

V

S

E

N



2022 - 2023 SEM 1



Editoriaal

“I read a lot. I listen a lot. I think a lot. But so little remains. The books I read, their plots, their protagonists fade. The university lectures that I had found pretty impressive on first hearing, have faded away. Now I am listening to one on Pirandello. Names of people, books, cities. They are already fading away. Even the titles of films I’ve seen recently – they have already faded. Authors of thousands of books I’ve read... All that remains are the colours of their bindings, their covers. (...) Everything that I see, or read, or listen to, connects, translates into moods, bits of surroundings, colors. No, I am not a novelist. No precision of observation, detail. With me, everything is mood, mood, or else – simply nothingness.”

Jonas Mekas – “I Had Nowhere to Go”

Beste lezer,

V(an) S(tof) T(ot) N(adenken) verschijnt dit semester later dan verwacht. Maar, niet getreurd: verschijnen doen we altijd! Ja. De koude winter keert weder, en daarmee ook die geduchte blok- en examenperiode. Ons rest de stille hoop dat VSTN die tijd wat mag Verlichten.

Nog een woordje over hoe VSTN dit semester internationaal tot stand is gekomen; overheen drie tijdzones werd noestig gecorrespondeerd over het boekje dat voor u ligt! Want: Benjamin bevond zich in Engeland, Eline in België en Cato in Finland. Laat dit zich merken? Wij geloven van wel. Wat uit drie tijden voortkomt kan niet *gewoon* zijn...

De overpeinzingen, gedichten en tekeningen dit semester raken weer vele onderwerpen. Maar, film slaat de grote klok en dat niet enkel in VSTN. Van de dood van Jean-Luc Godard (deze zomer), tot het verkiezen van Chantal Akermans ‘Jeanne Dielman’ als *nieuwe beste film aller tijden*. Film is *altijd, overal*.

Wat is film? Film is het medium dat beweging vat in beelden. Maar, beweging kan niet worden ‘gevat’. Beweging reikt altijd verder dan beelden. Dat maakt film tot een tragisch medium en elke film tot een tragedie. Steeds verlangend naar het vatten van beweging, ontsnapt de beweging. Wat overblijft is *stemming* (‘mood’), zoals filmmaker Jonas Mekas aangeeft. Zo gaat het met alles. Stilstaan en onze eigen beweging proberen te vatten is onmogelijk. Het is zoals die mooie laatste zin van ‘The Great Gatsby’: “So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past”. Stilstaan gaat niet. Beweging vatten gaat niet. Maar de stemming blijft behouden, als een residu van die beweging! Ook voor VSTN geldt dit: vergeet onze namen en onze gedachten, maar behoud de stemming (wat die ook moge zijn).

Moge de Stof Tot Nadenken aanzetten,

Redactie VSTN (Benjamin Zonnekeyn, Eline Van Herreweghe, Cato Andriessen)

Het woord van de praeses

Geachte lezers van de VSTN,

Er werd mij gevraagd een presidiaal aforisme te schrijven. Net als de zee, kan ik niet spreken.

Over het KMF-milieu dat dit semester plaatsvond zijn veel schone dingen te zeggen – net als een film. Vele beelden en weinig tekst. Het voelt vreemd om het tekstuele te verkiezen boven het beeldende. Woord en beeld koppelen is een tantaluskwelling die ons allen overvalt. Ik weiger te geloven in een volledige correspondentie tussen beeld en woord! Daarom spreek ik niet over het KMF-semester, maar beleef ik het. Als ik een boodschap mag geven aan de lezer, telg van het tekstuele: ontwaakt uit uw tekstuele sluier, en beleef!

KMF Quintia Essentia

Simon Kirchin over de toekomst van filosofie en film

“Philosophers will always be interested in human activities”

Hoewel we nooit meer films en series hebben verslonden dan vandaag, blijft filosofie van de film ons vaak onbekend. Simon Kirchin is filosoof en verbonden aan de University of Kent. Hij leidt twee podcasts: 'Philosophy Takes On The News' en 'Philosophy Gets Schooled' vanuit een belangstelling voor het idee dat filosofen "naar buiten komen" en vertellen over hun filosofische expertise aan een breder publiek. In dit gesprek vertelt hij ons over de filosofie van de film.

Benjamin Zonnekeyn



Simon Kirchin's bureau op de universiteit in Canterbury boezemt ontzag in. Verspreid over de vier muren staan honderden boeken. Te horen aan de manier waarop hij spreekt, heeft hij ze ook allemaal gelezen. Eventjes praten we over *koetjes en kalfjes*, maar al snel dringt het onderwerp van het interview zich op: film. Kirchin, die vooral onderzoek doet naar meta-ethiek, doceert het vak “Philosophy and Film” aan de University of Kent. Opmerkelijk in de naam van dit vak was het voegwoord ‘en’, gezien ik hem wou interviewen over filosofie ‘van’ de film. Dit leidde tot eerste, aftastende reflecties en pogingen tot een afbakening van het onderwerp.

I want to interview you about the future of the philosophy ‘of’ film. Yet, you teach about philosophy ‘and’ film. What exactly does the difference between both consist of?

“The first half of the module I teach talks of philosophical topics by watching and

discussing films that treat this topic. For example; we watch ‘Legally Blonde’ to think about epistemic injustice. I think this is what I would call philosophy ‘and’ film. In the second half of the module we consider film as an artwork. Film *as* film. This is philosophy ‘of’ film.”

A ‘hot topic’ in contemporary philosophy of film is “philosophy through film”; a subfield of philosophy of film claiming that films can hold philosophical knowledge. The philosophical focus of this topic is not so much film as a form of art, but film ‘as’ philosophy.

How do you think this disrupts the way in which we traditionally conceive of (conveying) philosophy? Do you think that there is a possible intersection between Anglo-American and Continental philosophy here? Zizek, for example, considers film to have the ability to do “the work of theory”.

“I do not know much about continental philosophy of film. There is much scepticism in Anglo-American philosophy of film and film studies about philosophy ‘as’ film. I think we can distinguish between a bold, a moderate and a sceptical thesis. The bold thesis states that film can do philosophy just as well as, and even better than, philosophical discussion and the written word. The moderate thesis states that some films can do it just as well as the written word. The sceptical view denies that

film can do philosophy because it is not able to present an idea and defend it through argumentation; the characteristic method of philosophy. Films can 'borrow' ideas from philosophy, but they cannot expose it in great detail *as film (an artistic medium)*. Film 'as' philosophy cannot just be 'filmed philosophy' (e.g. people talking about philosophy). This would get in the way of the filmic narrative and would have nothing to do with film as a particular medium.

If we were to take a broader picture of philosophy as the exploration of ideas, we could see film as philosophy. The added dimension of sound and vision would even have the potentiality of enhancing our philosophising.

A possible example of film 'as' philosophy would be films with a political message. Films revealing gaps in our social structure. The question then is if it is doing this in an argumentative manner, or by making things vivid. Films can relate social injustice to your stomach, or to your heart. The injustice strikes us because we can see a character living through the 'social gap'."

Asking questions about the "future of philosophy" is always quite tricky; the future-aspect of the question seems to entail a notion of progress. I don't think that there is any progress in philosophy. But, philosophy's future state can be different from its current state. Apart from content, in what way do you think that there can be a 'future' for philosophy of film?

"There is indeed no progress in philosophy. There is only change. For example when the phenomenon that a certain 'philosophy of x' treats, changes.

There is a debate in philosophy of film about 'authorship'; who do we call the 'author' of the film? The director seems to be the obvious answer. But, the director is not alone in creating the film he makes. There is the studio, the production company and the whole creative team. Of course this discussion is partly legal as well. I mention this example because there are more and more people making amateur films with 'home-technology' (e.g. phones). Making films is becoming more *democratic*:

the phenomenon of film is changing. The change raises interesting new questions about authorship, and it can help us think about authorship in more conventional filmmaking.

Another interesting change is the possibility of 'multiple-ending films' by using contemporary technology. Films don't just have one ending, but could have multiple endings. Yet, despite our ability to do so, we do not come across many films with multiple endings. What does this tell us about the nature of (filmic) narrative and what we expect from it?"

Do you think that philosophy of film has a future? Do you feel any institutional tensions or pressure concerning the value of this discipline?

"It certainly has an intellectual future. As I mentioned, film keeps changing and keeps being part of human life. Philosophers will always be interested in human activities, and therefore they will be interested in film.

We live in a visual culture that is very different from a few generations ago. This sparks intellectual interest. Universities (should) support intellectual interest, and that is why I think philosophy of film will remain to exist."

Of course there is the eternal discussion of the philosopher living in his 'ivory tower'. How 'alive' is philosophy of film apart from its academic life? Film seems to be one of the first forms of art spreading out to *the masses*.

Moreover, doesn't philosophy of film provide philosophy with an opportunity to become a more 'common interest' in general?

"I think that philosophy indeed struggles with this notion of the 'ivory tower'. In fact, I support the idea of philosophers *getting out there*. People outside of universities often have philosophical ideas and think philosophically; philosophy shouldn't be something scary. Philosophy of film can help them realise that it is not. For example, When people see a film that is 'meta' or self-referential or does something interesting with the format, they will start thinking: "What is going on here?". Philosophy can help formulate this question in

a more precise way and guide us into finding an answer.”

In line with the popular approach in contemporary Anglo-American philosophy, a prominent approach to philosophy of film is science-based. Philosophical reflection on film should be guided and constrained by cognitive psychology. Do you think this is a fruitful approach to understanding film as a form of art?

