

Over de grens

De zoektocht naar een mondiale canon

Masterscriptie

Moderne en Hedendaagse kunst

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Student: Reyer de Vos 3214125

Scriptiebegeleider: Dr. Linda Boersma

Tweede lezer: Dr. Hestia Bavelaar

Abstract

In deze masterscriptie wordt onderzocht welke mogelijkheden er bestaan op theoretisch en praktisch vlak om de canon van de moderne en hedendaagse kunst meer mondiaal van opzet te maken. Daarvoor wordt allereerst de rol en functie van de canon binnen de kunsthistorische discipline onderzocht. De canon is een belangrijk instrument voor de kunstgeschiedenis, omdat het de constructie van een kunsthistorische narratief mogelijk maakt. Exemplarische kunstenaars en kunstwerken dragen bij aan de versterking van deze narratief. De totstandkoming van een canon is een langdurig proces waarin kunstwerken en kunstenaars worden opgenomen en afgestoten. Hiervoor is een grote mate van consensus binnen het vakgebied vereist, die over langere tijd bereikt moet worden. De canon en de narratief zijn in beweging, maar de precieze werking van dit proces is ondoorzichtig. Chauvinisme, stereotypering, vooroordelen en professionele, institutionele en persoonlijke belangen spelen een belangrijke rol in de vorming van een canon. Op theoretisch vlak is het mogelijk om dergelijke belangen uit te schakelen door de definitie van kunst te wijzigen, het object-domein van het kunstwerk af te bakenen en de relatie tussen het kunstwerk, de kunstenaar en de toeschouwer te herinterpreteren. Op basis van originaliteit, individualiteit en invloed van de kunstenaar is het daardoor in theorie mogelijk om een mondiale canon te vormen. Tegelijkertijd leidt deze benadering tot enkele nieuwe problemen die de toepasbaarheid in twijfel trekken. Voor een meer praktische oplossing wordt er gekeken naar kunsthistorische handboeken en overzichtswerken, omdat de canon hier het meest concreet vorm krijgt. Veel traditionele handboeken zijn echter conservatief van aard. Door een groei in omvang zijn steeds meer kunstenaars uit de periferie van de canon opgenomen, maar dit heeft geen afbreuk gedaan aan de grote aandacht voor canonicke kunstenaars. Bovendien blijkt dat in een groot aantal handboeken stevast dezelfde namen voorbij komen. Dit is het resultaat van een wisselwerking tussen het kunstpubliek, kunstinstellingen en de academische interesse voor specifieke kunstenaars. Het psychologische verschijnsel 'mere exposure' beïnvloedt deze wisselwerking, en draagt bij aan de permanente inbedding van canonicke kunstenaars. Verder blijkt dat West-Europa en Noord-Amerika de primaire producenten en consumenten zijn van kunsthistorische publicaties. Niet-westerse kunsthistorische departementen zijn bovendien vaak variaties op het westerse basismodel. Als laatste worden kunsthistorische handboeken onderzocht die een thematische benadering hebben. Deze boeken zijn erop gericht om kunst op mondiaal niveau te kunnen bespreken aan de hand van thematische overeenkomsten. Deze kunnen gevonden worden in leefomstandigheden, maatschappelijke ontwikkelingen of in de kunstwerken zelf. De traditionele chronologische narratief blijft veelal in stand, maar blijkt in een enkel geval niet langer noodzakelijk om een coherente geschiedenis over te dragen. De westerse canon is in deze handboeken van ondergeschikt belang. Het is de verwachting dat de verdere verspreiding en ontwikkeling van kunsthistorische handboeken met een thematische benadering uiteindelijk leidt tot een nieuwe canon van westerse en niet-westerse kunstenaars en kunstwerken.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
1.0 Kunstgeschiedenis en de canon: noodzakelijk of achterhaald?	6
1.1 Rembrandt en het ontstaan van een canon	6
1.2 De canon binnen het kunsthistorische systeem	7
1.3 Vooroordelen en stereotypering	9
1.4 Het nationale paradigma	12
1.5 Conclusie	13
2.0 De mondiale canon: een theoretische mogelijkheid	14
2.1 Bewuste en onbewuste buitensluiting	14
2.2 Formalisme	16
2.3 Kunst en het mentale beeld	17
2.4 Crowther en de canon	18
2.5 Toepasbaarheid	20
2.6 Conclusie	21
3.0 De canon in handboeken: een spel van vraag en aanbod	23
3.1 Paradigma's en de canon	23
3.2 Robert Jensen en de canon van de negentiende eeuw	24
3.3 Een onderzoek naar de canon van de twintigste eeuw	27
3.4 Mere Exposure	36
3.5 De verspreiding van de westerse kunstgeschiedenis over de wereld	41
3.6 Conclusie	44
4.0 Onconventionele handboeken: een nieuwe manier van presenteren	47
4.1 The Atlas of World Art	48
4.2 Mirror of the World	49
4.3 Exploring Art	50
4.4 Conclusie	51
Conclusie	52
Literatuurlijst	54

Inleiding

‘De canon is kennelijk iets wat moet worden bestreden’.¹ Met deze conclusie besluit Maarten Doorman de inleiding van een betoog over dogmatiek in het canon-debat.² De hoogleraar signaleert een ontwikkeling waarin het belang van canons steeds meer openlijk wordt betwist: ‘Werken die tot de canon behoren worden ontmaskerd en terzijde geschoven, het idee van de canon zelf is in de communis opinio schadelijk geworden. (...) Afkeuring van de canon behoort tot de hedendaagse ideologie in en buiten de academie.’³

Doorman is van mening dat de recente debatten over culturele hegemonie en multiculturele pluriformiteit worden gekenmerkt door een gebrek aan historische context. De oorspronkelijke ideologie van de canon, het classificeren, benoemen en behouden van culturele hoogtepunten en mijlpalen, wordt in de hedendaagse postmoderne tijd steeds meer gewantrouwd en afgewezen. Dit heeft volgens de auteur geleid tot een ‘standpuntloosheid en onzekerheid’ die de totstandkoming van dogmatische ideeën over de canon in de hand heeft gewerkt. Doorman kaart vier belangrijke dogma’s aan en tracht deze te weerleggen. Hij positioneert zich daarmee nadrukkelijk als een gematigd voorstander van canonvorming.⁴

Een centraal punt dat Doorman behandelt is de opvatting dat de canon conservatief is. Wanneer de canon uit onbetwistbare meesterwerken bestaat, zo is het idee, wordt een vernieuwende cultuur tegengewerkt en onmogelijk gemaakt. Doorman noemt deze verwijten gechargeerd: ‘De canon is per definitie conservatief, omdat bewaard wordt wat waardevol heet te zijn’.⁵ Dit conservatieve aspect belemmert vernieuwing niet maar maakt deze volgens de auteur juist tot een ‘springplank voor vernieuwing’. De canon definieert een geschiedenis die bewegingen en vernieuwingen uit het verleden inzichtelijk maakt voor nieuwe partijen. Doorman beschrijft hoe de prerafaëlieten teruggrepen op (gecanoniseerde) werken uit de late Middeleeuwen en de vroege Renaissance, en hoe de dichters van de Beweging van Vijftig hun inspiratie vonden bij de Franse surrealistten.⁶ Het belang van de ‘springplank-canon’ in het inspireren van kunstenaars overschaduwde de conservatieve tendens van het systeem. Daarbij, zo stelt Doorman, is de canon wel degelijk onderhevig aan

¹ Maarten Doorman, *Kiekertak en Klotterboeke. Gedachten over de canon*, Amsterdam 2004, p. 8.

² De tekst *Kiekertak en Klotterboeke* is een uitwerking van de rede die Doorman op 19 november 2004 uitsprak bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar Journalistieke Kritiek van Kunst en Cultuur aan de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam.

³ Doorman 2004, p. 8.

⁴ Maarten Doorman, ‘Springplank voor Vernieuwing’, *NRC Handelsblad* 17 mei 2002.

⁵ Doorman 2004, p. 11.

⁶ Idem, p.12.

verandering. In tegenstelling tot de ‘communis opinio’ van de statische canon met zijn eeuwige kunstwerken worden er constant nieuwe namen en werken toegevoegd en vallen andere af: ‘Natuurlijk zijn er hoogtepunten die al lang als zodanig worden opgevat (...), toch weet iedereen dat de canon in vijftig jaar grondig is veranderd, en dat het in het westen al eeuwen zo gaat.’⁷ Met het principe van de canon is niets mis, zo concludeert Doorman aan het einde van zijn betoog. Sterker nog, de canon moet een betere plek krijgen als leidraad in het onderwijs. Het debat zou enkel over de inhoud van de canon moeten gaan. Met het bespreken van die inhoud, zoals kunstenaars, literatuur, kunstwerken en muziek, zullen de normen en waarden van de eigen cultuur vanzelf ter sprake komen.⁸ Dit pleidooi gaat echter voorbij aan een paar belangrijke aspecten. Wanneer in de canon bewaard moet worden wat waardevol is, wie is dan degene die dit bepaalt? Doorman stelt dat de canon van vijftig jaar geleden een wezenlijk andere canon is dan die van het heden. Betekent dit dat de oude inhoud van de canon dan niet langer waardevol genoeg wordt geacht om bewaard en herinnerd te blijven? Dergelijke kritische vragen over de canon als systeem komen in het betoog van Maarten Doorman niet ter sprake. Het zou volgens hem immers niet om de canon an sich moeten gaan, maar over de culturele uitingen die erin vertegenwoordigd worden. Doorman maakt de canon zo tot een statisch gegeven; iets wat nu eenmaal in deze vorm bestaat en dat we hoogstens kunnen bijwerken. Het pleidooi om een debat te voeren over de inhoud van de canon is echter een open deur. Dit debat wordt al gevoerd sinds de canon als referentiekader gebruikt wordt, nog voordat de kunstgeschiedenis bestond als academische discipline. Voor de canon als systeem ontstond pas veel recenter aandacht. In de laatste dertig jaar is het in kunsthistorische kringen een heet hangijzer geworden. Immers, wat moeten we doen met de canon? Het woord ‘canon’ is afgeleid van het Griekse ‘Kanoon’, dat zowel staat voor een norm of standaard als voor het handvat waarmee Griekse strijders in de Klassieke Oudheid hun schilden vasthielden. In beide gevallen staat de term voor bescherming. Een middeleeuws voorbeeld van de bescherming van kennis en waarden, de primaire betekenis die een canon vandaag de dag heeft, is de invulling van de Artes Liberales (vrije kunsten). Disciplines als grammatica, retorica en sterrenkunde werden dermate belangrijk geacht dat de overdracht ervan veiliggesteld moest worden. Dit kan gezien worden als een van de eerste westerse pogingen een canon te vormen. Maar ook in de middeleeuwen was de definiëring van een canon geen onbetwist gegeven, en was er een discussie onder intellectuelen of de schilderkunst niet ook tot de Artes Liberales gerekend moest worden.⁹ Discussie over de inhoud van een canon is dus iets van alle tijden. Met het gegroeide belang van de canon binnen de

⁷ Doorman 2004 (zie noot 1), p. 11.

⁸ Idem, p.15.

⁹ Bert van Oers, ‘Wat doen we met de Canon?’ *Zone 8* (2009) nr. 2, p. 4.

kunsthistorische discipline is de discussie over de precieze invulling ervan enkel toegenomen. De canon is in de kunsthistorie een belangrijke leidraad geworden, die veelvuldig gebruikt wordt om studenten op een efficiënte manier bekend te maken met de grote namen uit de geschiedenis en om de hoogtepunten van de kunst te definiëren. Op abstracter vlak maakt de canon het mogelijk om de evolutie van de kunsten op een logische manier uiteen te zetten en inzichtelijk te maken. Zonder het fundament dat de canon biedt kan de kunsthistorische narratief niet geschreven worden, of valt deze uiteen in fragmentatie. Maar hoe belangrijk de instandhouding van een canon ook is voor de kunstgeschiedenis, het systeem komt niet zonder nadrukkelijke nadelen en problemen. Zo is de canon nog altijd een eenzijdig gevormde constructie, in beginsel dankzij het perspectief dat erdoor uitgedragen wordt. Een perspectief dat, zoals in hoofdstuk 1 verder onderzocht zal worden, nog altijd stevig georiënteerd is op de westerse (kunst)beleving. Bert van Oers, Bijzonder Hoogleraar Cultuurhistorische Onderwijspedagogiek aan de Vrije Universiteit Amsterdam, heeft Maarten Doorman op dit vlak bekritiseerd maar schrijft dat ook andere sprekers in de discussie over de canon met name hun eigen voorkeuren etaleren: ‘Doorman komt in zijn voorstellen steevast uit op literatuur, cultuur, humaniora. Hij koketteert met Kiekertak en Klotterboeke, omdat hij Bint van Borderwijk goed kent en het eigenlijk te gek vindt dat zoveel Nederlanders (met name die zich met onderwijs en opvoeding bezig houden) dit boek nauwelijks kennen. (...) Michaël Zeeman (columnist van De Volkskrant) pleit voor PC Hooft en andere 16de en 17de eeuwse schrijvers, en misschien ook wel Dante. (...) En van Aartsen heeft al laten weten dat wat hem betreft de Deltawerken, Cruijff en van Basten tot de canon behoren (van Aartsen is vast voetballiefhebber).’¹⁰

Een discussie over de inhoud van een canon onthult dan ook veel over de eigen voorkeuren en kennis van de spreker in kwestie. Daarin schuilt tevens het gevaar dat het creëren van een canon, canonvorming, met zich meebrengt. Minstens net zo belangrijk als de beoogde doelgroep is het gegeven van wie de canon eigenlijk afkomstig is. Wie dragen er aan bij, wat is hun achtergrond en in welke traditie zijn zij opgeleid? Om een canon op waarde te kunnen schatten is het belangrijk deze achtergrond te onderzoeken. Een canon die ontstaan is in Amerika heeft bijvoorbeeld hele andere uitgangspunten dan een Oost-Europese canon. Belangrijke kunstenaars uit andere werelddelen kunnen bewust of onbewust vergeten worden door chauvinisme, persoonlijke voorkeuren of een gebrek aan internationaal perspectief. Zo kunnen vooroordelen ontstaan over de kwaliteit van kunstenaars en kunstwerken in andere delen van de wereld, die hun weerklank vinden in canons en kunstboeken. Enkel het bespreken van de inhoud van een canon is niet voldoende dergelijke aspecten correct te kunnen behandelen, daarvoor moet gekeken worden naar de achterliggende werking van het systeem.

¹⁰ Van Oers 2009 (zie noot 9), p. 6.

In het boek *Defining Art, Creating the Canon* behandelt Paul Crowther (hoogleraar filosofie aan de National University of Ireland in Galway, en gespecialiseerd in esthetica, metafysica en visuele cultuur) enkele gangbare contemporaine opvattingen van kunstbesef. Hij concludeert dat veel opvattingen over kunst etnocentrisch zijn, en met name gericht zijn op het Westen. Het westerse raamwerk van kunst en kunstenaars is daarmee een gesloten systeem van waarden en normen waarin geen plaats lijkt te zijn voor kunstenaars en kunstwerken die niet aan de westerse regels voldoen. Crowther spreekt van ‘unconscious exclusionism’.¹¹ Voor zover niet-westerse kunstenaars opgenomen zijn in een westerse canon is dit vrijwel altijd omdat hun werk binnen het westerse raamwerk valt of meestal omdat zij al geruime tijd in het Westen verblijven. De inhoud van de canon kan niet enkel bepaald worden door kritische debatten over de specifieke invulling ervan maar des te meer door debatten te voeren over achterliggende denkpatronen over wat (goede) kunst zou moeten zijn. Denkpatronen die in ons allemaal aanwezig zijn, ongeacht de daadwerkelijke mogelijkheden tot het veranderen van de canon.

In een krantenartikel stelt Maarten Doorman dat er anno 2002 veranderingen plaatsvinden in de canon die ‘nauw samenhangen met migratie, emancipatie en andere ontwikkelingen in het westen als de opkomst van nieuwe media en globalisering’.¹² Hoewel er tegen de legitimiteit van de veranderingen die Doorman opmerkt weinig in te brengen is, des te meer omdat er sinds publicatie al bijna vijftien jaar verstreken is, is het nog maar de vraag of de canon sinds Doormans publicatie in 2002 werkelijk veranderd is. Wanneer het achterliggende denkpatroon niet verandert en dezelfde groep, voornamelijk westerse kunsthistorici, grote invloed blijft uitoefenen op het canonieke systeem zullen veranderingen in de canon slechts in de marges merkbaar zijn.

In deze scriptie zal verder ingegaan worden op de systematiek van de canon, op zijn plaats binnen de westerse kunstgeschiedenis, en op de mogelijkheden tot verandering van dat systeem. Dit alles met het oog op de primaire onderzoeksvraag: ‘Is er een verandering mogelijk binnen de hedendaagse westerse kunsthistorische discipline die kan leiden tot een meer inclusieve, mondiaal georiënteerde canon van de moderne en hedendaagse kunst?’ De deelvraag bij hoofdstuk 1 is: ‘Welke rol speelt de canon binnen de kunsthistorische discipline, en wat zijn de voordelen en nadelen die met deze rol gepaard gaan?’ In dit hoofdstuk wordt verder ingegaan op enkele uitspraken van Maarten Doorman over de waarde van de canon. Met behulp van deze uitspraken

¹¹ Paul Crowther, *Defining Art, Creating the Canon. Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford/New York 2007, pp. 16-17.

¹² Doorman 2002 (zie noot 4).

zal onderzocht worden hoe een canon ontstaat en een plek heeft in de kunsthistorische discipline. Tevens zal onderzocht worden hoe persoonlijke voorkeuren en vooroordelen hun weg vinden naar de canon. Vervolgens zal in hoofdstuk 2 worden ingegaan op de theoretische mogelijkheid om de canon meer mondiaal georiënteerd te maken. Dit zal gebeuren aan de hand van een theorie van Paul Crowther. De deelvraag bij dit hoofdstuk is: 'Kan een verandering in de denkwijze die ten grondslag ligt aan de canon leiden tot een canon die zowel westerse als niet-westerse kunstenaars en kunstwerken kan incorporeren?' In hoofdstuk 3 staan kunsthistorische handboeken en overzichtswerken centraal. Dit is de plek waar de canon het meest concreet vorm krijgt. Bovendien zijn handboeken voor nieuw ingewijden de eerste aanraking met kunstgeschiedenis, en voor ervaren kunsthistorici belangrijke naslagwerken. Onderzocht zal worden hoe de canon in deze handboeken wordt uitgedragen, hoe deze zichzelf in stand kan houden en in hoeverre de westerse kunstgeschiedenis een rol speelt in de wereld. De deelvraag bij dit hoofdstuk is: 'Hoe wordt de canon in kunsthistorische literatuur uitgedragen, hoe wordt de canon in stand gehouden en hoe heeft de westerse kunstgeschiedenis (en daarmee de westerse canon) zich verspreid over de wereld?' Vervolgens zullen in hoofdstuk 4 enkele kunsthistorische handboeken onderzocht worden die de kunstgeschiedenis op een vernieuwende manier uitdragen. Onderzocht zal worden welke betekenis dit kan hebben voor de canon. De deelvraag bij dit hoofdstuk is: 'Hoe verschillen de handboeken van Margaret Lazzari en Dona Schlesier, John Onians en Julian Bell van conventionele handboeken, en hoe wordt de canon gepresenteerd?' Het onderzoek in deze scriptie is primair een literatuurstudie. De onderzoeksvragen zullen worden beantwoord op basis van een kritische reflectie op theorieën, standpunten en onderzoeken van kunsthistorici, sociologen en filosofen. De gebruikte bronnen dateren van grofweg 1960 tot 2016, met een nadruk op de laatste twintig jaar. Daarnaast is een onderzoek uitgevoerd naar de canon van de twintigste eeuw, dat is opgenomen in hoofdstuk 3. In dit onderzoek zijn in twaalf recente kunsthistorische handboeken illustraties geturfd in hoofdstukken over kunst in de twintigste eeuw. Deze onderzoeksmethode zal in hoofdstuk 3 gedetailleerd uiteengezet worden. De volledige onderzoeksresultaten zijn daarnaast bijgevoegd op een usb-stick.

1.0 Kunstgeschiedenis en de canon: noodzakelijk of achterhaald?

Bewaren wat waardevol heet te zijn, is volgens Maarten Doorman wat een canon beoogt te doen. Met behulp van een canon wordt de geschiedenis inzichtelijk gemaakt, vernieuwingen worden begrijpelijk en het waardevolle krijgt gezag.¹ Volgens deze redenering zou elk kunstwerk buiten de reikwijdte van een canon valt van mindere kwaliteit zijn, en daarom met rechtvaardiging minder aandacht krijgen. Echter, de canon is in staat zichzelf te rectificeren, stelt ook Doorman.² In dit hoofdstuk zal verder onderzocht worden wat de functie is van de canon, met het oog op de vraag ‘Welke rol speelt de canon binnen de kunsthistorische discipline, en wat zijn de voordelen en nadelen die met deze rol gepaard gaan?’

