

De titel van dit boek doet misschien denken aan een nieuwe odyssee van het beeld, die ons zou voeren van de glorieuze dageraad van de grotschilderingen van Lascaux naar de huidige schemering van een werkelijkheid die door mediabeelden is opgeslokt en van een kunst die aan monitoren en digitale beelden is overgeleverd. Mijn bedoeling is echter een hele andere. Door na te gaan hoe een bepaald idee van de toekomst en een bepaald idee van het beeld verknoopt zijn geraakt in apocalyptische verhalen die op de tijdgeest drijven, wil ik de volgende vraag stellen: is de werkelijkheid wel zo simpel en eenduidig als ze ons willen doen geloven? Worden onder de naam beeld niet meerdere functies samengebracht waarvan de problematische onderlinge afstemming juist tot de taken van de kunst behoort? Uitgaande daarvan zou het mogelijk moeten zijn om op een wat stevigere basis na te denken over wat beelden in de kunst zijn en over de veranderingen die hun status tegenwoordig doormaakt.

Laten we dus bij het begin beginnen. Waarover heeft men het of wat wordt ons precies verteld, wanneer wordt beweerd dat er voortaan geen werkelijkheid meer is maar slechts beelden zijn of, omgekeerd, dat er voortaan geen beelden meer zijn, maar slechts een werkelijkheid is die zich onophoudelijk aan zichzelf representeert? Deze twee discoursen lijken elkaar tegen te spreken. Toch weten we dat ze voortdurend in elkaar overgaan uit naam van een elementaire redenering: als er alleen nog maar beelden zijn, dan is er niets anders dan het beeld. En als er niets anders dan het beeld is, verliest het begrip beeld als zodanig zijn inhoud. Een aantal hedendaagse schrijvers maakt dan ook een onderscheid tussen het Beeld dat naar het Andere verwijst en het Visuele dat slechts naar zichzelf verwijst.

Deze simpele redenering roept al meteen een vraag op. Het is duidelijk dat het Zelfde het tegendeel is van het Andere. Minder duidelijk is wat het hier aangehaalde Andere is. Allereerst, aan welke tekens herkent men de aan- of afwezigheid ervan? Wat stelt ons in staat te zeggen dat er in de ene zichtbare vorm op het scherm iets van het Andere te vinden is, maar niet in een andere vorm? Dat het bijvoorbeeld in een scène van Bressons film *Au hasard, Balthazar* is te vinden, maar niet in een aflevering van het

amusementsprogramma *Questions pour un champion*? Het meest gehoorde antwoord van de criticasters van het 'visuele' is dit: het televisiebeeld bevat niets van het andere vanwege zijn aard: het draagt namelijk zijn licht in zich, terwijl het filmbeeld dat uit een externe bron betreft. Dit is in het kort wat Régis Debray zegt in een boek met de titel *Vie et mort de l'image*: 'Het licht is hier in het beeld opgenomen. Het openbaart zichzelf. Nu het zijn eigen bron is, wordt het in onze ogen zijn eigen oorzaak. Een spinozistische definitie van God of van de substantie.'¹

Uiteraard is de tautologie die hier wordt opgeworpen als essentie van het visuele slechts de tautologie van het discours zelf. Het vertelt ons simpelweg dat het Zelfde hetzelfde is, en het Andere anders. Het doet zich voor als meer dan een tautologie door in een retorisch spel met ineengeschoven zelfstandige proposities de algemene eigenschappen van de universalia gelijk te stellen aan de kenmerken van een technisch apparaat. Maar de technische eigenschappen van de beeldbuis zijn één ding, de esthetische eigenschappen van de beelden die wij op het scherm zien iets anders. Juist het scherm leent zich ervoor om zowel de prestaties in *Questions pour un champion* als die van Bressons camera te omarmen. Het is dus duidelijk dat die prestaties zelf intrinsiek verschillend zijn. De aard van het spel dat de televisie ons voorschotelt en de affecten die het in ons oproept, staan los van het feit dat er licht uit het toestel komt. En de intrinsieke aard van Bressons beelden blijft onveranderd, of we nu kijken naar filmrollen die in een zaal worden geprojecteerd of naar een cassette of dvd op ons televisiescherm, of zelfs naar een videoprojectie. Het Zelfde bevindt zich niet aan de ene kant en het Andere aan de andere. Identiek-zijn en anders-zijn zijn op een andere manier met elkaar verknoopt. Het goede geheugen en de geestelijke behendigheid waarvan *Questions pour un champion* ons getuige laat zijn, staan los van ons toestel met ingebouwd licht en de camera waarmee die prestaties worden opgenomen. De filmrol in de projectiezaal of de cassette van *Au hasard, Baltha-*

