



Philippe Parreno, *Fleurs/Canal+*, 1989. Tv-screenshot, video 52', geluidloos

## Philippe Parreno

# Weg met de werkelijkheid

Naar de ideeën van schrijver Guy Debord stellen Franse kunstenaars als Philippe Parreno het besef in een 'spektakelmaatschappij' te werken centraal in hun kunst. Anders dan Debord geloven zij niet dat hun kunst de gefragmenteerde realiteit zal veranderen.

Christophe Van Gerrewey

**Dat kunst niet spectaculair mag zijn**, is even vanzelfsprekend als onmogelijk. Het woord spektakel is afgeleid van het Latijnse *spectare*, dat neutraal 'bekijken, aanschouwen' betekent. In die zin verwijst het naar alles 'wat zich ontvouwt en reacties kan oproepen'. Gedurende de geschiedenis – volgens etymologische woordenboeken vanaf het begin van de zestiende eeuw – is de term steeds pejoratiever geworden, zodat een spektakel achtereenvolgens is gaan staan voor 'een persoon gehangen aan een staak, te kijk voor iedereen', 'een opvallend belachelijk mens', 'lawaai' of een 'luidruchtig optreden'. Vandaar de dominante betekenis vandaag: spektakel is oppervlakkig, leeg en leugenachtig volksvermaak dat mensen reduceert tot passieve toeschouwers en de ondergeschikte rol waarin ze zich bevinden enkel bevestigt – en misschien bij uitstek veroorzaakt.

Een moeilijk te overtreffen afwijzing van het spektakel is terug te vinden in *La société du spectacle*, het boek van Guy Debord uit 1967 dat op



Courtesy of the artist

Philippe Parreno, *No More Reality, la manifestation*, 1991. Betacam, 4'. Regie Bertrand Corre

haast magische wijze – gedeeltelijk – actueel blijft, en waarvan in 2015 bij uitgeverij IJzer nog een gereviseerde Nederlandse vertaling verscheen. Debords uitgangspunt is eenvoudig: alles in het leven bevindt zich steeds verder weg, omdat het zich 'in een voorstelling heeft verwijderd'. We kunnen de wereld niet meer kennen – we kennen, ook door de toegenomen aanwezigheid en diversiteit van media, enkel beelden van de wereld, in die mate dat deze voorstellingen, inderdaad als spektakels, belangrijker zijn geworden dan waarnaar ze verwijzen. Het komt er niet langer op aan of iets of iemand goed, waarachtig of echt is – het is zaak integer, doortastend en rechtshapen te *lijken*, om vervolgens op die manier te scoren. *Image is everything*, de werkelijkheid wordt door spindoctors bedacht en alleen wat spektakel veroorzaakt – en dus, vandaag de dag, *clicks* en *likes* genereert – is van belang. Dat is niet enkel een kwestie

**No More Reality (1988-2018) van Philippe Parreno is van 24 t/m 28 januari te zien in Pathé 3, dagelijks om 14.00, 17.00 en 21.00 uur.**

van economie of politiek: het is een logica die het gedrag van mensen bepaalt, door hen tot onbetrouwbare concurrenten te maken, of door hen van 's morgens vroeg tot 's avonds laat te verplichten aan een spektakel deel te nemen of het te produceren, al was het maar door een foto op Instagram te zetten.

Natuurlijk vormt in de even alomvattende als pessimistische theorie van Debord kunst geen uitzondering. Kunstwerken kunnen hoogstens de wereld en de werkelijkheid nabootsen of imiteren, waardoor ze in het beste geval een schouwspel worden dat door de meeste mensen niet eens wordt bekeken, laat staan dat ze het zouden begrijpen. In *De spektakelmaatschappij* stelde Debord een volgens hem revolutionair alternatief voor, dat hij al sinds het eind van de jaren vijftig met de internationale beweging van de situationisten in de praktijk had proberen te brengen. Poëtische beelden, schitterende

objecten of geniale teksten bedenken: het was iets voor een vorige generatie van al te traditionele kunstenaars. Echte verzetskunst moest een gedeelde activiteit worden die mensen kan aanleren hoe ze op een andere, betere en minder voorgeprogrammeerde manier met hun tijd kunnen omspringen.

