

Beelden zonder thuishaven

Experimentele film en video zijn voor de meeste musea ver van hun bed

Experimentele films en kunstvideo's delen een gemeenschappelijk lot: ze missen een adequate, standvastige vertoningsplek. Voor commerciële bioscopen te afwijkend en voor de meeste musea te ver van hun bed, zijn ze nog steeds grotendeels afhankelijk van gespecialiseerde instellingen, incidentele initiatieven, welwillende filmfestivals en grote kunstmanifestaties. Experimentele filmers en videomakers als de zigeuners van de beeldende kunst.

Voor de leden van de Filmliga – opgericht in 1927 – behoorde de (avant-garde)film tot de beeldende kunst. Sterker nog: alle films die niet aan de esthetische principes van schrijver en filmtheoreticus Menno ter Braak en zijn geestverwanten voldeden, werden niet eens als film erkend. De Filmliga miskende doodleuk de eerste 25 jaar van de, toen nog zwijgende, filmkunst en ook alles wat er later aan **mainstream** films, vooral uit Hollywood, in de bioscoop te zien was.

Feitelijk waren veel experimentele filmmakers uit die tijd, waaronder Hans Richter, Oskar Fischinger en Marcel Duchamp, oorspronkelijk ook beeldend kunstenaar. Gefascineerd en uitgedaagd door de technische mogelijkheden van het fonkelnieuwe medium experimenteerden ze er onbevangen op los. **Symphonie Diagonale** uit 1921 van de Zweed Viking Eggeling is een van de eerste abstracte films. Uit tinfoelie knipte Eggeling geometrische vormen die hij vervolgens op celluloid vastlegde, waarna hij de filmbeelden achter elkaar monteerde. Berucht is ook het zonder camera tot stand gekomen filmwerkje **Retour à raison** (1923) van Man Ray. Hij strooide eerst spijkers op een filmstrook en belichtte daarna de strook.

Gelijkgestemde filmmakers en kunstenaars in vooral Duitsland en Frankrijk vormden een exclusieve filmstroming die in het interbellum floreerde onder de noemer avant-garde. Nederlandse avant-gardisten van het eerste uur waren Willem Bon en Joris Ivens. Hun ideaal was een nieuwe filmkunst die niet lineair of verhalend was en waaraan iedere symbolische betekenis ontbrak. Men richtte zich puur op de oorspronkelijkheid van het beeld, dat vaak opgebouwd was uit geometrische figuren, talloze kleurschakeringen en tegendraadse ritmes.

Voor de vertoning van dit soort films had de Filmliga de beschikking over een klein bioscoopje, het nog steeds bestaande De Uitkijk, waar een paar jaar lang de avant-gardefilm in Nederland haar (enige) hoogtepunt beleefde. De imposante, uit nationale en internationale films bestaande Uitkijk-collectie kwam eind jaren veertig

onder beheer van het Filmmuseum en geldt als een van de grootste en meest veelzijdige collecties ter wereld. Het Filmmuseum vertoont de films nog slechts sporadisch, met als laatste belangrijke wapenfeit (in 1997) het programma 'De Europese avant-gardefilm tot 1940'.

Kunstenaar én filmmaker Het genre raakte na de Tweede Wereldoorlog een tijdlang uit beeld, totdat in de jaren zestig weer vergelijkbare initiatieven opkwamen, die sindsdien veelal onder de noemer 'experimentele films' gerangschikt worden. In het dit jaar verschenen boekwerk **mm²** schetst kunsthistoricus Nelly Voorhuis hoe het genre met name via festivals als het Brusselse **Exprmntl** nieuw leven werd ingeblazen. Het festival vormde volgens Voorhuis het middelpunt van 'kritische debatten over de selectie van films en de esthetische uitgangspunten'. Het bood tevens een kader waarbinnen de films vertoond konden worden.

Net als in de jaren twintig en dertig raakten ook nu weer beeldend kunstenaars geïnteresseerd in film als beeldende kunst. In Nederland waren het onder andere Bas Jan Ader, Ger van Elk en Jan Dibbets van wie korte, experimentele films vertoond werden binnen musea, galleries en tentoonstellingen. Het was ook in deze periode dat Nederlandse musea – waaronder het Museum Boijmans Van Beuningen, het Groninger Museum, het Stedelijk Museum en het Van Abbemuseum – voor het eerst serieus begonnen met het opnemen van films in hun vaste collecties.

