

The
Lost

REYNOLD REYNOLDS

Philip Peters

Reanimations Experiment
1. Versuch
am Menschen

HET ENKELE WERK, BEWEGENDE BEELDEN EN VERDWALEN IN ILLUSIE

1. Tentoonstellingen zijn vaak veel te groot en dat wordt steeds erger. Ieder zichzelf respecterend kippenhok over bijna de hele wereld heeft zijn eigen biënnale of vergelijkbare manifestatie, waar een of meer curatoren hun licht laten schijnen over ontwikkelingen in de eigentijdse kunst. Dat zijn er nogal wat zodat verschillende curatoren hun eigen stokpaardjes kunnen berijden en in thematentoonstellingen werk presenteren dat hun standpunt bevestigt of versterkt – een praktijk die soms verdacht veel lijkt op een redenering die iets bewijst met behulp van datgene wat te bewijzen was en waarbij de kunst, ongeacht andere kwaliteiten, op de eerste plaats illustratiemateriaal is bij een mening. Dat heeft tot gevolg dat kunstkritiek veelal tentoonstellingskritiek wordt en de aandacht van het unieke werk verschuift naar het concept waarin het is ingepast.

Ik zeg niet dat dergelijke tentoonstellingen niet interessant kunnen zijn want dat zijn ze vaak wel, afhankelijk van het getoonde werk en de kwaliteit van de curator – hoe moeilijk te beoordelen ook in een tijd waarin van alles naast en door elkaar heen bestaat en kwaliteit allang geen meetbare grootheid meer is.

Hoe dat allemaal ook mag wezen, de soms enorme hoeveelheid werken beneemt je vaak de kijk op de unieke eigenschappen van ieder werk apart, want we moeten voort, verder, naar de volgende zaal, er is zo veel te zien. Iedereen kent, denk ik, wel dat hongerige gevoel als je bij zo'n tentoonstelling komt: de gretigheid om alles te zien als een kind in een snoepwinkel – maar als kinderen zich daar overeten worden ze ziek en kotsen alles weer uit en iets dergelijks gebeurt ook met de kijker naar alle kunst – wie alles wil zien ziet in feite niets en is aan het einde duizelig van de gigantische hoeveelheid visuele informatie waarmee het hoofd vol zit zonder veel dingen echt te hebben kunnen proeven.

Hoewel het denken in termen van verzamelingen is voortgekomen uit de Wunderkammer en dus al een eeuwenoude gewoonte is, past het gulzig opslokken en even snel weer wegwerken van grote brokken visualia goed bij deze tijd van snel zappen, oneliners, goedkoop entertainment en gebrek aan reflectie.

Wat betekent dat voor het bekijken van een kunstwerk en welk kunstwerk gaan we eigenlijk bekijken?

Het eerste contact met een kunstwerk is fysiek: het komt via de ogen binnen. Als je een zaal vol werken hebt heeft iedereen de neiging om allereerst de hele zaal te scannen zodat een vaag idee wordt verkregen van wat daar ongeveer aan de orde is en daarna kiest men gewoonlijk één werk uit om nader te bekijken en daarna nog één en misschien nog wel een derde ook. Maar waarop is die keuze gebaseerd en waarom geven we minder of zelfs bijna geen aandacht aan de rest? Ik ben bang dat dat een kwestie van luiheid en gemakzucht is – we denken soms dat kunst entertainment is en dat we daar niets voor hoeven te doen – en de grootte van een tentoonstelling speelt er ook een rol in: hoe minder werken, hoe meer kans dat ze allemaal aandacht krijgen. Die werken die het eerst in het oog springen zijn – net als mensen – niet noodzakelijkerwijs ook de ‘beste’ of meest interessante, maar als andere worden overgeslagen kan daar niets met zekerheid over worden gezegd: misschien zou je met die werken die hun geheimen niet direct prijs geven in een aantal gevallen een betere of diepere relatie kunnen aangaan dan met wat direct ‘aanspreekt’. De enige manier om daar achter te komen is om alle werken tijd te geven, of, anders gezegd, voor alle werken evenzeer je best te doen, want omgaan met kunst is tweerichtingsverkeer en eist ook energie van de beschouwer.

