



Universiteit  
Leiden

The Netherlands

## Een wereld van verschil. Kunstgeschiedenis op de drempel van de 21e eeuw

Zijlmans, C.J.M.

### Citation

Zijlmans, C. J. M. (2001). *Een wereld van verschil. Kunstgeschiedenis op de drempel van de 21e eeuw*. Leiden: Universiteit Leiden. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/5409>

Version: Not Applicable (or Unknown)  
License: [Leiden University Non-exclusive license](#)  
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/5409>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

## **Een wereld van verschil**

Kunstgeschiedenis op de drempel van de 21<sup>ste</sup> eeuw

Rede uitgesproken door

**Kitty Zijlmans**

bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de geschiedenis en theorie van de beeldende kunst van de nieuwste tijd in de Faculteit der Letteren aan de Universiteit Leiden gehouden op vrijdag 6 april 2001.



Halil Altindere, 'My Mother likes Pop Art because Pop Art is colourful', 1999  
(fotowerk in lichtbak 50 x 70 cm).

Mijnheer de rector magnificus, zeer gewaardeerde toehoorders, beste studenten,

De titel van mijn oratie is ‘Een wereld van verschil. Kunstgeschiedenis op de drempel van de 21<sup>ste</sup> eeuw’

VOORAF

Wanneer mensen mij vragen naar het vakgebied waarin ik ben benoemd, dan antwoord ik al naar gelang de vraagsteller ofwel kort met ‘moderne kunst’, of ‘kunstgeschiedenis van de nieuwste tijd’ of met voluit ‘de geschiedenis en theorie van de beeldende kunst van de nieuwste tijd’. Theorie heb ik er zelf aan toegevoegd. In dat woordje zit een wereld van verschil.

Mijn passie betreft de *kunstwetenschap* meer dan de *kunstgeschiedenis*, alweer een eigenzinnigheid, en de theorievorming binnen het vakgebied meer dan de kunstwerken zelf. Waarom zijn theorie en theorievorming zo fascinerend? Het proces van denken over mogelijke benaderingen, duidingen en plaatsingen van kunst, het ontwerpen van strategieën en modellen, het ontwikkelen van gezichtspunten, het aanvullen, bijstellen en veranderen van bestaande kennis door vanuit een nieuwe visie naar het bekende - en van mijn part het onbekende - te kijken, is een vorm van creatieve hersengymnastiek, die te vergelijken is met het scheppingsproces van de kunstenaar of het experiment in het laboratorium. Dat atelier of laboratorium is voor ons de kunstwetenschap, de bouwstoffen het kunsthistorisch paradigma.

De tijdsaanduiding van mijn vakgebied is ‘nieuwste tijd’ en bestrijkt de periode 1800 - heden. 1800 omdat het een mooi afgerond jaartal is, maar het verklaart verder niets. Het is vooral overzichtelijk. ‘Heden’ is zo mogelijk nog wat vager en heeft de onhebbelijkheid dagelijks aan te groeien. Overigens mag ik die dynamiek van het gebied wel: “never a dull moment”.

In zijn oratie wierp mijn voorganger Cor Blok de vraag op of we, nu de nieuwste tijd al weer twee eeuwen oud is, niet alweer aan een Nog Nieuwster Tijd (drie hoofdletters) toe zijn.<sup>1</sup> Dat is mijn stellige mening, zeker nu we écht het derde millennium zijn binnengestapt. De geschiedenis mag zich van die jaartallen die wij haar opleggen weliswaar niets aantrekken, psychologisch verandert er iets wanneer we een nieuwe eeuw, laat staan een nieuw millennium, ingaan. De vorige eeuw lijkt ineens heel overzichtelijk te zijn nu zij is afgelopen, alsof er een grens is bereikt. En eigenlijk is dat ook zo voor ons vakgebied. Ik zal u vertellen waarom.

Er is een grens bereikt aan het vastleggen van grenzen. Ik wil graag drie grenzen ter discussie stellen: de eerste betreft de discipline, de tweede de regio en de derde het object van onderzoek. Deze drie grensoverschrijdingen hangen met elkaar samen en duiden een paradigmaverschuiving aan. Deze heeft te maken met wat ik zie als het ‘commitment’ van de kunsthistorische wetenschap.

Eenzijds heeft die ‘commitment’ betrekking op de wetenschappelijke verant-

woordelijkheid ten opzichte van de 'academie'. Gelukkig delen nog steeds velen met mij het ideaal van de universiteit als vrijplaats voor denken, als plek die kennis en nieuwe ideeën genereert. Als we ergens een taak hebben dan is het ervoor te zorgen dat die wordt behouden. Het is de plicht van de Nederlandse staat fundamenteel onderzoek in alle wetenschapsgebieden - bèta, gamma en alfa - te waarborgen.

Wat wetenschap en kunst met elkaar gemeen hebben is creativiteit. Joseph Beuys noemde dat ons kapitaal. Dat kapitaal moeten we niet oppotten - dan raken we alleen maar geconstipeerd - maar productief maken. Creatieve wetenschap op ons vakgebied uit zich in een permanente nieuwsgierigheid naar de kunstproductie van verleden en heden en in het exploreren van wegen om die te benaderen. Ik denk dan graag aan de woorden van Sigiswald Kuycken, panellid bij het Elisabeth Concours voor viool enkele jaren geleden, die zei: "muziek moet mij brengen op een plaats waar ik niet eerder ben geweest". Dat gaat wat mij betreft ook op voor de wetenschap.

Anderzijds heeft die betrokkenheid te maken met maatschappelijke verantwoordelijkheid: wat rechtvaardigt het vak? Welke rol van betekenis kan de kunstwetenschap in Nederland spelen? Natuurlijk is de kunstgeschiedenis, zoals een collega het zo fraai verwoordde, belangrijk voor het behoud en verdiepen van het culturele geheugen.<sup>2</sup> Maar wij weten dat het geheugen een eigen dynamiek kent en bovendien selectief is.<sup>3</sup> En wat we ons herinneren heeft ook te maken met hetgeen we bewaren. Die bewaardrift is niet neutraal en wat we laten zien ook niet. Wij zien selecties samengesteld uit selecties. Daarom spelen musea zo'n grote rol, niet alleen als bewaarplaatsen van die selecties maar als plaatsen waar kunstwerken en objecten in steeds nieuwe relaties tot elkaar worden gepresenteerd en waar aldus vertogen ontstaan.

