



Het kunstwerk en de canon

Een onderzoek naar de voorspelbaarheid van succes in de moderne en hedendaagse beeldende kunst.

Masterthesis Kunstgeschiedenis Educatie en Communicatie

Universiteit Utrecht/IVLOS

Scriptiebegeleiding: Dr. Linda Boersma

10 juni 2011

Studentgegevens:

Paula Hertogh

Studentnummer 3299600

Just what it is that makes today's art so different, so appealing ...

Deze zinspeling op een kunstwerk van Richard Hamilton uit 1956 refereert aan mijn fascinatie voor de moderne en hedendaagse kunst, waar ik me in het eerste jaar van de tweejarige masteropleiding Kunstgeschiedenis Educatie en Communicatie in verdiept heb. De vraag wat de hedendaagse kunst zo bijzonder maakt boeit me nog steeds. Hoe moet deze kunst bekeken worden? En hoe gewaardeerd?

In het tweede jaar heb ik nader kennis gemaakt met het voortgezet onderwijs. Tijdens mijn stages discussieerden leerlingen graag over de vraag wat kunst eigenlijk is, en hoe je kunt oordelen over kunst. Vaak kwam de vraag naar boven of hedendaagse kunst nog wel kunst is. Volgens veel leerlingen niet ... en kan hun kleine zusje het beter. Ook tijdens mijn cursusavonden voor de Vrije Academie, waarin ik de *Mooiste Kunst Aller Tijden* behandelde, kwamen dit soort vragen vaak naar voren. Een eenvoudig antwoord bleek lastig te geven, lang niet iedereen ziet de hedendaagse kunst als 'echte' kunst.

Voor mij waren het redenen om in mijn masterthesis hier verder op in te gaan. Het onderzoek heeft mijn inzicht in de werking van de kunstwereld, in de beoordeling van moderne en hedendaagse kunst, en op de personen die daar invloed op hebben, aanmerkelijk vergroot.

Ik wil graag mijn scriptiebegeleidster Linda Boersma van harte bedanken voor het delen van haar vakkennis en haar altijd opbouwende kritiek. Haar positieve houding en haar geloof dat het allemaal goed zou komen zijn een enorme stimulans voor mij geweest. Ook mijn gezin wil ik van harte bedanken voor alle ondersteuning. Marcel voor zijn kritische lezing van de laatste teksten maar vooral omdat hij mij er steeds weer van heeft weten te overtuigen dat ik 'gewoon die scriptie nog even moest schrijven'. Bart en Saskia moesten vaker dan mij lief was genoeg nemen met een tweede plaats. Zij hadden een bijna oneindige geduld om mij te laten werken, waarvoor hulde! Als laatste, maar zeker niet als minste ook een woord van dank voor Diane. Haar morele steun en ook haar vele tips en aanwijzingen zijn altijd zeer welkom geweest.

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1. Wie bepaalt de waarde van kunst?	8
1.1 De vier cirkels van succes: De actoren	9
1.2 De eerste cirkel: Medestudenten en collega's	10
1.3 De tweede cirkel: Critici en musea	12
1.4 De derde cirkel: Galerieën en verzamelaars	14
1.5 De vierde cirkel: Het grote publiek	15
1.6 Overige actoren in de kunstwereld	15
1.7 De macht van de actoren	16
2. Wat bepaalt de waarde van kunst?	18
2.1 Oorspronkelijkheid	20
2.2 Finders and seekers	22
2.3 Zeggingskracht	24
2.4 Genialiteit	25
2.5 Talent en de mementheorie	25
3. Hoe verloopt de weg naar de canon?	29
3.1 De canon: de kunstenaar of het kunstwerk?	30
3.2 De canon van de kunst: het verhaal van een kunstgeschiedenis	32
3.3 New Art Histories en het kunsthistorische paradigma	35
Appendix: Drie kunstenaarscarrières vergeleken	38
Conclusie	49
Literatuurlijst	54
Lijst van afbeeldingen	57

Edward Steichen, een vooraanstaand Amerikaans fotograaf, koopt in 1927 een bronzen beeld, *Vogel in de ruimte*, van de Roemeense kunstenaar Constantin Brancusi. Steichen neemt het beeld mee naar de Verenigde Staten. Hij hoeft geen invoerrechten te betalen voor het importeren van het kunstwerk, wel moet hij aangifte doen bij de douane. De dienstdoende douanier ziet het werk echter niet als kunst, maar als bewerkt metaal en brengt het onder in de categorie 'keuken- en hospitaalgoederen'. Steichen is verplicht \$ 600 te betalen maar gaat in beroep tegen deze beslissing. De rechtszaak doet een hoop stof opwaaien. Getuigen discussiëren over de vraag of de vogel wel een vogel, en daarmee wel kunst is: de kunstenaar kan het wel een vogel noemen, maar het beeld heeft geen karakteristieke kenmerken van een vogel. Een conservatieve getuige weigert het werk een vogel te noemen omdat het beeld bijvoorbeeld geen vleugels en veren heeft. Een ander ziet juist wel typerende eigenschappen: de opgaande beweging en een gevoel van ruimtelijke vrijheid. De rechtbank beslist uiteindelijk in het voordeel van Steichen. *Vogel in de ruimte* wordt als kunstwerk erkend en de eiser krijgt zijn geld terug.

Dit voorbeeld van onbegrepen kunst wordt aangehaald door Laurie Adams in *Art across time* uit 2011. Bijna honderd jaar na deze gebeurtenis is de anekdote nog steeds actueel. Nog steeds is het lastig om contemporaine kunst als zodanig te herkennen, en zeker om het te beoordelen. Over wat kunst is, of wat *goede* kunst zou moeten zijn, is veel geschreven. Aan welke criteria kunst moet voldoen om als kunst te worden (h)erkend blijft een vraag waar lastig een antwoord op te geven is. Het criterium schoonheid heeft al geruime tijd aan belang ingeboet. Aan het einde van de twintigste eeuw word je vreemd aangekeken als je hedendaagse kunst langs de meetlat van schoonheid wilt leggen. Originaliteit en vernieuwing zijn criteria die aan het begin van de twintigste eeuw opgang deden en in feite nu nog gelden. Daarbij lijkt de hedendaagse kunst vooral ook grensverleggend te moeten zijn. Fatsoensnormen wordt overschreden, kunst kan ronduit provocerend en zelfs choquerend zijn. Ook letterlijk kan kunst grensverleggend zijn. De globalisering rekt de grenzen op, kunst uit andere culturen geeft ons nieuwe inzichten. Daarnaast kan geëngageerde kunst, door bepaalde dilemma's aan de kaak te stellen, inzicht geven in onze eigen belevingsgrenzen.

Ook de grenzen van de kunstbeoefening zelf rekken op. Andere kunstvormen, mede mogelijk gemaakt door nieuwe media, doen hun intrede: performances, video- en computerkunst, multimedia

en mixmedia zijn slechts enkele voorbeelden. Het blijkt vaak moeilijk een weg te vinden in dit enorme kunstaanbod. Hoe wordt bepaald welke kunst artistiek waardevol is, en ook waardevol blijft voor de toekomst? Is er een methode die het mogelijk maakt goede kunst te herkennen of zelfs te voorspellen welke kunstenaars succesvol zullen worden?

Volgens Alan Bowness, destijds directeur van de Tate Gallery in Londen, wél. In zijn lezing uit 1989 *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, stelt hij dat er vier cirkels zijn die een kunstenaar moet doorlopen op zijn weg naar succes. Hij noemt ze respectievelijk erkenning door medestudenten en vakgenoten, erkenning door kunstcritici, musea en galerieën, erkenning door dealers en verzamelaars en uiteindelijk de publieke erkenning. Het klinkt logisch, te logisch eigenlijk. Natuurlijk is een kunstenaar succesvol als hij erkenning krijgt van zijn vakgenoten, kunstcritici, musea, galerieën en publiek! Bowness geeft ons weliswaar inzicht in de manier waarop



Afb. 1 Sir Alan Bowness (1928)

critici ons handvatten geven om over nieuwe kunst te spreken, hoe verzamelaars tot hun keuze voor aankoop van kunst komen en hoe kunst in de musea komt, maar zijn conclusie lijkt te voor de hand liggend.

Het doorlopen van Bowness' vier cirkels van succes is bovendien geen garantie voor blijvend succes, voor een vaste plaats in de canon van de kunst. Sommige kunstenaars die gedurende een periode succesvol zijn en veel aandacht krijgen van media en pers zien we na verloop van tijd toch verdwijnen uit de overzichtsboeken. Zo heeft kunsthistorica Mieke Rijnders in haar proefschrift *Willem van Konijnenburg. Leonardo van de Lage Landen* het verloop van de waardering voor het werk van deze beeldend kunstenaar beschreven. Aanvankelijk was hij een gewaardeerd en succesvol kunstenaar, nu is hij min of meer vergeten en uit de canon verdwenen. Als reden hiervoor noemt zij onder meer het veranderde beeld van de moderne kunst na de Tweede Wereldoorlog, waar de formalistische kunstbenadering steeds meer terrein won. De symbolist Van Konijnenburg paste niet meer in dit plaatje. Ook de tijdsgeest lijkt dus een rol te spelen bij de opname in de canon. Of misschien valt Van Konijnenburg niet onder één van de noemers van Bowness' voorwaarden voor succes: die van het genie, van de genialiteit. Maar wat is dat dan: *genialiteit*? Die vraag beantwoordt Bowness niet. Is dit begrip ook afhankelijk van de heersende tijdsgeest? Of hangt blijvend succes en opname in de canon ook van andere factoren af? Spelen geluk of toeval misschien ook een rol?

Juist een canon van de kunst is een belangrijk hulpmiddel om een weg te vinden in het enorme kunstaanbod van nu. Als handleiding komt deze canon dicht in de buurt van de oorspronkelijke betekenis van het woord: richtsnoer. Dit richting geven is niet alleen belangrijk voor de liefhebber of geïnteresseerde in de kunstwereld, ook het onderwijs kan hierbij gebaat zijn. Een canon biedt leerlingen structuur om wegwijs te worden in de hedendaagse kunst en cultuur. Als hen daarnaast een taal geboden wordt om over kunst te leren praten, is dit een verrijking voor het onderwijs.

Het gevaar van zo'n canon kan zijn dat het een samenstelling wordt van een lijstje, een top-10 van de hedendaagse kunst. Vraag zo'n lijstje te maken aan museumdirecteuren, kunstcritici en galeriehouders en de uitkomst zal steeds verschillend zijn. Opmerkelijk is dat boven aan deze lijstjes vaak *de best verkopende* kunstenaars staan en niet altijd de *meest succesvolle*. Dit wordt ook opgemerkt door Don Thompson in zijn publicatie uit 2008, *The \$12 Million stuffed shark*. Commercie speelt nu eenmaal een belangrijke rol in de hedendaagse kunst. Als deze top-10 lijst aan actualiteit heeft ingeboet, hoe verloopt dan de carrière van de kunstenaar? Bereikt hij dan alsnog de canon?

De onderzoeksvraag

Een kwalitatief onderscheid maken in het enorme aanbod van hedendaagse kunst is een schier onmogelijke taak. Bowness probeert ons een hart onder de riem te steken. In zijn lezing doet hij uitspraken over de herkenning en zelfs voorspelbaarheid van succesvolle kunst en kunstenaars. Zijn theorie vormt dan ook het uitgangspunt van deze masterthesis. In het eerste hoofdstuk worden de actoren uit zijn vier cirkels onder de loep genomen. Deze actoren vormen met elkaar de kunstwereld, een netwerk van personen die met elkaar in debat gaan over de beoordeling en waardering van kunst. Wie zijn deze actoren en welke invloed hebben zij? In hoofdstuk twee wordt gekeken naar de argumenten die dit netwerk geeft om een kunstenaar succesvol te noemen. Succesvol lijkt op dit moment te betekenen: goed verkopend. Zal de top-10 van nu er in een canon over 25 jaar heel anders uit zien? Welke argumenten gelden dan voor deze kunst en kunstenaars om in die canon te komen en te blijven? In hoofdstuk drie wordt op deze vragen verder ingegaan.

De actoren en hun argumenten worden kritisch bekeken om te komen tot een antwoord op de centrale probleemstelling:

‘Wie of wat bepaalt welke kunstwerken of kunstenaars worden opgenomen in de canon van de moderne en hedendaagse beeldende kunst?’

In een appendix zal het gevonden antwoord worden getoetst. Drie Nederlandse hedendaagse beeldende kunstenaars, Hans van Hoek, Piet Dieleman en René Daniëls, worden gevolgd in hun

carrière, vanaf ongeveer 1980 tot nu. In circa 25 jaar zouden zij volgens Bowness de cirkels hebben doorlopen. Klopt dit met de praktijk? Zijn zij al (of nog) terug te vinden in de handboeken en in de canon?

De onderzoeksmethode

Om de probleemstelling te beantwoorden is een literatuuronderzoek gedaan. Voor de eerste twee hoofdstukken is literatuur uit de kunstsociologische discipline gebruikt en zijn ook meer theoretische kunsthistorische bronnen onderzocht. Omdat met name gezocht is naar kritieken en aanvullingen op de theorie van Bowness is voor het gehele onderzoek literatuur gebruikt die is verschenen vanaf 1990.

Voor hoofdstuk drie is kunsthistorische literatuur van meer algemene aard bestudeerd. Het betreft publicaties die in Nederland zijn verschenen en die een algemene, moderne of hedendaagse kunstgeschiedenis behandelen. In het voorwoord of de introductie van deze publicaties is gezocht naar argumenten die auteurs noemen om kunstwerken op te nemen dan wel uit te sluiten.

Voor de toetsing in hoofdstuk vier is als uitgangspunt de tentoonstellingscatalogus *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945* uit 1984 gebruikt. In het laatste hoofdstuk *Recente ontwikkelingen: de terugkeer van figuratie ... en abstractie* behandelt Geurt Imanse de ontwikkelingen in de Nederlandse schilderkunst na 1970. Voor de toetsing zijn de eerste drie door Imanse genoemde Nederlandse kunstenaars gekozen. Voor dit hoofdstuk is literatuur over Nederlandse schilders en schilderkunst onderzocht. Ook internet is gebruikt om informatie te verkrijgen. Bij de conclusies uit hoofdstuk vier is enige voorzichtigheid geboden. Het betreft een kort onderzoek naar kunstenaarscarrières, dat niet uitputtend is. Het biedt dan ook slechts een eerste indruk van de carrières van deze schilders. Een diepgravende studie zou een apart onderzoek vergen.

Deze thesis is geschreven in het kader van mijn afstuderen in de master *Kunstgeschiedenis. Educatie en communicatie*. Dit is de weerslag van het eerste deel: kunstgeschiedenis, hier toegespitst op de periode vanaf 1850, de moderne en hedendaagse kunst. Voor het educatieve gedeelte kan deze scriptie gebruikt worden als richtlijn voor een serie lessen over de hoofdvraag: 'Wie of wat bepaalt welke kunstwerken of kunstenaars worden opgenomen in de canon van de moderne en hedendaagse kunst?'

De lessenserie is bedoeld voor leerlingen in de bovenbouw van het voortgezet onderwijs. Theoretische lessen over het wie, wat, waarom en hoe van de kunst en de canon kunnen worden afgewisseld met praktische lessen als een gesprek met een kunstenaar of bezoek aan een kunstacademie, een galerie- of museumbezoek. Tijdens zo'n bezoek kunnen verschillende

invalshoeken aan bod komen: wie werken er in een museum , wat doen deze medewerkers, waarom wordt kunst bewaard voor volgende generaties, hoe komt een tentoonstelling tot stand?

Deze lessenserie leent zich verder goed voor vakoverstijgend onderwijs. Voor het verkrijgen van inzicht in de sociologische benadering van de kunstwereld kan worden samengewerkt met de vakken maatschappijleer en/of geschiedenis, bij geschiedenis kan ook de historische kant hiervan belicht worden. De psychologische kant van kunstwaardering kan onderzocht worden met de biologie en voor begrip van de werking van de kunstmarkt kan het vak economie ingeschakeld worden.

Deze thesis en een voorstel voor het opstellen van zo'n lessenserie worden in de vorm van een posterpresentatie op de *Landelijke vijfde conferentie onderzoek in cultuureducatie* op 23 juni in Utrecht gepresenteerd.

1. Wie bepaalt de waarde van kunst?

'Art is anything you can get away with', zei Andy Warhol al in de jaren '60. Zijn opmerking heeft nog niets aan waarde ingeboet, ook in de hedendaagse kunstwereld lijkt alles kunst te kunnen zijn, zolang het maar als zodanig erkend wordt. Niet langer de intrinsieke kwaliteiten van het kunstwerk, maar de extrinsieke kunstwereld eromheen lijkt te bepalen wat kunst eigenlijk is. Over wat tegenwoordig als kunst gezien wordt, of over wat goede kunst zou moeten zijn wordt dan ook veel gezegd en geschreven. Alleen al in Nederland zijn de laatste jaren verschillende publicaties over dit onderwerp verschenen.¹

Het kunstwerk wordt in de loop van de tijd beoordeeld als al dan niet kwalitatief *goede* kunst. Deze waardebeoordeling komt tot stand door communicatie tussen mensen, door een discussie die wordt gevoerd door min of meer gezaghebbende *personen* die bepalen wat tot de kunst gerekend zal worden. De uiteindelijke waardering van een kunstwerk is zo het resultaat van een sociaal proces. De Amerikaanse filosoof George Dickie zegt hierover: 'Kunst is wat door de kunstwereld als kunst wordt geaccepteerd'.² De aandacht is verplaatst van de kunstenaar naar de kunstwereld, waarbij de sociale interactie tussen beiden centraal staat. De socioloog Howard Becker stelt dat: 'Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art'.³ Ook de Nederlandse hoogleraar Ton Bevers noemt in zijn inleiding van *De kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (1993) dat 'in het onderzoek van de kunstwereld een speciale plaats wordt toegekend aan de bestudering van de keten productie [sic], distributie en receptie van kunst'.⁴ Deze keten, of zoals Becker het noemt, de kunstwereld, bestaat uit een netwerk van deelnemers, de actoren. Zij hebben in deze sociologische benadering een sleutelrol in de waardebeoordeling van de kunst. In dit debat komen deze actoren tot een zekere consensus over wat wel en niet tot *goede* kunst gerekend kan worden.

