

“Als het weg is, kan je het niet meer terughalen”

Interview met Jef Cornelis over de televisiefilms Mens en agglomeratie (1966), Waarover men niet spreekt (1968) en De straat (1972)

De Vlaamse televisiemaker Jef Cornelis onderzoekt al vanaf begin jaren zestig de condities van de televisie als publiek medium. In een aantal van zijn vroege films poneert Cornelis een visie op de veranderingen van de stedelijke openbare ruimte. Reden voor *Open* om een interview met hem te publiceren, door Koen Brams en Dirk Pültau, als onderdeel ook van een onderzoeksproject naar diens werk.

Jef Cornelis (1941) is van 1963 tot 1998 werkzaam geweest als realisator bij de VRT, de Nederlandstalige Belgische publieke omroep. In die vijfendertig jaar heeft Cornelis meer dan 200 televisiefilms gemaakt, vooral over architectuur, beeldende kunst en literatuur, maar ook over sociale, cultuurfilosofische en -sociologische thema's. Het kortste filmpje, over de Belgische schilder Raoul De Keyser (1971), duurt 2 minuten en 52 seconden; de langste film, die niet toevallig *De langste dag* (1986) als titel heeft en die de opening van de Gentse kunstmanifestaties 'Chambres d'amis' en 'Initiatief 86' in beeld brengt, duurt 6 uur, 15 minuten en 48 seconden. Een bijzondere eigenschap van Cornelis' werk is de haast permanente reflectie op het medium televisie. Een voorbeeld hiervan is het maandelijks magazine *De IJsbreker* (1983-1984), waarin telkens personen met elkaar in dialoog gingen over culturele onderwerpen (zoals mode, literaire tijdschriften, tatoeage, enzovoort); de personen bevonden zich evenwel niet op dezelfde locatie: de communicatie – vaak het tegendeel daarvan – kon enkel tot stand komen via talloze camera's en televisie-monitors.

Het oeuvre van Jef Cornelis heeft enige erkenning gekregen in binnen- en buitenland. Voor één van zijn eerste films, *Abdij van 't Park Heverlee* uit 1964, ontving Jef Cornelis de Grote Prijs voor de Documentaire Film, uitgereikt op het Festival van de Belgische Film. In 1973 kreeg Cornelis de Grote Prijs La Prague Dorée, uitgereikt op het 10de televisie-festival van Praag voor de samen met architectuurtheoreticus Geert Bekaert gerealiseerde film *De straat* uit 1972. Onder impuls van het Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Étienne dat in 1991 een tentoonstelling en een reeks screenings van het werk van Jef Cornelis organiseerde, kreeg zijn werk bekendheid in andere Europese landen, waaronder – naast Frankrijk – Duitsland en Polen. Naar aanleiding van de tentoonstelling werd een catalogus uitgebracht.

In de Jan van Eyck Academie te Maastricht, postacademisch instituut voor onderzoek en productie op de terreinen beeldende kunst, ontwerpen en theorie, wordt sedert enkele jaren onderzoek verricht omtrent het werk van Jef Cornelis. Het onderzoek richt zich op drie terreinen die tot op heden onontgonnen gebleven zijn: 1) de door Jef Cornelis ontwikkelde dissonante televisietaal, de bijzondere stilistische eigenschappen van zijn oeuvre, de problematiek van de representatie van kunst en cultuur op televisie; 2) de documentaire waarde van zijn televisiefilms; 3) de uitzonderlijke productievoorwaarden waaronder deze televisiefilms konden worden gerealiseerd. Wezenlijk onderdeel van het onderzoek betreft een publiek discursief programma van lezingen, interviews en debatten.

De eerste resultaten van het onderzoek zijn gepubliceerd in de nummers 117 en 118 van het Belgische tijdschrift *De Witte Raaf* (www.dewitteraaf.be). Meer informatie over Jef Cornelis en het onderzoeksproject is te vinden op: www.janvaneyck.nl. De films van Jef Cornelis worden geconserveerd door Argos te Brussel (www.argosarts.org).

