

De kunst van het herinneren

Marleen Baeten over *Der Sandmann*, een filmische installatie van Stan Douglas, en over enkele animatiefilms en theatervoorstellingen van William Kentridge. Een verhaal over de wisselwerking tussen

tonen en vertellen

In Italo Calvino's *De onzichtbare steden* beschrijft Marco Polo onder andere de stad Eufemia: 'Niet alleen om te kopen en te verkopen kom je naar Eufemia, maar ook omdat je 's nachts, bij de vuren rondom de gehele markt zit op zakken of vaten, of languit ligt op stapels tapijten, en na ieder woord dat iemand zegt – als 'wolf', 'zuster', 'verborgen schat', 'veldslag', 'schurft', 'geliefden' – de anderen elk met een verhaal komen over wolven, zusters, schatten, schurft, geliefden, veldslagen. En je weet dat je op de lange reis die je voor de boeg hebt, om wakker te blijven bij het geschommel van de kameel of de jonk, één voor één al je herinneringen op zult roepen, en dat jouw wolf een andere wolf geworden zal zijn, jouw zuster een andere zuster, jouw veldslag andere veldslagen, op de terugreis uit Eufemia, de stad waar herinneringen worden uitgewisseld bij elke zonnwende en elke nachtevening.'

'Het vertellen is het domein van de metamorfose,' schrijft Dirk Lauwaert in *Over het vertellende beeld* (De Witte Raaf 60, maart-april 1996). In dit essay schetst hij de eigen logica en de raakpunten van het 'tonen' en het 'vertellen'. Daarbij vertrekt hij impliciet van het oude beeld waarmee de impact van een goed schilderij beschreven wordt: als een Medusa 'boeit' het de kijker. Het doet hem stilstaan, houdt hem vast en maakt hem immobiel. 'Het tonen is van de orde van de verschijning: onaangekondigd, verrassend, immobiliserend,' schrijft Lauwaert. Daartegenover typeert hij de kern van het vertellen als beweging: een vertelling ontvouwt zich in tijd en ruimte of maakt ruimte en tijd zichtbaar. 'Wat in het tonen een eenheid is, wordt door het vertellen herschikt in fases, momenten, ontwikkelingen.'

Tonen en vertellen vullen mekaar aan. Het beeld verschijnt slechts kortstondig en heeft het vertellen nodig, als antwoord en herstel. Het verhaal heeft nood aan rustpauzes, aan beelden die de dynamiek van het verhaal versterken en het zo nieuwe mogelijkheden geven. 'Vertellende beelden' noemt Dirk Lauwaert ze. Ze 'hebben een ruimte, tonen een plaats, een plek, met sporen erin van tijd.' Maar 'het moeilijke vandaag aan vertellende beelden is dat wij samen met het geheugen een goed deel van onze narratieve competentie zijn kwijtgeraakt.' Vertellen is een mnemotechnisch middel: men vertelt om te onthouden. Maar vermits registraties het geheugen vervangen, vervalt de antropologische noodzaak om te vertellen. 'Beelden en verhalen zijn goed gescheiden functionele diensten geworden.'

Vertellende beelden 1

Registraties zijn een soort gestold geheugen. Er kan een enorme kracht van uitgaan. Vijftig jaar na datum en zonder de oorlog zelf te hebben meegemaakt, krijg ik het telkens opnieuw ijskoud bij het aanschouwen van beelden van de concentratiekampen.

Maar hoe leef je verder met de geschiedenis, met doden die je dierbaar zijn, met een omgeving die verdwenen is? Deze vraag houdt heel wat kunstenaars bezig, ook op Documenta X, waar juist de fotografie en de (video)film – toch de hedendaagse registrerende media bij uitstek – centraal stonden.

