

**DE GROENE
ROTTERDAMMER**

Art Directions

Quay Brothers, Rosa Barba,
Sacred Beings, The Ummah Chroma,
Robby Müller en Wait and See



International Film Festival Rotterdam
22 januari – 2 februari 2020

KIEM

DANS + LIVEMUZIEK

AANBIEDING VOOR LEZERS DE GROENE ROTTERDAMMER

BESTEL UW KAARTEN VOOR KIEM IN DE
VOLGENDE THEATERS MET €2 KORTING
O.V.V. KORTINGSCODE 'DEGROENE'*

WO 22 T/M ZA 25 JAN
TONEELSCHUUR, HAARLEM
TONEELSCHUUR.NL – 023 517 3910

DO 30 JAN – **SCHOUWBURG
AMSTELVEEN** – 020 547 5175

ZO 2 FEB – **MEERVAART, AMSTERDAM**
[MATINEE] – MEERVAART.NL
020 410 7777

DO 6 FEB – **SCHOUWBURG HET PARK,
HOORN** – HETPARK.NL – 0229 291 000

MA 10 & DI 11 FEB – **ITA, AMSTERDAM**
ITA.NL – 020 624 23 11

VR 13 T/M ZO 15 MRT
THEATER ROTTERDAM – 010 411 8110
THEATERROTTERDAM.NL

* Geldt niet i.c.m. andere kortingen
of voor reeds gekochte tickets.

Meer data & info
CONNYJANSSENDANST.NL

'Prachtig vloeiende duetten.' – NRC

CONNY JANSSEN DANST



International Film Festival Rotterdam 22 januari – 2 februari 2020

4 Een reflecterend spiegelbeeld

Het betoverende universum van Stephen en Timothy Quay
Gawie Keyser

8 Werk in uitvoering

The Ummah Chroma geeft jonge zwarten een stem
Thomas Heerma van Voss

10 Dichter bij God

De expositie *Sacred Beings* toont de Aziatische blik op queer cultuur
Mounir Samuel

13 Column

De vluchtige Polaroid-foto's van Robby Müller
Jan Postma

14 (Ver)wachten

Het programma *Wait and See* wil de kijkervaring intensiveren
Christiaan Weijts

16 De stemmachine

Rosa Barba maakt een performance met vier Rotterdamse koren
Merlijn Schoonenboom

Kunst van filmmakers en films van kunstenaars: ook dit jaar maakt het speciale programma Art Directions een belangrijk deel uit van International Film Festival Rotterdam. Het is een parcours dat zich uitstrekt van de filmzalen van het festival tot in de kunstruimtes van de stad. Nieuw werk van gevestigde kunstenaars gaat er hand in hand met werk van onbekender talent, vaak door de eerstgenoemden op het festival geïntroduceerd.

In deze speciale bijlage, een samenwerking tussen IFFR en *De Groene Amsterdammer*, lees je onder meer een interview met de Italiaanse kunstenaar en filmmaker Rosa Barba, die op haar beurt het Karrabing Film Collective op IFFR naar voren schuift, een mediagroep die gevormd wordt door inheemse Australiërs. Filmcriticus Gawie Keyser ging in Londen op bezoek bij de gebroeders Quay, wereldberoemd met hun animatiefilms in de stijl van stop-motion, maar vooral door hun gebruik van griezelig levende poppen. In het halfduister van hun studio ziet Keyser ze overal: ledematen, gezichten, poppenkleding.

The Ummah Chroma is een collectief gevormd door vijf betrekkelijk jonge, zwarte Amerikaanse kunstenaars, sommigen al met een indrukwekkende carrière in de muziek of in Hollywood achter de rug. Zij willen met hun werk, gepresenteerd in Het Nieuwe Instituut, overbrengen wat anders simpelweg niet wordt overgebracht. De naam The Ummah Chroma betekent in het Arabisch 'Gemeenschap van Kleur'.

Voor de programmering van *Wait and See* is ten slotte op IFFR een wachtkamer ingericht. Niet alleen om in te wachten, maar ook om in verrast te worden. Het gaat hier om de verwachtingen van de kijker, de film die al in je hoofd bestaat voor hij begint, en alles wat verder nog met wachten en geduld te maken heeft, aldus schrijver Christiaan Weijts.

Colofon

De Groene Rotterdammer is een uitgave van De Groene Amsterdammer (groene.nl) in samenwerking met International Film Festival Rotterdam (IFFR.com)

Omslag The Quay Brothers, *Maska*, 2010

Hoofredactie Xandra Schutte en Joost de Vries (adjunct)

Redactie Roos van der Lint en Evert de Vos

Vormgeving Christine Rothuizen (ontwerp), Sanne van de Goor

Beeldredactie Simone Berghuys en Joke van Soest

Eindredactie Marnix de Bruyne, Hugo Jetten, Jetske Brouwer

Medewerkers De Groene Amsterdammer Thomas Heerma van Voss, Gawie Keyser, Jan Postma, Mounir Samuel, Merlijn Schoonenboom, Christiaan Weijts

Medewerkers IFFR Bregje Benecke, Edwin Carels, Inge de Leeuw, Darunee Terdtoontavedej

Partners Art Directions: Annet Gelink Gallery, Arminius Rotterdam, Art Rotterdam, De Groene Amsterdammer, Het Nieuwe Instituut, Piet Zwart Institute, Polaroid Art & Culture, Rotterdam Festivals, S/ASH GALLERY, Stichting Droom en Daad, TENT Rotterdam, V2_Lab for the Unstable Media, Witte de With Center for Contemporary Art

BankGiroLoterij

FONDS 21

stichting
droom
en daad



de Volkskrant



Foto's courtesy of the artists

Hoofdrolspeler uit de nieuwe film *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*



Maquette van het Sanatorium, voorstudie Quay Brothers

Het betoverende universum van Stephen & Timothy Quay

Als het oog vloeibaar wordt

Stephen en Timothy Quay, vermaard om hun griezelig levende poppen in hun stop-motionfilms, werken al vijf jaar aan het mysterieuze *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*. Met een installatie in TENT geven ze een voorproefje.

Gawie Keyser

Het Poolse woord *tandeta* verwijst naar spullen die je in een kringloopwinkel aantreft: aftands, tweedehands, verworpen, reddeloos verloren. En toch spreken ze tot de verbeelding. Neem de twee antieke stadsfietsen, vastgeketend aan een ijzeren trap die steil naar boven reikte en eindigde bij een zware deur waarnaar ik op weg was. De fietsen waren duidelijk onbruikbaar. Een laagje vuil vermengd met mossen bedekte de frames en wielen. Nadat ik bijna was uitgegleden op een

traprede, spekglad geworden door een regenbui die een paar uur eerder over het Londense stadsdeel Southwark was getrokken, stond ik voor die deur. Voordat ik aanbelde, wierp ik nog een keer een blik op de fietsen die een onmogelijk beeld vormden. Het was alsof ze in de lucht hingen, dringend op weg naar ergens zonder ook maar een centimeter vooruit te komen.

Ik belde aan. Maar ik hoorde niets. Ik wachtte. Nog een keer drukte ik op het knopje en

opnieuw: stilte. Ik keek om mij heen. Links van mij kon ik de gebouwen aan de oever van de Theems zien. Daar ergens lagen ook, hoewel vanaf hier niet zichtbaar, Shakespeare's Globe en het Britse Filminstituut. Net toen ik voor een derde keer wilde aanbellen, hoorde ik geschuifel aan de andere kant van de deur. Even later klonk het knarsende geluid van een slot dat ontgrendeld werd. Toen zwaaide de deur open. Een man die nauwelijks veertig jaar oud leek, maar die zoals later bleek 72 was, keek mij vragend aan.

'Goedemorgen', zei ik. 'Excuses: ik ben iets te vroeg.'

'Te vroeg voor wát?'

'...'

'O! Natuurlijk, kom binnen!'

Filmmaker Stephen Quay, want die was het, deed een stapje opzij, zodat ik de ruimte kon betreden. Die deed me onmiddellijk denken aan een antiquariaat. Je kon er nauwelijks een stap doen of je kwam overvolle boekenkasten en wandrekken tegen. Toen zag ik dat er vooral spullen lagen.

Ik liep verder en dacht: *tandeta*. In het Pools betekent dat ook markt. Of: vlooiemarkt. In ieder geval, zoals beschreven in een inleidende essay in Bruno Schulz' verhalenbundel *De Straat van de krokodillen en andere verhalen* (1934), een 'chaotische plaats van gesjacher en afgangelarij'. Maar gezien door de ogen van iemand zoals de jongen Józef, hoofdpersoon in Schulz' verhalen (waarover later meer), krijgen al die 'waardeloze' spullen juist wonderbaarlijke



Dormitorium, 2006

betekenis. En vormen ze een toegangspoort tot het sublieme. ‘Voor Schulz’ jeugdige verteller’, aldus het essay, ‘kunnen een goedkope kalender, een reisgids of reclame voor haartonicum werken van pracht en praal zijn.’

In de halfdonkere ruimte zag je van alles, je kon eigenlijk niet zien wat precies, maar vooral: poppen. Onderdelen van poppen. Ledematen, gezichten, poppenkleding. Veel boeken. En schilderijen, litho’s en foto’s. Oude spiegels en nog meer antieke meubels en snuisterijen. Een stapeltje cd’s naast een raam waar grauw licht doorheen scheen. Een bureau met een computerscherm.

Tegenover het bureau, vlak achter wat, dacht ik, een pilaar was, lag een kleine, verlichte ruimte waar een tweede man voorovergebogen stond terwijl hij door een camera keek. Toen hij zich omdraaide, zag ik iemand die ik daar wel had verwacht, maar met wie de ontmoeting toch onthutsend was: Timothy Quay, de identieke tweelingbroer van Stephen.

Toen Timothy zich weer met zijn camera ging bezighouden, nodigde Stephen mij uit een blik te werpen in een antieke houten kijkdoos. Maar eerst, stelde Timothy voor zonder naar ons te kijken, moesten we een geschikte lichtbron vinden.

We liepen naar een tafel vlak bij de voordeur waar Stephen een lamp aandeed. Toen zag ik dat dit een antieke stereoscopische kijker was. Stephen deed het houten klepje dat het licht doorliet open en nodigde mij uit te kijken.

Ik plaatste mijn ogen tegen de kijkgaten aan.

En zag een andere wereld in zwart-wit: een jongen met een enorme, overdreven hoge hoed, die belaagd leek te worden door een man gekleed in een leren jas. De jongen herkende ik meteen: dit is Józef die in de verhalen van Schulz – gebaseerd op zijn kinderjaren in een stadje in de Poolse landstreek Galicië – vertelt over zijn vreemde vader en figuren als Adela, een bazige bediende in de huishouding maar tegelijk een object van begeerte.

Wie is de man in de leren jas, wilde ik weten. Die komt niet in de verhalen van Schulz voor, antwoordde Stephen, die hebben wij verzonnen. Ik haalde mijn ogen weg van de kijker. Ik knipperde met ze om te wennen aan het halfduister. Niet meer dan een minuut was voorbijgegaan sinds ik op die gammele trap van ijzer had gestaan en de zware voordeur openzwaaide. Maar het voelde als uren geleden.