“People in psychology and film studies do indeed conduct experiments on people and how they *experience film* on a scientific level. But I think that there will always be a ‘humanistic’ place for philosophy as a different way of understanding and conceptualising film. Rather than scientific exploration, it explores the different artistic aspects of film.

This question also relates to a debate in philosophy of film about how we interact with film. The debate is if we do this on a ‘cognitive’, or an ‘emotional’ level. I think that cognitive psychology can help us understand this debate, and film generally, better.”

"Film has such a broad outreach because it engages a multitude of senses."

Why do you think that film is the artistic medium to have such a broad outreach? Why can it reach *the masses*?

“In contrast to paintings, photography, literature and radio it engages a multitude of senses. It is visual, auditive and narrative. Technological advances only help to improve this sensual engagement. Partly because of this, film is varied and elastic. It has the potential to reach the amount of people it does, because it is able to do many things and *fulfil* different

desires. Some people like reflective films, others like action films. The important thing is that they are both films. Film can do it all!

Of course this multi-level engagement can put off some people. They dislike that *the work of imagination* is being done for them and prefer, for example, the literary medium that does not do this.”

Finally, and not wholly related to the previous questions, what is your favourite film and why? Do you think your studies in the philosophy of film have influenced your choice?

“My favourite films are ‘Kind hearts and Coronets’ and Laurel and Hardy short films. The one I like the most is ‘The Music Box’. Apart from that I like ‘The Godfather’ and ‘Apocalypse Now’. As you see, these are not especially philosophical. I do think that philosophy has taught me to appreciate some films more, as I can now think through things in more depth. But, I often had the experience of philosophy getting in the way of really enjoying a film.”

The Guilt of Watching Provocative Cinema

Toby Bula-Edge



There are many provocative films. Ones that present the audience with things that they feel they shouldn't be watching, for example rape or brutal acts of violence. Consequently, there is a sense that these films should not be watched. I watch films like this, and I feel a certain sense of guilt about this. However, I do believe that it is alright for me to watch these films. I will explore this by looking at two types of films. One type is the type of film that only provokes; it has no further purpose. The second type is one that provokes but attempts to say something by being provocative. We will look at two films to explore this: a short by Ken Russell called *A Kitten for Hitler* and a feature by Jörg Buttgerit called *Der Todesking*.

First, we can look at a short film made by the late Ken Russell. I am a great fan of Ken Russell; I think that his film *The Devils* is one of the most perfectly constructed films ever made; it is a very powerful film about sexual repression and abuse of power. Later in his career he made a short film called *A Kitten for Hitler* as part of a bet to make the most controversial film that could be banned. *A Kitten for Hitler* tells the story of a young Jewish boy (played by an adult dwarf) who goes to see Hitler and gives him a kitten for Christmas. The young boy then gets skinned and turned into a bedside lamp. *A Kitten for Hitler* is deeply offensive, and an example of a film that is provocative without a purpose. It does not seek to explore its themes (e.g. fascism) in a deep and meaningful way. It is made solely to provoke. When watching this film, I had the sense that I shouldn't be watching it. It felt like something that shouldn't be made, and in turn, something that I shouldn't be watching. Why is this?

I think the answer lies in something already stated: it does not deeply explore the themes it

presents in such a provocative way. It doesn't help me understand the world around me any more. It only makes me think 'I shouldn't be watching this'. It doesn't fulfill me. There is nothing gained from watching it. The film is meaningless, perhaps pointless. I feel a certain level of guilt for watching this film, as previously stated. However, not as much as when I watched *Der Todesking*, a film which I greatly enjoyed (and will analyse momentarily). I think this is because I do not enjoy *A Kitten for Hitler*, I don't think it is a well-made film (intentionally or not) because it does not explore its themes in depth. It is a film that merely provokes, the guilt that comes from watching it only appears because I've watched something provocative. The audiences' relationship with a provocative film becomes more complex when we consider a film that we enjoy that presents us with something shocking and almost unwatchable.

We can now turn our attention to *Der Todesking* by Jörg Buttgerit. This is a film that is very confrontational. It is a film that explores death in a brutal and upfront manner. I enjoy this film. I think it is very-well-crafted and very deep (I will explore how in a second). This is the primary difference between *Der Todesking* and *A Kitten for Hitler*. *Der Todesking* explores its themes, it helps us have a further understanding of our relationship to death. In analysing the film, we can see how and why, even if I feel guilt for watching and enjoying this film, I should not feel guilt. The film is split up into seven sections, one for each day of the week. Each day of the week is segmented by a time lapse of a decaying dead body. The film explores our intimate relationship with death, and how death is something present in everything we do. The most powerful of these scenes are Monday, Thursday and Sunday. For brevity's sake, I will only analyse Monday, the time lapse of the

decaying body and the end scene of the film. This will demonstrate the difference between a film that provokes (A Kitten for Hitler) and a film that provokes with a purpose (Der Todesking), and how it is unacceptable to enjoy the former without guilt, but acceptable to enjoy the latter without guilt.

'Monday' depicts a man who is going to kill himself. We see him in the opening of the scene writing letters to people. Then, in a magnificent single take which rotates around a room, see time pass and him doing different activities in his room. We also see his entire room and the way it is decorated. It is decorated with things all relating to fish and to water: a poster with different types of fish on; a poster for the film Jaws; a fish bowl (we'd seen this in previous shots); a box with a fish skeleton on it; a poster that says unter-wasser fotos. In previous shots we see a paper weight with a fish in it; a newspaper with a headline about a fishman who lived underwater for 43 years. Fish and water (particularly the underwater) are clearly passions of the man.

We then cut to him in the bathroom shaving. Then he undresses and clambers into a full bath. In the bath he takes pills, submerges underwater and drowns himself.

Here the film shows the relationship and interconnection of our life to our death. The man's passion inspired his death. Everything that he did in his life led to his death or was related to his death. To the audience, it seems almost inevitable that the man would die in such circumstances. The film here is presenting us with something provocative, a man's suicide, but it is using that provocative imagery to say something.

We will now turn our attention to the decaying dead body. This is the most provocative image within the film, and it is presented to us multiple times. The fact that it is used as a motif throughout the film further enhances the idea that we have a close and intimate relationship with death. Like the image of the decaying dead body within the film, death is persistent and something that we return to multiple times throughout our lives. The image is not only present in separate scenes, but also shown in flashes before each character does a

death related act. Therefore, showing how these characters are closer to death. They have reached their most intimate point with death, and now wish to act on that relationship, for example the man who drowns himself.

We can now analyse the ending of the film. The ending of the film helps us understand this idea of a close relationship with death even further, despite, arguably, being incredibly uncomfortable. At the end of the film, we see a young girl drawing a picture of Der Todesking (The King of Death). She then holds the picture up and looks directly into the camera to explain that her picture is of Der Todesking, who makes people want to kill themselves. We then cut to a shot of a photo of Der Todesking which the camera pans down to reveal a baby sitting at his feet. This is a haunting image; however, it says something meaningful. It shows that everyone has within them the ability to kill themselves, yet they do not; they carry on living, they value life. It is only characters, such as the man who drowns himself, who are confronted with the decaying dead body (a horrific symbol of death) who act on that potentiality. These are characters who have given up hope, who only see a dreadful image of death. This also shows our close relationship with death but enhances it further.

In conclusion, we have analysed two films here that use provocative ideas and imagery in two different ways. A Kitten for Hitler uses them in empty, meaningless ways, that only provoke and do nothing else. Der Todesking, as has been shown by our analysis, use these confrontational images (a suicide, a decaying dead body, the link between suicide and childhood) to speak of our relationship with death. It helps us better understand the world around us. Therefore, there should be no guilt felt when watching this film, even if we feel we shouldn't see the images that it presents. It helps us better ourselves and our understanding, which sometimes can only be done in provocative and shocking ways.

De Favorieten van de Vakgroep

Heb je je altijd al afgevraagd naar wat voor films leden van onze vakgroep Wijsbegeerte en Moraalwetenschap kijken? Wij ook! We stelden hen daarom de vraag. Enkelen van hen antwoordden:

Dr. Merel Lefevere:

“Eén favoriete film uitkiezen, vind ik echt aartsmoeilijk! Net zoals bij muziek is mijn smaak ook bij films vrij eclectisch. Van fantasy tot anime, wat mij betreft kan het allemaal. Alleen horror laat ik helemaal aan mij voorbij gaan. Als ik dan toch een filmtip mag geven: ‘*The Fountain*’ (2006) van Darren Aronofsky. Rotten Tomatoes en andere critici zijn het niet met me eens, maar deze film staat jaarlijks op mijn ‘to watch’-lijstje. Wie voor het eerst kijkt ziet een film over een romance tussen Tomas, een arts, en Izzy, zijn vrouw die terminaal ziek is. Tomas kan de ziekte van zijn vrouw niet aanvaarden en zoekt koortsachtig naar een geneesmiddel. Dit verhaal ontwikkelt zich in drie parallelle werelden. Je hebt Tomas de arts, Tomas de conquistador en Tomas de ruimtereiziger. Wat mij vooral bijblijft is de diepe menselijke worsteling met sterfelijkheid en de angst voor de dood die Tomas (Hugh Jackman) en Izzy (Rachel Weisz) vertolken. Een vrolijke film is het dus niet. Ik geef toe, er durft al eens een traantje vallen als ik deze film bekijk. Ook de muziek die Clint Mansell bij deze film schreef vind ik adembenemend.”

Prof. Bart Vandenabeele :

“Mijn favoriete film is ‘*La double vie de Véronique*’ (Kieslowski, 1991). Pure poëzie met Irène Jacob in een glansrol. Heel sensueel en mystiek tegelijk. Van dezelfde regisseur ook zeker aan te raden is de trilogie: *Trois Couleurs* (Bleu, Blanc en Rouge), vooral Bleu en Rouge zijn aangrijpend en filosofisch relevant.”

