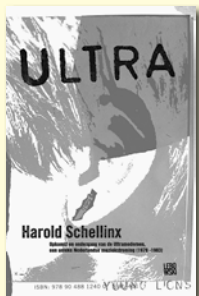


Boekbespreking

Punk en ultra in perspectief. 'Anti als levenshouding'

Jan van der Plas



Leonor Jonker – *No future, punk in Nederland 1977-2012* – Amsterdam: Lebowski Publishers, 2012 – ISBN 9789048811212 – Prijs € 19,90

Harold Schellinx – *Ultra. Opkomst en ondergang van de Ultramodernen, een unieke Nederlandse muziekstroming (1978-1983)* – Amsterdam: Lebowski Publishers, 2012 – ISBN 9789048812400 – Prijs € 19,90

Anti-alles waren ze. De punks en postpunks die vanaf 1977 een aantal jaren in groten getale de podia in de open jongerencentra beklommen. Inmiddels zijn ze de vijftig gepasseerd en zijn ze hun wilde hanken kammien allang kwijt. Hoog tijd om de balans op te maken. Historica Leonor Jonker deed dat voor de punk, ervaringsdeskundige Harold Schellinx voor de daaruit voortgekomen Ultrabeweging. Beiden betogen dat hun object uniek was en van grote betekenis voor de Nederlandse kunst en cultuur. Maar is dat wel zo?

Begin januari 1977 toerden The Sex Pistols voor het eerst door Nederland. Kranten en tijdschriften hadden uitgebreid bericht over het fenomeen, en via de importplatenwinkel sijpelden de eerste exemplaren van de single *Anarchy In The U.K.* naar de kenners. Toch bleef de belangstelling ver achter bij de verwachtingen. Programmeur Rik Zaal van Paradiso, die de punkers alvast voor twee avonden had geboekt, bleef de eerste avond met een kater zitten. Slechts driehonderd nieuwsgierigen kwamen opdagen voor het nieuwe fenomeen dat samen met Johnny Thunders & The Heartbreakers en The Vibrators stond geprogrammeerd. De tweede avond bracht 700 man op de been en redde zijn gezicht. Maar het was duidelijk: punk beleefde in Nederland een koude start. In de maanden daarna waaide de opwinding toch over en toen op 8 september 1977 The Strangers in de hoofdstedelijke poptempel stonden, was de zaal vol en oogde het publiek punk met veel leer, ritsen en een enkele veiligheidsspeld.

Ooggetuigen vertellen graag over die eerste punkconcerten. Hoe de ingedutte popscene, gewend aan het stoned onderuit liggend

luisteren naar concerten, letterlijk op de been kwam en ging dansen en springen. Zelf kan ik beamen dat het enerverend was om mee te maken. Maar maakt dat punk ook tot het belangrijkste muziekgenre van de laatste veertig jaar?

Tegencultuur

Over punk in Nederland zijn eerder boeken verschenen. Leonor Jonker, geboren in 1987 en dus niet gekleurd door toevallige eigen ervaringen, is met *No Future* echter de eerste die het genre en de Nederlandse beleving ervan in een historisch kader plaatst. 'Achteraf gezien past punk naadloos in de lijn van ontwikkelingen in de moderne beeldende kunst. De antimuziek, antivormgeving en antimode van de punkexplosie van 1976/1977, herinnerde aan de anti-kunst van Dada.'

Voor de Nederlanders paste punk in het rijtje nozemrellen, Provo en de Damslapers. 'De tegencultuur van de jaren zestig vormde het referentiekader waarbinnen punk begrepen werd.' De open jongerencentra die zich uit de Provadya's hadden ontwikkeld waren dan ook de eerste plekken waar punk zich manifesteerde. Zo kon het gebeuren dat The Sex Pistols een van hun schaarse Nederlandse optredens deden in OJC Het Mafcentrum in het Limburgse plattelandsdorp Maasbree.

Maar voor alles was punk een muziekgenre. Een reactie op de gestileerde rock die het midden van de jaren zeventig domineerde. Gemodelleerd naar de garagerock die in de VS was ontstaan en die op haar beurt weer was geïnspireerd door de Britse beat die vanaf 1964 de wereld veroverde. Drie-akkoordenliedjes met sloganachtige teksten, gespeeld door een gitaarband met de versterkers op tien. Terwijl de elpees van The Eagles,

Steely Dan, Yes en Genesis als warme broodjes over de toonbank gingen, was garagerock een sluimerende, maar wel degelijk aanwezige tegenstroom. Het genreoverzicht *Nuggets*, in 1972 samengesteld door Lenny Kaye van de Patti Smith Group, deed het goed in de importplatenzaken die in die jaren in elke stad verschenen. Langs die weg vonden ook de platen van Iggy & The Stooges, de Modern Lovers, de New York Dolls en Dr. Feelgood in Nederland enige weerklank. Zoveel zelfs dat in Hazerswoude (Ivy Green), Enschede (Suzannes) en Eindhoven (Flyin' Spiderz) jongens ook zoiets begonnen. Richting kreeg het pas toen in de zomer van 1976 de debuutplaat van The Ramones overwaaide en bladen als *OOOR* er een naam aan gaven: punk.

In Engeland was punk de logische volgende stap voor de jongere broertjes en zusjes van de Woodstock-generatie. Die hadden eerst gereageerd op de ecologische soberheid van de hippies met een hang naar glamour en extravaganza. Na T. Rex, The Sweet en Slade volgden als vanzelf The Sex Pistols, The Stranglers en The Clash. Veel modebewuster dan hun Amerikaanse collega's en, opgejut door Pistols-manager Malcolm McLaren, altijd goed voor een relletje dat de kranten haalde. In het Verenigd Koninkrijk was punk een rage en zorgde het voor een aardverschuiving.