¹ In 2009 en 2010 verschenen in Nederland onder andere: *Niet alles is kunst*, onder redactie van Perry Pierik (2010), *Shock Art* van Don Thompson (2010), Sarah Thorntons *Art. Achter de schermen van de kunstwereld* (2009) en Willem Baars' *Wie bepaalt de waarde van kunst* (2009). Deze publicaties behandelen, naast de economische waarde van de kunst, ook de waardebeoordeling van de kunst door deelnemers aan de kunstwereld.

² Diederik Kraaijpoel, 'Genieten', in: Perry Pierik (red.), *Niet alles is kunst*, Soesterberg 2010, p. 19. Kraaijpoel vermeldt niet in een voetnoot waar hij dit citaat gevonden heeft.

³ Howard Becker, *Art Worlds*, Los Angeles/Londen 1982, p. 34.

⁴ Ton Bevers e.a (red.), *De kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van de kunst en cultuur*, Hilversum 1993, p. 14.

1.1 De vier cirkels van succes: De actoren

Bowness gaat in zijn lezing *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* in op dit proces. Hij verdeelt de actoren in vier min of meer na elkaar te doorlopen concentrische cirkels: de (h)erkenning van talent door medestudenten en vakgenoten, daarna die van (kunst)critici en musea, nog later de erkenning door de galerieën en verzamelaars, en uiteindelijk die van het grote publiek.⁵ Middels deze vier cirkels onderzoekt hij de weg die een succesvolle kunstenaar in zijn carrière zal volgen. Succesvolle kunstenaars zijn niet alleen vernieuwend en origineel, zij breken vaak ook met de bestaande regels en de traditie van de kunst uit eigen tijd. Vaak worden deze kunstwerken in het begin niet gezien als artistiek waardevol. Pas als de vier cirkels doorlopen zijn wordt het kunstwerk erkend als baanbrekend en worden de nieuwe ideeën als waardevol voor de kunst gezien. Het debat is dan min of meer uitgewoed, de actoren zijn tot consensus gekomen. Er is een duidelijke en regelmatige progressie op de weg naar dit artistiek succes. Succes is geconditioneerd en kan duidelijk omschreven worden. Door het bestuderen van de cirkels is artistiek succes voorspelbaar, stelt Bowness.⁶

Zijn voorgestelde theorie lijkt evenwel te wringen, zijn conclusie te voor de hand liggend. Ten eerste leidt erkenning van het grote publiek natuurlijk tot succes, schrijft Diané Collinson in haar recensie van deze lezing in *The British Journal of Aesthetics*.⁷ Haar opmerking lijkt terecht, maar is niet helemaal juist. Volgens Bowness is al in de eerste cirkel vast te stellen of de kunstenaar kans heeft om succesvol te worden. Zijn collega's zullen zijn werk als eerste waarderen als baanbrekend. Dan al zou een voorspelling kunnen worden gedaan. Ten tweede toetst Bowness zijn theorie door achteraf alleen naar de succesverhalen te kijken. Stellen dat succes voorspelbaar is, is dan een onweerlegbare conclusie.

Als laatste blijft een belangrijke vraag door Bowness onbeantwoord. Kunstenaars kunnen de vier cirkels doorlopen, toch zal de één een vaste plaats krijgen in de kunstgeschiedenis en de ander daaruit verdwijnen. Waar zit precies dat verschil tussen die kunstenaars? Bowness noemt weliswaar als argument dat er een verschil is tussen de middelmaat en de grote kunstenaar, waarbij de middelmaat de markt bedient en de meester met zijn werk de musea vult.⁸ Als criteria hiervoor noemt hij originaliteit en vernieuwing, talent en genialiteit.⁹ Wat hij daar precies onder verstaat en waaraan dat te herkennen is, werkt hij niet voldoende uit. Toch is het juist zinvol om op zoek te gaan naar een verklaring van deze succesfactoren.

⁵ Bowness noemt deze stadia: 'four successive circles of recognition [...] peer recognition, critical recognition, patronage by dealers and collectors and public acclaim' in: Alan Bowness, *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, New York 1989, p. 11.

⁶ Bowness 1989 (zie noot 5), p. 7.

⁷ Diané Collinson, 'Book review', *The British Journal of Aesthetics* vol. 31 (1991) nr. 3 (juli), pp. 275-276.

⁸ '[...] the artist as genius and the artist as journeyman' in: Bowness 1989 (zie noot 5), p. 9.

⁹ Bowness 1989 (zie noot 5), pp. 9-10.

In dit hoofdstuk worden de actoren in de vier cirkels nader bekeken. Onderzocht wordt welke invloed zij hebben op de carrière van een kunstenaar. Ook andere actoren die bij Bowness onbesproken blijven, worden hier opgenomen. In het tweede hoofdstuk worden de criteria en argumenten van de actoren belicht.

1.2 De eerste cirkel: Medestudenten en collega's

Bowness noemt als actoren in deze eerste cirkel de collega's van de jonge kunstenaar, met daaromheen een bredere cirkel van nog werkende, oudere kunstenaars. Deze collega's zijn, stelt Bowness, het meest gevoelig voor het signaleren van nieuw talent. In deze groep vindt de ontwikkeling van nieuwe ideeën, origineel en vaak tegendraads, plaats.¹⁰ Collega-kunstenaars bieden support, reageren op het werk en proberen dit met elkaar te doorgronden. Als het werk eenmaal door deze groep wordt goedgekeurd, zal de volgende cirkel makkelijker het voorgestelde werk accepteren.¹¹ Deze groep vormt dan ook de belangrijkste cirkel.

Het is opvallend hoe vaak nieuwe ontwikkelingen in de moderne kunst zijn begonnen in een kunstenaarsgroep. Bowness noemt de kunstenaarsgroep rond Monet, Renoir en Sisley, die elkaar ontmoetten in het Parijse atelier van Gabriel-Charles Gleyre in 1862. Zij ontwikkelden als groep een geheel nieuwe stijl van schilderen, die later onder de naam impressionisme grote faam kreeg (zie afb. 2).

Een recenter voorbeeld is de groep rond David Hockney in de *Painting school of the Royal College* rond de jaren zestig van de vorige eeuw,



Afb. 2 Henri Fantin Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870, olieverf op doek, 204 x 273,5 cm., Musée d'Orsay Parijs. Op dit schilderij zijn o.a. de schilders Renoir, Monet en Bazille te herkennen. Ook de criticus Zola is hier op te vinden.

¹⁰ Bowness 1989 (zie noot 5), p. 16.

¹¹ Becker 1982 (zie noot 3), p. 54.

met onder andere Allan Jones, Peter Phillips en Derek Boshier. In reactie op de Amerikaanse abstracte schilderkunst ontwikkelden zij een nieuwe manier van schilderen.¹²

Deze samenwerking kent ook een psychologische factor die de ontwikkeling van het talent stimuleert: niet alleen collegialiteit, maar ook competitie speelt een belangrijke rol.¹³ Verder hebben samenwerkende kunstenaars meer mogelijkheden om hun werk aan het publiek te presenteren. Als zij vanuit de Academie of de contemporaine kunstwereld niet worden gesteund zijn zij als groep in staat een podium voor hun werk te scheppen en zo hun reputatie te vestigen. Gauguin en Schuffenecker organiseerden hun eigen expositie, omdat hun werk niet te zien zou zijn op de Wereldtentoonstelling van 1889 in Parijs. In Café Volpini, vlakbij het terrein van de Wereldtentoonstelling, openden zij in juni van dat jaar *L'Exposition de Peintures du Groupe Impressionist et Synthétiste*. Het gaf de exposanten, waar bijvoorbeeld ook Charles Laval, Louis Anquetin en Émile Bernard deel van uit maakten, de kans hun werk aan het grotere publiek te laten zien.¹⁴ Ook nu nog vinden we in kunstenaarskringen dergelijke samenwerkingsvormen. Een groep Engelse kunstenaars, later bekend geworden als de Young British Artists, organiseerden in hun tweede jaar op Goldsmiths hun eigen tentoonstelling: *Freeze* in de Docklands. Onder andere Sarah Lucas, Tracey Emin en Damien Hirst presenteerden hier hun werk. Opvallend bij deze tentoonstelling was overigens dat het werk 'not particularly good', het werk van Hirst zelfs 'not anything much'¹⁵ werd gevonden, maar door de uitgesproken bluf van de groep werd de YBA wel op de kaart gezet.¹⁶

Hoewel niet door Bowness genoemd hoort ook het kunstonderwijs in deze cirkel thuis. Hier krijgt de jonge kunstenaar ruime kansen om te experimenteren en op die manier ervaring op te doen. Ook hebben de kunstacademies invloed op de vorming van kunstenaarsgroepen, en impliciet dus op het signaleren van uitzonderlijk talent.¹⁷ Michael Craig-Martin, zelf kunstenaar en docent op Goldsmiths in Londen, gelooft dat 'voor kunstacademiestudenten hun gelijken het belangrijkste zijn'. Kunstenaars hebben 'vriendschappen met ingebouwde kritiek' nodig als context voor de ontwikkeling van hun werk. Hij gaf zelf 'kritieklessen' aan onder andere Sarah Lucas, Gary Hume en Damien Hirst, enkele kunstenaars van de eerder genoemde Young British Artists. Tijdens die lessen zouden zij hun verbond hebben gesloten.¹⁸

¹² Bowness 1989 (zie noot 5), pp. 12+16.

¹³ Bowness 1989 (zie noot 5), p. 50.

¹⁴ Gill Perry, 'Exhibiting 'les Indépendants': Gauguin and the Café Volpini show' in: Paul Wood (red.), *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven/Londen 1999 (Art and its histories), p. 164.

¹⁵ Reactie van Charles Saatchi op deze tentoonstelling, in: Hans den Hartog Jager, *Haai op sterk water*, Amsterdam 2008, p. 33.

¹⁶ Den Hartog Jager 2008 (zie noot 15), p. 32-33.

¹⁷ Bowness noemt dit aspect wel, maar noemt het kunstonderwijs niet als specifieke actor.

¹⁸ Sarah Thornton, *Art. Achter de schermen van de kunstwereld*, Amsterdam 2009, p. 67 en 93. Kritieklessen zijn seminars waarbij studenten hun werk presenteren om er collectief kritiek op te ontvangen.

Collega-kunstenaars zijn vaak diegenen die critici, conservatoren, handelaars en verzamelaars op het spoor zetten van nieuw talent. Daarom blijven zij ook in de volgende cirkels een rol spelen. Critici zullen luisteren naar wat contemporaine kunstenaars over hun collega's te zeggen hebben, verzamelaars en galeriehouders sluiten vaak vriendschappen met kunstenaars en nemen hun advies graag over.¹⁹

1.3 De tweede cirkel: Critici en musea

Bowness plaatst de serieuze kunstcritici, musea, museumdirecteuren en conservatoren in zijn tweede cirkel. Bij de rol van de kunstcritici maakt hij een onderscheid tussen de kunstjournalist, te vinden in kranten en tijdschriften en de serieuze kunstcriticus, waarvan artikelen in de vakbladen verschijnen. Het gaat hem met name om de rol van de *kunstcriticus*, die hij twee belangrijke taken toedicht: het publiek een taal aangeven om te leren praten over nieuwe kunst en het leveren van een bijdrage aan het kritisch debat. Het op gang brengen van zo'n kritisch debat is van wezenlijk belang voor het succes van de kunstenaar.

Als in deze cirkel consensus bereikt is, dan zullen er nog slechts kleine veranderingen plaatsvinden, stelt Bowness. De grote lijnen die tot zo'n twintig jaar geleden in gang zijn gezet zullen niet veel meer veranderen, ondanks dat nieuw aangeboden kunst de criticus steeds zal dwingen de eerdere kunst opnieuw te beoordelen.²⁰ Deze stelling is discutabel, zeker als een stap verder gedacht wordt richting canonvorming. Dan blijkt die consensus wel degelijk aan verandering onderhevig, ook na een langere periode. Hierop wordt in hoofdstuk 3 verder ingegaan.

Ook Maarten Doorman, filosoof en criticus, noemt in verschillende publicaties het belang van de kritiek en de kunstcritici bij de waardering van het kunstwerk; hier wordt als eerste geselecteerd wat mogelijk tot de canon gaat behoren en wat niet. De kunstcriticus heeft de taak de nieuwe kunst te interpreteren, te beoordelen en uit te leggen. Hij neemt de eerste beslissingen over wat er toe doet en wat niet en maakt de eerste schifting in het enorme aanbod. Zoals Bowness terecht stelt, levert de kunstcriticus een belangrijke bijdrage aan het kritisch debat. Doorman meent echter dat de kritiek een veel groter terrein bestrijkt, van academische publicatie tot marginaal tijdschrift.²¹ Voor de introductie van nieuw talent in de vierde cirkel is de kunstjournalist inderdaad van belang, zijn positie kan hier niet genegeerd worden.

Andere actoren in deze cirkel zijn de museumdirecteur, de conservator en de tentoonstellingsmaker, waarbij opgemerkt dat deze rollen ook door één en dezelfde persoon vervuld kunnen worden. Deze

¹⁹ Bowness 1989 (zie noot 5), p. 39.

²⁰ Bowness 1989 (zie noot 5), p. 21-29.

²¹ Maarten Doorman, *Paralipomena*, Amsterdam 2007, p. 93 en 140.

actor stelt overzichtsexposities samen en probeert hierin een verantwoorde keuze te maken om een lijn uit te zetten voor latere consensus. Hij zal veel tijd spenderen aan het kijken naar en beoordelen van het aanbod, veel met kunstenaars spreken en goed op de hoogte zijn van wat in de vakliteratuur geschreven wordt. Zo verwerft hij kennis en autoriteit op zijn vakgebied, waardoor zijn mening zwaarder zal tellen in het debat.

Tentoonstellingen zijn belangrijke voortrekkers bij de introductie van nieuwe kunst bij het grote publiek. In 1981 werd in de Royal Academy een tentoonstelling georganiseerd, *A New Spirit in Painting*, met werk van kunstenaars die zich op dat moment in de cirkels bevonden. Deze tentoonstelling is van groot belang geweest voor de carrière van de deelnemende kunstenaars, waaronder de toen nog jonge Julian Schnabel (1951), en voor de consensusvorming rond deze nieuwe kunst.²² Paul Schimmel, hoofdconservator van het Museum of Contemporary Art in Los Angeles signaleert in de 21^e eeuw eenzelfde rol voor de conservator en het belang van de tentoonstelling. Hij zegt: 'Alleen al de aankondiging van een solotentoonstelling kan van invloed zijn op de marktwaarde van een kunstenaar'.²³

Howard Becker noemt in zijn *Art worlds* de rol van het museum zelfs de meest waardebepalende van alle actoren. Als een museum een werk laat zien of aankoopt, geeft het impliciet een museale status aan dit werk en het oeuvre. Niets is belangrijker voor de reputatie van een kunstenaar.²⁴ Zowel het tentoonstellings- als het aanschafbeleid, de samenstelling van catalogi en het aanbod in de museumwinkel is van invloed op de naamsbekendheid bij het grote publiek, en dus het op uiteindelijke succes van de kunstenaar. De keuze van het museum is echter niet altijd onafhankelijk en kan worden beïnvloed door onder meer de smaak van dat moment, de beschikbare ruimte in het museum en met name de financiële middelen die er op dat moment zijn. Door deze afhankelijkheid heeft geen enkele museumdirecteur de macht of de mogelijkheden die de privé-verzamelaar heeft. Charles en Doris Saatchi, al jaren de grootste privé-kunstverzamelaars in Engeland, hebben met eigen financiële middelen precies die collectie opgebouwd die ze voor ogen hadden. Zij hebben een aantal kunstenaars door hun aankoopbeleid tot grote bekendheid gebracht. Door hun aangekocht te worden is bijna een garantie voor succes, als zij een kunstenaar laten vallen kan het met zijn carrière snel bergafwaarts gaan.²⁵

²² Bowness 1989 (zie noot 5), p. 30-33.

²³ Thornton 2009 (zie noot 18), p. 230.

²⁴ Becker 1982 (zie noot 3), p. 117.

²⁵ Bowness 1989 (zie noot 5), p. 37.

1.4 De derde cirkel: Galerieën en verzamelaars²⁶

Bijna elk groot talent heeft al aan het begin van zijn carrière één of twee belangrijke verzamelaars, die door hun vriendschap met andere kunstenaars op dit nieuwe talent zijn geweest. Victor Choquet, een douaneambtenaar, was bevriend met Renoir en werd door hem op Cézanne gewezen. Choquet was overtuigd van diens talent en één van de eersten die zijn schilderijen aankocht.

Ook galeriehouders bepalen zelf welke kunst zij laten zien. Als voorbeeld noemt Bowness verzamelaar annex galeriehouder Daniel-Henry Kahnweiler. Toen hij in 1907 naar Parijs kwam, begon hij met het verzamelen van werk van de fauvisten Matisse, Derain en De Vlaminck. Hij sloot vriendschap met deze kunstenaars en kocht niet alleen hun werk maar gaf ze ook expositieruimte. Dit was een essentiële ontwikkeling in de manier waarop het publiek kennis kon maken met nieuwe kunst.²⁷

Galeriehouders zijn mede door hun vriendschappen met kunstenaars in een goede positie om nieuw talent te signaleren en promoten. De meeste galerieën creëren status als hun naam geassocieerd wordt met jong talent. Maar ook jong talent profiteert als hun werk door een belangrijke galerie wordt geëxposeerd. Beeldende kunst wordt nu bijna uitsluitend verkocht door een internationaal netwerk van deze actoren. De galeriehouder zet zijn reputatie op het spel met het werk van jonge kunstenaars, gokt op onbekend werk, stelt het aan het publiek voor en brengt het op de markt. Pas later, als andere actoren hun kritiek hebben geuit en het debat is uitgewoed, zal blijken of de galeriehouder juist geoordeeld heeft.²⁸

Ook de overheid kan door het verstrekken van subsidies gezien worden als actor, maar zij wordt niet door Bowness genoemd.²⁹ In Nederland wordt de kunst door de overheid gesteund omdat zij vindt dat kunst van waarde is voor de samenleving. Onze overheid onthoudt zich van een waardeoordeel over de kunst, toch zal zij door het toekennen van beurzen en het uitreiken van prijzen bepaalde kunstenaars bevoordelen en zo invloed hebben op de mate van succes van kunstenaars. De betrokken kunstenaars hebben meer mogelijkheden zich te ontwikkelen en hun werk te presenteren, en hebben dus meer gelegenheid naamsbekendheid op te bouwen. Het uitreiken van prijzen is echter niet voorbehouden aan de overheid, ook musea doen dit om kunstenaars een extra duwtje in de rug te geven. De Tate Gallery reikt jaarlijks de prestigieuze *Turner Prize* uit aan hedendaagse kunstenaars onder de vijftig jaar, voor de beste tentoonstelling of presentatie van hun werk in de

²⁶ De galerieën en verzamelaars worden door Bowness in de derde cirkel geplaatst. Hoewel deze plaats discutabel is, wordt hier (voorlopig) toch deze indeling aangehouden.

