



Het grote niets, met precisie

[Patricia Pisters](#)

In een rustige buitenwijk van Houston staat de Rothko kapel, een klein bakstenen gebouw met een octogonale binnenruimte met op elke wand een monochromatisch doek van de schilder Mark Rothko. In een vierkante vijver voor de kapel weerspiegelt een omgekeerde, puntig gebroken obelisk balancerend op de top van een piramide, een kunstwerk van Barnett Newman dat is opgedragen aan Martin Luther King. Rothko begon in 1964 aan het werk voor de kapel, die vlak na zijn dood in 1971 de deuren opende. Omdat Rothko's monochromatische schilderijen de reputatie hebben om een ongewone ontroering op te wekken vanwege de intensiteit, diepte en zorgvuldigheid waarmee ze zijn gecreëerd, stond een bezoek aan deze kapel al jarenlang op mijn verlanglijst. Afgelopen najaar kreeg ik de kans er heen te gaan.

De kapel is een open plek voor iedereen, ongeacht religie of gezindte, geaardheid, ras of nationaliteit. Bij de ingang liggen een Koran, Bijbel, Thora en het Tibetaanse boek van Leven en Sterven. Onder meer Nelson Mandela en de Dalai Lama bezochten de kapel, en Dervish dansers traden op tussen de kapel en de obelisk. Binnen is er stilte, een lege ruimte met enkel een paar houten banken en een rij meditatiekussens. Tot mijn verwondering zijn de laatste werken van Rothko in de kapel niet kleurrijk, maar sober, bijna zwart, met nuancerings van paarse en bruine tinten, de hand van de schilder zichtbaar in de streken en overgangen. Alles is gereduceerd tot de meest gematigde donkere kleuren, de werken verkennen de grenzen van wat we nog kunnen zien. Ze brengen ons naar de limiet van onze zintuiglijke ervaringen, en openen juist daardoor het oog van de herinnering en de verbeelding, van de onzichtbare, maar niettemin aanwezige dimensies van onze wereld. Lang bleef ik zitten voor deze bijna zwarte schilderijen op witte muren. De doeken ontvouwen een universum van tijd en ruimte. Het is niet alleen een mentale ervaring. Het lijkt alsof alle energie die in de wereld circuleert even langskomt in de kapel, geabsorbeerd wordt in het zwart en vervolgens weer een weg naar buiten zoekt, getransmuteerd in kleine gewaarwordingen, een gedachte, een gevoel, een siddering, opgevangen door een mens op een houten bankje voor een schilderij. In alle soberheid was het een overrompelende en bijna hallucinante ervaring, vergelijkbaar met een trip, al bracht het zonlicht en de ongewoon zinderende oktoberhitte bij het verlaten van de kapel me direct weer terug in het hier en nu. Ik was verwonderd over de kracht van zwart-wit, van stilte, van het grote niets dat alles leek te omvatten.



Figuur 1. Interieur Rothko Kapel in Houston, Texas, Verenigde Staten

De woorden van de filosofen Gilles Deleuze en Félix Guattari, die in hun werk regelmatig refereren aan het werk van Carlos Castaneda, Antonin Artaud en andere fameuze beschrijvingen van ervaringen met psychedelica, kwamen in me op. Deleuze en Guattari markeren de psychedelische ervaring als een ‘perceptie op de grens’ die zich manifesteert in de overgang van dat wat we empirisch kunnen zien, voelen en ervaren en dat wat deze perceptie overschrijdt, transcendentiaal en niet-menselijk is (althans niet als iets dat we fenomenologisch en dagelijks kunnen ervaren). Ook belangrijk is dat deze ervaring van het openen van de wereld naar die andere dimensies niet enkel tijdelijk is, of alleen voorbehouden aan gebruikers van geestverruimende middelen. In hun boek *Mille plateaux / Duizend plateaus* (1980) stellen Deleuze en Guattari: ‘Als het experimenteren met drugs sporen heeft achtergelaten bij iedereen, ook bij niet-gebruikers, dan komt dat doordat we een nieuwe blik op tijd en ruimte hebben gekregen en we zijn geïntroduceerd in een universum van micro-percepties waar moleculaire processen zichtbaar worden.’