Anders dan Leonor Jonker en Harold Schellinx suggereren, was dat in Nederland niet zo. De aanwijsbare invloed was hier zelfs gering. Waar de punk-klassiekers in Engeland grote hits werden, haalden ze hier niet eens de tipparade. En geen enkel nummer heeft een plek gevonden in ons collectieve muzikale geheugen,

de *Top 2000*. De nieuwe wind in de popmuziek werd in Nederland aangeblazen door de light-variant die new wave heette en die destijds door de hardline punkers als 'commercieel' werd verketterd. De korte popliedjes, virtuoos geschreven en gespeeld en met een lichtneurotische ondertoon van Blondie, Talking Heads, Television, Elvis Costello, Ian Dury, Nick Lowe en XTC vonden wel in veel bredere kring weerklank. Net als hun Nederlandse tegenhangers Herman Brood, Gruppo Sportivo, The Nits en The Tapes. Punk was de tegencultuur die in dogmatiek en richtingenstrijd vastliep, new wave de gestileerde vorm die popmuziek een frissere klank en uiterlijk gaf.

Onderkoelde postpunk

Waar de rocksterren van de jaren zeventig onbereikbare halfgoden waren, predikte de punk kleinschaligheid. 'Als je iets wilde doen, dan deed je het gewoon. Wachten was er niet bij. *Do-it-yourself* was geen nieuwe uitvinding, maar punk maakte van amateurisme voor het eerst een pluspunt, een cultus', aldus Jonker. Vanuit dat idee organiseerde Harold Schellinx samen met kunstenaar Rob Scholte en platenbaas Wally van Middendorp in het seizoen '80-'81 concerten van beginnende bands in het Amsterdamse jongeren-centrum Oktopus.

Ultra stond voor ultramodern, de muziek was te vatten onder de noemer experimentele postpunk. Van Middendorps band de Minny Pops zette met de lp *Drastic Measures*, *Drastic Movement* de toon voor dit als typisch Hollands te boek staande subgenre met elementaire probeersels op de synthesizer en drumcomputer, gelardeerd met vervormde gitaren, hoekige baslijnen en monotone vocalen. Onderkoeld gebracht met

Jan van der Plas

is redacteur bij *OOOR* en auteur van onder andere *50 Jaar Nederpop*

het gezicht in de plooi en een strak pak om de schouders. In de hoofdstad trokken Mecano en Soviet Sex de aandacht. Elders in het land waren Mekanik Kommandoh (Nijmegen) en Nasmak (Eindhoven) geestverwanten. Rond Ultra ontstond het muziekblad *Vinyl*, met Schellinx als redacteur, dat begin jaren tachtig de belangrijkste bron van informatie was over postpunk-groepen als Joy Division, Wire, Siouxsie and The Banshees en Cabaret Voltaire.

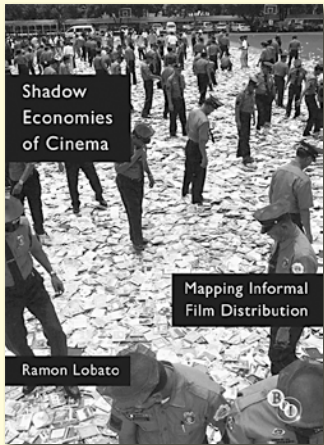
Waar Leonor Jonker een heldere verklarende biografie van de nederpunk schrijft, doet Schellinx schetsmatig van binnenuit verslag van de Ultrabeweging. Herinneringen, anekdotes en gesprekken achteraf nemen je mee terug naar de vroege jaren tachtig. Ze laten zien hoe de aanvankelijke strengheid plaatsmaakte voor pragmatisme en een belangrijke stap betekende in de ontwikkelingsgang van Van Middendorp (directeur bij PIAS, Sony Music en Roadrunner), Rob Scholte, Mathilde Santing, Gerard Walhof (VPRO), Joost Niemöller, Theo van Rock (producer van onder andere de Rollins Band) en vele anderen die vanuit die scene een belangrijke rol in het Nederlandse culturele leven zijn gaan vervullen.

Dat is meteen ook een belangrijk verschil tussen Ultra en de punk-scene. Hoewel een tijdlang nadrukkelijk in beeld, heeft die geen blijvende cultuurdragers opgeleverd. Daarin is het contrast met Engeland groot. Als je de boeken van Jonker en Schellinx houdt naast Jon Savages klassieke punkgeschiedenis *England's Dreaming* moet de conclusie dan ook zijn: Nederland is nooit echt punk geweest.

Boekbespreking

Het belang van informele film distributie

Peter Bosma



Ramon Lobato – *Shadow Economics of Cinema: Mapping Informal Film Distribution* – London: BFI/Palgrave MacMillan, 2012 – ISBN 9781844574117 – Prijs: € 22,99

De Australische mediawetenschapper Ramon Lobato is een onderzoeker die zijn publicaties genereus beschikbaar stelt op zijn persoonlijke website.¹ Hiermee sluit hij zich aan bij de groeiende praktijk van *open source accessibility* in de academische wereld. Bovendien leent zijn onderwerp van onderzoek zich bij uitstek voor een verspreiding buiten de gevestigde kanalen om, want hij richt zich op een inventarisatie en analyse van de mondiale informele distributie van films.

Dit is een onbekend gebied binnen de bestaande onderzoeksprogramma's van media- en filmstudies. Zijn boek is dan ook expliciet een aanvulling op en milde polemiek met zijn vakgenoten, zoals Cones (2002), Acland (2003) en Iordanova (2008). Lobato geeft met zijn boek een samenvatting en herbewerking van de resultaten uit zijn promotieonderzoek (2009) en de bevindingen die hij eerder in verspreid gepubliceerde artikelen met ons gedeeld heeft.