Een ander probleem, dat deels uit het bovenstaande voortkomt, is het volgende: als er bijvoorbeeld een muur vol schilderijen of tekeningen is moet je erg je best doen om je op één ervan te concentreren. Uit je ooghoeken blijf je dan al gauw de vorige, volgende of allebei ook nog zien; het is vaak dus eenvoudig fysiologisch onmogelijk om je werkelijk honderd procent op één werk te concentreren. Een gevolg daarvan is ook, dat dat ene werk er ongevraagd een functie bij krijgt die nooit bedoeld is, namelijk dat van commentaar of tenminste referentiekader voor het andere werk/de andere werken. Dan ontstaat er dus een situatie, die men graag ‘dialogoog’ noemt, waarin verschillende werken interacties met elkaar aangaan. Dat kan heel zinvol en fraai zijn, daar zul je mij niet over horen, maar het opent ook de weg naar manipulatie en ook naar slechte tentoonstellingen, waarin de ‘gesprekken’ oninteressant zijn – een goed voorbeeld zou zijn als iemand een tentoonstelling maakt of een zaal in een tentoonstelling waarin ongelijksoortige werken met elkaar verbonden zijn omdat ze allemaal rood als dominante kleur hebben. Er zijn extreme gevallen denkbaar – gebruik uw eigen fantasie – waarin zelfs dat nog wel interessant kan zijn, maar dat zie je niet vaak, bijna nooit of misschien zelfs wel helemaal nooit.

Al decennia pleit ik ervoor om óók (dus niet: uitsluitend) tentoonstellingen te maken die uit één werk bestaan of die op zijn minst de concrete mogelijkheid bieden om zich op een ik zou bijna zeggen tijdelijk monogame manier te concentreren op één werk.

Het bovenstaande geldt met name voor stilstaande kunst. Een interessante uitzondering is de zaalvullende installatie waar de aanwezigheid van de beschouwer op verschillende plekken vereist is om daadwerkelijk compleet kennis te nemen van die installatie. Daar moet de beschouwer dus ook fysiek actief worden en kan hij het werk niet vanuit één standpunt in zijn geheel overzien. Hierover zou nog heel wat meer te zeggen zijn, maar dat valt buiten het kader van waar we het hier uiteindelijk over gaan hebben.

2. Er bestaat ook allerlei kunst die niet stil staat of hangt, maar zich in de tijd afspeelt: performances, geluidskunst, video, film. Daarmee kun je niet altijd op dezelfde manier omgaan als met statische kunstvormen. Daarbij is de hoeveelheid tijd die eraan besteed wordt immers gewoon afhankelijk van de beslissing van de kijker (en de openingstijden van de tentoonstelling). Als iemand er voor zou kiezen om van openings- tot sluitingstijd een hele dag aan één werk te besteden is dat in principe mogelijk maar hij kan er ook drie minuten of nog minder aan geven en niet meer als hem dat om wat voor reden dan ook zo uitkomt. Bij een werk dat zich in de tijd afspeelt is iets totaal anders aan de hand.

Op de eerste plaats worden deze werken tegenwoordig gewoonlijk getoond in een aparte of apart gecreëerde, vaak verduisterde ruimte, volgens het voorbeeld van de bioscoop. Ten tweede hebben ze een bepaalde duur, een video heeft een begin en een eind en daartussen zit een bepaalde hoeveelheid tijd. Een schilderij kun je in één oogopslag zien (wat niet hetzelfde is als bekijken!), een video niet. Het kijken naar een video heeft in deze zin meer overeenkomsten met het luisteren naar muziek dan met het bekijken van een schilderij, sculptuur of installatie. De kijktijd is zo lang als het werk duurt, of het nu narratief is of niet, wat lang niet altijd het geval is (men kan zich afvragen hoe dat met muziek is gesteld, niet veel anders, lijkt me – iets wat zich in de tijd afspeelt is daarom nog niet per definitie een narratief hoewel een opeenvolging van beelden of geluiden er wel vanzelfsprekende mogelijkheden toe bieden; aan de andere kant kan een stilstaand werk zoals een schilderij ook heel goed narratief van aard zijn).





