

Het museum met de camera's Edwin Carels

Wat moet een museum van hedendaagse kunst met een collectie antieke camera's, optisch speelgoed, filmposters en nog heel wat andere cinematografische parafernalia? In 2003 verwierf het MuHKA het 'hoederecht' over de collectie Robert Vrielynck, een private verzameling die na het overlijden van de eigenaar werd opgekocht door de Vlaamse Gemeenschap. Robert Vrielynck was "de man met de camera", een notaris uit Brugge, die tegelijk jarenlang doceerde aan een filmschool, in de filmcommissie zetelde, een boek schreef over animatiefilm, aan het hoofd stond van het Belgisch Animatiefilm Centrum en het tijdschrift Plateau uitgaf.

Bovendien cultiveerde Robert Vrielynck dus ook nog eens een verzamelreflex voor allerlei objecten die refereren aan de historiek en technologie van het bewegende beeld. Hij verwierf verschillende modellen van de camera obscura, de laterna magica, de 16mm camera, tot en met vroege videoapparatuur. Verder bevinden zich in deze rijke, behoorlijk eclectische collectie ook diverse soorten bioscoopstoeltjes, postzegels met het gezicht van de pionier Joseph Plateau, beursaandelen van filmbedrijven, een pasvorm voor Elizabeth Taylor, en een uit Aziatisch hout gekerfde, manshoge Mickey Mouse-pop.

Vrielynck zelf maakte zijn private hobby een aantal keren publiek in de vorm van een reizende, educatieve tentoonstelling, en eenmalig ook als een groots opgezette, thematische expositie in de hoofdstad (*Achter het Doek*, 1994). Het grootste bereik haalde de collectie toen er een batterij camera's werd uit ontleend om te figureren in de generiek van het door de VRT geproduceerde "Journaal van de eeuw" dat gedurende het hele jaar 1999 fungeerde als uitsmijter bij de dagelijkse nieuwsberichten op televisie. Van de eerste *cinématographe* van de Lumières tot de klassieke tv-studio camera, vormden deze toestellen bij wijze van stille getuigenis een genealogie van een eeuw waarin 'geschiedenis' steeds nadrukkelijker een kwestie van mediatisering is geworden – een verrassend zelfreflexief gebaar van de VRT om er de kijker bij deze gelegenheid tenminste toch systematisch op te attenderen dat er achter elk media-evenement inderdaad een specifieke technologie schuilgaat.

Door deze verzameling aan het MuHKA toe te wijzen, bezorgde de Vlaamse Gemeenschap de collectie Vrielynck voor het eerst een degelijk onderkomen. Maar met het verkassen van een geïmproviseerd depot in een garage naar de geacclimatiseerde ruimtes van een museum, veranderde ook de betekeniswaarde van het geheel. Een private collectie wordt daardoor definitief publiek bezit, en daarenboven doet een grillig, idiosyncratisch amalgaam aan cinematografica tegelijk ook zijn intrede in de wereld van de hedendaagse kunst. De camera die de schilderkunst van alle obligate realisme verloor, en die tegelijk de impact van het artistieke beeld immens vergrootte door er zo vlot reproducties van te maken, wordt nu zelf een museumobject – of het deelt op zijn minst dezelfde wachtkamer, het museumdepot.

Het zou een zwaktebod zijn om de media-archeologische objecten uit de collectie R. Vrielynck als een aparte categorie, een *Fremdkörper* binnen het totale discours van het museum te behandelen. De relatie tussen beeldende kunst en beeldcultuur is even voor de hand liggend als problematisch, zeker nu niet alleen filmmakers en videasten, maar ook allerlei andere types kunstenaars de camera prominent als medium hanteren. Walter Benjamin publiceerde in 1935 met zijn klassieke tekst over "Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid" reeds een kritische lofzang op

zowel de foto- als filmcamera – en vooral dan de impact ervan op onze perceptie, zowel op historisch als op sociaal en zintuiglijk niveau.