KOEN BRAMS/DIRK PÜLTAU *De film De straat, die in 1972 voor het eerst op antenne komt, is niet je eerste project over de openbare ruimte en ruimtelijke ordening.*

JEF CORNELIS Dat klopt. *Mens en agglomeratie*, mijn eerste film over die problematiek, dateert al van 1966. ... *Mens en agglomeratie*, dat is geen titel van mij, maar dat zal wel het verhaal geweest zijn. Alleen al het woord 'agglomeratie' jaagt mij de kast op.

Hoe was je bij dat project betrokken geraakt?

Ik was erin gegooid! Ludo Bekkers, programmator bij de dienst Artistieke en educatieve uitzendingen van de toenmalige brt, had me samengezet met een architect, Walter Bresseleers. Samen moesten we een film maken over de nieuwe ideale stad, met Dubrovnik en Stockholm als voorbeelden. In Stockholm was de binnenstad helemaal verkeersvrij gemaakt; de auto was uit het centrum verdreven. Het leek dé oplossing voor het probleem van de stad na de Tweede Wereldoorlog... de ontploffingsmotor is inderdaad zonder meer een dramatische uitvinding.

Wie was Walter Bresseleers?

Hij werkte in het kantoor van Léon Stynen, een van de meest prominente vertegenwoordigers van de CIAM in België. Bresseleers was Stynens lieveling, maar een vennoot van hem is hij nooit geworden. In ieder geval putte Bresseleers stevig uit het CIAM-repertoire voor de film die ik met hem maakte.

Waarom Dubrovnik en Stockholm?

Tot in de late jaren zestig fungeerden die steden als model. Ik heb die steden geprospecteerd in de winter, en opnames gemaakt in de zomer. Toen ik aan het monteren was, werd me duidelijk dat ik met de tekst van Bresseleers niet uit de voeten kon. In feite viel Bresseleers terug op een model dat eigenlijk al voorbijgestreefd was. Ik was medespeler in een project waar ik amper iets over wist. Vergeet niet dat ik nooit een universitaire studie heb genoten.

Wat heb je gedaan om het probleem op te lossen?

Ik heb hulp gezocht, onder anderen bij Frans Van Bladel. Ik heb ook

Geert Bekaert gevraagd om na de tweede of derde montage eens een kijkje te komen nemen. Frans Van Bladel en Geert Bekaert schreven op dat moment voor bladen zoals *Streven* en *De Linie*. Walter Bresseleers was eigenlijk heel aardig en hij heeft die correcties voor lief genomen want anders zou hij geen toelating hebben gegeven om bij hem thuis opnamen te maken voor *Waarover men niet spreekt*.

Waarover men niet spreekt is jouw tweede grote project over architectuur en stedenbouw, ditmaal in samenwerking met Geert Bekaert.

Ik ben door Geert eigenlijk op het goede pad gebracht. Ik heb ontzettend veel aan hem gehad. Hij heeft me veel geleerd; er waren maar weinig mensen van wie ik verdroeg dat ze me kennis bijbrachten. *Waarover men niet spreekt* was ons eerste gezamenlijke project.

Waarover men niet spreekt, uitgebracht in 1968, bestond uit drie delen, telkens van om en bij 35 minuten.

Home sweet home, het eerste deel, gaat over de illusies van het individuele wonen; *Alice in Wonderland* handelt over de stedenbouwkundige situatie in Europa; en in het derde deel, *Een hemel op aarde*, worden een aantal stedenbouwkundige situaties in Italië, Zwitserland en Nederland in beeld gebracht. *Waarover men niet spreekt* vormt het begin van heel wat televisieprogramma's die je gerust als een reeks mag zien: *Bouwen in België* (1971), *De straat* (1972), *M'Zab, stedelijk wonen in de woestijn* (1974), *Een eeuw architectuur in België* (1976), *Ge kent de weg en de taal* (1976), *Vlaanderen in vogelvlucht* (1976), *Vlaanderen 77* (1977) en *Rijksweg N°1* (1978).

Je zou kunnen zeggen dat De straat stilistisch heel dicht aanleunt bij Waarover men niet spreekt.

Ja.

