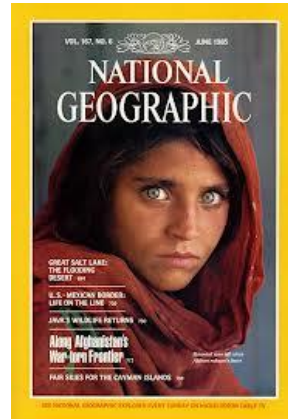


BEELDOPVATTINGEN IN NEDERLAND

(KADER 1)

Wat is een beeld? Hoe kijken we? Vragen die worden opgeroepen bij het bekijken van een beeldformatie – want wat zien we eigenlijk? We herkennen waarschijnlijk onderstaande meisjes uit het beeldarchief, maar of we de formele verschillen en de verschillende (esthetische, maatschappelijke) gevoelens die deze beelden oproepen ook (h)erkennen en kunnen benoemen is de vraag.



Een kleine genealogie van het Europese beeldbegrip

[Heidi de Mare](#)

Er bestaan grote verschillen in opvatting en in gevoeligheid, ook in Nederland, waar het gaat om het waarderen van beeld en maatschappelijke verbeelding. Enerzijds is iedereen deskundig als het om het beeld gaat (want wat je ziet weet je zelf het beste), anderzijds hanteren we uiteenlopende beeldopvattingen wat een gedachtewisseling bemoeilijkt. Er lijkt sprake van een Babylonische spraakverwarring als het gaat om 'het beeld'. Terwijl beeldkennis nodig is – al was het maar omdat het beeld zoveel makkelijker rondgaat in de inmiddels geglobaliseerde wereld en hartstochten in beweging brengt die verregaande gevolgen kunnen hebben. Een cartoon, een theaterstuk of een film hier, kan leiden tot moord en doodslag elders; zoals een videoboodschap of fotoreportage elders, de politiek hier kan mobiliseren. Zoveel is inmiddels duidelijk geworden.

I Beeld(kennis) als Europees cultureel erfgoed

Beeldopvattingen

Veel beeldopvattingen hebben hun herkomst in de Europese geschiedenis. Een historische benadering van het beeldbegrip kan een beter inzicht geven in wat in de actualiteit gebeurt. Dat geldt ook voor de begrippen 'burger' en 'publieke ruimte' (zie kader 2, [bijdrage 3](#)). Zeker omdat Europa een bijzonder rijke geschiedenis kent waar het gaat om de productie van beeldsoorten, beeldkennis én beeldaversie. Een geschiedenis waar ook Nederland deel van uitmaakt. Die kennis is op zijn plaats als we willen nadenken over het thema van dit nummer.

Systematisch nadenken over beelden is vergelijkbaar met wiskunde – het is minstens zo abstract. Maar anders dan bij de wiskunde heeft het beeld het nadeel dat het gemakkelijk oogt en eenvoudig te interpreteren lijkt. Beelden zijn enerzijds open en uitnodigend, maar anderzijds zeer dwingend en autoritair. Met name als het om realistische beelden gaat is de neiging groot het beeldkarakter te vergeten. We schakelen direct door naar het benoemen en interpreteren van wat we herkennen als personages, objecten, bouwwerken, landschappen, flora en fauna. Het beeld is transparant geworden.

Vervolgens wordt over het onderwerp een oordeel geveld, in de zin van een goede of foute representatie van iets uit de werkelijkheid. Dat betekent dat er vaak geen oog is voor hoe de vorm is gemaakt of uit welke materialen het beeld bestaat. Wat niet gezien wordt zijn de substanties (pigmenten, krijt, fotografisch papier e.d.), noch de visuele conventies (zoals perspectief, kadrering, licht en donker). De overtuigingskracht van (platte, tweedimensionale) beelden is gelegen in het op gang brengen van de verbeelding door de beeldkwaliteiten aan het oog te onttrekken. Beeld en verbeelding zijn op deze wijze dus op elkaar betrokken, al wordt die betrekking in de verschillende beeldconcepten anders uitgewerkt.

Plato en Aristoteles

Susan Sontag wees in haar essay *Against Interpretation* (1961) al op de dubbelzinnige status van het beeld in de moderne westerse cultuur. Deze is terug te voeren op hoe in het antieke Griekenland over het beeld werd nagedacht. Enerzijds is er de filosoof Plato die in zijn metafoor van de grot een beeldopvatting presenteert die later een zelfstandige rol is gaan spelen in de Europese cultuurgeschiedenis. In termen van Plato is de werkelijkheid die mensen zien slechts een afgeleide van de Idee. Die werkelijkheid wordt vervolgens waargenomen in de vorm van de schaduwen die geprojecteerd worden op de wand van de grot waarin de mens gevangen zit. Het schaduwbeeld is voor Plato daarmee een dubbele zinsbegoocheling, een principieel vertekende afspiegeling van de werkelijkheid die zelf ver af staat van de ideale en perfecte Orde.

Plato introduceert deze metafoor ten behoeve van de filosoof-heerser die de Ideale Staat nastreeft. Om tot de Waarheid te komen moet deze zich van de waarneembare werkelijkheid ontdoen. Plato beschouwt het beeld op zijn best als een secundaire kennisvorm en niet als zelfstandig en materieel artefact en eigen kwaliteiten. Daarmee

installeert Plato een zekere argwaan die een vast onderdeel is gebleven in het westerse denken over het zintuiglijk waarneembare beeld (Sontag 1971: 1-24, Nichols 1991: 3-31).

