

SOMEBODY,  
NOBODY, ANYONE

Christoph Girardet  
& Matthias Müller



Dag ventje met de fiets op de vaas met  
de bloem ploem ploem  
dag stoel naast de tafel  
dag brood op de tafel

UIT: MARC GROET 'S MORGENS DE DINGEN, 1925, PAUL VAN OSTAIJEN



Het Franse woord 'personne' betekent zowel iemand als niemand.

Ik ben dol op woorden die hun tegendeel beweren. Ze verraden hun betekenis door hun context. Ze staan tussen andere woorden. Ze zijn iets en niets en alles tegelijkertijd.

Dat gaat ook op voor de meeste filmbeelden. Ze staan tussen andere beelden en zijn soms iets en soms iets anders.

Het gaat niet om de vraag hoe iemand niemand kan zijn en andersom. Of hoe iemand en niemand tegelijkertijd dezelfde persoon kunnen zijn. Maar om de woorden waartussen iemand in niemand kan verdwijnen. En andersom. Alsof er tussen woorden breuklijnen lopen.

Maar ook alsof de taal een zee is, en de woorden ook zee zijn, al noemen we ze soms stroom en dan weer golf, en ook al botsen ze soms op het land in wat we de branding noemen.

Met film is het hetzelfde. De eerste films bestonden uit één shot. Een stroom van beelden. Denk aan die trein die in 1895 het station van La Ciotat binnenreed in dat beroemde filmpje van de gebroeders Lumière waarmee we graag de filmgeschiedenis laten beginnen. Over dat filmpje en die trein straks nog wat meer. Waar het nu om gaat is dat de camera, die eerste cinematograaf, ergens werd neergezet, aangezet, en zijn oog uitnodigend op de wereld richtte. Kom naar mij toe, zei hij als het ware. En de trein reed op de camera af, en de mensen uit de trein liepen op de camera toe, en de camera absorbeerde onze blik. Sommigen van die mensen konden het niet nalaten steels in de lens te kijken, met als gevolg dat ze ons nu, meer dan 110 jaar later, kunnen áánkijken. Dwars door tijd en ruimte.

Dat alles veranderde op het moment dat de montage werd uitgevonden. Eerst door de camera stop te zetten, snel de setting aan te passen, of de camera te verplaatsen. Later door verschillende stukken film aan elkaar te plakken. Op dat moment werd het duidelijk dat de filmgeschiedenis evenzeer een geschiedenis was van wat er verteld werd, als van wat er niet verteld werd, van wat er te zien was als van wat er níet te zien was. Misschien nog wel meer van wat er niet te zien was. Van de beelden die in de ravijnen tussen die breuklijnen verdwenen. Op dat moment werd de filmgeschiedenis een geschiedenis van iets wat tegelijkertijd ook niets was. Van iemand en niemand.

Vanaf dat moment begon film uit elkaar te vallen.

Personne is ook de titel van een werk van de Duitse filmkunstenaars Christoph Girardet (1966) en Matthias Müller (1961) uit 2016. We noemen hen vaak filmmakers, maar eigenlijk zijn ze film-ont-makers. Dat heeft minder met hun werkwijze te maken, dan met wat film eigenlijk is. Het merendeel van hun werken wordt tot de zogenaamde found footage-films gerekend; films die bestaan uit shots en scènes uit andere films. Beelden die buiten hun oorspronkelijke context worden getoond – nieuwe ordeningen, nieuwe rangschikkingen, topologische verkenningen, een inventaris van door elkaar gegooide indexkaartjes van een oud archief – en zo nieuwe betekenissen krijgen, in gesprek gaan met de filmgeschiedenis. En in dialoog gaan met elkaar. Elkaar spiegelen, soms letterlijk zoals *Mirror* (2003) en *Kristall* (2006) of meer conceptueel zoals de verkenningen van zicht en blindheid in *Contre-jour* (2009) en *Maybe Siam* (2010), waarbij de eerste film steeds uit zelfgedraaide beelden bestaat, en de tweede uit toegeëigend materiaal. Films die van niemand in iemand veranderen en dan misschien wel in iedereen.

