spiegel van de werkelijkheid, dan nog kan men niet ontkennen dat er een intrinsieke relatie bestaat tussen fotografie en realiteit, die niet te doorbreken is. De foto staat immers

The question of whether the photograph can still occupy a relevant place within progressive and critical artistic practices often comes to the surface in recent literature concerning the actual treatment of the photographic medium. With this one can ask himself whether photography is not rather becoming a nostalgic pursuit, now that it seems to have been surpassed by ostensibly more progressive media like video or computer. Can the photo do more today than lend itself to the making of new sorts of *tableaus*, which are all too often imbued with an aura of a merely aesthetizing and noncommittal poetic image-language? When the photo attempts nevertheless to formulate critical considerations, whether toward the art system itself, or rather directed at the broader social context, does it not threaten to miss out on its power of artistic expression? In other words, from within this last perspective is the photograph in a position to differentiate itself from an all too literal, straightforward political intervention? The organization of the last *Documenta* in Kassel (1997) for example was entirely devoted to the investigation of a potential critical margin for art in between the poetic and the political. Regardless of the fact that dX did not succeed in the matter of building up a coherent discourse, the omnipresence of photography at the exhibition was surely no coincidence. The photographic medium indeed possesses the exceptional property of forming, unlike any other, the effective pivotal center for a critical artistic practice.

Of crucial importance here is the manner in which one applies the medium. In *The Art of Interruption. Realism, Photography, and the Everyday*

(Manchester University Press, 1998), John Roberts convincingly argues that, rather than more reliable concepts such as expression, identity, or the unconscious, notions like realism and the everyday form crucial links in the bringing to light of this critical photographic potential. These categories naturally require an actual filling-in. The manner by which the photo can develop a practical relation with daily reality has, after all, come entirely into question in the last decennia. When John Szarkowski's much-discussed MoMA exhibition *New Documents* already announced in 1967 that photography – if it was honest with itself – could merely have an ironic and fatalistic connection with reality, it seemed that the old myth, that photos as true-to-life documents could tell something genuine concerning reality, was buried for good. In its place, however, there actually came a new and at least as problematic myth, that of its opposite. That is to say it was consequently concluded that photos could do nothing other than lie. This banal deduction undoubtedly reached an unprecedented high point in the logic of the simulacrum that triumphed in the Eighties. In a pure tautological reasoning, artists discovered the dead-end trail of the copy which refers to nothing else than a copy and which has lost every direct tie to an existing reality.

At least that's what they thought. Because now it is just that which turns out to be the snake-under-the-simulacrum theory. Even if one no longer sees the photo as an uncomplicated, iconic mirror of reality, one still cannot deny that there exists an intrinsic relation between photography and reality, which is not to be broken

in onmiddellijk contact met de realiteit via haar indexicale karakter. Ze is een spoor, een onvolmaakte neerslag van een transitieve, gelaagde en gedifferentieerde wereld die zich op materiële wijze – eerst via het negatief en dan doorheen het afdrukprocédé – in het fotografische beeld heeft ingeschreven. Zelfs al ontduubelt die beweging zich via een aantal kopieën, dan nog is de foto steeds het door het licht ingekraste oppervlak van een of andere werkelijkheid, is ze haar huid, haar buitenkant. Binnen dit perspectief heeft de foto niet langer een eenduidige punt tot punt-verhouding met de realiteit. Anders gezegd, ze is dan geen transparant venster op een isomorfe en homogeen gestructureerde werkelijkheid. Ze is daarentegen een praktische vorm van kennis geworden, een methode om het alledaagse concreet te kennen vanuit beleefde ervaringen. De foto is een contradictorisch beeld dat een 'realistische' neerslag geeft van een even complexe situatie die het onderzocht heeft.

De foto kan de tegenstrijdigheden van het dagelijkse leven weerspiegelen omdat ze eruit voortkomt. Maar opnieuw, die spiegeling dient niet zozeer vanuit het iconische karakter van de foto gedacht te worden. Realisme zoals men het hier bepaalt, is geen stijl. Het is evenmin het resultaat van een positivistisch geladen geloof in een waarheidsgetrouwe weergave. Het gaat er niet om in welke mate een foto op de werkelijkheid lijkt. In deze optiek is het parallellisme, de vooronderstelde perfecte gelijkenisrelatie tussen de fotografie en de wereld doorbroken. Wat telt, is de methode. Dit wil zeggen, de radicaliteit van een foto huist in haar potentieel om een kritische analyse te maken van een

bepaalde realiteit, om er een aantal bedenkingen bij te plaatsen die ze vervolgens mededeelt aan een publiek. Als kritische inscriptie van een toestand, kan de foto daarover aan haar toeschouwers 'berichten'. Ze kan een problematiek communiceren aan de communiteit van ontvangers van haar signalen. Wanneer zij daarin slaagt op geëngageerde wijze, is zij tot meer in staat dan het verzenden van de neutrale sms 'dit is een bericht', die Jeroen Boomgaard in de vorige editie van *A-Prior* terecht zo betreunde te onderscheiden in het werk van verschillende actuele kunstenaars. Wanneer de foto deel uitmaakt van een werkelijk kritische praxis, bevat ze onmiskenbaar wel een boodschap. Die boodschap bevat dan enerzijds een kritisch inzicht in de bestudeerde werkelijkheid en tegelijkertijd de ambitie om via een aantasting van de gedachtewereld van de toeschouwers een interventie erin te leveren.

