

## Het vloeibare stollingsproces in de video-sculpturen van Alda Snopek als een confrontatie met actuele taboes, in het bijzonder het taboe van 21<sup>ste</sup>-eeuwse abstractie<sup>1</sup>

*Bij de meeste van die gaten is nog nooit een sterveling geweest*<sup>2</sup>. Willem Frederik Hermans

*We moeten de beelden volgen die in onszelf geboren worden, die in onze dromen leven, beelden die geladen zijn met rijke en dichte droommaterie, een onuitputtelijke bron voor de materiële verbeelding [...] Die beweging zal niet simpelweg metafoor zijn. We zullen haar daadwerkelijk in onszelf ervaren, meestal als iets lichts, als het gemak waarmee de beelden zich met elkaar laten verbinden, als de geestdrift om de betoverende droom voort te zetten*<sup>3</sup>. Gaston Bachelard

*Art evokes further instances of transsubjectivity that embrace and produce new partial subjects. It makes almost-impossible new borderlinking available out of elements and links that are already available partially and piecemeal. These elements will be transformed in ways that cannot be conceived of prior to the artwork itself, as they shift with-in-the-screen of vision inside the painting. Art links the too-early to the too-late, and plants them in the world's time as matrixial time. The contemporary beauty effect approaches the effect of the sublime when it points us not only to the place of relationship to our own trauma but also to the relation of the 'I' of the trauma of unknown others and to the unknown in the known other. The artwork processes a matrixial time where a memory of oblivion that cannot otherwise be processed finds its place*<sup>4</sup>. Bracha L. Ettinger

*The question of the ecology of these regions – the question of the future and environments of the “incorporeal species” of ideas, feelings, states of mind and modes of cooperation – is as pressing a problem as is the ecology of the natural world. The problem is not only something “external” to us, but resides already “inside” us, in our hearts and minds, in our friends and modes of cooperation. Taking such “discreet charm” of the precariat or call it the “dark side” of the multitude, the depression, panic, impotence, continuous micro-catastrophes of cooperation and the easiness of turning the potential of cooperations into viscious violence as its starting point, trying [to think] and develop positive organization of resistance and cooperation. How to connect with others without spatial proximity and temporal continuity of existence, the preconditions of a community? How to connect with others when the pathos of distance, cynicism and opportunism, have become essential parts of our survival? How can art work with that which cannot be said, and perhaps create compassionate spaces of connection and copoiesis (Bracha L. Ettinger)? What kind of tools do for example Félix Guattari, Franco Berardi, Bracha L. Ettinger, Erin Manning and Brian Massumi offer for escaping the self-evidencies and patterns*

---

<sup>1</sup> *Bound* (2009), video-sculptuur, one-twenty gallery (gent); *Drift* (2008), video-installatie, croxhapox (gent)-kunstencentrum vooruit (gent)-aadocks (brussel); *Hugr* (2007), video-installatie, tromso (norway), lokaal 01 (breda), fast forward (antwerpen), made in ghent (gent), zennestraat 17 (brussel)

<sup>2</sup> Willem Frederik Hermans, *Nooit meer slapen*, Uitgeverij De Bezige Bij, vijftiende druk, 1979, Amsterdam [1966, Parijs], p. 87; 162.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard. Denker in beelden, met vertalingen en inleidende teksten van Piet Meeuwse, Jacq Vogelaar en Nicolaas Matsier, *Raster 116*, De Bezige Bij, 2006, pp. 27, 30-1.

<sup>4</sup> Bracha L. Ettinger, 'Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze', in: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, met een voorwoord van Judith Butler, een introductie van Griselda Pollock en een nawoord van Brian Massumi, Theory out of Bounds, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, p. 149-50.

*of behaviour through which the preemptive controls work in us – for co-creating mutation of subjectivity, resistance at the “molecular level?”<sup>5</sup>*

*Op zo'n honderd meter van de landtong van zwart gesteente die het einde van het schiereiland markeerde zocht ik een plaats om te slapen<sup>6</sup>. Robert Macfarlane*

*Ik dook het water in. Blauwe schok. De kou vloeiende mijn lichaam binnen als een kleurstof... Happend naar lucht kwam ik naar boven, en ik begon naar de kliffen aan de oostkant van de baai te zwemmen. Ik voelde hoe de stroom hardnekkig aan me bleef trekken, zodat ik naar het westen afboog, terug in de richting van Enlli. Ik zwom er schuin tegenin om koers te houden<sup>7</sup>. Robert Macfarlane*

Alda Snopek creëert videosculpturen met zwarte gaten en witte verwebbingen uit traag voortdrijvende of zwevende, 'affectief' geladen materie. De kijker wordt subtiel op een 'vliegend-tastende' ontdekkingstocht uitgenodigd in een abstract universum met vaste, toch traag verglijdende grond onder de voeten; een langs-schappelijk landschap<sup>8</sup> op 'moleculair niveau', een kunstwerk als 'transsubjectieve' tijd-ruimte (Ettinger) en als 'transject' (Ettinger/ Van Loo) waarin met zwaartekracht, veerkracht, een in- en uitzwermende raketlijheid en de weerstand, draagkracht en eventuele lichtheid van affectieve, 'aeriale' en ondergrondse materie wordt gespeeld. Snopek vermengt git(zwart), steenkool, gletsjerijs, de textuur en plooiën van bronzen sculpturen, witte oplichtende lijnen en webvormige verschijnselen van bewerkte stedenkaarten en restanten van natuurlandschappen met elkaar die intergalactische en mentale langs-schappelijke landschappen suggereren, die ook lijken te worden opgeroepen door fysieke/ affectieve rozige substanties of slierten gasmengsels die als een subtiel weerstand tegen en de fragiele draagkracht van het (ver)vliegen van een haast-onmogelijke raketlijheid in de artistieke verbeelding huizen. Haar werk is een compositie van analoge, fotografische

---

<sup>5</sup> Inleiding op workshop met Franco Berardi, Bracha L. Ettinger, Erin Manning en Brian Massumi/ solo-tentoonstelling Bracha L. Ettinger, Finnish Academy of Fine Arts + Turku, 21-30 augustus 2009: Misschien ligt er al een probleem op het niveau van het discours, wanneer het woord 'tool' opduikt, dat steeds laat verglijden in een strategie, wat één ding is, maar doet verleiden om telkens opnieuw andere strategieën te willen vinden/ hanteren, die worden overgeplaatst en niet zijn gegroeid uit een specifiek proces. Vanaf het moment dat Ettinger's concept 'artworking' bijvoorbeeld wordt geïnterpreteerd als een 'tool', waarvan iedereen – kunstenaar/ niet-kunstenaar zomaar kan gebruik maken, zonder zelf doorheen een 'grensverbindend-en-verschillend-makend' proces te zijn gegaan en het kan overplanten op theoretisch/ cultureel/ politiek niveau, vervliegt een gedeelte van de rijkdom al uit beeld en de verbeelding, niet enkel van haar werk, maar ook van het eigen werk. Het valt namelijk niet te reconstrueren of te representeren en vanaf het moment dat men denkt dat toch te kunnen doen (bijvoorbeeld omdat de tijd dringt), gaat men voorbij aan de mogelijke en ook gerealiseerde 'grensverbindingen' in kunst (en theorie) tussen colorito en disegno/ tussen een affectief-spiritueel-non-cognitieve verbeelding die poëtisch/filosofisch kan worden benaderd en een affectief-cognitieve verbeelding/bewustzijn. Dit betekent niet dat culturele, sociale en politieke niveaus (en hun theoretische praktijken) er niet door kunnen worden geïnspireerd of getriggerd, maar dat men het dan toch steeds opnieuw gemakkelijk doet met een vergelijking van modellen, wat Ettinger's matrixiale theorie nu net op revolutionaire wijze heeft verlegd. Misschien dienen ondertussen inderdaad alle subject-, object- en gemeenschapsmodellen in de theoretische praktijk verder met elkaar worden vergeleken en te worden herzien in andere contexten, maar ondertussen dienen de groeiende marges te worden versterkt.

<sup>6</sup> Robert Macfarlane, *De laatste wildernis* [The Wild Places], vert. door Nico Groen, De Bezige Bij, Amsterdam, 2008, p. 43

<sup>7</sup> Id., p. 50.

<sup>8</sup> Zie tentoonstelling + tekst 'The aerials of sublime transscapes/ De antennes van sublieme langsschappen', met Berlinda De Bruyckere, Peter Buggenhout, Nogah Engler, Bracha L. Ettinger, Amir H. Fallah, Ori Gersht, Anita Hrnica, Amal Kenawy, Marilou van Lierop, Maryam Najd, Jakrawal Nilthamrong, Alda Snopek, Pé Vermeersch, Johan De Wilde, Lokaal 01 (Breda), 15 februari-22 maart 2008.

