

Luc Tuymans

OVER HET BEELD

I. Het statische beeld

Wat het statische beeld onderscheidt van het bewegende is zijn permanentie, zijn tegenwoordigheid, zijn bestendiging van een weergegeven werkelijkheid. Het is geen toeval dat grotschilderingen op onbereikbare, vaak bijna *verstopte* plaatsen aangebracht waren en dat ook de natuurlijke omgeving bij het beeld betrokken was. De toegang tot deze plaatsen was gereserveerd voor slechts een paar ingewijden in de rituele betekenis van deze beelden: wie het overzicht had, had de macht.

Hoewel ik van mening ben dat de vraag naar het verschil tussen het statische en het bewegende beeld in wezen irrelevant is – beide verhouden zich tenslotte slechts als beelden tegenover de werkelijkheid – geloof ik wel dat hun impact grondig verschilt. Het statische beeld wordt minder door de ruimte gekaderd, het positioneert zich er meer in. De plaatsing van het statische beeld genereert op zich ook meer betekenissen. Hoewel beide, zowel het bewegende als het statische beeld, de toeschouwer uitnodigen om het te benaderen, is de materialiteit van het statische beeld, twee- of driedimensionaal, steeds hoger. Het statische beeld is ook minder narratief. Slechts met wat in het statische beeld besloten ligt, kan een (verhalend) parcours uitgestippeld worden. Twee opvattingen over het statische beeld botsen hier tegen elkaar aan: aan de ene kant, de pretentieuze mythe van het beeld als synopsis van de werkelijkheid; aan de andere kant, de tot het uiterste gecomprimeerde wereld van het ornament. Alleen een warm pleidooi voor de betekenis van het detail kan afrekenen met de eerste misvatting. Wat de tweede opvatting betreft, moet gewezen worden op de zichtbare werkzaamheden van de tijd: craquelures, vergeling, afbrokkeling, enzovoort. Door dit zich parallel met het werkelijke leven voltrekkende verouderingsproces zit het verlies als het ware in het beeld ingebakken. Elk statisch beeld verbeeldt van bij zijn ontstaan zijn eigen verdwijnpunt: het is steeds eindig en precies daarom niet reproduceerbaar. Het beeld kan dus niets anders dan opsorpen, inzuigen en vervagen. Anders dan wanneer men over een beeldenreeks beschikt, is de vernietiging van het statische beeld totaler en absoluuter. Op die manier, hoe paradoxaal het ook moge klinken, kan het statische beeld in herinnering, ontelbare malen krachtiger zijn dan het bewegende. Vermits het onmogelijk is om het oorspronkelijke beeld exact terug te halen, kunnen vele betekenissen, maar ook misverstanden geaccumuleerd worden. Alhoewel het beeld 'vast' is, is het mentale equivalent voortdurend en steeds meer in beweging. De picturale of sculpturale articulatie van bijvoorbeeld diepte, licht of ruimte zijn zo indrukwekkend omwille van hun statisch én eindig karakter. De enige bewegende beelden die dit vermogen eveneens bezitten, zijn doorgezonden beelden, zoals televisiebeelden. Deze signaalbeelden worden niet geprojecteerd. Net zoals dat het geval is voor het schilderij komt het licht van binnen het apparaat. Kleuren of tonen zijn door het feit dat ze slechts zichtbaar worden bij de gratie van het licht dat erop valt, veel dieper en consistent. Ze zijn dus moeilijker exact te herinneren, maar meer als een specifieke warmte- of koudegraad. Nog steeds, en dit veel meer dan een beeldenreeks, kan het statische beeld een stemming tot een idee, een patroon, een *master* doen uitkristalliseren.

Tot besluit: vermits het statische beeld zijn omgeving als een katalysator steeds opnieuw capteert, kan ik stellen dat het, gelijktijdig met zijn 'verval', een enorme massa informatie opeenhoopt. Meer dan het bewegende beeld is het statische verdicht. Niet

met associatie, eerder met combinatie en distorsie wordt een bepaalde vorm van ondoordringbaarheid of zelfs onzichtbaarheid bereikt.

II. Het bewegende beeld

De film is een produkt van de industriële revolutie. Bertrand Russell zei ooit dat deze revolutie het instrumentarium leverde om ad infinitum steeds meer en andere instrumenten te ontwerpen. Edison modelleerde zijn kinetoscoop op de fonograaf. Niet onbelangrijk en haast paradoxaal is dat de opname en de weergave van het auditieve, het woord, de klank, de registratie en de produktie van het bewegende beeld voorafgingen en zelfs genereerden.

