

ANDERE

SINEMA

Tweemaandelijks Filmtijdschrift

Kabelfenomen

Frank en Koen Theys

Garry Winogrand

Le triomphe de la philosophie

Filmmuziek

Cannes 1989

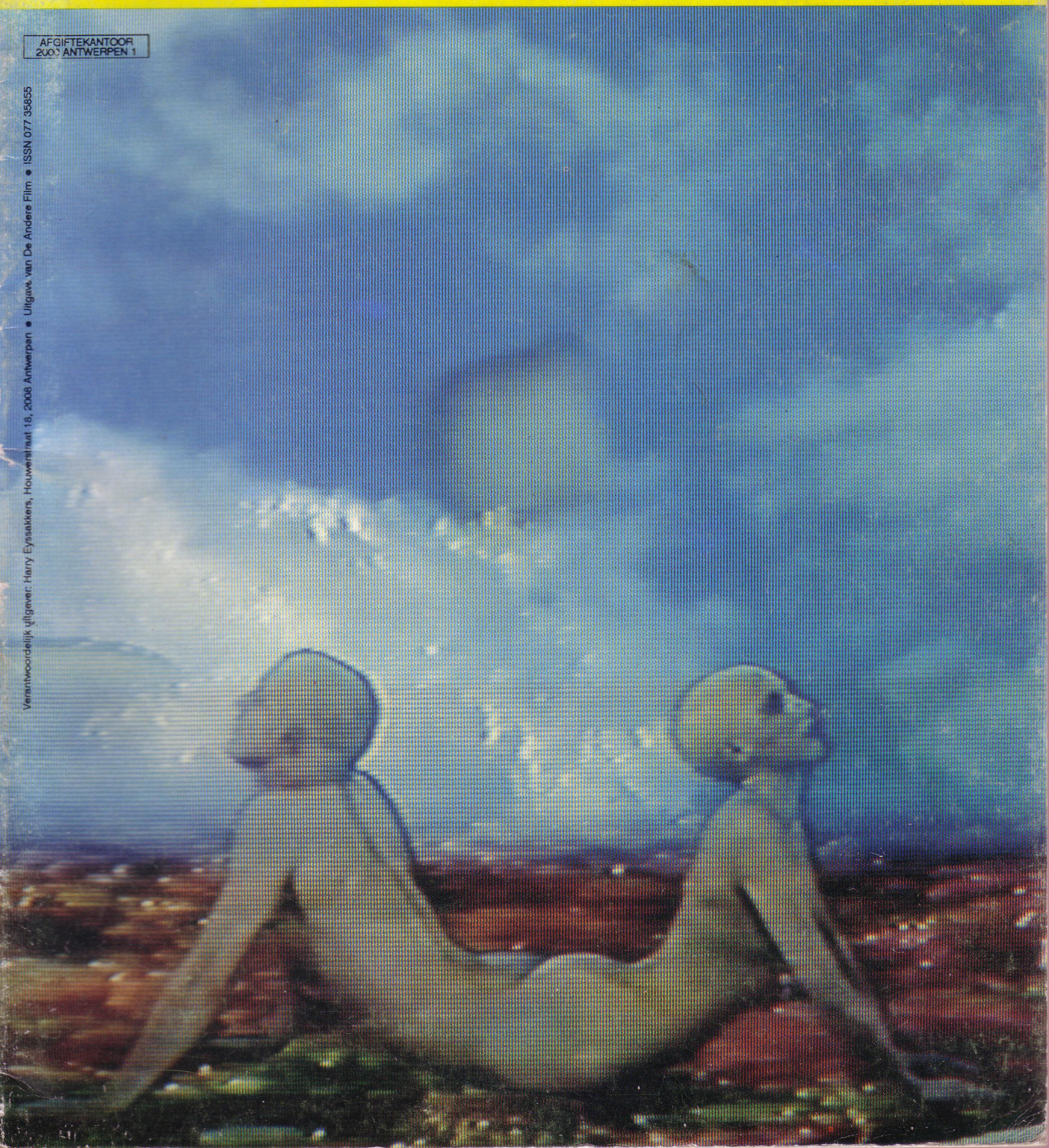
92

J U L I
1 9 8 9
AUGUSTUS

140,-Bfr./fl.9,-

AFGIFTEKANTOOR
2000 ANTWERPEN 1

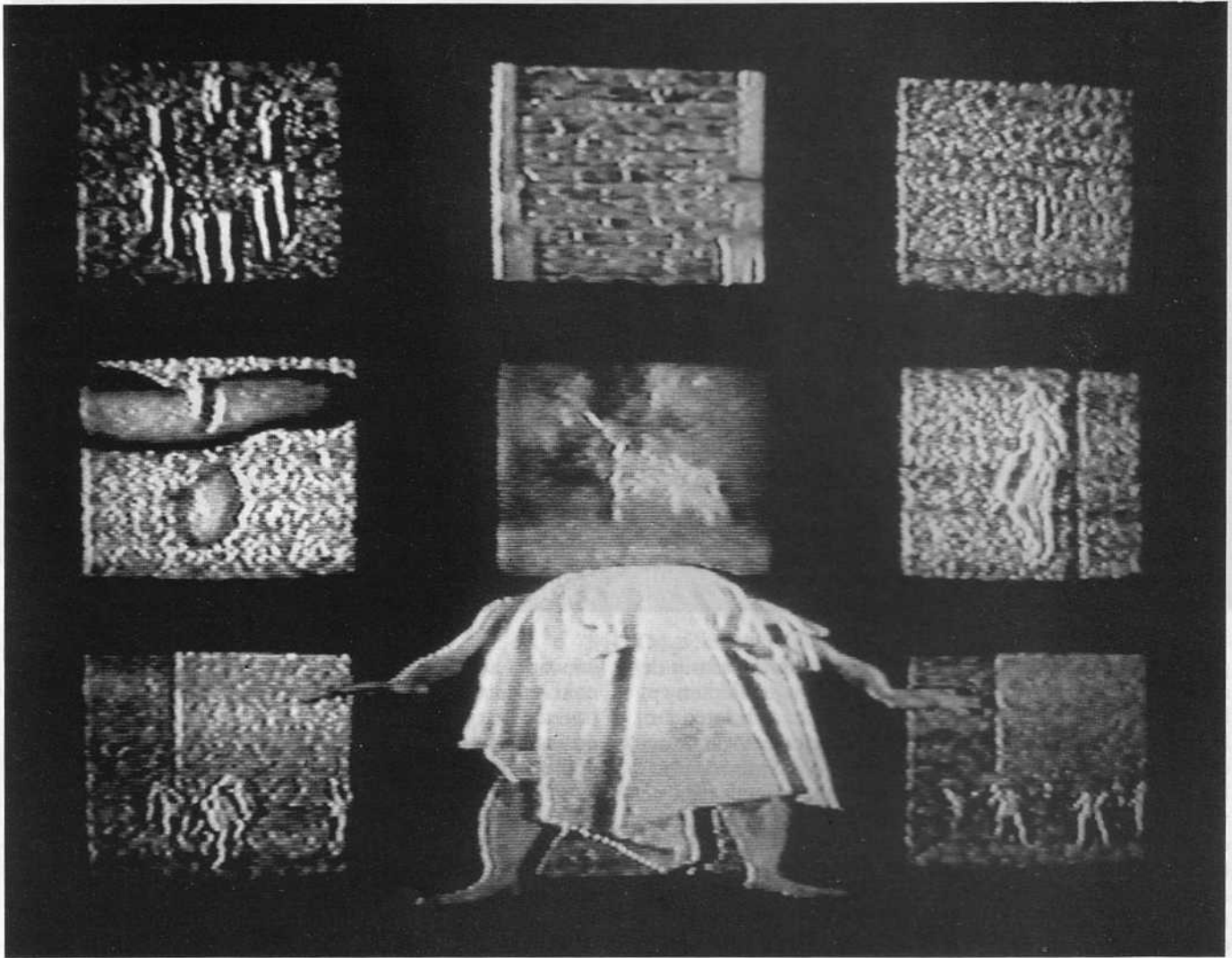
Verantwoordelijk uitgever: Harry Eysaekers, Houwerstraat 18, 2008 Antwerpen • Uitgave van De Andere Film • ISSN 077 35855



ZUM RAUM WIRD HIER DIE ZEIT

GESPREK MET FRANK THEYS

KONRAD MAQUESTIEAU
KOEN VAN DAELE



Het Rijngoud, 1986

Hoe is jullie Wagnerinterpretatie ontstaan? Hoe zijn jullie bij Wagner terechtgekomen?

We zijn begonnen met objecten te filmen in een studio. Er zijn een oneindig aantal combinatiemogelijkheden van een oneindig aantal objecten. Ieder object heeft zijn eigen manier om in beeld gebracht te worden. Bijvoorbeeld het in- en uitzoomen op die sexpop was oninteressant. Wat wel interessant was, was om die door een aquarium te filmen, zodat ze begon te bewegen. Met de toren was het omgekeerd, daar was het slechts dat hakeffect van het in- en uitzoomen, die agressie van die toren, die boeiend was. We hadden dan al die objecten, maar uiteindelijk hadden we een scenario nodig om daar een geheel van te maken. Dat was een probleem. We wilden een intrige bouwen rond het televisiebeeld, want uiteindelijk zijn wij met televisie bezig. De attributen en personages, die we in functie hiervan gebruikt hebben, waren allemaal zeer theatraal. Uiteindelijk zagen we inhoudelijke en