en digitale, audiovisuele transformatieprocessen en de ver-wording en bevrijding van de aeriële/ spirituele en poëtisch/filosofische verbeelding van en bij het affectieve materiebeeld, een video-installatie of video-sculptuur. Er kunnen dromen en herinneringen op het mogelijk vergeten van de zich opende en verdichtende zwarte gaten worden geprojecteerd, die zich haast niet laten aanstaren en zodoende persoonlijke/ collectieve dromen, herinneringen en mythen veeleer lijken op te kunnen zuigen, terwijl het tegelijk lijkt alsof in dit verbeelde(nde) beeld, de kijker wordt 'gezien' en betast door een videoinstallatie/videosculptuur die letterlijk uitstulpt (als een installatie of een sculptuur) en filmisch subtiel in het 'beeld' drukt<sup>9</sup>. In oudere foto's – Alda Snopek legt sinds ca. 2000 een fotografisch beeldenbestand aan dat vaak wordt aangesproken in haar films waarbij analoge, fotografische beelden digitaal worden verwerkt en on-herkenbaar worden – kwam geregeld een glibberige, oplichtende tunnel of een felle, witte vlek (van bijvoorbeeld de ijsplek in een zwembad) voor, die eveneens een ingang tot het mysterie van de dood of het overleven (daarna), leek te suggereren. En in 2004 creëerde Snopek de video *Spot* met een flikkerend wit en rozig licht achter een raam; en in 2005 de performance *Tunnelvision* met op het lichaam van de performer en de gang van de tentoonstellingsruimte (Croxhapox) een geprojecteerde ontduubeling die audiovisueel en performatief wordt verschoven, zodat de grenzen en de be-in/uit-vloedingen van het videobeeld, het lichaam van de performer en de architecturale ruimte subtiel werden afgetast en aangetast. Hoe omgaan met de dingen/ ondingen die mentaal/ eventueel imaginair fysiek/ denkbeeldig het lichaam en de geest binnen- en buitenvloeien, en die zo moeilijk op cognitieve wijze kunnen worden verwerkt en gedacht? Hoe een weerstand op te bouwen dat geen ondergrondse schuilkelder, noch een transparante aangelegenheid is, een hol hologram? Hoe het zelf 'fragiliseren' (Ettinger) opdat het open-sluitend staat voor die omgeving die door je aanwezigheid/afwezigheid kan worden geraakt en in die zin ook over/ver/gevend is aan die omgeving? [Diegene die 'alles' wil geven of diegene die 'niets' wil geven, wil 'alles' bezitten of vernietigen – er is geen alles - wat een territoriaal en (post)kolonialistisch probleem kan worden genoemd op het niveau van het subject, de gemeenschap en het object, op welk macro- of microschaal dit zich dan ook kan voordoen. Ligt het 'inkijken in het (on)zichtbare binnen' ondertussen buiten en wat zijn de gevolgen daarvan? Binnen- en buitengrenzen lijken ondertussen tegenover elkaar zijn te komen liggen in wat ergens voor mensen met evenwichtstoornissen omgekeerd zou kunnen worden aangevoeld, alsof het binnen dat naar buiten is gebracht, het performatief, geïncorporeerd beeld, wel degelijk buiten is komen te liggen/ te hangen/ te vloeien/ te zweven en te stollen, en dit naar buiten gebracht binnen 'onder druk komt te staan van een ander buiten dat andere aspecten 'terug' naar binnen wil nemen, wat een vrij bizarre, toch fascinerende toestand voor de artistieke en culturele verbeelding kan worden genoemd: dit zijn "historisch gezien" misschien wel spannende momenten te noemen, misschien ook niet (maar wordt het er ondertussen wel van gemaakt) én er zijn bijna-altijd ontsnappingen in/ uit de verbeelding mogelijk, maar voor wie of wat komt dit te vroeg, op tijd of te laat?

---

<sup>9</sup> Het kunstdiscours onderschat de impact daarvan wel eens en weet niet altijd even goed hoe hiermee om te gaan, wat enigszins begrijpelijk is. Dit wordt echter niet opgelost door het werk in een al te formalistische of a-conceptueel discours te willen insluiten, aangezien daar enkel de culturele, eventueel persoonlijke taboes mee worden benadrukt. Nog steeds wil men liever een logisch, 'duidelijk' model om dit 'soort' werk mee 'te lijf te gaan' of veeleer een narratieve, politieke versie of een geometrische/(re)constructie versie ervan in kunst en theorie, omdat verbeelding en abstractie (in dit geval abstrahering) nog steeds voornamelijk in deze discours wordt ondersteund. Ik sluit de voorgaande discours niet uit, en respecteer deze wel degelijk, maar denk dat het in het voordeel is van elk discours, dat het 'transjectieve, artistieke discours' daarin en daarbij wordt erkend, hoe verschillend de kunst onderling dan ook kan zijn. Ik zie dit in verband met een onderzoek naar wat verbeelding/ een beeld/ abstractie en bewustzijn in de 21<sup>ste</sup> eeuw kan betekenen (en wat ook deel uitmaakt van mijn doctoraat bij Paul Vandebroek en Johan Leman, KULEUVEN, sociologie/ antropologie van de kunst).

Welke verbeelding? Welke beelden? Welk kluwen/complex aan bronnen die geen bronnen meer zijn? Misschien is door de uitvinding van theoretische studies als 'visuele beeldcultuur' of 'culturele studies' het respect voor het mysterie van het beeld enigszins op de achtergrond verschoven: het beeld, het kunstwerk is nu eenmaal artistiek, en niet in eerste instantie cultureel, alsof Europa/Amerika in het reine komend met zijn eigen koloniale verledens, opeens het beeld heeft trachten kolonialiseren, het culturele, sociale of politieke beeld, ondertussen kritiek gevend op het gebrek aan persvrijheid- en beeldvrijheid in andere landen en culturen. Eens je met deze shock wordt geconfronteerd, is het altijd best om naast schitterende/ oplichtende beelden, toch wel enkele zwevende meteorieten 'in huis' te halen, en niet in dat huis te blijven zitten wachten].

In de Noorse mythologie zijn *Hugin* en *Munin*, de raven van Odin<sup>10</sup>. Elke dag vliegen ze over de planeet aarde om een overzicht te krijgen van wat er zich op aarde afspeelt (en dit vóór Google Earth). *Hugin* (afgeleid van het woord *Hugr*) geeft de wijsheid van de intuïtie en de visionaire capaciteiten van de innerlijke wijsheid aan; het verbindt verlangens, noden, gevoelens, gedachten, intenties en visies met elkaar. *Munin* (afgeleid van het woord *Munr*) betekent 'geheugen', het heden dat het verleden meezeult en verwerkt voor de toekomst. Wanneer alle menselijk driften en verlangens van het ego in balans zijn, krijgt men toegang tot het proces van groei en transformatie waarbij elk sterven en rouwproces niet het eindpunt betekent, maar een transitie aangeeft in spirituele en kosmische zin. In de audiovisuele, performatieve video-installaties *Hugr* (2007) en *Drift* (2008) en in de stille videosculptuur *Bound* (2009) is het niet meer dit oplichtend licht, dat in eerste instantie een dood, het mysterie van de dood (en het overleven) in vergetelheid in herinnering brengt, wat overheerst en wordt er ook niet meer gefocust op de begrenzingen, betastingen en het aftasten van verschillende lichamen en reële/ spirituele entiteiten, maar staan we oog in oog met veeleer ondergrondse, traag voortdrijvende, grauwe massa's of objecten met 'transsubjectieve' (Bracha L. Ettinger), abstracte dimensies en potenties die hun eigen rakende tijd-ruimte betekenen zonder daarom letterlijk nog via het performatieve te passeren: het is aan de kijker om het beeld verder te verbeelden. Deze objecten met hun donkere rondtollende oog-gaten, die nog wel associaties kunnen oproepen met grotingangen, kattenogen of intergalactische fenomenen, die evenzeer ook kunnen vervliegen, zijn abstract geworden. De kijker wordt hierdoor verleid het licht/ de verdichte verlichting vanuit deze abstractie van de ondergrondse verluchting te verbeelden, wat een potentiële, doch deels al gerealiseerde affectief-cognitieve verbeelding lijkt te wezen, die zich verbeeldingsgewijs niet heeft losgekoppeld van de gerealiseerde affectief-spirituele verbeelding. Wat betekent dit: een deels potentiële en deels gerealiseerde affectief-cognitieve verbeelding? Wellicht dat zowel kunstenaar als kijker, in dit geval de auteur, er dingen, concepten in begint te erkennen, die er tevoren niet per se in werden gezien en dat dit in verband kan worden gebracht met de tijd-ruimte van het beeld en de tijd-ruimte waarin dit beeld wordt getoond of is gezien. Anders gesteld: dat de concepten ook kunnen veranderen die bij dit beeld kunnen worden gedacht, ook naargelang degene die kijkt en wanneer, 'in welke mood' die kijkt. Dit voordeel van deze haast 'magisch' tot stand gekomen abstractie – of zo lijkt het toch 'op het eerste gezicht' – komt dichtbij de wijze hoe de verbeelding als affectief-cognitief bewustzijn werkt. In recente foto's die tijdens en na deze video-installaties zijn ontstaan, is ook een foto van een zwart gat waar een spinnenweb rond is geweven geconfronteerd met een foto van het oog van een paard, waarbij het even duurt om beide beelden als dusdanig te

---

<sup>10</sup> Régis Boyer, *Le Monde du double, la magie chez les anciens scandinaves*, L'île Verte Berg International, 1986 ; Id, *Héros et dieux du nord : Guide iconographique*, Flammarion, Tout l'art, 1999 ; *La Grande Déesse du Nord*, Berg International, Faits et représentations, 2000.