Prof. Farah Focquaert:

“Ik heb heel veel films die ik goed vind. Niet zozeer één favoriete.

‘*The Florida Project*’ (2017, Sean Baker): deze film kaart sociaal-economische ongelijkheid aan.

Miniserie ‘*When they see us*’ (Netflix, 2019): sociaal drama over racisme binnen het Amerikaanse strafrecht.

‘*Blue Jasmine*’ (2013, Woody Allen): over mentale gezondheid.

‘*Carnage*’ (2011, Roman Polanski): over hypocrisie.

‘*Melancholia*’ (2011, Lars von Trier): over depressie.”

Dr. Wim Vanrie:

“Mijn favoriete film is ‘*My Neighbour Totoro*’ van Hayao Miyazaki. Een ingehouden, ingetogen portret van kinderlijke fantasie en kwetsbaarheid. De beste film van Miyazaki, en een meesterlijke uitvoering van het maxime ‘show, don’t tell’. Of, zoals een zekere Ludwig Wittgenstein het ooit verwoordde: “Wenn man sich nicht bemüht das Unaussprechliche auszusprechen, so geht nichts verloren. Sondern das Unaussprechliche ist, – unaussprechlich – in dem Ausgesprochenen enthalten”.”

Prof. Sigrid Sterckx:

“Mijn twee favoriete films zijn allebei (m.i. althans!) briljante portrettering van het fenomeen romantische liefde en het verpletterende effect dat maatschappelijke en klasse-gerelateerde conventies op romantische liefde kunnen hebben.

‘*The Age of Innocence*’ (Martin Scorsese)

‘*The Remains of the Day*’ (James Ivory)

Voor het geval er nog een derde bij mag: ‘*Rosetta*’ (Jean-Pierre & Luc Dardenne): een analyse van structurele onrechtvaardigheid die door merg en been gaat.”

Drs. Daan Van Cauwenberge:

“In geen specifieke volgorde:

‘*Snoupiercer*’ van Bong Joon Ho (niet de recente Netflixserie).

‘*The Handmaidens*’ van Park Chan-wook.

‘*The Big Short*’ van Adam McKay.

‘*Das Schweigende Klassenzimmer*’ van Lars Kraume.

‘*Paddington 2*’ van Paul King.”

Em. Prof. Gie van den Berghe:

“De volgens mij mooiste en/of informatieve films: te veel om op te noemen.

Een recente (2020) film/documentaire (hij is beide) is zeker ‘*The reason I jump*’ van Jerry Rothwell, naar het werk van Naoki Higashida - dat boek van de 13jarige Naoki, een non-verbaal autist, bracht nieuwe en verbazingwekkende inzichten bij over deze vorm van autisme. De regisseur heeft dit prachtig in filmbeelden vertaald en laat de kijker ook kennis maken met enkele non-verbale autisten in verscheidene landen en werelddelen.

‘*Brazil*’ (2003) van Terry Gilliam hoort zeker in dit lijstje thuis. Helaas is het iets te lang geleden dat ik dit prachtige werk gezien heb om er inhoudelijk iets zinnigs over te zeggen, maar ik was er destijds ondersteboven van, zowel wat scenario, regie en humor betreft.

‘*Dogville*’ (2004) van Lars von Trier mag niet in mijn lijstje ontbreken. Volgens mij inhoudelijk één van de allerknappste films aller tijden (eigenlijk is het bijna verfilmd theater).

‘*The white diamond*’ (2009) van Werner Herzog mag voor mij ook niet ontbreken. Schitterend qua beelden en muziek!

‘*The salt of the earth: a journey with Sebastiao Salgado*’ (2015) van Wim Wenders en Juliano Ribeiro Salgado, moet er ook bij. Zo’n prachtige fotografie, zo’n knap verhaal dat woorden tekort schieten.

Compleet vergeten vrees ik, is het werk van Lina Wertmüller (een leerlinge van Fellini). Bijvoorbeeld ‘*Seven Beauties (Settebelleze)*’ over een Italiaanse macho die in een nazi-concentratiekamp terecht komt en daar zelfs de kampcommandante (onmogelijk in een mannenkamp) weet te verleiden. Zelden zo’n wat de voorstelling van de kampwereld compleet foute film gezien, maar hilarisch en sterk. De zeven schoonheden zijn de nogal zwaarlijvige of rondborstige zussen van de vrouwenverleider. Een jaartal kan ik hier niet onmiddellijk opkleven, maar vind je makkelijk. ‘*Swept away*’, ook van haar is ook zeer de moeite.

‘*Amour*’ (2013) van Michael Haneke was voor mij een van de mooiste films over liefde.

‘*Das weisse Band: eine deutsche Kindergeschichte*’ (2010) is een bijzonder indringende analyse (waar je het wel of niet eens kunt mee zijn) van een soort opvoeding dat tot een dictatuur leiden kan.

Ook de tien kortfilms van de ‘Dekaloog’ van Krzysztof Kieslowski (2008?) mogen niet onvermeld blijven.

Indringende en originele voorstelling en analyse van de tien geboden.

Enzovoort, veel te veel om op te noemen.”

hier is het koud, Didaco, maar toen was het
zomer
het was zomer, we hadden nog honger en onze
lichamen
braken nog niet tussen onze dromen door.
onder ons verstilde een vulkaan. ik hield je,
twee handpalmen onder je rug geschoven,
drijvend.
onder ons verstilde een vulkaan, toen ik
je naar de diepte leidde bleef het water warm als
wij
en op de kade trok ik opnieuw mijn kleren uit, de
maan en ik
in onze gebruikelijke verhouding
ik denk weer aan hoe nietig, de maan en vooral
ik,
ze ziet me denken en zwijgt beleefd.
het water spoelde aan uit de landen
waar ik nog mensen kende hun
blikken als olie op het water mee.

Hanna De Grave Loyson

geen enkele zoom bleef ongerafeld. je droeg een huid
van crêpepapier, toen de eerste nachten buiten, de
wind die je slaat-slaat
en raast over je lijf tot je het niet meer weet te stillen.
je probeert het te vervangen met wie je tegenkomt hier, vervangt
met de gestrande toeristen, de kunstenaar, de
langzame nachtwandelaar ledemaat na ledemaat je
lichaam

je bouwt aan een pantser tot het past
het gemis zei een moeder dat gaat niet liggen. het jaagt je op, de
haveloze wegen op, de tijd te kostbaar om bij te houden, ze voegt
zich bij alles wat je kwijt dacht en alles wat je verzamelde: het
wordt een nest
om in thuis te komen want
dat doe je nu nog zelden. de bekende gezichten raken gebeiteld
in de bakstenen van het huis dat altijd bleef staan,
zo statisch, en je kan gaan kijken, nooit kraken ze
in een glimlach nog. zovelen hebben armen
troost een vriend je, op de natte straten, en dit is geen vriend
maar een verdwijnen en het is geen straat maar een storm
en dat is niet waar wat hij zegt, maar toch slaap je wanneer
hij ze om je heen slaat het wiegt je, zoveel fantasie heb je
dat dit naar thuiskomen smaakt.

Hanna De Grave Loyson

Blandijnberg

"Hier sta ik dan

Ik heb het gehaald

Ik ben op de top van de berg

Velen dachten dat ik het niet kon

Maar velen hadden het mis

Ik ben niet de eerste en er zullen 1000den jaren na mij nog steeds mensen deze berg beklimmen

Het uitzicht is hier prachtig maar ik ben hier alleen.

Dat wil niet zeggen dat mensen mij niet hebben geholpen met het voorbereiden op dit moment

Ik ga altijd terug van de berg om die mensen te bedanken

Maar ik wil hier niet alleen zijn en ookal zijn er andere bergbeklimmers toch kennen ze mij niet goed en zijn ze anders.

Ik zal ervoor zorgen dat ik hier niet eeuwig alleen blijf en iemand vind die mij exact begrijpt

Ik hou van hier boven te zijn

En ook al heb ik het voor mezelf aangenaam gemaakt aan de voet van de berg zal ik altijd terugkomen naar de top

Dit is mijn plek, waar ik zou moeten zijn.

De top van de berg voelt gewoonweg juist"

Lucy De Geyseleer

The Act of Reminiscing – Thoughts on *A Well for the Thirsty*

Cato Andriessen

“Works of art that can accompany you through the decades are mirrors in which you can see yourself, wells in which you can keep dipping. They remind you that it's as much what you bring to the work of art as what it brings to you that matters, and they become registers of how you've changed”

Rebecca Solnit, *The Mother Of All Questions*



For a while I thought my perennial romanticizing murdered true experience. Now I believe it's the other way around: it brings true experience to life. What's normal should be magnified. Films are especially fit for this task; aestheticizing the everyday. To make the past into a storyline because there's nothing else to do. A friend said that you shouldn't do that with the present, though: it's exhausting. I agree with the latter; it's tiring. However, I think the present doesn't leave us much else than to reminisce, to turn into stories, to fictionalize, to glorify. I think that's why melancholy feels cinematic and why every memory is in fact a dream-sequence. “They become registers of how you've changed”.

I watched Yuri Illienko's “*A Well for the Thirsty*” for the first time in a Finnish cinema, only realizing after the film had started that there were no English subtitles. It turned out to be a very happy accident. *A Well* felt like a non-verbal conversation. Something I could participate in regardless of the words. The stinging pain of reminiscing spoke for itself.