vormelijke parallellen met Wagner. Inhoudelijk gaat het in de Ring over het goud dat alle waarden kapot maakt. Televisie is net zoals geld, het heeft op zichzelf geen enkele waarde. Voor ons is het televisiebeeld iets dat alles in beeld brengt, zonder zelf iets te zijn. Ook vormelijk waren er heel wat gelijkenissen met de Ring. De verschillende personages en objecten in de opera, zoals het zwaard en de Ring, hebben elk hun specifieke karakter dat door hun leitmotieven in de muziek verwoord wordt. Samen vormen ze de totaliteit van de opera van waaruit heel de intrige moet vertrekken. Uit het één moet het andere voortvloeien. Ook wij wilden werken met leitmotieven. Onze objecten, decorstukken, personages en de video-effecten hebben op zich zeer weinig betekenis. Maar door al die elementen telkens in een bepaalde kontekst te gebruiken, proberen wij daar een heel systeem van te maken. Zo gebruikten we bijvoorbeeld vierkante wippen als het iets te maken heeft met cultuur en ronde wippen als het iets te maken heeft met natuur.

Was dat een arbitraire beslissing?

Onderbewust weet je dat een vierkant met cultuur te maken heeft, terwijl een cirkel meer natuurgebonden is. Op dezelfde manier zijn de melodieën van Wagner niet arbitrair. Het leitmotief van een bepaalde held zal altijd heroïsch en nooit decadent klinken. Maar die melodieën krijgen enkel betekenis door ze te structureren binnen die opera, binnen dat verhaal.

Is dit dan niet eerder een soort collagetechniek, in plaats van een specifieke taal?

Wat is een taal? Taal is iets waarmee je communiceert. Meestal is de betekenis door conventie bepaald. Dat is ook zo bij de muziek van Wagner. Melodieën hebben op zich geen betekenis, maar door herhaling, door bepaalde melodieën altijd in dezelfde context te gebruiken, krijgen ze betekenis. Die betekenis ontstaat dus door conventie, en wordt pas aangeleerd tijdens het kijken naar de opera. Wij proberen met het beeld hetzelfde te doen. Door de afzonderlijke elementen van onze beeldcollages altijd opnieuw in bepaalde contexten te laten terugkomen ontstaan er bepaalde betekenissen en relaties. Een bruine wolkenhemel bijvoorbeeld zegt op zich niets, maar door die steeds in soortgelijke situaties te gebruiken, maakt hij ten eerste de relatie tussen die situaties duidelijk. En ten tweede krijgen die wolken zelf een specifieke betekenis zodat ze, verderop gebruikt, altijd die connotatie zullen blijven oproepen. Wagner gebruikt zijn leitmotieven op dezelfde manier. Volgens mij is dit zeker een taal. Maar het is met tegenzin dat Wagner taal gebruikt die alleen betekenis heeft en niets meer te maken heeft met hetgeen het betekent. Foucault zegt in *Les mots et les choses* dat dit gebruikelijk was voor de romantiek, die de taal terug wou materialiseren door de nadruk te leggen op de klank. Het is eigenaardig dat hij daarbij Wagner over het hoofd ziet, want Wagner is daarin wel het verst gegaan. Hij laat zijn personages liever klanken uitstoten, vooral de personages die het meest verbonden zijn met de natuur: de Rijndochters met hun "Wagalawei", het "Hoyotoho" van de Walkuren, Siegfried die het zwaard smeedt en zingt "Joho joho hohei". Al die uitroepen zijn pogingen om taal te herleiden tot zijn akoestische essentie en niet naar de culturele conventies van de betekenis. De betekenis wordt ingecalculeerd in de klank. Dat versterkt hij door zijn alliteraties. Die klank wordt ingepast in de melodie en die melodie in de algehele context van de oneindige melodie van het orkest, die uiteindelijk de natuur vertolkt. Op die manier probeert hij het publiek in die fictie te laten opgaan. In die zin is zijn muziek een soort van taal, maar zijn taal is ook een soort van muziek. Die twee vallen samen. Wij proberen met het beeld hetzelfde te doen. Wagner heeft op die manier het sterkst het romantisch ideaal benadert, het ideaal waarin de mens opnieuw volledig bij zijn omgeving betrokken raakt. Wagner tovert zijn publiek een animistische wereld voor: bergen, regenbogen, beesten,... alles krijgt door de muziek een bepaalde sfeer mee, alles begint erdoor te leven. Op die manier geraakt het publiek emotioneel helemaal bij het gebeuren betrokken en treedt het helemaal in de fictie. Wagner is hierdoor eigenlijk karakteristiek voor wat cinema later geworden is.

In jullie Ringinterpretatie vervormen jullie heel sterk de klank. Hoe is dat ontstaan?