herkennen, waardoor de mogelijkheid is gecreëerd om iets anders te erkennen: elke mogelijke representatie wordt telkens opnieuw losgelaten. Het zwart gat ziet niet alleen meer poëtisch-spiritueel-mentaal en animistisch, maar lijkt ook affectief-cognitief 'naar buiten' te kijken. Het is ook hier dat een bewustzijn van een uitwisselingsproces kan worden aanvoeld tussen het tastend aëriële zien vanin/vanuit/langs het zwarte gat en het naar buiten kijkend en voel-denkend oog, of de suggestie van een mogelijke relatie tussen de verbeelding van een innerlijke veruitwendiging en een verinnerlijkte uitwendigheid. Anders gesteld: het ene spiritueel-affectieve zien schakelt het andere affectief-cognitief kijken 'naar buiten' niet per se uit, maar beiden worden in en door elkaar verruimt, verdiept en subtiel verlegd, wat langs Bracha L. Ettinger's concept 'borderlinking-in-differentiation/differentiating' en haar nieuw concept 'communicaring' zou kunnen worden benaderd. We kijken anders 'naar buiten' of 'in het buiten (van de omgeving en onszelf)', we gaan anders om met dat 'buiten' dat ook anders kan worden binnengebracht, als we het met een affectieve, 'com-passionele' eros (Ettinger) en respect benaderen. Kortom, er vindt geen verstomming plaats op affectief-cognitief niveau, maar dit affectief-cognitief niveau is een gedeelde 'co-ver-antwoord-elijkheid' (Ettinger) van zowel kunstenaar als kijker, in dit geval, wat in het kunstwerk als 'transject' met elkaar op de limieten van hun grenzen met elkaar wordt verbonden<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Voor het transject zie: de ontwikkeling vanuit 'grensverbindende/ borderlinking kunst (Ettinger) in Sofie Van Loo, 'Keelkantelingen/ Throats Turnings', in: *Gorge(l). Beklemming en verademing in kunst/ Oppression and Relief in Art* (exh. cat.), krit. uitg. door Sofie Van Loo, met essays van Bracha L. Ettinger, Sofie Van Loo en een introductie van Paul Vandenbroeck, MER, Gynaika-Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, 2006; Id., "Bracha L. Ettinger, 'Eros en Erotiek', in *ThRu1. Text / catalogue for virtual solo exhibition at Lokaal01, Antwerp, 2007*; Id., 'Langs-schappen of trans-scapes', *ThRu 2* (2007), Lokaal 01; Sofie Van Loo, *Colour-line-painting in purple and violet and the matrixial concepts "borderlinking-in-differentiation, and borderlinking-in-differentiation" painted and invented by Bracha L. Ettinger: a new paradox in 21st century art and theory, a (border)linking between re-spiration and en-spirit-ment toward trans-spirit-ment* on the conference "Challenging cultures of death: Mercy not sacrifice", Trinity College, Dublin, 3<sup>rd</sup> November 2007; Id., *Eros resonating between passion and "com-passion" in some "borderlinking-in-differentiating borderlinking-in-differentiating" paintings by Titian and Bracha L. Ettinger: an artistic dialogue between the 16th and the 20th/ 21st centuries*, edited by Paul Vandenbroeck, Annual Royal Museum of Fine Arts Antwerp (2006), pp. 163-215; Id., 'The aërials of sublime transscapes', Lokaal 01 (2008); 'The 'borderlinking' and 'transsubjective' colour-line painting of Bracha L. Ettinger: the artwork as transject, AAH-conference, Manchester, april 2009; Bracha L. Ettinger, 'The artwork as borderlinking 'transject: the pioneering 'transsubjective' artworking of Bracha L. Ettinger in the context of some 21th century contemporary art [and my own curatorial practice], conference Creative Practice/Creative Research: Materiality, Process, Performativity, St. John University York en seminarie; Bracha L. Ettinger, University College Dublin, april 2009; Id., Bracha L. Ettinger's essay 'the matrixial gaze'(1994, first versions published between 1991-94, 1994, reprinted in 1999, 2001, 2006): the birth of the matrixial transject (Catholic University Leuven, may 2009); Sofie Van Loo, *Bracha L. Ettinger: the artwork as transject and the possibility of transforming unthoughtful traumatic knowledge by a "matrixial transsubjective" and "borderlinking-in-differentiation/ differentiation space-time"*, seminar, Catholic University Leuven, may 2009. *Cursus: 'kunst en onderzoek/art and research, Sint-Lucas Antwerpen & Transmedia, Brussel* (al een verwerking van lessen aan het HISK, Gent, 2007) e.a. En zie: Sofie Van Loo, 'Het kunstwerk als transject vanuit de kleurlijnenschilderkunst van Bracha L. Ettinger', Symposium/Publicatie MaterieBeeld (o.l. v. Lut Pil, Sint-Lucas Gent, december 2008): **Het kunstwerk als transject, het transjectieve kunstwerk is een werk met een licht-ademende tijd-ruimte dat beklemmende sporen/ partikels van bekende en onbekende trauma's, taboes, inzichten, uitzichten, affecten en fantasiepartikels in het zelf en de gekende/niet-gekende andere via een transformatief proces van 'grensverbinding én verschillend maken' (Bracha L. Ettinger: 'borderlinking-in-differentiation/ borderlinking-in-differentiation')** heeft doorgevoerd tot een psychocorporele abstractie, die de affectieve verbeelding én het cognitief denken (een constructieve vorm van verbeelding) niet het zwijgen oplegt, maar het een 'inspired/ transpirated' (Ettinger) tijd-ruimte aanreikt, die noodzakelijk lijkt te zijn om zich gekanteld-verschuivend, te kunnen verleggen. De 21ste eeuw is/ (zal) de tijd (zijn) van de Verluchting, die om 'objecten' vraagt, wat Peter Sloterdijk 'atmosferologieën' pleegde te noemen. [...] Het voornaamste verschil tussen een atmosferologie gedacht als technologische 'airconditioning' en een 'transject' is dat een transject niet enkel mediaal-technisch als een 'buitenaf' wordt 'geconstrueerd' (dus op cognitieve wijze en ontlichaamd), maar vooreerst op een affectief niveau, een psycho-corporeel niveau én deels accidenteel, onbewust, intuïtief en doorvormend-transformerend vorm krijgt.

Het traag bewegend vergeten in Alda Snopek's trilogie, de videoinstallaties *Hugr* (2007) en *Drift* (2008) die nog de meer performatieve audiovisuele videoinstallaties zoals *Vers* (2003), *Sofah!* (2006) en *Underground* (2006) in herinnering brengen en de videosculptuur *Bound* (2009) die het letterlijk performatieve achterwege laat en als meer abstract werk kan worden beschouwd, drukken mogelijke dromen en herinneringen of althans partikels ervan (van de kunstenaar én eventueel ook kijker) samen tot fossiele brandstof (of althans een alternatieve bron) van en voor de verbeelding als een mogelijk en gerealiseerd voel-denken, een passage voorbij de narratie van het persoonlijke en het verhaal van het (ideologisch-)politiek collectief in de richting van een spiritueel/perceptieve zien-kijkende abstractie die overloopt in een affectief-cognitieve stollingsproces-in-beweging. Fascinerend is dat Alda Snopek vanuit narratieve speelfilm, over een multimediale installatiekunst met performance en video, haar werk heeft ontwikkeld in de richting van performatieve, audiovisuele installaties om vervolgens in het meest recente werk, *Bound* (2009) ondertussen te zijn uitgekomen bij een digitale, filmische sculptuur met schilderkundige kwaliteiten waarbij analoge beelden via digitale animatie zijn verwerkt geworden. Alda Snopek monteert geen filmbeelden, maar bewerkt fotografische beelden uit een eigen archief. Dit artistiek proces is ondertussen toch al meer dan 10 jaar aan de gang. Een fascinerend taboe dat Alda

---

Een tweede verschil is dat het 'transject' niet terugvalt op 'holistische' sferen, maar op het gegeven dat de 'archaische m/Other', zoals Bracha L. Ettinger duidelijk maakt in haar matrixiale theorie niet verwijst naar een holistische sfeer, maar naar een transformatie als 'grensverbinding-in-verschil'. [...] Het 'transject' is dus een term, die ik sinds 2008 gebruik en die Bracha L. Ettinger zelf gebruikt in haar recente lezingen (Amsterdam/York/Dublin 2009), en al een tijdje vermeld in haar 'notebooks' (zoals ze me zelf heeft meegedeeld). Ikzelf heb deze term ontwikkeld vanuit de wijze(n) hoe Bracha L. Ettinger kleur en lijn op elkaar afstemt in haar schilderkunst (vergelijkend met de 'paragone' tijdens de renaissance tussen 'disegno' en 'colorito' als twee verschillende betekenis- en zinsystemen, waarbij 'disegno' doorheen de tijd is 'overgewaardeerd' en wat met genderclassificaties in verband werd gebracht), haar matrixiale concepten 'borderlinking-in-differentiation/differentiation' en 'transsubjectivity' daarbij te betrekken, hoe aspecten van Peter Buggenhout's 'stofsculpturen' en 'gorgo's' vanuit deze term kunnen worden belicht (deel 2), hoe de video-installaties van Alda Snopek (deel 3) kunnen worden benaderd en hoe een tekenaar als Johan De Wilde (deel 4) bijvoorbeeld totaal iets anders doet, vrij 'binair' te werk gaat, maar toch een 'transjectieve illusie' lijkt te kunnen verwekken in de artistieke verbeelding. Een transject is dus een verbeelding-opener: het legt niets op, wil niet beïnvloeden, het triggert de verbeelding, maar in geen geval 'vrij-blijvend'. Langs deze weg ben ik dus gekomen tot een 'transject' in twee richtingen te denken (al zijn er wellicht meer) en een virtueel transject dat deze twee (eventueel meerdere) richtingen integreert. Deze twee richtingen die niet per se 'lineair' dienen te worden gedacht, heb ik vooreerst in een esthetische/psychoanalytische context 'geanalyseerd' in de kunst van Bracha L. Ettinger en Peter Buggenhout: (1) Bracha L. Ettinger schildert vanuit de kanteling van de hiaat van een 'fallisch' disegno (met een lacaniaans 'objet a') naar een colorito van kleur-lijnen en de transformatie die er gebeurt, toont een matrixiale, licht-ademende blik (met een matrixiaal object, een matrixiaal 'link a'), die evenzeer tot 'andere matrixiale' blikken kan inspireren, en ook een 'nieuwe' afstemmingen op, een eventuele nieuwe fallische blik suggereert die de matrixiale niet uitsluit; (2) Peter Buggenhout creëert vanuit de kanteling van de hiaat van een fallisch colorito naar een webbed/ webbing disegno dat zich opent naar een matrixiaal 'ademend-(kleur)licht', dat in recente sculpturen niet enkel valt 'op het werk' van buitenaf, maar er hoe langer hoe meer ook deel van het werk zelf begint uit te maken (net als kleur). Dit is echter ook niet volledig afwezig in de kunst van Bracha L. Ettinger, wat al blijkt uit het artistiek proces van haar werk. Tot voor kort, noemde ik, het afstemmen van colorito en disegno (vanuit welke richting dan ook) op elkaar zonder ze tegen elkaar uit te spelen en zonder ze 'samen te smelten', een 'biseksueel' verschijnsel in het kunstwerk, vanaf heden zou ik dat gewoonweg: 'het transject' eventueel, 'het transject-in-wording' willen noemen, omdat 'het biseksuele' makkelijk 'seksuele' misverstanden in de hand werkt. Bij Alda Snopek gebeurt er nog een andere soort van transjectieve abstractie. Ik zou het kunstwerk als transject, zoals ik al deed in de tekst vanuit het werk van Bracha Ettinger en Peter Buggenhout, verder vanuit abstractie willen belichten. Het is niet de bedoeling om de werken te classificeren (die zich niet laten classificeren), maar een ingang te vinden hoe 'het kunstwerk' (buiten de psychoanalytische context om) als transject, in termen van kunstgeschiedenis, kunsttheorie/filosofie en ook antropologie (in de zoektocht en verwerking van culturele taboes) verder kan worden bestudeerd om bepaalde dimensies die in het discours slechts op (de/re)constructieve of op narratieve/ politieke wijze worden onderzocht, ook vanuit het kunstwerk als beeld en verbeelding en abstractie te belichten.