Eén van de boeiendste werken was *Der Sandmann* (1995), een filmische installatie van Stan Douglas, waarvoor hij zich baseerde op het gelijknamige verhaal van E.T.A. Hoffmann. Daarin projecteren twee kinderen hun angst

voor de zandman, die 's nachts de ogen komt stelen van de kinderen die wakker liggen, op een man die in zijn volkstuinje werkt. In de opnamestudio bouwde Stan Douglas twee Berlijnse volkstuinjes na: één van vóór de val van de Muur en één van erna, toen de volkstuinjes in verval raakten ten gevolge van een nieuwe wetgeving, die inkomsten van de opbrengst verbood en zo de realisatie van vastgoedprojecten op diezelfde gronden versnelde. Elk volkstuinje filmde hij vanuit een vast panoptisch standpunt in één langzame *travel* beweging. Het resultaat van de gelijktijdige projectie van beide films is een verbluffende, zich eindeloos herhalende vogelvlucht over één volkstuinje... dat zich ontdebelt in de linkerhelft van vóór de val en in de rechterhelft van na de val van de Muur. In het midden van het beeld moet het oude voortdurend wijken voor het nieuwe. De trage panoptische rondgang duurt even lang als het verhaal dat Stan Douglas voorleest.

Door beeld en verhaal niet illustratief ten opzichte van mekaar aan te wenden, ontstaat een tweesporig spel van ontdebelingen, wat een rijk gamma aan waarnemingsniveaus creëert: bewust en onbewust, gekleurd door de fantasie en ideologisch gekleurd, herinnering op basis van ervaring en herinnering op basis van informatie uit de media, waarbij de beelden zelf de vraag naar het realiteitsgehalte van onze waarneming stellen.

Verteller-in-beeld

Dat Stan Douglas op één punt in de *travel* beweging zelf in beeld komt als verteller is een eigenaardig detail. In essentie is hij immers niet de verteller van het zandmanverhaal, maar van de verschillende mogelijke verhalen die kun-



Felix in Exile - William Kentridge

nen ontstaan doorheen de tweesporige ont-dubbeling in klank en beeld. De meest voor de hand liggende verklaring is dat hij – door plaats te nemen centraal in het beeld, daar waar de verticale scheidslijn tussen beide projecties loopt – het dubbelbeeld als eenheid heeft willen benadrukken. Maar door deze ingreep toont hij zich ook uitdrukkelijk als verteller. Enerzijds creëert dat een band met de toeschouwer: een lichaam, een gezicht, en zeker de ogen vangen sneller dan wat ook de aandacht van een kijker of zelfs van een toevallige voorbijganger. Ze richten de blik op zich en kijken terug. Eenmaal de blik van de toeschouwer echter gevangen is, verdwijnt Stan Douglas uit beeld om het dubbelbeeld van de volkstuintjes op de voorgrond te laten treden. Op het einde van de travelbeweging verschijnt hij echter weer als verteller in het beeld, wat afstand schept: hij breekt de toverkracht waarmee het beeld de toeschouwer in zich had opgezogen en geeft de toeschouwer aan zichzelf terug. Doordat de travelbeweging zonder pauze eindeloos opnieuw geprojecteerd wordt, ontstaat een fascinerende focuswisseling tussen beeld en verteller.

Elke theatermonoloog kenmerkt zich door deze focuswisseling, die minder opvallend, maar des te fascinerender is omdat de acteur verteller en beeld tegelijk is. Een acteur als Peter De Graef zie je het ene moment als verteller en het andere moment als personage. Bob De Moor in *Olivetti 82* en Dirk Roofthoof in *De wijze van zaal 7* lossen zichzelf als het ware op in de beelden die ze creëren. Hun ingehouden spel en het zorgvuldige vertelritme geven ruimte aan de verbeelding van de toeschouwer. Johan Leysen in *Wittgenstein Incorporated*, Lucas Vandervost in *De ondergang van de Titanic* en Frank Verduyven in *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* laten juist zichzelf zien, met de tekst als af te tasten bondgenoot op hun zoektocht. 'Theater dat de toeschouwer uitnodigt mee te gaan naar de binnenkant van de zintuigen, in de poriën van de huid. Een vorm van denkend lichaamstheater: je bent ervan getuige hoe ervaringen, overwegingen, gedachten het lichaam beroeren en woelen doorheen het emotionele interieur om dan terug doorheen de façade te breken. Dit strelen/stoten in het interne landschap heeft niets sensationeels, het is een oefening in aandacht voor het detail, voor het kleine verschil, de nuance. Je treedt binnen in de intimiteit van een ander denkvermogen dat zich laat kennen in lichaamstaal.' Zo schrijft Luk Van den Dries in *Van schommelzang tot licht. Tien jaar Theaterfestival 1987-1996* over de drie laatstgenoemde voorstellingen.

