

Luc Tuymans : im dunklen Weltteil : zu Luc Tuymans' neusten Bildern = in the dark regions of the world : Luc Tuymans' recent paintings

Autor(en): **Reust, Hans Rudolf / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 60: **Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans**

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681203>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Im dunklen Weltteil

I.

«Mwana Kitoko, The beautiful White Man.» So nannten die Völker Kongos ihr Staatsoberhaupt, König Baudouin von Belgien. Luc Tuymans hat ihn gemalt, wie er Mitte der 50er Jahre in blendend weisser Marineuniform die kleine Treppe eines Flugzeugs herabsteigt, ein klein wenig zu steif für seine elegante, schlanke Gestalt, die Hand fest um den Degen geklammert, die Augen durch eine Sonnenbrille geschützt und versteckt, zudringlichen Blicken entzogen. Das Bild Baudouins, MWANA KITOKO (2000), zeigt einen grossen Auftritt in grosser Helle, der zwischen medial inszenierter Blendung und tropischem Licht oszilliert. Die dunklen Brillenaugen geben der Figur etwas Insektenhaftes. Damit erfährt die klassische Form des Monarchenporträts eine subtile Brechung, ähnlich den Darstellungen der spanischen Granden bei Goya. Der Aufteilung des Hintergrunds folgend, wird Baudouins langer Körper in kleine, wie Kuben gemalte Segmente geteilt, als könnte sich jede Partie dieser Malerei auch gegen die anderen verselbständigen. Die Einheit der Gestalt steht in Spannung zu ihrer Auflösung in eine malerische Gliederung.

In Tuymans' Werk erschliessen sich weitere Bedeutungsschichten eines Bildes oft durch den genau konzipierten Kontext der ersten Ausstellung. Viel-

fach sind es die räumlichen Bedingungen, die eine bestimmte Anzahl und Konstellation von Werken verlangen. Schon beim Malen besteht eine präzise Vorstellung davon, wie die einzelnen Bilder allein, untereinander und im Raum ihrer ersten Präsentation operieren werden. Im jüngsten Zyklus für die Galerie David Zwirner in New York steht dem ganzfigurigen Porträt des Monarchen unter anderem das leicht kleinere Dreiviertelporträt eines schwarzen Mannes gegenüber. Ein wenig von der Seite in das schmale, hohe Bildfenster gewendet, tritt dieser nur mit Lendentuch und Turban bekleidete, dunkel glänzende, muskulöse Körper unerwartet aus der Finsternis auf, wie ungebeten: «In der Ferne waren undeutlich die schwarzen Schatten von Menschen zu sehen, die dem dunklen Waldrand entlanghuschten, und nahe am Fluss, in der Sonne, standen zwei Bronzefiguren mit riesigen Speeren in den Händen und phantastischen Kopfbedeckungen aus gefleckten Fellstücken, kriegerisch und bewegungslos wie Statuen.»²⁾ Etwas beklemmend Fremdes liegt auch über Tuymans' Figur, als wäre sie nicht ganz lebendig. Das Bild trägt den Titel STATUE (2000) und wurde tatsächlich nach einer Dekorstatue gemalt, die mitten im Serviceteil eines Antwerpener Restaurants steht. Die Gipsfigur ist etwas kleiner als lebensgross. In ihrer lackierten Oberfläche glänzt das verhaltene Raumlicht. Erst die Malerei verleiht dieser Statue

HANS RUDOLF REUST ist Kunstkritiker und lebt in Bern.

ZU LUC TUYMANS' NEUSTEN BILDERN

Mein Projekt ist ein Bemühen darum, den kritischen Blick vom rassischen Objekt zum rassischen Subjekt zu wenden; von den Beschriebenen und Imaginierten zu den Beschreibenden und Imaginierenden; von den Dienenden zu den Bedienten.
– Toni Morrison¹⁾

jenen Körper, der sich beunruhigend zwischen Erstarrung und Belebung bewegt. Lebendig wird er schliesslich durch die Projektionen eines weissen Publikums. Animiert durch Sport-Erfolge oder Hip-Hop schwankt seine Verklärung des schwarzen Körpers zwischen Erotisierung und Dämonisierung.