Je zou found footage de kunst van het ont-maken kunnen noemen. Je moet immers eerst de snippers hebben om er een collage van te kunnen maken. Wat de meeste found footage-kunstenaars doen gaat echter om het moment van re-creatie: het nieuwe kunstwerk wat ontstaat. Bij Girardet en Müller ontstaat er uit dat samenvoegen wel iets nieuws, en vaak ook iets wat verheugend prachtig, mysterieus, ongrijpbaar poëtisch en uncanny angstaanjagend is. Maar wat zij in hun kunstwerken ook keer op keer laten zien is hoe groot en onontgonnen dat gebied tussen de beelden is. Ze zetten een breekijzer tussen de shots, door ze te ontdoen van logica of narratieve conventies, en wrikken net zo lang totdat de boel op scherp komt te staan. Hun manier van samenwerken is ook een ontginnen, een vinden van dat tussen: tussen twee mensen, twee kunstenaars, twee kunstpraktijken (Müller vanuit de experimentele film, Girardet vanuit de videokunst), twee paar ogen.

We noemen film de kunst van de bewegende beelden. Maar eigenlijk is film de kunst van het ont-bewegen van beweging in onbewogen beelden.

Dat zit zo. Laat ik het als verhaal vertellen. Als verhaal klinkt het beter.

Een van de redenen dat film is ontstaan, is omdat in de tweede helft van de negentiende eeuw mensen als Étienne-Jules Marey en Eadweard Muybridge met behulp van het nieuwe medium fotografie experimenteerden

om te kijken of ze erachter konden komen wat beweging nou precies was, en of je ook 'bewegende beelden' kon maken en daarmee een nog realistischere weergave van de wereld creëren dan de kunsten tot dan toe al hadden geprobeerd. De ideeën daarachter zijn natuurlijk al zo oud als de schaduwen in Plato's grot. Als de eerste bekende 'animaties' die in de tweede eeuw van onze jaartelling in China werden vervaardigd: een koper gekleurde tekeningen, die bovenop een lamp werd geplaatst en door de warmte van de opstijgende lucht in beweging werd gebracht.

Uitvindingen als deze maakten al vroeg duidelijk dat beweging vooral de illusie van beweging is. Van dat iets en niets dat tussen die twee plaatjes zit. Waarvan we weten dat het er is, maar dat we niet zien. Omdat ons oog ons bedondert. Of omdat ons oog onze hersenen helpt iets te zien waar ze nog te sloom voor zijn. De plaatjes zijn de context. Het voor en het na. Voor dat iets en dat niets zouden we eigenlijk een woord moeten verzinnen dat net zoals 'personne' aanwezig en afwezig tegelijkertijd betekent. Aanwezig en afwezig tegelijkertijd is. Dat iets-niets is namelijk ook de kern, 'het roerloze punt van de wentelende wereld', zoals T.S. Elliot dichtte, van het werk van Girardet en Müller. Ik kwam erachter toen ik naar *Personne* zat te kijken. Girardet en Müller nodigen ons uit, dagen ons uit om dat woord te vinden. En om, zo lang als we het nog niet gevonden te hebben, tussen die breuklijnen te verdwijnen en er tegelijkertijd uit op te stijgen.

Girardet en Müller gaan verder dan de constatering dat iemand en niemand betekenis krijgen door hun context. Ze kijken wat er gebeurt als je die context weghaalt. Dat is een strategie die we uit de meeste found footage- of collagefilms kennen. Als je een shot of een scène losmaakt uit zijn narratieve, en daarmee ook uit zijn culturele en ideologische structuren en referenties, ontstaan er alternatieve verhalen. Maar in hun films is de montage niet dialectisch, zoals bedacht door de Russische filmmakers Lev Kuleshov en Sergei Eisenstein in het begin van de twintigste eeuw, die stelden dat filmbeelden pas betekenis kregen door hun context. Kuleshov illustreerde dat in een beroemd experiment door het 'neutrale' gezicht van een acteur te monteren tussen beelden van een bord soep, een kind in een doodskist, een diva op een divan, en zo betekenis te genereren. Honger. Verdriet. Lust.

Bij Girardet en Müller draait het niet alleen om de interactie tussen de beelden, maar ook om de interactie tussen het beeld en de toeschouwer.







Hun montage is interactief. Hoe analytisch en precies hun werk ook is, je moet daarnaast ook erkennen dat het een intuïtieve laag heeft. Een andere vorm van intelligentie, een meer directe vorm van waarneming, dan via de omweg van de taal.