1 Régis Debray, *Vie et mort de l'image*. Parijs: Gallimard, 1992, p. 382.

zar die op ons scherm wordt weergegeven, laat ons beelden zien die naar niets anders verwijzen en die zelf de handelingen zijn.

HET ANDERS-ZIJN VAN BEELDEN

Die beelden verwijzen naar 'niets anders'. Dat wil niet zeggen dat ze, zoals dikwijls wordt beweerd, volkomen op zichzelf staan. Het wil zeggen dat het anders-zijn deel uitmaakt van de wijze waarop beelden als zodanig worden gecomponeerd, maar ook dat dit anders-zijn verband houdt met iets anders dan de materiële eigenschappen van het medium film. Laten we naar het begin van de film kijken. De beelden van *Au hasard, Balthazar* zijn niet in de eerste plaats manifestaties van de eigenschappen van een technisch medium, maar bewerkingen: relaties tussen deel en geheel, tussen zichtbaarheid en een daarmee samenhangend vermogen om betekenissen en affecten op te wekken, tussen verwachtingen en hun eventuele vervulling. Het spel van 'beelden' is al begonnen wanneer het scherm nog zwart is, met de heldere noten van een Schubertsonate. Het gaat door wanneer de titelrol voorbijtrekt tegen een achtergrond die doet denken aan een rotsachtige wand, een muur van losse stenen of papier-maché, en wanneer gebalk de plaats heeft ingenomen van de sonate en op zijn beurt wordt overstemd door het gerinkel van belletjes dat aansluit op het eerste shot van de film: de kop van een ezeltje dat in close-up bij zijn moeder drinkt. Vervolgens glijdt een doodsbleke hand langs de donkere nek van het ezeltje terwijl de camera in tegengestelde richting omhoog beweegt naar het meisje aan wie de hand toebehoort, haar broer en haar vader. Die beweging wordt begeleid door een dialoog ('We moeten hem hebben' - 'Toe nou' - 'Kinderen, dat gaat echt niet') zonder dat we ooit de mond die deze woorden uitspreekt te zien krijgen: de kinderen praten tegen hun vader met hun rug naar ons toegekeerd, hun lichamen verbergen zijn gezicht als hij antwoordt. Een overvloeier introduceert vervolgens een shot dat ons het tegendeel toont van wat die woorden aankondigden: een totaalshot van de

rug van de vader, en de kinderen die met de ezel weer afdalen. Een volgende overvloeier vormt de overgang naar de doop van de ezel, alweer een close-up die ons slechts de kop van het dier, de arm van de jongen die water uitgiet en het bovenlijf van het meisje dat een kaars vasthoudt laat zien.

In een titelrol en drie shots hebben we een compleet regime van het beeld-zijn, dat wil zeggen een regime van relaties tussen elementen en tussen functies. In de eerste plaats is er de tegenstelling tussen de neutraliteit van het zwarte of grijze scherm en de contrastrijke geluidsband. De melodie die in duidelijk onderscheiden noten haar eigen weg volgt en het gebalk dat haar onderbreekt geven al de hele spanning weer van de fabel die komen gaat. Dit contrast wordt afgelost door de visuele tegenstelling tussen een bleke hand en een zwarte vacht en door de scheiding tussen stemmen en gezichten. En deze tegenstelling wordt op haar beurt voortgezet in de overgang van een verbaal besluit naar zijn visuele weerlegging, van het technische procedé van de overvloeier die de continuïteit versterkt naar het tegeneffect dat hij ons laat zien.