Tentoonstellingsbezoek kost tijd. En het kijken naar een video kost ook tijd. Er dreigt altijd gevaar van entertainment en consumentisme: als een video niet meteen 'aanspreekt' wordt er al gauw doorgelopen naar een volgend werk dat wél aanspreekt of niet beweegt. Het gevolg is al gauw dat video's op grote schermen met op het eerste gezicht spectaculaire beelden de meeste bezoekers trekken die het tenminste zo lang volhouden tot hun behoefte aan entertainment bevredigd is of ze misschien onverwachts iets meekrijgen van betekenis, diepgang en serieus geïnteresseerd blijven kijken tot de voorstelling afgelopen is.

Dit soort gedrag, waarbij aan een of twee momenten wordt afgemeten of het werk verder de moeite van het bekijken waard zou zijn of niet, beperkt zich niet tot kunsttoeristen, tot het bredere publiek, maar komt even vaak voor onder kenners, liefhebbers en ingewijden. Sterker, ik zou wel eens iemand willen ontmoeten die zich er nooit aan schuldig heeft gemaakt – ik in ieder geval wel hoewel ik mijn best doe om niet meer in die val te trappen. Want het is wonderlijk gedrag: als bijvoorbeeld een video twintig minuten duurt en je ziet er twee van (en dat zijn niet eens noodzakelijkerwijs de eerste twee, waarover straks meer), dan kun je niet laten voorstaan op een legitieme mening over het werk: het is alsof je alleen de rechter onderhoek van een schilderij even snel hebt gezien en niemand zal bij zijn volle verstand staande willen houden dat daarmee genoeg informatie is opgedaan voor een legitiem oordeel.

Maar is het voor een complete ervaring van de complexiteit van een werk wel genoeg om het één keer in zijn geheel te zien? Soms wel misschien, maar meestal niet. Wat dat betreft is het niet anders dan met een stuk muziek: om het écht te doorgronden en te leren kennen volstaat één keer horen meestal niet. Vroeger mocht je van geluk spreken als je een Mozart-symfonie één keer in je leven kon horen en daar moest je het dan mee doen. Hoewel een opname iets anders is dan een live concert ligt het tegenwoordig binnen bijna ieders bereik om een bepaald werk net zo vaak te horen als hij wil en dat verdiept de ervaring, leert iets over de structuur van het werk en nog van alles meer: de is een mooie uitvinding, hoewel hij binnen afzienbare tijd wel vervangen zal zijn door direct gedownloade opnamen op de harde schijf in een 'lossless format'. We kunnen het allemaal thuis hebben.

Dat geldt niet voor alle videowerken. Er zijn er die betaalbaar zijn, maar dan moet je toch wel een klein beetje meer geld hebben dan het toegangs-

kaartje voor een tentoonstelling kost. Vaak zullen we het dus met het werk op de tentoonstelling moeten doen. Maar niemand zegt dat het daar niet net zo vaak bekeken kan worden als men tijd en zin heeft.

Een merkwaardig probleem doet zich voor als er sprake is van een loop, dan draait de voorstelling gewoon steeds door, net als vroeger in de Cineac, en kan de kijker middenin een werk terechtkomen en dus het voorafgaande hebben gemist. Dat is niet handig, vooral niet als het een lang werk betreft, want idealiter bekijk je een werk dat zich in de tijd afspeelt van begin tot eind en dan moet je eigenlijk ook echt beginnen bij het begin. Er zijn gevallen waarbij het niet veel uitmaakt of je alles in de juiste volgorde ziet, dat zijn dan meestal – maar niet uitsluitend – werken waarin visuele abstractie of juist visuele associaties (of allebei, dat kan heel goed) de boventoon voeren.

Op sommige tentoonstellingen heeft men aan dit probleem gedacht en staan tijden aangekondigd waarop een videowerk begint. Bij veel werken, die dan allemaal weer verschillende lengtes zullen hebben, wordt het helaas weer zo goed als ondoenlijk om daar zelf een chronologisch schema van te brouwen zodat je een aantal werken helemaal kunt bekijken. Werken overlappen elkaar dan in de tijd en dus blijft het tobben.

Kortom, de zelfdiscipline en betrokkenheid a priori, die van pas komt bij het kijken naar het enkele statische werk, volstaat niet bij bewegende beelden die een tijdje duren. Hoe hiervoor optimale omstandigheden kunnen worden bedacht weet ik niet en anderen weten het kennelijk ook niet, anders zou er wel een model voor zijn verzonnen dat overal gehanteerd wordt.

