

METROPOLIS M

Tijdschrift over hedendaagse kunst f 15 / BFR 295 nummer 6 december 1995

Mat Collishaw

Paul Thek

Essays over kritiek en beschouwing

Paul Groot over het moderne lichaam

Een kanarie in het luchtledige

Mat Collishaw en de kunstmatigheid van de verbeelding

Sinds zijn reusachtige foto van een schotwond in het achterhoofd van een man – een werk uit 1988 dat de roemruchte tentoonstelling 'Freeze' haar titel gaf – is Mat Collishaw (1966) uitgegroeid tot een van de meest eigenzinnige Britse kunstenaars van zijn generatie. In Collishaws sculpturen en installaties spelen filmbeelden een belangrijke rol. David Lillington sprak met de kunstenaar over cinema, gemanipuleerde emoties en de illusie van het sadomasochistische spel.

David Lillington In veel van je werken maak je gebruik van filmprojecties en diaprojecties van filmbeelden. Vanwaar jouw interesse in het medium film?

'Het vreemde van cinema is dat je niet gevraagd wordt te reageren op datgene wat je ziet. Natuurlijk heeft film te maken met algemene emotionele ervaringen, en natuurlijk weerspiegelt een film iets van wat er buiten de bioscoop allemaal aan de hand is – hoe mensen met elkaar omgaan, enzovoort. Buiten op straat ben je gedwongen je tot de dingen te verhouden, in het filmtheater niet. Daar wordt je volgepompt met beelden en ervaringen waarop je geen invloed kunt uitoefenen, die zich alleen in je achterhoofd nestelen.'

Is dat eigen aan het medium film? Of aan een bepaald soort films, laten we zeggen: de surrealistische film?

'De films en foto's van de surrealisten hebben

te maken met de status van foto- en filmbeelden. Het beeld is iets zelfstandigs, het staat los van de inhoud. Neem Man Ray's foto van die eierklopper. Dat gaat niet over een eierklopper, maar over de fotografie zelf, over de foto als afschaduwing van iets anders, als een beeld met een eigen, afzonderlijke waarde. Ik denk dat deze surrealistische beelden voor het eerst onafhankelijk zijn van datgene waar zij naar verwijzen. Surrealistische filmmakers en fotografen werkten met het medium zelf, met de ervaring van het waarnemen van het beeld, en het spookachtige dat de aanwezigheid van het beeld kan hebben. Het mooie is nu dat het nooit fantastisch wordt. Het zijn nooit van die overgeproduceerde, Disney-achtige beelden. Een surrealistische film toont, laten we zeggen, een koe op een bed. Het is allemaal heel aards. Het behoort tot het rijk van de fantasie, maar niet tot een zelfgeschapen fantasiewereld. Dit zijn beelden die thuishoren in de wereld van de fotografische illusie. Mijn werk laat zien hoe flinterdun die illusie is.'

Wat bedoel je precies met het illusoire gehalte van het fotografische beeld? Is een foto of een filmbeeld niet een getrouwe afspiegeling van de werkelijkheid?

'Je kent die oude, Victoriaanse foto's wel van Elsie Wright, beelden van een meisje in een achtertuin, omringd door elfies. Dat zijn, zoals bekend, trucages, nepfoto's. Wat maakt die foto's



MAT COLLISHAW, *Catching Fairies*, 1994, ingekleurde foto, 50 x 60 cm, courtesy Thomas Dane, Londen