Snopek in de recente, meer abstracte werken aanraakt is deze transjectieve abstractie op het niveau van het beeld die zich niet loskoppelt van een mogelijke abstracte verbeelding (van de kijker) bij dat beeld. Anders gesteld: de kijker wordt een ademruimte aangeboden waarbij deze gedeeltelijk 'leegloopt' of althans kan 'leeglopen' (of in Ettinger's termen: 'fragiliseert') en via de ontmoeting met een vernauwende abstractie, tegelijk mentaal de reserve/ weerstand opbouwt om zijn/ haar partikel-dromen, partikel-associaties en partikel-fantasmen getriggerd door dat beeld en bij dat beeld te laten opkomen, maar evenzeer ook te laten varen en zijn/haar verbeelding in affectief-cognitieve zin te laten vloeien of zelfs – wie weet - tot of in iets concreet te laten overgaan. Het lijkt alsof het trage beeld niet enkel tot rust brengt, maar het voel-denken versneld mogelijk maakt. Een (ver)gevend beeld vraagt om verder verbeeld te worden zonder dit werkelijk af te dwingen of op te leggen (al is er natuurlijk nooit de belofte dat dit wel degelijk gebeurt). Wanneer een beeld 'magisch' overkomt op een kijker, heeft hij/ zij de neiging makkelijker de neiging om iets te willen teruggeven aan dat beeld (valt ook als een verzet te interpreteren of eventueel een verderzetten op een andere manier), wat Ettinger al 'seduction-into-life' noemde. Naast dit 'verleiding-in/tot-het leven/verbeelding-(door)geven, wat bij Ettinger overigens 'gracieuus' gebeurt, zou evenzeer een 'jagen-met-stijl-en-respect' met de magische verbeelding in verband kunnen worden gebracht, wat ook dicht bij de specifieke abstractie van Alda Snopek komt en evenzeer uit animistische sporen lijkt te zijn ontwikkeld (zie verder). De magie van het (ademend, inkrimpend en uitzettend) beeld vraagt in het bijzonder om een verbeelding en conceptualisering die de magie niet vermoord en langs de andere kant die magie niet repetitief/representatief of vertalend bevestigd wil zien: de verleidingskracht van de magie is met andere woorden geen strategie, noch een *doel-an-sich*, maar een bijproduct van een specifiek, artistiek 'grensverbindend en verschillend makend proces' dat niet wil grijpen wat het verbeeld, en toch tot bewustzijn 'er vanuit/ervan in/erlangs' triggert. Men zou deze abstractie kunnen zien als een verzet tegen en een 'fragilisatie' van een doorgedreven, (de/re)constructieve manipulatie van 'dingen', het besef dat er voorzichtig dient te worden omgesprongen met 'de zichtbare/onzichtbare dingen' in het beeld en de verbeelding, aangezien bij elke wurggreep 'leven' uit 'het ding' vloeit en de dood(verklaring) ervan daarin (schijnheilig) wordt ontkend via masquerade/strategie/decoratie of bijvoorbeeld vj-achtige vormspelletjes, wat langs de andere kant niet betekent dat er daarom niet wordt geraakt. Videokunst is een projectie van in eerste instantie licht met een eigen specifieke, mediale tijd-ruimte in een architecturale tijd-ruimte (bijvoorbeeld: *black box/* eventueel *white cube*). De videokunst van Alda Snopek vergeet traag donkere beelden in en met dat videolicht en creëert een eigen tijdruimte in deze traag, lineair bewegende, 'oplichtende' tijd-ruimte, alsof het de veeleer verticale, atmosferische en suggererende tijd-ruimte van deze bewegende beelden zelf wil herinneren, steeds in verleiding met de verbeelding van de kijker, steeds het beeld verder begeleidend en verleidend. Het 'zogenaamde' vorige en volgende beeld worden samen vervormd, verschoven en getransformeerd, als een poging van een haast-onmogelijk behoud van wat niet valt te behouden, het settelen van en in een ' huidig beeld' dat zich niet losrukt van een verbeeld verleden noch een verbeelde toekomst. Toch wordt de loslating van 'een huidig beeld' in het trage voortglijdende videobeeld telkens opnieuw 'verloren' of over-gegeven en wordt tegelijk en opeenvolgend via de vertraging van het videobeeld weerstand geboden tegen een te hoge versnelling die al teveel doet "grond verliezen" onder de voeten (of ontlichaamd, affectloos doet opstijgen op de google-earth-manier) en tegen de abstraherende verstilling die nog geen abstractie is en objectief en/of subjectief doet (ver)vallen. [Slaap/rust/dood is een taboe in de conceptualisering vanuit/ bij actuele kunst wat niet wordt opgegeven door bijvoorbeeld traagheid als thema in/bij kunst te introduceren, noch door het beeld al

dood – of erger (en wellicht ook actueler) ‘levend’ - te verklaren, vooraleer het kan bestaan en kan doen verbeelden, op welke wijze dan ook. Hoe slaapt een beeld in/ uit, creëert een beeld (on)rust en hoe wordt er omgegaan met de dood in een bewegend beeld? De constructie van ‘het unheimliche’ is te sferisch geworden. Anders gesteld: ‘het unheimliche’ ligt buiten gerepresenteerd en nog meer ‘unheimliche’ beelden toevoegen, verandert vrij weinig aan deze zaak, wat enigszins tragisch kan worden genoemd en menig mens wellicht bij momenten wel eens een paniekaanval kan bezorgen. Dit betekent niet dat het ‘unheimliche’ dient of zelfs kan worden vernietigd, maar dat er iets of wat meer verbeelding aan dient te worden toegevoegd om nog te kunnen door-werken in onze tijd].

Voorzichtigheid of althans het risico durven nemen voorzichtig te zijn, is wellicht nog een ander cultureel/ (inter)persoonlijk taboe waarmee Snopek’s videokunst en ook haar artistiek proces confronteert. Het risico dient namelijk elk werk opnieuw te worden genomen. Alda Snopek suggereert een abstractie die de verbeelding *triggert*, en toch zelf verbeeldend van aard is. Met andere woorden: haar videokunst legt zich niet dwingend op, ze verleidt tot verbeelding en ze suggereert een subtiele/ ingenieuze manier van ‘jagen’ waar wellicht het minst aantal doden (objecten en subjecten) bij vallen, al wordt er wel degelijk geraakt (zie verder). Stellen dat dit los staat van elke politieke en sociale conceptualisering zou een leugen zijn, maar het kan slechts moeizaam in modellen op deze niveaus worden vertaald of geperst, als het affectief-cognitieve wordt losgekoppeld van de toegang tot deze magische affectiviteit. In Snopek’s werk reageert het videobeeld zowel tegen haar zogenaamde eigen vergetelheid als tegen het willen vasthouden van de fotografische herinnering (in representatieve zin, zie verder). Alda Snopek toont een intimistisch en animistische (doch volstrekt asymbolische) videokunst, een langsschappelijke landschapskunst waarop men zichzelf niet mimetisch kan projecteren – kunst is best niet didactisch van aard of verheft zichzelf best niet cultureel voordat het artistiek is kunnen worden - en toch is het videobeeld geen bewerkstelling van een (infantiele) regressie, een wegdrijven op het vlot van een mogelijke verbeelding in een kolkende fundamenteloosheid van het zogenaamd onzichtbare zwarte gat, waardoor zou kunnen worden gesteld dat de weerstand tegen elk origine-denken, maar ook elk oppervlakte-denken, het probleem waar haast elk poëtische en filosofische kunst in (trans)moderne zin, maar ondertussen ook elk postmodern, cognitief conceptualiseringproces, op een gegeven moment lijkt mee te worden geconfronteerd (zelfs al wordt het in beeld/ de verbeelding genegeerd). Het vloeibaar worden en het stollingsproces zijn beiden verweven in het beeld. Het aangereikte beeld triggert een verder verbeelden (ook in de praktijk) vanuit de door het beeld aangereikte ‘verleiding en weerstand tegen die verleiding’, nadat het magisch dromen door de verbeelding in/ van het beeld zelf subtiel wordt ontnomen en tegelijk opnieuw erdoor kan worden opgeroepen. De illusoire rust van het beeld vraagt om verbeelding van de kijker, en dat is een meer confronterend gegeven dan soms in het kunstdiscours wordt aangenomen, die volgens mij ook met enige humor kan worden tegemoet gekomen [zal er ooit een tijd-ruimte-kunst zijn, misschien bestaat die al, waarbij een beeld zowel erotisch als humoristisch is en vervolgens toch doet voel-denkend verbeelden? Is er een humor mogelijk die niet ironisch/sarcastisch of cynisch is, maar gewoonweg van een andere aard is? Ik denk van wel. Het zou alvast taboedoorbrekend zijn om de verleiding die een weerstand biedt tegen de romantische verleiding in kunst conceptueel te laten bestaan die niet uitsluitend (de kijker) zogenaamd ‘binnendraait’ maar ook tegelijk, ‘naar buitendraait’ én evenzeer zich rekenschap geeft dat een ‘geïncorporeerd buiten’ zich weer naar binnen keert. De (dromen, intuïties, verbeeldingen, gevoelens en gedachten bij) videosculpturen van Alda Snopek werken inderdaad gedeeltelijk als wormgaten, het is een parallele universum-kunst, en alhoewel het

