



Stichting **IVMV**  
 INSTITUUT voor  
 MAATSCHAPPELIJKE  
 verbeelding

## Academische plofstudie: accreditatie of anomalie?

De wildgroei van culturele en visuele cultuurstudies in historisch perspectief  
 Dr. Heidi de Mare ©

**Openingslezing** Regiodag West, Open Universiteit  
 Faculteit Cultuurwetenschappen, Utrecht, 08.03.2013

Dames & heren,

### 8 maart 2013: *State of the Art*

In 2009 kreeg ik van Frederike Huygen en Hennie van der Zande van de [Stichting Design Geschiedenis Nederland](#) het verzoek 'een helder doch kritisch stuk' te schrijven over het begrip 'beeldcultuur'. Gezien de talloze publicaties en nieuwe universitaire studierichtingen als Algemene cultuurwetenschappen, Media- en Televisiestudies, Culturele en Visuele Cultuur Studies, constateerden zij dat het begrip beeldcultuur een vergaarbak was geworden waar van alles onder kon vallen. Dat verzoek resulteerde in mijn artikel '*Beeldcultuur, een drieluik. Deconstructie van het fenomeen culturele studies*' uit 2010, dat u mogelijk ter voorbereiding hebt gelezen. Hierin heb ik het globale denkraam in kaart gebracht waarbinnen het begrip 'beeldcultuur' wordt gebruikt. Vandaag zal ik een enkel punt uit dat artikel hernemen. Maar ik wil vooral ook een aanzet geven voor het aangekondigde tweede deel van deze triptiek. Ik zal mijn verhaal vandaag toesnijden op de vraag hoe culturele artefacten zoals visuele bronnen binnen deze Culturele en Visuele Cultuur Studies worden onderzocht. Ook zal ik een tipje van Deel III oplichten, omdat ik vind dat een kritische analyse verplicht tot het formuleren van een vruchtbaar alternatief. Ik zal dus eindigen met een recent voorbeeld uit mijn eigen onderzoekspraktijk van de laatste jaren.

Ik ben zeer vereerd met de uitnodiging u hier vandaag te mogen toespreken en met u van gedachten te wisselen. Het is een goede, wetenschappelijke gewoonte om debatten niet uit de weg te gaan, maar te begrijpen wat daarin speelt. In mijn optiek is alleen wetenschappelijk denken dat zich blijft scherpen en zich met kritiek uiteen weet te zetten, in staat duurzame kennis te genereren, ook binnen de geesteswetenschappen.

### 1975 | 1986: 'Bij deze voort het laatst "Visual Pleasure"'

Omdat het vandaag Internationale Vrouwendag is leek het me gepast om mijn verhaal te beginnen bij de voor Culturele Studies invloedrijke tekst van Laura Mulvey. Haar '[Visual Pleasure and Narrative Cinema](#)' verscheen in 1975 in het Britse filmtijdschrift *Screen*. Zo'n tien jaar later, in 1986, schreef ik als feminist, filmwetenschapper en kunsthistoricus, twee artikelen over de toenmalige stand van zaken binnen de feministische filmtheorie, het eerste in het *Tijdschrift voor Vrouwenstudies*, het tweede in *Versus*, het Nijmeegse tijdschrift voor Film en Opvoeringskunsten.<sup>1</sup> Ik wilde begrijpen welke belofte haar tekst bood aan de vrouwenbeweging: ik was nieuwsgierig naar de oorzaak van de

aantrekkingskracht van haar nogal specialistische betoog. Maar ik wilde ook weten wat het massale succes van haar denkwijze was binnen de filmwetenschap en wat haar benadering had toe te voegen aan de filmanalyse.

Uit mijn tweeledige zoektocht kwam naar voren dat Mulvey een ingenieuze zet had gedaan. In de jaren zeventig van de vorige eeuw was de vrouwenbeweging nog weinig gecharmeerd van de wetenschap die werd beschouwd als mannenbolwerk. Mulvey ontvouwt in haar artikel een waterdicht programma waarin ze een wetenschappelijke benadering inzet om de politieke strijd te legitimeren. Mulvey neemt de claim van de vrouwenbeweging serieus door op zoek te gaan naar de wortels van de onderdrukking. Zij doet dat binnen haar eigen vak van de filmwetenschap waar tussen 1960 en 1975 de Hollywoodcinema werd ontdekt als betekenisgevende praktijk. Hollywood was niet enkel producent van lage budget films, maar de B-films bleken ook culturele kwaliteiten te bezitten. Dat bracht Franse filmtheoretici als Raymond Bellour en Christian Metz er toe de codes, de genreconventies en het psychoanalytisch mechanisme van de klassieke Hollywoodfilm te onderzoeken. In die context intervenueert Mulvey door een verband te leggen tussen Hollywood als cinematografisch apparaat dat een erotisch blikkenspel organiseert en concrete seksistische ervaringen van feministen. Mulvey zet daarbij naar eigen zeggen de psychoanalyse van Freud en Lacan in als politiek wapen.

In haar betoog vervult het begrip ‘castratieangst’ een sleutelrol, maar op een andere manier dan in de psychoanalytische praktijk. Freud spreekt over het ‘castratiecomplex’ dat behoort tot het niveau van de culturele voorstellingen, namelijk het gegeven dat mannen zowel als vrouwen zich uit een moeten zetten met het bestaan van twee verschillende geslachten. Dit culturele, bovenindividuele niveau duidt Freud aan met de Wet van de Vader, Lacan munt later het begrip Symbolische Orde. Het is het geestelijke register waarin elk nieuw geboren individu zich moet invoegen: het taalsysteem, de verhalen en de voorstellingen behoren tot dit bij uitstek culturele domein, en al het persoonlijk spreken, denken en handelen maakt van deze systemen gebruik.

In Mulveys optiek heeft alleen de man last van castratieangst, en is het de vrouw die die angst zou oproepen. Mulveys ingreep komt er – kort gezegd – op neer dat ze kentheoretisch onderscheiden dimensies van de werkelijkheid – zoals het biologisch verschil tussen man en vrouw, de verschillende maatschappelijke ervaringen van vrouwen en mannen en de psychische voorstelling dat er twee geslachten bestaan – terugbrengt tot één enkele dimensie: die van het alledaagse, sociale verschil tussen mannen en vrouwen, in termen van machtsongelijkheid en vrouwenonderdrukking. Dat Laura Mulvey deze reductie van het continentale, en vooral het Franse denken kan doorvoeren, heeft alles te maken met de pragmatische Angelsaksische context waarin zij opereert.