Het werk van de gebroeders Quay, in 1947 geboren in Philadelphia, eind jaren zestig verhuisd

‘We wisten dat ons soort films niet gefinancierd zouden worden. Animatie was een uitkomst’

naar Londen om te studeren aan het Royal College of Art, is niet voor iedereen. En juist wel voor iedereen. Ze maken stop-motion animatiefilms, soms vermengd met *live action*, maar meestal met monstrueuze, griezelig levend overkomende poppen als hoofdfiguren, in een setting waarin het fantastische overheerst: labyrintische steegjes of duistere kamers met spiegels die nauwelijks iets kunnen reflecteren en kapotte meubels bedekt met stof. Maar in het verval schuilt schoonheid. Wat verpietert en uiteindelijk doodgaat, komt tot leven. En hoe.

De Quays zijn sterk beïnvloed door Oost-Europese animatieregisseurs als Walerian Borowczyk en Jan Švankmajer. Sommige conventies van het traditionele poppenspel van het Japanse *bunraku* en het vroeg twintigste-eeuwse werk van de Oostenrijker Richard Teschner (staafpoppen met lange, slanke ledematen) zijn terug te vinden in hun kunstenaarschap.

Veel inspiratie putten de Quays uit literatuur. In 1995 maakten ze een speelfilm getiteld *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Life*, gebaseerd op werk van de Zwitserse schrijver Robert Walser. Nog dieper wandelend in het dicht begroeide woud van bronteksten komen we Bruno Schulz tegen, de Poolse schrijver en kunstenaar die op 19 november 1942 op vijftigjarige leeftijd in Drohobycz, het tegenwoordig in Oekraïne liggende stadje van zijn jeugd, op straat werd doodgeschoten door een officier van de Gestapo. Op het gelijknamige Schulz-verhaal baseerden de Quays de korte film die hun grote doorbraak betekende: *Street of Crocodiles*



The Doll's Breath, 2019

(1968). Juist *Crocodiles* toont aan dat hun werk niet zo obscuur is als het lijkt, hoewel ik de film meerdere keren moest zien voordat ik hem kon herkennen voor wat hij is: een puur en groot cinematografisch meesterwerk.

Misschien is het geheim dat je hun werk niet zonder kennis van die bronteksten kunt bekijken. Zoals die van Schulz. Met zijn verhalen creëerde hij een mythologie waarin oeroude teksten voortleven.

Dat is het hele punt, zoals Schulz schrijft in een essay getiteld *De mystificatie van de werkelijkheid*: 'Al onze ideeën hebben hun oorsprong in mythes. De meest fundamentele functie van de menselijke geest is het uitvinden van sprookjes. De bouwstenen van het zoeken naar menselijke kennis zijn allemaal eerder gebruikt; ze komen uit vergeten, gefragmenteerde verhalen of "geschiedenissen". Poëzie herkent deze verloren betekenissen, plaatst woorden tussen woorden door middel van een oude semantiek.'

Precies dit doen de Quays met hun films: ze scheppen nieuwe betekenissen met de bouwstenen van oude verhalen – heel letterlijk, omdat ze fysieke objecten als poppen en prullaria gebruiken. Dit doen ze ook in hun nieuwe speelfilm waaraan ze al vijf jaar werken en waarvan ze de voortgang op International Film Festival Rotterdam komen tentoonstellen in de vorm van een installatie. De titel is die van het Schulz-verhaal *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* (overgenomen van de nog altijd briljante Engelse vertaling uit 1978).

Timothy lichtte de installatie toe: 'Je komt binnen bij een treinwagon ter grootte van een zitkamer. Daar staan vier stereoscopische vewers. En je ziet projecties en objecten in een

display, misschien zelfs poppen. Soms is het goed dat mensen een idee van de grootte van de poppen krijgen. Om te zien dat ze klein zijn, om zich te realiseren dat volledigheid en volheid te vinden zijn in dat kleine, en dat je hersenen vervolgens een connectie leggen met een alternatief domein dat méér dan "echt" is.'

'Kom', zei Stephen op een bepaald moment tijdens het gesprek met hem en zijn broer, 'we laten je een stukje zien.'

Ik volgde Stephen naar het bureau met het computerscherm. Hij ging zitten en klikte een filmpje aan. Onheilspellende muziek weerklonk. En ik zag: een trein die voortsnel in een landschap in een onmogelijk soort grijs, ergens tussen zwart en sepia in. En een enorme, vieze rookpluim die de lucht vulde. Op de geluidsband zei een man iets in het Pools. IJzeren wielen knarsten op het spoor. Later lees ik na in Schulz: *'The journey was long (...) Never before had I seen such archaic coaches. (...) They were spacious as living rooms, dark, and with many recesses. Corridors crossed the empty compartments at various angles; labyrinthine and cold, they exhaled an air of strange and frightening neglect (...) At the deserted stations no passengers boarded the train. Without a whistle, without a groan, the train would slowly start again, as if lost in meditation.'*

'Bepaalde poppen zijn afgezanten van het voorbije. Ze kunnen dat metafysische gewicht dragen'

'En dat is natuurlijk Józef', zei Stephen toen een figuur van een jongeman met de kenmerkende hoge hoed in beeld kwam. (Op de tweede pagina van het verhaal in het boek zie je de tekening die de inspiratie was voor de figuur van Józef in de film: een jongeman met duistere ogen, een dandy, met behalve die hoed een wandelstok, een lange, gestreepte jas en puntschoenen. Achter hem zie je de trein in kwestie.)

De sfeer van het verhaal, zo treffend aanwezig in het fragment dat de broers mij lieten zien, weerspiegelt de kern van al hun films, bijvoorbeeld wanneer Józef, de verteller, zegt: het landschap *'seemed like a constant reminder of mourning, suggestive of deep sorrow and resignation'*.

Stephen vervolgde: 'We laten dan het sanatorium zien waarin Józef op zoek gaat naar zijn vader. Bij de ingang zijn er overal kleine doodskistjes.'

In het ziekenhuis manipuleert een arts, dr. Gotard, zowel de tijd als de werkelijkheid. Józefs vader is dood, maar niet heus. Niet hier. De vader en nu ook Józef zijn terechtgekomen in een soort tussenland en Józef laveert tussen de echte werkelijkheid en het land van de dood. 'Net zoals wij dat proberen met het maken van deze film', zei Stephen.

'Het script bestaat uit negen scènes plus een epiloog', vervolgde Timothy, die zich bij ons had gevoegd. 'Het begint met het veilen van een vreemd object. De veilingmeester leest een beschrijving van het object voor. Dat blijkt een maquette voor een mausoleum met een schijn-schuifdeur: het netvlies van een dood oog dat slechts een keer per jaar geactiveerd wordt wanneer de zon erop schijnt. Dan begint de film. En dan zie je de zeven laatste scènes die het oog heeft gezien in het sanatorium. Zeven tableaux zie je dan. Maar alleen vanaf het moment dat het oog "vloeibaar" wordt.'

We gingen zitten aan de tafel met de lamp. Ik probeerde de typische Quay-thematiek die zo consequent aanwezig is in hun werk aan de orde te stellen. De scheiding tussen echt en onecht, tussen leven en dood. Melancholie. Het sublieme. Maar telkens komen de broers terug op vorm. Nou, vroeg ik, wat precies is zo speciaal aan het poppenspel?

Stephen: 'We hadden altijd speelfilms willen maken, maar wisten dat we geen financiering zouden krijgen voor ons soort films. Animatie bleek een uitkomst. We zeiden: de tafelopervlakte zal ons universum worden. Een oppervlakte ter grootte van de tafel waar we nu aan zitten, wordt dan een koninkrijk.'

Timothy: '... en poppen zijn perfect voor die grootte.'

Stephen: 'Ja, zo simpel is het. Het is een gereduceerde wereld. Michel de Ghelderode (*de absurdistische dramaturg uit België - gk*) zei dat je automatisch op het vlak van de poppen terecht komt wanneer je naar een poppenspel kijkt. Sterker, je verheft jezelf tot op het vlak van de voorstelling. Dat is heel belangrijk voor ons.'

Timothy: 'Je realiseert je dat bepaalde soorten

poppen afgezanten van het hiernamaals zijn, van het voorbije. Ze kunnen dat metafysische gewicht dragen...'

Ik vroeg of dat dan gebeurt door manipulatie van de poppenspeler.

Stephen: 'Ja, maar ook door juist de stiltes van de poppen te manipuleren. Die van ons praten niet, anders dan in de meeste andere poppenfilms, waarin iedereen praat. En dan hebben ze ook nog stemmen van beroemdheden.'

Dat beeld van de tafelloppervlakte vond ik interessant. 'Een digitale filmmaker zou misschien precies hetzelfde kunnen zeggen', opperde ik, 'die gebruikt dan...'

Stephen: '... natuurlijk zijn muis!'

'Inderdaad, om allerlei figuren te scheppen die lopen en praten. Precies wat jullie doen. Maar wat ik boeiend vind, is dit: álles wat ik tot nu toe aan digitale figuren heb gezien, ook bijvoorbeeld in videogames, zijn gewoon dood. *Doods*. Ze worden nooit echt, ze leven nooit.'

Stephen: 'Inderdaad. En mensen zien dat, ze voelen dat feilloos aan.'

Timothy: 'Wij gebruiken organisch materiaal. We bouwen alles met onze handen. Terwijl iemand die met een computermuis een virtuele ruimte construeert...'

Stephen: '... terwijl die persoon toch lagen vuil kan aanbrengen.'

Timothy: 'Maar dat is nepvuil. Tenzij hij echt vuil zou scannen... Het hangt van zijn eigen gebruik van details af, dat wil zeggen: wat hij uit die digitale wereld wil halen.'

Ik heb nog nooit figuren, poppen, gezien, zei ik, die zo levend zijn als in hun films.

Timothy: 'Sommige films hebben we digitaal

'De poppen zijn "bewoond". Echt bewoond, door een innerlijk leven'

geschoten, omdat we geen 35mm konden betalen. Maar onze poppen zijn echt. Ze bestaan, fysiek. Net als de decors.'

'Maar hoe komen ze toch tot leven? Aangezien ze dus 'dood' zijn – het zijn immers poppen... Het is heel vreemd... *uncanny*. Ik heb bijvoorbeeld ergens gelezen dat u olijfolie gebruikt om de ogen te laten glimmen. Wat doet u nog meer om zo'n pop tot leven te wekken?'

Timothy: 'Je hebt goede armaturen nodig. We hebben een getalenteerde Koreaanse jongen die armaturen voor ons maakt. Wij maken de tekeningen en hij stuurt de armaturen vervolgens aan ons op. Die zijn zeer manipuleerbaar, qua beweging. Dat stelt ons in staat de poppen ongewone, subtiele bewegingen te laten uitvoeren. Als je het bewustzijn kunt scheppen dat ze "bewoond" zijn: dat is het geheim. Echt bewoond, door een innerlijk leven. Het is de adem die jij hun geeft...'

Stephen: '... een opgelegde adem die je...'

Timothy: '... hun geeft.'

Stephen: '... hun toebedeelt. Of bij hen uitlokt.'

Het effect van 'vorm' bij de Quays is cruciaal, dacht ik toen ik de zware deur achter me dichtdeed en vol afgrijzen staarde naar die kletsnatte, hoge spiraaltrap met de surrealistische fietsen. Terwijl ik voorzichtig naar beneden liep, bedacht ik dat je de films van de Quays haast aanraakt terwijl je kijkt. Hieruit groeien momenten van overweldigende verwondering. Neem de inmiddels iconische beelden van de baby-gezichten in *Crocodiles*: poppen waarvan de hoofden afgezaagd zijn en er kunstlicht uit holle oogkassen schijnt.