Ik kom niet verder dan: maak geen grote maar kleine tentoonstellingen (uitzonderingen daargelaten, daar kan ik hier niet uitgebreid op ingaan) en als je naar een tentoonstelling gaat, neem dan zeer ruim de tijd en vergeet dat je alles wilt zien. Overigens heb ik wel eens een deel van een kunstfilm gezien die in zijn geheel 24 uur duurde, maar in het compleet bekijken daarvan voorzag de betreffende presentatieplek (de Venetiaanse biënnale van 2011) niet, want die was niet 24 uur per dag open.



3. Het monumentale filmproject *The Lost* van Reynold Reynolds is in het licht van het bovenstaande een soort mengvorm tussen film en installatie, tussen statische en dynamische elementen, wat op zich geen nieuws is, maar de zaak wel nog ingewikkelder maakt. Verschillende delen van de film worden op zeven gigantische, aparte schermen getoond en op sokkels en in vitrines zijn voorwerpen te zien die met de film te maken hebben. Op geen enkele manier is dit werk in zijn geheel zichtbaar, in de ruimte niet omdat het werk zich in fragmenten op verschillende plekken in die ruimte ontrolt en in de tijd ook niet, omdat alle zeven delen loops zijn, die dan ook nog eens verschillen in lengte, zodat de gebeurtenissen op de schermen aan één stuk door ten opzichte van elkaar in de tijd verschuiven en het werk in feite steeds iets verandert. Ik heb het voorrecht gehad om de hele film achter elkaar te zien, waardoor ik wel alle onderdelen compleet heb bekeken, maar zo moet hij eigenlijk niet worden ervaren: hij kan niet worden opgevat als één narratief dat zich van A naar Z door de tijd heen beweegt. Zonder zich in letterlijke zin in het werk te bevinden (wat in sommige andere gevallen ook voorkomt) wordt de beschouwer er wel letterlijk door omringd en hij kan niet alles tegelijk zien omdat hij nu eenmaal alleen ogen aan de voorkant van zijn hoofd heeft en omdat de schermen zodanig zijn opgesteld dat ze elkaar niet in de weg zitten en in een aantal gevallen ook niet tegelijk waarneembaar zijn, wat de illusie oproept dat de beschouwer naar zeven verschillende films kijkt, die langzaamaan van scherm tot scherm hun onderlinge verband prijsgeven. Of, liever gezegd, die prijsgeven dat er een verband is en duidelijk maken dat de zeven films deel zijn van een geheel. Maar de structuur van dat geheel is meer associatief dan analytisch-chronologisch, hoewel narratieve momenten wel af en toe even opduiken: een paar keer wordt vaag een mogelijke chronologie, een narratief, gesuggereerd, maar dat enkele moment is alweer verdwenen voordat het zich goed en wel heeft aangediend. Dit is dus bij uitstek een caleidoscopisch werk dat uit fragmenten bestaat die weinig mensen allemaal zullen gaan bekijken (dat duurt ook wel een paar uur), wat het ontdekken of leggen van verbanden compliceert en in laatste instantie onmogelijk maakt op een andere manier dan in flarden en flarden van flarden, waarvan de interpretatie per definitie een hoge mate van toevalligheid en subjectiviteit vertoont – de ervaring van de kijker is congruent met de opstelling van het werk.

Het project valt niet alleen uiteen in zeven fragmenten, ook worden 'echte voorwerpen' in de ruimte getoond. Sommige daarvan komen in de film voor





(een oude schrijfmachine bijvoorbeeld), andere gaan óver de film (zoals een brief namens Goebbels in oud machineschrift op vergeeld papier, waarin verboden wordt om verder aan de film te werken) of over het maakproces zelf (storyboards).

Tot de fictie die het hele werk uiteindelijk natuurlijk is, behoort namelijk de ontstaansgeschiedenis: er zou in de jaren dertig in Duitsland een film zijn gemaakt die nooit is afgekomen omdat dat niet mocht van de Nazi-autoriteiten. Het deel van de film dat al klaar was zou zijn verdwenen en recentelijk in Siberië weer zijn opgedoken, waarna het via via bij de kunstenaar terecht kwam die de film met heel veel toevoegingen alsnog zou hebben voltooid en dat zou dan het product zijn waar we het hier over hebben. Daardoor is één van de inhoudelijke ingrediënten van de film de tijd, in verschillende gedaanten en betekenissen.