Dit contrasteert met de opvatting van zijn leerling, de wetenschapper Aristoteles. Deze beschouwt artefacten als objecten die met vakmanschap zijn gemaakt, uit vorm en materie bestaan en op retorische wijze een meerwaarde kunnen toevoegen die boven het beeld uitstijgt. Anders dan Plato waardeert Aristoteles de aangeboren zintuiglijke capaciteiten van de mens positief: het oog kan schoonheid waarnemen en de verbeelding wekken, maar ook nauwgezet observeren en dus als onderzoeksinstrument dienen.

Klassiek Grieks beeldconcept

In de praktijk kenmerkt het klassiek-Griekse beeldconcept zich door kennis van lichaamshoudingen van figuren en verfijnde gelaatstreken. Figuren die vaak zijn geplaatst op een neutrale ondergrond, zoals vaatwerk. In dit Griekse beeldbegrip werd beweeglijkheid van lichaamsdelen naar de natuur door conventies bepaald. Hierbij had het oog het primaat: het beeld van een lichaam (mens, dier, object, bouwwerk) als geheel is intact, wat werd bewerkstelligd door lichaamsdelen te versmallen of te verkorten. Het oog ziet een lichaam dat volume heeft, in de mozaïek of schildering opgeroepen door het gebruik van kleur, lichte en donkere tinten. Het Griekse beeldconcept werd door de tijd heen gedragen via de Byzantijnse en de Romeinse kunst en keert weer in de Middeleeuwse sculptuur en illuminaties. Het oudere Egyptische beeldconcept onderscheidt zich hiervan: de integriteit van het lichaam had hier het primaat: ongeacht de houding van het lichaam behouden afzonderlijke lichaamsdelen de vorm en de lengte die ze in de natuur bezaten.

II De vroegmoderne wereld van de precisie

Praktische natuurkennis

Floris Cohen beschreef in *The Scientific Revolution* (1994) en later in *De herschepping van de wereld* (2007/ [2010](#)) hoe in het vroegmoderne Europa een 'wereld van precisie' ontstaat. Dat gebeurt in die delen van Europa waar het Griekse denken in een nieuwe vorm vruchtbaar wordt toegepast. Vanaf de twaalfde eeuw was Europa via de Arabische wereld in aanraking gekomen met het antieke weten. Dat brengt in Europa allerlei vernieuwingen in het denken teweeg en daarin slaat Europa een andere weg in dan de Arabische wereld. Cohen noemt accurate observatie van natuurverschijnselen, investering van mathematische kennis, hoge waardering voor manuele vaardigheden en een klassiek doelmatigheidsbeginsel als de hoekstenen van het conceptuele universum dat zich gaat ontvouwen.

De suprematie van het oog

Het oog is een scherper waarnemer dan de andere zintuigen, een klassieke opvatting die in het vroegmoderne Europa wordt hernomen en waarop verder wordt doorgedacht. Bijvoorbeeld door Leonardo da Vinci, als hij wijst op de bijzondere sensibiliteit van het oog en de onmiddellijke indruk die het biedt. Het oog biedt een natuurlijke gelijkenis, die exact en accuraat is. Deze directe, ondubbelzinnige observatie is door zijn ogenblikkelijke

toegankelijkheid ook universeel. Da Vinci koppelt op deze manier het weten aan het zien, een klassiek verband dat in beginsel al van Aristoteles stamt.

Daarmee keert Da Vinci zich tegen de scholastieke opvatting uit de middeleeuwen, waarin weten is gekoppeld aan logische speculatie en tekstautoriteit, dus los van de praktische observatie. Tevens keert hij zich daarmee tegen de opvatting van Plato waarin het beeld in beginsel van de waarheid is uitgesloten. Da Vinci specificeert in navolging van Aristoteles tien categorieën om kennis te vergaren over de zichtbare wereld. Hij maakt in het visuele register onderscheid tussen licht en donker, kleur en vorm, lichaam en plaats, verwijdering en nabijheid, beweging en rust. Met behulp van deze categorieën kan alles in de omringende wereld worden geclassificeerd. Tien grondbeginselen waarop de kennis van de natuur berust: het verstand doordenkt en classificeert de indrukken die onze ogen uit de zichtbare wereld selecteren en aanleveren.

De zekere kennis van het beeld

Het antieke denken heeft op twee manieren in het vroegmoderne Europa doorgewerkt. Enerzijds via de langdurige invloed van de aristotelische natuurfilosofie op het denken van schrijvers en geleerden. Anderzijds via de vaardigheden waarmee ambachtslieden en machinebouwers erin slaagden de natuur haar geheimen te ontfaatselen. De theoretische kennis en praktische kunde kregen een meerwaarde in het beeld. De 'wereld van de precisie' die in de loop van de zeventiende eeuw uitkristalliseert, berust onder meer op de zekerheid (en de mate van onzekerheid die toelaatbaar wordt) die men aan het *visuele weten* gaat toekennen. De zekere kennis van het vroegmoderne beeld berust op vier vormen van weten die elk hun eigen genealogie kennen en tezamen de toenmalige visuele cultuur kenmerken.

