

Over het werk **Crossing** (2009)

met bijdragen van:

-Antoinette Reuten

-Loek van de Sande

-Ton Kraayeveld

-Bernd Trasberger

-Paul Henning

-Marie Claire Gellings

-Frans van Lent

geregideerd door Lucette ter Borg.



**1e tekst, gesprek tussen Antoinette Reuten, Loek van de Sande en Frans van Lent**

(in Galerie Reuten, Amsterdam, 21 november 2010)

A: 'Je moet zeker een gesprek met Andrea (Radai) hebben over het werk *Crossing*.'

L: 'Je gaat meteen denken waar het is gemaakt, vermoedelijk in Frankrijk. Een relatief onbekommerd landschap, in zichzelf gekeerd, geen grote vergezichten.'

A: 'Het is wel alsof je door een tunnel kijkt, een koker, recht naar voren.'

L: 'Het lijkt alsof het donkerder wordt in de loop van de film.'

*F legt de opbouw van de video uit. Twee gescheiden trajecten, tijdschicuits. Raderen van een klok, van verschillend formaat.*

A: '*Crossing* is een goede titel, dat geldt in meerdere opzichten.'

*F tekent de route van de auto uit.*

F: 'De performance van het oversteken is symmetrisch ten opzichte van de weg. Ik begin net zover van de weg af als dat ik aan de andere kant eindig. Belangrijk is dat de performance vrijwel niet door de camera in de auto wordt waargenomen. De performance vindt vrijwel in afzondering plaats. Het geluid op de video is van de auto - alles is letterlijk, niets is gemonteerd.'

A: 'Ik zie een verwantschap met Richard Long: een rechte lijn die je ook weer terug kunt lopen.'

*F vertelt over Hamish Fulton en de wandeling in Italië die Fulton acht keer herhaalde met studenten. Vanuit de gedachte dat iedere herhaling de ervaring van de wandeling rijker zou maken.*

A: 'Is de keuze van het landschap in *Crossing* heel belangrijk?'

F: 'De keuzes zijn heel vanzelfsprekend gemaakt. Het ontwerp ontstaat meestal in een wisselwerking tussen idee en locatie.'

A: 'Tijd is in jouw werk altijd gerelateerd aan een plek: zoveel stappen tot..., zoveel seconden tot....'

F: 'Zeker. Het horen van het geluid van de auto was voor mij een belangrijk oriëntatiepunt in de tijd. Ik kon waarnemen waar ergens de auto zich bevond, wanneer de auto dichtbij was en er dus weer bijna vijf minuten voorbij waren. Als leidraad heb ik de periodes van vijf minuten op de weg tevoren aangegeven met krijtstreepjes. Zodat ik mijn tempo constant kon houden.'

*F laat het werk 'Grid; zien, een performance waarbij hij om de tien tellen een steentje op de grond laat vallen.*

A: 'Waarom wil jij in de natuur steeds de klok zijn?'

F: 'Ik wil ervaren waar ik het over heb: ik wil de tijdservaring fysiek maken.'

A: 'De vraag blijft: Waarom heb jij het over de tijd?'

F: 'Tijd gaat over leven en dood. Over aanwezigheid, onderdeel zijn.'

L: '*Crossing* is heel existentieel: de film gaat van niets naar niets, in een niet-noodzakelijk traject. Vanuit de auto observeer je, en je merkt dat de tijd verstrijkt. Ook in de auto ben je een soort klok.'

A: 'Het rondrijden, de lus, heeft een relatie met de oneindigheid, veel meer de eeuwigheid.'

F: 'Dat klopt. Het werk gaat niet over begin of einde, het gaat over de tijd ertussen in, over het proces.'

*F toont het werk 'Entre' - over rond blijven lopen.*

F: 'In *Entre* loop ik zes keer rond. Het werk duurt toevallig zestig minuten, omdat de video-cassette zestig minuten lang was. Ook hier vindt de performance (de rondgang) grotendeels buiten beeld plaats, net als bij *Crossing*. De structuur is tegengesteld aan *Crossing*. In *Entre* is juist de performance een lus en blijft de kijker op één plek.'

L: 'De auto in *Crossing* zou wat hinderlijk kunnen zijn in die tijd/ruimte-ervaring van het oversteken. Bij *Entre* heb je dat niet. James Joyce beschrijft in zijn roman *Ulysses* hoe een pater in een rechte lijn door Dublin loopt. Dublin is tevens de aarde en ook tegelijkertijd de hersens voor Joyce. Joyce beschrijft alles wat hij onderweg tegenkomt. *Ulysses* is een experiment in tijd en ruimte, dat alleen in Joyce' hoofd plaatsvindt, want de schrijver is tijdens het schrijven zelf in Zwitserland. Hij houdt een stopwatch in de hand om de relatie met de werkelijkheid vast te houden.' Joyce plaatste ontmoetingen met één persoon, zowel in het begin als het eind van zijn boeken, om symmetrie in zijn werk tot stand te brengen.'

*F beschrijft de subjectieve 'school'-maquette uit de tentoonstelling 'Day is Done' van Mike Kelley.*

*A beschrijft in relatie tot de tijdservaring de performance van Francis Alÿs van de stok op het hek in Londen.*

L: '*Entre* is zo exact, zo precies. Wat beleef je zelf bij het werk terwijl je het maakt?'

F: 'Niets bijzonders. Ik denk wat je anders ook denkt terwijl je slentert, ontspannen, op een voor de hand liggende route. Ik ben met lopen bezig, een handeling, niet met iets anders. Als ik in een ander werk juist flink doorloop, dan zit ik erg in het ritme, is het ritme dat waar ik vooral mee bezig ben. Ik kan eigenlijk altijd maar met één ding tegelijk bezig zijn. Als ik bijvoorbeeld met een camera in mijn hand loop, moet ik kiezen of ik fotografeer of dat ik loop. Het is één van de twee.'

L: 'Waarom is de natuur zo belangrijk voor je werk?'

F: 'Lopen en de natuur zijn één onlosmakelijk geheel: de twee zitten aan elkaar vast. Ik ben niet met de schoonheid van die omgeving bezig. Ik loop in het algemeen dezelfde route, die er dan ook niet echt toe doet.'

L: 'Kant liep altijd exact dezelfde route en in exact dezelfde tijd. Mensen konden hun klok erop gelijkzetten, als Kant voorbij liep. Hij was zelf een klok geworden.'

F: 'Er is een duidelijke relatie met Andrea's werk, wat betreft de tijd. Zwart-wit schilderijen bevinden zich, zoals een foto, in het gebied van de herinnering. Ze suggereren door die fotografische associatie een verleden.'

*F laat het werk 'Pull' (nu Staan 2010) zien.*

F: 'In *Pull* houd ik een steen omhoog. Ik wil in zichzelf gekeerde energie tonen, energieverbruik zonder beweging. Het verbruiken van energie, alleen maar om niets te laten veranderen. Visueel is het een schijnstilstand, van binnen beweegt er veel.'

