

Camiel van Winkel

Traumarbeit

Ik heb iets gedroomd, vertelt zij, dat ik overdag werkelijk gedaan heb, namelijk een kleine koffer zo vol met boeken gestopt dat ik hem met moeite dicht kreeg, en ik heb dit gedroomd zoals het werkelijk gebeurd is.

– Sigmund Freud, De droomduiding

De penetratiegraad van de fotografie in het dagelijks leven heeft het stadium bereikt waarin dit medium zijn ware aard begint kenbaar te maken. Fotografie is geen techniek, geen gemaks- of gebruiksartikel, maar een mentaal apparaat of dispositief; een articulatie en verlengstuk van het menselijk verlangen. Dit verlangen is zelf niet eenduidig, maar eerder gelaagd en verknipt. Als overgedetermineerd mentaal apparaat is de fotografie beladen met tegenstrijdige verlangens en obsessies. In zijn fotografische omgang met de wereld wil de moderne mens alles tegelijk: afstand nemen maar ook toenadering zoeken; stilzetten maar ook tot leven weken; toe-eigenen maar ook loslaten.¹ Dit mozaïek van tegenstrijdige ambities wordt gevoed door een angst die er als een humuslaag onder verscholen ligt — de angst dat het leven ongemerkt aan je voorbijgaat; het vermoeden dat het echte leven zich elders afspeelt, zonder jou erbij. Alles moet worden vastgelegd om als bewijs te dienen van het tegendeel. Een complete mediale infrastructuur, van de telefoon in je broekzak tot Zuckerbergs data-industrie, is ingericht om anderen, maar in de eerste plaats jezelf, te overtuigen van de intensiteit van het geleefde leven. Om hierin te slagen moet een gebrek worden verbloemd dat ook de fotografie als medium nooit helemaal kan opheffen. «Elk dispositief wordt gemotiveerd door een waarheid die het moet verloochenen om te kunnen functioneren. Die waarheid is dat zien een evenement is dat altijd te vroeg komt en dus iets waarop men, te laat gekomen, altijd al aan het terugkomen is. Zien gaat aan elk kijken vooraf en is in die zin iets waarop het subject niet is voorbereid. Media zijn er om aan dit tekort tegemoet te komen, of beter: om het fantasma te cultiveren dat zij dat kunnen.»² Je bent nooit klaar om te zien. Je kunt er op een wezenlijke manier niet op voorbereid zijn. Dat wat je meende te zien, is al verdwenen wanneer je ècht begint te kijken.

De werkwijze van Jeff Wall zou een strategische omarming van dit gat in de tijd kunnen zijn.³ Hij loopt of rijdt door de stad waar hij woont; wanneer hem iets opvalt of frappeert, fotografeert hij het niet. Hij laat het moment passeren. In plaats daarvan maakt hij later — soms pas veel later — reconstructies die meer dan reconstructies zijn. Een straatatfeerel of gebeurtenis waarvan hij getuige is geweest, laat hij onder gecontroleerde omstandigheden, en vaak in gewijzigde vorm, heropvoeren in zijn studio of op een met zorg gekozen locatie. Hij werkt met figuranten of performers die hij betaalt voor hun werk. Soms zijn het professionele modellen die hij betreft via een agentschap, maar vaker gaat het om mensen uit zijn omgeving of personen die in het dagelijks leven min of meer samenvallen met de rol die hen is toebedacht.

