

"CANDY DARLING"

Silvia Defrance*¹ en Filip Geerardyn**

*Gravin Johannastraat, 25/bus 201, B-9000 Gent
Tel.: ++/32/(0)9 330 02 75, Silvia.Defrance@Hogent.be
**Vakgroep Psychoanalyse en Raadplegingspsychologie
H. Dunantlaan 2, B-9000 Gent
Tel.: ++/32/(0)9 264 63 57, Filip.Geerardyn@Ugent.be

Dit gesprek vond plaats op 19 maart 2009 naar aanleiding van de vertoning van Silvia Defrances (2009) film *Candy Darling* in Film-Plateau te Gent. Haar film ging een jaar eerder in première en werd sindsdien geselecteerd voor een 40-tal internationale filmfestivals en sporadisch getoond in het circuit van de beeldende kunsten. De afgelopen twee jaar kreeg de film zeven internationale prijzen en één speciale vermelding toegewezen in het internationaal filmcircuit. De belangrijkste daarvan waren: The Special Prize to the Best Short Film at the San Francisco Short Film Festival 2009; Award in the category Direction at The Chicago Short Film Festival 2009; Award in the category Editing at The New York Short Film Festival 2009; Award in the category Best Experimental Film at The European Independent Film Festival (ÉCU) 2009 in Paris. De film werd onlangs ook aangekocht door Canvas en zal spoedig op de Nationale zender uitgezonden worden.

"Camp is a lie that dares to tell the truth"

Filip Geerardyn (F.G.): Mijn eerste vraag gaat uit naar de titel van de film, "Candy Darling". Dat klinkt zo zoet, maar is dit verhaal wel zo zoet? Vanwaar die naam?

1. Drs. in de Kunsten en docente aan de Hogeschool Gent, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK). Haar onderzoek wordt gefinancierd via het Onderzoeksfonds van de Hogeschool Gent.

Silvia Defrance (S.D.): Veel mensen kennen die naam via de entourage van Andy Warhol. Ik ben namelijk opgegroeid met de muziek van onder andere Lou Reed. Zijn song *Candy says* baseerde hij op de travestiet 'Candy Darling' die acteerde in Warhols films *Flesh* (1968) en *Women in revolt* (1971). Die naam heb ik waarschijnlijk onbewust opgeslagen in mijn geheugen. Wanneer ik personages ontwerp – ik vertrok bij deze film van tekeningen – dan bestaan ze voor mij pas wanneer ze een naam hebben. Die naam is dus erg belangrijk, vandaar dat dit uiteindelijk ook de titel is geworden. Ook het lettertype op de pancarte (Fig. 1) is een bewuste keuze en verwijst met die krullen naar iets onvolwassen meisjesachtig, naar een kitscherig sprookje. Beide, de naam en het lettertype, passen perfect bij de evolutie die het hoofdpersonage als vrouw doormaakt.



Fig. 1: Pancarte

Het is inderdaad een beetje dubbel en 'campy'. De naam klinkt, zoals u zelf zegt, lief, maar er zit ook een bitter kantje aan. "Candy" doet denken aan een te klef snoepje en roept spontaan pornoconnotaties op. Deze dubbelheid reikt de kijker al een eerste belangrijke sleutel aan waarmee de film gelezen kan worden. Er schuilt een wrange ironie in de film. "Darling" is dan wel een schatje, iemand die altijd lief is, maar wel ten koste van zichzelf. Dit is althans de manier waarop ze zich aanvankelijk positioneert tegenover haar omgeving.

F.G.: Die ambiguïteit is blijkbaar goed overgekomen. Door Steve Chagollan van *Variety* werd uw film omschreven als een "freudiaans

Alice in Wonderland". Nu is dit laatste sowieso freudiaans, maar men leek er hiermee op te willen wijzen dat uw verhaal eruit ziet als een sprookje, maar dan wel voor volwassenen.

Dat dubbele spreekt ook voortdurend uit de beeldtaal, en wel op verschillende manieren. De kleuren en enscenering bijvoorbeeld scheppen een idyllisch decor – zie de scène waarin Candy aardbeien krijgt aangeboden door haar minnaar – voor een op zijn zachtst gezegd grimmig verhaal. Ik ontwaar die ambiguïteit eveneens in de vermenging van animatie met opnamen van levende acteurs. Zie de geanimeerde, mechanische haan die doorheen de film achter zijn kip aanholt, in contrast met de acteurs van vlees en bloed, die allemaal wat aan overacting lijken te doen...