Welke visie op ons culturele geheugen, welk kunstbegrip, welke ideologie krijgen wij – bewust en onbewust - mee? Het kunstwerk is weliswaar een historische bron, in een nieuwe constellatie genereert het nieuwe, andere betekenissen. Hamvraag is: hoe gebruiken we dit culturele geheugen? Over wiens culturele geheugen hebben we het? Welke nieuwe samenhangende representaties worden gemaakt?

Ons vak heeft alles te maken met kijken. Wij zien kijken als iets dat vanzelfsprekend is. Lezen moeten we leren, praten ook, kijken gaat vanzelf. Maar zo simpel is dat niet. Kijken moet je leren en kan je trainen. Kijken kan je leren om te zien. Wij zijn bij uitstek de wetenschap van het beeld. Zorgvuldige beeldanalyse leert ons hoe het beeld is opgebouwd en met ons communiceert. Een heel scala van kijkactiviteiten komt om de hoek kijken: kijkgedrag, de blik - ook wel de *gaze*, dat wil zeggen, de gekleurde (veelal mannelijke) blik - het waarnemen, 'surveillance' (dus: toezicht, bewaking), voyeurisme, visueel plezier, visuele macht. Kijken is afhankelijk van de culturele context en is ook niet onschuldig. En dat moeten wij onze studenten bijbrengen. Dit aspect hoort wat mij betreft bij de maatschappelijke verantwoordelijkheid van het vak: bewustwording stimuleren ten aanzien van de complexiteit van een maatschap-

pij, waarin het beeld zo'n belangrijke rol speelt. Onze studenten zijn immers ook ons kapitaal, zij zijn de vormgevers van de toekomst.

#### HOE BEELDEN WERKEN

Het wordt tijd om nu het beeld naar voren te halen. Hoe toon je een beeld (beeld in de zin van het Engelse 'image') op een oratie, zeker binnen een Letterenfaculteit en in een omgeving als het Groot Auditorium? Het tonen impliceert een ritueel – het is immers niet zomaar een willekeurig voorbeeld. Ik heb daarom gekozen voor een bijzondere presentatie.<sup>4</sup> Op de foto van Halil Altindere zien wij een wat oudere Turkse vrouw in kleermakerszit gezeten op een berg kleurrijk gebloemde kussens in een kamer met blauw geschilderde wanden (zie afb.). Het zou een alledaags tafereeltje zijn, als de vrouw niet in een boek over Pop Art zat te kijken! Het is de moeder van de kunstenaar. Zij houdt erg van Pop Art vanwege de kleuren.<sup>5</sup> Vandaar de titel: 'My Mother likes Pop Art because Pop Art is colourful' (1999). Het boek over Pop Art kennen we allemaal: het is de kleurrijke uitgave in de 'big series' van uitgeverij Taschen geschreven door Tilman Osterwold. Op de omslag prijkt Andy Warhols portret van Marilyn Monroe (1964)<sup>6</sup>. Haar sensuele blik en roodgeverfde, half geopende mond staan in sterk contrast met het gezicht van de moeder, net zoals de doorleefde handen schrill afsteken tegen de pop art kleurtjes. Waarom is dit een betekenisvol beeld?

Eerst iets over ons standpunt en de beeldopbouw. Ten opzichte van het beeld zijn wij ietwat geplaatst in kikvorsperspectief. De vrouw zit excentrisch in het vlak. Zij vormt een driehoekig beeldelement. Onze blik wordt gefixeerd door de verticale as die te trekken is vanaf de neus van de moeder via de rug van het boek naar de verticale band op haar rok. Die as leidt onze blik op en neer. Vanuit ons standpunt zien wij eerst Marilyn Monroe, onsterfelijk geworden als icoon van de Pop Art. Het staat ceriseroze in haar gele haar.

Monroe's portret is een vlakke, haast tweedimensionale compositie door de techniek die Andy Warhol in zijn portretten toepaste. Hij hergebruikte reeds bestaand materiaal, in dit geval een krantenfoto van Marilyn Monroe, die hij uitvergroot op doek heeft gezeefdrukt. Daar overheen bracht hij in zeefdruk de verschillende stadia van de kleuren aan. Door dit procédé is de driedimensionaliteit grotendeels uit haar gezicht verdwenen en zien we een compositie van kleurvlakken. Door de kleuren heen schemert nog het raster van de krantenfoto.

Dit beeld van Monroe kennen we in tal van variaties, enkel, dubbel, in reeksen als een vel postzegels, en in een bont scala van kleuren: gele, groene, oranje en knalroze Marilyns. Telkens weer dezelfde kop, maar ook telkens net weer ietsje anders. Hij – de foto – staat ons op het netvlies gebrand. We kennen Monroe eigenlijk vooral via deze Warhol. Alles bij elkaar ziet u een staaltje van verdubbelingen in vlakdruktechnieken. Warhols zeefdruk van een krantenfoto van Marilyn Monroe is in vierkleuren offset afgedrukt op de kaft van het boek. Daarvan is een foto gemaakt waarvan u weer een reproductie ziet.

Wat is nog origineel? Wat is nog hét origineel – toch een belangrijke vraag voor vele kunsthistorici? Het fotowerk van Halil Altindere kent een kleine oplage. Wat ik u laat zien is een reproductie van dat fotowerk, dat ik éénmalig heb laten afdrukken. Het boek over Pop Art is in een enorme oplage gedrukt, maar voor de vrouw is het een origineel, niet als boek over Pop Art maar als stofuitdrukking, als bron van kleur.<sup>7</sup>

Dat boek is cruciaal. “Zonder dat boek is de foto eigenlijk etnografie”, merkte collega en Turkije specialist Erik-Jan Zürcher op bij de opening van de tentoonstelling in het Centrum Beeldende Kunst Leiden. Zonder het boek zouden we een wat oudere Turkse vrouw in kleermakerszit op een stapel bloemrijk gekleurde kussens zien. In lange rok en met hoofddoek, precies zoals we zouden verwachten van een wat oudere Turkse vrouw van het platteland. Dan zou de foto al snel een soort volkenkundige typologie worden: een bepaald type vrouw in kenmerkende kleding en houding van een bepaalde klasse. Dat boek in haar handen maakt dus een wereld van verschil, en wel op meer dan één manier.