1.1 Rembrandt en het ontstaan van een canon

Een van de meest aansprekende voorbeelden is Rembrandt van Rijn (1606-1669). Vandaag de dag geldt hij als dé canonicke kunstenaar bij uitstek. Zijn talent wordt geprezen, zowel in de vakliteratuur als in de reguliere media. Als gevolg van deze enorme waardering zijn de schilderijen zodanig in prijs gestegen dat ze, zelfs voor gerenommeerde musea, nagenoeg onbetaalbaar zijn geworden. De zeldzame momenten dat een werk van Rembrandt van eigenaar wisselt worden in de media dan ook met een zekere gretigheid beschreven. Toen in 2015 twee schilderijen van Rembrandt op de markt kwamen, zag het Nederlandse parlement zich genoodzaakt fondsen beschikbaar te stellen zodat het Rijksmuseum tot aanschaf kon overgaan. De suggestie werd gewekt dat het om een zaak van nationaal belang ging; dat het aankopen van een schilderij van Rembrandt zou bijdragen aan het ‘behouden’ van de Nederlandse nationale identiteit.³ Van een kunstenaar met een status als die van Rembrandt zouden we verwachten dat zijn plek in de canon evident is. Toch is dit slechts een relatief recent gegeven. In de achttiende eeuw werd de kunstenaar gezien als een ‘slordige, nonchalante schilder’ die zich vooral richtte op ‘lage’, en daarom oninteressante, onderwerpen. Pas in de negentiende eeuw, grofweg honderdvijftig jaar na zijn dood, werd Rembrandt herontdekt als een belangrijke religieuze en spirituele kunstenaar.⁴ De canon heeft zichzelf dus gerectificeerd, door een kunstenaar te canoniseren die in eerste instantie opzij was geschoven. Het tumult rondom de aankoop van werk van Rembrandt in 2015 heeft alles te maken met deze herwaardering. Dat de werken zich in eerste instantie over de wereld konden verspreiden is

¹ Maarten Doorman, *Kiekerak en Klotterboeke. Gedachten over de canon*, Amsterdam 2004, p. 11.

² Idem, p. 12.

³ Michiel Kruijt en Raoul du Pre, ‘Parlement stemt in met bijdrage 80 miljoen voor Rembrandts’, *de Volkskrant* 29 september 2015.

⁴ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New York 1999, p. 3.

het gevolg van het geringe belang dat er in vroegere tijden aan gehecht werd om deze kunstwerken te behouden voor het land van oorsprong. In navolging van Rembrandts canonieke herwaardering proberen Nederlandse musea deze 'fout' nu ook in hun collecties te herstellen.

Dit voorbeeld impliceert dat de herontdekking van een kunstenaar zoals Rembrandt een onvermijdelijke reactie is op zijn aanvankelijke uitsluiting. Hieraan ten grondslag ligt een van de basiswaarden van de canon, hetgeen Maarten Doorman uitlegt als 'bewaren wat waardevol is', namelijk de idee dat gecanoniseerde kunstwerken of kunstenaars beschikken over universele waarde(n) en kwaliteit(en) evenals individuele wapenfeiten zoals bijvoorbeeld een uitzonderlijke stijl of toets.⁵ De geprivilegieerde status van het gecanoniseerde wordt hierdoor gerechtvaardigd. Een canon ontstaat echter niet vanzelf. De invulling die aan bovengenoemde begrippen wordt gegeven varieert per tijdperiode, per land en regio, per instituut, of zelfs per persoon. De kwaliteiten van een willekeurig kunstwerk zullen niet door iedere belanghebbende worden beaamt. Veel meer dan het herkennen van het 'genie' van de kunstenaar of de uitzonderlijke kwaliteit van zijn/haar werken is canonvorming, het proces waarin kunstenaars of kunstwerken in de canon worden opgenomen of afgestoten, een voortdurende ontwikkeling waarbij een grote mate van consensus die over langere tijd bereikt moet worden.⁶ Hoe deze consensus precies tot stand komt is doorgaans ondoorzichtig en doordrenkt van professionele, institutionele en persoonlijke belangen.⁷

1.2 De canon binnen het kunsthistorische systeem

Kunstgeschiedenis is als discipline onderdeel van een breder netwerk van gerelateerde instituties en professies, waaronder kunstkritiek, de kunstpraktijk, esthetica, filosofie, connaisseurschap, museologie, toerisme, mode, erfgoed en de kunstmarkt. De algemene functie van de onderlinge disciplines is altijd geweest om een historisch verleden te construeren dat systematisch bestudeerd kan worden in het heden.⁸ Hierbij is er altijd veel aandacht uitgegaan naar de aanname dat een kunstwerk het product is van de tijd waarin het is ontstaan. Zodoende kunnen alle kunstobjecten gezien worden als een historisch document. Daarbij wordt aangenomen dat het kunstwerk significante of verrijkende informatie bevat over de ontstaansperiode. Ook wordt het kunstwerk gezien als een reflectie van een historisch milieu, bijvoorbeeld op sociaal-economisch, cultureel,

⁵ Pollock 1999 (zie noot 4), p. 4.

⁶ Linda Boersma en Mieke Rijnders, 'Canonvorming van moderne kunst. Inleiding', *Jong Holland* 18 (2002) nr. 2, p. 8.

⁷ Caroline Roodenburg-Schadd, 'Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Sandberg en Jaffé in het Stedelijk Museum, 1945-1963', *Jong Holland* 18 (2002) nr. 2, p. 12.

⁸ Donald Preziosi, 'Art History: Making the Visible Legible', in: Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford/New York 1998, p. 13.

politiek of religieus gebied. De kunsthistorische discipline stelde zich ten doel om deze vervlogen realiteiten te reconstrueren, en zo het kunstwerk leesbaar en inzichtelijk te maken, zowel voor in het heden als in de toekomst.⁹ Een consensus over de doeltreffendheid van de diverse methoden om tot deze inzichtelijkheid te komen is er echter nooit geweest. Met name over de kwantiteit en de kwaliteit van historische informatie die gebruikt kan worden om tot een interpretatie te komen is weinig overeenstemming. Niet alleen zijn opvattingen over kwalitatieve onderbouwing door de jaren heen significant veranderd, ook is er onenigheid over de mate waarin een kunstwerk daadwerkelijk gezien kan worden als symptomatisch of indicatief voor een specifieke historische periode.¹⁰ Een gangbare kunsthistorische theorie over het kunstobject, die tevens terug te vinden is in de esthetische filosofie, is het idee dat het kunstwerk een communicatiemiddel is; een uitdrukkende manier voor informatieoverdracht, zoals denkbeelden, waarden of politieke ideeën. Om deze informatie te kunnen duiden is het noodzakelijk om het kunstwerk in te kaderen, zodat de specifieke relatie van het object met zijn historische tijd en omgeving op een causale manier verklaard kan worden. Het kunstwerk moet ‘vastgezet’ worden in een veld van individuele objecten om chronologische of geografische verbanden en invloeden te kunnen verklaren.¹¹ Door deze werkwijze ontstaat een narratief van de geschiedenis van de kunst, die aan de hand van individuele kunstwerken en kunstenaars wordt verteld. Binnen deze narratieve logica wordt aan kunstenaars en kunstwerken die bijdragen aan dit verhaal, of exemplarisch zijn voor beschreven ontwikkelingen, een hogere waarde toegekend. Kunstenaars zonder, op dat moment, aantoonbare significantie passen veelal niet in het bestaande verhaal en vallen daardoor buiten de geschiedenis.¹² De herontdekking van een kunstenaar betekent in de praktijk vaak dat er een manier is gevonden om hem/haar in te passen in de contemporaine narratief. Zo werd Frans Hals (1583-1666) lange tijd geduid als een onbelangrijke genreschilder tot hij door Édouard Manet (1832-1883) en zijn generatiegenoten werd herontdekt als inspiratiebron, in hun zoektocht naar nieuwe technieken om het ‘leven’ te schilderen.¹³

De vorming van canons is dus inherent aan de constructie van de kunsthistorische narratief. Om in eerste instantie tot een coherent verhaal te komen moeten er bewuste keuzes gemaakt worden voor

⁹ Preziosi 1998 (zie noot 8), p. 13.

¹⁰ Idem, p. 14.

¹¹ Idem, p. 16.

¹² Anna Brzyski, ‘Introductions: Canons and Art History’, in: Anna Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham/London 2007, p. 18.

¹³ Pollock 1999 (zie noot 4), p. 3.

specifieke kunstenaars of kunstwerken die het beste in de narratief passen. Een canon kan gezien worden als een verkorte versie van de narratief: de geschiedenis van de kunst in korte fragmenten.

1.3 Vooroordelen en stereotypering

Het dominante verhaal van de kunstgeschiedenis is altijd gericht geweest op Europese of Westerse kunst. In zekere zin is de huidige kunsthistorische praktijk een Europese uitvinding.¹⁴ De artistieke verschillen tussen kunstenaars werden op diverse manieren verklaard, bijvoorbeeld door te wijzen op hun afkomst en ras. De kunsthistoricus Alois Riegl (1858-1905) heeft belangrijke bijdragen geleverd aan de verspreiding van dergelijke opvattingen in de kunstgeschiedenis. Volgens Riegl waren nationale contrasten en historische ontwikkelingen terug te voeren op de raciale verschillen van de diverse Europese ‘volkeren’, een gangbare aanname in zijn tijd. In een manuscript van zijn werk *Historische Grammatik der bildenden Künste* uit 1897/1898, dat postuum werd uitgebracht, belicht Riegl deze aspecten.¹⁵ Zo benoemt hij regelmatig de ‘germanische Völker’. Hij doelt hiermee onder andere op Duitsers, Fransen en Nederlanders (die hij beschouwt als ‘Völkern der germanischer Rasse’). De oorzaak voor verschillen tussen Duitse en Franse kunst in de twaalfde eeuw vindt Riegl onder andere in ras en bloedsamenstelling.¹⁶ Zelfs wanneer de kunsthistoricus latere perioden behandelt, zoals de barok, blijft hij refereren aan ‘germanen’. Het gegeven van een uitgesproken volksaard of mogelijke raciale verschillen zijn dan echter al in toenemende mate triviaal geworden door de vermenging van bevolkingen.¹⁷ Soortgelijke vooroordelen en stereotyperingen zijn te vinden door de gehele kunstgeschiedenis. Zo schrijft Giorgio Vasari (1511-1574) in zijn *vita* over Jacopo Pontormo (1494-1557) ontdaan over Pontormos gebruik van Duitse gravures. De Noord-Europeanen, zo vindt Vasari, moeten naar Italië komen om Italiaanse kunst te bestuderen, en niet andersom.¹⁸ Kunsthistoricus Thomas DaCosta Kaufmann (1948) herinnert hoe hij als student (rond 1980) geïnteresseerd raakte in Oostenrijkse en Duitse kunst. Een vooraanstaande hoogleraar van zijn faculteit noemde kunst uit deze regio’s afkeurend ‘schnitzel’ en ‘kraut’. Later, als leraar, werd Kaufmann door zijn departementshoofd stellig afgeraden onderzoek te doen naar kunst uit deze

¹⁴ Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago/London 2003, pp. 126-129.

¹⁵ Karl Maria Swoboda en Otto Pächt (red.), *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz/Cologne 1966, pp. 45-60.

¹⁶ Idem, p. 50.

¹⁷ Thomas DaCosta Kaufmann, ‘National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgments in the Historiography of Art’, in: Michael Ann Holly en Keith Moxey (red.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, New Haven/London 2002, p. 74.

¹⁸ Idem, p. 73.

regio, omdat er in Centraal Europa geen ‘belangrijke’ kunst gemaakt zou worden.¹⁹ Uit deze voorbeelden blijkt hoe een verschil in smaak kan leiden tot de koppeling van vooroordelen en nationale stereotypering aan esthetische en (kunst)historische beoordelingen. Het waardeoordeel raakt gebaseerd op opvattingen die met bestaande ervaringen niets van doen hebben. Veelal zijn het producten van een langere traditie, in stand gehouden door voortdurende (academische) interesse en foutieve herbevestiging.²⁰ Zoals de filosoof David Hume (1711-1776) schreef in 1757: ‘We are apt to call barbarous whatever departs widely from our own taste and apprehension, but soon find the epithet of reproach retorted on us.’²¹

Vooroordelen en stereotypering leiden in de praktijk tot het ontstaan en behoud van een regionale kunstgeschiedenis, waarbij afwijkende of internationale kunst naar de marge is verdreven. De Tsjechische kunsttheoreticus Ladislav Kesner (1961) was tussen 1986 en 1999 hoofd van het departement Aziatische kunst van de Nationale Galerie Praag, en zegt in die periode geconfronteerd te zijn met ‘art history’s deeply entrenched antiglobal shape.’²² Kesner beschrijft hoe gering het belang was dat in Tsjechië aan niet-westerse kunst werd gehecht, ten tijde van zijn werk voor de Nationale Galerie. Zo was er tientallen jaren lang geen tentoonstellingsruimte voor het departement beschikbaar. Toen er uiteindelijk ruimte beschikbaar kwam was dat ver buiten het toeristische gebied, aan de rand van Praag. Het zaaloppervlak bedroeg slechts drie procent van de ruimte die voor westerse kunst gereserveerd was.²³ Een artikel van Kesner over Chinese kunst werd door het grootste kunsthistorische tijdschrift *Umění* geweigerd, volgens de auteur op basis van het onderwerp. Aan de universiteiten werden colleges over mondiale (internationale) kunst slechts sporadisch toegevoegd aan het curriculum. In een korte samenvatting van zijn persoonlijke ervaringen schrijft Kesner: ‘A near-total ignorance of world art is proudly displayed by members of the art historical community as a badge of their professional status.’²⁴

¹⁹ Kaufmann 2002 (zie noot 17), p. 71.

²⁰ Jan Berting en Christiane Villain-Gandossi, ‘National Stereotypes - An Introduction. The Role and Significance of National Stereotypes in International Relations: An Interdisciplinary Approach’, in: Teresa Wales (red), *Stereotypes and Nations*, Krakau 1995, pp. 11-27.

²¹ David Hume, ‘Of the Standard of Taste’, in: Steven M. Cahn en Aaron Meskin (red), *Aesthetics. A Comprehensive Anthology*, Malden/Oxford/Victoria 2008, p. 103.

²² Ladislav Kesner, ‘Is a Truly Global Art History Possible?’, in: James Elkins (red), *Is Art History Global?*, New York/London 2007, p. 82.

²³ Idem, p. 83.

²⁴ Idem, p. 82.

De kunsthistorische discipline in Tsjechië is daarmee (in ieder geval in de periode die Ladislav Kesner beschrijft) allesbehalve mondiaal in zijn reikwijdte, doel of waardeoordeel. De oorzaak van dit probleem zit volgens Kesner in het contrast tussen twee aspecten van de kunsthistorische discipline, namelijk het gedeelte dat een internationaal publiek kan aanspreken en het deel dat zich richt op lokale context en een bijbehorend lokaal publiek. De grens tussen deze twee ‘gebieden’ is grotendeels door taal ontstaan. De voertaal van de internationale discipline is het Engels, terwijl de lokale kunstgeschiedenis vooral in de regionale taal wordt bedreven. De keuze voor een bepaalde taal vertelt veel over de beoogde doelgroep. Wie in de eigen, regionale taal schrijft erkent impliciet dat een tentoonstelling of publicatie bestemd is voor een lokaal publiek, en accepteert dat deze voorbij zal gaan aan een mogelijk internationaal publiek.²⁵ Daarnaast is er volgens Kesner op internationaal niveau dermate veel concurrentie dat een publicatie voor een kleiner publiek soms meer kans op succes biedt. Het gekozen onderwerp kan bijvoorbeeld alleen regionaal interessant gevonden worden. Ook is er het pragmatische obstakel dat niet iedereen de Engelse taal voldoende machtig is om deze in publicaties te gebruiken.²⁶

Ladislav Kesner verklaart het relatieve succes van regionale kunstgeschiedenis door, net als Thomas DaCosta Kaufmann, te wijzen op bestaande vooroordelen en mythen. Volgens Kesner heerst nog altijd de opvatting dat lokale kunst over ‘speciale kwaliteiten’ bezit, die enkel door ingewijden geduid kan worden. Zo worden aan Slavische kunst van oudsher onderscheidende kwaliteiten toegeschreven, zoals ‘lyrisch’ en ‘rustiek’. Voor het doorgronden van deze kunstwerken zou een ‘introspectief begrip’, een beleving van het kunstwerk van binnen uit, vereist zijn. In tegenstelling tot analytische onderzoeksmethoden kan deze benadering niet geleerd worden. Enkel van de ingewijde, door afkomst of jarenlange specialistische studie, wordt aangenomen dat hij over voldoende kennis beschikt om het kunstwerk op de juiste waarde te kunnen schatten. Op deze manier blijft de mythe van het ‘speciale’ kunstwerk intact, en blijft de duiding van deze kunstvormen voorbehouden aan een select publiek.²⁷

²⁵ Kesner 2007 (zie noot 22), p. 84.

²⁶ Idem, p. 85.

²⁷ Idem, p. 105.

1.4 Het nationale paradigma

Het heeft lang geduurd voordat de kunsthistorische discipline het nationale paradigma achter zich kon laten, schrijft kunsthistoricus Michael Zimmermann (1958).²⁸ Sinds het ontstaan van de moderne kunstgeschiedenis is er stevast gedacht in nationaal karakter en werden specifieke eigenschappen toegekend aan landen en bevolkingsgroepen. In een tijd van dekolonisatie en nationalisme (veel hedendaagse landen, waaronder Nederland, vonden hun huidige vorm in de negentiende eeuw) was men sterk gericht op de eigen identiteit. Het bleek daarbij moeilijk om Oriëntaalse of Afrikaanse kunst op gelijkwaardige gronden te accepteren. Het begrip ‘kunst’ is een westers begrip dat gebaseerd is op de culturele uitingen van Europa en Noord-Amerika.

Geconfronteerd met kunst uit andere delen van de wereld leek de definitie niet toepasselijk. De culturele uitingen van bijvoorbeeld Afrikaanse landen, die in sommige gevallen pas recent het koloniale juk hadden afgeworpen, werden zo vaak bestempeld als rituele objecten. Toch was er wel degelijk interesse in deze kunstvormen. Zo bestudeerde Aby Warburg (1866-1929) in 1895 de Hopi, een inheems Amerikaans volk in Arizona. Echter, veelzeggend over zijn onderzoeken is dat hij de cultuur van de Hopi herleidde naar renaissancistische geloofssystemen en visuele tradities, en ze daardoor enkel op een eurocentrische manier kon beschouwen. Dit is geen opzichzelfstaande toevalligheid. Het theoretische raamwerk van de kunstgeschiedenis is opgebouwd rondom Westerse kunst. Warburg kon de Hopi enkel waarderen door hun gebruiken en kunstwerken te plaatsen in de voor hem bekende traditie. Zonder dit ‘framework’ zou het voor hem vrijwel onmogelijk zijn geweest om iets waardevols te herkennen, schrijft Ladislav Kesner: “Only an extremely limited and narrow range of things relevant for contemporary viewers (as opposed to original audiences) of any work of art could be articulated from outside the scope of modern Western art history and cultural consciousness.”²⁹

Het nationale paradigma verdween volgens Michael Zimmermann naar de achtergrond toen artistieke ontwikkeling werd geduid als een innerlijke noodzakelijkheid, in tegenstelling tot uiterlijke kenmerken als nationaliteit. Stijl of ‘Kunstwollen’, onder andere beschreven door Heinrich Wölfflin (1864-1945), werd een bepalend aspect om kunstwerken te bestuderen.³⁰ Ladislav Kesner toont echter aan dat sommige vooroordelen weerbarstig blijken. Stijl wordt in het voorbeeld van Kesner gekoppeld aan afkomst, en dit gegeven lijkt vooringenomenheid een tweede leven te hebben gegeven. Het idee van collectief publiek erfgoed, als een tastbaar bewijs van de eigen cultuur, leeft

²⁸ Michael F. Zimmermann, ‘Introduction’, in: Michael F. Zimmermann (red), *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, New Haven/London 2003, p. v.

²⁹ Kesner 2007 (zie noot 22), p. 87.

³⁰ Zimmermann 2003, p. viii.

nog steeds sterk. Zie alleen al het voorbeeld van de aankoop van een kunstwerk van Rembrandt aan het begin van dit hoofdstuk. De verklaring hiervoor is volgens Michael Zimmermann eenvoudig. Kunst legt zichzelf op als een verantwoordelijkheid: het dient beschermd, getoond en verklaard te worden. Voor kunsthistorici, het kunstpubliek en sponsors zijn die taken veel tastbaarder dan wat kunst überhaupt kan zijn, en wat het kan doen.³¹

1.5 Conclusie

Canon-vorming is een langdurig proces waarin kunstenaars of kunstwerken worden opgenomen en afgestoten, gebaseerd op een consensus die over langere tijd binnen het vakgebied moet worden bereikt. Het is inherent aan de constructie van een kunsthistorische narratief, een verhaal over de geschiedenis van de kunst dat verteld wordt met behulp van exemplarische kunstenaars en kunstwerken. Voorbeelden die bijdragen aan de versteviging van de narratief krijgen over het algemeen een hogere waarde toegekend, dat is belangrijk voor canonisering. Kunstenaars zonder aantoonbare significantie lopen meer kans om buiten de geschreven geschiedenis te belanden. De kunsthistorische narratief verandert echter met de tijd, samen met het kwaliteitsoordeel. Waar tijdgenoten van Rembrandt weinig significanten ontdekten in zijn kunstwerken, bleek de schilder eeuwen later juist zeer significant. De kunsthistorische narratief was veranderd, en Rembrandt werd een significant voorbeeld in het verhaal. Hoe deze ontwikkeling tot stand komt is, evenals de consensus die ervoor bereikt moet worden, ondoorzichtig. Professionele, institutionele en persoonlijke belangen spelen een belangrijke rol. Daarnaast spelen chauvinisme, stereotypering en vooroordelen nog altijd mee.