Daarom moest ik bij het kijken naar *Personne* ook denken aan een ander gedicht: Marc groet 's morgens de dingen (1925) van de dadaïstische Vlaamse dichter Paul van Ostaïjen, ogenschijnlijk een opsomming van de dingen die het ventje Marc 's morgens ziet. Elke dag weer de dingen. Een stoel en een tafel, een brood en een fiets, een visser met een pet, en een vis. Door de manier waarop Van Ostaïjen ze beschrijft, door zijn taalgebruik waarin hij woorden verzint die buiten hun oevers treden, creëert hij een vloeibare vorm van continuïteitsmontage waarin al die losse beelden tot dezelfde kijkbeweging gaan behoren: dag visserke-vis met de pijp / en / dag visserke-vis met de pet / pet en pijp / van het visserke-vis / goeiendag. Een affirmatieve tekst over hoe de dingen tot wording komen door ze te benoemen. Hoe ze betekenis krijgen door er woorden aan te geven. Maar ook dingen die alleen door en voor het oog van de dichter aan elkaar worden geregen.

Zo zou je *Personne* kunnen beschrijven: dag gebroken fles, typemachine zonder lint, telefoon zonder draaischijf. Dag Jean-Louis Trintignant. Gezicht van Jean-Louis Trintignant, achterhoofd van held van de Franse film, gezicht zonder gezicht. Ster zonder aura. Uitdrukkingsloos. Als je kijkt krijg je de neiging om de beelden op te sommen, een nieuwe inventaris te maken. Het is een film over actie en reactie waaruit oorzaak en gevolg zijn weggemonteerd. Er is geen gezicht. En geen bord soep. Er zijn dingen die haperen, stil blijven staan, werkeloos zijn, impotent. Filmbeelden als vlinders, vastgepind op een bord, die sterven met natrillende vleugels. Beweging als reflex. Is film een reflex?

*Personne* is een detectiveverhaal zonder plot. Geen whodunit, maar een whodidwhattobeginwith. Het werk van Girardet en Müller heeft altijd die filosofische, die reflexieve laag – en daarmee een zelfreflexieve laag voor maker en toeschouwer. Het gaat altijd om de vraag wat film is, met z'n montage, z'n licht en donker, z'n juxtaposities en z'n beweging. De manier waarop film beeld en geluid, en betekenis, overdraagt van het ene beeld op het andere. Om dan te constateren dat het geheim van film tussen de beelden schuilt.

In 1999 maakten Christoph Girardet en Matthias Müller met *Phoenix Tapes* hun eerste gezamenlijk film voor de Alfred Hitchcock-tentoonstelling *No-torious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art* in het Museum of Modern

Art in Oxford. Daarna zijn ze zowel samen als individueel werken blijven maken. *Phoenix Tapes* bestaat uit een de/reconstructie van fragmenten uit 40 Hitchcock-films, die in zes delen geordend zijn. Het is zowel een hommage als een forensisch en psychoanalytisch onderzoek naar het optische onderbewuste van Hitchcocks werk; een werk dat laat zien hoe necrofiel cinefilie is, maar ook dat in elke cinefiel een wanhopige Dr. Frankenstein schuilt die steeds maar weer nieuw leven in de cinema wil blazen. Wat vertellen deze films ons – over film, over Hitchcock, over hun eigen verhalen, over de tijd waarin ze gemaakt zijn – wat ze zelf niet weten? Zo leggen ze onderliggende structuren en patronen bloot – kwetsbaar in al hun naaktheid. Maar ook afschrikwekkend in de manier waarop het dominante Hollywoodnarratief ons verliefd laat worden op dode sterren, ons conditioneert in ons denken over familieverhoudingen, rolpatronen van mannen en vrouwen, gender en genre, het gezin als minimaatschappij, macht en manipulatie, het uitsluiten van de ander.

Door de beelden te isoleren worden ze weer nieuw, wonderbaarlijk en vreemd, en kunnen we het bekende als het ware weer echt gaan zien. Iets wat ook al gebeurde in *Müllers Home Stories* (1990) waarin hij de rol van vrouwen in klassieke Hollywoodmelodrama's ontrafelde: tot er niets overbleef dan neurotische herhalingen van huiselijke handelingen. Het gebeurde ook in de video-installatie *Locomotive* (2008), geïnspireerd op dat eerste filmpje van de Lumières: *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, een op drie schermen geprojecteerde compilatie van alle treinen die door de filmgeschiedenis rijden, een eindeloze herhaling van vertrek en aankomst en onderweg zijn, om dat ene eerste moment terug te vinden. In die missie klinkt natuurlijk de echo van de Duitse culturele en filmcriticus Siegfried Kracauer door die op een vergelijkbare manier de film en populaire cultuur van de Weimar-tijd ondervroeg en zo het optische onderbewustzijn van de cinema op de divan legde.