Wat kan de drijfveer van een kunstenaar zijn om zoveel tijd en moeite te steken in het bouwen van studioreplica's van bestaande interieurs en façades, teneinde daar uiteindelijk een foto in te maken? Wat motiveert

1 Ik baseer mij hier op Frank Vande Veire, «Blinde autoreferentialiteit», Dirk Braeckmans licht op de fotografie», in: *De Witte Raaf* 80 (juli–augustus 1999), p. 14. Tevens online: www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2154.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 Tot tien of vijftien jaar geleden behoorde Jeff Wall duidelijk tot de categorie van «artists using photography» — kunstenaars die, in de kritische lijn van conceptuele en postconceptuele kunst, het fotografische medium in de kunstcontext importeerden zonder zich er volledig mee te identificeren. (Vgl. *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982*, red. Douglas Fogle [Minneapolis: Walker Art Centre, 2003]). Tegenwoordig heeft Wall minder behoefte aan een dergelijke positionering, en beschouwt hij zichzelf vooral als een fotograaf, die alle mogelijkheden van zijn medium wil benutten. Naast de lichtbakken waarmee hij bekend geworden is, produceert hij zijn fotowerken nu ook als grote zwartwit- of kleurenprints. Hij ontkent dat hij een conceptuele strategie hanteert. «I don't have a program, I don't make plans, I drift from picture to picture as the mood strikes me, and I like to do that because I think it's an expression of freedom and a spontaneous way of working.» («Jeff Wall: Artist's Talk», 25 oktober 2005, online videoregistratie op www.tate.org.uk, rond 01:09:00). Tegen interviewers houdt hij staande dat hij zijn eigen werk niet interpreteert. (Maria Acciaro, «Floating in an Emotional Ocean of Art with Jeff Wall» [2012], www.vice.com). In correspondentie relateert hij het belang van jeugdherinneringen en autobiografische elementen, hoewel die de laatste jaren een prominente plaats in zijn werk lijken te hebben gekregen. Al met al dringen zich twee conclusies aan de beschouwer op. Het werk van Jeff Wall moet opnieuw worden geïnterpreteerd; en om tot zo'n interpretatie te komen kan men niet meer terugvallen op uitspraken, teksten en intentieverklaringen van de kunstenaar zelf.

→ p. x

iemand om een jaar of langer te werken aan de digitale montage van verschillende deelopnamen tot een schijnbaar alledaags tafereel? Waarom zou je een waargenomen gebeurtenis in de wereld met terugwerkende kracht zelf willen verzinnen? De kunstenaar eigent zich de zichtbare wereld als iets particuliers toe. Door de waarneming naar het domein van de fantasie te verschuiven, wordt er iets zichtbaar gemaakt, maar ook iets verhold. Misschien is ieder werk de archeologische reconstructie van een gemiste ontmoeting tussen het subject en de wereld, de herhaling van een moment waarop iets juist niet werd gezien, of niet werd ervaren.

In elk geval heeft de aanmerkelijke hoeveelheid werk die in Walls grotere producties is geïnvesteerd — deels uitgevoerd door gespecialiseerde assistenten in teamverband — meer betekenis dan alleen een economische. Het is werk in de zin van verwerking en omzetting, een intensief proces van «verdichting, verschuiving en aanschouwelijke voorbereiding van het psychisch materiaal».⁴ Er zijn wellicht ook andere kunstenaars die op zo'n manier werken, maar Wall onderscheidt zich doordat het psychisch materiaal in zijn geval vrij onpersoonlijk en generiek lijkt te zijn. Dit geldt om te beginnen al voor datgene wat zijn werken voorstellen. Het gaat vaak om alledaagse, weinig opmerkelijke situaties. Een spelende jongen valt uit een boom (*Boy Falls from Tree*, 2010). Een vrouw loopt door een plantsoen met een dienblad in haar handen (*A Woman with a Covered Tray*, 2003). Een groep dagloners staat te wachten op werk (*Men Waiting*, 2006). Een jongeman is natgeredend (*Young Man Wet with Rain*, 2011). Een oude koffer ligt op straat, gevuld met water en losse troep (*Rainfilled Suitcase*, 2001). Het zijn wel degelijk beelden waarin het onbewuste spreekt, zo zal blijken; beelden waarin verlangens en obsessies doorklinken en tegen elkaar aanschuren; maar het is het collectief onbewuste dat hier spreekt; het zijn de verlangens en obsessies van de burgerlijke samenleving, niet die van een specifiek individu. Juist doordat Walls werken helder zijn en geen evident droomachtig karakter hebben, kunnen we ze interpreteren als dromen die de gemeenschap droomt.

