

## KUNSTENAARS ALS FILMMAKERS

# De lokroep van film

Voor hedendaagse kunstenaars blijkt film steeds vaker een belangrijk expressiemiddel. Hoe verhouden de wetten van de commerciële filmindustrie zich tot de artistieke autonomie van de kunstenaar?

Door George Vermij

Tijdens de laatste Oscaruitreiking was alle aandacht gericht op Kathryn Bigelow, die met James Cameron – haar ex-echtgenoot – concurreerde om de Oscars voor beste film en regie. Bigelow won en werd daarmee de eerste vrouwelijk regisseur die voor een speelfilm een Oscar kreeg. Een interessant detail dat nauwelijks door de media werd opgepakt was dat Bigelow vóór haar filmcarrière een succesvolle kunstschilder was. In de jaren zeventig maakte ze deel uit van het conceptuele kunstenaarscollectief Art & Language. Bigelow is zeker niet de enige kunstenaar die de overstap maakte naar de filmindustrie. Grote namen uit de New Yorkse artscene van de jaren tachtig maakten publieksfilms die internationaal werden gedistribueerd. De schilder Robert Longo maakte in de jaren tachtig ettelijke muziekvideo's en in 1995 de 'cyberpunkfilm' *Johnny Mnemonic*. David Salle maakte in datzelfde jaar *Search and Destroy* en fotografe Cindy Sherman in 1997 *The Office Killer*. De schilder Julian Schnabel brak door naar kritisch en commercieel succes met *Basquiat*, om daarna *Before Night Falls* en *The Diving Bell and the Butterfly* te regisseren. Miranda July gold als performancekunstenaar en schrijfster, maar ze had al een half dozijn kleine films gemaakt, toen ze opeens een bescheiden publiekssucces had met *You and me and everyone we know* (2005).

## Zitcomfort

De laatste jaren is een nieuwe golf kunstenaars actief als filmmakers. Nu is de aantrekkingskracht van film al zo oud als het medium zelf en musea van hedendaagse kunst die de naam verdienen beschikken allemaal over projectieapparatuur. Toch laat de vertoning van films in museumzalen te wensen over. Bewegend beeld heeft het er niet makkelijk. De projectie is meestal wel in orde, maar geluid van de ene film stoort de andere, en de bezoeker krijgt niet het zitcomfort

geboden dat de bioscoop wel heeft. Dat betekent dat het maar zelden gebeurt dat een film helemaal wordt uitgekeken. Spijtig, want de films van, bijvoorbeeld, de Litouwer Deimantas Narkevicius of de Israëlische kunstenaar Yael Bartana doen in scenario, *production value* en beeldkwaliteit niet onder voor 'normale' bioscoopfilms.

Die beperking kan een van de verklaringen zijn waarom autonome beeldend kunstenaars zich begeven in de complexe wereld van de filmindustrie. De ontwikkeling is de laatste jaren sterk op gang gekomen in Engeland, vanuit de groep kunstenaars die in de jaren negentig werd bestempeld als Young British Artists. Het merendeel van hen had een achtergrond in video en film en voelde zich sowieso niet gebonden aan traditionele kunstdisciplines. Tracey Emin maakte in 2004 de autobiografische film *Top Spot*, mede door de BBC geproduceerd. *Top Spot* werd door Emin uit de roulatie gehaald, toen de leeftijdskeuring de film ongeschikt achtte voor jongeren. De film werd wel op TV vertoond, maar door de kritiek slecht ontvangen. In 2006 volgde Douglas Gordon met *Zidane: A 21st Century Portrait*. Deze film is een ongewoon portret van de voetballer die tijdens een wedstrijd door verschillende camera's nauwgezet wordt gevolgd. Door critici werd de film vooral gezien als een kunstenaarsvideo die – door het onderwerp – de kans had in bioscopen te worden vertoond. Nog belangrijker was het succes van Steve McQueens *Hunger* (2008). McQueens debuteerde op verschillende filmfestivals lovend ontvangen en won prestigieuze prijzen. In 2009 maakte Sam Taylor-Wood *Nowhere Boy*, een portret van de jonge John Lennon.

## Potentie

Op basis van het succes van deze films besloot de UK Film Council eind vorig jaar geld beschikbaar te stellen voor de debuutfilms van bekende Britse kunst-

naars. In The Guardian verklaarde de voorzitter van de Council, Tim Bevan, dat de Britse artscene de potentie heeft om nieuwe en interessante films voort te brengen. Bevan is vooral bekend om zijn werk als producer van het werk van de gebroeders Coen (*Fargo*, *A Serious Man*) en publiekstrekkers zoals *Bridget Jones' Diary* en *Love Actually*. Op dit moment werkt kunstenaar Gillian Wearing – net als McQueen en Gordon winnaar van de Turner Prize – met steun van de UK Film Council en de Arts Council aan haar eerste film. Daarnaast zijn de gebroeders Jake en Dinos Chapman – vooral bekend om hun controversiële installaties – bezig met hun debuut. De trend is breed. De Oostenrijkse productiemaatschappij coop99 produceerde in 2009 twee speelfilms van gevestigde kunstenaars: Shirin Neshats *Women without Men* en Pipilotti Rists *Pepperminta*.