Zo'n dode pop... Dat is het sublieme: de vernietigende betovering die als een wolk oprijst uit tandeta.

Veilig terug op vaste grond realiseerde ik me dat ik dit juist tijdens het gesprek had geprobeerd te benoemen. Ik zei tegen de gebroeders Quay dat als ik naar hun films kijk, ik uit de werkelijkheid stap. 'Ik verlaat het alledaagse en betreed een wereld die u hebt gecreëerd. Daar word ik geconfronteerd met dingen waarvan ik weet dat ze aanwezig zijn in het alledaagse, maar die je als gewoon mens nooit op deze manier zou bekijken. Zoals in dat stukje uit *Sanatorium*. Je ziet een treinreis, maar dan radicaal anders', zei ik.

Timothy: 'Noem het Schulzachtig! Een reflecterend spiegelbeeld van zijn verhalen. Ook zoiets als *Treatise on Tailors' Dummies* (waarin Józsefs vader, dumdelaar in stoffen, een serie voordrachten houdt en dingen zegt als 'dode materie bestaat niet, levenloosheid is slechts een rookscherm waarachter onbekende vormen van leven schuilgaan' – *gk*), wat een verhaal is

over de metafysica van het stoffelijke, over de fermentatie van het stoffelijke.'

Stephen: 'De poëtische bestijging van het alledaagse... De mythische...'

Timothy: '... de mythische, poëtische bestijging van het alledaagse. Toen we *Crocodiles* maakten, wisten we opeens dat poppen inderdaad uitdrukking kunnen geven aan dit soort thema's.'

In hun studio, vervolgde Timothy, is dat alledaagse hoogst geconcentreerd. Hier kun je de grenzen opzoeken, zei hij, hier betreed je het gebied van schaduwen. 'Als we aan een film beginnen, realiseren we ons dat zich in de lens van de camera een beeld van schoonheid vormt, juist te midden van de rommel, van de wanorde. We zoeken naar dat ene moment van kristallisatie dat iets onthult. De kracht van het poppenspel zit erin dat je ineens in een ander, ongespecificeerd domein van tijd en ruimte bent. En toch: je gaat naar de overkant en dan zie je hoe het allemaal werkelijk zit. Je zult de realiteit niet herkennen, maar je onderwerpen aan de condities van...'

Stephen en Timothy maakten de zin tegelijkertijd af: '... betovering.'

'En die voorwaarden voor de betovering', zei Stephen, 'is wat we fijn vinden.' ■



The Sandman, 2000

De installatie van The Quay Brothers is te zien van 23/1 t/m 2/2 van 11.00-18.00 uur, op vrijdagen tot 21.00 uur. Plek: TENT

G/D THYSELF: Spirit Strategy on Raising Free Black Children

Where are you from?

The Ummah Chroma is een verzameling van vijf jonge, zwarte Amerikaanse en Britse kunstenaars. Ze geven jonge zwarten een stem via een unieke combinatie van beeld en geluid. Zonder beschuldigende vinger, zonder oneliners.

Thomas Heerma van Voss

Wie vluchtig luistert, hoort vooral toegankelijkke instrumentale muziek, een kwieke mengeling van jazz, soul en hiphop. Wie zich verdiept in het oeuvre van de Amerikaanse saxofonist en componist Kamasi Washington (1981), merkt al snel dat zijn werk de gewone, geslaagde cross-over van genres ontstijgt.

Washington is er niet op uit om simpelweg goede achtergrondmuziek te maken, geschikt voor dinertjes of recepties, en teert evenmin op al te makkelijke herkenbaarheid. Toen hij als kind opgroeide in een arm getto in Los Angeles en omringd werd door excessief geweld dat veel klasgenoten in hun greep kreeg en hen vaak in de gevangenis of onder de grond deed belanden, stortte Washington zich vol overtuiging op de muziek. Eerst hoofdzakelijk piano, later kwam de saxofoon.

Washington – zijn voornaam betekent: *hij brengt samen* – nam zich voor niet zomaar wat te spelen, maar te werken met de beste artiesten, en de muzikale tradities van (zwarte) Amerikaanse voorgangers te verwerken in zijn oeuvre. Met die aanpak heeft hij de afgelopen jaren veel indruk gemaakt, zowel live als met zijn albums. Washington voegt aan de klassieke Amerikaanse jazz- en souklanken iets eigens toe, vol tempo, en altijd met hoogstaande livebands. En nog indrukwekkender: zonder woorden of gastartiesten te gebruiken beroert hij met zijn composities op een gevoelsmatige manier wezenlijke thema's – wat ook tot uiting komt in de titels: *Knowledge, Integrity, Desire, Fists of Fury, Truth*.

Nu is er The Ummah Chroma, een vijfkop-pig collectief waarvan Washington beslist niet de enige initiatiefnemer of aanjager is, maar waarvoor hij wel fungeert als publiekelijk uithangbord: vanwege zijn bekendheid, maar ook omdat de missie van The Ummah Chroma erg lijkt op die van Washington zelf.

Dit gezelschap heeft namelijk een duidelijke agenda. Het doel, dat niet alleen door het vijftal zelf is benoemd maar ook expliciet naar voren komt in persberichten en social media-posts, is om de jongste generatie (Amerikaanse) zwarten, en dan vooral degenen die opgroeien te midden

van armoede en geweld, een stem te geven via de kunst. En om ze zo te laten zien hoe iemands etnische en culturele achtergrond een levensloop kan beïnvloeden, welke mogelijke toekomst er in het verschiet liggen.

Dit klinkt weliswaar belangrijk maar niet bijster origineel, een beetje hoogdravend misschien wel. Toch moet gezegd: The Ummah Chroma pakt het serieus en interessant aan. Mede doordat muziek lang niet het enige aandachtspunt is van dit bonte collectief: beeld is net zo belangrijk als geluid.

De vier kunstenaars die naast Washington tot het collectief behoren, hebben allemaal iets te maken met film. Monteur Marc Thomas doet mee, evenals regisseurs Terence Nance (van de zeer geëngageerde serie *Random Acts of Flyness*) en Jenn Nkiru (die onder meer een beroemde videoclip maakte van Beyoncé en Jay-Z) en cinematograaf Bradford Young, de eerste Afrikaans-Amerikaanse cinematograaf die genomineerd werd voor een Academy Award, voor de sublieme speelfilm *Arrival*.

Wat ze delen, los van hun maatschappelijke doelstelling: ze zijn alle vijf betrekkelijk jong en ze zijn alle vijf zwart. De naam The Ummah Chroma betekent in het Arabisch: 'Gemeenschap van Kleur'.

Met de korte film *As Told to G/D Thyself* – het had zo de titel van een Washington-nummer kunnen zijn – introduceerde The Ummah Chroma zichzelf ruim een jaar geleden op veelzeggende wijze: de 22 minuten durende film, die in première

De betekenis van wat er te zien en te horen is moet door het publiek zelf worden gevormd

ging op het Sundance Film Festival, is in zekere zin een zorgvuldige, uitgebreide videoclip; een associatieve beeldencollage waarin geen hapklare plot of centrale spanningsboog wordt geserveerd, maar die vooral lijkt gemaakt om in op te gaan. Het is een nogal spirituele film, waarin tegenslag en vergankelijkheid een centrale rol spelen, hoewel die thema's niet worden benoemd. De scènes wisselen elkaar abrupt af terwijl op de achtergrond permanent jazz te horen is. Soms somber, soms dreigend, dan weer swingend of ontspannen.

Intussen krijgen we glimpen mee van allerlei levens door elkaar. We zien Washington met saxofoon door het beeld lopen, vlak voor een paar armetierige, verlaten woningen waar geen ruiten meer in zitten. Vervolgens wordt er geschakeld naar registrerende zwartwitbeelden in getto's, nog meer lege woningen, kinderen die een soort rituele dans uitvoeren in een klaslokaal, plots een kunstzinnige flard van een jong meisje dat in een straat staat, gehuld in een roze, cape-achtige jurk. *'Where are you from?'* wordt hardop gevraagd. En: wie ben je?

Plots krijgen we stijlvolle close-ups van een paar ouderen te zien, die zoals iedereen in deze film een zwarte huidskleur hebben – mooi, hoe die verschillende generaties door elkaar heen zijn geportretteerd, levens waarvan we niet weten hoe ze verbonden zijn, maar die hoe dan ook niet helemaal los van elkaar lijken te staan. De ene bejaarde man kijkt zichzelf aan in de spiegel. De andere begint hardop te bidden en het is moeilijk om in zijn stem geen onderdrukte wanhoop te horen. *'Show us the way, dear Lord, dear Lord.'*

The Ummah Chroma is niet bezig de tijdgeest expliciet te onderzoeken, of existentiële levensvragen analytisch uit te pluizen. Het gezelschap presenteert zichzelf weliswaar met grote woorden en schuwt de – soms ietwat theatrale – zelfduiding niet, maar de aanpak van dit collectief zelf is zintuiglijker. En daarmee, gelukkig, veel minder uitgesproken.

Hier schuilt het boeiende van deze verzameling kunstenaars deels in. Washington had kunnen kiezen voor een toegankelijker, opvallender project, hij had makkelijk kunnen blijven toeren als veelgeprezen muzikant en tijdens zijn optredens af en toe een ferm politiek statement kunnen maken, over het Trump-tijdperk, over de nog altijd moeilijke positie van zwarten in hedendaags Amerika. Jenn Nkiru, op haar beurt, had kunnen blijven regisseren voor Jay-Z en Beyoncé, Bradford Young had zich kunnen blijven richten op de cinematografie van grote blockbusters, Marc Thomas had in de luwte kunnen doorgaan met monteren en Terence Nance had zich kunnen storten op nieuwe series – en ze heffen al die soloactiviteiten met dit collectief ook niet op, maar de vijf vinden The Ummah Chroma nu duidelijk net zo belangrijk als hun andere werk. Ze willen er iets mee overbrengen wat anders niet wordt overgebracht.

Het project dompelt zijn publiek met

Gesamtkunstwerken (schijnbaar maken ze alles samen), via geluid en beeld, onder in de wereld van hedendaagse Amerikaanse zwarten. Zonder daarbij met een beschuldigende vinger te wijzen. Zonder eenduidige woede of oneliners, zelfs met een zweem van hoop: zie ons, zo leven we hier, zo zien we eruit, zo klinkt het allemaal. Hier zijn we.

En nu, het komende halfjaar, heeft The Ummah Chroma voor het eerst een installatie opgetuigd – gebaseerd op de korte film en getiteld *G/D THYSELF: Spirit Strategy on Raising Free Black Children*.

De installatie, te zien in Het Nieuwe Instituut, bestaat uit één grote zaal: bijna honderd vierkante meter, waarin allerlei verschillende onderwerpen en voorwerpen zijn samengebracht. Zo zal de film op meerdere plaatsen terugkomen; schermen vertonen losse fragmen-

optreden, bidden eventueel. En op de achtergrond zal voortdurend een door The Ummah Chroma gemaakte soundscape te horen zijn – ook in de installatie speelt de combinatie van beeld en geluid een cruciale rol, en weer wordt er allesbehalve een hapklaar, concreet verhaal gepresenteerd waarvan de betekenis vastligt of in begeleidende bordjes staat uitgelegd.