L: 'Het landschap draagt aan het werk bij, aan het in zichzelf gerichte karakter.'

A: 'Hoe eindigt de film?'

F: 'De film eindigt zoals ze begint, ze is helemaal symmetrisch van opbouw.'

*F toont 'Rounds' en legt het systeem van het werk uit.*

F: 'Er is eenzelfde relatie tussen het draaien van de camera en mijn eigen lopen. Het werk gaat over twee verschillende systemen in onderlinge verhouding: enerzijds de wandelaar (de performer) en anderzijds de videomaker die de camera hanteert. Eén keer in elke rondgang wissel ik even van rol. Maar in tegenstelling tot in *Entre*, verandert hier juist heel veel in beeld.'

A: 'De sneeuw, de vlekken op de lens werken erg goed. Het beeld wordt steeds minder landschappelijk, steeds verder geabstraheerd.'

F: 'In *Remise* zaten ook al de verschillende standpunten en cameraposities.'

*F vertelt over de Labyrint-tentoonstelling en de schetsbladen van Ben Nicholson. Er is een thematische relatie met videowerken als 'Remise'.*

*L doet de suggestie om kleine tekeningetjes te maken over de gebruikte processen bij de werken, de structuur van de werken. Als begeleiding van de werken.*

L: 'Is de plaatsaanduiding van belang? De vraag waar iets gemaakt is?'

F: 'Voor mij is dat niet belangrijk. Bij het oude werk *Staan*, uit 2002, speelt de omgeving nog een bepalende rol. De omgeving is door weersomstandigheden richtinggevend voor de video. In later werk speelt de omgeving zeker een rol, maar die is niet doorslaggevend.'

*F vertelt van de overgang van fotografie naar video. De resultaten voelden te fysiek, te glossy. Daarom meer focus op het proces en dus echt op de virtuele kant.*

*L noemt een werk van Jan Dibbets in het van Abbe-museum. Een museumraam en een lichtverloop/tijdsverloop. Het zijn stappen met erg grote sprongen ertussen. Het zou zo mooi zijn als dat een continuüm zou zijn, voor zover we ons dat kunnen voorstellen.*

F: 'Een mens deelt in. Zo gaan mensen met de tijd om. Secondentikken zijn markeringen van de tijd die tussen de tikken in zitten.'

L: 'Vergelijkbaar dus met een lijn in de ruimte. Die lijn is ook oneindig dun, markeert een de grens tussen bijvoorbeeld twee vlakken. Het lopen is onderdeel van een continuüm.'

F: 'Het lopen is een persoonlijke indeling, een persoonlijke relatie met de tijd, gebaseerd op mijn eigen fysieke maten en op mijn eigen tempo.'

A: 'Voel je een relatie met Stanley Brouwn?'

F: 'Wel in de zin dat hij zijn eigen lichaam als maatgevend beschouwt voor het meten van de wereld. In mijn werk echter zit altijd de onnauwkeurigheid van de persoonlijke benadering. Mijn seconden zijn nooit echte seconden, ze variëren, zijn beïnvloedbaar. Ze zijn nooit zo exact als ze dat in de wiskunde zijn. Misschien is een van de belangrijkste kenmerken wel dat ze 'zo ongeveer' kloppen, dat er altijd een lichte, persoonlijke afwijking van het meetkundige zal blijven.'

L: 'Je bent het altijd zelf, die de performances doet. Je neemt nooit een acteur?'

F: 'Dat klopt. Waar geteld moet worden tel ik ook altijd zelf, want dan zijn het mijn afwijkingen van de objectieve maat die een rol spelen.'

L: 'Het is dus ook nooit volmaakt want dan zou het wiskunde worden, wetenschap. Al die toevallige aspecten zijn belangrijk, sneeuw op je jas, de veranderingen in het landschap, het weer. Als in een ballet waarbij voortdurend een accent blijft liggen op het persoonlijke, op de lichte afwijking, het niet-mechanische.'

A: 'Je maakt gebruik van systemen. Je telt, je wordt zelf een klok die door de menselijkheid altijd af zal wijken van een echte klok.'

F: 'Ik denk graag aan in elkaar draaiende tandwielen. Dat vind ik aantrekkelijk: zelf onderdeel zijn van een systeem.'

A: 'Mario Merz gebruikt de Fibonacci-reeks als een soort intuïtieve maatverhouding. Dat doet hij niet altijd tot in de perfectie. Er zit een wetmatigheid in Merz' maatverhouding, maar hij doet dat met de gevoeligheid van een mens.'

## 2e tekst: Ton Kraayeveld, 1e brief

De eerste keer dat ik *Crossing* zag, was in je atelier waar je de film projecteerde op een scherm. Afgelopen weekeinde bezorgde je mij bovendien het werk op dvd. Een beschrijvend tekstje van je zelf is te vinden op je website, zo heb ik begrepen. Graag wil ik aan je verzoek voldoen om enige gedachten op papier te zetten naar aanleiding van je werk. Ik kies ervoor om niet meteen het werk opnieuw te gaan bekijken, maar juist af te gaan op de herinneringen die *Crossing* oproept.

In het algemeen ervaar ik in omgang met kunstwerken twee momenten van speciale betekenis of intensiteit. Eerst is er natuurlijk de sensatie van het voor het eerst zien van een werk, de verrassing, of de schok, of het al dan niet esthetisch genoeg, of dat alles samen. Maar minstens even dierbaar is het moment waarop het werk reflecteert in mijn geest. Dat kan zich onverwacht aandienen door een kleine aanleiding, een rustmoment 's avonds op de bank of elders, een moment dat ik eventueel ook bewust kan oproepen. Die reflecties zijn me waardevol, omdat ze niet meer uitsluitend over het betreffende werk zelf gaan, maar juist ook over mijn eigen interactie ermee. Het werk fungeert dan als accelerator voor mijn gedachten en reflecties; dat leidt af van het werk maar keert op gezette momenten wel telkens terug tot het betreffende beeld. De reikwijdte van het werk wordt op die manier voor mij opgerekt.

Hoe meer mentale ruimte een kunstwerk mij biedt, hoe meer het me kan bezig houden, hoe meer ik geneigd ben een kunstwerk dan ook uiteindelijk goed te vinden.

Meer dan bij andere werken die ik van je ken heb ik bij *Crossing* het gevoel als kijker in het werk te worden getrokken.

Als ik al niet zelf de bestuurder van de auto ben, dan zit ik toch minstens op de bijrijdersplaats. We rijden door een landelijke omgeving, veel groen met soms dichte boompertjes, misschien in een bosrijk gebied. De zon schijnt voluit, midden op de dag, hard zonlicht en diep donkere schaduwen. De blik is strak vooruit gericht in het landschap waar we doorrijden.

