

DE TOEKOMST VAN DE KUNSTGESCHIEDENIS |

EEN MULTIDISCIPLINAIRE BENADERING VAN DE MONDIALE KUNSTPRAKTIJK

**Daphne Alexander** | 5674778 | d.s.alexander@students.uu.nl | 19052 woorden | 30 mei 2016

Masterthesis | MA Moderne en Hedendaagse kunst | Universiteit Utrecht 2015-2016 | 15 etcs

Scriptiebegeleider: L. Boersma | l.boersma@uu.nl

Tweede lezer: P. van Rossem | P.vanRossem@uu.nl



## INHOUDSOPGAVE

Inleiding.....	4
1   De geschiedenis van de functies van kunst.....	10
2   De geschiedenis van het kunstonderzoek.....	20
3   De geschiedenis van de kunstgeschiedenis.....	30
Conclusie.....	42
Literatuurlijst.....	46
Afbeeldingen.....	48



## INLEIDING

De huidige kunstgeschiedenis heeft een problematische constructie vanwege het overwegend mannelijke, blanke en westerse verhaal dat het vertelt. Bovendien zitten er grote gaten in het verhaal als het chronologisch vanaf de prehistorie wordt verteld. Er zijn daarbij veel voorbeelden te vinden in handboeken en musea waar kunsthistorische informatie over objecten wordt gedeeld die niet feitelijk is vastgesteld of vast te stellen is. De meest invloedrijke basis voor het huidige kunstgeschiedenisverhaal schrijft kunsthistoricus E.H. (Ernst) Gombrich in 1950. In *The Story of Art* schetst hij het verhaal van de kunst vanaf de prehistorie tot de moderne periode tot 1950.<sup>1</sup> Gombrich biedt een toegankelijke introductie. Deze geschiedenis en de meeste die deze zijn voorgegaan of opgevolgd hebben zijn problematisch omdat ze het verhaal vanuit een uitsluitend westerse visie bespreken. In de moderne geschiedenis hebben verschillende auteurs zich over dit probleem uitgesproken.

Kunsthistoricus James Elkins reageert op *The Story of Art* in zijn *Stories of Art* (2002), waarvan de titel direct verwijst naar het boek van Gombrich.<sup>2</sup> Elkins heeft onder meer kritiek op de manier waarop Gombrich de prehistorie bespreekt. In *The Story of Art* komen namelijk alleen Europese vondsten aan bod en vroege ontdekkingen van oosterse culturen worden 'archeologisch' genoemd. Binnen de oosterse vondsten wordt een onlogisch onderscheid gemaakt tussen ontdekkingen uit verschillende landen. Verder zijn de enige genoemde landen in *The Story of Art* die niet West-Europees of Noord-Amerikaans zijn, het Oude Egypte en Antieke Griekenland. Elkins constateert echter dat deze landen later niet meer terug komen in het verhaal.<sup>3</sup> Het verhaal van Gombrich kan daarom niet aangeduid worden als een complete *Story of Art*.

Veel eerder dan Elkins, in 1978, schrijft literatuurwetenschapper Edward Saïd over de dubieuze visie van het Westen op het Oosten in zijn boek *Orientalism*.<sup>4</sup> Saïd beschrijft hoe het Westen op basis van eurocentrische waarnemingen een fictief beeld van het Oosten presenteert. *The Story of Art* is ook vanuit een westers perspectief geschreven, maar in plaats van het presenteren van een fictief beeld van het Oosten, wordt dit gebied zo goed als overgeslagen. Saïd richt zijn kritiek echter niet specifiek tot Gombrich of de kunstgeschiedenis, maar *Orientalism* heeft wel een aanzet geboden tot de discussie over de westerse dominantie binnen de kunstgeschiedenis.

Kunsthistoricus Hans Belting schrijft vanaf 1987 over de constructie van de contemporaine kunstgeschiedenis. Een belangrijke kritiek hierbij gaat over de rol van de mens met betrekking tot kunst.

---

<sup>1</sup> E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Englewood Cliffs 1995<sup>16</sup> (1950).

<sup>2</sup> James Elkins, *Stories of Art*, London 2002.

<sup>3</sup> Elkins 2002 (zie noot 2), p. 58.

<sup>4</sup> Edward W. Saïd, *Orientalism*, London 2003 (1978).

Hij stelt dat de kunstgeschiedenis kunst als autonoom product presenteert waarin mensen alleen genoemd worden als het kunstenaars of uitzonderlijke mecenasen zijn.<sup>5</sup> Hij bespeurt wel een toenemende interesse in de rol van de mens in de kunstgeschiedenis: namelijk in relatie tot geschiedenis en antropologie.<sup>6</sup> Belting stelt met zijn tekst *The END of the history of art?* dat hij zelf niet de intentie heeft om de structuur van de kunstgeschiedenis te herschrijven. Het herschrijven van de kunstgeschiedenis is wel een uitgangspunt waar dit onderzoek een bijdrage aan wil kunnen leveren.

Het doel van deze thesis is een bijdrage te leveren aan het veranderen van de nog steeds veelal gangbare kunstgeschiedenis, omdat de kennis en visie van westerse theoretici hiervoor nog steeds de basis zijn. Hierdoor zijn hedendaagse handboeken onvolledig in hun beschrijving van geografische, culturele en periodieke kunstpraktijken. De invloed van de westerse theoretici op het kunstgeschiedenisverhaal is tegenwoordig al aan het veranderen en dit onderzoek wil aan deze verandering een bijdrage leveren. De problemen die centraal staan in deze thesis hebben te maken met de functies van kunst binnen de menselijke samenleving, de onderzoeksgeschiedenis van kunst en de structuur van het huidige kunstgeschiedenisverhaal. Kunst heeft binnen het leven van de mens in verschillende tijden en plaatsen een hele andere functie. Daarbij is een belangrijk gegeven dat het westerse kunstbegrip niet in iedere historische en hedendaagse cultuur bestaat, of hetzelfde is. Toch is informatie over verschillende plaatsen en tijden in één kunsthistorisch verhaal geplaatst zonder deze nuancering. Problematisch is dat 'kunstonderzoek' in andere culturen onderbelicht is, wat resulteert in een onvolledige structurering van de kunstgeschiedenis.

In dit onderzoek staat daarom centraal om uitkomsten te formuleren die mogelijk leiden tot een transparante kunstgeschiedenis. In een transparante kunstgeschiedenis worden feiten duidelijk onderscheiden van vermoedens of interpretaties en wordt geaccepteerd dat het begrip kunst niet in iedere cultuur en tijd bestaat of hetzelfde is. Met een transparante kunstgeschiedenis is er meer ruimte voor discussie. Op deze manier krijgen meer mensen de mogelijkheid om bij te dragen aan een kunstgeschiedenis, om het verhaal zo volledig mogelijk te kunnen brengen.

De vraag die in deze thesis centraal staat is hoe de functies van de kunst binnen de menselijke samenleving, de onderzoeksgeschiedenis van kunst en de structuur van de huidige kunstgeschiedenis kunnen bijdragen aan een transparant en meer evenwichtig verhaal van de kunst. Om dit uit te diepen en een bijdrage te kunnen leveren aan een structuur voor een nieuwe kunstgeschiedenis wordt de geschiedenis van kunst binnen de menselijke samenleving, de onderzoeksgeschiedenis van kunst en de

---

<sup>5</sup> Hans Belting (vertaald door Christopher S. Wood), *The END of the history of art?*, Chicago 1987 (1983), pp. ix-x.

<sup>6</sup> Belting 1987 (zie noot 5), p. xi.

structuur van de huidige kunstgeschiedenis elk in een eigen hoofdstuk onder de loep genomen. Voor de nieuwe formulering van een kunstgeschiedenis wordt gekeken naar waar het in het verleden mis is gegaan. Hiervoor wordt een multidisciplinaire benadering met nieuwe invalshoeken aangedragen. Literatuuronderzoek wordt om die reden gedaan vanuit verschillende relevante wetenschappelijke disciplines.

Hoofdstuk één is gewijd aan de geschiedenis van de functies van kunst. In dit hoofdstuk wordt gezocht naar een aantal verschillende functies die kunst in de geschiedenis voor de mens heeft gehad. De relatie tussen kunst en mens wordt hier op meer vlakken onderzocht dan alleen als kunstenaar of mecenas, zoals Belting stelt. Een wijze waarop aanleidingen voor het maken van kunst uit de geschiedenis en in het heden kunnen worden onderzocht wordt aangedragen door kunsthistoricus John Onians. Hij is de grondlegger van het begrip *neuroarthistory* en houdt zich bezig met neurologische studies naar kunstenaars. Door middel van *neuroarthistory* kan neurologisch achterhaald worden om welke redenen ‘kunstenaars’ kunst hebben gemaakt. Een andere belangrijke auteur in dit hoofdstuk is antropoloog Ellen Dissanayake. Zij beschouwt kunst als middel waardoor de mens zich heeft kunnen ontwikkelen en draagt psychologische redenen aan voor het gebruik van kunst. Archeoloog David Lewis-Williams bestudeert het San volk in het zuiden van Afrika en trekt parallellen tussen hun gedrag en dat van de eerste mensen. Hun omgang met kunst komt hier ook aan bod. Kunsthistoricus Wilfried van Damme houdt zich bezig met de kunstpraktijken van de eerste mens. Vooral de onderzoeken met betrekking tot de prehistorische mens kunnen inzichten geven in de functies die kunst instinctief heeft voor mensen.

Hoofdstuk twee gaat over de geschiedenis van het onderzoeken van kunst. Onderzoek hangt in dit hoofdstuk samen met het verzamelen van kunstobjecten, omdat kennis over ‘nieuwe’ culturen in vroegere tijden vaak tot stand komt door ‘vreemde’ objecten die wereldreizigers, hoofdzakelijk mannen, meenemen. Voornamelijk de verzamel- en onderzoeksgeschiedenis van West-Europese mannen is bekend. De kennis die voortkomt uit de kunst verzamelen en –onderzoeken is de basis voor de historische invulling van de huidige kunstgeschiedenis. Het is daarbij interessant om te bekijken in hoeverre culturen buiten het westelijk halfrond vormen van verzamelingen en onderzoek hebben. In een nieuw voorwoord van *Orientalism* uit 2003 schrijft Saïd dat er een duidelijke tweedeling is in de manier van kennisvergaring over andere culturen dan de eigen. Het zoeken naar informatie kan volgens Saïd voortkomen uit begrip en zorgvuldige studie of uit een zoektocht naar zelfbevestiging en woede. Aan de ene kant kom je volgens hem tot kennis om in harmonie te kunnen leven, aan de andere kant domineert het verlangen om te overheersen.<sup>7</sup> Na de ontdekkingsreizen vanaf de 15<sup>de</sup> eeuw is er op beide manieren met nieuwe ontdekte culturen omgegaan. Naast een poging tot nuancering van de

---

<sup>7</sup> Saïd 2003 (zie noot 4), p. xiv.

bestaande westerse kennis, worden twee casussen behandeld: kunst uit Benin en kunst van de Fang, beide uit Afrika.

In hoofdstuk drie staat de geschiedenis van de kunstgeschiedenis centraal. Eén van de problemen met onder andere *The Story of Art* zijn de gaten in het geografische en historische kunstverhaal. In dit hoofdstuk wordt gezocht naar een manier waarop deze lacunes opgevuld zouden kunnen worden. Er worden voorwaarden gesteld die nodig zijn om het kunstverhaal volledig en/of transparant te vertellen. De meest invloedrijke personen en hun methode voor de kunstgeschiedenis worden ook besproken. Dit heeft als doel te ontdekken wanneer en hoe er aandacht komt voor de kunst buiten het Westen. Een belangrijke nadruk hierin ligt op theoretici die hun wortels niet in het Westen hebben, in deze thesis zijn dat de twee kunsthistorici Rasheed Araeen en Olu Oguibe. Een andere methode van onderzoek in dit hoofdstuk is een handboekenonderzoek. Een aantal belangrijke handboeken en hun structurering van de kunstgeschiedenis worden onderzocht naar aanleiding van opvallende bevindingen in hoofdstuk één en twee. De te bestuderen handboeken zijn *The Art Atlas* (2008), *A World History of Art* (2009), *Exploring Art: A Global, Thematic Approach* (2011) en *Gardners Art Through the Ages* (2012).<sup>8</sup> De positieve en negatieve aspecten hiervan worden in kaart gebracht.

In de conclusie worden de mogelijke bijdragen aan oplossingen voorgesteld, maar de formulering van een nieuwe kunstgeschiedenis waarvoor de oplossingen de basis zouden kunnen vormen wordt niet uitgewerkt. Dit vergt naast methodologisch onderzoek ook een uitputtend inhoudelijk kunsthistorisch onderzoek en daar is in deze thesis geen ruimte voor. Er zou een duidelijk beeld moeten ontstaan van hoe de verkregen informatie van waarde kan zijn voor het formuleren van een transparante en meer volledige kunstgeschiedenis. De informatie uit hoofdstuk één kan een bijdrage leveren aan het in kaart brengen van het belang van de rol van kunst voor de mens. De informatie uit hoofdstuk twee laat zien hoe de kennis waarop de huidige kunstgeschiedenis is gebaseerd, verkregen is. Een belangrijk doel van dit hoofdstuk is het creëren van transparantie en een verklaring bieden voor de gaten in het kunstgeschiedenisverhaal. In hoofdstuk drie worden huidige methodes van kunsthistorische structuren naast elkaar gelegd, waarbij de nadruk ligt op het samenvoegen van alle positieve benaderingen. De conclusie biedt een reactie op problemen binnen de kunstgeschiedenis met mogelijke oplossingen. Het kader dat de conclusie schept moet een bijdrage kunnen leveren aan een nieuwe structuur van een kunstgeschiedenis. Dit onderwerp zal zoals aangegeven niet uitgewerkt worden, maar wordt wel kort opgemerkt.

---

<sup>8</sup> John Onians (ed), *The Art Atlas*, New York, 2008 (2004); Hugh Honour en John Fleming, *A World History of Art*, London, 2009<sup>7</sup> (1984); Margaret Lazzari (ed.) *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Boston, 2011<sup>4</sup> (2005); Fred S. Kleiner, *Gardners Art Through the Ages*, Boston, 2012<sup>13</sup> (2005).



In het ideale scenario van de conclusie krijgen alle culturen, subculturen en hun omgang met 'kunst' een plaats in een nieuwe structuur van het kunstgeschiedenisverhaal. Hiervoor spelen nog een aantal belangrijke overwegingen een rol. Zo moet onder andere de term 'kunst' gedefinieerd worden binnen dit betoog omdat alle culturen een plek moeten krijgen in het kunstgeschiedenisverhaal, immers net als de term 'kunst' is ook de kunstgeschiedenis een westerse uitvinding. In deze definiëring van de term kunst zouden idealiter alle betrokkenen zich in kunnen vinden. De definitie van 'kunst' is door de jaren heen veranderd en verbreed en er is momenteel weinig consensus over. Een goede basis is de opmerking van kunsthistoricus David Summers waarin hij zegt dat wat kunst ook is, het verwijst naar iets dat gemaakt is [door mensen].<sup>9</sup> Deze definiëring is te breed om in deze context te hanteren. Van Damme formuleert hierop een passende nuancering, bruikbaar voor dit betoog. Hij stelt dat de term kunst vaak eigenschappen impliceert als 'esthetisch' of 'betekenis'.<sup>10</sup> In deze tekst zal de definiëring van kunst als volgt worden gehanteerd: iets wat gecreëerd is door mensen met esthetische en/of betekenisvolle eigenschappen.

De term 'kunstgeschiedenis' kan binnen dit onderzoek ook nog onduidelijkheden oproepen. Zo wordt met 'de kunstgeschiedenis' in dit onderzoek het nog steeds veelal gangbare kunstgeschiedenisverhaal bedoeld. De inhoud van *The Story of Art* is hiervoor vaak het uitgangspunt. Daarnaast kan 'kunstgeschiedenis' ook verwijzen naar de wetenschappelijke discipline van de kunstgeschiedenis waaraan verschillende wetenschappers hun kunsthistorische bijdrage leveren en waarbinnen het kunstgeschiedenisverhaal tot stand komt. Het onderscheid tussen deze definiëringen zal in dit onderzoek meestal blijken uit de context. In situaties waarbij dit niet het geval is zal er een verduidelijkende opmerking worden gemaakt. Zo zal 'de kunstgeschiedenis' uit de eerste definiëring vaak aangeduid worden met de term 'het kunstgeschiedenisverhaal'.

Een term die afbreuk doet aan een transparante en volledige kunstgeschiedenis is de term 'niet-westers'. In een nieuw kunstgeschiedenisverhaal waar in dit onderzoek naar wordt gestreefd zijn alle mensen en culturen van gelijke waarde. Niet iedere cultuur heeft een even grote 'kunstproductie', maar niemand minderwaardig. 'Niet-westers' impliceert dat het Westen de standaard is, maar het streven in deze studie is dat er geen gebied de standaard is. Deze term wordt daarom in dit betoog niet gebruikt. Gebieden en culturen worden zo veel mogelijk bij hun gangbare namen genoemd. Indien dit niet mogelijk is wordt een overkoepelde term gebruikt voor een groep culturen of meerdere gebieden.

Het streven in dit onderzoek is beantwoorden hoe de functies van de kunst binnen de menselijke samenleving, de onderzoeksgeschiedenis van kunst en de structuur van de huidige

---

<sup>9</sup> David Summer wordt genoemd door Wilfried van Damme in: Wilfried van Damme, 'Art – Paleolithic', in: Jerry Bentley (ed.), *Berkshire Encyclopedia of World History*, Great Barrington 2005, p. 239.

<sup>10</sup> Van Damme 2005 (zie noot 9) p. 239.

kunstgeschiedenis kunnen bijdragen aan een transparante en meer evenwichtig verhaal van de kunst. Ontwikkelingen omtrent dit onderwerp zijn al gaande, maar staan nog in de kinderschoenen. Iedere bijdrage die dit onderzoek kan leveren aan het bewustzijn van de lezer rondom de beperkingen van de huidige kunstgeschiedenis, worden van groot belang geacht binnen het doel van deze thesis.