De genoemde kunstenaar-filmmakers stonden volgens Voorhuis nauwelijks in contact met experimentele filmregisseurs. Het ontbrak in Nederland volgens haar ook aan kunstenaars als Andy Warhol die beide kunst disciplines met elkaar verbonden. Het was wel de periode dat er alternatieve kunstruimtes ontstonden en een tot op heden doorwerkende festivalcultuur opkwam op het gebied van kunst, film en gemengde media. De meerderheid van de Nederlandse filmmakers en -critici had echter weinig interesse voor de experimentele film. Hun aandacht en voorkeur ging uit naar arthouse films en politieke films.

Het Stedelijk Museum betoonde zich het meest vooruitstrevend, zowel op het gebied van de videokunst als – zij het in beduidend mindere mate – de experimentele film. De films die men in die periode aankocht, waren gemaakt door beeldend kunstenaars als Nauman en Dibbets. De filmactiviteiten die het Stedelijk in de jaren zestig ontplooiden, zijn mede toe te schrijven aan het feit dat het Filmmuseum er gehuisvest was. Tot 1974, toen het Filmmuseum naar het huidige pand in het Vondelpark verhuisde, was het Stedelijk op filmgebied vrijwel net zo actief als het Centre Pompidou in Parijs en het MoMa in New York.

De jaren tachtig betekenen de definitieve doorbraak van video, al blijft film volgens Voorhuis niet achter. Een belangrijk initiatief was het AVÉ-festival in Arnhem, tussen 1985 en 1995 een ontmoetingsplaats voor film- en videomakers uit heel Europa. Sinds midden jaren negentig is De Balie in Amsterdam de stuwende kracht achter tal van initiatieven en festivals voor experimentele film- en videoma-

De meerderheid van de Nederlandse filmmakers en -critici had in de jaren zestig weinig interesse voor de experimentele film

kers, maar ook het International Film Festival Rotterdam ontpopte zich als een belangrijk podium voor het brede gebied van de film-, video- en mediakunst.

Voorhuis signaleert in haar artikel een groot manco: 'Nederland kent geen instituut dat structureel de traditie van experimentele- en kunstenaarsfilms bewaakt.' Tot de taken van zo'n instituut rekent zij het opbouwen van een collectie, het conserveren en distribueren van films en het programmeren van klassieke en hedendaagse films. Taken die sinds enige tijd voor een deel worden opgepikt door De Filmbank, tevens samensteller van het recent verschenen **mm**², een boek over de experimentele film in Nederland vanaf 1960.

Video als kunst De samenstellers van het vorig jaar door Montevideo uitgebrachte boek **De magnetische tijd** zijn trots op de positie en erkenning die hun medium in dertig jaar tijd bereikt heeft: 'Video is tegenwoordig een vanzelfsprekend onderdeel van de beeldende kunst', schrijven Jeroen Boomgaard en Bart Rutten in hun inleiding. Een niet te verwaarlozen minpuntje, zo beamen ze, is dat nog niet elk museum van eigentijdse kunst erop ingesteld is. Video is wel 'toonaangevend aanwezig' op grote tentoonstellingen en manifestaties, waaronder de Biënnale, maar – prestigieuze musea als het Centre Pompidou in Parijs en het MoMa in New York uitgezonderd – niet representatief aanwezig in de collecties of beleidsplannen van een doorsnee museum.

De erkenning van video door de beeldende-kunstelite verliep met horten en stoten. Bij de introductie, begin jaren zeventig, had men moeite het nieuwe medium te plaatsen, zowel letterlijk als figuurlijk. Video wilde eigenlijk ook geen (beeldende) kunst zijn. Het moest het revolutionaire voorbeeld zijn van een democratisch, anti-elitair medium. Video: een kunst voor iedereen, zo luidde toen het motto. Ook het aloude ideaal om de scheiding tussen kunst en werkelijkheid op te heffen leek technisch opeens realiseerbaar. Met een elan en overtuigingskracht pioniers eigen rammelden de videokunstenaars in de jaren zeventig aan de poorten van de gevestigde orde.

