

**Hans van Driel (red.)***Beeldcultuur*Amsterdam (Boom) 2004, 216 p., € 26,50,  
ISBN 90 8506 0044

Deze bundel borduurt voort op de in 1991 bij de Open Universiteit verschenen inleiding *Filmkunde* en neemt indirect ook de uitgangspunten mee van het in 2002 verschenen boekje *De plaatsjesmaatschappij* (red. F. Gierstberg). Enerzijds motiveert redacteur Hans van Driel zijn boek vanuit de gedachte dat de hedendaagse positie van het medium film in een breder perspectief van visuele media moet worden geplaatst, anderzijds wordt de cliché gerelativeerd dat beelden onze samenleving domineren en 'het woord' zouden wegdrukken. Van een controverse is echter geen sprake, veeleer van een vreedzame co-existentie, van 'een beeldcultuur in een geletterde samenleving' – zoals ook de titel luidt van het eerste hoofdstuk van Van Driel. De *computer-interface* geldt hier als het voorlopige nieuwe convergentiepunt. Van Driel – deskundig op het gebied van de semiotiek – laat zien hoe deze *interface* zich heeft ontwikkeld van een 'symbolisch tekensysteem (letters en woorden) via een iconisch tekensysteem (pictogrammen) naar een communicatief systeem, waarbinnen verschillende tekensystemen convergeren'. Zo vormt de computerinterface in wezen een verkleinde afspiegeling van onze brede mediageschiedenis (p. 20). Essentieel daarin is de overgang naar een digitale cultuur die praktisch alle oude media noopt tot herbezinning en aanpassing of incorporatie.

Hiermee is de kern van de bundel weergegeven, dat wil zeggen: de artikelen gaan – of zouden moeten gaan – over het naast elkaar bestaan van oude en nieuwe visuele media en over mediagebruik in diverse contexten (van archieven tot publieken); beide bezien vanuit zowel theoretische als historische en synchrone perspectieven. Uit deze misschien wat vage formulering van ondergetekende spreekt de moeite die het kost om overeenstemming te ontwaren tussen de diverse bijdragen, met name in het deel dat volgt op de twee inleidende hoofdstukken van Van Driel. De bundel heeft echter genoeg te bieden.

Voor degenen die met belangstelling het TMG-themanummer over *games* hebben gelezen, maar daar een theoretische honger aan hebben overgehouden, is de bijdrage van Joost Raessens interessant. Vertrekkend vanuit een filosofie van de informatie- en communicatietechnologie analyseert hij het specifieke karakter van *games* en de mediacultuur die zich rond dit verschijnsel heeft gevormd. Belangrijk in verband met het centrale thema, is dat Raessens onder meer bekijkt op welke wijze *games* anders dan bij films en televisie een ander type participatiecultuur stimuleren.

In het volgende artikel ligt het accent eveneens op gebruikers van beeldmedia, maar dan vanuit een veel minder of op een andere manier actief gebruikersperspectief, namelijk dat van mediapublieken en filmkijkers. Ook hier ligt het accent op de theorie. De auteurs, Ernest Matthijs en Philippe Meers, geven een heldere introductie op diverse theorieën van publieksonderzoek vanuit zowel de communicatiewetenschappen als filmstudies. Beide worden in een vergelijkend kader geplaatst en van beide worden de knel- of strijdpunten blootgelegd. Dat de afzonderlijke benaderingen ten slotte waardevolle noties kennen, komt in het weinig verrassende slotakkoord tot uiting waar de auteurs pleiten voor een multidisciplinaire benadering.

De volgende twee artikelen volgen een meer historisch en vooral concreter spoor, namelijk dat van de filmgeschiedschrijving (Christel Stalpaert) en dat van de film- en foto-archivering (Ruud Visschedijk en Nico de Klerk). Nadat Stalpaert eerst uiteenzet met welke praktische (bronnen- of archiefvernietiging) en theoretische (ideologische) begrenzingsen de filmhistoricus te maken heeft, gaat zij in op de beperkingen en mogelijkheden van klassieke (chronologisch, teleologisch) en revisionistische filmgeschiedschrijving (bewust selectief), waarbij zij direct refereert aan Michel Hommels bijdrage in het eerdergenoemde *Filmkunde*. Dit onderscheid wordt theoretisch enigszins aangedikt wanneer Stalpaert schrijft dat de nieuwe instabiele 'subjectpositie' van de filmhistoricus zich beweegt 'tussen heden en verleden, en tussen de verschillende regulerende instanties binnen de com-

plexe macht- en kennisstructuren van een samenleving' (p. 96). Van deze korte theoretische beschouwing vinden we weinig terug in haar niettemin bijzonder interessante analyse van de Belgische Eerste Wereldoorlogfilm *COEURS BELGES* waarin zij behalve de inhoud, ook de context en receptie betreft.