**De invloed van deze ideeën is groot** geweest. Franse kunstenaars als Pierre Huyghe (1962), Philippe Parreno (1964) en Dominique Gonzalez-Foerster (1965) zetten de theorie van Debord natuurlijk niet zomaar om in de praktijk en ze verwijzen zelden naar zijn geschriften. Toch hebben ze zijn inzichten verwerkt en zijn ze zich ervan bewust in en voor de spektakelmaatschappij te werken. Het is dit bewustzijn dat ze met hun kunst centraal willen stellen. Ze nemen daarom, in meer of mindere mate, Debords oproep ernstig om te werken aan 'een gemeenschap van de dialoog' en aan 'het spel met de tijd'. Het grote verschil is dat ze zonder



dramatiek of pathetiek afscheid hebben genomen van revolutionaire aspiraties: dat kunst de maatschappij niet kan veranderen is voor hen vanzelfsprekend, net zoals het vaststaat dat een maatschappij zonder kunst niet kan overleven. Ze zien zichzelf niet als producenten van dure en prachtige voorwerpen, maar ze willen situaties tot stand brengen waarin de waarneming van de wereld ter discussie wordt gesteld, omdat de toeschouwer inderdaad geïnviteerd wordt op een andere manier met zijn of haar tijd om te springen, of om zich de vraag te stellen wie nu eigenlijk het kunstwerk heeft gemaakt – van één scheppend genie is geen sprake meer. Kunst is niet langer, zoals in de conceptuele traditie, een ascetisch onderzoek naar minimale en beheerste vormelijke ingrepen; wat deze kunstenaars doen is systematisch en gretig exploreren op welke, inderdaad vaak spectaculaire wijze, de werkelijkheid en de voorstelling van die werkelijkheid zich tot elkaar verhouden.

Eind 1998 – ze waren ongeveer een decennium actief als kunstenaar – maakten Gonzalez-Foerster, Huyghe en Parreno samen een tentoonstelling in het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, die niet als een zuivere co-creatie tot stand kwam, maar toch, zoals ook blijkt uit de catalogus, allesbehalve een klassieke groepstentoonstelling was. In 1999 vertegenwoordigde het trio Frankrijk op de Biënnale van Venetië.

Het is vooral Philippe Parreno die, bij uitstek in zijn films, de mogelijkheden van samenwerking verder heeft uitgediept, niet alleen omdat hij het auteurschap vaak heeft gedeeld met andere kunstenaars of cultuurproducenten, maar ook omdat hij de macht over de oorsprong, de totstandkoming en de ervaring van zijn werk vanaf het begin deels uit handen heeft gegeven. Ook dat is het gevolg van een consequente maatschappijvisie: autonoom handelen en creëren is onmogelijk; we worden voortdurend beïnvloed door wat we rondom ons zien gebeuren;

als we spreken dan lenen we onophoudelijk en vaak onbewust de woorden en ideeën van popsterren, politici, nieuws-presentatoren en andere *influencers*. Waarom zouden kunstenaars daarop een uitzondering vormen?

'Ik denk dat het oké is', zo zei Parreno in een interview, 'om jezelf te laten beïnvloeden door anderen om iets tot stand te kunnen brengen. Ik bedoel: ik wil geen tennis spelen tegen een muur.' Dat verklaart ook deels zijn fascinatie voor film, een kunstvorm die je niet zo makkelijk in je eentje kunt produceren, maar die ook is ontwikkeld om (op groot formaat) door zoveel mogelijk mensen tegelijkertijd bekeken te worden. Film is, zoals Walter Benjamin al in de jaren dertig schreef, zowel een bedreiging als een nieuwe kans voor de kunst. Een film, in tegenstelling tot de *Mona Lisa*, heeft geen origineel: elke vertoning van pakweg *Citizen Kane* (maar ook van de HBO-serie *De geniale vriendin*) is echt en niemand zal het onbevredigende gevoel hebben, overwegingen over beeldkwaliteit buiten beschouwing gelaten, slechts een kopie te hebben bekeken.

Bovendien is een film altijd, in meer of mindere mate, een evenement of een vertoning, iets waar je voor moet gaan zitten of liggen, met een begin of een einde – ook dat heeft het *binge-watches* niet veranderd. Het impliceert een tijdservaring die heel anders is dan bij traditionele kunst: sculpturen of schilderijen lopen immers niet weg, ze blijven onbeweeglijk staan, ze vertellen geen lineair verhaal en suppoosten kunnen

**'Bij film moet je wachten op de woorden "het einde", in kunst komen die woorden nooit'**

vooral nog niet op de pauzeknop drukken om onze esthetische ervaring ervan even stop te zetten. 'Film', aldus Parreno, 'ver-eist geduld, je moet wachten op de woorden "het einde" – in kunst verschijnen die woorden nooit.'