U zult begrijpen dat ik gegeven de context van vandaag alleen mijn eindconclusies kan noemen. Omdat Mulvey zowel filmwetenschappers als feministen aan haar verhaal wilde binden, is haar retoriek omslachtiger dan ik nu suggereer en is haar gebruik van psychoanalytische termen diffuser. Door aan de psychoanalyse ontleende termen pragmatisch te interpreteren brengt Mulvey de complexe werkelijkheid onverbiddelijk terug op het niveau van de alledaagse ervaring van discriminatie en seksisme die binnen de toenmalige vrouwenbeweging herkenbaar was. Met de psychoanalyse van Freud en Lacan heeft dat nog weinig te maken. Want wat in Mulveys formulering is verdwenen is

de Symbolische Orde als instantie die uit gaat boven man en vrouw. De cultuur als gedeeld betekenisgevend systeem waarin iedereen zich moet voegen om een zelfstandig individu te kunnen worden, valt buiten Mulveys denkraam.

De consequenties van Mulveys interpretatie worden nog duidelijker in haar uitwerking voor de film als cultureel object. De kern van haar betoog – dat doorregen is met psychoanalytische termen als ‘voyeurisme’ en ‘fetishisme’, ‘sadisme’ en ‘perversie’ – is dat het hiërarchisch, patriarchaal verschil tussen man en vrouw in feite alles bepalend is in de cultuur: de man heeft de macht, is actief en bezit de blik én het kijkplezier, de vrouw is passief, onderdrukt en is object van zijn blik.

Voordeel van haar voorstelling van zaken is de eenvoud ervan: de Hollywood cinema is een rijke metafoor geworden waarin allerlei dimensies van de ongelijke machtsverhouding tussen de seksen zich verdichten. De man/vrouw verhouding determineert alle facetten van de cinema: productie en consumptie, bioscoopinrichting en publiek, regisseur en acteur, het blikkenschap tussen filmpersonage & toeschouwer, maar ook technische en esthetische aspecten helpen het sekseverschil te bestendigen. In dat verband is het ook veelzeggend dat de Nederlandse vertaling van Mulveys tekst, in 1982, werd opgenomen in de bundel van Karin Spaink, getiteld, *Pornografie, bekijk 't maar. Een politiek-feministische visie op seksualiteit*.

Mulveys opvatting beperkte zich echter niet tot de 20<sup>e</sup> eeuw: ze beschouwde de Hollywood cinema als een geavanceerde cultuurvorm van het Renaissance perspectief. Zij baseerde zich daarbij op het bekende boek van John Berger uit 1972. In zijn *Ways of Seeing* had hij betoogd dat vrouwelijke naakten in de Europese schilderkunst door de mannelijke schilder én de mannelijke opdrachtgever slechts als een te bezitten lustobject werden gezien. Beelden van vrouwen, in Renaissance schilderijen of Hollywoodfilm, fungeerden voor mannen volgens Mulvey als tijdelijke, lustvolle bezwering van hun castratieangst.

In haar optiek was het dus weinig zinvol om films te analyseren. In haar ogen waren in beginsel alle vrouwbeelden in de klassieke Hollywoodfilm en in de Renaissance schilderkunst hetzelfde: in alle gevallen waren het discriminerende representaties. Dat vond ik een nogal vreemde conclusie voor de filmwetenschap en in 1989 heb ik de filmfragmenten waar Mulvey in haar artikel naar verwijst – Marilyn Monroe in *THE RIVER OF NO RETURN* (1954) en Lauren Bacall in *TO HAVE AND HAVE NOT* (1944) – geanalyseerd.<sup>2</sup> De verschillen die ik vond bestendigde mijn eerdere conclusie dat Mulveys interventie voor zowel de filmtheorie als het feminisme weinig vruchtbaar was. Wetenschappelijk leek het me veel belangrijker – ook voor het feminisme – om systematisch onderzoek te doen naar de filmische articulatie van vrouw- én manbeelden, naar genreconventies, stijlmiddelen en verhaalpatronen in de klassieke Hollywoodfilm en die onderzoeksresultaten dan te confronteren met alledaagse ervaringen. Ik hoopte dan ook dat de filmwetenschap Mulveys wetenschappelijk ondeugdelijke tekst achter zich kon laten. Vandaar mijn ondertitel uit 1986: ‘Bij dezen voor het laatst ‘Visual Pleasure’.

### **1975 | 2013: Proliferatie van ‘Mulvey’**

De reden dat ik vandaag deze gedateerde tekst uit 1975 centraal stel, heeft direct te maken met het feit dat er de afgelopen 40 jaar op dit punt wetenschappelijk gezien geen serieuze vooruitgang is geboekt. Hoewel binnen culturele en visuele cultuur studie het

bestuderen van cultuurproducten als film, nieuwe media en kunst centraal staat, is 'Visual Pleasure' de afgelopen decennia vrijwel kritiekloos aanvaard en geworden tot één van de onmisbare ankerpunten waarop dit denkraam drijft. In *Culturele Studies* van Jan Baetens en anderen uit 2009 schrijven de auteurs, ik citeer:

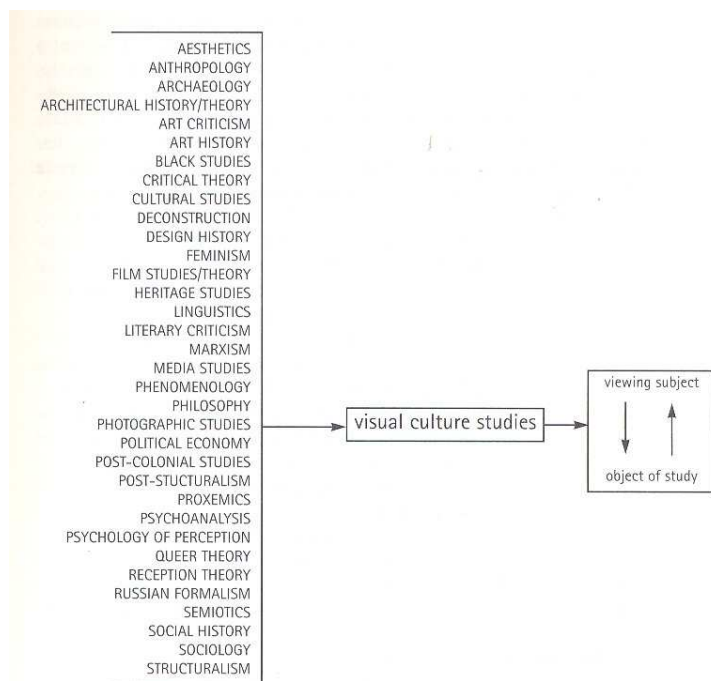
'Het "ideale" kijkende subject is dus mannelijk en deze kijkpositie blijft doorwerken in de visuele cultuur tot op vandaag. De voorstelling van de vrouw en eventueel ook van de niet-blanke man als object bevestigt de (blanke) man in zijn dominante subjectpositie en in zijn hegemonie.'<sup>3</sup>