“*A well for the thirsty*” tells the story of an old man named Levko who lives in a desolate desert village in Ukraine. There, he takes care of a well that used to provide his family and neighbours with water. It has now become unused, filled with sand. His children have long left the village. To force them to come back, Levko sends out a letter saying he’s dying. When a WWII remembrance statue is delivered in a wooden box, he uses the wood to build himself a coffin.

A Well for the Thirsty is about unhappiness, loneliness, nostalgia, melancholia, hopelessness, and despair. It’s about dealing with the past in the present while looking towards a future that seems bleak. Levko turns the pictures of his children towards the wall. Levko doesn’t work the land like he used to. The sand slips through his fingers, just like past and present life slip through them. Levko makes himself a coffin. He fixes up the well. He tries to forget by looking at old drawings.

In the act of reminiscing, you draw the past into the present. And you can’t help but romanticize. To turn the past into stories, songs, *poems*. The interesting thing about the poetic school of Ukraine in the 60s is how it redefines poetry to include film as well. Part of the reason why this poetic approach appealed to Yuri Illienko is that it’s in many ways a convenient medium. In poetry, the message is implicit instead of explicit, which was a big strength in the Soviet regime, where there was little place for (artistic) criticism against the status quo.

What happens when we see a movie as a poem in itself? What language does it speak? *A well for the Thirsty* has special words for the weird feelings of nostalgia mixed with pain and laughter that come with growing up and growing old. The act of remembering is captured throughout time. We’re living in our memories. The only way to catch a moment is to fictionalize it. It’s where my obsession with documentation comes from: picture or it didn’t happen. The same goes for Levko: he’s thinking of his wife, of how the well used to quench the villagers’ thirst, about his children and their little voices, about the war and about the losses he suffered. The well is like the mirror he sees himself in, in which he keeps dipping steadily, incessantly, obsessively, until it brings the present back to life.

EEN ODE AAN ENKELE VROUWELIJKE REGISSEURS

JAN BAECKE

In 2021 wint Julia Ducournau met *Titane* de Gouden Palm op het Filmfestival van Cannes. Zij is de tweede vrouw die deze prijs wint en de eerste die hem solo wint, want in 1993 moest Jane Champion's *The Piano* de prijs delen met Chen Kaige's *Farewell My Concubine*. Cannes is het meest prestigieuze filmfestival voor internationale films, meer nog dan Berlijn of Venetië, meer nog dan Toronto of Sundance. Het Filmfestival van Cannes bestaat al sinds 1946, maar 76 jaar later hebben nog maar twee vrouwelijke regisseurs de hoofdprijs mee naar huis kunnen nemen. Maken vrouwen minder goede films dan mannen? Natuurlijk niet. Heerst er in de filmwereld een cultuur die vrouwelijke regisseurs benadeelt? Het lijkt er sterk op. Dan is het meer dan hoog tijd om tegen die cultuur in te gaan. Dit is een ode aan enkele vrouwelijke regisseurs.

Maren Ade, een Duitse regisseuse geboren in 1976, werd unaniem geprezen door critici toen haar film *Toni Erdmann* in 2016 in première ging in Cannes. En wat een film! Ongelooflijk! Een meesterwerk! The New York Times schrijft 'if a single movie were enough to silence reports of the death of cinema, it would be this one'. Deze film heeft alles. Het is een komedie. Het is een drama. Het is absurd. Het is echt. Het is menselijk. Het is alles wat cinema behoort te zijn.

Een grappenmakende vader probeert de band met zijn hardwerkende dochter te herstellen door een schandalig alter ego te creëren en zich voor te doen als de life coach van haar CEO. In de dynamiek die zich ontwikkelt tussen vader en dochter worden zowel de absurditeiten als de banaliteiten van het moderne leven getoond. De film bereikt een heerlijk hoogtepunt wanneer de dochter, verward en vermoeid,

enkele bizarre keuzes maakt op haar verjaardagsfeest en haar vader, traditioneel Bulgaars getooid, even komisch aanbelt als hij later weer tragisch vertrekt.

Critici spraken schande toen de film de hoofdprijs in Cannes verloor aan het Engelse sociaal-realistisch drama *I, Daniel Blake* van Ken Loach. Ik sluit mij aan bij die verontwaardiging. Ken Loach maakte een prachtige, hartbrekende film die kritiek uit op hoe bureaucratie ons ontmenselijkt, maar Maren Ade haar meesterwerk had voor mij net dat beetje meer wat film behoort te zijn. Zij slaagde erin om met kleine absurde trekjes en wrange Duitse humor meer te zeggen over de realiteit dan zelfs een hyperrealistisch portret zou kunnen zeggen. Hoe dan ook, Maren Ade zal zich er wel niet al te druk om gemaakt hebben aangezien ze liet weten dat ze sterk geïnspireerd is door haar vader, zelf een verwoed grappenmaker, die haar leerde het leven niet te ernstig te nemen en er vooral van te genieten. *Toni Erdmann* is ondertussen internationaal uitgegroeid tot een zeer betekenisvol komedie-drama.

Deniz Gamze Ergüven, een Turks-Franse regisseuse en actrice geboren in 1978, debuteerde in 2015 met haar eerste langspeelfilm *Mustang*. Een prachtige, ontroerende film! Het is zomer. In een dorpje in het noorden van Turkije wandelen vijf zussen na hun laatste schooldag naar huis. Onderweg baden ze met enkele jongens uit het dorp in de zee. Dit wordt echter beschouwd als een grove uitspatting van zedeloosheid waardoor hun oom, bij wie ze wonen als weeskinderen, beslist om hen voor de rest van de zomer thuis op te sluiten. Hun huis wordt een gevangenis. Telefoons en computers

worden weggeborgen achter slot en grendel. Er wordt tralies voor de vensters geplaatst. Ze worden verplicht vaalbruine, vormloze jurken te dragen. Hun dagelijks leven wordt een eindeloze reeks van huishoudelijke taken waarmee ze door hun tante langzaam voorbereid worden om tegen hun wil uitgehuwelijkt te worden.

Ergüven klaagt met haar film het oerconservatieve gedachtegoed aan in rurale gebieden waar de ontluikende seksualiteit van de vrouw vaak gedemoniseerd en onderdrukt wordt. Er wordt zelfs gehint op seksueel misbruik en de film wordt helemaal ongemakkelijk wanneer een van de zusjes verplicht wordt een maagdelijkheidstest te ondergaan (ze had niet gebloed na haar huwelijksnacht) en de vader van de bruidegom in het ziekenhuis een pistool bij zich heeft. Ergüven wisselt dergelijke ernstige scènes echter af met meer komische scènes. Zo gaan de zusjes bijvoorbeeld, tegen het verbod van hun oom in, naar een voetbalmatch kijken die de oom met zijn vrienden thuis op tv tijdens het eten heeft opstaan, en doet hun tante bij de dorpsantenne er alles aan om de uitzending, waarbij ook het publiek gefilmd wordt, te saboteren. Wat ik hier heel sterk vind, is dat dergelijke komische scènes de tragische realiteit van de meisjes eigenlijk nog schrijnender maken.

De film wordt zowel qua thema als uitstraling soms de Turkse *The Virgin Suicides* genoemd, naar de Amerikaanse dramafilm van Sofia Coppola, dochter van de wereldberoemde regisseur Francis Ford Coppola (*The Godfather*, *Apocalypse Now*), en werd onder andere genomineerd voor de Oscar voor Beste Internationale Film, maar verloor die aan het Hongaarse drama *Son of Saul* van László Nemes.

Interessant om op te merken is dat het woord ‘mustang’ afkomstig is van het Spaanse ‘*mestengo*’, of ‘*mesteño*’, dat ‘wild, afgedwaald, zonder eigenaar’ betekent. In die

zin kunnen de zussen ook als ‘zonder eigenaar’ beschouwd worden aangezien ze weeskinderen zijn die bij hun oom en tante leven. De meisjes lijken met hun meer progressief waardenpatroon ook ‘af te dwalen’ van de strenge verwachtingen van hun conservatieve omgeving, waartegen ze zich ‘wild’, in de betekenis van onafhankelijk en moedig, verzetten.

De muziek is trouwens van Nick Cave en Warren Ellis, die al meerdere prachtige soundtracks componeerden met viool, cello en piano, – zeer aangenaam tijdens het studeren of indommelen, bijvoorbeeld die van *Hell or High Water*, *The Assassination of Jesse James*, *The Road of Loin des Hommes*.

Nadine Labaki, een Libanese regisseuse en activiste geboren in 1974, won sinds 2018 met haar drama *Capharnaüm* meer dan twintig prijzen op belangrijke filmfestivals over heel de wereld en werd nog eens voor dubbel zoveel prijzen genomineerd. Labaki kreeg een 15-minuten durende staande ovatie in Cannes. *Capharnaüm* is een schokkende, hartverscheurende film. Hij breekt me elke keer.

De film start in de rechtbank waar Zain, een twaalfjarige jongen, zijn ouders aanklaagt. Waarom? ‘Omdat ze me op de wereld hebben gezet.’ In flashbacks wordt vervolgens het verhaal van Zain verteld, die geboren werd in een van die straatarme gezinnen die hun nakomelingen vooral als inkomstenbron zien. Nog erger lijkt het lot van zijn elfjarig zusje Sahar die, nadat ze voor het eerst ongesteld wordt, ondanks Zains wanhopige pogingen haar te redden, door haar ouders uitgehuwelijkt wordt aan de hoogste bieder, een volwassen man. Hij loopt weg van huis, ontmoet de illegale Ethiopische vluchteling Rahil, en lijkt er vervolgens alleen voor te staan met haar zootje Yonas.