Men Waiting is een zilvergelatinedruk van bijna vier meter breed. De titel identificeert wat er op het beeld te zien is: een groep van 22 mannen, uiteenlopend in leeftijd en etnische achtergrond, die langs de kant van de weg staan te wachten. De locatie is een inwisselbare commerciële zone in de stedelijke periferie. Op de achtergrond zien we een clustering van loodsen en winkelhallen. De horizon ligt laag, en het grootste deel van het beeldvlak wordt gevuld door een bedekte wolkenlucht waartegen zich twee bomen aftekenen: een hoge spar aan de uiterste rechterkant van het beeld, en iets meer naar het midden een kleinere loofboom met kale takken. De mannen staan apart van elkaar of in kleine groepjes, zonder duidelijke interactie. De meesten hebben zich rechts in beeld verzameld,

4 Dit is Freuds omschrijving van «droomar-
beid». Zie: «Over de droom», in: Sigmund
Freud, *Een uitgekomen droomvoorspel-
ling; en andere teksten*, red. Wilfried
Oranje, Sigmund Freud Nederlandse editie:
Psychoanalytische duiding vol. 4 (Meppel/
Amsterdam: Boom, 1990), p. 56.

5 Informatie ontleend aan de reportage
van Arthur Lubow, «The Luminist,» New York
Times Magazine (25 februari 2007).

6 Ibidem.

→ p. x

in de nabijheid van de spar. De donkere verticale massa van deze boom
lijkt zich te weerspiegelen in de dicht bijeenstaande gestalten eronder.
Iets vergelijkbaars, maar dan omgekeerd, gebeurt in de linkerhelft van het
beeld: zowel de ruimte tussen de figuren als de lucht boven hen ligt open.

De mannen die in dit werk figureren, zijn dagloners die zich elke
ochtend verzamelen bij één van de zogeheten «cash corners» in Vancou-
ver. Daar hopen ze te worden ingehuurd voor een klus, bijvoorbeeld in de
bouw. Wall vroeg ze om als figurant op te treden in het werk dat hij wilde
maken. Hij betaalde ze dus om te doen wat ze, onbetaald, op de hoek van
de straat toch al deden: staan wachten (op werk). De locatie die hij had
gekozen lag op een half uur rijden van de plek waar hij de mannen had
aangetroffen. Gedurende een paar weken werden ze elke ochtend met een
bus naar de locatie gebracht, om daar te gaan staan, terwijl de kunstenaar
bezig was het beste standpunt voor zijn camera te zoeken en vervolgens
de optimale weersomstandigheden af te wachten. Hij liet de mannen zelf
bepalen hoe en waar ze gingen staan, maar als hij iets zag wat hem beviel,
zoals een paraplu die in de grond was gestoken, hield hij dat vast. De
samenshoring aan de rechterkant van het beeld ontstond doordat een
aantal mannen onder de spar gingen staan om te schuilen voor de regen.⁵

Volwassen capabele mannen komen op een aangewezen punt in de stad
bij elkaar om schijnbaar niets te doen. Hun inactiviteit is getekend door
de urgente wens om aan de slag te gaan. Samen vormen ze een stuwmeer
van ongebruikte viriele energie, waar een wasem van somberheid boven
hangt als gevolg van het gedwongen nietsdoen. Ze staan daar met hun
gezicht naar de straat gewend, zonder te spreken of heen en weer te lopen,
wachtend tot ze «gevraagd» worden. Deze passiviteit legt iets feminiens
over het masculiene potentieel heen.

Het idee om mensen tegen betaling niets te laten doen duidt op een
positieve waardering van inactiviteit, zoals we die al kennen van een tien
jaar ouder werk, *Citizen* (1996). De titel van dat werk suggereerde
toen dat ook de inactieve mens een volwaardig burger is, maar door het
broodzakje in de hand van de liggende man in het park dacht je toch
vooral aan een werknemer tijdens zijn lunchpauze. In *Men Waiting*
is de inactiviteit structureler, wellicht ook bedreigender en tegelijk meer
vernedereerd voor de betrokkenen.