Meer recent nog, in het boek van Gillian Rose uit 2012, *Visual Methodologies*, wordt Mulveys artikel uitvoerig en instemmend aangehaald als de feministische auteur die met succes het sociale register in de cultuurproducten op het voorplan heeft gezet.<sup>4</sup> In gewoon Nederlands gezegd komt het er volgens Rose op neer dat de cinema een patriarchale instantie is die willens en wetens genderverschillen aanbrengt in het filmverhaal en zo bij toeschouwers in stand houdt. Rose benadrukt dat de cinema om die reden serieus bestudeerd moet worden. De visuele methoden die Rose behandelt zijn er dan ook primair op gericht de cinema te ontmaskeren. Doel is aan te tonen hoe de cinema op slinkse wijze alles uit de kast haalt – camerahoek, camerabeweging, belichting, montage, close up, blikkenspel – om de sociale verschillen in de patriarchale cultuur in stand te houden. De enige vooruitgang – als je het zo kunt noemen – is dat Baetens en Rose zich niet, zoals Mulvey, beperken tot vrouwenonderdrukking. Zij hebben inmiddels een veel bredere populatie van uitgeslotenen op het oog. Naast de niet-blanke man, hebben ook niet-heteroseksuelen, mindervaliden en anderszins marginale groepen, klassen en rassen in Mulveys panopticum een plaats gekregen. Wat onveranderd is gebleven is de centrale positie van de kijkende onderdrukker die de macht bezit: blank, man, bourgeois, elitair en kapitalist.

De proliferatie van Mulveys programma die ik al in 1986 signaleerde, heeft inmiddels een ongebreidelde vorm aangenomen. Haar visie is tot mantra geworden en zit inmiddels ingeweven in het denken over cultuur en over cultuurobjecten in de meest brede zin. Een snelle check op Google Scholar laat talloze publicaties zien waarin Mulveys metafoor klakkeloos wordt overgenomen en geprojecteerd op de vroegmoderne tijd, op erotische Romeinse kunst, maar ook op onderwerpen als de hedendaagse Indiase massamedia, klassiek ballet, medische films, adolescentie literatuur, games, de Nazifilm, Victoriaanse literatuur, muziekclips, porno, werk van Shakespeare, sportgeschiedenis, architectuur, theater, werk van Christine de Pisan, dans, Israelische checkpoints, schilderijen van Manet, kinderboeken, keukeninrichting, vroeg-romantische Duitse muziektheorie, oriëntalisme, enzovoort en zo verder....

### **1997: interdisciplinair?**

Deze heterogene waaier aan voorbeelden onderstreept nogmaals dat het object van culturele studies alles kan zijn. Dat strookt met Raymond Williams opvatting van cultuur als 'a whole way of life' uit 1958 waarop men zich baseert.<sup>5</sup> Wel is, zoals ik in 1986 al constateerde, de psychoanalyse vervangbaar door andere disciplines, mits de betreffende methode – of beter gezegd de 'legitimerende theorie' – de onrechtvaardige sociale verschillen onderstreept. De mogelijkheden zijn eindeloos. Zo noemen Walter & Chaplin in hun introductie uit 1997 maar liefst 34 disciplines waaruit Visual Culture Studies put.<sup>6</sup>



1 Disciplines upon which Visual Culture Studies draws.

Hoewel dit doorgaans ‘interdisciplinariteit’ wordt genoemd, gaat het hier om een eclecticisch gebruik van alleen die termen die men in het eigen verhaal kan gebruiken. Dit leentjebuurspelen wordt binnen de culturele studies gestimuleerd, als alternatief voor wat men ‘de verstikkende, traditionele wetenschap’ noemt. Deze losse omgang met al die disciplines onderstreept nog eens dat disciplines vooral worden gebruikt als legitimering van reeds bestaande, politieke opvattingen en niet om nieuwe vragen te stellen en nieuwe kennis te genereren.

### 2011: ‘Intermedialiteit’

Voor zowel culturele als visuele cultuurstudies geldt dat ze naast containerbegrippen, interdisciplinaire termen en sleutelbegrippen ook nieuw termen, neologismen, introduceren.<sup>7</sup> Een recent voorbeeld is het verschijnen van ‘intermedialiteit’, waarvan u hier bijvoorbeeld een opsomming ziet uit een toelichting van Verstraete (2011)<sup>8</sup>: soms is het een begrip, soms is het een fenomeen, dan weer een veld, of iets dat bruggen slaat tussen objecten, al kan het ook in 1 cultuurobject zitten.<sup>9</sup> Het woord duidt, aldus de auteur, op interacties die zich zouden afspelen tussen media en kunsten, en dat kan over alles gaan. Doordat haar tekst doorregen is met moeilijke woorden en ingewikkelde zinnen zal een lezer al snel denken dat hij of zij te weinig kennis heeft. Dat idee wordt nog eens benadrukt doordat ‘intermedialiteit’ wordt gepresenteerd als een complex probleem dat het stellen van bijzonder moeilijke vragen rechtvaardigt.

Deze attitude doet me denken aan een HBO-student die ik ooit begeleide in de Masterfase. Hij had een grote hoeveelheid moeilijke woorden door zijn tekst gestrooid die verder geen enkele functie in zijn onderzoek hadden. Uit navraag bleek dat hij bang was dat ik – zonder dat soort termen – zijn tekst zou diskwalificeren als onwetenschappelijk. Zijn fundamentele misverstand was dat hij niet begreep dat wetenschappelijk begrippen nodig zijn om het object zo precies mogelijk en controleerbaar te ontleden. En dat het vervolgens de kunst is om de wetenschappelijke resultaten te kunnen uitleggen zonder dat de taal nodeloos ingewikkeld is. Dus hoe meer moeilijke woorden ik aantref in dit

soort cultuurstudies, hoe meer ik denk dat de auteur probeert het eigen standpunt voor een wetenschappelijke tekst te laten doorgaan.

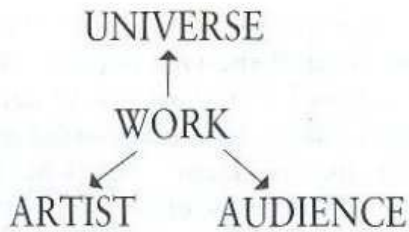
### **1965 | 2013: *Turn! Turn! Turn!***

Naast een scala aan disciplines en veelsoortige termen is er binnen de cultuurstudies ook al jarenlang sprake van crisis en onrust. Auteurs buitelen over elkaar heen in hun geloof dat er al weer een nieuwe wending gaande is. Sinds de ‘linguïstic turn’ werd geïntroduceerd door Richard Rorty, midden jaren zestig, wordt het veld achtervolgd door een aaneenschakeling van ‘turns’. Rorty beschouwde het als derde kentheoretische wending sinds de Grieken. Ook andere wetenschapsfilosofen hebben zich daarmee bezig gehouden, Thomas Kuhn sprak van paradigmawisselingen, Michel Foucault van *épistèmes*. Allen doelden op fundamentele transformaties in het kennissysteem, en allemaal veronderstelden ze een gering aantal fundamentele herzieningen in het weten gedurende de laatste twee millennia. In dat licht is duidelijk dat de vertegenwoordigers van cultuurstudies in verwarring verkeren, omdat men om de paar jaar alweer een nieuwe, diepgaande wending in de kennis constateert. Hoewel men dat wel beseft, legitimeert men die snelle wisselingen door te wijzen op de postmoderne hectiek: alles gaat tegenwoordig zo snel, onze wereld verandert dagelijks, en onderzoekers kunnen niets anders – zo is hun idee – dan die hectiek op de voet volgen.<sup>10</sup> Wetenschapshistorisch is dit een loze gedachte: de alledaagse, individuele ervaring van snelle wisselingen dient niet zozeer richtlijn voor wetenschappelijk onderzoek, maar eerder het óbject van onderzoek te zijn.