In de boeken die hij over film schreef, *L’Image-mouvement (Het bewegingsbeeld, 1983)* en *L’Image-temps (Het tijdbeeld, 1985)* laat Deleuze zien dat zijn interesse in cinema is gebaseerd op de niet-menselijke blik van de camera en cinematografische technieken zoals montage, waardoor ook via niet-psychedelische middelen een andere staat van bewustzijn kan worden bereikt. Sommige filmmakers laten ons een droomwereld zien waarin alles vloeibaar wordt, als in een onderwaterwereld waar planten dansen, mensen als zeedieren bewegen en kleuren door zonlicht op het water worden gefilterd. Andere dringen met hun camera juist letterlijk in de materie, laten in extreme close-up de structuren en atomen van materialen zien, of hanteren juist een vogelperspectief. Ook Marshall McLuhan, de grote mediatheoreticus van de jaren zestig, suggereerde dat er een connectie is tussen technologische media en psychedelica, in de zin dat beide toegang geven tot nieuwe manieren van denken, voelen en kijken voorbij de normatieve en zelfs menselijke maatstaven. In een interview in *Playboy* uit 1969 zei hij dat hallucinogene middelen en psychedelica ons helpen om empathie te voelen voor de diep in onze wezens doordringende elektronische omgeving, een mediaomgeving die hij als een drugsloze trip omschreef.

Minimalisme en abstractie lijken ‘psychedelische technieken’ waardoor ook zonder drugs iets van de onbeschrijflijke psychedelische ervaring kan worden opgewekt. Aldous Huxley

noemde dit in *The Doors of Perception* de kracht van kunst, die soms uitdrukking weet te geven aan het onzegbare. Het is vergelijkbaar met hoe Annie Ernaux in *De Jaren* de verandering van de maatschappij eind jaren vijftig beschrijft. Langzaam maar zeker ontstond er een jongerencultuur, maar in de heersende cultuur mochten jongeren nog niets, 'niet stemmen en niet vrijen en niet eens je mening geven, totdat je bewezen had dat je je had aangepast aan het heersende maatschappijmodel' volgens een strak patroon van studeren, werken, trouwen, kinderen krijgen. Jongeren accepteerden deze kloof tussen 'wat zegbaar was in de maatschappij en ons eigen onzegbare, het was niet een iets wat we konden denken, alleen iets wat ieder voor zich diep van binnen kon voelen als we keken naar *À bout de souffle*.' (p. 72) Maar de beknellende situatie van de jaren vijftig ging over in de onstuimige jaren zestig, waar jongeren een steeds grotere stem kregen, al dan niet geholpen door good en bad trips, uitmondend in het grote generatieconflict en de roep om verandering, emancipatie en 'de verbeelding aan de macht', in Frankrijk samengebond in de demonstraties van mei 1968. In tegenstelling tot de kleurrijke *flower power* esthetiek van de hippieposters met dansende letters en vrolijke bewegende patronen, werd er ook op andere wijze geëxperimenteerd met grenzen van het onzegbare en de perceptie. Bijvoorbeeld in de sobere zwart-wit esthetiek en minimalistische mise-en-scène in de films van Philippe Garrel.

