

## Black & White-outs

Aantekeningen over monochromie en het bewegende beeld

2001

Paul Willemsen

Als plaats van profaan genoeg moet cinema het hebben van verhalen en de identificatie van de toeschouwer via het beeld. De overgang van zwart naar beeld staat in de bioscoopervaring synoniem voor het begin van de voorstelling. Maar wat als de geprojecteerde filmstrook zwart blijft of het scherm enkel maagdelijk wit oplicht? De kijker wordt dan op zichzelf teruggeworpen en met de basiscondities van het medium geconfronteerd. Het werkelijke wordt tot het mogelijke teruggebracht. De krijtlijnen waarbinnen het disfunctionele gebruik van monochrome beelden zich beweegt en waarbij de geluidsband als auditief complement meestal een opmerkelijke plaats toebedeeld krijgt, worden in dit essay verkend.

Naast de overgang van begingeneriek naar film en vice versa van film naar eindaftiteling vormt de scène-overgang het meest courante gebruik van zwart in film. De techniek gaat terug tot de pioniersjaren van cinema, begin twintigste eeuw. Filmmakers als Porter of Griffith praktiseerden tijdens het draaien veelvuldig de fade in en de fade out door het open en dicht draaien van het diafragma. Sindsdien is het gebruik van zwart als scène-overgang ingeburgerd, ook al wordt er sinds de opkomst van de geluidsfilm eind jaren twintig merkbaar minder beroep gedaan op overvloeiers van beeld naar zwart en van zwart naar beeld. De zwarte overvloeier als een vorm van interpunctie articuleert de overgang van een ruimte naar een andere, van een tijd naar een andere. (1) Hoe langer de eclips in het zwart, hoe dwingender de ellips.

Het zwart onder de vorm van een harde cut sluit de ellips uit en doet afbreuk aan het homogene (realistische) karakter van de narratieve ruimte, betekent een interruptie of een cesuur. Zo werkt een kort zwartfragment op het moment van de kruisiging van Christus in *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) van Pier Paolo Pasolini ontregelend voor de toeschouwer. In *Marilyn Times Five* (1973) van Bruce Connor, een film samengesteld met erotisch found footage materiaal van Marilyn Monroe, doorbreekt het zwart het voyeurisme van de toeschouwer. De toeschouwer wordt afgesneden van het beeld en op zichzelf teruggeworpen.

Als een film meer zwart (of andere monochrome tinten) dan beelden bevat, krijgt die 'afwezigheid' van de representatie het statuut van een beeld an sich.

Limieten definiëren het beeld en het is in de tussenruimte van beeld en beeldnegatie/bevraging dat kunst historisch telkens opnieuw ijkpunten voor zijn hertaling vindt. Stéphane Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1874) brak in de literatuur de witte pagina prismatisch open. De supprematist Kasimir Malevitch met *Zwart Vierkant* (1915) en de abstracte expressionist Ad Reinhardt met zijn *Black Paintings* in de jaren zestig kwamen vanuit een verschillend parcours tot het zwarte doek. Marcel Duchamp introduceerde met zijn readymades (1913-1917) alledaagse voorwerpen in de galeriecontext. *4'33"* (1952) van John Cage, dat hij schreef nadat hij de *White Paintings* (1951) van zijn vriend Robert Rauschenberg gezien had, liet de piano onberoerd en benadrukte zo stilte en omgevingsgeluid. Of er is Yves Klein die in 1958 een lege galerieruimte tentoonstelde. Het zijn (conceptuele) werken die reflecteren over de algemene voorwaarden, de constanten en structuren van mogelijke verwerkelijking van het reële. Deze *eindpunten* gelden als referentiepunten

omdat ze het medium door hun radicale gebaar anders, telkens hernieuwd definiëren.

En wat met film? De duisternis van het filmtheater en de zwarte aanloopstrook als opmaat vormen een natuurlijk substraat voor de genese van het filmbeeld. Een aantal experimentele filmmakers zijn die strook zelf gaan aanpakken zonder dat er een camera in de buurt kwam. Enkele historische voorbeelden. (2) Morgan Fisher gebruikt voor *Projection Instructions* (1976) het zwarte vlak als tekstdrager. Door op die manier de materialiteit van de projectie te accentueren deconstrueert hij de filmische ervaring. Andere cineasten zien de filmstrook als een vlak waarin manueel de meest uiteenlopende grafische inscripties gemaakt kunnen worden. Als de stroken door de projector gehaald worden, vibreren grafische patronen op het scherm. Dit is onder meer het geval voor Dieter Roth die met *Dot* (1956-1962) perforaties van verschillende omvang op elkaar liet volgen en Len Lye die zijn *Free Radicals* (1979) omschreef als “white ziggle-zag-splutter scratches... in quite doodling fashion”. Een andere experimentele traditie vormt de Flickerfilm. Een conventionele filmprojector projecteert 24 beelden per seconde. Flickerfilms gebruiken die enkelvoudige fotogrammen als compositorische bouwstenen. Door het alterneren van korte zwarte en witte sequensen ontstaan quasi stroboscopische effecten. *The Flicker* (1966) van Tony Conrad geldt als een mijlpaal in het genre.

Desondanks blijft de figuur in de experimentele traditie die het filmmedium het meest iconoclastisch te lijf ging ongetwijfeld de Franse lettristische kunstenaar Maurice Lemaître. Zijn oeuvre is veelzijdig en erg divers. Op alle mogelijke manieren heeft hij vanaf de jaren vijftig cinema gedeconstrueerd. Met *Nada, le dernier film* (1978) is hij de auteur van wat als een ultieme zwarte film kan bestempeld worden. Op de begingeneriek staat de titel en de auteur. Nadien volgt drie minuten lang een zwart beeld zonder geluid, waarna het woord FIN volgt. Maar Lemaître gaat nog verder. Begin jaren tachtig bedenkt hij films zonder pellicule waar door middel van een live act via de zaalluidsprekers teksten worden voorgelezen of verbindt hij de ‘filmervaring’ met reuk, smaak en tastzin. Met sociale acties en performances die de medeplichtigheid van het publiek onderstellen, haalt Lemaître alle constituenten van de bioscoopervaring overhoop om aan te tonen dat cinema een uitgeput medium is. Lemaîtres werk speelt telkens de tegenstelling van de passief receptieve bioscoopzaal versus een in vivo evenementiële ruimte (theaterzaal) uit.