³¹ Zimmermann 2003 (zie noot 28), p. viii.

2.0 De mondiale canon: een theoretische mogelijkheid

Aan de basis van de kunsthistorische discipline staan ideeën en theorieën over wat kunst daadwerkelijk is, wat het zou moeten zijn, en wat het niet is of niet kan zijn. Deze opvattingen zijn van oudsher gericht op westerse kunstvormen, en hebben bijgedragen aan het eurocentrisme van de kunsthistorische discipline en de canon. Volgens Paul Crowther (1953) sluiten deze opvattingen niet-westerse kunst buiten, zowel bewust als onbewust. Volgens hem is daarom een verandering in denkwijze noodzakelijk. In dit hoofdstuk worden de mogelijkheden tot een dergelijke verandering verder onderzocht aan de hand van een theorie van Paul Crowther. Dit zal gebeuren aan de hand van de onderzoeksvraag: ‘Kan een verandering in de denkwijze die ten grondslag ligt aan de canon leiden tot een canon die zowel westerse als niet-westerse kan incorporeren?’

2.1 Bewuste en onbewuste buitensluiting

Volgens Paul Crowther, hoogleraar filosofie aan de National University of Ireland in Galway, worden kunstwerken over het algemeen gezien als inherent waardevolle objecten, die het leven kunnen verrijken op een manier die onmogelijk is voor andere objecten. Deze status leidt volgens hem tot een specifiek probleem. De uitzonderlijke, en geprivilegieerde, status van het kunstwerk leidt tot vormen van culturele buitensluiting, zowel bewust als onbewust. In de meest expliciete vorm wordt deze buitensluiting gerealiseerd met handelingen en praktijken die de superioriteit van een bepaalde culturele groep bevestigen en in stand houden. Andere culturele groepen worden hierdoor actief belemmerd in hun gelijkwaardige deelname aan, en zichtbaarheid in, de maatschappij waarin zij werkzaam zijn. Toetreding tot het culturele veld van de heersende groep kan weliswaar ‘verdiend’ worden, maar alleen als de kunstenaar de eigen culturele identiteit weet te verenigen met die van de heersende cultuur. Dit komt doorgaans neer op het overnemen van deze cultuur, waarbij de eigen gebruiken naar de achtergrond verdwijnen.¹ In een minder nadrukkelijke, meer onbewuste variant komt buitensluiting tot stand door algemene werkwijzen en standpunten die gehanteerd worden in culturele instellingen. Deze kunnen gebaseerd zijn op ras, sekse of sociale klasse.² Het gebrek aan besef over de mate waarin de eigen houding belemmerend kan zijn is volgens Crowther dermate groot dat buitensluiting niet snel als zodanig herkend zal worden. Er is dan ook lang niet altijd sprake van verkeerde intenties. Het zijn vaak deze onbewuste aspecten, de beklonken ‘mindset’ van de status quo, waartegen geageerd wordt door benadeelde groepen. In haar boek *Differencing the Canon* noemt kunsthistorica Griselda Pollock (1949) enkele praktische gevolgen voor vrouwelijke kunstenaars. Zo schrijft ze over de zichtbaarheid van vrouwelijke kunstenaars in de jaren zeventig:

¹ Paul Crowther, *Defining Art, Creating the Canon. Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford/New York 2007, p. 15.

² Ibidem.

‘The only place where work by a woman might be glimpsed was in the basement or storeroom of national gallery.’³ Ook vertelt ze over de steevast verbazing bij haar nieuwe studenten wanneer hen duidelijk werd dat er een lange traditie van vrouwelijke kunstenaars bestaat. En hoewel er in de laatste tientallen jaren steeds meer onderzoek wordt gedaan en het aantal publicaties toeneemt, merkt Pollock op dat de positie van vrouwelijke kunstenaars in de canon niet wezenlijk is veranderd: ‘Tradition remains *the* tradition with the women in their own special, separated compartments, or added as politically correct supplements (...) The Story of Art is an illustrated Story of Man.’⁴ Deze traditie, die door Paul Crowther omschreven wordt als het gedrag van de heersende cultuur, heeft verstrekkende gevolgen voor de status van vrouwelijke kunstenaars in de kunstgeschiedenis en de canon.⁵ Met een canon die gestoeld is op zichtbaarheid en herhaling (van hoofdzakelijk mannelijke kunstenaars) is het aannemelijk dat de studenten van Griselda Pollock inderdaad weinig kennis hadden van vrouwelijke kunstenaars. Enkel de geïnteresseerde die actief op zoek gaat zal meer informatie vinden dan het politiek correcte supplement waartegen Pollock ageert.⁶ Volgens Crowther is de kritiek van Pollock vooral gebaseerd op het onvermogen van de kunstgeschiedenis om recht te doen aan de levenservaringen van vrouwen. Andere critici hebben soortgelijke verklaringen voor de slechte positie van bijvoorbeeld raciale en seksuele minderheden in de kunsthistorische discipline. Crowther merkt echter op dat kunst per definitie onbewust buitensluitend is, omdat het gangbare concept van kunst een westerse uitvinding is: ‘It has been organized around a canon of ‘great works’ from which non-western cultural groups and oppressed social formations within western society have been largely excluded. If they have been included, it is only to a degree that they can be assimilated within the margins of the canonic structure.’⁷ Dit hoeft volgens Crowther echter geen onoverkomelijke hindernis te vormen. Kunst heeft een transhistorische en transculturele waarde. Het referentiekader van de tijd en de cultuur waarin een kunstwerk is ontstaan kan overstegen worden.⁸

³ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New York 1999, p. 23.

⁴ Idem, pp. 23-24.

⁵ Crowther 2007 (zie noot 1), p. 15.

⁶ Pollock 1999, p. 23.

⁷ Crowther 2007, p. 17.

⁸ Ibidem.

2.2 Formalisme

Om op dat punt te geraken is het echter van groot belang om tot een definitie van kunst te komen die recht doen aan deze transhistorische en transculturele eigenschappen. Theorieën die in het verleden zijn ontwikkeld blijken volgens Crowther niet goed inzetbaar voor dit doel. Als voorbeeld noemt hij het formalisme, waarin formele kwaliteit en eenheid centraal werden gesteld. De inhoud en context van het kunstwerk werden van ondergeschikt belang gevonden. Een variant hierop, die onder andere werd gebezigd door kunstcriticus Clive Bell (1881 - 1964), hechtte veel belang aan een ‘significant form’ die werd uitgelegd als ‘a harmony of lines and colours’.⁹ Dit betekende volgens Clive Bell dat ook niet-westerse kunstuitingen op een gelijkwaardige manier benaderd konden worden. Een stoutmoedige uitspraak in zijn boek *Art*, waarin Bell betoogt dat slechts een klein gedeelte van de West-Europese kunstwerken gemaakt tussen 1450 en 1850 daadwerkelijk als kunst beschreven kunnen worden, lijkt er zelfs op te wijzen dat hij probeerde om de niet-westerse wereld meer zeggenschap te geven om kunst te definiëren.¹⁰ De formele eigenschappen die volgens Bell kunst omschrijven zouden juist aanwezig zijn in werken die weinig tot geen narratieve inhoud kennen, en daardoor niet kunnen afleiden van de vorm. Bell vond dergelijke kunstwerken met name in Zuid-Amerika.¹¹ Volgens Crowther begaat Bell hier echter een fout, en maakt hij zich ondanks goede intenties alsnog schuldig aan een buitensluitende houding: ‘To see non-western artefacts as aesthetically significant purely by virtue of harmonies of line and colour or organic unities or the like, is to implicitly degrade the often complex social and/or ritual context which determines the production of such works in the first place.’¹² De culturele identiteit van het kunstwerk wordt hier vervangen door een houding die zich enkel richt op de zichtbare structuur van het object. Om het niet-westerse kunstwerk alsnog op gelijke gronden te kunnen beoordelen moet de niet-westerse kunstenaar voldoen aan de criteria die de westerse elite aan ‘goede’ kunst heeft opgelegd, in plaats van aan aspecten die passen bij de eigen culturele identiteit. Crowther: ‘We have a clear case of unconscious exclusionism.’¹³

⁹ Crowther 2007 (zie noot 1), p. 18.

¹⁰ Clive Bell en J.B. Bullen (red.), *Art. The classic manifesto on art, society, and aesthetics*, Oxford 1987, p. 143.

¹¹ Crowther 2007, p. 23.

¹² Idem, p. 18.

¹³ Ibidem.

2.3 Kunst en het mentale beeld

Om voorbij deze vorm van buitensluiting te kunnen raken ontwikkelde Paul Crowther een nieuwe theorie. Allereerst moeten kunstwerken als groep gedefinieerd worden. Crowther classificeert kunst als een groep artefacten die gericht zijn op het maken van een picturale voorstelling. De betekenis van de objecten is gebaseerd op de gedeelde aanwezigheid van waargenomen verschijnselen en verbeeldingsvolle eigenschappen in zowel het kunstwerk als datgene waar het kunstwerk een afspiegeling van is. Er is een zekere overeenkomst tussen kunstwerk en waargenomen realiteit. De eigenschappen die relevant zijn voor het kunstwerk worden echter niet enkel bepaald door deze gelijkenis, maar ook door de manier waarop deze gestileerd en overbracht gebracht worden naar het desbetreffende medium.¹⁴ De waarde die kunst heeft komt volgens Crowther voort uit de actieve relatie en overeenkomsten die de objecten hebben met mentale inleving. Voorwerpen die zich in het hoofd voorgesteld worden, gedachten of herinneringen aan al dan niet fictieve gebeurtenissen verhouden zich op eenzelfde manier tot de waargenomen realiteit als een kunstwerk. De mentale voorstellingswereld is gefragmenteerd en schematisch van aard. Bovendien is er veel ruimte voor variatie. Een specifieke gebeurtenis kan op diverse momenten in het leven anders worden geïnterpreteerd. Daarom is het nadrukkelijk geen reproductie van hetgeen voorgesteld wordt, maar eerder een creatieve interpretatie. De karaktertrekken en ervaringen van de persoon in kwestie geven deze interpretaties een eigen karakter en stijl.¹⁵ De interpretatie die zo ontstaat is hierdoor altijd gebaseerd op het existentiële standpunt van degene die het beeld tot stand brengt. Daarnaast hebben de mentale beelden in alle gevallen een sterke “as if experienced by me now” quality. The images so generated may be apt realizations; they may be idealized; they may be hopelessly inadequate to the facts they are endeavouring to realize; but in all cases, they bring the facts *alive* in and for the present.¹⁶ Een kunstwerk is gerelateerd aan het mentale beeld in de zin dat beide gestileerd zijn; het resultaat van karakter en creativiteit. De kunstenaar vertaalt echter de mentale beelden niet enkel naar een fysiek object. Ze worden opnieuw gerealiseerd op een manier waarbij de stilistische aspecten van het mentale beeld kunnen worden onderzocht aan de hand van de mogelijkheden van het artistieke medium. Het publieke karakter van de ontstane objecten maakt het mogelijk voor de toeschouwer om de stijl en ervaringen van de kunstenaar te ervaren. Omdat het fysieke kunstwerk na voltooiing niet langer direct verbonden is aan de kunstenaar is het mogelijk het kunstwerk te ervaren op de eigen manier. Er ontstaat zo een wisselwerking tussen hetgeen de kunstenaar wil tonen en hetgeen de toeschouwer kan vinden in het werk. Dit aspect moet volgens

¹⁴ Crowther 2007 (zie noot 1), p. 29.

¹⁵ Idem, p. 30.

¹⁶ Idem, pp. 30-31.

Crowther niet onderschat worden. Omdat mensen kennis over zichzelf verkrijgen op basis van hun overeenkomsten en verschillen met andere personen, is het creëren van mentale afbeeldingen in een publiekelijk toegankelijk medium van vitaal belang om onszelf en anderen beter te kunnen begrijpen. Dit verklaart volgens Crowther ook de waarde die aan kunstwerken wordt toegeschreven: ‘By showing the intimate connection between the cognitive centrality of imagery and its sensuous embodiment in art we can explain why such works have a fascination over and above that accruing to their practical employment.’¹⁷ Door de aandacht te vestigen op het individualistische karakter van het kunstwerk en de verhouding ervan tot de toeschouwer kan het kunstwerk ervaren worden op een manier die niet onbewust buitensluitend is. Daarbij wordt ook recht gedaan aan de achtergrond en cultuur van de kunstenaar: ‘For as well as reaching to the very roots of the self the making of images is a volitional act, and thence subject to the will. Through being rendered in an image reality is symbolically remade on our own terms and in a way which also affirms the creator’s or creative ensemble’s individual and cultural identity.’¹⁸ Immers, de eigen cultuur is onderdeel van de identiteit van de kunstenaar, en is daarmee ook een onderdeel van de mentale belevingswereld die het beginpunt is voor het maken van een kunstwerk. De toeschouwer van het kunstwerk verhoudt zich tot de artistieke variant van dit mentale beeld, en erkent tijdens deze wisselwerking (in theorie) net zozeer de culturele identiteit van de kunstenaar als zijn persoonlijke ervaringen.

2.4 Crowther en de canon

Paul Crowther richt zich vervolgens op de mogelijkheid om kunstwerken met elkaar te vergelijken. Hij gaat zo mee in de *modus operandi* van de kunsthistorische praktijk. Zoals reeds in hoofdstuk 1 is aangetoond is de canon een belangrijk onderdeel van de kunstgeschiedenis, omdat het inherent is aan de constructie van een kunsthistorische narratief. Zonder de canon raakt de narratief versnipperd en kunnen belangrijke kunstenaars of kunstwerken uit de geschiedenis moeilijk geduid worden; mogelijk zelfs amper benoemd worden. De canon is echter ook onderhevig aan persoonlijke en institutionele belangen, chauvinisme en vooroordelen. Dit heeft geleid tot een eurocentrische canon met voornamelijk westerse kunstenaars, of geassimileerde niet-westerse kunstenaars die in het westerse raamwerk kon worden ingepast. Crowther stelt daarom een werkwijze voor die het nog steeds mogelijk maakt kwalitatief onderscheid te maken tussen kunstwerken en zo een canon te formeren, maar op een manier die het theoretisch mogelijk maakt niet-westerse kunstwerken in te sluiten op basis van gelijkwaardigheid. Hij maakt hiervoor allereerst het onderscheid tussen artistieke uitingen die praktisch van aard zijn, zoals documentair of ritueel,

¹⁷ Crowther 2007 (zie noot 1), pp. 33-34.

¹⁸ Idem, p. 35.

en kunstwerken die deze functie ontstegen zijn omwille van hun esthetiek of creativiteit. Het kwalitatieve onderscheid dat Crowther voorstelt is erop gericht deze verschillen te kunnen benoemen en rangschikken. Met een systeem dat gericht is op originaliteit en stilistische vernieuwing ontstaat echter snel een grote groep kunstwerken en andere artistieke uitingen die snel buiten beschouwing zullen geraken: ‘The vast majority of paintings, poems, songs, and the like, quickly disappear from attention, never to be noticed again. This is because most of them have no stylistic characteristics that are not simply derived from other works. In literal terms they are different from one another, but this difference does not have any positive significance.’¹⁹ De oorzaak hiervan ligt volgens Crowther in de originaliteit en individualiteit van de kunstenaar en het kunstwerk. Het kunstwerk dat verschilt van andere uitingen, en dat daarmee de aandacht en interesse wekt, is datgene wat de grenzen van deze aspecten weet te verleggen. Dit is zichtbaar in een stijl die de kunstenaar geheel eigen is, en waardoor hij mogelijkwerwijs enkel door te kijken naar de kunstwerken geïdentificeerd zou kunnen worden. De verdienste van de kunstenaar is dat hij de mogelijkheden van het artistieke medium heeft uitgebreid door zich er op een andere manier toe te verhouden, en daarmee een nieuwe vorm heeft ontdekt om de wereld om hem heen te interpreteren. Toch betekent dit niet automatisch dat een kunstenaar daarmee een canonieke status kan veroveren. Veel kunstenaars proberen hun stijl te verfijnen en verbeteren, en werken door op de mogelijkheden die ze ontdekt hebben. Daarbij bestaat altijd het gevaar te vervallen in maniërisme, waarbij nieuwe werken slechts variaties zijn op het reeds bestaande oeuvre. Slechts de kunstenaars die deze valkuil kunnen vermijden en op creatieve manieren hun stijl doorontwikkelen en verfijnen hebben in de ogen van Crowther een kans opgenomen te worden in een canon. Tegelijkertijd is het een mogelijkheid die zelden te voorspellen of te sturen is, zo erkent ook de hoogleraar. Invloed en beïnvloeding blijven altijd een belangrijk criterium. Kunstenaars met een individuele en originele stijl worden dikwijls geïmiteerd of nagevolgd. In meer subtiel gevallen dienen ze als voorbeeld voor andere kunstenaars, als een inspiratiebron voor nieuwe artistieke mogelijkheden in het eigen oeuvre. Het is dergelijke beïnvloeding waaruit kan blijken hoe belangrijk een specifieke kunstenaar is geweest voor het medium in kwestie. Maar de mate van invloed en beïnvloeding blijft altijd een ondoorzichtige aangelegenheid die gebaseerd is op de persoonlijke, misschien zelfs irrationele, voorkeuren van alle betrokkenen.²⁰

¹⁹ Crowther 2007 (zie noot 1), p. 38.

²⁰ Idem, p. 39.

2.5 Toepasbaarheid

In zijn uiteenzetting onderzoekt Paul Crowther de theoretische mogelijkheden voor het benaderen van westerse en niet-westerse kunstwerken op transculturele en transhistorische gronden. Hoewel hij probeert zoveel mogelijk kunstvormen in te sluiten in een nieuw theoretisch kader, ontkomt ook Crowther niet aan een buitensluitende houding. Zo is zijn definitie van kunst voornamelijk gericht op figuratieve werken. Door de waarde van het kunstwerk te verbinden aan mentale beelden en de creatie van de kunstenaar te beschrijven als een gestileerde interpretatie van een beeld dat de kunstenaar in zijn hoofd 'ziet', wekt Crowther de indruk dat waardevolle kunst enkel figuratief van aard kan zijn.²¹ Hij benadeelt daarmee abstracte kunst, dat onverenigbaar is met de gegeven kunstopvatting. Ook is het onduidelijk hoe een vluchtige artistieke uiting als performance art in dit theoretische kader benaderd kan worden. Zowel westerse als niet-westerse kunst passen in het kader van Crowther, maar enkel wanneer deze herkenbaar gebaseerd zijn op de zichtbare wereld om ons heen. Hij creëert daarmee een onbedoelde nadruk op de formele aspecten van het kunstwerk, iets wat hij bij de formalistische kunstbeschouwing juist afkeurt.²² Het voorbijgaan aan de sociale of rituele context van een kunstwerk wordt door Crowther gezien als onaanvaardbaar, maar een dergelijke context is ook in zijn theorie van ondergeschikt belang. De toeschouwer moet zich immers verhouden tot de gestileerde uitwerking van het mentale beeld van de kunstenaar.²³ Tijdens deze wisselwerking zou de culturele context van de kunstenaar door de toeschouwer erkend worden. Dit impliceert dat alles wat nodig is om een culturele context te duiden reeds aanwezig is in het kunstwerk. Op geen moment noemt Crowther het belang van context die zich buiten het kunstwerk bevindt, zoals kennis van specifieke gebruiken van een cultuur of een begeleidende tekst. Het is echter onwaarschijnlijk dat een willekeurige toeschouwer die de context van de kunstenaar of het kunstwerk niet kent deze alsnog kan verkrijgen door zich op een bepaalde manier tot het kunstwerk te verhouden. Crowther doet zo geen recht aan de enorme diversiteit van culturele gebruiken die er in de wereld zijn. Als laatste is er het kwalitatieve onderscheid dat Crowther voorstelt om zowel westerse als niet-westerse kunst te kunnen beoordelen. Door zich te richten op originaliteit, individualiteit en de invloed van de kunstenaar is het in principe mogelijk om uiteenlopende culturele uitingen op gelijke gronden te kunnen waarderen.²⁴ Dergelijke criteria zijn echter zeer gangbaar, en worden algemeen gebruikt om kunstenaars te beoordelen. Dat de canon nog altijd hoofdzakelijk bevolkt wordt door westerse kunstenaars is niet het gevolg van het gebruik van de

²¹ Crowther 2007 (zie noot 1), p. 29.

²² Idem, p. 18.

²³ Idem, p. 35.

²⁴ Idem, p. 39.