**Al deze overwegingen** spelen al een rol wanneer Parreno in 1987, als student aan de *École supérieure d'art* in Grenoble, zijn allereerste

videofilm maakt. *Fleurs* is een ononderbroken shot van een bos bloemen, zonder geluid, en de enige beweging wordt veroorzaakt door het in- en uitzoomen en het scherpstellen van de lens. Wat Parreno vervolgens met de tape deed, is minstens even belangrijk: hij stuurde de video naar televisiezenders en ze mochten er naar goedgevoelend gebruik van maken. Enkel Canal+ ging in 1988 op de uitdaging in, waarschijnlijk eerder uit opportunisme dan vanuit zin in artistiek avontuur: in de jaren tachtig stroomde het mondiale vat met filmmateriaal nog niet bepaald over. Canal+ voegde een logo en muziek toe, en gebruikte enkele seconden van de film als achtergrond van een weerbericht gesponsord door Interflora, een bedrijf dat – grappig genoeg – de bloemen aan huis levert waarvan *Fleurs* slechts bewegende beelden toonde. *Fleurs* is een bewijs van Parreno's verlangen om geen genoegen te nemen met de vanzelfsprekende eigenschappen van kunst, precies door de mechanismen – film en media – waarmee onze vrije tijd wordt georganiseerd niet zozeer te saboteren of te ontmaskeren, als wel te vervormen maar uiteindelijk ook te versterken.

De film *No More Reality, la manifestation* uit 1991 documenteert een van Parreno's meest situationistische experimenten, hoewel het ook in dit geval eerder gaat om het expliciteren van een toestand dan om het zoeken naar strategieën – zoals bij Debord – om die toestand omver te werpen. Parreno organiseerde een workshop op een lagere school in Nice. Het resultaat was een demonstratie met spandoeken en plakaten met de slogan 'No More Reality'. Deze betoging zou het resultaat zijn van een gesprek met de scholieren over hun verlangens. Ze fantaseerden over het vieren van Kerstmis in de herfst of over het spelen met sneeuw in de zomer. Ze zouden zowel met het idee van een manifestatie als met de slogan zijn komen aanzetten, geïnspireerd door de *catchphrase* 'Just Do It' van Nike, gelanceerd

Douglas Gordon en  
Philippe Parreno, *Zidane:  
A 21st Century Portrait*,  
2006. 2-channel video,  
90'



Douglas Gordon en Philippe Parreno / Solbom R. Guggenheim Museum, New York

in 1988. *No More Reality* toont de valkuilen van participatie en co-creatie: als Parreno dit werk (en alle details ervan) niet zelf heeft bedacht, dan was het een onwaarschijnlijk godsgeschenk. De video is zijn meest openlijk politieke werk en een kritisch manifest voor zijn oeuvre. Toen *No More Reality* in 1991 werd gemaakt, was de Golfoorlog in volle gang en publiceerde Jean Baudrillard zijn boek *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Ook oorlog is spektakel: het was onmogelijk om nog te weten wat er zich in en rond Irak afspeelde – niet ondanks maar juist omwille van de multimediale berichtgeving. Met zijn video uit 1991 leek Parreno dat te bevestigen: de realiteit bestaat niet meer; zelfs een goedbedoelde betoging van onschuldige scholieren wordt tot een paar beelden herleid. Waar het werk lijkt op te roepen tot continue mediakritiek, heeft *No More Reality* echter ook iets fatalistisch of zelfs cynisch: als je denkt dat alles wat langs onze schermen op ons wordt afgevuurd niet meer dan een luchtspiegeling is – *why bother?* Waarom nog verontwaardigd zijn? Waarom nog manifesteren om de wereld te veranderen als de werkelijkheid toch niet meer bestaat? Vanuit die interpretatie is deze video uit 1991 een postpolitieke parodie van het zinloze (en typisch Franse) verlangen om de straat op te gaan.