Toegang tot filmcultuur

Lobato pleit ervoor de informele film distributie op de onderzoeksagenda te zetten. Dat doet hij ten eerste vanwege de grote omvang van deze filmhandel buiten de institutionele kanalen van overheden en grote internationale corporaties. De exacte omzet is moeilijk te meten, want het is een vorm van handel die per definitie niet gedocumenteerd wordt en moeilijk te traceren is. Zelfs de meest elementaire kengetallen van deze schaduw economie zijn niet beschikbaar.

Als tweede argument hanteert Lobato de grote culturele impact van de informele distributie. Een basisvraag binnen filmstudies is gericht op de toegang tot filmcultuur: welke films kunnen worden

bekeken door welk publiek, met welke gevolgen? Bij het formuleren van een antwoord op deze vraagstelling kun je de informele film distributie niet negeren. Een groot aantal filmconsumenten immers kijkt intensief films, maar bezoekt nooit een filmtheater of filmfestival.

Voor een deel wordt dit kijkgedrag door de gevestigde orde benoemd als illegaal, want dan gaat het om de circulatie van onbetaalde kopieën. In het hoofdstuk 'Six Faces of Piracy' schetst Lobato een meer genuanceerd beeld van dit verschijnsel. Je kunt het zien als diefstal, maar ook als innovatief ondernemerschap en cocreatie, als verhoging van de toegankelijkheid en vrijheid van uitwisseling van gedachtegoed, of als verzet tegen de macht van de grote media-concerns.

Ongrijpbaar fenomeen

De informele film distributie is een vorm van handel die versplinterd en geografisch verspreid is. Lobato onderbouwt zijn pleidooi voor nadere analyse hiervan met talloze voorbeelden en enkele uitgewerkte casestudies, zoals de Braziliaanse distributie van *Tropa de Elite* (2007). De illegale dvd-versies van deze speelfilm waren zelfs al voor de officiële première verkrijgbaar, wat echter het succes van de bioscoopuitbreng niet in de weg stond, of zelfs bevorderde. Lobato schrijft ook een genuanceerd verslag van zijn waarnemingen van de handel in illegale dvd's op de markt in Tepito, een wijk in Mexico-Stad.

Informele distributie kan nauw verweven zijn met een filmproductie die ook informeel is, zoals in Nigeria, waar de stroom van goedkoop gemaakte videofilms de bijnaam 'Nollywood' verwierv. Dit is een volledig op zichzelf staand circuit,

dat slechts hoogst zelden aandacht krijgt buiten de landsgrenzen (bijvoorbeeld tijdens het International Film Festival Rotterdam 2004).

Ook in de westerse wereld bestaat informele filmproductie, in de vorm van genrefilms die volgens vaste formules in serie gemaakt worden en bekendstaan als het domein van *straight to video*. Lobato signaleert opgewekt dat bij deze films voorspelbaarheid en middelmatigheid als positieve eigenschappen gelden. Het is een schaduwconomie en een subcultuur die volgens hem toch het beste onderzocht kan worden als een centraal onderdeel van de mondiale filmcultuur.

Filmwetenschappers richten zich tot nog toe vooral op de gecanoniseerde films en analyseren tekststructuren, vertelstrategieën en persoonlijke stijl. Ook het bestaande onderzoek van de filmhandel beperkt zich nog voornamelijk tot de (historische) economische achtergrond van dit corpus van films. Het landschap van de filmcanon is gaandeweg wel meer divers geworden, met aandacht voor talloze subculturen en nichemarkten, maar het betoog is steeds gericht op ontdekking van al dan niet verborgen kwaliteit en culturele waarde. Lobato signaleert dat de informele film distributie moeilijk grijpbaar is vanuit dit perspectief. Hij pleit voor een horizonverbreding van het theoretisch kader richting het onderzoeksveld van onder andere sociale geografie, *urban studies*, media-antropologie en culturele economie.

Aan de slag

Internet is de voornaamste doorgangsluis geworden voor de circulatie van films. In het slothoofdstuk brengt Lobato op een heldere

manier de verschillende vormen van deze digitale handel en communicatie in kaart. De online-film distributie is nog een grijze zone gevuld met *linking sites*, *video hosting sites* en *cyberlockers*. Met dit inspirerende slotakkoord van het boek zitten we midden in de actualiteit: als we willen, kunnen we meer zijn dan louter een passieve ooggetuige en ons een positie van gericht en onderlegd observator en commentator verwerven. De ambitieuze lezer kan meteen aan de slag, want het boek eindigt met een degelijke en helder geordende onderzoeksgids, met aanbevolen bronnen van vakliteratuur (tips over waar te zoeken) en leestrajecten voor wetenschappelijke publicaties (aanwijzingen waar te beginnen).

Literatuur

- Acland, Ch. R. (2003) *Screen Traffic: Movies, Multiplexes and Global Culture*. Durham: Duke UP.
- Cones, J.W. (2002) *The Feature Film Distribution Deal: A Critical Analysis of the Single Most Important Film Industry Agreement and How the Motion Picture Industry Operates*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois UP.
- Iordanova, D. (2008) *Budding Channels of Peripheral Cinema: The Long Tail of Global Film Circulation*. San Francisco: Blurb.