Je zou bijna kunnen stellen dat het de vierde aflevering is van Waarover men niet spreekt.

Inderdaad. Wat ik zonet geprobeerd heb te zeggen, is dat die films deel uitmaken van een serie die in feite bekroond wordt door *Landschap van kerken* (1989), de laatste film die ik realiseerde op basis van een tekst van Geert Bekaert.

Stilistisch is dat evenwel een heel andere film.

Ik werd ook wat ouder.

Propaganda

Wanneer heb je met Geert Bekaert voor het eerst kennisgemaakt?

Mijn vader had een abonnement op *Streven*. Het kan dus niet anders of ik moet teksten van Bekaert onder ogen hebben gekregen. Ik denk dat ik hem voor het eerst gesproken heb toen mijn film over de Abdij van 't Park (Heverlee) vertoond werd in Antwerpen, in november 1964. Ludo Bekkers heeft mij aan hem voorgesteld.

Zou het kunnen dat Bekaert en Bekkers al plannen hadden om films over architectuur en stedenbouw te maken?

Dat weet ik niet. Het is zeker niet onmogelijk. Bekaert heeft alleszins enkele televisieprogramma's over architectuur gerealiseerd zonder mij.

Wanneer ontstond het idee om samen met Geert Bekaert als tandem te gaan werken?

Ik denk dat Bekkers daar een rol in heeft gespeeld. Ik was bijzonder blij dat ik Geert leerde kennen – dat gesprek, die dialoog met hem, ik had iemand om mij aan vast te grijpen.

Hoe is Waarover men niet spreekt tot stand gekomen?

Ik wilde korte, gebalde filmpjes maken over architectuur en stedenbouw, variërend in lengte, van 5 tot 20 minuten – propagandafilmpjes die tussen stukken van *Bonanza* moesten worden gemonteerd, ter vervanging van de reclameboodschappen die in Amerika werden uitgezonden. Ik wou eigenlijk scoren in de populaire sfeer... niet om populair te zijn: ik wou er letterlijk tussen zitten. In die jaren keek heel Vlaanderen naar dat Amerikaanse feuilleton. Ik herinner me dat we over dat concept een keer hebben samengezeten in Knokke, tijdens de zomervakantie, Bekaert, Bekkers en ik.

Ludo Bekkers heeft dat idee proberen te slijten bij zijn oversten. Hij schreef destijds: "De verschillende aspecten aan dit nieuwe idee van urbanisatie

dachten wij te behandelen in 21 uitzendingen. Een aantal van deze uitzendingen, waarvan de duurtijd zou lopen van 3 tot 30 minuten, zouden als het ware opgevat zijn als 'commercials'. Wij gaan hier van het principe uit dat we een product moeten aan de man brengen. In casu 'urbanisatie'. Op stuk van het onderwerp moeten we van de veronderstelling vertrekken dat het publiek inert is." Wist Bekkers van jouw idee om de 'commercials' tussen delen van Bonanza uit te zenden?

Dat weet ik niet. Over het algehele concept waren we het zeker eens.

Uiteindelijk is er van het plan niets in huis gekomen. Wat is er misgelopen?

Er is heel veel over gedebatteerd, ook met Jozef Coolsaet die verantwoordelijk was voor de programmatie. In de openbare omroep genoot ik op dat moment een zekere achting, omdat films zoals *Alden Biezen* (1964), *Abdij van 't Park Heverlee* (1964) en *Plus d'honneur, que d'honneurs* (over het kasteel van Westerlo) (1965) zeker niet onsuccesvol waren geweest, maar het plan voor de reeks filmpjes hebben we niet kunnen realiseren. We waren naïef om te denken dat het ons zou lukken om de programmatie onderuit te halen.

In de plaats daarvan hebben jullie Waarover men niet spreekt gemaakt, drie films van iets meer dan een half uur. Wat de trilogie gemeen heeft met het oorspronkelijke plan is de dwingende, haast agressieve manier waarop het onderwerp wordt aangepakt. Vooral in de eerste twee delen van Waarover men niet spreekt worden de architectuur en de stedenbouw snoeihard bekritiseerd. Of zoals het in de eerste zinnen van Home sweet home wordt gesteld: "Waarover men niet spreekt? Over de droom waarin we willen wonen, over de droom waarin we kunnen leven, onszelf zijn. Het huis in mijn hoofd, niet dat van de architecten of urbanisten."