Het is de bedoeling dat die klank, de opera van Wagner, hoe langer hoe meer in vraag gesteld wordt. Niet alleen in het beeld, maar ook in de muziek. We baseren dit op het niveau van het verhaal. In *Het Rijngoud* concipieert zich de cultuur van Wotan, die geconfronteerd wordt met een andere cul-

tuur. Het is de zuivere klank, die geconfronteerd wordt met de overname van die klank via televisie. In *De Walkure* gaat het over een individu dat geconfronteerd wordt met een cultuur en daarmee in conflict geraakt. Siegmund staat los van de traditionele Godencultuur van Wotan. Bij ons is dat iemand die los komt te staan van die muziek door naast de muziek mee te zingen. In *De Walkure* heb je de middeleeuwse discussie over de vrije wil en de predestinatie. In welke mate is het individu vrij, en in welke mate is het gepredestineerd? Het accent in het tweede deel ligt op dat individu, dat los van de muziek zingt. Op de esoterische momenten, de incest tussen hem en zijn zuster, waarin duidelijk wordt dat hij zich helemaal van de cultuur wil loskoppelen door die aculturele daad van die incest, valt de orkestratie helemaal weg. Siegmund zingt, en de instrumentatie wordt vertolkt door het neuriën van Sieglinde. Sieglinde is het vrouwelijke, de basis, het orkest, en staat tegenover het individu, het solo-instrument, de stem als het mannelijke element van de klank. Die twee verenigen zich los van de bestaande muziek van Wagner. In 'Siegfried' wordt dit consequent doorgevoerd. Siegfried is een personage dat zijn eigen persoonlijkheid, totaal los van de cultuur van Wotan, ontwikkelt. Hij kent die cultuur niet, hij is opgegroeid in de bossen. In de muziek zou dat iemand zijn die zelf die muziek maakt door op ketels te kloppen en zo. In 'Siegfried' gaan wij dus de partituur zelf interpreteren.

De evolutie in de klank situeert zich ook op het niveau van het beeld. In *Het Rijngoud* had je meer te doen met een abstracte ruimte, je had wel een aantal concrete vormen, zoals de sokkel en de televisie. Maar in *De Walkure* wordt de ruimte volledig anders benaderd.

In *Het Rijngoud* heb je vooral die zwart-wit tegenstelling tussen de Goden en de Nibelungen: de ene met zijn burcht en de andere met zijn televisie. De ene als een soort tempel van traditionele waarden en de andere die dat met zijn televisie kapotmaakt. In *De Walkure* gaat het constant over het ontsnappen uit die situatie, het esoterische, die romantiek, dat koppel dat los wil komen van die cultuur, die confrontatie met die cultuur, de godenwereld die de mensenwereld overschouwt, Siegmund en Sieglinde die van de bestaande cultuur van Hundung wegwillen. Uiteindelijk hebben we dat allemaal binnen die ruimtelijke vorm willen weergeven.

Is het daarom dat jullie op die krachtlijnen van binnen naar buiten, vanuit dat ene punt, volgens dat 'klassieke perspectief' werken?

We hebben *De Walkure* opgevat als een tunnel, als een doorgang. Het is een overgangsfase van het eerste naar het derde deel. Het gaat ook over de *Walkure* als medium: iemand die de mensen van deze wereld naar een andere wereld brengt. Het hoofdthema van *De Walkure* is incest en het zich distantiëren van de cultuur. Er zijn in Afrika een aantal culturen die zich volledig distantiëren van de Westerse beschaving en die ook, zeer merkwaardig, incest propageren. Ze doen dat door een soort van mythe te scheppen waarin ze de moederfiguur verheerlijken. In hun rites uit zich dat vooral in het door tunnels kruipen. Al die dingen zijn belangrijk.

Je schetste de eerste delen van de Ring, maar hoe zit het met 'Götterdämmerung', en hoe verhoudt zich dat tegenover 'Parsifal'? In *Het Rijngoud* introduceerden jullie al 'Parsifal'.

'Parsifal' is het vervolg op de Ring. De ouverture van 'Parsifal' werd ook al in *Het Rijngoud* aangeraakt, omdat de problematiek van de zondeval, uit 'Parsifal', te vergelijken is met



De Walkure, 1989

de problematiek van het stelen van het goud door Alberich. Wagner heeft gezegd dat hij de Graal zag als een soortgelijk symbool als dat goud, maar dan spiritueler. Voor Wagner is dat goud het geld, dat alles tot object maakt, dat de wereld van de goden bedreigt, dat de dingen rationaliseert. Hij heeft vermoedelijk met de Graal het idee van de rationalisering willen uitbeelden.

Is 'Parsifal' een synthese van de Ring?