#### PARADIGMAVERSCHUIVING

Met het boek over Pop Art wordt de kunstgeschiedenis van de Westerse wereld het beeld binnengevoerd. De foto is op zijn beurt weer onderwerp van kunstwetenschappelijke studie. Aan de hand van Halil Altindere's fotowerk 'My Mother likes Pop Art...' wil ik op drie punten een verschuiving van het kunsthistorisch paradigma schetsen. Dat zijn, zoals eerder opgemerkt, de discipline, de regio en het object van onderzoek. De drie zijn nauw met elkaar verweven en vormen tezamen een nieuwe dynamische structuur van wetenschappelijke relaties.

#### *De discipline*

Fotografie kan zich nog niet zo heel lang verheugen in kunsthistorische aandacht. Hoezeer ze nu ook een *hype* mag zijn – mede vanwege de zich al negentig jaar lang voortslepende vraag naar een fotografisch museum in Nederland<sup>8</sup> – de wetenschappelijke bestudering van de fotografie is als onderdeel van de kunsthistorische wetenschap een vrij recent verschijnsel en wat Nederland betreft een voornamelijk Leidse aangelegenheid. Dat hebben wij te danken aan Henri van de Waal, hoogleraar Kunstgeschiedenis in Leiden van 1946-1972. Hij zag het belang in van de academische bestudering van de fotografie en verwierf in 1953 voor het Leidse Prentenkabinet een verzameling fotografie die in de afgelopen vijftig jaar is uitgegroeid tot een belangwekkende fotocollectie, die uniek is in haar soort.

De collectie als geheel laat eigenlijk drie met elkaar verbonden geschiedenissen zien. Allereerst is de geschiedenis van de Nederlandse fotografie prachtig vertegenwoordigd met werk van zowel professionele als amateur-fotografen. Daarnaast is de verzameling rijk aan voorbeelden van bijzondere procédés vanaf de uitvinding van de fotografie in 1839. En ten derde geeft de collectie fotografica (camera's, lenzen, doka apparatuur en dergelijke) inzicht in de ontwikkeling van de fotografische techniek. Kortom, alle ingrediënten voor een volwaardig fotomuseum / wetenschappelijke

centrum voor fotografie - alleen het eigen gebouw ontbreekt, maar dat is een ander verhaal.

De Leidse collectie illustreert heel fraai de geschiedenis van het zien. Fotografie heeft onze kijk op de wereld danig veranderd. Ik ben nooit in Turkije geweest maar toch zou ik de scène op de foto van Halil Altindere al gauw in de buurt van Turkije plaatsen. Waarom? Ik meen Turkije, iets ‘Turks’ te herkennen omdat ik veel afbeeldingen (bewegend of stilstaand) van Turkije heb gezien. Mijn beeld van Turkije is gebaseerd op die beelden, die beelden zijn mijn werkelijkheid. Of liever gezegd: ik vorm mijn beeld van de werkelijkheid op basis van die beelden – U hoort de dubbelzinnigheid in het gebruik van het woord ‘beeld’. Hier raken we een interessant punt. Vormen wij het beeld naar de werkelijkheid of vormen wij de werkelijkheid naar het beeld? Het gaat mij hier niet om een discussie over werkelijkheid en ontologie, maar om werkelijkheidsbeleving en werkelijkheidsconstructies.

In *Landscape and Memory* uit 1995 betoogt Simon Schama dat landschappen, waarvan we denken dat er geen culturele interventie heeft plaatsgevonden, bij nadere inspectie zelfs het product daarvan blijken te zijn. Hij geeft als voorbeeld Yosemite park in het westen van de Verenigde Staten, dat alom bekend staat vanwege zijn prachtige, ongerepte natuur - ongerept vanwege menselijke afwezigheid. Maar dat wéten we alleen omdat wij er zijn geweest, het in kaart hebben gebracht, er een hek omheen hebben gezet, een parkeerplaats ernaast hebben aangelegd die ongeveer even groot is al het park zelf.<sup>9</sup> Wij vormen het landschap naar onze perceptie en die perceptie heeft te maken met cultuur, conventies en kennis, met geheugen, beelden en beeldvorming. Bij het paradijs denken wij aan beelden. We zouden het kunnen beschrijven, niet omdat we het echt gezien hebben, maar omdat we het ons kunnen voorstellen, visualiseren.<sup>10</sup> We kennen er afbeeldingen van, al eeuwenlang en in vele culturen. En om de cirkelredenering dan af te maken: waarop zijn die representaties gebaseerd?

Deze vraag gaat ook op bij fotografie, omdat ook foto's constructies van werkelijkheid zijn. Zij produceren werkelijkheid. Dat maakt de wetenschappelijke bestudering van het beeld ook zo boeiend: je hebt te maken met de *materialiteit* van het beeld - alle aspecten van materiaal, afmetingen, techniek, procédé; met het *afgebeelde* - compositie, voorstelling, beeldconventies en beeldvernieuwing, en met de processen van *betekenisgeving* van het beeld, dus met de werking van het beeld. Het beeld heeft een maker, een historische ontstaanscontext en door de tijd heen gezien diachrone contextualisering met nieuwe betekenisgevingen en waarderings. De historische dimensie is één aspect van het beeld.

Wat zegt Altindere's foto over tijd? De foto is uit 1999 en toont de moeder van de kunstenaar. Zij is een hedendaagse vrouw die tegelijkertijd naar een lange traditie verwijst van een vrijwel niet veranderend platteland waar de tijd soms stil lijkt te staan. Maar dan is daar weer dat boek. Het boek verscherpt het besef van de gelijktijdigheid van het ongelijktijdige, net zoals de gebruikte fotografische techniek. De foto



zegt iets over kijken en bekeken worden. Hij confronteert ons met de vraag wat het beeld representeert en welke rol het speelt als product van (visuele) cultuur.