Auch in der künstlerischen Wahrnehmung von Weissen bleiben schwarze Menschen meist anonym, wie die Gestalten, die in der angeführten Passage von Joseph Conrad namenlos aus dem Dunkel auftreten und wieder im Dunkel verschwinden. Die Lippen in der Grösse überhöht, der Blick «wilder» gemalt, und schon werden Phantasien wach. Luc Tuymans geht mit seinem Bild direkt auf diese Stereotype ein. Er geht aber auch einen Schritt weiter, indem er die Figur nicht als passive Projektionsfläche malt, sondern sie aktiv werden lässt. Während der König durch die Malerei anonymisiert wird, erhält der namenlose schwarze Mann eine Identität: Er wirft einen forschend fordernden Blick zurück auf die Voyeure.

II.

Die Gegenüberstellung dieser beiden Porträts schafft einen unmittelbaren Bezug zur belgischen Kolonialgeschichte im Kongo, die durch jüngste Publikationen in Belgien selber aus dem Dunkel ihrer

Verdrängung geholt wurde.³⁾ Zwischen den Berliner Afrika-Konferenzen von 1885 und 1906 wurde im Kongo-Freistaat ein Genozid verübt, dem gegen zehn Millionen Menschen durch Mord, Hunger und Krankheiten zum Opfer fielen. Es gehört zu den zynischen Lehrstücken staatlicher Medienarbeit, dass Leopold II. unter dem Vorwand geographischer Forschung und der philanthropischen Behauptung, den Sklavenhandel zu unterbinden, eines der brutalsten Systeme von Zwangsarbeit einrichten und über Jahrzehnte aufrechterhalten konnte. Durch Folter, Geiselnahme von Frauen und Kindern und durch gezielte Massenmorde wurden die einheimischen Völker zu einer exzessiven Suche nach Elfenbein, später nach Kautschuk – für die Reifen der einsetzenden Autoindustrie – gezwungen.

Ein Leopardenfell breitet sich als eine Textur dunkler Punkte über die Leinwand aus. In den rhythmisch sich versammelnden und auseinander driftenden Pinselspuren präsentiert die Malerei ihre eigene Haut, und allein das rasch lesbare Motiv deutet an, dass es hier nicht um tachistische Malerei, sondern um gemalte Flecken geht. Der Blick zerstreut sich entlang der bemalten Oberfläche von LEOPARD (2000), um sich über das Motiv unvermittelt in einen Illusionsraum zu wenden. Fasziniert bleiben wir an einzelnen Punkten hängen, driften ab, um doch nicht loszukommen. Tiefe Schatten und wärmendes

NEUSTEIN
LUC TUYMANS

NEUSTEIN
LUC TUYMANS

LUC TUYMANS,
MWANA KITOKO, 2009,
oil on canvas, 81 7/8 x 37 7/8" /
Öl auf Leinwand, 208 x 90 cm.
(PHOTO: FELIX TIRREY)

NEUSTEIN
LUC TUYMANS



Licht liegen über dem ausgebreiteten Fell, dabei scheint es sich der Wahrnehmung zu entziehen, als wäre es nur der eingezoomte Bereich einer umfassenderen Szenerie, die wir nicht überblicken, nie kontrollieren können. Im scharfen Ausschnitt von Tuymans' Bild wird das Fell von zwei schwarzen Händen, die oben links eben noch zu sehen sind, vor einem wartenden König ausgelegt, dessen Füße knapp in die rechte obere Bildecke hineinragen. Afrikanische Herrscher trugen Leopardenfell als Machtsymbol an der Mütze. Baudouin lässt sich das Fell mit der Anspielung auf einen roten Teppich auslegen, um sich als König über zwei Kulturen zu legitimieren. Der Völkermord, der seine Macht begründet hat, lässt das kolonialisierte Herrschaftssymbol zum Indiz für westlichen Kannibalismus werden. Das abgezogene Tierfell erinnert daran, dass die «Zivilisierung» des «dunklen Weltteils» zu den dunkelsten Seiten einer aufgeklärten Zivilisation gehört.