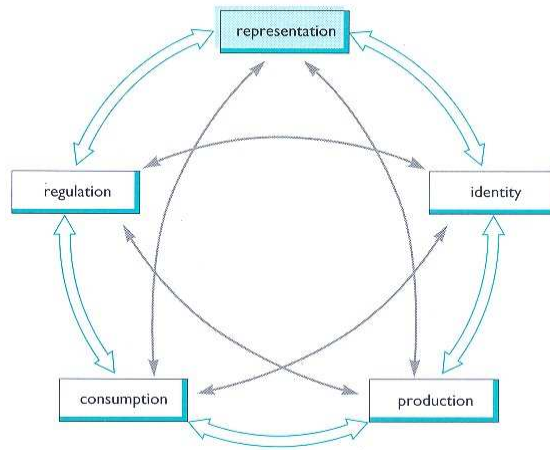
### **1953 | *Abrams* → 2003 | *Hall***

En daarmee kom ik op een volgende punt dat me eigenlijk al vanaf mijn bemoeienis met Mulvey heeft verbaasd: de rol van het beeld, van het kunstwerk of andere visuele objecten. Nu is de analyse van een visueel artefact niet vanzelfsprekend: binnen de kunstgeschiedenis, mijn andere vakgebied, kan een kunstwerk op allerlei manieren worden bestudeerd: de kunstenaars intentie, de gebruikte technieken, de diepere betekenissen erachter, smaak en ervaring van de toeschouwer, de stijlkenmerken, de sociaal-economische status van de opdrachtgever, de plaats van het kunstwerk binnen museale instituties, de cultuurhistorische context, de samenstelling en stratificatie van de verf, het kunstenaarsnetwerk, et cetera.<sup>11</sup> U kunt verschillende van deze deelvragen terugvinden in het heuristisch model dat Meyer Howard Abrams (1953) voorstelde in *The Mirror and the Lamp*, om de verschillende benaderingen van literatuur in kaart te brengen.<sup>12</sup> Binnen de kunstgeschiedenis leidt dit tot vele onderzoeksmethoden, die overigens niet zelden allemaal tegelijk worden ingezet. In dat opzicht is de kunstgeschiedenis een weinig geformaliseerd vakgebied met een lange traditie waar de verschillende kennissoorten losjes naast elkaar staan.

Vergeleken met Abrams model is dat van Stuart Hall uit 2003 onthullend: het is uitaard legitiem om allerlei processen te onderzoeken, hier aangeduid met ‘productie’, ‘consumptie’, ‘regulatie’, ‘identiteit’ en ‘representatie’. Maar wat wel opvalt is dat het in deze culturele studies niet meer over het werk zelf gaat en dat het strikt genomen in zijn conventionele en esthetische materialiteit uit het model is verdwenen.<sup>13</sup>



Abrams 1953



Hall 2003

**1999 | 2012: *Visual Culture is Everywhere!***

Dat brengt me dan op een laatste, opmerkelijk punt in deze cultuurstudies, namelijk dat er weinig of geen empirische data zijn waaraan de vele theorieën over de beeldcultuur worden getoetst.

Modern life takes place on screen [1999 Mirzoeff]. The postmodern is a visual culture [1999 Mirzoeff]. The world we inhabit is filled with visual images [2001 Sturken & Cartwright]. We live in a visual world [2003 Howells]. Onmiskenbaar leven we in een beeldcultuur [2004 Van Driel]. Visual culture is nowhere: all mediatized representations are mixed [2005 Belting]. We live in a world saturated with screens, images and objects, all demanding that we look at them [2009 Mirzoeff]. Visual culture is everywhere [2009 Mirzoeff]. The use of the term visual culture refers to (a) plethora of ways in which the visual is part of social life [2012 Rose].

Daar waar Diederik Stapel nog moeite deed data te verzinnen om zijn onderzoek te schragen, is dat binnen veel van deze studies helemaal niet nodig. Data verzamelen door beelden – film, schilderkunst, strip, cartoon, persfoto's – nauwgezet en systematisch te onderzoeken, is zeer tijdrovend en arbeidsintensief, maar die inspanning heeft in deze studies helemaal geen meerwaarde. Conform Mulveys gedachte bevestigen beelden enkel wat men toch al dacht te zien. Voor zover er af en toe beelden in publicaties zijn opgenomen, zijn het louter illustraties. Het zou dan ook zinvol zijn als het onderzoek dat Kees Schuyt onlangs aankondigde in zijn rapport [Zorgvuldig en integer omgaan met wetenschappelijke onderzoeksgegevens](#) naar aanleiding van Stapels losse omgang met data, uitgebreid zou worden met een stevig onderzoek naar de academische en empirische grondslagen van deze 'studies'. Want eigenlijk lijken deze cultuurstudies alles te ontberen wat volgens Pollmann een vakgebied – ook binnen de humaniora – tot een wetenschappelijke discipline maken: een afgebakend onderzoeksobject, een consistent begrippenapparaat en een systematische analyse.<sup>14</sup>

**1975 | 2013: *Populisme in de wetenschap?***

Het succes van culturele studies koppelen aan populisme betekent niet dat ik deze studies eenvoudig in een verdachte hoek wil plaatsen. Maar het feit dat op alle Nederlandse universiteiten deze studies furore maken en dat de warrige publicaties maar blijven komen, is een ernstige zaak en zegt iets over de stand van zaken binnen cultuurwetenschappen. Want hoewel er vele wetenschappelijk deugdelijk studies verschijnen raken deze ondergesneeuwd door een gebrek aan zelfreinigend vermogen in

dit veld. Het is dus hard nodig om criteria te benoemen zodat het kaf van het koren, de academische plofstudie van de deugdelijke cultuurwetenschap gescheiden kan worden.