De bestudering van het beeld is belangrijk, maar ook het tonen ervan. Ik heb Altindere's foto voor het eerst gezien bij de opening van de tentoonstelling 'Hiç bir yerden' (hetgeen zoveel betekent als 'vanuit het niets') in het Centrum Beeldende Kunst Leiden op 3 december 1999. De tentoonstelling was voorbereid en samengesteld door het CBK Dordrecht en was daar eerst te zien, vervolgens in Leiden en tenslotte in de Artotheek Schiedam. De plek van tonen is van belang. Het werk wordt getoond binnen de context en infrastructuur van de kunstwereld, in een – specifiek Nederlandse – kunstinstituatie als het Centrum Beeldende Kunst. Omdat het CBK tevens kunstuitleen is, is het een laagdrempelige instelling en zien velen de tentoonstellingen die de CBK's organiseren. Dat is ook precies hun functie.

Kunst moet om gezien te kunnen worden, worden getoond, en hoe voor de hand liggend deze opmerking ook mag zijn, wezenlijk is ze wel. Tonen en zien zijn twee activiteiten, en ze zijn wederkerig. 'Hiç bir yerden' toont ons hedendaagse kunst uit Turkije, maar wat ziet het publiek? Wie is het publiek? Bij de opening waren opvallend veel Turkse en opvallend weinig Leidse Leidenaren aanwezig. Dat zegt iets over onze multiculturele samenleving. Wij leven in een soort omgekeerde LAT-relatie met elkaar: 'living together apart', terwijl deze tentoonstelling ons juist nader tot elkaar kon brengen. Dat klinkt misschien wat soft maar veel werken op de tentoonstelling leverden expliciet kritiek – 'zij het speels' aldus het voorwoord in de catalogus – op de eigen cultuur en thematiseren dus precies de beeldvorming die wij over Turken hebben. Gáán kijken en goèd kijken is dus het devies.

Fotografie is voor de kunstgeschiedenis in twee opzichten van wezenlijk belang: in de eerste plaats als artistieke beeldproductie – nieuw medium, nieuwe kunstvorm, in de tweede plaats als reproducerend medium. Wij kennen de wereld in al zijn vormen, van micro tot macro, via plaatjes. Dat 'plaatjes kijken' wordt wel eens denigrerend afgedaan maar we maken er wel allemaal gebruik van. Juist de kunsthistorische wetenschap kan duidelijk maken hoe beelden werken, hoe ze worden ingezet, wat hun 'verborgen verleiders' zijn, dat het ene beeld niet het andere is. Het beeld functioneert in de context van een bredere mediale cultuur. De beeldende kunst en zeker de nieuwe media tarten die context. Ze laten de wereld telkens net even anders zien.

### *De Regio*

De foto laat zien hoe verschillende werelden met elkaar worden verknoopt. De buitenwereld van de Westerse moderne kunst komt een huiskamer op het Turkse platteland binnen. De foto zien wij op zijn beurt binnen de kunstcontext van Nederland, waarmee een stukje Turkije in de Westerse kunstwereld wordt binnengevoerd. Het beeld is een serieuze communicatie die om aandacht en evaluatie vraagt.

Turkije is ver weg en dichtbij, zowel historisch als heden ten dage. De Byzantijnse kunst heeft grote impact gehad op het Westen, maar de hedendaagse

kunst uit Turkije zien we maar mondjesmaat. De Biënnale van Istanbul wordt niet door drommen Westerlingen, en nu we het daar toch over hebben, ook niet door Oosterlingen bezocht. Het eerste heeft te maken met een even opvallende als onzichtbare kloof die er gaapt tussen ‘het Westen’ en het ‘Oosten’, het tweede met de onbekendheid van de eigen hedendaagse kunst onder meer als gevolg van het nagenoeg ontbreken van een infrastructuur voor de beeldende kunst in Turkije. Dit tweede punt is een groot probleem maar ligt buiten ons bereik. Aan het eerste punt echter kunnen we wel wat doen, sterker nog, moeten we wat doen.

Het denken in Westen/niet-Westen, West/Oost of Noord/Zuid markeert de grootste waterscheiding in de contemporaine geschiedenis.<sup>11</sup> Hierbij wordt steeds uitgegaan van het Westen (al ligt dat in het noorden) als vast centrum met zijn hiërarchisch ondergeschikte periferie en dat is de rest van de wereld. Er wordt vanuit het Westen gedacht, unilateraal. Het Westen is steeds het startpunt. Wij kunnen centrum/periferie echter ook als variabel in plaats van gefixeerd model opvatten en al naar gelang het onderzoeksgebied en de vraagstelling het centrum over de wereldbol verschuiven. *Centrum* is dan een concept en niet de aanduiding van een (vaste) plek. Ons wetenschappelijke standpunt (standplaats) krijgt daarmee een sociaal-culturele positionering en relativiseert het Westerse perspectief.

Kijkend naar de grote biënnale en triënnale tentoonstellingen van eigentijdse kunst in São Paulo, Havana, Johannesburg, Berlijn, Istanbul, Fukuoka, Brisbane, Gyumry (Armenië), Venetië, enzovoort, dan zien we moderne kunst uit de eigen centra, eigen ontwikkelde moderniteiten en niet zomaar slappe aftreksels vanuit Europa of Noord-Amerika overgehevelde stijlen. De geschiedenis van de moderne kunst is gelaagd en complex en kan niet langer alleen vanuit het perspectief van het Westen worden geschreven.<sup>12</sup> Dit is op vele plekken op de wereld oud nieuws, alleen wil het Westen er nog niet zo aan. Hoewel? Zelfs op het laatste CIHA congres – de gerenommeerde institutie van het vierjaarlijkse wereldcongres van kunsthistorici – in Londen vorig jaar, werd voor het eerst openlijk beleden om de kunstproductie van nu af aan wereldwijd en vanuit een mondiaal perspectief aandacht te geven.