Ik zie 'Parsifal' eerder als een soort vervolg op de Ring. Maar ik zou eerst nog even willen terugkomen op het einde van de Ring. Wagner toont met 'Siegfried' een laatste poging om aan het geldmechanisme te ontsnappen. Het gaat over iemand die niks met de maatschappij te maken heeft, omdat hij in de bossen opgroeit. Het is een typisch modern verhaal, zoals 'Robinson Crusoe', over de verheerlijking van het individu. Maar het gaat hier vooral over Wagner zelf, die zich met zijn kunst van die buitenwereld afsluit door zich in zijn Festspielhaus op te sluiten, zoals heel het modernisme zich afgesloten heeft van het marktmechanisme, door zich op te sluiten in het museum. 'Götterdämmerung' gaat over het feit dat de mens vroeg of laat toch met dit marktmechanisme in contact zal komen en daardoor zijn eigen bestaansredenen verliest. Bij de dood van Siegfried zijn alle idealen verloren gegaan. De Ring eindigt zeer pessimistisch. Op het einde valt er niets meer te vertellen, er is een vacuum. Alleen het volk blijft over op het podium, dat staat te gapen naar het volk in de zaal.

Kan uit dat volk ook niet een nieuwe echte communicatie

ontstaan en kan het in die zin ook niet optimistisch opgevat worden?

Ja, dat einde is zeer dubbelzinnig. Daarom willen we 'Parsifal' als vervolg aan de Ring koppelen. In het einde van de Ring zit enorm veel vervat. Ten eerste toont Wagner met de Ring - helemaal in de lijn van Hegel en Marx - de geschiedenis als een evolutie met een begin en een einde, waarbij op het einde het individu opnieuw volledig geïntegreerd wordt in de gemeenschap. De dood van Siegfried is de dood van de moderne cultus van het individu. Op het einde blijft alleen het volk over, maar een bewust volk, want Wagner hoopte - helemaal in de terminologie van Hegel - dat het Duitse volk zich bij het zien van de Ring bewust zou worden van zichzelf. Wagner heeft het libretto van de Ring geschreven vlak nadat hij meegevochten had in de opstand van 1848 naast Bakoe-nin. Zijn anarchisme zal bij het schrijven van het libretto ook wel een rol gespeeld hebben. Het einde van de Ring kan zowel optimistisch als pessimistisch geïnterpreteerd worden. Daarbij moet ook gezegd worden dat Wagner verzot was op Schopenhauer en Nietzsche. Het boeiende aan Wagner is juist dat bij hem die twee strekkingen samenkomen. De geschiedenis ontstaat als een strijd tegen het nihilisme en eindigt in een totale triomf van het nihilisme. Dit is de implosie van alle waarden, de dood van God, de dood van Siegfried en alle goden. Wagner heeft eigenlijk heel de Ring gebruikt om tot dit punt te komen, om dit punt des te sterker te kunnen aanvoelen. Net zoals voor Nietzsche kan voor hem de echte geschiedenis pas hier beginnen. Een posthistorie van uit het besef van dit nihilisme. 'Parsifal' vertrekt van die problematiek.

In 'Parsifal' gaat het over een koning die machteloos geworden is, die zijn viriliteit verloren heeft, die niet meer kan scheppen, die ook niet meer in staat is om de Graal te tonen. In de Graalburcht wordt die zieke koning omringd door Graalridders die hem voortdurend vragen om de Graal nog een laatste keer te tonen. Ze willen absoluut dat er nog eens iets gebeurt. Maar de koning is uitgepraat, wat kan hij nog vertellen? Wagner bevond zich eigenlijk in dezelfde situatie. In de Ring had hij alles verteld wat hij te vertellen had. Maar hij werd omringd door een aantal kunstlieffhebberjes die graag nog wat kunst wilden zien. Wagner vroeg zich af wat hij nog kon zeggen, wou hij zichzelf au serieux nemen en zichzelf niet herhalen: niet zijn eigen aap worden, zoals met Siegfried in de 'Götterdämmerung' gebeurt. 'Parsifal' gaat over die situatie van die impotente koning die daar zit, tot dat Parsifal, die eigenlijk het publiek incorporeert binnen de opera zelf, binnenkomt. Parsifal is een personage dat totaal niets te maken heeft met wat er op scène gebeurt. Hij verstaat er de ballen van. Na veel aandringen van die ridders voert de koning die Graal toch op, maar Parsifal staat er verstomd naar te kijken. Slechts helemaal op het einde, nadat hij zelf alles heeft meegemaakt, begint hij zo'n beetje de situatie van de koning te beseffen en voert hij zelf die Graal op. Van 'Parsifal' wordt altijd gezegd dat het een inwijdingsrite is, dat het publiek, net zoals Parsifal, in de opera wordt ingewijd. Eerst begrijpt hij er niets van, uiteindelijk voert hij hem zelf op. Van het publiek wordt verlangd dat het zich die opera eigen maakt. Het is dus de problematiek van de communicatie zelf. Uiteindelijk gaat het over het publiek en de inwijding van het publiek in een kunstwerk.