‘verkeerde’ criteria. Het zijn juist de buitensluitende aspecten (die Crowther zelf al benoemde) die de kunstgeschiedenis hebben gemaakt tot een westerse aangelegenheid: ‘These strategies are based on racial, class, and gender divisions, or on some combination of the three.’²⁵ Dit institutionele probleem wordt niet opgelost door een nieuwe canon te vormen volgens dezelfde werkwijze als de oude. Het resultaat zal dan niet wezenlijk anders zijn. Ook filosoof Ingvild Torsen (1973) kaart dit probleem aan in een bespreking van Crowthers boek *Defining Art, Creating the Canon*: ‘The problem remains that any concrete canon will be susceptible to manipulation by all extrinsic factors that postmodern criticism tries to bring attention to.’²⁶

2.6 Conclusie

Het systeem van Paul Crowther zou in theorie verstrekkende gevolgen kunnen hebben voor de canon. Door het object-domein van de kunst af te bakenen en de specifieke waarde van het kunstwerk uiteen te zetten verduidelijkt hij welke objecten in aanmerking komen voor artistieke analyse en contemplatie. De reikwijdte van het door Crowther voorgestelde object-domein is dermate groot dat het ook veel niet-westerse objecten kan omvatten. Een belangrijke voorwaarde is echter dat de praktische, rituele of documentaire functie ontstegen moet zijn. Door het artistieke proces te verklaren vanuit het mentale beeld van de kunstenaar en diens herinterpretatie of vertaling daarvan naar een artistiek medium kunnen ethnocentrische voorkeuren worden vermeden. Persoonlijke voorkeuren, chauvinisme, vooroordelen of externe belangen spelen ook in het canonieke proces van Crowther haast geen rol. Hierdoor is het in theorie mogelijk dat ook niet-westerse kunstenaars een canonieke status bereiken, en zouden sommige westerse kunstenaars hun status geleidelijk kunnen verliezen. Een rigoureuze verschuiving binnen de canon is echter zeer onwaarschijnlijk. Met concurrerende theorieën, benaderingen en werkwijzen bij tal van kunsthistorische instellingen en departementen, verspreid over de wereld, is het onduidelijk hoe Crowthers werkwijze in de praktijk gebracht zou kunnen worden. Bovendien leidt Crowthers theorie tot enkele onbedoelde problemen. Zo is zijn definitie van kunst onverenigbaar met abstracte kunst. Crowthers richt zich voornamelijk op figuratieve kunst, door een kunstwerk te definiëren als een stilistische interpretatie van een mentaal beeld. Hij creëert daarmee een onbedoelde nadruk op formele aspecten. Bovendien is het onduidelijk hoe een toeschouwer de benodigde culturele context in het kunstwerk kan vinden. Dit zou volgens Crowther gebeuren wanneer de toeschouwer zich verhoudt tot het mentale beeld van de kunstenaar. Het is echter onwaarschijnlijk dat dit

²⁵ Crowther 2007 (zie noot 1), p. 15.

²⁶ Ingvild Torsen, ‘Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt’, *Notre Dame Philosophical Reviews* 19 april 2008 <<http://ndpr.nd.edu/news/23459-defining-art-creating-the-canon-artistic-value-in-an-era-of-doubt>> (10 september 2016).

daadwerkelijk het geval is. Daarnaast is de werkwijze die Crowther voorstelt om kwaliteit onderscheid te kunnen maken tussen kunstwerken niet wezenlijk anders dan de huidige gang van zaken. Hij miskent daarmee de kracht van de buitensluitende aspecten, die hij eerder zelf benoemde als problematisch. De theorie van Paul Crowther is daarmee op papier werkbaar, maar in de praktijk zijn er te veel onduidelijkheden om daadwerkelijk levensvatbaar te kunnen zijn. Een mogelijke oplossing kan gevonden worden in een meer praktische benadering van de manier waarop canons worden uitgedragen, zoals in kunsthistorische overzichtswerken. Hierop zal verder worden ingegaan in hoofdstuk 3.

3.0 De canon in handboeken: een spel van vraag en aanbod

De huidige vorm van de kunstcanon is goed te bestuderen aan de hand van handboeken. De overzichtswerken trachten een overzichtelijk en coherent beeld te schetsen van een bepaalde periode, of persen de gehele kunstgeschiedenis in een lijvig werk. Volgens Robert Jensen zijn deze handboeken veel meer dan enkel educatief. Wie tussen de regels leest komt ook veel te weten over de tradities en zienswijzen van de auteurs. De kunsthistorische narratief wordt veelal gepresenteerd in een vorm die aansluit bij de traditie van de schrijvers, maar kan tevens nadrukkelijk worden ingezet om de zienswijze van de auteur uit te dragen. De canon kan zo worden ingezet om de eigen traditie te beschermen. Het belang van de grote, gevestigde kunstenaars gaat daarbij boven de kleinere kunstenaars en groepen. Tegenover deze mechanismen van uitsluiting staat de wijdverbreide overtuiging van veel kunsthistorici dat de canon eigenlijk zeer veranderlijk is door wisselende voorkeuren en trends, en daardoor constant onderhevig is aan revisie.¹ De canon oogt dus afwisselend zowel onbeweeglijk als vluchtig. Dit komt door de nadruk op het kwalitatieve oordeel van een canon. Vanuit een kwantitatief oogpunt wordt er doorgaans zelden naar de canon gekeken. Om kort bij Maarten Doorman terug te keren: ook hij handelt volgens dit kwalitatieve oordeel. Immers, de canons bewaren volgens hem enkel wat van waarde is.² Volgens Robert Jensen is het echter een illusie te denken dat er überhaupt zoiets bestaat als intrinsieke waarde: ‘The association of canons with quality is a monumental blind alley. Nothing cultural in the world possesses intrinsic value.’³ In dit hoofdstuk zal verder ingegaan worden op de canon in boeken en publicaties, en de verspreiding van de westerse kunstgeschiedenis over de wereld, aan de hand van de vragen: ‘Hoe wordt de canon in kunsthistorische literatuur uitgedragen, hoe wordt de canon in stand gehouden en hoe heeft de westerse kunstgeschiedenis (en daarmee de westerse canon) zich verspreid over de wereld?’

3.1 Paradigma's en de canon

De meeste wetenschappelijke disciplines hanteren procedures van hypothese en verificatie. Er wordt een objectief onderscheid gemaakt tussen persoonlijke waarden en legitieme toevoegingen aan het veld. Verschuivingen in paradigma's worden aangenomen wanneer er voldoende bewijs voor kan worden aangedragen. Kunsthistorici staan wantrouwig tegenover deze methodes. Er wordt aangenomen dat de culturele wereld wordt geregeerd door onvoorspelbaarheid, waardoor

¹ Robert Jensen, ‘Measuring Canons: Reflections on Innovation and the Nineteenth-century Canon of European Art’, in: Anna Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham/London 2007, p. 28.

² Maarten Doorman, *Kiekertak en Klotterboeke. Gedachten over de canon*, Amsterdam 2004, p. 11.

³ Jensen 2007, p. 29.

hypotheses en uitingen onmogelijk te verifiëren zijn. Geconfronteerd met methoden of aannames die haaks staan op de *modus operandi* van de kunsthistorische discipline of persoonlijke opvattingen is de kunsthistoricus geneigd nieuwe interpretaties te negeren dan wel te isoleren of marginaliseren. Het is daarom mogelijk dat er op willekeurige momenten theorieën of opvattingen bestaan die elkaar tegenspreken, zonder dat daar concrete gevolgen aan verbonden worden.⁴ Volgens Donald Preziosi wordt een kritische blik op de geschiedschrijving van de kunsthistorische discipline dikwijls ondermijnd door onopgeloste vraagstukken. Zo is er zelden eenduidigheid over het object-domein van de studie. Traditiegetrouw richtten kunsthistorici zich op schilderkunst, sculptuur en architectuur. Met het ontstaan en de veralgemenisering van nieuwe technologieën en media is het studieveld vele malen groter geworden. Ook bijvoorbeeld grafisch werk, fotografie, videokunst, performance-kunst en mixed media worden nu gerekend tot het object-domein van de kunstgeschiedenis. Het gebrek aan een duidelijk afgebakend onderzoeksgebied leidt daarnaast tot een versnippering van de professionele aandacht voor kunsthistorische objecten. Ook is er een overlap ontstaan met verwante disciplines zoals cultuurgeschiedenis en visuele studies, die eigen theoretische paradigma's en doelstellingen nastreven die compleet kunnen verschillen van de kunsthistorische aannames. Bovendien zijn er ook nog verschillen in de kwaliteitsstandaard voor theorieën en de uitleg en interpretatie hiervan, zowel binnen de diverse disciplines als per instituut en geografische locatie.⁵ Paradigma's worden veelal toegepast op specifieke onderwerpen, zonder dat de geldigheid van de gebruikte theorieën in twijfel wordt getrokken. Ze worden gebruikt als empirisch verkregen kennis, in plaats van geconstrueerde, beschrijvende modellen. Het zijn echter wel deze paradigma's en modellen waarop gebouwd wordt in het streven naar consensus over de inhoud van de canons.

3.2 Robert Jensen en de canon van de negentiende eeuw

Een goede manier om canons en hun veranderingen inzichtelijk te maken is om een kwantitatieve literatuurstudie te doen. Met name handboeken, overzichtswerken die een accurate en actuele stand van zaken nastreven, worden door docerende kunsthistorici gebruikt om studenten bekend te maken met de basis van de discipline. Handboeken zijn daarom bij uitstek een toonbeeld van wat belangrijk wordt geacht.⁶ Ook fungeren ze als belangrijke naslagwerken.

⁴ Jensen 2007 (zie noot 1), p. 27.

⁵ Donald Preziosi, 'Art History: Making the Visible Legible', in: Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford/New York 1998, p. 8.

⁶ Jensen 2007, pp. 28-32.

Robert Jensen heeft rond 2005 een kwantitatieve studie gedaan, waarbij hij Europese kunst uit de negentiende eeuw heeft onderzocht. Op basis van zesendertig Duitse, Italiaanse, Engelse, Amerikaanse en Franse handboeken stelde Elkins een lijst samen van kunstenaars die de meeste illustraties hebben gekregen. Deze gegevens vergeleek hij vervolgens met de catalogus van het Getty Research Institute in Los Angeles, om zo de hoeveelheid literatuur te bepalen die er aan 'zijn' kunstenaars is gewijd. Dit is zowel een indicatie van de academische interesse voor specifieke kunstenaars alsook de interesse van het algemene kunstpubliek. Het publiek en de wetenschapper bevinden zich hier in een vicieuze cirkel van vraag en aanbod. Publicaties die door het kunstpubliek breed worden opgepikt, lovend worden gerecenseerd of simpelweg uitstekend verkopen zullen de vraag naar soortgelijke publicaties doen groeien en de academische interesse wekken. De betreffende kunstenaars groeien daardoor in zichtbaarheid en bekendheid, wat weer leidt tot nieuwe publicaties en een grotere publieke interesse. Musea en expositieruimtes spelen hier dikwijls op in door tentoonstellingen te programmeren van kunstenaars waar op dat moment veel interesse voor is, opvallende aspecten van een beroemd oeuvre te koppelen aan de eigen collectie of minder bekende zielsverwanten te tonen. Bij de tentoonstellingen worden vaak relevante publicaties te koop aangeboden in museumwinkels, wat weer bijdraagt aan de algehele bekendheid en academische interesse.

Uit het onderzoek van Robert Jensen blijkt dat er een sterke overeenkomst bestaat tussen de canonieke kunstenaars zoals die in handboeken voorkomen en het aantal publicaties dat over deze kunstenaars wordt uitgebracht. Verder blijkt dat het artistieke belang van een canonieke kunstenaar steeds verder is teruggebracht tot één enkel meesterwerk dat hun specifieke bijdragen aan de kunst het beste weet te etaleren. Bij minder bekende of niet-canonieke kunstenaars is dit veel minder het geval. Hun bijdragen en innovaties zouden volgens Jensen minder uitgesproken zijn, en daarom niet terug te voeren tot een specifieke periode in hun leven. Dat is weer terug te zien in de manier waarop deze kunstenaars worden getoond in handboeken; er is een grotere verscheidenheid in de getoonde kunstwerken dan bij canonieke kunstenaars het geval is.⁷ Dit doet denken aan het kwaliteitsoordeel dat verbonden is aan de canon. Een conventionele gedachte zou zijn dat het oeuvre van een canonieke kunstenaar is terug te voeren tot één specifiek kunstwerk, omdat precies op dat moment het 'genie' van de kunstenaar op zijn hoogtepunt was. De rest van het oeuvre staat daarmee in dienst van dit *magnum opus*, als kleinere oefeningen die de kunstenaar op weg hielpen naar zijn grootste prestatie. Echter, naast een kwaliteitsoordeel wordt een canon ook gebouwd op een consensus over een langere periode. Het kwantitatieve onderzoek van Robert Jensen toont aan

⁷ Jensen 2007 (zie noot 1), pp. 45-47.

dat de consensus over canonieke Europese kunstenaars uit de negentiende eeuw grotendeels bereikt is, gezien de mate waarin dezelfde namen terugkeren in zesendertig handboeken. Dat het oeuvre van een canonieke kunstenaar dan terug te voeren is tot één meesterwerk lijkt voor een groot deel dan ook te danken aan het uitvoerige onderzoek dat er naar deze kunstenaars is geweest. Het canonieke meesterwerk is daarmee meer een verfijning en aanscherping van de kennis over een kunstenaar dan een toonbeeld van 'genialiteit'. Immers, auteurs vertellen een verhaal van de kunstgeschiedenis, en gebruiken daarvoor de kunstenaars en kunstwerken waarmee zij dat het beste kunnen doen. Dat dezelfde kunstenaars en dezelfde kunstwerken steeds vaker terugkeren in publicaties wijst erop dat het verhaal van de kunstgeschiedenis in de negentiende eeuw in de laatste veertig jaar niet wezenlijk is veranderd. Ook is het mogelijk dat de auteurs van de handboeken elkaar bewust of onbewust hebben beïnvloed. Het schrijven van een kunsthistorisch handboek is een kostbare aangelegenheid, door de mate van onderzoek die nodig is om feitelijk accuraat en relevant te zijn. Goede verkopen en brede aandacht vanuit het vakgebied zijn noodzakelijk om alle inspanningen te valideren en de mogelijkheid open te houden om in de toekomst een nieuwe editie uit te kunnen brengen. De auteurs moeten om deze redenen voorzichtig omspringen met de vernieuwingen die zij aanbrengen in hun handboeken. Te veel aanpassingen, bijvoorbeeld het veelvuldig afwijken van de heersende narratief, kan het lezerspubliek vervreemden. Te weinig aanpassingen kan het boek ouderwets doen overkomen. In beide gevallen bestaat de mogelijkheid dat lezers hun heil zoeken bij een ander handboek. Auteurs zijn op zoek naar de gulden middenweg. Het is daarom waarschijnlijk dat zij de keuzes van hun concurrenten goed in de gaten houden. Vernieuwingen die bij andere handboeken goed ontvangen zijn kunnen zonder problemen worden overgenomen, terwijl mislukkingen makkelijker vermeden kunnen worden. De keerzijde hiervan is dat veel handboeken op elkaar zijn gaan lijken, en zelden afwijken van de gangbare narratief. De laatste jaren zijn vernieuwingen dan ook vooral te vinden in aanvullende didactische hulpmiddelen. Tien tot vijftien jaar geleden was het vernieuwend om een cd-rom bij te voegen met aanvullend beeldmateriaal, zoals bijvoorbeeld bij het laagdrempelige 'Een kijk op kunst' uit 2004.⁸ Vandaag de dag gaan handboeken steeds vaker vergezeld van groots opgezette, interactieve websites vol afbeeldingen, filmmateriaal en aanvullende teksten, zoals bijvoorbeeld de meest recente editie van *Gardner's Art Through the Ages*.⁹

⁸ Stefaan Debersaques, Luk Van den Broeck en Marc Van Haesebrouck, *Een kijk op kunst*, Louvain-la-Neuve 2004.

⁹ Fred S. Kleiner, *Gardner's Art Through the Ages. The Western Perspective*, Belmont 2014¹⁴ (1926).

3.3 Een onderzoek naar de canon van de kunst in de twintigste eeuw

Omdat het onderzoek van Robert Jensen zich richtte op de negentiende eeuw, is het onduidelijk of soortgelijke conclusies getrokken kunnen worden over (westerse) kunst in de twintigste eeuw. Deze canon zou, althans in theorie, nog in beweging kunnen zijn omdat het onderwerp recenter is. Door het navolgen van de kwantitatieve methode van Jensen kan ook inzicht worden verkregen in de staat van de canon van de kunst uit de twintigste eeuw. Door tijdgebrek en beperkte middelen is het echter moeilijk om de schaal van Jensens onderzoek te evenaren. Het uitgangspunt van het eigen onderzoek is daarom bescheidener, en gericht op enkele essentiële vragen. Allereerst is het belangrijk te onderzoeken welke kunstenaars in totaal het vaakst geïllustreerd zijn. Dit is een indicatie van het belang dat door de auteurs aan de kunstenaar in kwestie wordt gehecht. Op basis van deze gegevens kan het gemiddelde jaartal van de getoonde afbeeldingen per boek worden berekend. Hierdoor wordt duidelijk aan welke periode in de twintigste eeuw in de handboeken de meeste aandacht wordt geschonken. Ook wordt onderzocht of er een grotere eenheid bestaat in de afgebeelde kunstwerken van kunstenaars die de meeste illustraties hebben gekregen, en degenen die minder geïllustreerd zijn. Een van de conclusies uit het onderzoek van Robert Jensen was dat dit bij kunstenaars uit de negentiende eeuw inderdaad het geval is.¹⁰ Het is daarom interessant om te onderzoeken of dezelfde conclusie verbonden kan worden aan de kunstenaars in de twintigste eeuw. In totaal zijn twaalf recente en minder recente kunsthistorische handboeken onderzocht, die aanwezig waren in de eigen collectie of in de bibliotheek van de Universiteit Utrecht.¹¹ Ze zijn geselecteerd op basis van hun volledigheid; het zijn hoofdzakelijk overzichtswerken die ‘het verhaal van de kunst’ vertellen. Deze handboeken gelden als gangbare introducties tot de kunstgeschiedenis, en worden daarom veelvuldig gebruikt in het onderwijs. Ze zijn hierdoor bij uitstrek geschikt voor dit onderzoek, omdat ze in relatief weinig pagina’s een zo volledig mogelijk beeld moeten schetsen. De aanname is dan ook dat alleen de belangrijkste kunstenaars en kunstwerken hun weg naar deze handboeken weten te vinden. Om te voorkomen dat er scheve verhoudingen ontstaan moeten de handboeken minstens driekwart van de eeuw beschrijven. Een boek als *Art Since 1960* van Michael Archer valt daarom af, omdat deze nadrukkelijk het tweede deel van de twintigste eeuw behandelt.¹² De onderzoeksmethode is relatief eenvoudig. Per boek zijn van de afbeeldingen in de hoofdstukken over kunst in de twintigste eeuw de gegevens uit het bijschrift overgenomen in een tabel, zoals te zien is in afbeelding 1.

¹⁰ Jensen 2007 (zie noot 1), pp. 45-47.

¹¹ Een volledig overzicht van de handboeken die voor dit onderzoek gebruikt zijn is te vinden in de appendix op pagina 46.

¹² Michael Archer, *Art Since 1960*, London 2002.

Door deze gegevens samen te voegen ontstaat een database van 958 kunstenaars en 3626 afbeeldingen. Op basis hiervan zijn ranglijsten opgesteld en gemiddelden berekend waarmee de onderzoeksvragen kunnen worden beantwoord.

Afbeelding nummer	Kunstenaar	Kunstwerk	Jaartal	Kleur / Zwart-wit
1 (24-1)	Hannah Höch	Cut with the Kitchen Knife through the Beer Belly of the Weimar Republic	1920	Kleur
2 (24-2)	Henri Matisse	The Woman with the Hat	1905	Kleur
3 (24-2A)	Henri Matisse	Le Bonheur de vivre (The Joy of Life)	1906	Kleur
4 (24-3)	Henri Matisse	Red Room (Harmony in Red)	1909	Kleur
5 (24-4)	André Derain	The Dance	1906	Kleur
6 (24-4A)	André Derain	Mountains at Collioure	1905	Kleur
7 (24-5)	Ernst Ludwig Kirchner	The Street, Dresden	1908	Kleur
8 (24-6)	Emil Nolde	Saint Mary of Egypt among Sinners	1912	Kleur
9 (24-6A)	Emil Nolde	Masks	1911	Kleur
10 (24-7)	Wassily Kandinsky	Improvisation 28 (versie 2)	1912	Kleur

Afbeelding 1. Een gedeelte van een tabel met daarin een opsomming van de kunstenaars en kunstwerken die in het desbetreffende handboek voorkomen in hoofdstukken over de 20e eeuw. Bron: eigen werk.

Het verkrijgen van de gegevens bleek in de praktijk soms lastiger dan verwacht. Zo worden in Gina Pischels *A World History of Art* uit 1976 zelden jaartallen vermeld bij de illustraties.¹³ Ook blijkt er in de twaalf handboeken een grote verscheidenheid te zijn in de titels die voor dezelfde kunstwerken worden gehanteerd. Zo is *Harmony in Red* van Henri Matisse (1869-1954) ook terug vinden als *The Red Room* en *The Dessert*, waarvan de laatste titel ook weer wordt gebruikt voor andere kunstwerken van Matisse. Een soortgelijk probleem werd gevonden in *Vice Versa* van Ad de Visser.¹⁴ Hij vertaalde een deel van de titels naar het Nederlands (*Harmony in Red* van Matisse werd zo *De Rode Kamer*) en behield een deel van de titels in het Engels, maar koos er ook voor om sommige titels juist in de taal van de kunstenaar weer te geven. Het bepalen van de frequentie van specifieke kunstwerken werd hierdoor enigszins bemoeilijkt. Deze praktische problemen brengen de geldigheid van de gegevens echter niet in gevaar. Wel moet opgemerkt worden dat dit onderzoek nadrukkelijk geen totaaloverzicht schept van de canon van de twintigste eeuw. Daarvoor is het onderzochte aantal handboeken te klein. Er zouden nog vele tientallen boeken onderzocht moeten worden voordat er gesproken zou kunnen worden van volledigheid. Het onderzoek dat hier gepresenteerd wordt biedt echter wel een interessant inzicht, op basis van een kleine maar representatieve selectie van handboeken.

¹³ Gina Pischel, *A World History of Art*, Oxford 1976² (1966).