Kunst vinden we allang overal, dat besef dringt alleen in de kunstinstituties van het Westen wat trager door. Wie bang is voor een mondiale eenheidsworst heeft het mis. De kunstproductie wereldwijd serieus nemen en aandacht geven is wat anders dan deze op één hoop gooien en als een soort ‘wereldkunst’ te benaderen. John Clark – expert op het gebied van moderne en eigentijdse kunst van Oost- en Zuidoost-Azië en werkzaam aan de Universiteit van Sydney, Australië – heeft het over moderne (in dit geval) Aziatische kunst als een “discursial field”, een veld dat niet alleen als geografische denotatie moet worden opgevat maar als discours en dat niet één type, maar een scala aan typering van moderne kunst oplevert.<sup>13</sup> We moeten meer doen dan ‘de Ander’ opnemen in de mainstream geschiedenis van de moderne kunst. We moeten met z’n allen de geschiedenis herschrijven.

Laten we eens kijken wat *Documenta 11* in Kassel volgend jaar gaat doen. De Documenta tentoonstelling is uitgegroeid tot dé barometer van de kunst. Was de eer-

ste in 1955 vooral bedoeld als een eerherstel van de kunst die wij nu 'klassiek modern' noemen, gaandeweg is de Documenta de belangrijkste institutie van de eigentijdse kunst geworden, het discours zowel peilend als richtinggevend. De artistiek leiders van de eerste negen Documenta's waren blanke, Westerse mannen, de tiende was een vrouw, Cathérine David en de elfde staat onder leiding van Okwui Enwezor, bij wie altijd wordt vermeld dat hij Nigeriaan is van geboorte en wat ik hier dus ook niet nalaat om te noemen. Die etniciteit maakt een wereld van verschil.

Enwezor werkt samen met een team van zes internationale *co-curators*, te weten Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash en Octavio Zaya. Enwezor en zijn team entameren een reeks van vijf platforms, met elke een eigen thema, die de bases zijn voor de dynamisch wording van Documenta 11. Op 15 maart jongstleden ging het eerste platform van start. Het is interessant om te zien waar die vijf platforms gestationeerd zijn (ik heb er even de wereldatlas bijgehaald): platform 1. Wenen en vervolgens Berlijn, 2. New Delhi (India), 3. Santa Lucia (Caribisch gebied), 4. Lagos (Nigera), en 5. Kassel (Duitsland). De vijf centra leggen een netwerk over de wereld en bieden vanuit die wisselende standplaatsen een ander perspectief op de kunst.

"In Kassel endet die Eurozentrik – Enwezor leitet" schrijft de *Badische Zeitung*.<sup>14</sup> De vraag die Enwezor centraal stelt, is welke gevolgen het mondiale aaneenschakelen van netwerken en de intensieve uitwisseling tussen culturen heeft voor de kunst. Hij kijkt dus niet naar hetgeen soms 'wereldkunst' wordt genoemd maar volgt als het ware het spoor terug. Wat zijn de producten van die interculturele en acculturatieprocessen enerzijds, en anderzijds: wat wordt binnen- en wat buitengesloten door de werking van netwerken? In een mooi artikel uit 1995 gaat de Duitse socioloog Niklas Luhmann in op die wonderlijke maatschappelijke formaties die netwerken worden genoemd, en op de koppeling van netwerken, niet als vastgelegde, hiërarchisch bepaalde structuren maar als ad hoc formaties die op basis van hun eigen communicatieve werking functioneren.<sup>15</sup> Netwerken sluiten in en uit op basis van contacten en niet van vaste structuren. Het zijn losse verbanden en daardoor zijn ze moeilijk grijpbaar. Ze laten zich niet reformeren, niet organiseren, niet centraliseren. Ze bouwen zichzelf. Macht hebben ze evengoed wel. Wat betekent deze mondiale netwerking voor de kunst? Ik ben nieuwsgierig hoe Kassel 2002 daarop zal reflecteren.

Het grootste netwerk waar we allemaal gebruik van (kunnen) maken en dat ons wereldwijd aan elkaar koppelt, is internet. Ten tijde van de tentoonstelling 'Hiç bir yerden' in Dordrecht was het door middel van een internetverbinding mogelijk om vragen te stellen over de getoonde werken en commentaar te leveren. Daarop werd in Turkije door de deelnemende kunstenaars gereageerd. Op steeds meer hedendaagse kunsttentoonstellingen zien we die interculturele internetwerking. Dit onzichtbare net omspant de globe en geeft ons op ieder moment van de dag toegang tot de rest van de wereld. Alleen al door internet is het denken in een vast centrum met zijn periferie op losse schroeven gezet.

Ik heb Halil Altindere niet ontmoet maar correspondeer met hem via e-mail, met als aanleiding de foto. De foto verbindt twee werelden, gaat over traditie en hedendaagse cultuur, toont een oud motief in een nieuwe setting en een nieuw motief in een oude setting, maar is ook een beeld onder beelden, een foto onder foto's, een kunstwerk onder kunstwerken.

### *Het object van onderzoek*

Daarmee kom ik tot het derde punt, het object van onderzoek. Wat we onder kunst verstaan verandert gedurig, zowel in tijd als qua regio. Daarom is het begrip 'kunst' onze eerste zorg. Maar kunst is ook een ding, als product een deel van onze visuele cultuur. Het komt eruit voort maar neemt daarbinnen ook een positie in, een stellingname. Wij moeten het beeld niet opvatten als een statisch gegeven maar als een visueel teken dat in een wisselende relatie tot de omringende wereld staat. Het beeld thematiseert *visualiteit*. Het laat ons het gebruik en de werking van visuele media zien en is tegelijkertijd zelf ook weer een product van visualiteit.

