

Stem 1:

Wat wilde het jonge meisje van S. Thala?

Stem 2:

Hen volgen.

hen zien.

de minnaars van de Ganges: hen zien

Stilte.

Vertelstem:

Dat is wat wij, wij doen: ZIEN.

(India Song, p. 26)

Ook in haar films streeft Duras die 'zinnelijke afwezigheid' na. In *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, met dezelfde klankband als *India Song*, zijn de personages en landschappen vervangen door een eindeloos lijkende opname van een verlaten, geruïneerd interieur en dito kasteeltuin. 'Beelden die hoofdzakelijk het verlies aan beelden vastleggen en daardoor nog veel dwingender als beeld verschijnen', zo typeert Stefan Hertmans de filmbeelden van Marguerite Duras (*Sneeuwdoosjes*, p. 88). De vergelijking met de schilderijen van Luc Tuymans dringt zich op. Als uitgangspunt kiest hij beelden uit het gemeenschappelijke beeldgeheugen: historische documenten (b.v. van de Duitse concentratiekampen), publiciteit, foto's, documentaires. Beïnvloed door de filmtaal schildert hij *stills*, *close-ups*, *blow-ups* die baden in een onwerkelijk licht: versluisend licht, overbelichting, elektrisch, gemediatiseerd licht. Elk schilderij stelt als beeld het beeld in vraag. Wat hebben beelden ons nog te zeggen? Zijn ze nog wel geschikt als herinnering? Het beeld als ontkenning van het beeld. Niet voor niets heet zijn tentoonstelling met werk van de periode 1991-1998 *The Purge*: loutering, zuivering, het purgeren. Schilderen is 'wegschilderen'.

'Voor de schilder Tuymans is schilderen het opslaan van beelden. Niet zestien beelden per seconde, maar één beeld in een lange tijds-spanne, als uitgezuiverd eindproduct van een retoriek. Het komt tot leven in de vertraging, in wat Tuymans ooit de "herinneringsvrije zone" noemde, de zone tussen het haast onbewuste zien van het beeld en het vastleggen ervan. Dat creëert een mentale *décalage*, een ontwikkeling van talloze beelden die uiteindelijk niét, of gedeeltelijk, of anders op het doek of papier terecht komen.' (Marc Ruyters in de tentoonstellingscatalogus bij *The Purge*) De gelaagdheid van Tuymans' schilderijen is niet alleen inhoudelijk. Ze is ook de essentie van zijn omgang met het medium schilderen. Zoals zijn interesse uitgaat naar het beeld als beeld, zo ook toont hij het schilderij als schilderij: niet opgespannen in een kader, de geplooid en slordig ingeschilderde zijanten nog zichtbaar. Laag op laag brengt hij aan, nat in nat. 'Ik ben ervan overtuigd dat een schilderij eigenlijk over diep-

te gaat. Niet in de zin van een perspectivische constructie, maar diepte binnen toonaarden, warmte, koelte, al die elementen waar ik uiteindelijk jaren mee werk. (...) Ik ben hoe langer hoe meer gefascineerd door het licht *an sich*. Niet dat ik dat vroeger heb onderschat, maar nu neemt het licht als een materieel element toch een belangrijke plaats in. Het licht is de enige materie die echt een geheugen heeft. Wetenschappelijk is bewezen dat licht, omdat het reist, een geheugen transporteert. Naar mijn mening klopt dat ook. (...) Maar aan de andere kant is er het element van bewegingsloosheid. Door het licht worden beelden als het ware gestold. Die stolling in dat licht begint mij te fascineren als schilder.' (*De Morgen*, 10/6/99).

Luc Tuymans schildert zijn doeken niet vol. Hij schildert slechts aanzetten. Enkele lijnen en een zinderende leegte. In hun ambachtelijke concentratie bekritisieren Tuymans' schilderijen de oppervlakkige manier waarop wij met beelden omgaan: onttrokken aan elke vorm van levendige belangstelling, empathie, herinnering. Zijn schilderijen tonen zowel de gapende leegte van onze onbewogen blik als een ruim scala aan mogelijke beelden. Kijken begint met geheugenverlies. Vergeten om te kunnen zien. Vergeten om de herinnering nieuw leven in te blazen.