Garrels film *Le Révélateur (De Onthuller, 1968)* geeft op ongrijpbare en onheilspellende wijze uitdrukking aan het gevoel van teleurstellingen over het verloop van de demonstraties in mei '68. Garrel zag de revolutie verzanden in onderlinge strijd en vertrok met een camera en kleine crew naar de bossen van München, waar hij een film maakte met slechts drie personages, in zwart-wit, zonder geluid. Hoewel er tijdens de opnames nogal wat drugs gebruikt werden, speelt dit geen rol in de film: daarin wordt niets geslikt of gesnoven, dat is niet waar het om draait. Het is de film zelf die uiteindelijk de geest verruimt en de deuren van perceptie open zet. *Le Révélateur* is geen gemakkelijke film. Ik zag hem voor het eerst in een speciale voorstelling met mijn studenten onder covid-restricties in een verder leeg en donker theater, het kleine café gesloten en de buitendeuren geopend waardoor de decemberkou voor ventilatie en rillingen zorgde. We keken anderhalf uur in stilte naar drie personages, een man, een vrouw en een kind, die samen een primordiale 'heilige drie-eenheid' vormen, die geen personages van vlees en bloed zijn, maar die eerder als abstracte bewegingen, lichtvlekken en gebaren een andere dimensie aanboren; die het zichtbare en het zegbare van de natuurlijke en gangbare perceptie totaal onderuit halen. Het observeren van deze abstracte figuren die vreemde posities aannemen maar die ons toch iets lijken te vertellen (over wanhoop, over onbereikbaarheid van geliefden, over zorg voor elkaar) was een hallucinante ervaring waarin elke gedachte en elk (lichaams)geluid werd uitvergroot en zich intens en bewust aandiende. Na afloop werd er veel gepraat, vooral over wat we niet hadden gezien en gehoord en toch hadden beleefd, gedachten, gevoelens, herinneringen en andere ervaringen, gedeeld en niet-gedeeld. Het gesprek na afloop was als een 'integratiecirkel' na afloop van een psychedelische trip.



Figuur 2. Filmstill van de openingsscène van *Le Révélateur* (Philippe Garrel, 1968)

De personages in *Le Révélateur* zijn eigenlijk, zoals Deleuze en Guattari het benoemden, ‘orgaanloze lichamen’. Lichamen die zich niet houden aan hoe we gewend zijn ons lichaam op te vatten, bijvoorbeeld door het lichaam als een machine te zien die alles met elkaar moet verbinden of als direct in contact staand met het dierlijke (als in ‘huilen als een wolf’). Net als tijdens een psychedelische trip zoals bijvoorbeeld beschreven door Carlos Castaneda, ervaren we ook als kijkers een ‘dier-woorden’, in het geval van deze film wanneer de personages als opgejaagd wild door een bos rennen, of wanneer ze als een luipaard op handen en voeten door met prikkeldraad omzoomde velden sluipen. Maar een nog abstractere dimensie dringt zich op in de mise-en-scène die bijna geheel bestaat uit geometrische patronen: cirkels, vierkanten en driehoeken. Het kind draait in cirkels rond de man en de vrouw; regelmatig vormt de positie van hun lichamen (en soms alleen hun hoofden) een driehoek, verbonden met onzichtbare lijnen; de kale mise-en-scène is vol met rechthoeken (bijvoorbeeld een deurpost) en vierkanten (zoals de bühne van een theater waarop de ouders een pose aannemen, geobserveerd door het kind).



Figuur 3. Cirkel in de mise-en-scène. Filmstill van *Le Révélateur* (Philippe Garrel, 1968)



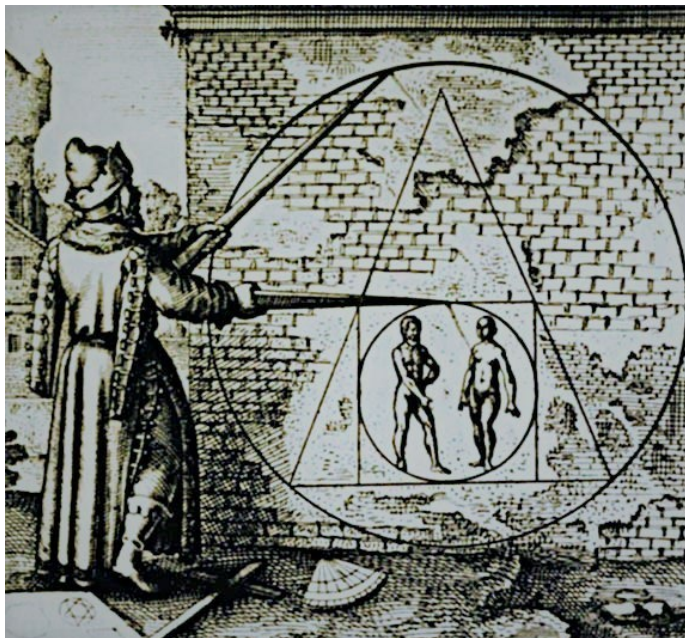
Figuur 4. Driehoek in de mise-en-scène. Filmstill van *Le Révélateur* (Phillipe Garrel, 1968)