Sterker nog, die betekenis of in elk geval het voornaamste accent van de installatie zal regelmatig veranderen omdat The Ummah Chroma wisselende artiesten uitnodigt voor optredens en workshops (de meeste namen moeten nog bekendgemaakt worden). Rondom de installatie vinden af en

indruk, maar ook bij *G/D THYSELF* is het The Ummah Chroma vooral te doen om de ervaring. Het publiek wordt nergens behandeld als een onwetend stel buitenstaanders dat onderwezen moet worden – een toon die regelmatig gesprekken over ras en ongelijkheid binnenglijpt, ook in Nederland.

Hier is die toon nergens te bekennen, temeer omdat de nadruk minder eenduidig ligt op de jongste generatie Amerikaanse zwarten. Iedereen is welkom. Iedereen mag meepraten. De betekenis van wat er allemaal te zien en te horen is, ligt nergens bij voorbaat vast, maar moet door het publiek zelf worden gevormd.

Veelzeggend is ook dat The

De installatie *G/D THYSELF: Spirit Strategy on Raising Free Black Children* is van 23 januari t/m 28 juni te zien in Het Nieuwe Instituut en is onderdeel van het Perspectives-programma Synergetic van IFFR, zie IFFR.com



The Ummah Chroma

As Told to G/D Thyself, 2019

ten, er is een obelisk opgetuigd die ook in *As Told to G/D Thyself* voorkomt. Ook is er een speciale ruimte ingericht voor bezoekers om – geheel naar eigen inzicht en voorkeur – zogeheten *spirit strategies* oftewel rituelen uit te voeren.

De twee woorden ‘spirit strategies’ duiden in vrijwel elk persbericht over de installatie op, maar wat ze precies inhouden lijkt bewust vaag gehouden: het komt erop neer dat mensen hier vrijelijk kunnen dansen, zingen,

toe optredens (*performances*) plaats, het aanbod van video’s zal veranderen en er worden lezingen gehouden over thema’s als *blackness as ritual*, *ancestral cosmologies* (ook dit zou zo de tracklist kunnen zijn van een nieuw Washington-album). Kortom, de installatie is niet zozeer een geijkte museumzaal, het is eerder een grote studio, met permanent werk in uitvoering.

Voor de goede orde: dat woord ‘lezingen’ wekt wellicht een misleidende, al te educatieve

Ummah Chroma publieksparticipatie tot expliciet onderdeel van *G/D THYSELF* heeft gemaakt: er wordt bezoekers gevraagd om zich over te geven aan de verschillende spirit strategies. En om hardop mee te denken over de centrale thema’s en over hoe zij zich daartoe verhouden, maatschappelijk, individueel. Wie ben jij, where are you from? Wat is jouw rol in dit verhaal? Wat hoor je nu je deze klanken tot je neemt? En wat zie je nu je hier om je heen kijkt? ■

Sacred Beings Een Aziatische blik op queer cultuur

Als heilige vereerd, en toch gemarginaliseerd

Wie vrouwelijke en mannelijke eigenschappen meedraagt, staat volgens verschillende tradities in Azië dicht bij God of de goden. Maar een bestaan in de marge voorkom je er niet mee, leert een verfrissende installatie in Het Nieuwe Instituut.

Mounir Samuel

International Film Festival Rotterdam groeide de laatste jaren steeds verder uit tot een internationaal cultuurfestival voorbij het witte doek. Samen met lokale musea en cultuurorganisaties biedt IFFR een platform aan nieuwe makers. Dit levert interessante perspectieven en vondsten op. Een daarvan is de installatie *Sacred Beings* die op 26 januari in Het Nieuwe Instituut in Rotterdam wordt geopend.

Sacred Beings beoogt 'een poging te ondernemen hedendaagse queer cultuur te recontextualiseren door de notie van genderfluiditeit en spiritualiteit(en) buiten het westerse perspectief te (her)onderzoeken'.

Het Nieuwe Instituut poogt al enkele jaren vanuit een queer-perspectief naar de eigen collectie te kijken. Dat deed het in 2016 voor het eerst met het programma *Through Queer Eyes*. Aan de hand van lezingen, essays en performances, gebaseerd op de eigen collectie, belichtte dit de rol en betekenis van gender en geaardheid in de Nederlandse (en internationale) architectuur. Het leverde een nieuwe kijk op de stad Rotterdam en op het gebruik van de publieke ruimte op – van parken tot wc's en clandestiene darkrooms.

Toch was de focus van *Through Queer Eyes* nog zeer eurocentrisch, mannelijk, homo-seksueel en wit. Met *Sacred Beings* zet Het Nieuwe Instituut een volgende stap: de installatie belicht de precare positie van transgender en genderfluïde personen in verschillende Aziatische landen. Ze laat de gestigmatiseerde, gemarginaliseerde en vaak illegale positie van deze individuen en groepen zien, en ook hoe deze onderdrukking veelal een gevolg is van de koloniale geschiedenis én van religie – in eerste instantie van de patriarchale westerse variant van het christendom, tegenwoordig steeds vaker

van de conservatieve, uit de Arabische Golf geëxporteerde wahabistische versie van de islam.

Velen in de regio mogen de huidige 'queer cultuur' als westers importproduct zien dat niet strookt met de Aziatische waarden of religieuze gebruiken, maar genderdiversiteit en -expressie maakten eeuwenlang deel uit van religieuze rituelen en gebruiken. Transgender en interseksuele personen werden vaak als heilig beschouwd (vandaar de keuze voor *sacred beings*) omdat ze zowel het mannelijke als vrouwelijke in zich verenigden en daarmee dicht bij de goden of bij God zouden staan. Voorbeelden hiervan zijn de *bissu*-priesters in de Bugis-cultuur van Zuid-Sulawesi, de *hijra* in landen als India, Pakistan en Bangladesh en de *nat kadaw* in Myanmar.

De meeste van die rituelen en gebruiken werden echter verboden door de koloniale mogendheden of kwamen door hun aanwezigheid indirect onder druk te staan in de weinige landen die wel enige onafhankelijkheid wisten te behouden, zoals Thailand. Zo legt de in Bangkok geboren curator Darunee Terdtoontaveedej (29) uit dat Thailand weliswaar nooit gekoloniseerd is geweest, maar daarvoor evengoed een prijs heeft betaald. 'Om ons voor kolonisatie te behoeden, hebben we veel westerse normen

In Thaise media worden transgenders vaak gekarikaturiseerd als clown

overgenomen. Vroeger waren namen gender-neutraal. In de arbeidersklasse waren mannen en vrouwen volledig gelijk. Alleen in de hoogste klasse bestond er wat onderscheid. De verschillende genderposities kwamen er pas later, vanuit de gedachte: we zijn net zo beschaafd als jullie en dus verdienen we het niet te worden gekoloniseerd.'

Het leidde tot opmerkelijke tegenstrijdigheden. Enerzijds beschouwen velen Thailand als een genderwalhalla, waar genderfluiditeit vanzelfsprekend lijkt. Maar schijn bedriegt. In de media worden transgenders vaak geseksualiseerd en gekarikaturiseerd als clown. Ook hanteert het land binaire schooluniformregels die behoren tot de strengste ter wereld en ook door de universiteiten worden gehanteerd. Op staatsscholen geldt voor meisjes een bob als enig toegestane kapsel, op katholieke scholen twee vlechtjes. Jongens moeten een militaristisch opgeschoren kapsel dragen. *Sacred Beings* toont het werk van de Thaise fotojournalist Watsamon Tri-yasakda die transvrouwen en non-binaire personen portretteert in de leeftijd van vijftien tot achttien jaar die in stilte spelen met het schooluniform en via subtiel verzet een herinterpretatie geven van hun eigen identiteit.

De installatie vertoont qua inhoud en opzet enige overeenkomsten met de veel grotere overzichtsexpositie *What a Genderful World* in het Tropenmuseum (tot eind augustus). Laatstgenoemde expositie laat vooral zien welke genderuitingen er allemaal (hebben) bestaan, maar durft niet de vinger op de zere plek te leggen. Zo komen de massale onderdrukking en uitsluiting van die rijke schakering aan genderoriëntaties en -uitingen er niet aan bod, evenmin als de grote rol daarin van westerse landen en normen. *Sacred Beings*, dat in schaal en opzet vele malen kleiner is, doet dit wel en is daarmee een welkome toevoeging.

Curator Terdtoontaveedej is een Thai van Chinese origine met wortels in verschillende Chinese minderheidsgroepen, zowel aan moeders- als aan vaderszijde. Na een katholieke jeugd en een kostschool in Australië wachtte een studie architectuur aan de St. Martins in Londen. Daar ontdekte Terdtoontaveedej niet zozeer geïnteresseerd te zijn in 'het bouwen van gebouwen' maar in het 'bouwen van ruimtes'. Dus volgde een baan als assistent van de curator van de Trienal de Arquitectura de Lisboa in Portugal.

Nadat het visum voor Portugal niet werd verlengd, wat veel niet-westerse personen overkomt, ging Terdtoontaveedej terug naar geboorteland Thailand. Na een baan te hebben gehad als textieldesigner bewoog Terdtoontaveedej zich als een rusteloze millennial door de creatieve industrie, met werk als vormgever bij een krant en als graphic designer bij een uitgever. 'Dat was het moment dat ik begon te schrijven, voor een architectuur- en designuitgever waarvoor ik ook al ontwierp', vertelt Terdtoontaveedej tijdens een telefonisch interview. 'Ik raakte



Van boven naar
onder: Wu Tsang,
Duilian, 2016;

WangShui, *From
Its Mouth Came a
River of High-
End Residential
Appliances*, 2018

Amanda Lee,
Daughter, 2017



verveeld. Dus besloot ik een master in *contextual design* in Eindhoven te volgen. Daar realiseerde ik me dat ik niet wil ontwerpen, maar wil onderzoeken hoe design tot stand komt en hoe het communiceert. Zo kwam ik terug bij cureren.'

Toen Terdtoontaveedej de *open call* voor een thematisch programma van IFFR tegenkwam, zag die een kans en stuurde een voorstel in. Het zijn deze en andere verworven competenties en disciplines die Terdtoontaveedej in de installatie *Sacred Beings* tentoonstelt.

'Hen' en 'die': ik verkies bij dit schrijven deze vrij onbekende gendervrije persoonlijk voor-naamwoorden te hanteren. Naar eigen zeggen is Terdtoontaveedej namelijk *'born as female'*. 'Maar ik definieer mij niet als zodanig, hoewel non-binair de lading ook niet dekt. In het Thais bestaat er geen woord voor hij of zij. Toen ik Engels leerde, begon ik mijzelf "zij" te noemen omdat het grammaticaal correct leek. Toen ik vervolgens Frans kreeg, ontdekte ik dat *la chaise* (de stoel) en *la table* (de tafel) vrouwelijk zijn, maar *le bâtiment* (het gebouw) mannelijk. Het voelde zo vreemd. Waarop baseren we dit en hoe weten we dit eigenlijk? Het is allemaal cultuur. En niet mijn taal. Wij (*als genderqueer personen - ms*) zijn daar geen actief onderdeel van. Ik wilde alternatieven laten zien uit Zuidoost-Azië, Zuid-Azië, de Pacifische eilanden. Ik richt me op Azië omdat ik dat het beste ken en beweeg me vanuit die regio. In veel van de landen is genderfluiditeit en genderneutraliteit een norm en in sommige gevallen wordt het zelfs geëerd en gevierd. Het is heilig. Door alle genders te belichamen kom je dicht bij God.'