Ik ben geneigd te vergeten dat er een camera is, dus het oog van de camera wordt mijn oog. We komen geen mens tegen.

Dan plotseling staat een vreemde man tussen het groen langs de kant van de weg. Mijn blik zwenkt in zijn richting als we passeren. Hij daarentegen heeft voor ons geen aandacht, lijkt gedachteloos aanwezig, niet geheel passend in dit decor. We rijden door. De motor raast, soms wordt flink gas gegeven.

Als we de man weer zien realiseer ik me dat we in een kringetje gereden hebben. Wie is hij, wat doet hij daar, waar komt hij vandaan? Er is een zekere suspense in zijn aanwezigheid hier.

Hetzelfde traject herhaalt zich een aantal keren (vier, zes keer?). Als we meer moeten afremmen en lichtjes moeten uitwijken, besef ik dat de man niet stilstaat maar beweegt, de weg oversteekt. Zijn traject van die paar meter van de ene kant van de weg naar de andere valt in tijd dus samen met onze kilometerslange herhaalde autorit, als twee gelijksoortige maar niet identieke tijdsycli.

Dan is abrupt onze autorit ten einde. Wat blijft is de herinnering en de vraag om de betekenis te duiden van dat wat ik zag (meemaakte).

Wellicht zal ik nu spoedig besluiten om *Crossing* opnieuw te bekijken.

Ton

## 3e tekst: Bernd Trasberger, 1e brief

Ik ben het met Ton eens, dat de herinnering en het *afterlife* van een werk in het geheugen van de kijker erg waardevol is. Na jouw vraag, Frans, of ik wilde meedoen aan een gesprek over *Crossing*, dook jouw werk de laatste dagen steeds maar weer op in mijn gedachten. Het was eigenlijk een beetje een jacht, omdat ik wachtte op een helder inzicht, voordat ik mijn eerste mail zou schrijven. Het was een gevoel, zoals wanneer je een idee voor een werk of tentoonstelling moet genereren en steeds weer een ruimte of een thema voor ogen haalt. Ik heb nu nog steeds geen helder inzicht in het werk, maar ik raakte wel geïnspireerd door erover na te denken. Er is iets in het werk dat heel simpel en archetypisch lijkt, een strak idee van handeling, die wel eerst door de kijker ontcijferd moet worden. Dit gevoel had ik in december toen ik je in je atelier bezocht, ook heel sterk bij het werk, waar je samen met iemand de performance *Remise* in een lege ruimte hebt gedaan. De *delay* van tijd (en camerapositie) was niet meteen makkelijk te begrijpen, alhoewel het erg logisch scheen. Het deed me herinneren aan kijkers van voetbalwedstrijden, die als zij zichzelf op de uitvergroete monitorbeelden in het

stadion zien, zwaaien. Het duurt altijd even voordat zij begrijpen dat de camera die hen filmt, op een ander standpunt staat. Zodra zij naar de camera en het tv-publiek zwaaien, kunnen ze zichzelf niet meer op het scherm zien. Dit sluit aan op hetgeen Ton zegt over de positie van de kijker. Zit ik in de auto? bestuur ik de auto? Film ik?

Zeker gaat de kijker zich niet met 'de man' identificeren die over straat loopt. Hij lijkt een verschijnsel uit een andere wereld, een persoon die wij al duizenden keren uit het raam van een auto, trein of ander voertuig voorbij hebben zien flitsen. Autorijden is altijd heel filmisch.

Opmerkelijk vind ik, wat dit voor jou, als auteur van het werk betekent.

De kunstenaar is niet de bestuurder van het auto. De kunstenaar is ook niet de cameraman. Je zet het totale loslaten van jouw positie als acteur in scène. De tijd vanuit het gezichtspunt van de video gaat sneller door dan die van jou, en de ruimte die de toeschouwer in de auto aflegt verwijderd zich ook van jou.

Je maakt een werk alsof je de camera aan een raket vastplakt en filmt hoe zij opstart en degene die de raket heeft opgestart aan de grond achter zich laat. Gelukkig draait de aarde rond en de langzaam verdwijnende opstarter komt steeds weer in beeld.

OK, nu ben ik bij mijn eerste *brainstorm* al bij planetaire beelden beland. ik hoop, dat ik niet te ver ben doorgestart.

Ik ga zeker de video nu nog eens rustig bekijken.  
tot horens,

Bernd

#### **4e tekst: Frans van Lent, 1e brief**

Ik herken me goed in die twee momenten van betekenis die Ton beschrijft. Beide momenten met hun eigen kwaliteit: het eerste heel zintuiglijk, intuïtief en emotioneel, het tweede moment afstandelijker, beschouwend, met referenties, lijnen, verbindingen met andere werken en gedachten. Het werk bevindt zich dan al in de wereld van herinneringen

Mooi dat jullie dan ook niet beginnen met de film maar met de herinneringen aan die *gebeurtenis* in het bos, met dat wat (in de film) plaatsvond.

Herinneringen zijn misleidend, bezitten de overtuigingskracht van de waarheid maar zijn in werkelijkheid vaak vervormd en veranderd. Net als een foto die, al dan niet gemanipuleerd, aan blijft voelen als het feitelijk bewijs van een verleden. Herinneringen aan gebeurtenissen (in een film) kunnen ook gaan aanvoelen alsof je ze zelf hebt meegemaakt.

Ik doe mijn best het medium zo neutraal, zo kaal mogelijk te gebruiken, waardoor de kijker geneigd is verder te kijken dan de oppervlakte van de beelden. Daarbij hoort dat de video in één *take* is gemaakt, dat er niet is gemonteerd of nabewerkt. Alles moet in één keer goed zijn, een stukje overdoen behoort niet tot de mogelijkheden.

Een mooie vergelijking is die van de toeschouwer in het voetbalstadion. De kijker is geneigd het geprojecteerde beeld te lezen als zijn eigen blikveld en niet als het blikveld van de camera. In de 'live'-situatie in het stadion liggen die twee posities ver uit elkaar. De situatie suggereert interactiviteit.

In het werk *Crossing* identificeert de kijker zich niet met de performer, maar speelt de kijker zichzelf, vervult hij (en dus de camera) de rol van toeschouwer. Hij ziet de overstekende man, maar behoort in alle opzichten tot een andere wereld. Niet alleen neemt de kijker de man alleen op het moment van passeren waar, hij bevindt zich ook nog in een volstrekt ander soort tijdservaring, heeft geen enkele relatie met de handeling van de man, neemt de handeling niet eens als een handeling waar.

*Als je strak naar de maan kijkt zie je niets bewegen. Als je enkele minuten later opnieuw naar de maan kijkt, zie je dat hij onmiskenbaar is verschoven.*

Ikzelf heb de performance - het geconcentreerd, centimeter voor centimeter voortschuifelen - ervaren als de kern van het werk. Dat aspect is in de video veel moeilijker navoelbaar omdat de kijker zich niet met die overstekende man identificeert.