S.D.: Dat was een bewuste keuze. De overacting voelt hierdoor net als de titel 'campy' aan. Susan Sontag schreef in haar essay "Notes on camp" (1964) dat "camp" staat voor de metafoor van het leven als toneelstuk gekenmerkt door een ironische kwaliteit.² De personages zijn karikaturen die bepaalde aspecten van de menselijke psyche uitvergrooten. Ik zie ze eerder als archetypische figuren dan als karakters die psychologisch uitgediept worden. Van belang is de dynamiek die tussen hen ontstaat en hoe zij zich positioneren tegenover elkaar. Verschillende psychische aspecten worden als het ware verdicht in één en hetzelfde personage. Is de film figuratief dan hanteerde ik toch een bepaalde mate van abstractie. Ik verwijst naar wat Deleuze "figurale abstractie" noemt in zijn studie over de schilder Francis Bacon, *Logique de la sensation* (1981). Dit begrip werd door David Lynch in het medium film verder doorgetrokken, vooral in zijn drie laatste films: *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) en *Inland Empire* (2006). Het begrip verwijst naar een afwijzing van zowel het louter illustratieve als van de pure abstractie, en maakt een esthetiek van de intensiteiten mogelijk, van de krachtprocessen, bijvoorbeeld waar we als kijker vooral zintuiglijk worden aangesproken en niet rationeel.

Dit kan verwarring scheppen omdat de figuratie niet illustratief wordt gebruikt en de beelden dikwijls staan voor andere betekenissen die door de context waarin ze neergezet worden hun ambiguïteit doen gelden: voorbij de eerste lezing van het beeld ligt nog een andere betekenis. Concreet: het lichaam van een acteur fungeert als een medium waar verschillende identiteiten zich kunnen manifesteren die niet

2. Camp (2010) verwijst onder meer naar de esthetische kwaliteit waarbij iets aantrekkelijk wordt door zijn slechte smaak, zoals in het geval van kitsch.

realistisch hoeven te zijn. Net zoals in dromen krijgen we door verdichting in één en dezelfde figuur een gelaagde informatie mee. Die figuur kan een schokeffect teweegbrengen dat we als kijker pas achteraf kunnen plaatsen wanneer we de grotere context van de film zien.

Die figurale abstractie veroorzaakt nu juist de ambiguïteit waarover je het had. Dit is een bewuste strategie die ik hanteer doorheen de film, al ontstaan de beelden spontaan tijdens het creatieve proces. Dit vormt geen contradictie maar heeft te maken met mijn manier van conceptualiseren, van audiovisueel denken in het algemeen.

Hoewel ik zeker put uit mijn persoonlijke ervaring wil ik het louter anekdotische overstijgen. Via het intrapersoonlijke wil ik iets zeggen over de destructiviteit van een collectieve machtsdynamiek. Het gaat over complexe realiteitsbelevingen die ik probeer te vatten in beeld en klank.

Ik wil de toeschouwer zonder woorden naar een plaats voeren, een gevoel van onbehagen teweegbrengen, een ervaring laten delen die niet onmiddellijk te duiden is. Want het is via de ervaring dat we beginnen na te denken, dat we ons vragen stellen en dat we inzicht krijgen in iets dat onuitsprekelijk is. Doordat de toeschouwer in de beleving betrokken geraakt zonder de duiding van de taal, komt het inzicht via de lichamelijke ervaring. Dit is analoog aan de beweging die Candy doormaakt in de film: er gebeurt van alles rond haar, met haar, ze ondergaat dit allemaal onbewust.

De film is zo ontwikkeld dat de toeschouwer mee moet gaan in haar verwarring en proces, en opgenomen wordt in 'een moment', in 'een gebeuren' – in dit geval met een duur van 26 minuten – dat hem overspoelt. Door de confrontatie met extreme kanten van de menselijke psyche, zonder dat deze verklaard worden of gekaderd, wordt de toeschouwer op zichzelf teruggeworpen.

F.G.: Die ambiguïteit ontwaart ik ook in andere aspecten, bijvoorbeeld in het gegeven – dat zeg je ook via een *voice-over* aan het begin van de film –, dat Candy en haar moeder eenzelfde leeftijd hebben – Fig. 2.