### **de representatievorm uitkleden**

Fundamenteler dan de gewild ludieke, soms kolderieke subversiviteit van Lemaître is de demarche van Guy Debord, een andere lettrist van het eerste uur. Zijn *Hurléments en Faveur de Sade* (1952), de eerste uit een serie van zes kritisch maatschappijtheoretische films die grotendeels bestonden uit bestaand beeldmateriaal, bevatte in een eerste scenario dat verscheen in het tijdschrift *ION* nog beelden van oproer, troepenparades in India, meisjes, portretten van lettristen. De tweede versie die verscheen in het Belgisch surrealistisch tijdschrift *Les Lèvres nues* bevat niet langer beelden en het is die versie die gerealiseerd werd. In de film, die een uur duurt, worden witte beeldsequensen afgewisseld met zwarte. Het werk bevat een twintigtal minuten dialogen, zinnen die uit hun oorspronkelijk verband (kranten, literaire en kunstkritische teksten, het wetboek,...) gerukt werden en expressieloos voorgelezen worden door vijf stemmen. Telkens als je een stem hoort, is het beeld wit. Alle andere momenten baden in zwarte stilte. Na de slotzin “Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes” loopt nog 24 minuten zwarte

pellicule door de projector. Wat Debord, die in bredere kringen vooral bekendheid geniet door zijn invloedrijke essay *La société du spectacle* (1967), met *Hurlements en Faveur de Sade* wil aantonen, is dat de analyse van de moderne wereld geschiedt via een kritiek van de representatievormen en dus een kritiek van de sociale rol van beelden. Het principe van de omkering (een semantiek van wit/ zwarte beelden gecombineerd met wat de auteur zelf “des phrases détournées” noemt) vormt voor Debord een geëigend wapen tegen de consumptiemaatschappij omdat op die manier de door de massamedia gevormde relatie van taal en werkelijkheid geweigerd wordt. Het verwerpen van het spektakel als ervaring is geworteld in het weigeren van elke ideologie. De taak van kunst wordt gezien als het creëren van een bewustzijn van situaties. Volgens de situationisten (een groep geestesverwanten waar naast Debord onder andere Gilles Wolman en Jean Isidore Isou deel van uitmaakten) is de klassieke avantgarde daartoe niet in staat. “Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien.” heet in een van de dialooglijnen van *Hurlements en Faveur de Sade*.

Het is Jean-Luc Godard, zoals François Albera (3) er terecht op gewezen heeft, die de praktische consequenties trekt uit de esthetisch politieke revolutie van de situationisten. Een directe invloed op de ‘sociologische’ Godard van de jaren zestig valt aan te tonen, tot het gebruik van zwartfragmenten in de *Ciné-tracts* (1968) die op de barricaden van mei ’68 gerealiseerd werden en *Vladimir et Rosa* (1970), een geëngageerde maatschappijkritische film die hij co-realiseerde met Jean-Pierre Gorin.

Ook Giorgio Agamben (4) trekt een parallel met Godard in een essay over het filmwerk van Guy Debord vanuit het perspectief dat er een nauwe band bestaat tussen de cinema en de geschiedenis. In navolging van Walter Benjamin is dat voor Agamben geen chronologische, maar een messianistische geschiedenis met twee kenmerken. Het is een heilsgeschiedenis (iets moet gered worden) en een eschatologische geschiedenis (iets moet volbracht, geoordeeld worden). Cinema heeft de karakteristiek om zich tegelijk binnen en buiten de tegenwoordige tijd, de chronologische geschiedenis te kunnen plaatsen. Volgens Agamben is het die opvatting die Godard met Debord deelt als hij in *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) uitsluitend bestaand beeldmateriaal verwerkt. Verder wijst hij op het primaat van montage als verbindend element tussen beiden: “On n’a plus besoin de tourner, on ne fera que répéter et arrêter.” De ‘herhaling’ en de ‘stop’ ziet hij als de expliciete mogelijkheden voor montage (en cinema meer algemeen). Het spreekt vanzelf dat beide termen niet in klassieke zin gedefinieerd worden, als respectievelijk de terugkeer van iets identieks en een pauze in een chronologisch verloop. De herhaling omschrijft hij als “le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible” en de stop als “une puissance d’arrêt qui travaille l’image elle-même, qui la soustrait au pouvoir narrative pour l’exposer en tant que telle”. Deze twee transcendentale condities (om het Kantiaans te stellen) van de montage zijn steeds onlosmakelijk met elkaar verbonden. Beide vervullen ze de messianistische taak van de cinema.

Agamben stelt dat het werk van de kunstenaar niet alleen in termen van creatie gezien kan worden. In elke act van creatie is er voor hem een act van de-creatie. “Deleuze a dit un jour, à propos du cinéma, que tout acte de création est toujours un acte de résistance. Mais que signifie résister? C’est avant tout avoir la force de dé-créer ce qui existe, dé-créer le réel, être plus fort que le fait qui est là. Tout acte de création est aussi un acte de pensée, et un acte de pensée est un acte créatif, car la pensée se définit avant tout par sa capacité de dé-créer le réel.” “Het feit dat daar is”,

daaronder kunnen we ook de beelden verstaan die de media ons bemiddelen en die Debord met zijn films onderuit haalt: datgene wat louter feit is, wat geweest is, maar niet in staat bleek zijn kracht en mogelijkheid te projecteren naar wat in principe onmogelijk is, het verleden. Agamben vraagt zich tenslotte af wat het beeldstatuut is van een beeld dat op die manier bewerkt werd door de krachten van de herhaling en de stop. Hij meent dat wij onze traditionele Hegeliaanse conceptie van het uitdrukken van iets via een medium waarbij dit laatste zichzelf wegcijfert, moeten herzien: “L’image qui a été travaillée par la répétition et l’arrêt est un moyen, un *medium* qui ne disparaît pas dans ce qu’il nous donne à voir. C’est ce que j’appellerais un ‘moyen pur’, qui se montre en tant que tel. L’image se donne elle-même à voir au lieu de disparaître dans ce qu’elle nous donne à voir.”

Volgens Agamben toont Debord ons vanaf zijn eerste films het beeld als dusdanig, als een onbesliste zone tussen het reële en het mogelijke.

Het uitkleden van de materiële representatievorm, en daarmee het ideologische systeem, zoals Debord deed met *Hurlements en Faveur de Sade* blijft nog steeds actueel en zal van alle tijden blijven. Het meest recente voorbeeld – zij het uiteraard onder andere vorm – waar de erfenis van dit soort radicale politieke-esthetische revolte in doorwerkt, is Daniel Knorr’s project *European Influeza* (2005) voor het Roemeense Paviljoen van de Biënnale van Venetië. Net als Debord gaan Knorr en curator Marius Babas uit van geschiedenis als iets dat structurerend is voor ons denken. Hun project handelt over de moeizame identificatieprocessen die Oost-Centraal Europese landen en meer in het bijzonder Roemenië doormaken in de grote postcommunistische Europese ruimte. Hun overtuigende ingreep bestond erin dat ze het ietwat vervallen paviljoen, dat nog de sporen droeg van vroegere tentoonstellingen, gewoon lieten leegstaan. Het enige object in de kale ruimte vormde een stapel met publicaties, waar je gratis een exemplaar van kon afnemen. De compacte publicatie van maar liefst 910 pagina’s, met maagdelijk blanke omslag, bevat essayistische bijdragen van sociologen-politicologen, cultuurwetenschappers en kunstenaars. Geen toepasselijkere context om na te denken over de pandemie Europa en de rol die kunst toekomt dan in de omgeving van de overjaarse biënnale met zijn tot op het bot versleten formule van nationale landenspaviljoenen. Een sterk staaltje van text in context. Door de tentoonstellingsruimte leeg te laten, ontstaat er een vacuüm, een tegenruimte om over de processen die in Europa gaande zijn te denken. Knorr en Babas’ interventie vindt aansluiting met het concept van ‘situation construite’ van de situationisten, een met het leven van alledag verbonden vorm van collectieve revolutie, en het fundamentele belang voor kunst dat Debord hechtte aan de kritiek van representatievormen.