In het werk *Entre* vindt iets vergelijkbaars plaats. Mijn eigen herinneringen zijn die van de wandeling, van het lopen van het traject. De camera (kijker) heeft tijdens de wandeling alleen zijn eigen uitzicht gefilmd, het meeste is aan de kijker voorbijgegaan.

Toch is het zo dat de twee bewegingen, die van de passagier van de auto en die van de overstekende man, ondanks het schijnbare toeval, strak aan elkaar zijn verbonden.

De gebeurtenissen zijn symmetrisch, ze zijn als tandwielen van verschillende grootte aan elkaar gekoppeld:

*De auto start, de man bevindt zich bij het eerste passeren in de linkerberm, een meter van het wegdek af. Bij de derde ontmoeting, op de helft van het werk, bevindt de man zich midden op de weg. Na vijf ontmoetingen is de man in de rechterberm, een meter van het wegdek af. De auto maakt de ronde af en stopt weer bij het beginpunt.*

Beide gebeurtenissen zijn met elkaar verbonden, de ene gebeurtenis kan niet zonder de andere. De passerende auto geeft structuur aan de performance en de performer geeft structuur aan de autoriteit. De passagier van de auto die tegelijk de kijker is, is in het werk van belang. Hij neemt het proces waar en speelt daardoor zelf een vitale rol in de film.

De structuur van het werk valt pas echt op zijn plaats als je het werk in zijn geheel (dus als één aaneengesloten geheel) hebt gezien.

Frans

### **5e tekst: Ton Kraayeveld, 2e brief**

Inmiddels heb ik *Crossing* natuurlijk opnieuw bekeken.

Net als Bernd was mij ook de overeenkomst met het werk *Remise* opgevallen. Evenzeer heeft *Crossing* een soort vrij strenge constructie als grondvorm, waarbij twee regelmatige bewegingen in de ruimte elkaar op afgestemde momenten passeren. Het is dat wat Frans zelf benoemt als 'tandwielen van verschillende grootte'.

Maar er lijkt me ook een opvallend verschil. Waar het bij *Remise* ging om een neutrale ruimte en objectief registrerende positie voor de beschouwer naar de door twee personen uitgevoerde performance, lijkt dat neutrale in *Crossing* te hebben plaatsgemaakt voor een ruimte en handeling waarin de kijker betrokken is die suggestiever werkt en wellicht ruimte zou kunnen bieden voor narratieve elementen en referenties aan cinema. Eerder noemde ik dat 'suspense'.

Nu lijkt me niet dat er een mysterieus verhaal wordt verteld in het werk, maar elementen als de *roadtrip*, de eenzame man in het bos en de suggestieve licht/donker contrasten bieden een raamwerk dat de kijker ertoe aanzet om dat verhalende eventueel te construeren.

Maar laten we de blik ook richten op het hart van de film, namelijk de performance door de kunstenaar.

We zien vijf momenten van een traject dat de kunstenaar kennelijk aflegt tussen twee punten. Als we die punten in het hoofd proberen te reconstrueren, ontstaat een rechte lijn van in totaal een afstand van tussen vijf en tien meter afgelegd in dezelfde tijd die wij in de auto gebruiken voor een rit van ongeveer een half uur met flinke snelheid - ik schat zo'n vijftiengig tot dertig kilometer.

Dat biedt me aanknopingspunten om te filosoferen over tijd, tempo en ruimte, bijvoorbeeld van elkaar passerende levens, en ik probeer me onder andere voor te stellen hoe de film eruit zou zien vanuit het standpunt van de overstekende voetganger, hoe de tijd zou verstrijken of hoe snelheid zichtbaar wordt vanuit het perspectief van de voetganger op de voorbij rijdende auto.

Het werk zou zich goed kunnen laten vatten in een grafische voorstelling van een korte rechte lijn die door één of eventueel vijf gelijke cirkels doorsneden wordt, waarmee dan de constructie en strakke regie van het werk leesbaar wordt.

Dat herinnert mij aan de werken van Richard Long (Frans en ik bezochten overigens een tentoonstelling van Long in London samen, vorig jaar maar dat terzijde) die zijn in rechte lijnen of cirkels gelopen afstanden onder andere grafisch verbeeldt met rechte lijnen of cirkels getrokken op landkaarten of plattegronden, samen met een in taal gevatte exacte beschrijving van de wandeling die het feitelijke kunstwerk was.

En natuurlijk komen ook werken van Bruce Nauman in gedachten, onder andere het vierkant dat de kunstenaar in zijn atelier liep en werd vastgelegd met camera.

In werken zoals deze verbeeldt de zo neutraal of objectief mogelijk uitgevoerde documentatie of registratie - vaak in de vorm van film, foto of tekening - het eigenlijke werk: de performance, beweging of wandeling, waarvan nog 'slechts' een idee rest voor de beschouwer.

In het oeuvre van Frans zijn veel werken te vinden die door middel van dergelijke methode tot stand kwamen en waarbij de documentatie feitelijk de neerslag vormt van de fysieke performance. Met vanzelfsprekend een grote aandacht voor de formele condities waaronder het kunstwerk ons wordt gepresenteerd. Indrukken als landschap, weersgesteldheid, omgevingsgeluiden zijn wel van een zeker belang, maar dan eerder als decor.

Ik heb de indruk dat in *Crossing* iets nieuws en anders gebeurt, vooral omdat nadrukkelijk de verhouding tussen de performance zelf en de registratie ervan onder spanning wordt gezet. In *Crossing* is het eigenlijk niet langer een neutraal registrerende camera die observeert, maar integendeel een camera die eveneens (samen met ons als kijker) een performance uitvoert in een aaneengesloten *take*, onderweg van één punt naar een ander punt in een soort geregisseerde *roadmovie*. De kunstenaar, van Lent, verschijnt dan een aantal malen als, wat Bernd beschreef als 'verschijnsel uit een andere wereld'. Hij voert daarbij zijn werk van geconcentreerde fysieke inspanning uit volgens een streng opgelegd schema, maar is tegelijkertijd een acteur die optreedt in een ander kader, namelijk onze performance en de film waar wij naar kijken.

Zo bezien zijn er dus eerder twee kunstwerken dan één, die daarbij ook nog eens doende zijn om elkaanders autonomie uit te dagen of af te tasten.

Als we beseffen dat beide werken het strak geregisseerde product zijn van dezelfde kunstenaar, dan lijkt het of deze kunstenaar aan ons kijkers de sensatie wil bieden van enerzijds over zijn eigen schouder in verwondering te laten meekijken naar zichzelf als uitvoerder van een idee, het andere werk en dus naar zichzelf als kunstenaar en als persoon.

Ton

## 6e tekst: Paul Henning

Ja, eigenlijk is *Crossing*, zoals Ton opmerkt, een registratie van een performance, en de registratie is zelf weer een film/performance.