S.D.: Inderdaad en dit is nu net een voorbeeld van de figurale abstractie die ik toepas. Het verwachtingspatroon van de kijker ten overstaan van de moeder-dochterrelatie wordt hierdoor doorbroken. Dit is misschien niet realistisch maar daarom niet minder reëel te noemen: de moeder rivaliseert met de dochter, omwille van haar jeugd en haar mogelijkheden, ze gedraagt zich bezitterig en is jaloers op de aandacht die haar dochter krijgt. De visuele invulling geeft precies

weer hoe de moeder zich positioneert tegenover haar dochter en mede daardoor vindt Candy haar eigen plaats niet. Zij is nooit volledig kind geweest en kon daardoor moeilijk opgroeien.



Fig. 2: Candy en haar moeder

F.G.: Men vindt die ambiguïteit ook terug bij de mannelijke figuren. Er is de vader die we herkennen aan zijn fel vertakte horens, en er zijn de minnaars die we wel kunnen onderscheiden doordat zij verschillend geschminkt zijn maar die allemaal vertolkt worden door één en dezelfde acteur. Maar al die mannelijke figuren zijn één en hetzelfde lot beschoren. Ze worden allemaal gecastreed door de moeder – Fig. 3. En ook de verhaallijn is dubbel: er is enerzijds het verhaal van Candy, haar moeder en vader, en haar minnaars, en anderzijds het verhaal van die driftige haan die achter de schichtige kip aanholt, verhaal dat als een soort duiding functioneert van het eerste verhaal...

S.D.: Als je goed kijkt dan zal je zien dat er twee mannelijke acteurs zijn: één oudere man voor de vader – om die reden heeft hij een volwassener gewei – en één voor de minnaars. Door zijn verschijning als 'stokman' wordt de vader met deze laatsten in een reeks geplaatst. Ze worden allen onderdrukt door de moeder. Het publiek kan wel raden dat de vader Daddy Cane zich misdragen heeft en hiervoor afgestraft werd. Nu mag hij enkel nog dienen. Mijn keuze om de minnaars te laten vertolken door één en dezelfde acteur, verduidelijkt dat het om een reeks gaat, om een automatische herhaling. En de kippen veroorzaken natuurlijk extra onrust en beweging en laten ook sporen

na onder de vorm van muterende eieren. Voor mij zijn ze een speelse vertolking van dit automatische, van het dwangmatige van het driftleven, dat door de moeder in de kiem gesmoord wordt. De ontkenning van de seksualiteit creëert rare eieren, die uiteindelijk gevaarlijke bommen blijken te zijn en het erf met de hut doen ontploffen.



Fig. 3: De vader en de minnaars

F.G.: Hoe werd je film tot nog toe onthaald? Heb je je boodschap kunnen overbrengen?

S.D.: De film roept blijkbaar bij iedereen vragen op, het verhaal wordt immers niet gestuurd door dialogen en laat daardoor een meerduidige lezing toe wat minder het geval is bij een film met een klassieke verhaallijn en een meer realistische setting. Ik ben heel aangenaam verrast geweest door studenten van de opleiding Communicatie aan de Hogeschool West-Vlaanderen. Zij focusten niet op de visuele stijl van de film of het genre, of op de montage of techniek van de animatie. Ze bleven bij de inhoudelijke essentie: wat communiceert die film? Hun schriftelijke verslagen resulteerden in een gedetailleerde feedback die je bij een mondeling verslag zelden krijgt. De overgrote meerderheid kon de film heel goed duiden.³

3. Student 1: "Voor mij ligt het accent in deze film op relaties, maar dan vooral seksueel en dubieus getint, cf. de incestueuze relatie tussen Candy Darling en Daddy Cane."; Student 2: "Wat mij vrijwel meteen opviel was de complexe moeder-dochterrelatie. De jaloezie voor de dochter en de controle die de moeder wil behouden, wat vooral werd versterkt door de mannen die ze veranderde in stokken en de make-up die werd uitgeveegd."; Student 3: "Aan de ene kant