¹⁴ Ad de Visser, *Vice Versa. Geschiedenis van de Westerse Kunst en Architectuur*, 's-Hertogenbosch 2012.

Welke kunstenaars worden het vaakst afgebeeld?

In de twaalf onderzochte handboeken staan in totaal 3626 afbeeldingen, verdeeld over 958 kunstenaars.¹⁵ In theorie zou dit genoeg zijn om aan elke kunstenaar minstens drie afbeeldingen toe te wijzen, maar door het wisselende belang dat door de auteurs aan elke kunstenaar gehecht wordt zijn de afbeeldingen in de praktijk geenszins gelijkmatig verdeeld. Er blijkt sprake van een heuse ‘onderklasse’ van kunstenaars die in totaal slechts één illustratie hebben gekregen. Dit zijn de kunstenaars die door de auteur zijn toegevoegd omwille van bijvoorbeeld persoonlijke voorkeur of chauvinisme. Zo voegt Gina Pischel in *A World History of Art* enkele Italiaanse kunstenaars toe, en zijn er meer Nederlandse kunstenaars te vinden in Ad de Vissers *ViceVersa* dan in andere handboeken. Omdat de kunstenaars slechts in één van de twaalf handboeken voorkomen, is het aannemelijk dat hun belang over het algemeen gering wordt geacht. Ze bevinden zich aan de rand van de canon. Desalniettemin vormen zij samen meer dan de helft van het totale aantal kunstenaars dat in de onderzochte handboeken te vinden is. Op afbeelding 2 is te zien hoe zij verdeeld zijn over de boeken. Het omvangrijkste handboek, H.H. Arnason en Elizabeth C. Mansfields *History of Modern Art*, spant de kroon met 234 ‘unieke’ kunstenaars.¹⁶ Dat is 38% van het totale aantal afgebeelde kunstenaars in het desbetreffende boek. Omdat er simpelweg meer pagina’s beschikbaar zijn is het mogelijk om extra kunstenaars toe te voegen en de narratief uit te breiden. Andere auteurs die het zonder deze luxe moeten stellen voegen beduidend minder ‘unieke’ kunstenaars toe. In Frederick Hartts *Art* is er zelfs geen enkele kunstenaar te vinden die niet óók in andere handboeken geïllustreerd is.¹⁷ Dit boek vormt echter een uitzondering. Vrijwel elke auteur voegt dit soort kunstenaars toe. Afhankelijk van de beschikbare ruimte zijn dit er relatief veel, of slechts een beperkt aantal.

	Aantal unieke kunstenaars	Totaal aantal kunstenaars	Percentage unieke kunstenaars
1 Lynton	35	172	20%
2 Gombrich	6	42	14%
3 Honour & Fleming	35	191	18%
4 Foster e.a.	91	331	27%
6 Silver	4	71	6%
8 Janson	5	144	3%
9 Hartt	0	102	0%
10 Pischel	7	91	8%
11 Arnason	234	617	38%
12 Gardner	18	196	9%
13 Stokstad	21	150	14%
14 ViceVersa	73	261	28%
Totaal	529	2368	22%

Afbeelding 2. Een overzicht van het aantal kunstenaars dat enkel voorkomt in 1 van de 12 handboeken, afgezet tegen het totale aantal kunstenaars per handboek. Bron: eigen werk.

¹⁵ De volledige lijst van kunstenaars is te bekijken in het bijgevoegde bestand ‘Resultaten gesorteerd’, tablad ‘Alle kunstenaars’.

¹⁶ Hjørvardur H. Arnason en Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art*, Boston 2013⁷ (1969).

¹⁷ Frederick Hartt, *Art. A History of Painting, Sculpture, Architecture*, Englewood Cliffs 1993⁴ (1976).

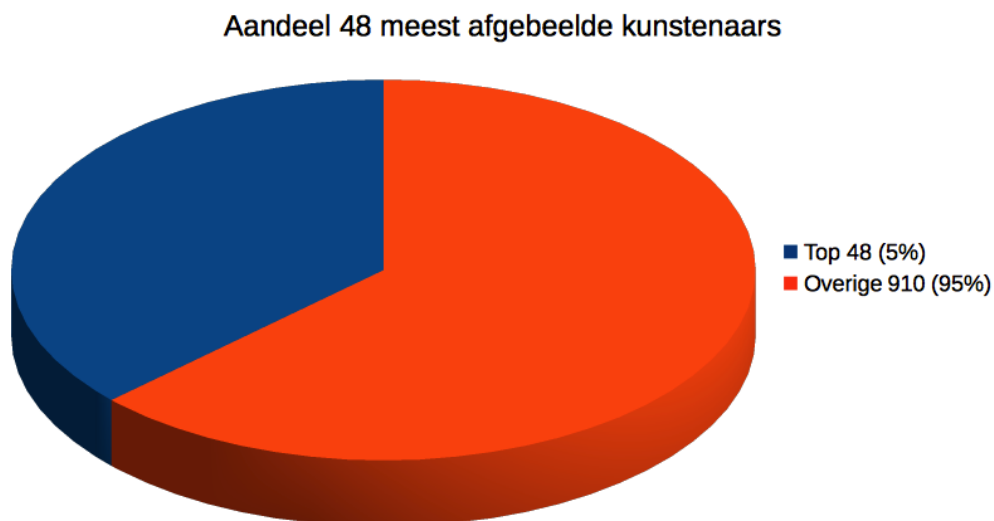
De bovenkant van de ranglijst toont een compleet ander beeld. Hier zijn de kunstenaars te vinden die niet alleen in vrijwel elk onderzocht boek voorkomen maar per titel meerdere, soms tientallen afbeeldingen krijgen. Afbeelding 3 toont de achtenveertig meest geïllustreerde kunstenaars. Het is een lijst van hoofdzakelijk mannelijke, westerse kunstenaars zoals Piet Mondriaan (1872-1944), Andy Warhol (1928-1987), Joseph Beuys (1921-1986) en Roy Lichtenstein (1923-1997). Het zijn deze kunstenaars die het sterkst verankerd zijn in de canon van de kunst van de twintigste eeuw. De lijst wordt aangevoerd door Pablo Picasso (1881-1973) die met 163 afbeeldingen zo vaak geïllustreerd is dat het verschil met Henri Matisse, die op de tweede plaats staat, maar liefst vijftig illustraties is. Ernst Gombrichs *The Story of Art* toont vijf kunstwerken van Picasso, en is daarmee een van de laagst scorende titels.¹⁸ Het is niet ongewoon voor een handboek om meer dan tien afbeeldingen aan Picasso te wijden. Arnason en Mansfields *History of Modern Art* heeft er zelfs negenendertig, en besteedt daarmee de meeste aandacht aan een individuele kunstenaar van elk onderzocht handboek. Henri Matisse is met 113 afbeeldingen samen met Picasso de enige kunstenaar die meer dan honderd afbeeldingen heeft gekregen. Na deze twee kunstenaars nemen de aantallen snel af. Kunstenaars als Marcel Duchamp (1887-1968), Salvador Dali (1904-1989), Mark Rothko (1903-1970) en Piet Mondriaan behoren eveneens tot de top achterveertig, maar hun

	1 Lynton	2 Gombrich	3 Honour & Fleming	4 Foster e.a.	6 Silver	8 Janson	9 Hartt	10 Pischel	11 Arnason	12 Gardner	13 Stokstad	14 ViceVersa	Totaal
Pablo Picasso	15	5	14	24	11	6	12	5	39	8	7	17	163
Henri Matisse	17	1	4	23	4	3	7	3	24	3	2	22	113
Marcel Duchamp	4	0	3	14	3	3	4	0	10	4	2	8	55
Piet Mondriaan	6	1	2	12	2	1	2	1	5	1	1	16	50
Constantin Brancusi	6	1	2	5	3	2	2	1	8	2	2	13	47
Wassily Kandinsky	4	1	2	2	4	2	2	1	5	1	2	11	37
Paul Klee	6	1	1	4	1	1	2	1	5	1	1	11	35
Le Corbusier	0	0	6	2	4	4	0	4	6	2	1	5	34
Georges Braque	5	0	4	4	0	1	1	2	9	2	2	3	33
Kasimir Malevich	5	0	2	6	1	2	2	0	3	1	1	7	30
Jackson Pollock	3	1	1	8	3	2	1	1	2	2	3	3	30
Frank Lloyd Wright	0	1	4	0	2	0	0	3	12	4	3	1	30
Ludwig Mies van der Rohe	0	0	3	0	5	3	0	1	8	2	1	7	30
Andy Warhol	1	0	2	4	1	1	1	1	4	2	2	9	28
Fernand Léger	8	0	1	4	0	1	1	1	3	2	1	4	26
EI Lissitzky	4	0	1	8	4	0	1	0	3	0	1	4	26
Alberto Giacometti	4	1	1	4	0	0	2	1	8	1	1	2	25
Walter Gropius	0	1	2	1	2	3	0	1	6	1	2	6	25
Joan Miró	5	0	1	2	2	1	2	1	6	1	1	2	24
Man Ray	2	0	1	5	0	2	2	0	5	1	0	5	23
Max Ernst	4	0	1	3	0	2	2	1	6	1	1	2	23
René Magritte	3	1	1	3	0	1	1	0	3	2	0	8	23
Gerrit Rietveld	0	0	2	1	0	2	0	2	4	1	2	9	23
Jean (Hans) Arp	4	0	0	2	2	1	1	2	6	1	0	3	22
Joseph Beuys	2	0	2	5	3	1	0	0	2	1	1	5	22
Salvador Dali	1	1	1	2	0	2	1	1	4	1	1	6	21
Henry Moore	3	1	1	1	0	1	1	2	4	1	1	5	21
Umberto Boccioni	2	0	2	2	0	2	2	1	5	1	1	2	20
Robert Rauschenberg	3	0	2	2	1	1	2	1	4	1	1	2	20
Barnett Newman	1	0	2	5	2	0	1	0	3	1	1	4	20
Jasper Johns	1	0	1	3	2	1	2	1	5	1	1	2	20
Claes Oldenburg	1	0	1	3	2	0	1	1	6	1	1	3	20
Ernst Ludwig Kirchner	4	0	1	2	0	2	0	1	3	1	1	3	18
Alexander Calder	0	1	1	1	2	1	1	1	7	1	1	1	18
Robert Delaunay	4	0	0	2	1	1	1	1	3	2	1	1	17
Vladimir Tatlin	4	0	1	3	0	2	1	1	2	1	1	1	17
George Grosz	4	0	0	3	1	1	0	1	3	2	0	2	17
Roy Lichtenstein	2	0	1	3	1	1	1	1	3	1	1	2	17
Kurt Schwitters	3	1	0	2	0	0	1	1	3	1	1	3	16
Alexander Rodchenko	2	0	1	4	0	1	0	0	3	0	1	4	16
Frank Stella	2	0	1	2	1	1	0	0	5	1	1	2	16
Richard Serra	0	0	1	5	0	1	1	0	3	1	0	4	16
Mark Rothko	1	0	1	1	2	1	1	1	3	1	1	2	15
Anselm Kiefer	2	0	1	1	2	1	1	0	2	1	1	3	15
David Smith	2	0	2	3	0	1	1	0	3	1	1	1	15
Robert Morris	1	0	1	5	2	0	1	0	2	0	0	3	15
Marcel Broodthaers	0	0	0	8	0	0	0	0	2	0	0	5	15
André Derain	1	0	1	1	0	1	1	1	2	2	1	3	14
													Totaal
													1376

Afbeelding 3. Een overzicht van de 48 kunstenaars die in de 12 onderzochte handboeken het meest worden afgebeeld. Bron: eigen werk.

¹⁸ Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, London/New York 1995¹⁶ (1950).

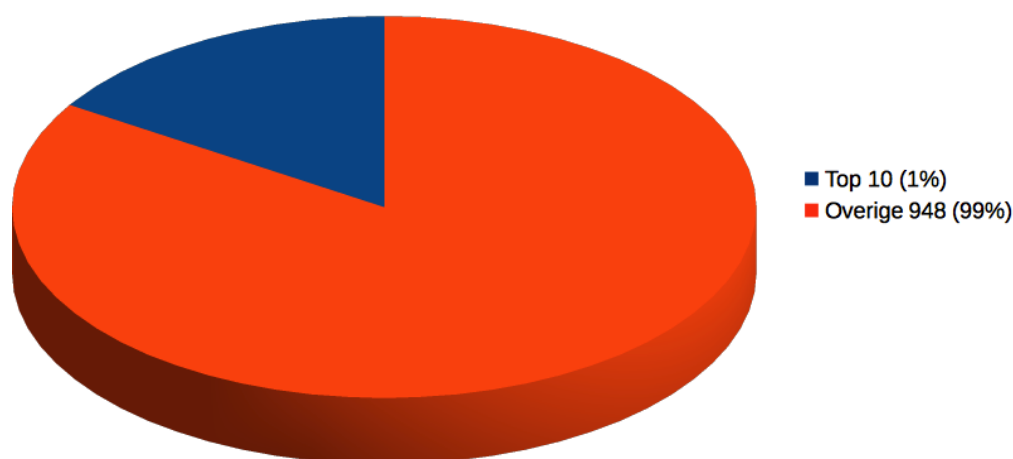
aantallen komen bij lange na niet in de buurt van Picasso en Matisse. André Derain, op de laatste plaats in deze lijst, krijgt bijvoorbeeld ‘slechts’ veertien illustraties. Dat is meer dan tal van kunstenaars op de lijst die na hem komen, maar in vergelijking met Picasso oogt het als weinig. Bij elkaar vormen de kunstenaars uit de top achtenveertig slechts vijf procent van het totale aantal kunstenaars. Opgeteld hebben zij echter 1376 illustraties gekregen. Dat is grofweg een derde van het totaal, en ruim het dubbele van het aantal afbeeldingen dat alle 529 kunstenaars samen aan de onderkant van de lijst hebben gekregen. Hoe scheef de verhouding is wordt goed duidelijk in afbeelding 4, waarin het aandeel van de bovenste vijf procent van de kunstenaars tegenover de overige vijfennegentig procent visueel is weergegeven. De kunstenaars uit de top achtenveertig behalen samen zo’n zevenendertig procent van alle illustraties. Voor de overige 910 kunstenaars blijft er nog drieënzestig procent over.¹⁹ De aandacht die de kunstenaars in de lijst van afbeelding 3 krijgen is daarmee verhoudingsgewijs vele malen groter dan de aandacht voor een kunstenaar elders op de lijst. Zelfs wanneer enkel gekeken wordt naar de tien meest afgebeelde kunstenaars blijft er nog een aandeel van zestien procent over (afbeelding 5). Er is dus een klein aantal kunstenaars dat procentueel gezien een belangrijk deel van de aandacht en ruimte van het gemiddelde handboek inneemt.



Afbeelding 4. Het percentage van de 5% meest afgebeelde kunstenaars ten opzichte van de overige 95%. Bron: eigen werk.

¹⁹ Een berekening van deze gegevens is te vinden in het bestand ‘Resultaten gesorteerd’, tabblad ‘Top 35’.

Aandeel 10 meest afgebeelde kunstenaars



Afbeelding 5. Het percentage van de 1% meest afgebeelde kunstenaars ten opzichte van de overige 99%. Bron: eigen werk.

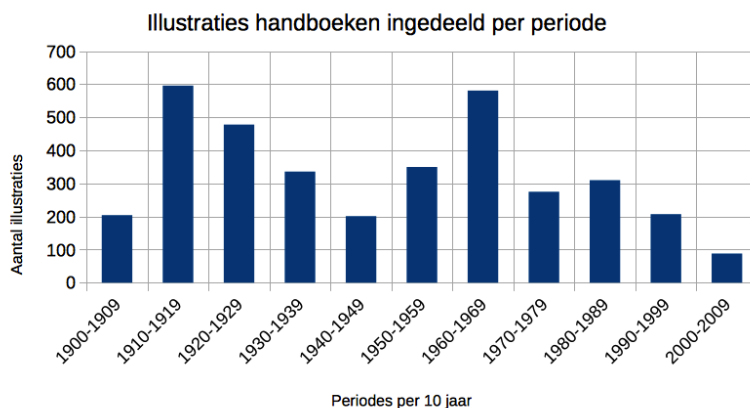
Op welke periode richten de handboeken zich het meest?

Het bepalen van de gemiddelde leeftijd van de getoonde kunstwerken in elk handboek geeft een indicatie van de historische periode waar de auteurs zich het meeste op richten. Om deze gegevens te berekenen is steeds uitgegaan van de jaartallen die in de boeken zelf genoemd worden, iets wat bij Gina Pischels *A World History of Art* enigszins problematisch is door het gebrek aan informatieve bijschriften. Deze jaartallen zijn waar mogelijk alsnog toegevoegd. In het geval van dubbele jaartallen is steeds gekozen voor het meest recente jaartal, in de veronderstelling dat het kunstwerk in dat jaar definitief afgerond was. Op afbeelding 6 is een overzicht te zien van de gemiddelde leeftijd van de getoonde kunstwerken per handboek. Vrijwel allemaal liggen deze jaartallen in het eerste deel van de twintigste eeuw. Opvallend is dat het jaartal van het oudste handboek, Pischels *A World History of Art* uit 1976, niet wezenlijk veel lager ligt dan recentere uitgaven. Frederick Hartts *Art* werd bijvoorbeeld uitgegeven in 1993, maar de gemiddelde leeftijd van de getoonde kunstwerken is twee jaar ouder dan bij Pischel. Een andere manier om het zwaartepunt van de handboeken inzichtelijk te maken is door alle 3626 kunstwerken in te delen in periodes. Dit resultaat is te zien in afbeelding 7. Dit kan gezien worden als een indicatie voor de aandacht van de auteurs voor elke specifieke periode. Vooral het begin van de twintigste eeuw kan op veel illustraties rekenen. Dit komt overeen met eerdere resultaten, waaruit bleek dat Pablo Picasso en Henri Matisse veruit het meeste afgebeeld worden. Het merendeel van deze kunstwerken komt uit de periode 1910-1919, die tevens de hoogste piek in de diagram heeft. Bij elk volgend decennium neemt het aantal illustraties af. Halverwege de eeuw (1940-1949) is er een dieptepunt, waarschijnlijk veroorzaakt door de uitbraak van de Tweede Wereldoorlog. De periode 1950-1959 laat vervolgens weer een stijging in het aantal

illustraties zijn, die in 1960-1969 zijn hoogtepunt vindt. Daarna nemen de aantallen weer af, met de meest recente periode (2000-2009) als hekkensluis. Concluderend besteden de auteurs dus de meeste aandacht, en afbeeldingen, aan de periodes 1910-1919 en 1960-1969.

1 Lynton	1936
2 Gombrich	1935
3 Honour & Fleming	1956
4 Foster e.a.	1947
6 Silver	1941
8 Janson	1943
9 Hartt	1935
10 Pischel	1937
11 Arnason	1950
12 Gardner	1952
13 Stokstad	1947
14 ViceVersa	1949

Afbeelding 6. De gemiddelde leeftijd per handboek van de getoonde afbeeldingen. Bron: eigen werk.



Afbeelding 7. De afbeeldingen van alle handboeken ingedeeld naar periode. Bron: eigen werk.

Is er een verschil merkbaar tussen de eenheid in getoonde kunstwerken tussen bekende en minder bekende kunstenaars?

Een van de conclusies uit het onderzoek van Robert Jensen is dat er bij canonieke kunstenaars een grotere eenheid bestaat in de kunstwerken die van hen getoond worden. De veelvuldige aandacht voor hun oeuvre zou er toe geleid hebben dat de essentie van hun kunstenaarschap teruggebracht kan worden tot een enkel kunstwerk.²⁰ In de resultaten uit het eigen onderzoek is deze tendens ook zichtbaar. De theorie van Jensen kan echter niet zonder meer onderschreven worden. Daarvoor zijn er te veel afwijkingen van de regel.

Kunstwerk	Jaartal	1 Lynton	2 Gombrich	3 Honour & Fleming	4 Foster e.a.	6 Silver	8 Janson	9 Hartt	10 Pischel	11 Arnason	12 Gardner	13 Stokstad	14 ViceVersa	Totaal aantal afbeeldingen per kunstwerk
Les Demoiselles d'Avignon	1907	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	11
Guernica	1937	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	11
Still Life with Chair Caning	1912	1	0	0	1	0	0	1	0	1	1	0	1	6
Family of Saltimbanques	1905	0	0	1	0	0	0	1	0	1	1	1	0	5
Three Musicians	1921	0	0	0	0	1	0	1	0	1	1	0	1	5
Woman's Head	1931	1	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	5
Portrait of Gertrude Stein	1906	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	4
Guitar	1912	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	4
Three Dancers	1925	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	4
Bull's Head	1943	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	4

Afbeelding 8. Een deel van de tabel waarin kunstwerken van Pablo Picasso gerangschikt worden op frequentie. Bron: eigen werk.

Op afbeelding 8 is een deel van de tabel te zien waarin de kunstwerken van Pablo Picasso gerangschikt worden op frequentie. Zowel *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) als *Guernica* (1937) worden afgebeeld in elk boek, met uitzondering van Gombrichs *The Story of Art*. Het zijn deze twee werken die volgens Jensen de essentie van het kunstenaarschap van Picasso zouden weergeven. De lijst houdt hier echter nog lang niet op. Naast *Les Demoiselles d'Avignon* en *Guernica* worden nog

²⁰ Jensen 2007 (zie noot 1), pp. 45-47.