²⁷ Bowness 1989 (zie noot 5), p. 39.

²⁸ Becker 1982 (zie noot 3), p. 110.

²⁹ Howard Becker noemt ook de overheid als actor in de kunstwereld, hij wijdt hier zelfs een hoofdstuk aan. In: Becker 1982 (zie noot 3), pp. 165-191.

laatste twaalf maanden. Vijf kunstenaars worden hier voor genomineerd en mogen hun werk in het museum, voorafgaand aan de prijsuitreiking, presenteren.³⁰

1.5 De vierde cirkel: Het grote publiek

Als het publiek in grote getale naar een expositie van een nog levende kunstenaar komt, dan heeft die kunstenaar zijn laatste stap naar succes gemaakt. In 1988 kreeg David Hockney ter ere van zijn vijftigste verjaardag een retrospectief in de Tate Gallery, waar meer dan 173.000 bezoekers op af kwamen. Dit brak de records voor een solotentoonstelling in de Tate. Met deze tentoonstelling had Hockney de laatste cirkel doorlopen en was hij bekend bij het grote publiek.³¹

Om de vier cirkels te doorlopen heeft de kunstenaar ongeveer vijfentwintig jaar nodig. Een kunstenaar moet dus tot middelbare leeftijd komen om volop van zijn succes te kunnen genieten. In de eerste tien jaar wordt zijn vernieuwende werk als te afwijkend gezien om te worden geaccepteerd. Langzaamaan wint de kunstenaar terrein en zal hij steeds meer erkenning krijgen. Pas na zo'n vijfentwintig jaar, zegt Bowness, wordt hun werk ook door het grote publiek gewaardeerd. Als een carrière te jong wordt afgebroken, zoals bijvoorbeeld die van Vincent van Gogh, begint de mythe van de geniale, maar niet-erkende kunstenaar, die berooid en eenzaam gestorven is. Dit heeft echter niets te maken met het niet erkennen van het waardevolle werk, maar simpelweg met het niet kunnen voltooien van de vier cirkels, omdat de tijd ontbrak. Van Gogh doorliep postuum de cirkels en werd alsnog succesvol.³²

Over de rol van het publiek bij consensusvorming is in de literatuur niet veel te vinden. Hun daadwerkelijke invloed op de consensusvorming lijkt klein. Met name de galerieën en de musea, die immers de tentoonstellingen organiseren, de kunstkritiek en de media bepalen wat zij te zien en te lezen krijgen. Bezoekersaantallen en lezersoplagen, en in het geval van televisie de kijkcijfers, kunnen een indicatie geven van de instemming of afkeuring van het publiek.

1.6 Overige actoren in de kunstwereld

Bowness heeft geen rol weggelegd voor de *kunsthistorici*. Misschien omdat zij in een andere hoedanigheid, bijvoorbeeld als kunstcriticus, conservator of museumdirecteur hun bijdrage leveren aan de meningsvorming. Als wetenschappers zullen zij zo objectief mogelijk moeten zijn, maar een persoonlijke voorkeur is niet altijd uit te sluiten. Omdat zij in hun kunsthistorische overzichten werken al dan niet opnemen spelen zij een belangrijke rol bij de canonisering. De wijze waarop zij in

³⁰ <http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/>, (3 maart 2011).

³¹ Bowness 1989 (zie noot 5), p. 47.

³² Bowness 1989 (zie noot 5), p. 47-48.

hun handboeken aandacht besteden aan het kunstwerk is medebepalend voor de status van de kunstenaar. Hoe meer tekst, hoe belangrijker het werk. Een illustratie van het kunstwerk zal nog meer gewicht in de schaal leggen.³³

Becker noemt *aesthetici* medebepalende actoren. Tot hun werkgebied horen algemene vragen als: 'wat is kunst', 'wat is mooi', en bijvoorbeeld 'wanneer is er sprake van slechte dan wel goede kunst'? Zij onderzoeken bovendien welke regels en procedures gevolgd worden in het debat, maar nemen hier zelf niet aan deel.³⁴ Zo bezien heeft Bowness gelijk ze niet op te nemen in de cirkels, zij spelen immers geen directe rol in de consensusvorming. Wel kunnen zij argumenten leveren die de actoren gebruiken om hun oordeel te onderbouwen.

Andere nog niet genoemde actoren zijn diegenen die een rol spelen in een specifiek deel van de kunstwereld, de economische kunstmarkt: de veilinghuizen en investeerders.³⁵ Hier maken ook de wel door Bowness genoemde galeriehouders deel van uit, omdat ook zij invloed hebben op de prijzen die voor kunstwerken worden betaald. Immers, hoe meer geld voor de kunst wordt betaald, hoe hoger de plaats van de kunstenaar in de rangorde, zeker in de top-tien lijsten van de hedendaagse kunst. Ook bij de opwaardering naar de canon kan de kunstmarkt een rol blijven spelen.

1.7 De macht van de actoren

De status van een actor is bepalend voor de waarde die aan zijn mening wordt gehecht. De aanschaf van een kunstwerk door de Tate Gallery is van grotere invloed op de carrière van een kunstenaar dan de aanschaf van zijn werk door een lokaal museum. Overigens snijdt het mes aan twee kanten: niet alleen de kunstenaar profiteert van de autoriteit van een museum, het museum kan meeliften op de bekendheid van een kunstenaar. De tentoonstelling *For the love of God*, waarbij Damien Hirst eind 2008 als gastconservator in het Rijksmuseum optrad, is hier een voorbeeld van. De naamsbekendheid van Damien Hirst in Nederland is hierdoor enorm toegenomen: overal in Amsterdam en ook verder in Nederland hingen posters met 'zijn' schedel. Het Rijksmuseum profiteerde mee, het haalde enorme bezoekersaantallen tijdens de tentoonstelling. Galerieën en beurzen kennen eenzelfde hiërarchie. Vertegenwoordigd worden door een galeriehouder op de *ART Basel* is belangrijker dan een werk op een stand van *ART Amsterdam*. Ook hier snijdt het mes weer

³³ David Galenson, *Conceptual revolutions in Twentieth-century art*, New York 2009, p. 30-31.

³⁴ Becker citeert Kjørup: '[...] it is the task of aestheticians to analyze the ways all the different persons and groups talk and act as members of the Institution, and through this to see which are the actual rules that make up the logical framework of the Institution and according to which procedures within the Institution takes place ...' in: Becker 1982 (zie noot 3), p. 137-138.

³⁵ Dit onderscheid wordt ook gemaakt door Willem Baars. Hij noemt het bestaan van twee kunstgeschiedenissen. De ene bepaalt zijn gezag door de waarde in het economisch verkeer, de andere geschiedenis is gebaseerd op immateriële gronden. In: Willem Baars, *Wie bepaalt de waarde van kunst? Alles over de kunstmarkt*, Amsterdam 2009, p. 15.

aan twee kanten. De associatie van een galerie met een jonge, succesvolle kunstenaar helpt ook de galerie op weg naar succes. Onder journalisten geldt een zelfde schifting, waarbij ook het vakblad, de krant of het tijdschrift waarin het artikel is opgenomen de mate van importantie bepaald.

Zoals Ton Bevers terecht constateert zijn de activiteiten van de actoren niet altijd duidelijk te onderscheiden.³⁶ Dat meerdere actoren in één persoon vertegenwoordigd kunnen zijn maakt het verschil tussen de cirkels nog diffuser. De verzamelaar kan de rol van curator innemen, de kunstenaar kan zelf ook een tentoonstelling samenstellen. Het is ook geen vaste regel dat de kunstcriticus als eerste het werk promoot, gevolgd door musea en later de galerieën. De galerieën signaleren juist door hun vriendschap met de kunstenaars vaak eerder het talent dan de musea en critici. De keuze van Bowness om galerieën in de derde cirkel te plaatsen is in onze hedendaagse kunstwereld dan ook niet langer juist. De huidige kunstwereld lijkt geen vier, maar drie cirkels te hebben, waarbij de tweede en derde cirkel van Bowness zijn samengevoegd.

Lennaart Allan, zelf kunstenaar én criticus, waarschuwt voor het gevolg van de redenering dat de actoren in de kunstwereld met elkaar bepalen wat kunst is en wat niet. Zo krijgen de actoren teveel macht toegekend.³⁷ Om zijn stelling kracht bij te zetten haalt hij een passage aan uit *Through the looking glass* van Lewis Carroll: ‘Als ik een woord gebruik’, zei Humpty Dumpty op een nogal boze toon, ‘dan betekent het precies wat ik kies dat het betekent – niets meer en niets minder’. ‘De vraag is’ zei Alice, ‘of je woorden wel zulke verschillende dingen kunt laten betekenen.’ ‘De vraag is’ zei Humpty Dumpty, ‘wie de baas is – dat is alles.’³⁸

Het is maar wie wat bepaalt, wie de macht heeft. Het kunstwerk wordt volgens Allan steeds minder beschouwd vanuit zijn specifieke en intrinsieke kenmerken, de essentie van kunst wordt teveel buiten het kunstwerk geplaatst.³⁹ Deze stelling heeft een kern van waarheid, maar is niet helemaal terecht. De bereikte consensus is immers de uitkomst van een debat, waarbij meer speelt dan persoonlijk sentiment en machtsvertoon. De actoren moeten in dit debat met argumenten komen en verantwoording afleggen voor hun keuzes. Welke criteria en argumenten noemen zij? Bowness noemt ‘originaliteit en vernieuwing’ en ‘talent en genialiteit’. Het volgende hoofdstuk zet de argumenten van de actoren naast elkaar en probeert een antwoord op de daar gestelde vraag te geven: Wat bepaalt de waarde van kunst?

³⁶ Bevers 1993 (zie noot 4), p. 14.

³⁷ Lennaart Allan, ‘Een pleidooi voor de herwaardering van de representatietheorie’ in: Perry Pierik (red.), *Niet alles is kunst*, Soesterberg 2010, p.209.

³⁸ Allan 2010 (zie noot 37), p. 209 – 210.

³⁹ Allan 2010 (zie noot 37), p. 258 .

2. Wat bepaalt de waarde van kunst?

Op een Rotterdams symposium¹ hebben vier kunstkenners zich laten verleiden om hun oordeel te geven over vier schilderijen die op het podium zijn geplaatst. Eén van die kunstkenners, Adi Martis, toenmalig universitair hoofddocent kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht, wilde eigenlijk meer weten over 'de context en de kunstenaar' maar sprak ondanks het ontbreken van deze informatie toch een duidelijk oordeel uit over de schilderijen. Hij legde de vier werken langs de meetlat van drie criteria: vakmanschap, oorspronkelijkheid en zeggenschap. Guno Jones legt in zijn recensie van die dag Martis' oordeel vast: 'Hij vond onvoldoende vakmanschap spreken uit het werk: 'Het perspectief, de kleureffecten en het verfgebruik zijn amateuristisch,' aldus Martis. Verder was hij van mening dat de schilderijen weinig oorspronkelijk zijn en weinig zeggingskracht hebben. Martis: 'Het is zwaar symbolisch, op een vervelende manier. Ik vind het een soort puberkunst. Dit werk laat weinig aan mijn eigen verbeelding over; een dergelijke verhalende stijl is cliché, dat hebben we in de moderne kunst allang achter ons gelaten.'²

De door Martis' gebruikte criteria komen terug in het essay *Kwaliteit en diversiteit in de kunst* van Shervin Nekuee, socioloog en publicist en Bart Top, eveneens publicist en oprichter van het multiculturele weekblad *Contrast*. In dit essay gaan zij op zoek naar 'een bruikbare grammatica om over kwaliteit van kunst te kunnen praten'.³ De door Martis gebruikte criteria *vakmanschap*, *oorspronkelijkheid* en *zeggingskracht* worden door Top en Nekuee ingezet om deze grammatica te ontwikkelen. Vakmanschap is het meest eenvoudige en heldere criterium, hierbij worden de technische vaardigheden van een kunstenaar geëvalueerd. Bij de beoordeling van oorspronkelijkheid wordt het kunstwerk vergeleken met andere werken. Bekeken wordt in hoeverre het werk zich hiervan onderscheid en niet als navolging gezien kan worden. Deze vergelijking is afhankelijk van de kunsthistorische kennis van degene die het werk moet beschouwen. Zeggingskracht wordt door de

¹ Dit symposium was georganiseerd door de Rotterdamse Kunststichting in samenwerking met de Phenixfoundation. Het vond plaats in de Rotterdamse Schouwburg op 8 oktober 2001. De hoofdvraag van het symposium was: 'Kunnen kunstcritici in de hedendaagse pluralistische Nederlandse samenleving nog wel oordelen uitspreken over de kwaliteit van kunst? In: Bibliotheekcatalogus Boekmanstichting <<http://boekman.nl/detail.aspx?parentpreref=>> (8 maart 2011).

² Aldus Guno Jones in zijn recensie van 15 oktober 2001 van dit symposium, in: Bibliotheekcatalogus Boekmanstichting <<http://boekman.nl/detail.aspx?parentpreref=>> (8 maart 2011).

³ Shervin Nekuee en Bart Top, 'Kwaliteit en diversiteit in de kunst' in: Paulette Verbiest (red.), *De Essays no. 2*, Rotterdam/Amsterdam 2003, pp. 93 – 129.

auteurs omschreven als de dialoog tussen het kunstwerk en de beschouwer, de kracht van het werk om hem rechtstreeks aan te spreken, ongeacht zijn kennis. De drie criteria samen maken het, volgens de auteurs, mogelijk een oordeel te vellen zonder in absolute willekeur te vervallen.⁴ De vraag of alle contemporaine kunst zich laat beoordelen met dezelfde criteria, en zo ja, hoe vervolgens wordt bepaald welk criterium het sterkste accent krijgt, dringt zich op.

Nathalie Heinich, bijzonder hoogleraar kunstsociologie, stelt hiervoor een onderverdeling in de contemporaine kunst voor. Zij maakt hierin een onderscheid tussen drie met elkaar concurrerende, naast elkaar bestaande genres: de klassieke kunst, de moderne kunst en de hedendaagse kunst. Het gebruik van deze genres lijkt hier verwarrend. Een kunsthistoricus zal niet onmiddellijk aan hedendaagse kunst denken als Heinich het over klassieke kunst heeft. Het onderscheid is echter wel zinvol om te kunnen onderzoeken welke criteria toegepast kunnen worden op de kunst van onze eigen tijd.

Het door haar genoemde klassieke genre is figuratief en de academische regels om de werkelijkheid weer te geven staan bij deze kunstenaars hoog in het vaandel. De moderne kunst heeft met het klassieke genre gemeen dat zij met traditionele materialen werkt. Deze kunst richt zich echter meer op de uitdrukking van het innerlijk van de kunstenaar, terwijl in de klassieke stijl juist het persoonlijke van secundair belang is. Hedendaagse kunst verwijst hier niet naar alles wat nu gemaakt wordt, maar berust voornamelijk op het experimenteren met alle vormen van breuk met de eerste twee genres.⁵

Heinich pleit ervoor dat ieder genre op zijn eigen merites beoordeeld wordt. De criteria van Nekuee en Top blijven hetzelfde, maar het accent ligt bij elk genre anders. Als we de drie kunstgenres van Heinich combineren met deze drie criteria levert dit onderstaand model op:

Figuur 1: Beoordeling van contemporaine kunstgenres⁶

	Vakmanschap	Oorspronkelijkheid	Zeggingskracht
Klassieke kunst	000	0	00
Moderne kunst	00	000	00
Hedendaagse kunst	0	00	000

De - 0 - staan voor de zwaarte van het criterium, waarbij geen sprake is van absolute waarden.

⁴ Nekuee en Top 2003 (zie noot 3), p. 104-105.

⁵ Nathalie Heinich, 'Waardeconflicten rond hedendaagse kunst' in: Nathalie Heinich, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam 2003, pp. 90-96.

⁶ Dit model is ontleend aan Nekuee en Top 2003 (zie noot 3), p. 115. Hier is echter gekozen voor de invulling van genres, en niet de verschillende kunstvormen die Nekuee en Top onderscheiden.

Vakmanschap is het meest objectieve criterium. Het is het meest zwaarwegende criterium in de klassieke kunst, waar materiaalbeheersing en techniek een grote rol spelen. Ook bij de moderne kunst is dit van belang, maar hier zijn met name oorspronkelijkheid en zeggingskracht criteria om iets over de kwaliteit van het werk te kunnen zeggen. Oorspronkelijkheid is moeilijker onder de noemer 'objectief' te brengen, want deze beoordeling is immers afhankelijk van de kennis en achtergrond van de beoordelaar. Door het zeer diverse gebruik van materiaal, technieken en kunstvormen in de hedendaagse kunst wordt het criterium vakmanschap hier nog verder naar de achtergrond verwezen. Belangrijker hierbij is oorspronkelijkheid, maar meer nog de zeggingskracht. Dit criterium is het minst objectief van de drie.