De film is rauw, grofgebekt en bikkelhard. Labaki toont onverbloemd de sloppenwijken van Beiroet met de straatkinderen die in alle

ellende op zoek zijn naar een volgende maaltijd. Alle scènes in de film zijn trouwens taferelen die Labaki werkelijk gezien heeft tijdens haar bezoeken aan de sloppenwijken, instellingen en jeugdgevangenissen. Zo is de rol van Zains moeder gebaseerd op een vrouw die 16 kinderen had, van wie er 6 gestorven zijn en anderen in weeshuizen opgenomen werden wegens een gebrek aan zorg. Alle acteurs zijn trouwens ongeschoolde mensen die Labaki tegenkwam tijdens haar onderzoek en van wie het leven nauw aanleunt bij het leven dat ze hebben in de film. Zo was Zain een Syrische vluchteling die werkelijk in een sloppenwijk woonde en die vanuit zijn eigen ervaring zijn dialogen mee vorm mocht geven. Na het filmen heeft de UNHCR Zain met zijn familie gehuisvest in Noorwegen, waar hij ondertussen leert lezen en schrijven.

Labaki groeide zelf op tijdens de Libanese Burgeroorlog (1975-1990) die een grote migratiestroom veroorzaakte. In haar films werkt ze vaak met thema's van geweld en trauma, en probeert ze in te gaan tegen de apathie die nog steeds bestaat tegenover de vluchtelingencrisis en armoede. In een interview zegt ze dat voor haar regisseren een vorm van activisme is en dat ze gelooft dat cinema sociale verandering kan veroorzaken en ondersteunen.

Capharnaüm is ondertussen de best verdienende Arabische en Midden-Oosterse film aller tijden geworden. De Arabische titel verwijst naar de Bijbelse stad en kan vertaald worden naar 'chaos, warboel' of 'plaats waar entiteiten zich wanordelijk opstapelen', en lijkt inderdaad de droeve essentie van zowel de sloppenwijken als het dagelijks leven van haar bewoners te vatten.

Julia Ducournau, een Franse regisseuse geboren in 1983, choqueeerde in 2021 het publiek van het Filmfestival van Cannes met haar *body horror* film *Titane*, en nam vervolgens de hoofdprijs mee naar huis. Wat een film. Ik weet nog altijd niet wat ik er nu

precies van vind. Ik kan alleen zeggen dat ik zo iets nog nooit gezien had. Ongelooflijk bizar, en intrigerend.

Alexia heeft als klein meisje een auto-ongeluk met haar vader. Ze houdt er een schedelbreuk aan over waardoor een titanium plaat in haar hoofd gegeven wordt. Wanneer ze ouder wordt, worstelt ze met haar seksualiteit en ontwikkelt ze een voorkeur voor auto's. Nadat ze op een avond seks heeft met een gepimpte Cadillac lijkt haar lichaam zwanger te worden. Motorolie drupt onder andere uit haar tepels. Ze is ook een seriemoordenaar, en om een politiecontrole te ontlopen, breekt ze haar neus, scheert ze haar haar af en doet ze zich voor als de verloren zoon van een getormenteerde brandweerkapitein, die geregeld steroïden injecteert in zijn bil en op een bepaald moment zijn eigen borst in brand steekt.

Toen de film afgelopen was, had ik geen idee wat ik juist bekeken had. Ik begreep ook niet hoe zo'n film de hoofdprijs in Cannes kon winnen. Ik verdacht de jury ervan, die tenslotte enkel bestaat uit bekende namen uit de filmwereld, zoals acteurs en regisseurs, en niet uit critici (critici maken enkel de selectie), en zich dus misschien laten leiden door andere motieven dan kwaliteit, en er was toen wel al een paar jaar kritiek op het feit dat vrouwelijke regisseurs ondervertegenwoordigd zijn bij de laureaten, – ik verdacht de jury er dus van Ducournau onterecht bevoordeeld te hebben bij de prijsuitreiking. Maar toen heb ik enkele interviews gelezen met de juryleden, alsook met de regisseuse, en het was vooral Ducournau zelf die mij overtuigd heeft van het bijzondere van haar film.

In haar eigen woorden stelt ze 'wat ik echt wilde, was proberen om liefde te laten voelen. Mijn belangrijkste doel was om jou fysiek te laten voelen wat mijn personages ondergaan. Ik denk dat het heel moeilijk is om liefde te laten voelen zonder dat het iets intellectueels wordt dat je begint te analyseren. Ik vond dat een goede uitdaging om te zien of ik het kon.' En

vervolgens, over de dynamiek die ontstaat tussen Alexia en de brandweerkapitein, zegt Ducournau ‘ik begrijp dat het voor sommige mensen te transgressief is, maar voor mij gaat het in de eerste plaats over een teder onderwerp. Twee mensen die op geen enkele manier bestemd zijn om elkaar lief te hebben, geraken toch op een punt waarop ze volledig van elkaar afhankelijk worden en alles voor elkaar beginnen te betekenen, los van de leugens die ze zichzelf en de andere voorspiegelden toen ze elkaar ontmoetten.’

Nu begrijp ik beter wat ze met haar film heeft proberen maken. Of beter gezegd, nu voel ik beter wat ze met haar film heeft proberen laten

Na haar debuutfilm *Grave* (2016), over een studente die kannibalistische neigingen ontwikkelt, raakte ik al geïnteresseerd in Ducournau. Op YouTube geeft ze trouwens een heel interessante Q&A over die film, onder andere over het onderdrukken van dierlijke neigingen en het ontkennen van de menselijke natuur. Na *Titane* ben ik alleen maar meer overtuigd geraakt dat we van Julia Ducournau in de toekomst nog heel interessante, transgressieve projecten mogen verwachten die grenzen overstijgen.

Er werden op dit punt vier regisseuses besproken. Ik denk dat ik voor hen gekozen heb omdat hun films een speciale waarde voor mij hebben, waarschijnlijk in de vorm van een



voelen. Het geweld en bloedvergieten voelt inderdaad nooit goedkoop aan, maar eerder tragisch, noodlottig, soms komisch, waardoor een empathie met de personages ontwikkeld wordt dat buiten het sociaal aanvaardbare lijkt te liggen. En daar, aan gene zijde, lijken twee verloren mensen elkaar te vinden. Ik ben uiteindelijk blij dat de jury grenzen heeft durven verleggen en Cannes, dat vandaag toch vooral bekend staat voor zijn sociaal-realistische portretten van een maatschappelijke problematiek, verfilmd in een minimalistische, naturalistische esthetiek, – dat de jury het filmfestival heeft durven uitbreiden naar horror, een zo vaak geminacht genre, en naar experimentele niche cinema, waar films proberen te tonen dat wat nog niet getoond werd.

fijne herinnering, – ik weet het eigenlijk niet zo goed. Zij kwamen het eerst in me op. Er zijn echter nog zoveel andere regisseuses die zo’n ongelooflijk goede films hebben gemaakt.

Ik denk aan de Hongaarse Ildikó Enyedi met *On Body and Soul* (2017), waarin een afgezonderde, sombere man en een autistische vrouw ontdekken dat ze ’s nachts dezelfde droom hebben waarin ze herten zijn, maar die droom werkelijkheid maken lijkt niet zo gemakkelijk in het echte leven.

Ik denk ook aan de Zweedse Amanda Kernell met *Sami Blood* (2016), waarin een Sami-meisje ervan droomt om te gaan studeren, maar door het racisme van de jaren ’30 merkt dat ze daardoor de band met haar familie en cultuur

zal moeten verbreken en iemand anders moet worden.

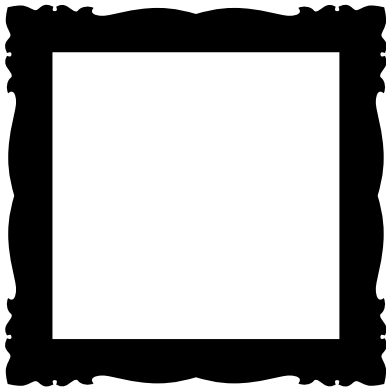
En hoe kan ik niet anders dan de briljante Britse regisseuse Andrea Arnold vermelden die met *Fish Tank* (2009) een overtuigend *coming-of-age* portret schetst van een verloren meisje, ongewenst door haar moeder, in een Engelse gemarginaliseerde voorstad. En die later met *American Honey* (2016) een even aandoenlijk drama regisseert over een Amerikaans tienermeisje dat, nadat ze niets meer te verliezen heeft, beslist om zich aan te sluiten bij een groepje rondzwervende jeugd, waar ze verward geraakt in een cyclus van tijdschriften verkopen, hard feesten, de wet omzeilen en waar ze liefde probeert te vinden. Ik denk ook aan de Amerikaanse Debra Granik met *Winter's Bone* (2010) en *Leave No Trace* (2018), en de Chinees-Amerikaanse Chloé Zhao met het Oscar-bekroonde *Nomadland* (2020), maar ook *The Rider* (2017) en *Songs*

My Brothers Taught Me (2015). Ik denk aan de Canadese Myriam Verreault met *Kuessipan* (2019) en aan de Japanse Naomi Kawase die een van mijn lievelingsfilms regisseerde, *Sweet Bean* (2015). En er zijn nog zoveel anderen om te bekijken.

Ik ben er mij ook van bewust dat ik enkel hedendaagse regisseuses vermeld heb. Ik had ook historisch kunnen werken. Dan was ik waarschijnlijk begonnen bij de legendarische Agnès Varda, een in België geboren Franse regisseuse die internationaal bekend werd door haar werk in de Franse New Wave van de jaren '50 en '60. Zij bracht in 2008 een documentaire uit over haar leven, *Les Plages d'Angès*, die ze zelf regisseerde. Laten we op dit punt echter afronden en laten we hopen dat de veelheid aan kwaliteit die vrouwelijke regisseurs ons elk jaar opnieuw blijven schenken zo snel mogelijk weerspiegeld wordt in de laureaten van internationale filmfestivals.