Kunstwerk	Jaartal	1 Lynton	2 Gombrich	3 Honour & Fleming	4 Foster e.a.	6 Silver	8 Janson	9 Hartt	10 Pischel	11 Arnason	12 Gardner	13 Stokstad	14 ViceVersa	Totaal aantal afbeeldingen per kunstwerk
Joy of Life (Bonheur de Vivre)	1906	1	0	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	10
La Desserte (The dinner table) (Harmony in Red)	1908	0	1	1	1	0	0	0	0	1	1	0	1	6
The Red Studio	1911	1	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	1	6
Woman with the Hat	1905	1	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0	5
Madame Matisse: the Green Line	1905	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	4
Dance	1910	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	4
The Back, IV	1930	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	4
Luxe, calme et volupté	1905	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	3
Reclining Nude I (Aurora)	1907	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	3
The Back (I)	1909	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	3

Afbeelding 9. Een deel van de tabel waarin kunstwerken van Henri Matisse gerangschikt worden op frequentie. Bron: eigen werk.

zevenentachtig andere kunstwerken van Picasso gebruikt om zijn verhaal te vertellen.²¹ Veel van deze kunstwerken komen slechts een enkele keer terug in een van de twaalf handboeken. Er is dus zowel een eenheid in het tonen van zijn belangrijkste kunstwerken als ook een grote verscheidenheid in hetgeen er verder te zien is. Zouden de auteurs moeten kiezen voor slechts één illustratie, dan zou dat hoogstwaarschijnlijk een keuze tussen *Les Femmes d'Alger* en *Guernica* zijn. Een dergelijk scenario zal echter niet snel voorkomen. De status van Pablo Picasso is in de handboeken dermate groot dat de auteurs hem veel ruimte toekennen. Er is daarom ook een grote selectie te zien van minder bekende kunstwerken. De persoonlijke voorkeur van de auteurs zal meegespeeld hebben in deze keuzes, alsook een goede aansluiting op de narratief van Picasso. Op afbeelding 9 zijn soortgelijke resultaten te zien voor Henri Matisse. *Le Bonheur de Vivre* (1905-1906) wordt het vaakst afgebeeld. Het verschil met het tweede kunstwerk, *La Desserte* (1908), is echter minder groot dan bij Picasso het geval is. Met zeventenvijftig andere kunstwerken die in de handboeken voorkomen zijn er ook minder illustraties die slechts in één titel te vinden zijn. Dit kan mogelijk verklaard worden door de grootte van het oeuvre van beide kunstenaars. In elk geval lijkt de picturale aandacht voor Matisse lijkt zich meer te richten op een kleine, meer eenduidige selectie van kunstwerken dan bij Picasso het geval is. Zijn er bij Henri Matisse en Pablo Picasso respectievelijk een à twee kunstwerken die als representatief voor hun oeuvre aangemerkt kunnen worden, bij Marcel Duchamp zijn dit er drie: *Fountain* (1917), *The Large Glass* (1915-1923) en *Nude Descending a Staircase* (1912).²² De auteurs lijken in dit geval vaker een overzicht te willen geven van de veelzijdigheid van Duchamps oeuvre ten faveure van het benoemen van een representatief meesterwerk. De narratief van de kunstenaar richt zich daarbij vooral op *ready-mades*, die het merendeel van de lijst van kunstwerken van Duchamp vullen. Bij minder bekende kunstenaars, zoals Robert Morris (1931), is deze tendens nog sterker aanwezig.²³ Van deze kunstenaar worden zestien kunstwerken getoond, terwijl Morris in totaal negentien maal afgebeeld wordt in de handboeken. Vrijwel elke afbeelding is

²¹ De volledige lijst is te bekijken in het bestand 'Resultaten gesorteerd', tabblad 'Picasso - kunstwerken'.

²² Deze lijst is te bekijken in het bestand 'Resultaten gesorteerd', tabblad 'Duchamp - kunstwerken'.

²³ Deze lijst is te bekijken in het bestand 'Resultaten gesorteerd', tabblad 'Morris - kunstwerken'.

dus van een ander kunstwerk. Omdat Morris hoofdzakelijk *minimal art* maakt en zijn kunstwerken veelal van summiere titels voorziet, is het mogelijk dat de auteurs zijn werken als inwisselbaar zien. Het benoemen van een ‘meesterwerk’ is uitermate lastig wanneer veel kunstwerken overeenkomsten vertonen. De illustraties worden ingezet om de algemene stijl van Morris te tonen, zonder dat aan een specifiek kunstwerk uitzonderlijke kenmerken worden toegeschreven. Ook bij Marcel Broodthaers (1924-1976), André Derain (1880-1954) en Jeff Koons (1955) zijn de verschillen tussen het aantal afbeeldingen per kunstwerk eveneens te klein om te kunnen spreken van één representatief kunstwerk.²⁴ Daartegenover staat Meret Oppenheim (1913-1985), die steevast genoemd wordt met *Le Déjeuner en fourrure* (1936). Naast dit kunstwerk is er slechts één ander werk dat überhaupt in de handboeken voorkomt, ook al is dat slechts twee keer.²⁵

Er kan niet zonder meer gesteld worden dat er bij bekende kunstenaars een grotere eenheid is in de getoonde afbeeldingen dan bij minder bekende kunstenaars het geval is. Weliswaar zijn er bekende kunstenaars waarbij dit zeker het geval is, maar hetzelfde gaat op voor sommige minder bekende kunstenaars. Ook zijn er bij Marcel Duchamp maar liefst drie kunstwerken die regelmatig in de boeken terugkeren, iets wat niet per se duidt op een grote eenheid in de getoonde kunstwerken. De verscheidenheid van het oeuvre van de desbetreffende kunstenaar lijkt hier een rol te spelen, maar ook de voorkeur van de auteur en de mogelijkheden om specifieke kunstwerken te gebruiken voor de kunsthistorische narratief.

Onderzoeksconclusie

Een groot deel van de illustraties die in de twaalf onderzochte handboeken voorkomen wordt toegekend aan een kleine groep westerse kunstenaars. Pablo Picasso, Henri Matisse en Marcel Duchamp zijn de grootste gegadigden. Van de in totaal 958 kunstenaars die in de handboeken worden afgebeeld heeft meer dan de helft slechts één afbeelding in een van de twaalf boeken. Er is dus sprake van een grote onevenredige verdeling in het afbeelden van kunstwerken van canonieke en niet-canonieke kunstenaars. Er zijn twee periodes die het meest afgebeeld worden, te weten de jaren 1910-1919 en de jaren 1960-1969. Dit is in overeenstemming met de lijst van de achtenveertig meest afgebeelde kunstenaars, waarvan velen werkten in deze periodes. De diverse handboeken tonen veel overeenkomsten in het afbeelden van de canonieke kunstenaars. Enkel bij de minder bekende of niet-canonieke kunstenaars zijn grotere verschillen merkbaar. De leeftijd van het handboek speelt hierbij overigens geen rol. Recentere handboeken volgen veelal de narratieve lijn

²⁴ Deze lijsten zijn te bekijken in het bestand ‘Resultaten gesorteerd’, tabbladen ‘Broodthaers - kunstwerken’, ‘Derain - kunstwerken’ en ‘Jeff Koons - kunstwerken’.

²⁵ Deze lijst is te bekijken in het bestand ‘Resultaten gesorteerd’, tabblad ‘Meret Oppenheim - kunstwerken’.

van de oudere boeken. Kunstenaars uit de laatste twintig jaar van de eeuw zijn daardoor relatief slecht vertegenwoordigd. Waarschijnlijk komt dit door de lange tijd die nodig is om consensus te verkrijgen over het belang van specifieke kunstenaars en kunststromingen. Enige vertraging is noodzakelijk om het kaf van het koren te kunnen scheiden. Op basis van de onderzoeksresultaten kan echter gesteld worden dat de handboeken conservatief van aard zijn. De traditionele kunsthistorische narratief lijkt te zijn gefixeerd, en wordt keer op keer opnieuw uitgedragen. Hierdoor wordt de narratief enkel versterkt, onder andere met behulp van het psychologische effect ‘mere exposure’.

3.4 Mere Exposure

Een canon is een culturele constructie. Herhaalde reproductie van kunstwerken en de zichtbaarheid hiervan is belangrijk voor zowel de creatie als de bestendigheid van een canon.²⁶ ‘Mere exposure’ beschrijft de effecten van deze herhaling en zichtbaarheid. James Cutting, hoogleraar psychologie aan de Amerikaanse Cornell University, bespreekt het belang van ‘mere exposure’ voor de canon in zijn tekst *Mere Exposure, Reproduction, and the Impressionist Canon*.²⁷ Ook voerde hij zelf enkele experimenten uit om de geldigheid van het fenomeen te toetsen.²⁸ Cutting beschrijft hoe ‘mere exposure’ in de jaren zestig door psycholoog Robert Zajonc (1923 - 2008) werd opgemerkt en beschreven. Tijdens een van zijn experimenten gebruikte de psycholoog niet bestaande, onzinnige woorden als ‘dilikli’.²⁹ Zajonc merkte dat zijn luisteraars de woorden positiever inschatten naarmate ze deze vaker hadden gehoord: ‘It has been demonstrated that the mere repeated exposure of a stimulus is entirely sufficient for the enhancement of preference for that stimulus.’³⁰ Specifiek gedrag is hiervoor niet nodig, noch een positieve of negatieve bevestiging. De persoon in kwestie hoeft zich niet eens bewust te zijn van deze prikkels.³¹

²⁶ James Cutting, ‘Mere Exposure, Reproduction, and the Impressionist Canon’, in: Anna Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham/London 2007, p. 79.

²⁷ Idem, pp. 79-94.

²⁸ Idem, pp. 82-83.

²⁹ Idem, p. 81. James Cutting verwijst hier naar een artikel waarin Robert Zajonc zijn onderzoek en resultaten uiteenzet: Robert Zajonc, ‘Attitudinal Effects Of Mere Exposure’, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 9 (1968), nr. 2 (juni) deel 2, pp. 1-27. NB: Dit artikel wordt tevens genoemd in de tekst van Cutting. Zie Cutting 2007 (zie noot 26) p. 92, noot 10.

³⁰ Robert Zajonc, ‘Mere Exposure: A Gateway to the Subliminal’, in: *Current Directions in Psychological Science* 10 (2001) nr. 6 (december), p. 225. NB: In deze tekst bespreekt Zajonc een groot aantal onderzoeken naar ‘mere exposure’ dat na de ontdekking is uitgevoerd. Ook bespreekt hij nogmaals de werking van het effect. In dit opzicht is dit artikel nauw verwant aan het artikel dat James Cutting in zijn tekst noemt (zie noot 29).

³¹ Idem, p. 224.

‘Mere exposure’ beschrijft een vorm van voorkeursontwikkeling die voorbijgaat aan rationele keuzes en denkpatronen.³² Voorkeursontwikkeling is normaal gesproken het gevolg van een vorm van conditionering. Wanneer iemand positieve reacties krijgt op de schoenen die hij draagt, ontstaat er een voorkeur voor soortgelijke schoenen. Als een kind consequent beloond wordt voor bepaald gedrag zal het daarna sneller geneigd zijn om dit te herhalen. Soortgelijke subtiele sturing is overal in de samenleving terug te vinden. Zo publiceerden Richard Thaler en Cass Sunstein enkele jaren geleden het boek *Nudge*, waarin ze tal van voorbeelden gaven van manieren waarop de overheid haar burgers subtiel kan sturen in het maken van ‘betere’ keuzes op het gebied van gezondheid, werk en welvaart.³³ Daarnaast zijn sommige producten inherent aantrekkelijker dan andere. De keuze tussen een stuk taart en een augurk is eenvoudig. Ook imitatie, als sociaal proces, draagt bij aan de ontwikkeling van voorkeuren. De druk tot conformeren ligt hier vaak aan ten grondslag. Wat deze voorbeelden gemeen hebben zijn de rationele overwegingen die erachter schuilgaan. Voordelen en nadelen worden afgewogen, het sterkere argument is doorslaggevend.³⁴ ‘Mere exposure’ onderscheidt zich hiervan door het gebrek aan ratio. De besluitvorming speelt zich af in het onderbewuste.³⁵

James Cutting voerde enkele experimenten uit om het effect van ‘mere exposure’ zichtbaar te maken in de kunstwereld.³⁶ Door de impressionistische canon als uitgangspunt te nemen wilde hij onderzoeken hoe deze canon zichzelf in stand houdt. In breder perspectief verduidelijkt deze casus de instandhouding van canons in het algemeen. Cutting koos het impressionisme als uitgangspunt omdat de kunststroming relatief recent, goed gedefinieerd en bovenal uitvoerig gedocumenteerd is.³⁷ Dit maakt het volgens hem eenvoudiger om de structuur van de canon te achterhalen. Tegelijkertijd merkt Cutting op dat het impressionisme oud genoeg is om het als een afgesloten, historische stroming te kunnen beschouwen. De impressionisten zelf zijn al geruime tijd overleden, hun oeuvre is uitvoerig beschreven in overzichtswerken en handboeken, en een aanzienlijk deel van

³² Sheila T. Murphy, Jennifer L. Monahan en Robert Zajonc, ‘Additivity of Nonconscious Affect: Combined Effects of Priming and Exposure’, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 69 (1995) nr. 4 (october), p. 600. NB: Dit is een onderzoek dat door Robert Zajonc wordt genoemd in zijn tekst *Mere Exposure: A Gateway to the Subliminal* op p. 225 (zie noot 30).

³³ Richard Thaler en Cass Sunstein, *Nudge: naar betere beslissingen over gezondheid, geluk en welvaart*, Amsterdam 2009.

³⁴ Zajonc 2001 (zie noot 30), p. 224.

³⁵ Idem, p. 226.

³⁶ Cutting 2007 (zie noot 26), p. 79.

³⁷ Ibidem.

de impressionistische kunstwerken bevinden zich in museale collecties. Daarnaast is de kunststroming tot op de dag van vandaag altijd zeer geliefd geweest.³⁸ De schilderijen brengen dikwijls enorme bedragen op bij veilingen, en tentoonstellingen die het impressionisme als uitgangspunt nemen kunnen rekenen op veel bezoekers. Het Musée d'Orsay in Parijs, dat een grote verzameling impressionistische kunstwerken bezit, prijkt steevast in de lijst van best bezochte musea ter wereld. Een museum met een impressionistische collectie, hoe klein die ook is, laat het nooit na om hiermee te adverteren.³⁹

Voor zijn onderzoek stelde James Cutting een brede selectie van afbeeldingen samen, voornamelijk van kunstwerken van Paul Cézanne, Edgar Degas, Edouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir en Alfred Sisley. Hij creëerde zesenzestig sets van steeds twee afbeeldingen. Elke set toonde kunstwerken van een enkele kunstenaar. De schilderijen werden omstreeks dezelfde tijd gemaakt en waren van eenzelfde genre, zoals portretten, landschappen of stillevens. Slechts enkele werken die Cutting selecteerde waren onderdeel van de impressionistische canon. Het grootste gedeelte was zelden gereproduceerd in boeken en alleen bekend bij specialisten.⁴⁰ Vervolgens probeerde de hoogleraar in te schatten hoe vaak zijn proefpersonen de geselecteerde werken op eerdere momenten gezien zouden kunnen hebben. Hij raadpleegde de bibliotheek van de Cornell University, en vond 'zijn' afbeeldingen terug in bijna duizend verschillende boeken die tussen 1901 en 2002 waren gepubliceerd. Sommige reproducties kwamen slechts twee keer voor, andere kunstwerken waren bijna driehonderd keer afgebeeld.⁴¹ De relatieve frequentie van deze reproducties staat in het onderzoek symbool voor het gehele culturele veld. Hoe vaker een afbeelding gereproduceerd was, hoe groter Cutting de kans achtte dat zijn proefpersonen het kunstwerk op een eerder moment zagen, bewust of onbewust.⁴² In essentie toetste Cutting de canonieke status van de geselecteerde afbeeldingen: 'Every act of writing or curatorial practice, whenever it gets to the point of naming a name, is participating in a certain level of canon formation, no matter what the intent of its author, no matter whether it represents a challenge to the status quo or a confirmation of it. No one writes about artists at random'.⁴³

³⁸ Cutting 2007 (zie noot 26), p. 80.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Idem, p. 82.

⁴¹ James Cutting, 'Gustave Caillebotte, French Impressionism, and mere exposure', in *Psychonomic Bulletin & Review* 10 (2003) nr. 2 (juni), pp. 319-343. NB: James Cutting verwijst naar deze tekst voor een uitgebreide beschrijving van zijn onderzoeken naar 'mere exposure'. Zie Cutting 2007 (zie noot 26), p. 92, noot 12.

⁴² Idem, p. 321.

⁴³ Russell Ferguson, 'Can we still use the canon?', in: *Art Journal* 58 (1999), nr. 2 (zomer), p. 4.

Tijdens zijn experimenten toonde Cutting steeds twee impressionistische kunstwerken, aan in totaal drie verschillende groepen: zijn eigen studenten (van wie slechts een klein deel een kunsthistorische cursus had gevolgd), oudere volwassenen (master-studenten en collega's van het psychologische departement) en kinderen van zes tot tien jaar.⁴⁴ Vervolgens vroeg de professor zijn proefpersonen om hun voorkeur uit te spreken voor een van de twee afbeeldingen. Uit hun keuzes bleek dat de afbeeldingen die vaker gereproduceerd waren in boeken meer werden gekozen dan minder gereproduceerde afbeeldingen. Hoe groter het verschil in relatieve frequentie was, hoe vaker de proefpersonen kozen voor het meest gereproduceerde kunstwerk. Het maakte hierbij geen verschil of deelnemers de werken herkenden of niet: 'Research has shown we often cannot express the reasons for what we like, but all evidence here points to the fact that what we prefer, we have likely seen before and seen more often.'⁴⁵

Een criticus zou kunnen zeggen dat de proefpersonen simpelweg een goed oog hebben voor kwaliteit. James Cutting erkent deze mogelijkheid wanneer hij de 'thorny issue of quality' bespreekt: 'One might claim that paintings that are reproduced more often are "better" paintings and that people respond to quality in art.'⁴⁶ Dit zou verklaren waarom specifieke kunstwerken regelmatig terugkeren in boeken, maar een veel groter aantal kunstwerken slechts een enkele keer terug te vinden is. Volgens Cutting is dit idee van een innerlijk waardeoordeel te herleiden tot de filosofie van Immanuel Kant (1724-1804).⁴⁷ Kants *Kritiek van het Oordeelsvermogen* uit 1790 is zeer belangrijk geweest voor de ontwikkeling van de esthetica, en vindt in kunsthistorische kringen nog altijd navolging.⁴⁸ Volgens Kant heeft een waardeoordeel niets te maken met cognitieve afwegingen. Het kunstwerk zelf staat niet centraal, het gaat om de manier waarop onze geest door een voorstelling wordt gegrepen. Dit kan resulteren in gevoelens van zowel lust en onlust.⁴⁹ Deze zijn sturend in de manieren waarop gereageerd wordt op kunstwerken. Volgens kunsthistoricus Thomas McEvelley kunnen deze gevoelens gezien worden als een zintuig: 'The foundation of the Kantian doctrine is

⁴⁴ Cutting 2003 (zie noot 41), pp. 328-335.

⁴⁵ Cutting 2007 (zie noot 26), p. 82.

⁴⁶ Idem, p. 83.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Mark Cheetham, 'Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History', in: Mark Cheetham, Micheal Ann Holly en Keith Moxey, *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge 1998, pp. 6-7. NB: James Cutting verwijst naar Mark Cheetham en Keith Moxey in relatie tot Immanuel Kant in zijn eigen tekst. Zie Cutting 2007 (zie noot 26), p. 93, noot 17.

⁴⁹ Jabik Veenbaas en Willem Visser (red.), *Immanuel Kant. Kritiek van het oordeelsvermogen*, Amsterdam 2009, pp. 91-92.

the notion of a sense of taste through which we respond to art. Being literally a sense, like seeing or scenting, this quality is noncognitive, nonconceptual; it is a *sensus communis*, innate and identical in everyone; it is a higher faculty, above worldly concerns; it is governed by its own inner necessity.’⁵⁰ Om de twijfels over het innerlijke waardeoordeel van zijn deelnemers weg te nemen voerde James Cutting een nieuwe reeks experimenten uit. De hoogleraar verwerkte zijn reeks afbeeldingen in zijn colleges. Ze werden willekeurig verspreid door zijn presentaties, en hij besteedde er geen aandacht aan. Gedurende een twintigtal colleges werden de afbeeldingen die in boeken minder vaak gereproduceerd waren vier keer vaker getoond dan de kunstwerken met meer reproducties.⁵¹ Na zijn collegereeks vroeg James Cutting zijn studenten wederom om hun voorkeur uit te spreken voor de afbeeldingen uit zijn zesenzestig reeksen. De deelnemers toonden een bescheiden voorkeur voor de afbeeldingen die ze tijdens hun colleges vaker hadden gezien. Cutting bleek de voorkeuren van zijn proefpersonen te hebben veranderd. De voorkeur ging voorheen grotendeels uit naar de vaakst gereproduceerde kunstwerken.⁵² De aanvankelijke resultaten zijn te verklaren door de grotere kans dat deze groep op eerdere momenten met de afbeeldingen in aanraking kan zijn gekomen, zowel bewust als onbewust. Door dit effect na te bootsen en de proefpersonen in herhaalde aanraking te brengen te maken met een reeks nieuwe afbeeldingen werd de bekendheid van deze kunstwerken vergroot ten opzichte van de andere afbeeldingen. Met zijn onderzoek toont James Cutting de werking van ‘mere exposure’ op een praktische en alledaagse manier. Hij laat zien dat het herhaaldelijk in contact komen met afbeeldingen de voorkeuren kan sturen en beïnvloeden. Het is op deze manier dat een canon zichzelf in stand kan houden. Cutting betoogt dan ook dat Walter Benjamins (1892 - 1940) opvattingen over de aura van het kunstwerk incorrect blijken.⁵³ Benjamin betoogde in 1936 in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* dat de herhaalde reproductie van kunstwerken de aura van het kunstwerk onherstelbaar zou beschadigen.⁵⁴ Cutting laat echter zien dat het reproduceren van kunstwerken de aura van het kunstwerk vooral versterkt.