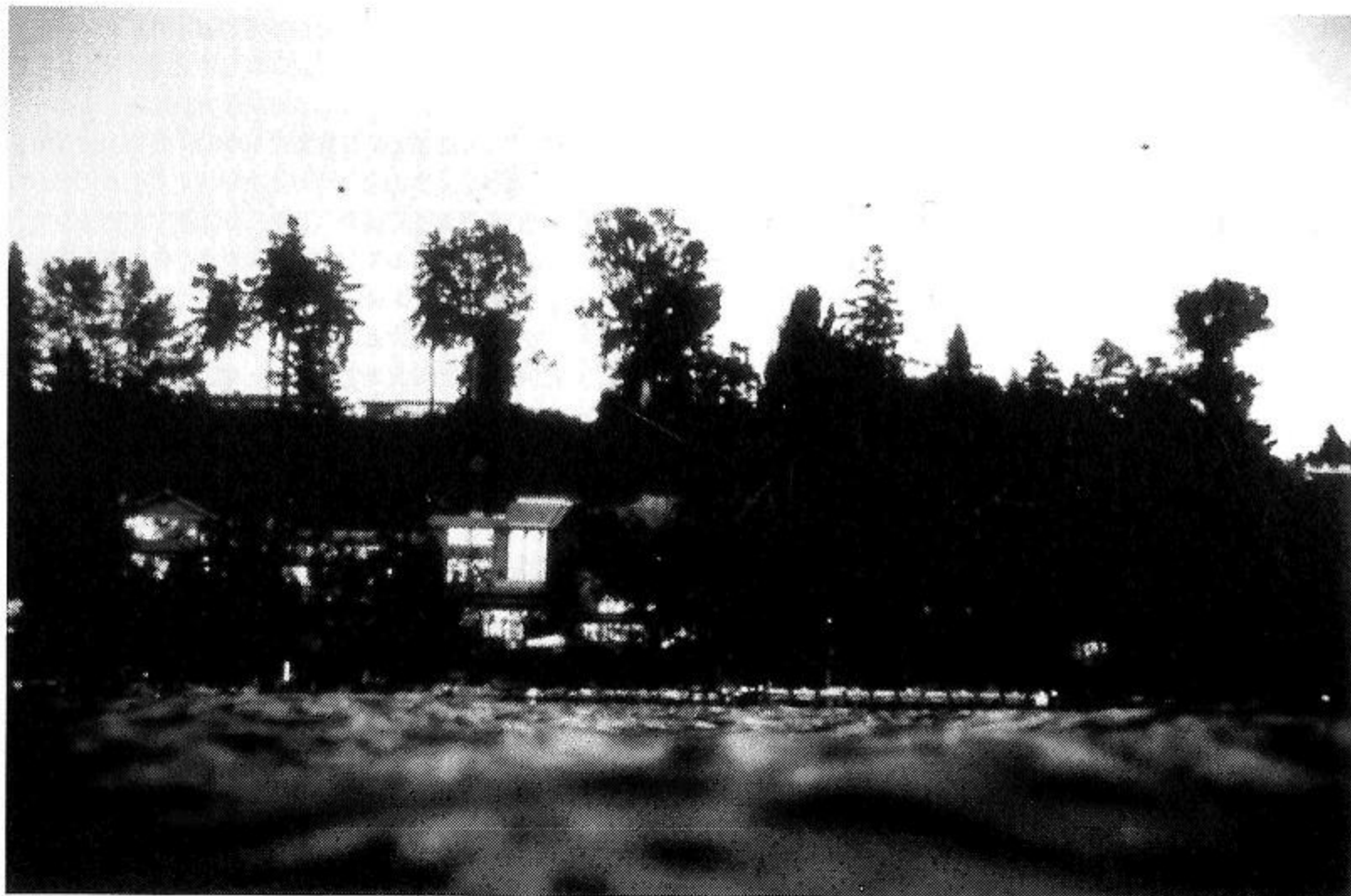
Denk bijvoorbeeld aan het fotodrieluik dat de Amerikaanse kunstenaar Allan Sekula tijdens de laatste *Foto Biënnale* in Rotterdam (april-mei 2000) als een posterreeks had aangebracht op de meer dan 100 meter lange bouw-schutting rond het Museum Boijmans-Van Beuningen. *Dear Bill Gates* (1999) toonde afwisselend een open brief van Sekula aan Bill Gates en drie foto's gemaakt op Lake Washington nabij Seattle, in de omgeving van Gates' villa. De eerste foto is een opname van het woonhuis bij valavond, genomen vanop afstand met een telelens, als een paparazzo. Men ziet dat de lichten aan zijn: de bewoners zijn thuis en worden door Sekula in de gaten gehouden. Op de middelste foto vindt men de kunstenaar terug, zwemmend in de verboden 'territoriale' wateren vlakbij