Vooralsnog was er in de Nederlandse museumwereld niet veel animo voor videokunst. Naast instellingen als het Lijnbaancentrum in Rotterdam, galerie Agora in Maastricht en Mickery in Amsterdam, was het Van Abbemuseum in Eindhoven lange tijd het enige museum in Nederland waar ruimte en aandacht was voor de opbloeiende videokunst. Het Stedelijk Museum in Amsterdam kwam pas in 1984 met een grote expositie rond video: **Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image**. Deze tentoonstelling bood een overzicht van onder meer diverse installaties, met werk van Dara Birnbaum, Nam June Paik en Lydia Schouten. Langzaam drong het tot de kunstwereld door dat video artistieke potenties had, niet alleen op een (beeld)scherm, maar zeker ook als onderdeel van een installatie.

Een belangrijke invloed op de groeiende erkenning van video als kunst is toe te schrijven aan de oprichting, begin jaren tachtig, van instellingen als Montevideo en Time Based Arts, die later zouden samengaan in Montevideo/Time Based Arts, het

huidige Nederlands Instituut voor Mediakunst. Dit in Amsterdam gevestigde instituut verzorgt tentoonstellingen en draagt zorg voor de distributie, conservering en het onderzoek op het gebied van video, installaties en nieuwe media. Het in 1982 voor het eerst gehouden World Wide Video Festival droeg eveneens wezenlijk bij aan de erkenning en bekendheid van het medium.

Toen videokunst midden jaren tachtig eenmaal was opgenomen in het museale circuit, vervlogen – zoals dat zo vaak gaat – de idealen van voorheen, totdat eind jaren negentig menig kunstcriticus zich vertwijfeld afvroeg waarom video toch zo'n saai en voorspelbaar medium was geworden.

Beelden zonder lens Het is een oud ideaal van experimentele filmmakers om filmbeelden te creëren zonder camera of lens. Een van de voorlopers op dit gebied is de Hongaarse kunstenaar Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), een van de oprichters van Bauhaus en constructivist van het eerste uur. Hij experimenteerde in de jaren twintig met fotografie, film en belichting. Publicaties van zijn hand als **Malerei, Fotografie, Film** (1925) en **Vision in motion** (1947), behoren tot de standaardwerken op dit gebied.

Zijn werk en ideeën waren prominent aanwezig binnen het programma 'Joost Rekveld presenteert 4D' dat dit najaar plaatsvond in het Filmmuseum. Het door Rekveld – zelf experimenteel filmmaker – samengestelde programma bevatte, naast films en lezingen, een expositie van wisselende installaties van kunstenaars/filmmakers. Moholy-Nagy's eigen film **Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau** nam een prominente plaats in binnen het filmprogramma. Maar met name binnen de expositie – een noviteit voor het Filmmuseum – deed de geest van Moholy-Nagy zich gelden. Zijn vermaarde kinetische sculptuur **Licht-Raum-Modulator**, waarvan het Van Abbemuseum een replica bezit, vormt in ieder geval een belangrijke inspiratiebron voor Rekveld zelf. Zijn installatie **Een huis met vier dimensies** is een beeldend essay van door elkaar gemonteerde fragmenten uit wetenschappelijke en industriële films en een ode aan het gedachtegoed van Moholy-Nagy.

De veertien compilatieprogramma's uit de 4D-expositie bevatten onder meer korte wetenschappelijke films uit het archief van het Filmmuseum die nooit als experimentele films bedoeld zijn. Volgens Rekveld hebben ze een bijzondere cinematografische waarde, die weinig te maken heeft met de stijl van doorsnee speelfilms of documentaires.

Rekveld zelf geniet een reputatie als maker van ingenieuze apparaten waarin film direct belicht wordt, zonder dat er een lens aan te pas komt. Hij laat het licht uiteenrafelen en direct op de emulsielaag van de film inwerken. Het resultaat zijn slierten licht, waarin soms kleurpatronen opdoemen, meestal sterk geometrisch gestructureerd, zoals in **#11, Marey <-> Moiré** (1999), Rekvelds bekroonde film die het Filmmuseum onlangs verwierf.

Arnold Hoogerwerfs installatie **Lightroom** beheerste bij de opening op 10 september de neoklassieke Franse zaal van het Filmmuseum. In de compleet verduisterde ruimte registreerde een infraroodcamera de bewegingen van de bezoeker en bracht die over op een aantal lichtbronnen, waardoor telkens een nieuwe lichtstructuur ontstond. De bezoeker zelf als maker van (licht)beelden: het is weliswaar een eerder beproefd museaal concept, maar het was nog niet eerder te

beleven binnen de muren van het Filmmuseum, dat hiermee zijn museale functie verder exploreert.

