

Publicatie generieke teksten centraal schriftelijk examen

tekenen, handenarbeid en textiele werkvormen 2009

en

tekenen, handvaardigheid, en textiele vormgeving 2010 en 2011

N.B. Deze publicatie is eerder als Worddocument (- Generieke teksten centraal examen 2009-2011, vwo) gepubliceerd met een iets andere opmaak.

Generieke teksten centraal examen 2009-2011

In de jaren 2009, 2010 en 2011 is "Wat van ver komt ..." het thema voor het centraal schriftelijk examen. Een en ander is toegelicht in de syllabus, die in augustus 2008 aan alle scholen is/wordt toegezonden. In deze syllabus is in paragraaf 3.2. ad 2 uiteengezet welke teksten van belang zijn voor de voorbereiding op het centraal schriftelijk.

In deze publicatie worden de generieke teksten voor de jaren 2009, 2010 en 2011 bekend gemaakt, met dien verstande dat - zoals ook voor de syllabus als totaal - voor 2010 en 2011 nog (beperkte) aanpassingen mogelijk zijn.

1 Algemene structuur

1. Algemene structuur " <i>Wat van ver komt ...</i> "	1
2. Inleiding tot " <i>Wat van ver komt ...</i> "	2
3. Het Nabije Oosten	4
4. Het Verre Oosten	16
5. Primitivisme	24
6. Globalisering	32
7. Literatuurlijst van geciteerde literatuur	37

2. Inleiding tot “Wat van ver komt ...”

Op een – geësceneerde - foto van de Nederlandse kunstenaar Barbara Visser uit 2001 staat een Nederlands stel, gekleed en geschminkt als Japanse toeristen tegen de achtergrond van een typisch Nederlands dorp dat is nagebouwd in Japan, compleet met molens. Daarbij valt op dat de “Japanners”, net als echte Japanners, niet gekleed gaan in traditionele Japanse kledij, maar in merkkleding van Westerse makelij, net als de Japanse toeristen die naar Nederland komen om een “echt” Nederlands dorp en een molen te zien.

Vissers foto verbeeldt de kruising van culturen, zoals we die vandaag de dag om ons heen zien. Overall dringen invloeden van andere culturen door. In veel Nederlandse huizen staan bijvoorbeeld Boeddha-beeldjes, voorwerpen uit China, Japan en – dikwijls in Nederlandse huizen – uit Indonesië, uit Zuid-Amerika of Afrika. Soms zijn de voorwerpen meegenomen uit het land van herkomst, maar veel vaker zijn ze gewoon hier gekocht. Wie verbaast zich daar nog over? We vinden het ook niet vreemd om in onze vrije tijd tango of flamenco te dansen, naar niet-Westerse muziek luisteren of gerechten met sterke mediterrane en Aziatische invloeden te eten.

De vermenging van diverse culturen is een vanzelfsprekendheid geworden in een tijd waarin het reizen comfortabel en goedkoop is en waarin zelfs de thuisblijvers via de media rechtstreeks geïnformeerd worden over het leven elders. Deze vanzelfsprekendheid mag uniek zijn, zij heeft wel een voorgeschiedenis.

Zolang er mensen zijn, reizen zij en komen zij in contact met andere culturen. Een andere cultuur betekent een ander geloof, andere zeden en gebruiken, andere landschappen en een geheel verschillend klimaat. De reiziger reist door een andere wereld. Contacten met een andere cultuur worden aangeduid als confrontatie met de Ander (“the Other”). Tot de Ander wordt alles gerekend dat vreemd is aan de eigen cultuur, oftewel het Eigene (“the Self”). Het contact met de Ander heeft niet altijd geleid tot conflicten. Heel vaak overheersten bewondering en nieuwsgierigheid en niet zelden was dit wederzijds. In dergelijke gevallen ontstond een uitwisseling, die sporen heeft nagelaten in de beeldende kunst van beide culturen.

In het thema “Wat van ver komt ...” zijn vier onderwerpen bijeengebracht die licht werpen op de wijze waarop de Westerse wereld kennis heeft genomen van vreemde en veelal verre werelden: het Nabije Oosten, het Verre Oosten, primitivisme, globalisering.

De onderwerpen staan in een chronologische volgorde. De Westerse kennismaking begint met het Nabije Oosten. Eeuwen later maken ontdekkingsreizigers de sprong naar Verre Oosten en komt er een geregeld contact met dit verre continent tot stand. Het primitivisme wijkt hiervan af omdat de ontmoeting meestal niet in een ver buitenland plaatsvond, maar in de volkenkundige musea en verzamelingen in het vaderland van de kunstenaar.

De eerste drie onderwerpen zijn in feite historische onderwerpen, want hun betekenis voor onze actuele cultuur is afgesloten. Globalisering is daarentegen een recent verschijnsel. Het is zelfs zo nieuw dat we niet eens precies weten wat we eronder moeten verstaan. In dit thema is ervoor gekozen om de globalisering te beschouwen als een fenomeen dat in de lijn ligt van de eerdere ontwikkelingen.

Het Westen centraal

In het thema “Wat van ver komt ...” bekijken we hoe vanuit het Westen naar de Ander is gekeken, een perspectief dat we occidentocentrisch kunnen noemen: het Westen (de occident) wordt als centrum genomen. Dit is in dit geval niets anders dan een praktische beperking van het materiaal.

Zonder daar nu al te lang bij stil te staan, moeten we enkele bezwaren tegen deze zienswijze kort noemen. Zo mag niet vergeten worden dat vanuit het oogpunt van verre volken en culturen wij de vreemde Ander zijn of waren. Bovendien is het gebied dat wij het Westen noemen niet vast omljnd. Zo’n tweeduizend jaar geleden waren de Germanen bijvoorbeeld de Ander voor de Romeinen. Na de val van het Romeinse rijk is het culturele en innovatieve zwaartepunt van Europa meer naar het noordwesten van het continent verschoven. Landen als Frankrijk, de Republiek en Engeland – om enkele te noemen – wonnen aan betekenis. Vanaf de achttiende eeuw is ons begrip van het Westen uitgebreid met Noord-Amerika.

Er valt nog een andere kanttekening te maken: het Europese Westen is grotendeels door zee omsloten, behalve aan de oostkant. Waar in het oosten eindigt Europa? Een negentiende-eeuws Oostenrijks politicus heeft eens gezegd dat Azië aan de oostkant van Wenen begint. Nu verbazen we ons wellicht over deze uitspraak - of we moeten er om lachen - maar de vraag waar het Westen eindigt - en de wedervraag wat met het begrip Europese Westen wordt bedoeld -, is nog onverminderd actueel, zeker in het licht van de globalisering, waarin staatsgrenzen lijken te vervagen maar er steeds nadrukkelijker wordt gevraagd naar nationale en culturele identiteiten.

Onderwerpen, teksten en bronnen

Het thema “Wat van ver komt, ...” bestaat uit vier onderwerpen, die onderling niet scherp begrensd zijn. Zoals de lezer zal merken, zijn er tal van overlappingen en raakvlakken tussen de onderwerpen. In elk onderwerp keren elementen terug uit de voorafgaande onderwerpen.

De kern van het thema wordt gevormd door teksten en tekstfragmenten die zijn ontleend aan het werk van experts. Na een algemeen gedeelte wordt de lezer geleid naar de deelonderwerpen die per examenjaar gelden. De teksten moeten voor zichzelf spreken, maar waar dat nodig of gewenst scheen, zijn toelichtingen, verwijzingen en verklaringen opgenomen.

De omgang met bronnen vereist oplettendheid en een gezond wantrouwen van de lezer. Achter elke bron gaat namelijk een auteur schuil met zijn of haar persoonlijke overtuigingen en denkbeelden. Van sommige is de auteur zich zelf bewust, van andere wordt de lezer zich bewust. Zulke denkbeelden zijn echter niet alleen persoons-, maar ook tijdgebonden. Dit houdt in dat zij op zeker moment achterhaald worden door nieuwe ideeën, waardoor de oudere bron al gauw gedateerd lijkt. Dat hoeft niets te zeggen over de kwaliteit, maar toch is er bij de samenstelling van de teksten binnen het thema “Wat van ver komt ...” naar gestreefd om zoveel mogelijk recente bronnen te geven. De lezer moet zich er van bewust zijn dat dit thema niet bedoeld is als een canon. Het moet hem helpen en stimuleren om zich in de vier onderwerpen en hun samenhang te oriënteren.

3. Het Nabije Oosten

Het Nabije Oosten¹ is in tal van opzichten de bakermat van het Westen, hoe paradoxaal dat ook klinkt. De klassieke Griekse cultuur, over het algemeen aangeduid als de start van de Westerse beschaving, is op haar beurt gestoeld op oudere ‘Griekse’ beschavingen die op verschillende manieren banden hadden met het Nabije Oosten. Enerzijds vertoonde het volk van de vroegste beschaving in Griekenland, de Minoërs, verwantschap met volken uit Klein-Azië en Egypte. Daarnaast onderhielden ze belangrijke handelsbetrekkingen met de Cycladen en met grotere beschavingsgebieden zoals het Oude Egypte, Anatolië en Kanaän.

In het Nabije Oosten bevinden zich ook de bronnen van het christendom. Als gevolg van de ineenstorting van het Romeinse rijk, eerst door de ondergang van het West-Romeinse rijk in de vijfde eeuw en vervolgens door de verovering van het Nabije Oosten op het Oost-Romeinse rijk door de Arabieren, was het Westen afgesneden van het Heilige Land, waar Jezus van Nazareth had geleefd en was gestorven. Dit was een van de redenen om in de elfde eeuw de kruistochten te beginnen. Met wisselend succes; op de lange termijn kon men het Heilige Land niet behouden.

Het Iberisch schiereiland werd aan het begin van de achtste eeuw veroverd door de Arabieren. Sindsdien leefden hier vier groepen naast elkaar: Arabieren, tot de islam bekeerde inwoners, christenen die hun cultuur mengden met die van de Arabische cultuur en Joden. Vanaf de elfde eeuw werden de Arabieren geleidelijk teruggedrongen. De Arabische cultuur heeft echter een blijvende invloed gehad op de kunst en architectuur van dit gebied. De voormalige moskee in Córdoba, de Mezquita, is daarvan het bekendste voorbeeld.

Deze status ontleent de Mezquita aan het feit dat een van de belangrijke kenmerken van de Islamitische (bouw)kunst, een rijke ornamentiek gebaseerd op wiskundige patronen, hier in ruime mate aanwezig is. Dit kenmerk van de Islamitische kunst, ontstaan door het religieuze verbod op het afbeelden van levende wezens, vormt een van de meest opvallende verschillen met de Westerse kunst en veroorzaakt dan ook vaak een spanningsveld tussen beide culturen.

Na de succesvolle Reconquista (herovering) van het Iberisch schiereiland, bedreigden de Osmaanse Turken Europa in het zuidOosten. Eeuwenlang joeg hun geleidelijke opmars op de Balkan de christelijke Europeanen vrees aan. De Osmanen waren de gevreesde Ander. Pas in 1683 werd hun opmars bij Wenen gestuit, waarna zij geleidelijk werden teruggedrongen.

Gedurende al deze eeuwen bezat men in Europa geen getrouw beeld van het Nabije Oosten. Wat Europeanen zich bij het eigentijdse Nabije Oosten voorstelde werd meestal gevoed door angst en afkeer en berustte veelal op fantasie. Het curieuze is echter dat het Nabije Oosten tegelijkertijd als onderwerp van religieuze kunst in vrijwel elk object opdook. Of het nu om Christus’ geboorte, zijn kruisiging of om enig ander bijbels onderwerp ging, elk kerkelijk thema was gesitueerd in het Nabije Oosten. In moderne ogen is het des te opmerkelijker dat geen enkele kunstenaar moeite leek te doen om het Nabije Oosten authentiek weer te geven. Zuid-Nederlandse schilders plaatsten de Bijbelse gebeurtenissen in een Vlaams landschap.

Het Westerse beeld van het Nabije Oosten is aan vele veranderingen onderhevig geweest. In de Middeleeuwen overheerste bij Europeanen afkeer van een cultuur en een geloof, die hen niet alleen vreemd waren, maar die ook nog de heiligste plaatsen van het christendom in hun macht hadden. In de loop van de achttiende eeuw vond een voorzichtige kentering plaats.

¹ Binnen het thema “Wat van ver komt ...” worden afwisselend de termen het ‘Nabije Oosten’ en ‘de Oriënt’ gebruikt. Hiermee wordt de Arabisch Islamitische wereld rondom de Middellandse zee aangeduid. Van Marrakesh tot Isfahan en van Istanbul tot Mekka

Afkeer maakte plaats voor nieuwsgierigheid, verwondering en bewondering. Hieruit ontwikkelde zich wat het Oriëntalisme is gaan heten. Dit is het onderwerp van het tweede blok (B). In het eerste blok (A) staat de verhouding tussen Westerse en Oosterse kunst in de voorafgaande eeuwen centraal.

A. ca. 1470-1800

Rond het midden van de vijftiende eeuw restte van het Byzantijnse Rijk, het voormalige Oostromeinse rijk, alleen nog de stad Constantinopel, het tegenwoordige Istanbul. De verovering door de Turken onder leiding van Mehmed II was nog slechts een kwestie van tijd. In het voorjaar van 1453 begon het beleg.

Throughout Europe, the fall of Constantinople in 1453 was recognised as a catastrophe for Christian civilisation. In a Latin elegy, the Venetian humanist Lauro Querini lamented: 'In these sad times, the ancient, noble and rich city, once capital of the Roman Empire and mistress of all the Orient, has been seized by cruel barbarians, sacked for three days and reduced to a state of miserable slavery.'⁵

In accounts of the conquest, Italians called the Byzantines 'Greeks', whereas the Greeks, such as the historian Kritovoulos, referred to themselves as 'Romans' - highlighting the role of Constantinople as a cultural fulcrum.

After the Christian capitulation and two days of plunder by the invading Ottoman troops, Mehmed II himself entered the city, and, as Kritovoulos recounts, 'looked about to see its great size, its grandeur and beauty, its teeming population, its loveliness, and the costliness of its churches and public buildings and of the private houses'. At once he halted the destruction and set about the transformation of Constantinople into his new capital. According to Kritovoulos, Mehmed encouraged Christians, Jews and Muslims alike to repopulate the city.' Nonetheless it is clear that the Sultan wanted to redefine the capital as Ottoman and unambiguously Muslim. On the prominent site of the historic Church of the Holy Apostles Mehmed founded a new mosque, named the Fatih Mosque after his own title, meaning conqueror'. Founded by Constantine and rebuilt under Emperor Justinian, Holy Apostles was recognised as the prototype for Venices own apostolic church of St Marks, giving added poignancy to its obliteration. The new Fatih Mosque was built between 1463 and 1470 by the architect Sinan-i Atik, probably a Greek.'