Die Werkgruppe zum Kongo schliesst bei Tuymans' Auseinandersetzung mit dem Holocaust an und damit bei der Darstellung des Unvorstellbaren. So wenig wie der leere Raum von GASKAMMER (1986) das Geschehene fasst, so wenig zeigt ein Fell oder das Porträt einer Statue die verdrängte Geschichte. Erst mit dem Bewusstsein dessen, was das Bild nicht zeigt, werden Dimensionen des Grauens spürbar. Die Malerei kommt, wie jedes Gedächtnis, stets zu spät und zu früh. Sie vermittelt zwischen dem uneinholbaren Moment der Vergangenheit und einer Reflexion, die ihr erst entspringt. Luc Tuymans' Bilder zeigen diese Medialität, indem sie Elemente der medialen Vorlagen aufnehmen, nach denen sie gemalt wurden: die Flüchtigkeit und das Licht von Photopapieren, Film- oder Videostills. Mehrere Werke aus dem aktuellen Kontext sind in der Tat nach ausgewählten Standaufnahmen aus einem Film über Baudouins Staatsbesuch im Kongo entstanden. Unschärfen, Unkenntlichkeiten, Auslösungen und ein filmischer Fokus öffnen jene Lücken im Bild, bei denen die Erinnerung der Betrachtenden einsetzt.

Luc Tuymans' Werk gilt bis heute als vorwiegend «psychologisch», von Schock ist die Rede, von Terror. Dabei wird seine konzeptuelle Arbeit übersehen, die auf einem spezifisch europäischen Bewusst-

sein über die historische Bedingtheit psychischer Vorgänge beruht. Bereits in früheren Werkgruppen hat er sich offen mit politischen Verhältnissen auseinandergesetzt: in «Heimat» (1995), einer Ausstellung in der Galerie ZENO X in Antwerpen, welche direkt auf die wachsende Präsenz des rechtsradikalen Vlaams Blok in Antwerpen einging; oder mit «Heritage» (Erbe, 1996) bei David Zwirner in New York, einer Beschäftigung mit der amerikanischen Geschichtskonstruktion aus europäischer Perspektive. Die historisch-politische Dimension der jüngsten Arbeiten wird offensichtlich mit LUMUMBA (2000), dem Porträt Patrice Emery Lumumbas (1925–1961), des ersten frei gewählten Ministerpräsidenten der unabhängigen Republik Kongo, der nach wenigen Monaten im Amt von einer durch den Westen unterstützten Bewegung um Mobutu ermordet wurde. Tuymans schliesst damit an eine aktuelle Diskussion in Belgien an, die durch jüngste Studien über die Verwicklung des belgischen Staates, der CIA und der Vereinten Nationen in die Ermordung Lumumbas ausgelöst wurde.⁴⁾

Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang an den fünfzehnteiligen Zyklus der RAF-Bilder von Gerhard Richter: 18. OKTOBER 1977 (1988). Während Richter mit seinen Bildern explizit eine kathartische Wirkung der Malerei erreichen wollte – «Trauer und Mitleid» anstelle des «Entsetzens»⁵⁾ –, sucht Tuymans die Blossstellung des Unausgesprochenen, den ideologieskeptischen Schnitt ins Bewusstsein, der die Fragen an die Geschichte wie an die Malerei ohne Distanzierung durch Trauerarbeit offen hält.