Paul Taggarts studie over *Populisme in de politiek* (2000) noemt enkele ook voor cultuurstudies relevante punten. Enerzijds verzamelt men macht en strategische invloed door zich simpelweg te beroepen op een zogenaamd onmondig en kwetsbaar deel van de bevolking en het identificeren van een onderdrukkende vijand. Anderzijds neemt men geen verantwoordelijkheid, noch door serieuze wetenschap te bedrijven, noch door serieus deel te nemen aan de politiek. De universiteit biedt dit soort culturele studies dan ook een comfortabele beschutting voor deze politieke strijd. Het is een veilige haven waar collega's zich – conform de academische mores – in beginsel niet bemoeien met de inhoudelijke kant van aanpalende vakgebieden. Tegelijk vormen de gelijkgestemden een naar binnen gerichte citatiegemeenschap waarin andersdenkenden niet welkom zijn. Critici die openlijk de politieke grondslag van culturele studies als wetenschap wagen te betwijfelen, worden als vijand aangemerkt, doodgezwegen of weggezet als conservatief, reactionair of irrelevante achterhoede. Ook op mijn poging in 2010 het wetenschappelijk debat over culturele studies te openen, is nimmer in het openbaar gereageerd.

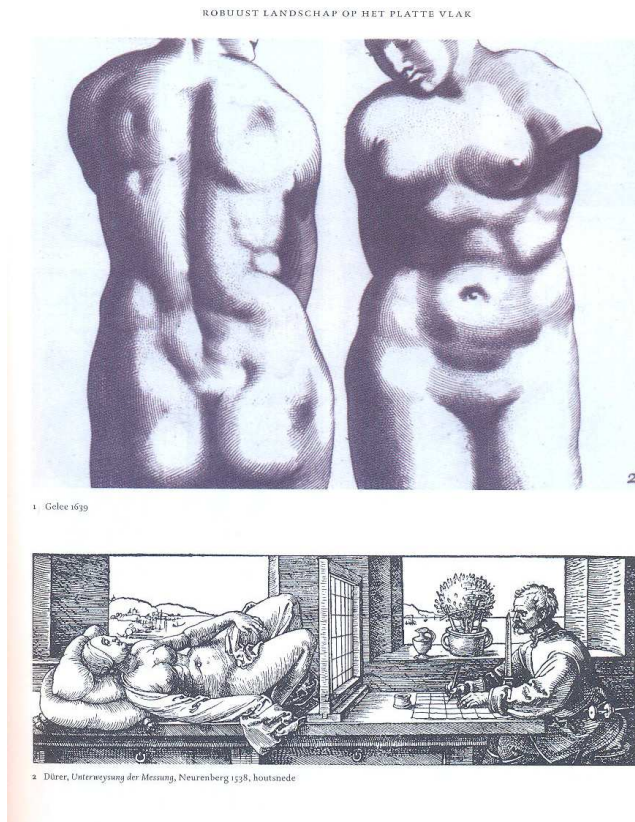
In mijn kritiek op deze academische plofstudies sta ik gelukkig al lang niet meer alleen. Wetenschappers uit andere disciplines beginnen zich openlijk zorgen te maken over het platte denken dat zich via dit soort studies binnen de geesteswetenschap begint te verbreiden. De historicus Ed Jonker wijst in zijn publicatie *De geesteswetenschappelijke carrousel* (2006) op het dilettantisme, de modieusheid, het gebrek aan discipline, het ontbreken van empirisch onderzoek, het slim bespelen van een typisch westers schuldgevoel, de ongevoeligheid voor kritiek, het nivellerend, verstikkend conformisme, en op het feit dat het de vertegenwoordigers van dit vermeende, maar geaccrediteerde vakgebied zelf geen windeieren heeft gelegd. Ook Rens Bod, werkzaam binnen het nieuwe vakgebied Digital Humanities, spreekt zijn reserve uit in zijn boek *De vergeten wetenschappen. Een geschiedenis van de humaniora* (2010). Hij beschouwt culturele en visuele cultuurstudies expliciet als een anomalie. Typerend volgens Bod is dat het eclecticisme van culturele studies geen stadium is in de ontwikkeling van een nieuw te formaliseren wetenschapsgebied waarin cultuur en cultuurobjecten daadwerkelijk wordt onderzocht. Kritiek, hybriditeit, oncontroleerbaarheid en gebrek aan systematiek vormen juist de kentheoretische kern van deze studies. De fundamentele weigering orde te scheppen in culturele objecten impliceert volgens hem dat culturele studies als wetenschap onvruchtbaar is en een doodlopende weg zal blijken te zijn.

### **1986 | 2013: Deel II : Onderzoek van (beeld)cultuur**

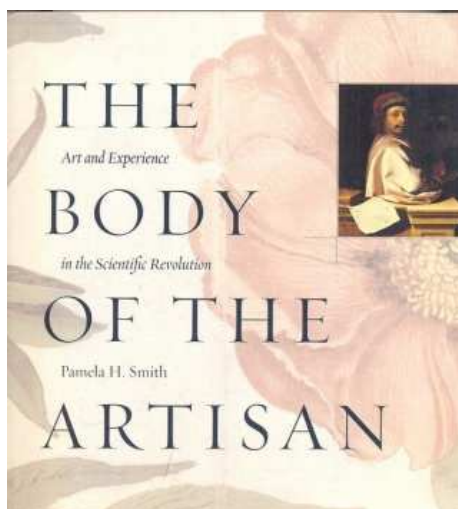
Ik wil eindigen met een pleidooi om de beeldcultuur op een meer vruchtbare manier te onderzoeken. Zelf heb ik in 1986, ver voor de culturele studies tot ontwikkeling kwamen, de bakens al verzet. Mede uitgedaagd door Mulvey ben ik vanaf 1986 systematisch onderzoek gaan doen naar zowel de Hollywoodfilm als naar de vroegmoderne Europese kunsten. Op basis van die kennis werk ik nu in twee richtingen. Enerzijds probeer ik binnen de academische context een vergelijkende beeldwetenschap vorm te geven. Anderzijds doe ik onderzoek naar actuele beeldkwesties, zoals het voorbeeld waarmee ik direct mijn betoog zal afsluiten.