Ten eerste berust deze op een *ambachtelijke kennis*. Die bestaat enerzijds uit een omvangrijk reservoir aan empirische inzichten waarin aard en eigenschappen van de stoffen uit de natuur zijn verzameld. Het beeld is accuraat omdat alle genoemde zintuiglijk te onderscheiden kwaliteiten aanschouwelijk op het platte vlak bijeen worden gebracht. Anderzijds is er handvaardigheid nodig om deze natuurlijke kennis te kunnen toepassen in het maken van beelden. Het belang van ambachtelijke vaardigheid wordt onderstreept door de gestage oefening die daarvoor noodzakelijk is. Het nabootsen in de kunsten vooronderstelt een enorme investering in het leren kennen van de stoffelijke eigenschappen en in het trainen van de handvaardigheid.

Ten tweede verschijnen naast de orale en manuele overdracht van technische en ambachtelijke kennis van meester op leerling nieuwe vormen van kennisoverdracht, een overdracht die in eerste instantie (vanaf de dertiende eeuw) *visueel* is: schetsen en ontwerpen van bijvoorbeeld bouwwerken, apparaten en machines, objecten die men beschouwt als voortbrengselen van de natuurlijke orde. Een beeld kan zichtbaar maken wat niet in woorden beschreven kan worden, zoals technische onderdelen (schroeven, moeren, tandrad).

Ten derde verschijnen in de vroegmoderne tijd verhandelingen over de 'kunst', opgevat als een *systeem van regels*. Vanaf ongeveer 1400 worden deze regels in woorden omgezet en geformaliseerd. Denk aan de geschriften over het schilderen van Leonardo da Vinci en Leon

Battista Alberti in Italië (vijftiende eeuw), en Carel van Mander en Samuel van Hoogstraten in Holland (zeventiende eeuw).

Ten vierde biedt een beeld of tekening nog andere mogelijkheden. Ingebed in een geschrift waarin de regels worden beschreven, kan een visuele voorstelling die regels in één blik duidelijk maken. Een beeld *verdicht, concretiseert* en toont de regels in één oogopslag en wordt zo *hulpmiddel voor het geheugen*. Bovendien gaan ‘ingenieurs’, degenen die zowel de regels kennen als de handvaardigheid bezitten, in de vijftiende en zestiende eeuw met beelden experimenteren. Het *beeld* wordt gebruikt om combinaties te testen en gaat zo fungeren als denkmiddel: al tekenend worden vindingen gedaan die niet vooraf bedacht zijn. Aldus vormt het vroegmoderne beeld in Europa het sluitstuk van deze ‘wereld van de precisie’.

Nieuwe circuits van kennisuitwisseling

Het beeld nivelleert het onderscheid tussen de geleerde en de ambachtsman: kennis van het Latijn discrimineert niet meer tussen hen beiden. Tegelijk discrimineert het beeld op een andere manier: zonder beeldkennis en zonder handvaardige vakkennis telt men niet mee. Er ontstaat een nieuwe context waarin grote waarde wordt gehecht aan ambachtelijke kennis en vakmanschap, en daarmee verkrijgt ook het met de hand gemaakte beeld een hogere status. Van Hoogstraten en andere vroegmoderne Hollandse auteurs beschouwen de tekening als wetenschappelijk en ingenieurlijk product van het observerend oog en de getrainde hand. Deze *nieuwe epistemologische status van het beeld* hangt samen met de plichten die een goede schilder heeft. De goede schilder is een vrije burger, die zich waardig gedraagt en zijn verantwoordelijk neemt voor de openbare zaak. De uitoefening van de vrije kunsten betekent in het vroegmoderne Europa niet het vrijgesteld zijn van allerlei burgerlijke plichten, integendeel. De beoefening door een vrije burger schenkt deze kunst de waardigheid die de *artes liberales* toekomt en maakt van de schilderkunst een vrije kunst.

De magische toverkracht van het beeld

Naast de aandacht voor het beeld als denkmiddel om tot een zeker weten te raken, is er in de vroegmoderne tijd ook aandacht voor de kracht die het beeld uitoefent. Uit ervaring weet men dat het beeld de macht heeft het gemoed in beweging te brengen, in staat is de geest te ‘ver-maken’. Dit vermogen van het beeld berust, aldus de vroegmoderne auteurs, op de natuurlijke werking van het oog dat naar beelden hunkert: de aangeboren menselijke verbeelding wordt makkelijk geprikkeld door beelden. Maar een toeschouwer die emotioneel geraakt wordt door een beeld, zonder te begrijpen wat daarvan de oorzaken zijn, denkt al snel dat het beeld magische krachten bezit die doorwerken in de werkelijkheid. Afschrikwekkende taferelen roepen dan niet alleen vrees op, maar men denkt bijvoorbeeld ook dat ze invloed hebben op ongeboren kinderen. Vroegmoderne schrijvers wijzen erop hoe sommige lieden listig gebruik maken van de onkundige kijker die geloof hecht aan de bovennatuurlijke macht van het beeld. Zo kan men visueel wraak nemen door symbolen van het Kwaad toe te voegen aan een beeld, of het Kwaad dat toegeschreven wordt aan een beeld uitschakelen door het beeld te wissen of te vernietigen. Maar beelden zijn ook gebruikt om het geloof te verspreiden, omdat beelden beter de verbeelding van

ongeletterden wekken dan een preek: goedgegelovigen staan machteloos tegenover beelden en kunnen zonder slag of stoot voor het ware geloof worden gewonnen.