2.1 Oorspronkelijkheid

Hét verschil dat Bowness constateert tussen de middelmatige kunstenaar en de grote meester is de uitzonderlijke creativiteit en originele gedachtegang van de laatste. Het jonge talent durft nieuwe wegen in te slaan, zonder dat deze wegen onmiddellijk begrepen worden door collega's, kunstkenner of publiek. Aangemoedigd door, of zelfs in competitie met de kunstenaars met wie hij werkt, zal hij verder kunnen uitgroeien.⁷ Wat Bowness precies onder originaliteit verstaat, laat hij in het midden. Andere kunsthistorici hebben hier wel over geschreven. Zij gebruiken echter niet steeds hetzelfde begrip. Oorspronkelijkheid, originaliteit en vernieuwing worden door elkaar gebruikt om ongeveer hetzelfde aan te geven. In deze paragraaf worden de begrippen die de desbetreffende auteur gebruikt zoveel mogelijk gehandhaafd.

Originaliteit en oorspronkelijkheid zijn terug te vinden in de door een kunstenaar voorgestelde vernieuwingen. Vernieuwing is voor velen de kernwaarde van moderne en hedendaagse kunst. In 1952 merkt de criticus Harold Rosenberg op: 'The only thing that counts for Modern Art is that a work shall be NEW'.⁸ De meest belangrijkste kunstenaars zijn de grootste vernieuwers. Hoe groter de veranderingen, hoe groter de kunstenaar. Zij hebben het meeste invloed op hun tijdgenoten en latere generaties. Rosenberg stelt zich kritisch op en zegt in 1965 al dat in de kunstwereld artistiek belang maakbaar is, opzettelijk en kunstmatig, door machtige critici, dealers en curatoren. Het artistieke succes zou, bij het doorlopen van de cirkels door Bowness, manipuleerbaar zijn.⁹ De econoom Galenson erkent in zijn studie *Conceptual Revolutions in twentieth century art* dit

⁷ Alan Bowness, *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, New York 1989, p. 9 en pp. 50-51.

⁸ Harold Rosenberg, *The tradition of the new*, New York 1994, p 37. In: David Galenson, *Conceptual revolutions in twentieth-century art*, Cambridge University Press, 2009 p. 3. Galenson is hoogleraar Economie aan de Universiteit van Chicago en verbonden als onderzoeker aan het Nationaal Bureau van Economisch onderzoek. In zijn kunsthistorische studies hanteert hij kwantitatieve methoden, die hij eerder toepaste in economisch en historisch onderzoek. Zijn methoden zijn weliswaar controversieel, maar leveren interessante gezichtspunten op. Zie verder de paragraaf Finders and seekers vanaf p. 22.

⁹ Harold Rosenberg, *Discovering the Present*, Chicago 1973, p. 118. In: David Galenson 2009 (zie noot 8), p. 5.

probleem. Maar, zegt hij, het werkelijke belang van de kunstenaar komt pas naar voren als een kunstwerk aantoonbaar invloed heeft op het werk van anderen. De voorgestelde vernieuwingen zijn zo ingrijpend dat anderen nooit meer kunnen doen alsof ze niet bestaan hebben. Deze veranderingen in de kunst zijn niet manipuleerbaar.¹⁰

Sinds Bowness' theorie over het verloop van een kunstenaarscarrière algemene ingang heeft gevonden, doet zich een merkwaardig fenomeen voor, zo signaleert Galenson. Met iedere generatie neemt de periode waarin een innovatieve kunstenaar wordt genegeerd, af. De zoektocht naar nieuw talent wordt intensiever. Picasso schilderde al minstens tien jaar meesterwerken voordat zijn werk erkend werd, Pollocks periode was al aanmerkelijk korter.¹¹ Nu lijkt het haast nog maar een minuut te zijn. Een actueel voorbeeld hiervan is een bijna paginavullend artikel 'Kunstwereld ligt aan de voeten van 'mini-Monet' Kieron', in het *AD/Utrechts Nieuwsblad*. Deze succesvolle schilder heeft in korte tijd al meer dan € 180.000 met zijn schilderijen verdiend. Op een veiling in augustus 2010 werden alle ingebrachte 33 werken verkocht.¹² Kopers over de hele wereld brachten een bod uit op zijn schilderijen. Inmiddels is er een wachtlijst van mensen die een originele Kieron Williamson willen kopen. Galeriehouder Adrian Hill noemt hem een van de meest begeerde kunstenaars, die zijn tijd ver vooruit is. Kieron Williamson is zeven jaar.¹³

De kunstmarkt, die nu eenmaal deel uitmaakt van de kunstwereld, lijkt steeds meer een stempel te drukken op de vraag naar vernieuwende kunst. Kunstdocent en publicist Ad de Visser erkent het fenomeen en is kritisch: 'in de jaren tachtig [werden] kunstenaars door museum, galerie en kunsthandel als groene appeltjes uit het atelier geplukt en hun doek nog nat uit het atelier gesleept. Het gevolg was dat jonge schilders nauwelijks de kans kregen een natuurlijke ontwikkeling door te maken. [...] Door de geweldige belangstelling voor al wat *nieuw!* en vooral wat *jong!* was zullen veel aankomende kunstenaars te lijden hebben van een overdosis voortijdig succes'.¹⁴ De Visser vindt dat een kunstenaar de tijd moet krijgen om zijn eigen stijl, zijn eigen ontwikkeling door te maken. Hij citeert Immendorff: 'een kunstenaar moet om zich te ontwikkelen de tijd krijgen om vast te lopen en in allerlei kuilen te vallen die hij liefst ook nog zelf heeft gegraven'.¹⁵

Dit is koren op de molen van Diederik Kraaijpoel. In zijn essay 'Genieten' gebruikt hij het begrip originaliteit in de betekenis van de persoonlijke stijl van een kunstenaar. Deze stijl kun je niet leren,

¹⁰ Galenson 2009 (zie noot 8), p. 5.

¹¹ Galenson 2009 (zie noot 8), p. 6.

¹² In dit krantenartikel wordt niet vermeld waar deze veiling heeft plaatsgevonden.

¹³ Hans van Zon, 'Britse jongen (7) verdient 180.000 euro als schilder', *AD/Utrechts Nieuwsblad*, 6 augustus 2010.

¹⁴ Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen/Amsterdam 2007⁵ (1998), p. 339, cursivering van de auteur.

¹⁵ De Visser 2007 (zie noot 14), p. 339. De Visser noemt geen bron voor dit citaat.

zegt hij, maar moet zich in de loop van een carrière ontwikkelen. Als voorbeeld noemt hij Frans Hals: hij had een zeer persoonlijke stijl en maakte zeer originele portretten. Zijn losse stijl, met zijn lachende gezichten en ongewone poses is niet van de ene op de andere dag ontstaan, maar heeft zich in de loop van de jaren ontwikkeld. Zo'n persoonlijke ontwikkeling heeft tijd nodig.¹⁶ En dat is volgens Kraaijpoel precies waar het aan schort in de huidige kunstwereld. Wat een kunstenaar wordt geleerd op de academie, en wat van hem verwacht wordt, is zich te onderscheiden van anderen. Argumenten als originaliteit en vernieuwing worden zo letterlijk genomen dat het op de kunstacademies als *stijl* lijkt te worden geïntroduceerd. Jonge studenten krijgen geen tijd meer om hun eigen stijl te ontwikkelen. Dus bedenken ze iets, schrijft Kraaijpoel, waardoor hun werk onmiddellijk herkenbaar is. Het vernieuwend willen zijn heeft nu als doel niet vergelijkbaar willen zijn. Dus bedenkt de student iets dat nog niet is gedaan, zoals sculpturen van piepschuim of schilderijen met borduurwerk. Ben je niet vernieuwend, dan is het gevaar dat iemand zegt dat het al eerder is gedaan. Erger nog, dat een ander het beter deed. En dat moet tot elke prijs worden vermeden, zo signaleert Kraaijpoel kritisch. De jonge kunstenaar moet niet origineel willen zijn: 'Dat komt vanzelf wel. Of niet', concludeert hij.¹⁷

Zijn dit dan redenen om het criterium oorspronkelijkheid en de afgeleiden originaliteit en vernieuwing niet langer serieus te nemen? Dat lijkt het kind met het badwater weggooien. Wel dwingt het tot nadenken over de invulling van dit criterium. Het door De Visser en Kraaijpoel geconstateerde probleem draait om hun uitleg van het begrip oorspronkelijkheid, bedoeld om te onderscheidend, vernieuwend, te willen zijn om zo op te vallen tussen de vele andere voorgestelde vernieuwingen. In het model op pagina 19 is de betekenis van oorspronkelijkheid echter anders bedoeld. Kunstenaars die deze vernieuwingen voorstellen, willen niet direct onderscheidend zijn, maar zijn op zoek naar oplossingen voor problemen waarvoor zij zich in hun kunst gesteld zien.

2.2 Finders and seekers

David Galenson toont in opeenvolgende studies aan dat er verschillen zijn in de werkwijze van deze vernieuwende en onderzoekende kunstenaars.¹⁸ Hij onderscheidt twee archetypen kunstenaars: de finders en de seekers.

¹⁶ Diederik Kraaijpoel, 'Genieten' in: Perry Pierik (red.), *Niet alles is kunst*, Soesterberg 2010 p. 57-58.

¹⁷ Diederik Kraaijpoel 2010 (zie noot 16), p. 59.

¹⁸ David Galenson, *Quantifying artistic success: ranking French painters – and paintings – from Impressionism to cubism*, Cambridge 1999 (NBER Working Paper series 7407) en Martin Bruegel en David Galenson, *Measuring masters and masterpieces: French rankings of French painters and paintings from realism to surrealism*, Cambridge 2001 (NBER Working Paper series 8266).

Waar de *seekers*, de experimentele kunstenaars, blijven *zoeken* naar de juiste oplossing voor hun problemen, *vinden* de conceptuele kunstenaars, de *finders*, gedurende hun carrière oplossingen voor de verschillende problemen waarvoor zij zich openstellen. Beide typen kunstenaars zijn even belangrijk in hun vernieuwingen, het onderscheid ligt in de methode waarop zij werken.



Afb. 3 Paul Cézanne, *Le Mont Sainte-Victoire vu de la carrière Bibemus*, ca. 1897, olieverf op doek, 64,8 x 81,3 cm., Baltimore Museum of Art.

Experimentele kunstenaars herhalen zichzelf vaak eindeloos en schilderen hun onderwerp vele malen. Steeds met een kleine aanpassing, werkend volgens het proces van 'trial and error'. Eigenlijk vinden zij hun werk nooit af, steeds blijven ze op zoek naar het perfecte schilderij, waardoor zij vaak pas aan het einde van hun carrière doorbreken. Cézanne is hét voorbeeld van de experimentele kunstenaar.¹⁹ Zijn talloze studies en schilderijen van de Mont Sainte-Victoire illustreren zijn zoektocht (zie afb. 3).

Conceptuele kunstenaars plannen hun uiteindelijke kunstwerk zorgvuldig. Aan het maken hiervan gaan meestal vele schetsen en studies vooraf. Deze kunstenaars werken systematisch en weten waar ze naar toe willen. Zij kunnen meerdere keren een vernieuwing voorstellen, soms al aan het begin van hun carrière. Picasso piekte al vroeg met zijn *Demoiselles d'Avignon*.²⁰ Zijn voorgestelde vernieuwingen bleken echter zo ingrijpend, dat het ruim tien jaar duurde voordat zijn meesterwerken herkend en erkend werden. Zelfs Picasso had moeite met zijn baanbrekende *Demoiselles*, hij zette het schilderij in zijn atelier met de afbeelding tegen de muur.

Galenson staft zijn beweringen met kwantitatief onderzoek. Hij brengt het aantal afbeeldingen dat van een kunstwerk in overzichtsboeken is verschenen in verband met de mate van succes van een kunstenaar.²¹ Bowness maakt met zijn theorie artistiek succes voorspelbaar, Galenson maakt het meetbaar. Hij gaat zelfs nog een stap verder en toont aan dat er verschillen zijn in het creatieve proces en dat dit verschil direct invloed heeft op het verloop van de carrière van de kunstenaar.

¹⁹ Bruegel en Galenson 2001 (zie noot 18), p. 13-17.

²⁰ Galenson 1999 (zie noot 18), pp. 12-14.

²¹ Galenson 2009 (zie noot 8), p. 60-61. Galenson noemt hier 33 overzichtswerken waarin hij het aantal afbeeldingen geteld heeft. Het betreft Engelstalige en Franstalige overzichtsboeken die na 1990 zijn verschenen.

Of Galensons methode bruikbaar is voor de hedendaagse kunst is nog niet duidelijk. Het criterium 'oorspronkelijkheid' is minder toepasbaar bij de waardering van de hedendaagse kunst. De vervagende grenzen in de hedendaagse kunst, waarin veel verschillende technieken, materialen en kunstvormen door elkaar lopen, leiden bijna automatisch tot vernieuwingen. De huidige fragmentatie en het pluralisme in de kunst beperken het effect van een vernieuwing.

Het derde door Nekuee en Top genoemde criterium zeggingskracht lijkt meer bepalend om in de hedendaagse kunst de meester te kunnen onderscheiden van de middelmatige kunstenaar. Dit criterium wordt in de volgende paragraaf nader bekeken.

2.3 Zeggingskracht

'De kracht van een kunstwerk om aan te spreken, ongeacht de kennis die een beschouwer er van heeft', zo leggen Nekuee en Top het uit.²² In de kunsthistorische literatuur is over het criterium niet veel te vinden. Als kunst zeggingskracht heeft, dan doet het iets met onze emotie. De sublieme romantische landschappen uit de achttiende eeuw brachten het publiek in vervoering en maakten hen bewust van hun eigen nietigheid. De prachtige verstilde video's van Bill Viola zijn ontroerend mooi. Het begrip schoonheid komt hier via de zijdeur weer binnen. Politiek geëngageerde kunst kan de beschouwer laten nadenken over zijn rol in de gemeenschap, over emancipatie of over verschillende culturen.

Of het kunstwerk daadwerkelijk overtuigt en voldoende zeggingskracht heeft, blijft persoonlijk. Het kunstwerk moet ook iets overlaten aan de verbeeldingskracht, zoals Adi Martis tijdens het Rotterdamse symposium terecht opmerkte. Door het inlevingsvermogen van de beschouwer kan er communicatie op gang komen, 'doet' het kunstwerk iets met ons. Die verbeeldingskracht wordt evenwel gevoed door onze kennis en ervaring.

De stelling dat zeggingskracht onafhankelijk is van de kennis van de beschouwer is te weerleggen. Als een kunstwerk aanspreekt komt een 'dialoog' op gang. Om het werk van de kunstenaar te kunnen begrijpen is kennis van het onderwerp weliswaar niet noodzakelijk, maar deze kennis draagt wel bij aan de manier waarop de beschouwer in die dialoog staat. Zo zal politiek geëngageerde kunst meer aanspreken als de beschouwer enige kennis heeft van de context en de achtergrond van de kunstenaar. Kennis over de context en de kunstenaar beïnvloeden de manier van kijken en daarmee het oordeel van de beschouwer. Ook Adi Martis merkte dit al op tijdens het symposium.

²² Nekuee en Top 2003 (zie noot 3), p. 105.

2.4 Genialiteit

Bowness noemt nog twee criteria om succesvolle kunstenaars te kunnen onderscheiden van hun minder begaafde collega's: talent en genialiteit. Ook deze twee criteria worden in zijn lezing nauwelijks uitgewerkt, maar in de literatuur is hier wel meer over te vinden.

In de Romantiek dacht men een genie te herkennen aan een nogal breed en hoog voorhoofd, en hij zou foieilelijk zijn. Hoe lelijker, hoe genialer, beweerde ook de filosoof Schopenhauer. Verder zou een genie last hebben van stemmingswisselingen, van opgewonden vrolijk tot zwaar melancholisch. Een typisch romantische conventie, zegt Doorman in zijn artikel *De geniale kunstenaar. De paardevoet van Byron, de neus van Michael Jackson*.²³ Hij wijst een omslag in het denken over genialiteit aan in de negentiende eeuw. Onder invloed van de theorieën van Freud neemt de belangstelling voor de psyche en het (onder)bewustzijn sterk toe, waardoor de kunstenaar als scheppende persoonlijkheid meer aandacht krijgt. Authenticiteit wordt belangrijk: drukt de kunstenaar zijn eigen identiteit wel oprecht uit? De kunstenaar wordt uiteindelijk van grotere betekenis dan wat hij gemaakt heeft. Het werk bepaalt niet meer hoe geniaal de kunstenaar is, maar omgekeerd, de kunstenaar bepaalt hoe geniaal zijn kunst is. Door de toenemende vermenging van kunstpraktijk en massamedia is deze ontwikkeling de laatste twintig jaar in een stroomversnelling geraakt.

Doorman vraagt zich af of de geniale kunstenaar nu nog wel bestaat en hoe het komt dat onze eigen tijd zo slecht in de genieën zit. Hij stelt dat dit te maken heeft met de huidige complexiteit van het verschijnsel kunst. Het toegenomen aantal genres, technieken en reproductiemogelijkheden maakt de hedendaagse kunst fragmentarisch en pluralistisch. In dit pluralisme, gecombineerd met de persoonsverheerlijking in de kunst, is het geniebegrip is een misleidend adjectief geworden.²⁴ Kunstenaars zijn geen genieën meer, maar celebrities, een fenomeen dat ook geconstateerd is door David Galenson.²⁵

2.5 Talent en de mementheorie

Kunsthistorica Katalin Herzog onderzoekt in haar artikel *Bijzondere kunstenaars wat talent is*.²⁶ Net als Bowness constateert zij een verschil tussen de kunstenaars waarvan het werk in de musea terecht komt en zij die dat niet halen en te zien zijn tijdens bijvoorbeeld een Open Atelierroute. Zij vraagt zich af of dit verschil te wijten is aan aanleg, opleiding, of beide. In haar antwoord betreft zij de 'mementheorie', een theorie die geïntroduceerd is door Richard Dawkins en later verder is

²³ Maarten Doorman, 'De geniale kunstenaar. De paardevoet van Byron, de neus van Michael Jackson', *Hollands Maandblad* 38 (1996) nr. 585/586 (aug/sept), pp. 3-12.

²⁴ Doorman 1996 (zie noot 23), pp. 11-12.

²⁵ Galenson 2009 (zie noot 8), pp. 28-29.