### **zwart, wit en het moderne feit**

Ook al vertegenwoordigt *Hurlements en Faveur de Sade* van Debord door zijn radicaliteit een nulgraad, het is niet meer dan het – zei het absoluut – referentiepunt van een specifiek filosofisch-esthetisch traject. Andere kunstenaars kwamen via andere wegen tot het monochrome beeld in film. Monochromie in film is een naoorlogs fenomeen, onlosmakelijk verbonden met de moderne cinema. (5) De naoorlogse moderne cinema is een combinatie van ontworteling, vertwijfeling en zoeken. Het is een cinema van het omcirkelen van een blinde vlek of een zwart gat. Waar de klassieke cinema synoniem was met het verlangen om te zien, problematiseert de moderne cinema dat verlangen. De moderne cinema confronteert ons met de ironie van beelden: hun redundantie, hun misleidend of ondoordringbare

karakter. Het is ook een cinema die te maken heeft met de catastrofe, de onmogelijkheid van het beeld in een moderne wereld. Gilles Deleuze omschrijft het zo: "Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. (...) C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance: il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacé que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien." (6)

In zijn analyse van de moderne cinema wijst Deleuze ook op het beslissende belang van de "afwezigheid van het beeld", het zwarte of witte filmdoek voor de hedendaagse cinema. Het gaat om een dialectische verhouding tussen het beeld en zijn afwezigheid, waarbij het interval zich vrijzet: "D'une part ce qui compte n'est plus l'association des images, la manière dont elles s'associent, mais l'interstice entre deux images; d'autre part, la coupure dans une suite d'images n'est plus une coupure rationnelle qui marque la fin de l'une *ou* le début d'une autre, mais une coupure dite irrationnelle qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre, et se met à valoir pour elle-même." (7)

Zwarte en witte filmstroken in film vertegenwoordigen een esthetiek van de breuk, de negatie. Met hun verwanten in de monochrome schilderkunst hebben ze gemeen dat ze openen op een extrapicturale ruimte, een directe relatie hebben tot het onzichtbare en het onzegbare. In tegenstelling tot de schilderkunst, zoals we verder zullen zien, speelt in de narratieve economie van film geluid daarbij een essentiële rol.

Maar eerst is het belangrijk om even stil te staan bij de eigenheden van zwart en wit, alchemistische polen en elkaars tegengestelden in verruimtelijking. Omwille van hun specifieke verruimtelijking (zwart maakt kleiner, wit maakt groter) worden ze in de schilderkunst dikwijls in een figuur-achtergrondrelatie tegen elkaar uitgespeeld. Ook in het filmtheater is er met het witte scherm in een verduisterde omgeving sprake van een figuur-achtergrondsituatie.

Densiteit karakteriseert zwart. Zwart absorbeert, is onexpressief, onvertaalbaar. Weerkaatsen doet het zwarte vlak amper, het is intransitief. Het zwarte beeld plooit steeds op zichzelf terug. Het zwarte beeld in film is de geboortegrond voor het licht. Een vergelijking met het heelal, de kosmische chaos waaruit alles mogelijk wordt, is pertinent. Het zwarte beeld, synoniem voor potentialiteit, is iets waar het oog van de kijker zich op te rusten kan leggen.

De eerlijkheid gebiedt om te zeggen dat het zwart in film in de praktijk nooit helemaal zwart is, maar eerder naar donkere grijswaarden neigt. Dit komt door lichtsterkte van de projectiebundel en factoren van omgevingslicht in de zaal. Daarom gebruikte Maurice Lemaître voor een aantal films optische klankband die een grotere opaciteit heeft dan gewone zwarte pellicule. Voor *Blackness* (1973) van Ken McMullen, een integraal zwarte experimentele kortfilm met muziek van Brian Eno, werd door middel van een speciale behandeling van het zwart de film zo lichtondoorlaatbaar mogelijk gemaakt. Van Stan Brakhage staat de voorkeur bekend om voor zijn *hand painted films* te werken met Chinese inkt.

In tegenstelling tot zwarte beelden zijn witte beelden ijl. Ze weerkaatsen, stralen. Ze prikkelen het netvlies. Wit is licht voorbij de nulgraad. In het witte beeld ligt iets onbereikbaar, het ontmaterialiseert. In het filmtheater resulteert een witte lichtbundel op een wit scherm in het belichten van de toeschouwers, wat een permanente toestand van alertheid bij hen veroorzaakt.

Hoewel zowel zwarte als witte geprojecteerde fotogrammen via de afwezigheid van het beeld aanwezig stellen, waarbij het onzichtbare de zichtbare uitdrukking wordt van een ervaring die enkel als idee kan overgedragen worden, verschillen hun registers. Zwart fungeert in film als een tegenbeeld, de voorstellingsruimte van iets dat niet direct (of niet langer meer) belicht kan worden. “Tout le noir, les yeux fermés sur l’excès du désastre.”, een dialooglijn uit Guy Debord’s *Hurléments en Faveur de Sade*, poneert dit het radicaalst. Doorgaans heeft zwart te maken met de ontoereikendheid van het beeld, de moeizame relatie tussen beeld en geheugen. De term black-out verenigt beide aspecten in zich, namelijk verduistering (of het uitvallen van het beeld) en bewustzijnsdeficiëntie.

Is het zwarte beeld in film veelal een mentale ruimte, het witte beeld in film blijft steeds verankerd in de perceptuele ruimte. Waar zwart staat voor onderbelicht, staat wit voor overbelicht. De term white-out duidt op de ervaring die je kan hebben in de poolgebieden waar door het overmatige licht de bodem en de lucht soms niet meer van elkaar te onderscheiden zijn. Differentiatie, contouren zijn niet langer mogelijk. Desondanks het feit dat Michel Lorand en Joëlle Tuerlinckx onlangs nog werken realiseerden die berusten op een integraal wit projectiebeeld, waar we het verder over zullen hebben, zijn er in de film- en videotraditie relatief weinig voorbeelden bekend van structureel witgebruik. Als meest bekende titel geldt *Zen for Film* (1964), een vroeg werk van Nam June Paik in de Fluxustraditie. *Zen for Film*, een transparante filmloop die telkens hij door de projector gehaald wordt meer en meer krassen en stof verzamelt, inspireert zich op wat de stilte in Cages 4’33” voor de muziek betekent. Deze ‘anti-film’ die wil ontsnappen aan de representatie, nodigt de kijker uit om de maatschappelijke beeldenvloed rondom ons te counteren met eigen, verinnerlijkte beelden.

