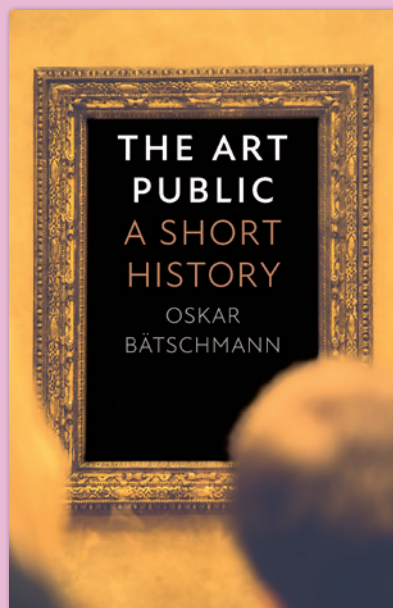


Boeken



Cas Smithuijsen

Bätschmann, O. (2023)

***The art public:
a short history.***

London: Reaktion Books Ltd.

Prijs: € 26,95

Na een reeks kunstenaarsmonografieën richt Oskar Bätschmann, emeritus hoogleraar Universiteit Bern, zijn focus op het kunstpubliek. In zijn jongste boek constateert hij dat de kunstgeschiedenis dat publiek nog moet ontdekken. Natuurlijk, sociale wetenschappers brengen kunstkijkers en -kopers al geruime tijd met cijfers, bezoekpatronen en trends in beeld. Maar zonder concrete afbeeldingen en beschrijvingen van de groep waarvan kunstenaars afhankelijk zijn, blijft het plaatje volgens Bätschmann flets. Wat valt er te zeggen over het doen en laten van bezoekers op kunstveilingen of in musea? Hoe reageren kunstenaars op kritiek van oningewijden? Dergelijke kwesties komen aan bod in een lezenswaardige selectie van historische teksten en illustraties die de auteur rondom het thema publiek bijeen heeft gebracht.

Een mooi voorbeeld van zo'n tekst is het verhaal van Plinius de Oudere (1ste eeuw voor Christus) over de Griekse schilder Apelles. Die verschool zich vier eeuwen vóór Christus achter zijn tentoongestelde werk om toevallige passanten af te luisteren. Buitenstaanders waren vast kritischer op zijn werk dan hijzelf, en daar kon hij zijn voordeel mee doen. Maar een argeloze passant met te véél kritiek kreeg een berisping van de tevoorschijn springende Apelles. Uitgerekend een statisticus, Adolphe Quetelet, ontrolt de rode draad van dit boek. In 1835 zag hij het publiek als een zegen én een vloek. Zeker, kunstenaars trokken profijt van de betalende bezoekers. Maar het publiek kon kunst ook afkeurend of zelfs vijandig

bejegenen – volgens Quetelet betrof dat vrijwel altijd de ongeletterde meute. In 1895 betoogde de massapsycholoog Gustave Le Bon dat massa's behept zijn met een eigen, ongerichte drift, sterker dan de som van individuele wilsbeschikkingen. Schilders uit die tijd, zoals Camille Pissarro of Gustav Doré, beeldden de massa af als een grauwe verzameling anonieme stippen.

Vriend én vijand

Hoe kan publiek zowel vriend als vijand van dezelfde kunst zijn? De belangrijkste verklaring daarvoor is sociaal verschil: klassenverschil, ongelijk verdeelde geletterdheid. Vrijwel altijd zet een kleine maar machtige elite van kerkleiders, aristocraten, welgestelde burgers, kunstgeleerden en gearriveerde kunstenaars de toon in de kunstwereld. Een geprivilegieerde kopgroep die zich in kunstzaken oordeelsbevoegd acht en de lekenbeschouwers die bevoegdheid ontzegt. Gelukkig waren er in hogere kring ook dissidenten: de 17de-eeuwse beeldhouwer Bernini wist dat je bij het publiek moest zijn om de waarde van je kunstwerk te toetsen. Want, zei hij, het publiek houdt zichzelf niet voor de gek en zegt alles recht voor zijn raap. In diezelfde eeuw vond de Franse architectuurhistoricus Fréart de Chambray dat het grote publiek best allerlei opinies over kunst mocht ventileren. Bij gebrek aan educatie bleef het evenwel onvoldoende gekwalificeerd om op grond daarvan steekhoudende oordelen te kunnen vellen.