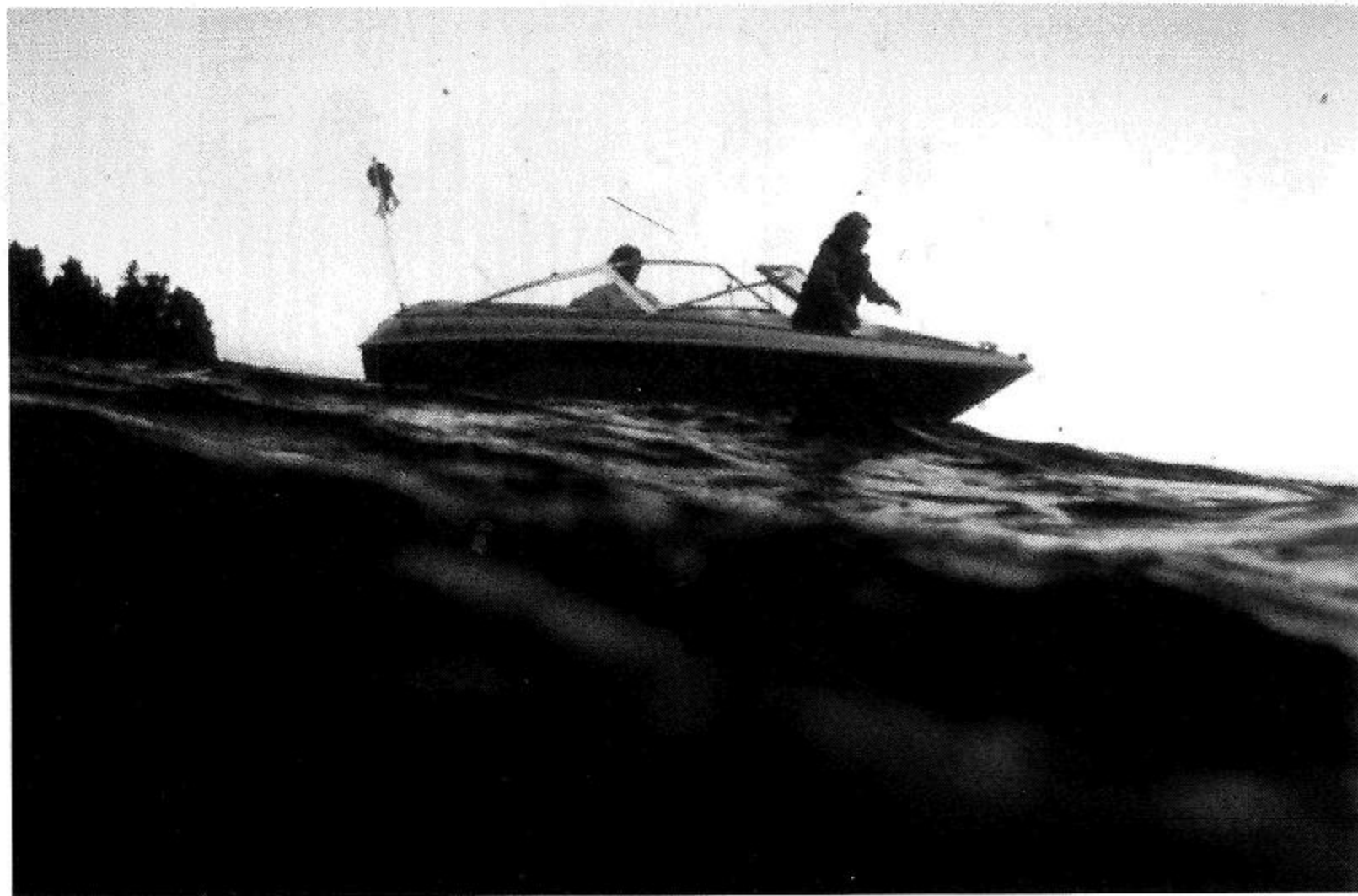
asunder. After all, the photo stands in immediate contact with reality via its indexical character. It is a trace, an inadequate reflection of a transitive, layered, and differentiated world that in a material way – first via the negative and then through the printing-process – has inscribed itself into the photographic image. Even if this motion redoubles itself via a number of copies, then still the photo is yet the etched-in-light surface of one or another reality, it is her skin, her outside. From this perspective the photo no longer has an unequivocal one-to-one relationship with reality. Otherwise stated, it is not then a transparent window on an isomorphic and homogeneously structured reality. On the contrary it has become a practical form of knowledge, a method by which to know the everyday concretely from out of lived experiences. The photo is a contradictory image which gives a 'realistic' reflection of a situation just as complex as the one which it has researched.