## **echo en resonantie**

Dat er zeer weinig audiovisuele werken met witte beeldsequensen bestaan heeft met twee factoren te maken. Vooreerst een montagetechnische factor die met continuïteit te maken heeft. Zwart is het natuurlijke substraat voor de genese van het filmbeeld en vandaar ook de logische basis om op terug te vallen voor elke disfunctie. Een tweede factor heeft te maken met het akoestische beeld, voornamelijk het feit dat wit het geluid niet zo vrij zet als zwart. In tegenstelling tot wit bevordert zwart een inwaartse blik. Ervaringen in het donker wekken op wat in ons sluimert. Het zwart is oceanisch. Als het zwart aan de zintuigen ontsnapt, is het omdat het zijn eigen ruimte creëert, een auditieve ruimte waar de resonantie een centrale plaats in bekleedt. Het wit daarentegen creëert eerder een klank zonder herinnering.

Een historische rariteit wat betreft de relatie filmtheater en geluid – je kan het een klankfilm zonder beelden noemen – is *Wochenende* (1929) van Walther Ruttmann. Deze elf minuten durende, eerder verhalende klankcollage verbeeldt caleidoscopisch de uiteenlopende indrukken die een onbekende protagonist in een anonieme metropolis over de periode van een weekend te verwerken krijgt. In associatieve, sterk gebalde akoestische beelden horen we flarden van conversaties, een typemachine, het gebrom van een racewagen, fabriekssirenes die loeien,

marcherende soldaten en dies meer. Zoals Ruttmann's bekende documentaire stille film *Symphonie einer Grossstadt* (1927) evoceert *Wochenende* de nieuwe stedelijkheid. Het werk werd gerealiseerd met de toenmalige innovatieve technologie van de optische klankfilm, die toeliet korte geluidsfragmenten bijeen te monteren.

Er bestaat zoiets als een synergie van de zintuigen. Zie je in een stille film een vaas stukvallen, dan roep dat een auditief innerlijk beeld op. Van de stille film op de top van zijn kunnen, eind jaren twintig, weten we dat de sterk ontwikkelde beeldtaal een mentaal akoestische tegenruimte wist op te roepen. De opkomst van de geluidsfilm enkele jaren later betekende terug naar af: gefilmd theater waarbij beeld en geluid zich als Siamese tweelingen tot elkaar verhielden. Wat *Wochenende* als hoorspel (of hoorfilm) interessant maakt, is dat Ruttmann voor het geluid vergelijkbare montage technieken aanwendt als die hij twee jaar eerder toepaste voor het beeld in *Symphonie einer Grossstadt*. Zijn klankmontage treft zo sterk omdat het geluid niet de ongelijke concurrentie met het beeld moet aangaan. Twintig jaar voor data realiseerde Ruttmann al een vorm van 'musique concrète', een op de wereld geopende akoestische ruimte.

Zestig jaar later een radicaal andere ervaring: Stan Brakhage laat muziek sporen op overwegend zwarte filmstroken. Brakhage's films betrachten een innerlijk zien. Zijn fascinatie als filmmaker gaat uit naar synapsen in onze hersenen en alternatieve manieren van waarneming zoals periferisch kijken of wat hij 'hypnagogisch' kijken noemt, de optische feedback die je krijgt als je met gesloten ogen kijkt. In zijn *Passage Through: a Ritual* (1990) staat een pianocompositie van Phillip Corner centraal, waarvoor de componist zich geïnspireerd had op *The Riddle of Lumen* (1974), zoals de meeste films van Brakhage een werk zonder geluid. Toen Brakhage de audiocassette opgestuurd kreeg, was hij zo bewogen door de muziek dat hij onmiddellijk vroeg om het te mogen 'verfilmen'. Het beeld is vrijwel altijd zwart en wordt slechts sporadisch onderbroken door korte, kleurrijke, bijna droomsequentie-achtige beelden. Doordat de muzikale fragmenten verspreid zijn en er op de compositie zelf vrij veel rek zit, wordt stilte ook een belangrijk constitutief element. *Passage Through: a Ritual* is een harde zit voor de toeschouwer omdat die in een permanente staat van wachten en spanning wordt geplaatst. De ervaring loont echter meer dan de moeite, want maar weinig films verkennen op een zodanige subliminale manier de weerklank tussen beeld (en zijn afwezigheid) en geluid. Door het zwart in beeld en de stilte in de muziek openen de zintuigen zich. De film geldt als een van Brakhage's meest spirituele werken.

Zet zwart het geluid vrij, bij Brakhage gaat het niet zoals bij Ruttmann om reële herkenbare geluiden, maar om een etherisch stuk voor piano dat qua transparantie dicht in de buurt komt van bepaalde werken van Morton Feldman. Wat het zwart hier vooral vrij zet is sonoriteit, klankkleur.

Wie de bijzondere positie die de klankkleur inneemt in muziek goed verwoordt, is Jean-Luc Nancy (8). De klankkleur schikt zich volgens hem niet naar de maat of plooit zich nooit naar de schriftuur. Zij behoort tot het niveau van het sensible, de waarneming. Zelf citeert hij Antoine Bonnet (9): "Le timbre est le nom moderne du son. (...) Le timbre est le réel de la musique." Volgens Nancy resoneert de klankkleur met en in het geheel van zintuiglijke registers. Hij spreekt van resonantie als "la mimesis mutuelle des sens". "La résonance est à la foi celle d'un corps sonore pour lui-même et celle de la sonorité dans un corps écoutant qui, lui-même, sonne et écoutant" (10), geeft treffend de ervaring mee die je in het filmtheater hebt bij *A Passage Through: a Ritual*. Er is niet alleen het geluid. De ervaring van visuele deprivatie maakt dat de spaarzame beelden die oplichten op hun buurt ook

resoneren in dit geheel. Het zijn beelden die een persistent nabeeld, een echo krijgen.

Echo en resonantie ook in *L'homme atlantique* (1981) van Marguerite Duras, waar dit register zoals in *Agatha et les lectures illimitées* (1981) aansluit met statische beelden gedraaid aan de Normandische kust. In tegenstelling tot de muziek bij Brakhage neemt de voice-over hier een centrale plaats in relatie tot het zwartbeeld in. Van de twee films gaat *L'homme atlantique*, een kortfilm van veertig minuten waarin een vrouw (Duras) verhaalt over de scheiding met de man (Yann Andréa) die ze liefheeft, het meest resoluut voor zwart.