Het scheiden van bevoegde en onbevoegde oordelaars betekende niet dat de laatsten de toegang tot kunst altijd versperd vonden. Volledige openstelling ging wel gepaard met maatregelen, zoals die van publiekssegregatie: om beurten mochten hoger en lager geplaatsten groepsgewijs naar binnen. Carel van Mander signa-

leerde deze manier van doen aan het begin van de 17de eeuw: twee gescheiden publieksgroepen bekeken om en om het altaarstuk van de gebroeders Van Eyck in Gent. Privé-viewings voor de kunstlievende notabelen – soms dankzij omgekochte bewakers – waren er doorlopend, behalve op christelijke feestdagen. Dan mocht de naar religieuze voorstellingen hunkerende massa gratis naar binnen.

Verlichte 18de-eeuwse Europese filosofen dachten inclusiever over kunstpubliek, mede omdat zij de massa positieve eigenschappen toedichtten: onbevangen, onbevooroordeeld en van nature geïnteresseerd in kunst. Niet zelden ook was haar oordeel raak. In de Verlichting ontstond ook het cultuurpolitieke idee van openbaar toegankelijk kunstbezit; privécollecties zouden in strijd zijn met het universele mensenrecht op kunstgenot – Kautsky en in zijn kielzog Boekman zouden er later op voortborduren. En ook ambitieuze kunstenaars begonnen vanaf het midden van de 19de eeuw genoeg te krijgen van die alles bedillende smaakelite; ze maakten liever werk voor de vrije markt. Schilder Edouard Manet joeg op de gunst van het grote publiek nadat zijn werk door een wijsneuzerige tentoonstellingsjury werd afgewezen. Op haar beurt mocht publieksafhankelijkheid niet doorslaan: broodschilders die hun werk afstemden op de kitschsmaak van een koperspubliek riskeerden cancelling door vakbroeders en musea.

Vanaf het einde van de 18de eeuw brengen musea hier en daar meer publieksvriendelijkheid in hun zalen. In het Louvre wordt de statische beeldengroep Laokoön 's avonds een bloedstollende happening met flakkerende kaarsen en dansende schaduwen; in musea elders worden daar *tableaux vivants* voor opgetuigd. Goethe leert de beschouwer in een essay (1789) een dood beeld in beweging te

brengen: kijk er eerst goed naar en sluit dan je ogen – dan wek je het tot leven! De museale setting komt in het verhaal steeds centraler te staan. Een setting die Bättschmann ook zorgen baart – we zijn dan in de 21ste eeuw aanbeland. Wordt het met die *blockbusters* niet te druk op de zalen? Door de inmiddels onvermijdelijke *crowd control* krijgt iedereen de Mona Lisa maar vijftig seconden te zien.

Aan het eind van het boek zijn de getallen terug: veilingbedragen die de pan uitrijzen, tienduizenden *likes* en *dislikes* die verhandelde schilderijen op YouTube oogsten en 380.000 dollar cryptogeld voor een NFT van een verbrand schilderij van Burnt Banksy. Met het accent op deze uitwassen schetst de auteur een tamelijk sombere toekomst. Maar zijn verzameling beelden en verhalen uit het verleden blijft onverminderd boeien en stemt ook tot optimisme. Ze laat zien dat de beeldende kunstwereld veelzijdig en veerkrachtig is, niet in de laatste plaats dankzij de interactie met alle geledingen en gezindten van het kunstpubliek.

Cas Smithuijsen

was directeur van de Boekmanstichting en doceerde over kunstpubliek aan de Radboud Universiteit

Katia Truijen

Pol, P. en A. Vorstermans (red.) (2023)

Toekomstboek(en): over (kunst)publicaties en uitgeven.

Amsterdam: Valiz, 496 p.

Prijs: € 29,-

Wat is de toekomst van het boek? En wat is specifiek de toekomst van het kunst-, ontwerp-, architectuur- en cultuurkritiekboek? In de vuistdikke publicatie *Toekomstboek(en)* ter gelegenheid van de twintigste verjaardag van uitgeverij Valiz, →

geven 104 schrijvers, ontwerpers, kunstenaars, architecten, onderzoekers, vertalers, uitgevers, boekverkopers en anderen hierop een antwoord. De bijdragen variëren van losse gedachten tot persoonlijke brieven, visuele essays en korte verhalen (al dan niet gegenereerd met ChatGPT). Het boek is vormgegeven door elf vrouwelijke grafisch ontwerpers, elk katern heeft een eigen visuele taal en karakter.