The photo can mirror back the paradoxes of daily life because it emanates from that life. But again, that mirroring does not deserve to be attributed so much to the iconic character of the photo. Realism as it is determined here, is no style. It is even less the result of a positivist-laden belief in a truthful depiction. It does not revolve around the degree to which a photo looks like reality. In this point of view parallelism, the presumed perfect relation of verisimilitude between the photo and the world, is broken through. What counts, is the method. That is to say, the radicality of a photo is housed in its potential to make a critical analysis of a certain reality, in order to place next to it a number of considerations that

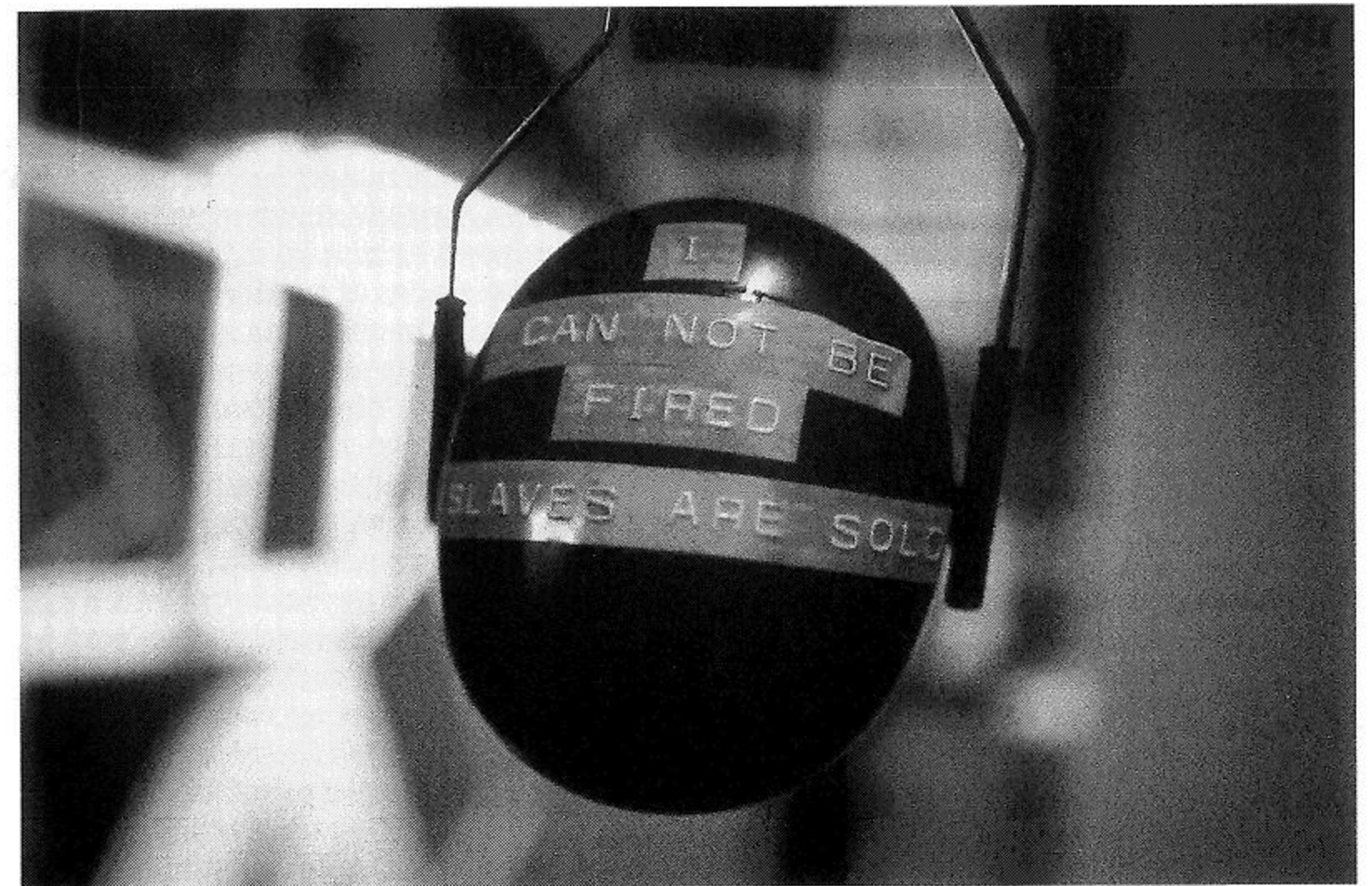
are subsequently imparted to a public. As the critical inscription of a condition, the photo is able to 'message' with its audience as such. It can communicate a problem to the community of receivers of its signals. When it is successful here in an engaging way, it has more status than the sending of a neutral sms 'this is a message', which Jeroen Boomgaard, in the last edition of *A-Prior*, rightfully regretted to have discerned in the work of various contemporary artists. When the photo makes up a part of an effectively critical praxis, it does unmistakably carry a message. That message on the one hand contains a critical insight into the studied reality, and simultaneously the ambition to introduce an intervention into the thought-world of the spectators via an infringement on that world.