Over het algemeen zijn de reacties heel divers. Tijdens de realisatie van de film twijfelde ik erover hoe expliciet ik bepaalde aspecten moest verbeelden om mijn boodschap over te brengen. Ik heb bijvoorbeeld lang getwijfeld over die intro waar ik met behulp van een *voice-over* de onderlinge verhoudingen tussen de personages minimaal schets, om de grootste twijfels, bijvoorbeeld wat betreft de leeftijd, op te vangen. Aanvankelijk ging ik dit niet doen. Sommige mensen vinden de film heel duidelijk, anderen vinden hem onduidelijk. Maar bij velen roept de film sowieso vragen op die blijven nazinderen. Verschillende mensen droomden over de film en sommigen hadden er zelfs nachtmerries over. Dat mensen erover dromen vind ik niet vreemd, de film bestaat immers uit surreële beelden. Maar de film mag volgens mij ook niet gereduceerd worden tot een droombeleving, er is meer aan de hand. Het is een weloverwogen in scène gezette filmische constructie die uiting geeft aan een dynamiek van psychische processen en hun intensiteiten, niet louter een vrije associatie van beelden.

Maar uiteindelijk heb je niet in de hand hoe je eigen werk gelezen wordt. Iedere lectuur wordt gekleurd door een persoonlijk referentiekader, een schilder kijkt dikwijls anders naar film dan een reguliere filmmaker, meestal met een ruimere visie van wat een film kan zijn. Een psycholoog ziet heel andere dingen en wie enkel commerciële films bekijkt zal ambiguïteit in de beeldtaal moeilijk kunnen plaatsen.

F.G.: Maar blijkbaar kwam de boodschap, hoe ambigu ook de beeldtaal, toch goed over?

S.D.: Ja, Raoul Servais, animatiefilmpionier, verwoordde het exact zoals ik het vooropgesteld had. Hij zei me dat er hem "een algemeen gevoel van onbehagen" bekwam bij het zien van mijn film. De emotionele intensiteit die ervan uitgaat wordt door het publiek wel juist aanvoeld.

F.G.: Een heel hoofdstuk vormt mijn inziens de manier waarop de vrouw geportretteerd wordt. Er is enerzijds de moeder die heel castrend is en anderzijds is er Candy, die heel passief overkomt. Het castrerende van de moeder – en men heeft hier geen psychoanalyticus voor nodig –, blijkt uit de manier waarop ze omgaat met Candy's minnaars. Van zodra zij er één bespeurt in de omgeving van haar

vond ik het een gewone film, met situaties die we elke dag tegenkomen. Aan de andere kant is alles in een nieuw jasje gestoken, er zitten veel gevoelens en specifieke situaties in, zoals de taboes en de machtsverhouding tussen verschillende personen."; Student 4: "*Candy Darling* gaat volgens mij over incest, jaloezie en een slechte moeder-dochterrelatie."

dochter, zuigt ze die op in haar stofzuiger, waarna ze hem herleidt tot een 'stokman', wat blijkbaar eerder ook het lot van de vader was. Dit doet ze met hoor- en zichtbaar genot, triomferend.

Candy daarentegen lijkt heel passief tegenover die minnaars, zoals zij aanvankelijk heel gedwee is ten aanzien van haar moeder. Ze ondergaat het allemaal. Die minnaars zien in haar vooral een seksueel object. U stelt haar ook voor als een pop – Fig. 4. En even later wordt de moeder als een pop uit elkaar gehaald. Wat heb je met poppen? Of wat van de vrouw wil je tonen?



Fig. 4: Candy als pop

S.D.: Ik bespeel verschillende registers. Ik overdrijf opzettelijk en ik maak bepaalde dingen grotesk en belachelijk om de wreedheid waarmee de personages met elkaar omgaan in de verf te zetten, intenser te maken. Er is eigenlijk geen contact tussen hen, geen echte communicatie, en er is steeds een negatieve destructieve lading aanwezig. De mensen gaan met elkaar om alsof het om objecten gaat en niet om de delicate wezens die mensen in essentie toch zijn.

Gebeurt dit uit onhandigheid, wreedheid? De moeder is een allesvernietigende kracht die alles opzuigt met haar stofzuiger en die niets mogelijk maakt. Er kan bij haar niets groeien, noch kan er iemand openbloeien, zeker Candy niet. Eerst mishandelde ze de haan al. Daarna werden alle mannen poppen, net als marionetten machteloos gemaakt doordat ze van hun ledematen beroofd werden. De moeder kan niets liefdevol aanraken, is één en al agressie. In de omgeving van

zo'n tiran word je een object. Dat gegeven heb ik visueel weergegeven via verschillende gedaanten van poppen.