De waardering van kunst rechtvaardigt het activisme

Lander Demonie



***L'art pour l'art*, was de leuze van de 19^{de}-eeuwse kunststroming, het estheticisme, die het scheppen van schoonheid ziet als hoofddoel van de kunst. Na de incidenten in The National Gallery en in het Mauritshuis kan de vraag gesteld worden naar het doel en de waarde van kunst. Deze acties tonen aan dat er wel degelijk zaken op het spel staan. Daarom vallen deze acties binnen de grotere context van de klimaatcrisis te rechtvaardigen. Deze acties nemen echter de waarde van kunst niet weg, maar dat is net het punt.**

Een noodzakelijke nuance: dit is uiteraard geen oproep om massaal kunst aan te vallen als vraag naar verandering of als statement. Wat op de agenda staat van *Just Stop Oil*, is het kunnen overbrengen van een boodschap. Deze boodschap houdt in dat de samenwerking met bedrijven die grote hoeveelheden fossiele brandstoffen consumeren beperkt moet blijven. Het is pas door een activistische daad dat er aandacht wordt gegeven aan dergelijke boodschappen. Daarom is het symbolisch dat deze actie gebeurde in o.a. The National Gallery, die een jarenlange samenwerking met de oliefabrikant Shell achter de rug heeft. Mocht deze actie verdergezet worden in andere musea, met andere schilderwerken, verliest de boodschap aan kracht. Over het

antikapitalistisch karakter van deze acties kan veel gezegd worden, maar dit verbergt een ander belang. Het belang van deze actie toont zich in de vraag die gesteld wordt – een vraag naar waarden.

Activisme als denkoefening

Een van de activisten verwoordt de kern van de boodschap als volgt: “*What is worth more, life or art?*”. Door het bekladden van deze kunstwerken, kan de vraag zich stellen naar wat er eigenlijk op het spel staat in de klimaatcrisis. Als we geconfronteerd worden met een wereldwijde crisis die mogelijks catastrofale gevolgen heeft voor de manier waarop we leven, lijkt het appreciëren van kunst inderdaad secundair. De appreciatie voor kunst wordt even geïsoleerd om een denkoefening te maken. Waarom zouden we deze denkoefening als waardeloos achten? Kranten, opiniemakers, rechtbanken houden zich bezig met deze zaak. Door deze actie komt de waarde van al wat aanschouwd wordt als kunst naar boven. Het is dan ook zeer moeilijk om een opiniemaker, rechter, curator, journalist... te vinden die deze oefening als waardeloos acht, als je kijkt naar het aantal artikels en opinies die door dit incident neergepend worden.

De basisbehoeften volstaan niet – Maslows piramide

Binnen de klimaatcrisis lijkt het aanvallen van kunst op het eerste gezicht niet bij te dragen aan een beter begrip van de ernst van de zaak. Daarom verwijs ik graag naar de piramide van Maslow, waarin Maslow stelt dat men eerst aan een aantal basisbehoeften moet voldoen, vooraleer men de vruchten kan plukken van behoeften die hoger op de piramide staan – zelfactualisering en waardering bijvoorbeeld. Vanuit die optiek kan de bovenstaande vraag –

What is worth more, life or art? – beantwoord worden. *Life*. *Art* en *Life* zijn echter niet strikt gescheiden. We blijven in leven om onszelf als mens te ontwikkelen en om de mogelijkheid te kunnen blijven scheppen om kunst te waarderen. Hieruit zou je perfect kunnen zeggen dat de activisten van *Just Stop Oil* goed weten waarom ze een kunstwerk aanvallen, en zichzelf niet vastlijmen aan een bankje in het park. Een aanval die gerechtvaardigd wordt doordat ze de waarde van zelfactualisatie en menswording expliciet maakt.

Het doel van *Just stop Oil* is om druk te zetten op de Britse overheid om de samenwerking met bedrijven die fossiele brandstoffen verbruiken, stop te zetten. De reden hiervoor is om de mensheid te beschermen van een eventuele ondergang. Kunst is zeker een onderdeel van wat er in die mogelijke ondergang op het spel staat. De Zonnebloemen van Van Gogh of het Meisje met de Parel van Vermeer zijn daarom net dé targets bij uitstek om de gevolgen van de klimaatcrisis tot uiting te brengen. Er zal geen Van Gogh en Vermeer zijn. Deze kunstwerken drukken uit wat mensheid betekent. Waardering en zelftranscendentie als voorbeelden.

Niet enkel de klimaatcrisis staat hier op het spel

In de film *Dead Poets Society* vertelt mister Keating, gespeeld door wijlen Robin Williams, het volgende aan zijn studenten: “*And the human race is filled with passion. And medicine, law, business, engineering, these are noble pursuits and necessary to sustain life. But poetry, beauty, romance, love, these are what we stay alive for.*” We hebben industrie nodig om onszelf te behouden, maar de mate waarin dit nu gebeurt, is onhoudbaar om onze doelen, “*what we stay alive for*”, op langere termijn te voorzien. De activisten zien dit goed in. Het doel is reflectie over ons gebruik van fossiele brandstoffen met hopelijk veranderingen in beleid. Het middel is een aanval op wat voor ons dierbaar is, namelijk kunst. Neemt dit dan de waarde van kunst weg? Deze activisten zien goed in dat kunst waardevol is en ons doet reflecteren over het *waarom* van beleidsverandering. Basisbehoeften zijn niet de enige reden waarom we leven. Mens-zijn betekent niet enkel met de auto rijden, in een fabriek werken, consumeren.... Er is meer aan de hand, zoals hierboven uitgezet. Deze actie zien als een banale uiting van frustratie op kunst getuigt van een enge visie op niet alleen de klimaatcrisis, maar ook op de kunst.



DE ZIN EN ONZIN VAN DE VROUW ALS TOTEM

Sigrid Wallaert

Toen ik een exemplaar van VSTN meenam uit mijn lokale feministische boekhandel en het stukje van prof. Gertrudis Van de Vijver las, wist ik meteen dat ik een antwoord moest formuleren. Ik denk namelijk dat we het eens zijn, maar dat we via een andere weg tot onze conclusie komen. Om het geheugen van de lezer wat op te frissen: prof. Van de Vijver begint bij een onvrede over het quasi-normatief groeperen van vrouwen (bijvoorbeeld vrouwelijke filosofen), passeert via Lacan, en eindigt door vrede te nemen met genderquota als een affirmatie van diversiteit. Ik deel die onvrede niet, heb weinig boodschap aan Lacans logica, maar eindig wel op hetzelfde punt. Hier volgt een korte weergave van mijn route.

Tijdens het lezen over de fallische functie van Lacan, was mijn eerste reactie een soort van ‘argh!’. De fallische functie kan immers gezien worden als de mannelijke kant van de zaak, en de rest, welja, is dan ook gewoon de rest. Zo worden vrouwen weer maar eens de Ander, de niet-x, de afwijking van de norm. Als tweede reactie, na de argh, kon ik echter meer begrip opbrengen voor dit perspectief. Gebruiken we in feministische kringen immers niet vaak een gelijkaardige tweedeling? Ik denk aan boekhandels die enkel boeken van niet-mannen verkopen, het acroniem FLINTA* dat de ronde doet op de queer scene, of safe spaces voor vrouwen en non-binaire mensen. Telkens wordt de scheiding gemaakt aan de hand van een negatie: wij zijn geen (cis, hetero, witte...) man.

Prof. Van de Vijver verzet zich tegen het gebruik van vrouw-zijn als predikaat. Want wat betekent dat dan, vrouw zijn? Is er een lijst met criteria, en krijg je een badge als je het goed doet? Op zich kan het als een feministische verwezenlijking gezien worden dat vrouw-zijn als predikaat gebruikt kan worden, zeker van de tweede golf. De vrouw is niet zomaar meer de Ander, maar is een Persoon Op Zich. Maar met de derde feministische golf leerden we om daar voorbij te kijken. Het concept intersectionaliteit verscheen op het toneel met Crenshaw (1989), en leerde ons dat identiteitspolitiek geen wiskunde is. Het geheel van iemands identiteit is groter dan de som van de delen, en omgekeerd, een deeltje identiteit kan heel wat ondergrondse implicaties bevatten. Zo is de ervaring van een zwarte vrouw niet te vatten in de aparte categorieën ‘zwart persoon’ en ‘vrouw’, en bevatten bedrieglijk eenvoudige categorieën als ‘vrouw’ eigenlijk een heleboel implicaties over wie als ‘normaal’ gezien wordt. Bovendien is één van de feministische wapens tegen de TERFs van deze wereld de affirmatie dat vrouw zijn helemaal niet zo netjes te bepalen is. Er zijn geen noodzakelijke noch voldoende voorwaarden, behalve misschien eentje: je vindt het label wel goed bij je passen.

De “totem” waarrond we ons kunnen scharen is, vanuit feministisch perspectief, dan ook niet eenduidig het predikaat ‘vrouw’. Het gaat eerder over gegenderde machtsrelaties, wie bevoordeeld wordt en wie benadeeld, wie neemt en wie geeft, volgens Manne (2018). Zo kunnen vrouwen misogyn zijn en mannen net feminist. Iemand met een V op diens identiteitskaart kan onderdrukking in de hand werken, iemand met een M kan er net tegenin gaan. Daarmee delen prof.

Van de Vijver en ik dezelfde logica: kracht vinden in de diversiteit van de niet-x, in plaats van zich te scharen achter de eenheid van de x.