After the fall of Constantinople, with typical pragmatism, the Venetians lost no time in renegotiating their trading privileges with the new Ottoman regime. Meanwhile, their commercial links with the lands of the Mamluk Sultans, who ruled Egypt and Syria until their annexation by the Ottomans in 1517, continued unabated. The records of the chaplain-notary to the Venetian colony in Damascus in 1455-7 reveal intense trading activity, even in the immediate aftermath of the fall of Constantinople.⁹ Around seventy named Venetians are recorded there in this single three-year period, some of them semi-permanent residents. Indeed, the threat of Ottoman expansion helped to unite Venetian and Mamluk interests, and Venice would later seek other alliances with Matthias Corvinus*, King of Hungary, and Uzun Hasan, the Aqqoyunlu ruler of eastern Anatolia and Iran.

In the decades following the fall of Constantinople, intense diplomatic relations between Italy, Hungary and the Ottoman Empire opened up new lines of cultural

exchange. As Corvinus patronised Italian artists, so, too, Mehmed II established contacts with various Italian states, and both rulers, apparently, employed the Bolognese architect and engineer Aristotele Fioravanti. A letter written by the humanist Filelfo in 1465 records that the Florentine architect Filarete, then employed by the Sforza rulers of Milan, was about to sail for Istanbul." Although there is no other evidence for this visit, its possible impact has been detected in the Ionic arcade of Mehmed's Treasury-Bath wing in the Topkapı Palace, and in the layout of the Fatih Mosque complex, which resembles aspects of Filarete's Ospedale Maggiore in Milan." The richly illuminated Latin translation of Filarete's treatise on architecture, originally made for Corvinus in Venice since 1490, offers further evidence of this fertile period of exchange."

* Matthias Corvinus was een van de meest vooraanstaande patronen van de Renaissance buiten Italië zelf. Door later oorlogsgeweld zijn de sporen van zijn mecenaat in Hongarije grotendeels gewist.

Bron: Caroline Campbell, A. Chong, *Bellini and the East*, London 2005, p. 16

De vrees van veel christenen werd niet geheel bewaarheid: met Constantinopel ging het Christendom in het voormalige Byzantijnse Rijk niet helemaal verloren. Mehmed maakt de stad tot hoofdstad van zijn rijk en de veroveraars voerden het milletsysteem in, dat niet-islamitische gelovigen hun eigen wettelijke regels garandeerde. De afzonderlijke religieuze groepen (Joden en de verschillende richtingen in het oosterse christendom als de Armeens- en Grieks-orthodoxen) werden elk onder de eigen jurisdictie van hun hoogste geestelijk leider gelaten. Mede hierdoor kon Constantinopel het kruispunt tussen Oost en West blijven.

B. ca. 1800-1920

Oriëntalisme

De Westerse belangstelling voor het Oosten kreeg in de negentiende eeuw een geheel ander karakter. De Oriënt werd een mode en dit verschijnsel noemen we Oriëntalisme. Hoe dit vorm kreeg staat beschreven in het boek *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur. Circa 1800-1920* (2008) van de Nederlandse kunsthistoricus Jan de Hond. Hoewel De Hond zich voornamelijk bezighoudt met de Nederlandse oriëntalist, was hun belangstelling natuurlijk ingebed in een internationale beweging.

Rond 1800 trad er een definitieve verandering op in de internationale machtsbalans tussen het Westen en het Oosten. Napoleons veldtocht naar Egypte (1798) maakte overduidelijk dat de politieke en militaire kracht van het eens zo gevreesde Ottomaanse Rijk tanende was. Stonden de Turken in 1683 nog voor de poorten van Wenen, ruim een eeuw later hadden ze geen antwoord op de invasie van de Fransen en konden ze alleen met hulp van een andere Europese grootmacht, Groot-Brittannië, Napoleons opmars een halt toe roepen. Hoewel diens interventie uiteindelijk weinig succesvol was, vormde deze wel het begin van een niet-aflatende Westerse bemoeienis met de Oriënt. In 1830 veroverden de Fransen Algerije. Het Ottomaanse Rijk desintegreerde nu steeds verder en vanaf 1880 ging het zelfs heel hard: het ene na het andere gebied kwam in handen van de Europese mogendheden. Rond 1920 restte van het Ottomaanse Rijk alleen Turkije nog als een onafhankelijke staat. De politiek-militaire interventies gingen vaak hand in hand met de vermeerdering van de economische belangen van het Westen in de regio.

Het Oosten was altijd al een belangrijke handelspartner geweest, maar nu werd het ook een lucratieve afzetmarkt voor industriële producten. Westerse kapitalisten investeerden in oosterse grondstoffen en Europese bedrijven waren betrokken bij grote infrastructurele projecten als het Suezkanaal of de aanleg van spoorlijnen.

De groeiende politiek-economische invloed van het Westen gecombineerd met de snel verbeterende transport- en verblijfsmogelijkheden, zorgden ervoor dat een reis naar het Oosten voor steeds meer Europeanen tot de mogelijkheden ging behoren. In de eerste helft van de negentiende eeuw waren grote delen van de Oriënt voor westerlingen zo goed als onbereikbaar vanwege de ontoegankelijkheid of de onveiligheid van het gebied. Enkele decennia later werden er reeds groeps-reizen georganiseerd naar het Heilige Land en toeristencruises over de Nijl, was het niet ongewoon om als gefortuneerd westerling te overwinteren in Algerije of Egypte en kenden steden als Istanbul, Caïro en Algiers grote Westerse wijken met Westerse voorzieningen en een mondaine, internationale sfeer.

Hoewel Nederland geen koloniën had in de Oriënt en ook zijn economische belangen in deze regio veel geringer waren dan die van andere Europese mogendheden, zoals Frankrijk, Engeland of Italië, ondervonden Nederlandse reizigers in het Oosten natuurlijk wel de gevolgen van de grotere politiek-economische invloed van het Westen in de regio. Bovendien was Nederland wel een belangrijke koloniale macht in Zuidoost-Azië, Zuid-Amerika en West-Afrika. In de negentiende en vroege twintigste eeuw veranderde de aard van het Nederlandse kolonialisme. Dit had niet alleen gevolgen voor de verhouding tot de gekolonialiseerde landen en de eigen koloniën, maar indirect ook voor de beeldvorming over de Oriënt. Zo waren, zoals we nog zullen zien, de Japanse overwinning op Rusland (1904-1905) en de mogelijke consequenties daarvan voor Nederlands-Indië, van grote invloed op de wijze waarop Abraham Kuyper het Oosten benaderde.

Niet alleen op politiek-economisch, maar ook op cultureel gebied vormde Napoleons Egyptische avontuur een mijlpaal voor de oost-west relaties. In het kielzog van de Franse troepen trok onder leiding van Dominique Vivant Denon een klein leger geografen, ingenieurs, archeologen en kunstenaars oostwaarts. Zij moesten de Oriënt wetenschappelijk en artistiek in kaart brengen. Dit resulteerde in de beroemde 23-delige *Description de l'Égypte* (1809-1828), een lijvig standaardwerk dat vooral aandacht schonk aan het faraonische Egypte, maar waarin ook de eigentijdse oosterse samenleving uitvoerig werd beschreven. Die culturele en wetenschappelijke belangstelling voor de historische en de eigentijdse Oriënt nam na Napoleon alleen maar verder toe. De oriëntalistiek wist zich in de negentiende eeuw een vaste plaats te verwerven binnen het curriculum van de belangrijkste Europese universiteiten. Er werden gespecialiseerde tijdschriften uitgegeven, internationale congressen georganiseerd en oriëntalistische genootschappen opgericht. Op het gebied van de wetenschappelijke oriëntalistiek bleef Nederland bepaald niet achter met internationaal hoog

aangeschreven oriëntalisten als Reinhart Dozy, Michaeljan de Goeje en Christiaan Snouck Hurgronje.

Al sinds de late achttiende eeuw werd het enthousiasme voor de Oriënt verder gestimuleerd door de opkomst van de romantiek. Voor romantische schrijvers en kunstenaars, met hun voorliefde voor passie, heroïek en felle tegenstellingen, was de Oriënt, met zijn sensuele haremvrouwen, stoere bedoeïenen en wilde hartstochten, een ideale plaats voor de lokalisatie van hun eigen idealen en dromen. Het Oosten werd een heuse hype. Oriëntalistische romans, gedichten, toneelstukken, opera's, schilderijen, sculpturen, keramiek, meubels, fotografie en architectuur: geen enkel genre bleef gevrijwaard van deze oosterse rage. Meer dan een eeuw lang bleef het Oosten een telkens terugkerend thema in de Westerse kunsten. Lang is beweerd dat de romantiek grotendeels aan Nederland is voorbijgegaan, maar recente studies wijzen erop dat Nederland wel degelijk een eigen romantische beweging heeft gehad. Die Nederlandse romantiek heeft zich weliswaar niet altijd zo extreem geuit als de Franse, maar dat betekent nog niet dat ze hier geen wortel heeft geschoten. Bepaalde aspecten van de romantische levenshouding hebben ook hier de hang naar het exotische en de interesse voor de Oriënt gestimuleerd.

Als eindpunt van deze studie is gekozen voor de jaren rond 1920. Internationaal gezien was het Europese kolonialisme toen op zijn hoogtepunt.

[...]

Bron: Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur. Circa 1800-1920*, Leiden 2008, p.18-p.19

De visie op het Westerse Oriëntalisme is met name gevormd door de Palestijns-Amerikaanse schrijver Edward Saïd. Zijn boek *Orientalism* uit 1978 lokte felle debatten uit. Waarom, kunnen we lezen in het boek van De Hond.

HET ORIËNTALISMEDEBAT

De Westerse beeldvorming van het Oosten heeft de afgelopen decennia volop in de wetenschappelijke belangstelling gestaan. Als de meest invloedrijke, maar ook meest omstreden studie op dit gebied geldt nog steeds Edward Saïds *Orientalism* uit 1978. Voor Saïd verwees de term oriëntalisme niet alleen naar de academische discipline die de Oriënt tot onderwerp had: de oriëntalistiek. Oriëntalisme was voor hem ook een typisch Westerse denkwijze, die gekenmerkt werd door de veronderstelling dat het Oosten wezenlijk en onoverbrugbaar anders was dan het Westen. Tussen oost en west liep een absolute scheidslijn en de verschillen tussen beide werden gedefinieerd als onveranderlijke essenties: statisch/dynamisch; irrationeel/ rationeel; natuur/cultuur, onbeschaafd/beschaafd; sensueel/kuis; despotisch/ democratisch et cetera. Met behulp van dergelijke stereotypen, die volgens Saïd teruggingen tot de klassieke oudheid, werd het Oosten tot de absolute 'ander' van Europa gemaakt. Daarbij was het van essentieel belang zich te realiseren dat dit 'Oosten' - net als het 'Westen' overigens - geen natuurlijk feit was, maar in de eerste plaats een menselijke constructie. Een constructie die tot doel had de superioriteit van het Westen aan te tonen. Verder stelde Saïd dat het

oriëntalisme in de negentiende en twintigste eeuw onlosmakelijk verbonden was met het Westerse imperialisme. Deze recente vorm van oriëntalisme beschouwde hij als een Westerse methode om de Oriënt te controleren en te overheersen. Om deze relatie tussen kennis en macht te kunnen analyseren, maakte Saïd gebruik van Michel Foucaults begrip 'discours' en Antonio Gramsci's notie van hegemoniale cultuur. Zo kwam hij tot zijn derde definitie van het oriëntalisme: een hegemoniaal discours waardoor Europa na de verlichting in staat was geweest de Oriënt politiek, maatschappelijk, militair, ideologisch, wetenschappelijk en verbeeldend te beheersen -en zelfs te produceren. Dit oriëntalisme was zo invloedrijk dat volgens Saïd niemand nog kon denken of handelen over of in de Oriënt zonder daarbij rekening te houden met de beperkingen die het oriëntalistische vertoog aan dit denken en handelen oplegde. En dat gold dus niet alleen voor politici, maar ook voor wetenschappers, reizigers, schrijvers en kunstenaars.

De invloed van Saïds studie valt moeilijk te overschatten. *Orientalism* groeide in de Verenigde Staten uit tot een van de kernteksten van nieuwe academische disciplines als *cultural studies* en meer in het bijzonder *post-colonial studies* en *colonial discourse analysis*. In het kielzog van de meester probeerde een nieuwe generatie wetenschappers met behulp van (post-) moderne (literatuur)theorieën aan te tonen hoe wezenlijk de oriëntalistische literatuur, reisverhalen en schilderkunst doordrenkt waren van een imperialistische cultuur. Enkele van deze studies leverden verrassende nieuwe inzichten op, maar na verloop van tijd werden ze steeds meer tot invuloefeningen volgens vaste sjablonen.

Maar Saïds studie riep ook veel kritiek op. De meeste academische oriëntalisten reageerden zeer afwijzend. Zij lazen *Orientalism*, en niet geheel ten onrechte, als een diskwalificatie van hun professie en sommigen voelden zich zelfs persoonlijk aangevallen. Dat gold bijvoorbeeld voor Bernard Lewis, wiens werk in Saïds boek naar voren werd geschoven als een voorbeeld van modern oriëntalisme en werd gekenschetst als een abjecte verweving van wetenschap en imperialistische politiek. Saïd en Lewis voerden een uiterst venijnige polemiek in de *New York Review of Books*. Niet alle oriëntalisten reageerden zo fel als Lewis en velen erkenden dat hun discipline niet vrij was van politieke beïnvloeding -welke tak van wetenschap is dat wel?- maar ook onder hen was er een algemeen gevoel dat Saïd individuele wetenschappers rücksichtslos over één kam had geschoren en ten onrechte de integriteit van een heel vakgebied in twijfel had getrokken door te stellen dat de academische oriëntalistiek een verwrongen beeld schetste van het Oosten en een handlangster was van het Westerse imperialisme.

Vanuit de historische wetenschappen klonk het verwijt dat Saïds oriëntalisme een veel te homogene en monolithische constructie was. Deze critici wierpen Saïd voor de voeten dat zijn beeld van het Westen veel te eenzijdig en stereotiep was en dat hij geen oog had voor de verschillen, nuances en tegengeluiden binnen de Westerse cultuur. Volgens hen had Saïd precies gedaan wat hij de Westerse oriëntalisten zo had verweten, namelijk een immens gebied met een zeer heterogene cultuur - in dit geval het Westen en niet het Oosten - terugbrengen tot enkele onveranderlijke essenties. De historici riepen juist op om bij de analyse van het oriëntalisme meer aandacht te schenken aan veranderingen door de tijd, de rol van individuele personen, nationale verschillen en sociaal-politieke contexten. John MacKenzie, die met *Orientalism: history, theory and the arts* een van de meest scherpzinnige en bruikbare kritieken op Saïd schreef, wees er bijvoorbeeld

op dat de ontwikkeling van het oriëntalisme in de kunsten helemaal niet gelijk opliep met die van het Europese imperialisme: het artistieke oriëntalisme beleefde zijn hoogtepunt lang voordat het imperialisme rond 1880 goed op gang kwam.