Noot

- 1 De persoonlijke webpagina van Ramon Lobato, met een link naar zijn publicaties: <http://cci.edu.au/profile/ramon-lobato>

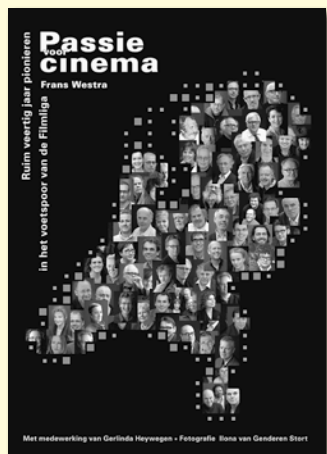
Peter Bosma

is cinematheekprogrammeur bij LantarenVenster (Rotterdam) en freelance docent, onderzoeker en publicist op het vlak van cultuurmanagement en filmstudies

Boekbespreking

Het alternatieve filmcircuit in kaart

Dorothee Verdaasdonk



Frans Westra – *Passie voor cinema. Ruim veertig jaar pionieren in het voetspoor van de Filmliga* – International Theater & Film books, 2012 – ISBN 9789064037719 – Prijs: € 19,75

De Filmliga werd in 1927 in Amsterdam opgezet als protest tegen de commerciële, puur op amusement gerichte programmering in de bioscooptheaters en om de censuur vanuit de Bioscoopwet te omzeilen. Reeds in hetzelfde jaar werd zij een landelijke vereniging met op het laatst tien afdelingen. Toch werd de liga al in 1931 opgeheven – omdat de programmering in de gewone bioscooptheaters veranderde, maar ook omdat er nieuwe bioscooptheaters met een 'filmliga-programmering' werden opgericht.

Deze publicatie is een verzameling van meer dan zeventig interviews met personen die vanaf de jaren zestig bezig zijn geweest om nieuwe vertoningsplekken voor films in Nederland te realiseren met een zo breed mogelijk aanbod uit de gehele wereld. Deze vertoningsplekken waren in eerste instantie voornamelijk bedoeld als alternatief en/of complementair voor het 'gewone' bioscooptheater. Maar gaandeweg ontstond er een tweede circuit. Dit functioneert nog steeds en heeft de keuze van de filmbezoeker sterk verruimd. Er wordt in de publicatie niet echt een scheiding gemaakt tussen commerciële bioscopen en niet-commerciële art-houses, filmtheaters of filmhuizen. Uitgangspunt is de vraag of de ideeën die aan de wieg van de Filmliga stonden, in de betreffende plekken zijn gerealiseerd.

'Betere' film

In het boek wordt als afbakening van het type films gekozen voor de vage term 'betere' films, maar Westra meent dat deze term voldoende herkenning biedt van het type film dat in de door hem gekozen vertoningsplekken wordt geprogrammeerd. Doel van de publicatie is een soort staalkaart en aanzet voor het in

beeld brengen van de historie van de diverse initiatieven en van ontwikkelingen in de plaatsen die aan de orde komen. In de epiloog roept Westra de filmwereld en wetenschappers op om verdere gegevens te verzamelen en de informatie uit te diepen teneinde een gedetailleerder zicht te krijgen op het 'tweede' filmcircuit in Nederland. Vooral het maken, bewaren en ontsluiten van een archief voor de verschillende instellingen wordt aanbevolen.

Naast de gesprekken bevat het boek vier korte portretten van de pioniers op dit gebied: Huub Bals, Pieter Goedings, Cor Koppies en Piet Meerburg. De interviews en portretten zijn gekoppeld aan de historie van de alternatieve filmvoorzieningen in 33 plaatsen in Nederland. Alleen bij Wageningen en Ede ontbreken historische achtergronden. Vaak wordt in het historische gedeelte aandacht geschonken aan alternatieve of bijzondere vertoningen van vóór de Tweede Wereldoorlog, met name het uitvoeren van Filmliga-activiteiten. Dat Wageningen en Enschede ook een afdeling van de Filmliga hadden, wordt echter niet vermeld. (Heijis 1983, 14)

In de bijlage 'Feiten en cijfers' wordt een zeer beknopt overzicht gegeven van de ontwikkeling van de genoemde vertoningsplekken wat betreft accommodaties, zalen en bezoekers in verschillende jaren. Verder zijn de vermelde gebruikte bronnen voornamelijk tijdschriftartikelen. Het overgrote deel van de interviews heeft Westra zelf gedaan. Een aantal interviews heeft Gerlinda Heywegen afgenomen, waaronder het interview met Westra zelf. Of en in hoeverre zij betrokken is geweest bij het verzamelen en schrijven van de historische stukken wordt niet vermeld.

Moeizame start

De lezer krijgt een beeld van een vaak moeizame start van de alternatieve filmvertoning in gehuurde of gekraakte zalen in de jaren zestig, opgezet door de gebruikers (jongeren) zelf. Filmvertoningen werden vaak afgewisseld met andere culturele activiteiten – vooral alternatieve muziek, maar ook protestbijeenkomsten zoals die van Provo. Dit geldt gelijk al voor de eerste beschreven historie van Provadja te Alkmaar, een muziekinitiatief dat ook andere culturele activiteiten, waaronder film, organiseerde. De Cineclub in Leiden, met linkse politieke signatuur, was een van de initiatieven die tot het gesubsidieerde filmhuis leidden.

Gaandeweg maakten deze organisaties plaats voor vertoningsplekken die ofwel commercieel konden worden verzilverd, zoals in Tilburg waar de Filmliga-erfenis wordt voortgezet door Cinecitta, ofwel met subsidies werden opgezet, zoals het eerste Nederlandse filmhuis in Utrecht, ingericht door de gemeente in het culturele centrum 't Hoogt in 1972. In de jaren negentig konden zulke accommodaties uitgroeien tot prestige-projecten van een gemeente, zoals Cinemariëburg/Lux in Nijmegen.

Op dit moment, indien de overheid (mede) betrokken is bij de totstandkoming, gaat het vooral om het bouwen van zogenaamde cultuurclusters, bijvoorbeeld op het terrein van de Verkadefabriek in Den Bosch; andere clusters zijn gepland in Arnhem (de Rijnboog) en Deventer (Hegius Film & Theater). Ook blijven er kleinschalige initiatieven ontstaan van enthousiaste amateurs/vrijwilligers, zoals de beschrijving van de situatie in Wassenaar laat zien, met incidentele vertoningen in de bibliotheek.