Reflect for instance on the photo triptych that the American artist Allen Sekula had put up during the last *Foto Biënnale* in Rotterdam (April-May 2000) as a series of posters on the more than 100-meter-long construction fence around the Museum Boijmans-Van Beuningen. *Dear Bill Gates* (1999) alternately showed an open letter from Sekula to Bill Gates and three photos taken on Lake Washington nearby Seattle, in the vicinity of Gates' villa. The first is an exposure of the living quarters at dusk, taken with a telephoto lens from a distance, like a paparazzo. You can see that the lights are on: the residents are at home and Sekula is keeping an eye on them. In the middle photo we find the artist, swimming in the forbidden 'territorial' waters near Gates' reinforced stronghold. With his nose above water, he winks at the spectator. Finally, we see a motorboat with two people in it who are clearly on the lookout for something or someone.





Alan Sekula, *Dear Bill Gates*, 1999



Alan Sekula, *Fish Story*, 1995

Gates' versterkte vesting. Met zijn neus boven water, knipoogt hij naar de toeschouwer. Tenslotte ziet men een motorboot met daarin twee personen die duidelijk op zoek zijn naar iets of iemand. Het geheel verwijst naar de bijhorende brief, waarin Sekula een aankoop aanklaagt door Gates van een schilderij van Winslow Homer, een Amerikaanse landschapsschilder uit de 19de eeuw, voor een slordige 30 miljoen dollar. Het werk stelt twee vissers voor, hopeloos zwemmend in de golven van een woeste zee, een zekere dood tegemoet gaand. Sekula klaagt vertwijfeld Gates' cynisme aan: "en jij Bill, wanneer je aangesloten bent op het net, ben je dan verloren of gevonden?. En wij allemaal – verloren of gevonden – zijn we erop aangesloten of zijn we erin terug te vinden?".

De geruststellende afscheidswaarden 'your friend' lezen in deze context als volledig alarmerend. Via die combinatie van foto en tekst en dankzij de presentatie ervan in een alledaagse omgeving – de bouwschutting – vormt Sekula's installatie op overtuigende wijze de draaischijf van een kritische artistieke praktijk. Ze plaatst scherpe bedenkingen bij een realiteit die men in het dagelijkse leven al te snel als evident aanziet – het monopolie van Microsoft – en wenst tegelijk er ook in te interveniëren. Ongetwijfeld balanceert Sekula op de marge van het politieke, maar zijn zorg voor een inbedding van zijn installatie binnen een artistieke context (denk bv. aan de perfecte beeldanalogie tussen de zwemmende Sekula en de hopeloze vissers) en de vernieuwende wijze waarop hij zijn werk inschrijft in een documentaire traditie met wortels die ver teruggaan in de 20ste eeuw, vermijden een al te letterlijke lectuur van zijn

beelden. Wat Sekula aan de kaak stelt, is de discrepantie tussen de romantische illusie van de vooruitgang die nog steeds de geglobaliseerde economie draagt en de feitelijke vaststelling dat een aantal individuen zich daardoor schaamteloos verrijken terwijl anderen (in dit geval wél letterlijk) uit de boot vallen.

Gelijkaardige kritische bedenkingen formuleerde hij in de omvangrijke reeks *Fish Story* (1995). Ook daar toont Sekula een perspectief op een onmetelijke ruimte en leefwereld die volledig deel uitmaakt van de alledaagse realiteit, de zeevaartwereld. Op zee speelt er zich op dit zelfde moment vanalles af zonder dat daar op het land echt rekening mee wordt gehouden. Het is als het ware een vergeten ruimte die nochtans nog steeds de basis vormt van de wereld-economie, zonder dewelke het leven van alledag aan wal er ook geheel anders zou uitzien. Het volledig onrealistische en geromantiseerde beeld dat velen zich vormen van het zeemansbestaan wenst Sekula's fotografische praxis op subtiele wijze te doorprikken. *Fish Story* toont een analyse van de onpersoonlijkheid en de hardheid van het zeeleven. Het geeft een kijk op de uitbuiting van mensen in een gebied dat men 'verloren' waant, waar daarom meer toegelaten zou zijn dan elders. Omdat de foto's deel uitmaken van een reeks, vermijdt de kunstenaar een al te geïsoleerde lectuur ervan. Het beeld van een omroepmicrofoon met daarop in typo-clic de slogan gekleefd *I can not be fired, slaves are sold* krijgt in het licht van de gehele serie een bijzondere kritische geladenheid. De reeks leest als een montage, een reconstructie van een ongekende wereld. Daardoor

The whole refers to the accompanying letter, in which Sekula lodges a complaint against Gates' purchase of a painting by Winslow Homer, a 19th century American landscape painter, for a cool 30 million dollars. The work represents two fishermen, hopelessly swimming in the waves of a savage sea, about to meet a certain death. Sekula undoubtedly complains of Gates' cynicism: "And as for you Bill, when you're on the net, are you lost? Or found?. And the rest of us – lost or found – are we on it, or in it?".