⁵⁰ Thomas McEvelley, ‘Empyrrhical [sic] Thinking (and why Kant can’t)’, in: *Artforum* 26 (1988) nr. 8 (oktober), p. 125. NB: Mark Cheetham verwijst naar deze tekst, en gebuikt hetzelfde citaat van McEvelley. Zie Cheetham 1998 (zie noot 48), pp. 7-8 en Cheetham 1998, p. 23.

⁵¹ Cutting 2007 (zie noot 26), p. 83.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Walter Benjamin, ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’, in: Charles Harrison en Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden 2003, p. 521. NB: James Cutting refereert aan Walter Benjamin in zijn tekst. Zie Cutting 2007 (zie noot 26), p. 83 en Cutting 2007, p. 94, noot 39.

3.5 De verspreiding van de westerse kunstgeschiedenis over de wereld

James Elkins deed tussen 2004 en 2007 onderzoek naar de verspreiding van kunsthistorische departementen over de wereld, waarbij hij noteerde hoeveel wetenschappelijke publicaties in de diverse regio's uitgebracht worden. De kunsthistoricus probeerde antwoord te krijgen op de vraag of westerse kunst wereldwijd het dominante onderwerp is. Daarbij onderzocht hij ook of de aandacht voor westerse kunst vooral gericht was op canonieke kunstenaars en perioden, of dat de academische interesse zich ook richt op minder bekende aspecten. Ook heeft Elkins aandacht voor de vraag in hoeverre het zichtveld zich verbreedt door de aandacht van de discipline voor niet-westerse kunst. Bij de verspreiding van kunsthistorische departementen over de wereld merkt Elkins op dat het in de praktijk moeilijk blijkt om tot een duidelijke afbakening te komen: 'There is no definitive list, and even if there were, the results would be blurred by the existence of art schools and art academies, which often have art historians on staff, although it can be impossible to determine which have degrees in art history and which are artists or critics. (...) There is no clear cut-off point.'⁵⁵ De gegevens die James Elkins bij elkaar bracht geven echter wel een duidelijke indicatie. Veruit de meeste kunsthistorische instituten, 290, bevinden zich in Europa, met alleen al in Ierland en het Verenigd Koninkrijk bijna honderd locaties. Oost-Europa kent daarentegen relatief weinig kunstdepartementen. Landen als Slowakije en Roemenië komen elk slechts enkele keren terug in de database. In Noord-Amerika en Canada slaat de teller 226 aan. Op basis van deze cijfers blijkt dat er in Europa meer kunsthistorisch onderwijs plaatsvindt. Een hypothese die aannemelijker wordt wanneer er gekeken wordt naar het totale aantal onderwijsinstellingen in Canada en de Verenigde Staten: 'There are over three thousand universities and colleges in the United States and Canada; less than one-tenth of them have departements of art history.'⁵⁶ Zuid-Amerika en Centraal-Amerika tellen samen ongeveer zestig instellingen, en in Afrika wordt het aantal geschat op tachtig. De aantallen van laatstgenoemden waren ten tijde van Elkins onderzoek moeilijk te verifiëren door de geringe aanwezigheid van de departementen op het internet.⁵⁷ Verder zijn er zeventien departementen geteld in Australië en Nieuw-Zeeland. Korea, China en Japan tellen er samen vijftenzestig, en Zuidoost-Azië kent zesendertig kunsthistorische instituten. Centraal Azië doet van alle werelddelen het minste aan kunsthistorisch onderwijs en komt slechts zes keer voor in de database. Dit komt enerzijds door de Islamitische traditie, waarin traditioneel gezien een sterk iconoclasme voorkomt. De Islamistische wereld kent hierdoor geen lange traditie van figuratieve

⁵⁵ James Elkins, 'Canon and Globalization in Art History', in: Anna Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham/London 2007, p. 57.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Idem, p. 59.

kunst, maar is van oudsher meer gericht op architectuur en toegepaste kunst.⁵⁸ Anderzijds heeft het gebied nog te maken met de gevolgen van het Sovjetregime, dat een groot gedeelte van de twintigste eeuw de creatieve sector wist te onderdrukken ten behoeve van socialistische staatskunst en propaganda.⁵⁹ Hoewel het onderzoek van Elkins incompleet is en zeker niet elk kunsthistorisch departement in zijn database is opgenomen, spreken de cijfers zoals die bekend zijn boekdelen. Zelfs wanneer er een grote foutmarge in ogenschouw wordt genomen kent geen enkel werelddeel zoveel kunsthistorische instituten als Europa en Noord-Amerika. Het bedrijven van kunstgeschiedenis is daarmee een bezigheid die overduidelijk meer doorgang vindt in het Westen dan elders.

Kunsthistorische publicaties in het Westen en elders

Vervolgens kijkt Elkins naar de wereldwijde productie van kunsthistorische publicaties. Dit kan verduidelijken of een groter aantal kunsthistorische instituten in werelddelen ook leidt tot meer publicaties en daarmee tot grotere invloed op het discours. Dergelijke publicaties worden door verschillende systemen geïndexeerd, en kunnen grotendeels online opgezocht of aangeschaft worden. Het blijkt echter al snel dat de databases met name gericht zijn op Westerse publicaties. Zo toont 'Art Abstracts' verreweg de meeste resultaten voor de Verenigde Staten, Frankrijk, Duitsland en Engeland. Het aantal publicaties van andere landen is aanzienlijk minder en van een aantal niet-westerse landen zijn in Art Abstracts in het geheel geen publicaties geïndexeerd.⁶⁰ In de 'Bibliography of the History of Art' (BHA), is geen mogelijkheid om te zoeken op publicaties in specifieke landen.⁶¹ Er kan wel gezocht worden op de taal van de publicatie. Hieruit volgt een overzicht dat overeenkomt met de resultaten van Art Abstracts. Na de Engelse, Duitse, Franse, Nederlandse en Spaanse taal vindt er een sterke daling plaats van het aantal publicaties dat BHA weergeeft voor andere talen.⁶²

⁵⁸ Marilyn Stokstad, *Medieval Art*, Boulder/Oxford 2004, pp. 143-148.

⁵⁹ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e.a., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004, pp. 174-179.

⁶⁰ Elkins 2007 (zie noot 55), p. 60.

⁶¹ De Bibliography of the History of Art (BHA) indexeert publicaties die zijn uitgebracht tussen 1975 en 2007. Publicaties die na 2007 zijn uitgebracht worden geïndexeerd door de opvolger van de BHA, de International Bibliography of Art (IBA). Deze ontwikkeling vond plaats na het onderzoek van James Elkins, waardoor hij enkel gebruik maakte van gegevens uit de BHA en de IBA in het geheel niet genoemd wordt in het onderzoek.

⁶² Elkins 2007, p. 60.

Om aan te tonen hoeveel relevante publicaties er mogelijk missen in Art Abstracts en BHA vergelijkt James Elkins de indexerings van Chinese publicaties door Westerse databases met de aantallen van tijdschriften die verkocht worden aan bibliotheken door de twee grootste distributeurs, 'East View Information Services' en 'Catalogue of Chinese Newspapers and Periodicals' (CCNP). East View richt zich meer op academische titels in 'kunst en kunsttheorie', CCNP kent een bredere en minder academische lijst van titels, waarin bijvoorbeeld ook tijdschriften voor kinderen en doe-het-zelf titels zijn opgenomen. Met name van de tijdschriften die East View verspreidt kan worden aangenomen dat die relevant zijn voor zowel de kunstgeschiedenis als een westers publiek. Het overgrote deel van de Chinese publicaties is door zowel Art Abstracts en BHA niet geïndexeerd.⁶³ Het is aannemelijk dat er uit deze databases meer relevante, niet-westerse titels ontbreken dan soortgelijke publicaties van westerse oorsprong. Een andere database, 'Ulrich's International Periodicals Directory', indexeert wereldwijd 'peer reviewed' tijdschriften. De artikelen die in deze titels gepubliceerd worden zijn streng gecontroleerd door vakgenoten op kwaliteit en geldigheid, en staan daardoor in hoog aanzien. Uit de gegevens van Ulrich's blijkt dat peer reviewed publicaties hoofdzakelijk in Europa en Noord-Amerika worden uitgegeven. In grote delen van de wereld komen ze vrijwel niet voor.⁶⁴ James Elkins heeft het aantal peer reviewed publicaties per land afgezet tegen het aantal inwoners van het desbetreffende land, om zo inzichtelijk te maken welke landen het grootste aandeel hebben in dergelijke publicaties. Nederland, Nieuw-Zeeland, Denemarken en België komen het meest nadrukkelijk naar voren. De Verenigde Staten heeft van alle landen het hoogste aantal peer reviewed titels, maar kent ook een grotere populatie. Ook in dit opzicht kan gesproken worden van een Westerse trend.

Als laatste stap in zijn onderzoek gebruikte Elkins gegevens van de *Bibliography of the History of Art* uit de periode 1972-1987 om aan te tonen welke kunstenaars in dat tijdsbestek de meeste academische aandacht kregen.⁶⁵ De gegevens tonen een bekende opsomming van 'usual suspects'. Naast Picasso staan bijvoorbeeld ook Michelangelo, Rembrandt, Brunelleschi en Kandinsky hoog in de rangorde. Het zijn deze kunstenaars die tot de absolute kern van de canon behoren. In de onderzochte periode komen zij honderden keren voor in de BHA, terwijl verreweg de meeste kunstenaars slechts één of enkele malen in de literatuur voorkomen. Dit zijn de kunstenaars die zich in de periferie van de canon bevinden. Na grofweg tien vermeldingen daalt het aantal kunstenaars sterk en blijven de reguliere 'bewoners' van de canon over, tot aan de andere kant van het spectrum de kern-kunstenaars overblijven.

⁶³ Elkins 2007 (zie noot 55), p. 61.

⁶⁴ Idem, pp. 61-64.

⁶⁵ Idem, pp. 65-68.

James Elkins leidt hieruit af dat de canon slechts door enkele honderden voornamelijk Europese kunstenaars bevolkt wordt, althans in de periode bij hij onderzoekt.⁶⁶

Tegelijkertijd merkt Elkins op dat er rond het jaar 2000 een toenemende interesse zichtbaar is voor onder andere Cambodjaanse kunst. Dit suggereert dat de interesse in niet-westerse kunst aan het groeien is. Er zal echter meer onderzoek gedaan moeten worden aan een dergelijke stijging conclusies te verbinden. De hoeveelheid publicaties over niet-westerse kunst betreft slechts een klein deel van de totale kunsthistorische productie. Door het ontbreken van veel niet-westerse bronnen in algemene kunsthistorische databases is het moeilijk om deze praktische afsplitsing te kunnen doorbreken en ontwikkelen veel regio's hun eigen variaties op de kunsthistorische discipline. Echter, het zijn variaties die, zo stelt Elkins, vooral aanpassingen zijn op het basismodel van een discipline die gebouwd is op West-Europese en Noord-Amerikaanse kunstenaars, kunstwerken en periodisering.⁶⁷ Het ligt daarom in de lijn der verwachting dat het eurocentrische verhaal van de kunstgeschiedenis nog geruime tijd doorgang zal blijven vinden.⁶⁸

3.6 Conclusie

Handboeken zijn door de jaren heen in omvang gegroeid. Tot grote veranderingen in de canon heeft dit echter niet geleid. De selectie kunstenaars is weliswaar uitgebreid met namen uit de periferie, maar dit heeft geenszins afbreuk gedaan aan de ruimte die canonieke kunstenaars krijgen. Uit het onderzoek van Robert Jensen naar de canon van de negentiende eeuw blijkt dat in een grote selectie handboeken uit meerdere landen die in een periode van veertig jaar gepubliceerd werden grotendeels dezelfde canonieke kunstenaars voorkwamen. Het eigen onderzoek naar de canon van de twintigste eeuw leidde tot soortgelijke resultaten. In de twaalf onderzochte handboeken staat de aandacht voor canonieke kunstenaars niet in verhouding tot de kunstenaars uit de periferie. Dit is het resultaat van een wisselwerking tussen het kunstpubliek, kunstinstellingen en de academische interesse voor kunstenaars. Dit gebeurt volgens de regels van vraag en aanbod. De vraag naar specifieke publicaties of tentoonstellingen wordt beïnvloed door 'mere exposure'. Herhaling en zichtbaarheid zijn hierbij de sleutelwoorden. Een herhaling van de kunsthistorische narratief in veel handboeken draagt op deze manier bij aan de permanente inbedding van canonieke kunstenaars in de kunstgeschiedenis. Het is een gegeven dat wint aan belang wanneer gekeken wordt naar het onderzoek van James Elkins, waaruit blijkt dat West-Europa en Noord-Amerika de primaire producenten en consumenten zijn van kunsthistorische publicaties.

⁶⁶ Elkins 2007 (zie noot 55), p. 68.

⁶⁷ Idem, p. 73.

⁶⁸ Idem, pp. 69-70.

Onderzoek naar niet-westerse kunst en daaruit voortvloeiende publicaties nemen weliswaar toe, maar staan nog altijd niet in verhouding tot de interesse in westerse kunst. Bovendien zijn niet-westerse kunsthistorische departementen vaak variaties op het westerse basismodel, waardoor ook zij meegaan in het eurocentrisme en periodisering van de westerse kunstgeschiedenis. Een verandering in de wijze waarop handboeken de kunsthistorische narratief uitdragen kan dergelijke eurocentrische problemen mogelijk oplossen. Dit zal onderzocht worden in hoofdstuk 4.

Appendix: de handboeken die gebruikt zijn in het onderzoek naar de canon van de kunst in de twintigste eeuw

Arnason, Hjørvardur H. en Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art*, Boston 2013⁷ (1969).

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois en Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004.

Gombrich, Ernst H., *The Story of Art*, London/New York 1995¹⁶ (1950).

Hartt, Frederick, *Art. A History of Painting, Sculpture, Architecture*, Englewood Cliffs 1993⁴ (1976).

Honour, Hugh en John Fleming, *A World History of Art*, London 2005⁷ (1982).

Janson, Horst Woldemar, Penelope J.E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts en David L. Simon, *Janson's History of Art. The Western Tradition*, Upper Saddle River 2012⁸ (1962).

Kleiner, Fred S., *Gardner's Art Through the Ages. The Western Perspective*, Belmont 2014¹⁴ (1926).

Lynton, Norbert, *The Story of Modern Art*, London/New York 1989² (1980).

Pischel, Gina, *A World History of Art*, Oxford 1976² (1966).

Silver, Larry, *Art in History*, Englewood Cliffs 1993.

Stokstad, Marilyn, *Art History*, Upper Saddle River 2008³ (1995).

Visser, Ad de, *ViceVersa. Geschiedenis van de Westerse Kunst en Architectuur*, 's-Hertogenbosch 2012.

4.0 Onconventionele handboeken: een nieuwe manier van presenteren

Conventionele kunsthistorische handboeken en overzichtswerken, zoals de selectie die in het vorige hoofdstuk werd onderzocht, zijn sterk gericht op het vertellen van een chronologische narratief. Dit verhaal begint over het algemeen in de prehistorie, en komt via het Oude Egypte en het Romeinse Rijk uit in middeleeuws Europa. Voor kunst uit de twintigste eeuw richten de handboeken zich vervolgens op Amerika. Een traditioneel voorbeeld is Ernst Gombrichs *The Story of Art*, een boek dat zo invloedrijk is geweest dat de titel synoniem is geworden aan de klassieke, eurocentrische kunstgeschiedenis: ‘Each edition is more lavish than the last, and the newest one has some of the best-quality illustrations of any art book; but the text has remained essentially unchanged. It is still, for many people, *the story of art*.’¹ Hoewel *The Story of Art* door het gebrek aan grote vernieuwingen naar hedendaagse maatstaven ouderwets oogt, is het model van het boek ook in recente handboeken nog altijd terug te vinden. Hugh Honour en John Flemings *A World History of Art* volgt bijvoorbeeld in grote lijnen dezelfde route als Gombrich, zij het met enkele toevoegingen. Zo voegen de auteurs onder andere een hoofdstuk toe over ‘Indigenous Arts of Africa, the Americas, Australia and Oceania’.² Voor het behandelen van dit grote geografische gebied gebruiken de auteurs echter maar tweeëntwintig pagina’s. Het is daarmee een van de kleinere hoofdstukken in het boek. Opvallend is ook dat hoofdstukken over kunst in de twintigste eeuw uitsluitend gericht zijn op het Westen. Niet-westerse kunst die in het boek voorkomt dateert vrijwel uitsluitend van voor deze periode. De onderlinge relatie tussen westerse en niet-westerse kunst blijft hierdoor onderbelicht. Dergelijke hoofdstukken doen denken aan de ‘politically correct supplements’ waartegen Griselda Pollock ageert in *Differencing the Canon*.³ Fred Kleiner, de auteur van *Gardner’s Art Through the Ages*, heeft gekozen voor een andere optie. Van het boek zijn twee versies uitgebracht, met de ondertitels *The Western Perspective* en *A Global History*.⁴ Laatstgenoemde bevat aanzienlijk meer hoofdstukken over niet-westerse kunst, maar een groot gedeelte van het boek is identiek aan *The Western Perspective*. Net als in *A World History of Art* wordt niet-westerse kunst in *A Global History* besproken in veelal korte hoofdstukken. Ze zijn gericht op geografisch kleinere gebieden maar behandelen veel langere periodes, zoals bijvoorbeeld ‘China and Korea, 1279 to 1980’.⁵ Het is onduidelijk of 700 jaar cultuur hiermee recht wordt gedaan.

¹ James Elkins, *Stories of Art*, New York/Abingdon 2002, p. xi.

² Hugh Honour en John Fleming, *A World History of Art*, London 2005⁷ (1982), pp. 734-756.

³ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*, New York 1999, pp. 23-24.

⁴ Fred S. Kleiner, *Gardner’s Art Through the Ages. The Western Perspective*, Belmont 2014¹⁴ (1926).
Fred S. Kleiner, *Gardner’s Art Through the Ages. A Global History*, Belmont 2012¹⁴ (1926).

⁵ Kleiner 2012, pp. 988-1003.

Een verklaring voor het feit dat conventionele handboeken meer pagina's besteden aan westerse kunstenaars kan gevonden worden in de manier waarop de kunsthistorische narratief wordt uitgedragen. Kunstenaars vormen hier een belangrijke schakel. Hun verhaal, en de kunstwerken die zij maken, worden gebruikt om ontwikkelingen in de kunst te beschrijven en te duiden. In de traditionele narratief zijn zij daardoor onmisbaar. Doordat op deze wijze bepaalde kunstenaars en kunstwerken steeds terugkeren, zoals in hoofdstuk 3 is aangetoond, houdt de canon zichzelf in stand. In dit hoofdstuk worden enkele handboeken onderzocht die de traditionele opbouw van kunsthistorische handboeken grotendeels achterwege laten. De vraag die hierbij centraal staat is: 'Hoe verschillen de handboeken van Margaret Lazzari en Dona Schlesier, John Onians en Julian Bell van conventionele handboeken, en hoe wordt de canon gepresenteerd?'

4.1 The Atlas of World Art

John Onians (1942) presenteert kunst in zijn boek *The Atlas of World Art* als een van de oudste menselijke activiteiten op aarde: 'Art is, with the exception of tool-making, the human activity with the longest and also the fullest record. People have been making and looking at patterns, and carving and painting images and other visually interesting artefacts for more than 30,000 years, and doing so on every inhabited continent.'⁶ Het maken van kunstwerken, hoe sterk die ook van elkaar verschillen, verbindt elke cultuur. Onians stelt zich ten doel om deze verbindingen in kaart te brengen. *The Atlas of World Art* is onderverdeeld in zeven thema's die ontleend zijn aan de wereldgeschiedenis: jager-verzamelaars, landbouw en verstedelijking, oorlog, religie, imperialisme, industrialisering en als laatste technologische vooruitgang. Elk deel behandelt een specifieke periode, waarbij elke regio van de wereld besproken wordt. Wie het boek van begin tot eind leest gaat volgens Onians dan ook zeven keer de wereld rond.⁷ Een groot deel van de illustraties bestaat uit kaarten, die bij elk thema relevante gegevens tonen. Ter introductie worden steeds de uiteenlopende 'resources' vermeld die in een bepaalde regio aanwezig zijn, zoals een steengroeve of bosbouw. Deze gegevens kunnen veel vertellen over de mogelijkheden die de lokale bevolking had om kunst te maken. Naarmate regio's zich verder ontwikkelen komen daar nieuwe gegevens bij die aansluiten bij het desbetreffende thema. Zo worden onder andere handelsroutes getoond maar ook de verspreiding van religie, de vorming van koninkrijken, de kolonisering van regio's, en het ontstaan van lokale kunstcentra en musea. Om al deze gegevens te verzamelen riep Onians de hulp in van meer dan zestig specialisten, waaronder kunsthistorici, archeologen en antropologen.⁸

⁶ John Onians, *The Atlas of World Art*, London 2004, p. 10.

⁷ Idem, p. 11.

⁸ Idem, p. 10.