**De introductie van het** internet heeft aan die patstelling van de werkelijkheid weinig veranderd – integendeel. In 1999 begon Parreno, samen met Pierre Huyghe en vervolgens met een reeks andere kunstenaars, aan een van zijn meest ambitieuze projecten, getiteld *No Ghost, Just a Shell*. Ze besloten een fictieel personage aan te kopen (voor om en nabij de vierhonderd dollar) uit de Japanse manga-tekenfilmindustrie. Ze noemden deze virtuele figuur AnnLee en brachten haar tot leven in films, tekeningen, objecten, posters, een tijdschrift, een boek en een tentoonstelling, die in 2003 in het Van Abbemuseum te zien was. Het resultaat is een *Gesamtkunstwerk* dat niet meer naar een traditionele werkelijkheid verwijst en als centraal personage 'iets' heeft dat nauwelijks nog op een mens lijkt – AnnLee heeft bijvoorbeeld in de film *Anywhere Out of the World* van Parreno uit 2000 geen pupillen meer – laat staan dat dit figuurtje een ziel zou hebben. Het spektakel bekritisieren had geen zin meer

en nu heeft het spektakel de mensheid zelfs niet meer nodig om tot stand te komen en voort te bestaan. Het is verleidelijk om *Zidane: A 21st Century Portrait*, een van de beste films van Parreno, daarom als een correctie te zien op de doorgeschoten leegte en onmenselijkheid van *No Ghost, Just a Shell*. Parreno besloot samen met Douglas Gordon (die in 1993 een versie maakte van Hitchcock's *Psycho*, zo traag afgespeeld dat een vertoning precies 24 uur duurt) de voetbalwedstrijd te filmen tussen Real Madrid en Villarreal op 23 april 2005. Ze gebruikten zeventien camera's en twee ervan (met de grootst mogelijke zoom) werden geleend van het Amerikaanse leger. Waar camera's normaal gezien de bal volgen tijdens een voetbalwedstrijd, focussen ze in deze film op één speler: Zinedine Zidane, de knappe, coole voetbalster die niet alleen op zijn gezicht maar op zijn gehele schedel op elk moment van de dag over een *five o'clock shadow* lijkt te beschikken.

*Zidane: A 21st Century Portrait* is veel dingen tegelijkertijd – een liefdevolle analyse van een sport, zoals Roland Barthes in *Mythologies* over worstelen schreef; een soms dreigend portret van razendsnelle efficiëntie en van tactische, ononderbroken, schijnbaar emotionele concentratie (met een soundtrack van Mogwai); een actiefilm die op een ongekende manier spannend is (bijvoorbeeld wanneer Zidane aan het eind van de wedstrijd een smerige fout maakt); een voorspelling van de carrière van Zidane (die een jaar later, tijdens de finale van het wereldkampioenschap,

**Hebben we niet allemaal,  
steeds meer, het gevoel  
bekeken te worden – niet  
alleen te zijn?**

de beroemdste kopstoot uit de voetbalgeschiedenis zou uitdelen); een voorspelling van de evolutie van de soms belachelijk precieze cameraregistratie van het voetbal (met de introductie van de videoscheidsrechter); maar ook (en vooral) een 21ste-eeuws portret van een mens, zoals de ondertitel enigszins grandioos aankondigt.

*Zidane* toont, letterlijk en figuurlijk uitvergroet, wat het doet met een mens om negentig minuten lang deel uit te maken van een nauwgezet geregistreerd en door miljoenen mensen gevolgd spektakel en zich daar maar al te goed bewust van te zijn. De vraag die de film – en bij uitbreiding alle films van Parreno – stelt is in welke mate dit nog een privilege kan worden genoemd voor wereldsterren. Hebben we niet allemaal, steeds meer, al dan niet terecht, het gevoel bekeken te worden – niet *alleen* te zijn (wat overigens eenzaamheid helaas niet uitsluit), omdat er altijd wel ergens iets van commentaar op onze bezigheden doorsijpelt, terwijl we die bezigheden ook altijd zo transparant mogelijk met anderen moeten (of willen) delen?

In een tekst uit 1995, getiteld *Is een tentoonstelling een film zonder een camera?*, vertelde Parreno hoe hij als tiener voetbal speelde en in zijn hoofd automatisch een stem hoorde die al zijn bewegingen becommentarieerde; in een interview naar aanleiding van zijn gefilmde portret heeft Zidane toegegeven dat voor hem hetzelfde gold. 'Het reële, het beeld en het commentaar verschijnen tegelijkertijd', aldus Parreno in de tekst uit 1995, 'zonder hiërarchie, onderdeel van dezelfde tijdscurve'. Nu de Franse kunstenaar in Rotterdam een 'avondvullende' compilatie toont van zijn films in een echte bioscoopzaal – alweer in samenwerking met vele anderen en ditmaal onder de titel *No More Reality (1988-2018)* – blijft dat een invitatie om die veelzijdige, gefragmenteerde, moderne werkelijkheid te ervaren, tijdens een spektakel dat, voor heel even, alle andere spektakels overbodig maakt. ■