Figuur 5. Vierkant in de mise-en-scène. Filmstill van *Le Révélateur* (Phillipe Garrel, 1968)

De drie-eenheid van de man, de vrouw en het kind wordt verdubbeld met de drie-eenheid van de personages, de camera en de toeschouwer. Het kind is degene die direct op de camera reageert en (de filmmaker achter) de camera direct aanspreekt, bijvoorbeeld door te gebaren mee te sluipen door het gras, de camera stopt, aarzelt en volgt dan inderdaad. En regelmatig kijkt het kind door de camera heen, naar de toeschouwer. Deze drie-eenheid wordt gevormd door een camera-bewustzijn, een bewustzijn dat ons tegenwoordig niet eens meer opvalt omdat we voortdurend alles filmen en fotograferen en direct weer de wereld insturen. Maar in 1968 is het kind in de film degene die dit camera-bewustzijn onthult. *Révélateur* betekent onthuller, maar is ook ‘ontwikkelaar’, het woord voor de ontwikkelvloeistof in de zwart-witfotografie. En zo lijkt het kind het enigmatische centrum dat ons iets lijkt te willen vertellen over een ‘psychedelische dimensie,’ het onzegbare wordt voelbaar, de achtervolgingen die tijdens de oorlog in de bossen rond München plaatsvonden hangen nog in de lucht en lijken door de man en de vrouw te zijn opgepakt; de teleurstelling over de nog verse revolutie is voelbaar in de uitgeputte bewegingen, wanhopige omhelzingen; het camera-bewustzijn groeit en verandert onze blik op de wereld.

Maar in cirkels, vierkanten en driehoeken zit nog veel meer besloten, een kosmische dimensie wellicht. Door de nadruk op abstracte geometrische figuren opent de film ook een esoterisch aspect. De drie-eenheid van man-vrouw-kind en camera-personage-toeschouwer, kan in dit opzicht ook worden gelezen als de alchemistische drie-eenheid van lichaam-ziel-geest, belichaamd en gesymboliseerd in de alchemie door zout-sulfer-kwikzilver. De cirkels die het kind trekt, zijn esoterische cirkels die een doorgang vormen naar verborgen wijsheid op de grens van wat we nog kunnen ervaren. Het is niet voor niets dat psychedelische ervaringen worden vergeleken met de alchemistische zoektocht naar de ‘Steen der Wijzen’, die wordt gesymboliseerd als een cirkel, een vierkant en een driehoek. Zoals een zestiende-eeuws alchemistisch handboek van de Rozenkruisers voorschrijft: ‘maak een cirkel rond een man en een vrouw; maak daar dan een vierkant omheen, en daarvandaan een driehoek; omgeef dit alles nogmaals met een cirkel en je hebt de Steen der Wijzen gevonden.’ De man en de vrouw zijn geen echte man en vrouw maar mannelijke en vrouwelijke principes die samen moeten komen in een derde figuur, het ‘filosofische kind’. Het blijft esoterisch, ongrijpbaar, onzegbaar. En toch gebeurt er iets. In al zijn ongemakkelijke minimalisme is *Le Révélateur* een film waarvan de beelden in je gedachten blijven terugkeren en blijven vragen naar nieuwe manieren van kijken, naar een kosmisch perspectief zonder enige romantiek of zweverigheid maar in een minimalistische esthetiek van sober zwart-wit en geometrische patronen.