## 1 | DE GESCHIEDENIS VAN DE FUNCTIES VAN KUNST

In dit hoofdstuk wordt een poging gedaan om met de geschiedenis van de functies van kunst een bijdrage te leveren aan het onderzoek naar een transparant en meer evenwichtig verhaal van de kunst. De uiteenlopende functies van kunst staan centraal, parallel aan de geschiedenis van de mens. Een aantal van de functies die kunst voor de mens heeft gehad worden uitgezocht en toegelicht. Kunsthistoricus John Onians wordt onder meer besproken in relatie tot zijn begrip *neuroarthistory* en de wijze waarop aanleidingen tot het maken van kunst hiermee kunnen worden achterhaald. Kunst in relatie tot de evolutie van de mens wordt behandeld met behulp van de ideeën van antropoloog Ellen Dissanayake. Zij draagt onder meer psychologische redenen aan voor het gebruik van kunst. Theorieën van archeoloog David Lewis-Williams gaan over het San volk in het zuiden van Afrika. Lewis-Williams trekt parallellen tussen hun artistieke gedrag en dat van de eerste mensen. Kunsthistoricus Wilfried van Damme houdt zich vooral bezig met de kunstpraktijken van de eerste mens.

De eerste mens (*Homo*) in het Paleolithische Tijdperk speelt in dit hoofdstuk een belangrijke rol, omdat artistiek gedrag vrij snel na het ontstaan van de mens begint.<sup>11</sup> In *The Art Atlas* (2008) schrijft Onians dat kunst in het Westen de laatste eeuwen steeds meer naar de achtergrond schuift en een randzaak wordt.<sup>12</sup> In de Middeleeuwen heeft kunst in Europa bijvoorbeeld een belangrijke en opvallende religieuze functie, terwijl tegenwoordig weinig kunst om deze reden wordt gemaakt. Zijn verklaring is dat kunst in vroegere tijden een relatief zeldzaam fenomeen was waardoor bijzondere objecten dan intense en diepgaande aandacht krijgen. Het aantal objecten dat visuele interesse vereist, groeit enorm waardoor niet ieder object meer even veel aandacht krijgt. Tegenwoordig staan visuele expressie en communicatie centraal in de maatschappij. Kunst, zo beweert Onians, is van al deze vormen het hoogst gewaardeerd.<sup>13</sup> Het belang dat kunst in samenlevingen heeft, hangt samen met de functies van kunst. Hoe belangrijker kunst is, hoe meer de functies zichtbaar zijn. Het bestuderen van het ontstaan van kunst is belangrijk om de functies van kunst te kunnen definiëren in een ongecompliceerde omgeving en daarmee de rol van kunst in latere, meer gecompliceerde samenlevingen te kunnen ontcijferen.

Volgens kunsthistoricus David Summers begint de kunstgeschiedenis 2,5 miljoen jaar geleden als de *Homo habilis* (handige mens) stenen gereedschappen begint te produceren. Dit is het eerste visuele

---

<sup>11</sup> Het begin van het Paleolithicum valt traditioneel samen met het eerste bewijs voor het maken van (symmetrische) gereedschappen door de *Homo* 2,5 miljoen jaar geleden. The Editors of Encyclopædia Britannica, 'Paleolithic Period', van: website *Encyclopædia Britannica*, <<http://www.britannica.com/event/Paleolithic-Period>> (11 maart 2016).

<sup>12</sup> John Onians (ed.), *The Art Atlas*, London 2008, p. 10.

<sup>13</sup> Onians, *The Art Atlas* 2008 (zie noot 12), p. 10.

bewijs dat de mens in staat is om materialen om te vormen. Daarmee is het een belangrijk moment in de ontwikkeling van de cognitieve capaciteiten van de mens.<sup>14</sup> Er zijn echter veel onduidelijkheden rondom de beginperiode van de productie van de gereedschappen en er is weinig consensus over de rol hiervan binnen de kunstgeschiedenis. In 2015 zijn namelijk stenen gereedschappen ontdekt die vermoedelijk 3,3 miljoen jaar oud zijn, 400.000 jaar ouder dan de *Homo*.<sup>15</sup> Deze twijfelachtige situatie en de eerder bepaalde definitie van kunst voor dit onderzoek waarbij kunst een mate van esthetiek en betekenis bevat, maken dat deze vormen van productie voor nu buiten beschouwing worden gelaten. Ook Wilfried van Damme gaat in zijn artikel 'Introducing World Art Studies' in op de oorsprong van kunst.<sup>16</sup> Hij schrijft dat de 'anatomisch moderne mens' (*Homo sapiens*) ongeveer 200.000 jaar geleden ontstaat in Afrika. Ongeveer 80.000 tot 60.000 jaar geleden verlaat de moderne mens Afrika om de rest van de wereld te bevolken en zich verder te ontwikkelen. Vanuit Afrika migreert de mens via India naar Zuidoost-Azië waarna zij zich in Australië vestigt. De vraag die volgens Van Damme rest is wanneer de mens niet alleen fysiek modern is geworden, maar wanneer deze ook verstandelijk en in gedrag 'modern' is geworden. De ontwikkeling van de moderne mens hangt samen met cognitieve vermogens waaraan eigenschappen worden toegeschreven die verband houden met kunst en decoratie.<sup>17</sup>

Er zijn een aantal belangrijke voorbeelden gevonden van kunst en decoratie voorwerpen die samenhangen met de cognitieve ontwikkelingen van de mens. Uit de Blombos Grot in Zuid-Afrika komt bijvoorbeeld een stuk oker met mogelijk symbolische gegraveerde X-vormen van 75.000 jaar oud. Als lichaamsversiering zijn in dit gebied geperforeerde schelpen gevonden, vermoedelijk gedragen als kralen. In Marokko en Israël zijn deze ook gevonden. De datering van de geperforeerde kralen varieert van 90.000-75.000 BP (*Years Before Present*<sup>18</sup>). Een voorbeeld van een vroeg figuratief object is de *Tan Tan figuur*, gevonden in Marokko en gedateerd tussen de 500.000 en 300.000 BP.<sup>19</sup> Deze voorbeelden tonen aan dat kunstproductie in de definitie die gesteld is aan het begin van dit onderzoek al onderdeel is van het menselijk leven vanaf het begin.

Een eerder genoemde functie die kunst vanaf het begin heeft gehad en nog steeds heeft, is het decoreren van het menselijk lichaam. De schelpen die gedragen zijn als kralen zijn hier een prehistorisch voorbeeld van, maar sieraden worden nog steeds gedragen. Andere functies van kunst zijn onder andere beschreven door kunsthistoricus Nigel Spivey in zijn boek *How Art Made the World* (2005). Het boek deelt hij in, in hoofdstukken die volgens hem de functies van kunst zijn geweest: het vertellen van

---

<sup>14</sup> Wilfried van Damme, 'Introducing World Art Studies' in Kitty Zijlmans & Wilfried van Damme (ed.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, p. 31.

<sup>15</sup> The Editors of Encyclopædia Britannica, 'Paleolithic Period', van: website *Encyclopædia Britannica*, <<http://www.britannica.com/event/Paleolithic-Period>> (11 maart 2016).

<sup>16</sup> Van Damme 2008 (zie noot 14), pp. 23-61.

<sup>17</sup> Van Damme 2008 (zie noot 14), p. 39.

<sup>18</sup> *Years Before Present* is een tijdsaanduiding die gebruikt wordt als het over duizenden jaren gaat. De *Present* is vastgesteld op 1950.

<sup>19</sup> Van Damme 2008 (zie noot 14), pp. 32-38.

verhalen, een aanduiding van sociale hiërarchieën, ons verbinden met de natuur, het uiten van het bovennatuurlijke, onszelf afbeelden, omgaan met de dood.<sup>20</sup> Per hoofdstuk gaat hij op de diverse functies in en beschrijft hij concrete voorbeelden. Respectievelijk noemt Spivey per functie onder meer de Zuil van Trajanus, de bronzen sculpturen van de *Oba* (vorst) in Benin (afb. 1), *land art* van bijvoorbeeld Robert Smithson, diverse stadia uit het leven van Boeddha, de Venus van Willendorf en de stenen hoofden op Paaseiland.<sup>21</sup>

De oudste vondsten van kunst die Spivey beschrijft zijn grotschilderingen. Naast de ideeën van Spivey worden theorieën van David Lewis-Williams, John Onians en de informatie uit *Gardner's Art Through the Ages* (2012) over de grotschilderingen voor dit onderzoek gebruikt.<sup>22</sup> Als voorbeeld haalt Spivey de grotschilderingen van Lascaux, Chauvet en Pech Merle in Frankrijk aan. Spivey stelt dat deze grotschilderingen niet de simpele verklaring kunnen hebben dat ze gemaakt zijn om de wereld van de makers vast te leggen (*art for art's sake*). In dat geval, zo beargumenteert hij, zouden de makers wel meer dieren hebben geschilderd dan alleen ossen. Daarnaast zouden de afbeeldingen realistisch zijn en niet geometrisch zoals nu het geval is. De locatie in de nauwe ruimtes van de grotten is ook niet praktisch als de schilderingen door anderen bekeken zouden moeten worden. Tot slot stelt Spivey dat de periode waarin grotschilderingen gemaakt worden geen periode is waarin mensen tijd hebben om *art for art's sake* te maken omdat eten verzamelen veel tijd en energie kost.<sup>23</sup>

Een voor de hand liggende verklaring zou volgens Spivey zijn dat als de mens veel tijd besteedt aan het jagen op dieren, kunst misschien gebruikt zou kunnen zijn om het jaagproces te ondersteunen. Spivey vraagt zich af of de schilderingen een poging zijn om op magische wijze de geest van de dieren te vangen, waardoor het fysieke vangen gemakkelijker zou moeten worden. Dit magische aspect zou kunnen verklaren waarom de schilderingen op donkere plekken, uit het zicht zouden zijn gemaakt: om in het geheim magie uit te kunnen oefenen. Dit idee ontkracht Spivey zelf ook weer, want de dieren die geschilderd worden behoren niet tot het dieet van de mensen.<sup>24</sup> Spivey verduidelijkt echter niet waarom de eerder genoemde ossen wel een belangrijk onderwerp vormen voor de grotschilderingen. Voor de verklaring die Spivey uiteindelijk aandraagt moet worden uitgeweken naar de ideeën van David Lewis-Williams en zijn boek *The Mind in the Cave* (2002).<sup>25</sup> Lewis-Williams doet onderzoek naar de grotschilderingen uit het Paleolithicum in Frankrijk en Spanje. Als *case-study* bestudeert hij grotschilderingen in het zuiden van Afrika en in Noord-Amerika. In dit hoofdstuk is gebleken dat de oorsprong van de mens in Afrika ligt. Vanwege beperkte ruimte in dit onderzoek wordt daarom alleen

---

<sup>20</sup> Nigel Spivey, *How Art Made the World*, London 2005, p. 14.

<sup>21</sup> In hoofdstuk twee en drie wordt verder ingegaan op de bronzen uit Benin.

<sup>22</sup> Fred S. Kleiner, *Gardner's Art Through the Ages. A Global History*, Boston 2012<sup>13</sup> (2005).

<sup>23</sup> Spivey 2005 (zie noot 20), pp. 25-26.

<sup>24</sup> Spivey 2005 (zie noot 20), pp. 27-31.

<sup>25</sup> David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, London 2002.

de *case-study* van de grotschilderingen in Afrika bestudeerd. Voor zijn magische idee over grotschilderingen haalt Spivey de sjamanisme theorie van Lewis-Williams aan.

David Lewis-Williams ziet parallellen tussen de Paleolithische grotschilderingen en de relatief recente grotschilderingen van het San volk in zuidelijk Afrika tot in de 19<sup>de</sup> eeuw en trekt conclusies aan de hand van neurologische overeenkomsten. De San hadden tot de komst van de kolonisten in Afrika duizenden jaren lang dezelfde levensstijl, taal en religie behouden: een jager-verzamelaarscultuur deels zoals bekend is uit het Paleolithicum. Sjamanisme is een ritueel dat een belangrijk onderdeel is van het leven van de San. Een sjamaan is een ouder persoon met verantwoordelijkheden als medicijnman, regenmaker, jachtinspirator en heeft een verbinding met de spirituele wereld. Ook het maken van grotschilderingen behoort tot de San cultuur. Voordat Afrika gekoloniseerd werd, leefden de San in en rondom de Drakensbergen.<sup>26</sup> Door het groeiende gebied dat de kolonisten innemen en hun vijandige houding ten opzichte van de San wordt het volk gedwongen zich naar een ander gebied te verplaatsen: de Kalahari woestijn. Hier is zijn geen plaatsen om grotschilderingen te maken, maar het sjamanisme gaat door. De San zijn bang dat hun levensstijl, taal en religie verdwijnt, maar dankzij een samenwerking tussen de San en letterkundige Wilhelm Bleek en zijn nageslacht vanaf 1857 is veel kennis geconserveerd.<sup>27</sup>

De grotschilderingen in het gebied van de Drakensbergen zijn van tamelijk recente datum (19<sup>de</sup>-eeuws) tot duizenden jaren oud en bestaan veelal uit dieren die door figuren met bogen en speren worden omringd. Deze figuren lijken in eerste instantie mensen. Lewis-Williams komt tot de conclusie dat het geen gewone mensen zijn, maar mensen met bijvoorbeeld hoeven of dierenhoofden.<sup>28</sup> De verklaring die Lewis-Williams heeft noemt hij zelf heel specifiek een *altered state of consciousness* (bewustzijnsverandering).<sup>29</sup> Er zijn verschillende aanleidingen waardoor mensen in een bewustzijnsverandering of hallucinatie terecht kunnen komen, bijvoorbeeld door drugs, dans, vermoeidheid, honger, meditatie, enzovoorts. Lewis-Williams beweert dat de Paleolithische grotschilderingen weergaves zijn van wat mensen tijdens een 'bewustzijnsverandering' hebben gezien.<sup>30</sup> Een speciale vorm van een *altered state of consciousness* komt volgens Lewis-Williams voort uit de trans-dans van een sjamaan waarin hij in contact staat met de spirituele wereld. Uit onderzoek

---

<sup>26</sup> De Drakensbergen zijn een keten van bergen in Zuid-Afrika.

<sup>27</sup> Wilhelm Bleek komt voor het eerst in contact met de San in 1857 in Kaapstad, waar hij een groep San mannen in de gevangenis ontmoet om van hen hun taal te leren. Om beter van hen te kunnen leren krijgt Bleek het voor elkaar om een aantal mannen uit de gevangenis te halen. Samen met zijn schoonzuster Lucy Lloyd stelt hij een archief samen van zo'n 12000 pagina's over het leven van de San, met onder meer hun grotschilderkunst. In 1875 neemt Lloyd na Bleeks overlijden zijn werk over tot aan haar overlijden in 1914. Daarna neemt Bleeks dochter Dorothea hun werk over tot haar dood in 1948. Lewis-Williams 2002 (zie noot 25), pp. 131-134.

<sup>28</sup> Spivey 2005 (zie noot 20), pp. 40-43.

<sup>29</sup> Lewis-Williams gebruikt nadrukkelijk de term *altered states of consciousness* en vermijdt de nadruk op de term 'trans'. De *altered states of consciousness* moet volgens Lewis-Williams niet beperkt worden tot louter een onderbewuste toestand, wat de term 'trans' zou kunnen uitlokken. Hierdoor worden mogelijk de religieuze waarden van de *altered states of consciousness* niet ingezien. Lewis-Williams 2002 (zie noot 25), p. 128.

<sup>30</sup> Lewis-Williams 2002 (zie noot 25), pp. 110-129.

naar hedendaagse voorbeelden beschrijft Lewis-Williams dat een sjamaan tijdens een bewustzijnsverandering fysiek niet in staat is om iets te schilderen, maar achteraf kan hij zijn visioenen met een schildering onthullen.<sup>31</sup> Volgens Lewis-Williams is de functie van de (eerste) grotschilderkunst dus een weergave van visioenen tijdens hallucinaties in diverse vormen en bovenal een weergave van een bovennatuurlijke en religieuze ervaring.

De verklaring van John Onians heeft niets te maken met religie of bovennatuurlijke associaties. Onians bespreekt, net als Spivey, de grotschilderingen van de Chauvet grot in Frankrijk, maar dan in relatie tot zijn wetenschap, *neuroarthistory*, in het artikel 'Making More Sense of Art'.<sup>32</sup> *Neuroarthistory* houdt zich bezig met de neurologische studie naar de mensen die kunst maken, zowel in het verleden als tegenwoordig. Voorafgaand aan de ideeën van Onians zijn een aantal feiten over de hersenen van belang. Er zijn 100 miljard neuronen (zenuwcellen) in de hersenen. Deze maken verbindingen met elkaar die leiden tot kennis. Naarmate een mens objecten vaker ziet worden er meer verbindingen gemaakt tussen de neuronen: het resultaat is dat er een meer kennis ontstaat over de objecten om ons heen (deze zien we immers het meest). Een deel van de neuronen zijn zogenaamde spiegelneuronen. Deze leren van anderen (oudere en betere) door te imiteren. Voor kinderen zijn spiegelneuronen van belang om bijvoorbeeld motorieke vermogens te ontwikkelen.<sup>33</sup> Een volgende stap met deze basiskennis van de hersenen kan leiden tot meer begrip van de grotschilderingen.

De schilderingen in de Chauvet grot zijn volgens Onians ongeveer 32.000 jaar oud en daarmee één van de oudste in Europa.<sup>34</sup> Onians komt met een verklaring voor deze naturalistische grotschilderingen, die sindsdien niet meer zijn geëvenaard in natuurgetrouwheid, met behulp van *neuroarthistory*. Spivey noemt het ook al: deze grotschilderingen zijn geometrisch, waardoor voor hem de verklaring dat de mensen de wereld om hen heen willen schilderen niet op ging. Onians richt zich specifiek op twee vragen met betrekking tot het mysterie van de grotschilderingen: waarom de oudste kunst in dit geval het meest naturalistisch is en waarom mensen deze kunst maakten. Onians legt een verband tussen het ontstaan van de eerste mens en het ontstaan van kunst, aan de hand van biologische omstandigheden. Hij beschouwt de omgeving en de omstandigheden daarin van essentieel belang voor het ontstaan van de grotschilderingen omdat deze 100.000 jaar eerder niet worden gemaakt.<sup>35</sup> Onians legt echter niet uit wat er in de omgeving en de omstandigheden in die 100.000 jaar daarvoor is

---

<sup>31</sup> Lewis-Williams 2002 (zie noot 25), pp. 150-156.