Denkvermogen en lichaamstaal, verhaal en beeld. Het is een precair evenwicht, in het bij-

zonder wanneer de kunstenaar zijn maatschappelijk engagement laat doorklinken in zijn artistieke creaties. In het theater leidt dat snel tot dominantie van de tekst, die op zijn beurt ten dienste staat van een Idee. De beeldende kunsten grijpen gauw naar imponerende beelden om te overtuigen of naar registrerende beelden om harde feiten uit de geschiedenis in het geheugen te griffen.

Vertellende beelden 2

Het vraagstuk amnesie/amnestie houdt de Zuid-Afrikaanse kunstenaar William Kentridge bezig. Van hem waren er twee animatiefilms te zien op Documenta X: *Felix in Exile* (1994) en *History of the Main Complaint* (1996).

De kracht van *Felix in Exile* ligt op de eerste plaats in de beelden: sobere houtskooltekeningen. Zwart-wit, met enkele helderblauwe en aardrode oliekrijtaccenten. Ze imponeren niet, ze behagen niet. Ze hebben voldoende aan zichzelf. Een andere kracht van *Felix in Exile* is de muziek: een vrouwenstem, onmiskenbaar van een negerin, zingt zachtjes voor zich uit. Niet virtuoos of om een bepaalde emotionaliteit te onderstrepen, maar zoals vrouwen zingen terwijl ze in hun eentje huiselijke karweitjes opknappen. Het geneurie haakt zich als vanzelfsprekend vast aan de beelden. Het maakt de tekeningen heel concreet, haast tastbaar. Alsof je de houtskool ruikt.

Ook de manier waarop de beelden mekaar opvolgen richt de aandacht eerder op de beelden dan op een verhaal. Als de montage al een beweging toont, dan wel op de eerste plaats de beweging van het tekenen zelf. Enkele lijnen veranderen een witte leegte in een landschap. Het landschap belandt – als tekening – op de vloer van een grote, haast lege kamer. Of aan de muur, tussen andere tekeningen. Of het verschijnt in de spiegel in de kamer. De beweging van het tekenen volgt haar eigen logica. Een zwarte vrouw schept water uit een plas; het water loopt uit de kom en – omdat het landschap met de vrouw zich toont in de spiegel – ook uit de spiegel, in de lavabo eronder.

In de metamorfoses van de beelden zet het woordeloze verhaal zich in beweging. Of beter gezegd: zetten verschillende mogelijke verhalen zich in beweging. Centrale, steeds weerkerende beelden zijn het landschap, de vrouw, de spiegel, de kamer, de man in de kamer. Rustpunten zijn het, maar ook spanningspunten. Welke kanteling zal het beeld krijgen? Met welke consequenties voor het verhaal? Komen het landschap en de vrouw de kamer binnen? En hoe: als in een tekening gestolde weergave of als levende, om antwoord vragende gesprekspartner? Kan de man op zijn beurt – via de spiegel – de beslotenheid van de vier muren