MAT COLLISHAW, *Cinderella*, 1995, diaprojectie met fragment uit *Salome* (links) en uit *Silence of the Lambs* (rechts), courtesy Stedelijk Museum, Amsterdam

nu zo interessant? Nog even afgezien van het feit dat het een *fucking wild* idee is en totaal stupide – ik bedoel: wat zijn wij voor mensen, dat we die behoefte hebben aan minuscule transparante figuurtjes die om ons heen flikkeren? – denk ik dat het succes van die foto's, de opwinding die erover ontstaan is, te maken heeft met de ontwikkelingsfase waarin de fotografie zich toen bevond. Fotografie was nog een tamelijk nieuwe manier om beelden te maken. Dit waren beelden die, zo dacht men, een redelijk getrouwe afspiegeling van de werkelijkheid opleverden. Waar een schilderij nog altijd een soort versiering was, een vorm van opsmuk, kon je nu vertrouwen op het waarheidsgehalte van de foto. Al vrij snel realiseerden fotografen zich dat het niet nodig was de schilderkunst na te bootsen, dat er iets bijzonders aan de hand was met de foto zelf. Het toonde de sporen van een wereld, en dat was op zichzelf al mooi genoeg. Wanneer de wereld, hoe lelijk ook, getransformeerd werd in een foto, kreeg zij al een bepaalde waarde. Die foto's van elfjes tonen precies dit idee dat men toen over fotografie had, namelijk dat je de deur uitstapt en een opname maakt van iets dat weliswaar kortstondig aanwezig is, iets dat voortdurend van aangezicht verandert, maar dat, eenmaal vastgelegd in een foto, voorgoed is gefixeerd. De verwarring ontstaat wanneer je denkt dat de foto een accurate representatie is. *Catching Fairies* heeft daar mee te maken. Elfjes vangen met een visnet. Het gaat over de poging dingen te pakken die sowieso niet tastbaar zijn, die alleen maar verschijningen zijn, een lichtschijnsel, een illusie.'

Waarom vind je het illusoire karakter van het beeld ook bezwarend?

'Omdat het beeld de echte dingen onzichtbaar maakt. Daar gaat veel van mijn werk over. De idee dat je iets kunt verfraaien, pittoresk kunt maken, dat leidt af van de eigenlijke problemen.'



MAT COLLISHAW, *Cinderella*, 1995, details uit diaprojectie, courtesy Thomas Dane, Londen



MAT COLLISHAW, *Snowstorm*, 1994, videoprojectie op getest glas, courtesy Thomas Dane, Londen

Sommige dingen moeten we onder ogen zien, zoals de dakloze die we tegenkomen op weg naar huis. Dat soort problemen wordt verschoven door het te incorporeren in een beeldcultuur. Zo worden ze toegankelijk gemaakt en tegelijkertijd worden ze daarmee aan het zicht onttrokken. Dat gebeurt op allerlei terreinen. Neem bijvoorbeeld de pornografie. We willen niet een foto van zo maar een man en een vrouw, maar een beeld dat tegemoet komt aan de wensen van – vooral – mannen. Een vrouw moet dan een lustobject worden. Zij mag niet zijn zoals ze eigenlijk is, namelijk gewoon een ander mens, nee, zij moet veranderen in een of andere fantastische verschijning. Dat is het beeld waar mensen in geloven.'

Veel van je beelden herinneren aan een Victoriaanse esthetiek. Bijvoorbeeld die houten sculptuur met de glazen stolp, waarin filmbeelden van een fladderend vogeltje worden geprojecteerd...

'De Victoriaanse tijd was nogal morbide. Ze was doordrongen van de noodzaak om de natuur en de emoties onder controle te houden. Het waren de hoogtijdagen van de wetenschappelijke classificatie. Alles werd op zijn plaats gezet en gerangschikt, van bloemen en insecten tot en met een psychologische kaart van het menselijk brein. Het erotische werd verhuld, versluierd, vermomd. Gisteren hoorde ik op de televisie iemand zeggen: "De Engelsen hebben vikingenbloed in Victoriaanse aderen". Dat ik me met de Victoriaanse esthetiek bezighoudt lijkt me heel vanzelfsprekend.'