Wel een heel brutale, omdat de film zich nergens iets van aantrekt, niet geïnteresseerd lijkt te zijn in de performance zelf maar meer in het eindeloos rondjes rijden.

Alsof het gaat om betekenis peuren uit iets volslagen betekenisloos.

Alsof de film in zijn neus zit te peuteren - het is niet dat we op zoek zijn. Het is, om met de Braziliaanse schrijver Roberto Bolaño te spreken, iets wat zich afspeelt als toeval: 'Toeval is wanneer God zich elke seconde op een andere plek op aarde zou manifesteren.' Een nogal onduidelijke/sentimentele omschrijving, en ik zou zeggen dat het toeval ook werkt wanneer een overstekende kabouter zich elke seconde op een andere plek manifesteert, maar het komt wel bij het punt waar het mijns inziens in de film om draait: chaos en orde.

Dat is de grote tegenstelling tussen de twee performances. De ene, de autorit, is onderhevig aan allerlei toeval: tegenliggers, moeders met kinderen (grote boog eromheen). Maar de chaos wordt met elk rondje minder, omdat de route duidelijk wordt. De andere ligt vast - dat is de overstekende man - de auto moet zelfs voor hem wijken.

Het toeval dat blijft, is de vraag waar de vrouw met kinderwagen is, of de auto hapert, of er een tegenligger aan komt. Zo ontstaat spanning tussen toeval en het rechte pad van de kabouter/boswachter/jager in het bos.

Het is niet voor niets dat ik het zo zeg, want er is iets vreemds aan de positie van de looper, het inhouden van de auto, het zwenken van de camera: er wordt benadrukt hoe belangrijk de man is (in dramatisch zonlicht). Maar waarom is totaal onduidelijk. Het narratieve proces hapert en verandert in een anticlimax. De handeling draait om: de jager is een plaats van markering geworden tijdens de rit en niet langer het doel waar de auto op afgaat. Het is alsof de jager de auto een zwiep geeft, zodat deze opnieuw een rondje kan maken. Er zit een bepaald gevoel van mislukking in.

Datzelfde geldt voor het laatste beeld van de auto die stilstaat, terwijl de motor draait, alsof de auto nog een keer kan, wil rijden. Is de performance afgesloten? Draait de jager om en loopt hij terug over de weg? Zo simpel kan het toch niet zijn? Een rechte lijn over een weg lopen?

Daarnaast werkt het bekijken van de verschillende performances tegenstrijdig. Tijdens de performance in de auto zoek je naar herkenning: het landschap raakt bekend, met af en toe een afwijkend detail. Bij de performance met de jager zoek je - juist omdat er zo weinig gebeurt - naar de kleine verschillen, snak je naar beweging, die echter alleen uit de auto komt.

De route van de jager is een fictieve route (wie zegt dat hij niet een rondje gaat joggen als de auto uit beeld verdwijnt, of ergens tegen een boom gaat staan pissen?) die bestaat uit vijf stappen. In de auto is constante aanwezigheid, op het saaie af. Bij de performances is er spanning tussen suggestie en minutieus, seconde na seconde, uitleggen, meerijden, volgens de zogenaamd 'realistische', uiterst subjectieve weergave.

Het zijn allebei vormen van verheving van de werkelijkheid (of twee vormen van dwangneurose natuurlijk), waarin alles betekenis heeft, terwijl de rest er, nutteloos, omheen beweegt.

Was het Hume die zich afvroeg of zodra je de kamer uitgaat na iets opgeschreven te hebben, dat geschrevene nog bestaat? Zie het lichtje in de koelkast. Dit roept de vraag op wat 'kunst' betekent. Is er het 'zijn' en daarnaast 'kunst', is er kunst zonder waarneming?

Maar is registratie ook meteen kunst?

Is, wanneer iemand toevallig een performance filmt, dat ook automatisch kunst?

Nee natuurlijk. Wat gebeurt er als de camera alleen naar een performance toe rijdt, en niet als 'sluiter' fungeert? Een sluiter die om de tien minuten open gaat, en dan de stand van de performance laat zien? Crossing deed me daarom ook denken aan Rounds, die sneeuw-video van je, waarbij je rondjes loopt de camera steeds 10 graden meeneemt. Daar is er een uitsnede die verandert. In Crossing gebeurt precies het tegengestelde: de camera rijdt weg en terug. Afscheid/verwachting. Chaos/orde.

Paul

### 7e tekst: Bernd Traber, 2e brief

Het beeld van een tekening - een cirkel met een korte streep er doorheen - is inderdaad het diagram van het werk, alhoewel ik het gevoel heb, dat deze precieze constructietekening in de realiteit van de performance niet zo nauwkeurig werkt. Dit heeft met het puntje te maken, waar de 2 lijnen elkaar kruisen. Het puntje van de 'crossing'!

Er zijn twee bewegingen, twee snelheden, twee realiteiten - verschillend van elkaar. Een grote, snelle auto en een langzame mens. Die twee kunnen elkaar niet op dezelfde plek, op dezelfde tijd, op deze smalle weg kruisen. Dit brengt de abstracte constructie van de performance weer terug in de realiteit. De auto moet kiezen of hij rechts of links van de voetganger voorbij rijdt. Elke andere auto, die wij overigens als toeschouwer in de performance-auto niet kunnen zien, zou ook deze beslissing moeten nemen. Het gaat niet alleen maar om het observeren van twee verschillende realiteiten van beweging, maar ook om de technische onmogelijkheid van de fysieke 'crossing'. Het gaat om een praktische beslissing, die moet worden genomen op het moment van ontmoeting.

Dit feit roept meteen heel aardse, praktische vragen op, die automatisch een formeel onderdeel van het werk *Crossing* worden. Deze overwegingen hebben deels te maken met de wereld die wij niet zien, omdat wij in een cirkel rijden.

Wat gebeurt als een andere auto de man passeert? Een vrachtwagen? Gaat de performer dan gewoon door en creëert een opstopping? Of misschien rust hij uit in de berm en gaat terug op de weg staan, zodra hij ons hoort aankomen? Of misschien staan bij de volgende ronde nieuwsgierige jongetjes uit de buurt om hem heen?

Aan het begin van de derde ronde komt een vrouw op ons af. Is zij deel van de performance? Heeft zij de man gezien? Wat heeft zij gedacht? Wat zou ze denken, als ze ons in de auto ook meerdere keren tegen komt? Wordt een rondrijdende auto net zo absurd als een bijna verstilde man die je in het bos aantreft? Wat doen wij eigenlijk in deze vreedzame omgeving tussen de bloeiende bomen en de koeien? Kort daarna bij de derde ontmoeting staat de voetganger al behoorlijk op de weg. De auto rijdt bij iedere ontmoeting langzamer, maar pas bij de laatste ontmoeting moeten wij links langs hem. Hij is nu al bijna aan de overkant van de smalle weg.