## Publiek

De vraag rijst wat het UK Film Council met zijn steun hoopt te bereiken. Worden de kunstenaar en zijn film er beter van? Kan zo'n film ook echt een publiek bereiken? Gaan commercieel succes en de verkoopbaarheid van de film het 'auteurschap' van de regisseur in de weg zitten? In het museum hoeft een kunstenaar daar nauwelijks over na te denken. Een snelle vergelijking tussen Sam Taylor-Woods *Nowhere Boy*, Shirin Neshats *Women without Men* en Steve McQueens *Hunger* maakt duidelijk tussen welke polen de maker zich kan bewegen.

In de overstap naar film lijkt Sam Taylor-Wood vooral de kans hebben gegrepen zich als regisseur te ontwikkelen in een cinema, gegrond in de conventies van de publieksfilm. Ze besloot films te gaan maken nadat zij de Engelse regisseur Anthony Minghella leerde kennen, die haar steunde in haar eerste project, de korte film *Love You More*. Zijn invloed is terug te zien in Taylor-Woods eerste speelfilm. *Nowhere Boy* is vooral



Women without Men

een publieksvriendelijke *biopic* over de jonge John Lennon. Taylor-Wood castte naast onbekende nieuwelingen ook de bekende actrice Kristin Scott Thomas, die eerder een hoofdrol speelde in Minghella's *The English Patient*. De film heeft weinig te maken met de koele, esthetische stijl van Taylor-Woods video-installaties en foto's, die altijd een zekere mate van exclusiviteit en afstandelijkheid hebben die tot zijn recht komt in de zalen van een museum of galerie. *Nowhere Boy* hanteert een herkenbare verhaalstructuur. Het scenario werd geschreven door Matt Greenhalgh, die ook het script schreef voor Anton Corbijn's debuut *Control*, over het leven van Joy Division zanger Ian Curtis. *Nowhere Boy* is een degelijke film, waarin artistieke autonomie goeddeels lijkt te zijn opgegaan in de grotere stroom van de *mainstream* film.

#### Nieuwe vorm

Daarmee vergeleken is Steve McQueens *Hunger* veel sterker een 'kunstwerk'. De film is in zijn stijl direct te herleiden tot zijn eerdere 'museale' videowerk. *Hunger* is een rauw, maar strak gefilmd gevangenisdrama gebaseerd op de hongerstaking van het IRA-lid Bobby Sands. In een interview in *Sight and Sound* zei McQueen dat cinema voor hem een medium is dat werkt in vaste vormen en structuren, terwijl het in kunst juist gaat om het zoeken naar een nieuwe vorm. Voor McQueen werd de vaste structuur en het conventionele narratieve verloop van een speelfilm iets om mee te spelen.

McQueen wilde in eerste instantie een film maken zonder dialogen. *Hunger* bestaat uit lange shots met een vreemdende kwaliteit, afgewisseld met expliciete scènes waarin gevangenen worden gecontroleerd en geïntimideerd door cipiers. De film maakt gebruik van een indringend sounddesign, dat de beklemmende sfeer van de gevangenis goed weet over te brengen. De narratieve lijn is niet onmiddellijk duidelijk en zorgt voor een desoriëntatie bij de toeschouwer.

Het hart van de film contrasteert met deze aanpak. In een ononderbroken, statisch shot vangt McQueen een lang en intiem gesprek tussen Sands en een priester. De plotselinge dialoog brengt de kijker terug naar filmische conventies die door McQueen in het laatste deel van zijn film weer worden verlaten. McQueen zet het medium naar zijn hand door te wisselen van stijlen en technieken, maar ook te spelen met de verwachtingspatronen van de kijker.

#### Continuïteit

In Shirin Neshats *Women without Men* heeft de kunstenaar elementen die zij eerder behandelde in haar museale videowerk samengebracht in een speelfilm. Neshat was altijd gefascineerd door de ambigue positie van vrouwen in de Islamitische wereld. *Women without Men* is gebaseerd op het gelijknamige boek van Shahrnush Parsipur, waarin verschillende Iraanse vrouwen worden gevolgd ten tijde van de staatsgreep in 1953. Neshat had deze personages

eerder als inspiratiebron gebruikt voor haar video-installaties *Zarin* uit 2005, *Munis* en *Faezeh*, beiden uit 2008. De beelden en de composities van deze video's komen ook terug in *Women without Men*; de personages die in de video's in eerste instantie los waren te zien worden door dialogen en karakterontwikkeling uitgediept in een groter verhaal. *Women without Men* toont dus continuïteit in Neshats stijl en thematiek, die van haar museale video's overgaan naar speelfilm en zo een groter publiek kunnen bereiken. De methoden en structuren van de speelfilm worden toegepast als middelen binnen de thematische en stilistische kaders van het oeuvre van de kunstenaar.

Het succes van McQueen en Taylor-Wood, zowel bij kritiek als publiek, garandeert niet dat andere kunstenaars automatisch zullen slagen. Het is de vraag of kunstenaars bij de gratie van hun vak voorrang verdienen - *Nowhere Boy* had misschien net zo goed door een net afgestudeerde filmacademiestudent geregisseerd kunnen worden. Het steunen van filmmaker-kunstenaars is alleen dan relevant, als ze de vrije hand krijgen om de mogelijkheden en beperkingen van de cinema te verkennen en met een vernieuwende blik naar het medium te kijken.

George Vermij is kunsthistoricus, schrijver en filmcriticus, o.a. voor *8WEEKLY*. Hij publiceerde eerder over kunstenaar-filmmakers als Johan Grimont en Matthew Barney.