De film verhaalt autobiografisch over de relatie tussen een oudere, heteroseksuele vrouw (Duras) en haar laatste partner (Yann Andréa), een meer dan dertig jaar jongere homoseksuele man. Andréa figureert zelf voor de camera. Ook dit is de moderne cinema, met name de krachtsverhouding tussen auteur en acteur, voor en achter de camera, waarbij de acteur gevraagd wordt geen personage te vertolken, maar zichzelf 'te zijn'. Bij Duras is de zwarte filmstrook een spelverdeler in een dialectiek beeld/ tegenbeeld die de verhouding Duras/ Andréa belichaamt. Progressief worden de zwarte beeldsequensen steeds langer en op het einde baadt de film volledig in het zwart, enkel 'bewoond' door Duras' stem: "Le film restera ainsi, comme il est. Je n'ai plus d'images à lui donner. Je ne sais plus où nous sommes, dans quelle histoire nous sommes égarés."

### het onmogelijke beeld

Het benutten van de tussenruimte (of het hiaat), wat Deleuze als kenmerkend ziet voor de moderne cinema, speelt bij Duras volop tussen het visuele en het akoestische beeld, waarbij het tekstuele een bevoorrechte plaats inneemt. Voor Jean-Luc Nancy verhouden tekst en beeld zich tot elkaar als ziel en lichaam: het ene is de limiet van het andere, zijn interpretatieve horizon: "Ce qu'Image montre, Texte le dé-montre. Il le retire en le justifiant. Ce que Texte expose, Image le pose et le dépose. Ce qu'Image configure, Texte le défigure. Ce qu'il envisage, elle le dévisage. Ce qu'elle peint, il le dépeint. Mais cela même, leur chose et leur cause commune, cela distinctement oscille entre les deux dans un espace mince comme une feuille: recto le texte et verso l'image, ou vice (image)-versa (texte)." (11) Duras zet de pendel tussen beide in generatieve zin in. *L'homme atlantique* spreekt over zijn eigen materiaal: beeld en verlangen. Verlies, afwezigheid, herinnering kunnen niet langer veruitwendigd worden in een traditioneel beeld, iets herkenbaars waar je een verhouding tot kan hebben.

Enkel het 'onmogelijke beeld' kan hiervan de uitdrukking vormen. De beelden in het eerste gedeelte (de oceaan gezien vanuit een hotelraam, een zwijgende man,...) staan voor een eindpunt, oneindigheid en zijn al 'ontleegd'. Met de progressieve toename van het aantal zwarte filmstroken verdwijnen finaal ook die figuratieve vluchtheuvels. Wat blijft, is Duras' voice-over-tekst. Om de vrijruimte van die stem te duiden, maakt Michel Chion daarbij een analogie tussen de kustlijn in de film en het (lege) filmscherm als oever: "C'est ce cadre évident, cette fenêtre noire créée par la projection de la pellicule noire qui fait qu'il y a toujours un film, et c'est par rapport à ce lieu cadre, fixé, que la voix peut jouer dans la dimension de l'illimité, du sans-lieu, de la perte. *Parce qu'il y a un lieu*, et ce lieu est celui du *pas-tout-voir*: ainsi peut-on définir le mieux, sans doute, après André Bazin, l'écran du cinéma." (12)

Net zoals voor het beeld (en zijn afwezigheid) zijn voor de stem compositorisch een aantal muzikale eigenschappen belangrijk: het interval, de cadens, de stilte, de



tonaliteit, de weerklank,... Véronique Campan (13) merkt op welk structurerend belang geluid en sonoriteit bij Duras hebben om te appelleren aan een innerlijke ruimte: "Le son, dans son incessante modulation, empêche aucune forme de se fixer et porte à ne pas voir. Mais il est tendu vers cette image qui n'existe qu'en puissance, et ne trouve qu'en moi, dans le montage second qui s'opère entre vision, écoute, souvenir et désir, le lieu de son effectuation."

Twee meer recente, qua onderwerp en behandeling opvallend uiteenlopende voorbeelden van een verinnerlijkte ruimte bewerkstelligt door zwart beeldgebruik lonen de moeite om korter aan te halen.

Het schema van beeld/ zwart tegenbeeld wordt bij de Palestijnse kunstenaar Larissa Sansour ingezet om te verhalen over een sociaal-politieke impasse. Haar installatie *Gaza* (2003) toont in een videoloop van vier minuten de open hemel, waartegen regelmatig zeer laag overvliegende Israëlische militaire helikopters, perpendiculair gefilmd, overvliegen. Die beelden worden afgewisseld met zwartfragmenten. *Gaza* wordt op een aan het plafond bevestigd scherm geprojecteerd opdat de toeschouwers fysiek in dezelfde onmachtige positie tegenover een permanente terreur worden geplaatst als de bewoners van de Gazastrook. De overgangen van beeld naar zwart en omgekeerd gebeuren door middel van fade out en fade in. In deze installatie die in lus staat, vertegenwoordigen de overvloeiers in traditionele zin niet langer de overgang van een ruimte naar een andere, van een tijd naar een andere, maar een permanente staat van impasse. In de zwarte passages hoor je het rumoer van Palestijnen die het puin doorzoeken van hun gebombardeerde woningen. De afwisseling van zwart en de open lucht, waar het geluid van de helikopters nadrukkelijk in aanwezig is, creëert een gespannen sfeer. Het beëindigen van een aanval is nooit een verademing, maar gewoon het punt waarop je opnieuw begint te vrezin.

Het ondenkbare in de gebeurtenis verbindt Sansour met het zwartbeeld, meer in het bijzonder met de auditieve mentale ruimte waarop het zwartbeeld opent. Bresson (14) zei het al: "Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser. L'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors." Het feit, de ruwe realiteit is slechts vertaalbaar in de keerzijde van het beeld, zijn eclips. Sansour geeft aan hoe de Palestijnse situatie van impasse leidt tot een impasse van het verbeelden. *Gaza* verinnerlijkt hoe de realiteit een restcategorie is geworden waarmee alleen nog verliezers te maken hebben - en ook al komen die voor de camera in de massamedia-obsceniteit, enkel nog de gemeenplaats belichamen.

In Susan Philipsz' *The Dead* (2000) schraagt de zangstem van de kunstenaar een integraal zwarte film. De titel refereert naar het laatste kortverhaal van James Joyce uit 1907, tachtig jaar later door John Huston vertaald naar cinema. Philipsz concentreert zich op een sleutelmoment in de film, een uitvoering op het einde van een feestje van de Ierse folksong *The Lass of Aghrim*. Het lied vertelt het verhaal van een vrouw die wordt verlaten door haar man, en zet een vrouw aan tot mijmeren over een minnaar die vele jaren terug, zo gelooft ze, voor haar stierf. Caoimhin Macgiollaíth (15) gaat in navolgende bijdrage specifiek in op dit werk en de methode van Susan Philipsz. Philipsz, die in haar werk steeds de verhouding tussen het subjectieve en het collectieve verkent, maakte twee versies van *The Dead*, een 12" vinylplaat en een 35mm installatie. Door het herhaald door de projector gaan van de pellicule vertonen de zwarte filmstroken krassen en kleine vlekjes die indexaal de concrete materialiteit van de installatiesituatie benadrukken en meer abstract de notitie van het vervlieden van de tijd versterken. Het zwart fungeert als een projectief vlak, creëert een mentale - geen evocatieve - ruimte voor de

tentoonstellingsbezoeker waarin de eigen private herinneringen en gevoelens van gemis en verlies kunnen worden geplaatst. Karakteristiek voor Philipsz' intoneren van songteksten (want niet het voorwerp van een publiek optreden) is haar erg persoonlijke, intimistische wijze van zingen. Dat *The Dead* in een tentoonstellingsruimte (en niet in een filmtheater) vertoond wordt, verleent het werk een objectkarakter. De toeschouwer kan vrij bewegen in een ruimte die niet teniet gedaan wordt door de duisternis. Het omgevingslicht en de projectie verhouden zich egalitair tot elkaar, terwijl de op het projectieapparaat na lege ruimte een klankbord biedt voor Philipsz' kwetsbare, onthechte stem.