²⁶ Katalin Herzog, 'Bijzondere kunstenaars', *Boekman* 19 (2007) nr. 73 (winter), pp. 91-95.

uitgewerkt door Susan Blackmore en Liane Gabora.²⁷ Zoals de biologische evolutie zich voltrekt via de genen, zo voltrekt de culturele evolutie zich volgens deze theorie via de 'memen'. Dit zijn 'mentale representaties van ideeën, gedragingen of andere theoretische of voorgestelde constructies'.²⁸ Deze memen op zich zijn nog geen cultuuruitingen, de cultuur evolueert pas als deze representaties worden omgezet in taal of acties, of in de geest van anderen worden gereproduceerd. In dit evolutieproces neemt imitatie een belangrijke plaats in. Het geniale talent imiteert de memen niet alleen, maar legt hiertussen ook nieuwe verbanden.²⁹

Op een Open Atelierroute is bijna alle kunst een imitatie van werk dat als kunst gezien wordt. Het lijkt erop dat deze kunstenaars hun werk hebben aangepast aan de vraag van het publiek of hebben voortgezet wat zij gedurende hun opleiding hebben geleerd, constateert Herzog. Slechts een enkeling maakt nieuwe, bijzondere kunst. Het is deze enkeling die het verschil maakt tussen gewone en bijzondere cultuurmakers. Hij combineert nog niet eerder verbonden geheugeninhouden met elkaar. Dit vereist een zeer soepele geest die zowel grote conceptuele sprongen kan maken als tot analytische verfijning in staat is, aldus Herzog. Het nieuwe is schaars en kan zo afwijkend zijn dat het niet eens wordt (h)erkend.³⁰ Het eerder genoemde *Demoiselles d'Avignon* van Picasso is hier een goed voorbeeld van.

Bowness zal het eens zijn met deze uitleg van genialiteit. Hij noemt de meesters ' [...] the artists of genius, who have an extraordinary capacity for imaginative creation and original thought'.³¹ Ook Howard Becker noemt in *Art Worlds* de afwijking van de standaard als onderscheidend voor de geniale kunstenaar. Zijn kunst reikt de beschouwer iets nieuws: een nieuw symbool, een nieuwe vorm, een nieuwe manier van presenteren.³² Soms is de voorgestelde verandering zo groot dat de beschouwer aan het werk niet meer kan *zien* dat het kunst is.³³ Toen Andy Warhol zijn zelfgemaakte verpakkingendozen van Brillo in de New Yorkse Stable Gallery zette, was de verontwaardiging enorm: hoe durfde een kunstenaar zoiets onbenulligs in een galerie te zetten. Arthur Danto, filosoof en kunstcriticus, keek met andere ogen en constateerde dat je Warhols dozen alleen nog maar als kunst kunt zien als je de juiste context kent. Je moet weten dat ze door een kunstenaar werden gemaakt en je moet kennis hebben van de kunstgeschiedenis. Warhol markeert hiermee een ommekeer in het

²⁷ De term 'meme' werd geïntroduceerd door Richard Dawkins in: *The selfish gene*, New York 1989. De memetheorie is beschreven door Susan Blackmore, *The meme machine*, New York 2000 en door Liane Gabora, 'Cognitive mechanisms underlying the creative process', in: *October* 13-16 pp. 126 – 133. Het in deze thesis besproken artikel geeft een korte voorstelling van zaken.

²⁸ Herzog 2007 (zie noot 26), p. 92.

²⁹ Herzog 2007 (zie noot 26), p. 92.

³⁰ Herzog 2007 (zie noot 26), pp. 92-94.

³¹ Bowness 1989 (zie noot 7), p. 9.

³² Howard Becker, *Art Worlds*, Los Angeles/London 1982, pp. 63-66.

³³ Hans den Hartog Jager, *Haai op sterk water*, Amsterdam 2008, p. 10. Cursivering van de auteur.

kunstbegrip, het zwaartepunt werd verplaatst van het oog naar de geest. In de hedendaagse kunst is het kunstwerk steeds vaker een object geworden dat deel uitmaakt van de strategie van een kunstenaar – en die moet je kennen om het kunstwerk op waarde te kunnen schatten.³⁴ De verontwaardiging hierover is nog steeds groot. Een groot deel van het publiek vindt dat je kunst moet kunnen begrijpen door alleen te kijken, zonder allerlei achtergrondinformatie. Of, zoals Diederik Kraaijpoel zegt: goede kunst is in principe onmiddellijk begrijpelijk: 'What you see is what you get'.³⁵

Het raakt ook aan wat Lennaart Allan in zijn artikel 'Een pleidooi voor der herwaardering van de representatietheorie' de 'Institutionele Theorie van de Kunst' noemt. Deze theorie is beschreven door de filosoof George Dickie in zijn boek *Art and the Aesthetic* (1974).³⁶ Hij noemt een kunstwerk in de classificerende zin: '1. Een artefact. 2. De verzameling aspecten waaraan één of meerdere personen die handelen namens de kunstwereld de status toekennen van kandidaat voor waardering als kunst'.³⁷ De waarde van kunst is hier niet langer afhankelijk van het kunstwerk, maar van iets dat buiten het kunstwerk ligt. Danto verwoordde dit bij zijn bezoek aan Warhols expositie in 1964 en stelde dat de status wordt toegekend door deelnemers aan de kunstwereld, die daarmee de macht krijgen te bepalen wat kunst is.³⁸ Zo zijn de Brillodozen door Warhol zelf met hulp van zijn galeriehouder tot kunst verheven.

Marlite Halbertsma, bijzonder hoogleraar aan de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen in Rotterdam en Kitty Zijlmans, hoogleraar aan de Faculteit der Geesteswetenschappen in Leiden, constateren dat er soms een 'andere manier van kijken' nodig is voor de interpretatie van kunst. Als voorbeeld bespreken zij het werk van Jeff Koons *Ushering in banality* (zie afb. 4). Zij stellen dat kunsthistorische vergelijkingen spaak lopen, simpelweg omdat het werk niet met een



Afb. 4 Jeff Koons, *Ushering in banality*, 1988, hout, beschilderd, 99 x 170 x 89 cm., Stedelijk Museum Amsterdam

³⁴ Den Hartog Jager 2008 (zie noot 33), p. 9-11. Den Hartog Jager haalt hier Arthur Danto aan, die begin jaren '90 het boek *Beyond the Brillo Box* publiceert. Hierin doet Danto verhaal van zijn bezoek aan de galerie, waar op dat moment (1964) de expositie van Andy Warhol te zien is.

³⁵ Diederik Kraaijpoel 2010 (zie noot 16), p. 19.

³⁶ Lennaart Allan, 'Een pleidooi voor de herwaardering van de representatietheorie' in: Perry Pierik (red.), *Niet alles is kunst*, Soesterberg 2010, pp. 206-207.

³⁷ Allen 2010 (zie noot 36), p. 208.

³⁸ Allan 2010 (zie noot 36), p. 207.

eerder werk uit de kunstgeschiedenis vergeleken kan worden. Het enige waar het kunstwerk naar verwijst, is zichzelf. Zelfs een vergelijking met een readymade van Duchamp is niet te maken. Koons' sculptuur is geen readymade, het is een parafraze van iets wat er al is, in dit geval een Hummelbeeldje. De kunsthistoricus heeft nu twee opties, stellen Halbertsma en Zijlmans: ofwel hij noemt het beeld geen kunst, ofwel hij ontwikkelt een terminologie die het beeld als kunstwerk recht kan doen. De kunsthistoricus zal dan zowel de grenzen van het kunstbegrip opnieuw moeten definiëren als ook de grenzen van de kunstgeschiedschrijving moeten herzien.³⁹

Zo'n interpretatie, de uitleg van een werk, is echter iets anders dan een *oordeel*. Ook volgens Halbertsma en Zijlmans berust een oordeel op consensus. Het kunstwerk is volgens hen een artefact dat van andere artefacten wordt onderscheiden door het kunstbegrip. Kunst krijgt een waardetoekenning, om toegelaten te worden tot deze klasse moet worden voldaan aan vooraf bepaalde criteria. Is het kunstwerk eenmaal als zodanig erkend dan vindt een tweede schifting plaats: het onderscheid tussen meesterwerken en overige kunstwerken.⁴⁰

Als de actoren uit de eerste drie cirkels tot consensus zijn gekomen en de kunstenaar ook bij het grote publiek bekend is, dan is hij succesvol te noemen. Dit succes blijkt niet altijd voldoende om te worden opgenomen in de canon van de kunst, zoals eerder uit het voorbeeld van de symbolist Van Konijnenburg is gebleken. De canon is dynamisch, kunstenaars gaan en komen. Alleen de echte meester blijft. Dit roept een nieuwe vraag op: wat onderscheidt de kunstenaars of kunstwerken die worden opgenomen in de canon? De genoemde criteria en het doorlopen van de cirkels verklaren het succes van een kunstenaar, maar voorspellen niet of dit succes blijvend is. Welke criteria spelen hierbij een rol? Is er een vijfde cirkel, die de kunstenaar moet doorlopen om in de canon te blijven? Op deze vraag wordt een antwoord gezocht in het volgende hoofdstuk.

³⁹ Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, 'Inleiding', in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, pp. 14-16.

⁴⁰ Kitty Zijlmans en Marlite Halbertsma, 'Het kunstwerk, de context, de tijd en its lovers', in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, pp. 27-28.

3. Hoe verloopt de weg naar de canon?

In 1850 vond de jaarlijkse Royal Academy Summer Exhibition in Londen plaats. Van de eerste honderd genoemde kunstenaars in de bijbehorende catalogus hangen er in 1989 nog veertien in de Tate Gallery. Slechts vijf namen zullen misschien nu nog bekend voorkomen: William Burton, Charles Collins, James Collinson, Thomas Cooper en Francis Danby. Danby kreeg in 1989 een retrospectief in de Tate Gallery. Uiteindelijk is hij de enige van de honderd exposerende kunstenaars die echt bekend gebleven is. De carrières van de meeste anderen waren van korte duur.¹ Alleen de geniale kunstenaar zal blijvend succes hebben. Alleen zijn werk zal in de canon worden opgenomen en blijven. Of niet?

Oorspronkelijk is de canon bedoeld als richtsnoer, als maatstaf, waardoor soortgelijke werken met elkaar kunnen worden vergeleken. De canon van de kunst geeft een overzicht van hoogtepunten uit de kunstgeschiedenis. Over de in de canon voorkomende namen is een breed gedragen consensus. Doordat veranderende inzichten, afhankelijk van cultuur en periode, tot een nieuwe visie kunnen leiden op de kunstgeschiedenis en wat daarvoor belangrijk is geweest, zal over die consensus steeds opnieuw worden gedebatteerd. Dit doet recht aan het dynamisch karakter van de canon.²

In de kunstgeschiedenis worden in de loop der tijd verschillende kwaliteitsargumenten gebruikt. Vanaf de late Middeleeuwen worden het vakmanschap en het technisch vernuft van de kunstenaar hoog gewaardeerd. Ook de esthetische kwaliteit van het werk telt mee. In de betekenis van individuele expressie en originaliteit van de kunstenaar wordt in de achttiende eeuw het argument artisticeit steeds vaker genoemd. In de twintigste eeuw worden deze laatste criteria toonaangevend in het debat rondom de canon. De genialiteit van de kunstenaar komt steeds meer voorop te staan.

Hoe verder het overzicht teruggaat in de tijd, hoe meer onbetwistbaar de positie van de kunstenaar is. Het is onwaarschijnlijk dat Jan van Eyck, Leonardo da Vinci of Albrecht Dürer hun prominente plaats in de canon zullen verliezen. Ook Rembrandt, Frans Hals en Johannes Vermeer zullen hun plaats niet meer hoeven af te staan. Toch werd het werk van Rembrandt tijdens het

¹ Alan Bowness, *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, New York, 1989, p. 49.

² Gill Perry, 'Preface', in: Gill Perry en Colin Cunningham (red.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/London 1999 (Art and its histories), pp. 12-15.

Classicisme als te donker, bizar en onoverzichtelijk beoordeeld. Pas in de achttiende eeuw, tijdens de Romantiek, wordt zijn werk 'herontdekt' en erkend als belangwekkend.³ De consensus over zijn werk wordt nu zo breed gedragen dat ook zijn positie onaantastbaar lijkt. De positie van de contemporaine kunstenaars daarentegen is veel minder zeker. Hun werk is nog afhankelijk van de voorkeur van het moment. Deze voorkeur, of smaak, wordt beïnvloed door alles wat we nu om ons heen zien en beleven.⁴

Canonvorming is een proces van oordeelsvorming en waardetoekenning. Dit proces vindt achteraf plaats, terugkijkend naar het belang van die kunst voor de toenmalige, maar ook voor de contemporaine ontwikkelingen. De beste hedendaagse kunstenaars scoren nu weliswaar hoog in de top tien lijsten, of ze in de canon komen en blijven is nog lang niet zeker.

3.1 De canon: de kunstenaar of het kunstwerk?

De kunsthandboeken en overzichtswerken vormen het eigenlijke skelet van de kunstgeschiedenis. Hierin worden de chronologische ontwikkelingen in de kunst en het ontstaan en verdwijnen van de verschillende kunststijlen en -stromingen geschetst. Ook kunnen deze publicaties de continuïteit en veranderingen in de kunstgeschiedenis laten zien en hierbij de experimenten en vernieuwingen van de verschillende kunstenaars uitlichten. De kunstgeschiedenis kent in de loop der tijd verschillende manieren van geschiedschrijving. De eerste overgeleverde kunstgeschiedenis is die van Plinius de Oudere (ca. 23 – 79), een Romein die de ontwikkelingen in de Griekse en Romeinse kunst beschreef. Al in zijn tijd constateerde hij een opgaande lijn waarlangs de kunst zich ontwikkelde in de richting van het realisme. In de Middeleeuwen kende men geen kunstgeschiedenis in deze vorm, wel werden er technische handboeken over de kunst geschreven. In de Renaissance verscheen van de hand van Giorgio Vasari (1511 – 1574) *De Levens van de grootse schilders, beeldhouwers en architecten*.⁵ Als uitgangspunt nam hij de in zijn ogen perfecte kunst van de Grieken en Romeinen, en hiermee vergeleek en verklaarde hij de kunst van de Renaissancekunstenaars. Beginnend bij de veertiende eeuw beschreef ook hij een opgaande lijn van verbeteringen en vernieuwingen.

Alois Riegl (1858 – 1905) schreef in de late negentiende eeuw, als kunstgeschiedenis in Duitsland en Oostenrijk net erkend wordt als universitaire studie, een studie over het ornament. Hij merkte hierin op dat stijlen afhankelijk zijn van de plaats en de tijd waarin ze voorkomen. Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) stelde in zijn handboek *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) criteria op voor een stijlanalyse in de beeldende kunst. De door hem geïntroduceerde terminologie werd overgenomen voor de formele analyse van een kunstwerk. Een reactie op deze formele analyse

³ Cyrille Offermans, 'De Canon versplinterd', in: *Boekman* 21 (2009) nr. 79 (zomer), p. 47.

⁴ Kitty Zijlmans en Marlite Halbertsma, 'Het kunstwerk, de context, de tijd en its lovers', in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, p. 24.

⁵ Oorspronkelijke titel: *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550)

kwam van Aby Warburg (1866 – 1929) met een studie over de iconografie, een methode om de betekenis van een kunstwerk te onderzoeken.⁶ Later is deze methode verder uitgewerkt door Erwin Panofsky (1892 – 1968). In de twintigste eeuw zullen meer en meer overzichtswerken verschijnen. Meestal volgen deze werken de chronologische lijn, wordt een opeenvolging van stijlen en stromingen en van opgang en neergang beschreven, om uit te komen bij de meest recente kunst.⁷

Het object van onderzoek is na de zestiende eeuw langzamerhand verschoven van de kunstenaar naar het kunstwerk. In de late twintigste eeuw lijkt dit weer om te slaan. Nog in de eerste helft van de twintigste eeuw hechtten critici meer betekenis aan vorm en negeerden zij in hun beoordeling de persoonlijkheid van de kunstenaar. Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw worden moderne kunstwerken echter gezien als ‘verlengstuk van de persoonlijkheid die ze heeft gecreëerd’, zo omschrijft Edward Lucie-Smith deze omslag.⁸ Het kunstwerk wordt niet langer los van de context gezien en de kunstenaar lijkt in die context een centrale rol te vervullen. ‘Het leven van de kunstenaar is één van de belangrijkste sleutels, zo niet de belangrijkste sleutel tot zijn werk’, zegt Lucie-Smith.⁹ Willem de Kooning zei het zo’n vijftig jaar geleden ook al: ‘There’s no way of looking at a work of art by itself: it’s not self-evident – it needs a history, it needs a lot of talking about; it’s part of a whole man’s life’.¹⁰

In het verlengde van deze belangstelling voor de kunstenaar doet een nieuw, naoorlogs fenomeen zijn intrede: de *kunsteconomie*, waarbij kunst en kunstenaar steeds vaker als product worden beschouwd dat verkocht moet worden. Hedendaagse kunstenaars doen hieraan mee en plaatsen zichzelf nadrukkelijk in het centrum van de belangstelling. Het ‘artistieke visioen’ maakt plaats voor promoting, public-relations en marketing.¹¹ De kunstenaar wordt als ‘merk’ in de kunstmarkt gezet. Branding heet het economische verschijnsel, de eerder genoemde samenwerking tussen Damien Hirst en Charles Saatchi is er een goed voorbeeld van. Ook Jeff Koons kan als voorbeeld dienen. Hij trouwde niet geheel toevallig met Ilona Starr, beter bekend als Cicciolina, een Hongaars-Italiaanse pornoster. Dit huwelijk leverde beiden veel publiciteit op, niet in het minst omdat Cicciolina zich destijds ook kandidaat stelde voor het Italiaanse parlement.

⁶ Hugh Honour en John Fleming, *A world history of art*, Londen 2005⁷ (1982), pp. 20-21.

⁷ In bijna alle werken zijn zowel deze opgaande lijn in de kunstgeschiedenis als de vooruitgangsgedachte aan te wijzen.

⁸ Edward Lucie-Smith, *Kunstenaars van de 20^{ste} eeuw*, Bussum 1999, p. 9.