III Visuele omwenteling

Religieuze confrontaties

Deze tegenstrijdige beweringen over het beeld – als bron van zekere kennis van de zichtbare wereld en als bron van een magisch wereldbeeld – is tekenend voor de omwenteling in het beeldconcept die zich voltrekt in het vroegmoderne Europa. De magische beeldopvatting wordt vervangen door een beeldopvatting die kennis genereert. Het verschijnen van deze nieuwe beeldopvatting betekent niet dat het eerdere beeldconcept verdwijnt. Ze blijven in Europa naast elkaar voortbestaan als onderdeel van het culturele sediment, al levert dat wel confrontaties op. Dat is goed te illustreren aan de hand van de religieuze beeldopvattingen die in het vroegmoderne Europa tegenover elkaar komen te staan.

In de vroegchristelijke tijd is het beeld bemiddelaar, referent en ‘gedenkteken’ tussen het onzichtbaar goddelijke en de gelovige, tussen Bijbeltekst en wereld, tussen moraal en hiernamaals die middels een meervoudige ‘visuele exegeze’ tot stand werd gebracht. De kostbaarheid van het beeld is gelegen in het bladgoud, het ultramarijn en de edelstenen waaruit het werd gevormd. De grote waarde van deze stoffen zijn een teken van de spirituele en onzichtbare wereld aan gene zijde. Het beeld is een spiegel van het Rijk Gods, waarbij de glans van goud en edelgesteente de blik omhoog symboliseert. Edelstenen verwijzen aldus naar het Hemels Jeruzalem. Een altaar schildering, een flonkerende verluchting in een geschrift, een met veelkleurig mozaïek beklede koepel, een plastische sculptuur of glinsterende brandschilderingen in de kathedraal: de gelovige wordt via deze voorstelling Hemelwaarts gevoerd. De blik is omhoog gericht.

Hoewel de krachtige werking van het beeld zich handhaaft, begint de blikrichting in de vroegmoderne tijd te kantelen. Tegelijk wordt het oog dynamischer omdat het zich op de eigenschappen van het beeld richt. Het beeld wordt in twee opzichten in ogenschouw genomen: door de verhouding van het beeld tot de zichtbare wereld af te tasten én door de blik over het vlak te laten strijken. De waardigheid van het beeld komt te liggen in de *copia* en *varietas* aan pigmenten, in het *chiaroscuro* en in de doorzichten en lichamen die het vlak bekleden. De kostbaarheid van de geschilderde voorstelling ligt in de gepaste schikking van de natuurlijke kleurstoffen opgevat als waarachtige ‘spiegel der natuur’, tot stand gebracht door de schilder, gegeven zijn aangeboren talent en zijn meesterlijke beheersing van de regels van de kunst. De blik is gericht op de omringende wereld en gaat die observeren.

Gemeenschappelijk in beide beeldopvattingen is de waardering voor de stoffelijkheid van het schilderwerk en de betekenisvolle verwijzing naar een orde aan gene zijde van het beeld. Maar qua interpretatie lopen beide opvattingen sterk uiteen. De vroegchristelijke waardering voor de kostbaarheid der stoffen geldt haar referentie aan de eeuwigheid, de vroegmoderne waardering geldt de schilder die de zichtbare wereld observeert en zijn kennis daarover op het platte vlak brengt. Dat verschil maakt de vroegchristelijke en de vroegmoderne beeldopvatting onvergelykbaar. De vroegchristelijke context is die van een goddelijk-natuurlijke orde, waar beeld, stof en schilder deel van uitmaken. Men is via het

beeld eerbied verschuldigd aan de onzichtbare Godheid. De vroegmoderne context is die van een natuurlijk-goddelijke orde, waarvan beeld, stof én schilder deel uitmaken. Men is via het beeld eerbied verschuldigd aan de meester-schilder die woekert met de natuur talenten waarmee hij van Godswegen is begiftigd om zo visuele kennis te vergaren van de omringende wereld.

Wanneer aan het begin van de vijftiende eeuw goud en edelgesteente worden verwijderd uit de geschilderde voorstelling en in de erop volgende eeuw zekere regels worden opgesteld voor de ‘kunst van het schilderen’ die de schilder met aanleg en ijver dient te verwezenlijken, verwerft het geschilderde tafereel schilderij een nieuwe epistemologische status. Het is niet verwonderlijk dat daardoor op termijn de relatie tussen het beeld en de godsdienst onder druk komt te staan.