Home sweet home, het eerste deel, is bijzonder platvloers. Ik wou de illusies van het individuele wonen doorprikken. We wilden onderwerpen aansnijden 'waarover men eigenlijk niet spreekt', een verwijzing naar de eerste seksuele voorlichtingsfilms.

Op de meest negativistische wijze wordt betoogd dat het wonen in de armen van het spektakel en de markt is gedreven. Het cultuurpessimisme is extreem, haast hysterisch: het is allemaal naar de vaantjes.

Je mag het gerust propaganda noemen.

Bij het begin van deel 1 focust de camera op een deurklopper. Er wordt op de deur geklopt, en onmiddellijk daarna zijn beelden gemonteerd van een ijsrevue: je komt niet in de woning maar rechtstreeks in het spektakel en in de televisie terecht.

'The medium is the message'...

Waarom ligt de nadruk op de vermarkting en de spectacularisering?

Het ging voor mij over de consumptiecultuur en de definitieve verdwijning van het authentieke. De eerste episode is een 'blind' deel. Het gaat over de volkswil, de wil van het volk. In alle klassen zie je trouwens hetzelfde, het gaat niet alleen over diegenen die een kanarievogel hebben.

De eerste twee delen van Waarover men niet spreekt berusten heel sterk op de montage, minder op de tekst of de soundtrack. Het is de opeenvolging van de beelden die het argument levert, zoals we aangaven met de beeldsequentie met de deurklopper. De beelden van de ijsrevue worden bijvoorbeeld gevolgd door shots vanuit een auto die traag achter een fanfare rijdt. Daarna gaat het plots over de Sjah van Iran "die nog in staatsiekleedij voor de televisie de plechtige ogenblikken herleeft waarop hij zichzelf en zijn beminnelijke echtgenote de keizerlijke kroon op het hoofd zette".

Zoals ik al zei: het gaat over iedereen. Maar eigenlijk ben ik niet educatief, ik wil niet uitleggen. Ik leg toch niet veel uit? Als er al onenigheid is geweest tussen mij en Bekaert, dan heeft dat te maken met mijn weerstand tegen pedagogie, waartoe Bekaert veel meer neigde. Bekaert is iemand met een overtuiging, om het woord 'wereldverbeteraar' niet te gebruiken.

Welke mentaliteit heeft dat soort films mogelijk gemaakt? Kan je daar iets over zeggen? Wat was de heersende idee over wonen en stedenbouw in 1966 en 1967?

Er was geen debat; voor een debat was er geen platform. Uiterlijk was er niks aan de hand. Vlaanderen werd op een ongelofelijk tempo volgebouwd.

Was er geen debat?

Nee. Als er al een debat werd gevoerd, dan was Bekaert erbij betrokken,

Home Sweet Home , deel 1 van Waarover men niet spreekt



of Karel Elna, maar die was meer bezig met design. Wij keken op naar wat er in Nederland gebeurde.

Daar vond wel een debat over stedenbouw plaats?

Absoluut, dat kan ik zonder meer bevestigen. We wilden de stilte in Vlaanderen doorbreken. En daar zijn we ook in gelukt. Er is over *Waarover men niet spreekt* heel wat geschreven, zowel in de populaire als in de gespecialiseerde pers. Mijn werk heeft nooit zoveel belangstelling gehad als op dat moment.

De straat

De film De straat gaat gedeeltelijk over hetzelfde als Waarover men niet spreekt.

Bekaert was de opvatting toegedaan dat we het niet moesten hebben over het gebouwde, maar over datgene wat niet gebouwd is: die lege koker die een straat in feite is. Het moest niet gaan over de zijkant, dat gebouwde vlak – alhoewel het trottoir, daar kan je over discussiëren – maar over datgene wat door die zijkanten wordt gedefinieerd. Dat publieke dat niet fysiek is, daar moest de film over gaan. Ik weet niet of we dat hebben waargemaakt.