Daarnaast verwierp MacKenzie Saïds homogene visie op de imperialistische cultuur. Deze was volgens de koloniaal historicus helemaal niet statisch, maar juist instabiel, heterogeen en tegenstrijdig. De Westerse omgang met de Oriënt was dan ook veel complexer dan Saïd had gesuggereerd. Natuurlijk speelde het imperialisme daarbij een belangrijke rol, maar dat was niet de enige factor. Zo toonde MacKenzie aan dat in de oriëntalistische kunsten geen sprake was van een eenvoudig eenrichtingsverkeer. Het was juist een proces van wederzijdse beïnvloeding, waarbij Westerse kunstenaars zich diepgaand en oprecht lieten inspireren door oosterse voorbeelden.

Bovendien ging het bij het oriëntalisme uiteindelijk niet zozeer over de 'ander', maar veeleer over het 'zelf'. Het kon daarom alleen begrepen worden tegen de achtergrond van specifieke ontwikkelingen binnen de Europese cultuur. Veel oriëntalistische kunst getuigde van een zeer kritische kijk op de eigen beschaving. Sommige kunstenaars gebruikten het beeld van de 'onbedorven' Oriënt om de lelijkheid of de decadentie van het industriële, kapitalistische Westen aan de kaak te stellen, terwijl andere droomden over het sensuele Oosten als een alternatief voor de bekrompenheid van het bourgeois Europa. Ook 'interne' stilistische en iconografische motieven speelden een rol, zoals het streven naar vernieuwing binnen de decoratieve kunsten, het verlangen naar een ander kleurgebruik of de behoefte aan een feller en egaler licht. En natuurlijk was er ook nog het fenomeen mode: Europa kende in de negentiende en vroegtwintigste eeuw verschillende oosterse revivals die ervoor zorgden dat ontwerpers en kunstenaars massaal de steven oostwaarts wendden omdat het 'in' was en de markt er om vroeg.

Bron: Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur. Circa 1800-1920*, Leiden 2008, p.12-p.14

Wat het oriëntalisme was en wat de Oriënt heeft betekend voor het negentiende-eeuwse Europa kunnen we nalezen in het boek van De Hond. Het gaat hierbij om vier noties. Allereerst is dat het begrip dat gebaseerd is op het feit dat de bijbel zich afspeelt in het Nabije Oosten.

Eeuwenlang was Europa vooral geïnteresseerd in het Oosten, omdat het het land van de Bijbel was. In Palestina, en met name in Jeruzalem, lagen de meest heilige plaatsen van het christendom, direct verbonden met het leven, de dood en de verrijzenis van Jezus. Al vanaf de tweede eeuw van de christelijke jaartelling reisden bedevaartgangers uit het Westen naar deze heiligdommen. Zelfs toen in de zevende eeuw Palestina onder islamitisch gezag kwam - en de unieke situatie ontstond dat het kernland en de bron van het christendom buiten de christelijke wereld kwam te liggen - kon dat niet verhinderen dat Westerse pelgrims naar het Heilige Land bleven trekken. Pas met reformatie kwam het nut van een bedevaart ter discussie te staan. De protestanten zwoeren de fysieke pelgrimage af en vervingen deze door een spirituele zóektocht. Het echte beloofde land lag in de harten van de mensen, aldus Luther. De protestanten concentreerden zich voortaan op het woord Gods, de Bijbel, en niet langer op het land Gods, Palestina.

Tegelijkertijd liep in de zeventiende en vooral in de achttiende eeuw ook onder katholieken het animo terug om naar Jeruzalem te pelgrimeren..

In de negentiende eeuw echter werd het Heilige Land 'herontdekt' en kwam het eigentijdse Palestina weer volop in de belangstelling van de Westerse christenen te staan. Deels was dat te verklaren uit de snel groeiende politiek-militaire en economische betrokkenheid van het Westen bij de regio. Het begon in 1799 met de mislukte poging van Napoleon om Acre te veroveren en het eindigde in 1917 toen Palestina definitief een Brits mandaat werd. In de tussenliggende periode nam de Westerse invloed gestaag toe en verbeterden de reismogelijkheden voor westerlingen aanzienlijk. Toch lag de belangrijkste reden voor de hernieuwde interesse in het Heilige Land niet in deze meer praktische voordelen, maar in het veranderende religieuze klimaat in Europa, waarbij met name de interpretatie en de status van de Bijbel een cruciale rol speelden.

De humanistische filologen uit de zestiende en zeventiende eeuw hadden de Bijbel -althans in methodologisch opzicht - reeds behandeld als een gewone literaire tekst. Ze zuiverden het Oude en het Nieuwe Testament van latere wijzigingen en toevoegingen en gingen op zoek naar de oerversie van de Bijbeltekst. Daarbij maakten zij dankbaar gebruik van het Arabisch, dat net als het Hebreeuws en het Aramees een Semitische taal was en dus een belangrijk hulpmiddel kon zijn bij de speurtocht naar de oorspronkelijke tekst. De universiteit van Leiden groeide mede daardoor in de zeventiende en achttiende eeuw uit tot een centrum van wetenschappelijke arabistiek, met internationaal befaamde geleerden als Thomas Erpenius (1584-1624), Jacob Golius (1596-1667) en Albert Schultens (1686-1750).

De negentiende-eeuwse Bijbelwetenschappers continueerden en verfijnden deze taalkundige methoden, maar lieten het niet bij tekstkritiek alleen. Zij stortten zich ook op een nieuwe inhoudelijke interpretatie. Voor velen van hen was de Bijbel niet langer het woord Gods, maar, net als elke andere literaire bron, een tekst die geschreven was in een specifieke tijd en een specifieke context en die ook als zodanig geïnterpreteerd moest worden. De Bijbel was dus bovenal een oosters boek: geschreven door oosterlingen, voor oosterlingen. Meer kennis van de geografische, sociale, maatschappelijk en historische context waarbinnen de Bijbelteksten waren ontstaan en hadden gefunctioneerd, zou ook bijdragen aan een beter begrip van de tekst. Deze historisch-kritische methode nam rond 1800 in Duitsland een grote vlucht. Radicale exegeten stelden daar zelfs de historiciteit van de Bijbel ter discussie. De meest spectaculaire, maar ook meest omstreden resultaten van deze nieuwe historisch-kritische methode waren twee biografieën van Christus: *Das Leben Jesu* uit 1835 door David Friedrich Strauss (1808-1874) en *La vie de Jésus* uit 1863 door Ernest Renan (1823-1892). Renan wilde in zijn studie de historische Jezus weergeven in zijn natuurlijke milieu: het Palestina van de eerste eeuw. Daarom reisde hij ter voorbereiding van zijn biografie eerst zelf naar het Heilige Land. Renan verwierp alle bovennatuurlijke aanspraken van de Bijbel. De evangeliën beschouwde hij als mythen en niet als betrouwbare historische bronnen.

Tegelijkertijd rees er ook verzet tegen de rationalistische interpretaties van de Bijbel. Met name in de Angelsaksische wereld ontstonden allerlei evangelische bewegingen die juist vast wensten te houden aan een letterlijke interpretatie. Voor hen was en bleef de Bijbel het woord van God waaraan niet te tomen viel. In hun streven de historiciteit van de Bijbel aan te tonen, wendden ook zij in de negen-

tiende eeuw hun steven oostwaarts. In Palestina lagen immers de bewijzen voor de letterlijke waarheid van de Bijbel voor het oprapen. Het is enigszins ironisch dat zij daarbij gebruik maakten van dezelfde wetenschappelijke methoden en disciplines, zoals de moderne geografie, archeologie en vergelijkende taalwetenschap, die er nu juist de oorzaak van waren dat voor andere westerlingen de authenticiteit van de Bijbel aan het wankelen was gebracht. Zo werd het Heilige Land in de negentiende eeuw een strijdperk tussen de aanhangers van de moderne historisch-kritische Bijbelexegese en de rechtzinnige verdedigers van een letterlijke Bijbelinterpretatie. Beide kampen haalden hun ammunitie in het eigentijdse Palestina.

De gevolgen van de moderne historisch-kritische exegese bleven niet beperkt tot Bijbelwetenschappers en theologen. Het nieuwe religieuze klimaat beïnvloedde ook de reizigers naar het Heilige Land: hun perceptie van het eigentijdse Palestina werd mede getekend door de inzichten van de moderne Bijbelkritiek -of ze het nu daarmee eens waren of juist niet. Tenslotte liet de historisch-kritische exegese ook zijn sporen na in de verbeelding van het Heilige Land in de literatuur en de visuele kunsten: van gewijde poëzie tot Bijbelillustraties en devotieparken.

Bron: Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur. Circa 1800-1920*, Leiden 2008, p.26-p.27

Van een geheel andere orde was het beeld van het sensuele Oosten.

Schaars geklede haremdames die smachtend wachten op het moment dat de sultan hun slaapvertrek binnentreedt; wellustige odaliskken die in het geheim minnaars ontvangen; en onschuldige meisjes die gevangen zitten tussen de muren van het serail, volledig overgeleverd aan de grillen van hun meester. Het Oosten wordt in het Westen al meer dan duizend jaar geassocieerd met sensualiteit en verleidelijkheid, maar ook met wellust, seksuele uitpattingen en vrouwenonderdrukking. Seksuele zeden worden, naast religieuze opvattingen, ervaren als het meest eigen, het meest typerend voor een samenleving. Afwijkende seksuele praktijken worden daarom sterk uitvergroot. Tegenover de eigen seksuele moraal stelt de meerderheid de verdorven gewoontes van de ander, met de bedoeling de morele verhevenheid van de vaderlandse zeden aan te tonen. Terwijl een minderheid juist droomt van de erotische vrijheden elders om de bekrompen moraal thuis te ontvluchten. Meer dan welke cultuur ook, werd de Oriënt gezien als Europa's seksuele tegenpool. Deels is dat te verklaren uit daadwerkelijke verschillen: de islamitische culturen hadden inderdaad deels andere zedelijke opvattingen. Zo stond de islam polygamie toe en kende het Oosten harems. Bovendien stond de islam in principe niet afwijzend tegenover zinnelijk genot, in tegenstelling tot het christendom dat seksualiteit zelfs binnen het huwelijk alleen accepteerde als deze de voortplanting diende. En tenslotte bestond er in sommige delen van de Oriënt een grotere openheid over homoseksuele relaties. Maar de verschillen werden ook schromelijk overdreven. Ook in de Oriënt was de seksuele omgang onderworpen aan strikte regels en gewoonten; polygamie was er veel minder verbreid dan in het Westen werd gedacht en beperkt tot vier officiële echtgenotes, en de meeste harems waren lang niet zo spectaculair als in de verbeelding van de Europeanen, die het grote serail van de sultan in Istanbul als maatstaf namen.

Dat alles werd mede veroorzaakt doordat de feitelijke kennis over het leven van de vrouw in de oosterse harems lange tijd erg gering was. De vrouwenverblijven waren immers verboden terrein voor Westerse mannen en hun informatie daarover was dus van horen zeggen. Pas in de achttiende eeuw verschenen de eerste ooggetuigenverslagen van Europese vrouwen die wel toegang hadden tot de oosterse harems. Maar zelfs toen er in de loop van de negentiende eeuw steeds meer harembeschrijvingen beschikbaar kwamen, bleef men in Europa vaak halsstarrig vasthouden aan de oude stereotypen. De behoefte om te geloven in de harem als een schrikbeeld van oosterse vrouwenonderdrukking of juist als ultieme erotische droom, was vaak sterker dan de werkelijkheid. De harems in de Westerse kunst en literatuur waren in de eerste plaats 'harems of the mind'.

Bron: Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur. Circa 1800-1920*, Leiden 2008, p.198

Een derde typering van het Oosten die we bij de hond treffen is het 'fantastische' Oosten.

Het Oosten was niet alleen het land van de Bijbel, maar ook het land van de verbeeldingskracht: een sprookjesachtig oord met toverpaleizen, djinns, magische lampen en ongelofelijke avonturen. In het Oosten was alles *larger than life*, in het Oosten regeerde de fantasie.

Dit fantastische Oosten sloot perfect aan bij de groeiende interesse in het sprookjesachtige en het bizarre in het laatachttiende- en vroegnegentiende-eeuwse Europa. In 1786 schreef William Beckford (1760-1844) de roman *Vathek*, een keerpunt in de Westerse verbeelding van het Oosten. Beckford brak met het Oriëntbeeld van de verlichting, dat sterk belerend en moraliserend was. Daarvoor in de plaats bood hij de lezer een zwartgallig sprookje waarin niets te absurd of te ongeloofwaardig was. Tijdgenoten meenden dat Beckford er knap in geslaagd was het bijzondere karakter van de oosterse vertelling te bewaren: 'namelijk, dat niet alleen de wetten van de natuur en de waarschijnlijkheid worden overschreden, maar dat zelfs de grenzen van het mogelijke worden overstegen en dingen worden verondersteld die elke verbeelding te boven gaan'. *Vathek* was daarmee een voorbode van het romantische oriëntalisme. Radicale romantici hadden geen behoefte aan stichting; ze wilden niets liever dan het brave, gereguleerde, rationele bestaan de rug toe keren om -al was het maar in gedachte - zich te laven aan andere werelden, andere werkelijkheden, zoals ze die onder andere meenden te zien in het grillige, hartstochtelijke en fantastische Oosten.

Rond 1800 werd de fantasie beschouwd als een onmisbare eigenschap voor de ware kunstenaar. De oosterlingen golden als een volk met een uitzonderlijke verbeeldingskracht, hetgeen wel bleek uit hun dichtkunst, die nu heel Europa veroverde. Westerse letterkundigen en dichters bewonderden vooral de Arabische poëzie uit het pre-islamitische en vroeg-islamitische tijdperk. Zij zagen in deze poëzie van de verbeelding een krachtig voorbeeld ter vernieuwing van de Westerse literatuur. In de jaren twintig en dertig van de negentiende eeuw kon de Arabische poëzie zelfs een rol gaan spelen in het romantiekdebat. Tegenstanders van de strakke regels en de vormvastheid van het classicisme verwezen naar de schoonheid en de kracht van de oosterse gedichten, waarin de dichter zich niet liet binden door wetten, maar zijn fantasie de vrije loop liet.

Deze voorliefde voor de Arabische dichtkunst beperkte zich natuurlijk tot een kleine, zij het invloedrijke, culturele elite. Het grote publiek, dat veel minder geïnteresseerd was in poëtische discussie, maakte vooral via de *Duizend-en-een-nacht* kennis met de oosterse verbeeldingskracht. Voor het eerst vertaald in het Frans tussen 1704 en 1717 bleven deze verhalen ook in de negentiende eeuw razend populair. Er verschenen talloze nieuwe vertalingen en bewerkingen van de nachtvertellingen, niet alleen voor een volwassen lezerspubliek, maar ook voor de jeugd. De Oriënt van de *Duizend-en-een-nacht* inspireerde beeldend kunstenaars en architecten, maar ook toneelschrijvers, operacomponisten en decorbouwers tot de meest fantastische producten. Zij zagen de Oriënt als een sprookjesachtige wereld van sultans en tovenaars, van optochten en feesten. Rond dit spectaculaire Oosten hing een vrolijke sfeer van pracht en praal, ontspanning en verwondering.