⁹ Lucie-Smith 1999 (zie noot 8), p. 9.

¹⁰ Sam Hunter en John Jacobus, *Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, New York 1992³ (1977), p. 5.

NB: Hunter en Jacobus verwijzen niet in een noot waar dit citaat vandaan komt.

¹¹ Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen 2007⁵ (1998), p. 329, cursivering van de auteur.

Maar niet alle kunstenaars heten Koons of Hirst en velen zullen meer gericht zijn op hun werk en artistieke waarde.¹² Ook kunsthistorici zijn het lang niet altijd eens met de veranderende opvatting over het belang van de kunstenaar. Zo benadrukt David Galenson het kunstwerk nog steeds als het hoofdobject van onderzoek. Kunstgeschiedenis is, zo beargumenteert hij, het verhaal van innovaties op het gebied van de beeldende kunst en niet het verhaal van de levens van grote kunstenaars. Hij citeert een uitspraak van John Elderfield uit 2003, destijds hoofdcurator in het Museum of Modern Art in New York: 'MOMA is a museum interested in telling the story of successive innovations rather than a museum interested in the longevity of individual careers'.¹³ Ook in *Art since 1900* van Hal Foster wordt deze mening uitgedragen. Het boek is gebaseerd op de belangrijkste gebeurtenissen die in de twintigste eeuw invloed hebben gehad op de ontwikkeling van de kunst.¹⁴ Willem Baars, kunsthistoricus en columnist voor het *Financieel Dagblad*, noemt de bedenker en/of maker van de kunst ondergeschikt aan het resultaat, het kunstwerk. Dit werk, en niet de kunstenaar beïnvloedt onze beeldcultuur en de manier waarop wij naar kunst kijken. Baars laat er overigens geen twijfel over bestaan dat de beoordeling van de kunst gegrondvest moet zijn op academische grondbeginselen.¹⁵

3.2 De canon van de kunst: het verhaal van een kunstgeschiedenis

In zijn publicatie *Wie bepaalt de waarde van kunst?* constateert Baars dat er twee kunstgeschiedenissen geschreven kunnen worden. De ene geschiedenis wordt gevormd door kunstenaars die we niet in de canon zullen terugvinden. 'Ridders te voet', noemt Baars ze, 'mensen die hun reputatie verdienen op basis van een prijskaartje dat op veilingen en in de handel wordt bepaald. Gezag ontleend aan een waarde in het economisch verkeer.' Veel waardevoller noemt hij de kunstgeschiedenis die is geschreven door een kunsthistoricus, gebaseerd op immateriële gronden. Het gaat dan om kunstwerken die 'belang hebben verworven omdat ze de ontwikkelingen in de geschiedenis reflecteren, die kijken en denken beïnvloeden, die existentiële vragen voorzien van een beeld en idee. Het zijn eindproducten van genieën die we bewonderen. Ze vormen een canon dat houvast biedt bij het bepalen van wat we goed of niet goed vinden en wat terzijde geschoven kan worden als decoratie'. Deze kunstgeschiedenis wordt geschreven door het wetenschappelijk discours, niet door de kunstmarkt.¹⁶

¹² Waarmee ik niet wil beweren dat Koons en Hirst niet artistiek zijn, maar zij zijn wel een lichtend voorbeeld van de kunstenaar als promotor en ondernemer van hun eigen 'kunstproduct'.

¹³ Deborah Solomon, 'Frank Stella 's Expressionist Phase', in: *New York Times Magazine* (4 mei 2003) in: David Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, New York 2009 p. 79.

¹⁴ Hal Foster e.a., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londen 2004, pp. 12-13.

¹⁵ Willem Baars, *Wie bepaalt de waarde van kunst? Alles over de kunstmarkt*, Amsterdam 2009, p. 86.

¹⁶ Baars 2009 (zie noot 15), p. 15.

Deze kunstgeschiedenis vindt zijn neerslag in de overzichtswerken. Een onderzoek in 24 overzichtswerken die na 1990 in Nederland verschenen zijn laat zien dat de meeste auteurs, dan wel redacteurs (in totaal 35) zelf kunsthistoricus zijn (33) en tot het wetenschappelijk discours gerekend mogen worden.¹⁷ Zij benoemen de belangrijke werken en nemen ze op in hun handboeken. Van de 33 kunsthistorici is het merendeel zelf universitair docent dan wel hoogleraar aan een universiteit (21). Misschien juist daarom lijken de meeste publicaties bedoeld voor studenten of voor lezers die een ruime interesse hebben voor de kunstgeschiedenis. Sommige inleidingen bevatten zelfs een soort kijkwijzer, aanwijzingen waar op gelet kan worden bij het kijken naar kunst, zoals kleurgebruik, compositie of lichtbehandeling (4). De meeste publicaties zijn chronologisch opgebouwd en behandelen de kunstgeschiedenis in periodes en/of stromingen en stijlen (22). Per stroming en periode wordt behandeld welke formele en inhoudelijke kenmerken toonaangevend zijn geweest. Ook worden in een aantal handboeken de verschillende verschijningsvormen van kunst behandeld met daarbij hun specifieke kenmerken (4).

Larry Silver, hoogleraar aan de universiteit van Pennsylvania, schrijft in zijn inleiding van *Art in history* dat de kunst een doorlopende geschiedenis heeft, hier en daar onderbroken door creatieve vindingen van grote kunstenaars. De grootsheid van deze kunstenaars kan worden gemeten door dit werk te vergelijken met tijdgenoten. Maar de grootsheid van een kunstenaar kan ook worden afgemeten aan een volgende generatie kunstenaars, die in haar werk gebruik maakt van de ingrijpende veranderingen van het genie.¹⁸ Geniale kunstenaars worden herkend aan de mate van acceptatie en navolging van de door hun voorgestelde vernieuwingen. Voor een plaats in de canon lijkt dus nóg een criterium een belangrijke rol te spelen: *navolging*. Zonder het werk van deze kunstenaars zou de kunstgeschiedenis er anders hebben uitgezien: de geniale

¹⁷ In deze publicaties is het voorwoord en/of de introductie bestudeerd. Hier is gezocht naar argumenten waarmee de opname dan wel afwijzing van kunstwerken in de canon wordt verantwoord. Dit leverde één nieuw criterium op. Dit argument komt ook in andere bestudeerde literatuur voor. Een andere gevonden aanwijzing voor canonvorming zijn de door verschillende auteurs genoemde nieuwe methoden van (kunst)geschiedschrijving. Zie verder pagina 35. De bestudeerde publicaties zijn: Adams, L., *Art Across time*, New York 2011⁴ (1999); Arnason, H.H., *History of modern art*, London 1998⁴ (1969); Barnes, R., *De kunst van de 20^e eeuw*, Bussum 1996; Bell, J., *Spiegel van de wereld. De geschiedenis van de beeldende kunst*, Amsterdam 2007; Foster H. e.a., *Art since 1900*, London 2004; Dempsey, A., *Art in the modern era: styles, schools and movements*, London 2002; Gardner, H., *Art through the Ages*, Orlando 2001⁷ (1926?); Gombrich, E., *Eeuwige schoonheid*, Houten 1995²¹ (1951); Hartt, F., *A History of painting*, New Jersey/New York 1993⁴ (1989); Heartney, E., *Art & Today*, London 2008; Honour, H. en Fleming, J., *A world history of art*, London 2005⁷ (1982); Hunter, S. en Jacobus J., *Modern art*, New York 1992³ (1977); Janson H. en Janson A., *History of Art*, New York 2001⁶ (1962); Kemp, M. e.a., *Oxford history of western art*, Oxford/New York 2000; Laarhoven, J. van, *Van prehistorisch tot postmodern*, Nijmegen 1993; Lucie-Smith, E., *Artoday*, London 1995; Lucie-Smith, E., *Kunstenaars van de 20^e eeuw*, Bussum 1999; Lynton, N., *The story of modern art*, London/New York 2008² (1980); Mekink, M. en Pinggen, R. van en Strien, E. van, *kunst van nu. Encyclopedisch overzicht vanaf 1970*, z.p. 1995; Silver, L., *Art in History*, London 1993; Stokstad, M., *Art history*, New Jersey 2008³ (z.j.); Visser, A. de, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen 2007⁵ (1998); Walther, I. (red.), *Kunst van de 20^e eeuw*, Köln 2005; Wilkins, D., Schultz, B. en Linduff, K. *Art past, art present*, New York 1994² (1990).

¹⁸ Larry Silver, *Art in history*, Londen 1993, pp. 17-31.

kunstenaar heeft invloed op het verloop van de kunstgeschiedenis. ‘De proef op de som is hoe diepgaand hun ‘inmenging’ kunsthistorisch gezien zal zijn en hoe lang die zal standhouden’, stelt Sarah Thornton.¹⁹ Belangrijke kunstenaars hebben direct aanwijsbare invloed op het werk van hun opvolgers. Niet de mate van vernieuwing, maar de invloed die deze vernieuwing heeft op werk van tijdgenoten én opvolgers onderscheidt de grote kunstenaar.²⁰ Dit geeft een andere kijk op het criterium vernieuwing. Niet de vernieuwing zelf, maar de navolging van die voorgestelde vernieuwing is het criterium voor succes, voor opname in de canon. Dit geeft een genuanceerder beeld over de schifting van kunstwerken tijdens het proces van canonvorming: opname in de canon blijkt afhankelijk van de mate van navolging door latere generaties kunstenaars. Deze navolging is op zijn beurt weer afhankelijk van het kunstbegrip van de tijd waarin de canon opgesteld wordt. Dit is een verklaring waarom sommige kunstenaars op een bepaald moment in de canon voorkomen, en daarna alsnog uitgesloten kunnen worden, of vice versa. Het eerder aangehaalde voorbeeld van het oeuvre van Rembrandt illustreert dit doeltreffend.

Opvallend is dat zeven overzichtswerken wijzen op verschillende methoden of invalshoeken om een tot een canon te komen. De psycho-analyse, als wetenschap begonnen in de laat-negentiende eeuw, wordt in 1910 in de kunst geïntroduceerd door Freud met zijn psycho-analytische biografie van Leonardo da Vinci. Het marxisme en het feminisme zijn methoden om kunst te bestuderen vanuit een sociale invalshoek. Latere methoden, zoals het structuralisme en het deconstructivisme komen voort uit de taalkunde en de filosofie.²¹ De meeste kunsthistorici gebruiken diverse methoden naast elkaar. Elke methode belicht een ander aspect van de kunst, met als gevolg dat andere keuzes gemaakt kunnen worden voor de op te nemen kunstwerken. Dit verrijkt het zicht op de kunstgeschiedenis. In *Art since 1900* worden de verschillende methodes die de auteurs gebruiken vooraf in aparte hoofdstukken behandeld: Hal Foster hanteert een psycho-analytische methode, Benjamin Buchloh een sociaal-historische, Yve-Alain Bois een formele en structuralistische en Rosalind Krauss ten slotte gebruikt de poststructuralistische methode.²² In een interview geven zij echter ook aan dat deze methoden elkaar niet hoeven uit te sluiten en zelfs elkaar kunnen aanvullen.²³ In de postmoderne, pluralistische cultuur, waarbij men er vanuit gaat dat *de* waarheid niet bestaat en er altijd meerdere waarheden naast elkaar zullen bestaan, kunnen ook meerdere kunstgeschiedenissen geschreven worden.

¹⁹ Sarah Thornton, *Art. Achter de schermen van de kunstwereld*, Amsterdam 2009, p. 48.

²⁰ David Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, New York 2009, p. 4.

²¹ Laurie Adams, *Art across time*, New York 2011⁴ (1999), pp. 14-17.

²² Foster e.a., 2004 (zie noot 14), pp. 15-48.

²³ Foster e.a., 2004 (zie noot 14), p. 671.

3.3 New Art Histories en het kunsthistorische paradigma

De reputatie van een kunstenaar is afhankelijk van de methode waarmee zijn oeuvre bevestigd wordt. Of, zoals Emma Barker, kunsthistorica en docente stelt, van de waarden waarop de kunstcanon gebaseerd is. Zij verduidelijkt haar these door het werk van de Engelse schilder William Turner (1775 – 1851) met het werk van zijn jongere collega Frederick Leighton (1830 – 1896) te vergelijken. Turner krijgt een plaats in de canon omdat hij met zijn eigentijdse onderwerpen en nieuwe verfbehandeling brak met de traditie en zo een schaduw vooruit wierp op toekomstige ontwikkelingen in de moderne kunst. Leighton daarentegen wordt gezien als kunstenaar die trouw bleef aan de heersende academische regels, al viel zijn carrière samen met de opkomst van het modernisme. Zijn onderwerpen bleven voornamelijk historisch en zijn verfbehandeling was traditioneel (zie afb. 5). In zijn eigen tijd werd het werk van Leighton dan ook aanmerkelijk hoger gewaardeerd dan dat van Turner.



Afb. 5 Frederic Leighton, *Captive Andromache*, ca. 1886-1888, olieverf op doek, 197 x 407 cm., Manchester City Art Gallery.

Het latere werk van Turner werd destijds zelfs bekritiseerd door zijn tijdgenoten. Het zou niet af zijn en men sprak van publieksbedrog. Maar omdat in de moderne kunstopvatting vernieuwing hoog in het vaandel staat valt Leighton na zijn dood uit de canon en wordt Turner er in opgenomen.

Opmerkelijk is dat Leighton na de jaren '60 van de vorige eeuw opnieuw in de belangstelling komt. In 1996 leek zijn rehabilitatie compleet: hij krijgt een overzichtstentoonstelling in de Royal Academy in Londen. Alhoewel de kunstcritici negatief schreven over zijn werk werd de tentoonstelling zelf goed bezocht. Barker pleit er dan ook voor zijn kunst te beoordelen met de criteria van de tijd waarin het

gemaakt werd, hoe gedateerd deze criteria nu ook zijn. Bovendien, zo constateert zij, was het werk van Turner helemaal niet zo vernieuwend als gesteld wordt. Met name zijn vroege werk laat zien dat hij wel degelijk schatplichtig is aan de traditie. Anderzijds kan het werk van Leighton ook in het licht van vernieuwing worden gezien. Zijn schilderijen van vrouwen ademen een sfeer van puur visueel plezier dat niet terug te vinden is in de meer traditionele werken waarin een vrouw meestal wordt afgebeeld als mythologische of bijbelse figuur.²⁴

Tot ver in de twintigste werd de kunstgeschiedenis geschreven vanuit het standpunt dat het kunstwerk een uniek object is, waarin de kunsthistorische waarde ligt besloten. Vanaf de jaren zeventig zijn er andere benaderingen voor het schrijven van een kunstgeschiedenis, die naast elkaar bestaan. Deze verschillende benaderingen kunnen worden samengevoegd onder de noemer *New Art Histories*. Zij vallen onder uiteenlopende denkrichtingen, zoals bijvoorbeeld het marxisme, het feminisme, het structuralisme en de kunstsociologie.²⁵ De overeenkomst tussen deze benaderingen is dat het kunstwerk pas een waarde krijgt toegekend door het debat tussen de actoren, dus buiten het kunstwerk om. De kunsthistorische betekenis ligt bij deze nieuwe manier van geschiedschrijving dus niet in het kunstwerk zelf, maar wordt gegenereerd door de communicatie hierover.²⁶ Opnieuw doet de vraag zich voor of die consensus over een kunstwerk dan toevallig is, of misschien, zoals Kitty Zijlmans en Marlite Halbertsma opwerpen, 'het resultaat van de propaganda van een kunstmafia [sic] van kunsthistorici en recensenten?'²⁷ Artistiek succes kan inderdaad worden geforceerd door machtige critici, dealers en curators. De eerder genoemde samenwerking tussen Damien Hirst en Charles Saatchi is hier opnieuw een sprekend voorbeeld van. Hun invloed zal echter van relatief korte duur zijn. Alleen als deze aandacht wordt getransformeerd naar invloed op andere kunstenaars krijgt de kunstenaar een plaats in de kunstgeschiedenis.²⁸

De filosoof Hans-Georg Gadamer stelt dat juist het steeds wisselen van de oordelen het oordeel algemeen aanvaardbaar maakt. Kunstwerken die deze veranderingen steeds weten te overleven worden algemeen als mooi aanvaard.²⁹ Kenmerkend voor het kunsthistorisch discours is dan ook de continue uitwisseling en toetsing van opvattingen die plaatsvindt tussen de verschillende

²⁴ Emma Barker, 'Academic into modern: Turner and Leighton' in: Gill Perry en Colin Cunningham (red.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/London 1999 (Art and its histories), pp. 169-187.

²⁵ Frederick Hartt, *Art. A History of painting sculpture architecture* New Jersey/New York 1993⁴ (1989), p. 32. Ook andere overzichtswerken noemen verschillende methoden.

²⁶ Kitty Zijlmans, 'Kunstgeschiedenis als systeemtheorie', in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, p. 316.

²⁷ Halbertsma en Zijlmans (zie noot 4), p. 24.

²⁸ Galenson 2009 (zie noot 20), pp. 4-5.

²⁹ Hans-Georg Gadamer, 'Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins' in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans (red.), 1993 (zie noot 4), pp. 24-25. Alhoewel Halbertsma en Zijlmans het woord 'mooi' letterlijk gebruiken in hun vertaling, lijkt het onwaarschijnlijk dat Gadamer dit begrip gebruikt heeft.

deelnemers. Het doel van de gekozen methode zal steeds zijn het genereren en ordenen van nieuwe kennis, om zo tot nieuwe inzichten te kunnen komen. 'Een samenstel van met elkaar samenhangende en elkaar bevestigende afspraken [...] over wat het object van de kunstgeschiedenis is, wat wordt onderzocht, met welke instrumenten, tot welk doel',³⁰ zo definiëren Zijlmans en Halbertsma het kunsthistorisch paradigma. Dit paradigma wordt gevormd door verschillende groepen wetenschappers. Veranderingen in het paradigma ontstaan voornamelijk door het hanteren van nieuwe methoden en theorieën. Door het gebruik van nieuwe methoden kan nieuwe informatie beschikbaar komen.³¹

De meest recente vormen van kunstgeschiedenis bevragen de principes waarop de keuzes van geniale kunst is gebaseerd. Er worden andere vragen aan de kunstgeschiedenis gesteld: wie besluit welke kunstenaars en welk werk hoger wordt gewaardeerd dan anderen? Ook andere aspecten die de kunstenaar beïnvloed kunnen hebben, zoals politieke, economische of historische factoren worden nu onderzocht. Dan blijkt dat de waardering van kunst afhankelijk is van de culturele context waarin ze wordt beoordeeld.³² Het kunstbegrip speelt hierin een cruciale rol. Dit begrip is gerelateerd aan een cultuur die het onderscheid maakt tussen artefact (een voorwerp, door een mens vervaardigd) en kunst. De criteria voor de erkenning van kunst verschillen per periode en plaats. Het moderne kunstbegrip hanteert als belangrijkste criterium artistieke kwaliteit, onder te verdelen in artistieke kwaliteit en originaliteit. Met dit criterium worden nu de grote meesters van de kleine onderscheiden.