Die agressie creëert een onleefbare toestand, een verwrongen situatie. Nooit is er een lief gebaar van de moeder naar Candy toe. Waar Candy zich aan het begin van de film opmaakt, veegt de moeder haar lipstick af, later vernietigt ze de schuilplaats van haar dochter en kaapt ze de minnaars weg. Maar nadat Candy die agressie inderdaad nogal gedwee en passief heeft ondergaan, incorporeert ze deze en handelt er ook naar – Fig. 5.



Fig. 5: De agressie keert zich tegen de moeder

F.G.: Toch maakt Candy een evolutie door in de film...

S.D.: Inderdaad. Candy leeft en evolueert, terwijl de moeder een machine is, een robot die altijd dezelfde negatieve dingen doet. Candy doorloopt een aantal mentale fasen die tevens het verhaal van de film structureren.

Aanvankelijk lijkt het alsof alles Candy overkomt, waarna ze zich terugtrekt op haar nest. Daar beleeft ze een idylle die eigenlijk een nepoplossing is. Ze kan er even op haar gemak zitten maar nooit voor lang. Ze reageert ontwijkend op de man die op haar toekomt, er is geen echte interactie. Dit typeert haar globale houding van hoe ze in het leven staat: ze ontwijkt dingen en er is een diepgewortelde angst.

Er overkomt haar van alles, maar ze begrijpt het niet goed. Slechts langzaam begint er bij haar iets te dagen: "Wat gebeurt hier nu eigenlijk?" Met de laatste minnaar komt er een andere melodie in haar

leven. Ze wordt door hem anders benaderd, en zij maakt een uitnodigend gebaar naar hem toe. Er is een moment van contact en ze geniet zichtbaar daarvan, ze neemt eindelijk deel aan het gebeuren – Fig 6.



Fig. 6: De laatste minnaar

Nadat haar palmboom door de moeder werd omgezaagd, maakt de verkillung waarmee ze aanvankelijk reageerde op de agressie van de moeder, plaats voor de woede die ze nu durft uiten. Ze berooft de moeder van haar hoed – symbool van haar autoritaire status – en haalt haar moeder uit elkaar. In haar waanzin overschrijdt Candy een grens waarmee ook haar minnaar geen raad weet.

Dan is er de dansscène met de vader. Het blijft een beetje in het midden of dit nu een droom is, een fantasie, een terugblik dan wel 'echt'. Ze blijft gehavend en verward achter, waarna dat vreemde schepsel geboren wordt – Fig. 7. Dat schepsel kan voor veel dingen staan, het is een archetypisch beeld. Net als de Medusa vindt deze wriemelende ginsengwortel aansluiting bij het beeld van de Mandragora, *the plant of the witches*, een oerbeeld dat de angst voor het monster, of voor het mismaakt kind in zichzelf verbeeldt. Candy kan er in ieder geval niet voor zorgen, ze kan er zelfs niet naar kijken en heeft er alleen afgrijzen voor.

Candy wijst deze incestueuze vrucht volledig af en belandt in een rouwproces waarbij ze bijna identiek wordt aan haar moeder. Deze metamorfose geef ik visueel weer in haar 'op slot' geschminkte lippen – cf. de afbeelding op de kaft. Ze neemt net als eerder haar moeder

plaats op een troon – het is wel een scheefgezakte troon –, ze probeert een positie te handhaven en heeft nu ook die scepter in haar hand. De muziek vertoont meer en meer dissonanten, waarmee ik weergeef dat Candy mentaal helemaal vervreemdt van zichzelf – Zie kapt en Fig. 8.



Fig. 7: Het kind



Fig. 8: Metamorfose

Ze kan niets aanvangen met dat schepsel, een deel van haar dat huilt en om aandacht vraagt. Ze kan er niet liefdevol mee omgaan en

tracht het te negeren. Uiteindelijk ontploffen de eieren en alles wordt vernield. De troon valt om en Candy sterft een psychische dood, gaat door een catharsis om dan te ontwaken in een andere bewustzijnstoestand. Ze krijgt contact met haar omgeving, en gaat de confrontatie aan met zichzelf en met die ongezonde vrucht. Ze herwint haar empathie en begraaft met de baby ook dat deel van zichzelf dat ze eerder niet kon aanvaarden. Alles is voorbij en er is voor haar een nieuw begin mogelijk. Daarom koos ik hier voor een wit kleurenpalet: er is licht aan het eind van de tunnel.