Het multipliceren van categorieën dat prof. Van de Vijver ook aanhaalt, de exponentiële groei van labels en hokjes om jezelf mee te identificeren, draait volgens mij dan ook net om dezelfde onvrede met de bestaande, beschikbare totems. Is het creëren van meer totems de 'juiste' reactie op een onvrede met de bestaande opties? Die vraag lijkt mij niet zo relevant. Het enige criterium dat telt, is of het mensen kan helpen zichzelf en hun plaats in de wereld beter te begrijpen en te belichamen.

Wat fundamenteel is, is waar we het over eens zijn: de affirmatie van diversiteit, los van oude of nieuwe totems. Als we daar af en toe een logica van negatie voor nodig hebben, so be it; die categorisering is dan een instrument, geen einddoel. Zo werkt het ook met quota. Die zijn een instrument om mensen met macht te dwingen attent te zijn voor de diversiteit in hun boys' clubs, maar ze zijn geen doel op zich. Een ideale wereld heeft geen quota, maar ook geen onderdrukking. Op dat punt vinden we elkaar ongetwijfeld terug.

Zuid-Koreaanse Cinema: Lee Chang-dong

Jan Baecke

Eind de jaren '90 beseft de Koreaanse president Kim Dae-jung dat de omzet van de film *Jurassic Park* groter is dan die van autofabrikant Hyundai. Hij beslist vervolgens, samen met andere politieke leiders, om massaal te investeren in de culturele industrie als 'soft power'. De Koreaanse successen lijken misschien toeval, maar dat is het dus zeker niet. Er zit een uitgekiende politieke strategie achter. En successen zijn er in overvloed. Denk maar aan de wereldwijde hit *Gangnam Style* van PSY dat ondertussen meer dan 4,5 miljard keer bekeken werd op YouTube. Of aan de razend populaire K-popgroepen, zoals Blackpink of BTS. Deze laatste is in de afgelopen tien jaar uitgegroeid tot de best verkopende muzikale act ter wereld. Zo leverde BTS, tot voor hun pauze deze zomer, de Koreaanse economie zo'n 4,9 miljard dollar op. En Zuid-Korea veroverd de wereld niet alleen met muziek, maar ook op tv. De show *The Masked Singer* werd ondertussen aan meer dan 50 landen verkocht, en de serie *Squid Game* werd in sneltempo de populairste reeks ooit op Netflix.

Kim Jae-hwan, directeur van het Korean Cultural Center in Brussel, stelt dat Koreaanse culturele producten uniek en universeel zijn. Uniek omdat ze de typische Koreaanse stijl uitdragen, maar ook universeel omdat ze erin slagen een wereldwijd publiek aan te spreken. De Koreaanse golf die de wereld de laatste tien jaar overspoelt, lijkt inderdaad niet in kracht af te nemen, integendeel. Laten we in dat opzicht eens dieper inzoomen op een internationaal bekende en meermaals bekroonde Zuid-Koreaanse regisseur, Lee Chang-dong. Er wordt ook kort iets gezegd over Bong Joon-ho, Park Chan-wook en Kim Ki-duk.

Wie Koreaanse cinema zegt, denkt waarschijnlijk eerst aan Bong Joon-ho. Zijn briljante film *Parasite* werd in 2020 bekroond

met vier Oscars, waaronder die voor beste film. Het was de eerste keer in de geschiedenis van de Amerikaanse filmprijzen dat een niet-Engelstalige film de hoofdprijs won. *Parasite* gaat over hebzucht, armoede en klassendiscriminatie, maar wat de film werkelijk briljant maakt, is de genrevermenging. Hij start als een komedie, wordt dan een thriller om naar het einde toe tegen horror aan te leunen, terwijl op geen enkel moment de droeve essentie van armoede en wanhoop uit het oog verloren wordt. Meesterlijk!



Bong Joon-ho liet in een interview weten dat het nooit zijn bedoeling is geweest om bewust genres te mengen, maar dat het organisch, uit zichzelf lijkt te gebeuren. Hij meent dat het verhaal tijdens het schrijven van het scenario zelf de vorm aanneemt waarin het verteld wil worden, en dat dat voor zijn verhalen blijkbaar vaak een vorm van genrevermenging is. Het is inderdaad een stijl die steeds lijkt terug te komen in zijn films. *Memories of Murder* (2003) is een mysterieus en spannend misdaaddrama waarbij het absurd gedrag van enkele rechercheurs de aangrijpende, waargebeurde zoektocht naar een seriemoordenaar een komische ondertoon geeft. *Mother* (2009) ligt in dezelfde lijn, waarbij een moeder wanhopig op zoek gaat naar de moordenaar die haar zoon, die lijdt aan een verstandelijke beperking, erin geluisd heeft

voor de gruwelijke moord op een jong meisje. *Snowpiercer* (2013) is dan weer een post-apocalyptische *science fiction* actiefilm, waarbij een groep mensen probeert te overleven in een eeuwig voortrijdende trein, nadat al het leven op aarde vernietigd is door klimaatverandering, en waar het opkomende klassensysteem zorgt voor zowel gruwelijke als komische scènes. *Okja* (2017) lijkt dan weer een kinderavonturenfilm, waarin een jong meisje er alles aan doet om te verhinderen dat haar gekidnapt varken Okja geslacht wordt door een machtig, multinationalaal bedrijf, – een film die tegen het einde dan toch weer te ongemakkelijk lijkt te worden voor kinderen. Verder regisseerde hij ook *Barking Dogs Never Bite* (2000) en *The Host* (2006).

Persoonlijk spreken de films van Lee Chang-dong mij meer aan. Lee, zijn familienaam is ‘Lee’, net zoals ‘Bong’ in ‘Bong Joon-ho’, heeft een bewogen leven gehad. Hij is geboren in 1954 in Daegu, de meest rechts-conservatieve stad in Zuid-Korea, bij links-georiënteerde ouders uit de lage middenklasse. Lee stelt zelf dat die contradictie, dat wrange gevoel dat een weerslag had op zijn jeugd, zijn filmstijl sterk beïnvloed heeft, – een stijl die soms benoemd wordt als de ‘realistische melodramatische cinema van het gemarginaliseerde’. Hij heeft nooit een formele filmopleiding genoten, maar is afgestudeerd in Koreaanse literatuur. Zijn freelance scenariowerk had echter succes en nadat hij door enkele vrienden aangemoedigd werd om te regisseren, bleken ook zijn films stuk voor stuk succesvol te zijn. Ze werden telkens bekroond met meerdere prijzen, eerst regionaal, maar later ook internationaal. Van 2003 tot 2004 zetelde hij als minister van Cultuur en Toerisme in de Zuid-Koreaanse regering, waar hij onafhankelijke cinema probeerde te promoten, maar hij botste op veel weerstand vanuit de commerciële hoek van de filmindustrie en vanuit de conservatieve vleugel van de krantenimperia. Later werd hij als regisseur zelfs een decennium lang, tot 2017, op de zwarte lijst gezet door twee opeenvolgende conservatieve regeringen waardoor hij geen subsidies kon krijgen en slachtoffer werd van verschillende neponderzoeken. Lee heeft zich echter niet

laten tegenhouden en is ondertussen uitgegroeid tot een wereldbekende regisseur die in verschillende jury’s van internationale filmfestivals heeft gezeteld.

Wat betreft stijl hebben bijna al zijn films een melodramatisch element. Het zijn donkere verhalen over verloren onschuld, lijden, vervreemding, eenzaamheid en psychologisch trauma. Lee laat zijn personages ploeteren door hun ellende om, vaak tevergeefs, betekenis te proberen vinden. Wat betreft thematiek zijn Lee’s films vaak een reflectie op de weerslag die het onderdrukkende sociale en politieke klimaat in Zuid-Korea heeft op arbeiders of mensen uit de lage middenklasse. Zijn personages zijn anti-heroïsch, maar hun daden lijken gerechtvaardigd te worden door hun achtergrond of context. Via deze naturalistische portretten van getormenteerde individuen probeert Lee de kijker zichzelf in vraag te laten stellen en na te denken over welke problemen de samenleving onder de mat veegt.

Er zijn drie films van Lee Chang-dong die ik bijzonder goed vind, en waarvan de derde afwijkt van de thematiek die net geschetst werd. *Peppermint Candy* (1999) begint met een man die zelfmoord pleegt. Vervolgens wordt er in zes hoofdstukken teruggekeken op zijn leven en worden de redenen duidelijk die uiteindelijk tot zijn zelfmoord geleid hebben. De gebeurtenissen die getoond worden lijken de belangrijkste gebeurtenissen te weerspiegelen van de recente Zuid-Koreaanse geschiedenis. Zo worden de studentendemonstraties van de vroege jaren ’80 getoond die uiteindelijk leidden tot het Bloedbad van Gwangju waarbij bijna 200 mensen het leven verloren. De mate waarin het hoofdpersonage langzaam zijn onschuld verliest en cynisch en gewelddadig wordt, kan beschouwd worden als metafoor voor de steeds strakker wordende greep van de militaire regering gedurende het verdere verloop van de jaren ’80, waarbij militaire politiediensten in rurale en voorstedelijke gebieden geregeld gewelddadig tekeergingen. Tegen het einde van de jaren ’90, tijdens de Aziatische financiële crisis, lijkt het hoofdpersonage volledig vernederd en beroofd van alle onschuld, liefde en hoop.