<sup>32</sup> John Onians, 'Neuroarthistory: Making More Sense of Art' in Kitty Zijlmans & Wilfried van Damme (ed.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, pp. 265-286.

<sup>33</sup> Onians, 'Neuroarthistory', 2008 (zie noot 32), pp. 268-270.

<sup>34</sup> Uit recent onderzoek is gekomen dat de oudste grotschilderingen uit de Chauvet grot mogelijk wel 36.000 jaar oud zijn. Sid Perkins, 'An early start for some of Europe's oldest cave art', artikel van: website *Science*, <<https://www.sciencemag.org/news/2016/04/early-start-some-europe-s-oldest-cave-art>> (15 april 2016).

<sup>35</sup> Onians, 'Neuroarthistory', 2008 (zie noot 32), pp. 273-274.

veranderd, maar in die periode is de mens dan wel al 'anatomisch modern', zoals Van Damme eerder stelt.

Voor Onians' *case-study* van de Chauvet grot is het gedrag van beren in grotten belangrijk. Beren maken namelijk markeringen op de wanden met de modder van hun poten en krassen van hun nagels. De mens zal bewondering hebben gehad voor het aanzien van deze dieren: ze zijn groot en sterk en kunnen op hun achterpoten staan. Op deze wijze hebben de beren een rol als 'oudere' en 'betere' waardoor imitatie door de spiegelneuronen een natuurlijke reactie is. Dit verklaart waarom deze grotschilderingen gemaakt werden: het zijn imitaties van de handelingen van de beer. Waarom de schilderkunst dieren bevat en naturalistisch is, heeft te maken met de locatie van de Chauvet grot. In het gebied staat een natuurlijke boog die door dieren gebruikt wordt als brug. De mensen in dit gebied zullen vaker dan andere mensen groepen dieren zien migreren. Hierdoor hebben zij meer neurale verbindingen gemaakt waardoor ze 'het object' beter kennen. De steeds meer geometrische vorm van de afbeeldingen is te verklaren omdat de volgende generaties de tekeningen van voorgaande generaties imiteren, in plaats van de natuur.<sup>36</sup>

De werking van *neuroarthistory* is hier zeer beknopt besproken. Deze wijze van analyseren is echter ook toe te passen op de kunst van latere culturen. Zo past Onians de methode van *neuroarthistory* onder meer nog toe op de nadruk op het naakt in de Griekse (beeldhouw)kunst.<sup>37</sup> Een opmerking die bovenkomt na de analyse van de methode van *neuroarthistory* is dat het voelt alsof er geen vrije wil bestaat. Onians beschrijft bijvoorbeeld de analyse van de wijze waarop John Constable (1776-1837) en William Turner (1775-1851) luchten schilderen. Constable groeit op in een vallei waar wolken en mist veel voorkomen en Turner groeit op in Londen waardoor hij veel rook en dampen ziet. Dit is een reden voor hun expliciete stijl in het schilderen van luchten.<sup>38</sup> Binnen de theorie van *neuroarthistory* is hier weinig tegen in te brengen, maar het idee geeft een benauwd gevoel dat in gaat tegen de gedachte dat artistieke keuzes in vrijheid gemaakt worden.

*Gardner's Art Through the Ages* biedt weer een andere verklaring voor grotschilderingen en wel met betrekking tot de Apollo 11 grot in Namibië. De verklaring uit dit handboek is als volgt:

---

<sup>36</sup> Onians, 'Neuroarthistory', 2008 (zie noot 32), pp. 274-276.

<sup>37</sup> Het oude Griekenland is vaak het doelwit van aanvallen vanwege de grillige grenzen met andere gebieden. Om het land te beschermen worden jonge mannen getraind, waar de hele gemeenschap toezicht op houdt. Uit dit strenge toezicht volgen de Spelen in Olympia. Deze nadruk op het getrainde mannelijk lichaam leidt tot meer neurologische verbindingen met betrekking tot het lichaam dan in andere gemeenschappen. Het resultaat is dat de beeldhouwers dit doorvoeren in hun sculpturen. Onians, 'Neuroarthistory' 2008 (zie noot 32), pp. 277-278.

<sup>38</sup> Onians, 'Neuroarthistory', 2008 (zie noot 32), pp. 280-281



*“The aim of the earliest painters was to create a convincing image of the subject (...) and only the profile view met their needs.”<sup>39</sup>*

Dat het doel van de persoon die grotschilderingen maakt in de prehistorie louter is om een overtuigende afbeelding te maken van een onderwerp kan na de opmerkingen van Spivey, Lewis-Williams en Onians niet geheel voor waarheid aangenomen worden. De beschrijving in *Gardner’s Art Through the Ages* komt voort uit ideeën en constatering over (vroeg) moderne kunst.<sup>40</sup> De functie van de grotschilderingen is na deze analyses het meest waarschijnlijk een combinatie van de theorie van Onians en Lewis-Williams.

Ellen Dissanayake gaat niet specifiek in op de grotschilderingen, maar op de functie van kunst binnen de evolutie. Dissanayake beschouwt kunst als middel waardoor de mens zich heeft kunnen ontwikkelen en als noodzaak om als mens te kunnen overleven. Ze koppelt de ontwikkeling van de kunst aan de evolutietheorie van Charles Darwin in haar boek *Homo Aestheticus* (1996).<sup>41</sup> Dissanayake benadert de geschiedenis van de mens als een *species-centrist*. De *species-centred view* is gebaseerd op de wetenschappen van de biologische evolutie en beschouwt het bovennatuurlijke niet als onderdeel hiervan. Het bovennatuurlijke wordt gezien als een innovatie waar mensen troost in zoeken. Deze troostzoekende mensen zijn wel van belang voor de *species-centrist* omdat ze eigenschappen van de menselijke aard creëren die esthetische en spirituele bevrediging nodig hebben. Deze eigenschappen spelen een rol in de evolutie. Een *species-centrist* wil de natuurlijk behoefte aan esthetische en spirituele bevrediging begrijpen en verantwoorden.<sup>42</sup> Vanwege de relatie met esthetische en spirituele behoeften van de mens is kennis van een *species-centrist* van belang voor dit onderzoek.

In haar artikel ‘The Arts after Darwin: Does Art Have an Adaptive Function’ gaat Dissanayake in op vier hypothesen van deskundigen over functies die kunst kan hebben (gehad) in relatie tot de evolutie van de mens.<sup>43</sup> Deze functies zouden het aanpassingsgedrag van de mens hebben beïnvloed. Een van de ideeën is dat kunst een rol heeft gespeeld in het vermogen van de mens om problemen te kunnen oplossen en zich beter te kunnen aanpassen aan de omgeving. Er is bijvoorbeeld uit onderzoek gebleken dat de ontwikkelingen van de voorkeuren van voorouders zoals voor symmetrie hebben geresulteerd in hedendaagse voorkeuren voor kunst. Kunst is ook gebruikt om andere mensen te manipuleren, misleiden, indoctrineren of beheersen. Hierin heeft kunst de functie om de maker ergens van de laten

---

<sup>39</sup> Kleiner, 2012 (zie noot 22) p. 16.

<sup>40</sup> In hoofdstuk drie wordt verder in gegaan op de wijze waarop dit handboek en een aantal andere deze en andere materie bespreekt. Het in dit hoofdstuk genoemde boek *The Art Atlas* van Onians komt in dat hoofdstuk ook ter sprake, in een positievere zin dan *Gardner’s Art Through the Ages* met betrekking tot prehistorische grotschilderkunst.

<sup>41</sup> Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York 1996.

<sup>42</sup> Dissanayake 1996 (zie noot 41), pp. 2-3.

<sup>43</sup> Ellen Dissanayake, ‘The Arts After Darwin: Does Art Have an Origin and Adaptive Function?’ in Kitty Zijlmans & Wilfried van Damme (ed.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, pp. 241-263.

profiteren. Een maker van kunst kan ook het doel hebben om de kans op voortplanting te vergroten. De maker zal in dat geval zijn positieve eigenschappen willen benadrukken om een partner aan te trekken. Dit is vergelijkbaar met de wijze waarop bij vogels mannetjes zich presenteren voor vrouwtjes. Kunst kan ook de samenwerking en de bijdrage aan sociale cohesie en continuïteit vergroten. Tradities met rituelen zijn een voorbeeld van sociale activiteiten waarbij de gedeelde ervaring het gemeenschappelijke, culturele leven mogelijk maakt.<sup>44</sup> Dissanayake voert later in het artikel nog een eigen hypothese aan, namelijk het omgaan met stress. Door bezig te blijven, worden angstgevoelens minder en ontstaat er ruimte voor rationele beslissingen.<sup>45</sup>

Dissanayake beschouwt het woord 'kunst' als een lastige begrip en omschrijft de term als iets 'speciaal maken'. Deze definiëring vindt zij beter toepasbaar binnen haar ideeën over de functies van kunst. In relatie tot de evolutie zijn er ook redenen waarom mensen ooit zijn begonnen met het 'speciaal maken van objecten'. De gronden van deze aspecten liggen in de psychologie, er is aanleg voor het esthetische en de activiteiten om iets speciaal te maken. Dissanayake verklaart dit uitgebreid met het voorbeeld dat moeders van velerlei culturen hun baby's met een zachte, hoge aangepaste stem toespreken en dat baby's hier ook een voorkeur voor hebben. Deze voorkeur is de aanleg voor esthetiek en de aangepaste stem is het 'speciaal maken'. Onzekerheid, emotionele investering (geven om) en omgaan met nare omstandigheden zijn een andere aanleiding voor het speciaal maken van objecten. Onzekerheid is volgens Dissanayake de reden voor het ontstaan van religie en het speciaal maken is daarmee de uiting van religie. Ceremoniële rituelen hebben ook een belangrijke rol gespeeld in het ontstaan van kunst. De fysieke en geestelijke behoefte aan het behoren tot een groep wordt hierdoor vervuld. Daarnaast bieden de ceremonies een betekenisvolle verklaring voor de wijze waarop de wereld is ontstaan en wat er nodig is om het in stand te houden.<sup>46</sup>

De functies van kunst die Dissanayake bespreekt zijn geen concrete functies, maar functies die voortkomen uit menselijke behoeftes. Dit is een belangrijke invalshoek en zeker als kunst vanaf de prehistorie wordt bestudeerd. Aan de hand van de hypothesen kan het veranderende karakter van kunst ook beter worden begrepen. De redenen die mensen hebben om kunst te maken komen voort uit een psychologisch aspect dat ver teruggaat in de geschiedenis tot aan de eerste mens en in sommige gevallen tegenwoordig nog steeds opgaan. De bijdrage van Dissanayake levert dus niet alleen een reeks functies van kunst op, maar naast de neurologische redenen van Onians ook een psychologische reden voor het maken van kunst.

---

<sup>44</sup> Dissanayake 2008 (zie noot 43), pp. 246-250.

<sup>45</sup> Dissanayake 2008 (zie noot 43), p. 256.

<sup>46</sup> Dissanayake 2008 (zie noot 43), pp. 252-258.

Na uiteenlopende analyses vanuit diverse disciplines van voornamelijk prehistorische kunst kunnen een aantal praktische functies van kunst worden onderscheiden: het decoreren van het menselijk lichaam, het vertellen van verhalen, aanduiding van sociale hiërarchieën, ons verbinden aan de natuur, het uiten van het bovennatuurlijke, met in het verlengde hiervan de visioenen uit *altered states of consciousness* onthullen, onszelf afbeelden, omgaan met de dood, en (het onwaarschijnlijke idee voor prehistorische kunst) om een overtuigende afbeelding te maken van een onderwerp. Er zijn ook voorbeelden van onbewuste functies van kunst genoemd die een bijdrage hebben geleverd aan de ontwikkeling en evolutie van de mens: de oplossingsgerichtheid en het aanpassingsvermogen, een middel om mensen te manipuleren, misleiden, indoctrineren of beheersen, het vergroten van de voortplantingskans met geschikte kandidaten en de verbetering van de samenwerking en bijdrage aan sociale cohesie en continuïteit. De aanleidingen voor het ontstaan van kunst zijn de imitatie van beren in grotten door de spiegelneuronen en het grote aantal confrontaties met groepen dieren, de aanleg voor esthetiek en de activiteit om objecten speciaal te maken, onzekerheid, emotionele investering en omgaan met nare omstandigheden en de uitvinding en functies van ceremoniële rituelen. Sommige functies die door de verschillende deskundigen zijn genoemd hebben een kleine overlap, maar over het algemeen zijn het uiteenlopende en diverse opvattingen.

De functies zijn voornamelijk besproken in relatie tot de Paleolithische kunst, toch zijn veel van de functies vanaf het ontstaan van de mens tot nu bruikbaar. Het voorbeeld uit de *neuroarthistory* dat de mens zich laat inspireren door de beer gaat nu niet meer op, maar dat neemt niet weg dat het systeem van *neuroarthistory* toepasbaar is op mensen uit de latere geschiedenis of hedendaagse soortgenoten. Hetzelfde geldt voor de functies van kunst in relatie tot de evolutie en psychologie. Deze functies lijken voor de rol van kunst van tegenwoordig niet heel erg belangrijk, maar ze bieden mogelijk wel een verklaring voor de veranderingen van de rol van kunst door de (recente) geschiedenis. De reden dat kunst voor veel mensen in westerse culturen niet meer dan een bijzaak is, terwijl het in het Westen in bijvoorbeeld de Middeleeuwen juist nog een centrale functie had in de maatschappij, kan mogelijk met *neuroarthistory*, de evolutieleer en psychologie verduidelijkt worden. Deze disciplines benaderen immers de functies van kunst in relatie tot invloeden uit de (nabije) omgeving. Om kunst te begrijpen en in een verhaal te kunnen plaatsen is het nodig om begrip te hebben van wat kunst eigenlijk betekent voor de mensen die het maken en gebruiken.

De functies van kunst, het begin van kunst vlak na het ontstaan van de mens en de rol die kunst speelt bij de ontwikkeling van de mens, duiden erop dat kunstproductie op een bijna instinctieve wijze deel uit maakt van het menselijk leven. Dit verklaart waarom in alle tijden en op alle plaatsen in de wereld waar mensen voorkomen kunst, of in de termen van Dissanayake een object of activiteit speciaal wordt gemaakt. Vooralsnog is er dus geen reden om gebieden waar mensen leven in een

kunstgeschiedenis uit te sluiten, behalve de problematische reden om de kunstproducties in kaart te brengen. Het is namelijk lastig om uit te vinden waar en wanneer er op de wereld kunst gemaakt is en voor welke gemeenschappen deze kunst van belang is geweest. Een mogelijke oplossing voor het in kaart brengen van kunstproducties kan het volgen van de migratie van de eerste mensen zijn. De moderne mens verlaat ongeveer 80.000 tot 60.000 jaar geleden Afrika en gaat via India naar Zuidoost-Azië, waarna zij zich in Australië en de rest van de wereld vestigt. Als dit spoor wordt gevolgd, worden alle gebieden waar mensen (geweest) zijn een keer genoemd, waarna ze niet meer uit een kunstgeschiedenisverhaal moeten verdwijnen. Dit is mogelijk een goede start om de verspreiding van een kunstgeschiedenis over de wereld in kaart te brengen. In het volgende hoofdstuk wordt verder ingegaan op de kennis die er in de geschiedenis is vergaard over de kunst in de wereld en hoe deze is toegepast.

## 2 | DE GESCHIEDENIS VAN HET KUNSTONDERZOEK

In dit hoofdstuk wordt gepoogd met de geschiedenis van het kunstonderzoek bij te dragen aan het onderzoek naar een transparant en meer evenwichtig verhaal van de kunst. Centraal staat de wijze waarop onderzoek uit het verleden ertoe heeft kunnen leiden dat de huidige kunstgeschiedenis een eenzijdig verhaal is. Onderzoek hangt in dit hoofdstuk samen met de gevolgen van de ontdekkingsreizen en het verzamelen van kunstobjecten. Binnen de verzamel- en onderzoeksgeschiedenis bestaat kennis in feite uit de handelwijze van West-Europese mannen. Over de verzamel- en onderzoeksgeschiedenis van andere culturele groepen dan de westerse is niet veel bekend. In dit hoofdstuk wordt gezocht naar ingangen tot nieuwe informatie, naast een poging tot mogelijke nuancerings van de bestaande westerse kennis. Artikelen uit het boek *World Antiquarianism: Comparative Perspectives* geven een mondiaal overzicht van verzamel- en onderzoeksgeschiedenissen.<sup>47</sup> Archeoloog Alain Schnapp schrijft over de geschiedenis van de ‘antiquair’ in Europa, kunsthistoricus Lothar von Falkenhausen schrijft over de verzamelgeschiedenis in China en archeoloog Tim Murray schrijft over de onderzoeksgeschiedenis naar gemeenschappen zonder schrift. De kennis die voortkomt uit dergelijke kunstverzamelingen en -onderzoeken vormt deels de basis voor de het hedendaags gebruikelijke kunstgeschiedenisverhaal. Er worden in het hoofdstuk ook twee casussen besproken in relatie tot hun onderzoeksgeschiedenis: kunst uit Benin en kunst van de Fang, beide in Afrika.

Aangezien de kunstgeschiedenis een Europese uitvinding is, met Giorgio Vasari als grondlegger van de kunstgeschiedenis, wordt gekeken naar de eerste contacten die Europeanen hebben met andere gemeenschappen en culturen.<sup>48</sup> De kunstgeschiedenis van Vasari wordt immers in een periode geschreven waarin ontdekkingsreizen in volle gang zijn. Deze 15<sup>de</sup>-eeuwse ontdekkingsreizen zijn voor veel mensen de eerste contacten met onbekende culturen. Dit is het moment waarop kunstonderzoek naar deze ‘onbekende’ culturen kan beginnen, ze in een contemporain westers kunstverhaal kunnen worden geplaatst en later niet meer zouden hoeven verdwijnen.<sup>49</sup> Met de ontdekkingsreizen vanuit Europa beginnen de contacten met gemeenschappen die een andere ontwikkelingsgeschiedenis hebben doorgemaakt. De verschillen in geschiedenis zijn onder meer het gevolg van de diaspora van de mens, besproken in hoofdstuk één, en de grote afstanden die daardoor tussen gemeenschappen is ontstaan.