In *Meteor* (2011) horen we de stem van de Engelse filmmaker John Smith die sprookjes van Grimm en Andersen voorleest. Hypnotiserende verhaaltjes-voor-het-slapen-gaan. Terwijl filmbeelden uit Amerikaanse educatieve films, Russische populairwetenschappelijke documentaires, en sciencefictionfilms van de jaren dertig tot en met zestig als schaduwen onder het bed tevoorschijn komen. We zien jongetjes onder de dekens kruipen. Hun gezichten vol ontzag opkijken naar dromen van ruimteschepen, sterrenstormen, meteorietenregens, rode planeten en het verre verre. Het is een film die de link legt tussen fantasie en wetenschap, die onze filmische her-

inneringen decodeert. En die zich afvraagt in hoeverre de filmkunst altijd een jongetjesdroom is geweest.

Je zou kunnen zeggen dat al hun films vanuit die breuklijn van het niet-beeld stuk voor stuk zowel het proces van filmmaken als de vraag wat film is analyseren. In *Cut* (2013) gaat het, zoals de titel al zegt, om montage. Om de knip, de steek, de snee, de snijwond. De film laat zien hoe gewelddadig die manier van filmmaken-als-beelden-aan-elkaar-plakken eigenlijk is door de assemblage van korte momenten uit tientallen horror- en medische films, die het lichaam kwetsbaar maken.

Kan een film ook bloeden? Wanneer verliest de lichtgevoelige chemische emulsie op het filmbeeld z'n elasticiteit, en schilfert en snippert hij uiteen als een uitgedroogde huid? Als een film als een huid is, wat is dan z'n lichaam? Het zijn vragen die een nieuwe betekenis krijgt in de overgang van analoge, materiële cinema naar digitale, virtuele. Ooit eens was de 'cut' een concrete, onomkeerbare handeling, in de fysieke wereld. Wat is daarvan het immateriële equivalent? De undo-toets? Copy/paste?

Found footage-filmmaken is bijna altijd een meta-cinematische praxis van grafrovers en strandjutters, die commentaar geeft op de vorm, de geschiedenis, de materialiteit van het filmmaken zelf. Soms is het een reddingsoperatie van filmbeelden die in de vergetelheid dreigen te raken en is het een praktijk die zich bezighoudt met vragen rondom geheugen en archief: waar komen de beelden vandaan, waar hebben de found footage-films ze gevonden, gestolen, bij elkaar geraapt, gejut in de vloedlijn van aangespoelde beelden? Wat voor rol spelen vragen als copyright en intellectueel eigendom daarbij? En hoe geven archieven en rechthebbenden toegang tot dit beeldenreservoir van het verleden? Het zijn uiterst relevante en urgente vragen op een moment waarop enerzijds de hele film- en media geschiedenis voor iedereen toegankelijk lijkt, en anderzijds om tal van redenen – overdaad, archiveringsvragen, canonvorming, financiële belangen – die beeldenvloed steeds dwingender in voorgeschreven malen moet passen.

In het digitale en internettijdperk is de praktijk van de found footage-filmer bovendien uitgebreid met nieuwe termen en vormen: naast de collage en de compilatie zijn er nu ook de mash-up en de supercut bijgekomen, wat duidelijk andere vormen van hergebruik en recycling zijn, waarin de toe-eigening van beelden minder met creatie of interventie te maken heeft, en meer met een economische efficiënte recirculatie van bestaand materiaal. De spanning tussen het idee dat film voor eeuwig is

en onaantastbaar, en het feit dat zelfs het onsterfelijk geachte celluloid aan verval onderhevig blijkt te zijn. En de vraag hoe dat in het digitale tijdperk aan het veranderen is? Zijn de nullen en de enen van de bits en bytes iets anders dan eindeloze vervalreeksen?