een analoge en evenzeer digitale ontsnappingspoging 'uit de realiteit' (wat verbeelding altijd ergens wel is) is, is het ook steeds een confrontatie met een zich (blijven) bewegen en stollen in de realiteit (wat de verbeelding evenzeer is). Verwondering is een realistisch begin, het is steeds een confrontatie met (een gebrek aan) verbeelding, waarbij in het werk van Alda Snopek het oprijzen en verzinken van de (verticale) verbeelding zelf zich niet heeft losgekoppeld van een lineair tijd-ruimte-perspectief. Ook dit is al aanwezig van bij aanvang in haar videokunst [en in haar kortfilm 'Ze kijkt, ze kijkt niet' (1996)], maar is het afgelopen jaar abstracter geworden [duurt een geduldige abstractie niet minstens gemiddeld 10 jaar]. Een volgende vraag zou kunnen zijn: wat volgt er dan verder uit een dergelijke abstractie? Dit is een confrontatie met het fenomeen 'diepte' (hoop-punten, droomwebben of verwonderingspunten en -webben) en 'perspectief (of gezichtspunten)', waarvan de breuk onrechtstreeks confronteert met de tragedie (en komedie) van het mens-zijn/ de mensheid, zijn (ver)moordende/ (zelf)opofferende realiteiten en zijn mentale en denkbeeldige, doch evenzeer reële ontsnappingspogingen daaraan: het is dan ook de kwestie om de 'magische' momenten van/in de verbeelding mee te verwoorden in voel-denkenbeeldende concepten die het cognitieve niet fallisch/ territoriaal 'insluiten', maar evenzeer niet 'uitsluiten'. Alda Snopek mag dan een opgravend archeologe zijn met astronautcapaciteiten, ze onttrekt zich niet aan een affectief-cognitief bewustzijn vanuit en in het heden/ het nu, wat bijvoorbeeld met een ecologische praxis zou kunnen worden geconfronteerd [en waarvoor wellicht ook andere schrijvers dienen op te staan dan ikzelf]. Terwijl de Europese tijd zich momenteel in haar geografisch verleden sociaal en politiek lijkt te willen inblikken en begraven (en dit het onderhouden van een 'stabiel/ evenwichtig' geheugen of zelfs de conservatie van 'geschiedenis' tracht te noemen), zichzelf echter ondertussen, bewust en onbewust, omdopend tot gulzige of zich weggevende, angstige oorlogsvrijwilligers of potentiële oorlogsslachtoffers én vredebestrijders [aan welke denkbeeldige oorlog wordt ondertussen verder vormgegeven? aan welke denkbeeldige vrede?], richt de archeoloog-astronaut-in-het-nu zich verwonderend, in stilte, naar de sporen van de zopas vernietigde boom (voorbeeld van een beeld, niet als metafoer of symbool te bedenken) die door de 'groenen' (niet de partij) zelf in het centrum dat geen centrum meer is, maar zich opnieuw als een centrum wil gedragen, is ontworteld geworden. Het zou een shock kunnen worden genoemd en toch is het een bizarre confrontatie met de zich nog steeds verder schuivende banaliteit. De mentale partikel-portretten die de landschappen langs-schappelijk hebben gemaakt, lijkt op vloeibare stollingsprocessen en stralende meteorieten die geen bestraalde kankergezwellen willen zijn, te vragen. Een prangende vraag 'vandaag de dag' en 'vandaag de nacht' zou kunnen zijn: hoe de langs-schappelijkheid van/in de affectieve landschappen (die we ook zijn geworden) dragend kunnen zijn op een affectief-cognitieve wijze, waarbij toch niet wordt vervallen in de oude kolonisatiestrategieën en manipulatieve tactieken of het zichzelf opetend en (zelf)destructief mechanisme: (1) 'We' zijn mentale en eventueel voel-denkende langs-schappen geworden die willen verlandschappelijken (maar dat moeilijk kunnen toegeven), die leven, verbeelden en sterven in voel-denkende en mentale langsschappelijke landschappelijkheden. Er dienen bewijzen op tafel te worden gelegd. Welke tafel? Misschien is kunst geen spiegel, maar een tafel die zonet (opnieuw) buiten is geplaatst geworden waar men zich niet pokerend meer aan kan rechthouden, maar met andere verbeeldingen op de proppen dient te komen (2) Er lijken haast geen natuurlandschappen (meer) te bestaan, toch bestaan ze (nog), wat soms nog een ergere confrontatie lijkt te zijn. Er zijn stedelijke landschappen, die zich niet graag willen laten (be)grijpen als natuurlandschappen/ die zich maar al te graag willen laten interpreteren als natuurlijke fenomenen. [Hoe dient een wereld ecologisch bewust te zijn en te blijven, als ook de politieke en marktgerichte kapitalisatie ervan de planeet aarde evenzeer lijkt

te kunnen 'bevullen', terwijl langs de andere kant uitstel makkelijk afstel wordt? ] (3) We kijken in, binnen het affectieve lichaam dat naar buiten is gedraaid: het onzichtbare (welk(e) onzichtbare(n)?) ligt (liggen) ondertussen buiten, hetzij versplinterd, deels zichtbaar en er wordt cultureel/ persoonlijk hevig verlangd naar een binnen, een eiland van rust, een verlangen naar isolatie en een angst voor een mogelijke isolatie - zo lijkt althans - en soms lijkt het of er werd gehoopt dat tijdens het ondertussen verleden postmodernisme voyeurisme/exhibitionisme zou kunnen worden opgeheven, maar is dit het geval? Het binnen ligt ondertussen buiten en 'we' willen naar binnen om het daarbuiten niet zo te hoeven zien hangen, liggen; lopen of staan. Wie is 'we'? Er is geen 'we' meer, noch een 'ik', al kunnen beiden wel bij momenten woest opduiken. Verbeelden vanuit deze complexe situatie is niet bijzonder makkelijk te noemen. Alda Snopek richt zich ondertussen met affectieve voelsprietten naar verschillende 'details' (vaak geplooide en verschillende, samengebracht details die op het niveau van de videosculptuur niet als dusdanig kunnen worden herkend en dus niet meer letterlijk verwijzen naar een herkenbaar, fotografisch beeld) in dat buiten en creëert er een binnen en een universum mee dat zich rekenschap geeft en zich bewust wil zijn van dat buiten en er zich tegelijkertijd lijkt tegen te kunnen beschermen in dat nieuwe binnen. Hier wordt gereageerd tegen het zich uitzettend opsluitingsfantasme van de stabiliteitsidee dat centralistisch (en piramidaal) wil insluiten en zich insluitend wil uitbreiden en tegelijk tegen het ontsnappingsfantasme in een kosmisch, animistische en mythische spiritualiteit die zich volledig zou willen lostrekken of afkeren van aardse, banale fenomenen, zich isolerend van de versplinterde en aangekoekte fragmenten 'daarbuiten' of de ondertussen zich ophopende 'daarbinnens' die implosief/explosief kunnen uithalen (of eventueel inhalen in het zogenaamde alles meesleurend modderstroom-fantasme). De constructie van 'magie' valt overigens niet 'politiek' af te dwingen van bovenuit - of als dit het geval is wordt de oplegging, de agressieve installering ervan makkelijk gevaarlijk (en zodoende hierin vernietigd) door net de weglating van belangrijke details die in kunst aanwezig-afwezig kunnen zijn. De kunst van Alda Snopek confronteert 'onderdompelend' voortdurend met wat 'over het hoofd' kan worden gezien en wat eventueel bij momenten 'over het hoofd' dient te worden gezien: de egeocentrische dromen van het eeuwig à volonté kunnen eten en verteren, zonder (over) te geven. Toch, communiceert haar kunst en is deze niet monddood, al voltrekt haar meest recente werk, *Bound* (2009) zich bijvoorbeeld in volledige stilte. Snopeks abstractie is stil geworden, ook meer confronterend: hoe trager het beeld verder glijdt, hoe sneller er lijkt te moeten worden gereageerd 'achteraf'. Langs-schappelijke landschapskunst onttrekt zich dus niet van/ aan de mens, noch van/ aan non-menselijke aspecten. Het portretteert samengeklitte en centrifugale deeltjes die samen-werken en laat zich ook door de kijker in andere, gelinkte deeltjes verlangsschappelijk portretteren. Het moment van stille abstractie die niet volledig tot stilstand wil komen, zet aan tot de studie van het stollingsproces van de verbeelding. Er is een verschil tussen het langsschap het zwijgen opleggen en het langsschap stilte aanreiken of in gedeelde stilte laten (over)leven. Als je het laatste echter politiek tracht te vertalen, wordt makkelijk het eerste veruitwendigd. Hoe net dit tegen te gaan? Momenteel, vermoed ik, door een onderzoek van 'actuele' perversiteiten die het risico lijken te kunnen lopen om verzwegen te worden, wat een andere soort stilte is dan diegene die vanuit de videosculptuur in de richting van de kijker stroomt en stolt. Zou de angst voor de magie van de esthetiek-ethiek in kunst (of het verlangen het cultureel en politiek te willen vertalen) niet ook omwille van deze reden in verband kunnen worden gebracht met het onbewust cultureel/ persoonlijk verlangen perversies als onbestaande te willen achten of als opgeloste problemen die 'achter ons liggen' te verloochenen waarmee de creatieve mens zich zogenaamd niet meer hoeft mee bezig te houden? De ophoping aan culturele taboes die tegen een