Ondergesneeuwde passie

Deze geschiedenis van de alternatieve filmvertoning loopt uiteraard parallel met die van de maatschappelijke en culturele sectoren, waarbij de filmvertoning kon profiteren van de verworvenheden van de verzorgingsstaat met meer aandacht van de overheden voor de bekostiging van de culturele sector alsmede interesse van het publiek voor nieuwe culturele vrijetijdsbesteding.

Hoewel Westra probeert om ook commerciële initiatieven bij de beschrijvingen te betrekken, gebeurt dit slechts mondjesmaat. De nadruk ligt daarbij op de situatie in Amsterdam (drie gesubsidieerde en vijf niet-gesubsidieerde vertoningsplaatsen) en Utrecht (één gesubsidieerde en twee niet-gesubsidieerde vertoningsplaatsen). Het door Westra genoemde aantal van rond de 130 voor de 'gewone' (commerciële) en de hier bedoelde vertoningsplekken is onjuist. (Heijs 1983, 7) De Nederlandse Vereniging van Bioscoopexploitanten (NVB) noemt 142 'gewone' en 97 niet-commerciële vertoningsplekken in 2010. Het is niet aan te nemen dat Westra alle 40 commerciële bioscooptheaters met een onafhankelijke programmering bij het tweede filmcircuit telt.

Misschien dat het aan de grote hoeveelheid interviews ligt, maar de passie voor cinema, een belangrijke beweegreden voor de interviews, raakt menigmaal ondergesneeuwd door de beschrijving van de carrièreontwikkeling van de personen die in verschillende functies – soms ook per toeval – programmeur dan wel coördinator van een vertoningsplek werden. Welke achtergrond en passie er zijn voor film, wat de persoon aan het publiek wil overbrengen, hoe

Dorothee Verdaasdonk

is onafhankelijk onderzoeker en journalist in de audiovisuele sector

iemand aan de films komt en welke argumenten iemands keuze bepalen, wie zijn voorbeelden zijn, wat iemand anders doet en waarom dat wel/niet lukt – het zijn vragen die maar zelden worden beantwoord.

Michèle Creemers van Cinecenter geeft wel duidelijkheid over haar koers en hoe zij deze waarmaakt in haar programmering. Ook Leendert de Jong van Filmhuis Den Haag geeft inzicht in zijn afwegingen voor een bijzondere programmering vooral gericht tegen de commercialisering. De concurrentie/complementariteit tussen de filmvertoningsplekken in Utrecht stelt alleen Jos Stelling (Springhaver en Louis Hartlooper Complex) aan de orde, terwijl het interview met Henk Camping van 't Hoogt hierop niet ingaat. Mogelijk dat het verschil in motivatie van de personen ook te maken heeft met achtergrond en leeftijd. Jongere personen hebben vaak een management- of communicatieachtergrond terwijl mensen van het eerste uur uit de sociaal-maatschappelijke of culturele hoek afkomstig zijn en niet zelden jarenlang als vrijwilliger bij vertoningsplekken hebben gewerkt.

Het boek is uiteindelijk vooral een beschrijving van het niet-commerciële vertoningscircuit in Nederland. Dat de ontwikkeling daarvan sterk gekoppeld is aan die van de distributie en de mogelijkheden van de vertoningsplekken om zelf films te importeren, komt te beperkt aan de orde. De pioniers Bals, Goedings, Koppies en Meerburg werkten altijd of in eerste instantie commercieel en hadden niet zonder reden een eigen distributiebedrijf.

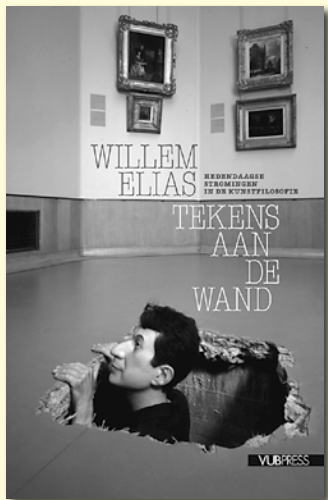
Literatuur

Heijs, J. (inl.) (1983) *Filmliga 1927-1931*. Nijmegen: SUN.

Boekbespreking

Wel flirten, niet trouwen

Pieter Hoexum



Willem Elias – *Tekens aan de wand: hedendaagse stromingen in de kunsttheorie* (herz. en uitgebr. ed.) – Brussel: VUBpress, 2011 – ISBN 9789054879329 – Prijs: € 25,00

Meteen bij het verschijnen, in 1993, van *Tekens aan de wand* heb ik het boek aangeschaft. Een boek over het verband tussen hedendaagse (naoorlogse) filosofie en kunst, leek mij, komend van de kunstacademie en net begonnen met een studie filosofie, onmisbaar. Het bleek inderdaad, als overzicht van 'Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie', zoals de ondertitel luidt, heel handig: in vijf delen behandelt Elias de belangrijkste theorieën over (moderne) kunst. Minpunten bleek het ook te hebben, hoewel die niet inhoudelijk waren maar meer 'technisch' van aard. Het boek bleek voor een groot deel te bestaan uit lange, onvertaalde citaten uit de behandelde literatuur. Het heen en weer schakelen tussen Nederlands (Vlaams), Frans, Duits en Engels bleek een enorm struikelblok. Onhandiger nog was het ontbreken van een register. Via de inhoudsopgave en vooral de (vele) eindnoten en verwijzingen waren veel auteurs wel terug te vinden, maar echt handig is dat niet. Het opzoeken van kunstenaars bleek helemaal ondoenlijk. En dat is toch wel jammer voor een boek dat ook een handboek wil zijn.