---

<sup>47</sup> Alain Schnapp (ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives*, Los Angeles 2014.

<sup>48</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostril*, Florence 1550.

<sup>49</sup> In hoofdstuk drie wordt gekeken of deze eerste kennismaking ook daadwerkelijk heeft geleid tot een plaats in de handboeken in die periode.

In een essay dat verschijnt bij de tentoonstelling 'Global Imaginations', georganiseerd door Museum de Lakenhal in 2015, wijst historicus Jori Zijlmans op de snelle ontwikkelingen in het contact tussen mensen over de wereld.<sup>50</sup> Tot voor kort was het niet mogelijk om wereldwijde contacten te leggen, maar waren ideeën over de rest van de wereld gebaseerd op de verhalen van kleine groepen reizigers en de objecten die zij mee terug nemen van verre reizen. Zijlmans neemt als voorbeeld de collectie van de Universiteit Leiden. Deze bestaat uit objecten uit verschillende landen die na aankomst in Nederland tot één collectie behoren: de 'bijzondere objecten' of 'rariteiten'. Subtieler onderscheid werd pas gemaakt in de 19<sup>de</sup> eeuw toen de collectie in categorieën werd verdeeld.<sup>51</sup> Tot in de 19<sup>de</sup> eeuw lijkt zelfs een universiteit als centrum van wetenschappelijk onderzoek, niet genuanceerd te kijken naar onbekende gemeenschappen. Van individuele onderzoekers en verzamelaars kan dat tot in de 19<sup>de</sup> eeuw ook niet verwacht worden. De periode tussen de eerste ontdekkingsreizen in de 15<sup>de</sup> eeuw en de wetenschappelijke interesse in onbekende objecten in 19<sup>de</sup> eeuw kan dus beschouwd worden als tijd waarin weliswaar verzameld is in Europa, maar weinig objecten zijn onderzocht.

Volgens Wilfried van Damme wekken de objecten uit verre landen vanaf de ontdekkingsreizen interesse op. In zijn essay 'Global Curiosity. Intercultural Collecting and Art Studies Worldwide', ook bij 'Global Imaginations' verschenen, stelt hij dat exotische objecten vragen oproepen en de verbeelding prikkelen.<sup>52</sup> Net als Zijlmans beschouwt Van Damme deze objecten in vroegere tijden als belangrijkste bron voor de beeldvorming van de rest van de wereld. Er is veel bekend over het verzamelgedrag van Europeanen van objecten uit hun eigen geschiedenis. Er is echter minder bekend over hun omgang met objecten van buiten het eigen gebied en culturele traditie in pre- en koloniale contexten. Over het verzamelgedrag van onbekende objecten door culturele tradities en gemeenschappen buiten Europa is nog minder bekend.<sup>53</sup>

*Wunderkammern* of rariteitenkabinetten bevatten objecten die tot de verbeelding spreken en waarover veelal niet veel kennis was. De vragen die de objecten oproepen en de verbeelding die zij prikkelen, zoals Van Damme stelt, in combinatie met gebrek aan kennis leidde tot het eerste onderzoek. Objecten uit rariteitenkabinetten hebben al vaker hun bijdrage bewezen binnen andere wetenschappen. Botten of lichaamsdelen op sterk water bijvoorbeeld hebben de ontwikkeling van de geneeskunde gestimuleerd en ruimtegesteente stimuleerde weer de interesse in de astronomie. De diversiteit aan objecten uit andere delen van de wereld vergrootten de interesse in deze gebieden en vormden daarmee een aanleiding tot onderzoek. Volgens Zijlmans begint de ontwikkeling van

---

<sup>50</sup> Jori Zijlmans, 'Sample Chart of the Entire World' essay van: website *Lakenhal*, <<http://www.lakenhal.nl/en/story/essay-jori-zijlmans>> (27 januari 2016).

<sup>51</sup> Zijlmans, 'Sample Chart of the Entire World' (zie noot 50).

<sup>52</sup> Wilfried van Damme, 'Global Curiosity. Intercultural Collecting and Art Studies Worldwide', essay van: website *Lakenhal*, <<http://www.lakenhal.nl/en/story/essay-wilfried-van-damme>> (27 januari 2016).

<sup>53</sup> Van Damme, 'Global Curiosity. Intercultural Collecting and Art Studies Worldwide' (zie noot 52).

wetenschappelijke kennis in de 18<sup>de</sup> eeuw, wanneer er steeds meer wetenschappelijke disciplines ontstaan.<sup>54</sup> Zoals eerder gezien met betrekking tot de collectie van de Universiteit Leiden begint institutionele wetenschappelijke interesse in andere delen van de wereld pas in de 19<sup>de</sup> eeuw.

Tot in het midden van de 19<sup>de</sup> eeuw is er in Europa een aanduidende term voor mensen die zich specifiek bezig houden met objecten uit het verleden: antiquairs of oudheidkundigen. Zij staan tegenover de historici die zich bezighouden met historische teksten. Tegenwoordig heeft antiquair een andere betekenis, namelijk dat van een handelaar in antiek. Volgens Alain Schnapp heeft de antiquair uit het verleden een belangrijke rol in de totstandkoming van de westerse intellectuele geschiedenis. Vanwege hun rol als verzamelaar, tekstbewerker en adviseur van de rijken.<sup>55</sup> Schnapp bevestigt hiermee ook de relatie tussen onderzoek en kennis en verzamelingen. Hij schrijft dat bij onderzoek naar gemeenschappen zonder schriftelijke overlevering de laatste vijfhonderd jaar de nadruk ligt op de vroege (prehistorische) geschiedenis van Europa en soms op de 'wilde' gemeenschappen die ontdekt worden als de Europese ontdekkingsreizen beginnen.<sup>56</sup> Van de laatste groep worden in dit hoofdstuk twee casussen aangedragen, later dan de antiquairs, waarin de wetenschappelijke interesse in gebieden buiten het Westen groeit: het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw en de 20<sup>ste</sup> eeuw.

De opmerking van Zijlmans over het begin van de wetenschappelijke ontwikkelingen in de 18<sup>de</sup> eeuw gaat natuurlijk over de wetenschappelijke ontwikkelingen in het Westen, maar Van Damme stelt terecht dat alle bekende culturen in contact zijn geweest met andere culturen. Allen zijn dus ook met objecten van afgelegen en oudere culturen in contact gekomen. Dit is ook een gevolg van de migratie van de mens over de wereld dat in hoofdstuk één wordt besproken. De vraag is wat er bekend is over de wijze waarop culturen uit andere gebieden of tijden zich met hun objecten en die van anderen bezighouden. Een vroeg voorbeeld waaruit blijkt dat de Paleolithische mens in zekere mate waardering had voor oude objecten bevindt zich in Arcy-sur-Cure. Hier is een verzameling fossielen gevonden die ouder zijn dan de laag van de aarde waarin ze zijn ontdekt.<sup>57</sup> Mensen hebben deze fossielen dus uit de grond gehaald en bij elkaar bewaard. Over het werkelijke motief van deze mensen kan niets gezegd worden, maar hun contact met oudere objecten wordt hiermee wel bevestigd. Ook uit de recentere geschiedenis zijn voorbeelden van verzamelingen die wel ouder zijn dan de rariteitenkabinetten: in Europa zijn verzamelingen uit de Middeleeuwen bekend, maar ook uit de Griekse en Romeinse Oudheid. Vroegere verzamelingen buiten Europa zijn onder meer bekend uit het Midden Oosten.<sup>58</sup> In veel gevallen is er echter weinig schriftelijk overgedragen over de verzamelgeschiedenis buiten het Westen,

---

<sup>54</sup> Zijlmans, 'Sample Chart of the Entire World' (zie noot 50).

<sup>55</sup> Alain Schnapp, 'Introduction. The roots of antiquarianism', in Alain Schnapp (ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives*, Los Angeles 2014 pp. 1-2.

<sup>56</sup> Schnapp, 2014 (zie noot 55), pp. 2-3.

<sup>57</sup> Schnapp, 2014 (zie noot 55), p. 4.

<sup>58</sup> Ibid.

omdat veel gemeenschappen geen geschreven cultuur hebben. Hierdoor is het verzamelgedrag van gemeenschappen buiten het Westen lastig te onderzoeken. China is een voorbeeld van een land dat een lange schriftelijke geschiedenis heeft en daarmee wetenschappelijk ook hoog in aanzien staat.

Kunsthistoricus Lothar von Falkhausen schrijft dat in China een politieke overweging het motief is geweest voor verzamelen. Voor keizers was het een middel om zich politiek te kunnen laten gelden. Deze verzamelingen leidden echter niet tot het niveau van wetenschappelijke oudheidkunde. De verzamelingen werden ook gekenmerkt door het belang dat gehecht werd aan het herstellen en behouden van relieken uit het verleden. Tot begin 20<sup>ste</sup> eeuw waren er geen museale instellingen in China. De sociaaleconomische elite volgde echter het verzamelvoorbeeld van de keizer en organiseerden door de eeuwen heen verschillende culturele evenementen om hun collectie te delen en te tonen. Een ander voorbeeld van verzamelen buiten Europa is te vinden in Boeddhistische kloosters waar relieken uit het verleden werden bewaard voor aanbidding, studie of hun materiële waarde. De eerste documentatie van deze objecten dateert uit de 9<sup>de</sup> eeuw.<sup>59</sup>

De casussen die voor dit hoofdstuk zijn uitgezocht zijn niet van tijdens of vlak na de ontdekkingsreizen, maar uit de 19<sup>de</sup> en 20<sup>ste</sup> eeuw. De keuze voor latere *case studies* is gebaseerd op de ontwikkelingen in de wetenschap die vanaf de 18<sup>de</sup> eeuw plaatsvinden. De twee casussen voor dit hoofdstuk zijn de kunst uit Benin en kunst van de Fang in Afrika. De ontvangst van kunst uit Benin is opvallend. Door kunsthistoricus Kathryn Gunsch wordt Benin kunst in haar artikel 'Art and/or Ethnographica? The Reception of Benin Works from 1897-1935' gepresenteerd als de enige Afrikaanse kunst die in de 19<sup>de</sup> eeuw direct als kunst werd geaccepteerd in het Westen.<sup>60</sup> De Fang is een cultuur in delen van Kameroen, Equatoriaal-Guinea en Gabon. In de 19<sup>de</sup> eeuw worden er negatieve verhalen verspreid over de Fang, maar toch maken zij een goede indruk op een aantal Westerse reizigers.<sup>61</sup> In tegenstelling tot veel andere volken worden beide kunstproducties in zekere mate positief ontvangen en in het volgende wordt daarom gekeken naar de wijze waarop er wetenschappelijk wordt omgegaan met de kennis over deze culturen. Van deze omgang kan namelijk meer verwacht worden dan van contacten met groepen die niet (meteen) geaccepteerd worden.

De bronzen hoofden van de *Oba* zijn in hoofdstuk één al kort genoemd in relatie tot de functie van kunst als aanduiding van sociale hiërarchieën. Gunsch begint haar artikel positief door te stellen dat Benin kunst vanaf de 19<sup>de</sup> eeuw gewaardeerd wordt door Europeanen. De bronzen kunstproductie uit

---

<sup>59</sup>Lothar von Falkhausen, 'Antiquarianism in East Asia: A Preliminary Overview', in: Alain Schnapp (ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives*, Los Angeles 2014, pp. 41-42.

<sup>60</sup>Kathryn Gunsch, 'Art and/or Ethnographica? The Reception of Benin Works from 1897-1935.', *African Arts* (46:4) 2013, pp. 22-31.

<sup>61</sup>Wilfried van Damme, 'Cultural Encounters: Western Scholarship and Fang Statuary From Equatorial Africa', inaugurele rede, "Ethno-Aesthetics: Tropical Art in an Intercultural and Interdisciplinary Perspective", 2011, p. 6.



Benin is volgens Gunsch in feite de enige Afrikaanse vorm van kunst die, in ieder geval in Duitsland, direct als kunst wordt geaccepteerd. Een grote collectie Benin kunst wordt in 1897 door Engeland bemachtigd als het land Benin na militair ingrijpen inneemt. De veroveraars vinden in het paleis van de koning meer dan negenhonderd bronzen platen (afb. 2), een aantal brons gegoten hoofden (afb. 1) en gegraveerde ivoren slag tanden. In 1898 komen hiervan tweehonderd objecten in het bezit van het British Museum en etnograaf Felix von Luschan verwerft in publieke veilingen meer dan 580 Benin kunstwerken voor het Berlijns Museum voor Etnografie.<sup>62</sup> Deze grote hoeveelheid aan aangekochte objecten lijkt in zekere mate van bewondering te tonen voor Benin kunst.

De Duitse kunstmusea zijn in de 19<sup>de</sup> eeuw hiërarchisch strikt verdeeld over drie categorieën: *kunstgeschichte* (kunsthistorisch), *kulturhistorisch* (cultuurhistorisch) en *kunstgewerbe* (kunstnijverheid). Het kunsthistorische museum staat het hoogst in aanzien. Het kunstnijverheid museum is van de drie het meest recent ontstaan, namelijk in 1867 in Berlijn. Etnografische musea worden rond dezelfde tijd gesticht, de eerste in 1868 in München. De bronzen Benin kunstverzameling die in 1898 op de markt komt, wordt hoe dan ook niet in de kunstgeschiedenismusea opgenomen omdat hier in de collectie alleen plaats is voor monumentale beelden en dat zijn de Benin bronzen niet. De kunstnijverheid musea willen de objecten wel in hun collectie opnemen, maar de curatoren van de etnografische musea, zoals Von Luschan vinden dat afbreuk doen aan de waarde van de objecten.<sup>63</sup> Deze reactie lijkt opnieuw een blijk van waardering voor de Benin bronzen: ze zijn waardevoller dan de westerse collectie kunstnijverheid. De vraag is nu waar Von Luschan en de andere curatoren hun mening over de Benin kunst specifiek op baseerden.

Von Luschan laat zich meerdere malen in positieve zin uit in relatie tot de bronzen uit Benin. Hij hecht veel waarde aan de documentatie rondom de Benin kunstwerken. Zonder de juiste documentatie vindt hij een object zo goed als waardeloos omdat het niets bijdraagt aan de etnografische kennis van een volk.<sup>64</sup> Dit is een belangrijke aanvulling op de mogelijkheden van wetenschappelijk onderzoek naar Benin kunst. Documentatie zou het vergemakkelijken om de Benin kunst in een wetenschappelijk kunstgeschiedenisverhaal op te nemen.<sup>65</sup> Dat de documentatie belangrijk is voor wetenschappelijk (kunsthistorisch) onderzoek is duidelijk, maar dat Von Luschan dit belangrijk vindt, verklaart nog niet waarom Benin kunst als 'kunst' gewaardeerd wordt door hem en zijn collega's.

In 1919 benadert Von Luschan het Duitse consulaat in Nigeria en een groot Duits bedrijf aldaar om een bronzen Benin plaat te kopen, ongeacht de kosten. De bereidheid om iedere prijs te betalen,

---

<sup>62</sup> Gunsch 2013 (zie noot 60), pp. 22-23.

<sup>63</sup> Gunsch 2013 (zie noot 60), pp. 24-26.

<sup>64</sup> Gunsch 2013 (zie noot 60), p. 27.

<sup>65</sup> In hoofdstuk drie wordt gekeken of er ook gebruik gemaakt is van de documentatie rondom de kunstwerken en of de Benin kunst daadwerkelijk in de handboeken te vinden is.

betekent volgens Gunsch dat Von Luschan de objecten als kunst beschouwt. Daarbij noemt hij de objecten *kunstwerke* en de makers *kunstlers*.<sup>66</sup> Nogmaals een redenering van Gunsch die klinkt alsof Von Luschan Benin kunst, 'kunst' vindt, maar nog steeds niet waarom. In de laatste opmerking van Gunsch wordt dit duidelijk. Von Luschan vergelijkt de Benin bronzen met de, in het westerse kunstgeschiedenisverhaal, onbetwiste verheven bronsgiets techniek van Benvenuto Cellini (1500-1571). Met deze vergelijking plaatst Von Luschan de Benin kunstenaars in het rijtje van in het Westen alom geprezen Renaissance kunstenaars als Ghiberti (1378-1455), Donatello (1386-1466) en Michelangelo (1475-1564).<sup>67</sup> Het ziet er naar uit dat Benin kunst gewaardeerd wordt omdat het lijkt op de standaard die het Westen voor kunst stelt. Het lijkt erop dat de Benin kunstenaars niet gewaardeerd worden om hun ideeën of creativiteit, maar omdat er (bedoeld of onbedoeld) parallellen zijn met de grote westerse meesters. Er kan dus niet gesproken worden van een Afrikaanse kunst die gewaardeerd wordt omdat het op zijn eigen wijze vernieuwend is.

Uit een latere opmerking over Benin kunst blijkt dat de waardering van Von Luschan navolging vindt in sommige kringen. In de catalogus bij de tentoonstelling 'Art of the Kingdom of Benin' in het Museum of Modern Art (MoMA) in het voorjaar van 1935 schrijft één van de bruikleengevers van de Benin stukken voor de tentoonstelling een essay.<sup>68</sup> Samen met galeriehouder Charles Ratton stelt kunsthandelaar en -verzamelaar Louis Carré zijn Benin kunstwerken beschikbaar voor de tentoonstelling. Hoogstwaarschijnlijk uit marketingstrategische overwegingen. Er zal namelijk een in het najaar van 1935 een kunstverkoop georganiseerd van Benin kunstwerken in New York. Carré steekt in zijn essay zijn waardering voor de Benin kunst niet onder stoelen of banken, maar maakt een opmerking die de waardering voor Benin kunst in weer een nieuw daglicht zet. Carré vindt dat Benin kunst los gezien moet worden van andere Afrikaanse kunst. De rest van de Afrikaanse kunst (*art nègre*), houten beelden, noemt hij 'potentieel controversieel'.<sup>69</sup> Zijn toon over Afrikaanse kunst is minachtend waardoor zijn waardering voor het brons van de Benin kunst niet voort lijkt te komen uit een waardering voortkomend uit een gevoel van gelijkwaardigheid. Zijn motivatie voor de lofrede lijkt eerder voort te komen uit financiële vooruitzichten: als hij de uniciteit van de Benin werken kan aantonen, heeft hij er zelf financieel profijt van. Zijn functie als kunsthandelaar verklaart ook waarom hij in eerste instantie Benin kunst heeft aangekocht.