De installatie opent met *Indonesia* (1998-2018), een uitgebreide collectie foto's van Sharyn Davies, assistent-hoogleraar aan de School of Social Sciences van de Auckland University of Technology in Nieuw-Zeeland, die in Indonesië twintig jaar lang onderzoek deed naar gender en seksualiteit. De collectie toont non-binaire personen op Sulawesi - de Calalai, Calabai en de Bissu - die vaak een speciale rol vervullen bij culturele en religieuze ceremonies. 'De Bugis kennen vijf gendervormen', legt Terdtoontaveedej uit. 'De masculiene man. De feminiene man. De masculiene vrouw. De feminiene vrouw. En de in-between, die zowel als transgender en als interseks persoon kan worden beschouwd.'

Indonesië werd eeuwenlang gekoloniseerd door Nederland, dat zijn uitgesproken christelijke patriarchale manier van leven aan zijn win-gewest oplegde. Hierdoor raakte het contact met de eigen geschiedenis en cultuur verloren. Terdtoontaveedej: "We zijn Aziatisch. We zijn hier niet klaar voor", zeggen politieke leiders in Indonesië nog altijd over lhbtq-personen. Het is selectief geheugenverlies.'

Toen in 2018 op Sulawesi een grote aardbeving plaatsvond, spraken veel islamitische religieuze leiders over de toorn van God en een gepaste straf voor de ketterse gewoonten en gebruiken van de Bugis-groep. Maar er

zijn ook positieve ontwikkelingen. Terdtoontaveedej ontwaart een grotere zichtbaarheid en een groeiend zelfbewustzijn in de regio. De verschillende werken die *Sacred Beings* laat zien, zijn ook voorbeelden van deze ontwikkeling. Daarbij doen grenzen er steeds minder toe, tussen landen noch tussen genders.

Zo is op de installatie de experimentele film *The Sculpture of Place and Time* te zien van de Japanse Tatsuhito Utagawa, geboren in Hokkaido. De film toont de gewaarwording van ruimte en tijd door Prumsodun Ok, een Cambodianaans-Amerikaanse danser woonachtig in Phnom Penh. De film laat de danser zien voor een spiegel, dynamisch en gracieus bewegend. De camera beweegt echter niet mee. Het vaste frame geeft de bewegingswereld en waarnemingen van de danser weer, ook wanneer die uit het frame beweegt en daaraan voorbij gaat. Een gebed zet in en dan barst een storm los. De film stelt vragen over plaats en tijd en de rol van film en cinema in de werkelijkheid van de ander.

Qua politieke ontwikkelingen staat de regio ook niet stil. Zo heeft Taiwan het huwelijk opengesteld voor personen van hetzelfde geslacht, al stemde een meerderheid van de bevolking daartegen. Maar er is nog een lange weg te gaan om het 'heilige' in ere te herstellen.

In Thailand, waar het boeddhisme de dominerende godsdienst is en er op papier geen onderscheid naar gender wordt gemaakt, worstelt Terdtoontaveedej desondanks met stigmatisering. In veel lesbische relaties bestaat een duidelijke binaire rolverdeling, met een masculiene tomboy en een feminiene vrouw. 'Als ik in Thailand ben, nemen mensen automatisch aan dat ik een tom ben. Daar rust een stigma op en de taal die voor mensen als ik wordt gebruikt, is kwetsend.'

Over deze rolverdelingen en dan met name de verwachtingen die aan vrouwen worden gesteld, gaat ook de video-installatie *I Am Not Your Mother* van de Thaise Sarnt Utamachote, woonachtig in Berlijn. In deze meervoudige scherminstallatie wordt het publiek als het ware opgezogen, en wordt het ongewild onderdeel van het narratief. Te zien is hoe een groep vrouwen door 'het kind' (het aanwezige publiek of de toeschouwers zelf) in hun activiteiten wordt gestoord en derhalve uit plichtsbef, maar met zichtbare onwil het publiek begint te verzorgen, voeden en entertainen.

'In het Thais bestaat geen woord voor hij of zij. Toen ik Engels leerde, ging ik me "zij" noemen'

Sacred Beings
is te zien van
23/1 t/m 2/2 van
11.00-17.00 uur. Op
donderdag tot
21.00 uur en op 25/1
van 11.00-17.00 uur
en 19.00-22.00 uur.
Plek: Het Nieuwe
Instituut. IFFR.com

Het werk bekritiseert niet alleen de rol van de vrouw, maar vertelt ook een groter sociologisch-politiek verhaal. Volgens Sarnt Utamachote illustreert het werk 'de relatie tussen de "anders-gemaakte" cultuur en de westerse, koloniale blik'.

Terwijl de videocamera's lopen, gaat het kind - het publiek - steeds meer eisen, waarop de vrouwen hem entertainen, terwijl ze hem tegelijkertijd afwijzen en min-

achten. Daarmee symboliseren ze 'de historische exploitatie van de oorspronkelijk culturen', aldus Utamachote, 'die worden toegeëigend en gestolen'.

Het is een tegen-narratief van het verhaal van de grote expeditie van Christoffel Columbus, licht Terdtoontaveedej toe. 'Het publiek is een verloren kind dat een groep vrouwen en cis-gender vrouwen ontmoet. In eerste instantie doen ze instinctief wat er van hen wordt verwacht, maar zijn ze terughoudend. Uiteindelijk verwerpen ze het publiek.'

Het moet ergens een paradox zijn een installatie te cureren die zo tegen westerse exploitatie en exotisme ingaat terwijl je evengoed onderdeel bent van een westers instituut dat niet alleen die geschiedenis presenteert, maar ook queer-perspectieven en kleur incorporeert in een poging aan diversiteit en inclusie te doen.

Terdtoontaveedej is zich terdege van deze zichtbare tegenstelling bewust. Een korte aarzeling, een zucht. 'Je moet begrijpen dat architectuur en design erg exclusieve velden zijn', zegt de curator dan. 'Tijdens mijn hele studie in Nederland heb ik nooit een niet-witte Nederlander als docent of professor gezien. Overigens ook nauwelijks niet-witte studenten. Iedereen met een kleur kwam uit het buitenland en was een expat. Het zegt veel over de staat van het onderwijs.'

Dan met duidelijke overtuiging: 'Als je nergens mee instemt, begin je ook geen gesprek. Dan gebeurt er niets. Ook al heb ik m'n reserves, het betekent niet dat ik direct "nee" zeg en me direct afsluit. Het is interessanter om de kans te grijpen, om een ruimte te creëren en te claimen. Het is noodzakelijk om binnen te komen. Zo kunnen we elkaar aan beide kanten helpen.'

Ik ben jong, ik sta aan het begin van deze carrière en wil al lang iets in Rotterdam maken - waar ik woon, maar nog nooit iets gecureerd heb. Het is een kans meer diversiteit te scheppen en verschillende zienswijzen met elkaar te laten contrasteren. Op die manier creëer je een win-win-situatie. Maar dat betekent niet dat ik overal achtersta. Het is belangrijk vanuit dat bewustzijn ruimte in te nemen. Zo sluiten we ons niet af. Zo komen we binnen. En zien we wat de reacties zijn. Dat is de productiefste weg. Voor mij is het al een eer om te worden geïncludeerd en daarmee ruimte te creëren voor "alternatieve" content.' ■

Over de Polaroid-foto's van Robby Müller

De kleinste dingen

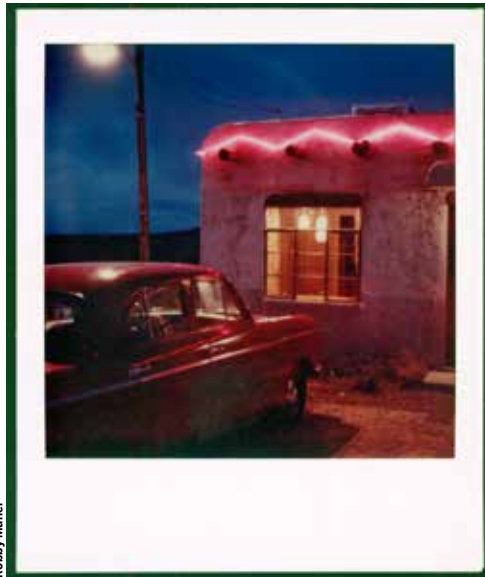
Jan Postma

Filmmaker Jim Jarmusch zei graag hoeveel hij had geleerd van Robby Müller, zijn vaste cameraman. Over het leven in het algemeen en het maken van films in het bijzonder. Over het licht en het *in-the-moment* vastleggen van de wereld die je aantreft, over het daarbij durven vertrouwen op je instincten. Alles draaide bij Müller om intuïtie, om mentale en praktische wendbaarheid. Je kunt van alles plannen, maar als je op locatie bent werkt niets mee. 'Dan vonden we het meest dramatische, onvoorstelbare landschap dat je je kunt voorstellen en draaiden we onze rug ernaartoe en filmde we de andere kant op,' zei Jarmusch. Zo keek Müller naar de wereld: 'Kijk hoe geweldig dit is, dat hebben we op een fucking kalender kunnen zien. Laten we daar gaan kijken, er staat een kleine boom en er ligt een steen, heel droevig en ontroerend, snap je?' Kunst vertrouwt op de kleinste dingen om grote emoties los te weken.

Net als veel anderen vergeleek Jarmusch Müller met Vermeer, een vergelijking die wanneer het over Müller ging niemand niet leek te maken, en na de vijftigste keer was ik haar behoorlijk beu. Maar toen ik las hoe Bianca Stigter de overeenkomst tussen schilder en cameraman kenschetste – 'ze gebruiken het licht niet om een situatie te tonen, ze gebruiken de situatie om het licht te tonen' – moest ik me toch weer gewonnen geven.

John Berger bekende pas op latere leeftijd door Vermeer te zijn gegrepen. In een essay uit 1966 vroeg hij zich naar aanleiding van het schilderij *De schilderkunst* af: 'Wat was het dat hij wilde zeggen in de stilte van zijn kamers die het licht vult als water een tank? (Het is bijna mogelijk je voor te stellen dat het stromende water hoorbaar is.)' Volgens Berger was Vermeer erop uit het verstrijken van de tijd zichtbaar te maken. Al kijkend worden we ons bewust van het wegstromen van de tijd. 'Dat is waarom het licht op water lijkt.'

In een overvol kamertje op de derde verdieping van een pand aan een Amsterdamse gracht, tot de nok gevuld met door de tijd ingehaalde apparatuur, liet Müllers vrouw Andrea me de grote verzameling Polaroid-foto's zien die haar man tijdens zijn werkzame leven had gemaakt. Müller, die al jaren leed aan vasculaire dementie, lag een verdieping lager in een bed in de woonkamer. Terwijl ik vergeefs probeerde te schatten hoeveel beelden er totaal in al die doosjes en envelopjes konden zitten, legde Andrea tientallen foto's geduldig in een provisorisch raster op het kleine bureautje. (De labels: 'Las Palmas, München, Amsterdam, Memphis, Singapore, New York.') Een groot memoryspel met louter unieke beelden, de nog levende herinneringen van



Robby Müller

While Shooting Fool for Love, Santa Fe, Mexico, 1985, Polaroid 600

Alles draaide bij Müller om mentale en praktische wendbaarheid

iemand die zelf niet meer kon spreken. De hoeveelheid bloemen en bomen en ander natuurschoon viel op, en daarmee ook de afwezigheid van veel mensen. Alleen aan het fotograferen van zijn dochter leek Müller werkelijk plezier te hebben beleefd. Ik merkte hoe mijn oog speurde naar de beroemdheden van wie ik wist dat ze met hem hadden gewerkt. Ik zag Jarmusch en Dennis Hopper, maar zocht vergeefs naar Tom Waits, Bruno Ganz en Harry Dean Stanton.