Het verhaal van en over de film begint in de jaren dertig, die periode wordt later deels gereconstrueerd in dat gedeelte van de film dat in de eenentwintigste eeuw werd toegevoegd. Tegelijkertijd speelt de film zich natuurlijk in de tijd af, zoals alle films, en er zijn hier en daar verwijzingen naar een soort hoofdpersoon die misschien tegelijkertijd de 'verteller' is (voor zover daarvan kan worden gesproken) en die losjes lijkt samen te vallen met of in ieder geval geïnspireerd is op de schrijver Christopher Isherwood die een roman en een novelle heeft geschreven die in de jaren dertig in Berlijn spelen. De jongeman met de schrijfmachine is een fictieve Isherwood, die leeft in de door de historische persoon Isherwood zo meesterlijk beschreven decadente wereld van cafés en cabarets in het Berlijn van de jaren dertig, en die schrijver wil worden – ook een proces dat zich in een weer andere verschijningsvorm van de tijd afspeelt). Bovendien spoken er allerlei citaten uit Isherwoods literaire werk door de film heen.

De film zit er niet steeds hetzelfde uit: in principe is hij in zwart-wit, maar er is een passage in kleur, waarmee men in de jaren dertig inderdaad begon te experimenteren en die passage ziet er ook niet uit alsof hij in 'onze tijd' is gefilmd. Omgekeerd is er ook sprake van visuele stijlbreuk op momenten waarop de keurig afgewerkte 'nieuwe stukken film' worden afgewisseld door half beschadigde streperige beelden die duidelijk afkomstig lijken uit de jaren dertig zelf.

Bovendien worden bepaalde passages geheel onverwachts en schijnbaar zonder inhoudelijke aanleiding versneld afgespeeld, alsof ze zo zijn opgenomen omdat men nog niet beter kon – een stijlbreuk in een stijlbreuk

eigenlijk, omdat uit andere fragmenten blijkt dat men dat 'toen' best kon, anders dan in de tijd van bijvoorbeeld Eisenstein of, mogelijk hier meer ter zake, de vroege Chaplin. Met andere woorden: hier wordt de tijd als het ware in twee stukken gesneden en van twee snelheden voorzien, een ingreep die op het satirische af is, omdat het daadwerkelijk een ingreep is, in een film die verder goeddeels een 'normaal' beeldtempo aanhoudt – de vraag dient zich aan of deze ingreep nu een fictieve 'restauratie' van het 'origineel' betreft of juist niet, des te meer verwarrend omdat de andere delen van wat 'origineel' lijkt technisch minder 'primitief' zijn vormgegeven. Hier worden verschillende potentiële versies van het vermeende origineel en de bewerking van 'zeventig jaar later' tegen elkaar uitgespeeld op een manier die duidelijk te kennen geeft dat we te maken hebben met een constructie die uit fragmenten bestaat en niet met een geheel dat enigszins is aangevuld tot de film anderhalve eeuw na dato alsnog één werk wordt met één 'beeld' van zichzelf. In feite worden we door dit soort spel met de tijd geconfronteerd met het feit dat er eigenlijk helemaal geen film is, maar een verzameling momenten, een verzameling tijdsorten, tijdsprongen en tijdcontaminaties die een artificieel construct representeren dat niet alleen het leven in Berlijn in de jaren dertig als thema heeft, maar vooral ook zichzelf als medium voor zelfrepresentatie, dat wil zeggen voor een fictieve representatie van wat om te beginnen al meteen fictief was. En uiteindelijk is een eenentwintigste eeuwse visie op de jaren dertig van de vorige eeuw per definitie fictief, omdat het, zoals het geval is bij alle geschiedkunde van welke soort dan ook, een beeld van de eigen tijd is zoals die het verleden bekijkt en verstaat en in dit geval wordt daar nog een extra fictieve laag aan toegevoegd middels het door elkaar laten lopen van stijlmiddelen uit de oorspronkelijke tijd en van 'onze tijd': in feite wordt zo het verleden – misschien zelfs het hele begrip tijd – als het ware geannexeerd, juist doordat allerlei moeite is gedaan om de 'authenticiteit' van vermeende oude beelden te benadrukken en er een hele mythologie omheen te bouwen. Daardoor ontstaat een soort inflatie van het begrip authentiek: de hele film, als kunstwerk van Reynold Reynold, is natuurlijk authentiek – en tegelijkertijd en zeer nadrukkelijk ook een werk van fictie waarin juist dit soort zaken (zoals authenticiteit en fictionaliteit) worden onderzocht.