Drei Tage nach Lumumbas Ermordung haben belgische Söldner seine Leiche ausgegraben und in einem Säurebad aufgelöst, wobei einer von ihnen später gestand, drei Zähne seines Opfers persönlich aufbewahrt zu haben. Die weissen Handschuhe mit den Zähnen werden in Luc Tuymans' Malerei zum Punktum eines traumatisierten Gedächtnisses. Der Genozid bleibt undarstellbar. Tuymans versucht sich denn auch nicht an den Bergen von abgehackten Händen, die in der weltweiten Kampagne gegen die belgische Kolonialherrschaft um 1900 zum Symbol für das Menschheitsverbrechen geworden waren. Er malt kleinste, scheinbar nebensächliche Momente, die das individuelle Gedächtnis unvorberei-

tet treffen und sich darin festsetzen. Die Paranoia der Mörder, die zur Auslöschung von Lumumbas Leiche geführt hat, erfasst die Malerei.

III.

Politisch sind die Kongo-Bilder nicht zuletzt, weil sie in den aktuellen Diskurs um Kunst aus Afrika in den internationalen Grossausstellungen eingreifen. Dieser Diskurs spielt sich im Kontext der neusten ökonomischen Globalisierungswelle ab und spiegelt ihre Widersprüche. Der Fokussierung auf das Verschwinden aller traditionellen Differenzen durch Migration und globale Kommunikation steht die Forderung nach neuen, an den ökonomischen Differenzen kritisch geschärften kulturellen Identitäten gegenüber.

Luc Tuymans führt mit seiner jüngsten Werkreihe eine Differenz in der westlichen Wahrnehmung ein. Seine Bilder geben nicht vor, über oder stellvertretend für Afrika zu sprechen. Indem er sich ausschliesslich seiner eigenen belgischen Geschichte zuwendet, entgeht er der Gefahr einer Romantisierung des dunklen Unbekannten, wie sie die Kunst aufgeklärter Weisser durchzieht. Unter dem Titel «Romancing the Shadow» hat Toni Morrison die amerikanische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts untersucht. Sie zeigt auf, wie weisse Autoren ihre eigenen Identitätskonflikte und Befreiungsphantasien auf eine spezifische Konstruktion von «Schwarzsein» übertragen haben: «Die schwarze Sklaverei bereicherte die kreativen Möglichkeiten des Landes. Denn in jener Konstruktion von schwarzer Hautfarbe und Sklaverei liess sich nicht nur das Nicht-frei-Sein finden, sondern auch, in der dramatischen Polarität, die durch die Hautfarbe entsteht, die Projektion des Nicht-Ichs. Das Ergebnis war eine Spielwiese für die Phantasie. Aus dem kollektiven Bedürfnis, innere Ängste zu verbinden und äussere Ausbeutung zu rationalisieren, entstand ein amerikanischer Afrikanismus – ein künstliches Gemisch aus Dunkelheit, Anderssein, Beunruhigung und Begehren, das ausschliesslich amerikanisch ist. (Natürlich gibt es auch einen europäischen Afrikanismus mit einem Gegenstück in der Kolonialliteratur.)»⁶⁾

Luc Tuymans betreibt mit seiner Malerei die Demystifizierung dunkler Stellen in der eigenen Wahr-

nehmung. Die Überhelle, die sich in vielen seiner Bilder bis zur verletzenden Blendung steigert, erweist sich hier als eine Absage an das verklärende Pathos des Schattens. Undarstellbar ist nicht, was der Erhellung entzogen bleibt, sondern was sich einer übergreifenden Konstruktion von «Geschichte» verweigert. Kunst dient nicht der globalen Erhärtung von Fakten; eher stellt sie sich einem partikularen «Gedächtnis», das nicht zur Ruhe kommt. Die höchste Statik des Bildes ist in Tuymans' Malerei keine Festlegung von Inhalten, vielmehr eine Fixierung des Denkens auf virulente Punkte. Zwischen den einzelnen Werken in der Konstellation der Kongo-Bilder beginnt die Erhellung eines «dunklen Weltteils» in Europa.

1) Toni Morrison, «Beunruhigende Krankenschwestern und die Freundlichkeit der Haie», in: Toni Morrison, *Im Dunkeln spielen: Weisse Literatur und literarische Imagination*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 125.

2) Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*, Haffmans Verlag, Zürich 1992, S. 117.

3) Vgl. Adam Hochschild, *Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der grossen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen*, Klett-Cotta, Stuttgart 2000.

4) Ludo de Witte, *De moord op Lumumba*, Van Halewyck, Leuven 1999. Französische Fassung: *L'assassinat de Lumumba*, Karthala, Paris 2000.

5) Gerhard Richter im Gespräch mit Jan Thorn-Prikker, in: *Par-kett* Nr. 19, 1989, S. 129ff.

6) Toni Morrison, «Vom Schatten schwärmen», in: Toni Morrison, op. cit., S. 65.



LUC TUYMANS, LUMUMBA, 2000, oil on canvas, 24½ x 18⅛" / Öl auf Leinwand, 62 x 46 cm.



LUC TUYMANS, LEOPARD, 2000, oil on canvas, 56 x 50 $\frac{3}{4}$ " / Öl auf Leinwand, 142 x 129 cm. (PHOTOS: FELIX TIRRY)

In the Dark

Regions of the

World

My project is an effort to avert the critical gaze from the racial object to the racial subject; from the described and the imagined to the describers and imaginers; from the serving to the served. — Toni Morrison¹⁾

I.

“Mwana Kitoko, The beautiful White Man.” Thus did the people of the Congo address their sovereign, Baudouin, king of the Belgians. Luc Tuymans painted him descending the narrow stairs of his airplane in the mid-fifties, wearing an immaculate white Navy uniform, looking just a little too stiff for the elegance of his slim figure, one hand firmly grasping his sword, his eyes hidden behind sunglasses to protect them from the sun and the intrusive gaze of others. The painting of Baudouin, *MWANA KITOKO* (2000), shows a grand entrance in bright light that oscillates between the dazzling effect of a media event and the light of the tropics. The dark lens gives the figure an insect-like appearance. The classical portrait of royalty is thus subtly undermined, like Goya’s paintings of Spanish grandees. Following the composition of the background, Baudouin’s tall figure is divided into small segments, painted like cubes, as if each part of this painting could become independent of all the others. The unity of design is played off against this disintegration into painterly segments.

HANS RUDOLF REUST is an art critic and lives in Bern.

In Tuymans’ oeuvre, a painting often acquires additional layers of meaning through the precisely devised context of its first exhibition, frequently involving spaces that require a certain number and combination of works. Even while painting, Tuymans often has a precise notion of how the picture is to operate alone, together with others, and in the room where it is first to be presented. In his most recent cycle for the David Zwirner Gallery in New York, the full-length portrait of the monarch is placed—among others—opposite a slightly smaller three-quarter portrait of a black man titled *STATUE* (2000). The dark, shiny muscular body, clothed only in a loincloth and a turban, suddenly emerges from the darkness at a slight angle in the narrow, tall window of the picture, as if unbidden: “Dark human shapes could be made out in the distance, flitting indistinctly against the gloomy border of the forest, and near the river two bronze figures, leaning on tall spears, stood in the sunlight under fantastic head-dresses of spotted skins, war-like and still in statuesque repose.”²⁾ Something oppressively alien also overlays Tuymans’ figure, as if it were not quite alive. The subject was in fact painted from a mannequin

LUC TUYMANS' RECENT PAINTINGS

HANS RUDOLF REUST

II.

standing in the middle of a restaurant in Antwerp. The plaster statue is not quite life-size; the subdued lighting bounces off its high-gloss surface. Only through the painting does the statue acquire a body that moves between disturbing rigidity and animation. It finally comes to life through the projections of a white viewing public. Animated by athletic successes or hip-hop, the transfiguration of the black body communicates a mood of both erotic and demonic effect.

Even in the artistic perception of whites, black people generally remain anonymous, like Joseph Conrad's nameless shapes that rise out of the darkness and sink back into it again. The lips exaggerated in size, the gaze painted to look even more "savage," and already our imaginations run wild. Luc Tuymans aims directly at these stereotypes in his picture. But he also goes a step further by not painting the figure as a passive surface of projection but rather making it active. While the king has been made anonymous through the painting, the nameless black man acquires an identity: he casts a scrutinizing and challenging look back at the voyeurs.