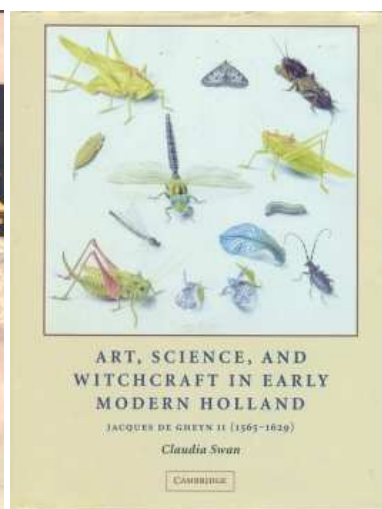
## 1538 | 1639: *Wat is beeld(cultuur)?*



Wie met politieke ogen kijkt naar het onderste beeld, ziet gemakkelijk Mulveys metafoor bevestigd. De houtsnede van Albrecht Dürer uit 1538 is dan ook één van meest misbruikte beelden in visuele cultuur studies. We schakelen namelijk direct door naar wat we herkennen, we zien het beeld voor zover het lijkt op wat we normaal gewend zijn, om dat dan vervolgens te interpreteren. Een werkwijze die vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw ook door Nederlandse iconologen werd gepraktiseerd in hun zoektocht naar diepere, symbolische, vaak erotische betekenissen achter de Hollandse 17<sup>e</sup>-eeuwse genreschilderkunst. <sup>15</sup>



Smith 2004



Swan 2005



Cohen 2007

Wat we dan niet zien is de materialiteit en de conventionele aard van het beeld. Het bovenste beeld, tweemaal de torso van een vrouw, maakt het al makkelijker om het beeld te zien als een artefact dat met een kundige hand, een geoefend oog en een goed verstand is gemaakt. De gravure is niet zomaar een afbeelding van een vrouw uit de werkelijkheid, de prent is het resultaat van nauwgezette observatie van de welvingen van een vrouwenlichaam. Het beeld is de neerslag van praktische natuurkennis, een term die recentelijk is gemunt door Floris Cohen om de kern van de vroegmoderne natuurwetenschap te kunnen benoemen.<sup>16</sup> Op dit punt raken vroegmoderne kunsten aan de geneeskunde, de plantkunde en de cartografie, zoals ook historica Pamela Smith en kunsthistorica Claudia Swan hebben betoogd.<sup>17</sup>

Tegelijk is het ook een conventioneel beeld omdat het lijkt op andere beelden uit die tijd. Als u met die kennis van zaken nogmaals naar Dürers houtsnede kijkt denk ik dat u meer ziet dan een illustratie van Mulveys theorie over de man die de vrouw tot object maakt. De gravure is vrucht van precies en systematisch kijken, weten wat licht en schaduw doen, hoe plooiën en rondingen met lijnen op te roepen op het platte vlak. Wie gedisciplineerd kijkt ziet dat er kennis, kundes en conventies aan ten grondslag liggen. In die zin wijzen vroegmoderne beelden ons erop hoe het oog kijkt en wat er aan training en kennis voor nodig is om dat wat het oog ziet op overtuigende wijze op het platte vlak te brengen.

### **2003 | 2012: *Het kunstbegrip***

Een historische omweg is dus een nuttige methode om opnieuw na te denken over wat visuele producten zijn en wat we onder beeldcultuur kunnen verstaan. Door de wetenschapsgeschiedenis, het werk van Floris Cohen maar eerder al dat van Michel Foucault, ben ik in mijn dissertatieonderzoek naar de veranderende rol van het beeld in het vroegmoderne Europa, geschriften gaan lezen over het tekenen, het bouwen en het schilderen. Het kunstbegrip bleek niet eeuwig: naast het 19<sup>e</sup>-eeuwse kunstbegrip dat berust op uniekheid, genie, intentie en oorspronkelijkheid en dat de basis is geworden van de kunsthistorische discipline, hanteerde men in het vroegmoderne Europa een heel ander kunstbegrip: men sprak niet van schilderkunst, maar van de kunst van het schilderen. Kunst verwees in die tijd naar een kennissysteem, naar talent en oefening, naar oog, hand en verstand die nodig zijn om een tafereel te tekenen of te schilderen. En die kennis omvatte veel meer dan de techniek die de 19<sup>e</sup> eeuw ervan maakte. Ik ontdekte dat het niet de beeldvijandige filosoof Plato, maar de empiricus Aristoteles was die het natuurfilosofisch denken over schilderen, tekenen en ontwerpen in de Hollandse 17<sup>e</sup> eeuw bepaalde, een denken dat een uitgewerkt vocabulaire omvatte om over beelden en hun kwaliteiten te spreken. Dit vroegmoderne kunstbegrip is overigens niet uit ons taalgebruik verdwenen. We spreken nog steeds over ‘de kunst van het koken’, ‘de kunst van het reizen’ of ‘de kunst van het sterven’.

### **2003 | 2012: *Beeldformaties***

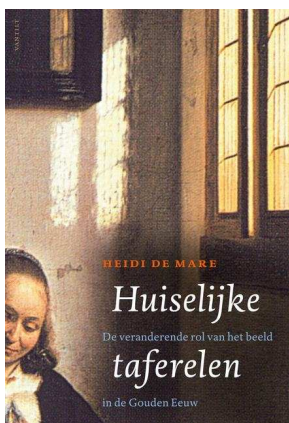
In de loop van het onderzoek waarop ik in 2003 promoveerde, heb ik dus geleerd anders naar beelden te kijken, ze minder te zien als unieke schepping van een genie. In mijn proefschrift heb ik niet individuele kunstwerken centraal gesteld, maar beeldreeksen. Ik werd getroffen door de patronen en de grotere verbanden die in het historisch beeldarchief aanwezig bleken. Op grond van de formele overeenkomsten en verschillen kwam ik beeldformaties op het spoor, gedeelde eigenschappen die pas in de reeks aanwijsbaar worden. Die formele ordening brengt bovendien verzamelingen aan het licht

die dwars door de 19<sup>de</sup>-eeuwse, nationaal gedefinieerde kunststromingen heen lopen. Het vroegmoderne Europese beeldarchief blijkt, kort gezegd, een cultureel gevormd sediment van graduele verschillen, waarop de moderne beeldcultuur nog steeds voortborduurt.



### 2003 | 2012: *Huiselijke taferelen*

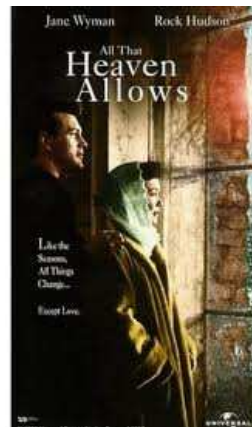
In mijn dissertatieonderzoek onderzocht ik de veranderende rol van het beeld aan de hand van een enkele casus, die van het Hollandse huis. Dat was ingegeven doordat ik jarenlang verbonden was aan de faculteit Bouwkunde van de TU Delft. In dat kader heb ik het architectonisch denken van Simon Stevin bestudeerd, maar ook het werk van Jacob Cats over het huwelijk, de geschilderde taferelen van Pieter de Hooch en het geschrift van Samuel van Hoogstraten over de kunst van het schilderen.