Opmerkelijk is in dit verband ook een verhalend element dat op zeker moment optreedt: een van de zeven loops begint met een treinreis van Nederland naar Berlijn (we kunnen ons, naar analogie met de 'echte' geschiedenis,





voorstellen dat de jonge Isherwoodachtige daarin zit) en eindigt met een treinreis in omgekeerde richting – de terugweg dus, als het ware ‘na de film’, waarvan hij zelf juist deel uitmaakt, een onmogelijke paradox. Daar komt bij dat deze treintreizen in beeld zijn gebracht door het filmen van een miniatuurspoorweg (‘speelgoedtreintje’) met bijbehorend landschap, een hobby van sommige mensen, waaronder opmerkelijk veel volwassenen, die kennelijk meer overzicht van of greep op de werkelijkheid willen hebben en, in extremis geformuleerd, hun grootheidsfantasieën kunnen uitleveren op een kinderlijk kleine versie van de wereld die ze zelf in elkaar hebben gezet en waarin zij zelf bepalen wat er gebeurt en alles onder controle hebben. In deze film lijkt dit mij een sleutelscène (één van de vele, moet ik eigenlijk zeggen) omdat hij macht en onmacht – almacht en impotentie – van zowel de kunstenaar als de beschouwer anno 2013 duidelijk poneert. De hele wereld is imaginair, een kwestie van stilzwijgende esthetische afspraken tussen kunstenaar, materiaal en (ingevoerd) publiek.

Tegelijkertijd kan het hele filmproject ook heel aangenaam bekeken worden als een schouwspel dat zich vooral afspeelt in cafés en cabarets, die – in overeenstemming met Isherwoods boeken – worden gepresenteerd als een erotisch, wellustig universum waarin performers van Duitse cabareteske liederen uit de periode worden afgewisseld door een indrukwekkende operazangeres – die optreedt in een café met bijna geen publiek dat zich ook nog lijkt te vervelen – en dan weer overgaat in Dada-achtige absurdistische performances en andere ‘experimentele’ vormen van theater en vergelijkbare expressie. Niet voor niets klinkt in één van de loops muziek van Schreker, een van de componisten van verboden entartete Musik. De overgangen van de scènes zijn vaak enigszins abrupt, zodat de kijker alert blijft en steeds opnieuw wakker wordt geschud voor het geval hij even alleen aan ‘entertainment’ dacht: dan wordt eens te meer duidelijk gemaakt dat we kijken naar een constructie, naar een werk van fictie, dat verwijst naar – en pretendeert zich af te spelen in – de jaren dertig van de twintigste eeuw, toen er in Berlijn in stijgende mate wanhopig en uitzinnig gedanst werd op de vulkaan die ieder ogenblik kon uitbarsten en dat ook deed, maar tegelijkertijd ook een onmiskenbare metafoer is voor ‘onze’ tijd, waarin opnieuw een vulkaan – of misschien wel meerdere vulkanen – op uitbarsten staat terwijl mensen hun escapistische heil zoeken in entertainment, oppervlakkige internet-contacten, consumentisme en grootschalige seks. In de film wisselen slapstick en impeding doom elkaar af – of, liever gezegd, zij zijn met elkaar verknoopt

als in een rhizomatische structuur. En er zijn meer van dit soort begrippenparen die dáár dan weer doorheen spelen, zoals: homo-hetero, leven-dood, sexy vrouwen-monsters van Frankenstein, 'realistische' momenten-spiritistische scéances, kortom: alles brengt zijn tegendeel met zich mee en dat wordt allemaal uitgespeld, gemixt en door elkaar geweven tot een complex geheel van overweldigende en vaak onweerstaanbare beelden.

Ook wordt er opvallend veel gefotografeerd in deze film: een beeld in een beeld dus, dat zichzelf vastlegt in een vrijwel geheel fluïde omgeving, als een soort onzichtbare voile tussen de jaren dertig en het jaar 2013, onzichtbaar omdat we de resultaten, de foto's zelf, niet te zien krijgen..