Der Sandmann - Stan Douglas

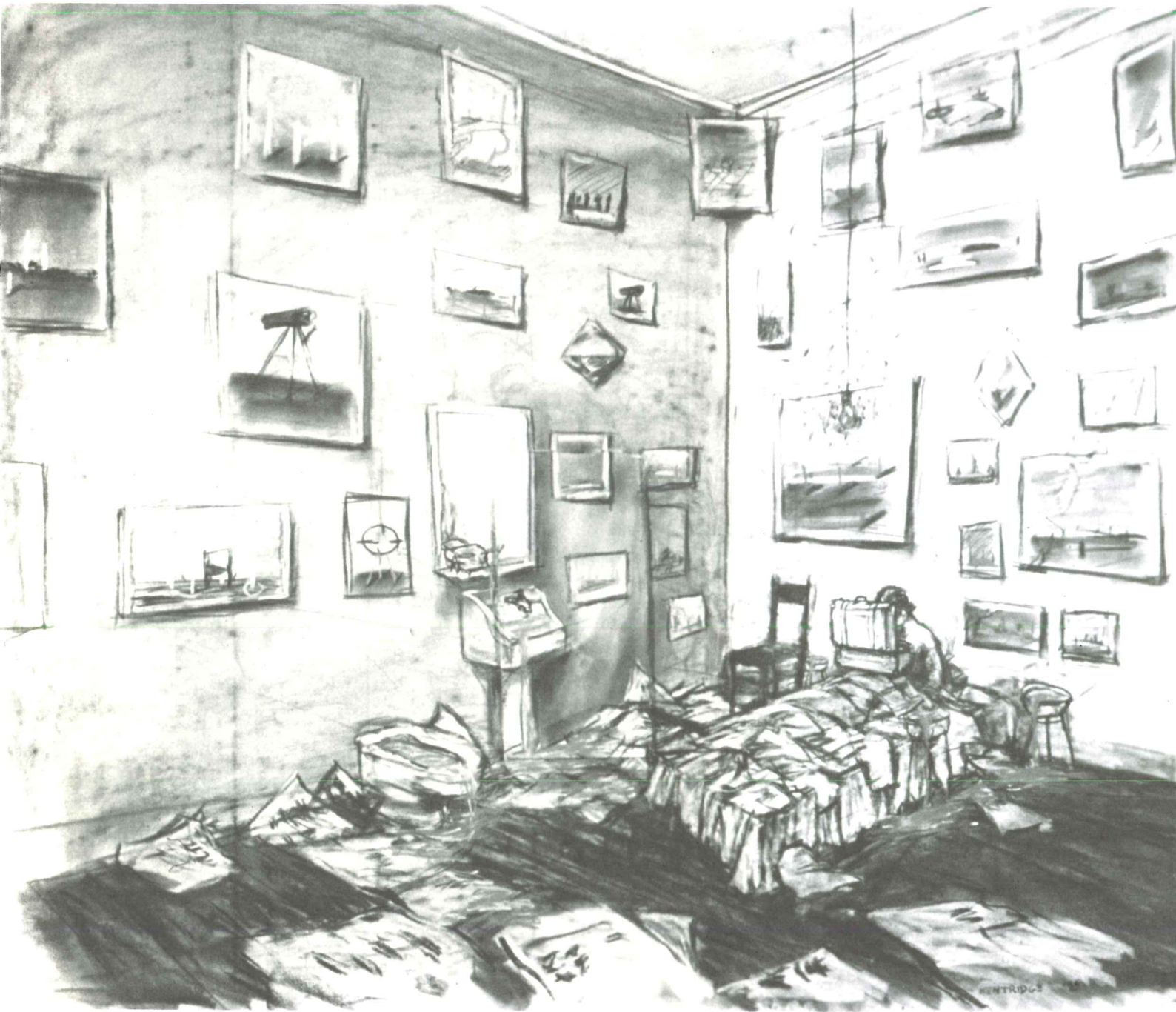
verlaten? Is er wel een 'binnen' en een 'buiten'? Gaat het eerder om een 'vroeger' en een 'nu'? Of zijn we getuige van een gesprek met het alter ego? In die richting wijst het beeld van een streep weggehaald scheerschuim op de kaak van de man, die zich onmiddellijk ont-dubbelt in een witte streep door het gezicht van de vrouw in de spiegel.