De locatie waar Wall de mannen naar toe bracht om zijn foto te maken,
interesseerde hem vanwege de formele complexiteit van de omgeving,
die hier groter was dan op de oorspronkelijke plek.⁶ Maar de verandering
van locatie heeft ook een betekenisverschuiving teweeggebracht. Vooral
de twee bomen hebben een ambivalente uitwerking op het tafereel. De
stilstaande, verticale gestalten van de wachtende mannen worden er meta-
forisch door besmet: ze veranderen zelf in een soort jonge bomen. Dit
maakt *Men Waiting* tot een merkwaardige fantasie over de arbeid.

7 «I like things to be clean and neat. A serenely well cared for place can be very beautiful, like the garden at the Ryoan-Ji in Kyoto, or my darkroom when everything has been washed and put in perfect order. But I also like dirty sinks, the soggy abandoned clothes I see in the alley behind my studio all the time, crusted dried pools of liquid and all the other picturesque things so akin to the spirit of photography.» Wall, «A Note about Cleaning» (2000), in: Jeff Wall. *Catalogue Raisonné 1978–2004*, red. Theodora Vischer en Heidi Naef (Göttingen: Steidl, 2005), p. 393.

→ p. x

Het representeert de kapitalistische wensdroom van een onbeperkte en natuurlijke beschikbaarheid van arbeidskrachten, die tot het uiterste gemotiveerd zijn om aan het werk te gaan. *Men Waiting* toont als het ware een plantage van arbeiders, die klaar zijn om geogost te worden. Maar de fantasie heeft ook een andere kant. Het betaalde werk waar de mannen op stonden te wachten, en dat ze uiteindelijk van Wall hebben gekregen, houdt in dat ze mogen doorgaan met wachten — en blijven stilstaan. Het werk evoceert zo een verlangen dat het op hetzelfde moment in vervulling laat gaan — het verlangen naar een gepermitteerde, geautoriseerde ledigheid; naar stilstand zonder schuldgevoel; het verlangen om als een paraplu in de grond gestoken te worden, of om wortel te schieten naast een spar die al dertig jaar op dezelfde plek staat. De twee bomen nemen zo een deel van de somberheid en de vernedering weg.

Bij Jeff Wall heeft alles een keerzijde. Dat blijkt eens te meer wanneer we zijn modus operandi isoleren van de artistieke context en beschrijven in termen van goed burgerschap. Wall belichaamt de geloofwaardige combinatie van civiele waakzaamheid en liberale tolerantie. Hij is de alerte burger die op zijn tochten door de stad alles noteert of onthoudt wat hem opvalt, en daarbij gespist is op louche elementen. Werken zoals *Forest* (2001), *Siphoning Fuel* (2008) en *Man with a Rifle* (2000) passen op het eerste gezicht volledig in dit profiel. In het geval van *Rear, 304 E 25th Ave., May 20, 1997, 1.14 & 1.17 pm* noteert hij zelfs de exacte coördinaten van tijd en plaats. Maar deze waakzaamheid gaat gepaard met tolerantie. Wall kan gecharmeerd raken door dingen die oud en aftands zijn — een dichtgetimmerd raam, een vies wastafeltje — of door marginale figuren, zoals de man die 's nachts rozen probeert te verkopen aan de bezoekers van een club (*In Front of a Nightclub*, 2006). Hij houdt van schoon, maar ook van vies.⁷ Een fascinatie voor misfits, outcasts en outsiders vormt zelfs een rode draad in zijn oeuvre.