Bron: Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur. Circa 1800-1920*, Leiden 2008, p.142

Een heel ander beeld van het Oosten ontstond ten gevolge van de achttiende-eeuwse Verlichting in Europa.

Het achttiende-eeuwse verlichtingsdenken zag de geschiedenis als een proces, een route naar een steeds betere toekomst. Dit vooruitgangdenken beïnvloedde ook de Westerse visie op andere volken. Andere culturen werden niet alleen 'ruimtelijk' (niet hier) maar ook 'temporeel' (niet nu) van het Westen onderscheiden. Ze kregen een plaats toegewezen op de beschavingsladder en daarmee ook op de tijdbalk. Op de hoogste tree van de beschavingsladder stond natuurlijk de Europese cultuur, die ook op de tijdbalk voorop liep. Niet-Westerse beschavingen werden verbannen naar de voorgeschiedenis van Europa. Zij bevonden zich in een primitiever stadium van de mensheid, dat Europa inmiddels al was ontgroeid. Men werd 'gelijktijdigheid' met het Westen ontzegd.

Ook het Oosten stond lager op beschavingsladder dan Europa. Weliswaar niet helemaal onderaan -het Westen moest erkennen dat het Ommayyadische Damascus en het Abbassidische Bagdad een hoge culturele en wetenschappelijke bloei hadden gekend - maar zeker niet op het eigentijdse niveau van Europa zelf. En een treetje lager op de ladder betekende ook een stapje terug op de tijdbalk: het Oosten was dan wel niet prehistorisch, maar in ieder geval wel premodern. Het besef 'voorop' te lopen voedde het Europese superioriteitsgevoel ten opzichte van de Oriënt, die zijn beste tijd inmiddels wel gehad had. Dit kon verregaande consequenties hebben, want politici gebruikten het idee van een 'achterlijk' Oosten om het Westerse imperialisme te legitimeren: alleen dankzij Westers ingrijpen konden de oosterse culturen toegang krijgen tot de zegeningen van de moderne beschaving, konden zij opgetild worden tot het Europese tijdsniveau. Maar de vooruitgang had ook zijn keerzijde. In de negentiende eeuw groeide het onbehagen met de eigen tijd en velen realiseerden zich dat kostbare waarden voorgoed verloren dreigden te gaan. Als gevolg van de industrialisering veranderde Europa snel, sneller dan ooit te voor en deze veranderingen veroorzaakten onrust en onvrede. Critici hekelden de uitwassen van de moderne, industriële, kapitalistische samenleving: verpaupering, vervreemding, sociale ontwrichtingen slechte woon- en werkomstandigheden. Ook het sterk rationele karakter van de moderne beschaving riep bij velen een gevoel van onbehagen op. Zij gingen op zoek naar andere vormen van leven, van zingeving, van religie en

mystiek; een zoektocht die hen zowel buiten de eigen tijd als buiten de eigen ruimte bracht.

Zo ging de modernisering gepaard met een golf van nostalgie: het verlangen naar een geïdealiseerd verleden, een dorsten naar een meer eenvoudige, harmonieuze of spirituele samenleving. Velen probeerden te vluchten in de middeleeuwen: een utopisch tijdperk waarin werklieden met liefde en trots hun ambt uitoefenden, het moderne kapitalisme de arbeidsverhoudingen nog niet had verziekt en het alledaagse leven op natuurlijke wijze doordrongen was van een innig religieus besef. Maar die middeleeuwen - zo ze in die vorm al ooit bestaan hadden - waren voorgoed voorbij en menigeen beseftte dat ze ook nooit meer terug zouden keren. Een andere vluchtroute leidde naar de Oriënt. In dat statische Oosten leefde men immers nog steeds in het pre-industriële tijdperk. Het was nog niet bedorven door de moderne cultuur. Hier konden de westerlingen de lelijkheid en de dodelijke eenvormigheid van het industriële Europa achter zich laten. Hier hoopten velen de waarden te vinden die in het moderne Westen allang verdwenen waren: puurheid, gastvrijheid, rust en tevredenheid. Hier gingen ze op zoek naar een mystieke levenswijsheden als tegenwicht voor het koude rationalisme. In het Oosten vonden ze een aantrekkelijk alternatief voor het jachtige, kapitalistische, rationele Westen waar ze zich steeds minder thuis voelden.

Die oosterse idylle kwam echter steeds meer onder druk te staan. Het industriële Westen rukte in ras tempo op. Hoewel ze er zelf natuurlijk ook een product van waren, werd die verWestersing door veel reizigers zeer betreurd: hun 'onbedorven' Oosten dreigde het loodje te leggen. Steeds dieper moesten ze de binnenlanden intrekken op de vlucht voor de Westerse invloed. Vanuit hun wijkplaatsen schreven ze bittere commentaren vol scherpe en venijnige cultuurkritiek op de moderne, Westerse samenleving.

Bron: Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur. Circa 1800-1920*, Leiden 2008, p.268-p.269

4. Het Verre Oosten

Eeuwenlang waren Oost en West van elkaar gescheiden door een maanden, zelfs jaren durende reis. Tot het begin van de ontdekkingsreizen (per schip) zijn er maar weinig gevallen bekend die deze reis met succes hebben volbracht. Het meest bekende voorbeeld uit de oudheid is Alexander de Grote, die het in de vierde eeuw voor onze jaartelling, tot India bracht. De bekendste Middeleeuwer die de reis ondernam was de Venetiaanse koopman Marco Polo (1254-1324), die in de dertiende eeuw naar het Verre Oosten reisde en zeventien jaar Kublai, de Grote Khan, diende. Zijn reisverslag werd dikwijls voorzien van illustraties die wel op de tekst, maar niet op betrouwbare visuele bronnen waren gebaseerd. Het gevolg: een eerder fantastisch, dan realistisch beeld van het Verre Oosten.

In 1869 werd het Suez-kanaal geopend en hiermee werd de reis naar het Verre Oosten vrijwel gehalveerd. De opkomst van de stoomscheepvaart maakte de reis bovendien nog sneller en nog betrouwbaarder. Het Westen en het Verre Oosten lagen opeens veel dichterbij elkaar, leek het.

Het Verre Oosten wordt gebruikt als overkoepelende term voor de gebieden Oost Azië, Zuid Azië en Zuid-Oost Azië. Hoewel dit gebied vele verschillende landen bevat, zal het accent op Japan gelegd worden.

Japan en zijn geschiedenis kenmerken zich door een 'naar binnen gekeerd zijn'. Lang heeft Japan weinig aandacht gehad voor andere culturen dan de eigen. Sterker nog, de grenzen van Japan zijn eeuwenlang hermetisch gesloten geweest. Dit heeft ertoe geleid dat de eigen cultuur en tradities lang bewaard zijn gebleven. De combinatie van het hermetische karakter tezamen met de bijzondere tradities maakt Japan voor de buitenwereld extra aantrekkelijk.

Op 19 april 1600 landde het schip "De Liefde" met nog maar 25 man aan boord voor de kust van Japan. Sindsdien hebben de Nederlanders steeds (handels)betrekkingen met Japan onderhouden, ook in de periode dat Japan zichzelf helemaal had afgesloten van de rest van de wereld. Vanaf 1641 had de VOC een post op het kunstmatige eilandje Deshima en was daarmee de enige buitenlandse mogendheid die mocht handelen met de Japanners. Hoewel de Portugezen veel eerder dan de Nederlanders voet op Japanse bodem hadden gezet was de shôgun benauwd geworden voor de sterke zendingsdrang van de Portugezen (Jezuïeten). Hij had de christenen vervolgd en het land voor de buitenlanders gesloten. Omdat het de Nederlanders uitsluitend om de handel te doen was geweest hadden zij toestemming gekregen om, naast de Chinezen, als enige westerlingen, de in- en uitvoer van Japan te verzorgen. Hierdoor waren de Nederlanders het enige doorgeefluik voor kennis en wetenschap uit het Westen voor de Japanners.

De culturele uitwisseling tussen de Westerse wereld en het Verre Oosten wordt uitgebreid behandeld door de Duitser Sigfrid Wichmann in zijn boek *Japonisme, The Japanese influence on Western art since 1858*, uit 1981. Hierin toont hij aan de hand van vele voorbeelden de beïnvloeding van de Westerse kunst en door de Japanse kunst en cultuur (Schilder- en tekenkunst, toegepaste kunst en architectuur). Als inleiding op het boek schrijft hij een historisch overzicht van deze uitwisseling:

A taste for the art of the Far East, with its combination of artistic quality and traditions of craftsmanship, became increasingly prevalent in Europe from the late Baroque period onwards. As early as the sixteenth century objects of Far Eastern origin, made of jade and semi-precious stones, were already in demand among

European collectors. By the end of the seventeenth and throughout the eighteenth century, the limitation of Asian lacquerware, often to high technical standards, was common in Europe. In Holland and England the passion of the middle classes for collecting centred on Chinese porcelain and ceramics, and royalty and the nobility boasted sumptuous porcelain cabinets.

Bron: Siegfried Wichmann, *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, 1980, p.8

In de negentiende eeuw ontstond er onder leiding van Frankrijk een ware manie rondom alles wat Japans was. Japanse kunstnijverheid vierde triomfen op de tentoonstellingen in London (1862) en Parijs (1876, 1878, 1889). Met beschrijvingen in catalogi van de Japanse bijdragen aan Franse tentoonstellingen alleen al zijn boekenkasten te vullen. Ontelbare schilderijen van vrouwen in Kimono's, vervaardigd aan het einde van de negentiende eeuw, staan symbool voor een Japan cultus die ook zichtbaar werd in talloze romans, opera's en toneelstukken.

The establishment of tea shops contributed to public knowledge of Far Eastern ways and was yet another manifestation of the general trend of the times. It became de rigueur for every Parisian store to have Japanese (but also Chinese) departments.

Toulouse-Lautrec valued Japanese hanging scrolls (kakemono) as highly as he did Japanese netsuke (small carved figures used as stoppers). Maurice Joyant describes his studio as containing 'an extraordinary number of Japanese objets d'art, kakemono and netsuki.' And the Dutch Art Nouveau artist Jan Toorop wrote: 'The East is the foundation of my work! This ... [was] my first contact with beauty.'

Bron: Siegfried Wichmann, *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, 1980, p.9

Wichmann geeft in zijn boek voor de verschillende disciplines van de kunst aan waar de 'waarde' van de Japanse kunst voor Westerse kunstenaars lag. Deze waardering verschoof door de jaren heen. Kenmerkend voor deze waardering is dat Westerse kunstenaars, architecten en ontwerpers al gauw trachtten de wezenlijke elementen van deze vreemde culturen zich eigen te maken. Hieronder volgt Wichmanns beschrijving van de Japanse invloed op de schilderkunst van het Westen in het laatste kwart van de negentiende eeuw.

The enormous swing away from the imitative and photographic and towards the decorative as a valid artistic means, was probably the greatest gain attributable to the impact of Far Eastern art. The abandonment of the dark modelling and sombre tonal values of academic painting in favour of a light with no shadows gave European artists a new relationship to reality. The acceptance in the West, from the Renaissance onwards, of central perspective with a fixed viewpoint and a vanishing point had created a gap between Western and Eastern concepts of space, but this now began to close again, as the example of Eastern art showed that the Western illusion of perspectival depth need play no part in pictorial composition. Japonisme provided some of the central concepts of twentieth-century modernism, for it introduced new and astonishing angles of vision - from below, from above - and the separation of planes by a strong diagonal, combined with the framing function of truncated foreground shapes. The tall, narrow

formats of Japanese hanging scrolls and 'pillar pictures' suggested new ways of organizing the picture plane with objects cutting across the field of vision, apparently quite arbitrarily, yet subject to a scrupulous compositional order.

This crossing of the boundaries of pictorial perception revolutionized the Impressionists' composition and made it boundless. The French Impressionists experimented with the tall narrow format; but it was in certain areas of Art Nouveau that it came to constitute the very nature of the painting." Instead of the Impressionist illusion of depth the composition is stacked in a series of layers and levels, towards the top edge of the picture." Height signifies space as well, and space - perspectival space at least - is an illusion. By stacking objects upwards in tall compositions under the influence of Far Eastern models, European painters introduced a clarifying element which either brings all the forms forwards to the surface of the picture plane or momentarily allows them to float in an 'unspatial space', a foil which can be sensed as extending in all directions (floating space)."

[...]

Of course it was as individuals that European artists made their choice of these methods under the impact of Japanese art, yet there was an element of group choice too. The discovery of certain of the methods of Far Eastern art, in particular such as were employed in the Japanese colour woodcut, was made jointly. Groups then formed, their members united by a common use of specific Japanese techniques and artistic devices. The close relationship in these respects between the first generation of Impressionists, the Pont-Aven School, the Nabis, the Belgian Symbolists and others is proof enough. If not every artist adopted all the new models, each made his or her individual choices with the backing of a particular group, and the analogies that they developed from their choices were similarly related.

Bron: Siegfried Wichmann, *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, 1980, p.10-p.11

Over de wisselwerking tussen Japan en het Westen op het gebied van architectuur geeft Penny Sparke een uiteenzetting in haar boek *Japanese Design*, uit 1987.

In de periode na 1870 onderging Japan een krachtige modernisering en bovenal een bijna aan fanatisme grenzende 'verwesterlijking'. Westerse kleding en interieurs werden ingevoerd. Ze waren, zoals Yoshida Mitsukuni het uitdrukte, 'symbolen van vooruitgang'. Het werd vanzelfsprekend dat hoe hoger iemand op de maatschappelijke ladder stond, des te vaker hij Westerse kleding droeg en op een stoel aan een hoge tafel zat, karakteristiek voor de Westerse levensstijl. Een Britse architect kreeg opdracht een gebouw in Tokio te ontwerpen dat 'Rokumeikan' genoemd werd en dienst deed als centrum voor sociale bijeenkomsten van Japanse en buitenlandse diplomaten. Men beweert dat Japanse dames, gekleed in queue de Paris, hier onderricht werden in de Europese kookkunst.

De verhouding met de Westerse machten was echter ambivalent. Terwijl Japan enerzijds voor handelsdoeleinden Britse, Franse en Duitse bondgenoten nodig had, wilde het anderzijds niet gezien worden als een soort subkolonie.

Hoofdzakelijk uit zelfverdediging en in een poging zich tot een even sterke macht als deze geïndustrialiseerde landen te ontwikkelen; besteedde Japan een groot deel van zijn nieuwe rijkdom aan de opbouw van een leger en vloot. Er heerste in die jaren een sterk gevoel van nationalisme, gelijk aan dat van vele Europese landen.