De centrale, steeds op een andere manier weerkerende beelden houden het verhaal vast en bundelen de energie. Het zijn de 'vertellende beelden' waarover Dirk Lauwaert schrijft. Ze verenigen het dynamische van het verhaal en het statische van het beeld. 'De beweeglijkheid van het vertellen wordt vastgeknoopt: om vanuit die onbeweeglijkheid het hele verbeeldingsproces opnieuw te lanceren. (...) De één-duidige, dwingende, narratieve logica slaat om in pure potentialiteit.'

Het beeld als verteller

Ook de titel *Felix in Exile* is voor meerdere interpretaties vatbaar: is Felix de naam van de man of betekent het 'gelukkig'? Wie het nog verder zoekt, vindt wel enkele woordassociaties: exist, exit, elixir,... Maar hoe associatief en open de titel ook mag zijn, de beelden laten veel meer wegen open. 'Not that I have a single coherent explanation of the paths of the film, but I suppose...' William Kentridge spreekt over zijn creatie als over een wezen dat een eigen leven leidt. Ook in de *State of the Union* die hij uitsprak bij de opening van het Theaterfestival in Antwerpen getuigde hij van onverwachte betekenissen, die uitsluitend kunnen ontstaan in de praktijk van het repetitieproces. Zijn pleidooi voor 'trusting in and using the artifices and techniques of theatre to generate meaning' ging hand in hand met het benadrukken van 'mistrust of good ideas in the abstract'.

'There is more than a linguistic connection between executing an idea and killing it,' zo



Felix in Exile - William Kentridge

verwoordde hij zijn geloof in de eigenheid en de kracht van het materiële beeld. Dat is geen zuiver esthetische bekommernis, ze hangt nauw samen met zijn weigering om kunst te hantieren als nabootsing van een maatschappelijk gegeven. Kunst moet geen ideeën uitvoeren, of het nu om beelden gaat of om ideologische opvattingen. 'Our theatre is a reflection on the debate rather than the debate itself. It is trying to make sense of the memory rather than be the memory.' Maatschappelijke betrokkenheid gaat bij William Kentridge hand in hand met respect voor de eigenheid van kunst. Met graagte onderzoekt hij de specifieke taal en de grensoverschrijdende mogelijkheden van diverse disciplines.

Als theaterregisseur werkt hij samen met Handspring Puppet Company. De twee voorstellingen die tot nog toe in België te zien waren, kenmerken zich door het gelijktijdig inzetten van een overvloed en diversiteit aan middelen: levensgrote poppen en hun – zichtbare – manipulators die hen stem verlenen, zwarte en blanke acteurs, muzikanten, zangers, animatiefilmprojecties, een decor waar je niet naast kan kijken. Samen met een 'zwarte' lezing van een bekende Europese theatertekst en een zelden geziene zorg voor kwaliteit tot in de kleinste details maken ze de voorstelling tot een onvergetelijke ervaring, tot een theaterfeest met politieke inhoud.

In *Woyzeck on the Highveld* wordt de maatschappelijke en innerlijke verscheurdheid uiterst tastbaar in hun onderlinge samenhang. Motor van de voorstelling is het overdonderende samenspel van de verschillende kunstvormen, waarin verteller Kentridge zich lijkt te hebben opgelost. *Faustus in Africa!*, een nog grootsere productie met dezelfde ingrediënten, leidt tot een minder intense ervaring. Poppenspel, muziek en animatiefilm imponeren; tekst en – vooral – overtuiging domineren. De verteller achter het medium is zo prominent aanwezig dat hij het beeld verhindert zich aan ons te tonen en ons vast te grijpen. Het is waarschijnlijk niet toe-

vallig dat binnen deze context het persoonlijke – in relatie tot het politieke – verengd wordt tot 'het geweten', wat aanleiding geeft tot een rationele dialectiek tussen goed en en kwaad. Eenmaal je de uitgangspunten kent, wordt deze zwarte Faustlezing al te voorspelbaar. *Woyzeck on the Highveld* daarentegen geeft naast het rationele ook het onbewuste, het emotionele en het erotische mee als invulling van het persoonlijke. In de onontwarbare verwevenheid tussen het persoonlijke en het politieke zinderen meerduidelijke sporen van een mensenleven door.