These two portraits in juxtaposition allude directly to the colonial history of the Belgian Congo, which recent publications have drawn out of the darkness of its long suppression.³⁾ Between the Berlin West Africa Conference of 1885 and the year 1906, genocide, perpetrated in the Congo Free State, cost the lives of some ten million people through murder, famine, and illness. It is one of the most cynical lessons of governmental media control that Leopold II succeeded in establishing and maintaining for decades an inconceivably brutal system of forced labor under the pretext of geographical exploration and the philanthropic claim of putting an end to the slave trade. The native population was coerced into excessive exploitation of ivory and later of rubber for the tires of a nascent automobile industry by means of torture, taking women and children hostage, and deliberate mass murders.

A leopard skin spreads out across the canvas of *LEOPARD* (2000) as a texture of dark dots. As the brushstrokes rhythmically converge and drift apart, the painting acquires a skin of its own, and the legible motif is already enough to indicate that the painting is not tachist in nature but consists of painted

spots. The gaze strays along the painted surface, but is then abruptly diverted into spatial illusion through the motif. Fascinated, the gaze is arrested by single spots, begins to drift away but cannot escape. Deep shadows and warming light quicken the flat skin but it seems to elude perception, as if the canvas were only a detail in close-up of a much larger scene that we will never see in its entirety and much less control. In Tuymans' distinctly cropped painting, two black hands that can just be seen at the upper left edge of the painting are spreading out the skin in front of the waiting king, whose feet barely reach into the upper right corner of the picture plane. African potentates once wore leopard skin caps as a symbol of power. Baudouin has the skin laid out like a red carpet, in order to legitimize his position as the king of two cultures. The genocide upon which his rule is based transforms the colonial symbol of domination into an index of the cannibalism of the West. The skinned animal reminds us that "civilizing the dark regions of the world" belongs to the darkest moments of enlightened civilization.

The group of works on the Congo leads into Tuymans' treatment of the Holocaust and therefore into the representation of the unthinkable. The empty room in *GAS CHAMBER* (1986) does as little to capture the event as the animal skin or the portrait of a statue does to capture suppressed history. Only when we realize what the pictures do not show, do the dimensions of the horror become palpable. Painting, like any memory, always comes too late and too soon. It mediates between the uncatchable moment of the past and a thought that springs from it. Luc Tuymans' pictures show this mediating relationship by including elements of the medial source after which they were painted: the fleetingness and the light of photographic paper, film or video stills. Several works in the current context were actually painted after selected stills from a film on Baudouin's state visit to the Congo. Fuzzy, indiscernible, or deleted areas and a cinematic focus create those gaps in a picture that activate viewers' memory.

Luc Tuymans' oeuvre is still considered largely "psychological," with criticism making use of such words as "shock" and "terror." This attitude overlooks his conceptual work, which is based on a specif-

ically European consciousness of the historical determination of mental processes. His earlier work already openly explored political issues. "Heimat" (1995), an exhibition at ZENO X Gallery in Antwerp, explicitly addressed the growing presence of Antwerp's far right party, Vlaams Blok; and "Heritage" (1996) at David Zwirner Gallery in New York examined the American construction of history from a European perspective. The historical and political bias of recent works is unmistakable, as in the portrait *LUMUMBA* (2000) of Patrice Emery Lumumba (1925–1961), the first freely elected prime minister of the independent Congo Republic, who was murdered a few months after taking office by a group associated with Mobutu, which was supported by the West. Here Tuymans contributes to the current debate initiated in Belgium by the latest studies on the involvement of the Belgian government, the CIA, and the United Nations in the assassination of Lumumba.⁴⁾

Worth remembering in this connection is the fifteen-part cycle of *RAF* paintings by Gerhard Richter: 18. *OKTOBER 1977* (1988). While Richter explicitly wanted to achieve a cathartic effect in his series—"sorrow and compassion" instead of "horror"⁵⁾—Tuymans wants to expose what has been left unspoken, making a skeptically ideological incision in the conscious, which keeps both historical and painterly questions open without the distancing of sorrow.