³⁰ Halbertsma en Zijlmans (red.) 1993 (zie noot 4), p. 22.

³¹ Halbertsma en Zijlmans (red.) 1993 (zie noot 4), p. 22.

³² Perry, 1999 (zie noot 2) pp. 15-16.

Drie kunstenaarscarrières vergeleken

Tegelijk met een tentoonstelling over internationale ontwikkelingen in de schilderkunst na 1940 vindt in 1985 in het Stedelijk Museum een expositie plaats over de rol van de Nederlandse kunst in diezelfde periode. In de bijbehorende catalogus *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945* bespreekt Geurt Imanse, destijds conservator in dit museum, onder andere de meest recente ontwikkelingen in de schilderkunst. De ontwikkelingen in de schilderkunst staan bekend onder verschillende namen: De Neue Wilden in Duitsland, de Nouveaux Fauves in Frankrijk, Postmodern Painting en New Wave zijn er slechts enkelen van. Bedoeld wordt veelal hetzelfde: een nieuwe schilderkunst die vanaf 1980 internationaal de aandacht trekt, waarbij de terugkeer van figuratie, een expressieve penseelvoering en het citeren van beeldmotieven kenmerkend zijn.¹

De Nederlandse schilderkunst uit deze periode is bekend geworden onder de naam *Neo-Expressionisme* of ook wel *Neo-Figuratie*, een verzamelnaam voor jong talent dat rond 1980 in een meestal expressionistische stijl overwegend figuratief schildert. Imanse beperkt zich in zijn bespreking van Nederlandse kunstenaars voornamelijk tot de destijds jongere generatie, geboren rond 1950 of daarna. Omdat het belangrijkste kenmerk van het werk van deze schilders de terugkeer van de figuratie is, komen in zijn overzicht alleen die schilders voor die geheel of gedeeltelijk figuratief schilderen. Hij onthoudt zich van een waardeoordeel; daarvoor is deze kunst nog te jong. In de toekomst zal blijken, zo schrijft hij, of deze keuze gerechtvaardigd was.²

De catalogus is gepubliceerd in 1984. Ruim 25 jaar later zijn de door Imanse genoemde kunstenaars zestigers, zij kunnen de cirkels doorlopen hebben. Waar staan deze kunstenaars nu, is hun carrière inderdaad succesvol verlopen? Door de eerste drie door Imanse genoemde Nederlandse kunstenaars te volgen op hun weg naar succes wordt de theorie van Bowness getoetst. Dit zijn Hans van Hoek, Piet Dieleman en René Daniëls.³

¹ Geurt Imanse (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Abcoude 1995² (1984), pp. 199 – 224.

² Imanse 1995 (zie noot 1), p. 203.

³ Imanse 1995 (zie noot 1), pp. 203 – 206.

De kunstenaars

Hans van Hoek (1947) is van oorsprong een Brabantse schilder. Hij leidde een opmerkelijk teruggetrokken leven. Na zijn opleiding aan de Koninklijke Academie Den Bosch (1962-1969) en later aan Ateliers '63 (1969-1971) vertrok hij vrijwel meteen naar Canada, om in 1977 pas terug te komen.⁴ In 1995 emigreerde hij opnieuw, ditmaal naar Zuid-Afrika. Ook dit bleek niet voorgoed, in 2008 kwam hij weer naar Nederland. Hij werkt momenteel in drie verschillende disciplines: schilderen, keramiek en houtsnijwerk.⁵

Van Hoek was één van de eerste schilders die terugkeerde naar het figuratieve schilderen. Zijn waardering voor de traditie blijkt niet alleen uit formele kenmerken, zoals zijn compositie en kleurgebruik, maar ook uit zijn inspiratiebronnen, de klassieke meesters. Het oeuvre van El Greco vormde zijn eerste uitgangspunt, hij schilderde dit min of meer na. Gauguin en Cézanne beïnvloedden zijn latere werk, minder letterlijk en meer gevarieerd.⁶ Zijn schilderijen doen denken aan het postimpressionisme en expressionisme van de Bergense school en wordt daardoor soms als weinig oorspronkelijk beoordeeld. Ook het eerherstel van het decoratieve in zijn werk is voor velen een reden om van een teruggang in de kunst te spreken.⁷

De Zeeuwse Piet Dieleman (1956) volgde na zijn opleiding fotografie van 1975 tot 1980 de Academie voor Beeldende Kunsten in Rotterdam. Sinds 1981 woont en werkt hij in Middelburg. Vanaf 1984 is hij ook docent tekenen en schilderen in Tilburg.⁸ Dieleman vindt zijn inspiratiebron in zijn geboortestreek, in de boerenschuur van zijn ouders en in zijn atelier. Zijn vroege werk bestaat uit geschilderde landschappen, met figuren of fragmenten van figuren. Deze waren rond de jaren '80 nog te dun geschilderd om te kunnen overtuigen, aldus Imanse. Later brengt hij de verf steeds dikker aan, zo dik zelfs dat een vergelijking met zijn Zeeuwse geboortegrond vaak gemaakt zou worden.⁹ Hij schildert gestileerde voorstellingen van licht dat via de kleine stalraampjes van zijn atelier naar binnenvalt. Deze voorstellingen gaan als leidmotiv fungeren in zijn oeuvre, aanvankelijk nog herkenbaar, later steeds abstracter.¹⁰ Zijn schilderijen zouden leunen op die van de Duitse 'Wilden' Anselm Kiefer en George Baselitz, wat overigens volgens Imanse niet meer op gaat voor zijn laatste werk (i.c. in 1984). Echt oorspronkelijk wil het volgens de meeste critici echter niet worden.¹¹

⁴ ,Website Museum De Pont in Tilburg, <<http://www.depont.nl/collectie/vaste-collectie/kunstenaar/hoek/info/>> (30 april 2011).

⁵ Website Hans van Hoek, <<http://www.hansvanhoek.com/expositie.html>> (9 mei 2011).

⁶ Imanse 1995 (zie noot 1), p. 203.

⁷ Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen 2007⁵ (1998), p. 338.

⁸ Website Piet Dieleman, <<http://www.pietdieleman.nl/>> (1 mei 2011).

⁹ Imanse 1995 (zie noot 1), p. 204-205.

¹⁰ De Visser 2007 (zie noot 7), p. 343.

¹¹ Imanse 1995 (zie noot 1), p. 205.

René Daniëls (1950) was van 1971 tot 1976 student aan de Akademie voor Kunst en Vormgeving St. Joost in 's-Hertogenbosch. Al in 1977 volgt zijn eerste expositie. Hij is volgens De Visser dan ook 'één van de groene appeltjes wiens schilderijen nog nat uit het atelier worden gesleept'.¹² In zijn eerste schilderijen komt het figuratieve element sterk naar voren.



Afb. 6 René Daniëls, *La muse vénale*, 1979, olieverf op doek, 150 x210 cm, Van Abbemuseum Eindhoven

Zoals in hoofdstuk drie al aangegeven, wordt het debat in deze periode niet langer gedomineerd door een formele invalshoek. Criteria als expressiviteit, vitaliteit en persoonlijke verbeelding komen meer op de voorgrond. De omslag in de kunst wordt in Nederland gemarkeerd door Daniëls met zijn serie *La muse vénale* (zie afb. 6) uit 1979. Critici zien de narratieve en ironische symboliek in zijn werk als vernieuwend. Daniëls laat hiermee zien dat de bewering dat de

voorstelling niet wezenlijk bijdraagt aan de schilderkunst sterk aan waarde heeft ingeboet.¹³ Vanaf 1980 is in zijn schilderijen een combinatie van figuratie en abstracte kleurvlakken te herkennen, over het algemeen dik geschilderd. De verwijzingen naar taal gaan een steeds grotere rol spelen. Zelfs de titels worden woordspelletjes die een subtiele aanwijzing geven voor de associaties waar hij zich op baseert. In 1987 wordt Daniëls getroffen door een hersenbloeding, waardoor zijn oeuvre afgesloten lijkt en zijn amper tien jaar durende carrière voortijdig wordt afgebroken. Dit is echter ook een geweldige upgradering voor zijn kunst, er volgt een mythevorming die de kenmerken draagt van de 'heiligverklaring van een (reeds) overleden kunstenaar'.¹⁴

Drie carrières vergeleken

Een succesvolle kunstenaar heeft, volgens Bowness' theorie, vier cirkels doorlopen. Hoe is de carrière van deze schilders verlopen? Hoe succesvol zijn ze geworden en gebleven? De mate van succes wordt bepaald door de aandacht voor de kunstenaar van de actoren uit de vier cirkels van Bowness: de aandacht van critici in artikelen verschenen in tijdschriften en publicaties, die van galerieën in de reeks exposities van de kunstenaar en de aanwezigheid van hun werken in de musea en andere collecties. Door onderzoek in literatuur en op internet is met deze meetpunten een profiel opgesteld

¹² De Visser 2007 (zie noot 7), p. 339.

¹³ Cor Blok (red.), *Nederlandse kunst na 1900*, Den Haag 1994, p. 198.

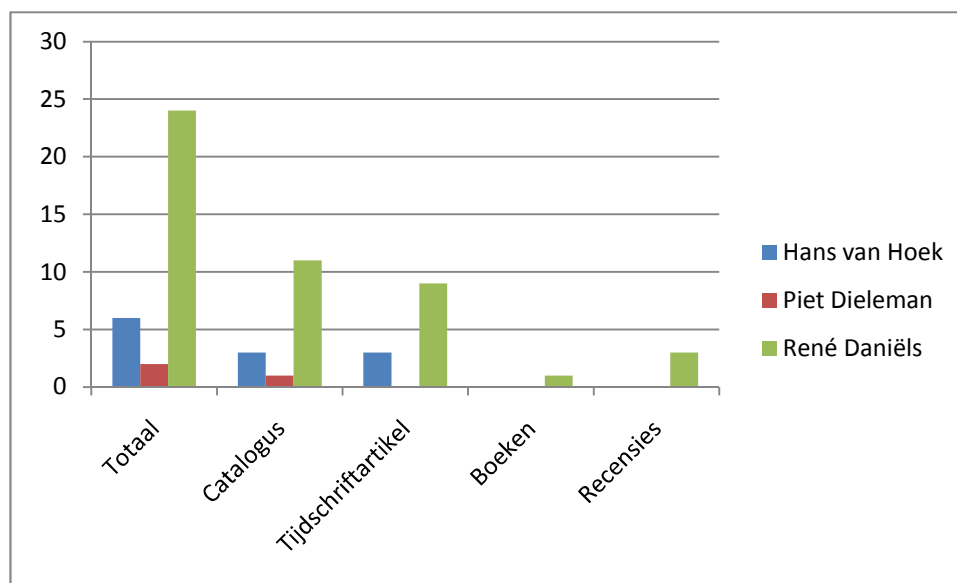
¹⁴ De Visser 2007 (zie noot 7), p. 340.

van de drie verschillende carrières. Ook de naamsbekendheid van de kunstenaar is onderzocht.¹⁵ Komt een naam in de overzichtswerken voor, dan is het aantal woorden dat gewijd wordt aan de kunstenaar een extra graadmeter. Ook het aantal illustraties van zijn werk, in kleur of zwart/wit, zijn een aanwijzing voor de status van de kunstenaar.¹⁶

Publicaties

Een eerste indruk van het aantal publicaties geeft de website van Galeries.nl.¹⁷ Op het overzicht van Van Hoek worden vier publicaties vermeld, van Dieleman één en van Daniëls ook één.

Een meer gedetailleerd beeld is te zien op de website van het Getty Research Institute.¹⁸ Van Hoek scoort hier met zes publicaties, waarvan drie in een tentoonstellingscatalogus. Dieleman heeft twee vermeldingen in een catalogus, verder worden geen publicaties genoemd. Daniëls heeft aanmerkelijk meer aandacht gekregen: er worden 24 publicaties vermeld, waarvan elf in een catalogus. Er zijn negen artikelen in een tijdschrift verschenen, waaronder één in *Artforum* en één in *Kunstforum International*, twee toonaangevende internationale tijdschriften. Er is één boek verschenen over Daniëls volgens deze lijst, en er zijn drie recensies over exposities van Daniëls geschreven.



Figuur 2. Aantal publicaties volgens de website van de BHA/RILA van het Getty Research Institute

¹⁵ Nathalie Heinich, 'Kun je wel spreken van een kunstenaarscarrière?', in: Nathalie Heinich, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam 2003 p. 103 – 104.

¹⁶ Martin Bruegel en David Galenson *Measuring masters and masterpieces: French rankings of French painters and paintings from realism to surrealism*, mei 2001 (NBER Working Paper series 8266), pp. 4-5.

¹⁷ Website Galeries.nl, <www.galeries.nl> (14 april 2011). Deze lijst begint in 2000/2001 en is bijgewerkt tot 2011.

¹⁸ Website Getty Research Institute, <<http://www.getty.edu/research/tools/bha/index.html>> (2 mei 2011). Hierop zijn de BHA (Bibliography of the History of Art) en de RILA (Répertoire de la littérature de l'art) te vinden.

Een vergelijking van de publicatiedata van de literatuur op de website van het Getty Research Institute laat zien dat de twee artikelen over Piet Dieleman uit 1983 en 1986 komen. Over Hans van Hoek is in de jaren '80 drie maal geschreven, in 1995 is nog een publicatie verschenen, waarna er in 2002 nog twee zijn uitgekomen. Over René Daniels is niet alleen meer gepubliceerd, ook loopt zijn lijst op deze website door tot 2008. Gedurende de jaren '90 is er zelfs vijftien maal over hem geschreven.

Exposities

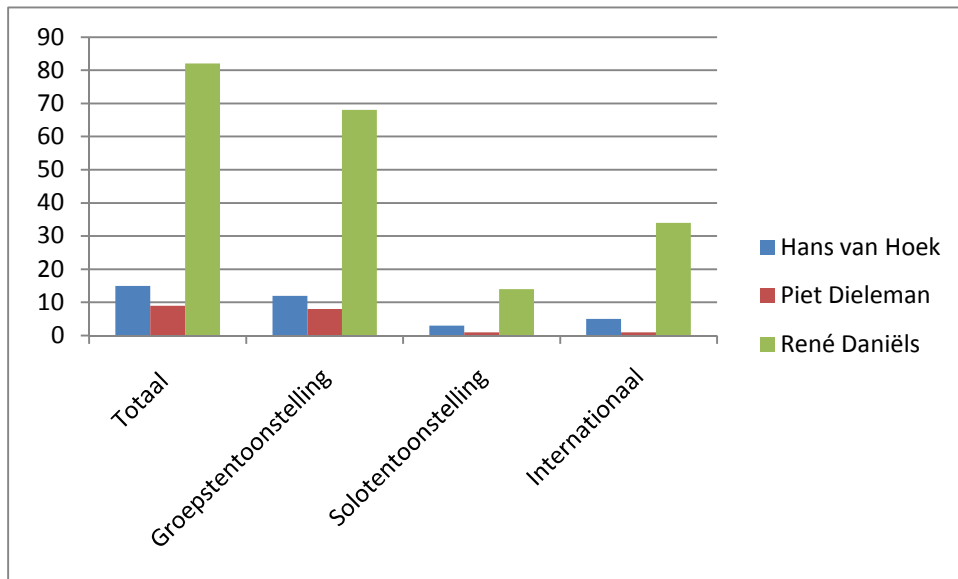
Ook hier is als eerste gekeken naar de website van Galeries.nl. Hans van Hoek heeft vanaf 2001 26 exposities gehad, waarvan negen in een museum. Op één uitzondering na (het Singer Museum in Laren) vonden deze exposities plaats in Brabantse musea. Zijn werk is bij diverse galerieën te zien geweest. Zowel Galerie Willy Schoots in Eindhoven als BORZO Amsterdam hebben op beurzen werk van hem geëxposeerd, onder andere op de PAN Amsterdam (2008) en de TEFAF Maastricht (2005). Volgens deze lijst is zijn werk slechts één keer in het buitenland te zien geweest, en wel op de Art Cologne 2008, waar hij werd vertegenwoordigd door Galerie Willy Schoots.

Het werk van Piet Dieleman is in die periode te zien geweest op dertig exposities, waarvan de helft in Zeeland en Brabant. Slechts eenmaal is zijn werk in het buitenland te zien geweest, in het MuHKA in Antwerpen. Dit is ook de enige museale expositie die genoemd wordt. Hij wordt vertegenwoordigd door Galerie Nouvelles Images in Den Haag.

Het werk van René Daniëls is volgens deze lijst zestig keer geëxposeerd geweest, waarvan 27 keer in een museale opstelling. Gerenommeerde musea als Het Stedelijk Museum Schiedam, het Centraal Museum in Utrecht en bijvoorbeeld het Bonnefantenmuseum in Maastricht hebben werk van hem geëxposeerd.

Een blik op de kunstenaarsdatabase van ArtFacts levert een soortgelijk beeld op.¹⁹ Deze database noemt twaalf groepstentoonstellingen voor Hans van Hoek en drie solo-exposities. Bij Piet Dieleman worden acht groepstentoonstellingen en één solo-expositie genoemd, bij René Daniëls respectievelijk 68 en 14 exposities. Van Hoek had vier maal een expositie in Duitsland en eenmaal in Parijs, Dieleman had één tentoonstelling in België. De lijst met internationale exposities van Daniëls is aanmerkelijk langer: 34 keer, waarvan negen maal in de Verenigde Staten.