Voor de tentoonstelling *Found Footage* in het Amsterdamse *eYE* Filmmuseum maakte Girardet in 2013 een solowerk van snippers en flarden van de workprints van een bedrijfsfilm van de Algemene Kunstzijde Unie AKU, die Paul Schuitema in 1949 draaide over de toepassing van viscose in kleding. *Fabric* bestaat uit losse takes van poses, zowel van het model als de coupeur die, duidelijk geënceneerd, naar zijn model kijkt. Shots van classicistische standbeelden en bustes zorgen voor een spiegel, waarin zowel het model zich kan herkennen (de klassieke pose) als de coupeur, de beeldhouwer met kunstzijde, de denker. De plooien in het marmer en de plooien in de stof vloeien over in de denkrimpels op het voorhoofd van de coupeur, en de denkpluigen in het hoofd van de toeschouwer. Vaak zijn het herhalingen, minimalistische variaties op een thema, zoals het in beeld aanwezige clapperboard aangeeft. De compositorische aard van het werk wordt ruw doorbroken door een pieptoon die aangeeft waar het ontbrekende beeld zich zou hebben moeten bevinden.

Afwezigheid en verdwijnen spelen ook een hoofdrol in Müllers solowerk *Air* (2016). We gluren binnen in lege ruimtes. Het zijn lo-res webcam-beelden uit keukens, slaapkamers, werkkamers waaruit de 'maker' even is verdwenen. Het is niet alleen een studie in leegte, maar wederom een studie in de leegte tussen die beelden, nu extreem voelbaar, als verzadigde lucht. Want wie heeft de camera aangezet, aan laten staan, waar is hij, waarom is hij weg – hij is tegelijkertijd 'on air' en niet. De aloude spanning tussen aanwezigheid en afwezigheid dringt zich tussen de beelden. Deze amateur-web-beelden zijn een nieuwe vorm van filmmateriaal waar de *found footage*-filmer zich toe moet verhouden. Ze ontvouwen zich in real time op het internet. Ze zijn als de camera van de Lumières die wacht tot de passagiers naar hem toe komen lopen om hun geheimen met de lens te delen. Maar door het gemak waarmee het digitale beeld alles opslorpt en absorbeert zijn ze ook onverschillig. De camera kan eindeloos aan blijven staan. Ook als er nooit iets gebeurt. Nooit meer iets gebeurt. Het laatste beeld van de gestorven wereld zal het rode lampje op de camera zijn. We zijn on air. Tot de batterij langzaam dooft. Het beeld insluimert. Of het sterft weten we nooit zeker als we er niet meer zijn om het te zien.

Deze publicatie verschijnt naar aanleiding van de exposities:

SOMEBODY, NOBODY, ANYONE

Christoph Girardet & Matthias Müller

11.03.2017 – 14.05.2017

Locatie: Huis Huguetaan, Lange Voorhout 34, Den Haag

YOU ARE HERE

Manuel Boden, Bruce Conner, FORT, Douglas Gordon, Graham Gussin, Peter Piller,  
Susan Philipsz, Volker Schreiner, John Smith, Christoph Girardet, Matthias Müller

11.03.2017 – 14.05.2017

Locatie: West, Groenewegje 136, Den Haag

Tekst: Dana Linssen

Dana Linssen is dichter, filosoof en filmcriticus. Haar recensies verschijnen sinds eind jaren negentig wekelijks in NRC Handelsblad, daarnaast is zij hoofdredacteur van het onafhankelijke filmtijdschrift de Filmkrant en docent filmgeschiedenis aan de Toneelschool Arnhem. Als freelance curator verzorgt zij sinds 2015 filmprogramma's voor het International Film Festival Rotterdam (The Return of the Critics' Choice en Whose Cinema, waarbij video-essays op het grote doek worden gepresenteerd) en het Nederlands Film Festival (Forum van de Regisseurs). In 2007 nam zij het initiatief voor het Slow Criticism Project, een los-vaste verzameling van publicaties, debatten en interventies als tegenwicht tegen de commodificatie en vermarkting van de filmkritiek. In 2015 schreef zij het libretto voor *Creator/Destroyer – 17 Ways to Spell Bosen* een cantate over de ontdekking van het Higgs-deeltje van componist Maarten Ornstein. Haar werk werd bekroond met de Festivaltrofee van het Internationaal Film Festival Assen – Vrouw & Film en de Louis Hartlooper Prijs voor de filmkritiek.

Printer: Oranje van Loon, Den Haag

Met dank aan: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap en Gemeente Den Haag

Publicatie: West

Editie: 1000

ISBN: 978-90-79917-67-9

# West

Groenewegje 136

2515 LR Den Haag

the Netherlands

+31 (0)70 392 53 59

[www.westdenhaag.nl](http://www.westdenhaag.nl)

[info@westdenhaag.nl](mailto:info@westdenhaag.nl)