Tu n'as rien vu à Hiroshima.

(Hiroshima mon amour)

Geheugenverlies, het ontbreken van beelden, kan een waardevolle hulp zijn bij het herinneren. In *Hiroshima mon amour* (film Alain Resnais, scenario en dialogen Marguerite Duras, 1959) moet een Franse actrice in Hiroshima de oorlogsbeelden uit het museum vergeten om zich te herinneren wat 'oorlog' is. De gruwelijke foto's en herinneringsvoorwerpen leren haar de pijn niet. Die herinnert ze zich pas tijdens een korte, heftige liefdesgeschiedenis met een Japanse architect, omdat die herinneringen oproept aan haar eerste liefde, voor een Duitse soldaat tijdens de Tweede Wereldoorlog. De ervaring van de huidige onmogelijke liefde maakt die van veertien jaar geleden wakker. Deze ziekmakende oorlogspijn kon het museum niet tonen. *Hiroshima mon amour* gaat over vergeten om te kunnen herinneren, maar toont ook hoe elk herinneren tevens een vergeten is. Nadat de vrouw haar Japanse minnaar verteld heeft over haar Duitse geliefde, zegt ze, alleen in haar hotelkamer en met het hoofd tegen de spiegel aangeleund: 'Ik begin je te vergeten. Ik tril bij het idee dat ik zoveel liefde kan vergeten.'

Hij:

Als ik je over enkele jaren vergeten ben.

En als geschiedenissen als deze een soort

gewoonte zullen worden, zoals dat altijd gaat in 't leven, zal ik me jou herinneren als het vergeten van de liefde zelf. Door jou weet ik hoe erg het zal zijn.

(Hiroshima mon amour)

Ook in de film *India Song* wordt de liefdesgeschiedenis op een bepaald moment samen met de oorlog in herinnering gebracht. De toeschouwer krijgt geen van beide te zien. Het beeld wordt gevuld met een overbelichte *close-up* van de actrice die Anne-Marie Stretter belichaamt, in herinnering verzonken. De kloof tussen tekst en beeld, stemmen en personages, is bewust kunstmatig. Vijftientig jaar geleden moet de impact ervan ontwrichtend geweest zijn. Nu komt de strakke ontkoppeling gedateerd over. In zijn expliciete aanwezigheid overschaduwde de 'glazen wand' bij momenten de tekst en staat hij een blik op *le vide* in de weg. De film sluit aan bij de moderne tijdsgeest, die het illusionistische aspect van de kunst aan de kaak stelde. In plaats van 'het beeld als afbeelding van de werkelijkheid' beklemtoonde men 'het beeld als materie', het beeld als verwijzer naar zichzelf. Bij elk beeld kwam een uitroep dat het 'maar' een beeld was: een schilderij is een plat vlak met een verflaag, een film is pellicule en klankband. Na 'het beeld als materie' kwam 'het beeld als beeld van een beeld', een visie die de 'ouderwetse' schilderkunst een tijd lang in de vergeethoek drumde ten voordele van de nieuwe media.

Het spel zwakt een tekst af, het voegt er niets aan toe, integendeel.

(Het materiële leven, p. 12)

'Precies omdat een schilderij gepland en langzaam uitgevoerd moet worden, wordt iedere onmiddellijke emotie uitgesloten. Ieder schilderij is een theater van alleen maar gespeelde emoties, vol retorische trucs en illusionistische effecten. Dat weet het klassieke bewustzijn. Daar schrikken modernen danig van. Ze hebben het theatrale willen breken door de provocerende authenticiteit. Tuymans zet het thema verder en demonstreert in de blanco gehouden manoeuvres van het handwerk het hele spel. Zoals in een Bresson de acteurs de heftigste emoties op de koelste wijze disseceren.' (Dirk Lauwaert, *De gelaarsde kat*, p. 137-138)

Het theatrale breken door provocerende authenticiteit: acteurs die weigeren om een personage te spelen, acteurs als tekstvertolkers zonder meer, theater op locatie, ... De moderniteit drong pas de laatste decennia van de twintigste eeuw door in het theater, maar is intussen gemeengoed geworden. Ontkoppeling van tekst en beeld, acteurs die iets anders doen dan