In de loop van de zestiende eeuw is dat daadwerkelijk het geval: tijdens de Reformatie wijzen de protestanten, die blijven geloven in de onbeheersbare magische krachten van het beeld, het beeld daarom principieel af. Anders dan in protestantse kringen propageert de Contrareformatie juist het maken van religieuze beelden. Men erkent dat het schilderij door zijn levendigheid een grote impact op het oog en daarmee op het gemoed van de kijker heeft. Men aanvaardt tegelijk het nieuwe beeldconcept, waarin de accuratesse van het beeld berust op observatie van de zichtbare wereld. Die visuele kennis wordt door rooms-katholieken ingebracht in het schilderen van taferelen die afkomstig zijn uit de Bijbel.

Ondanks deze verschillen blijven er ook opmerkelijke overeenkomsten tussen de vroegmoderne beeldopvatting van protestantse en katholieke zijde. Deze betreffen met name de ‘contextuele’ gepastheid waar rekening gehouden moet worden. Ten eerste is niet alles wat waar is (zoals Bijbelse geschiedenissen of mythologische vertellingen) ook altijd gepast om te tonen. De waardigheid gebiedt dat er zaken zijn die men beter onzichtbaar en ongezien kan laten. Ten tweede zijn niet alle voorstellingen die waar en waardig zijn, geschikt voor alle locaties. Een beeld moet zijn omgeving eerbiedigen, vooral wanneer deze openbaar is. Elke openbare locatie vraagt om een eigen soort beelden, sacrale plaatsen vergen andere beelden dan profane plaatsen. Openbare plaatsen – kerken, herbergen en markten – zijn voor iedereen toegankelijk. Ook voor de licht onvlambare typen die zich niet aan de verlokkingen van het beeld kunnen onttrekken en zich, daardoor gestimuleerd, overgeven aan mateloos misbruik (drank, geweld, seks). De vroegmoderne waarschuwing geldt hier niet zozeer de eigenschappen van beelden, maar de (gepaste of ongepaste) omgeving en het (gematigd of mateloze) gebruik ervan. Om die reden is het raadzaam, aldus vroegmoderne auteurs, zinnenprikkelende taferelen (ook al zijn ze waar) niet in de publieke ruimte te plaatsen.

IV van kunst (‘ars’) naar kunst & wetenschap

Vroegmoderne visuele cultuur in Europa

Met de bestendiging van het beeld als kennisinstrument komt rond het midden van de zeventiende eeuw in Europa een eeuwenlang proces van de visuele cultuur tot afronding. De nieuwe kennis – geleerden die bij hun experimenten zowel hoofd als handen gaan gebruiken – was reeds eeuwenlang door ambachtslieden en ingenieurs, schilders en architecten

voorgedaan. Het wantrouwen van Descartes en anderen ten aanzien van beelden komt voort uit de consensus die inmiddels is gevestigd over de impact van het visuele weten. De door beelden op basis van de aristotelisch faculteiten geboden zekerheid was zo groot dat zelfs fictieve voorstellingen geloofwaardig werden. Dat blijkt ook uit de angst voor duivels en het vervolgen van heksen tot ver in de zestiende en zeventiende eeuw – per slot van rekening allen wezens die men alleen kende van visuele voorstellingen.

Vroegmoderne 'kunst' van het beelden maken

In de vroegmoderne Europese tijd was beeldkennis samengeballd in de **kunst ('ars')** van het schilderen, een op de aristotelische natuurfilosofie geënt kennissysteem dat in vele traktaten is beschreven, zowel Italiaanse, Franse als Hollandse. Alleen een schilder, begiftigd met een aangeboren talent en een goed getraind oog, verstand en hand, kon beelden voortbrengen volgens de regels van de kunst. Het maken van een overtuigende voorstelling door het doek op harmonieuze wijze te beleggen met pigmenten had het primaat en in die visuele retorica was het mobiliseren van de hartstochten inbegrepen. Hoewel kennis van Bijbelse of mythologische verhalen verondersteld was en schilders werden aangespoord daaruit te putten, werd het duiden van beeldmateriaal ontraden, omdat het teveel afleidde van wat het beeld vermocht.

In de loop van de achttiende eeuw treedt een splitsing op: de Kunst verzelfstandigt en wordt, naast Wetenschap, een apart domein. De 'kunsttheorie' ontstaat, een term die voorheen ondenkbaar was. Schoonheid, Idee en Smaak verzelfstandigden en krijgen binnen de esthetica een bestaan los van de (visuele) stof. Binnen de kunstgeschiedenis, als academische discipline ontstaan in de negentiende eeuw, is de kennis van beeldkwaliteiten gereduceerd tot kennis van 'techniek' (stijlgeschiedenis). Het genie en de persoonlijke expressie van de kunstenaar komen centraal te staan. De iconologie die Aby Warburg en Erwin Panofsky in de eerste helft van de 20^e eeuw voorstonden, en waarin vorm en inhoud onverbreekelijk verbonden en cultuurhistorisch ingebed waren, wordt na de Tweede Wereldoorlog gereduceerd tot het kraken van de diepere Idee achter het schilderij. Tegelijk is al die tijd een continue onderstroom aanwijsbaar gebleven van kunsthistorici voor wie de formele én inhoudelijke beeldkwaliteiten, gegeven hun epistemologische inbedding, een cruciaal onderdeel van de beeldanalyse is gebleven.