'Het beeld dat jij noemt, is ontstaan naar aanleiding van een medische machine uit de Victoriaanse tijd die eigenlijk een martelwerktuig is. Het is een vacuümpomp waarin je bijvoorbeeld een vogeltje zet, waarna je de zuurstof wegpompt en toeziet hoe de vogel dood gaat. Dat soort medische apparaten zijn niet bedacht en gefabriceerd als louter functionele instrumenten. Ze zijn met de hand gemaakt, voorzien van fraai houtsnijwerk en ornamenten, alsof ze een of ander idee van verantwoordelijkheid, van authenticiteit moeten uitdrukken. De sculptuur gaat terug op een schilderij van Joseph Wright of Derby dat ik zeer bewonder. Dat schilderij geeft uitdrukking aan de idee van het schouwspel, het spektakel, iets waar ik in mijn werk voortdurend mee be-

zig ben. Je ziet een aantal mensen afgebeeld, gegroepeerd rond een glazen stolp met een vogeltje erin. Ze zijn duidelijk gefascineerd door het wetenschappelijke experiment, zeer ingenomen met hun eigen ontdekking. Tusschen hen staan twee meisjes te huilen. Het schilderij toont emotionele betrokkenheid en afstandelijkheid tegelijk. Jouw reactie daarop hangt helemaal af van de positie die je inneemt.'

Welke rol speelt de film in die verwarring tussen emotionele betrokkenheid en onthechting? Hoe zit dat bijvoorbeeld bij Cinderella, jouw bijdrage aan de tentoonstelling 'Wild Walls' in het Stedelijk Museum?

'Dat werk gaat over de botsing tussen tegenstrijdige ervaringen die door verschillende filmbeelden worden opgeroepen. Er werden drie diaserieën tegelijkertijd geprojecteerd, op drie verschillende wanden. Elke serie bestond uit tachtig dia's en was net lang genoeg om een scène met een bepaalde ontwikkeling te suggereren, waar je als toeschouwer onwillekeurig bij betrokken raakte. De series bestaan uit fragmenten uit drie films: *Silence of the Lambs*, *Bitter Moon* en *Salomé*. Elk van de sequenties moet het hebben van een bepaalde manipulatie van de respons van het publiek. De dia's van *Bitter Moon* bijvoorbeeld tonen beelden die aansturen op een bijna masochistische verlamming. Je ziet een vrouw op je af komen, heel dominant, en je voelt je bijna vastgenageld op je plaats. In de sequentie met Jodie Foster uit *Silence of the Lambs* ben je als kijker juist zelf degene die de situatie beheerst. Je kijkt met de camera mee door een infraroodkijker naar een vrouw die vallend en struikelend voor jou op de vlucht is, maar die jou niet kan zien. In de *Salomé*-dia's van de dansende buikdancers is het onduidelijk wie nu eigenlijk macht uitoefent over wie. Wanneer je de series gelijktijdig bekijkt, word je heen en weer geslingerd in drie verschillende richtingen. Je bent nooit zeker hoe je nu op de beelden moet reageren.'

'De beelden zijn natuurlijk fictie. Ze zijn zodanig in scène gezet dat het effect ervan te voorspellen valt. Dat is het unieke van cinema. Je bent als toeschouwer altijd in een geprivilegieerde positie. Jij kunt, tot op het intiemste niveau toe, overzien wat er zich afspeelt. En de camera exploiteert dat maximaal.'

Vond je Bitter Moon niet een heel vervelende film?

'Ja. Iedereen weet dat ook. *Silence of the Lambs* vond ik ook geen goede film. Het ging nergens over. En *Salomé* was een draak, totaal *overdone*. Dat is de reden waarom ik die films gekozen heb. De makers van deze films wisten precies op de juiste knopjes te drukken om het publiek in de juiste staat van emotionele opwindning te brengen. Ik kies films die bij het grote publiek bekend zijn. Zij behoren per slot van rekening net zo goed tot onze ervaring van de twintigste eeuw als al het andere. Film hoort bij de gebruikelijke taal van onze cultuur. Maar film speelt zich af op een glibberig terrein. Als we over een film npraten in het café is het onmogelijk om elke sequentie in de herinnering te roepen, laat staan dat je elk fragment zou kunnen bespreken. Films hebben hun eigen momentum, zoals dromen, je kunt ze niet stopzetten, je kunt je niet elk beeld eigen maken.'