Opera is ook theater. Hoe verhoudt Wagner zich tot dat theater? En hoe vertalen jullie dat naar televisie?

Ik wil er eerst op wijzen dat Wagner zelf niet tevreden was over zijn theater. Het was de bedoeling dat het publiek door de muziek meegesleurd werd in de fictie. Daar slaagde zijn muziek in. Maar het theater, dat die bedoeling moest duidelijk maken, was problematisch. Het feit alleen al dat hij dingen duidelijk moest maken week van zijn bedoelingen af. Neem daarbij zijn zwaarlijvige acteurs en een podium dat helemaal koel bleef bij al die emoties, dan kon dit theater helemaal niet voldoen aan de ambiance van de muziek. Video kent die problemen niet. Video is een typisch dansend beeld. Wagner had zijn muziek reeds onzichtbaar gemaakt. Zijn muziek was de expressie van alle mogelijke emoties, die onmiddellijk het onderbewuste raken. Het orkest, het orgaan dat dat moet veroorzaken, was onzichtbaar. Hij had dus eigenlijk het onzichtbare orkest uitgevonden. Maar hij schreef dat hij ook het onzichtbare theater wou uitvinden. Hij wou een theater dat je niet meer het gevoel geeft dat het theater is. Hij is daar natuurlijk niet in geslaagd. Film had die problemen kunnen oplossen. In feite is zijn Festspielhaus in Bayreuth de eerste cinemazaal. Het heeft alle condities van een bioscoopzaal: de muziek is er onzichtbaar, er is een architectuur waardoor de personages op het podium groter lijken dan ze in werkelijk zijn, er zijn geen loges, het publiek kijkt als een massa naar iets op het podium, de zaal kan volledig verduisterd worden. Er was dus niets wat het publiek kon afleiden van wat er op scène gebeurde. Zo kon het publiek helemaal in het gebeuren van dat toneel opgaan. Wagner is in de Ring gekant tegen alles wat met rationaliteit, met afstand nemen te maken heeft, want dat doodt de fictie, de mythe. In de opera worden de goden bedreigd, niet door rationaliteit, maar door geld. Wagner brengt die twee met elkaar in verband. Men zou kunnen zeggen dat in de geschiedenis de goden op dezelfde manier ten onder gaan. Geld deed in de Westerse cultuur voor het eerst zijn intrede in de zesde eeuw voor Christus, ergens in Griekenland. Geen

vijftig jaar later verschijnen op dezelfde plaats de eerste filosofen, dat wil zeggen de eerste mensen die geen goden meer nodig hebben om de wereld te verklaren. Hoe is dat gekomen? Op die eerste geldstukken stonden afbeeldingen van beesten, mensen en goden. Dit geld was daardoor eigenlijk het eerste massamedium. Voor de mensen van toen moet dat een enorme mentale klap geweest zijn. Vroeger stonden beelden van goden alleen maar in de tempels. De mensen zagen geen onderscheid tussen die beelden en de goden zelf. Het geld maakt die fictie nu totaal kapot. Vanaf nu hebben de mensen de goden in hun macht. Vanaf nu kunnen ze met die goden doen wat ze willen: drie Apollo's voor een zak patatten. De goden devalueren. In de gedachten van iemand als Herakleitos wordt dat zeer duidelijk. In één van zijn aforismen zegt hij het volgende: de waren verhouden zich tot het geld zoals het geld zich verhoudt tot de waren. Op dezelfde manier verhouden de dingen in de natuur zich tot het vuur, zoals het vuur zich verhoudt tot de dingen. Het vuur ziet hij als god, maar als een god van deze wereld waaruit alle dingen verschijnen en verdwijnen. Die god vergelijkt hij met geld. Over dat geld maakt hij bijna een marxistische analyse: het is iets dat slechts een nulwaarde heeft.