Poetry (2010) vertelt het aangrijpende verhaal van een vrouw in haar zestiger jaren die een interesse in poëzie ontwikkelt terwijl ze worstelt met een opkomende ziekte van Alzheimer en de gevolgen van het onverantwoordelijke gedrag van haar kleinzoon. Als nieuwkomer in een poëzieklas probeert ze kracht en betekenis te vinden, maar ze heeft het moeilijk om inspiratie te vinden. En wanneer haar kleinzoon verwickeld geraakt in een verkrachtingsschandaal, lijkt alles bergaf te gaan. Het tempo van de film is traag en menselijk, en het donkere verhaal wordt afgewisseld door poëtische beelden van een brug over een vredig stromende rivier, het tsijsen van vogels, ruisende bladeren van een eenzame boom in de voorstad, terwijl zij wanhopig naar een oplossing zoekt voor de ellende van haar kleinzoon.

Burning (2018) is een ander soort film. Het is een mysterieuze, psychologische drama-thriller over een jongen die een meisje uit zijn vroegere buurt tegen het lijf loopt. Ze vraagt hem om op haar kat te letten terwijl zij op reis gaat naar Afrika. Wanneer ze terugkomt, wordt ze vergezeld door Ben, een mysterieuze man met een bijzondere, geheime hobby. En dan verdwijnt het meisje opeens spoorloos. De film is gebaseerd op het kortverhaal *Barn Burning* van Haruki Murakami uit zijn bundel *De olifant verdwijnt*. De film is erin geslaagd om dezelfde surreële, magische sfeer te creëren die Murakami in zijn kortverhalen en romans creëert (niet *Norwegian Wood* of *Ten zuiden van de grens*, maar *1Q84* of *Kafka op het strand*), namelijk door de grens tussen droom en realiteit zodanig te vervagen dat de werkelijkheid lichtjes gekanteld wordt. Het heerlijk hypnotiserende themalied 'Burning', speciaal gecomponeerd voor de film door Mowg, geeft een goed idee van de sfeer die in de film opgeroepen wordt.

Andere bekende films van Lee zijn *Oasis* (2002), over een onverantwoordelijke ex-gevangene die een band ontwikkelt met een meisje dat aan hersenverlamming lijdt, en *Secret Sunshine* (2007), over een vrouw die verhuist naar het dorp waar haar overleden

echtgenoot geboren is en daar met nog meer ellende geconfronteerd wordt.

Wie minder graag kijkt naar naturalistische melodrama's en meer geïnteresseerd is in intrige, spanning, bedrog, actie en plotwendingen, kijkt misschien liever naar Park Chan-wook. Hij is samen met Bong Joon-ho en Lee Chang-dong misschien wel de populairste Koreaanse regisseur van de laatste 20 jaar.

Zijn film *Oldboy* (2003) is een *neo-noir* actie-thriller waarvan Quentin Tarantino liet weten dat hij grote fan is. Het verhaal gaat over een man die ontvoerd wordt en 15 jaar opgesloten wordt in een cel die op een hotelkamer lijkt, zonder de identiteit of het motief van zijn ontvoerder te kennen. Wanneer hij vrijgelaten wordt, krijgt hij vijf dagen de tijd om de dader te vinden voordat hij doodgeschoten wordt. Zijn zoektocht wordt er niet makkelijker op wanneer hij verstrikt geraakt in een web van samenzwering en geweld, en wanneer hij zich aangetrokken begint te voelen tot een jonge sushi-chef. De film is de tweede film in wat critici onofficieel zijn *The Vengeance Trilogy* noemen, waarbij *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002) en *Lady Vengeance* (2005) de twee andere films zijn met als thema wraak, moraliteit, geweld en verlossing.

Een andere film van Park die internationaal bekroond werd, is de psychologische thriller *The Handmaiden* (2016). In de jaren '30 in Korea, tijdens de Japanse bezetting (1910-1945), wordt een meisje ingehuurd als dienstmeid voor een rijke Japanse erfgename, die met haar dominante oom een afgezonderd leven leidt op een prachtig landgoed. Het dienstmeisje is echter stiekem betrokken bij een complot om de erfgename op te lichten. Meer mag ik er niet over zeggen aangezien spanning en plot centraal liggen. Wel kan het interessant zijn om te vermelden dat het luidop voorlezen van erotische, sadistische pornografie door een meisje aan een groep mannen een centraal motief is in het verhaal.

Om af te ronden, voor wie meer geïnteresseerd is in cultfilms of *art house*, kort nog een woordje over Kim Ki-duk, in 2020 op 60-jarige leeftijd te vroeg gestorven vanwege een

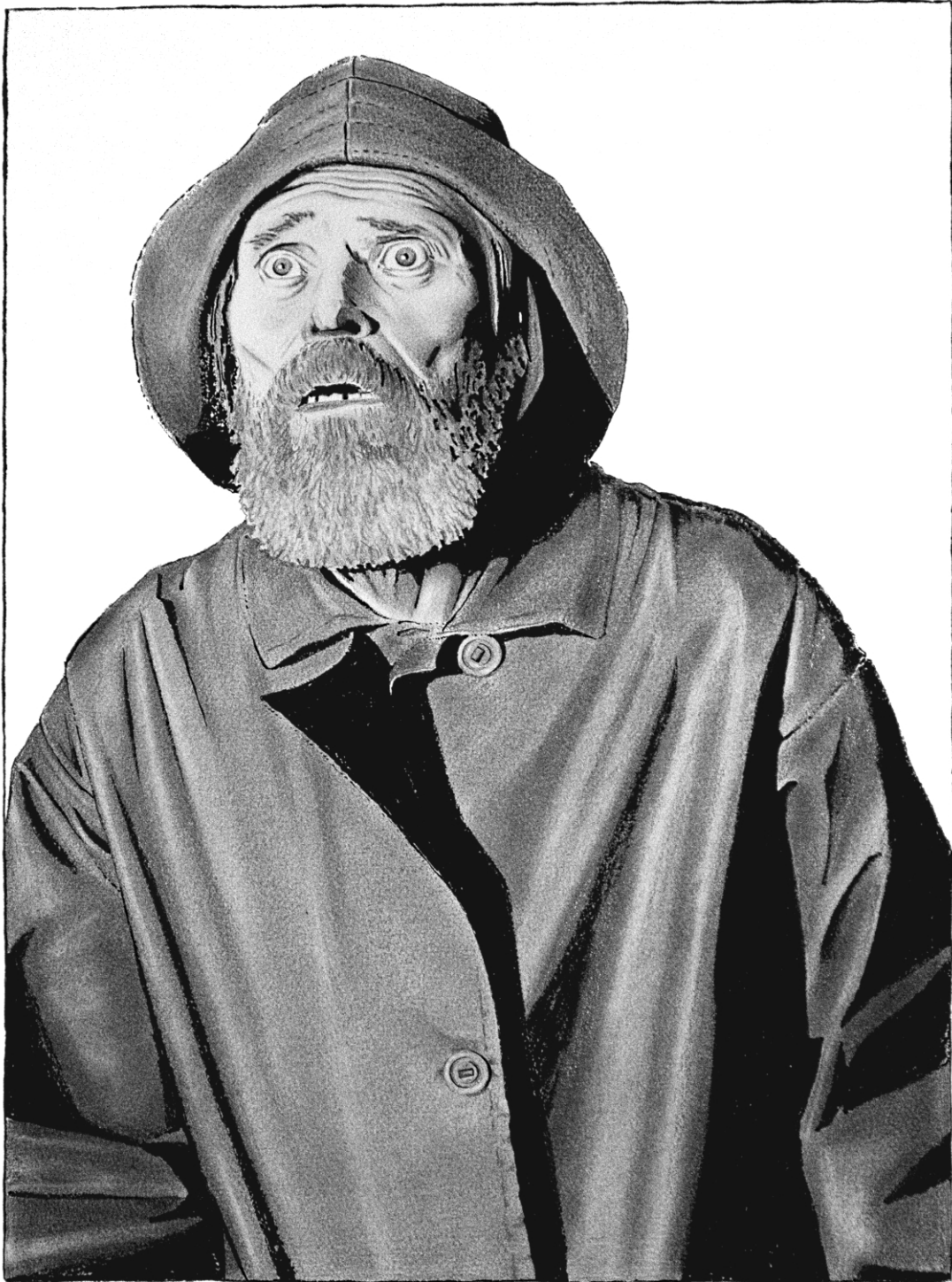
coronabesmetting. Hij is een zeer omstreden regisseur vanwege het brutale geweld in sommige films, en in 2017 werd hij door verschillende actrices aangeklaagd voor aanranding.

Kim regisseerde meer dan 30 films waarvan de meeste te herkennen zijn aan zijn idiosyncratische *art house* esthetiek. Verschillende van die films vielen internationaal in de smaak op enkele belangrijke filmfestivals. Daar werd hij door sommige critici zelfs beschouwd als een van de belangrijkste hedendaagse Aziatische regisseurs. Zo kreeg het psychologisch

diepgravende *Pieta* (2012), een film over de relatie tussen een jonge woekeraar en een vrouw die zijn moeder beweert te zijn, de hoogste onderscheiding in Venetië, de Gouden Leeuw. Het prachtig minimalistische *Bin-Jip* (2004), over een jongeman die inbreekt in leegstaande huizen om het leven te leiden van de bewoners die op vakantie zijn, won eveneens in Venetië de prijs voor beste regie, en is een van mijn lievelingsfilms. Zijn bekendste film is waarschijnlijk *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (2003), een trage, spirituele film vol symboliek die zich gedurende vier seizoenen afspeelt in een kleine boeddhistische tempel op een verlaten meer.



Tekening: Michiel Commère
Film: Embrace Of The Serpent (2015)



Tekening: Michiel Commère
Film: The Lighthouse (2019)



Tekening: Michiel Commère
Film: The Invisible Man (1933)

