

Pornologische acinema

Henk Oosterling

“Misschien is de korte film *The Solipsist* (1992) Kerkhofs meest instructieve film. Het pornografisch gehalte wordt alsmaar verdubbeld, reflecteert als het ware onophoudelijk in zichzelf. Zoals de Franse denker Georges Bataille zich in zijn teksten als actief schrijvend subject, als oorsprong van zingeving automutileert, zo ontmant Kerkhof zichzelf mediamatisch. De chirurgische activiteit van de filmmaker, die de werkelijkheid fragmenteert, op- en opensnijdt, moet hij in een even oprecht als leeg gebaar ten slotte aan zichzelf voltrekken. Het feit dat hij - om met de woorden van Peter van Bueren te spreken - niet "van zichzelf af kan blijven" en dit ook voortdurend moet tonen, heeft echter eerder een methodische dan een psychopathologische achtergrond. In een tijd waarin de autonomie van de kunstenaar als scheppend subject tegelijkertijd met God en de Grote Verhalen ten onder is gegaan, kan de kunstenaar blijkbaar slechts authentiek zijn als hij niet alleen zijn medium, maar ook zijn lichamelijke in de meest brede zin van het woord op het spel zet.

In zijn obsessieve aandacht voor de gefragmenteerde en geëxtatiseerde lichamen die zijn filmische blik heeft gevormd, is Kerkhof deels nog erfgenaam van de performancecultuur van de zestiger jaren. Toch kan de nadrukkelijke aanwezigheid van erotische scene's niet helemaal vergeleken worden met de (gefilmde) Aktionen van bijvoorbeeld Hermann Nitsch. Kerkhofs beeldende schriftuur van extatische lichamelijke is voorbij de verkrampde poging om zich in een zich steeds meer versnellende wereld aan het lichaam - het laatste toevluchtsoord van een panische cultuur - als materiële presentie vast te klampen.

Er is weliswaar iets te zeggen voor de stelling dat hij de toenemende vervluchtiging van de wereld - gevolg van een intensivering van de reflectie - wil compenseren met een overdaad aan gewelddadige lichamelijke. Toch getuigt Kerkhofs 'exhibitionisme' eerder van een exces aan reflectiviteit. Zijn pseudo-pornografische auto-erotiek is geen ontkenning, maar het onvermijdelijke gevolg van de hyperreflectieve kwaliteit van zijn films. Niet de persoon met zijn frustraties staat centraal, maar het medium zelf in zijn totale pornografische presentie: "I am the medium and as medium I am the message".

Laten we de al te beladen term 'pornografie' vergeten. Laten we om het methodisch karakter van het (auto)erotisch exces beter tot zijn recht te laten komen voor een term kiezen die Gilles Deleuze ooit gebruikte in een opstel over het werk van Sacher-Masoch: pornologie. Sprekend over Sade en Sacher-Masoch merkt Deleuze op: "Pornologische literatuur is er voor alles op gericht om de taal met zijn eigen grenzen te confronteren, met dat wat in zekere zin een 'niet-taal' is (geweld dat niet spreekt, erotiek die onbesproken blijft)". Als vervolgens 'literatuur' door 'film' en 'taal' door 'beeldtaal' wordt vervangen, en we Deleuzes toevoeging dat deze confrontatie slechts "door een interne splijting van de taal" kan plaatsvinden meedenken, dan wordt duidelijk dat Kerkhofs 'obscentiteiten' een integraal onderdeel zijn van het hyperreflectieve karakter van zijn werk.

Kerkhof filmt geïmmobiliseerde versnelling, inerte levens. Lege levens, zo u wilt. Hoe deze leegte te filmen? Of paradoxaler geformuleerd: hoe deze bewegingsloosheid, deze inertie in gang te zetten in een medium dat in essentie juist het schrijven met bewegingen is? Gegeven deze paradox kan Kerkhofs werk in de bewoordingen van Jean-François Lyotard *acinematisch* genoemd worden: "De acinema", meent Lyotard, "zou gesitueerd kunnen worden aan beide uiteinden van de film, opgevat als het schrijven van bewegingen: dus, extreme immobilisering en extreme versnelling." Hoewel deze twee modaliteiten elkaar lijken uit te sluiten, zijn zij "slechts voor het *denken* (...) onverenigbaar." Op het libidineuze vlak, daar waar de toeschouwer door en van de intensiteit van de beelden beroerd wordt, gaan

versnelling en vertraging naadloos in elkaar over: het exces eist een exponentiële versnelling die door zijn extatische kwaliteit tegelijkertijd immobiliseert.

De trage, slepende, discontinue en diffuse beelden uit *The Return of the Deadman* (1995) Kerkhofs eindexamenwerk naar aanleiding van een pornografische tekst van Georges Bataille, verstommen regelmatig tot tableaux vivants, zoals we deze bij uitstek in het werk van Pierre Klossowski tegenkomen. Dat Lyotard naar de fantasmatische inwerking van deze vertrapte 'perverse' beelden van Klossowski verwijst en Ian Kerkhof een van diens korte beeldsequenties, *La séquence des barres parallèles* (1991) heeft 'verfilmd' berust zo gezien niet geheel op toeval. Deze vertraging tekent zich af tegen een versnelling die door de wederzijdse inwerking van vorm en inhoud, medium en maker, kortom door de hyperreflectiviteit wordt opgeroepen. Lyotard ziet in het werk van abstract-expressionisten als Rothko, Pollock en Newman deze versnelling optreden door de zelfreferentialiteit die de interne, autonome dynamiek van het kunstwerk uitmaakt: bij hen is het beeldend materiaal nog autonoom. De bewuste mishandeling van schilderkunstige middelen werkt door in de ervaring van de kijker. Wil deze het ambivalente genot van de abstracte werken ondergaan dan impliceert dit, om de woorden van Lyotard te gebruiken, "de verwerping van zijn eigen lichamelijke eenheid en de samenhang van zijn bewegingen die de bestaansvoorwaarde daarvoor is: deze kunstobjecten eisen (...) de verlamming (...) van de 'subject'-klant, het uiteenvallen van diens organisme". Als dit tevens een effect van Kerkhofs pornologische acinema is, blijft door deze dubieuze kwaliteit genieten van zijn films een hachelijke onderneming. Niet in het minst omdat de filmer Kerkhof zich bewust oriënteert op dat door moraal en politiek onbewust vooronderstelde, maar openlijk geschuwde gebied waar verkrachting en intimiteit, geweld en gemeenschap - en in artistieke zin: kitsch en kunst - ongemerkt in elkaar overgaan."

Uit: Henk Oosterling, "Snijden in eigen vlees. De pornologische acinema van Ian Kerkhof" in: *Mba Kajere 1*, Amsterdam/Gent 1996, pp. 57/58.