Bron: Penny Sparke, *Japanese Design*, London 1987, p.28

Vervolgens gaat Sparke in op de invloed van de Japanse cultuur op Westerse modernistische architecten als de Amerikaan F.L. Wright, de Duitse architect Bruno Taut en de Franse architect Le Corbusier. Sparke schrijft hierover:

Wright begon japanse prenten te verzamelen en reisde daartoe in 1906 naar Japan. Tijdens dat bezoek vermeerde hij zijn kennis van traditionele Japanse architectuur en toegepaste kunst en raakte hij ervan overtuigd dat 'Japanse kunst aardser was en dichter stond bij de essentiële omstandigheden van leven en werk en daarom moderner dan enige levende of dode Europese beschaving was'.

Deze gedachte bracht hem ertoe een theorie te ontwikkelen over moderne architectuur, gefundeerd op een aantal door Japan geïnspireerde grondslagen. Deze behelsden onder meer het centrale geloof in het 'weglaten van het onbetekenende', het belang van horizontale lijnen, de relatie van een gebouw met zijn natuurlijke omgeving de standaardisatietheorie, afgeleid van de tatami-mat de flexibiliteit van de ruimten binnen het gebouw: en het Belang van een ritueel centrum in de woning. (Dit laatste werd door Wright vertaald in de open haard in zijn prairie-huizen.) Deze en nog andere grondregels werden fundamentele wetten voor een groot deel van de architectuur van de modernistische beweging.

In 1914 toen hij Robie House (1902) en Taliesin (1909) gebouwd had - uitstekende voorbeelden van zijn interpretatie van Japanse principes - keerde Wright terug naar Tokio voor de bouw van het Imperial Hotel, dat als basis moest gaan dienen voor Westerse bezoekers van Japan en voor Japanse zakenmensen. Hij voerde deze moeilijke opdracht uit door een aantal wezenlijk Japanse ideeën, zoals het accent op horizontale lijnen, op zijn eigen manier te interpreteren.

Door zo sterk van Japanse inspiratiebronnen afhankelijk te zijn, ontwikkelde Wright een 'organische' in plaats van een 'mechanistische' metafoer als basis voor zijn theorie over architecturaal functionalisme. Vele Amerikaanse voorstanders van de Modern Movement, onder wie de gebroeders Greene en later Richard Neutra, deelden deze opvatting. Terwijl in Europa de machine een veel duidelijker bron van invloed was, zijn ongetwijfeld vele op Japan geïnspireerde stijlkenmerken die Wright ontwikkelde, overgenomen en opnieuw gebruikt door de architecten van de internationale stijl in de jaren twintig en dertig. Het 'weglaten van het onbetekenende', het vasthouden aan een standaardmaat, de relatie tussen binnenen buitenruimte en het idee dat de architect verantwoordelijk moet zijn voor het gehele interieur en niet alleen voor de buitenkant, werden de fundamentele elementen in de architectuur van de modernistische beweging.

Een geweldige kans voor de Westers georiënteerde architecten deed zich voor na de Kanto-aardbeving in 1923, waarbij Tokio en Yokohama grotendeels verwoest werden en de weg openlag voor een welhaast totale wederopbouw van die steden. In 1926 ontstond er een Japanse Secessie-groep. Een aantal nieuwe gebouwen,

waaronder het door Yamada gebouwde hoofdkantoor van de posterijen in Tokio in 1926 en het hoofdpstkantoor van Tetsuro Yoshida in 1931, toonde een duidelijke Japanse assimilatie van de internationale stijl. De komst van de Tsjechische Amerikaan Antonin Raymond in 1919 voor de bouw aan Wright's Imperial Hotel en zijn besluit om te blijven en te werken als architect in de internationale stijl betekenden een stimulans voor de Japanse 'beweging'. Van even groot belang waren de ervaringen van jonge Japanse architecten en ontwerpers die naar Europa waren gereisd om te studeren bij het Bauhaus in Dessau of, zoals Junzo Sakakura en Kurāio Mayekawa, te werken met Le Corbusier in Parijs.

In 1933 werd de Duitse architect Bruno Taut door het Japanse architectengenootschap uitgenodigd. Taut had met een gebouw in de internationale stijl een architectonische bijdrage geleverd aan de Weissenhof Siedlung in 1927, maar hij was er tevens van overtuigd dat de grondslagen van de architectuur uit het Verre Oosten een richtlijn moesten vormen voor Westerse architecten. Taut was gevraagd als adviseur voor het Industriële Kunst Instituut, dat in 1928 in Japan was opgericht. Zijn opdracht was nu om Japan te adviseren hoe het de kern van tradities in het internationale modernisme kan integreren. Taut bleef drie jaar in Japan en produceerde een grote hoeveelheid geschriften over wat hij zag als de belangrijke invloed van Japans tradities op de moderne wereld.

De eerste aanduiding dat Japan erin was geslaagd een bevredigende weg tussen Oost en West te vinden bij het zoeken naar een eigen versie van de internationale stijl, gaf de Wereldtentoonstelling van 1937 in Parijs, waarvoor Sakakura het Japanse paviljoen had ontworpen. Het diende in hoofdzaak als achtergrond voor nationalistische propaganda, die het Westen het niveau en de omvang van de Japanse productiecapaciteit moest tonen. Het paviljoen zelf was een modern gebouw, zowel qua constructie als qua uiterlijk, en bestond uit twee verdiepingen verbonden door een zwevende opgang. Toch waren vele kenmerken duidelijk afgeleid van de traditionele Japanse architectuur, zoals de open opzet, het gebruik van natuurlijke materialen, de relatie tussen het gebouw en de tuin en de theekamer. Het was duidelijk de bedoeling te laten zien hoezeer de van Le Corbusier afgeleide modernistische architectuur berustte op fundamenteel Japanse principes. Binnen het gebouw werd de band tussen oud en nieuw benadrukt door een reeks traditionele huishoudelijke voorwerpen – ceramiek, tapijten en meubelen - en voorbeelden van decoratieve kunst in porselein, lakwerk en weefsels.

Bron: Penny Sparke, *Japanese Design*, London 1987, p.29-p.33

Sparke vervolgt met een stuk waarin ze beschrijft hoe de Japanse architectuur zich na de Tweede Wereldoorlog heeft ontwikkeld. Daarin legt ze vooral de nadruk op het invloedrijke werk van de Japanse architecten Kenzo Tange, Tadao Ando en Kisho Kurokawa.

Op het gebied van de architectuur, meer dan op enig ander terrein van vormgeving kenmerkte de naoorlogse periode in Japan zich door de herwaardering van eigen tradities. Na de Tweede Wereldoorlog nam Japan, afhankelijk van het Westen, vele van de oorspronkelijk eigen denkbeelden over, die door Europese en Amerikaanse adepten van het modernisme waren bewonderd, besproken en gekopieerd. Dit proces van wederzijdse beïnvloeding bracht echter vervormingen

en veranderingen met zich mee, waardoor moderne architectuur een bijna hybridisch fenomeen in het land werd. Vele elementen van de Westerse architectuur, zoals het gebruik van beton en de constructie van middel- en later superhoge bouwwerken, versluisden de eigenschappen van de traditionele Japanse architectuur, waaruit Westerse pioniers als Frank Lloyd Wright en Bruno Taut zoveel inspiratie hadden geput.

Ondanks hun afhankelijkheid van het Westen wilden de Japanse architecten die in de energieke naoorlogse jaren van wederopbouw bekendheid verwierven, hun banden met hun eigen culturele verleden niet verliezen. In de betonnen steden die op de puinhopen werden opgebouwd, wezen toch veel tekenen op de voortzetting van de traditie. Het gebruik van pilaren, de traditionele bouwmaterialen, de structuur en flexibiliteit van interieurs en kleine constructiedetails in sommige van de nieuwe gebouwen gaven blijk van een soort nationaal bewustzijn.

Kenzo Tange, die dikwijls de vader van de moderne Japanse architectuur wordt genoemd nam echter vroeg de vormtaal - andere ideeën, zoals het gebruik van beton- over van Le Corbusiers expressieve en organische projecten als de Unités d'Habitation in Marseille en Chandigarh in India. Tegelijkertijd ontwikkelde hij een synthese van Westerse en oosterse ideeën, die tot uitdrukking kwam in een grote reeks ontwerpen die alle andere Japanse architectonische prestaties van de jaren vijftig en zestig in de schaduw stelde.

De ontwerpen van Tange lieten voor het eerst zien dat een Japanse architect vol zelfvertrouwen zijn eigen vormtaal kon uitwerken met inachtneming van de verworvenheden van de Westerse modernistische beweging. Ze maakten grote indruk op een groep jonge Japanse architecten, gewoonlijk aangeduid als de 'metabolisten', die de soepele organische fantasieën op het gebied van stadsontwikkeling van de Britse groep Archigram in de jaren zestig op Japans grondgebied realiseerden. De opkomst van de metabolisten, onder wie Kiyonari Kikutake en Kisho Kurokawa, viel samen met de groei van het Japanse zakenleven. In hun werk kwamen de aspiraties van de Japanse maatschappij in de jaren zestig naar voren. De mechanistische metafoor van het modernisme werd verworpen en vervangen door een organisch-biologische waaraan Frank Lloyd Wright onder Japanse invloed de voorkeur had gegeven. Deze architecten concentreerden hun inspanningen binnen een alomvattende nieuwe visie op stedenbouw en toonden deze in projecten als 'Stad boven de zee' van Kikutake en de 'Helix-stad' van Kurokawa. De vruchten en beloften van technologische vooruitgang waren geïntegreerd in hun werk; dat een optimistische visie uitstraalde van een nieuw geurbaniseerd Japan. Toch bleven de traditionele vormen verschijnen zoals in de daken van Kikutake's 'Tokoen Hotel' en in de op theeceremoniekamers lijkende kleine ruimten in de 'Capsule-toren van Nagakin' van Kurokawa.

[...]

Eind zeventig, begin tachtig was Japan getuige van een 'new wave' in de architectuur. Een tentoonstelling met diezelfde naam reisde eind zeventig rond in de Verenigde Staten. Uit de tentoongestelde tekeningen, foto's en plattegronden bleek dat veel jonge architecten worstelden met de problemen die voortkwamen uit de traditionele erfenis, die van de modernistische beweging. Het modernisme,

zoals dat in Europa gestalte had gekregen, bleef in Japan doorwerken als een van de belangrijkste invloeden op de hedendaagse architectuur. Het voortborduren op deze modernistische ondergrond met inheemse en Westerse stijlelementen, bleek een kenmerkend en sterk punt van de Japanse architectuur.

Avant-garde-activiteiten en commerciële realiteitszin gingen samen in het werk van de nieuwe Japanse ontwerpers. Er werd ambitieus doorgebouwd. Hoge kantoorgebouwen - hotels, banken en kantoren - weerspiegelden de bloei van de kapitalistische economie-, vele ervan werden ontworpen door grote architectenbureaus, zoals de- Nikkon Sekkei-groep. Een aantal jonge architecten keerde terug naar de vormentaal die de vroege modernisten had geïnspireerd: het Japanse huis. Zoals Chris Fawcett het omschreef: "De postmetabolisten waren vastbesloten om in het Japanse verleden te zoeken naar een zuiverder voorbeeld van wat werkelijk Japans ,genoemd kon worden. Terwijl ze zich concentreerden op kleine, afzonderlijke woningen; zagen ze dat daarin toch de formele procedures van grootschalige metabolistische projecten konden worden toegepast, zij het in een meerduidige en meer literaire richting, ter bevestiging van het architectonische gebaar als eigenzinnig doch noodzakelijk middel om ruimte te definiëren."

Als vele van zijn voorgangers heeft Ando traditioneel Japanse architectonische kenmerken in zijn bouwsels verwerkt. Dit is geen hang naar nostalgie, maar hij gebruikt de traditie om het strenge laat-modernisme van zijn zeer gestileerde structuren te benadrukken. Het gebruik van muren van gewapend beton onderstreept deze band met het Europese modernisme. De grote nadruk ligt evenwel op de typisch Japanse interactie van zijn gebouwen met hun ligging, de relatie met wind, regen en andere elementen, en de wisselwerking met het natuurlijke licht. Zijn minimalisme heeft veel te danken aan Le Corbusier, alsook aan de traditionele Japanse architectuur. Eén project, een groep woningen tegen de Rokko-heuvels gebouwd uit 1983, is duidelijk geïnspireerd op het 'Roq en Rob'-project van Le Corbusier uit 1946. De soberheid van Ando's constructies en van die van zijn tijdgenoten kan worden gezien als een reactie op de chaos in mode Japanse steden. Die soberheid is het gevolg van het streven naar visuele orde, die in jaren van welvaart verloren was gegaan, en naar de terugkeer naar een vorm van spiritualiteit.

Midden jaren tachtig zijn er binnen de hedendaagse Japanse architectuur twee tegengestelde richtingen zichtbaar geworden. Aan de ene kant het postmodernisme, beschreven door Charles Jencks en aanwezig in vele gebouwen, waarin symbolisme en eclecticisme belangrijk zijn en die een vertrouwd beeld zijn geworden in het architecturale decor van Japan. Tegelijkertijd is er een veel strenger purisme naar voren gekomen dat de versiering die met de postmodernistische beweging geassocieerd wordt verwerpt. In 1986 schreef Ando: "In mijn ogen is het postmodernisme alleen maar oude wijn in oude zakken, voorzien van wat nostalgische versieringen. Ik geloof niet dat het een fundamentele oplossing biedt."

Eind zeventig bijvoorbeeld bouwde Tadao Ando een aantal kleinschalige woonwijken waarin hij een oplossing probeerde te vinden voor de problemen waarmee vele architecten van zijn generatie bezig waren. Hij keerde terug naar de natuur en maakte gebruik van traditionele Japanse uitgangspunten, zoals de wind

en de omgeving. Hoewel hij, evenals Isozaki, een tegenstander was van consumptiegerichtheid, werden toch verschillende van zijn huizen gebouwd voor leidende figuren in de bloeiende Japanse mode-industrie. De klandizie uit deze kringen vormde een belangrijk aspect van veel architectuur en -binnenhuiskunst in de jaren tachtig. Vooral de ontwerpen voor winkelinterieurs laten zien hoe avant-garde-ideeën door vooruitstrevende cliënten in het alledaagse leven werden geïntegreerd. Dit in tegenstelling tot vele andere landen waar de avant-garde als een soort utopisch idealisme aan de periferie blijft.