Figuur 6. Embleem 21 uit het alchemistische boek *Atalanta Fugiens* (Michael Maier, 1617)

Een geheel andere kijk op de psychedelische jaren zestig wordt gegeven door Morgan Quaintance in zijn korte experimentele film *Surviving You, Always* (2021). Net als Garrel en Rothko werkt deze in Londen wonende kunstenaar in een minimalistische, abstracte beeldtaal in zwart-wit. Maar in tegenstelling tot het reduceren van de zintuiglijke ervaring tot kijken naar bijna niets, is *Surviving You, Always* overdonderend door juist drie verschillende registers tegelijk te bespelen: we zien korrelige zwart-witfoto's en bijna abstracte 16mm filmbeelden; in ondertitels lezen we herinneringen van de maker aan zijn tienerjaren in de jaren negentig in Zuid-Londen, met LSD doordrenkte weekenden en een verloren jeugdliefde; en we horen de stemmen van Timothy Leary en Ram Dass die ‘vanuit de jaren zestig’ verheffend spreken over de psychedelische ervaring (‘consciousness is a chemical process’). We zouden hier dus ook van een drie-eenheid kunnen spreken: beeld, geschreven

woord en stem. Slechts enkele foto's uit het persoonlijk archief van de maker en korte bewegende beelden, naast een paar zinnen die jeugdherinneringen ophalen en drie geluidsfragmenten van de guru's van de jaren zestig, afgewisseld met drie muziekfragmenten (een piano sonate, een fragiele zangstem en punk-jazz metal). Maar het is onmogelijk alles te bevatten, ondanks de betrekkelijke eenvoud van de verschillende sporen.

De film moet minstens drie keer worden bekeken en telkens ontstaan er nieuwe inzichten en verbanden. Door de confrontatie tussen de verschillende sporen van beeld, geluid en tekst, worden we als toeschouwers tijdreizigers tussen de jaren zestig van Leary en Ram Dass, de jaren negentig van een jeugd in Zuid-Londen in een multiculturele arbeiderswijk en het heden (de film is gemaakt tijdens de coronacrisis). Wanneer Leary spreekt over de serene meditatie-ruimtes van zijn Castalia Foundation voor psychedelisch onderzoek en de harmonieuze energie waarmee de 'Steen der Wijzen' in de psychedelische trip wordt gevonden terwijl zich 'een netwerk van cellulaire wijsheid' ontvouwt, zien we tegelijkertijd een zwart-witfoto van een mens in een met tekeningen beschilderde kamer, en lezen we dat dit een foto was van Quaintance' veertiende verjaardag, de dag dat hij per ongeluk zijn kamer in brand stak. Ram Dass spreekt over de trip als het begin van een verlangen naar spiritualiteit en hoger bewustzijn, tegelijkertijd zien we een verlaten gebouw waar Quaintance ooit woonde en we lezen dat de acid trip niets verheffends was, al zag hij al trippend (soms zelfs op butaangas) feeën in het bos en aliens opstijgen uit zijn tapijt. Maar het maakte hem en zijn vrienden ook angstig en paranoïde. Hij zag de stenen van zijn appartementsgebouw als een reptielenhuid, de schubben bewogen onder zijn voeten en bereikten zijn handen, die in slangen transformeerden.



Figuur 7. Filmstill van *Surviving You, Always* (Morgan Quaintance, 2021)

Door dit drievoudige aanspreken van onze zintuigen roept *Surviving You, Always* een geheel nieuw perspectief op de geschiedenis en het gebruik van psychedelica op. In een interview voor het International Filmfestival Rotterdam in 2021 vertelt Quaintance dat hij wilde laten zien dat het streven naar spiritualiteit of transcendentie niet slechts is voorbehouden aan de elite (zoals rondom Leary en Ram Dass) maar vele gebruikers kent, die heel verschillende wegen bewandelen. Hij wilde ook laten zien dat het leven van de multiculturele arbeidersklasse in Engeland niet slechts gevat hoeft te worden in rauw realistisch en deprimerend zogenaamd 'kitchen sink drama' maar ook vraagt om verbeelding van innerlijke ervaringen en herinneringen. Wanneer Quaintance in de film over zijn jeugdliefde vertelt ('I loved you before we met,' lezen we bij een foto van een jonge vrouw, waarschijnlijk ergens