Film is geen video Film en video zijn media die dicht bij elkaar liggen. Ze gebruiken een vergelijkbaar instrumentarium (camera, geluid, montage, kadrering) en er is sprake van overlappende, esthetische mogelijkheden en dimensies.

Vertegenwoordigers van en kunstenaars binnen beide media zijn soms echter uitgesproken in het benadrukken van de verschillen.

De redactie van **mm²** (2004) stelt in haar voorwoord: 'Nog steeds heeft film een contrastomvang waar geen videosysteem aan kan tippen. Ook is de kleurdefinitie van zelfs traditionele amateurfilm formaten verfijnder dan van de nieuwste digitale videosystemen'.

In het boek **De magische tijd** (2003) citeert Hinke Kappert een aantal publicaties uit de jaren zeventig van het duo Hein Reedijk en Gijs van Tuyl. Beiden zijn op grond van de formele en technische eigenschappen van mening dat video niet moet worden gekoppeld aan film: '(...)In tegenstelling tot film is video vrijwel direct afspeelbaar en in die zin sneller. Film moet eerst worden ontwikkeld, waarna van het negatief een positief wordt gemaakt.' Met betrekking tot het verschil in presentatie van film en video stellen ze: 'Een groot beeld in een donkere ruimte situeert het kijken totaal anders dan een klein beeld in een halflichte kamer.'

Diverse kunst- en filmfestivals programmeren de laatste jaren desalniettemin de verschillende audiovisuele media – experimentele film, videokunst, installaties en mediakunst – door en naast elkaar. Zoals bijvoorbeeld op het Impakt-festival in Utrecht en binnen het Exploding Cinema-onderdeel van International Film Festival Rotterdam. Dit vooral om de mogelijkheden van wisselwerking en wederzijdse beïnvloeding te benadrukken.

François Stienen is freelance filmjournalist, essayist en tekstschrijver.

De conservator als regisseur

Het museum op zoek naar nieuwe presentatievormen

De grote **blockbuster**-exposities lijken hun langste tijd te hebben gehad. Musea zoeken andere wegen in hun concurrentieslag met winkels en pretparken om de vrije tijd van het publiek. Maar is het museum wel in staat om die strijd aan te gaan? Een pleidooi voor herbezinning op de tentoonstelling als presentatievorm.

In de afgelopen decennia hebben musea gigantische veranderingen ondergaan. Collectiebeheer, management en publieksbereik zijn geprofessionaliseerd dankzij projecten als het Deltaplan voor de kunsten, de introductie en professionalisering van de museumjaarkaart, de oprichting van een hbo voor museummedewerkers en in het kielzog daarvan de toename van speciaal voor deze markt ontwikkelde managementcursussen. De kaartenbakken lijken voorgoed in de computer verdwenen, depots zijn heringericht, objecten opnieuw bekeken en beschreven. En pr en marketing hebben een niet meer weg te denken plaats gekregen. Het museum is klaar voor de eenentwintigste eeuw! Vol vertrouwen zien de musea, goed uitgerust, de toekomst tegemoet.

Maar toch is soms een gevoel van onbehagen niet te onderdrukken. Afgezien van de nog niet afgesloten discussie over verzamelbeleid – welke keuzes moeten musea maken en waarom – lijkt iets anders nog niet op orde: de presentatie van al dat moois en prachtigs. De vraag blijft hoe een zo groot mogelijk publiek te bereiken en tegelijk een – in alle opzichten – zo verantwoord mogelijke presentatie te bieden.

'Historische artefacten krijgen een betekenis al naar gelang de context waarin ze worden gepresenteerd', zo begint Cas Smithuijsen zijn voorwoord bij een onderzoek naar de presentatie van geschiedenis in musea.¹ Jawel, en dat geldt voor vrijwel elk – niet als autonoom kunstwerk bedoeld – voorwerp. En de zoektocht naar de juiste 'formulering' van die context zorgt voor voorlopig oneindig lijkende mogelijkheden van een presentatie. De sobere, klassieke opstelling met voorwerpen voorzien van een bijschrift heeft inmiddels geduchte concurrentie. Sommige musea zoeken de oplossing in presentaties voorzien van de nieuwste technologische snufjes. En andere gaan nog een stap verder: een vrijwel virtuele presentatie met veel technologie: een **event**, waarbij de context verworden is tot tentoonstelling. Nadeel is dat daarbij vaak het object ver te zoeken is.

Hoe kunnen musea een zo groot mogelijk publiek bereiken en tegelijk een zo verantwoord mogelijke presentatie bieden?