F.G.: In uw film treedt je zelf op als actrice...

S.D.: Als animator dient men zich net als een acteur in te leven in een verhaal en in de personages om dit alles daarna in een beweging te vertalen. Wanneer je de scènes hebt uitgetekend aan de hand van een *storyboard* heb je ze al inwendig geacteerd. Aangezien ik de film op die manier 'visueel' geschreven heb, was de stap om zelf te acteren niet zo groot voor mij. Bij mijn getekende animaties zat ik soms in de knoei met de lichaamshoudingen en bij wijze van research liet ik mezelf filmen door een vriend. Ik had daar zoveel plezier in dat we beslisten om met liveopnamen te werken. Wanneer ik daar nu op terugblik dan was het wel degelijk iets dat ik lichamelijk wou ervaren. Het is een verhaal zonder woorden en ik voelde de behoefte om dit fysiek uit te beelden. Het materiaal waarvan ik vertrok lag nu eenmaal dicht bij mijn persoonlijke beleving.⁴

F.G.: Staat er een nieuw project op stapel?

S.D.: Jawel. Veel wil ik daar nog niet over kwijt maar ik neem wel de thematiek van de vrouwelijke identiteit daarin mee.

F.G.: Welke invloeden bespeurt u zelf in *Candy Darling*?

S.D.: Vooreerst zie ik de invloed van een aantal cineasten. Ik studeerde animatiefilm aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) te Gent en Raoul Servais' *Harpya* (1979) was de eerste auteursfilm binnen het medium animatie die ik zag. Daarin mengt Servais *live-action* met andere elementen en met grafische decors. Die hybride technieken die hij gebruikt, trokken mij toen al aan en zijn mij bijgebleven.

4. Het thema van de film wordt gerealiseerd door zelf te acteren in de film. Men kan hier spreken van film als een proces van zelfrealisatie. De feministische filmtheoretica Alison Butler (2005: 62) verwoordt dit gegeven als "avant-garde self-inscription" die gestuurd wordt door autobiografische impulsen. Ze verwijst voor dit fenomeen naar de Amerikaanse avant-gardefilms, waar filmmaaksters zich voor het eerst op die manier manifesteerden als reactie tegen de Hollywoodfilm. Maya Deren met haar film *Meshes of the Afternoon* (1943) was één van de pioniers.

Verder denk ik aan Jan Svankmajer die eveneens een specialist is in het combineren van *live-action* met objectanimatie. Voor zijn *Alice* (1988) – *Alice in wonderland* is trouwens nog steeds mijn absolute lievelingsverhaal –, maakte hij bijvoorbeeld gebruik van echte poppen. Komt daar ook bij dat men met die mengtechniek makkelijker een langspeler kan maken, zoals bij Svankmajer wel vaker het geval is, dan wanneer men zich beperkt tot animatie. Bij hem vond ik naast de poppen uit mijn jeugd tevens het sprookjeselement terug, maar dan weergegeven in een organische beeldtaal, met heel veel tactiele elementen.

Toen ik in 1994 mijn eigen film concipieerde, had ik van meet af aan de idee van een vreemd wezentje dat wordt geboren, een ginsengwortel met een gezichtje. Pas later kwam Svankmajer met zijn film *Little Otik* (2000), gebaseerd op een folkloreverhaal, en waarin een echte wortelstronk voorkomt. Dat element duikt ook op in *Pan's Labyrinth* (2006) van Guillermo del Toro. Het lijkt wel een archetypisch beeld te zijn – Fig. 9. In het verlengde hiervan noem ik tevens *Street of Crocodiles* (1986) van de Brothers Quay, die qua technieken dicht aanleunen bij Svankmajer, al scheppen zij een heel ander universum – minder grotesk, minder zwarte humor, minder bruut.