De Benin kunstwerken zijn in eerste instantie uit een 'overwinning' voortgekomen en symboliseren daarmee ook de Engelse macht over Benin. Dat Von Luschan de makers en objecten respectievelijk kunstenaars en kunstwerken noemt lijkt ook niet meer te zijn dan het plaatsen van de

---

<sup>66</sup> Gunsch 2013 (zie noot 60), p. 28.

<sup>67</sup> Gunsch 2013 (zie noot 60), pp. 28-29.

<sup>68</sup> Gunsch 2013 (zie noot 60), p. 29.

<sup>69</sup> Gunsch 2013 (zie noot 60), pp. 29-30.

Benin objecten in een westers verhaal. De waardering voor de bronzen is het gevolg van gelijkenissen met de belangrijke kunstenaars uit de westerse kunstgeschiedenis en niet voor de creativiteit van de Benin kunstenaars. De opmerkingen van Carré zijn nog een schepje bovenop de gedachte dat de positieve receptie van Benin kunst niet per definitie voort komt uit een gelijkwaardig idee. Von Luschan's opmerking over het belang van de documentatie bij de Benin kunst is wel van grote waarde voor dit onderzoek en daarom wordt het belang van de documentatie rondom de Benin kunst in hoofdstuk drie vervolgd.<sup>70</sup>

De informatie over de Fang in Afrika komt, net als de informatie over de Benin kunst uit een secundaire bron. In 'Cultural Encounters: Western Scholarship and Fang Statuary From Equatorial Africa', beschrijft Wilfried van Damme het westerse wetenschappelijke onderzoek naar de kunstproductie van de Fang.<sup>71</sup> Zoals vermeld, worden de Fang door een deel van de Europese en Amerikaanse reizigers waarmee zij in contact komen gewaardeerd. Verschillende onderzoekers besluiten daarop de Fang en hun kunst te bestuderen. Voor deze thesis wordt vooral gekeken naar de methodes van onderzoek en niet zozeer naar de resultaten die eruit voort zijn gekomen. De onderzoeken uit de 20<sup>ste</sup> eeuw staan centraal en dus niet de eerste indrukken beschreven door reizigers in de 19<sup>de</sup> eeuw.

De Franse antropoloog Louis Perrois doet vanaf 1964 onderzoek naar de Fang beelden. Hij bestudeert eerst de sculpturen in Europese collecties. Later gaat Perrois naar Gabon om de makers van de figuren en de functies van de figuren in het sociaal-religieuze leven van de Fang te bestuderen. Tijdens zijn verblijf in Gabon komt Perrois er echter achter dat de laat 19<sup>de</sup>-eeuwse beelden die hij heeft onderzocht geen deel meer uitmaken van de Fang samenleving als gevolg van religieuze verschuivingen vanaf de jaren '30 van de 20<sup>ste</sup> eeuw. Perrois richt hierdoor zijn onderzoek voornamelijk op formele en visuele analyses van de beelden in Europese collecties. Zijn ideeën hierover beargumenteert hij met wat hij tijdens veldwerk over oude opvattingen van de Fang kan opsteken. Deze lokale en contextuele kunstonderzoeken komen op in de jaren '30. Na de Tweede Wereldoorlog wordt dit veldwerk gezien als de meest treffende manier van onderzoek doen naar Afrikaanse kunst.<sup>72</sup>

Het veldwerk dat zo populair is in de 20<sup>ste</sup> eeuw heeft als doel om de onderzoeker een cultuur van binnenuit te laten leren kennen. De Duitse antropoloog Franz Boas legt hiervoor de basis aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw in de Verenigde Staten. Het ideale doel is om de cultuur te beschrijven vanuit de eigen termen, om het standpunt van de bewoner van een cultuur te kunnen verklaren. In de traditie van Boas ligt de nadruk op de mythes, overtuigingen en waarden, maar niet op de verwantschappen of

---

<sup>70</sup> Belangrijk om te benadrukken is dat alleen het onderzoek van Gunsch is gebruikt en niet de daadwerkelijke bronnen van Von Luschan.

<sup>71</sup> Wilfried van Damme, 'Cultural Encounters: Western Scholarship and Fang Statuary From Equatorial Africa', inaugurele lezing: "Ethno-Aesthetics: Tropical Art in an Intercultural and Interdisciplinary Perspective", 2011 .

<sup>72</sup> Van Damme 2011 (zie noot 71), p. 9.

economie. Volgens Van Damme is dit echter niet los van elkaar te zien. De kunstvormen worden door Boas beschouwd als een uiting van een culturele kijk op de wereld en als uniek voor een bepaalde cultuur, vanwege lokale historische processen. Boas' methode vindt de meeste navolging in onderzoek naar de Native American gemeenschappen, maar is door sommige onderzoekers ook toegepast in andere delen van de wereld.<sup>73</sup> Eén van de onderzoekers uit de laatste categorie is antropoloog, James Fernandez.

Fernandez doet tussen 1958 en 1960 onderzoek naar onder meer de Fang kunst, kunstenaars en schoonheidsidealen. In tegenstelling tot Perrois legt Fernandez de nadruk op hoe de Fang hun beelden en andere expressieve culturele vormen ervaren binnen het eigen waardesysteem. Bij zijn onderzoek naar wat voor de Fang esthetisch aantrekkelijk is, onderzoekt Fernandez opvallend genoeg een brede diversiteit aan verschillende aspecten, waaronder de plattegrond van het dorp, opvattingen over de persoonlijkheid en de sociale ordening. Fernandez verklaart zijn de ideeën over esthetiek in de Fang beelden volledig door verwijzingen die de Fang maken naar de universele waarden, omdat deze zoals genoemd uniek zou zijn door hun lokale geschiedenis. Deze methode (met zijn oorsprong in Boas' methode) is een culturalistische benadering. In het meest extreme geval houdt dit in dat een persoon wordt gezien als een leeg doek dat door culturele invloeden en betekenisgeving wordt ingevuld. In de antropologie is het aan een buitenstaander om een intersubjectieve betekenis van een cultuur te ontwikkelen, gebaseerd op zoveel mogelijk empirische gegevens.<sup>74</sup>

Eén van de onderzoeksresultaten uit de culturalistische methode van Fernandez is dat de Fang een esthetische waardering hebben voor symmetrie.<sup>75</sup> Van Damme stelt dat deze verklaring ook tot stand komt zonder de culturalistische methode en wel door middel van een interculturele vergelijking. Uit interculturele vergelijking blijkt namelijk dat symmetrie universeel wordt gewaardeerd, zoals in hoofdstuk één ook aan bod is gekomen. Van Damme ziet daarom ook belang in een naturalistische benadering naar voorkeuren. Binnen een naturalistische benadering wordt gekeken naar de biologische geschiedenis van de mens en worden mensen beschouwd als levende organismen en product van de bio-evolutie.<sup>76</sup> Een mogelijke reden dat deze kennis niet in grote getalen in het kunstgeschiedenisverhaal staan is dat het onderzoek grotendeels door antropologen en niet door kunsthistorici wordt gedaan.

Archeoloog Tim Murray beschrijft in *World Antiquarianism* de geschiedenis van archeologisch onderzoek in relatie tot de antiquairs naar gemeenschappen uit de afgelopen 200 jaar zonder

---

<sup>73</sup> Van Damme 2011 (zie noot 71), pp. 12-13.

<sup>74</sup> Van Damme 2011 (zie noot 71), pp. 12-15.

<sup>75</sup> Van Damme 2011 (zie noot 71), pp. 13-15.

<sup>76</sup> Van Damme 2011 (zie noot 71), p. 16. In hoofdstuk één is het belang van de interdisciplinariteit van de globale kunstgeschiedenis ook al gebleken. Het belang van de evolutie en de aangeboren instincten van de mens zijn hierbij ook genoemd.

schriftelijke overlevering.<sup>77</sup> Eén van de constatering die Murray doet is dat gemeenschappen zonder schrift een andere omgang met tijd hebben dan in de westerse geschiedschrijving vanzelfsprekend is. Waar in de westerse geschiedenis wordt gezocht naar veranderingen, transformaties en dynamiek, wordt er in deze gemeenschappen gezocht naar essenties en stagnaties. Onderzoek door antiquairs naar gemeenschappen zonder literaire geschiedenis draagt bij aan ideeën die samen gaan met het kolonialisme. Immers is dan een westerse conclusie dat als er geen fysiek bewijs wordt gevonden voor vooruitgang en de geschiedenis daarom onbelangrijk wordt gevonden. Het Westen lijkt in dat geval meer ontwikkeld te zijn, met een rijkere geschiedenis dan de culturen zonder schrift.<sup>78</sup> Murray draagt een in zijn ogen controversiële oplossing aan. Hierin oppert hij onderzoek toen doen, niet *naar* maar *in* gemeenschappen zonder schrift. De nadruk wordt dan verlegd naar de manier waarop hedendaagse inheemse gemeenschappen geschiedenis, nalatenschap en herinnering creëren. Hierdoor wordt er een helderder beeld geschept van deze gemeenschappen als historische entiteiten, zowel in het heden als in het verleden.<sup>79</sup> Dit vergelijkbaar met het idee achter de methode van veldwerk van Boas.

Schnapp en Van Damme tonen aan dat verzamelen vaak voorafgaat gaat aan onderzoek. Verzamelen blijkt al sinds het ontstaan van de mens een rol te spelen bij het omgaan met het verleden. Uit recentere geschiedenis is veel bekend over het verzamelgedrag van Europese mannen, maar er is ook bekend dat over de hele wereld en in alle tijden verzameld is, wat aantoont dat verzameldrang voortkomt uit de nieuwsgierige menselijke aard. Er is echter weinig bekend over de wijze waarop verzameld is in de meeste gebieden buiten het Westen, in veel gevallen is dit te wijten aan gebrek aan documentatie. Dit hangt samen met de opmerking die Von Luschan maakt over het belang van documentatie. Net als dat er weinig bekend is over de wijze waarop er over de hele wereld verzameld is, is ook weinig bekend in welke mate er onderzoek gedaan wordt naar het verleden of naar anderen.

De westerse verzamelaarsgeschiedenis toont aan dat het verzamelen en handelen in kunst niet per se gebeurt uit waardering: vanwege de militaire overwinning hebben de Engelsen toegang tot een grote collectie Benin kunst waar zij veel geld aan kunnen verdienen. Naar de Fang verschillen Perrois en Fernandez in onderzoeksbenadering: Perrois doet stilistisch onderzoek en Fernandez culturalistisch onderzoek. Voor een westerse onderzoeker lijkt mogelijk de culturalistische methode de enige benadering om een cultuur buiten het Westen te betrekken in een westers kunstverhaal. Met deze methode is het namelijk de bedoeling om een cultuur als een *native* te ervaren en te beschrijven.<sup>80</sup> Van

---

<sup>77</sup> Tim, Murray, 'Antiquarianism of and in preliterate societies. Colonial and post-colonial contexts', in: Alain Schnapp (ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives*, Los Angeles 2014, pp. 11-34.

<sup>78</sup> Murray 2014 (zie noot 77), p. 15.

<sup>79</sup> Murray 2014 (zie noot 77), p. 16.

<sup>80</sup> De term *native* heeft in deze context geen negatieve connotatie. Voor dit onderzoek voor de definitie van *native* als volgt gehanteerd: iemand die in een cultuur is opgegroeid.

Damme heeft echter een derde invalshoek geopperd: een naturalistische benadering om aangeboren eigenschappen te kunnen onderscheiden van culturele eigenschappen. Hier wordt net als in hoofdstuk één duidelijk wat het belang is van een multidisciplinaire benadering: antropologisch onderzoek kan niet losstaan van biologisch onderzoek. In relatie hiertoe kan onderzoek naar een bepaalde gemeenschap niet los staan van onderzoek naar een andere gemeenschap. Met betrekking het kunstonderzoek is een kunstgeschiedenis met een mondiale, multidisciplinaire benadering extra van belang om van iedere betrokken gemeenschap een zo volledig mogelijk verhaal te kunnen vertellen.

Het kolonialisme is een gevolg van de ontdekkingsreizen in de 15<sup>de</sup> eeuw. Dit heeft op onderzoek naar veel nieuwe gebieden in de wereld zijn stempel gedrukt. De manier waarop onderzoek is gedaan komt in dit geval mogelijk voort uit het verlangen om te overheersen, zoals in de inleiding door Saïd is gesteld. Zo is in hoofdstuk één de verdrijving en onderdrukking van de San in Zuidelijk Afrika besproken en in hoofdstuk twee de westerse overheersing in Benin. Deze situaties dragen bij aan het sterk gekleurd onderzoek dat onder meer naar deze gemeenschappen is gedaan door westerse onderzoekers.

Een mogelijke oplossing om de kunstgeschiedenis te ontdoen van de westerse stempel is, naast het toepassen van meerdere disciplines, om meer lokale 'kunsthistorici' in te schakelen. Dit is in lijn met het idee achter de methodes van Boas en Murray. Deze lokale kunsthistorici bestuderen en beschrijven hun (verzamel)geschiedenis en kunstproductie binnen de eigen cultuur, in plaats van buitenstaanders die onderzoek doen naar deze gemeenschappen. In tegenstelling tot de buitenstaanders zijn de *natives* bekend met de wijze waarop de gemeenschap omgaat met de geschiedenis. Die wijzen zijn van belang voor het begrijpen van de inhoudelijke geschiedenis die daar uit voortkomt. Zo krijgen gemeenschappen de kans om hun eigen historische besef in kaart te brengen. Deze mogelijke oplossing houdt nog steeds in dat er een poging gedaan wordt om uiteenlopende culturen in een westers verhaal te plaatsen, wat mogelijk niet gewenst is vanuit de culturen die geen zogeheten 'kunst' hebben. Daarbij lijkt is een probleem dat een aantal culturen geen schrift hebben, dus zal er altijd een buitenstaander aanwezig moeten zijn om kennis schriftelijk over te kunnen brengen. Het belangrijkste uitgangspunt is om transparant te zijn. Indien verhalen niet verteld kunnen worden vanwege gebrek aan (schriftelijke) informatie, kennis of behoefte om in het verhaal te komen zou dit aangegeven zou dit moeten worden aangegeven in een kunstgeschiedenis. In hoofdstuk drie zal blijken dat hierover weinig tot geen transparantie bestaat in de huidige kunsthandoeken.

### 3 | DE GESCHIEDENIS VAN DE KUNSTGESCHIEDENIS

In dit hoofdstuk wordt geprobeerd om met de geschiedenis van de structuur van de kunstgeschiedenis bij te dragen aan het onderzoek naar een transparant en meer evenwichtig verhaal van de kunst. Eén van de problemen met het nog steeds veelal gangbare kunstgeschiedenisverhaal zijn de gaten in het geografische en historische kunstverhaal. In dit hoofdstuk wordt gezocht naar een manier waarop deze lacunes ontweken kunnen worden en hoe hier in het verleden pogingen voor zijn gedaan.<sup>81</sup> Hiervoor is in het bijzonder aandacht voor de ideeën van kunsthistorici Olu Oguibe en Rasheed Araeen, omdat zij hun wortels buiten het Westen hebben. Naast de geschiedenis van de kunstgeschiedenis wordt in dit hoofdstuk een handboekenonderzoek gedaan. Hiervoor worden een aantal onderwerpen uitgelicht die in de vorige hoofdstukken zijn opgevallen. De prehistorische grotschilderingen zijn volgens sommigen het moment waarop het kunstgeschiedenisverhaal begint. De opname van de grotschilderingen in het huidige kunstgeschiedenisverhaal is opgevallen door een fragment uit *Gardner's Art Through the Ages* in hoofdstuk één. In hoofdstuk twee blijkt dat de Benin kunst een streepje voor heeft op andere culturen vanwege de goed gedocumenteerde kunstproductie. Felix von Luschan heeft hier in het bijzonder belang aan gehecht. Vanaf de 19<sup>de</sup> eeuw wordt hier vanuit het Westen op grote schaal kennis van genomen en kan er verwacht worden dat de Benin kunst dan ook een prominente plaats krijgt in de kunstgeschiedenis. Een aantal belangrijke handboeken en hun structurering van de kunstgeschiedenis worden onderzocht, namelijk *The Art Atlas* (2004), *Mirror of the World: A New History of Art* (2007), *A World History of Art* (2009), *Exploring Art: A Global, Thematic Approach* (2011) en *Gardner's Art Through the Ages* (2012).<sup>82</sup> Deze handboeken zijn gekozen omdat ze ieder op hun eigen manier aangeven dat ze een mondiale kunstgeschiedenis presenteren. Het doel van het handboekenonderzoek is om erachter te komen of en hoe deze onderwerpen hun sporen nalaten in de kunstgeschiedenis.

Een belangrijk deel van de verschillende methodes die door de jaren heen zijn gebruikt voor de formulering van kunstgeschiedenissen worden besproken in *Art history and its methods* (1995) door kunsthistoricus Eric Fernie.<sup>83</sup> Fernie beschrijft hoe de kunstgeschiedenis begint in de Oudheid in Griekenland, Rome en Chinese en Islamitische tradities. In deze tijd en de tijd die erop volgt is de kunstgeschiedenis een onstabiel en onsamenhangend verhaal. Giorgio Vasari (1511-1574) schrijft voor

---

<sup>81</sup> In hoofdstuk één is geopperd dat het ontstaan en de migratie van de mens zijn mogelijk een basis voor oplossingen van het gatenprobleem.