serieuze snelheid lijkt te gebeuren, maar toch traag is opgebouwd, lijkt me ook één van de mogelijke katalisators van tragedies van vandaag (in de toekomst). Hij/ zij die representeert, durft niet te kijken 'in' het taboe, hij kijkt ernaar om het niet meer te willen of te hoeven zien/ het op te heffen en het in feiten/ in beelden dwangmatig te herhalen en vanuit deze herintroducties en herhalingen wordt onbewust of bewust politiek/sociaal/cultureel/ subjectief het beeld een angst toevertrouwd of eventueel opgelegd, uit de nobele idee dat dit de 'beste' weerstandsmethode in en tegenover het beeld is, terwijl dit uitdrijvingsproces zeer traag, maar in een reële zin opeens die realiteit, in een realiteit zich als een machtscentrum kan beginnen gedragen. Abstractie (hoe figuratief ook) kan zich net tegen dergelijke mechanismen/ strategieën beter beschermen. Eens een perversiteit/ een taboe wordt gerepresenteerd, volgt uit de zogenaamde, verwachte weerstand tegenover het beeld (dat in die zin een volstrekt fantasmatisch droombeeld is geworden) makkelijk de herhaling en de projectie van de 'unheimliche' representaties in/ op een andere (politieke/sociale/culturele) ruimte, in/ op een andere tijd, met andere objecten, die zich in de vormen verliezen en daar komt het taboe onbewust weer om de hoek kijken. Valt hier in feiten, in beelden, in verbeeldingen aan te ontsnappen? Welke taboes? (1) De angst voor pervertering (opgelost in het fantasma van het eeuwig nu, het eeuwig verleden (of geheugen), de eeuwige toekomst), (2) het verlangen voor de pervertering zelf van perversies (het moralistisch, naïef fantasma) en (3) het in stand willen houden van perversies die al geperverteerd zijn (het strategisch vasthouden aan het stabiel oppervlak dat echter al is weggeschoven, wat anachronistisch zou kunnen worden genoemd) zouden actuele taboes kunnen worden genoemd. Maar wat is perversie? Het versneld, te snel of eventueel te traag laten doodgaan of het kost wat kost niet willen laten doodgaan? Wellicht beiden. Er zijn woorden en denkbeelden die haast onmogelijk te verbeelden zijn zonder erin verstrengeld te geraken en zonder de neiging te hebben het complex 'volledig' te willen projecteren op de/het andere als een uitdrijving uit het zelf: het woord 'parasiet' bijvoorbeeld: wie of wat is parasitair? Het is in feiten (en beelden) onmogelijk om aan te geven wie/ wat parasitair is, al dient men zich bij momenten wel te beschermen tegen mogelijke indringers, die het zelf, zelf kan triggeren, maar als men zijn/haar eigen gebreken projecteert op 'een andere' maakt dit deel uit van een masquerade, wat nog iets geheel anders is als de verbeelding van/ bij een illusie/een beeld. Dit 'alles' dat geen alles is, heeft steeds gevolgen voor sommigen, voor anderen in het zelf en de anderen, waar er altijd enkelingen zijn die eens op een gegeven moment niet meer zo gemakkelijk aan, in of uit de verbeelding kunnen ontsnappen. Er is nog een ander taboe waarmee 'onze tijd' lijkt te worden geconfronteerd: het haast niet kunnen omgaan met het 'op tijd komen' (van de dingen), de realisatie en de mogelijkheid van 'een genoeg'. Maar 'op tijd' voor wie of wat en 'genoeg' voor wie of voor wat? Wat betekent 'op tijd/ te laat/ te vroeg' en 'genoeg/ te weinig/teveel' in en tegenover een beeld/ de artistieke verbeelding en voor wie/wat als het niet meer als een minimalisme of maximalisme wordt geïnterpreteerd? De videokunst van Alda Snopce confronteert met dergelijke vragen en verbeeldingen: het tracht respect af te dwingen voor de rijkdom van de verbeelding in/van een beeld die in een ander 'nu' evenzeer voor iemand/ iets op tijd kan komen. Kan het geloof in de rijkdom van de verbeelding stagneren en perverteren? Als de angst voor het beeld en de verbeelding te groot wordt wellicht wel, althans op gegeven momenten en dit is wellicht toch één van de grootste taboes in onze tijd: de angst van/voor de pervertering van 'onze' eigen verbeelding/beelden en het intens verlangen om met die angst te kunnen omgaan.

Voor een beeld, heb je (voel-)denkbeelden-op-de-tast, verbeelding nodig die ook andere (voel)denkbeelden kunnen triggeren. Voor een (voel-)denkbeeld, heb je een beeld(en)-op-de-tast,

verbeelding nodig, de mogelijkheid van andere beelden. Dien je daartussen te moeten kiezen? Ja. Neen. Misschien. Waarom? Omwille van het verschil. De vaak te oppervlakkig geïnterpreteerde weerstand: het beeld als verzet of ruimte/plaats/object waartegen men zich kan verzetten. Waarom niet? Omwille van de ondertussen postmoderne of is het transmoderne? gecreëerde mogelijkheid beiden als verschillend in één beeld, verschillende beelden te kunnen ervaren, te kunnen verbeelden, te voel-denken, geloofwaardig te kunnen ontvangen/maken. Het lijkt het simpelst te kiezen tussen, te duiken in een weloverwogen, schijnbaar organische, doch haast vaak gedwongen/ opgelegde keuze, omwille van de haast banale weerstandsmethode, iets om zich tegen af te zetten brengt zogenaamd vrijheid, introduceert de illusie van veiligheid. Maar stel dat je niet kiest, de zogenaamde 'beiden' wil kiezen, of de weerstand en wat Bracha L. Ettinger 'fragilisatie' noemt, beiden al in het beeld laat verschijnen en verdwijnen, achtereenvolgens of haast tegelijkertijd, omdat je door beiden (en misschien nog meer?) wordt aangetrokken, beiden aanvoelt, zou willen verbeelden, hebt ervaren en gevoel-dacht, zou dat niet een breuk kunnen betekenen met een stagnatie van/ in een (nostalgisch) verbeeld verleden of (apocalyptisch of idealistisch) verbeelde toekomst, ook het eindpunt van een doodkijken 'in een gestagneerd nu' dat territoriaal wordt geplaatst op een steeds verschijnend 'nu' dat steeds verleden wordt? Er is altijd een richting (of een tijd-ruimte), maar ligt de vernieuwing niet in de beide (en meerdere) richtingen (tijd-ruimten) niet alleen met elkaar te laten kunnen communiceren, een vernieuwing die in onze tijd kan worden (h)erkend, maar deze ook als mogelijk nieuw vertrekpunt van de verbeelding te introduceren, zonder dat daarom de grond onder de voeten wegzakt van beiden, wat Alda Snopek ook in haar werk suggereert? Misschien is dit evenzeer een diepgeworteld persoonlijk/ cultureel taboe, een taboe dat persoonlijk/ cultureel gezien een zodanige weerstand oproept dat het op de rand van de ongeloofwaardigheid zou kunnen zwalpen, als het niet excellent, subtiel wordt verbeeld, waarbij de overlev(er)ing ervan, mijns inziens, haast enkel door noodzaak van een geven van/ tot artistieke verbeelding kan worden uitgelokt. Alda Snopek neemt als kunstenaar een serieus risico: ze wil niet zomaar een al gerealiseerde abstractie aan haar eigen beelden opleggen of erop projecteren of die aan een bestaande abstractie aanpassen, maar die vanuit haar eigen werk ontwikkelen, wat de uitkomst dan ook mag zijn, maar dit betekent niet dat daarom 'het andere' erin wordt uitgesloten. [Noodzaak is ook een fascinerend taboe, waarmee wordt geworsteld in onze tijd: de kunstenaar mag volgens het kunstdiscours niets uit noodzaak doen, maar is deze gedachte niet bijzonder 'dwangmatig' en zelfs politiek-correct' vandaag de dag te noemen, alsof een soort van cultureel-akademie het artistieke van het kunstwerk zelf wil ontkennen? Noodzaak wordt te pas en te onpas als 'iets persoonlijk' geïnterpreteerd of als datgene dat 'het persoonlijke' niet kan overstijgen, waardoor men dan in een soort van romantische mythe rond het zelf zou verzeild geraakt, maar de noodzaak die de/ een gemeenschap als theoretische/ culturele of politieke entiteit wil uitdragen, kan dat evenzeer zijn. Het zal de kwestie zijn om noodzaak voorbij de 'persoonlijke' invulling van het subject én de 'gemeenschappelijke invulling' van het strategisch collectief te begrijpen en dit vanuit de artistieke verbeelding: ik interpreteer 'noodzaak' alvast (en simpelweg) als de 'noodzaak naar transjectieve abstractie'. Een ander taboe dat ons veeleer achtervolgt, is de weerstand tegen beelden (of het ondertussen ingeburgerd idee dat men voortdurend verzuipt in en onder de beelden), alsof het kunstdiscours als antwoord op een 'uit de hand' gelopen beeldcultuur, het beeld zelf heeft willen opheffen, misschien zelfs uit een overdreven liefde ervoor (het niet willen verliezen, dus het verlies ervan al vooraf inbouwen is een strategie als een ander) of net omwille van de angst voor een mogelijk langer verbond dat als een ingreep op de eigen vrijheid werd begrepen (zijn nu net niet 'relaties' een cultureel taboe?). Misschien kan dit zogenaamd 'uit de hand'