Walls hedendaagse invulling van goed burgerschap — waakzaamheid gecombineerd met tolerantie — maakt hem tot de volmaakte tegenhanger van Santiago Sierra, de Spaanse kunstenaar die bekend is geworden met zijn sarcastische omarming van de principes van kapitalistische uitbuiting. Wanneer Sierra werkloze arbeiders betaalt om dagenlang in kartonnen dozen te zitten en niets te doen (*Workers Paid to Remain inside Cardboard Boxes*, 1996–1998) doet hij dat schijnbaar zonder enige belangstelling voor het individu en de individuele beleving. Een dergelijke ongevoeligheid kan Wall niet worden verweten. Zijn liefde voor het singuliere geeft aan *Men Waiting* een zachte ondertoon. Toch is er ook bij Wall altijd meer aan de hand dan het lijkt. Het werk *Volunteer* (1996) doet zich voor als een ode aan het vrijwilligerswerk en het maatschappelijk engagement van de middenklasse; maar om het

→ p. x

beoogde resultaat te bereiken liet hij de man met de dweil gedurende een lange periode steeds weer terugkomen naar de studio waar de «set» was gebouwd. Alleen door hem zijn performance als vrijwilliger avond aan avond te laten herhalen meende Wall te kunnen bereiken dat het fictieve aspect volledig wegviel en de man uiteindelijk geen rol meer speelde.⁸ Pas toen kon de foto worden gemaakt. Om van iemand de volmaakte vrijwilliger te maken heeft Wall hem dus voor langere tijd tegen betaling monotoon werk laten doen, zo zou de paradoxale conclusie kunnen luiden.

Siphoning Fuel, een inktjetprint in kleur, is twee jaar na *Men Waiting* ontstaan. Hoewel ook een buitenopname, is de opbouw van dit beeld in een aantal opzichten geheel anders. In dit kleinere werk ligt de horizon hoog, waardoor er weinig lucht te zien is. Het beeld concentreert zich rond twee gehurkte figuren op een met gras begroeid talud: een jong meisje en een oudere man. Direct achter hen staan drie geparkeerde auto's dicht tegen elkaar aan. Door het lage camerastandpunt krijgen we zicht op de schaduwpartijen onder de auto's, die het donkerste element in het beeld vormen. De man is bezig met een rubber slang benzine uit de tank van de middelste auto over te pompen naar een plastic reservoir dat voor hem op de grond staat. Het meisje zit twee meter naast hem grassprietjes te plukken. De zon schijnt, de lucht is blauw, het lijkt warm. Verder wijzen alle signalen in de richting van een armoedig en marginaal milieu. De man is vermoedelijk op klaarlichte dag benzine aan het stelen; tegelijk suggereert de aanwezigheid van het spelende meisje dat er niets bijzonders aan de hand is. De relatie tussen de twee figuren is onbestemd. Misschien is zij een buurmeisje; misschien is hij haar oom. Een familierelatie ligt niet voor de hand, maar wordt op een elliptische wijze geïmpliceerd door de geparkeerde auto's. De twee witte pick-up trucks zijn identiek aan elkaar, maar die aan de linkerkant lijkt een slag groter, of is althans groter in beeld gebracht, waardoor er een bedekt familieverband ontstaat — papa en mama Chevrolet — dat associatief overspringt op de man en het meisje.

Het is mede door de aanwezigheid van het meisje dat het overpompen van de benzine het karakter van een pseudoseksuele handeling krijgt. Het feit dat ze minderjarig is, verandert daar weinig aan: ze vertegenwoordigt hoe dan ook het vrouwelijke element dat, volgens de schema's van de populaire seksuele verbeelding, mannen altijd en overal stimuleert tot het overpompen van vloeistof. Deze stimulans is als een ongeli-miteerde, permanente bron van seksuele energie, een soort hoorn des overvloeds, wat in dit geval nog wordt onderstreept door het feit dat de man de benzine niet hoeft te kopen maar gewoon «gratis» aftapt.