Dit contrast vormt op zichzelf gedeeltelijk een weerspiegeling van de schizofrenie of het pluralisme dat besloten ligt in het hart van de Japanse samenleving. Charles Jencks heeft geschreven dat `Japan, met zijn sterke traditie van boeddhistisch pluralisme, geen enkele, moeite heeft met verstrengelde tegenstellingen. Hun dagelijks leven is gebaseerd op het accepteren van uitersten: Westerse kleding naast de kimono, Westerse sociale ideeën naast een traditionele maatschappij. In het licht van deze analyse kunnen de wezenlijke tegenstellingen binnen de moderne Japanse architectuur - het voortdurend overnemen van Westerse ideeën, naast het zoeken naar een voortzetting van de eigen tradities, het aannemen en verwerpen van symbolisme en ornamentiek - gezien worden als een wezenlijke kracht en niet als een probleem dat moet worden opgelost. Naast de grote hoeveelheid opdrachten heeft dit de naoorlogse Japanse architectuur een voorsprong gegeven op het meer eenzijdige buitenland.

Bron: Penny Sparke, *Japanese Design*, London 1987, p.80-p.93

5. Primitivisme

In 1984 opende in het Museum of Modern Art in New York de tentoonstelling *Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Tweehonderd maskers, sculpturen en andere objecten uit Afrika, Oceanië en Noord-Amerika, naast honderdvijftig werken van Gauguin, Matisse, Picasso, Brancusi, Modigliani, Paul Klee, Giacometti en Max Ernst.

Alles hing naast en tegenover elkaar. De tentoonstelling maakte veel discussie los vooral door de wijze van tentoonstellen. Kun je deze objecten wel naast elkaar presenteren en tegelijkertijd recht doen aan deze werken die in volkomen andere culturele tradities ontstaan zijn? De tentoonstelling spreekt van affiniteit, maar gaat de vergelijking wel op? En bovendien, kunnen moderne Westerse kunstenaars wel 'primitivist' zijn?

Sinds de Westerse cultuur in aanraking is gekomen met 'vreemde culturen', heeft men of getracht de 'primitieven' beschaving bij te brengen, of men wilde de Westerse cultuur weer 'primitief' maken. Primitief staat hier voor onbedorven, eenvoudig en oorspronkelijk. De kunsthistoricus Katalin Herzog schrijft hierover in een inleiding op het thema primitivisme: "Het verlangen hiernaar, dat de kunst van de laatste twee eeuwen heeft beheerst, wordt primitivisme genoemd. Primitivisme houdt kritiek in op de Westerse cultuur, die als gecorrumpeerd) wordt opgevat. Het oorspronkelijke en dus primitieve werd echter steeds op andere plaatsen gezocht. In de vroege negentiende eeuw was dat het Nabije Oosten. Men dacht dat mensen daar nog in een paradijselijke toestand leefden. In de late negentiende eeuw zocht men een dergelijke oertoestand in Japan. Aan het begin van de twintigste eeuw werd het oorspronkelijke 'wilder' en men richtte zich op verder afgelegene oorden. Zo kwam men bij de Afrikaanse kunst terecht. Aanvankelijk wist men weinig van de kunst en cultuur die ter vernieuwing van de Westerse kunst werd 'gebruikt'. De Oriëntalistengingen soms op reis naar het Nabije Oosten, maar bleven ook vaak thuis en verzonnen veel naar aanleiding van reisbeschrijvingen. De primitivisten van de vroege twintigste eeuw, die bijvoorbeeld de Afrikaanse kunst ter inspiratie namen, keken naar de vormen van beelden en maskers, maar kenden de culturele functie van deze voorwerpen niet. Dit verschilt drastisch met de houding van kunstenaars die tegenwoordig kunst maken waarbij zij hun inspiratie vinden binnen andere culturen. Zij zijn goed geïnformeerd over de kunst en cultuur van de mensen die zij bezoeken en gaan bewust en letterlijk 'cross cultural' contacten aan ten dienste van hun werk."²

De Westerse cultuur heeft lang geworsteld met het primitieve en het primitivisme. In de achttiende eeuw ontstond de gedachte dat een cultuur zich niet lineair ontwikkelt, - van primitief naar ingewikkeld, van onbeschaafd naar beschaafd -, maar dat elke cultuur cyclische periodes kent van opkomst, bloei en verval. De ontwikkeling van de Griekse beeldhouwkunst in opeenvolgende fasen van archaisch naar klassiek, en de vermeende teloorgang ervan in de hellenistische tijd zou daar een voorbeeld van zijn. Vergelijkbaar met de opkomst van de Renaissancekunst, door wegbereiders in de late middeleeuwen als Giotto, met als hoogtepunt de werken van bijvoorbeeld Rafael en Michelangelo in de hoog renaissance. Aan het eind van de achttiende eeuw groeide de waardering voor de 'primitievere' fasen in de ontwikkelingen binnen de eigen cultuur, maar ook voor 'primitieve' samenlevingen daarbuiten.

² Herzog 1999, p.33

In de achttiende eeuw beschreef de Franse filosoof Jean Jacques Rousseau het denkbeeld van de “nobele wilde”, de nog niet door cultuur en opvoeding bedorven primitieve mens die nog in harmonie met de wereld leefde.

De reis die de Franse kunstenaar Paul Gauguin aan het eind van de negentiende eeuw – in 1892 – ondernam naar Tahiti, een eiland in de Stille Zuidzee (Oceanië), wordt doorgaans als één van de vroegste voorbeelden van primitivisme beschouwd. Gelokt door de exotische beschrijvingen van tijdgenoten wilde Gauguin er te midden van de inheemse bevolking wonen en werken, om zich naar eigen zeggen onder te dompelen in de maagdelijke, ongerepte natuur. Gauguin stelde zichzelf ten doel: ‘niemand anders te zien dan ‘wilden’, hun leven te leven, om op een directe wijze – zoals een kind zou doen – de ideeën in mijn geest weer te geven, op een oorspronkelijke wijze, wat de enige goede en ware betekenis van kunst kan zijn.’

Aan het begin van de twintigste eeuw begonnen Duitse expressionistische kunstenaars demonstratief terug te grijpen op de “primitieve” kunst uit Afrika en kindertekeningen. Daarnaast genoot ook de middeleeuwse kunst, met name de Romaanse beeldhouwkunst hun bijzondere belangstelling.

Het verzamelen en tentoonstellen van niet-Westerse culturen, zoals dat in de negentiende eeuw vorm kreeg, heeft mede bijgedragen aan het ontstaan van het primitivisme. Er werden volkenkundige musea gesticht waar de bezoeker zich kon laten beleren over de zeden en gebruiken van verre volken. In zijn proefschrift *Het Afrikaanse gezicht van Corneille* (1995) vat Ronald Kerkhoven deze ontwikkeling samen:

Aan het einde van de negentiende eeuw werd het op museale wijze tentoonstellen van etnografische voorwerpen vooral door het evolutionistisch gedachtegoed bepaald. Dit hield meestal een sterke mate van ethnocentrisme in, waarbij de maatstaven zo gekozen waren, dat de eigen Westerse samenleving als de hoogst ontwikkelde werd gezien. Een opvallend fenomeen hierbij was het tentoonstellen van levensgrote en –echte poppen (life-style groups), die het milieu in-situ en het gebruik van de voorwerpen zo realistisch mogelijk moesten weergeven.

Bron: Ronald Kerkhoven, *Het Afrikaanse gezicht van Corneille, een wetenschappelijke proeve op het gebied van de sociale wetenschappen*, Nijmegen 1995, p.12

Dit betekende nog niet dat het publiek direct de tentoongestelde voorwerpen als kunstwerken erkende. “Die stap was voorbehouden aan een beperkte generatie antropologen van bijna een halve eeuw later en dan nog alleen in het kielzog van het ‘esthetisch voorwerk’ van een kleine groep van kunstenaars, kunsthandelaren en estheten.”³, schrijft Kerkhoven.

De ontwikkeling van het primitivisme in de moderne kunst, en dan vooral de relatie tussen de Westerse kunstenaars en de primitieve kunst, wordt door Kerkhoven als volgt geschetst.

Primitivisme in de moderne kunst

De eerste kunstenaars die zich met primitieve kunst bezig hielden waren Carlo Bugatti, Paul Gauguin en James Ensor. Bugatti gebruikte rond 1880 islamitische

³ Kerkhoven 1995, p.13

motieven als decoratiepatronen voor zijn meubelen. Deze motieven vereenvoudigde hij echter op een wijze, die in het eindresultaat sterke gelijkenissen vertonen met die van Noord-Afrikaanse nomadische volken als de Tuareg. Mogelijk heeft hij hun kunst ook gekend en is er sprake van een meer directe invloed. Nader onderzoek zou dit moeten uitwijzen. James Ensor ontdekte rond 1897 de kunst uit Kongo, zonder dat deze invloed had op zijn werk. Daarom wordt Paul Gauguin algemeen als de eerste primitivist beschouwd. Hoewel de concrete invloed van primitieve kunst minder in zijn schilderijen, maar meer in zijn beeldhouwwerk en houtsnedes is terug te vinden, is het vooral zijn interesse voor het primitieve leven - hij woonde enige tijd op Tahiti en bracht zijn laatste levensjaren op de Marquesas-eilanden door - en de primitieve mythologie, die hem tot het startpunt van het primitivisme in de moderne kunst maken.

Toch is het primitivisme vooral een 20ste-eeuws verschijnsel. De zichtbare invloed van primitieve kunst op het Westen deed zich in het eerste decennium van deze eeuw voor, in wat de eerste golf van het primitivistisch expressionisme werd genoemd. Rond 1905-1906 ontdekten Derain, De Vlaminck, Matisse en Picasso in Frankrijk de maskers en beelden uit Afrika en Oceanië. Zij werden enkele jaren later door de expressionistische groepen als Die Brücke en Der Blaue Reiter gevolgd. Het is Picasso's *Les Femmes d'Alger* uit begin 1907, dat gezien wordt als het eerste door Afrikaanse kunst beïnvloedde werk in de Westerse kunst, als het eerste primitivistische schilderij en als het begin van een ontwikkeling die tot het kubisme zou leiden. In Rusland richtte de avant-garde beweging rond Michail Larionow, zich tussen 1907 en 1912, op primitieve- en vooral volkskunst. Jonge Amerikaanse schilders, zoals bijvoorbeeld Max Weber en Marshden Hartley, reeds voor de Eerste Wereldoorlog in Parijs, raakten eveneens in de ban van primitieve kunst en ontdekten de 'primitieven' in hun eigen continent; de Indianen en de Inuït (Eskimo's). In het algemeen ontleenden deze kunstenaars hun inspiratie aan concrete voorbeelden van primitieve kunst en waren zij voor wat betreft hun vormentaal sterk 'objectgericht'.

De futuristen en dadaïsten zochten hun inspiratie ondermeer in de klanken en dansen van vooral Afrikaanse volken. Voor hen was primitivisme ook een middel tot provocatie. Maar in de Art Deco-beweging was het brute van de primitieve kunst reeds gepopulariseerd en de aangepaste reducties van Afrikaanse voorbeelden, werden in modetrends en in interieurdecoraties ondergebracht. De surrealisten waren geïnteresseerd in primitieve wereldvisies, die, volgens hen, tot uitdrukking kwamen in de relaties tussen de materiële werkelijkheid en de geestenwereld. Zij zagen die relaties geconcretiseerd in kunstobjecten, dromen en mythen. De veronderstelde magische kracht van de primitieve voorwerpen was voor hen het voorbeeld om hun eigen kunstproducten met een psychische geladenheid te impregneren. Tussen beide wereldoorlogen veranderde het primitivisme naar een objectgerichtheid, die verder ging dan de vormentaal en vooral ook een magische en psychologische invulling nastreefde. Zo vond een overgang plaats van het concrete object naar de erachter liggende abstracte betekenissen, waarbij veel belang werd gehecht aan de relatie tussen het persoonlijk onderbewuste en het mythologische.

Direct na de Tweede Wereldoorlog ontstonden in de Verenigde Staten en Europa tegenreacties op het surrealisme en het formeel-abstracte. Een tweede golf van

primitivistisch expressionisme ontstond, ditmaal in een meer abstract-expressionistisch idioom. In het Amerikaans abstract-expressionisme werd de individueel psychologische benadering van de surrealisten omgevormd tot juist een aandacht voor meer algemene betekenissen van symbolen en 'oer'symbolen, waarvan verondersteld werd, dat zij tot het gebied van het collectief onderbewuste behoorden. Vooral speculaties over de oorsprong van de taal en over het karakter van tekens, stonden in de belangstelling. In Europa ontwikkelde het abstract-expressionisme zich in een iets andere richting. Instinctmatigheid, hartstochtelijkheid, de kunstenaar als agressieve vervormer en aandacht voor het ruwe oppervlak van de materie, waren waarden die hier opgeld deden. De Cobra-beweging nam het automatisme, dat wil zeggen het spontaan laten opwellen van vormen, van de surrealisten ten dele over. Maar in veel opzichten vormde zij meer een voortzetting van de Duitse groep Die Brücke, met gelijksoortige maatschappelijke idealen en een sterke verwantschap in het zo *spontaan* mogelijk tot uitdrukking brengen van het gevoel. Naast primitieve kunst waren het vooral voorbeelden van prehistorische- en volkskunst en de uitingen van kinderen en geesteszieken, die de Cobra-kunstenaars tot de verbeelding spraken.

Aan het eind van de jaren vijftig veranderde opnieuw de inhoud van het primitivisme. Het denken in de richting van een symbool-beladen collectief onderbewuste werd verlaten en een weg van verdere depersonalisering, dehumanisering en abstrahering werd ingeslagen. Richtingen als process art, conceptual art, performance art en earth art ontstonden in de jaren zestig. Hierbinnen werd het primitieve veel meer in de, buiten de mens gelegen, processen van de natuur gezocht, of in de veronderstelde structuren van sociale modellen en magisch-rituele complexen van handelingen. Het behandelen van systemen als primitieve zaken, die men binnen de eigen denkwijze integreerde, nam in de loop van de jaren zeventig en tachtig in belangrijkheid toe. Daarnaast ontstonden er echter tegenbewegingen, zoals bijvoorbeeld de 'neue Wilden' uit Duitsland en Italië, die juist weer het persoonlijke, het instinctieve en de kinderlijke spontaniteit benadrukten.

De reikwijdte van primitieve elementen, al of niet materieel, waarmee de Westerse kunstenaar zijn primitivisme kan belijden en weergeven, lijkt zonder grenzen. Baseerden de eerste primitivisten zich op etnografische voorwerpen zonder een 'tribale' context, latere hanteerden slechts contexten zonder verwijzingen naar objecten. Tegenwoordige generaties kunnen beide negeren en hebben zelfs niet eens meer 'iets primitiefs' nodig om hun primitivisme te uiten. Kan het primitivisme dus 'alles' omvatten en heeft het zichzelf daarmee als begrip uitgehold en overbodig gemaakt? Het lijkt er op, dat het nog steeds de kunstenaars zelf zijn, die de inhoud en reikwijdte van wat primitivistisch is, aangeven en ook lijken te bepalen, wanneer aan deze wijze van denken in de moderne kunst een einde komt.