Hoe krijgen wij toegang tot het beeld? Hoe communiceert het beeld met ons? De moeder op de foto van Halil Altindere is 'afgesloten' voor ons. Zij kijkt in het boek, niet naar ons, of liever gezegd, niet het beeld uit. Dat doet Marilyn wel. Zij kijkt wel het beeld uit, weliswaar met geloken ogen maar ze vangt onze blik. Wij krijgen toegang tot de moeder, tot haar gezicht, via de ogen van Marilyn. Zij geeft die 'opening'. Zonder dat 'oogcontact' zouden wij als kijker helemaal een indringer zijn in het privé-domein van de Turkse vrouw. Immers, niet zij zoekt met ons contact, maar wij met haar en dat lukt alleen via Marilyn. Voor de mond geldt hetzelfde. Die van de moeder is een streepje, die van Marilyn ellipsvormig en knalrood.

Vanuit de gender-analyse zou men de vraag kunnen stellen wat dit beeld zegt over de representatie van vrouwen. Wij zien twee vrouwentypen, beide een icoon te noemen. De een is de moeder, door houding en kleding refererend aan de madonna. De ander staat daar haaks op en is de verleidelijke femme fatale, een en al sensualiteit. De een is naar binnen gericht, de ander naar buiten, zowel letterlijk als figuurlijk. Het beeld laat twee uitersten zien. Werkt het beeld anders voor mannen dan voor vrouwen? Vrouwen hebben twee identificatiepunten in dit werk: de moeder en de pin-up. Anders gezegd, vanwege hun sekse verhouden zij zich anders ten aanzien van het afgebeelde dan mannelijke kijkers, die zich met geen van de twee vrouwen zullen identificeren. Vrouwen wel, althans, daar zit een spanningsveld. De foto zal dus voor mannen een andere werking hebben.

Wat valt er nog meer over dit beeld te zeggen? Wij zien de moeder van de kunstenaar. Zij zit met de benen onder zich gekruist in de zogenaamde kleermakerszit, ofwel de manier waarop men nu eenmaal, min of meer, comfortabel zit op de grond. Het is ook de houding waarin we de Boeddha meestal zien afgebeeld, merkte iemand op - gezien de context van een overwegend islamitisch land vond ik dat wel een sail-lante observatie. Deze houding straalt rust uit. Het lichaam vormt een driehoek die met een stevige basis rust op de grond. Al eerder noemde ik de verwijzing naar een

madonnafiguur (in de zin van ‘oer-moeder’) wat deels komt door de witte hoofdoek van de vrouw. Weer een contrast met het goudgele haar van Marilyn.

En dat brengt me weer bij het boek. Het boek in haar handen over Pop Art legt een directe relatie met de wereld van de beeldende kunst. De foto is gecomponeerd maar niet geësceneerd: de moeder houdt echt van pop art vanwege de kleurtjes. Daar kom ook de humor mee in het spel. Het is ook een geestige foto. Tegelijkertijd bevestigt en doorbreekt hij de beeldvorming over Turken.

Beeldvorming is voor de kunsthistoricus/kunstwetenschapper een interessant terrein van onderzoek. Enerzijds heeft beeldvorming betrekking op de vorming van het beeld, het gehele proces van beeld-productie, anderzijds op de manier waarop op basis van beelden onze perceptie van de wereld gestalte krijgt.<sup>16</sup> Het gaat mij er niet om of mijn analyse overeenstemt met de intentie van de kunstenaar maar om het beeld zoals het zich aan ons voordoet, om de werking die het heeft en de aanleiding die het geeft tot analyse, en die kan zowel historisch, als semiologisch, typologisch, biografisch, formalistisch, perceptie of op gender gericht zijn. Dat is ook de kracht van het beeld, het vertelt ons veel als wij maar willen zien.

#### TOT SLOT

Daartoe is onze studie geëquipeerd. Ik zie kunstgeschiedenis/kunstwetenschap als een bepaalde manier om de wereld van het verleden en het heden te benaderen. Je leert omgaan met het onbekende omdat altijd wel weer een kunstenaar iets verzint dat je niet eerder was tegengekomen. Dat is ook zo aantrekkelijk van hedendaagse kunst. Je krijgt niet de kans om vast te roesten want net wanneer je denkt nieuwe ontwikkelingen in je greep te hebben, dient zich weer wat anders aan. En laten we daarbij niet vergeten dat het verleden even complex en dynamisch was als het heden.

Er zijn vele wegen om te begrijpen en verder te vertellen hoe de grote verscheidenheid aan kunst is ontstaan en is te plaatsen, hoe wij ons ertoe verhouden en er deel van uitmaken. Het onbekende kan ons vertrouwd worden. Daarom begint wetenschappelijk onderzoek bij onszelf: waar sta ik, van waaruit vertrek ik, wat zijn mijn vooronderstellingen, hoe wil ik te werk gaan? Dat heeft weer alles te maken met theorievorming en het benutten van elkaars vraagstellingen en inzichten. Wij zijn immers elkaars context. Een dynamisch paradigma beoogt die interactie van verschillende wetenschappelijke vertogen. En dat maakt een wereld van verschil.

Dames en heren,

“Gods wegen zijn lang en ondoorgrondelijk”, zei ik tegen Cor Blok toen ik hem opbelde om te vertellen dat ik benoemd zou gaan worden. Beste Cor, jij was de eerste bezetter van de leerstoel moderne kunst in Leiden. Bij een auto zouden we zeggen: “je hebt hem goed ingereden, Cor”. In die drie jaar heb je veel voor ons gedaan. Wij leerden jouw fascinatie voor uiteenlopende gebieden als de romantiek, het surrealisme en dada kennen – hoeveel mensen wagen zich aan het voordragen van de ‘Sonaten in Urlauten’ van Kurt Schwitters? - maar ook jouw betrokkenheid bij de positie van de

kunstenaar in Nederland. Wij hebben prima samengewerkt en naar mij stak jij ook niet onder stoelen of banken dat jij mij als jouw opvolger zag. Dat zag niet iedereen. Er moesten nog heel wat hobbels worden genomen.

Ik heb een lang en grillig pad bewandeld om te komen waar ik nu sta. Alle denkbaar mogelijke aanstellingen in ongekende varianten zijn mijn deel geweest, maar ik kan u verzekeren dat er geen zo mooi is als de huidige. Beste studenten en oud-studenten: zonder jullie steun en betrokkenheid was ik er niet gekomen. De universiteit, dat zijn wij zelf, docenten en studenten, en onze wederzijdse interactie en empathie maakt die wereld van verschil.