De 'beelden' van Bresson, dat zijn niet een ezel, twee kinderen en een volwassene; en evenmin louter de techniek van close-up en de camerabewegingen of overvloeiers die het beeld verruimen. Het zijn de bewerkingen die het zichtbare en zijn betekenis of het spreken en zijn uitwerking met elkaar verbinden of ontkoppelen en die verwachtingen scheppen en doorkruisen. Deze bewerkingen vloeien niet voort uit de eigenschappen van het filmmedium. Ze gaan zelfs uit van een systematische discrepantie ten opzichte van de manier waarop dat gewoonlijk wordt gebruikt. Een 'normale' cineast zou ons een aanwijzing geven, hoe klein ook, over het gewijzigde besluit van de vader. En hij zou de doopscène ruimer kaderen, hij zou de camera omhoog laten bewegen of een extra shot inlassen om ons de gezichtsuitdrukking te tonen van de kinderen tijdens de ceremonie.

Kan men zeggen dat Bressons fragmentatie ons, in tegenstelling tot de narratieve samenhang van films die in lijn liggen met het theater of de roman, de zuivere beelden oplevert die voor deze kunst kenmerkend zijn? De camera die gefixeerd is op de

hand die water uitgiet en de hand die de kaars vasthoudt, is echter net zo min kenmerkend voor de cinema als de blik van de arts Bovary die gefixeerd is op de nagels van juffrouw Emma of de blik van madame Bovary die gefixeerd is op die van de notaris-klerk kenmerkend is voor de literatuur. Bovendien verbreekt deze fragmentatie niet simpelweg de narratieve volgorde. Ze speelt er een dubbel spel mee. Door de handen van de gezichts-uitdrukking te scheiden, brengt ze de handeling terug tot haar essentie: een doop bestaat uit woorden en uit handen die water over een hoofd uitgieten. Door de handeling te beperken tot de opeenvolging van waarnemingen en bewegingen en door geen verklaring te geven van het waarom, leidt de cinema van Bresson echter niet tot de kenmerkende essentie van de cinema. Hij past eerder in een traditie in de romankunst die met Flaubert is begonnen: die van een bepaalde ambivalentie waarin dezelfde procedures zowel betekenis produceren als betekenis onttrekken en de verbinding tussen waarnemingen, handelingen en affecten zowel waarborgen als verbreken. De woordloze onmiddellijkheid van het zichtbare radicaliseert ongetwijfeld het effect dat daarmee wordt geproduceerd, maar die radicaliteit maakt zelf weer gebruik van een vermogen dat de cinema van de beeldende kunst onderscheidt en dat wijst op een verwantschap met de literatuur: het vermogen om vooruit te lopen op een effect om het beter te kunnen verplaatsen of tegenspreken.

Het beeld is nooit een simpele werkelijkheid. Filmbeelden zijn in de eerste plaats bewerkingen, relaties tussen het zeggbare en het zichtbare, manieren om te spelen met het ervoor en het erna, met oorzaak en gevolg. Die bewerkingen bedienen zich van verschillende beeldfuncties, van verschillende betekenissen van het woord 'beeld'. Twee shots of beeldovergangen kunnen dus behoren tot verschillende vormen van beeld-zijn. En omgekeerd kan een filmshot behoren tot hetzelfde type beeld-zijn als een zinsnede in een roman of als een schilderij. Daarom kon Eisenstein zowel bij El Greco en Piranesi als bij Zola en Dickens op zoek gaan naar modellen voor filmmontage en kon Godard uit de teksten van Élie Faure over de schilderkunst van Rembrandt een lofrede op de cinema samenstellen.