Al deze heel gewone observaties maken het werk tot een model van een artistieke, filosofische metafoor van beweging, ontmoeting en realiteit. Toch raken wij tijdens deze intellectuele beschouwing de documentaire-sfeer niet kwijt. Het gevoel blijft bestaan dat dit werk ons iets van de complexiteit van de wereld in een alledaagse situatie toont. Het besef daagt dat alle strakke regels uitzonderingen hebben, dat iedere regel en conventie is.

Waarom rijdt de auto de cirkel uit en stopt niet onmiddellijk nadat de man de overkant van de weg heeft bereikt, zoals bij een race? Stopt de auto precies daar waar hij is begonnen, of is hij een beetje te ver doorgereden? Kan de performance doorgaan, of is het oversteken van de weg alleen een zichtbare uitsnede uit eindeloze complexe bewegingen?

De performance is ten einde. De auto staat terug bij Af. Wij zien niet wat de man doet, maar volgens de regels zou hij zonder beweging aan de rechterkant van de weg staan. Of hij loopt verder het bos in volgens een rechte, aan Richard Longs wandelingen verwante lijn.

De performance is duidelijk een uitsnede uit een complexer geheel, waarin de auto een structurerende functie heeft. De auto is net als de camera een autonoom meetinstrument. Zolang de auto rijdt kunnen wij iets zien. Wij zien en horen het monotone geluid van de motor. Maar zodra de auto stopt, kunnen wij de man niet meer zien. De auto is aan het einde van zijn cirkel gekomen, de oversteek is volbracht.

De auto is een stuk gereedschap dat terug in de gereedschapskist wordt opgeborgen. Auto en man hebben verschillende realiteiten, verschillende plekken en snelheden, maar zij zijn afhankelijk van elkaar,

net zoals de verschillende tandwielen van een klok. Zij werken perfect, niet omdat zij gesynchroniseerd zijn, maar omdat zij hun eigen dynamiek hebben. Ernst Bloch noemde dat de 'Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeiten'.

Bernd

### 8e tekst: Frans van Lent, 2e brief

Over de schematische verbeelding:

Loek suggereerde om schematische tekeningetjes te maken van de structuur van de werken. Ton heeft een vergelijkbaar idee en Bernd doorziet het problematische hiervan.

De cirkels zijn raaklijnen aan de 'crossing'. Eigenlijk is het heel wezenlijk dat de auto in de confrontatie afremt, toenadering zoekt tot de traagheid van de voetganger. De ontmoeting is voorzichtig, aftastend. Het is in deze confrontatie dat het diagram gaat rammelen, de schema's gaan niet meer op omdat de ene beweging de andere beïnvloedt. Ze zijn op dat specifieke moment niet meer onafhankelijk van elkaar. Het diagram negeert het element tijd. Het beeld ontwikkelt zich niet; het is er in één keer.

Een werk dat zich ergens tussen *Remise* en *Crossing* bevindt is het werk *Rounds* (te zien op mijn website). Paul noemde het al even. In *Rounds* filmt de camera een man die cirkels loopt. De camera staat net binnen de rand van die cirkel. In het voorbijgaan draait de man de camera telkens tien graden naar rechts. Hij wisselt op die momenten dus even van positie, wordt van looper waarnemer en dan weer looper. Na zesendertig ronden (360 graden) is de camera terug in de uitgangspositie, is de performance voorbij.

Over de twee performances:

Er zit wel een beetje een raar kantje aan het idee van die tweede performance.

- Eerst: de overstekende man neemt het initiatief. Hij is met een handeling bezig waar je als passant hooguit op kunt reageren (bijvoorbeeld door zachter te rijden) maar waar je in wezen geen enkele invloed op uit lijkt te kunnen oefenen. Hij negeert de passerende auto volledig.
- Dan: De chauffeur van de auto doet het tegenovergestelde, zij reageert, staat open voor wat er gebeurt, stuurt waar nodig, remt af en trekt op.
- En dan de bezoeker of kijker? Die zit achterin en wacht gewoon af. Hij kan zich natuurlijk nog het beste identificeren met de chauffeur omdat ze samen in de auto zitten en alle gebeurtenissen delen: de kinderwagen, de fietser, maar ook die ontmoetingen met de overstekende man.

Dit is geen chaos, want al vond een aantal gebeurtenissen oorspronkelijk toevallig plaats, nu zijn de gebeurtenissen op hun eigen plek in de film verankerd.

In de film is toeval nog slechts de (vaak welkome) schijn van toeval.

Er ontstaat een hiërarchie van gebeurtenissen in het hoofd van de kijker: De 'serieuze' performance: dat is de overstekende man. De rit in de auto is noodzakelijk om de man te ontmoeten, vindt dus op een of andere manier plaats in dienst van deze gebeurtenis. Daardoor lijkt die 'echter', minder opgezet. De auto toert rustig rond en gaat langzamer rijden als de man in zicht is. Dit is dus een gebeurtenis van belang, dat is duidelijk.

Als de auto de man heeft gepasseerd versnelt de chauffeur weer (op weg naar de volgende ontmoeting), de camera draait naar achter, blijft nog zo lang mogelijk naar de man kijken, wil er niets van missen.

Als de overstekende man in de rechterberm is beland (op de gespiegelde plek van waar hij begon), stopt de auto na het voltooien van de ronde. De plek waar hij stopt is de plek waar de auto de tocht eerder begon.

De automobilist volgt niet alleen vrijblijvend toerend het proces van het oversteken, maar blijkt ook beslissingen te nemen vanuit een eerder afgesproken scenario. Haar handeling beantwoordt aan dezelfde symmetrische structuur. In die symmetrie zijn die twee performances gekoppeld.

Wat er plaatsvindt nadat de man de andere berm heeft bereikt is voor de automobilist niet meer van belang. De bewegingen, van wandelaar en auto, hadden slechts zin in hun onderlinge verbinding, in het moment van passeren.

Voor de passerende vrouw zal de cirkelende auto onbegrijpelijk zijn.

In het werk gaat het over persoonlijke standpunten in de waarneming. Niet alleen bewegen de passagiers van de auto zich in een ander tempo, ze nemen ook anders waar en interpreteren het waargenomen vanuit hun eigen referenties. Het waarom van de oversteek is niet zinvol te duiden vanuit de auto. Het rondrijden van de auto is op zijn beurt weer niet te duiden voor de passerende vrouw.

Frans

### 9e tekst: Ton Kraayeveld, 3e brief

Het is interessant om van de maker van *Crossing* nu zelf een aantal overwegingen te horen over de totstandkoming van het werk. Dat bevestigt in elk geval wat zeker ieder van ons ook heeft opgemerkt, namelijk dat het geheel beantwoordt aan een strenge regie en dat weinig aan het toeval wordt overgelaten. Ik denk dat tot nu toe ieder van ons zich vooral geconcentreerd heeft op de analyse van die structuur of constructie van het werk en geprobeerd heeft daarvan de impact onder woorden te brengen. Ik geloof dat we daarover ook een aantal zinnige dingen hebben opgemerkt.