Waarde studenten, wij delen met elkaar een fascinerend vak. Als ik jullie van iets deelgenoot wil laten zijn dan is het van de passie voor het vak. Ik ben altijd weer trots wanneer ik zie dat ik jullie nieuwsgierigheid heb geprikkeld en jullie met iets aan komen dragen of een invalshoek verzinnen waar ik zelf nog niet zo gauw aan had gedacht. Wie wind zaait zal storm oogsten. Dus niet: laat maar waaien, maar, laat het maar stormen in Leiden.

In een goede context kan je goed gedijen. Ik hoop dat de opleiding Kunstgeschiedenis-nieuwe-stijl die context voor studenten en medewerkers biedt. Beste collega's, wij hebben al een hele geschiedenis met elkaar, een vaak hele woelige. Wij zijn fors uitgedijd en weer ingekrompen - wij zitten nog midden in die laatste beweging. Ook gaan we de koers verleggen, de collecties gaan inhuizen in de UB (die ik graag herdoopt zou zien als UBBC – Universiteit Bibliotheek Bijzondere Collecties, maar dat terzijde), en wij moeten met z'n allen aan het BA/MA. Niet niets allemaal. Maar het zal ons lukken. Ik dank jullie voor jullie vertrouwen in mij als voorzitter van de club en velen van jullie voor jullie jarenlange support.

De vorige decaan, Frits van Oostrom, wil ik danken voor het doorhakken van een tien jaar oude knoop, het College van Bestuur voor het vertrouwen daarin, het huidige faculteitsbestuur voor de cordiale samenwerking,

Ik heb het nog steeds naar mijn zin in Leiden. Dat komt door een aantal dingen: wij hebben belangwekkende collecties zoals de fotografie, de aanwezigheid van de niet-Westerse studies waardoor we in de unieke gelegenheid zijn toegang te hebben tot de rijkdom van culturen van de wereld. In de directe omgeving is een aantal fantastische musea, en binnen de faculteit de energie van de 'pizza-profs', een enthousiaste groep nieuw benoemde hoogleraren, waarvan ik het een eer vind me ertoe te mogen rekenen.

Met mijn benoeming tot hoogleraar in de kunstgeschiedenis is het aantal vrouwelijke hoogleraren kunstgeschiedenis in Nederland al op twee handen te tellen, maar dan reken ik wel archeologie in Groningen en kunstsociologie in Rotterdam mee. Leiden huisvest er twee, wat landelijk gezien dus geen slechte score is en onze opleiding een evenredige vertegenwoordiging van 50% vrouwelijke hoogleraren geeft. En nu ik het toch over cijfers heb. De Leidse Letterenfaculteit heeft 59 ordinariaten, waarvan er momenteel 51 zijn bezet - tien daarvan door vrouwen.<sup>17</sup>

Dat brengt de score op ca. 18 %, waarmee ik de faculteit mag gelukwensen, want landelijk gezien is het percentage vrouwelijke hoogleraren bedroevend. Het schijnt dat wereldwijd alleen Botswana nog lager scoort. Wij zijn er zelfs een nieuwe term door rijker geworden: ‘Dutch case’, Nederland als ontwikkelingsland voor wat betreft het notoir lage aantal vrouwelijke hoogleraren. De Adviesraad voor Wetenschaps- en Technologiebeleid heeft voor zijn advies *Halfslachtige wetenschap* gekozen voor de ondertitel ‘Onderbenutting van vrouwelijk potentieel als existentieel probleem voor academia’.<sup>18</sup> Ik zou zeggen faculteit: grijp uw kans. Benoem op de acht onbezette leerstoelen vrouwen. Dan wordt Letteren in Leiden de koploper in academia voor het inzetten van vrouwelijk potentieel.

Aan mijn huidige kennen en kunnen is een hele intellectuele ontwikkeling (en strijd) vooraf gegaan. Ik wil twee clusters van groepen mensen noemen die daarin constituerend zijn geweest. Allereerst mijn Doktorvater Hans Würzner, die mij destijds de kans bood bij de vakgroep Duitse Taal- en Letterkunde als doctoraalassistent mijn proefschrift te schrijven en die met veel warmte en belangstelling het proces begeleidde. Hij introduceerde mij in de germanistiek en de literatuurwetenschap, waar ik aanvankelijk als volstrekte onbenul mee in aanraking kwam, maar dat me geleidelijk aan de ogen heeft geopend voor de theorievorming in de humaniora. Ik noemde dat laatst een tweede geboorte.

Als ik in die beeldspraak verderga was de verloskundige Jos Hoogeveen, die met veel geduld en wijsheid mijn intellectuele vermogens uitdaagde. Aan hem ben ik veel dank verschuldigd, en tevens aan de groep rondom hem – het LISH, Leids Instituut voor Systeemtheorie en Humaniora, met Hetty, Henk, Matthias, Ekkehard, en waarvan ik tot op heden deel uitmaak. Hierin staat de theorievorming in de humaniora en vooral het werk van de Duitse socioloog Niklas Luhmann centraal, een zeer scherp denker in soms onmogelijk Duitse teksten (toch heeft dat een positief bijeffect gehad: niet alleen is mijn Duits erop vooruit gegaan, ik ben ook erg van de taal gaan houden). Luhmanns functionele systeemtheorie, zijn nadruk op communicatie en contextuele samenhang zijn richtinggevend geworden voor mijn denken.

Een andere belangrijke ontmoeting was met Marlite Halbertsma, die met mij de interesse in de methodische kant van de kunsthistorische wetenschap deelt en deze ook verder heeft aangewakkerd.

De tweede groep zijn vrouwen die het aandeel van de vrouw in kunst, cultuur en maatschappij zichtbaar willen maken. Beste vrouwen van de Judith Leyster Stichting en het tijdschrift *Ruimte*, ik heb veel van jullie geleerd over de positie van vrouwen en de in- en uitsluitingsmechanismen van instituties waarvan de kunstgeschiedschrijving er één is. De stichting en het tijdschrift bestaan niet meer maar de uitwerking ervan wel. Ik ben daarvan het levende voorbeeld.