De Mare 2012



De Mare 2003



Sirk 1955

Tijdens het herschrijven van mijn handelseditie die vorig jaar verscheen heb eindelijk begrepen dat mijn eerste, intuïtieve keuze voor de vroegmoderne schilderijen én de klassieke Hollywoodfilm gebaseerd was op heel andere motieven dan die van Mulvey: mijn keuze berustte op het feit dat mijn oog bleef haken aan goed uitgewogen, doorgecomponeerde beelden. Het belang van de vormen, de kracht van de visuele retorica om de zintuigen te bespelen en daarmee de verbeelding te wekken, tekent beide domeinen. De beeldkennis die Dürer en talloze vroegmoderne schilders investeerden in

het schilderen van goedplooide draperieën is voor het geoefende oog zeer verwant aan de beeldkennis die maakt dat kwalitatieve Amerikaanse speelfilms en HBO-series ons bewegen.<sup>18</sup>

**1999 | 2013: *Deel III: Gedisciplineerd kijken***

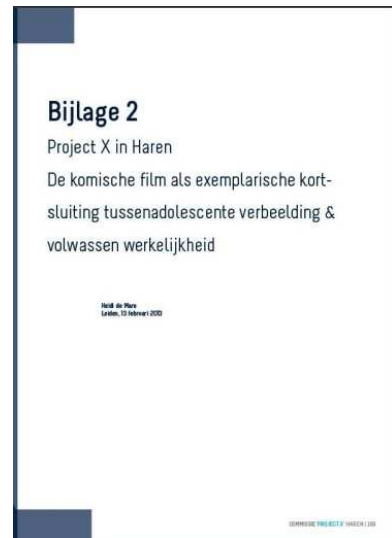
En daarmee kom ik aan mijn laatste punt: uit eigen ervaring weet ik inmiddels dat er buiten de universiteit een grote behoefte bestaat aan kennis over beeld, beeldcultuur en maatschappelijke verbeelding: het besef groeit dat het visuele register – of het nu gaat om film, muziekclip, youtube filmjes, tvseries, strip, game of persfotografie – geen afgeleide is van de taal of het woord, maar dat deze beelden op de eigen merites beoordeeld moeten worden. Vandaar het pleidooi aan het eind van mijn boek om te komen tot een beeldwetenschap die zich op een gedisciplineerd kijken baseert, die een vocabulaire ontwikkelt dat ons helpt meer systematisch van gedachten te wisselen over oude en nieuwe beelden van hoge en lage kwaliteit.

**2007 | 2013: *Maatschappelijke verbeelding***

Binnen maatschappelijke organisaties is de laatste tijd meer aandacht voor de rol en de impact van beeld en verbeelding, met name waar het gaat om existentiële zaken rond Leven en Dood. Zo heb ik de laatste vijf jaar beeldresearch gedaan naar geweld, veiligheid en gezag voor de Politieacademie en naar ziekte & gezondheid binnen Medical Humanities van het VUmc. De maatschappelijke verbeelding van patiënt, arts en familie, van burger, slachtoffer en diender wordt in hoge mate gevoed door de beeldcultuur, waarbij ik film, reclame en televisiedrama opvat als een moderne vorm van mythologie. Inzicht in de esthetische potentie en de retorische geloofwaardigheid van deze nieuwe visuele producten, maakt duidelijk dat fictie een belangrijke rol speelt in de omgang met ethische dilemma's. Anders dan de huidige universitaire valorisatiegedachte gaat het in dit soort onderzoeken dus niet om het simpelweg toepassen van bestaande kennis om zo snel geld binnen te halen. Integendeel, het zijn steeds specifieke kwesties uit de beeldcultuur die zowel een nauwgezet empirisch onderzoek vragen, als een theoretische doordenking vereisen.

**8 maart 2013: *PROJECT X HAREN***

Ik wil afsluiten met een casus die vandaag elders in het land volop in de schijnwerpers staat: op dit moment geeft Job Cohen in het Groningse Haren een persconferentie waarin het rapport gepresenteerd wordt met de onderzoeksbevindingen van de gebeurtenis op 21 september, PROJECT X in Haren. Vanuit de Stichting IVMV, instituut voor maatschappelijke verbeelding, heb ik een deelonderzoek uitgevoerd onder de titel '[De komische film als exemplarische kortsluiting tussen adolescente verbeelding en volwassen werkelijkheid](#)'. In eerste instantie leken namelijk velen ervan overtuigd, gegeven de chaos waarin de film PROJECT X culmineert, dat de film een voorspellende waarde zou hebben en dat jongeren en masse naar Haren zouden gaan om, door de film geïnspireerd, rellen te gaan schoppen.



In plaats daarvan heb ik deze en andere komische adolescenten films geanalyseerd vanuit de vraag wat dit genre zegt over wat adolescenten bezig houdt en beweegt. Kenmerkend voor dit genre is niet alleen het vaak wat magere verhaal, maar vooral de humor en de platte grappen. Daarbij krijgen met name de vertegenwoordigers van het establishment het te verduren: ouders, bestuurders en de politie ontbreken zelden in dit genre. Iedereen die tegen een stootje kan, kan doelwit worden van grappen en grollen, gewoon om te kijken hoe stevig de samenleving is en of er weerstand wordt geboden. Alle mogelijke maatschappelijke regels worden overtreden, maar jongeren zoeken ook hun eigen grenzen op: door drugs, seks en drank ontdekken ze hun eigen fysieke grenzen.

Belangrijker in het huidige verband is dat in deze films het visuele register een prominente rol speelt om de normale verwachtingen op de proef te stellen. PROJECT X, maar ook recente films als NEW KIDS TURBO, THE HANGOVER en JACKASS THE MOVIE hebben veel weg van een slapstick, waarin alles kan en alles bedoeld is om de lachlust op te wekken. Een auto in het zwembad, een bom op Schijndel, een brullende tijger in de badkamer, een kabouter vol pillen, een tsunami aan bierblikjes op het plein, een kapotte pink na een sprong van het dak, allemaal even lollig. Want de lol zit hem in de buitenproportionele effecten van een futiele gebeurtenis. Daarbij wordt die uitvergroting ons niet verteld, maar die krijgen we te zien. Zoals in NEW KIDS TURBO waar 3 auto's vol ME vanuit Den Haag urenlang op weg zijn om 5 balorige jongens uit het Brabantse Maaskantje mores te leren. Het visuele verschil roept de lach op.

Alleen door een nauwgezette analyse van de film, van de opbouw, de dialoog, maar ook van montage en stijlmiddelen, wordt het mogelijk om uit te stijgen boven de eerste indruk dat film en werkelijkheid samenvallen. De vergelijkende analyse van deze komische adolescenten films onthult een gemoedstoestand die ook een rol speelde in Haren: namelijk jongeren die de grap van Merthes' feestje inzagen, en dat wel wilde meemaken. Dit soort films biedt aldus een inkijkje in de voorstellingswereld van jongeren en hoe ze de volwassen wereld zien. Het bleek ook dat hún beeld nogal verschilde van hoe de volwassenen tegen de jongeren aankeken. Eén van de belangrijke conclusies uit het commissierapport is dan ook dat er op 21 september 2012 in Haren twee werelden tegenover elkaar stonden. Het overgrote deel van de adolescenten zag de gebeurtenis in Haren als een geweldig goeie grap; het establishment zag het per abuis op Facebook aangekondigde feestje als een ernstige inbreuk op de openbare orde en schaalde op tot

een hoog veiligheidsniveau. Dat er rellen ontstonden heeft ook met deze twee verschillende werelden te maken.