Beeld & Woord na WO II

Opmerkelijk is dat na de Tweede Wereldoorlog filosofen, literatuurwetenschappers, kunst- en architectuurhistorici de beeldvijandige opvattingen van Plato en niet de analytische benadering van Aristoteles als dominant denkkader verkozen om over 'Kunst' in heden en verleden na te denken. Eén van de consequenties daarvan was, dat er een (hiërarchisch) onderscheid tussen inhoud en vorm werd geïnstalleerd, waarbij de inhoud de (diepere, morele, meer verheven) essentie was, de vorm weinig meer dan een aangename verpakking, die eventueel (zie de conceptuele kunst) ook weggelaten kan worden. Echte Kunst valt samen met zijn betekenisvolle Inhoud (symbolische boodschap, filosofische Waarheid). Vandaar al die pogingen het beeld 'tot spreken' te brengen, het beeld 'te lezen'. Voor zover de visuele en plastische vormgeving meer is dan louter een toevalligheid doet men zijn

uiterste best beeldkwaliteiten op te vatten als signalen die helpen de intentionele boodschap ervan te ontcijferen.

Een andere consequentie van deze keuze is dat het de argwaan ten aanzien van het beeld voedt. Met name media-, visuele en culturele studies worden vaak voortgedreven door het vermoeden dat achter elk beeld een kwaadwillige manipulatie aanwijsbaar is (De Mare [2010](#)). Door het aanklagen van foute representaties en deze te willen verbieden, wil men groepen die zich door beelden gekwetst voelen, helpen zich te bevrijden uit onderschikking en onderdrukking. Zo is ook het streven naar ‘mediawijsheid’ er vooral op gericht de kwalijke, commerciële belangen in de actuele beeldcultuur aan de kaak te stellen. Uit beide consequenties spreekt angst voor de magische, overrompelende werking die het beeld in beginsel kan hebben, en die vrees is een ongeschikt uitgangspunt om systematisch over de impact van beelden na te denken.

Beeldwetenschap

De kwaliteiten van het beeld worden door al die uitleg ontkend, aldus Sontag: interpretatie zet vast, fixeert en vervangt het beeld, bedekt het onder een dikke laag woorden en voorkomt dat er wordt gekeken. Sontag beschouwde deze houding om het beeld met woorden te bezetten typerend voor hoe intellectuelen in de jaren zestig met name met moderne kunst omgingen. Onder verwijzing naar de toenmalige omgang met film, bepleit zij het beschermen, redden en verdedigen van het beeld, van de visuele kwaliteiten en de eigen esthetische waarde die het heeft als deel van de menselijke verbeeldingswereld. Sontags oproep om dit ‘filistijnse interpretatiegeweld’ te ontwijken is misschien nog urgenter dan een halve eeuw geleden. We hoeven enkel te denken aan het recente meningsverschillen in (september 2014) over het werk van Marlene Dumas waarin gelovigen en ongelovigen in nogal ruwe bewoordingen in met name *de Volkskrant* over elkaar heen buitelden, zonder dat er sprake is van een helder debat.

Dat bevestigt nogmaals dat de beeldwetenschap helaas één van de minst geformaliseerde velden is binnen de geesteswetenschappen. Dat heeft alles te maken met de moeizame omgang met het beeldarchief, een gebrek aan historische beeldkennis en een onvermogen om het rijke vocabulaire dat is ontwikkeld te benutten. Een beeldwetenschap vraagt niet alleen systematische observatie, maar ook duidelijke afspraken over de woorden die worden gebruikt. Een analytisch begrippenapparaat bestaat uit begrippen die fungeren als denkmiddel op basis waarvan een gestructureerde gedachtewisseling mogelijk wordt. We zijn als Stichting van plan daarmee een begin te maken door het inrichten van een wiki met zowel een inventarisatie van de termen die zoal de ronde doen, als ook een onderzoek naar een manier om de historische beeldkennis daarin onder te brengen.

De waarde van de beeldkwaliteiten

We doen dit in het verlengde van het pleidooi van Sontag om meer systematisch aandacht te schenken aan de vormenrijkdom van visuele artefacten en het ontwikkelen van een vocabulaire om de formeel-visuele en persuasieve kwaliteiten van (bewegend) beeld te kunnen aanwijzen, benoemen en te onderzoeken. Natuurlijk is er sindsdien van alles gebeurd. Niet alleen door Sontags leermeester, Roland Barthes (1961 over persfotografie,

1964 over reclame), ook voor de fictiefilm (Bellour 1973, Bordwell & Thompson 1979), de documentaire (Nicholls 1991/ 2001), de strip (McCloud 1993) en de vroegmoderne kunsten (Alpers 1983, Smith 2004, Swan 2005). In het jongste visuele medium, de game, worden op dit moment de eerste systematische stappen gezet (Veugen 2011).