Het Filmmuseum bereidde een retrospectief voor en behalve de vele films waarop Müller zijn stempel had gedrukt zou het publiek ook worden vergast op een selectie uit deze polaroids. De tentoonstelling ging gepaard met een kleine publicatie. In een kartonnen doosje zaten twee kleine witte boekjes met elk een paar dozijn foto's. De beelden waren onderverdeeld in binnen- en buitentaferelen. 'Robby Müller Interior' staat er op de rug van het ene boekje in blauwe letters, 'Robby Müller Exterior' in rode op de rug van het andere. Ik bedacht pas veel later hoe deze toch vrij willekeurige tweedeling op een vreemde

manier rijmde met Müllers conditie. Bij vasculaire dementie raakt de communicatie tussen het lichaam en de hersenen verstoord. Binnen- en buitenwereld verliezen in zekere zin de mogelijkheid om met elkaar in contact te treden.

De reproducties in de boekjes zijn fraai, maar toch verliezen de beelden iets in hun vertaling naar reproduceerbaarheid. De kracht van iedere polaroid is vooraleerst gelegen in zijn uniciteit en zijn tastbaarheid. De beelden zijn in technisch opzicht zelden of nooit goed. Niemand kiest voor het maken van een polaroid omdat de kleuren zo waarheidsgetrouw zijn of het contrast zo helder



Robby Müller

Kensington Motel, Santa Monica, Los Angeles, 1985, Polaroid 600

is. Maar wat je ervoor terugkrijgt is ook duidelijk: de vluchtige werkelijkheid zelf, op de meest directe manier vastgelegd. Er zit in elke foto zo veel meer van het gefotografeerde moment dan alleen hoe het eruitzag. Alle andere foto's kun je met gemak bekijken alsof ze louter en alleen een beeld zijn, maar bij een polaroid is dat onmogelijk, een polaroid is een fysiek ding.

Het is die tastbaarheid die van iets kleins en onbeduidends als een foto waarvan het contrast te laag is en de kleuren nooit anders zijn dan vervaagd iets droevigs en ontroerends maakt. Het is die tastbaarheid die ons moeiteloos inzicht verschaft in het verglijden van de tijd. Die geen woorden nodig heeft om te doen voelen hoe ook wanneer schoonheid het leven vult de dood nooit op afstand kan worden gehouden. ■

De foto's van Robby Müller zijn te zien op 24/1 van 18.00-21.00 uur, 25/1 t/m 30/1 van 11.00-18.00 uur, 31/1 van 11.00-21.00 uur. Plek: S/ASH GALLERY

Wait and See

Wachten is uit de tijd

De programmering van *Wait and See* wil de kijkervaring intensiveren met een wachtkamer en muziek om de films langer te laten nagalmen. Gedurfd, in een tijd waarin wachten uit de gratie raakt.

Christiaan Weijts

Altijd een mooi, raadselachtig moment: de bioscoopzaal stroomt leeg en jij staat te wachten, voor de film die zij net zagen. Je probeert de blikken te peilen. Zijn ze opgewekt, bedrukt, opgelucht? Aangerakt of onverschillig? Niet dat je, met een kaartje op zak, alsnog zou vertrekken, maar het verandert toch iets aan je verwachting.

Soms is het een trap waar die twee stromen publiek elkaar kruisen. Dan is het als bij uitzichtpunten. Je bent op weg naar een ervaring die de ander net achter de rug heeft. De film bestaat in twee versies, als verwachting en als herinnering, die rakelings langs elkaar scheren.

Op IFFR is dit jaar, in de Doelen, een wachtruimte ingericht. Een rijtje stoelen langs de muur. Tijdschriften op tafel. Monitor aan de muur. Het is het hart van het programma *Wait and See*. Die precies dit als uitgangspunt heeft: de verwachtingen van de kijker, de film die al in je hoofd bestaat voor hij begint, en alles wat verder nog met wachten en geduld te maken heeft.

Het zaalprogramma bestaat uit zo'n tien langere speelfilms en drie verzamelprogramma's, met kortere films en compilaties. In de wachtkamer draaien daarnaast vooral films van beginnende makers, op onvoorspelbare tijdstippen. Af en toe gaat de deur open en wordt de bezoeker uitgenodigd in nog weer een andere ruimte, met installaties en andere verrassingen.

Wachtkamers van huisartsen en ziekenhuizen zijn ook goede plekken om gezichten te bespieden. Op de houten bankjes bestaan allerlei mogelijke diagnoses tegelijkertijd. Soms stapt iemand naar buiten en wisselt een blik met een nerveus wachtende geliefde. Het valt mee. Het valt niet mee. In één kantelmoment is het aantal uitkomsten gereduceerd, een weg ingeslagen, een alternatief scenario voorlopig afgewezen.

Wachtkamers zijn een uitvergroting van hoe in principe elke ervaring werkt. Ons bewustzijn,

'Verwachting is de eerste stap op weg naar teleurstelling'

zo menen neurowetenschappers tegenwoordig, werkt anders dan dat we het ervaren. Het is niet zo dat er ergens achter onze ogen een wezentje zit dat toekijkt naar de werkelijkheid als door een raam. Die werkelijkheid is eerder een voortdurende constructie, een goed geïnformeerde gok over hoe ze kan zijn. Die gok, onze verwachting van de werkelijkheid, wordt telkens weer bijgestuurd door de zintuiglijke signalen die we eruit

ontvangen. Optische illusies en andere grappige experimenten tonen dat aan. Denk aan filmpjes waarin je iemand die met een chimpanseemasker door het basketbalveld loopt zomaar kunt missen, omdat je aandacht zich concentreert op de bal.

Ervaren is inpassen. De concrete realiteit stelt de verbeelde bij, en wekt meteen weer nieuwe verwachtingen, dromen, verlangens of angstige voorgevoelens die de nieuwe sequentie van gebeurtenissen dan weer bruuskeren of bevestigen. Dat is de cyclus waarin we leven en waarmee filmmakers en schrijvers en andere verhalende kunsten ons bescapelen.

'Verwachting is de eerste stap op weg naar teleurstelling.' Dat heeft een wijsgeer uit het Oosten eens gezegd. Ik weet alleen niet welke. Maar het moet er eentje uit het Oosten zijn, want ik hoorde het bij vrienden die fanatiek aan oosterse meditatie en vechtsporten doen. De vriend zei het tegen zijn tienjarige dochter die enthousiast voor ons uit door het bos rende, op weg naar haar survivalclub waar ze wilde gaan survivalen met onze kinderen. De club bleek dicht. Tegen het ontroostbare meisje sprak haar vader: 'Verwachting is de eerste stap op weg naar teleurstelling.'

De Boeddha is het vast niet met me eens, maar tegen alle voorschriften in van 'in het hier en nu leven' enzovoort, heb ik toch altijd het sterke vermoeden gehad dat onze soort zich nu juist van alle andere onderscheidt door de verbeeldingskracht en de taal. Wat ons menselijk maakt is nu juist dat we de wereld niet neutraal en verwachtingloos ondergaan, dat we elders kunnen leven, vooruitkijken, fantaseren en ons overgeven aan voorpret.

Maar wachten werd verdacht, niet alleen bij beoefenaars van mindfulness die voortdurend zen willen zijn. Je hoort het ook in afgeluisterde telefoongesprekken: 'Ik sta in de wachtstand.' In het midden blijft of het over werk of liefdesleven gaat, maar de intonatie is ondubbelzinnig.

De wachtstand, dat is een ongehoorde stagnatie in een wereld waar alles bestaat bij gratie van de vooruitgang. Wachten is uit de tijd. Zelfs



Ursula Schulz-Dornburg, uit: *Bus Stops in Armenia*, 1997-2004. *Erevan-Parakar*, 2004



Echiniadzin-Erevan, 2002



pretparken experimenteren met slimme apps om de rijen te laten oplossen: je ontvangt domweg een signaalje zodra het jouw tijd is om naar binnen te mogen. Ongemerkt van het ene spektakel naar het andere verglijden, zonder ruimtes te passeren waarin je je ineens zou kunnen afvragen waar je eigenlijk mee bezig bent. We vermijden de luwte waarin iets windstil bezinkt, op adem komt, en stomen liever door, bang iets te zullen missen.

Traditioneel waren er altijd twee hoofdvormen om die te bestrijden: wachtkamerlectuur en wachtmuziek. Mijn tandarts heeft nog altijd de 'leesmap', een fenomeen dat zozeer met mijn kindertijd is verbonden dat het verbijsterend is te constateren dat het nog bestaat. Het is een bundel tijdschriften die je wekelijks goedkoop bezorgd krijgt, in een blauwe kaft. Tijdschriften van minstens één of twee weken oud. Tijdschriften waarvan de datum is verlopen.

Ze blijven onaangeroerd op de witte tafel liggen, zonder kreukje of andere gebruikssporen, alsof het kunstwerken of designobjecten zijn waarvan iedereen begrijpt dat je ze niet aan mag raken. Wachtkamerlectuur heeft zich naar onze broekzakken verplaatst. Voorheen kon je nog volhouden dat je de roddelbladen 'bij de kapper' had gelezen, maar bij kappers en tandartsen gaat iedereen verder met waar hij thuis mee bezig was.

Wat ook veranderd is: het wachten op nieuwe artikelen, nieuwe afleveringen, nieuwe tijdschriftedities. Alleen mijn kinderen kennen nog de magie van de *Donald Duck* die in het postvakje brandt, in vers cellofaan.

Een collega-publicist vertelde me laatst dat hij dertig, veertig jaar geleden wekelijks in alle vroegte naar het Centraal Station in Amsterdam trok, waar ze de weekbladen als eerste hadden. Opwinding om de nieuwe *HP/DeTijd*.

Een hele dimensie van de ervaringscyclus is geamputeerd, geleidelijk afgestorven, of in elk geval danig afgeknelde geraakt. De technologie heeft ons weggevoerd van het wachten, het rusteloos hunkeren, van een ruimte waarin iets uit

zichzelf kan ontstaan dat als klankkast van ervaringen werkt, een innerlijke resonantie die de ervaring compleeteert.

Verwachting mag dan de eerste stap zijn naar teleurstelling, verwachtingeloosheid – of die nu door instant-bevrediging tot stand komt of door het opvullen van loze wachttijd – is de eerste stap weg van zowel die teleurstelling als blijdschap. Het is de eerste stap op weg naar de emotionele afvlakking.

Wachtkamermuziek dan, de tweede remedie. Deels is die het equivalent van 'wachtrij-entertainment', zoals luchthavens en pretparken die steeds vaker tijdens schoolvakanties aanbieden of opdringen. Maar muziek kan ook het verlangen optillen naar iets wat op zichzelf staat. Van de boog tussen de huidige en de gewenste toestand een brug maken die vleugels krijgt, zich loszingt en opstijgt. In de wachtkamers op wien die treinen heten is het zoeken naar reizigers zonder oortjes of grote koptelefoons met *noise-cancellation*. Iedereen in zijn eigen droomwolk, opgetild boven de beperkingen van de materiële wereld.