Redacteuren Pia Pol en Astrid Vorstermans openen met een pleidooi voor kunst als noodzakelijke ruimte om de wereld anders te kunnen bekijken en voor te stellen. En voor het (kunst)boek als de uitgelezen plaats voor het samenbrengen, tegenover elkaar stellen, en uitwisselen van ideeën. Boeken worden per definitie gemaakt voor de toekomst, vinden ze. Ze stollen kennis en genereren tegelijkertijd nieuwe ideeën. Al bladerend door het boek krijg je het gevoel een groot diner bij te wonen, georganiseerd door Valiz, met thematische 'gangen' (katernen), waarbij je steeds met andere tafelgenoten in gesprek gaat over hun blik op het boek in de toekomst. Er komen stemmen uit verschillende generaties langs, die elk heel andere mogelijkheden hebben (gehad) om (kunst)boeken uit te geven of om eraan bij te dragen.

Steeds komt er een ander aspect van het (kunst)boek aan de orde, dat in de toekomst al dan niet zal veranderen. Zoals de manier waarop fysieke boeken kunnen reizen, zelfs naar plekken waar mensen dat zelf niet kunnen, zoals uitgever Megan Patty opmerkt over Ai Wei Wei's boek *Human flow* over migratie, dat door vrouwen in de Gazastrook wordt gelezen. Ook de tactiele en belichaamde ervaring van lezen wordt steeds genoemd, en er wordt gespeculeerd over hoe boeken in de toekomst nog veel meer zintuigen zullen aanspreken. Bijvoorbeeld door dansdramaturg Guy Cools, die droomt van boeken met verschillende texturen, die je



kunt lezen, luisteren en bovendien kunt dansen met behulp van bewegingsnotatie. Velen doen een pleidooi voor het voortbestaan van het fysieke boek. Grafisch ontwerper Hans Gremmen hoopt bijvoorbeeld dat we nog lang zullen kunnen grasduinen in boekwinkels, om verrast te worden door boeken waar we eigenlijk niet naar op zoek waren.

Boek-toekomst(en)

Maar de toekomst van het (kunst-)boek wordt niet in de laatste plaats bedreigd door de impact op het klimaat. Voor elke duizend boeken worden maar liefst zes volwassen bomen gekapt en wordt 75.000 liter schoon water gebruikt, lezen we in het essay van schrijver Pieter van Breuckelen. In veel bijdragen worden meer duurzame manieren van publiceren voorgesteld,

zoals door onderzoeker Yasmine Ostendorf-Rodríguez of kunstenaar Lisa Kaiser die boeken van mycelium willen maken. Het digitale boek vormt met zijn vervuulende dataopslag al net zo'n klimaatprobleem. Kunstenaar Simon Pillaud stelt een *low-tech* toekomst van *quantum reading* voor, waar we via QR-codes boeken van maximaal 3kb kunnen lezen. Een ander fascinerend toekomstbeeld vinden we in een brief uit 2061 van architect André Günther, waarin we boeken lezen met vuurvlieg-lampen in een landschap van moerassen en met energie-schaarste. Of in het visuele essay van Elisabeth Klement en Pieter Verbeke (kunstboekhandel San Serriffe), waarin we in een overstromde wereld boeken onder water blijven maken en lezen.

Tussen de regels van de geschetste boek-toekomst door, bekommeren de auteurs zich over de grote vraagstukken van deze tijd. Zoals het probleem van eigendom en het uitbuiten van de aarde en haar bewoners. Scherm-moeheid. Het oprukkende water. En hoe ingewikkeld het is om ons überhaupt een toekomst voor te stellen. Daartegenover staat de noodzaak om steeds weer andere toekomst te blijven verbeelden, zoals Kateryna Nosko en Anastasia Leonova van uitgeverij IST in Kyiv laten zien: terwijl publiceren in Oekraïne steeds moeilijker wordt, geeft de lancering van een boek over een toekomstige wederopbouw veel kracht.

Het belang van het boek als sociaal object wordt steeds opnieuw benadrukt. Door boeken te maken ontstaan contexten voor samenkomen en het delen van verschillen, voor hardop lezen en samen luisteren, zo stellen Annelys de Vet en Alice Twemlow. Een mooi voorbeeld is de RATS (Rotterdamse Anarchisten Tegen Supermarkten) bibliotheek: een zolder in Rotterdam-Oost waar de groep na samen te hebben gegeten de zelf-geprinte en vormgegeven boeken leest, die radicale ideeën over gender, ras, en (on)gelijkheid representeren (Ruben Pater). 'Reading is a fucking dedication, don't underestimate it', zegt iemand van de groep. Maar ook de worstelingen die gepaard gaan met het maken en uitgeven van boeken komen aan de orde. Zoals de financiële kwetsbaarheid (Patricia van Ulzen), of het feit dat jonge ontwerpers, makers en uitgevers met een bi-culturele achtergrond in de Nederlandse ontwerp- en uitgeverwereld zijn onder-vertegenwoordigd (Hicham Khalidi).