De straat wordt evenwel gefocust op één aspect, namelijk op de gevolgen van het gemotoriseerde verkeer op de stedenbouw. Of zoals de tekst in de film aangeeft: “Van de straat is niet veel meer overgebleven dan een verkeersweg – een bewegingsmachine, zoals Le Corbusier ze beschreef, uitgerust als een fabriek om een snelle verplaatsing mogelijk te maken; een machine, die zoals elke andere machine, enkel haar eigen wetten kent en niet het minst rekening houdt met wat buiten haar bestaat.”

Vanaf het moment dat mobiliteit een individuele aangelegenheid wordt, verandert de straat. De niet gebouwde ruimte is weg. De straat is riskant geworden. De stations, de winkelgalerijen, dat soort plekken zijn schuilplaatsen geworden. Maar het zijn ook eenzijdige, monofunctionele plekken. In de galerijen wonen geen mensen meer, er zijn alleen winkels.

Er zitten heel veel contrasten in de film, tussen plaatsen waar de authentieke straat nog wel zou bestaan, in Alberobello en in Locorotondo in Italië bijvoorbeeld – een straat die verbonden is met de gemeenschap, waar

de huizen en de straat in elkaar overgaan – en onze steden waar de straat ‘verdwenen’ is. De film is een aanklacht.

Een aanklacht is geen goed woord, vind ik, maar toch... Laten we zeggen dat *De straat* een tendentieuze film is, met succes trouwens, in Frankrijk bijvoorbeeld, toen de Groenen begonnen op te komen, vooral in het zuiden, onder andere in Aix-en-Provence en in Avignon. De film is ook in een aantal festivals getoond, op uitnodiging, en er is ook een Engelse versie van gemaakt. Hij heeft lang gelopen, ook in Italië.

Op het 10de televisie-festival van Praag kreeg je de ‘prix principal’. De film is ook in de openbare omroep goed gevallen, want je ontving de Bert Leysenprijs, de grootste onderscheiding die de BRT aan eigen producties gaf. En dat voor een film die extreme tegenstellingen evoceert!

Het festival in Praag was het belangrijkste festival van het toenmalige Oostblok. Die prijs was zeer gegeerd.

Het is interessant dat het Oostblok en de groene beweging belangstelling hadden voor de film.

Dat kwam hen klaarblijkelijk goed uit. Alsof er iets veranderd kon worden. Er kan helemaal niets veranderd worden! Geert Bekaert zag dat misschien iets positiever.

Als je dan toch zo oppositioneel denkt, tussen die ideale leefvormen en de stad die verloederd is door het verkeer, waarom heb je dan niet meer ingezet op de contestatiebeweging? Met het in beeld brengen van het Conscienceplein in Antwerpen doe je dat slechts op een zijdelingse manier. VAGA, de Vrije Aktie Groep Antwerpen, in juni 1968 opgericht, bekwam dat het Conscienceplein autovrij werd.

Het Conscienceplein is voor mij een ruimte die nog een stedelijke kwaliteit heeft. Die acties van VAGA, met Panamarenko en consorten, stelden niet veel voor. Ik heb dat deels met mijn eigen ogen gezien. Men was zich amper bewust waarom men op straat stond, om het zacht uit te drukken. Alles was al naar de knoppen toen ze op straat kwamen in Antwerpen.

Als je de tekst van De straat hoort, dan beluister je eigenlijk een pamflet van 1968. Maar waar zijn de beelden van de betoging van 1968?

Ik heb wel beelden uit Parijs gebruikt, 28 seconden, als ik me niet vergis. Maar ik ben nooit toegewijd geweest aan 1968. Ik was in 1968 in Parijs. Die straatbezetting vond ik... een mooi stuk theater. Er was niet veel te beleven. Na de manifestaties gingen de communisten gewoon weer werken, en de studenten terug naar school. Ik denk dat de vakbeweging op dat moment zijn doodsstrijd heeft gevochten. Ze heeft te snel toegegeven. 1968 heeft niet veel opgeleverd.