Onlangs verscheen een herziene uitgave van het boek. Daarin vermeldt de auteur, terecht, vol trots dat het boek in de oorspronkelijke editie maar liefst twee keer herdrukt is en dat er nu, bijna twintig jaar later, nog behoefte bleek aan een nieuwe, herziene editie. Ik was blij te lezen dat de herziening onder andere bestond uit het verminderen van het aantal citaten en dat ze door de nieuwe vormgeving sowieso veel 'leesbaarder' zijn geworden (dat wil zeggen dat je ze eenvoudiger over kunt slaan!). Wel jammer dat ook in de nieuwe editie nog steeds een index ontbreekt. Ik was bijvoorbeeld meteen nieuwsgierig naar Etienne

Souriau. Elias noemt hem in de vorige *Boekman* (91), in een bespreking van René Boomkens' boek *Erfenissen van de Verlichting: Basisboek cultuurfilosofie*, een vakgebied waar Elias zich als estheticus thuis voelt maar waarvan hij het betreurt dat het zelden voor vol wordt aangezien: 'Esthetica bengelt steevast aan de staart. Wie kent Etienne Souriau? Wie kent Sartre niet?' Slechts na flink speuren kon ik in het boek van Elias, via de voetnoten iets vinden over Souriau.

De genoemde boeken van Boomkens en Elias zijn trouwens redelijk goed vergelijkbaar, het zijn beide 'inleidingen', 'overzichten', 'basisboeken', of hoe je het ook noemen wilt, op het gebied van cultuur en filosofie. Boomkens geeft een breed overzicht van hoe er gedacht en geschreven is over cultuur, van hoog tot laag, en hij behandelt een langere periode, grofweg vanaf midden 19de eeuw (in elk geval de periode na de Franse Revolutie); Elias' boek is meer toegespitst op filosofie van de (hoge) kunst en behandelt de periode na 1945. Verschil is ook dat Boomkens' boek wat luchtiger blijft, levendiger en met veel aandacht voor populaire cultuur, het is als het ware geschreven met op de achtergrond de radio aan, terwijl Elias wat deftiger schrijft, alsof hij bij het schrijven witte handschoenen draagt.

Het mooiste aan het boek van Boomkens vond ik overigens dat de theoretici die meestal zijdelings aan de orde komen en in de schaduw blijven, bij hem in het volle daglicht staan, auteurs zoals Bachelard, Benjamin en Simmel. Bij Elias is het meer de bekende parade van grote namen, zoals Wittgenstein, Heidegger en Sartre. Dit is geen kritiek trouwens, want er is natuurlijk niets mis met een goed, deftig

Pieter Hoexum

is filosoof en publicist

boek vol grote namen. Beide boeken vullen elkaar eigenlijk heel mooi aan.

Misschien wel het belangrijkste van de herziene editie van *Tekens aan de wand* mag natuurlijk niet onvermeld blijven: Elias heeft een heel nieuw hoofdstuk, een 'naschrift' toegevoegd. Daarin schrijft hij over de rol van het postmodernisme in het debat over kunst, met name over het concept avant-garde: het zogenaamde vooruitlopen van kunstenaars op hun vakgebied heeft inmiddels een lange en respectabele geschiedenis... maar is het inmiddels niet onmogelijk en ongeloofwaardig geworden? Elias meent van niet.

Verf

Net als de vorige editie bevat de herziene uitgave van *Tekens aan de wand* geen illustraties. Dat lijkt misschien vreemd voor een boek dat voor de helft over beeldende kunst gaat, maar het is juist consequent. Tenminste, hopelijk betekent het niet dat er geen budget was voor illustraties, maar dat Elias de beeldende kunst werkelijk serieus neemt en het eenvoudig niet wil doen met reproducties. Het gebeurt veel te veel dat kunstwerken 'bestudeerd' worden aan de hand van reproducties. Dat kan niet en mag niet. Elias heeft het over 'de zintuigelijke feesten van de schilderkunst', en die doe je geen recht door ze te reproduceren. Het lijkt het er echter vaak op dat het juist de filosofen zijn die beeldende kunstwerken bestuderen en overdenken aan de hand van reproducties – ze richten zich te veel op de ideeën en te weinig op de verf.

Dat doet bijvoorbeeld Heidegger, als hij in zijn tekst *Der Ursprung des Kunstwerkes* het schilderij *Een paar schoenen* (1885) van Van Gogh ter sprake brengt. Elias nu bekritiseert Heideggers benadering terecht als

te 'verstandelijk': 'Het schilderij interesseert hem enkel als middel', namelijk om een filosofisch punt te maken. Eigenlijk droomt Heidegger een beetje weg bij de aanblik van een reproductie van het schilderij van een paar oude, afgedragen schoenen: hij mijmert wat over de genoegens van het landelijke leven. Heidegger beschouwt het schilderij te veel als plaatje en ziet daardoor over het hoofd dat 'Van Gogh de kwaliteiten van verf toont vanuit een picturaal verlangen'.

Het knappe van Elias' benadering is wel dat hij het niet bij deze terechtwijzing laat, want uiteindelijk heeft hij veel waardering voor Heideggers filosofie van de kunst. Heidegger hecht namelijk grote waarde aan 'nabijheid' en 'vertrouwdheid', en onderbouwt dat filosofisch. Elias schrijft: 'Toegang tot het kunstobject vooronderstelt de nabijheid, de vertrouwdheid ermee. In die zin is de kunstfilosofie van Heidegger fundamenteel voor de relatie toeschouwer en kunstwerk.' En dat staat weer niet op zichzelf, want nu kan Elias iets onthullen over de functie en de waarde van kunst: 'Het spoor vinden op het pad van de hedendaagse kunst, betekent zoveel als vertrouwd zijn met een zo rijk mogelijke waaier van het menselijk zijn.'