Visschedijk en De Klerk beschrijven de 19e en begin 20e eeuwse verzamelpraktijken van films, foto's en ander visueel materiaal en gaan uitgebreid in op de motieven en grootse idealen van verzamelaars als Boleslaw Matuszewski en Albert Kahn. Het ontwikkelen van een universeel archief is uiteraard een idee-fixe, maar de auteurs zouden al blij zijn met archief van de recente Nederlandse geschiedenis. Hoe moeizaam dat te realiseren is blijkt onder meer uit hun casus over de watersnoodramp: al het (audio-)visuele materiaal hierover ligt over diverse archieven verspreid. De weerbarstige praktijk om ook maar een schijn van nationaal-historische archivering te verwezenlijken blijkt uit de Nederlandse foto- en filmcollecties, waarvan de ontwikkelingen en vooral beperkingen uitgebreid aan de orde komen.

Met de laatste twee artikelen verlaat de lezer het historisch domein om weer totaal andere maar even boeiende paden te bewandelen. Peter Bosma poogt vanuit kunstsociologisch perspectief vragen te beantwoorden over de economische en esthetische waardebeoordeling van de (kunstzinnige) beeldcultuur. Hiervoor maakt hij onder meer gebruik van Howard Becker's idee van 'kunstwerelden' (*Art Worlds*, 1982) en van Pierre Bourdieu's veld- en kapitaaltheorie (*La Distinction*, 1979), waarin uiteraard vooral het concept 'cultureel kapitaal' van belang is. Beide benaderingen lenen zich goed voor een inzicht in wat zich achter de schermen van de kunstproductie, distributie en vertoning afspeelt. Beeldcultuur beweegt zich tenslotte tussen de 'belangeloze kunstwereld en (...) een winstbeluste culturele industrie' (p. 142). Hoewel de auteur in de eerste zin van het artikel belooft in te gaan op de kunstzinnige film, televisie, fotografie en digitale media (!), beperkt hij zich in praktisch elke paragraaf tot het medium film. Bovendien is het nog maar de vraag of je wel gebruik zou moeten maken van de aanduiding 'kunstzinnig' als in de

uiteindelijke maar goed geanalyseerde casus de Hollywood blockbuster *THE MATRIX* als uitgangspunt dient.

Wim Staat is ten slotte met zijn beschouwing over de ethiek van beeldcultuur hekkensluiter van deze eclecticische bundel. In feite voegt de auteur een categorie toe aan wat Bosma zo uitvoerig beschreef in zijn bijdrage. Behalve de constructie van waardering en beoordeling op basis van vooral institutionele en economische factoren, spelen ook morele oordelen een rol in de waardering van, wederom, film – (de casus hier is *AMERICAN BEAUTY*). Als uitgangspunt neemt Staat het WRR-rapport *Waarden, normen en de last van het gedrag* (2003), waarin het uitgangspunt is dat media (en vooral televisie) een ‘waardenconstituerende’ invloed uitoefenen. De vraag is echter of televisie nu als waardescheppend of als waardebevestigend moet worden opgevat. Staats bij-

drage is vooral een zoekend en bij vlagen (node-loos) cryptisch geformuleerd betoog waarin hij op basis van een mix van klassiek-filosofische en filmtheoretische noties, tot antwoorden probeert te komen.

Dat dit boek over beeldcultuur gaat is onmiskenbaar, zij het dat de aandacht voor diverse beeldmedia ongelijk is verdeeld. Televisie en fotografie verdienen zeker meer aandacht. Ook de volgorde van de artikelen roept vraagtekens op, evenals de wat gekunstelde motivatie die de eenheid moet garanderen. Deze tekortkomingen worden echter volop goedge maakt door een interessante verscheidenheid aan benaderingen en theoretische perspectieven, waarbij inzichten uit de sociale- en geesteswetenschappen in een gemeenschappelijk kader – beeldcultuur – worden gepresenteerd.

*Bernadette Kester*