Er blijft voor mij nog iets wringen. Namelijk het risico dat we met onze aanpak dan vooral het koele instrumentarium van het conceptuele denken zelf hebben geanalyseerd. Blijft de vraag waarom die man door het bos schuifelt en waarom we rondjes rijden. Of waarom we die tamelijk obsessieve, zinloze handelingen telkens krijgen voorgeschoteld in de werken van Frans. Anders geformuleerd: wat wordt nu precies uitgedrukt in het werk?

Het lijkt mij interessant om *Crossing* daartoe te bezien in de context van het verdere oeuvre of tenminste enkele andere werken.

Het is mij vaak overkomen dat ik bij het zien van een werk van Frans moest denken aan het schilderij *Mönch am Meer* van Caspar David Friedrich. Nu kan dat zijn omdat dat schilderij nu eenmaal tot mijn favorieten behoort. Maar het archetypisch beeld van de solitaire mens in een soms meer, soms minder specifieke, vaak, maar niet altijd natuurlijke omgeving is in het werk van Frans zeer aanwezig. Die ene mens staat dan stil, of loopt, of is betrokken in een bepaalde geconcentreerde handeling. Hij geeft zich sereen over aan de omgeving waarin hij zich bevindt.

Die solitaire mens is bij Frans telkens de kunstenaar zelf, zonder dat direct sprake is van een psychologiserend zelfportret. Eerder geloof ik dat de maker zichzelf opvoert als modelstaand voor ieder ander individu. Zo krijgt het beeld een universeel karakter. De kunstenaar kiest voor zichzelf als model omdat hijzelf als personage nu eenmaal het gemakkelijkst voorhanden is en bovendien betrekkelijk neutraal aanwezig kan zijn.

De nadruk op de repeterende handeling heeft een effect van vertraging tot gevolg die ons als kijker bijna als vanzelf in een conditie brengt van openstaan voor de sensatie van de getoonde natuurlijke elementen en het verstrijken van de tijd zelf. Wat dan weer vergelijkbaar is met de persoon die we iets overeenkomstig in de performance zien doen. Een soort van spiegelwerking dus.

Een ontmoeting met de ander is eigenlijk zelden of nooit aanwezig in de werken van Frans. Ik ken eigenlijk maar twee uitzonderingen namelijk het al eerder genoemde *Remise* en nu dus *Crossing*. Ontmoeting is misschien een woord dat niet geheel de lading dekt: eerder is sprake van een elkaar passeren, of dus 'crossing'.

In dit verband is ook het werk *Raam* essentieel, waarin we de kunstenaar met regelmatige tussenpozen een uur lang naar het venster in een appartement zien lopen om met de hand boven de ogen in de straat te turen. Onmiskenbaar is er sprake van een bepaalde verwachting of een verlangen tot ontmoeting - die echter niet plaatsvindt. De eindeloze herhaling van het gebaar in de in één *take* opgenomen film neutraliseert in zekere zin die handeling. Maar daartegenover zou je ook kunnen zeggen dat die handeling wordt benadrukt, of ons zelfs wordt ingepeperd. Bovendien hebben we in de tussenpozen juist lang genoeg de tijd om zelf door het venster naar de straat te turen, waar zoals te verwachten valt niets opwindends gebeurt. Alsof we te maken hebben met een uitgekledde versie van Samuel Beckett's *Wachten op Godot*.

Met dergelijke obsessieve lichtelijk absurdistische elementen weet Frans mij in altijd weer te raken met zijn werk. Het is daar waar het karakter van de werken universeel existentialistisch wordt, wellicht met meer hang naar romantiek in zich dan je op grond van de conceptuele methode die aan de basis ervan staat zou verwachten.

Ton

### 10e tekst: (email-) gesprek tussen Marie Claire Gellings en Frans van Lent

MC: Na het zien van je film *Crossing* was ik in verwarring. Het was me niet helemaal duidelijk waardoor dat was. Van de weeromstuit ben ik naar ouder werk gaan kijken en heb me afgevraagd waar die verwarring vandaan komt en waar ik naar kijk.

Het beeld dat jij scheidt in je werk heeft aan de ene kant een enorme aantrekkingskracht, maar op een ander niveau irriteert het me.

De aantrekkingskracht zit hem in de stilte en de eenvoud die een grote wereld lijkt bloot te leggen. Die wereld lijkt in jou te zitten, maar als toeschouwer kom ik daar niet bij. Dit geeft mij de ruimte om mijn wereld op allerlei levels te vergroten en verbreden.  
Ik ga me naar aanleiding van jou beelden verdiepen in mezelf en mijn behoefte aan stilte, de stilte die ik maar zo zelden heb. Deels omdat ik het niet toesta, maar ook omdat de wereld om me heen zo oorverdovend luid is.

Van dat deel in jouw werk wordt ik rustig, contemplatief zelfs en dat is prettig.

Er is echter ook een ander, onrustig deel in mij dat aangesproken wordt, een deel waarvan ik dacht het meester te zijn, maar helaas: een mens kan maar deels veranderen en de rest ligt verstopt onder dikke lagen stof.

In eerste instantie zie ik een man die zoekende is, maar in tweede instantie zie ik vormgeving, en daarmee ben ik ineens weer de kijker met een theaterachtergrond waardoor mijn aandacht alleen nog maar daar naartoe gaat.

Fascinerend is het dat twee schijnbaar gescheiden werelden zo'n verschillende manier van kijken opleveren. Aan de ene kant gaat het vooral om de inhoud, maar aan de andere kant zeker zo veel om de vormgeving.

Het bijzondere is hoe ver de kwaliteitsmening uit elkaar ligt als ik naar jouw werk kijk. Bij de ene manier van kijken wordt ik diep geraakt en geïnspireerd, bij de ander manier ben ik geïrriteerd en wil ik vooral ingrijpen.

Het eerste geeft me inzichten in de manier waarop ik met dingen omga. De andere manier werpt me terug naar een diep verleden waar ik me eigenlijk niet meer op die manier mee bezig wil houden. Zit mijn manier van kijken me in de weg? Ja soms. Als de vorm in mijn ogen niet klopt met de inhoud, kan ik alleen nog maar oordelend kijken naar de vorm. De inhoud gaat dan tijdens het kijken deels verloren. Uiteraard komt in de nabeschouwing de inhoud veel meer naar voren en bij nogmaals kijken kan ik de vorm meestal wel uitschakelen.

Concluderend is het dus niet dat het werk an sich me irriteert, maar eerder mijn manier van kijken, mijn onvermogen om mijn manieren van kijken te verenigen.