Fig. 9: Ginsengwortel

Mijn favoriet David Lynch mag ik hier zeker niet vergeten. Zijn film *Eraserhead* (1976) zag ik toen ik achttien was en daarin komt

ook al zo'n vreemd wezentje voor, terwijl *Blue Velvet* (1986) staat voor het contrast tussen enerzijds het idyllische, de mooie façade met daaronder de wereld der driften die soms naar het perverse neigt. Ik hou ook erg van zijn latere techniek in *Inland Empire* (2006) waarbij hij digitale textuur en extreme kleurenpaletten verheft tot een hedendaagse esthetiek.

Verder denk ik hier aan het werk van Alejandro Jodorowsky met zijn heftige surrealistische beelden die een hybride mix van mystiek en religieuze provocatie vormen. Daarin herken ik het trauma, het waanzinnige en het mythische, het thema van de mens die tijdens zijn leven een spirituele weg aflegt – zie zijn cultfilms *El Topo* (1970) en zijn *Santa Sangré* (1989).

Van Buñuel is mij altijd het beeld bijgebleven uit *Belle de jour* (1966) van Cathérine Deneuve die borduurt – Fig. 10. Vandaag heeft dat iets archaisch, een vrouw die aan het borduren is, gedwee en onderdanig, maar ik vind het ook een heel mooi beeld. Voor mij ademt dit dezelfde vredige sfeer uit als het beeld van Candy op haar palmboom. Er is tussen beiden een verwantschap qua innerlijke gemoedstoestand, beiden zitten te genieten in hun eigen wereldje.



Fig. 10: Cathérine Deneuve in *Belle de jour*

Ook David Cronenberg hanteert hybride technieken, denk maar aan *Naked Lunch* (1991), een film over een verslaafde wiens hallucinaties versmelten met de 'werkelijkheid'. Die technieken staan hem toe om

binnen en buiten, het virtuele en het reële, het interne en het externe als een eenheid te presenteren. Zijn werk wordt dan ook ondergebracht bij het *body horror* of *venereal horror* genre. Deze genres verkennen de diepgewortelde angst van mensen voor lichamelijke transformatie en infectie. Op die manier verweeft Cronenberg het psychologische met het fysieke.

Een beeld dat ik al heel lang met mij meedraag is dit van de blik van Lillian Gish in een scène uit *The Wind*, een stille film van Victor Sjöström uit 1928 – Fig. 11. Ik hou eigenlijk wel van die overdreven mimiek en die pathetiek die uitgaat van stille films. Het is er altijd wat over maar dat expressionistische spreekt mij erg aan.



Fig. 11: Lillian Gish in *The Wind*

In de tactiele kwaliteiten van de beelden schuilen echter nog meer verwijzingen. Zo voeren de *glossy look* en de schmink van de personages terug naar de hedendaagse reclame en duiden op de schone schijn waarmee de maatschappij het driftleven aan banden legt. Dit *glossy aspect* staat in contrast met het viscerale van natuurlijke texturen van een aantal attributen – de stamper van de moeder, de pot en de

tafel, de eieren – het viscerale dat voor mij refereert aan onder andere Ana Mendieta. Deze kunstenares verbindt in haar performances haar lichaam met de aarde, om de band met het universum te herstellen, wat tevens haar aversie tegenover het beeld van de vrouw als object uitdrukt – Fig. 12.



Fig. 12: Ana Mendieta, *Arbol de la vida - Tree of Life* (uit *Silueta*), 1976

Uit de schilderkunst noem ik Goya en Bosch. Goya omwille van de waanzin, het duivelse, het satirische, zijn belichting ook van het lelijke en het donkere in de mens. Bosch omwille van de surreële wereld die hij schiep.

Tot slot noem ik nog graag het werk van de fotograaf Joel-Peter Witkin. Met complexe tableaux zet hij een morbide wereld neer met thema's zoals de dood, lijken, outsiders, misvormde mensen, etc. waarbij hij ook lichamen bewerkt, beschildert en zelfs mutileert.

F.G.: Dank u!

Bibliografie

- A. Butler (2005), *Women's Cinema, The Contested Screen*, London, Wallflower.
Camp (2010), <http://www.wordiq.com/definition/Kitsch>, retrieved: 10 november 2010.
S. Defrance (2009), <http://www.candydarling.be>
G. Deleuze (1981), *Logique de la sensation*, Paris, Seuil.
S. Sontag (1967 [1964]), "Notes on camp", *Against Interpretation: and Other Essays*,
New York, Octagon Books, pp. 275-292.