Uiteindelijk bevindt de beschouwer zich midden in een cascade van beelden op zeer groot formaat (zeven schermen van acht bij zes meter die van alle kanten, zelfs van bovenaf, gericht zijn naar de ruimte waarin de kijker zich bevindt evenals de tastbare relicten van de film) die maar doorgaan en doorgaan en al doende tijdens dat proces iedere zekerheid en zelfs iedere hypothese over (de mogelijkheid van) een eenduidige representatie van plaats en tijd, vermeende werkelijkheid en complete fictie ondergraven. De beschouwer blijft enigszins duizelig achter met het gevoel dat alles in beweging is, dat alles geheel fluïde is en ieder vastgelegd idee of beeld niet meer dan illusie. Wat solide lijkt valt uit elkaar, de lijm laat los.

Uit zijn eigen as wordt tenslotte de Feniks van de film geboren, niet als een illusie van werkelijkheid (daar is juist rigoureuus mee afgerekend) maar als representatie van de werkelijkheid van de illusie – alles is fictie en tegelijkertijd worden we niet alleen uitgenodigd maar hebben we ook geen andere keus dan daarin en daarmee te leven: de Feniks als Chimaera, geen slechte metafoor voor onze tijd.

Tenslotte is er nog de titel, *The Lost*. Hier biedt het Engels meer interpretatiemogelijkheden dan het Nederlands.

In de eerste plaats slaat de titel natuurlijk op wat ik voor even 'de buitenste schil' van het werk noem: de mythe van de verloren film. Daarnaast kan hij ook slaan op hele groepen mensen, zoals in *The Lost Generation*, die de parallel tussen de jaren dertig van de vorige eeuw en onze tijd oproept. Nog breder bekeken kan de titel de hele cultuur omvatten, als in *The Lost Civilization*. Of, nóg ruimer en mooi aansluitend mythisch: *The Lost Paradise*, onder Miltons titel *Paradise Lost* een van de sleutelwerken van de Engelse literatuurgeschiedenis dat onverkort actueel is gebleven.

Tenslotte kan hij, heel apocalyptisch, verwijzen naar de uiteindelijke ondergang, godenschemering, einde van de wereld of hoe men die gemoedgesteldheid (of aankomende 'werkelijkheid') ook wil formuleren, dan zou dat in het Nederlandse De verlorenen worden. En, daaraan gekoppeld, maar met een iets hoopgevender tendens van mogelijke omkeerbaarheid: De verdwaalden. Want dezer dagen lijkt het wel of de hele mensheid op de planeet verdwaald is en het is in deze dystopsiche tijd de vraag of er een uitweg is die de Apocalyps kan voorkomen en het verloren paradijs kan terugvinden (Paradise Regained wordt dan misschien de titel van een tegen die 'tijd' te maken kunstproject).

PHILIP PETERS, AUGUSTUS 2013



Deze publicatie verschijnt naar aanleiding van de expositie Volkspaleis 2013:

THE LOST (DIE VERLORENEN)

Reynold Reynolds

07.09.2013 – 06.10.2013

Tekst: Philip Peters

Philip Peters is kunsthistoricus en criticus. Hij heeft internationaal gepubliceerd in kunsttijdschriften, boeken en catalogi. Hij was hoofdredacteur van Kunst & Museumjournaal. Daarnaast was hij gedurende bijna twintig jaar artistiek directeur van het Haagse Centrum voor Hedendaagse Kunst (HCAK) waar hij tal van exposities organiseerde, en ook kunstenaarsboeken en theoretische teksten uitgaaf. Op dit moment werkt Peters als auteur en coach voor kunstenaars. Recent verscheen een uitgave in de reeks essays van het Mondriaanfonds getiteld 'Eidetische dromen. Enkele aantekeningen bij momenten van (on)zichtbaarheid'.

Foto's/Stills: Reynold Reynolds – THE LOST, 2013, film installatie voor 7 kanalen

Drukker: Oranje van Loon, Den Haag

Met dank aan: Gemeente Den Haag, Mondriaan Foundation

Uitgave: West

Oplage: 1000

ISBN: 978-90-79917-34-1

West

Groenewegje 136

2515 LR Den Haag

Nederland

+31 (0)70 392 53 59

www.west-den Haag.nl

info@west-den Haag.nl