De burgerlijke fascinatie voor exponenten van de onderklasse heeft alles te maken met hun verondersteld ongeremde gedrag, dat zich zo

→ p. x

goed leent om een primitieve of regressieve seksualiteit op te projecteren. Misschien is dat wat *Siphoning Fuel* laat zien. Het meisje is klein in vergelijking met de Chevrolet die boven haar uittorent; maar de man wordt op zijn beurt overschaduwd door de andere, grotere Chevrolet, en zo eveneens tot een kind gemaakt. Niet alleen het idiote bloemenshirt dat hij draagt, bevestigt deze infantiele regressie, maar ook zijn houding — zittend in het zand, kliederend en spelend. De keten van regressieve gedachten zet zich gemakkelijk voort: om de benzine uit de tank te krijgen heeft hij eerst aan de slang moeten zuigen; de afgetapte vloeistof heeft de kleur van urine; enzovoort.

Deze onderlaag van seksuele extase, die nauw verbonden is met het natte element, werpt een nader licht op *Young Man Wet with Rain* (2011). De levensgroot afgebeelde jongeman betreedt met zijn natte kleren de cirkel van de zichtbaarheid. De gène die vastzit aan dit moment van binnenkomen-en-bekeken-worden, is wellicht gekleurd door de herinnering aan een ander, infantiel soort nat worden.



Young Man Wet with Rain
2011

9 Walls vroege teksten «To the Spectator» (1979) en «A Note on Movie Audience» (1984) maken duidelijk dat zijn werk voortkomt uit de crisis van het publieke domein zoals die werd ingeleid of zelfs teweeggebracht door de introductie van televisie in Noord Amerikaanse huishoudens rond 1950. In zijn werk reflecteerde hij op deze crisis zonder enig tv-toestel in beeld te brengen. Hij incorporeerde het flinkerende, onrustig makende televisielicht in zijn werk door het medium dat hij gebruikte: transparante cibachromes in lichtbakken. Werken zoals *The Quarrel* (1988), *Insomnia* (1994) en *Jell-O* (1995) tonen gecompriëerde, raamloze interieurs, bewoond door figuren in de greep van de «restless passivity» die volgens Walls diagnose het huiselijk effect van het televisiemedium is. Het licht van TL-buizen schijnt door de fotoafdruk heen en valt op de beschouwer, die zo de afgesloten ruimte van het beeld wordt ingezogen. Zie Jeff Wall. *Catalogue Raisonné* 1978–2004, pp. 280–282 en 437–438.

10 *Over Dead Troops Talk* (1992) heeft Wall een uitspraak gedaan die ook voor *Boxing* zou kunnen gelden: «Since the picture was made in the studio, I do see it as a hallucination, a hallucinatory work, that has to do with that other secluded space, which is your mind, or my mind, in this case maybe.» «Jeff Wall: Artist's Talk» (rond 00:53:00).

→ p. x

Het gegeven dat goed burgerschap een combinatie van waakzaamheid en liberale tolerantie behelst, zegt veel over de westerse maatschappij van vandaag. Deze combinatie is symptomatisch voor een hoogontwikkelde samenleving die zowel post- als neo-autoritaire trekken vertoont. Aan de ene kant is er een wijdverbreide obsessie met individuele autonomie, persoonlijke groei en zelfontplooiing; een collectief verlangen om de volwassenwording uit te stellen, en te blijven leren, maar ook te blijven spelen. Paren krijgen steeds later kinderen, en als die er eenmaal zijn, spelen ouders liefst de rol van «buddy» van hun kroost. Het klassieke model van autoritair ouderschap is grotendeels vervangen door een onderhandelingsrelatie tussen ouder en kind. Aan de andere kant is diezelfde samenleving doortrokken van het fantoom van veiligheid, toezicht en controle. Dit lijkt in strijd met het verlangen naar zelfbeschikking, maar toch onderwerpen burgers zich vrijwillig aan een uitgebreid regime van controle, bewaking en surveillance. Niet alleen de veiligheid op straat en in publieke ruimtes, maar ook de kwaliteit van ziekenhuizen, scholen en andere voorzieningen moet permanent getoetst worden en zo gegarandeerd zijn. Het onderliggend ideaal is de totale transparantie. Tussen onbeperkt toezicht en individuele vrijheid wordt geen tegenspraak ervaren. Alleen toezicht, controle en veiligheids garanties maken het mogelijk dat iedereen altijd kan blijven spelen.