In *The Atlas of World Art* is deze vakoverstijgende benadering goed zichtbaar. Hoewel (het maken van) kunst centraal staat, krijgt de lezer zeer veel informatie die van oudsher niet geassocieerd zou worden met de kunsthistorische discipline. Het boek kan daardoor ook gelezen worden als een sociologische geschiedenis. Vanuit de gedachte dat het maken van kunst een intrinsieke eigenschap is van de mens is het een logische keuze om de nadruk te leggen op de mogelijkheden die er bestonden (en bestaan) om hieraan uiting te geven. Het is tevens een keuze die noodzakelijk is om de hele wereld in één boek te kunnen behandelen. Om *The Atlas of World Art* te realiseren moest Onians op zoek gaan naar een manier om kunst te behandelen op een fundamenteel niveau. Het bestaande raamwerk wordt hierbij losgelaten, en daarmee ook een groot deel van de canon. Slechts een klein deel van de kunstenaars en kunstwerken uit de conventionele kunsthistorische handboeken is terug te vinden in *The Atlas of World Art*. Omdat de aandacht is verdeeld over de gehele wereld ligt de nadruk niet op het Westen, wat leidt tot een grote verscheidenheid aan kunstenaars.

In de hoofdstukken over Europa of Amerika komen de bekende namen echter wel voor. Zo is Pablo Picasso's *Guernica* ook hier terug te vinden, net als bijvoorbeeld kunstwerken van Claude Monet (1840-1926), Robert Smithson (1938-1973) en Kazimir Malevitsj (1879-1935).⁹ Met deze keuzes toont de auteur zich deels schatplichtig aan de westerse canon. Daartegenover staan kunstenaars die doorgaans buiten beschouwing blijven, zoals bijvoorbeeld Reyimu Selimu en Eija-Liisa Ahtila. Er moet echter vermeld worden dat de kunstenaars die behandeld worden in *The Atlas of World Art* illustratief zijn voor de regio die beschreven wordt en niet geprofileerd worden als aanstichters van vernieuwing.

4.2 Mirror of the World

Het boek *Mirror of the World* van Julian Bell (1952) is minder vergaand dan John Onians in het loslaten van het raamwerk van de kunstgeschiedenis. Zijn boek blijft binnen de marges van de kunsthistorische narratief, maar het verhaal is minder gebaseerd op het leven van kunstenaars dan in conventionele handboeken. Bell heeft, net als Onians, veel aandacht voor maatschappelijke achtergronden. Volgens hem kan artistieke vernieuwing niet beschreven worden zonder aandacht te geven aan deze aspecten: 'I see art history as a frame within which world history, in all its breadth, is continually reflected back at us - rather than as a window which opens onto some independent aesthetic realm. I shall assume that the records of artistic change somehow relate to records of social, technological, political and religious change, however inverted or reconfigured these reflections prove.'¹⁰ *Mirror of the World* richt zich met name op de verschillende manieren waarop

⁹ Onians 2004 (zie noot 6), pp. 223-274.

¹⁰ Julian Bell, *Mirror of the World. A New History of Art*, London 2007, p. 7.

culturen met dergelijke veranderingen zijn omgegaan, en welke weerklank dit heeft op de kunst die gemaakt wordt. Bell probeert met deze benadering de verschillen en overeenkomsten tussen kunstzinnige uitingen te benoemen. De hoofdstukken vormen samen een chronologische narratief die hun samenstelling ontleent aan eerdergenoemde maatschappelijke ontwikkelingen. Bell gaat daarbij de gehele wereld over. Zo behandelt hij in een hoofdstuk over de middeleeuwen onder andere Noord-Afrika, India, Italië en Syrië, waarbij de religie van deze regio's centraal staat.¹¹ Door dergelijke overkoepelende thema's te gebruiken kunnen uiteenlopende landen vergeleken worden. Een canonieke kunstenaar als Pablo Picasso keert ook in *Mirror of the World* terug met onder andere *Les Femmes d'Alger* uit 1907, maar de creatie van dit kunstwerk wordt hoofdzakelijk besproken in het licht van de groeiende interesse voor Afrikaanse kunst van dat moment.¹² In hoofdstukken over westerse kunst volgt Bell de canon, net als John Onians dat doet in *The Atlas of World Art*. Door de grote verscheidenheid aan besproken regio's is het aandeel van westerse canonieke kunstenaars echter niet overweldigend. Bovendien zijn kunstwerken uit verschillende delen van de wereld, zoals bijvoorbeeld Japan en Engeland, naast elkaar afgebeeld.¹³ De onderlinge overeenkomsten en verschillen van de beide culturen kunnen zo ook visueel onderzocht worden.

4.3 Exploring Art

In *Exploring Art* richten auteurs Margaret Lazzari (1953) en Dona Schlesier zich, net als John Onians en Julian Bell, op de verbindende factoren van kunst van over de gehele wereld. Lazzari en Schlesier zoeken deze verbindingen echter in de overkoepelende thematiek van de gemaakte kunstwerken en niet zozeer in omgevingsfactoren, zoals John Onians in *The Atlas of World Art*, of maatschappelijke ontwikkelingen, zoals Julian Bell in *Mirror of the World*. Opvallend is ook dat een chronologische volgorde vrijwel volledig ontbreekt, in tegenstelling tot eerdergenoemde boeken. *Exploring Art* bestaat uit twee delen, die elk verschillende thema's behandelen. In het eerste deel staat het maken van kunst centraal, met onderdelen als materiaalkeuze, media en de kunstmarkt. Het tweede deel richt zich specifiek op de thematiek van het kunstwerk, en behandelt onder andere seksualiteit, sterfelijkheid, machtsverhoudingen en religie.¹⁴ Door te kiezen voor dergelijke universele thematiek zijn de auteurs in staat om in hun hoofdstukken uiteenlopende kunstuitingen samen te brengen. In een hoofdstuk over formele elementen zijn bijvoorbeeld Bruce Naumans *Human/Need/Desire* uit

¹¹ Bell 2007 (zie noot 10), pp. 90-99.

¹² Idem, pp. 365-366.

¹³ Idem, pp. 280-281.

¹⁴ Margaret Lazzari en Dona Schlesier, *Exploring Art. A Global, Thematic Approach*, Boston 2012⁴ (2002), pp. v-vii.

1983 en een gouden staf van de Akan (een etnische groep in West-Afrika) uit 1900 naast elkaar afgebeeld.¹⁵ Dit is een methode die ook terug te vinden is in Bells *Mirror of the World*. Door het loslaten van een chronologische opbouw is het in *Exploring Art* echter mogelijk om niet alleen kunstwerken uit verschillende werelddelen bij elkaar te brengen, maar om dit ook te doen met kunstwerken die honderden jaren na elkaar zijn gemaakt. De mogelijkheden die Lazzari en Schlesier hebben om de verbindende factor van kunst zichtbaar te maken in illustraties daarmee groter dan in *Mirror of the World* mogelijk is. Door deze thematische context kunnen ook de westerse canonieke kunstwerken in een nieuw daglicht worden bekeken, ook al is hun aandeel in het boek gering.

4.4 Conclusie

De drie kunsthistorische handboeken die in dit hoofdstuk besproken worden verschillen op een aantal punten van conventionele handboeken. Allereerst is er de thematische benadering, die erop gericht is kunst op mondiaal niveau te kunnen bespreken aan de hand van overeenkomsten. Elk van de drie handboeken heeft hiervoor een eigen methode. Zo richt John Onians zich in *The Atlas of World Art* op de mogelijkheden die er bestaan, zowel in de vorm van grondstoffen als maatschappelijke ontwikkelingen, voor een bepaalde cultuur om zich artistiek te uiten. De thematische benadering van Julian Bell in *Mirror of the World* is gericht op maatschappelijke ontwikkelingen en de uiteenlopende manieren waarop kunstenaars hiermee omgaan. Margaret Lazzari en Dona Schlesier hebben gekozen voor een thematiek die ontleend is aan het kunstwerk zelf, en bespreken in *Exploring Art* kunst aan de hand van thema's die in kunstwerken overal ter wereld terug te vinden zijn. Hoewel hun benaderingen verschillen hebben alle auteurs hetzelfde doel voor ogen: een mondiale geschiedenis van de kunst realiseren. Zowel Julian Bell als John Onians houden hierbij een conventionele chronologische narratief aan, maar breiden hun verhaal uit om een mondiale schaal te bereiken. De grens van deze vertelvorm lijkt bereikt met *The Atlas of World Art*, waarin Onians de lezer in totaal zeven keer de wereld rondstuurt. Lazzari en Schlesier breken in *Exploring Art* met de chronologische traditie en hebben hierdoor meer mogelijkheden om thematische overeenkomsten aan te tonen dan Bell of Onians. Het stelt de auteurs in staat om kunstwerken uit diverse werelddelen en tijdsperiodes bij elkaar te brengen op dezelfde pagina. De canon speelt in deze drie handboeken een ondergeschikte rol. Bekende canonieke kunstenaars zijn weliswaar terug te vinden, maar hun rol is beperkt. Dit komt met name door het grotere aandeel van niet-westerse kunst in de handboeken. Ook is er meer aandacht voor maatschappelijke ontwikkelingen, waardoor de kunstenaar niet langer de drijvende factor van de narratief is.

¹⁵ Lazzari 2002 (zie noot 14), p. 27.

Conclusie

Canon-vorming is een langdurig proces waarin kunstenaars of kunstwerken worden opgenomen en afgestoten, gebaseerd op een consensus die over langere tijd binnen het vakgebied moet worden bereikt. Het is inherent aan de constructie van een kunsthistorische narratief. Zowel deze narratief als het kwaliteitsoordeel veranderen met de tijd, maar de manier waarop dit gebeurt is ondoorzichtig. Professionele, institutionele en persoonlijke belangen spelen een belangrijke rol. Daarnaast spelen chauvinisme, stereotypering en vooroordelen nog altijd mee. In theorie is het mogelijk om deze extrinsieke beïnvloeding uit te sluiten. Volgens Paul Crowther is hiervoor echter wel een nieuwe definitie van kunst nodig. Hij classificeert kunst als een groep artefacten die gericht zijn op het maken van een picturale voorstelling. De betekenis van de objecten is gebaseerd op de gedeelde aanwezigheid van waargenomen verschijnselen en verbeeldingsvolle eigenschappen in zowel het kunstwerk als datgene waar het kunstwerk een afspiegeling van is. Verbeelding staat ook centraal in Crowthers uitleg van het artistieke proces, dat hij ziet als een creatieve interpretatie en uitwerking van de mentale inleving van de kunstenaar. Het waardeoordeel dat vervolgens voorgesteld wordt is echter niet wezenlijk anders dan de huidige gang van zaken. Crowther maakt een onderscheid tussen artistieke uitingen die praktisch van aard zijn en kunstwerken die deze functie ontstegen zijn omwille van hun esthetiek of creativiteit. Vervolgens wijst hij op originaliteit, individualiteit en de invloed die de kunstenaar uitoefent als voornaamste criteria om kunstwerken kwalitatief te onderscheiden. In theorie is het met Crowthers werkwijze mogelijk om een canon te vormen die zowel westerse als niet-westerse kunstenaars kan incorporeren. De theorie leidt echter ook tot een aantal problemen die een praktische uitvoering in de weg staan. Zo gaat hij voorbij aan abstracte kunst, legt hij onbedoeld de nadruk op formele aspecten en is het onduidelijk hoe de culturele context van het kunstwerk op een praktische manier kan worden overgedragen op de toeschouwer. Bovendien is het voorgestelde kwaliteitsoordeel, en daarmee de vorming van een canon, door de overeenkomsten met de huidige kunsthistorische praktijk nog steeds vatbaar voor beïnvloeding van extrinsieke factoren. Een meer praktische oplossing voor dit probleem kan gevonden worden in kunsthistorische handboeken. Dit is de plek waar de canon het meest concreet vorm krijgt. Handboeken zijn door de jaren heen in omvang gegroeid, maar tot grote veranderingen in de gepresenteerde canon heeft dit niet geleid. De aandacht voor canonieke kunstenaars staat in veel gevallen niet in verhouding tot de aandacht voor kunstenaars uit de periferie. Dit is het resultaat van een wisselwerking tussen het kunstpubliek, kunstinstellingen en de academische interesse voor kunstenaars. De vraag naar specifieke publicaties of tentoonstellingen wordt beïnvloed door 'mere exposure', een psychologisch verschijnsel waarbij waardering voor het onbekende toeneemt naarmate men er vaker bewust of onbewust aan blootgesteld wordt. Herhaling en zichtbaarheid zijn hierbij de sleutelwoorden. Een herhaling van de kunsthistorische narratief in

veel handboeken draagt op deze manier bij aan de permanente inbedding van canonieke kunstenaars in de kunstgeschiedenis. West-Europa en Noord-Amerika zijn bovendien de primaire producenten en consumenten van kunsthistorische publicaties. Onderzoek naar niet-westerse kunst en daaruit voortvloeiende publicaties nemen weliswaar toe, maar staan nog altijd niet in verhouding tot de interesse in westerse kunst. Bovendien zijn niet-westerse kunsthistorische departementen vaak variaties op het westerse basismodel, waardoor ook zij meegaan in het eurocentrisme en periodisering van de westerse kunstgeschiedenis. Er zijn echter ook kunsthistorische handboeken die de kunstgeschiedenis op een nieuwe manier proberen te brengen.

Zij behandelen kunst op een thematische manier, en zijn zo in staat om verbanden te leggen tussen kunstwerken uit diverse werelddelen en tijdsperiodes. Universele thema's als seksualiteit en sterfelijkheid verbinden een groot deel van kunstzinnige uitingen in de wereld. Het behouden van de conventionele progressie van stijlen en perioden is daardoor niet langer noodzakelijk, maar dit gebeurt in sommige gevallen nog wel. De canon neemt in deze handboeken een bescheiden plaats in, en is in de narratief niet langer dominant. Een dergelijke benadering maakt het mogelijk om niet-westerse kunst op een gelijkwaardige manier te behandelen. Naarmate deze vernieuwende handboeken in aantal toenemen is het aannemelijk dat westerse kunsthistorici bekender raken met niet-westerse kunst, simpelweg doordat ze er steeds vaker mee geconfronteerd worden. Dit opent de mogelijkheid om ook niet-westerse kunstenaars op te nemen in de canon. Hiervoor is echter een grote mate van consensus nodig, die er tot op heden niet is. De thematische benadering vormt echter wel een belangrijke eerste stap naar een mondiaal georiënteerde kunstgeschiedenis en canon. Het ligt voor de hand dat er in de toekomst ook kunsthistorische handboeken worden uitgebracht die een variatie op de thematische benadering brengen, of zelfs een compleet nieuwe manier van presentatie ontwikkelen. Verder onderzoek zal dan moeten uitwijzen welke methode het meest effectief is.

Literatuurlijst

Archer, Michael, *Art Since 1960*, London 2002.

Arnason, Hjorvardur H. en Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art*, Boston 2013⁷ (1969).

Bell, Clive en J.B. Bullen (red.), *Art. The classic manifesto on art, society, and aesthetics*, Oxford 1987.

Bell, Julian, *Mirror of the World. A New History of Art*, London 2007.

Belting, Hans, *Art History after Modernism*, Chicago/London 2003.

Benjamin, Walter, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: Charles Harrison en Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden 2003, pp. 520-527.

Berting, Jan en Christiane Villain-Gandossi, 'National Stereotypes - An Introduction. The Role and Significance of National Stereotypes in International Relations: An Interdisciplinary Approach', in: Teresa Wales (red.), *Stereotypes and Nations*, Krakau 1995, pp. 11-27.

Boersma, Linda en Mieke Rijnders, 'Canonvorming van moderne kunst. Inleiding', *Jong Holland* 18 (2002) nr. 2, pp. 8-11.

Brzyski, Anna, 'Introductions: Canons and Art History', in: Anna Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham/London 2007, pp. 1-25.

Cheetham, Mark, 'Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History', in: Mark Cheetham, Micheal Ann Holly en Keith Moxey, *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge 1998, pp. 6-25.

Crowther, Paul, *Defining Art, Creating the Canon. Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford/New York 2007.

Cutting, James, 'Gustave Caillebotte, French Impressionism, and mere exposure', in *Psychonomic Bulletin & Review* 10 (2003), nr. 2 (juni), pp. 319-343.

Cutting, James, 'Mere Exposure, Reproduction, and the Impressionist Canon', in: Anna Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham/London 2007, pp. 79-94.

Debersaques, Stefaan, Luk Van den Broeck en Marc Van Haesebrouck, *Een kijk op kunst*, Louvain-la-Neuve 2004.

Doorman, Maarten, *Kiekertak en Klotterboeke. Gedachten over de canon*, Amsterdam 2004.

Doorman, Maarten, 'Springplank voor Vernieuwing', *NRC Handelsblad* 17 mei 2002.

Elkins, James, 'Canon and Globalization in Art History', in: Anna Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham/London 2007, pp. 55-77.

Elkins, James, *Stories of Art*, New York/Abingdon 2002.

Ferguson, Russell, 'Can we still use the canon?', in: *Art Journal* 58 (1999) nr. 2 (zomer), p. 4.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois en Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004.

Gombrich, Ernst H., *The Story of Art*, London/New York 1995¹⁶ (1950).

Hartt, Frederick, *Art. A History of Painting, Sculpture, Architecture*, Englewood Cliffs 1993⁴ (1976).

Honour, Hugh en John Fleming, *A World History of Art*, London 2005⁷ (1982).

Hume, David, 'Of the Standard of Taste', in: Steven M. Cahn en Aaron Meskin (red.), *Aesthetics. A Comprehensive Anthology*, Malden/Oxford/Victoria 2008, pp. 103-112.

Janson, Horst Woldemar, Penelope J.E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts en David L. Simon, *Janson's History of Art. The Western Tradition*, Upper Saddle River 2012⁸ (1962).

- Jensen, Robert, 'Measuring Canons: Reflections on Innovation and the Nineteenth-century Canon of European Art', in: Anna Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham/London 2007, pp. 27-54.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, 'National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgments in the Historiography of Art', in: Michael Ann Holly en Keith Moxey (red.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, New Haven/London 2002, pp. 71-86.
- Kesner, Ladislav, 'Is a Truly Global Art History Possible?', in: James Elkins (red.), *Is Art History Global?*, New York/London 2007, pp. 81-111.
- Kleiner, Fred S., *Gardner's Art Through the Ages. A Global History*, Belmont 2012¹⁴ (1926).
- Kleiner, Fred S., *Gardner's Art Through the Ages. The Western Perspective*, Belmont 2014¹⁴ (1926).
- Kruijt, Michiel en Raoul du Pre, 'Parlement stemt in met bijdrage 80 miljoen voor Rembrandts', *de Volkskrant* 29 september 2015.
- Lazzari, Margaret en Dona Schlesier, *Exploring Art. A Global, Thematic Approach*, Boston 2012⁴ (2002).
- Lynton, Norbert, *The Story of Modern Art*, London/New York 1989² (1980).
- McEvelley, Thomas, 'Empyrrhical Thinking (and why Kant can't)', in: *Artforum* 26 (1988) nr. 8 (oktober), pp. 120-127.
- Murphy, Sheila T., Jennifer L. Monahan en Robert Zajonc, 'Additivity of Nonconscious Affect: Combined Effects of Priming and Exposure', in: *Journal of Personality and Social Psychology* 69 (1995) nr. 4 (october), pp. 589-602.
- Oers, Bert van, 'Wat doen we met de Canon?' *Zone* 8 (2009) nr. 2, pp. 4-8.
- Onians, John, *The Atlas of World Art*, London 2004.
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New York 1999.
- Pischel, Gina, *A World History of Art*, Oxford 1976² (1966).

- Preziosi, Donald, 'Art History: Making the Visible Legible', in: Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford/New York 1998, pp. 7-11.
- Roodenburg-Schadd, Caroline, 'Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Sandberg en Jaffé in het Stedelijk Museum, 1945-1963', *Jong Holland* 18 (2002) nr. 2, pp. 12-19.
- Silver, Larry, *Art in History*, Englewood Cliffs 1993.
- Stokstad, Marilyn, *Art History*, Upper Saddle River 2008³ (1995).
- Stokstad, Marilyn, *Medieval Art*, Boulder/Oxford 2004.
- Swoboda, Karl Maria en Otto Pächt (red.), *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz/Cologne 1966.
- Thaler, Richard en Cass Sunstein, *Nudge: naar betere beslissingen over gezondheid, geluk en welvaart*, Amsterdam 2009.
- Torsen, Ingvild, 'Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt', *Notre Dame Philosophical Reviews* 19 april 2008 <<http://ndpr.nd.edu/news/23459-defining-art-creating-the-canon-artistic-value-in-an-era-of-doubt>> (10 september 2016).
- Veenbaas, Jabik en Willem Visser (red.), *Immanuel Kant. Kritiek van het oordeelsvermogen*, Amsterdam 2009.
- Visser, Ad de, *ViceVersa. Geschiedenis van de Westerse Kunst en Architectuur*, 's-Hertogenbosch 2012.
- Zajonc, Robert, 'Attitudinal Effects Of Mere Exposure', in: *Journal of Personality and Social Psychology* 9 (1968) nr. 2 (juni) deel 2, pp. 1-27.
- Zajonc, Robert, 'Mere Exposure: A Gateway to the Subliminal', in: *Current Directions in Psychological Science* 10 (2001) nr. 6 (december), pp. 224-228.
- Zimmermann, Michael F., 'Introduction', in: Michael F. Zimmermann (red.), *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, New Haven/London 2003, pp. i-x.