Bron: Ronald Kerkhoven, *Het Afrikaanse gezicht van Corneille, een wetenschappelijke proeve op het gebied van de sociale wetenschappen*, Nijmegen 1995, p.19-p.20

Adi Martis behandelt in de inleiding op het boek *Expressionisme en primitivisme*, uit 1998 het begrip 'primitivisme' binnen de beeldende kunst. Martis' uiteenzetting start met Robert Goldwater, de eerste kunsthistoricus die het primitivisme in de moderne kunst als geheel in

kaart heeft gebracht. Van Goldwaters' boek *Primitivism in modern painting* (1938) verscheen in 1967 een uitgebreide, herziene versie onder de titel *Primitivism in modern art*.

ROBERT GOLDWATER: VIER ASPECTEN VAN PRIMITIVISME

Goldwater gebruikte de termen 'romantisch', 'emotioneel', 'intellectueel' en 'onderbewust' om in de twintigste eeuw vier aspecten van de primitivistische impuls te benoemen. Zij markeren geen scherpe grenzen, maar boden hem de mogelijkheid verwante tendensen zó te groeperen dat bepaalde overeenkomsten duidelijker worden. Aldus onderscheidt hij chronologisch vier fasen in het primitivisme: het romantisch primitivisme van Gauguin, de School van Pont-Aven en de fauvisten; het emotioneel primitivisme van de Brücke en Der Blaue Reiter; het intellectueel primitivisme van Picasso, de kubisten, puristen en constructivisten en het primitivisme van het onderbewuste dat hij zag in bewegingen als dada en het surrealisme en in de belangstelling voor naïeve kunst, kindertekeningen en het werk van geesteszieken.

Over het geheel genomen constateert Goldwater een dubbele ontwikkeling waarin zowel sprake is van een verinnerlijking als van een uitbreiding van het primitivisme. Zo raakten de Duitse expressionisten via de openbare etnografische collecties in een veel kortere tijd dan Gauguin en de fauvisten bekend met een veel bredere scala aan primitieve kunst. Ook werden zij sterker gefascineerd door de directheid en de kracht van deze objecten, wat grotere gevolgen had voor hun eigen stijl: "neither he [Gauguin] nor the fauves assimilated their form or their spirit in any serious manner, but were content to let them be external factors that determined style only through the general formation of their taste. [...] their striving for the primitive expresses itself in terms apart from the artist, creating a somewhat symbolic effect even in the most direct production of the fauves. For this reason their primitivism has been described as still romantic in spirit." De intellectueel primitivisten - in het bijzonder Picasso - toonden meer belangstelling voor formele aspecten, de interne structuur en de compositie, van de primitieve kunstwerken. Onder het primitivisme van het onderbewuste ten slotte, dat hij in tegenstelling tot zijn andere drie categorieën niet nader definieert, rangschikt Goldwater zeer diverse vormen van primitivisme. Met uitzondering van de 'moderne primitieven' (zoals Rousseau) zouden de belangstelling voor het irrationele en voor de psychoanalytische theorieën van Freud en de breedte van de inspiratiebronnen (van etnografische objecten tot en met het werk van kinderen en geesteszieken) als een gemeenschappelijke kenmerk van deze laatste groep kunnen gelden.

In de context van de moderne beeldende kunst wordt 'primitivisme' dus ruim gebruikt als verzamelnaam voor zeer verschillende tendensen die zich vanaf het einde van de vorige eeuw manifesteerden als reacties van moderne Westerse beeldende kunstenaars op het 'primitieve' en die aanvankelijk vooral dienden om te breken met het illusionisme dat zich sinds de renaissance manifesteerde en in de negentiende-eeuwse salonkunst een hoogtepunt had bereikt. Dat primitieve kon geprojecteerd worden op kunst uit de eigen Westerse traditie (zoals de eerder genoemde kunst van vóór de renaissance), maar ook op kunst uit verre streken (bijvoorbeeld op objecten uit de koloniën, die voorheen deel uit maakten van verzamelingen curiosa of opgenomen waren in etnografische collecties). Het primitieve kan zelfs dichterbij huis 'ontdekt' worden in eigentijdse uitingen die tot

dan toe niet behoorden tot de officiële kunstwereld: in de volkskunst van het platteland, in kindertekeningen en in werk van de 'moderne primitieven' (naïeve kunst) geesteszieken en andere minderheden. Kenmerkend voor deze zeer diverse beeldende uitingen is dat dit werk in de ogen van de primitivist minder complex is, niet gecorrumpeerd door de verworvenheden van de opvoeding, beschaving, vooruitgang en moderniteit, niet gebonden aan academische, artistieke conventies en daardoor onbedoeld meer instinctieve driften en meer fundamentele menselijke waarden vertegenwoordigt. Primitieve kunst is in deze ruime opvatting bij uitstek spontaan, intuïtief, irrationeel en vaak expressief. De makers van dit werk bewonen als het ware harmonische reservaten van authentieke creativiteit in een wereld die dreigt ten onder te gaan aan moderniteit en fragmentatie. Door zich te inspireren op primitief werk en de veronderstelde mentaliteit van de makers ervan hoopten avant-gardistische kunstenaars het verloren gegane paradijs weer in de toekomst te kunnen herstellen.

[...]

Het begrip 'primitief' raakte echter mede als gevolg van de esthetisering van het 'primitieve' object door de avant-gardistische kunstenaars snel in diskrediet. 'Primitieve kunst' heeft namelijk veel meer dan 'primitivisme' een negatieve bijmaak. Primitivisme is een bewust gekozen houding van de 'geciviliseerde', die het zich kan permitteren tijdelijk te verlangen naar het verloren gegane paradijs, niet zozeer om er permanent te toeven en blijvend te verkeren in een lager stadium van zijn evolutie, maar om zijn als onbevredigend ervaren eigentijdse situatie naar een hoger plan te verheffen. De tijdelijke regressie van de moderne primitivist staat in dienst van de vooruitgang, met als beloning een toekomstig verblijf in Utopia. Maar 'primitieve kunst' is een etiket dat de primitivist niet op zijn eigen producten plakt, maar reserveert voor het werk van de ander. De eigentijdse primitief wordt door de moderne primitivist wel verheerlijkt, maar tegelijkertijd blijvend veroordeeld tot zijn actuele staat. Veranderingen worden in zijn geval beschouwd als verraad aan zijn authenticiteit.

Voor na de Tweede Wereldoorlog, toen veel voormalige 'primitieven' zich van het koloniale juk bevrijdden en zich steeds meer migranten uit de Derde Wereld in de grote steden van West Europa vestigden, werden de begrippen door de negatieve connotaties steeds problematischer.

POSTMODERN PRIMITIVISME

Aan de vier fasen die Goldwater in het primitivisme onderscheidde, zouden wij gezien de recente ontwikkelingen het 'postmoderne primitivisme' kunnen toevoegen. De belangstelling die wij sinds de jaren tachtig weer zien herleven voor het primitieve wijkt namelijk op een aantal punten fundamenteel af van die van voorheen. Waar primitieve kunst begin deze eeuw vooral gebruikt is ter legitimering van de breuk van de moderne kunstenaar met de academische normen en waarden, valt de huidige belangstelling samen met enerzijds het ter discussie stellen van het modernisme zelf en anderzijds de emancipatie van de voormalige producenten van allerlei vormen van kunst die in het verleden of als primitief werden beschouwd of steeds in de marge van het primitivisme werden gewaardeerd.

Postmodernisten geloven dat wij het moderne tijdperk definitief verlaten hebben. En de postmoderne kunstenaar gelooft niet meer in een lineair verloop van de geschiedenis. Het afzweren van het modernisme leidt in de praktijk van de beeldende kunst tot een veel vrijere omgang met beeldmotieven en stijlen uit het verleden; ook het primitieve arsenaal wordt driftig geplunderd. In de geschiedschrijving vindt een herbezinning plaats op de historische functie van het primitivisme waarbij veel meer aandacht wordt besteed aan niet-formele aspecten van de kunstproductie: men gaat over tot een bestudering van allerlei historische vormen van primitivisme in hun context.

'Primitieve' kunst uit het verleden en de huidige kunstproductie uit regio's die voorheen als primitief werden beschouwd, krijgen steeds meer een plaats in een pluralistische wereldgeschiedenis van de kunst. En de recente belangstelling voor het primitivisme bestrijkt anders dan voorheen zowel op mondiaal als op regionaal niveau een breder terrein: de afstand tot 'de primitief' is letterlijk en figuurlijk kleiner geworden, en de kloof tussen massa- en elitecultuur is minder diep geworden. Deze belangstelling heeft, vooral waar het eigentijds werk betreft van 'minderheden' wier werk traditioneel als primitief werd beschouwd of steeds in de context van het primitivisme werd geplaatst, paradoxaal genoeg ook een sterk ideologisch karakter. Paradoxaal omdat met het afzweren van het modernisme doorgaans ook het geloof in Utopia is opgegeven en de postmoderne kunstenaar zich niet meer als wereldhervormer gedraagt.

De huidige belangstelling uit zich onder meer in een stroom van publicaties en tentoonstellingen gewijd aan allerlei vormen van primitivisme. Twee van deze tentoonstellingen, *'Primitivism' in 20th century art* en *Magiciens de la terre* en hun receptie, kunnen hier dienen als illustratie van de huidige preoccupatie met vormen van primitivisme.

'PRIMITIVISM' IN 20TH CENTURY ART

De tentoonstelling *'Primitivism' in 20th century art. Affinity of the tribal and the modern* die in 1984-1985 te zien was in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York, werd door de makers gezien als een correctie op de visie van Goldwater, maar zij kan ook beschouwd worden als een poging om vast te houden aan de modernistische visie op het primitivisme met haar eenzijdige aandacht voor formele aspecten. De tentoonstelling was groots van opzet. Er gingen zes jaren van voorbereiding aan vooraf onder leiding van de toenmalige hoofdconservator van de afdeling schilder- en beeldhouwkunst William Rubin, die geassisteerd werd door zijn latere opvolger Kirk Varnedoe. Circa 150 moderne kunstwerken en ruim 200 tribale objecten werden er getoond en bij de tentoonstelling verscheen een lijvige, tweedelige catalogus van bijna 700 pagina's, waaraan een vijftiental deskundigen bijdragen leverden, en die sindsdien verschillende herdrukken beleefde.

In zijn inleiding is Rubin zonder meer duidelijk over zijn bedoeling met de tentoonstelling: 'I want to understand the Primitive sculptures in terms of the Western context in which modern artists 'discovered' them. The ethnologists' primary concern - the specific function and significance of each of these objects - is irrelevant to my topic, except insofar as these facts might have been known to

the modern artists in question”, schrijft hij al op de eerste pagina van de catalogus. ‘Primitivisme’ zoals Rubin het definieert, is, zoals hij zelf toegeeft, etnocentrisch omdat het niet verwijst naar de tribale kunst zelf, maar naar de Westerse belangstelling ervoor en reactie erop. Primitivisme is in zijn visie een aspect van de geschiedenis van de moderne kunst en niet van de tribale kunst en is vergelijkbaar met het ‘Japonisme’, dat niet refereert aan de Japanse kunst en cultuur maar aan de Franse fascinatie erdoor in de tweede helft van de vorige eeuw.

Rubin heeft niet alleen weinig belangstelling voor ‘primitieve kunst’, ook de sociaal-historische context van het primitivisme interesseren hem nauwelijks. Als verklaring voor het primitivisme hanteert hij namelijk een notie die later door Varnedoe duidelijker uiteengezet is in diens boek *A fine disregard. What makes modern art modern*. In deze opvatting vond de ontdekking van de tribale kunst door moderne kunstenaars als André Derain, Maurice de Vlaminck, Matisse en Picasso in de jaren 1905-1908 plaats, toen ontwikkelingen in hun eigen werk dit mogelijk hadden gemaakt.

[...]

MAGICIENS DE LA TERRE

De tentoonstelling *Magiciens de la terre*, die in 1989 in het Centre Georges Pompidou Beaubourg en La Grande Halle La Villette in Parijs werd georganiseerd onder leiding van de pas benoemde directeur Jean-Hubert Martin, beoogde een correctie te zijn op ‘Primitivism’ in 20th century art. De tentoonstelling was in tegenstelling tot die in het MoMA geen historische: een honderdtal eigentijdse kunstenaars werd uitgenodigd om in Parijs hun werk te maken en te presenteren. De helft was afkomstig uit het artistieke ‘centrum’ en omvatte kunstenaars gekozen op grond van gebleken relaties in hun werk met niet-Westerse culturen ‘soit par réel intérêt (Clemente, J.-L. Byars, Marina Abramovic, Ulay, etc.), soit par leur origine (Paik, Kawara, Broun, etc.).’ De andere helft waren kunstenaars uit de ‘periferie’: kunstenaars uit niet-Westerse landen met ‘archaische’ werken, Martins ‘neutrale’ alternatief voor primitieve kunst. Sommigen waren al redelijk bekend in het Westen, anderen volstrekt onbekend. De deelnemers werden in een mondiale verbroedering als gelijkwaardige magiërs naast elkaar getoond.

Hoewel de manifestatie in vergelijking met die in het MoMA door velen als een vooruitgang werd ervaren, werd ook deze ‘eerste echte internationale tentoonstelling van contemporaine kunst’ hevig onder vuur genomen; van de titel tot en met de gevolgde selectieprocedure en de presentatie. Door het woord ‘kunst’ te vermijden, dacht Martin het probleem te omzeilen dat dit concept niet in alle samenlevingen voorkomt. Kunst is voor hem iets spiritueels. Alle kunstwerken hebben een aura die inwerkt op de menselijke geest, en de grootste gemene deler van alle kunstzinnige uitingen op aarde is, volgens Martin, de ‘magie’. Maar de benaming ‘magiciens’ riep - zeker in combinatie met ‘terre’ (in plaats van ‘monde’) - onbedoeld vervelende associaties op met het romantisch primitivisme.

Bron: Adi Martis, *Expressionisme en primitivisme in de beeldende kunst van de twintigste eeuw*, Heerlen 1998, p.37-p.46

6. Globalisering

The Swing

Daar vliegt haar schoen, met een frivole boog door de lucht. De rijk gekostumeerde dame op de schommel slaat er – in de ban van haar spel - geen acht op. Zij kan haar schoen ook niet zien, want evenals andere beelden van de Brits-Nigeriaanse kunstenaar Yinka Shonibare heeft zij geen hoofd. De kunstenaar inspireerde het beeld *The Swing (after Fragonard)*, 2001 op een beroemd schilderij uit de Westerse kunstgeschiedenis: *De schommel* (1767) van de achttiende eeuwse Rococo schilder Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Shonibare heeft van het schilderij van Fragonard de houding van de vrouw overgenomen, de schommel, de schoen en ook het struikgewas. Maar haar huidskleur is donker in plaats van licht en haar kleding is gemaakt van batiks in plaats van roze zijde. In de achttiende eeuw was een vrouw op een schommel een vast motief, vooral in de schilderijen van *fêtes galantes*: kleine elegante feestjes in parkachtige omgevingen, gehouden binnen aristocratische kringen. Maar de aanwezigheid van het motief van een schommelende vrouw op een tentoonstelling van hedendaagse kunst lijkt minder voor de hand te liggen. Door de vermenging van Afrikaanse en Europese elementen, heden en verleden roept Shonibare vragen op als: hoe verhoudt een Afrikaans kunstenaar zich tot de Europese (kunst-) geschiedenis, welke betekenis heeft de rococo voor een Nigeriaanse kunstenaar?