JOSEPH WRIGHT OF DERBY, *An Experiment on a Bird in an Airpump*, circa 1767, courtesy The National Gallery, London

In sommige werken gebruik je beelden van zeer recente films, in andere keer je terug naar de kinderjaren van de cinema. Wat boeit je daarin!

'De periode vlak voor de uitvinding van de film is zeer interessant. De fotoseries van Muybridge, de phantoscop en al die andere uitvindingen hebben laten zien waar de illusie vandaan komt. Die hebben het bewustzijn wakker geroepen dat het oog en de hersenen iets registreren wat er overduidelijk niet is. Dat is in de moderne bioscoop met zijn quadrafonische geluidswaergave en extra breed filmscherm verloren gegaan. Daar word je ondergedompeld, daar heb je geen enkel benul waar je nou eigenlijk naar zit te kijken, namelijk: het mechanisme van de illusie. Het is net als met de spelletjes van sadomasochisten. Dat zijn onechte scenario's waarin je jezelf wilt verliezen. Je gaat je niet omstandig in allerlei leren tuigjes hullen en kettingen omgorden, om je de hele tijd te bedenken dat het allemaal slechts theater is. Je wilt ontsnappen aan de alledaagse, je verbeelding de vrije loop laten, en juist daarom doe je een beroep op een nogal grove vorm van kunstmatigheid. Dat is het dilemma.'

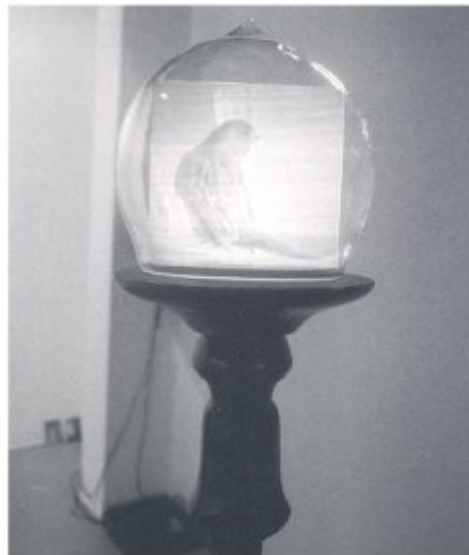
Welk dilemma bedoel je!

'Verbeelding is het resultaat van kunstmatigheid, en vice versa. We vinden van alles uit om de verbeelding te stimuleren en we hebben daarin een hoge graad van verfijning bereikt. Vandaar dat ik het interessant vind om terug te keren naar de kinderjaren van de cinema, naar het punt waar de rauwheid, de grofheid ervan nog duidelijk zichtbaar is. Want dat duwen en trekken, dat gesjor met onze verlangens, als een vorm van prikkeling, van amusement, dat is een nogal cynische manier om met de menselijke respons om te gaan. Dat dilemma wil ik via mijn werk bij de toeschouwer aanwakkeren. Het lijkt me nogal logisch dat ik sympathiseer met het vogeltje in de vacuümpomp. Maar als je zegt dat daar je prioriteit ligt, dat het gaat om empathie met het slacht-

offer, dan loop je het gevaar dat je neerbuigend wordt, dat je bepaalde stereotypen bevestigt. Kijk, het gaat me er niet om bepaalde mythes en stereotypen te bestendigen. Wat me interesseert is dat ze er zijn en dat ze er niet voor niks zijn.'

'Ik hou wel van al dat bedrog. Het is net als met de verkleedpartijtjes uit je kindertijd. Het hoort bij het leven evengoed als al het andere.'

Mat Collishaw exposeert tot 21 januari in het Camden Arts Centre in Londen.



MAT COLLISHAW, *Antique*, 1994, videoprojectie op glazen bel, courtesy Thomas Dono, Londen