De brokante apparaten en artefacten verdienen beter dan opgesloten te worden in een reservaat, als exemplarische instrumenten uit diverse, voorgoed tot de verleden tijd behorende episodes van de beeldcultuur. Eerder dan als reservaat, beschouwt het museum deze verzameling liever als een *reservoir*, een onderzoeksterrein voor zowel researchers als kunstenaars. Het ontlocken van nieuwe interpretaties is precies de ambitie van een in het MuHKA-programma regelmatig terugkerende strategie: kunstenaars worden uitgenodigd om een ‘interventie’ te plegen op de collectie. Zo integreerde de Nederlandse kunstenaar Joost Rekveld voor zijn imposante bijdrage aan de MuHKA-tentoonstelling *The Projection Project* een selectie objecten uit de collectie R. Vrielynck in een ambitieuze installatie en portfolio waarin verder ook de theoretische geschriften van Malevitsj een belangrijke rol spelen.

In de 18^{de} en 19^{de} eeuw hanteerde men als synoniem voor optische apparaten als de kaleidoscoop, thaumatroop, phenakistoscoop en dergelijke soms ook het begrip “philosophical toys”, een meer ambitieuze term voor instrumenten die ons spelenderwijs iets vertellen over natuurkundige en fysiologische wetmatigheden. Educatief speelgoed dus? Niet helemaal. Het begrip herinnert immers aan de tijd dat filosofie, wetenschap en kunst nog geen strikt onderscheiden domeinen waren. De actieve betrokkenheid van de toeschouwer was tot verdwijnen gedoemd eens de optische demonstratieruimtes voor een ruimer publiek toegankelijk werden gemaakt, en de instrumenten niet meer binnen handbereik op hun vanzelfsprekende plek lagen, maar achter glas werden gepresenteerd – hieruit ontstond tenslotte de museale reflex: het bewaren om te tonen.

Dit bewaren-om-te-tonen is natuurlijk ook precies het effect van de foto- en filmcamera: de lens isoleert een onderwerp, en maakt het op een bepaalde manier reproduceerbaar, d.w.z. toonbaar in andere omstandigheden. Maar ook afstandelijk, onwerkelijk. Van de anatomische les in de praktijk naar een anatomische les op het witte doek: de demonstratie wordt een presentatie, de impact van het directe en het eenmalige wordt gemedieerd tot een herhaalbare, deelbare ervaring. Musea zijn net als kijkdozen: het zijn instrumenten die onze blik richten, of op zijn minst de condities scheppen om (in alle veiligheid) een optisch avontuur te beleven. De blitse hedendaagse architectuur van vele recente musea (met name de Gehry-stijl, met zijn *mirage*-effect van spiegelende oppervlakken) is in zekere zin niet meer dan een exteriorisering van datgene waar de vroege, zeventiende-eeuwse *Wunderkammern* reeds voor stonden: het etaleren van een visuele rijkdom die tegelijk diende te imponeren en te stimuleren.

Naast de evidente parallellen tussen (de voorlopers van) de bioscoop en het museum – twee sociale ruimtes waar een ander tijdsregime heerst en waar representaties van de realiteit op sterk gecomprimeerde, geïntensifieerde manier worden gestileerd – zijn er uiteraard ook essentiële verschillen. De interpretatie van het optisch avontuur wordt er telkens op een heel verschillende wijze gestuurd. In de filmzaal of voor de televisie is het de kijker die stil zit, en het bewegend beeld dat op hem afkomt; in de galerieruimte of het museum is het aan de bezoeker om zich van het ene naar het volgende beeld te verplaatsen. In een museum is de solitaire ervaring de norm, de individuele confrontatie met het kunstwerk. Filmkijken, daarentegen, is van meet af aan juist een collectief fenomeen, gericht op de groepservaring. De cinema is tegelijk een techniek/technologie, en de utopie *achter* die techniek/technologie – en net hetzelfde geldt voor musea.