Eeuwige verloofden

'Kunst en filosofie moeten elkaar vinden', schrijft Elias in het 'Besluit van *Tekens aan de wand*. Ik ben daar in de loop van de jaren eerlijk gezegd steeds meer aan gaan twifelen en dit boek heeft die twijfel bepaald niet weggenomen. Het is waar dat kunst en filosofie veel met elkaar flirten en elkaar steeds maar het hof maken, maar het levert stevast ongelukkige en, erger nog, onvruchtbare huwelijken op. Kunstenaars laten te pas en te

onpas namen als Wittgenstein en Nietzsche vallen (en Spinoza niet te vergeten!), om zo een gebrek aan inhoud en kundigheid (materiaal-beheersing) te verdoezelen. Filosofen op hun beurt maken graag goede sier met het noemen van actuele kunstwerken en kunstenaars, om zodoende te demonstreren dat ze toch echt van deze tijd zijn en niet helemaal wereldvreemd.

Aan de andere kant, hoewel het 'trouwen', het echte samenkomen van kunst en filosofie, geen goed plan is, hoeft dat niet te betekenen dat ze niet met elkaar moeten flirten. Uit dit boek blijkt ook weer dat dat een spanning op kan leveren die om te snijden maar ook om te smullen is. Ze kunnen misschien maar het beste eeuwige verloofden blijven.

Boekbespreking Cultuurbeleid in oorlogstijd

Arnold Witte



Benien van Berkel – *Dr. Tobie Goedewaagen (1895-1980). Een leven lang nationaal-socialist* – Proefschrift Universiteit van Amsterdam, 2012. Een handelseditie verschijnt in 2013 bij De Bezige Bij.

Tobie Goedewaagen (1895-1980), het onderwerp waarop Benien van Berkel eerder dit jaar promoveerde, is bijgezet in de annalen van de Tweede Wereldoorlog als een Nederlander die zich volledig in dienst stelde van het Duitse bezettingsbestuur. Hoe hij daartoe kwam, wordt meestal verklaard vanuit rancune, namelijk zijn afwijzing als hoogleraar Filosofie aan de Universiteit Utrecht in 1932. Als gevolg hiervan wendde hij zich af van de wetenschap en richtte hij zich op de nationaalsocialistische politiek. Na de inval van de Duitsers spande hij zich eerst in voor de gelijkenschakeling van de journalistiek, kort daarop werd hij persleider van de NSB. Dit resulteerde in zijn benoeming als secretaris-generaal (SG) van het in 1940 opgerichte Departement Volksvoorlichting en Kunsten (DVK) – een afsplitsing van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. In die hoedanigheid zette Goedewaagen zich tot 1943 in voor de implementatie van Groot-Duitse concepten in het Nederlandse culturele veld, de arisering van de kunstwereld, en daarmee de uitsluiting van joden.

In de literatuur wordt meestal gesteld dat de plannen van Goedewaagen voor culturele gelijkenschakeling, onder andere via de Kultuurkamer, op niets uitliepen, en dat dit de breuk na 1945 met het voorgaande beleid illustreert. (Mulder 1978) Van Berkel ziet dit als een incorrecte weergave van de geschiedenis; zij benadrukt de continuïteit en meent dat Goedewaagen tijdens de oorlog de basis legde voor het cultuurbeleid van de Nederlandse overheid na 1945. (Kammer 2012) Daarmee ruimt ze een prominente rol in voor Goedewaagen in het Nederlandse cultuurbeleid en wordt het belangrijke thema van cultuurbeleid

tussen 1940 en 1945 aangesneden, dat in overzichtswerken vaak genegeerd is. (Pots 2002, 247 en Smolenaars 2002, 53)

In het kielzog daarvan wordt de hoofdpersoon van deze biografie ook gerehabiliteerd, niet zozeer op het vlak van zijn collaboratie, maar wel in de zin dat zijn bedoelingen voor de kunstwereld gezien worden als een authentieke uiting van zorg voor de kunst – hetgeen weer verklaard wordt vanuit zijn jeugdige activiteiten als dichter en contacten met kunstenaars als Adriaan Roland Holst.

Geen opportunist

Van Berkels boek is daarmee een biografie van een 'foute' Nederlander die in de ogen van de schrijver niet 'slecht' was. De ondertitel 'een leven lang nationaal-socialist' onderstreept dat: Goedewaagens optreden in het bezette Nederland wordt gezien als een uitvloeisel van zijn politiek-ideologische bekering in 1933 tot het nationaalsocialisme, en daarmee als een gevolg van zijn filosofische ontwikkeling.

Van Berkel besteedt ruimschoots aandacht aan de overstap die Goedewaagen maakte in de jaren dertig van een (neo-) Kantiaanse oriëntatie, via Nietzsche, naar een Hegeliaanse benadering. Tegelijkertijd adopteerde hij een activistische opvatting over filosofie in de politiek. Van Berkel volgt hiermee in grote lijnen een eind jaren veertig geschreven autobiografie, *Hoe ik nationaal-socialist werd en was*. De rode draad in deze bron is dat hij geen opportunist was, maar handelde uit volle overtuiging.

Een kwestie die bij Van Berkel onbesproken blijft, is in hoeverre de context waarin Goedewaagen dit stuk schreef – na de oorlog, opgesloten in Scheveningen en op verzoek van Lou de Jong – richting

en inhoud van deze autobiografie bepaalde; hij kon er namelijk zijn publieke imago mee beïnvloeden. Consistent is deze bron daarom niet; dit komt bijvoorbeeld aan de orde in de manier waarop hij zijn inzet bij DVK beschrijft. Enerzijds poseert Goedewaagen als nationaal-socialist uit overtuiging en als politiek filosoof, anderzijds stelde hij over zijn periode als SG: 'Het politieke gedeelte had mijn belangstelling in hoge mate, maar niet mijn hart.'

Daarmee blijft de vraag in de lucht hangen of we Goedewaagen moeten geloven, en wat de lezer dan wel moet denken over de achtergronden van zijn bedoelingen met het DVK.