In twee recente werken van Jeff Wall, *Boy Falls from Tree* (2010) en *Boxing* (2011), komen veel van deze aspecten samen. Het waakzame oog van Walls camera hangt hier in een autoriteitsvacuüm dat het zowel articuleert als doorbreekt. Het ene werk toont twee boksende jongens in een woonkamer, blootvoets maar voorzien van een tamelijk serieuze boksuitrusting. Het andere werk is een encenering van het moment dat een jongen uit een boom valt in een grote tuin. Beide scènes spelen zich af in een welvarende middenklasse-omgeving, zo is de suggestie althans. Het strakke, smetteloze interieur van *Boxing* is ingericht in de moderne stijl van de jaren vijftig, met veel wit en beige. Ramen die uitzicht bieden op de omgeving zijn niet te zien, maar worden wel geïmpliceerd door het heldere licht dat van verschillende kanten de woonkamer binnenstroomt. Nog opvallender is de afwezigheid van een televisietoestel — het apparaat dat een cruciale rol heeft gespeeld in Walls kritisch-theoretische positiebepaling in de jaren zeventig, maar dat tot 2005, toen er een tv-toestel opdook in *A View from an Apartment*, in geen enkele van zijn werken te zien is geweest.⁹

De met zorg en smaak ingerichte woonkamer van *Boxing* vertoont geen sporen van bewoning door kinderen of tieners, waardoor de verschijning van de boksende jongens iets van een hallucinatie krijgt.¹⁰ Ze lijken niet echt in de ruimte te passen. De tuin die als setting diende voor *Boy Falls from Tree* is anders van karakter: eerder rommelig,

→ p. x

hedendaags en licht romantisch. Het ruime gazon duidt op de economische welvaart van de beter gesitueerde buitenwijk, maar de riante groene ruimte roept ook iets anders op. De vallende jongen is alleen; zijn ouders zijn voelbaar afwezig. Er is hier niemand die het incident had kunnen voorkomen. Ook in *Boxing* ontbreekt het ouderlijk toezicht. De zonnebril en het tijdschrift op de koffietafel maken deze afwezigheid extra pregnant. Het is door het ontbreken van ouderlijk toezicht dat de spelende jongens vrijuit hun gang kunnen gaan. Deze fantasie van een ongelimiteerde speelruimte manifesteert zich in beide werken, zij het met een verschillend accent en een verschillende uitkomst. De verschijning van de boksende jongens is licht en zonder consequenties vergeleken met de val uit de boom.

De jongen in *Boy Falls from Tree* spreidt zijn armen in een reflex om de val te breken. Zijn gelaatsuitdrukking is niet te zien, maar zijn lichaamshouding zou behalve schrik en angst ook euforie en extase kunnen uitdrukken, zoals van een juichende voetballer na een doelpunt. Het schuurtje dat onder de boom staat en het centrale beeldelement vormt — de *garden shed* — breekt in vanuit het onbewuste. De jongen valt uit de boom als een rijpe vrucht. Het zou de ontdekking van die rijpheid kunnen zijn waar zijn euforie betrekking op heeft. Diverse betekenissen van het woord *shed* dringen zich nu op, als een geheim dat bewaard wordt in het raamloze houten gebouwtje. *To shed* betekent: laten vallen, afwerpen, afschudden; het wordt in die zin ook gebruikt voor bomen die hun bladeren of hun bloesem loslaten. Maar de euforie over de seksuele rijping is wellicht voorbarig. De vallende jongen weet niet waarom hij valt; hij ziet niet wie of wat hem heeft losgelaten. *Fruit shedding* is het verschijnsel dat (fruit)bomen juist onrijpe vruchten laten vallen, door een ziekte, een parasiet of om overproductie te voorkomen. Seksuele rijpheid is iets wat altijd te vroeg en altijd te laat komt.