Waarom heb je in de film niet met foto's gewerkt?

Ik vind dat verschrikkelijk. Ik doe dat niet graag. Ik ben eerder geneigd om documenten te gebruiken die al in het journaal zijn geweest, zoals de opstand in Londonderry.

Als gevlochten draden keren in De straat dezelfde statements en dezelfde beelden terug. Er zijn vele herhalingen. Maar de tekst en de beelden hebben een verschillende impact. Het cultuurpessimistische discours is haast onverdraaglijk. Puur filmisch ligt dat anders. De beelden zijn nooit volledig eenduidig.

Omdat je als kijker een veel grotere rol krijgt toebedeeld. Om die reden vind ik cinema interessant; beelden zijn meerduidiger dan teksten.

Complex en gelaagd is met name het einde van film.

Je weet toch waarom ik Chambord heb gekozen?

Nee.

Ik heb twee échte frustraties in mijn leven, twee projecten die ik graag wilde doen en die niet van de grond zijn gekomen: een film over het Palais Stoclet in Brussel, en een film over het kasteel van Chambord in het Loiredal. Robert Delpire, filmproducent, onder andere ten dienste van de cineasten van de Nouvelle Vague, wilde dat ik die films zou maken.

Laten we het einde van de film even in detail bekijken. Voordat de laatste minuten aanvangen, wordt de camera gericht op een straat met herenhuizen. De tekst buiten beeld gaat als volgt: "Nu we voorlopig niet meer in staat blijken een eigen leefruimte en nieuwe straten te ontwerpen, willen we dan tenminste de bestaande straten bewaren met de zoveel

ruimere mogelijkheden tot leven dan nieuwe wijken en gebouwen zonder verbeelding doorgaans bieden." Het is een pleidooi voor het behoud van het bouwkundig erfgoed.

Ja, liever een status quo dan iets wat nog erger is... De moderniteit krijgt een slag in het gezicht.

Voor je De straat realiseerde, maakte je een aantal kortere filmpjes voor het culturele programma Zoeklicht, telkens van rond de 5 à 10 minuten, over de Cogels-Osylei in Antwerpen, Art Nouveau in Brussel en het Patershol in Gent. Telkens wordt er gepleit voor de bescherming van het bouwkundige erfgoed.

Nu klinkt dat vanzelfsprekend, maar dat was het op dat moment allerminst. Na *Waarover men niet spreekt* waren wij er meer dan ooit van overtuigd dat het behoud van de oude en goede architectuur en stedenbouw de beste optie was.

De laatste twee en een halve minuten van De straat beginnen met een frontaal zicht op het Centraal Station van Antwerpen; vervolgens maakt de camera een beweging van 360 graden, weg van het station en er opnieuw frontaal op uitgevend. Op het moment dat de camera tot stilstand is gekomen en het station opnieuw frontaal in beeld wordt gebracht, wordt het beeld van het station gevolgd door het beeld van het dak van het kasteel van Chambord. Het Centraal Station van Antwerpen en het kasteel van Chambord spreken dezelfde architecturale taal. Het is een beeldrijm.

Koning Leopold II doet inderdaad hetzelfde. Dat zijn 19de-eeuwse fantasmen.

Je hebt destijds moeten motiveren waarom je naar Chambord wou. Een citaat: "(...) waar het dak van het kasteel een utopische straat laat zien (...) zoals die in vele voorstellingen uit die tijd werd weergegeven."

Inderdaad, het kwartier van de mansardes. Er leefden mensen op het dak, die op afroep naar beneden konden worden ontboden. De vrouwen waren aan de heer en de rest overgeleverd. Leuk was het daar niet.

De camera rijdt op het dak van het kasteel, langs de torens die het kasteel bekronen, langs de torens die ramen en deuren hebben, naar de toren van de kapel van het kasteel; terzelfder tijd weerklinkt het geluid van de



lancering van een raket, en worden de eerste verzen van de Genesis in het Engels – Amerikaans-Engels – voorgedragen.

De tekst is natuurlijk een verwijzing naar Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*.