Wie wacht, is op zichzelf teruggeworpen, en krijgt een heel andere relatie tot zijn omgeving. Dat is schitterend verbeeld in een van de hoofdfilms binnen *Wait and See: Zumiriki*, van de Spaans/Baskische regisseur Oskar Alegria.

De verwachtingen die ik van *Zumiriki* had, waren gebaseerd op de synopsis. Filmmaker keert terug naar het eiland van zijn jeugd, dat verdwenen is onder water. Hij bouwt een hut aan de rivieroever en verblijft daar vier maanden, omringd door een moestuin, twee kippen en een klok die voor altijd stilstaat op 11.36 uur en 23 seconden.

Half bewust was mijn verwachting waarschijnlijk gevoed door een film als *Die große Stille* (2005) van Philip Gröning die zijn maandenlange verblijf in een katuizerklooster portretteert. Het klopte deels – er zitten tal van stille shots in, die zijn dagboek vormen – maar Alegria

doorbreekt die verwachting op allerlei manieren. Onverwacht is de mysterieuze, poëtische en toch heel heldere onderstroom. 'Mijn droom is onmogelijk', kondigt Alegria in de voice-over aan, 'filmen zoals mijn vader deed als schaapsherder, zonder te denken, zonder tijd.'

Op 'plotniveau', voor zover er hier van zoiets sprake kan zijn, is het een zoektocht naar één koe, die na de dood van een overbuurman is ontsnapt uit een kudde van honderd. 'Deze film heeft als doel haar te vinden. En daarom is hij vol van wachten en mirakels.' En dan zijn er ineens de 8mm-beelden die zijn vader schoot, en bovenal de montage van een ander project, waarvoor de filmmaker een aantal stokoude schaapsherders volgde op hun laatste avond, voor ze hun staf aan de

wilgen hangen. Om exact twaalf uur stelt hij ze, in volledige duisternis, één vraag.

Zumiriki is het soort film waaruit dagen na het bekijken nog onderdelen boven komen. Hoe verstild en traag hij ook mag zijn, je hebt niet het gevoel dat je alle uitgestippelde lijnen en verbanden onmiddellijk vat. Dat gebeurt pas later. Want een film mag dan vooraf al zijn begonnen in je hoofd, ook achteraf werkt hij nog door. De beste drijven weken nadien nog boven, als het bezinsel is gaan liggen en het werk of een deel ervan helder overblijft, en veel meer als één totaliteit dan toen je het scène voor scène, beeld voor beeld, zat te absorberen. Herinneren is het omgekeerde van verwachten, maar het is een eender soort proces, dat ook een eigen ritme volgt, immuun voor kalender- en kloktijd.

Precies om dit proces te accentueren belooft *Wait and See* langere 'intervallen' tussen de afzonderlijke films in de verzamelprogramma's. Muzikale onderbrekingen moeten de film wat langer laten 'nagalmen'.

Het is erg mooi dat het festival op deze manier aandacht heeft voor het intensiveren van de ervaring. Of het in de hectiek van een filmfestival ook werkelijk lukt, is de vraag. Maar we wachten af. ■

De *Waiting Room* is van 23/1 t/m 1/2 te zien in de Doelen van 10.00-19.00 uur. Films: IFFR.com



Erevan-Ararat, 2001



Ashtarak-Alagyaz, 1998



Erevan-Yeghward, 1997

De *Voice Engine* van Rosa Barba

‘Ik breek veel regels van het filmmaken’

De Italiaans-Duitse kunstenares Rosa Barba heeft speciaal voor het IFFR-programma Frameworks een performance en installatie gemaakt met vier Rotterdamse koren. ‘Ik wil een nieuwe hybride vorm van film scheppen.’

Merlijn Schoonenboom

Ineens was het er, dat gevoel dat het ook deze keer weer gaat lukken. Met vier verschillende zangkoren – Nederlands, Surinaams-Ethiopisch, Arabisch en een gospel-koor – wil Rosa Barba een ‘nieuwe plek’ creëren, midden in Rotterdam, de stad waarin volgens de kunstenaressen op een ‘geniale manier verschillende culturen met elkaar leven en toch iedereen zijn eigen plaats heeft’. Even verlaat Barba (1972) haar geduldige uitleg van de motieven achter haar werk, om het over dat moment te hebben. Een vonkje komt in de nadenkende ogen, de grote mantel over een reeks gewaden wordt afgeworpen. Het gebeurde de dag voor het interview, vertelt Barba, toen ze voor de voorbereiding van haar installatie kort in Rotterdam was. Het idee dat maanden als concept in haar hoofd had gezeten, bleek inderdaad over te komen bij degenen die het gaan uitvoeren.

Niet dat het ooit is misgegaan met haar projecten, maar deze keer, in het kader van het IFFR-programma Frameworks, lag de situatie toch net even anders. *Voice Engine* heet de installatie die ze in Zaal Staal, WTC Rotterdam bouwt, een zaal die er volgens Barba uitziet als een ‘ballroom uit de jaren dertig’. Ongeveer veertig zangers zullen er op diverse platformen komen te staan. De verschillende frequenties van hun stemmen zullen op hun beurt een aantal filmprojectoren in gang zetten.

Eén keer per dag zal het optreden live te zien zijn, op andere momenten wordt het optreden op band herhaald en zullen de beelden blijven ‘flakkeren als een overgebleven herinnering aan de stemmen’. Buiten op de gevel worden ze via projecties ook aan voorbijgangers getoond.

Een filmmaker is Rosa Barba niet, een componist evenmin, ze is een beeldend kunstenaar die met de componenten van film werkt. In de afgelopen twintig jaar maakte ze ‘sculpturen’ van analoge filmcamera’s, die met ratelend geluid de witte ruimtes van musea vulden. Ze maakte films over de invloed van de mens op het landschap, waarvoor ze als een documentairemaker maandenlang op locatie ergens ter wereld onderzoek

deed. Ze maakte conceptuele installaties over abstracte thema’s als het ‘collectieve geheugen’. En sinds een paar jaar maakt ze ook performances met musici. Volgens Jaap Guldemond van Eye Filmmuseum, die haar in 2017 voor de expositie *Celluloid* uitnodigde, neemt Barba ‘alle verschillende aspecten van film – geluid, beeld en woorden –, haalt die uit elkaar, steekt ze weer in elkaar en doet er iets bijzonders mee, afhankelijk van het idee dat ze wil overdragen’.

Vanwege deze conceptuele aanpak is ze nu uitgenodigd door International Film Festival Rotterdam, waar ze sinds 2000 al een aantal films heeft laten zien. Curator Edwin Carels ziet dit onderdeel als een soort Research & Development-afdeling van de filmwereld. Hier krijgen kunstenaars de mogelijkheid ‘buiten hun comfortzone’ te treden, en ‘verder te gaan dan ze normaal doen’.

Barba heeft voor dit onderdeel het nieuwe werk *Voice Engine* ontwikkeld. En inderdaad, zegt ze, ze zet er een stap verder mee dan ze met eerdere performances met muziek heeft gedaan: het is grootschaliger en er zijn meer personages bij betrokken. Maar tegelijk ligt de performance in het verlengde van haar andere werk, zegt ze. Aan ieder kunstwerk ligt altijd een concept ten grondslag, maar het is door het specifieke karakter van een locatie dat zo’n idee ook echt vorm kan krijgen. Een idee dat al jaren in haar hoofd sluimert kan er ineens door aan de oppervlakte komen, en in Rotterdam gebeurde dat.

Barba kent Rotterdam uit de tijd dat ze vijf jaar in Nederland woonde, waar ze rond 2003 aan de Amsterdamse Rijksacademie voor

‘Ik lees ook de krant, en er komt een moment dat je ook wat wilt zeggen’

Beeldende Kunsten studeerde. Ze bezocht Rotterdam toen regelmatig, en raakte gefascineerd door hoe de diverse culturen in de stad samenleven.

De installatie *Voice Engine* is nu, jaren later, uit deze ervaring met de Rotterdamse werkelijkheid ontstaan. De diverse koren weerspiegelen in de performance de verschillende culturen. Het uitgangspunt is de verschillende manieren waarop in ieder koor het lichaam wordt gebruikt. De ‘resonantie-ruimte van het lichaam’, zoals Barba het noemt, levert in iedere cultuur nieuwe klankkleuren en frequenties op, zoals de kwarttonen in het Arabische koor. Deze klanken worden nu opgenomen in een nieuw, groter geheel van klank en beeld. Elke specifieke frequentie zal een specifiek abstract beeld oproepen.

Tijdens het ontstaan van *Voice Engine* was het wel even afwachten of de zangers aan een dergelijk abstract project wilden meewerken. Tenslotte zouden de koren hun eigen liederen dan niet kunnen zingen. Barba zoekt immers de abstractie, vertelt ze. Ze wil ‘een nieuwe ruimte’ van klank en beeld scheppen, waarin alle verschillen kunnen samenkomen. ‘Als je alle koren alleen maar hun eigen liederen laat zingen, kunnen die ruimtes van mogelijkheden niet ontstaan.’

Ze vroeg de koorleiders daarom: ‘Hoe kunnen we samen een nieuwe plek vinden, door gebruik te maken van de specifieke mogelijkheden die jullie stemmen bieden?’ De koorleiders begrepen wat Rosa Barba bedoelde, ontdekte ze. Haar bezorgdheid bleek ongegrond. Voor de koren bleek het ‘juist spannend om samen iets nieuws te maken’. Barba is zich ervan bewust dat ze met een dergelijk concept midden in de gevoeligheden rond de multiculturele samenleving stapt. Juist in de politieke discussies in Rotterdam is de afgelopen twintig jaar de aandacht minder naar de ‘dialogue’ der culturen gegaan, en meer naar de conflicten ertussen. Maar tegelijkertijd is het juist deze actuele ontwikkeling die haar prikkelt een dergelijk werk te maken. ‘Als kunstenaar ben je ook bezorgd, ik lees ook de krant, en er komt een moment dat je ook wat wilt zeggen.’ *Voice Engine* wil de andere kant naar voren halen. ‘Anders hou je je te veel bezig met de discussies over de opkomst van rechts en vergeet je de goede kanten die er nog steeds zijn.’

Bij *Voice Engine* wil Barba grote woorden en een eendimensionale boodschap juist vermijden – die zijn er al te veel. Het werk verklaart zich pas door het te ervaren, het is poëtisch, niet politiek. ‘Als ik van tevoren een stempel op het werk druk, verdwijnt de poëzie ervan. Dan wordt de ruimte voor andere mogelijkheden zeer beperkt. De betekenis van *Voice Engine* kan helemaal niet van mij komen, die kan alleen ontstaan als alles samen met de zangers en bezoekers functioneert.’

Rosa Barba – ‘ja, dat is mijn echte naam’ – zit op een donderdagmiddag in haar atelier in een oude fabrieksruimte in de Berlijnse wijk Wedding. In de fabriek werken vele beeldend kunstenaars, dansers en artiesten. Dit deel van

‘Film heeft niet meer het fragiele dat het had, dat wil ik ook laten zien’

Rosa Barba, *In a Perpetual Now of Instantaneous Visibility*, 2019. Performance met Chad Taylor. Park Avenue Armory, New York

de Duitse hoofdstad staat bekend om zijn grote aantal migranten, maar is de laatste jaren ook een toevluchtsoord geworden voor een grote groep internationale kunstenaars op zoek naar betaalbare werkruimtes.