Tot slot

Moderne Kunst

Het Modernisme in de Kunst heeft zichzelf aan het begin van de twintigste eeuw geprofileerd als avantgardistische beweging, als een culturele voorhoede die bewust brak met de geschiedenis. Daarmee deed Moderne Beweging bewust afstand van de enorme hoeveelheid beeldkennis die in Europa gedurende twee millennia was verzameld, geformuleerd en geaccumuleerd, zowel in beelden als in geschriften. Met name na WO II heeft de beeldende Kunst een afslag genomen waarbij men ernaar streefde de visuele materie in al haar conventionele weerbarstigheid achter zich te laten. Niet de Moderne Naoorlogse Kunst, maar de cinema bouwde voort op die lange Europese traditie. Daarmee is de cinema de erfgenaam die het Modernistische Kunst niet ambieerde. Door dat historisch misverstand heeft zich een moderne Kunst ontwikkeld die conceptualiteit claimt als ijkpunt van Kunst en zichzelf per definitie opgevat als een in zichzelf verheven, eeuwige onveranderlijk, sacraal fenomeen. Door deze heiligverklaring is de twintigste-eeuwse Kunst onaanraakbaar en onaantastbaar geworden, ontoegankelijk verklaard voor een wetenschappelijke reflectie. In deze nieuwe religie geven kunstenaars uitleg en kunstcritici (journalisten, filosofen, theologen, literatuurwetenschappers) legitimeren als moderne priesters de diepere, vaak maatschappijkritische betekenissen van de Kunst, al dan niet onderbouwd met vermeende academische noties.

Beeldkennis en de digitale beeldwereld

De Europese beeldkennis is nog steeds aanwezig, maar op andere plekken dan we waarschijnlijk vermoeden: in allerlei nieuwe beeldpraktijken, zoals in kwalitatief goede populaire fictie: film, televisiedrama, strip, animatie en game. Als kennisvorm nauwelijks gewaardeerd, omdat dit soort beelden doorgaans als entertainment, amusement en verstrooiing wordt gezien. Het lijkt ons niet onjuist te stellen dat naast het bewegende beeld (film, televisiedrama, animatie) het de game is waar de enorme beeldkennis die de Europese geschiedenis rijk is, terecht is gekomen. Daarbij doelen we niet op de technologie die onlosmakelijk in de digitale revolutie is geïmpliceerd – want dat is slechts één dimensie van het visuele register. Wat minstens zo belangrijk is, is dat alles in een game (en dat geldt ook de animatie) concreet gemaakt moet worden. Anders dan de film waar alle creativiteit en kwaliteit in de inrichting van de mise-en-scène, kadrering en beeldopbouw wordt geïnvesteerd, geldt hier op vergelijkbare wijze als in de vroegmoderne tijd dat de observatie – van bewegingen, vormen, materie – voorafgaat aan het omzetten in beelden.

Islamitisch beeldverbod?

Bezien in dit licht is het de vraag hoe binnen de islam gedacht wordt over het beeld. Het is, ook in Nederland, nog steeds gemeengoed te denken dat er in de islam een algemeen

beeldverbod geldt, waarin we worden bevestigd door de internationale ophef in 2006 over de Deense cartoons. Dat alles blijkt genuanceerder te liggen. Voor zover beelden van de levende natuur uit de moskee worden geweerd, hangt dat samen met de magische kracht die men aan het beeld toedicht en lijkt het op wat zich in de Reformatie voltrok. Harrie Teunissen heeft al eerder de algemeenheid van het islamitisch beeldverbod weersproken in zijn artikel 'Foto van Mohammed' en ook aandacht gevraagd voor de theorie van de spirituele verbeelding van de in Moors Spanje geboren Ibn al-Arabi (1165-1240). Ook in de Arabische wereld van dit moment is er sprake van een bloeiende beeldcultuur – denk aan de Iraanse cinema vanaf de jaren '90 of aan de Arabische strip waarover Joost Pollmann onlangs heeft geschreven. Allemaal aanwijzingen dat het zinvol is om niet alleen de geschiedenis van het Europese beeldbegrip in kaart te brengen, maar dat veel breder op te vatten en te onderzoeken in termen van uitwisseling en in vroeger eeuwen (De Mare [2007](#)).

Deze schets bestaat uit bewerkte fragmenten, ontleend aan publicaties die zijn te raadplegen op academia.edu (De Mare [2003](#), [2005](#), [2011](#), [2012](#)).

Beeldformatie: verbeelde meisjes van achtereenvolgens van links naar rechts:

1. Corneille (1922-2010),
2. Johannes Vermeer (1665-7),
3. Steve McCurry (1985),
4. fresco Pompeii (dichteres Sappho, 50 n. Chr.),
5. Afghanistan (foto van Aesha Mohammedzai, 2010),
6. Van der Cooghen (1654).

MAGAZINE: NUMMER 1²⁰¹⁴

2 | 2014 – HET BEELD VAN MOSLIMS IN NL

Over moslims in de Nederlandse maatschappelijke verbeelding

INTRO

1. **Heidi de Mare**, 'Een ge(s)laagde beeldformatie? De maatschappelijke verbeelding van moslims in NL' **PDF-1**

KADER

2. **Heidi de Mare**, 'Beeldopvattingen in Nederland (kader 1). Een kleine genealogie van het Europese beeldbegrip' **PDF-2**
3. **Heidi de Mare**, 'Burger en publieke ruimte (kader 2). Cultureel vacuüm of verzadigd domein?' **PDF-3**

COLUMN

4. **Leo van Bergen**, 'Blikvanger. Anthonie van Leeuwenhoek en de moslima' **PDF-4**
5. **Gabriël van den Brink**, 'Beelden als voorbode' **PDF-5**
6. **Heidi de Mare**, 'Politieke comfort zone? Dan kijken we nog maar eens!' **PDF-6**
7. **Joost Pollmann**, 'Steekproef. De Groene Amsterdammer in bange tijden' **PDF-7**