Met de soundtrack compliceer je de beelden van die mansardes. Het lijkt erop alsof de mythe van de gemeenschap naar een galactische verte wordt weggeschoten.

Het is geen utopie, het is een onwezenlijk moment.

Het is een negatieve utopie.

De hemel bevindt zich niet op deze wereld.

Het is niet de enige film die op een spectaculaire én geheimzinnige wijze eindigt. Neem bijvoorbeeld Landschap van kerken waarin op het einde de Basiliek van Koekelberg behandeld wordt. De film eindigt met een droste-effect: de camera cirkelt rond de maquette van de basiliek die in de basiliek staat opgesteld.

Die kerk is blijven steken in het model! Het probleem van het einde van een film is interessant. Een van de mooiste kunstwerken vind ik een schilderij van Ruscha: *The End*. Maar ik kon mij dat niet permitteren, zo'n bord met 'The End'. Vroeger kon elke film zo eindigen, maar we zijn dat kwijtgeraakt. Je moet op zoek gaan naar een einde... zoals ik ook vind dat je een begin moet hebben. Een generiek als begin vind ik verschrikkelijk.

Het einde van De straat is iets anders dan een conclusie. In de film wordt de boodschap tientallen keren herhaald: door de auto is de straat niet langer een oord van en voor de gemeenschap, maar enkel een verkeersweg. De film is volstrekt transparant, zeker de tekst, maar in wezen ook de beelden; het einde is dat echter hoegenaamd niet. Het is enigmatisch. Je verwijst nu zelf naar 2001 van Kubrick maar in jouw archief is er een document waarin gerefereerd wordt aan David Lamelas. Bij de passage over het Centraal Station en Chambord staat er 'zie Lamelas'. Wat heeft dat te betekenen?

De film zit vol met dat soort persoonlijke zaken, De Keyserlei, de Paardenmarkt, het Conscienceplein. Lamelas heeft statige beelden gemaakt, vanuit

verschillende standpunten, met het tijdstip van het fotograferen erbij weergegeven. Waarschijnlijk is dat blijven hangen.

Vorm van samenleven

In jouw archief zit een ongedateerd tekstje, een soort schets voor het programma over de straat, dat als volgt gaat: "In het programma 1971-1972 heeft het Van Abbemuseum te Eindhoven een tentoonstelling gepland over de straat als vorm van visueel environment. Met deze tentoonstelling schakelt het museum zich in in een internationale trend, die een hernieuwde belangstelling voor de straat als leefmilieu manifesteert."

Dat tekstje is van de hand van Geert Bekaert.

Het is wellicht geschreven na juni 1970.

Als er geen datum op staat, dan weet ik het niet. Was Harald Szeemann nog bij het tentoonstellingsproject betrokken?

Ja, Harald Szeemann en Jean Leering worden expliciet genoemd als de organisatoren. Bekaert stelt verder dat er in de tentoonstelling vier onderverdelingen zijn. Hetzelfde wordt door Jean Leering uiteengezet in een tekst van 1970, gepubliceerd in Museumjournaal.

Dan zijn die contacten intens geweest. Dat is interessant. Maar ik weet niet meer zoveel over de concrete omstandigheden. Wie heeft wie beïnvloed? Ik heb Geert altijd bewonderd voor zijn vermogen tot synthese, wat ik bij Leering niet in die mate aantrof. Leering is altijd heel snel geweest om iets van iemand anders op te pikken.

Bekaert geeft ook enkele redenen om tot samenwerking te komen tussen het museum en de openbare omroep: "De tentoonstelling blijft niet beperkt tot de muren van het museum, maar wordt tot het televisienet uitgebreid. Omgekeerd wordt de televisie bij een concreet maatschappelijk proces betrokken (hetgeen totnogtoe alleen maar in de amusementssector gebeurd is)." Jullie wilden niet langer verslagjes over tentoonstellingen maken, maar jullie wilden de openbare omroep en het museum met elkaar verbinden.

Dat voorstel wijst in feite vooruit naar de reeks *De IJsbreker*, liveprogramma's die ik in 1983 en 1984 realiseerde. Telkens werden verschillende locaties met elkaar en met de televisiestudio verbonden.