Televisie functioneert op dezelfde manier. Het is een doorgeefluik voor alles, maar zelf is het niets. Het toont alles naast elkaar: shows, voetbal, film, kunstprogramma's en opera. Daardoor maakt het de intrinsieke waarde van elk programma kapot: alles is evenveel waard. Alles is televisie en televisie is alles. Wij hebben daarom het goud uit de opera vervangen door een televisiebeeld. Het televisiebeeld dat de macht van de goden bedreigt, dat de fictie van het evenement kapot maakt. Daarom willen wij Wagner op televisie brengen; de Ring van Wagner als het televisuele evenement par excellence. De problematiek van de Ring is dus ook onze eigen situatie. Wij maken Wagner kapot door hem op televisie te brengen. Dat is nochtans niet onze bedoeling. We willen Wagner en televisie met elkaar confronteren. We zijn op zoek of het niet mogelijk is om van televisie ook een evenement te maken. Maar dat kan niet door fictie, want fictie en televisie zijn een contradictie in terminis. Cinema is fictie. Ik zou onze oplossing willen vergelijken met de oplossing die Wagner gevonden heeft voor zijn theater in 'Parsifal'. Daarom willen wij die opera aan de Ring toevoegen. Ik heb zopas gezegd dat Wagner problemen had met zijn theater. Hij wou het onzichtbare theater uitvinden, maar cinema bestond nog niet. In 'Parsifal' ondernam hij al pogingen om het decor in beweging te brengen. Op zeker moment wandelt Parsifal door de bossen. Op scène is dat decor een geschilderd doek van een landschap. Maar Wagner laat Parsifal ter plaatse trappelen, terwijl dat doek, van enkele honderden meters lang, van de ene kant van de coulissen naar de andere kant opgerold wordt. Een ander voorbeeld: wanneer Parsifal binnengeleid wordt in de Graalburcht gaat men van de buitenkant van de burcht over naar het interieur. Normaal gezien zou in het theater hier het doek vallen om van decor te verwisselen. Met film zou men gewoon een cut maken. Wagner laat echter de burcht binnenstebuiten plooiën. Op dat moment zegt Parsifal: "Ich schreite kaum, doch wahn'ich mich schon weit", en de repliek is "Ja, du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit". De tijd wordt hier ruimte. Wagner heeft hier zijn doelstellingen met de Ring, om de mensen in een hylozostische ervaring te betrekken, consequent doorgevoerd. Hij heeft van het decor zelf een evenement gemaakt. Hij heeft het decor een bepaalde subjectiviteit willen geven. Zoiets is in tegenstelling met traditionele cinema, waar acteurs bewegen in een objectieve ruimte. Bij video kan de ruimte zeer gemakkelijk onafhankelijk van de acteurs gemanipuleerd worden, en op die manier het verhaal mee bepalen. Maar in plaats van het publiek hierdoor beter

in de fictie te betrekken, wordt het er juist van vervreemd. Net zoals Parsifal staat te gapen naar het draaien van de burcht en het opvoeren van de Graal, zo staat het publiek te gapen naar het opvoeren van de opera. Die vervreemding is juist het onderwerp van deze opera. Terwijl de Ring gaat over de ultieme verzoening, wordt er in 'Parsifal' constant gesproken over het afstand nemen. Parsifal laat zich niet meer verleiden. Op dezelfde manier laat het publiek zijn bewustzijn niet meer oplossen in de fictie. Verschillende componisten, Debussy en Pierre Boulez onder andere, ontdekten steeds opnieuw dat die afstand ook in de muziek bestaat. Het eigenaardige aan de partituur is dat je die niet kunt begrijpen als je hem niet helemaal kent. Dat is dus wat er van het publiek verwacht wordt. De toeschouwer moet zich de opera helemaal eigen maken, wil hij hem begrijpen. Dat is de nieuwe manier waarop Wagner de problematiek van de Ring benadert. De rationaliteit van de toeschouwer moet niet uitgeschakeld worden om deel te nemen aan het evenement, maar integendeel aangemoedigd, omdat het evenement zich niet direct voordoet, maar in de geest van de toeschouwer. Op die manier denkt Wagner dat het mogelijk is een bepaald evenement te herhalen zonder het tekort te doen. Oorspronkelijk wou hij na de première van de Ring het Festspielhaus laten afbranden om het evenement totaal en niet voor herhaling vatbaar te maken. Zijn vrouw heeft hem tenslotte ervan overtuigd om daarvan af te zien. Daarna heeft hij 'Parsifal' gemaakt, waar het gaat over het probleem om iets nog een keer op te voeren. Hierdoor wordt het duidelijk, geloof ik, waarom Wagner de Graal zag als een symbool voor het rationaliseringsmechanisme van het geld, wat hetzelfde idee uitdrukt als het goud uit de Ring, maar spiritueler. Het is voor hem een poging om beide polen uit de Ring (de goden en het goud) met elkaar te verzoenen. Wij zullen in onze interpretatie de Graal ook vervangen door een televisiebeeld. Op die manier proberen wij onze televisie-adaptatie van de Ring te verantwoorden.

Wat is voor jullie het publiek? Hoe zie je die verhouding?

Dat zijn gewoon mensen die zin hebben om daarnaar te kijken. Ik vind 'Parsifal' boeiend omdat je te maken hebt met enerzijds die hermetische gemeenschap van Graalridders en anderzijds de buitenwereld. De Graal wordt opgevoerd voor die hermetische gemeenschap. Als het publiek zich bij die Graalridders wil voegen, dan moet het zich, net zoals Parsifal, daarin inleven. Dit is ook zo voor elke vorm van kunst. Kunst is niet weggelegd voor iedereen. Het is voor allen en voor niemand. Het is voor diegenen die zich daarvoor willen interesseren.