in een winkel), stelt Leary dat herinneringen een chemisch proces zijn dat kan worden opgewekt door psychedelica. Het beeld wordt nog abstracter, de camera zoomt nog dieper in waardoor we de textuur van het filmmateriaal bijna voelen, alsof het een huid is die we kunnen aanraken. Het geeft de herinneringen aan de verloren geliefde een enorme intimiteit, alsof de vervaagde jonge vrouw op de foto tot leven komt. Op al deze wijzen experimenteert de film zelf dus met onze perceptie, breekt denkpatronen open en geeft ons verruimende inzichten. Een verloren geliefde blijft onderdeel van ons wezen als een herinnering opgeslagen in onze cellen, een chemische reactie in ons bewustzijn, een foto, een zin blijft bij ons. ‘We kunnen deze herinneringen, ook als ze aan verlies en pijn of angst rappelleren, als een “badge of honour” dragen in ons verdere leven,’ zo zegt Quaintance in het interview. Ook de psychedelische jaren zestig blijven bestaan als een fragment in ons bewustzijn, “*surviving you, always*”. In Quaintance’ zwart-wit-esthetiek en zijn zeer selectieve, precieze gebruik van geluid en tekst komt alles samen en is het, anders dan bij Rothko, niet de leegte en stilte die ons aan het denken zetten, maar zijn het juist de niet-vaststaande verbindingen tussen de elementen die ons bewustzijn verrijken.

In 1962, na de première in New York van *L’Eclisse* (de laatste in zijn zwart-wit trilogie samen met *L’Avventura* (1960) en *La Notte* (1961)) bezocht regisseur Michelangelo Antonioni samen met actrice Monica Vitti het atelier van Mark Rothko in The Bowery. Antonioni zat minutenlang zwijgend voor elk schilderij dat Rothko één voor één liet zien en zei tenslotte dat hij een diepe verwantschap zag tussen zijn zwart-witfilms en Rothko’s monochromatisch gekleurde doeken: ‘jouw doeken en mijn films gaan over niets, met precisie.’ Geïnspireerd door Rothko maakte Antonioni’s zijn volgende films in kleur. In *Il Deserto Rosso* (1964) en *Blow Up* (1966) schilderde hij letterlijk de landschappen, gebouwen en zelfs het gras werd in de juiste kleur groen gespoten om de diepte en intensiteit te krijgen die Antonioni voor ogen had. In *Blow Up* wordt de zoektocht naar de geheimen die besloten liggen in het beeld expliciet gethematiseerd wanneer een fotograaf zijn foto’s telkens verder opblaast om ‘de waarheid’ te ontdekken, een waarheid die net zo ongrijpbaar blijkt als de Steen der Wijzen.

Intense kleurenpaletten, sobere tinten, zwart-witfotografie, of juist het tegelijk aanspreken van veel verschillende zintuigen, de esthetiek van de kunstenaars hier besproken zoeken de grenzen van de perceptie op. Kunst die de grenzen van de perceptie verkent, het grote allesomvattende niets met precisie opent, heeft psychedelische, letterlijk geestverruimende, potentie. Om Marshall McLuhan te parafaseren en te actualiseren: wellicht heeft onze huidige fascinatie voor geestverruimende middelen te maken met de zoektocht naar ‘empathie’ voor diep in ons wezen doordringende veranderingen in onze maatschappij, of het nu gaat om een nieuwe wereldorde waarin emancipatie opnieuw centraal staat, om de klimaatcrises en de afnemende biodiversiteit, die beide vragen om een andere, niet-menselijke perceptie, of om leven in een met kunstmatige intelligentie doordrongen omgeving. En op die manier kan kunst laten zien dat ook de perceptie van de ‘niet-gebruiker’ verandert.

Patricia Pisters is hoogleraar film, media en cultuur bij de afdeling Mediastudies aan de Universiteit van Amsterdam. Haar boek *The Neuro-Image* over film, filosofie en de hersenen verscheen bij Stanford University Press. Haar boek *New Blood in Contemporary Cinema* over vrouwelijke regisseurs en de ‘poetics of horror’ kwam in 2020 uit bij Edinburgh University Press. Zie ook www.patriciapisters.com