Uit een passage in een notitieschriftje van Jean Leering blijkt dat de openbare omroep hierover positief was: “Gesprek met Bekaert. Heeft medewerking Belgische televisie aan De straat toegezegd gekregen, bijvoorbeeld voor opnamen te maken, die ook voor de tentoonstelling zelf van nut kunnen zijn.”

Ik denk dat Jean Leering, Geert en ikzelf verschillende keren aan tafel hebben gezeten.

Dat blijkt uit een van de notulen van de vergaderingen van de werkgroep die de tentoonstelling ‘De straat, vorm van samenleven’ voorbereidde. Met potlood is een verwijzing naar een voorstel van jou aangebracht. Er staat: “voorstel Cornelis: continue life-projectie”.

Dat herinner ik me niet, maar het is wel een idee dat ik op verschillende andere momenten heb gelanceerd. Ik had bijvoorbeeld een gelijkaardig voorstel ten tijde van de opening van de manifestatie Antwerpen 93. Ik wilde werken met alle politiecamera’s van de stad. Maar dat is niet doorgegaan.

Wat wilde je dan precies doen?

Ik wilde op de televisie gedurende één uur de beelden uitzenden van de veiligheidscamera’s die op Antwerpen gericht waren. Er waren net camera’s geïnstalleerd rond de autostrade en bij de tunnels, wat fascinerende beelden opleverde. De politie was akkoord, maar de juridische dienst van de openbare omroep wilde er niet van weten. Men stelde dat de toestemming nodig was van al de mensen die op het scherm zouden komen.

De samenwerking met het Van Abbemuseum is niet tot stand gekomen. Op 29 september 1971 hebben jullie elkaar getroffen in Breda. “Samenwerking tentoonstelling – T.V.-programma blijkt niet volgens de vroeger voorgestelde opzet te kunnen worden gerealiseerd. T.V.-film moet nog in 1971 worden opgenomen,” staat er in het verslag van de vergadering.

Het was inderdaad de bedoeling dat we de film zouden maken in 1971. Op 22 oktober 1971 fiatteerde Bert Janssens, programmadirecteur van de BRT, de productie van de film. Ik wou filmen in Italië van 19 november 1971 tot 9 december 1971. Ik moest de reis echter afgelasten in verband met sociale rellen in Milaan en de onverwacht vroege winter. *De straat* is een moeilijke bevalling geweest.

In de notulen staat ook dat jij kritisch stond ten opzichte van het opnemen van een film in een tentoonstelling. Maar dat is niet de reden waarom het niet tot een samenwerking is gekomen. In het archief van het Van Abbemuseum bevindt zich een ongedateerde en ongesigneerde brief, gericht aan Tjeerd Deelstra, voorzitter van de werkgroep die de tentoonstelling heeft gerealiseerd: “Jef Cornelis van de brt meldde mij dat hun televisieprogramma De straat van januari naar juni verschoven is. Zij maken van 22 maart tot 14 april opnamen in Italië, waarvan hierbij het geplande reisschema. Erg jammer dat we dus van hun filmopnamen geen gebruik kunnen maken.” De tentoonstelling wordt uiteindelijk geopend op 2 juni 1972 en loopt – na een verlenging – tot 24 september 1972. De film wordt op 14 september 1972 uitgezonden.

De tentoonstelling en de film zijn totaal verschillende projecten.

Dat is juist: in de film wordt trouwens ook nergens naar de tentoonstelling verwezen, en vice versa. Ook inhoudelijk worden er andere klemtonen gelegd: in de tentoonstelling wordt ergens gesteld dat de straat enorm getransformeerd is door het verkeer, terwijl dat in de film de centrale these is.

Leering wou de straat terug veroveren. Onze analyse was anders: als het weg is, kan je het niet meer terughalen.

Je kan alleen behouden wat goed is?

De tijd dat het nog duurt.

Transcriptie: Iris Paschalidis
Redactie: Koen Brams
Met dank aan Argos, Geert Bekaert, Diane Franssen
(Van Abbemuseum), Albert Maene (VRT-archief)