<sup>82</sup> John Onians (ed), *The Art Atlas*, New York 2004; Hugh Honour en John Fleming, *A World History of Art*, London 2009 (1984); Julian Bell, *A Mirror of the World: New History of Art*, London 2007; Margaret Lazzari (ed.) *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Boston, 2011<sup>4</sup> (2005); Fred S. Kleiner, *Gardner's Art Through the Ages*, Fort Worth, 2012<sup>13</sup> (2005).

<sup>83</sup> Eric Fernie, *Art history and its methods: a critical anthology*, London 1999 (1995).

het eerst een echte geschiedenis. Zijn verhaal is gebaseerd op de beschrijvingen van de kwaliteiten van kunstenaars. Vasari interpreteert kunstwerken door onderlinge verbanden tussen stilistische ontwikkelingen te benoemen en gaat in op kunstenaarsbiografieën. Dit model voor zijn kunstgeschiedenis wordt in latere jaren door schrijvers van kunstgeschiedenissen overgenomen, maar dan vanuit andere invalshoeken.<sup>84</sup> Vasari is daarmee van belang voor het dateren van het startpunt van de kunstgeschiedschrijving: de 16<sup>de</sup> eeuw. Het ontstaan van de kunstgeschiedenis ligt dus na het begin van de ontdekkingsreizen buiten Europa. Theoretisch zou dus van de eerste kunstgeschiedenis verwacht kunnen worden dat er een mondiale oriëntatie is. Vasari richt zich echter alleen op Italiaanse en specifiek Florentijnse kunstenaars.

Pas in de 18<sup>de</sup> eeuw vindt er een vernieuwing plaats in de formulering van de kunstgeschiedenis. Kunsthistoricus Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) verplaatst de nadruk van Vasari op de kunstenaars binnen de kunstgeschiedenis naar de culturele context waarin een kunstwerk gemaakt is. Volgens Fernie is de methode die Winckelmann gebruikt vergelijkbaar met die van Vasari.<sup>85</sup> Hieruit blijkt nogmaals het belang van de teksten van Vasari voor de kunstgeschiedenis, zowel het gangbare verhaal als de discipline. Winckelmann neemt een belangrijke stap binnen de formulering van de kunstgeschiedenis omdat zijn structuur mondiaal beter te gebruiken is. Als er gesproken wordt over culturen waar kunst als zodanig niet bestaat, is een culturele benadering beter toepasbaar dan een kunstenaarsgeoriënteerde benadering. Dit is echter niet Winckelmanns insteek, het geeft evenwel voor dit hoofdstuk aan dat de eerste stappen naar de mogelijkheden voor een mondiale kunstgeschiedenis te plaatsen zijn in de 18<sup>de</sup> eeuw.

In hoofdstuk één en twee is gebleken dat de multidisciplinariteit van kunstgeschiedenis erg belangrijk is om een zo volledig mogelijk verhaal te kunnen vertellen. De ontwikkelingen naar een multidisciplinaire kunstgeschiedenis beginnen in de 19<sup>de</sup> eeuw. Historicus Jakob Burckhardt (1818-1897) bedenkt een kaart waarin de volkeren van de wereld beschreven worden, met zowel materiële als spirituele onderwerpen.<sup>86</sup> Waar Winckelmann zijn methode vooral richt op de Oudheid, probeert Burckhardt zijn methode passend te maken voor alle tijden. Dit is een belangrijke ontwikkeling waar voor het eerst in de invulling van een kunstgeschiedenis meer dan alleen de westerse materiële cultuur een rol speelt. Op zijn beurt inspireert Burckhardt kunsthistoricus Aby Warburg (1866-1929) die een universele geschiedenis van afbeeldingen wil maken en culturen wil onderzoeken met behulp van de psychologie.<sup>87</sup> Zowel Burckhardt als Warburg zijn belangrijke pioniers in de multidisciplinaire benadering van de mondiale kunstgeschiedenis.

---

<sup>84</sup> Fernie 1999 (1995) (zie noot 83), pp. 10-11.

<sup>85</sup> Fernie 1999 (1995) (zie noot 83), p. 12.

<sup>86</sup> Fernie 1999 (1995) (zie noot 83), p. 14.

<sup>87</sup> Ibid.



In de 20<sup>ste</sup> eeuw zijn volgens Fernie, Erwin Panofsky (1892-1968) en E.H. Gombrich (1909-2001) de bekendste en belangrijkste kunsthistorici die bij hebben gedragen aan het verloop van de kunstgeschiedenis.<sup>88</sup> Beiden hebben echter niet direct een positieve invloed gehad op de ontwikkelingen naar een mondiale kunstgeschiedenis. Pas aan het eind van de 20<sup>ste</sup> eeuw komt in de tekst van Fernie de enige kunsthistoricus aan bod die zijn wortels niet in het Westen heeft.<sup>89</sup> Olu Oguibe (1964) bekritiseert in zijn artikel 'In the "Heart of Darkness"' voor *Third Tekst* de westerse houding ten opzichte van de geschiedenis.<sup>90</sup> Hij stelt onder meer dat het Westen zich het privilege heeft toegeëigend om de geschiedenis te vormen. Oguibe beschouwt de laatste vijftig jaar als een periode waarin het individu en denkscholen steeds meer invloed hebben op de geschiedenis. Daarnaast wordt volgens Oguibe in de westerse geschiedenis ontkend dat er in Afrika een modernisme is, omdat het Westen zich presenteert als enige geciviliseerde en vooruitstrevende cultuur.<sup>91</sup> Oguibe haalt daarbij aan dat het aanwijzen van een *Other* in alle gemeenschappen gebeurt, omdat alle gemeenschappen zichzelf als centrum of norm beschouwen en anderen als contrast.<sup>92</sup> Een conclusie die getrokken kan worden uit de tekst van Oguibe gaat over de reden van het verschil tussen de receptie van Afrikaanse kunst in het Westen en de receptie van westerse kunst in Afrika. Het Afrikaanse modernisme reageert negatief op westerse bronnen, omdat in Afrika onder druk westerse waarden en goederen geaccepteerd worden vanwege de westerse culturele en economische status. De westerse kunstenaars experimenteren met Afrikaanse kunstvormen zonder enige vorm van sociale druk. Zij uiten een positieve reactie op de Afrikaanse kunst, omdat zij dit uit eigen wil bestuderen. Oguibe's algemene boodschap is om de eigen cultuur beter te (laten) bestuderen van buitenaf en in het Westen gebeurt dit nog niet goed.<sup>93</sup>

Het artikel van Oguibe is belangrijk om als persoon zonder identificatie met de Afrikaanse cultuur inzicht te krijgen in een Afrikaans perspectief. Het lijkt er op dat er pas aan het eind van de 20<sup>ste</sup> eeuw echt ruimte komt voor bijdrages aan de kunstgeschiedenis van schrijvers van buiten het westelijk halfmond. Aan de publicatie van de diagram 'The Development of Modern Art' (afb. 3) van kunsthistoricus en museumdirecteur Alfred Barr in 1936, is te zien dat aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw de kunst buiten Europa nog slechts dient als inspiratie voor de 'echte' moderne kunst, maar geen zelfstandige plaats krijgen binnen de moderne abstracte kunstgeschiedenis. Dit is in lijn met de constatering van Oguibe, meer dan 50 jaar later, dat modernisme in Afrika ontkend wordt. Minimalistische kunstenaar en oprichter van het tijdschrift *Third Tekst*, Rasheed Araeen (1935) constateert in zijn artikel 'Art and Postcolonial Society' ook dat modernisme wordt bepaald door de

---

<sup>88</sup> Fernie 1999 (1995) (zie noot 83), pp. 17-18.

<sup>89</sup> Fernie 1999 (1995) (zie noot 83), p. 20.

<sup>90</sup> Olu Oguibe, 'In the "Heart of Darkness"', in *Third Text* (7:23) 1993, pp. 3-8.

<sup>91</sup> Oguibe 1993 (zie noot 90), pp. 3-4.

<sup>92</sup> Oguibe 1993 (zie noot 90), p. 8.

<sup>93</sup> Ibid.

Europeanen.<sup>94</sup> Hiervan is 'The Development of Modern Art' een illustratie. Araeen bekritiseert daarbij de structuren van de kunstgeschiedenis. Volgens hem zijn deze ontstaan tijdens de koloniale periode. Hij beschouwt het voor niet-blanke kunstenaars lastig om zich te plaatsen in een ruimte waar ze niet passen vanwege hun *otherness*.<sup>95</sup> In 1989 schrijft Araeen in 'Our Bauhaus others' Mudhouse' ook al over het Modernisme en *The Other* in relatie tot de tentoonstelling 'Magiciens de la terre' (1989).<sup>96</sup> Hij wil de nadruk verleggen van het formuleren van wat een *Other* is, naar hoe de *otherness* is geconstrueerd door de dominante cultuur. Door gebrek aan kennis, of een weerzin om te erkennen wat er historisch en epistemologisch leidt tot de vereeuwiging van aannames die de basis vormen voor de basis van het moderne kunstgeschiedenisverhaal.<sup>97</sup> Araeen draagt een verandering in de onderzoeksmethode aan om tot veranderingen in de structuur van de kunstgeschiedenis te komen.

Kunsthistoricus Anthony Gardner maakt een observatie over de hedendaagse kunstgeschiedenisvorming in zijn artikel 'Which Histories Matter?'.<sup>98</sup> Hij constateert dat kunsthistorici en -critici na een opleving midden 20<sup>ste</sup> eeuw in interculturele betrokkenheid in het kunstdiscours tegenwoordig weer herinvesteren in de westerse kunstcanon. Voor sommige kunsthistorici en -critici is dit volgens hem een geruststellende verandering omdat ze bang zijn dat hun nalatenschap aangetast wordt door de decentralisatie van de genologie van de kunst. Hij noemt dit intellectueel 'protectionisme', waarin de huidige geografische culturele structuur wordt versterkt te midden van een aantal van de verraderlijkste dreigingen van globalisering. Hij uit daarbij ook kritiek op *Third Text*, waarin zijn artikel geplaatst is, om hun uitgaves van waarin kunst aan een specifieke regio wordt gekoppeld. Dit beschouwt Gardner als risico voor de debatten en kunstwerken omdat ze mogelijk strikt aan een regionale context worden gekoppeld, zelfs als het bewustzijn en relevantie over die teksten verspreidt onder internationale lezers. Volgens Gardner worden grenzen gebruikt om een regio of cultuur van een andere af te bakenen, kunst wordt dan ingedeeld binnen de gebruikelijke landkaarten en grenzen, in plaats van te erkennen hoe contextuele geschiedenissen verdeeldheid kunnen overstijgen en verstrikt kunnen raken op onverwachte en complexe wijzen.<sup>99</sup> Volgens Gardner zijn de hedendaagse landsgrenzen dus niet bruikbaar om kunstproducties binnen de kunstgeschiedenis af te bakenen.

Dit onderzoek is voornamelijk gericht op geografische lacunes en de culturen en gemeenschappen die daardoor buiten het Westen geen plaats krijgen in de kunstgeschiedenissen. Er zijn echter ook groepen kunstenaars in het Westen die geen plaats krijgen in de handboeken. Een bekend voorbeeld is de positie van de vrouw in de kunstgeschiedenis. In *Art history and its methods*

---

<sup>94</sup> Rasheed Araeen, 'Art and Postcolonial Society', in: Jonathan Harris (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Hoboken 2011, pp. 365-374.

<sup>95</sup> Araeen 2011 (zie noot 94), p. 365.

<sup>96</sup> Araeen, Rasheed, 'Our Bauhaus others' Mudhouse', *Third Text* (3:6) 1989, pp. 3-14.

<sup>97</sup> Araeen 1989 (zie noot 96), p. 3.

<sup>98</sup> Anthony Gardner, 'Which Histories Matter?', *Third Text* (23:5) 2009, pp. 605-615.

<sup>99</sup> Gardner 2009 (zie noot 97), p. 606.

noemt Fernie Griselda Pollock (1949) en haar teksten over het gebrek aan vrouwen in kunstgeschiedenissen.<sup>100</sup> Naast de kunst gemaakt door vrouwen worden ook volledige moderne westerse kunstvormen niet geaccepteerd. James Elkins noemt dit *outsider art* in zijn artikel 'Naïfs, Faux-naïfs, Faux-faux naïfs, Would-be Faux-naïfs: There is No Such Thing as Outsider Art' en hieronder vallen voor hem onder meer naïeve kunst, *art brut*, primitieve kunst, autodidacte kunst, psychotische kunst, autistische kunst, intuïtieve kunst, volkskunst, niet-traditionele volkskunst en marginale kunst.<sup>101</sup> Elkins stelt dat deze stromingen binnen de kunstgeschiedenis niet belangrijk worden beschouwd en er daarom geen kunsthistorische interesse in deze onderwerpen is. *Outsider art* wordt ook wel als bijproduct van het Modernisme gezien. Het Modernisme heeft volgens Elkins een verlangen naar iets oprechts dat buiten de Europese traditie staat en verschillende vormen van *outsider art* worden gebruikt om dit verlangen te vervullen.<sup>102</sup> In Barr's 'The Development of Modern Art' is ook te zien dat *Outsider art* niet meer is dan een bijproduct, of dit nu uit het Westen komt, of van buiten het Westen. Met behulp van twee *casestudies* zal in het volgende worden gekeken of niet-traditionele kunsthistorische onderwerpen onder interessante omstandigheden wel een plaats krijgen in de handboeken.

De bevindingen uit de eerdere hoofdstukken, de prehistorische grotschilderingen en de Benin kunst, zullen per onderwerp worden besproken aan de hand van de verschillende handboeken. Zowel *Gardner's Art Through the Ages, A World History of Art* en *Mirror of the World: A New History of Art* bieden een chronologisch verhaal. *Gardner's Art Through the Ages* heeft een geografische onderverdeling, *A World History of Art* en *Mirror of the World* een thematische en geografische verdeling. *Mirror of the World* is een kunstgeschiedenisverhaal aan de hand van 350 objecten. Ook *The Art Atlas* is chronologisch ingedeeld, maar biedt een vernieuwende structuur aan met de wereldkaart als uitgangspunt. Vergelijkbaar is *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, ook een vernieuwde structuur, volledig thematisch in plaats van chronologisch.

Voor aanvang van het handboekenonderzoek kan een opmerking over het boek *A History of the World in 100 Objects* (2010) verduidelijken op welke aspecten de nadruk ligt in dit onderzoek.<sup>103</sup> Een team van het British Museum waagt zich aan het formuleren van een wereldgeschiedenis met honderd objecten, vergelijkbaar met de kunstgeschiedenis in *Mirror of the World*. Met de objecten uit het British Museum willen zij een introductie samenstellen op de menselijke geschiedenis. Voor aanvang van dit project zijn er een aantal eisen vastgesteld waaraan de gekozen objecten moeten voldoen. De objecten

---

<sup>100</sup> Fernie 1999 (1995) (zie noot 83), p. 20.

<sup>101</sup> James Elkins, 'Naïfs, Faux-naïfs, Faux-faux naïfs, Would-be Faux-naïfs: There is No Such Thing as Outsider Art', in: John Thompson (ed.), *Inner Worlds Outside*, Dublin 2006, p.71.

<sup>102</sup> Elkins 2006 (zie noot 101), pp. 71-75.

<sup>103</sup> Neil MacGregor, *A History of the World in 100 Objects*, London 2012 (2010).

dienen qua tijd de periode te omvatten vanaf het begin van de mensheid tot dat moment (2010) en van over de hele wereld te komen. Zoveel mogelijk aspecten van het menselijk leven moesten worden getoond en van de verschillende samenlevingen moest het hele verhaal verteld worden en niet alleen dat van de rijken.<sup>104</sup> In het geval van kunst geldt echter dat dit vaak alleen weggelegd is voor de leiders en de rijken binnen een gemeenschap. De twee casussen voor dit onderzoek worden chronologisch behandeld. Eerst zullen de beschrijvingen van de grotschilderingen in de verschillende handboeken worden bestudeerd.

De beschrijving van prehistorische grotschilderingen uit *Gardner's Art Through the Ages* zijn in hoofdstuk één opgevallen door de verklaring van het doel dat de schilders van de Apollo 11 grotschilderingen hebben gehad. Een kijk op een groter deel van de tekst hierover brengt nog meer controversen met zich mee:

*“Like every artist in every age in every medium, the painter of the Apollo 11 plaque had to answer two questions before beginning work: What shall be my subject? How shall I represent it? In Paleolithic art the almost universal answer to the first question was an animal (...) there was also agreement on the best answer to the second question. Artists presented animals in every Paleolithic, Mesolithic and Neolithic painting in the same manner – in strict profile. (...) Only the profile view is completely informative about the animal's shape, and this is why the Stone Age painter chose it. (...) The aim of the earliest painters was to create a convincing image of the subject, a kind of pictorial definition of the animal capturing its very essence, and only the profile view met their needs.”<sup>105</sup>*

Er wordt in deze tekst ongenueanceerd beweerd dat er feiten zijn over wat de makers van de grotschilderingen dachten. Hun denkwijze aanduiden als ‘stilistische keuzes’ impliceert dat zij bewust andere opties niet hebben toegepast. Ideeën over hun denkproces worden onterecht gepresenteerd als feiten. De tekst gebruikt daarbij misplaatst de term *artist*, waarmee gesuggereerd wordt dat de maker bewust bezig is geweest met ‘kunst’ produceren. Daarom is in relatie tot prehistorische ‘kunst’ de term ‘maker’ gepaster.

---

<sup>104</sup> MacGregor 2012 (2010) (zie noot 103), p. xiii.

<sup>105</sup> Kleiner, 2012 (zie noot 82), p. 16.