**2009 | 2013: Stichting IVMV**

Met dit laatste voorbeeld uit de onderzoekspraktijk ter afsluiting van mijn betoog hoop ik u te hebben overtuigd van de noodzaak eens flink de bezem te halen door de huidige wildgroei aan populistische plofstudies. Voor mijzelf ga ik er vanuit dat deze exercitie vandaag inderdaad de laatste maal was dat ik me heb gebogen over Mulvey's artikel en dat anderen het stokje van mij overnemen. Ik hoop ook dat duidelijk is geworden dat er in de samenleving veel vraag bestaat naar serieuze beeldresearch en er dus allerlei kansen zijn voor een cultuurwetenschap die koerst op wetenschappelijk onderzoek van de beeldcultuur. Voor wie snel aan de slag wil, en zich wil bekwamen in gedisciplineerd kijken aan de hand van één van de door ons verzamelde beelddossiers, kan na de zomer voor trainingen en stages terecht bij onze stichting IVMV.

Ik dank u voor uw aandacht

Dr. H. (Heidi) de Mare  
Directeur Stichting IVMV ©



Stichting **IVMV**  
INSTITUUT voor  
MAATSCHAPPELIJKE  
verbeelding

## NOTEN

- <sup>1</sup> H. de Mare, 'Van horen zien. "De vrouw" als onmogelijke categorie in feministisch filmtheoretisch onderzoek', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies*, 7/ 3: 302-321; idem, '[Mulvey's eendimensionale systeem](#)'. Bij dezen dan voor het laatste "Visual Pleasure", in: *Versus*, no. 2: 35-54.
- <sup>2</sup> H. de Mare, '[Visuele aspecten van drie filmische vrouwbeelden](#)'. Bacall, Monroe en Dietrich', in: *Versus*, 3/1989: 54-75.
- <sup>3</sup> J. Baetens, et al., *Culturele studies. Theorie in de praktijk* (2009): 60.
- <sup>4</sup> G. Rose, o.a. 157-168.
- <sup>5</sup> J. Baetens et al. (2009): 17.
- <sup>6</sup> J.A. Walter et al. (1997): 3.
- <sup>7</sup> Zie voor een overzicht van andere termen, H. de Mare (2010) '*Beeldcultuur, een drieluik*'. [Deconstructie van het fenomeen culturele studies](#)'.
- <sup>8</sup> 'Intermedia; intermedialiteit is een concept; het veld van intermedialiteit; de discussie over intermedialiteit; elk medium is altijd al intermediaal; intermedialiteit is de interactiviteit tussen en binnen media; een fenomeen genaamd intermedialiteit; intermedialiteit is een notie; opera is intermediaal; de oorsprong, de wortels van intermedialiteit; de bijzonder complexe onderscheidingen tussen intermedialiteit, multimedialiteit en transmedialiteit; intermedialiteit gebeurt als er een interrelatie is tussen kunsten en media binnen een object; naar een cultuur van 'inter'; intermedialiteit is een term; intermedia in visuele cultuur; intermedialiteit op zijn breedst om een algemene transcendentie van mediale grenzen te benoemen die werkzaam zijn in de cultuur; transmedialiteit onderscheidt zich van intermedialiteit in nauwe zin; verschillen in multi-, trans- en inter-medialiteit zijn een kwestie van verschil in rang en schaal van intermedialiteit; de Derridaanse ervaring van het 'inter'; intermedialiteit is een breed fenomeen; intermedialiteit zo opgerekt dat het verwijst naar een algemene grenservaring; hoe werkt intermedialiteit?; intermedialiteit stelt moeilijke vragen; intermedialiteit vormt een brug, maar de vraag is wat intermedialiteit overbrugt; intermedialiteit is een diffuus begrip; de vraag van intermedialiteit is ten diepste politiek.'
- <sup>9</sup> G. Verstraete, 'Intermedialities. A brief survey of conceptual key issues', in: *Kunstlicht, wetenschappelijk Tijdschrift voor beeldende kunst, beeldcultuur en architectuur*, 'Medialities/ Mediality', jrg. 32 (2011), nr. 3: 6-11. Eerder verschenen als: 'Introduction. Intermedialities' A Brief Survey of Conceptual Issues', in: *Intermedialities: Theory, History, Practice* (Acta Universitatis Sapientiae. Film and media Studies), 2 (2010): 7-14. Zie ook J. Baetens et al. (2009): 104; H. Oosterling, 'Naar een cultuur van het inter: enkele kanttekeningen bij culturele middelmatigheid', in: Levie & Van Meerkerk (red.), *Cultuurwetenschappen in Nederland en België. Een staalkaart voor de toekomst* (2005): 31-42.
- <sup>10</sup> Linguistic Turn (1967 Rorty); Pictorial Turn (1994 Mitchell), Iconic Turn (Boehm 1994), Visual Turn (2002 Jay); A. Smelik, 'Met de ogen dicht: de *visual turn* binnen de cultuurwetenschap', in: S. Levie et al. (2005): 71-82; W. Rennen et al., 'De *spatial turn* in de hedendaagse cultuuranalyse: een literatuuronderzoek', in idem: 83-9. En zo verder: overal duiken de grote wendingen op: Cultural Turn, Social Turn, Aural Turn, Mediamatic Turn ....
- <sup>11</sup> H. de Mare, '[Ars sine scientia nihil est](#). De kunst van interdisciplinair onderzoek', in: [Kunstlicht](#), Jubileumnummer Kunstgeschiedenis & Interdisciplinariteit, vol. 30, no. 3-4: 90-99.
- <sup>12</sup> Opgenomen in: V. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001): 4-5.
- <sup>13</sup> S. Hall, ed. (2003), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*: 1.
- <sup>14</sup> T. Pollmann (2003), *De letteren als wetenschappen*.
- <sup>15</sup> H. de Mare, 'De verbeelding onder vuur. Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici', in: *Theoretische Geschiedenis*, jr. 24, nr. 2 (1997): 113-137; idem, *Het huis en de regels van het denken* (2003), idem, *Huiselijke taferelen. De veranderende rol van het beeld in de Gouden Eeuw* (2012).
- <sup>16</sup> F. Cohen (2007), *De herschepping van de wereld. Het ontstaan van de moderne natuurwetenschap verklaard*.
- <sup>17</sup> P. Smith (2004), *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*; C. Swan (2005), *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn (1565-1629)*.
- <sup>18</sup> H. de Mare (2012), Hoofdstuk 10. '[Waar Nederlanders warm van worden](#)'. Professionele personages in Amerikaanse en Nederlandse ziekenhuis- en politseries', in: G. van den Brink (red.), [De Lage Landen en het hogere](#). *De betekenis van geestelijke beginselen in het moderne bestaan* (AUP): 307-348.