lopen, als een overvloed aan beelden vandaag de dag beter, dat men kost wat kost lijkt te willen afstoppen, worden bestudeerd vanuit de realiteit dat veel beelden niet per se 'uit de hand' lopen en dat dit het voornaamste probleem is: een 'te weinig' aan beelden (maar voor wie of wat?). Alda Snopek verbeeldt haar video-installaties ook als videosculpturen. Willen 'we' de ruimte-tijd van een digitale hologram met affectieve/psychische/ cognitieve dimensies en potenties ervaren (los van 'onzelf' en tegelijkertijd als 'onzelf')— een gegeven dat al in haar werk aanwezig is sinds de video-installatie *Face-lift* (2003) of willen 'we' een transmodern beeld, een 'analoog' materiebeeld met spirituele/ aeriële dimensies dat affectief-cognitief kan stollen en vloeien in concepten? Of kunnen op een gegeven moment, beiden dit laatste voortbrengen en creëren? Alda Snopek suggereert beiden, en vanuit de suggestie van beiden kan een andere soort van conceptualisering worden gedacht. De 21<sup>ste</sup> eeuw vraagt ook om specifieke abstracties van de Verlichting, die zich op andere wijze dienen te koppelen aan een nieuwe verlichting, één die de weerstand én de vrijheid respecteert 'in en tegenover het ding' en verder verbeeld, wat ik vanuit de kleurlijnen-schilderkunst van Bracha L. Ettinger en haar transsubjectieve, grensverbindende-en-verschillend-makende-theorie, 'het kunstwerk als transject' heb genoemd. In Alda Snopek's werk *Hugr* (2007) is een mogelijke communicatie verbeeld tussen een animistisch, natuurlandschappelijk geïnspireerde verbeelding, een stedelijke omgeving én een mentaal geconcentreerd bewustzijn dat affectief-cognitief afscheid neemt van het postmodernisme en anderzijds een transmodernisme suggereert waarbij het werk zelf al een dialoog of 'communicaring' (Ettinger) is, die openstaat voor een dialoog met de kijker, die zijn of haar 'communicaring' al dan niet doet. Het lijkt alsof de breuk van de late middeleeuwen en de renaissance zich opnieuw aan de kunst en de verbeelding stelt op het einde van de 20<sup>ste</sup> eeuw en in dit eerste decennium van de 21<sup>ste</sup> eeuw en dat we opnieuw in een wedloop/ een *paragone* zijn terechtgekomen, een strijd, terwijl evengoed zou kunnen worden gesteld dat er evengoed zou kunnen worden vertrokken van wat er 'nu' al op haast mysterieuze wijze tesamen op de tafel van de verbeelding is komen te liggen, en dit is niet niets, maar zoals Ettinger al duidelijk maakt verwijst naar 'een bijna-niets'.

Alda Snopek werkt zelden met *flatscreens*; het scherm is veeleer een subtiele sculptuur, ook een subtiele hertekening van de (architecturale) ruimte, materie die zich gedraagt als een gezichtsbegoocheling, een illusie (in) beeld, de suggestie van een hologram dat haast loskomt van de projectiewand- videokunst wordt natuur – is analoog, haast digitaal. Het beeld is parallel door-leefd, een 'materiebeeld', een gesculpteerde schilderkunst-in-beweging die zich ook als installatie laat verbeelden. Hoe tonen dat vreemd-gaan noodzakelijk is om te overleven, leven door te geven, te verbeelden, maar dat dit niet tegen elke prijs het geval kan zijn? Welke woorden, welke zinnen, en tot welke taal spreken deze 'ondergrondse' beelden van Alda Snopek, als ze niet enkel de creatie van de verbeelding (ook die van de kijker) aangeven, wat ooit als de bron van poëzie en filosofie werd betekend? Ergens in deze filmische, nog-niet gestolde meteoriet (dit is geen metafoor) raakt de verbeelding van het beeld, de verbeelding bij het beeld, en wordt een voel-denken zichtbaar dat uit dromen en de affectief-spirituele verbeelding komt gekropen. Snopek creëert geen sprookjes en evoceert geen mythes, al zijn er altijd restanten die niet dienen te worden verloochend. Er zijn hier geen zichtbare verhalen, geen meningen of politieke opinies, maar ook geen *props* of lege *stages* die een eigen fantasmatisch leven zijn gaan leiden in een theoretisch discours dat zo graag zichzelf daarbuiten wil herkennen en toch lijkt men zich de gehele tijd toch ook in een zwarte doos te bevinden. Het is alsof in haar *underground* videokunst het eigen theater, de tragedies en komedies van de kijker voortdurend onderuit worden gehaald, maar dan

met stijl en de nodige gracieuheid: identiteit lijkt een achterhaald begrip te zijn geworden, wat echter niet dient te worden vervangen door het opgeslorpt worden in het collectief (wat identiteit in feite nu al vaak is beginnen te betekenen): de mens is zich bewust geworden van zijn/ haar nemen en lijkt te worden aangepord om te geven zonder al te veel, of althans met respect te nemen (en dit is meer eigentijds dan het soms op het eerste zicht zou kunnen lijken). Tegenoverstaande van Alda Snopek's videokunst vergeet men zichzelf én het collectief, waardoor het beeld beeld kan worden, als beeld kan bestaan en de affectief-cognitieve verbeelding in gang dient te schieten, misschien zelfs om te overleven [er zal haast geen enkel beeld meer kunnen worden gemaakt dat een boodschap wil overbrengen dat in onze tijd nog werkt en ergens kan dit een geluk-bij-een-ongeluk-worden-genoemd: de noodzaak-naar-abstractie. Maak nog één cultureel/politiek/sociaal-correct werk en ga ervan uit dat geen enkel mens erdoor tot reactie of beweging zal worden gebracht, en dit is niet per se 'nieuw' te noemen]. Een term als *expanded cinema* (Gene Youngblood, 1970 die ook al sprak van 'cellular memory') of *mise-en-scène* (Mieke Bal) is te beperkt om Alda Snopek's videokunst tegemoet te komen<sup>12</sup>. Bij 'expanded cinema' en 'expanded consciousness' dient cultuur altijd natuur te vernietigen, waarbij het fantasma van het hologram haast als enig eindpunt wordt begrepen van een complex proces waarbij 'cellular-memory' en 'future shock' de belangrijkste motoren zijn, en waarbij de kunstenaar in Youngblood's visie steeds een 'design-wetenschapper' en een digitaal, nieuwe media-kunstenaar dient te wezen, die in feite een constructivist is die synaesthesie ondergeschikt heeft gemaakt aan de denkbeeldige constructie in de hoop dat de constructie daardoor zelf synaesthetisch is kunnen worden en in de hoop dat dit groeiend 'ding' zich dan volledig van de affectieve synaesthesie (het lichaam) zou kunnen loskoppelen en zodoende een denken wordt dat volledig bewust is van zichzelf. Dit is een groot verschil met het kunstwerk als transject te verbeelden en te trachten voel-denken. *Future shock* is geloofwaardigheid aan een apocalyptische verbeelding geven en voor iets dat zich (nog) niet heeft voorgedaan (maar op een gegeven moment geloofwaardiger wordt gemaakt) oplossingen zoeken. Mieke Bal gebruikt het concept 'mise-en-scène' in haar analyse van videokunst, ontwikkeld vanuit in het bijzonder de idee van het 'private theater' van Jean-Laplanche en Jean-Baptiste Pontalis en 'the unthought known' van Christopher Bollas: *Let's suppose, for a moment, that mise-en-scène is this: the materialization of a text-word and score, to be performed – in a form accessible for public, each individual in it; an artistic organization of the space in which the play is set; an arranging of a limited and delimited section of fictional time and space can accommodate the fictional activities of the actors, performing their roles to build a plot. Even if, as happens frequently in video installation, that plot never materializes, only remains as the absence the installation hints at. The subject of this activity – the stage director- makes a work of art. Her tools: time, space, light. Her activities: the projection of dramatic and musical writing into a particular chronotopos: coordination: the highlighting of some meanings over others; a keying of text and score in between performers and public. [...] Or to speak with Hans-Thiess Lehman, a mediation from logos to landscape. The activity of mise-en-scène makes for a revolutionary intervention, turning words that lead to the formation of abstract meanings caught in a centripetal cultural tragedy, into a spectacle receptive to the turmoil of liberated meanings, variously attached to concrete, visible, and audible phenomena and signs. [...]* Bij Alda Snopek speelt iets anders in het artistiek proces, met name een 'grensverbindend en verschillend makend' (Ettinger) artistiek proces waarbij een langschappelijk landschap als een deels analoge, deels digitale, trans(sub)jectieve entiteit, doordrongen van

<sup>12</sup> Mieke Bal, 'Setting the Stage: The Subject Mise-en-scène' in: [tent.cat.] *The seductiveness of the interval. Romanian pavilion-53rd international art exhibition-La Biennale di Venezia* (2009), pp. 91-106.

innerlijke, veruitwendigde portretpartikels, abstract wordt, het zogenaamd 'transject' (vgl. Ettinger). Ligt de trans(sub)jectieve dimensie dichterbij het 'hologram' of dichterbij het 'materiebeeld' met spirituele dimensies en kunnen beiden een affectief-collectieve verbeelding voortbrengen of niet? Het eerste houdt zich meer bezig met de 'future shock(s)' en het tweede met de doorwerking van 'de shock(s) of the past', waarbij beiden veel doorwerkte 'nu's' dienen te betekenen tot 'abstracties'. Alda Snopek houdt zich voornamelijk bezig met 'de gewonden/ doden' die 'zopas' zijn gevallen, aangezien 'de gewonden/doden' van morgen misschien nog even dienen te wachten op verbeelding. Bij de opeenvolgende verdwijning van elk beeld, wordt de kijker aangespoord het over te nemen en elk beeld neemt het weer over van de kijker. Ergens is dit verleidingsspel wel eens beangstigend: in welke context plaatst je dit beeld, dat zich verzet tegen zijn classificatie, en tegelijk vraagt om toch maar eens goed moeite te doen het een ruimte-tijd in plaats van een context of een plaats toe te wijzen? Elke weigering tegenover het beeld bevraagt evenzeer het eigen gebrek aan verbeelding. Vóór elke verbeelding, vóór elk beeld ligt wellicht het zelfzeker, zelfs geloofwaardig worden van een schitterend accident en wellicht veel analoog gewroet dat eveneens het digitale verleidt en erin verglijdt, na verloop van tijd, maar vermoedelijk zijn beide wegen parallel aan elkaar en elkaar beïnvloed te combineren.