Jullie menen dat het onderwerp van de hedendaagse kunst het publiek is?

Zowel in kunst, als in film en televisie word je geconfronteerd met het publiek als onderwerp. In commerciële televisie zijn de programma's met het meeste succes die waar mensen getoond worden. Mensen kijken naar mensen. Er gebeurt niets meer. In shows zien mensen hun burens, ze wuiven naar de camera en maken de groeten over aan tante en nonkel. In een programma met een spreekwoordelijke titel als 'Neighbours' zijn er geen evenementen, er is geen verhaal. Er zijn alleen de kleine probleempjes van mensen. Mensen kijken naar alle mogelijke dagelijkse gebeurtenissen, vooral naar dwaze 'petites histoires': naar ruzies, iemand die koffie morst op het tapijt... Dat is de situatie van de hedendaagse televisie en de massamedia. Ook in de kranten krijg je geen politieke analyses of grote gebeurtenissen meer, maar de miserie van mensen. Wat gebeurt er in kunst? Kunst is uitgepraat, er zijn geen grote alomvattende theorieën meer, er zijn

geen gebeurtenissen. Er is slechts een confrontatie van mensen met mensen. Het publiek voor kunst zijn de kunstenaars zelf. Kunstenaars kijken naar kunstenaars. In alle lagen van de maatschappij vind je diezelfde situatie: het evenement en de communicatie is dood, maar de manier waarop mensen met elkaar in confrontatie komen wordt belangrijk. Uiteindelijk gaat het over niets anders dan communicatie: het ontmoeten van mensen met mensen op alle mogelijke manieren. Wat er gezegd wordt is niet meer belangrijk. Wel het feit dat mensen nood hebben aan mensen. Een Amerikaan heeft schrik als er gezwegen wordt, want dan pas is er spanning en kan er iets gebeuren. Daarom kan hij niet stoppen met babelen.

Is het een gelaten stellen van die problematiek?

Dat is waarom ik televisie en film zo boeiend vind. Je kan, net zoals in literatuur, je eigen standpunt relativiseren of verruimen door het in de schoenen van een ander te schuiven. Dat is iets wat plastische kunst niet kan zonder te ridiculiseren. Het is eigen aan plastische kunst om statements te maken en dat vloekt met een relativistische mentaliteit. Hedendaagse kunst zoekt daarom alle mogelijkheden om de kunstenaar weg te cijferen en het publiek naar de voorgrond te schuiven. Film en televisie hebben meer mogelijkheden om een genuanceerder standpunt in te nemen.

Jullie spreken consequent over televisie en niet over video. Is dat bewust?

Ja. Als ik televisie zeg, gaat het over het medium. Ook al maken wij nu een video, wij zijn bezig met televisie en niet met plastische kunst, niet met film. Maar ook als ik het over onze tapes heb, dus niet over het medium, maar over een werk met dat medium televisie, spreek ik over televisie om niet dat onderscheid te maken tussen video als zijnde iets anders dan televisiestationproducties. Ik wil dat niet isoleren. Ik vind het boeiend om dat met elkaar te confronteren, en dat ook televisie te noemen. Ik ben niet bezig met videokunst, ik ben bezig met televisie. Je maakt een werk op televisie en dan hou je rekening met de consequenties van televisie, en daarom niet noodzakelijk met de consequenties van videokunst.

Wat denk je van de recente gebeurtenissen in China?

Niet alleen de revolutie in Beijing, maar ook de verkiezingen in Polen en de glasnost in de Sovjetunie zijn belangrijk. Het communisme in Europa is totaal aan het afbrokkelen. De KP van België heeft al lang het marxisme uit zijn statuten geschrapt. Als je de verkiezingen in Polen ziet, dan lijkt de Poolse KP op de vadsige koningen. Er is een echte crisis in het communisme, omdat er een crisis is van het geloof in de vooruitgang en de rede. Ik vind dat aan de ene kant een gezonde situatie, omdat ik niet geloof in de vooruitgang van de rede en in de goedheid van de mens. De idee van het afsluiten van de geschiedenis vind ik gevaarlijke metafysica, het is trouwens een idee dat zichzelf in een postmoderne mentaliteit al lang overleefd heeft. Er is zeer moeilijk een middenweg te vinden tussen puur realisme en een doctrinair idealisme. Alleen China en de PVDA geloven nog dat ze communistisch geïnspireerd zijn. Alle twee gebruiken ze een lege en dode terminologie. De enige gezonde tussenweg zie ik in het concrete idealisme in bewegingen zoals de studentenopstand. ■