The reassuring parting words 'your friend' in this context read as thoroughly alarming. Via the combination of photo and text and thanks to its presentation in an ordinary environment – on the construction fence – Sekula's installation convincingly forms the crucial pivotal point for a critical artistic practice. It places sharp objections next to a reality that people in everyday life see all too easily as evident – the monopoly of Microsoft – and wishes at the same time also to intervene in it. Undoubtedly Sekula balances on the margin of the political, but his attention to the embedding of his installation inside an artistic context (think for instance about the perfect image-analogy between the swimming Sekula and the hopeless fishermen) and the innovative manner by which he inscribes his work in a documentary tradition whose roots extend far back into the 20th century, avoid an all too literal reading of his images. What Sekula spells out, is the discrepancy between the romantic illusion of progress which still supports the global economy and the factual assessment that through this a few individuals shamelessly get rich while others (in this case quite literally) drop out of the boat.

He formulated similarly critical objections in the extensive series *Fish Story* (1995). There as well, Sekula shows a perspective on a vast space and life-world that belongs entirely to the everyday world, the seafaring world. At this very moment all kinds of things play out at sea without really being taken into account up on the land. It is as it were a forgotten space that nonetheless still continues to form the basis of the world economy, and without which the life of the everyday ashore would look quite different. The thoroughly unrealistic and romanticized image that many have formed about the life of a sailor is what Sekula's photographic praxis wishes to subtly prick through. *Fish Story* gives an analysis of the impersonality and severity of sea-life. It takes a look at the exploitation of human beings in a territory that people fancy as 'lost', and where, because of that, more should be permissible than elsewhere. Because the photos make up part of a series, the artist avoids making an all too isolated reading of it. The image of a broadcast microphone on which the slogan *I can not be fired, slaves are sold* is pasted, in labeling-tape, acquires an exceptionally critical import in light of the whole. The series reads as a montage, a reconstruction of an unknown world. By these means every photo escapes in itself from the danger of becoming a moralizing ethical stand-in for the lack of an efficacious power of political expression, which, if presented as an individual image, would completely bury it and reduce it to a platitude.

Sekula's photos send out alarming messages, without lament. They are no more theatrical than the daily reality of which they are the reflection.

ontsnapt elke foto op zich aan het gevaar een moraliserende ethische stand-in te worden voor het gebrek aan effectieve politieke zeggingskracht die haar als individueel gepresenteerd beeld volledig zou ondergraven en tot platitudo herleiden.

Sekula's foto's zenden alarmerende berichten uit, zonder te lamenteren. Ze zijn niet theateraler dan de dagelijkse werkelijkheid waarvan ze de neerslag zijn. Ze bieden een kans om erin in te grijpen en een verschil te maken, hoe onbeduidend ook. Daarom staan ze diametraal tegenover werk als dat van Jeff Wall. Hoewel deze laatste in zijn foto's ook duidelijk een sociale problematiek wenst aan te raken, opereren zijn beelden geheel anders naar hun toeschouwers toe. Walls ambitie bestaat erin om, als een nieuwe 'schilder van het moderne leven', via het fotografisch medium een picturale weergave te bieden van het alledaagse. Maar door dat te doen, voegen Walls foto's een epische dimensie toe aan het alledaagse. Het kritische potentieel van zijn beelden wordt zo opgenomen in een veeleer esthetiserend discours. In plaats van te interveniëren in de situatie waarvan ze de inscriptie zijn, absorberen Walls foto's de realiteit die ze weergeven tot een poëtische totaliteit met uiteindelijk een zeer vrijblijvende narratieve dimensie. *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* uit 1993 toont een verloederd landschap in de buurt van Vancouver. De setting en haar personages suggereren duidelijk de aanwezigheid van bouwpromotoren en mogelijk een aannemer die met de plaatselijke boer komt onderhandelen over de aankoop van het terrein voor expansieve doeleinden. Tegelijk echter overschaduwde het ludieke aspect van de scène –

de wegwaaierende papieren en hoofddek-sels, de sjaal die over het hoofd van een man vliegt – de sociaal-kritische geladenheid van het beeld. Wall ensceneert het geheel zodanig dat het zich in al zijn gekunsteldheid omvormt tot een momentopname of een synthetisch ogenblik met episch gehalte.