BESPIEGELING

8. **Heidi de Mare**, 'Het verlangen naar Mekka. Samenspraak naar aanleiding van een tentoonstelling' **PDF-8**
9. **Abdel El Makhloufi & Harrie Teunissen**, 'De hadj naar Mekka (1). Een reis met een lange geschiedenis' **PDF-9**
10. **Abdel El Makhloufi & Harrie Teunissen**, 'De kern van de hadj (2). Hadj als spirituele ervaring' **PDF-10**
11. **Abdel El Makhloufi & Harrie Teunissen**, 'Arabische cultuur en islam (3). De rol van adellijkheid, stam en status' **PDF-11**

12. **Abdel El Makhloufi & Harrie Teunissen**, 'Islam: religie en cultuur (4)' **PDF-12**
13. **Abdel El Makhloufi & Harrie Teunissen**, 'Het beeldverbod (of niet) (5). Naar aanleiding van beeldenaars op islamitische munten' **PDF-13**

ESSAY | onderzoek

14. **Nadine Huiskes**, 'Persfoto's van moslims. Mentale beeldvorming en de media' **PDF-14a** en 'Visuele stereotypen? Wat zien we als we naar een persfoto kijken?' **PDF-14b**
15. **Gawie Keyser**, 'Angst is goed. Het beeld van de gevaarlijke ander in cinema en de populaire cultuur' **PDF-15**
16. **Heidi de Mare** m.m.v. **Gabriël van den Brink**, 'Vanuit de ooghoek. Persfotografie als mentale graadmeter?' **PDF-16**. Plus Beeldformaties **PDF 16-1, PDF 16-2, PDF 16-3, PDF 16-4, PDF 16-5, PDF 16-6, PDF 16-7**.
17. **Sjoerd-Jeroen Moenandar**, 'Vertrouwd en vreemd. "Echt Hollands" in hedendaagse multimedialkunst' **PDF-17**
18. **Joost Pollmann**, 'Moslims in cartoons. Het gemak van de boerka en andere stereotypen' **PDF-18**
19. **Wilbert Schreurs**, 'Moslims in de Nederlandse reclame. Op zoek naar de speld in de hooiberg' **PDF-19**
20. **Connie Veugen**, 'Altaïr Ibn-La'Ahad. Arab Assassin or all-American game hero?' **PDF-20**

VERANTWOORDING

21. **Heidi de Mare**, 'Verantwoording. Hoe zijn we tot dit thema gekomen?' **PDF-21**

DOSSIER (eerdere publicaties van de (gast)auteurs over deze thematiek):

22. **Gabriël van den Brink** (2004), *Tekst, traditie of terreur? Naar een moderne visie op de islam in Nederland* (FORUM) **PDF-22**
23. **Harrie Teunissen** (2005), '[Van Poitier tot Fortuyn. De islam als spiegel van de Lage Landen](#)', in: *Sociale integratie ... zo informeerden wij elkaar. Islam & Integratie. Rapport informatieronde*, Rotterdam 2005: 109-152.
24. **Harrie Teunissen** (2006), '[Foto van Mohammed](#). Het islamitisch beeldverbod als westerse mythe', in: *Christen Democratische Verkenningen – Zonder geloof geen democratie*: 245-259.
25. **Gabriël van den Brink** (2008), 'Capituleer niet voor de radicale Islam', *NRC Handelsblad*, 3 maart 2008. **PDF-25**
26. **Willem Witteveen** (2010), 'Montesquieu en het boerkaverbod', in: *Nederlands Juristenblad* 911: 1-8. Herpublicatie met toestemming van Uitgeverij Kluwer. **PDF-26**
27. **Joost Pollmann** (2012), fragment uit *Chouf! Qra! Kijk! Lees! Strips & cartoons in de Arabische wereld* (FORUM). **PDF-27**
28. **Nadine Huiskes & Heidi de Mare**, 'Meer, maar opener' (2012). **PDF-28**
29. **Harrie Teunissen** (2014), 'IBN AL-ARABI en de spirituele verbeelding', **PDF-29**, bewerkt fragment uit: [Mystiek van de Islam](#) (2006).

Waarschuwing vooraf

De voorbereidingen van dit nummer over moslims in de Nederlandse verbeelding gingen ruim een jaar geleden van start. Ons doel was zorgvuldig in kaart te brengen hoe de beeldvorming in deze verloopt. Inmiddels hebben zich in de wereld nieuwe, en soms huiveringwekkende ontwikkelingen voorgedaan, die het beeld van moslims in Nederland en daarbuiten beïnvloeden.

Het leek ons zowel om praktische als om inhoudelijke redenen niet verstandig ook deze ontwikkelingen mee te nemen. Wellicht krijgen ze een plaats in een volgend nummer, gewijd aan geweld in beeld.

Vooralsnog is de beeldvorming met betrekking tot gewone moslims al ingewikkeld genoeg.

Voor het **beeldgebruik** in dit nummer, zie de toelichting in de bijdrage 'Vanuit de ooghoek'.