Niet de technologisch, complexe toekomstvisies of ChatGTP-verhalen – die wellicht snel gedateerd zijn – maar de meer bescheiden, artistieke, experimentele, sociale en ecologische per-

spectieven op lezen en publiceren zullen ons waarschijnlijk ook in de toekomst blijven aanspreken. Over twintig jaar vinden we misschien meer RATS-achtige bibliotheken, met boeken van materialen waarvoor geen data-centers gebouwd hoeven worden en we bomen kunnen laten staan.

Zoals de redacteuren in de introductie schrijven, sluiten goede boeken niks af. Ze genereren nieuwe vragen en roepen op om nog verder voorbij de horizon te kijken. *Toekomstboek(en)* doet precies dat: het maakt nieuwsgierig naar wat Valiz de komende jaren zal uitbrengen, en hoe onze relatie met boeken en het uitgeven ervan zal veranderen. De focus van Valiz op de maatschappelijke betekenis van kunst en ontwerp zal hoe dan ook relevant blijven.

Katja Truijen

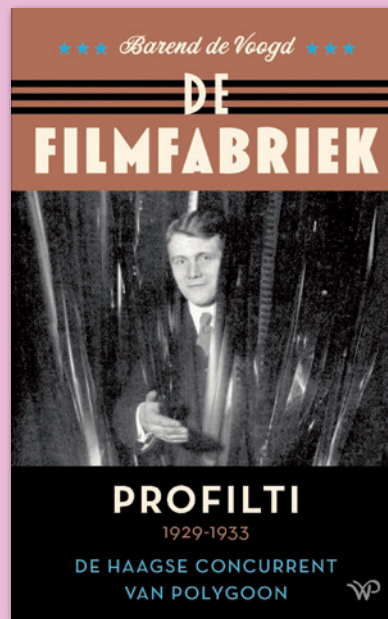
schrijft, cureert, doceert en maakt muziek, onder andere met en bij Loom, //| hoekhuis, Rewire en het Sandberg Instituut

Peter Verstraten

Voogd, B. de (2023)
De filmfabriek: Profilti, 1929-1933: de Haagse concurrent van Polygoon.
 Zutphen: Walburg Pers, 320 p.
 Prijs: € 24,99

In *De filmfabriek* reconstrueert Barend de Voogd, filmjournalist en voormalig hoofdredacteur van het filmgenremagazine *Schokkend nieuws*, op minutieuze wijze de opkomst en ondergang van filmmaatschappij Profilti die in mei 1929 als zelfstandig bedrijf werd opgericht. Profilti ontstond toen de Nederlandse speelfilmproductie behoorlijk was opgedroogd na het einde van filmstudio Hollandia in 1923. Een 'handjevol filmfabrieken' legde zich in die jaren twintig toe op functionele films, zoals Haghe Film met stadsimpressies en educatieve projecten. Profilti, gevestigd aan het Haagse

Bezuidenhout, zou zich specialiseren in bedrijfsfilms, korte animatie en reclamefilms. In een enkel geval leidde dat tot esthetische erkenning. Zo kwam hun *Drakafilm* (1929), gemaakt in opdracht van de Hollandsche Draad- en Kabelfabriek, op het



repertoire van de Nederlandsche Filmiga, een invloedrijk collectief van filmmakers en -liefhebbers die een lans braken voor kunstzinnige cinema.

De Voogd raakte geïnteresseerd in de geschiedenis van Profilti vanwege allerhande geruchten over het kortstondige directeurschap van zijn grootvader Abraham, maar diens carrièreverloop bleek lichtelijk af te wijken van de familieverhalen. Op 29-jarige leeftijd had hij eind 1930 de dagelijkse leiding gekregen. Toen korte tijd later Profilti ging samenwerken met filmfabriek Orion werd hij eerst directeur van de Profilti-tak, daarna algeheel directeur, maar in november 1932 toen Orion 'met stille trom' vertrok, werd hij gedegradeerd tot 'leider van de Verkoop-afdeling'. Over zijn ontslag in maart 1933 noteerde →