## wit en leegte

Als zwart de geboortegrond is van het beeld, als zwart de ogen sluiten is voor het exces aan beelden, Agamben (16) noemt het "le fond où les images sont si présentes qu'on ne peut plus les voir", dan is wit de leegte waar geen beeld meer is. Leegte heeft een wederkerige band met volheid. Als een vorm van opheffing verhoudt het witte beeld zich dialectisch opvallend tot wat het opheft.

Iemand die dit in zijn werk meermaals duidelijk maakte, eerder onder meer met zijn project rond de Rwandese genocide *Let There be Light* (1994-1998), is de Chileense beeldende kunstenaar Alfredo Jaar. Zijn installatie *Lament of the Images* (2002), die op *Documenta 11* gepresenteerd werd, bestaat uit een donkere ruimte met drie in een wand ingewerkte witte lichtteksten en een aangrenzende helle ruimte met een projectievlak dat baadt in verblindend wit licht. Het linkse tekstpaneel in de verduisterde ruimte verhaalt over de vrijlating van Nelson Mandela, in 1990 massaal gecoverd door de media. Je ziet een man, die tijdens zijn gevangenschap in de kalkgroeven werkte, die als verblind naar het licht kijkt. Er bestaat geen foto van een wenende Mandela op de dag van zijn vrijlating. Volgens de legende zou dat te maken hebben met de kalksteen, waarvan het verblindende licht hem die mogelijkheid zou ontnomen hebben. Het middenpaneel gaat over Bill Gates die de eigenaar is of over de reproductierechten beschikt van meer dan 65 miljoen beelden, unieke historische beelden en afbeeldingen van kunstwerken, waarvan een deel bewaard wordt in een voormalige kalkgroeve in de Amerikaanse staat Pennsylvanië. Het rechtse paneel staat stil bij het Pentagon dat voor het begin van de oorlog in Afghanistan de exclusieve rechten verwierf op alle satellietbeelden van Afghanistan en de buurlanden. Dit leidde tot een 'white-out' van de oorlogsoperatie, waarbij er geen enkel onafhankelijk beeld nog mogelijk was.

Met zijn installatie wil Jaar aantonen hoe realiteitszin ons onmogelijk wordt gemaakt, hoe wij permanent leven met een blinde vlek. Wij worden verblind. Beelden worden ons ontzegd en kijken wordt ons onmogelijk gemaakt. Het witte projectievlak vormt daarvan de symbolische verdichting. De zwarte ruimte met de drie tekstpanelen staat metaforisch voor de plaats waar beelden begraven liggen en hun ongerealiseerde potentie.

Een zeer interessante fotografische variant – want tevens een allegorie van tijd en ruimte - van het schema leegheid-volheid vormt de serie *Theatres* (1976-1999) van de Japanse conceptuele fotograaf Hiroshi Sugimoto. Met een extreem lange sluitertijd fotografeert hij bioscopen waar een film speelt. De fotografische opnametijd stemt overeen met de speelduur van de film en maakt dat het filmdoek op de foto wit oplicht. Alle filmbeelden worden samengetrokken en geannihileerd in het witte projectiescherm. In contrast wordt de verduisterde bioscoop herkenbaar door het

licht van de onzichtbare film. In Sugimoto's beelden belichaamt de witte leegheid een virtualiteit.

Met twee witte videowerken, in 2005 gerealiseerd door Belgische kunstenaars Michel Lorand en Joëlle Tuerlinckx, keren we terug tot het bewegende beeld.

*Epilogue* van Michel Lorand vormt een naschrift bij zijn video-installatietrilogie *3 Short Stories* (2004-2005) waarin vrouwen in voice-over, op een tekstpartituur van Lorand, telkens mijmeren over een breuk. Gebroken, onmogelijke relaties inspireerden de kunstenaar tot een onderzoek naar de verhouding tussen een literaire tekst en het beeld. Lorands werk kenmerkt zich door het zichtbaar maken van een innerlijke realiteit. Na in *Médée*, *Cut* en *Camera Obscura*, de drie delen van de trilogie, de tussenruimte tussen tekst en beeld uitgebreid afgetast te hebben, hanteert hij in zijn beeldstrategie voor *Epilogue* symbolisch de leegte.

De accumulatie van en het psychisch getekend zijn door onuitwisbare beelden van mensen en herinneringen aan situaties die je fysiek in je draagt, vindt zijn symbolische encenering in het wit. De voice-over, vertolkt door de actrice Hanna Schygulla, verhaalt dat deze aanwezigheid van 'ongenode gasten' zich in omstandigheden van extreme vermoeidheid soms tijdelijk kan opheffen, "comme un film qui soudain s'interrompt", om plaats te laten voor een onverhoopte stilte. Het is in die opschortende momenten dat "la légèreté du vide de votre mémoire vous accorde l'illusion du temps oublié".

In de suprematistische filosofie van Kasimir Malevitch stond wit gelijk met het oneindige, diepte en vrijheid. In de Christelijke mythologie symboliseert de kleur zuiverheid, reiniging, transcendentie en dies meer. Michel Lorand huldigt een materialistische houding. Bij hem staat wit gelijk met leegte. Zonder dat die nog langer een virtualiteit is, een spiegel waarop we onze eigen beelden kunnen projecteren. Opvallend is dat zijn wit, dat van film getransfereerd werd op video, niet honderd procent maagdelijk is en bovendien gekaderd wordt door een begin en eindgeneriek die de het medium zelf benadrukt. In feite toont hij een 'white-out', niet als het vertrouwde fenomeen van zintuiglijk grensverlies of opheffing, maar in zijn minder bekende cinematografische connotatie. Een white-out in film krijg je wanneer het overbelichte einde van een filmrol geprojecteerd wordt. Normaal wordt dat weggesneden in de montage, hoewel sommige experimentele films of documentaires het gebruiken het als constitutief element. De white-out in film is geen ontmaterialiserend wit en is verre van vredig of zuiver. Over het beeld hangt een onrustige sluiertextuur van krassen, spikkels en vlekken die maakt dat je als toeschouwer buiten blijft. Het beeld slorpt je niet op zoals *Blue* (1993) van Derek Jarman, waar we het later over zullen hebben. Lorand maakt ons bewust dat we voor een scherm zitten en dat wit een eindige ruimte is. Distantie is voor de kunstenaar belangrijk. Leidt zwart bij Marguerite Duras of Susan Philipsz voor de kijker tot een natuurlijke mentale ruimte, bij Lorand is die door het witgebruik verwrongen.