In *A World History of Art* wordt het onderwerp grotschilderkunst geïntroduceerd met een nuancering van de kennis hierover:

*“Knowledge of prehistoric art is dependent on what has been by chance preserved and recovered. We have no means of knowing how typical or exceptional these often quite accidental survivals are; no generalizations can be made from haphazard evidence from a period about which its extraordinary length is its only certainty (...).”<sup>106</sup>*

De rest van de tekst over grotschilderingen wordt ook genuanceerd geformuleerd:

*“Since some (...) of the bison and other animals appear to be wounded with arrows, a connection with sympathetic magic (...) has been suggested. However, other interpretations are possible.”<sup>107</sup>*

Er wordt vervolgens diep op de verschillende interpretaties en theorieën van grotschilderkunst ingegaan en alle opties worden open gehouden. Ondanks de uitgebreide en genuanceerde tekst worden de makers van de grotschilderingen toch een aantal keer ongenueanceerd *artist* genoemd, waar wederom de term ‘maker’ passender zou zijn:

*“The Paleolithic artist worked on a field with no set boundaries and often an irregular surface which shows through the painting.”<sup>108</sup>*

*Mirror of the World* gebruikt ook de term *artist*:

*“My general suggestion is this. Ancient art revolves around invisible forces and principles that make the world the way it is, but which are at the same time persons. It revolves, that is, around what we would call ‘gods’. Furthermore, it addresses itself to these persons: it aims, through the act of making images, to establish for them a location and a bodily (often*

---

<sup>106</sup> Honour 2009 (zie noot 82), p. 27.

<sup>107</sup> Honour 2009 (zie noot 82), p. 31.

<sup>108</sup> Honour 2009 (zie noot 82), pp. 30-31.

*an animal) form. By making images, participants in such art may also hope to touch on those forces, or to enter within their protection. (...) You may note that I'm resorting to a rhetoric of belief. How do I know things worked this way? Strictly speaking, I don't."*<sup>109</sup>

Uit bovenstaand citaat is op te maken dat de tekst genuanceerd is opgebouwd. Bell beschrijft zijn idee achter de redenen van de makers, maar benadrukt ook stellig dat het een idee is en geen feit. In *Mirror of the World* worden de ideeën over grotschilderingen genoemd in relatie tot de Europese voorbeelden van Altamira, Lascaux en Chauvet. Een voorbeeld dat Bell noemt van de na-Paleolithische grotschildering in Amerika, 'The Holy Spirit' (7000-2000 BC.), is in dit onderzoek nog niet eerder besproken.<sup>110</sup>

In *The Art Atlas* worden met betrekking tot de Paleolithische kunst de feiten over technieken, materialen en onderwerpen overgebracht aan de hand van een wereldkaart. Hierop staat aangegeven op welke plaatsen in de wereld Paleolithische vondsten zijn gedaan. De informatie over een aantal vondsten wordt besproken. Australië is, gezien de kaart met vondsten in *The Art Atlas*, een belangrijke vindplaats van Paleolithische onder meer grotschilderingen. Toch komt Australië met betrekking tot dit onderwerp alleen in dit handboek voor. De interpretatie van grotschilderingen wordt maar kort besproken en besluit met een open einde als volgt:

*"(...) There may be truth in all of the above but it is safe to say that no single explanation will ever suffice for a phenomenon which spans at least 30 millennia over a vast area, and which encompasses such a huge range of media, techniques and imagery."*<sup>111</sup>

In *Exploring Art* worden de grotschilderingen uit Australië niet genoemd. Het onderwerp 'grotschilderingen' is ingedeeld bij het thema waarin de weergave van dieren wordt besproken.

---

<sup>109</sup> Bell 2007 (zie noot 82), p. 16.

<sup>110</sup> Bell 2007 (zie noot 82), pp. 16-17.

<sup>111</sup> Onians 2008 (zie noot 82) p. 19.

“(...) is one of hundreds of ancient rock art images from the Acacus Mountains in western Libya, in what is now the Sahara Desert. However (...) the area supported vegetation and large animals, like the elephant shown in our example.”<sup>112</sup>

Hiermee wordt het belang van de grottschilderingen binnen de cognitieve vermogens van de mens en als het begin van de kunstgeschiedenis onderbelicht en gereduceerd tot ‘een weergave van het dier’. Ondanks dat dieren het grootste deel van de onderwerpen vormen van grottschilderkunst, zijn de afbeeldingen niet louter een weergave van het dier. De diverse andere mogelijke interpretaties worden hier genegeerd.

De laatste bevinding heeft betrekking op de kunstwerken uit Benin. Van deze kunstwerken is bekend dat ze goed zijn gedocumenteerd. Het is daarom interessant om te bekijken of deze documentatie heeft geleid tot een plaats in de handboeken. Lacunes hebben mogelijk in andere gevallen hun oorsprong in gebrek aan bestaande documentatie voor onderzoek. In *Gardner's Art Through the Ages* krijgt Benin een plaats in de hoofdstukken ‘Africa before 1800’ en ‘Africa after 1800’. De ivoeren en bronzen kunstvoorwerpen worden in het eerste hoofdstuk uitgelicht.<sup>113</sup> De Engelse militaire roof uit 1897 van groot aantal Benin kunstwerken wordt in het tweede hoofdstuk genoemd.<sup>114</sup> *A World History of Art* noemt Benin kunst als onderdeel van kunst in Afrika. Daarnaast wordt in hoofdstuk 12, ‘The Americas, Africa and Asia’, een verdiepend tekstvak aan de vroegste beschrijving van Benin gewijd, gepubliceerd in 1668.<sup>115</sup> In *The Art Atlas* worden alleen de stichting van Benin rond 1100 en de Engelse militaire roof van Benin kunst genoemd.<sup>116</sup> In *Exploring Art* komen de bronzen Benin hoofden (afb. 1) aan bod in hoofdstuk 9 ‘Power, Politics and Glory’.<sup>117</sup> Hier staat hun hiërarchische functie centraal.<sup>118</sup> In *Mirror of the World* worden de bronzen Benin hoofden ook besproken. De kennismaking met de Portugezen in de 16<sup>de</sup> eeuw wordt genoemd als verandering in de onderwerpen van de bronzen reliëfs (afb. 2).<sup>119</sup> De Engelse roof wordt kort aangestipt om een historisch kader te scheppen van de 19<sup>de</sup>- en begin 20<sup>ste</sup>- eeuwse relatie tussen Afrika en Europa.<sup>120</sup>

---

<sup>112</sup> Lazzari 2011 (zie noot 82), p. 401.

<sup>113</sup> Kleiner 2012 (zie noot 82), pp. 402-403.

<sup>114</sup> Kleiner 2012 (zie noot 82), pp. 895-896.

<sup>115</sup> Olfert Dapper publiceert in 1668 een tekst die hij baseert op vroeg 17<sup>de</sup>-eeuwse ooggetuige geschriften, aangezien hij zelf nooit in Afrika is geweest. De publicatie omvat naast teksten ook schetsen van Benin. Deze zijn waarschijnlijk gebaseerd op beschrijvingen en niet ter plekke gemaakt. Honour 2009 (zie noot 82), pp. 522-523.

<sup>116</sup> Onians 2008 (zie noot 82), p.95. en p. 211. Over de datering van de stichting van Benin zijn de meningen in de handboeken verdeeld. In *Gardner's Art Through the Ages* dateren ze de stichting van het koninkrijk Benin namelijk in de 13<sup>de</sup> eeuw Kleiner 2012 (zie noot 82), pp. 402.

<sup>117</sup> Lazzari 2011 (zie noot 82), pp. 552-553.

<sup>118</sup> De Benin bronzen en hun hiërarchische functie zijn in hoofdstuk één al kort genoemd in relatie tot de functies van kunst van Nigel Spivey.

<sup>119</sup> Bell 2007 (zie noot 82), p. 207.

<sup>120</sup> Bell 2007 (zie noot 82), p. 365.

Alle vier handboeken zijn onvolledig, maar steeds op andere vlakken. Ondanks dat de titels van de handboeken beweren dat het gaat om een wereld- of mondiale kunstgeschiedenis, is het verhaal in de meeste gevallen overwegend westers. Idealiter zouden de casestudies hiervoor hebben uitgewezen dat de prehistorische grotschilderingen van alle mogelijke interpretaties zouden worden voorzien en dat niet alleen de Europese, maar ook de Afrikaanse, Australische en Amerikaanse grotschilderingen aan bod zouden. Met name verklaringen van *natives* zijn hierbij interessant. Van de Benin kunst is bekend dat er goede documentatie over was en het zou gunstig zijn voor een wereldkunstgeschiedenis als de informatie ook gebruikt zou. Benin kunst zou in dat geval een belangrijk onderdeel van de kunstgeschiedenis zou vormen. Dat is bij echter bij geen van de handboeken het geval, dus is er ruimte voor verbetering. *A World Art History* en *Mirror of the World* hebben van alle handboeken de meest genuanceerde teksten, waarbij kritisch wordt gereageerd op de bronnen die er zijn voor informatie. Dit is een belangrijk aspect dat al in de inleiding van dit onderzoek al is aangestipt.

Deze twee handboeken komen het meest positief naar voren in het onderzoekje naar prehistorische en vroegmoderne Afrikaanse kunst. Om de boeken beter te kunnen beoordelen wordt daarom kort gekeken naar de wijze waarop ze mondiaal invulling geven aan moderne kunst. Oguibe en Araeen hebben immers gewezen op de ontkenning van moderniteit buiten het Westen. In *A World History of Art* wordt in hoofdstuk 18, 'Indigenous Arts of Africa, the Americas, Australia and Oceania', in deel vier, een thema gewijd aan Afrikaanse kunst.<sup>121</sup> In dit thema wordt heel kort 20<sup>ste</sup>-eeuwse Afrikaanse kunst aangestipt en de Europese en Amerikaanse technieken die door Afrikaanse kunstenaars worden overgenomen. Er is echter geen duidelijke reden waarom Afrikaanse deze 20<sup>ste</sup>-eeuwse kunst geen hoofdstuk of thema krijgt in deel vijf, 'Twentieth-Century Art and Beyond'. Hier is het enige spoor van Afrikaanse kunst te vinden in de inspiratie voor Picasso's *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*.<sup>122</sup> Net als in 'The Development of Modern Art' van Barr krijgt Afrikaanse kunst niet meer dan een plaats als inspiratie voor 'echt moderne' kunst. In *Mirror of the World* gebeurt ongeveer hetzelfde als in *A World History of Art*, waarin wederom *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* wordt genoemd als Afrikaanse inspiratie.<sup>123</sup> Over het algemeen worden Afrikaanse landen vooral genoemd om de historische context te schetsen en daarbij hun invloed op Europa en de Verenigde Staten te schetsen. Het lijkt erop dat de pogingen die worden gedaan om kunstgeschiedenis buiten Europa en, in een latere periode, de Verenigde Staten bij het verhaal te betrekken vooral in het verhaal voor de 20<sup>ste</sup> eeuw plaatsvinden. Vanaf de 20<sup>ste</sup>-eeuw, het Modernisme, lijkt het erop dat, in dit geval Afrikaanse kunst, niet als zodanig kan worden geaccepteerd, zoals Oguibe en Araeen al aangeven.

---

<sup>121</sup> Honour 2009 (zie noot 82), pp. 752-765.

<sup>122</sup> Honour 2009 (zie noot 82), p. 772.

<sup>123</sup> Bell 2007 (zie noot 82), p. 372.



In dit hoofdstuk is gebleken dat er ondanks interessante redenen om een onderwerp in de kunstgeschiedenis te betrekken, dit toch niet altijd gebeurt. Vasari gaat in zijn kunstgeschiedenis bijvoorbeeld alleen in op zijn omgeving. Elkins wijdt dit in relatie tot *outsider art* gedeeltelijk aan een gebrek aan interesse. Oguibe stelt dat het aanwijzen van een *Other* in alle gemeenschappen gebeurt. Dat Vasari zijn kunstgeschiedenis centreert in Florence is in dat opzicht, volgens de beredenering van Oguibe, geen vreemd gebeuren.

Het kolonialisme heeft, zoals in de conclusie van hoofdstuk twee besproken, niet alleen invloed gehad op de manier waarop onderzoek is gedaan naar onbekende gemeenschappen, maar ook op de structuur en invulling van de kunstgeschiedenis. De verhoudingen tussen de kolonisten en de koloniën is erg verstoord en dit is mede terug te zien in de kunstgeschiedenis. De structuur van de kunstgeschiedenis kan volgens Araeen worden veranderd door verandering te brengen in de onderzoeksmethode. Een mogelijke oplossing met de constatering van Oguibe over *Others* in gedachte, is dan om meer lokale 'kunsthistorici' in te schakelen, zoals in hoofdstuk twee al is geconcludeerd. Deze mensen bestuderen en beschrijven binnen hun eigen cultuur hun geschiedenis en kunstproductie (in de brede zin). Oguibe stelt echter ook dat het belangrijk is om de eigen cultuur van buitenaf te kunnen bekijken. Buitenstaande onderzoekers kunnen in dat geval alsnog een bijdrage leveren aan de inzichten van gemeenschappen. Een structuur voor een kunstgeschiedenis aan de hand van landsgrenzen lijkt na argumentatie van Gardner ook geen goede vorm. Het innovatieve idee van *The Art Atlas* is in dat geval ook niet zo bruikbaar. In het geval van lokale kunsthistorici kunnen de gebruikers van kunst binnen gemeenschappen of culturen hun ideeën en beschrijven en delen met de rest van de wereld. Hiermee kan de invloed van de informatie over kunstproducties beter worden erkent.

Het lijkt erop dat er voor het verleden steeds pogingen zijn gedaan om meer mensen in het verhaal van de kunstgeschiedenis te betrekken, bijvoorbeeld door Burckhardt en Warburg, maar hoe dichter het verhaal bij het heden komt, hoe lastiger dit lijkt te worden. Zo waren *A World History of Art* en *Mirror of the World* genuanceerd en breed in hun beschrijvingen van de grotschilderingen en de kunst uit Benin, maar van moderne kunst worden louter westerse voorbeelden besproken. De grootste inhaalslag zal dus niet zozeer gemaakt moeten worden in de beschrijvingen van gemeenschappen uit het verleden, maar beschrijvingen over het heden. Over het verleden kan transparantie verklaren waarom bepaalde kennis er niet is. Voor het heden of recente verleden zijn er weinig redenen te bedenken waarom bepaalde gebieden niet in het verhaal betrokken worden. De redenen hiervoor lijken na opmerkingen van Araeen, Oguibe en Gardner vooral uit principe kwesties voort te komen.



## CONCLUSIE

Het onderzoek naar hoe drie aspecten, de functies van de kunst binnen het leven van de mens, de onderzoeksgeschiedenis van kunst en de structuur de huidige kunstgeschiedenis een bijdrage kunnen leveren aan een transparant en meer evenwichtig verhaal van de kunst, heeft verschillende resultaten opgeleverd. Zowel voorspelbare als minder voorspelbare. Gezien het vroege begin van kunst die in dit onderzoek is gehouden op het Paleolithicum, is er nog maar relatief kort geschreven over kunstgeschiedenis, dat pas in de hedendaags bekende vorm bij Vasari begint.

In alle hoofdstukken is het belang van een multidisciplinaire benadering gebleken. Kunst komt tot stand komt door zoveel factoren dat het onmogelijk is om een kunstgeschiedenis te schrijven zonder andere disciplines erbij te betrekken. Vanaf de 18<sup>de</sup> eeuw worden er steeds meer wetenschappelijke disciplines ontwikkeld, maar de 21<sup>ste</sup> eeuw wordt de eeuw waarin deze disciplines los van elkaar nog maar weinig waarde hebben. Vanaf het begin is te verwachten geweest dat bijvoorbeeld archeologie, antropologie en geschiedenis belangrijke wetenschappen zijn als aanvulling op de kunstgeschiedenis. De hoofdstukken hebben echter het belang van meer en uiteenlopende disciplines laten zien. De psychologie, neurologie, biologie, evolutieleer, letterkunde, etnografie museumgeschiedenis, wetenschapsgeschiedenis en oudheidkunde zijn disciplines die gebruikt zijn om tot de conclusie van dit onderzoek te komen. Voor de inhoudelijke invulling van een kunstgeschiedenis kunnen deze disciplines in veel gevallen ook niet ontbreken.

De belangrijkste conclusie uit hoofdstuk één is dat als de functies van kunst uit de mondiale geschiedenis op een rijtje worden gezet er overal op de wereld wel een vorm van kunst gebruikt wordt. Er is dus geen reden om aan te nemen dat gebieden niet in het kunstverhaal horen omdat kunst daar geen functies heeft. Als kunst dus meer beschouwd wordt als onderdeel van het leven met verschillende vormen en functies zouden andere culturen dan de westerse makkelijker bij het verhaal betrokken kunnen worden. De lacune dat het kunstverhaal maar een deel van de wereld behelst, zou na de analyse in hoofdstuk één theoretisch niet nodig zijn. De manier waarop de lacune kan worden opgevuld is in het hoofdstuk ook geopperd: de kunstgeschiedenis beschrijven met als structuur de migratie van de eerste mens. Met als belangrijkste reden dat alle gebieden dan een keer genoemd worden en dat ze dan niet meer uit het verhaal zouden hoeven verdwijnen.

Uit hoofdstuk twee kunnen een aantal dingen worden geconcludeerd. Zowel in het Westen als in de rest van de wereld wordt verzameld. Over dit laatste is nog niet veel bekend, maar meer onderzoek zou meer (westerse) kennis teweegbrengen over het mondiale verzamelgedrag. De historische onderzoeken naar kunst van buiten het Westen is altijd gedaan door westerse onderzoekers. In het

geval van de Benin kunst heeft de aanleiding tot onderzoek een economische reden. Het veldwerk dat bij de Fang gedaan is, is gedaan met het motief om de cultuur als *native* te ervaren. Om de cultuur ècht als *native* te kunnen beschrijven is in hoofdstuk twee voorgesteld om meer lokale 'kunsthistorici' in actie te laten komen. Het is makkelijker om het systeem van de wetenschappelijke discipline kunstgeschiedenis uit te leggen aan iemand die de term kunst niet kent, dan de bijzonderheden van een cultuur. Niet de westerse onderzoeker, maar de *native* bepaalt onderzoeksvragen. Deze persoon weet immers wat de stand van zaken is binnen een cultuur en hoe het westerse concept van kunst er mogelijk aanwezig is. Op deze manier wordt de kunstgeschiedenis minder westers en eenzijdig.