Levend geheugen

In de animatiefilms vormen de sporen van een mensenleven nog nadrukkelijker de schakel tussen – de beleving van – het politieke en persoonlijke. In beide films vertrekt Kentridge van een metafoor, een beeld voor het mechanisme van vergeten en herinneren, waarna hij de beelden als het ware hun eigen paden laat bewandelen. Het vertrekpunt voor *History of the Main Complaint* was zijn fascinatie voor nieuwe technieken om in het menselijk lichaam te kijken, gekoppeld aan de idee van blindheid voor wat zich onder onze huid afspeelt en de vraag hoe blind we dan wel zijn voor het effect van onze handelingen. Kentridge maakte deze film in 1996, toen de Truth and Reconciliation Commission in werking trad: 'The questions of collective or individual responsibility for the past were in the air.' Achtien maanden eerder, vlak voor de eerste algemene verkiezingen in Zuid-Afrika, maakte hij *Felix in Exile*. In navolging van Claude Lanzmanns *Shoah* koos hij het beeld van het landschap als metafoor voor het proces van herinneren en vergeten. Hoe zullen we ons de doden van het apartheidsregime blijven herinneren? Veel doden hebben geen monument, geen naam. Op de meeste plaatsen waar ze gestorven zijn, is er geen gedenksteen. De tijd heeft hun bloedsporen uitgewist en zal dat ook doen met onze herinnering. Kunst heeft de taak de herinnering levend te houden, vindt Kentridge, maar hoe doe

je dat als tekenaar? En hoe levend kunnen tekeningen zijn? Kunnen ze méér zijn dan een gestolde weergave, een beeld ter nagedachtenis?

In *Felix in Exile* komt het portret van de vrouw tot leven, via de spiegel. Klassieker kan het niet. Doorheen de kijk-act van de man komt de vrouw tot leven. Ze doet niets speciaals: water scheppen is een dagelijkse karwei voor heel wat vrouwen in Afrika. Zijn blik geeft haar echter een intense sensualiteit, die zijn kamer volledig inpalmt en hem in haar greep houdt. Tijdens hun woordeloze 'kijkconversaties' dringen zich soms – eveneens getekende – beeldflitsen op die op een directe manier verwijzen naar foto's en documentaires die het geweld in Zuid-Afrika hebben vastgelegd. Deze registrerende beelden van afgepeigerde jonge zwarten en dode lichamen vermogen echter niet wat de plotse, even gewelddadige dood van de vrouw vermag. De man staat op uit zijn immobiliteit en neemt haar plaats in in het landschap.

Wie is de man? Staat hij voor de niet-zwarte? Voor de kunstenaar? Voor de geëngageerde buitenstaander? Voor 'de' man?... Nu het beeld verdwenen is, dringt de behoefte aan een verhaal zich op. Zolang je kan kijken, houdt het kijken zelf je bezig. De beelden slorpen je op en houden je vast. 'We kunnen ons er slechts uit bevrijden door er dieper op in te gaan. (...)' Tot het beeld buiten ons en het beeld in ons onontwaarbaar zijn samengesmolten,' schrijft Dirk Lauwaert.

De man staat ook voor de toeschouwer. *Felix in Exile* gaat over kijken, over het samenspel van zintuigen en geheugen, over de wederkerigheid die ontstaat tijdens het kijken en hoe daarin nieuwe verhalen ontstaan. Vertellen is een proces van herinneren. In het vertellen ondergaan beelden en geschiedenis(sen) transformaties; als herinnering krijgen ze een nieuwe levensadem. Mijn wolf wordt een andere wolf, mijn zuster een andere zuster, mijn veldslag een andere veldslag.