The Swing van Shonibare was in 2002 te zien op *Documenta 11*. Deze internationale kunsttentoonstelling, eens in de vijf jaar gehouden in het Duitse Kassel, had dat jaar de globalisering en de kunst in haar politiek-maatschappelijke context tot onderwerp

Globalisering

Het begrip globalisering wordt vaak gebruikt om de huidige tijd te typeren. Deze Amerikaanse term kent sinds de tachtiger jaren van de twintigste eeuw een grote populariteit binnen het idioom van economen. Inmiddels duikt de term op allerlei terreinen op. Maar wat is globalisering eigenlijk? De term is in de eerste plaats een economisch begrip, waarmee wordt bedoeld dat economieën van verschillende landen en op verschillende continenten naar elkaar toegroeien. Zij worden van elkaar afhankelijk en zij krijgen gemeenschappelijke belangen. Critici stellen dat het Westerse economische model aan andere staten wordt opgelegd en dat dit leidt tot een verschraving van de oorspronkelijke cultuur. Globalisering wordt daarom ook wel gezien als een nieuwe vorm van kolonialisme.

Behalve economische factoren hebben ook ontwikkelingen op het gebied van vervoer en ontwikkelingen van nieuwe media en technologieën als het Internet er toe bijgedragen dat mensen wereldwijd steeds meer met elkaar in verbinding staan.

Globalisering in de kunstwereld

Aan het effect van globalisering in de kunstwereld wijdde de kunstcriticus Rutger Pontzen in de Volkskrant een artikel getiteld *Lelijk? Wat nou lelijk*. Hieronder volgt een fragment.

Steeds internationaler, omvangrijker en gevarieerder wordt de beeldende kunst. Maar ook steeds lelijker. Alleen al de Biënnale van Venetië van dit jaar wijst het uit. Nog nooit hebben zoveel landen - vierentachtig - deelgenomen met een eigen, onafhankelijke expositie, waaronder nieuwkomers als China, Afghanistan, Albanië en Wit-Rusland. En nog nooit waren er zoveel landenpresentaties waar je

schouderophalend aan voorbij liep vanwege de esthetische nietszeggenheid en artistieke armoede.

Chinees vlechtwerk van meterslange bamboestokken, sculpturen overgoten met loodzware tsunami-symboliek uit Indonesië, multi-rationale retoriek uit Zuid-Afrika of obligate maatschappijkritiek uit de Filipijnen - het werk stelt de smaakpapillen behoorlijk op de proef en tart elk gevoel van schoonheid en noodzakelijkheid.

De biënnale is een indicatie van wat al een tijdje aan de gang is: de totale mondialisering van de kunst en de totale fragmentatie van de esthetiek. Iedereen wil eigentijdse kunstwerken maken. Gevolg: de consensus over wat moderne kunst is en hoe het er uit ziet, is verdwenen.

In alle uithoeken van de wereld worden tegenwoordig biënnales georganiseerd, en overall in Europa zijn overzichtstentoonstellingen te zien van kunstwerken uit landen die voorheen buiten beschouwing werden gelaten als het om moderne kunst ging: een 'remix' van eigentijdse kunst uit Afrika, Chinese 'avant-garde' beeldhouwers of jonge Braziliaanse kunstenaars.

De wereld is niet kleiner geworden, zoals steeds wordt herhaald, maar groter. Het kunstaanbod is toegenomen, met nieuwe schilderijen, beeldhouwwerken, installaties, fotografie en video's die nog niet eerder aan een groot publiek waren getoond. Van kunstenaars waar je nog nooit van hebt gehoord. Uit landen waarin nauwelijks sprake is van een traditie in de moderne kunst.

Uit alle gaten en spleten komen ze nu tevoorschijn. Met als verbluffend bijverschijnsel dat al die tentoonstellingen en biënnales tot een vergaarbak zijn verworpen van de meest uiteenlopende opvattingen en smaken - vreemde smaken en exotische opvattingen die veelal ongemakkelijk aandoen. En dat terwijl deze kunstenaars door de kunstelite in hun eigen land op handen worden gedragen, daar exposeren, les geven op plaatselijke academies.

Toch is de neiging nauwelijks te onderdrukken veel hedendaagse kunst uit niet-Westerse regio's als inferieur te beschouwen, tweederangs, slecht. Eenvoudig omdat ze niet overeenstemt met je eigen, Westerse smaak en kwaliteitscriteria - wat het juist zo lastig en ingewikkeld maakt. Niet alleen omdat die kwaliteitscriteria en argumenten zo moeilijk te omschrijven zijn. Meer nog vanwege de vraag waarom de Westerse criteria überhaupt meer bestaansrecht zouden hebben dan die van de niet-Westerse cultuur waar een kunstwerk vandaan komt.

Hoe rechtvaardig is het om de eigen, Europese argumenten voor wat mooi of lelijk is, goed of slecht, hoge of lage kunst als enige maatstaven te gebruiken? Die vraag prangt temeer omdat de hoeveelheid moderne kunst uit Afrika, Zuid-Amerika en Azië oprukt, die zich duidelijk niet langer wil conformeren aan de Westerse smaak.

Want nog steeds is de kunstwereld eurocentristisch en Amerikaans georiënteerd, hoe mondiaal en versnipperd de omvang ervan tegenwoordig ook is. De belangrijkste kunstcentra liggen in Europa en de Verenigde Staten: de toonaangevende musea en galeries in New York en Londen, de meest prestigieuze

kunstbeurzen in Miami, Londen en Basel, de belangrijkste veilinghuizen zijn Sotheby's en Christies.

Maar wat waarschijnlijk even doorslaggevend is voor het belang en de hegemonie van de Westerse kunst, is haar geschiedschrijving. Meer dan vierduizend jaar historie die een keur aan stijlen, stromingen en kunstwerken heeft opgeleverd, die nog immer als de toetsstenen worden gezien van wat cultuur is.

Hoe onsamenhangend die Westerse kunstgeschiedenis zich overigens ook heeft ontwikkeld, in verschillende landen en uiteenlopende culturen. Ontstaan in het niet-Westerse tweestromenland, tussen de Eufraat en de Tigris (nu Irak); via de Nijldelta van Egypte naar Griekenland en Italië verhuisd; en zich daarna verspreidend over het Europese continent. Met als 20ste-eeuwse toevoeging: de Verenigde Staten.

De Westerse kunst dus, met een onwaarschijnlijke verscheidenheid aan beoefenaars, van Polycletus, Giotto en Breughel tot Rodin, Mondriaan en Damien Hirst. Kunst die gemaakt is in verschillende disciplines, onder wisselende economische omstandigheden en in een constant veranderende maatschappij. Die desondanks in de overzichtsboeken aan elkaar is gesmeed tot een consistente ontwikkeling, met lange historische lijnen. En waaraan een wereld is gelieerd van musea en galleries, kunstbladen en opleidingen, termen en theorieën, die de Westerse kunst heeft gemaakt tot wat ze nu is: een bolwerk van macht en dominantie.

Bron: Pontzen, 'Lelijk? Wat nou lelijk', de Volkskrant, 4 augustus 2005

Documenta 11

Voor de Documenta 11 was een curator van buiten Europa aangetrokken: de Afrikaans-Amerikaanse kunsthistoricus Okwui Enwezor. Hij selecteerde werk van 116 kunstenaars uit 48 landen over de hele wereld verspreid, waaronder acht Afrikaanse landen: Nigeria, Marokko, Kongo, Ivoorkust, Benin, Oeganda, Senegal en Zuid-Afrika. Daarmee trachtte hij de hegemonie van de Westerse moderne kunst, zoals hierboven door Pontzen beschreven, te doorbreken, of in ieder geval ter discussie te stellen.

In de aanloop van *Documenta 11* organiseerde Enwezor een aantal discussieronden, platforms genoemd, in de steden Lagos (Nigeria), Berlijn (Duitsland), Wenen (Oostenrijk), New Delhi (India) en Saint Lucia (de Caraïben). Over uiteenlopende politiek maatschappelijke onderwerpen werd hier gediscussieerd. Onderwerpen die niet direct verband houden met kunst, maar die wel het politiek maatschappelijke kader betreffen waarin kunstenaars werken. De Documenta zag Enwezor als een platform in deze reeks.

Volgens Enwezor heeft elke hedendaagse kunstenaar onvermijdelijk te maken met globalisering. In het boek *Themes in Contemporary Art* vat Niru Ratnam de ideeën van Enwezor als volgt samen:

‘Enwezor argues that post-colonial subjects and cultures play a crucial role in this new conjuncture because they embody the “representation of nearness as the dominant mode of understanding the present condition of globalization”. That is to say, from the perspective he outlines, the world's cultures, peoples and places

no longer seem distant and discrete from each other but increasingly overlap through the movement of peoples and their cultural habits. Secondly, the emergence of post-colonial subjects in the West (through processes such as mass migration) has made it increasingly difficult to ignore non-western political, social and cultural histories as well as the role of empire in the construction of western economies. To quote Enwezor again, the post-colonial condition now makes “empire's former *other* visible and present at all times”.

Bron: Niru Ratnam, ‘Art and globalisation’ in: Gill Perry and Paul Wood, (red.), *Themes in contemporary art*, Londen, 2004, p.281

Globalisering, engagement en hybriditeit

Globalisering heeft een keerzijde, niet alleen de tegenstanders zien dat in. De grondstoffenverslindende productiewijze, de stijgende olieprijs, de eindigheid van de natuurlijke hulpbronnen maken veel mensen angstig. De wereldhandel veroordeelt degenen die daarin werkzaam zijn tot een nomadisch bestaan, telkens op reis van het hoofdkantoor naar de producenten en toeleveranciers, die in andere werelddelen huizen. Vanuit Azië en Afrika is er een hele migratie van arbeiders ontstaan én er heeft een arbeidsmigratie naar Azië en Afrika plaatsgevonden. De helpdesk van een Amerikaanse multinational is niet zelden gevestigd in India.

Een aantal kunstwerken die Enwezor op de Documenta toonde belicht een thematiek die daarmee samenhangt. Zo was van Multiplicity, een in Milaan gevestigd samenwerkingsverband van ondermeer architecten, kunstenaars en fotografen, op de tentoonstelling het multimediale werk *Solid Sea 01: The Ghost Ship* te zien. Het toont op documentaire wijze het verhaal over de dood van 280 bootvluchtelingen afkomstig uit Pakistan en Sri Lanka tijdens kerstavond in 1996 op zee tussen Sicilië en Malta. In een ander project, getiteld *Solid Sea, case 04, (M)RE-tourism*, onderzoekt de groep welke gevolgen arbeidsmigratie van Marokkanen heeft op de architectuur in het land van hun herkomst: Marokko. Vooral in de kustgebieden zouden deze invloeden als gevolg arbeidsmigratie zichtbaar zijn in de hybride architectuurvormen, een mengeling van Westerse en Oosterse motieven.

Niru Ratnam schrijft over dit soort fenomenen zoals ze tijdens Documenta 11 in Kassel te zien waren:

What the diverse works that made up ‘Documenta 11’ apparently share is a concern with place in a world that is becoming increasingly interconnected. Thus some artists explicitly took the theme of hybridity as the basis of their works, mixing the traditions and artefacts of different cultures to create new conjunctures and fusions.

Bron: Niru Ratnam, ‘Art and globalisation’ in: Gill Perry and Paul Wood, (red.), *Themes in contemporary art*, Londen, 2004, p.285

Ratnam relateert daarmee ook de angst voor de homogenisering van de cultuur. Deze angst is ook volgens sommige andere auteurs maar ten dele terecht en veronderstelt teveel een passieve ontvangst van allerlei door het Westen afkomstige normen en waarden. Er vinden vrijwel altijd tegenbewegingen plaats. Bovendien ontstaan door de grote golven van migratie nieuwe culturen doordat bestaande culturen zich vermengen.

Verschillende werelden

Yinka Shonibare heeft in 2007 nog een installatie, *Jardin d'amour*, gemaakt gebaseerd op schilderijen van Fragonard. Nets als in *The Swing* ontbreken hier de hoofden van de poppen. Hij legt het verband tussen de achttiende eeuw waarin rijkdom alleen mogelijk was voor een handjevol mensen en zijn eigen tijd als volgt uit: "Mensen uit de Derde wereld, van Noord-Afrika en Azië zien Europa als een overvloedige fruitmand, of, zoals je wilt, de tuin des overvloeds. Mijn suggestie is dat de luxe die de Europeanen genieten het product is van andere minder fortuinlijke mensen"⁴. Maar ook: 'wat de adel te wachten staat tijdens de Franse Revolutie: hun hoofden zullen rollen. En in mijn installatie zijn hun hoofden al verdwenen. Zo waarschuw ik voor het risico van wat nu ook kan gebeuren. Al geef ik geen directe boodschap maar een poëtische benadering. Ik breng verschillende werelden samen in dezelfde ruimte"⁵.

⁴ Beekes, J. H. Hagenaars 2006, p.45

⁵ Beekes, J. H. Hagenaars 2006, p.45

7. Literatuurlijst van geciteerde literatuur

Beekes, Jaro, Hanne Hagenars, 'There is always a price to pay for pleasure', *Mister Motley. Barbaren!*, nummer 14, 2006.

Campbell, Caroline, Alan Chong, *Bellini and the East*, London 2005.

Herzog, K.E., 'Primitivismene in de beeldende kunst', in *Crossing cultures. Het verdwijnen van de grenzen in kunst en literatuur met name in de 20^{ste} eeuw*, uitgave Faculteit der Letteren van de RuG, 1999.

Hond, Jan de, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur. Circa 1800-1920*, Leiden 2008.

Kerkhoven, Ronald, *Het Afrikaanse gezicht van Corneille, een wetenschappelijke proeve op het gebied van de sociale wetenschappen*, Nijmegen 1995.

Martis, Adi, Mieke Rijnders (red.), *Expressionisme en primitivisme in de beeldende kunst van de twintigste eeuw*, Heerlen 1998.

Pontzen, Rutger, 'Lelijk? Wat nou lelijk', *de Volkskrant*, 4 augustus 2005.

Ratnam, Niru, "Art and Globalisation", Gill Perry, Paul Wood (red.), *Themes in Contemporary Art*, New Haven / London 2004.

Sparke, Penny, *Japanese Design*, London 1987.

Wichmann, Siegfried, *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, 1980.