Dan zijn er nog allerlei binnen- en buitenuniversitaire verbanden als de PVR-groep (de onderzoeksgroep Pragmatics of Visual Representation), de NWKMC-club

(de bijzondere adviescommissie Niet-Westerse Kunst en Materiële Cultuur) en de groep 'Meer Vrouwen in Besturen' (werkgroep die is voortgekomen uit het Vrouwen Netwerk Leiden en die wordt gesteund door de Gemeente Leiden), die voor mij alle bijzonder stimulerend zijn.

Tot slot is er mijn meest nabije context, die van de warmte van mijn vrienden en mijn familie. Mijn ouders, Jacky en Wijnand, wat zou ik graag dit moment met jullie hebben gedeeld, wat zouden jullie trots op me zijn geweest.

Als laatste noem ik Rudi, mijn nummer 1.

Dames en heren, laten we mijn benoeming maar eens ongepast gaan vieren.

Ik heb gezegd.





## Noten

1. Cor Blok, "Wer jetzt leben will, der darf nicht dichten". *Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar Kunstgeschiedenis van de Nieuwste Tijd aan de Rijksuniversiteit Leiden op 14 maart 1997*, p. 7.
2. Paul Wijdeveld voorjaar 1999 tijdens besprekingen over de herziening van het onderwijsprogramma Kunstgeschiedenis.
3. Vgl. W.A. Wagenaar, *In dienst van de toekomst. Diesoratie bij gelegenheid van de 425<sup>e</sup> verjaardag van de Universiteit Leiden op vrijdag 9 juni 2000*.
4. Die presentatie in het Groot Auditorium bestond eruit dat ik het gekozen kunstwerk (de foto van Halil Altindere die ik voor de gelegenheid eenmaal op 72 x 50 cm had laten afdrukken) vòòr mij aan de kathedraal had laten bevestigen en had laten afdekken met een doek. Op een gegeven moment liep de pedel naar voren en overhandigde aan de rector en aan het faculteitsbestuur enveloppen met daarin een kleine afdruk van de foto omdat zij vanaf hun positie niet in staat waren het werk te zien. Terwijl de pedel terugliep naar zijn zitplaats onthulde ik de foto voor het publiek.
5. *Hiç Bir Yerden / Out of Nowhere, Hedendaagse kunst uit Turkije*. Catalogus tentoonstelling Centrum Beeldende Kunst Dordrecht 16.10 t/m 13.11.1999; CBK Leiden 03.12.1999 t/m 16.01.2000; Artotheek Schiedam 28.01 t/m 26.02.2000. Speciale uitgave van het tijdschrift 'Resmi Görüş', Istanbul Contemporary Art Project 1999.
6. Andy Warhol, *Marilyn*, 1964, synthetische polymeer verf en zeefdruk op doek, 101.5 x 101.5 cm. Collectie Thomas Ammann, Zürich.
7. Mijn dank gaat uit naar Dick Raaijmakers die mij tijdens een gesprek met hem in Den Haag op 9 maart 2001 daarop attent maakte. Hij wees in dit gesprek ook op het belang van het ritueel van het tonen.
8. Zie: *Juwelen voor een Fotomuseum. Een speurtocht naar de eerste museale fotoverzameling in Nederland / Masterpieces of Dutch pictorial photography 1890-1915*, ed. Ingeborg Th. Leijerzapf, Universiteit Leiden: Stichting Vrienden van het Prentenkabinet 1998, p. 1.
9. Simon Schama, *Landscape & Memory*, London: 1995. Introduction.

10. Zie o.a. beeldend kunstenaar Adriaan Nette in: Kitty Zijlmans, 'Geënceneerde natuurbeleving: land art in Nederland', in: *Landschap in Meervoud. Perspectieven op het Nederlandse landschap in de 20<sup>ste</sup>/21<sup>ste</sup> eeuw*, Jan Kolen & Ton Lemaire (red.), Utrecht 1999, pp. 435-452.
11. Zie Jan Nederveen Pieterse, 'Multiculturalism and Museums. Discourse about Others in the Age of Globalization', *Theory, Culture & Society*, Vol. 14, No. 4, 1997, pp. 123-146.
12. Zie ondermeer de catalogus van de 2<sup>de</sup> Biënnale van Johannesburg, *Trade Routes. History and Geography*, Artistic Director Okwui Enwezor, Johannesburg 1997; John Clark, *Modern Asian Art*, Sydney, Australië 1998; Rasheed Araeen, 'A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics', *Third Text*, No. 50, Spring 2000, pp. 3-20
13. Clark *ibidem*, p. 62.
14. Volker Baumeister, 'In Kassel endet die Eurozentrik – Enwezor leitet', *Badische Zeitung*, 28.10.1998. Zie Documenta website: [www.documenta.de](http://www.documenta.de)
15. Niklas Luhmann, 'Inklusion und Exklusion', in: N.L., *Soziologische Aufklärung 6, Die Soziologie und der Mensch*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, pp. 237-264.
16. Zie: Kitty Zijlmans, 'De taal van het beeld', in: *Jaarboek Gemeentemuseum Den Haag 1999-2000. Voor Hans Locher*, eindredactie Jonieke van Es, Magda Kyrova, Den Haag 2001, pp. 188-193.
17. Cijfermatig zit de telling wat ingewikkelder in elkaar. Op de peildatum (26 maart 2001) telde de Faculteit der Letteren 59 ordinariaten, waarvan er 51 zijn bezet. Zes daarvan hebben een persoonlijk karakter – drie zijn zgn. Van der Leeuw-leerstoelen, die uiteindelijk in de plaats zullen komen van de leerstoelen van hun voorgangers. Wanneer ik deze zes niet meetel worden van de 45 leerstoelen er nu acht door vrouwen bezet. Dat brengt de score op ca. 18 %. Met dank aan Sander Bos, Afdeling Onderwijs- en Wetenschapsbeleid, Faculteit der Letteren, Universiteit Leiden.
18. Mineke Bosch, 'Universiteiten moeten vrouwen alle kans geven', *NRC-Handelsblad*, 8 maart 2001