Alda Snopek animeert en genereert details van landschap- (*Hugr/ Drift*) en stadschapsfoto's (*Hugr/ Bound*) waarbij gletsjers of bronzen sculpturen, grondplannen en topografische zichten vloeibaar worden, alsof hun ver-taling zich van haar tektonische en breuklijnschokkende werking bewust is geworden en ondertussen zich in de trage ondergronden (*Underground*) in 'andere' vorm-inhouden stolt. Haar werken zouden als (zich) overgeevende kunstwerken kunnen worden beschouwd die tegelijk weerstand bieden tegen de overgave. Stedelijke elementen verkrummen tot eigenzinnig, anderstalige landschappen en stadschappen herbergen geasfalteerde natuurzichten die overwoekerd zijn, met in het bijzonder, tijd en ruimte. We rijden nu eenmaal op varens en dinosaurussen, nippend of likkend aan een permafrost met ingewanden die ons ondertussen zijn beginnen aankijken en dit dient in geen geval als een anachronistische tijd-ruimte te worden aangeduid. Olifantenhuid en kattenogen luiden een enigmatisch mensbeeld in waarbij weerstand en verleiding op elkaar inwerken, elkaar gerimpeld afwisselen en in ijle klanken (*Hugr/ Drift*) of in stilte (*Bound*) aan elkaar verschijnen of in elkaar verdwijnen: de mens en het (mentale) landschap zijn een geheim, de mens en het landschap worden geheim gehouden. Het landschap is verbeeld: er is haast geen landschap meer. Het st(ilsta)and-beeld wordt traag vloeibaar; de opgegraven, zwarte gesteenten en modderig geworden fossielen worden als over ge(p)looiide huid kruipende lavastromen, via onzichtbare armhaartjes naar de binnenkant van het oog-hoofd getransporteerd, waar deze verschuivende zinderende omwentelingen en erotische inkrimpende en uitzettende tintel(d)ingen zich tot gedachtedragers en verbeeldingsopeners laten triggeren: de kijker wordt geconfronteerd met zijn/haar eigen verbeelding bij abstractie, maar welke visuele abstractie, welke verbeelding, welke tijd-ruimte? Welke voel-denkeelden weken zich los uit deze mentale beelden op de tast, hier bedoelend: welke 'concrete' voel-denkeelden of is nu net dit verlangen menselijk ongeduld, maar toch...de tijd is ondertussen ingegaan, de klok tikt (maar wie beslist dat?), aan alles komt een einde, niet aan alles komt een begin. De verbeelding van het laten beginnen, hoe dodelijk is die? De verbeelding van het laten eindigen, hoe levend is die? Er is haast niets moeilijker dan het woord 'illusie' te betekenen, wat bijvoorbeeld ook al gold voor het woord 'parasiet'. Welke objecten willen we voortbrengen? Welke concepten? Misschien bestaat het 'humane' niet, is de mens gewoon een jagend en opgejaagd beest, niet meer, niet minder, doch niet willen 'geloven' in het

'humane (de verbeelding)', vernietigt die mens misschien iets makkelijker en sneller [bijvoorbeeld: langs welk wormgat te ontsnappen wanneer het andromeda-stelsel zich in het melkwegstelsel boort, is een iets of wat moeilijk te beantwoorden vraag, op dit moment, maar kan inderdaad niet 'eeuwig' worden uitgesteld, al zou het nu nog als een denkbeeldige vlucht uit de realiteit kunnen worden geïnterpreteerd, welke realiteit?], dan wel te willen geloven in het 'humane' (de verbeelding), dat [eventueel] 'verleidt-tot-leven' (Bracha L. Ettinger), [eventueel] met respect en begrip op zijn/haar tegenstander 'jaagt', met respect en stijl verleidt, ten minste als het de animistische neigingen van de mens een tijd-ruimte in de verbeelding krijgt aangeboden. Misschien is de 21<sup>ste</sup> eeuw als tijd van de Verluchting, een tijd waar zowel het gracieus verleiden als het jagen met stijl dient te worden ingeoeffend, waar het 'kunstwerk als transject' op dit moment de meest ideale 'beeldpartner' lijkt. Het doorstaat het 'uit de hand lopen' in de doorvorming van elk detail, telkens opnieuw en toch telkens anders. [Zou het bijvoorbeeld geen idee zijn om suïcidale en naar (zelf)moord neigende 'terroristen' bijvoorbeeld naast enig begrip en inlevingsvermogen voor de/het andere, en de verleidingskunst van de/ het andere, evenzeer ook de kunst van het jagen met stijl bij te brengen?]. Rane Willerslev schrijft in zijn boek *Soul Hunters: hunting, animism, and personhood among the siberian yukaghirs* (2007): *For us in the West, it is customary to assume that attributes of personhood, with all this entails is customary to assume that attributes of personhood, with all this entails in terms of language, intentionality, reasoning, and moral awareness, belong exclusively to human beings, and their behavior is typically explained as automatic and instinctive. Among the Yukaghirs, however, a different assumption prevails. In their world, persons can take a variety of forms, of which a human being is only one. They can also appear in the shape of rivers, trees, souls, and spirits, but above all it is mammals that Yukaghirs see as "other-than-human-persons". Moreover, humans and animals can move in and out of different species' perspectives by temporarily taking on each other's bodies. Indeed, among the Yukaghirs, as we shall see later, this capacity to take on the appearance and viewpoint of another being is one of the key aspects of being a person. The traditional term for this set of beliefs, whereby nonhuman animals (and even nonanimals such as inanimate objects and spirits) are endowed with intellectual, emotional, and spiritual qualities paralleling those of human persons, is animism*<sup>13</sup>. De affectief-cognitieve verbeelding waartoe het kunstwerk als transject met gracieusheid en voorzichtigheid lijkt te verleiden en waar met stijl en respect kan worden mee gejaagd kan niet worden losgekoppeld van de ontwikkeling van een (ver)beeld-animisme dat de actuele taboes/ perversiteiten die steeds opnieuw, maar telkens weer anders de kop op duiken lijken te kunnen milderen. Alda Snopek concentreert zich in *Bound* (2009) minder op de (over)vloeiende flux van het beeld, maar wel degelijk op een traag, bewegend stollingsproces van een object met animistisch-aandoende aërials. Dit suggereert geen 'unconditional sharing' of een 'unconditional giving' (Willerslev), maar een in- en uitwisselingsproces tussen kunstwerk en kunstenaar/kijker(s), zoals dat zich zou kunnen afspelen tussen niet-romantische geliefden of tussen een jager en een prooi, waarbij beiden dan de jager of de prooi kunnen zijn, maar dan op een moleculair en/of partikel-kosmisch niveau, of op een affectief-cognitief niveau. Vanaf het moment dat de relatie tot het beeld 'unconditional' zou kunnen worden en dreigt in een 'dodende' (re)presentatie te zullen vervallen, trekt het filmisch beeld (en de verbeelding) zich weer terug en laat het beeld onrechtstreeks aanvoelen wat 'sterven/doden' betekent. Hierin beschermt men zich enerzijds tegen perversiteiten en anderzijds worden deze perversiteiten er ook niet in ingekapseld. Het 'magisch beeld' is 'actively restricted through the principle of demand

<sup>13</sup> Rane Willerslev, *Soul Hunters. Hunting, animism, and personhood among the Siberian Yukaghirs*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2007, p. 2. Mij aangeraden door René Devisch.

sharing' (Willerslev). Maar welke 'nieuwe, concrete ideeën' zijn er ondertussen uit dit complex van Alda Snopek's verbeelding losgeweekt? Dat het tijd was om een tekst te schrijven; dat het tijd is om een nieuw werk te maken, dat het tijd is om een nieuwe tentoonstelling te maken, dat het tijd is om iets te doen met de verwondering van een maand geleden of ze is misschien morgen verdwenen, dat het tijd is om te eten, dat het tijd is om die notities eens her te bekijken, dat het tijd is om op te ruimen, dat het tijd is om af te ronden, dat het tijd is om de afwas te doen, dat het tijd is om te gaan slapen en dat er nog tijd overschiet om toch even pesterig uit de hoek te komen, met Robert Macfarlane:

*"Ideeën zijn ongrijpbaar, net als golven. Ze bereiken ons nadat ze enorme afstanden hebben afgelegd, en hun herkomst is vaak in nevelen gehuld of nauwelijks voorstelbaar"*<sup>14</sup>.

Sofie Van Loo, KULeuven, Social Sciences (2009)

---

<sup>14</sup> Robert Macfarlane, *De laatste wildernis* [The Wild Places], vert. door Nico Groen, De Bezige Bij, Amsterdam, 2008, p. 40.