Three days after Lumumba's assassination, Belgian soldiers exhumed his body and dissolved it in an acid bath. One of the soldiers later admitted to having personally saved three of his victim's teeth. The white gloves with the teeth in Luc Tuymans' painting become the *punktum* of a traumatized memory. Genocide is still beyond representation. Thus, Tuymans does not attempt to render the mountains of chopped off hands, which became the symbol of the crimes against humanity in the world-wide campaign against the colonial oppression of the Belgians around 1900. He paints the tiniest, seemingly irrelevant moments that unexpectedly appear and take root in individual memory. The paranoia of the murderers, which led to the annihilation of Lumumba's corpse, has spilled over into the painting.



LUC TUYMANS, CHALK, 2000, oil on canvas, 28½ x 24¼" / KREIDE, Öl auf Leinwand, 72,5 x 61,5 cm. (PHOTO: FELIX TIRRY)

III.

The political impact of the Congo pictures also lies in the fact that they intervene in the current debate on art from Africa at major international exhibitions. This debate is unfolding in the context of the recent wave of economic globalization and mirrors its contradictions. The focus on the decline of traditional differences through migration and global communication is juxtaposed with the demand for new cultural identities, critically sharpened by economic inequality.

Luc Tuymans' recent series of works indicates a modification in Western perception. His paintings do not pretend to speak about or on behalf of Africa. By concentrating exclusively on his own Belgian history, he escapes the danger of romanticizing the dark unknown, which typifies the art of enlightened whites. In her essay "Romancing the Shadow" on nineteenth-century American literature, Toni Morrison shows how white writers have imposed their own conflicts of identity and fantasies of liberation on a specific construction of blackness: "Black slavery enriched the country's creative possibilities. For in that construction of blackness and enslavement could be found not only the not-free but also, with the dramatic polarity created by skin color, the projection of not-me. The result was a playground for the imagination. What rose up out of collective needs to allay internal fears and to rationalize external exploitation was an American Africanism—a fabricated brew of darkness, otherness, alarm, and desire that is uniquely American. (There also exists, of course, a

European Africanism with a counterpart in colonial literature.)"⁶⁾ In his painting Luc Tuymans demystifies the dark regions of his own perception. The brightness, extreme to the point of painful blinding, that characterizes many of his pictures, proves to be a rejection of the purifying pathos of the shadow. Unrepresentable is not that which remains outside the realm of brightness, but rather that which eludes an overarching construction of "history." Art does not serve to underscore the global evidence of the facts, but instead addresses a particular "memory" that cannot find rest. The great impact of Tuymans' pictures does not lie in determining content but rather in focusing thought on virulent points. Between the individual works in the constellation of Congo paintings begins the process of illuminating another "dark region of the world": Europe.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Toni Morrison, "Disturbing Nurses and the Kindness of Sharks," in: Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (New York: Vintage Books, 1993), p. 90.

2) Joseph Conrad, *Youth and Heart of Darkness* (London: J. M. Dent and Sons Ltd, 1965), p. 148.

3) Cf. Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa* (Boston/New York: Houghton Mifflin, 1998).

4) Ludo de Witte, *De moord op Lumumba* (Leuven: Van Halewyck, 1999). French version: *L'assassinat de Lumumba* (Paris: Karthala, 2000).

5) Gerhard Richter in conversation with Jan Thorn-Prikker, in: *Parkett* No.19, 1989, p. 145.

6) Toni Morrison, "Romancing the Shadow," in: Toni Morrison, op. cit., p. 38.

LUC TUYMANS, STATUE, 2000,

oil on canvas, 61 x 25 1/2" / Öl auf Leinwand, 155 x 64 cm.

(PHOTO: FELIX TIRRY)