In 1870 zag een nieuwe wetenschap het licht: de experimentele psychologie. Een van de problemen die aan de basis van deze nieuwe discipline lag, was het fenomeen van het beeld dat als het ware op het netvlies gebrand bleef, lang nadat het fysisch verdwenen was. Het eerste intuïtieve begrip eigenlijk van het nabeeld. Na empirisch onderzoek met behulp van spiegels en stroboscopische instrumenten kwam men tot de bevinding dat perceptie zich in de hersenen voltrekt. Vrijwel onmiddellijk daarna leidde men af dat het mogelijk moest zijn om de illusie van beweging op te wekken: door een bepaalde malfunctie in het menselijke brein, of door beelden lichtjes te vervormen. Naast de subjectieve weergave van de werkelijkheid: *het schilderij*, naast de losse momentopname: *de foto*, ontstond er nu een derde vermogen tot verbeelding: de projectie van een reeks beelden.

J.A.F. Plateau experimenteerde met en op zichzelf en werd op achtentwintigjarige leeftijd blind als gevolg van het te lang naar de zon kijken. Hij bleef verder onderzoek verrichten over het nabeeld tot z'n tweeëntachtigste en ontwierp de phenacistoscope, een model dat beweging analyseert. Hij was de eerste die met foto's werkte en een manier bedacht om ze op een scherm te projecteren.

Ironisch genoeg was Edison reeds doof toen hij de fonograaf ontwierp, Plateau blind wanneer hij de eerste rudimentaire vorm van cinema uitvond.

Samen met de explosieve groei van de burgerij op het einde van de 19^{de} eeuw steeg de vraag naar het portret. Kunstenaars konden onmogelijk aan de zeer grote vraag voldoen: de markt werd ingepalmd door amateurs uitgerust met een camera lucida. Maar de nieuwe techniek werd ervan verdacht het onderwerp tot een eerder levenloze of minder bezielde verschijning te reduceren. En dit in tegenstelling tot de zogenaamd echte kunst waarvan verondersteld werd dat die het subject als een motief zag dat herinneringen, gevoelens en verlangens kon oproepen. Niet de foto maar de kunst nodigde uit tot empathie waardoor zij tot leven kon komen. Een zienswijze die ons nu op zijn zachtst gezegd als vreemd voorkomt. Doordat vooruitgang steeds meer onder de noemer van technische innovaties werd gebracht, smeulde die idee langzaam weg. Kunst werd steeds vaker geïdentificeerd met mechanische reproductie. De camera leek de behavioristische visie op de mens als een mechanisch object te confirmeren. De film hielp verder het idee van het aan het kunstwerk toegeschreven éénmalige, magische en fetisjistische karakter te ondermijnen. Het beeld werd voor de eerste keer als massa waargenomen en als reproductie geconsumeerd. Cinema kon met de snelheid van het licht, de enige materie die waarlijk een geheugen bezit, trends en modes verspreiden, massa's troosten, ongeletterden onderhouden en informeren. Film baande de weg voor nieuwe nostalgieën, moderne sentimenten en een gesofisticeerde vorm van fetisjisme.

Sommige films van de pioniers hadden door hun korte duur nog het meest weg van dromen. Is het toevallig dat Freud aan de weg van de psychoanalyse timmerde op het moment dat Lumière de film uitvond? In de psychoanalyse is het cruciale concept dat van de transfer waarbij een patient z'n fantasieën op een onpersoonlijk scherm projecteert. Als we enerzijds het fenomeen van het nabeeld in acht nemen en anderzijds de manier waarop film de illusie van beweging en ruimte vormgeeft of de toeschouwer met een close-up als het ware tot een mentale sprong verplicht, dan moeten we concluderen dat film op een uiterst geraffineerde wijze inspeelt op de wetten van de psyche. De beste filmscripts zijn dan ook met associatieve ideeën opgebouwd. Ruimte, tijd en causaliteit gaan door de film moeiteloos op in de volstrekt verinnerlijkte wereld van het geheugen, de verbeelding en emoties. In film komen diepte en beweging niet tot ons als harde fysische feiten maar als een mengeling van feiten en symbolen.

III. De symbiose

De twee hierboven geformuleerde hypothesen betreffen twee separate ontwikkelingen. Nadat het televisietoestel de huiskamer is binnengedrongen, kunnen beide plots op elkaar worden betrokken: het statische beeld en de projectie van de beeldenreeks. Opnieuw wordt de ervaring van het beeld en zijn materialiteit versmald. In plaats van te worden geprojecteerd, wordt het televisiebeeld doorgezonden. Het is alleen nog maar een signaal. En elk signaal is gelijk aan een ander, het seinen wist als het ware elk begrip van montage uit. Wat is dat noodgedwongen verkleinde, gestandaardiseerde beeldvlak anders dan een roterende schijf?

Terwijl we nog nooit zo letterlijk onthecht tegenover het beeld stonden, is de niet anders dan lichamelijk te omschrijven impact van het beeld op de toeschouwer gemaximaliseerd. Het ervaringsmoment is gebannen en vervreemd van elke wezenlijke tijdsduur, het moment is een code geworden, dat volledig langs de bestaande werkelijkheid kan scheren.