Het is bekend dat de voice-over macht heeft over, beschikt over het beeld. Serge Daney noemde het ooit "un contrat, sur le dos de l'image". Bij Lorand is dit niet anders, alleen is er in tegenstelling tot *Cut* of *Camera Obscura*, de twee laatste delen van zijn trilogie, niet langer een picturaal beeld. Een leegte gaapt waartegen de auctoriale stem zich aanschurkt. Door het objectiverende karakter van het wit, het indexaal benadrukken van de materiële ervaring van de vertoning door ondermeer de beeldruis, wordt – in tegenstelling tot het subjectivistische, oceanische zwart – de fysieke waarneming benadrukt. Op die manier behoedt Lorand zijn tekst, die in zijn letterlijkheid wordt geaccentueerd, voor mentaal-projectieve erosie.

Een epiloog is een slotrede. Een totaal monochrome film die ook als dusdanig kan beschouwd worden, is *Blue* van Derek Jarman. Het is een autobiografische coda op de drempel van de dood. In voice-over stelt de filmmaker stelt zich de vraag hoe hij het onuitdrukbare – de AIDS-ervaring – kan uitdrukken in beelden. *Blue* wisselt observaties over de ziekte en de alledag af met poëtische beschouwingen. Jarman realiseerde de film nadat hij blind geworden was aan de gevolgen van AIDS. In tegenstelling tot Lorand betracht Jarman met zijn meditatie over blindheid en AIDS empathie en het Yves Klein-blauwe projectiebeeld is daartoe een instrument. Blauw, in de kleurenpsychologie een kalmerende tint, is wat hij zag als hij oogdruppels kreeg om zijn blindheid te verzachten.

In tegenstelling met het passieve zwart prikkelt blauw, net als wit, de retina en in tegenstelling tot het onbereikbare, ontmaterialiserende wit (tevens locus van leegte) paart blauw intensiteit aan spirituele diepgang. Voor Yves Klein stond blauw buiten de dimensies die het deel van de andere kleuren zijn. Voor hem was blauw het zichtbaar wordende onzichtbare. Jarman plaatst zich in dat transcenderend perspectief. “Blue protects white from innocence/ Blue drags black with it/ Blue is darkness made visible”. Zoals andere cineasten die een toevluchtsoord zochten in de monochromie, stelt hij het onmogelijke beeld aan de orde: “The image is a prison of the soul, your heredity, your education, your vices and aspirations, your qualities, your psychological world.” Tegelijkertijd gaat hij verder. Niet het onmogelijke als retorische figuur (zoals in het geval van Duras) interesseert hem, maar wat voorbij het beeld ligt. Net als Klein beschouwt Jarman blauw als oneindige mogelijkheid, als datgene wat de angst voor de leegte kan overwinnen.

Voor Joëlle Tuerlinckx, wier film- en videowerk een onderdeel vormt van een ruimere beeldende kunstenpraktijk, geldt volop het a-transcendente primaat van het reële. Haar werk brengt coupures aan en legt niet-hiërarchische verbanden binnen het continuüm van het reële. “Le cinéma moderne a fixé, photographié, des *rappports* et non les choses”, stelt Serge Daney (17) in een bundel posthuum nagelaten aantekeningen. Joëlle Tuerlinckx’s improvisaties met het reële zijn in dat verband interessant. Ze bieden een scène waarop de strijd tussen het kijken en de dingen plaatsvindt en waarbij de leegte de conditie van de dingen is. In een essay over de kunstenaar betreft Michael Newman (18) de notie van leegte op die van situatie: “If ‘representation’ is concerned with the artwork as picture, and ‘expression’ with it as object, what one could call ‘voiding’ must deal with the artwork as situation. The problem is to avoid transforming the place into a representation of itself.” De afbakening van leegte, stelt hij, is de manier waarop pure veelvuldigheid verschijnt in een situatie. Ook Tuerlinckx’ films worden uitgewerkt volgens situaties, waarbij Newman erop wijst dat de afbakening van leegte *intern* verschijnt binnen het bewegende beeld. Één manier is door wat hij “scotomisaties”, het “uitsnijden” van een stuk werkelijkheid noemt, onderbrekingen die tegelijk zowel ruimtelijk als tijdelijk zijn.

Opmerkelijk is hoe Tuerlinckx daarvoor dikwijls beroep doet op wit, synoniem voor haar met een gat in het reële, ook in haar installaties. *Het witte moment* (1997), een kunstintegratie-opdracht voor het Ferrarisgebouw van de Vlaamse Gemeenschap in Brussel is een architectuurnede. Op de tiende verdieping van het kantoorgebouw schilderde ze een deel van de gang ultrawit. “Comment la réalité semble extraordinaire de sensation lorsqu’elle entoure un objet blanc”, noteert ze in haar aantekeningen rond het project. Naar de gebruikers van het gebouw toe zag ze de ingreep als een tijdelijke vorm van onthechting en bewustwording. Hetzelfde jaar realiseerde ze in Luzern *Flash Vision*, een fysiek erg ingrijpend werk dat ook bekend

staat onder de titel *Bildlicht Weiss Blick Blind Schwarz*. Een zeer krachtig flitslicht verblindt de tentoonstellingsbezoeker volledig voor enkele seconden. De retinale persistentie maakt dat dit resulteert in een totaal zwart beeld, waaruit de waarneming zich langzaam herstelt. Het korte moment van white-out, de flash, kenmerkt zich door energetische leegte en totale zintuiglijke opheffing. De zwarte naschok vertegenwoordigt een moment van onvervalst, zuiver bewustzijn. In de witveraring ligt een opschortend moment, een vorm van weerstand voor het feit dat we hier en nu aanwezig zijn. Het zwart op zijn beurt is dan weer het moment van het opnieuw instappen in de stroom van de tijd.

Wat Tuerlinckx onderscheidt van de kunstenaars die we eerder aanhaalden, is dat haar werk losstaat van de traditionele beeldrepresentatie en vrij is van elke symbolische of metaforische erflast. Het reële reveleert ze uitsluitend door zintuiglijke indrukken.