oma in een notitieboekje uit 1992 dat haar man was weggezonden 'wegens belediging van de directeur'. Dat had een ongerijmdheid geleken, want Abraham was toch zelf de directeur, maar in de familie was de eerdere demotie nooit aangestipt. De degradatie was het gevolg van een 'kostbare blunder'. Abraham had namens Profilti aan twee verschillende bioscopen in Haarlem exclusieve vertoningsrechten toegezegd. Een van de twee theaters was bereid om van de rechten af te zien, mits Profilti een fikse schadevergoeding zou betalen. In die crisisjaren was dat een stevige aderlating. Door de weinig florissante financiële situatie verkochten de aandeelhouders Profilti in het geheim aan een onbetrouwbare speculant. Toen deze de zaak op zijn beloop liet, nam de grote rivaal Polygoon de kans waar om alle aandelen op te kopen, maar bracht dat onder in een geheime boekhouding. Dankzij deze administratieve truc bleven de bedrijven elkaar beconcurreren, 'voor de bühne'.

De Voogd besteedt uitvoerig aandacht aan het meest bijzondere wapenfeit van Profilti. Ten tijde van de samenwerking met Orion slaagde de filmfabriek erin om Polygoon af te troeven met het eerste geluidsbioscoopjournaal *Nederland in klank en beeld* op 3 juli 1931. Behalve deze voetnoot in de Nederlandse filmgeschiedenis, duidt De Voogd de advertentieoorlog tussen Orion-Profilti en Polygoon en biedt hij uitputtende filmbeschrijvingen. Ook schetst hij portretten van diverse medewerkers en strooit met anekdotes zoals die over het bezoek aan Paleis Het Loo om een mislukte geluidsoptname van een toespraak van prinses Juliana over te doen. Grootste moeilijkheid bij De Voogds onderzoek was dat het bedrijfsarchief van Profilti tijdens de Tweede Wereldoorlog was gebombardeerd. Hij was daardoor aangewezen op filmarchieven, krantenartikelen,

rapporten van de filmkeuring, notulen van aandeelhoudersvergaderingen, rechtbankverslagen – uitmondend in een boek met maar liefst 674 noten.

De filmfabriek is op z'n best op de vierkante millimeter, inzoomend op de beslommeringen bij Profilti. De pagina's waarin De Voogd veel te algemeen de ontwikkelingen tijdens de 'duizelingwekkende jaren' van het interbellum beschrijft, steken daar wat schril bij af. In kort bestek schiet hij van *shellshock* tot beurskrach en van het Verdrag van Versailles tot de Spaanse Griep. Of wat te denken van een vreemd geformuleerde zin als: 'Indien de nieuwe inzichten van Einstein of de kwantummechanica je al niet deden tolleren op je benen, dan deed de charleston dat wel'.

Hoezeer De Voogd ook bronnen heeft proberen te achterhalen, hij kan weinig anders dan af en toe verzuchten dat we iets vanwege ontbrekend bewijs, helaas, nooit zullen weten, of dat hij een getuigenis onbetrouwbaar acht. En ofschoon een man van de feiten, hij ontkomt er niet aan om soms vermoedens te uiten. 'Voorzichtig een oordeel vellend', concludeert De Voogd dat zijn 'ietwat overmoedige' grootvader in al zijn onervarenheid duidelijk fouten had gemaakt, maar zich al met al behoorlijk van zijn taak als manager had gekwetend. De wijze waarop hij ten tijde van de mislukte bedrijfsovername op een zijspoor was gemanoeuvreed, heeft wat van een 'absurde klucht'. Hij begon nog Triotone Film, maar dat was snel een aflopende zaak.

Soms vaart De Voogd op zijn voorstellingsvermogen. Dan stelt hij zich voor hoe zijn grootvader de trappen opliep, de laborant begroette, zijn vrije tijd besteedde of zich in een bepaalde situatie vast niet diplomatiek heeft uitgedrukt. Het is bij dergelijke passages dat je denkt dat *De filmfabriek* ook een ander boek had kunnen zijn dan de gedegen

historische studie die het nu is. Leefden F. Bordewijk, Willem Elsschot of J. Bernlef nog, dan hadden ze met alle informatie vast een vileine roman weten te peuren uit de verwickelingen in de filmbranche van toen, met behalve Abraham, ook illustere figuren als Theo Güsten, animator van de *Pelle op zijn Gazelle*-fiets tekenfilmpjes en Loet C. Barnstijn, de markante filmproducent met zijn Loetafoon-geluidsinstallatie. •

Peter Verstraten

is universitair docent Film- en Literatuurwetenschap aan de Universiteit Leiden en publiceert onder meer over Nederlandse cinema