Invloed op cultuurbeleid

Voor Goedewaagens invloed op het cultuurbeleid zijn de twee hoofdstukken uit het proefschrift over de periode 1940-1943 van belang. Goedewaagen werd op 28 november 1940 benoemd tot SG van het DVK, en bleef dat tot 28 januari 1943, toen hij na een machtsstrijd tussen Mussert en Seyss-Inquart eervol ontslagen werd. Het hoofdstuk met de titel 'De secretaris-generaal' behandelt de anderhalf jaar dat hij als eindverantwoordelijke van het cultuurbeleid van het bezette Nederland functioneerde. Een belangrijke taak was het organiseren van de Kultuurkamer, die in de vorm van een gildestructuur het toezicht van de overheid op de kunstenaars moest regelen.

Het hoofdstuk met de eufemistische titel 'De cultuurminnaar' draait om de twee maatregelen ten aanzien van de cultuur die door Goedewaagen werden geïntroduceerd. Kern van dit betoog is de sterke toename van het budget voor de kunst tijdens de oorlog, zeker in vergelijking met de budgetten van

voor 1940. Gesuggereerd wordt dat Goedewaagen dit deed vanuit een authentieke interesse in kunst en kunstenaars en vanuit de overtuiging dat daarmee de 'volkseigen' cultuur geholpen zou worden. Dit werd echter gecompliceerd door de weerstand vanuit kunstenaarskringen en door de haperende organisatie van het sterk gepolitiiseerde DVK en de relaties met enerzijds de NSB, en anderzijds verschillende Duitse functionarissen.

Hier conflicteert de indeling van de hoofdstukken met de problematiek omdat het beleid inhoudelijk verregaand werd beïnvloed door de omstandigheden. Bovendien suggereert het dat het uiteindelijk niet Goedewaagens schuld was dat zijn mooie plannen hun einddoel niet haalden. Ook wordt het departement als een statisch model beschreven en blijft de interne en externe dynamiek van het DVK onduidelijk. Ten slotte leiden de vele biografische details nogal af van de precieze structuren binnen en buiten DVK die de voorwaarden schiepen voor het voortdurend veranderende cultuurbeleid tijdens de oorlog.

Containerbegrip

Kortom, Van Berkels analyse van Goedewaagens cultuurbeleid lijkt onder het biografische perspectief. Het leidt tot een exclusieve focus op de rijksoverheid en het daarin voor 1940 inderdaad grotendeels ontbrekende cultuurbeleid, en suggereert daardoor meer initiatief van Goedewaagens zijde dan daadwerkelijk het geval was. Op gemeentelijke schaal was echter al sinds de jaren twintig beleid ontwikkeld dat door DVK op centraal niveau werd uitgerold. Daarnaast waren er ambtenaren in het vooroorlogse ministerie, zoals Van Poelje en

Reinink, die initiatieven voor meer staatsbemoeienis met de kunsten hadden voorbereid, maar die de politiek had geblokkeerd. (Knippenberg 1993, 287)

Ten slotte wordt 'cultuurbeleid' door Van Berkel als containerbegrip gebruikt zonder verschillende doelen en middelen te onderscheiden. Bij een precieze lezing blijkt dat de meerderheid van Goedewaagens beleidslijnen gericht was op het ondersteunen van kunstenaars. Met andere woorden, DVK ontwikkelde niet zozeer een beleid gericht op de kunsten, maar een sociaal beleid voor kunstenaars.

De vraag is of we daarmee de kern te pakken hebben van het naoorlogse beleid van de Nederlandse overheid ten aanzien van kunst. Dat was namelijk óók beleid ten aanzien van musea en monumenten, dat in het geheel niet onder Goedewaagens competentie viel. Hierin was al veel ondernomen voor 1940, en juist dat deel werd zonder al te veel problemen na 1945 gecontinueerd terwijl het sociale beleid ten aanzien van kunstenaars pas in de jaren vijftig weer opgepakt zou worden.

Uiteindelijk is Van Berkels belangrijkste argument om te stellen dat Goedewaagens beleid na de oorlog werd voortgezet van budgettaire aard; dat 'kunstsubsidies uit de oorlog stammen' is in ieder geval de in de kranten terechtgekomen centrale stelling van dit boek. Van Berkel, of de pers, versimpelen daarmee het instrument van rijkssubsidie tot louter geld. En hoe overtuigd Goedewaagen ook geweest mag zijn van zijn eigen goede intenties in de aanwending van dit geld, we kunnen onze ogen niet sluiten voor de onderliggende morele dilemma's. Bovenal moeten we zijn eigen

Arnold Witte

is universitair docent Cultuurbeleid
aan de Universiteit van Amsterdam

positieve voorstelling van zaken
niet te goedgelovig accepteren als
een correct perspectief op het
Nederlandse cultuurbeleid tijdens
de oorlog.

Literatuur

- Kammer, C. (2012) 'Kunstsubsidies
erfenis nazi-bezetting'. In: *NRC
Handelsblad*, 10 maart.
- Knippenberg, H. en W. van den Ham
(1993) *Een bron van aanhoudende
zorg: 75 jaar ministerie van Onderwijs
[Kunsten] en Wetenschappen, 1918-
1993*. Assen: Van Gorcum.
- Mulder, H.W. (1978) *Kunst in crisis en
bezetting. Een onderzoek naar de
houding van Nederlandse kunstenaars
in de periode 1930-1945*. Proefschrift
Rijksuniversiteit Utrecht.
- Pots, R. (2000) *Cultuur, Koningen en
Democraten. Overheid en Cultuur
in Nederland*. Amsterdam: Boom.
- Smolenaars, M.-L. (2002) *Cultuurbeleid
in Nederland*. Den Haag: SDU.