Tuerlinckx' film- en videowerk bestaat uit zeer veel categorieën en subcategorieën. Steeds komen er nog nieuwe bij. *Série blanche (barres, bâtons, objets + effets spéciaux)* (2000-2005), een onderdeel van de *FILMS D'ÉTUDE*, bijvoorbeeld. Deze reeks verzamelt diverse video's waar Tuerlinckx een wit stokje of strookje met de hand voor de camera houdt. De kunstenaar noemt ze "réactions 'à blanc' au réel filmé". Het voorwerp in de primaire kleur wit situeert je in de ruimte, wat zwart, dat volgens haar een censurerende waarde heeft, tegenwerkt. *Le Visiteur parfait (Der perfekte Besucher)* (2005) breidt dit principe uit. Het werk, een 'mono-dialoog' tussen Willem Oorebeek (de Bezoeker) en Joëlle Tuerlinckx (de Stem), vormt de neerslag van audio-opnamen die over de periode van een week dag aan dag plaatsvonden in de Kunsthalle Münster. De kunstenaars observeren de stad en kadreren het omgevingsgeluid door het openen en sluiten van de ramen. Hun gesprek gaat alle kanten uit. Wisselende aspecten van Münster trekken de aandacht van oog of oor. Er is plaats voor verwondering. De Bezoeker denkt hardop na of verliest zich in zijn gedachtegang. In postproductie heradapteerde Tuerlinckx delen van dit materiaal tot een video door een monochroom wit beeld toe te voegen. Het wit moet gezien worden als vorm van zintuiglijke afstelling ten behoeve van het publiek, dat bovendien door Tuerlinckx in de bioscoopzaal bewust uit elke illusie gehaald wordt door het weerkaatsende licht van het projectiescherm. Het egale witbeeld benadrukt steeds een fysieke, perceptuele ruimte. Materiële indrukken krijgen zo de voorrang op mentale. In het reële ligt een densiteit die het geluid eerder dan het beeld naar voren kan brengen. Daarnaast is in het reële alles aanwezig zonder dat het moet uitgevonden worden. "Véracité pure d'un troublant moment présent", noemt de kunstenaar het. In het Franse woord "troublant" ligt "trou blanc". Zie het witte scherm als een stemvork en als een hommage aan Mallarmé. Zoals hij door de witte pagina ging, gaat Tuerlinckx door het witte doek.

Als ondertitel kreeg deze tekst *Aantekeningen over monochromie en het bewegende beeld* mee. Daarmee heb ik willen wijzen op de divergentie in de motieven en de gebruikte audiovisuele beeldstrategieën. Wil de kunstenaar door middel van een visueel en akoestisch beeld een realiteit buiten zich tonen of wil hij een innerlijke realiteit verbeelden? Maakt hij door middel van representatie en symboliek zijn punt of hangt hij een strikt zintuiglijke filosofie aan? Benadrukt hij het medium in zijn concrete materialiteit of plaatst hij zich in een metatally perspectief? Of een of meerdere combinaties van dit alles? In die zin vond ik het – naast het aanstippen van een aantal inherente karakteristieken die met zwart en wit, het akoestische en visuele beeld te maken hebben – belangrijk om nader in te gaan op het zwarte/ witte gebruik in het werk van een aantal auteurs.

Het vacuüm waar het witte, zwarte en blauwe beeld – in *Moses und Aron* (1971) van Jean-Marie Straub en Danièle Huillet zit zelfs een vrij lange roze filmstrook – voor staat, is relatief. De afwezigheid verwijst steeds naar een flipzijde waartoe (of een ruimere constellatie waarbinnen) deze zich dialectisch verhoudt. De limieten definiëren telkens opnieuw de mogelijksvoorwaarden.

## NOTEN

- (1) Een film die dit schema diametraal omkeert, is *Branca de neve* (2000), een zeer sterk autobiografisch geïmpregneerde film over de onmogelijkheid poëzie in beeld te brengen en te filmen tout court, van de in 2003 overleden Portugese filmmaker João Cesar Monteiro. De prent is geïnspireerd op een lyrische dialoog tussen de personages van Sneewitje geschreven door de Zwitserse auteur Robert Walser. Na opnamen op drie locaties met gekostumeerde acteurs besliste Monteiro geen beelden te tonen. Op beelden van het overleden lichaam van Robert Walser in het begin en een opname van een zwijgzame Monteiro op het einde bestaat de film volledig uit dialogen op zwarte filmstroken die ongeveer om de tien minuten doorkruist worden door korte opnamen van een blauwe lucht.
- (2) Een meer panoramische kijk op hoe experimentele filmmakers omsprongen met het zwartbeeld in hun werk is te vinden in: Yann Beauvais, 'Le film noir dans le cinéma expérimental', in: Yann Beauvais (ed.), *Poussière d'image. Articles de film (1979-1998)* (Les Editions Paris expérimental, Parijs 1998) 149-159.
- (3) François Albera, *L'Avant-garde au cinéma* (Armand Colin Cinéma, Parijs 2005) 138-139.
- (4) Giorgio Agamben, 'Le cinéma de Guy Debord', in : *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma* (Desclée de Brouwer, Parijs 2004) 87-96.
- (5) Eind 1885 vond in Parijs de eerste publieke filmvertoning plaats. Wat volgt kan ruwweg ingedeeld worden in vier periodes. De primitieve film tot 1915; de klassieke film (voor de oorlog), de moderne film (na de oorlog tot grosso modo 1975), de maniëristische of postmoderne film (van 1975 tot nu) waarbij de autoreferentialiteit, het clipethos het halen van de contactname met de wereld en de persistente blik. Het gaat om periodes van maatschappelijk-culturele dominantie, waarbinnen vandaag in de postmoderne cinema (of wat de Fransen de 'l'après-cinéma' noemen) de andere periodes nog steeds een parallel bestaan leiden. De klassieke cinema kent een taxidermistisch voortbestaan binnen televisie en de beeldindustrie; Apichatpong Weerasethakul, Abbas Kiarostami en een aantal anderen zijn erfgenamen van de moderne film waarvan er ook nog wat dinosauriërs overleven; in de (audiovisuele) beeldende kunst buigt een kolonie amateur-archeologen zich over de beeldregisters van primitieve film.
- (6) Gilles Deleuze, *L'image-temps* (Les éditions de Minuit, Paris 1985) 223.
- (7) *Ibid.* 260.
- (8) Jean-Luc Nancy, *A l'écoute* (Galilée, Parijs 2002).
- (9) *Ibid.* 76.
- (10) *Ibid.* 77.
- (11) Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (Galilée, Parijs 2003) 144.
- (12) Michel Chion, *La voix au cinéma* (Edition de l'Étoile/ Cahiers du Cinéma, Parijs 1982) 112.
- (13) Véronique Campan, 'Ecouter, ce n'est pas voir', in: *L'écran intérieur, Cinergon* 12, (2001-2002) 93.

- (14) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, (Gallimard, Parijs 1995 (1975)) 62-63.
- (15) Caoimhin Macgiollaleith, 'Susan Philipsz's *The Dead*', in: *argosfestival 2005* (argos editions, Brussel 2005).
- (16) Giorgio Agamben, 'Le cinéma de Guy Debord', 93.
- (17) Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur* (P.O.L., Parijs 1993) 81.
- (18) Michael Newman, 'Joëlle Tuerlinckx's Filmwork: Time, Multiplicity, *Void*' in: *argosfestival 2005* (argos editions, Brussel 2005).