Het filmbeeld staat dus niet tegenover de televisie-uitzending zoals anders-zijn tegenover identiek-zijn staat. De televisie-uitzending heeft eveneens zijn ander: de feitelijke handeling in de studio. Ook de cinema reproduceert een handeling die vóór een camera is uitgevoerd, maar wanneer we het over de beelden van Bresson hebben, hebben we het niet over die relatie: niet over wat elders gebeurt en wat zich voor onze ogen afspeelt, maar over bewerkingen die het kunstzinnige karakter uitmaken van wat wij zien. Beeld is dus een aanduiding voor twee dingen. Er is de simpele relatie die door de gelijkenis met een origineel wordt geproduceerd; niet noodzakelijkerwijs een getrouwe kopie, maar eenvoudig iets dat volstaat om het te vervangen. En er is het spel van bewerkingen dat wij kunst noemen en dat juist een verdraaiing van de gelijkenis is. Die verdraaiing kan tal van vormen aannemen: de zichtbaarheid van schijnbaar nutteloze penseelstreken die ons duidelijk maken met wiens portret we te maken hebben; het uittrekken van lichamen waardoor de nadruk wordt gelegd op hun bewegingen ten koste van hun proporties; een zinswending die de uitdrukking van een gevoel op de spits drijft of de perceptie van een idee complexer maakt; een woord of shot dat in de plaats komt van wat er leek te gaan gebeuren.

Het is in die zin dat kunst uit beelden bestaat, of ze nu wel of niet figuratief zijn en men er wel of niet de vorm van identificeerbare personages of taferelen in herkent. Kunstbeelden zijn bewerkingen die een discrepantie, een ongelijkheid produceren. Woorden beschrijven wat het oog zou kunnen zien of drukken uit wat het nooit zal zien, ze verduidelijken of versluieren met opzet een idee. Zichtbare vormen geven een betekenis weer die begrepen kan worden of onttrekken die aan het oog. Een camerabeweging loopt vooruit op het ene schouwspel en ontdekt het andere, een pianist zet een muzikale frase in 'achter' een zwart scherm. Al die relaties definiëren beelden. Dat betekent twee dingen. In de eerste plaats zijn beelden in de kunst als zodanig geen gelijkenissen. Ten tweede is het beeld niet het exclusieve domein van het zichtbare. Er zijn zichtbare dingen die geen beeld opleveren, er zijn beelden die volledig uit woorden bestaan. Maar het meest gebruikelijke regime van het beeld is

dat waarin een relatie tussen het zeggbare en het zichtbare wordt gelegd, een relatie die tegelijk op hun analogie en op hun gebrek aan gelijkenis inspeelt. Die relatie vereist absoluut niet dat beide termen materieel aanwezig zijn. Het zichtbare kan ook in betekenisdragende tropen worden ingedeeld; woorden leggen een zichtbaarheid aan de dag die verblindend kan zijn.

Het lijkt misschien overbodig om zulke simpele dingen in herinnering te roepen. Toch moet het gebeuren, omdat simpele dingen voortdurend met elkaar verward dreigen te worden en omdat het karakteristieke anders-zijn van de gelijkenis altijd een storende factor is in het spel van essentiële relaties van kunstbeelden. Gelijkenis gold lange tijd als kenmerkend voor de kunst, terwijl heel wat schouwspelen en vormen van nabootsing daarvan toch waren uitgesloten. Tegenwoordig geldt niet-lijken als haar imperatief en toch zijn de abstracte doeken in galeries en musea verdrongen door foto's, video's en vitrines vol objecten die lijken op alledaagse voorwerpen. Maar deze formele imperatief van het niet-lijken zit zelf gevangen in een vreemde dialectiek. Want de onrust groeit: niet-lijken, betekent dat niet het zichtbare afzweren of zelfs de rijkdom van het concrete ondergeschikt maken aan bewerkingen en kunstjes die hun oorsprong vinden in de taal? Hier tekent zich een tegenbeweging af: wat men tegenover de gelijkenis plaatst zijn niet de bewerkingen van de kunst, maar het zintuiglijke aanwezig-zijn, de vleesgeworden geest, het absolute andere dat ook het absolute zelfde is. 'Het Beeld zal pas verschijnen op het moment van de Verrijzenis', zegt Godard: het Beeld, dat wil zeggen het 'oerbeeld' uit de christelijke theologie, de Zoon die niet 'gelijk' is aan de Vader, maar deel heeft aan zijn natuur. Men moordt elkaar niet meer uit over het minieme onderscheid tussen het ene beeld en het andere, maar men ziet daarin nog steeds een belofte van vleeswording die in staat is om de simulacra van de gelijkenis, de trucjes van de kunst en de tirannie van het woord te verdrijven.