Maar ook utopieën muteren. “Home Cinema” en de recente explosie aan audiovisuele toepassingen van digitale beeldtransmissie (via spelconsoles, mobiele telefonie, digitale televisie en dergelijke meer) heeft een ingrijpend effect op onze beeldconsumptie en kijkpatronen. De elektronische revolutie heeft niet alleen de status van de cinemacultuur ondergraven, maar ook de hele traditie van de camera obscura als kennismodel overhoop gegooid, de cultus van de kritische distantie en het heldere over-zicht in functie van in-zicht. Het zich terugtrekken in donkere kamers leverde niet alleen een fraai bewegend spektakel van binnenvallend licht op, maar creëerde ook een kader waardoor beelden zich lieten ‘vatten’, en een afstand die ook de westerse schilderkunst lange tijd van zijn fundamenten heeft voorzien. Tot de mechanische camera deze rol weer van haar overnam.

Anderzijds is de evolutie van het zeventiende-eeuwse horror vacui van de *Wunderkammer* naar de absolute rust van de witte ruimte (de *white cube*) inmiddels weer omgeslagen naar een veel drukker, levendiger model. Het afgelopen decennium greep nagenoeg elk museum naar het *format* van de “black box”, een donkere ruimte geschikt om te projecteren. Niet de kritische distantie (gelieerd aan het ‘bevrozen’ van beelden), maar de ervaring van een onderdompeling in een constant veranderende beeldenstroom is de camera obscura-kwaliteit waarnaar thans weer wordt teruggegrepen. De afgelopen tien jaar kende het onderzoeksdomein van de “visual studies” een opmerkelijke bloei. Het is precies de opmars van totaal nieuwe beeldregimes die hedendaagse cultuurtheoretici toelaat om de historiek en archeologie van de media opnieuw te interpreteren. Martin Jay (in *Downcast Eyes*) en Jonathan Crary (in *Techniques of the Observer*) hebben bijvoorbeeld omstandig aangetoond dat er in de westerse cultuur vaak meerdere epistemologische paradigma’s over het beeld als kennismodel van de wereld tegelijk in zwang zijn.

De passieve aanwezigheid, bij wijze van interpunctie, van mediatechnologie in een instelling die telkens nieuwe voorstellen probeert te articuleren over zowel hedendaagse kunst als het maatschappelijke momentum, is beslist zinvol. In een museum dat zijn maatschappelijke verantwoordelijkheid niet wil schuwen, is een permanente aandacht nodig voor de effecten van mediatechnologie op (de mise-en-scène van) het maatschappelijk leven, op de constructie van ‘wereldbeelden’ door middel van spektakel en controle. Nu de beeldproductie dermate is gedemocratiseerd dat het niemand nog enige moeite kost om erin te participeren, dient een museum *in medias res* te durven staan – evenwel zonder daarom zijn kritische functie op te offeren. Wat uiteraard totaal iets anders is dan het eigen succes afmeten aan de mediabelangstelling voor de activiteiten die men zelf organiseert. Een correct museum reflecteert actief over de beeldculturele impact van de camera in plaats van zich er passief aan te onderwerpen.

Hoewel de kunst al lang niet meer gelijke tred kan houden met ontwikkelingen op wetenschappelijk en technologisch gebied, blijft het een belangrijke uitdaging om vragen te stellen bij de heersende paradigma’s inzake beeldtechnologie. Enig anachronisme kan daarbij evengoed een noodzaak als een deugd zijn. Zelfs (of juist) mét gedateerde materialen, zoals die uit de collectie R. Vrielynck, kunnen kritische kanttekeningen geformuleerd worden, is een institutionele (auto)kritiek op Brechtiaanse wijze mogelijk: noem het gerust historische camera’s die koppig terugstaren naar de bewakingscamera’s in het museumgebouw.

Dat is ook de reden waarom Dziga Vertovs avant-garde film uit 1929, *Man met de Camera*, nog altijd één van de meest relevante, emblematische films blijft over elke

maatschappij waarin de prominente aanwezigheid van de cameratechnologie tegelijk een even dwingende als emanciperende rol kan spelen.