Hoofdstuk drie heeft geresulteerd in een paar conclusies. Er is gebleken dat het in de menselijke aard zit om een *Other* te zien in andere culturen en de eigen cultuur te beschouwen als de norm. Dit is een belangrijke reden waarom de kunstgeschiedenis, als westerse uitvinding, westers georiënteerd is. Hierom is het ook belangrijk om lokale kunsthistorici in te schakelen, omdat dan iedere cultuur als norm besproken wordt. De landsgrenzen gebruiken als structuur voor deze verhalen is waarschijnlijk niet het meest neutraal. Het kolonialisme en de dekolonisatie is ook een drempel in het kunstverhaal, vanwege de aanhoudende westerse dominante houding ten opzichte van eerder gekoloniseerde gebieden. Van beide kanten is het daarom moeilijk om gebieden buiten het Westen in het verhaal te betrekken. In dit geval is er van de westerse kant niet duidelijk hoe de gedekoloniseerde gebieden bij de kunstgeschiedenis betrokken kunnen worden, aan de andere kant is er een weerstand vanuit de gedekoloniseerde gebieden tegen het westerse kunstverhaal.

Principes lijken ten grondslag te liggen aan een aantal keuzes die gemaakt zijn in het onderzoek naar kunst en het vormen van het kunstgeschiedenisverhaal. Principes gaan gepaard met emoties, maar in dit onderzoek heeft de nadruk gelegen op de wetenschappelijke benadering van een kunstgeschiedenis. Aangezien neutrale en objectieve onderzoekers niet bestaan lijkt de beste oplossing een zo divers mogelijke groep wetenschappers met andere achtergronden in te schakelen bij het schrijven van een nieuw kunstgeschiedenisverhaal.

In alle gevallen geldt voor dit onderzoek dat transparantie het belangrijkste is. Er zou een enorme inhaalslag gemaakt moeten worden in historisch onderzoek doen om het verhaal zo volledig mogelijk te vertellen. Er is vooral gebleken dat dit voor recent en hedendaags kunstonderzoek zou moeten gebeuren. Zolang dit niet gebeurt kan er een transparante houding worden aangenomen. Het onderzoek uit het verleden kan niet meer veranderd worden, maar wel kritisch worden gebruikt. Onderzoek naar het verleden kost veel tijd en mogelijk kan dan nog steeds niet alles ontdekt worden, dit zou gecommuniceerd kunnen worden. Het onderzoek naar het heden en het onderzoek van de toekomst kan leren van de fouten uit het verleden. De mondiale kunstgeschiedenis vanaf het heden heeft mogelijkheden om zich te verrijken met de multidisciplinaire kennis en om wereldwijd contact te

leggen die er is vandaag de dag zijn. Er is dus geen reden om gebieden niet bij het verhaal te betrekken, of om geen hulpwetenschappen in te schakelen.

In de inleiding is aangegeven dat het gebruik van de term 'niet-westers' niet wenselijk is in deze context. Aan het eind van dit onderzoek kan dit niet meer met overtuiging worden gesteld. Er is meerdere malen geconcludeerd dat de kunstgeschiedenis niets anders is dan een westerse uitvinding. Daarbij is het tot nu toe ook voornamelijk een westerse discipline geweest met faculteiten in het Westen. Misschien is het niet nodig om de term 'niet-westers' uit de kunstgeschiedenis te laten verdwijnen, als westerse uitvinding en kan het Westen mogelijk in sommige gevallen als norm worden beschouwd. De negatieve connotatie met de term moet echter wel verdwijnen. 'Niet-westers' kan dan aangegeven dat een bepaalde kunstvorm niet binnen de traditie gemaakt is die zoals men in de (westerse) studies gewend is, maar dat de kunstvorm wel binnen de multidisciplinaire kunstgeschiedenis hoort zoals in dit hoofdstuk isvoorgesteld. Daarnaast moet duidelijk zijn dat de wereld niet bestaat uit het Westen en het 'Niet-Westen', maar dat 'niet-westerse' kunst uit gebieden komt die bij elkaar groter en gevarieerder zijn dan het Westen. In de toekomst is het misschien helemaal niet meer relevant om kunstgeschiedenis als een westerse discipline te zien en in dat geval zou de term 'niet-westers' ook zijn relevantie verliezen.

De oplossingen uit de hoofdstukken zouden moeten kunnen leiden tot bijdragen aan een transparant en meer evenwichtig verhaal van de kunst. In het volgende wordt een kader geschetst waarin mogelijke bijdragen staan voor een nieuwe structuur voor een mondiale kunstgeschiedenis vanuit diverse wetenschappelijke disciplines.

De moderne mens ontstaat ongeveer 200.000 jaar geleden in Afrika. Vanuit Afrika migreert de mens 80.000 tot 60.000 jaar geleden via India naar Zuidoost-Azië waarna zij zich in Australië vestigen. Deze route volgen kan een goede start zijn om de verspreiding van de kunstgeschiedenis (na het ontstaan in Afrika) te volgen. Sporen van objecten die mensen op deze route achterlaten kunnen een beeld vormen van hun kunstzinnige activiteiten. De kunstproductie van deze mensen kan gevolgd worden en zal niet volledig zijn, maar biedt een manier om de in de huidige kunstgeschiedenis onderbelichte gebieden vanaf het begin in het verhaal te betrekken. Op deze manier worden alle bevolkte gebieden genoemd en is het hierna van belang dat ze niet meer uit het verhaal verdwijnen. Naarmate de tijd vordert zullen de gebieden waarbinnen in de prehistorie weinig mensen woonden onderverdeeld moeten worden over grenzen in de wereld. Landsgrenzen zijn hiervoor niet voldoende neutraal geacht, maar een plaatsing van culturen en gemeenschappen op de wereldkaart kan ook zonder landsgrenzen. Op deze manier kan het kader van de kunstgeschiedenis gevormd worden.

Het invullen van het kader van de kunstgeschiedenis kan gedaan worden met de verhalen die binnen de verschillende culturen en gemeenschappen van waarde zijn, beschreven door lokale kunsthistorici. In de inleiding is de definitie van kunst vastgesteld als iets dat gemaakt is door mensen met esthetische en/of betekenisvolle eigenschappen. De lokale kunsthistorici of *natives* kunnen deze esthetische en betekenisvolle eigenschappen contextueel bespreken. Er zit naast het kunsthistorische belang van feitelijke kennis, ook een cultuur belang aan waarbij de *native* de kans heeft zijn cultuur zo waardig mogelijk te portretteren. Het verder invullen van de kunstgeschiedenis kan daarnaast gedaan door middel van hulpwetenschappen, zoals: archeologie, geschiedenis, psychologie, neurologie, biologie, evolutieleer, letterkunde, etnografie museumgeschiedenis, wetenschapsgeschiedenis en oudheidkunde. Hiervoor kan iedere deskundige uit de betreffende wetenschap zijn bijdrage leveren aan de kunstgeschiedenis, ongeacht culturele achtergrond.

Het in kaart brengen van culturen is de grootste uitdaging van deze oplossing. Verder in het verleden is het lastig om kunst van culturen zonder literaire geschiedenis of waarbinnen de term 'kunst' niet bestaat in kaart te brengen, omdat hierover geen geschreven bronnen zijn. Naarmate de geschiedenis het heden nadert zal er meer bekend worden over kunst van over de hele wereld, ook als het indertijd niet zo genoemd werd. De kennis die hierover bestaat zal kritisch bestudeerd moeten worden om van de westerse stempel te ontdoen, voordat het binnen de structuur van deze kunstgeschiedenis past. Vanaf moderne en hedendaagse kunst kunnen deze historische obstakels worden voorkomen, bijvoorbeeld door de *natives* in te zetten. Onderzoek door buitenstaanders is echter in bepaalde mate wel nuttig is gebleken, maar net zo goed in het Westen als in het 'Niet-Westen'. In dat geval wordt de hedendaagse en toekomstige kunst en kunstbeschouwing gedocumenteerd, ongeacht waar het wordt gemaakt en waar het van waarde is. Met als voorwaarde dat de gemeenschappen in kwestie betrokken willen worden in het kunstverhaal.

De hedendaagse kennis over de wereld en communicatietechnieken maken dit makkelijker dan in het verleden en hierdoor wordt tegenwoordig al meer en breder bestudeerd en gedocumenteerd. In het onderzoek is gebleken dat er veel mensen zijn die zich inzetten om de kunstgeschiedenis globaler, veelzijdiger en breder maken. Het lijkt dus maar een kwestie van tijd voordat de algemeen aanvaardbare kunstgeschiedenis een transparantere en meer volledige vorm krijgt. In dit onderzoek zijn verschillende deskundigen genoemd die zich theoretisch op academisch niveau bezig houden met de kunstgeschiedenis. Het is echter van belang om de invloed van kunstmusea, kunstcritici en kunstverzamelaars niet te onderschatten. Deze zijn vanwege ruimte gebrek in deze thesis niet besproken, maar zijn mogelijk wel van belang in een groter onderzoek en in een poging drastische veranderingen door te voeren. Hopelijk biedt dit onderzoek toch een kleine stap in de richting van een transparant en meer evenwichtig verhaal van de kunst.

## LITERATUURLIJST

### Boeken en tijdschriften

- Araeen, Rasheed, 'Art and Postcolonial Society', in: Jonathan Harris (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Hoboken 2011, pp. 365-374.
- Araeen, Rasheed, 'Our Bauhaus others' Mudhouse', *Third Text* (3:6) 1989, pp. 3-14.
- Bell, Julian, *A Mirror of the World: New History of Art*, London 2007;
- Damme Wilfried van, 'Introducing World Art Studies' in: Kitty Zijlmans & Wilfried van Damme (ed.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, pp. 23-61.
- Damme, Wilfried van, 'Art – Paleolithic', in: Jerry Bentley (ed.), *Berkshire Encyclopedia of World History*, Great Barrington 2005, pp. 239-247.
- Dissanayake, Ellen, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York 1996.
- Dissanayake, Ellen, 'The Arts After Darwin: Does Art Have an Origin and Adaptive Function?' in: Kitty Zijlmans & Wilfried van Damme (ed.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, pp. 241-263.
- Elkins, James, 'Naifs, Faux-naifs, Faux-faux naifs, Would-be Faux-naifs: There is No Such Thing as Outsider Art', in: John Thompson (ed.), *Inner Worlds Outside*, Dublin 2006, pp. 71-79.
- Falkenhausen, Lothar von, 'Antiquarianism in East Asia: A Preliminary Overview', in: Alain Schnapp (ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives*, Los Angeles 2014, pp. 35-66.
- Fernie, Eric, *Art history and its methods: a critical anthology*, London 1999 (1995).
- Gardner, Anthony, 'Which Histories Matter?', *Third Text* (23:5) 2009, pp. 605-615.
- Gombrich, E.H., *The Story of Art*, Englewood Cliffs 1995<sup>16</sup> (1950).
- Gunsch, Kathryn, 'Art and/or Ethnographica? The Reception of Benin Works from 1897-1935.', *African Arts* (46:4) 2013, pp. 22-31.
- Honour, Hugh en Fleming, John, *A World History of Art*, London 2009<sup>7</sup> (1984).
- Kleiner, Fred S., *Gardner's Art Through the Ages. A Global History*, Boston 2012<sup>13</sup> (2005).
- Lazzari, Margaret (ed.) *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Boston, 2011<sup>4</sup> (2005).
- Lewis-Williams, David J., *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, London 2004.
- MacGregor, Neill, *A History of the World in 100 Objects*, London 2012 (2010).

Murray, Tim, 'Antiquarianism of and in preliterate societies. Colonial and post-colonial contexts', in: Alain Schnapp (ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives*, Los Angeles 2014, pp. 11-34.

Oguibe, Olu, 'In the "Heart of Darkness"', *Third Text* (7:23) 1993, pp. 3-8.

Onians, John (ed), *The Art Atlas*, New York 2008 (2004).

Onians, John, 'Neuroarthistory: Making More Sense of Art' in: Kitty Zijlmans & Wilfried van Damme (ed.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, pp. 265-286.

Onians, John (ed.), *The Art Atlas*, London 2008.

Schnapp, Alain, 'Introduction. The roots of antiquarianism', in: Alain Schnapp (ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives*, Los Angeles 2014, pp. 1-10.

Saïd, Edward W., *Orientalism*, London 2003 (1978).

Spivey, Nigel, *How Art Made the World*, London 2005.

Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostril*, Florence 1550.

## Websites

Damme, Wilfried van, 'Global Curiosity. Intercultural Collecting and Art Studies Worldwide', essay van: website *Lakenhal*, <<http://www.lakenhal.nl/en/story/essay-wilfried-van-damme>> (27 januari 2016).

Editors of Encyclopædia Britannica, the, 'Paleolithic Period', artikel van: website *Encyclopædia Britannica*, <<http://www.britannica.com/event/Paleolithic-Period>> (11 maart 2016).

Perkins, Sid, 'An early start for some of Europe's oldest cave art', artikel van: website *Science*, <<https://www.sciencemag.org/news/2016/04/early-start-some-europe-s-oldest-cave-art>> (15 april 2016).

Zijlmans, Jori, 'Sample Chart of the Entire World', essay van: website *Lakenhal*, <<http://www.lakenhal.nl/en/story/essay-jori-zijlmans>> (27 januari 2016).

## Overig

Damme, Wilfried van, 'Cultural Encounters: Western Scholarship and Fang Statuary From Equatorial Africa', inaugurele lezing: "Ethno-Aesthetics: Tropical Art in an Intercultural and Interdisciplinary Perspective", 2011.



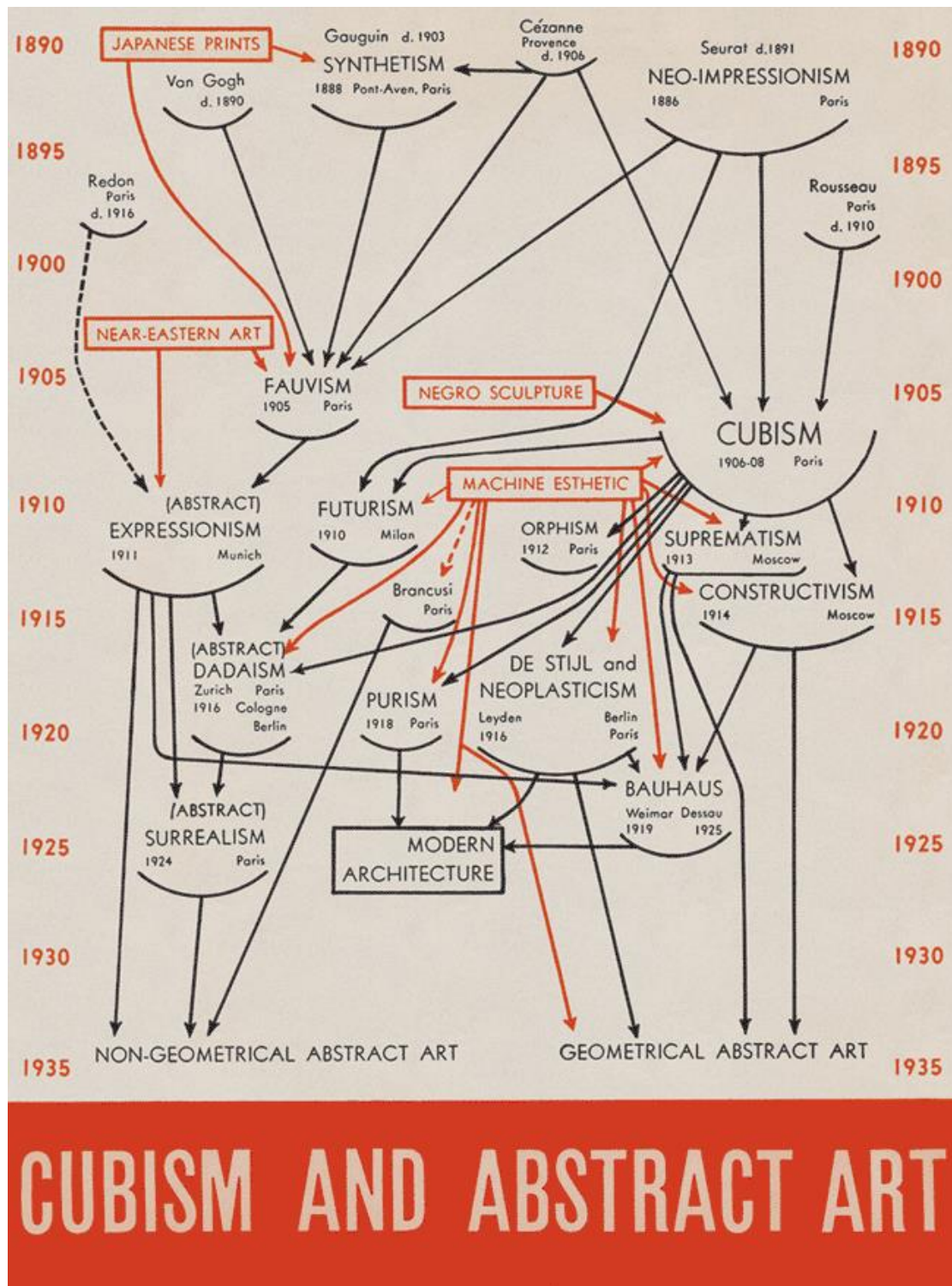
## AFBEELDINGEN



Afb. 1. Anoniem, *Gegoten brons figuur in de vorm van het hoofd van een koning met uitgebreide nek en hand ornamenten van koraal*, 19<sup>de</sup> eeuw, brons, 53x33,5x35 cm., British Museum, Londen. Foto: British Museum, [www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00036/AN00036591\\_001\\_l.jpg](http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00036/AN00036591_001_l.jpg).



Afb. 2. Anoniem, *Reliëf plaat gemaakt van messing, gegoten met de verloren was techniek. Rechthoekige vorm met zijflenzen (ontbreekt grotendeels). Gaten voor bevestiging aan de boven- en onderkant rechts. Achtergrond oppervlak is versierd met gestileerde vierpasbogen (blad rivier) patronen en meanderen*, 16<sup>de</sup>-17<sup>de</sup> eeuw, messing, 51x38x11 cm., British Museum, Londen. Foto: British Museum, [www.britishmuseum.org/images/Benin-plaque.jpg](http://www.britishmuseum.org/images/Benin-plaque.jpg).



Afb. 3. Alfred H. Barr, *The Development of Modern Art*, 1936. Foto: Edward Tufte, <http://www.edwardtufte.com/bboard/images/0000yO-774.gif>.