Tot de meest rudimentaire vorm teruggebracht, namelijk impuls en reactie, is de informatie quasi totaal; wat erop volgt, is verslaving. Het beeld is als dusdanig onzichtbaar, onkenbaar en anoniem geworden, zijn betekenis onachterhaalbaar, want versplinterd in duizendeneen mogelijke interpretaties. In tijd en ruimte is de aarde gekrompen tot een *global village*, in psychologische termen is de wereld ontelbare malen uitgedeind.

Samen met deze even grenzeloze en onmiddellijke als ervaringsarme bereikbaarheid wordt gewerkt aan de mogelijkheden van de gebruiker. Het beeld wordt zelf producent. Het is niet alleen meer afhankelijk van de consument in termen van aan- of uitzetten, maar de gebruiker kan nu ook zelf ingrijpen in de beeldinformatie. Een beeld kan uit een beeldenreeks geïsoleerd worden en opgeslagen. Nogmaals wordt het beeld gereduceerd, dit keer wordt het gedigitaliseerd, gedefinieerd binnen het binaire stelsel. *The web* brengt alle informatie, ongeacht betekenisverschillen, op een onplaats samen. De mogelijkheden lijken onbegrensd, maar de verwarring is dat eveneens.

Internet wordt door sommigen (vooral in de Verenigde Staten) gezien als de uiteindelijke realisatie van de oude droom van gelijkheid door nieuwe technische verworvenheden. Maar er zijn ook problemen. Is het inderdaad niet meer nodig, zoals al gesuggereerd is, om het politieke bewustzijn te activeren als alle informatie toch voorhanden is? De vraag is: voor wie en door wie wordt de informatie gecentraliseerd? Wie heeft het overzicht?

Een onderzoek naar het gebruik van de media op een tactische basis is hoogstnoodzakelijk, waarbij het verschil tussen *intimate media* en *mass media* onverminderd aan de orde zal zijn. In plaats van tegenover het beeld bevinden wij er ons middenin. Wij zullen zelf moeten (leren) bepalen wanneer wij verschijnen of verdwijnen. In die zin is de oude aristocratische droom om zich onder te dompelen in een poel van zinnelijkheid, gemuteerd in de voorstelling van het volledig door technische middelen bemeesterde ik. Ieder individu is zijn eigen pornograaf.

IV. Epiloog

Nu deze drie ontwikkelingen en hun wederzijdse invloed geschetst zijn, moet het expliciet over kunst gaan. Wat is kunst dan wel? Is kunst de vertaling van de hierboven aangehaalde aristocratische gedachte van de totale overgave aan het volmaakte genot en de ware luxe? Of is kunst noodgedwongen steeds datzelfde anachronistische mengsel van tegengestelden. Ik weet het niet. Als kunstenaar, opererend in de alsmaar vertragende werkelijkheid van de wereld van de kunst, kan ik slechts constateren dat achter het masker van wat als 'beeld' gepresenteerd wordt een aanzienlijk verlies van betekenis schuilgaat. De vraag of fotografie, film, televisie of zelfs internet, kunst is, weegt alleszins niet op tegen de vraag naar de kwaliteit van een bepaalde betekenisoverdracht.

Laat ons eerlijk zijn: het instituut dat kunst is of datgene tot wat het nu verworden is, is en blijft behoudsgezind. Het koestert op een hoogst onwaarschijnlijke manier een tot de verbeelding sprekend verleden en laat ons toe de eigen geschiedenis te kunnen dromen. Ook was en is dit instituut steeds afhankelijk van machtsverhoudingen en nooit was en is ze een wezenlijke werkelijkheid maar steeds een pure fictie of een soort bijgeloof. Om dan te beweren dat film – een technische innovatie die onder impuls van de Amerikaanse industrie is uitgegroeid tot de meest belangrijke vorm van entertainment – kunst is, is natuurlijk problematisch, want naast de kwestie. Laat staan dat dit nog relatief jonge medium aanleiding zou kunnen of moeten geven tot zoets waanzinnigs als het *gesamtkunstwerk*. Film heeft vanzelfsprekend beeldend iets bij te dragen, en natuurlijk heeft cinema een overlevingskans, omdat het net zoals alle andere media, betekenis kan genereren. Het gevaar is alleen dat vandaag in kunstmiddens juist deze verschillende niveaus bijna niet meer worden onderscheiden en genoeg genomen wordt met een letterlijke, al te letterlijke lezing. Hierin, en dat is mijn angst, schuilt de gemiste kans. Het is zonder meer duidelijk dat film, televisie en nieuwe media een duidelijke invloed hebben op de huidige beeldvorming. Een precieze omschrijving van deze impact blijft echter achterwege, men verwijlt aan de oppervlakte van 'gebruik' en 'presentatie'. Betekenisarmoede en volledige voorspelbaarheid zijn het onherroepelijke resultaat.