De kunstenaar koestert die ambitie doelbewust: met zijn beelden wenst Wall hedendaagse tableaux te creëren. Daarin ligt een essentieel verschil met Sekula. Voor Wall is de fotografie geen zelfstandig artistiek medium met eigen kenmerken. Sterker nog, de specificiteit van de foto ligt volgens hem nu net in het feit dat ze geen specificiteit heeft. Ze is enkel een middel tot een verder doeleinde: het creëren van picturale effecten. Sekula's beelden daarentegen bezitten een narrativiteit die bewust analytisch blijft en die uitdijt in de tijd in plaats van stil te staan bij het geïsoleerde, synthetische moment. Zijn werkprincipe is filmisch in plaats van schilderkunstig. Het presenteren van de beelden als een soort archief of fotofile, ziet Sekula als de enige manier om aan die pictorialiteit te ontsnappen. Wanneer men het beeld nr. 50 uit de diareeks *Dismal Science* (1989-92) naast Walls *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* plaatst, valt meteen de afwezigheid van personages op. Sekula's foto geeft op het eerste zicht een veel neutralere kijk op de werkelijkheid die het toont. De papieren die rondslingeren zijn gewoon ronddwarrelende rotzooi. Die analytische, observerende blik van de kunstenaar en die slechts ogenschijnlijke onbetrokkenheid communiceren een perspectief op de realiteit dat de toeschouwer aanspoort tot kritische reflectie. Legt men daarnaast nog Gabriel Orozco's *River of Trash*

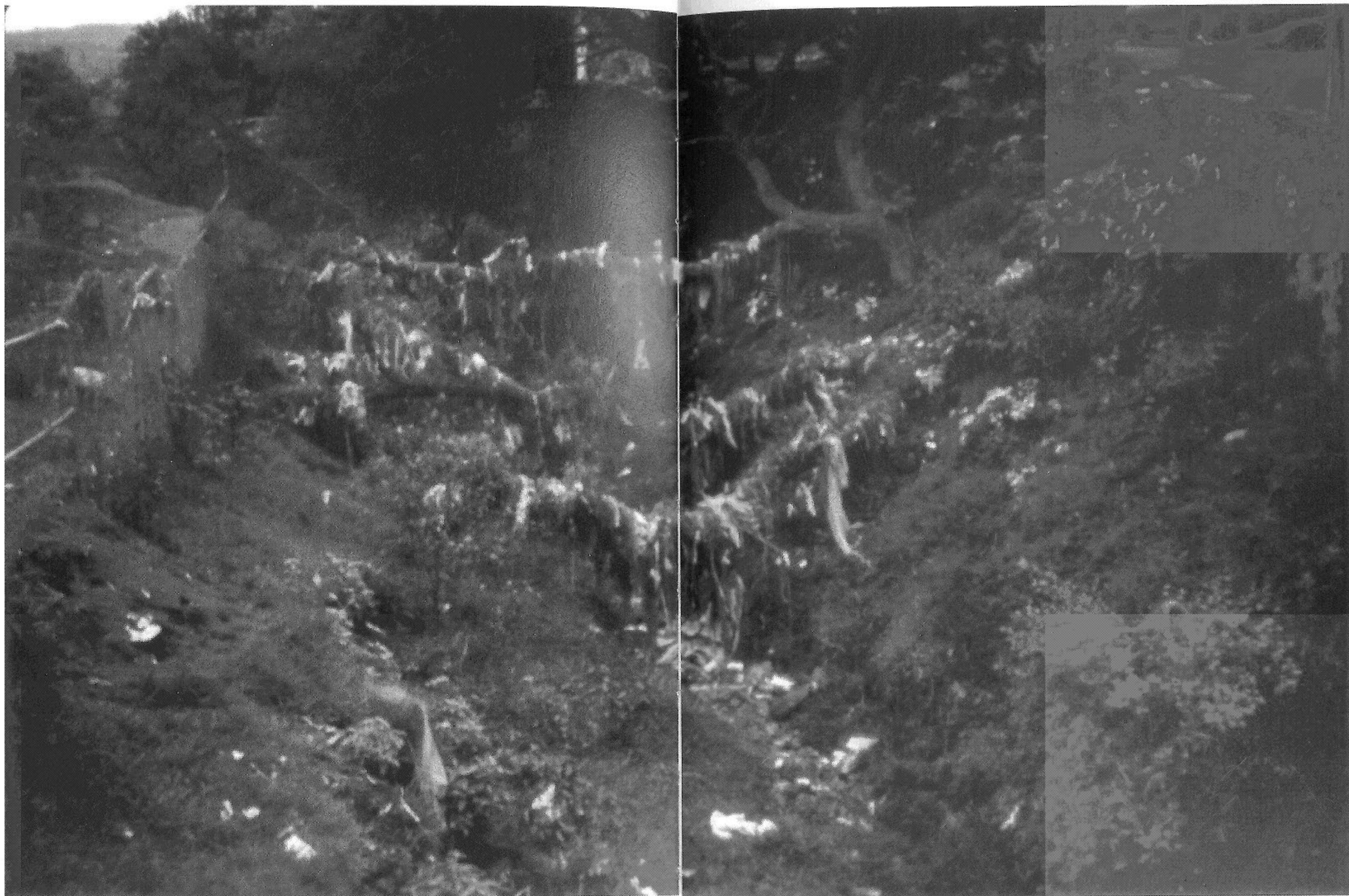
They offer a chance to intervene therein and to make a difference, no matter how trifling. That is why they stand diametrically opposed to work such as that of Jeff Wall. Even though the aforementioned also wishes to touch on a social problematic with his photos, his images operate completely differently on their spectators. Wall's ambition here exists out of the desire to offer, as a new 'painter of modern life', a pictorial representation of the everyday through the photographic medium. But by doing that, Wall's photos add an epic dimension to the everyday. As such the critical potential of his images is rather taken up in an aesthetizing discourse. Instead of intervening in the situation of which they are the inscription, Wall's photos absorb the reality that they reflect into a poetic totality with ultimately a very noncommittal narrative dimension. *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* from 1993 shows a depraved landscape in the neighborhood of Vancouver. The setting and its personages clearly suggest the presence of building developers and possibly a worker who have come to negotiate with a local farmer about the sale of the terrain for expansion purposes. At the same time the ludicrous aspect of the scene – the blown about papers and hats, the scarf that flies over a man's head – overshadows the social-critical import of the image. Wall stages the whole thing to such an extent that it, in all its artificiality, transmutes into an instantaneous exposure or a synthetic moment with epic content.