Sinds ik me dit realiseer - bedankt Frans - ben ik me bewuster geworden van de manier waarop ik kijk en dat die manier te maken heeft met de intensiteit van het werk en de verdeling van vorm en inhoud in het werk of de inhoud meer op de voorgrond is of de vorm.

Ik ben een autonome vormgever. Beide delen zijn essentieel voor mijn kijken. Nu nog de binding vinden. Heel soms lukt dat, bijvoorbeeld als ik kijk naar het werk van Pina Bausch. Bij Bausch wordt de inhoud gemaakt door de vorm, maar tegelijkertijd zou zonder de inhoud de vorm niet kunnen bestaan.

Altijd zal er die tweedeling zijn. Aangezien ik die autonome vormgever ben zal die tweedeling er altijd zijn. Spannend is het om de ontdekkingstocht naar de vereniging te bewandelen. Het ligt aan mij hoeveel centimeter ik vooruitga per stap.

F: Dat is niet makkelijk om op te reageren. Je trekt vorm en inhoud uit elkaar en ik denk niet dat dat helemaal terecht is. Vormgeving is voor mij niet het in detail bepalen hoe het beeld eruit ziet, maar het is vooral het scheppen van de juiste condities waarin ik het werk kan uitvoeren. Het is niet primair een visueel beeld waar ik naartoe werk maar eerder het uitzetten van een schema, het creëren van de condities.

De zon schijnt lekker, maar in principe heb ik alleen bepaald dat er op dat moment daar gereden moest worden met het nieuwsgierige oog van een autopassagier. Die passagier komt van alles toevallig tegen. Het enige dat de kijker niet toevallig tegenkomt is die overstekende man: hij is daar gepland.

Is het niet juist de irritatie dat het werk zo goed als niet is vormgegeven, dat het vanuit een in gang gezet proces zo is ontstaan.

Is het niet juist de rationele opzet van het proces (waar de vorm slechts een gevolg van is) dat je irriteert? Ik hoop en vertrouw erop dat ik het nog een stuk ingewikkelder heb gemaakt.

MC: Mijn reactie was heel persoonlijk en gaat vooral over mijn manier van kijken. De irritatie heeft daarmee te maken. Mijn moeite om mijn twee werelden met elkaar te verbinden, zet mij op een ingewikkelde plek in de weg. Ik leefde in de veronderstelling dat mijn twee werelden één waren geworden. Maar nee, ik ben en blijf een theatervormgever - meer zelfs dan ik zou willen. Als ik naar jouw werk kijk, waar ik natuurlijk de vorm en inhoud samen van zie, trek ik in mijn hoofd vorm en inhoud uit elkaar. En dat irriteert me. Jouw werk maakt dat bij me los. Dat is lastig, maar ook interessant. Het zet me aan het denken over mijn manier van beeld ontvangen en vertalen.

Om verder in te gaan op je brief: ik weet dat het niet jouw doel is de vorm an sich te bepalen, maar dat het vooral de conditie is onder welke jij werk maakt. Uiteraard is dat het creëren van condities, maar daarmee ga je op de stoel van de vormgever zitten en dat spreekt de vormgever in mij aan.

Het is volgens mij niet helemaal waar dat het enige geplande de man in het bos is. Ook de auto is gepland, en degene die achter het stuur zit en degene die de camera hanteert. Ik als toeschouwer kan niet anders kijken dan op de manier dat die camera wordt gericht.

Alles is gepland, behalve het weer, een onverwachte vogel of een toevallige passant. Dat spreekt de vormgever in me aan, en zodoende kan ik niet meer objectief naar de man in het bos kijken.

Ik zie welke kleren hij draagt, of hij een emotie heeft of niet, hoe hij beweegt. Over al die zaken heb ik een oordeel. En daar zit het hem in - dat wil ik niet, het irriteert me. Ik wil beelden objectief kunnen ontvangen zonder oordelen of meningen.

Deze brief gaat dus vooral over mij en mijn reacties op jouw werk. Dat maakt het interessant voor me om naar jouw werk te kijken, want ik kijk bij welke werken ik het wel en niet heb. En waardoor ontstaat het gevoel van irritatie dan precies?

Jouw werk voelt voor mij als een spannende zoektocht, zowel naar mijn manier van kijken en ontvangen, als naar jouw werk en jouw manier van presenteren

Enfin, ik zou dus graag af zijn van iets af dat met mij is vergroeid is. Ondertussen kijk ik door naar jouw werk. Ik zal ik zeker blijven reageren op je werk. Het levert interessante denkbeelden, veranderingen en gesprekken op!

F: Een aantal dingen is zo afgesproken, dat is waar. De camera kijkt alleen maar recht vooruit, behalve bij het passeren van de man. Daar zou het namelijk raar en onnatuurlijk zijn. De auto moet natuurlijk bestuurd worden. De keuze voor de chauffeur was een praktische keuze. Wel een keuze overigens waar ik uiteindelijk heel gelukkig mee was.

Maar wat hindert je in die vormgeving? Wat had je anders willen doen en vooral waarom?

MC: Uiteraard nog veel nagedacht en ik heb het gevoel dat ik verkeerd begonnen ben.

Ik begin nog een keer, al kan dat niet omdat we al een hele correspondentie achter de rug hebben.

Frans, ik wordt heel erg geraakt door jouw werk. In eerste instantie kijk ik onbevangen naar je werk. Zo ook bij Crossing. Ik stap in de auto en zit op de achterbank. Al snel krijg ik allerlei associaties.

Vroeger reed ik als kind mee naar een bestemming, die ik soms kende, soms ook niet, soms vreesde, soms ook helemaal niet. Maar deze keer word ik niet wagenziek! Ik kijk om me heen en het voelt net als met ander werk van jou: meditatief, prettig, zonder waarde-oordeel.

Ik laat het over me heen komen.

Dan is daar een man in het bos, hij draagt jagerskleding.

Waarom die kleding, waarom niet andere kleding? Hopla - daar is de kostuumontwerper in mij. Waarom draagt de man kleding die er zo nieuw en nutteloos uitziet, waarom niet een driedelig pak?

Waarom niet een slager? Waarom niet gewoon Frans? Waarom gaat het beeld niet dieper in op de wereld van de man? Waarom springt het beeld niet dichterbij de man toe: hoe hij loopt, heeft hij een emotie bij zijn vreemde vertraagde wandeling?

En waarom denk ik dat?

Het lijkt allemaal random, maar dat is het niet. Ik wil geloof ik meer een statement zien. Meer vormgeving, waardoor naar mijn idee het beeld nog sterker wordt dan het al is.

En dan ook nog; waarom kan ik niet gewoon ontvangen? Schiet ik soms door in mijn theater modus?

Omdat ik een ontwerper ben! En wat dat betreft hebben we een andere ingang en dus manier van kijken.

Marie Claire