Barba zelf is geboren op Sicilië, maar groeide op in Duitsland. Ze woonde later in Keulen, Amsterdam, New York – en is tien jaar geleden met man en dochter neergestreken in Berlijn. Ze reist voor haar werk naar landen overal ter wereld, van Peru tot Zweden, van Japan tot Canada. De lijst van haar exposities in musea en kunstruimtes is lang. Curatoren houden van haar werk dat volgens IFFR-curator Edwin Carels ‘poëtisch en analytisch tegelijk’ is. Met name met haar sculpturen weet ze de ‘illusie van de film’ te ontmantelen. ‘Ze deconstrueert de hiërarchie van de componenten in de cinema en bevrijdt hen van hun oorspronkelijke gebruik door hen in een nieuwe en onverwachte manier met elkaar te laten communiceren.’

In haar Berlijnse atelier staat een oude analoge filmprojector, die ze in installaties vaak gebruikt. Ze houdt van hun fysieke verschijning, vertelt ze, van het geluid dat ze maken, van de korrelige kleuren die hun projecties bieden, maar ook van de conceptuele betekenis die ze ermee kan opwekken. ‘Analoge systemen kun je niet zo makkelijk temmen’, zegt ze, ‘ze geven meer weerstand dan een digitale camera. Je kunt

er anders sculpturaal mee werken.’ Barba ziet haar sculpturen als een manier om ‘een andere blik op het vocabulaire van de cinema’ te werpen. Volgens haar wordt te sterk voorgeschreven hoe en wat een film dient te zijn. ‘We krijgen steeds meer cinema geserveerd die al voorgekauwd is. Ik wil daar vragen bij stellen. Dat doe ik door filmapparatuur te fragmenteren, nieuw te maken, iets anders eruit te maken.’

De sculpturen zijn voor haar ‘een denkoefening’, maar wel eentje die ‘speels’ moet kunnen zijn. Ze bouwde bijvoorbeeld in 2016 in het Schirn Museum in Frankfurt de installatie *Blind Volumes*: een enorme stalen constructie waar de bezoekers doorheen konden lopen.

Het was voor haar een soort ‘begaanbaar toneel’ waarin ze een aantal van haar filmsculpturen had verwerkt, zoals grote buizen die celluloid opzuigen en een aantal beeldschermen die met kleurige projecties op geluid reageren. ‘De speelsheid is een kracht die in de filosofie heel belangrijk is, maar die in de filmwereld tegenwoordig steeds meer in de vergetelheid raakt. Film wordt inmiddels zo geperfectioneerd gepresenteerd. Het heeft niet meer het fragiele dat het had, en ook dat wil ik laten zien.’

De sculpturen met filmisch materiaal kunnen de vorm van ruimte vullende installaties aannemen, maar ook de vorm van een compleet landschapskunstwerk. Zo werd Barba in 2010



Da Ping Luo © Rosa Barba



Rosa Barba, *Aggregate States of Matters*, 2019

voor het nieuwe Remai Museum in Canada gevraagd een installatie te maken. Ze gebruikte het museumgebouw hiervoor letterlijk als een projector: ze liet uit een museumzaal een witte lichtbundel schijnen die verderop een wit lichtvlak wierp op een rivier. Dergelijke sculpturen kunnen als formalistische, abstracte kunstwerken overkomen, maar die interpretatie vindt ze te eenzijdig. Zo zit er achter het abstracte karakter van de lichtprojectie in Canada een maatschappelijk betrokken gedachte, vertelt ze. 'De South Saskatchewan River was de ader voor de oorspronkelijke bevolking van Noord-Amerika, voordat die er werd verjaagd. Dat raakt in Canada langzaam in de vergetelheid. Die projectie wilde daar de aandacht op vestigen.'

Barba wil niet vastgelegd worden op één betekenis of één stijl. Ze doet het een én het ander, het een ligt in het verlengde van het ander, het is een 'hybride vorm'. Ook in haar films keren dezelfde poëtische vormen terug, die meerdere interpretaties toelaten. Ze maakte in 2011 bijvoorbeeld de korte film *Somnium*, waarin ze een verhaal van de zeventiende-eeuwse Duitse astronoom Johannes Kepler combineerde met sciencefiction-achtige opnames die ze tijdens de aanleg van een nieuwe haven op de Maasvlakte maakte. De film is een haast surrealistisch aanhoudend werk. Je kunt dat zien als een abstracte studie over menselijk ingrijpen in het landschap, maar niemand kan de kritisch-bezorgde noot erin ontgaan.

Muziek werd de laatste jaren onderdeel van deze hybride vorm. Drie jaar geleden maakte Barba in New York met drummer Chad Taylor voor het eerst 'een soort live cinema, waarbij geluid beelden oproept'. Taylors drumstel was met filmprojectoren verbonden, die met specifieke beelden reageerden op frequenties in zijn spel. Later speelde ze er zelf nog cello bij.

IFFR toont behalve de performance *Voice Engine* ook Rosa Barba's korte film *Aggregate States of*

'Ik wil met de camera de verhalen uit de mensen halen die in hun lichaam geschreven staan'

Matters, waarin ze de klimaatverandering aan de orde stelt. De experimentele werkwijze waarmee ze de film maakte, verschilt in het begin niet van die van een documentairemaker of journalist, vertelt Barba. Ze ging voor de film naar Peru, omdat ze een plek zocht waar de gevolgen van de klimaatverandering goed te merken zijn. Peru is op het gebied van klimaat een land van uitersten, zegt ze. Er is woestijn, maar er zijn ook gletsjers – en tegelijkertijd leeft er de grootste inheemse gemeenschap ter wereld.

Ze deed lang vooronderzoek, voerde gesprekken met de inheemse bevolking en mocht deelnemen aan een offerritueel in de bergen dat één keer per jaar plaatsvindt. Maar daarna ging het erom de juiste vorm te vinden. De aanpak van de beeldend kunstenaar wordt vooral duidelijk door de plek die ze aan de citaten uit interviews gaf. Moest ze er een *voice over* van maken, of ondertitels toevoegen? Dat wilde ze niet, dan wordt het 'te didactisch', zegt Barba.

Ze wilde dat de teksten een deel van het landschap werden. Dus stromen de teksten op een bepaald moment over het scherm, dicht op elkaar gedrukt, in kleuren die bij het omringende landschap passen. 'De tekst is een beeld geworden', zegt Barba. Weliswaar zijn de citaten van de betrokkenen daarvoor bijna onmogelijk in één keer te lezen, maar dat is volgens Barba niet zo'n probleem. De film wordt namelijk in een *loop* getoond, hij begint steeds weer opnieuw. Dan

kun je net zo lang blijven zitten als je wilt, zegt ze lachend, en heb je na de derde ronde misschien wél de hele tekst gelezen.

'Ik breek veel regels van het filmmaken', zegt Barba. Ook in haar films wil ze een 'soort hybride vorm scheppen'. Ze probeert met tekst, toon en beeld zo om te gaan dat alle elementen gelijkwaardig aan elkaar zijn, en wil ze dan samen in een nieuwe vorm gieten. Het is een vorm van vrijheid die ze heeft ontwikkeld door de experimenten die ze met haar sculpturen uitvoert, zegt ze.

Behalve vanwege de confrontatie met de landschappelijke extremen koos Barba ook om een andere reden voor Peru. Ze hoopte van de bewoners te leren beter om te gaan met het fenomeen van de klimaatverandering. En ja, zegt ze, dat is voor haarzelf gelukt. Ze heeft er 'een bepaalde lichtheid' van geleerd, ze kijkt nu verder dan alleen naar goed en kwaad. Natuurlijk, de visser in de film zegt dat het nu langer duurt om een vis te vangen. Maar alles in de natuur verandert, weten de mensen in de Peruaanse bergen, en je moet daarmee leren omgaan.

Rosa Barba vindt het 'spannend' dat via kunst iets anders los kan worden gemaakt dan door een journalistieke productie. Juist door een bepaald abstractieniveau hoopt ze dat er een extra dimensie aan haar film wordt toegevoegd. 'Ik maak in zekere zin politieke films, maar ik spreek daar niet over. Het thema komt bij mij voort uit betrokkenheid, dat is de bron ervan. Ik laat het graag aan anderen over om er een boodschap uit te halen.' Die openheid uit zich ook in de omgang met de personages. Ze werkt voor haar films nooit met acteurs, maar uitsluitend met 'gewone' mensen die ze ter plekke ontmoet. 'Ik wil met de camera de verhalen uit deze mensen halen die in hun lichaam geschreven staan, of de betrekkingen die ze met het landschap hebben. Dat zijn verhalen die niet in de reguliere geschiedenisboeken staan.'

Als kunstenaar scheidt ze de voorwaarde dat er samen met de deelnemers iets nieuws kan ontstaan. Ze noemt dat 'een performatief frame creëren'. Ze hoopt dat er 'een moment ontstaat waarop je samen op ontdekkingstocht gaat'. Dergelijke projecten dragen altijd risico's met zich mee: het kan ook fout gaan. 'Eerst denken de deelnemers: we hebben geen verhaal. Maar dan zeg ik: u heeft er vast wel een. En dan gaan we samen vanuit daar verder, en ontstaat er iets magisch.'

Deze werkwijze hanteert ze ook bij de *Voice Engine* in Rotterdam. 'Ook daar moet ik de zangers de vrijheid laten om te vragen hoe ver ze willen dat het gaat en in welke richting.' Ja, ze heeft haar concept in haar hoofd, maar in de uitvoering zijn de zangers vrij. Daarom maakte het haar ook zo 'euforisch' toen in Rotterdam bleek dat de zangers ermee uit de voeten konden. 'Zij zeiden ineens: ja, laten we samen een nieuwe plek maken!' ■

Installatie en beelden zijn te zien op 24/1 van 18.00-22.00 uur, 25/1 t/m 28/1 van 15.00-22.00 uur. Optredens: 25/1 en 26/1 om 17.00 en 20.30 uur, 27/1 en 28/1 om 20.30 uur. Plek: Zaal Staal, WTC Rotterdam



Nu verfilmd!

‘Grootse prestatie.’

★★★★★ DE VOLKSKRANT

‘Proza dat de lezer opeist. [...] een boek waar je ogen als magneten aan vastgekleefd blijven zitten.’

★★★★ NRC HANDELSBLAD

‘Een goed geschreven, zeer beklemmende en verontrustende roman over wellust, onmacht en eenzaamheid.’ TROUW

uitgeverijpodium.nl



Crash

met live score door
**Rotterdams
Philharmonisch
Orkest**

Cultfilm van David Cronenberg met muziek van componist Howard Shore (Oscar voor The Lord of the Rings-trilogie). Na een bijna fatale frontale botsing voelt James zich in *Crash* (1996) meer en meer aangetrokken tot gevaarlijke seks.
Grote Zaal de Doelen

Vrijdag 31 januari 21:00 uur

Koop je tickets op IFFR.com/specials



International Film Festival Rotterdam
22 januari – 2 februari 2020



**HOOFPARTNER
IFFR 2020**

FONDS 21

The Orphanage by Shahrbanoo Sadat