The artist fosters this ambition purposefully: Wall wishes to create contemporary tableaux with his images. There lies an essential difference with Sekula.

For Wall photography is not an independent artistic medium with its own distinguishing characteristics. What is more, according to him the specificity of the photo lies precisely in the fact that it has no specificity. It is only a means toward a further end: the creation of pictorial effects. In direct contrast, Sekula's images possess a narrativity that remains consciously analytic and that expands through time instead of standing still at the isolated, synthetic moment. His work principle is filmic rather than painterly. The presentation of the images as a sort of archive or photo-file is seen by Sekula as the only manner to escape from the picturesque. When one places image nr. 50 from the slide series *Dismal Science* (1989-92) next to Wall's *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, the absence of any personage is immediately noticeable. At first sight Sekula's photo gives a much more neutral look at the reality which it shows. The papers that fly about are nothing more than swirling debris. This analytic, observing look of the artist and this apparent unconcern communicate a perspective on reality that urges the spectator on to critical reflection. If one again puts next to that Gabriel Orozco's *River of Trash (Rio de basura)* (1990), then it is remarkable how this image seems to seek a compromise. It is clearly a non-scripted exposure of an existing reality, but the isolated presentation of the image and the pictorial color-usage still divert the critical-analytic look too easily off into the poetic-aesthetizing paradigm.

The strength of Sekula's oeuvre undoubtedly lies in his belief that photography today can still be an independent artistic medium, which bears out its own critical message





(*Rio de basura*) (1990), dan valt het op hoe diens beeld een tussenoplossing lijkt te zoeken. Het is duidelijk een niet-geënceneerde opname van een bestaande realiteit, maar de geïsoleerde presentatie van het beeld en het picturale kleurengebruik leiden de kritisch-analytische blik toch te gemakkelijk af naar het poëtisch-esthetiserend paradigma.

De sterkte van Sekula's oeuvre ligt ongetwijfeld in zijn geloof dat de fotografie vandaag nog een zelfstandig artistiek medium kan zijn, dat een eigen kritische boodschap over het alledaagse uit te dragen heeft. Meer zelfs, het medium vindt ongetwijfeld een nieuwe identiteit in die boodschap. De boodschap maakt vandaag het medium. Ze geeft het zijn specificiteit terug op een positieve manier. Sekula's werk toont aan dat de fotografie, om te overleven, geen compromissen hoeft te sluiten met andere disciplines, zoals Wall wel doet en zoals Orozco neigt te doen. De marge die hij bewandelt, is uiteraard erg dun. In een interview voor *Art Press* (november 1998) stelt hij dat de kunstenaar, om 'kritisch realistische' beelden te maken, via zijn camera oog dient te hebben voor de beleefde tijd van de situatie die hij wil vastleggen. "Photoshop helpt daarbij niet", concludeert hij. Jeff Wall zal het gehoord hebben.

about the everyday. What is more, the medium undoubtedly finds a new identity in that message. Today the message makes the medium. It gives the medium its own specificity back in a positive manner. Sekula's work shows that photography, to be able to survive, does not have to negotiate any compromises with other disciplines, such as Wall does and Orozco tends to do. The margin upon which he treads, is indeed terribly thin. In an interview for *Art Press* (November 1998) he states that the artist, in order to make 'critically realistic' images, ought to keep an eye out through his camera for the lived time of the situation he wants to concretize. "Photoshop is of no help here", he concludes. Jeff Wall should have heard it.