¹⁹ Website ArtFacts, <www.artfacts.net> (29 mei 2011).



Figuur 3. Aantal exposities volgens de website van ArtFacts

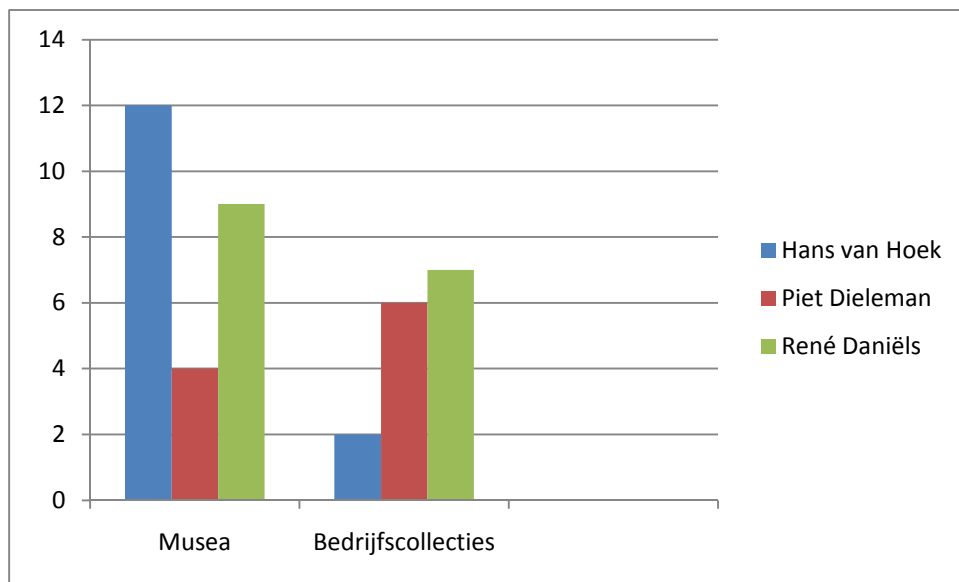
Het werk van Hans van Hoek is tijdens zijn lange verblijf in Zuid-Afrika, van 1995 – 2008 nog vier keer te zien geweest op exposities. In 2008 had Hans van Hoek weer een solo-expositie in *Borzo Modern & Contemporary* in Amsterdam, in 2009 deed hij mee aan een groepstentoonstelling in het Stedelijk Museum in Den Bosch. Opvallend aan deze lijst is dat schilderijen van Piet Dieleman voor het eerst op een expositie te zien zouden zijn geweest in 1999 in *De Vleeshal* in Middelburg. Zijn laatste genoemde (groeps)expositie op deze website dateert van 2009 en vond plaats in *Galerie Pictura* in Dordrecht. Op dit moment zijn tekeningen van René Daniëls te zien in het *Stedelijk Museum Schiedam*. Hij is van de drie de enige schilder waarvan volgens deze lijst regelmatig werk geëxposeerd wordt. Ook na zijn hersenbloeding in 1987 is hierin geen verandering aan te wijzen.²⁰

Opname in collecties en musea

Galleries.nl noemt twaalf musea die kunst van Van Hoek in de collectie hebben, waaronder De Pont in Tilburg, CODA Museum Apeldoorn en het Stedelijk Museum Amsterdam. Zijn werk is daarnaast in twee bedrijfscollecties vertegenwoordigd: De Bouwfonds Kunstcollectie in Hoevelaken en de NOG Collectie van het SNS Reaal Fonds in Amersfoort. Dielemans werk is opgenomen in vier museale collecties en zes bedrijfscollecties, waaronder Kunstcollectie KPN in Den Haag en de TNT Kunstcollectie ook in Den Haag. Zijn schilderijen worden ook verkocht door kunstinstellingen als de Kunstuitleen in Amstelveen. Het werk van Daniëls is te zien in negen museale instellingen en zeven bedrijfscollecties. Het S.M.A.K. in Gent is volgens deze lijst de enige buitenlandse instelling die werk van één van deze kunstenaars in bezit heeft. De status van de bedrijfscollecties, die werk van Daniëls

²⁰ Website ArtFacts, <www.artfacts.net> (29 mei 2011).

bezitten, is groter dan die van eerder genoemde: onder andere de ABNAMRO Kunststichting in Amsterdam en de Rabo Kunstcollectie in Utrecht. Ook voor de musea geldt dit. Zowel het Van Abbemuseum in Eindhoven, het Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam als De Pont in Tilburg hebben werk van hem in de collectie opgenomen.



Figuur 4. Opname kunst in museale- en bedrijfscollecties volgens Galerics.nl

Ook hier geeft Artfacts een iets ander beeld. Het werk van Van Hoek zou in drie Nederlandse musea zijn opgenomen, dat van Dieleman in vijf Nederlandse musea en één in België, het MuHKA in Antwerpen.

Daniëls zou te zien zijn in zes Nederlandse musea, één in België, één in Duitsland en één in Engeland, het Tate Britain in Londen. Mochten de aantallen hier niet helemaal voor zich spreken, wel is te concluderen dat de status van de musea die schilderijen van Daniëls in hun collectie hebben hoger is dan die van Dieleman (vergelijk bijvoorbeeld die van Tate Britain met het MuHKA, of die van het Stedelijk Museum Amsterdam met die van Museum Jan Cunen in Oss). Deze factoren moeten wel meegewogen worden bij het meten van de populariteit van de kunstenaar.

Naamsbekendheid

Door simpelweg te googelen valt op dat de naamsbekendheid van René Daniëls op internet groter is dan die van beide andere schilders. Het intikken van 'Rene Daniëls art' levert ca. 3.700.000 hits op, Hans van Hoek in combinatie met 'art' ca. 1.140.000, de naam Piet Dieleman met 'art' levert ca. 12.000 hits op. Het zelfstandig naamwoord 'art' is bijgevoegd om naamgenoten via Google zo veel mogelijk buiten te sluiten.

Als één van de eerste websites bij het googelen naar René Daniëls komt Wikipedia boven. Hij is de enige van de drie schilders die een eigen vermelding krijgt op deze website.²¹ Artfacts meldt in dit opzicht nog een extraatje: een ranking van de schilders: René Daniëls staat op de 1437^{ste} plaats, Van Hoek op de 18.875^{ste}, Dieleman staat op plaats 22.688. In 2009 stond Van Hoek hoger, wellicht was er na zijn terugkeer uit Zuid-Afrika weer meer belangstelling voor zijn werk. Ook de naamsbekendheid van Piet Dieleman kende een opleving rond 2008, daarna daalde zijn ranking snel. Hij is nooit boven de 18.000 uitgekomen. De naamsbekendheid van René Daniëls is vanaf 2006 iets teruggelopen, van plaats 1000 naar 1437 in 2011.²²

Een andere manier om het succes en de naamsbekendheid van de schilders te meten zijn de vermeldingen in de overzichtswerken van de Nederlandse kunst na 1990.²³ In chronologische volgorde van verschijnen levert dit het volgende beeld op:

1994 Cor Blok, *Nederlandse kunst vanaf 1900*

René Daniëls wordt meerdere malen in de tekst genoemd en als voorbeeld aangehaald, Dieleman en Van Hoek worden slechts éénmaal genoemd.²⁴ Daniëls krijgt drie afbeeldingen, waarvan twee in kleur (p. 192-193), Van Hoek één (p. 193) en Dieleman geen.

1995-1 Geurt Imanse *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*

Uiteraard worden alle drie de schilders vermeld. Hans van Hoek wordt als eerste genoemd, maar qua tekstaandeel komt René Daniëls meer naar voren. Van Hoek en Dieleman krijgen beiden één illustratie, Daniëls twee.²⁵

²¹ Website Wikipedia, < http://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Dani%C3%A9ls> (14 april 2011).

²² Website ArtFacts, <www.artfacts.net> (29 mei 2011).

²³ De onderzochte publicaties zijn: Blok, C., *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Den Haag 1994; Rudi Fuchs *Schilderen in Nederland*, Amsterdam 2003² (1979); Imanse, G. (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Abcoude/Amsterdam 1995² (1984); Mekkink, M., Pingen, R. en Strien, E. van, (red.), *Kunst van nu. Encyclopedisch overzicht vanaf 1970*, Leiden 1995; Muller, S. (red.) *Dutch Art. An Encyclopedia* New York en London 1997; Sillevius, J., Smets, I. en Stumpel, J., *De schilderkunst der Lage landen. De negentiende en twintigste eeuw*, Amsterdam 2007; Visser, A. de, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945* Nijmegen/Amsterdam 2007⁵ (1997); Hartog Jager, H. den, *Dit is Nederland in tachtig meesterwerken*, Amsterdam 2008.

Ook zijn de volgende websites bezocht: http://www.artcyclopedia.com/artists/daniels_rene.html;
<http://www.artfacts.net/en/artist/hans-van-hoek-39369/profile.html> ; <http://www.artfacts.net/en/artist/piet-dieleman-16187/profile.html>; http://www.artfacts.net/en/artist/rene-daniels-19870/profile.html#Solo_shows;
<http://www.artnet.nu/mnkunstenaar.asp?artistnr=2009&vane=1&em=&meer=&sessionti=425841575>;
http://www.findartinfo.com/search/listprices.asp?keyword=86830&name=Hans_Van_Hoek;
http://www.findartinfo.com/search/listprices.asp?keyword=177967&name=Piet_Dieleman;
http://www.findartinfo.com/search/listprices.asp?keyword=86832&name=René_Daniëls;
<http://www.galleries.nl/mnkunstenaar.asp?artistnr=1090&vane=1&em=&meer=&sessionti=425840972> ;
<http://www.galleries.nl/mnkunstenaar.asp?artistnr=1624&vane=1&em=&meer=&sessionti=425841937>;
<http://www.hansvanhoek.com/>; <http://www.pietdieleman.nl/>; http://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Dani%C3%A9ls;
<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunstuur.html?item=8215453>.

²⁴ Daniëls: pp. 190, 193, 195, 198, 199, 206 -208, Dieleman: p. 198 en Van Hoek: p. 193.

²⁵ Van Hoek: p. 203 -204. Dieleman: pp. 204-205 , Daniëls: pp. 205 – 206.

1995 -2 Mieke Mekking, René Pingen en Els van Strien (red.), *Kunst van nu. Encyclopedisch overzicht vanaf 1970*

Dieleman wordt wel genoemd (223) maar heeft geen eigen lemma. Daniëls en Van Hoek hebben dit wel (pp. 78-79 en 142). Geen van de schilders heeft een afbeelding.

1997 Sheila Muller (red.) *Dutch Art. An Encyclopedia*

Alleen Daniëls heeft in dit overzicht een lemma, zonder afbeelding (p. 89). Beide anderen krijgen geen vermelding.

2003 Rudi Fuchs *Schilderen in Nederland*

René Daniëls krijgt ruime aandacht in de tekst (pp. 251, - 256- 257) en één kleurenafbeelding. Dieleman en Van Hoek worden niet genoemd.

2007-1 Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*

Hier worden alle drie de schilders genoemd. René Daniëls krijgt beduidend meer aandacht, zowel qua tekst als afbeeldingen (Hans van Hoek 1x kleur, Piet Dieleman 1x kleur, René Daniëls 3x kleur).²⁶

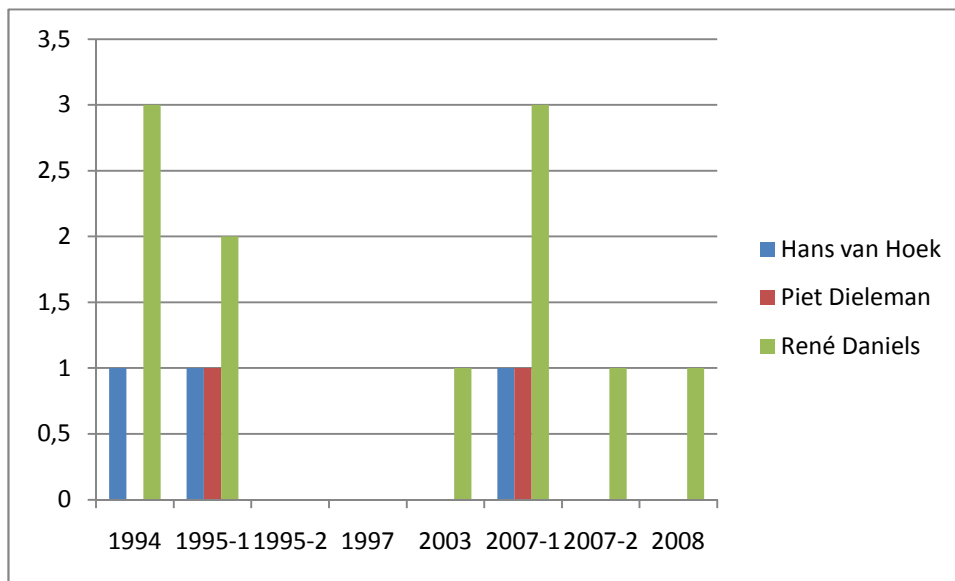
2007-2 John Sillevius, Irene Smets en Jeroen Stumpel *De schilderkunst der Lage landen, de negentiende en twintigste eeuw* (deel 3 van 3)

Alleen René Daniëls krijgt aandacht in deze publicatie met een korte tekst en een kleurenafbeelding (pp. 252-253).

2008 Hans den Hartog Jager *Dit is Nederland in tachtig meesterwerken*

René Daniëls is in dit overzicht opgenomen met een grote kleurenafbeelding (pp. 184 – 187). De twee andere kunstenaars blijven buiten beschouwing.

²⁶ Van Hoek: p. 338, Dieleman: p. 343 Daniëls: pp. 339-340.



Figuur 5. Aantal afbeeldingen in de onderzochte publicaties

Conclusie

Alle drie de kunstenaars hebben de cirkels doorlopen. Ondanks enkele verschillen in de bronnen is de grote lijn duidelijk te zien: de carrière van René Daniëls is meer succesvol verlopen dan die van de beide andere kunstenaars.

Informatie over de eerste cirkel, waarbij het talent al herkend wordt door collega's, is in de onderzochte bronnen nauwelijks gevonden. Hans van Hoek heeft gestudeerd bij Ateliers '63. Bij deze opleiding, als kunstenaarsinitiatief in 1963 begonnen, konden getalenteerde kunstenaars zich verder ontwikkelen en zich onder begeleiding van oudere collega's voorbereiden op hun beroepspraktijk. Er waren slechts twintig ateliers beschikbaar, reden om streng op kwaliteit te selecteren. Het is dan ook geen toeval dat veel musea zich bij hun keuze richtten op de kunstenaars van de Ateliers '63, dat als soort voorselectie voor hen ging functioneren.²⁷ Zo had Hans van Hoek aan het begin van zijn carrière een streepje voor.

Over deelname aan een kunstenaarsgroep of samenwerking met andere kunstenaars door Piet Dieleman is niets gevonden. Ook bij René Daniëls is niet duidelijk of hij deel heeft uitgemaakt van een kunstenaarscollectief of intensief heeft samengewerkt met collega's.

Het doorlopen van de tweede en derde cirkel verliep voor Daniëls aanmerkelijk beter dan voor Van Hoek en Dieleman. Niet alleen in aantallen overtreft hij beide andere schilders (publicaties, exposities), ook de status van de actoren, zoals bijvoorbeeld van de tijdschriften en musea is groter (*Artforum* en Tate Britain). Opvallend is hierbij dat in de overzichtswerken het vernieuwende van het

²⁷ Blok 1994 (zie noot 13), p. 191.

werk van Daniëls meerdere malen wordt genoemd.²⁸ Zijn oeuvre wordt ook als het omslagpunt in de Nederlandse kunst vanaf eind jaren '70 van de vorige eeuw genoemd.²⁹ Zoals geconstateerd in hoofdstuk twee en drie is vernieuwing een belangrijk criterium voor de beoordeling van twintigste-eeuwse kunst. Dit is één verklaring voor het succes van Daniëls. Daarnaast vertoont zijn oeuvre een duidelijke ontwikkeling en wordt het door het oorspronkelijke ironische spel met beeld en taal steeds dubbelzinniger en gelaagder, waardoor het ook meer zeggingskracht krijgt.

Van Hoek en Dieleman worden meer als traditioneel of navolger beschouwd. Van Hoek blijkt volgens de cijfers minder succesvol, maar dit kan ook te maken hebben met het feit dat hij langere tijd in het buitenland heeft doorgebracht. Wat zeker ook een rol speelt, is dat Daniëls' oeuvre op dit moment als afgerond wordt beschouwd. Maar de laatste jaren is hij toch weer gaan schilderen. Zijn werk blijft krachtig, de hand van een grote Nederlandse schilder is hier nog steeds te herkennen, aldus Hans den Hartog Jager.³⁰ Wat hiervan de invloed zal zijn op zijn toekomstige succes is nog niet duidelijk.

In hoeverre het oeuvre van Daniëls, en overigens ook van beide andere schilders, stand zal houden voor volgende generaties moet nog blijken. Dit is niet alleen afhankelijk van de assimilatie van het werk door volgende generaties, maar ook van het dan heersende kunstbegrip. Daniëls is nu nog terug te vinden in de meeste overzichtswerken van Nederlandse kunst. Toch behoeft ook dit enige nuancering. In de publicaties over de algemene kunstgeschiedenis of overzichten van westerse moderne en/of hedendaagse kunst komen geen van de drie onderzochte kunstenaars voor.³¹ Het is dus maar de vraag hoe belangrijk deze drie Nederlandse kunstenaars zijn geweest voor de ontwikkeling van de internationale kunst in de laatste decennia van de twintigste eeuw.

²⁸ Zo constateert Imanse dat Daniëls' 'verwerking van de erfenis van de conceptuele kunst vanaf het begin vernieuwend is geweest', in: Imanse 1995 (zie noot 1) p. 206.

²⁹ Blok 1994 (zie noot 13), p. 198.

³⁰ Website Avro < <http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunstuur.html?item=8215453>> (9 mei 2011). Dit is een documentaire waarin Hans den Hartog Jager werk van Daniëls van voor en na 1987 vergelijkt.

³¹ Zie voor deze volledige lijst hoofdstuk 3, voetnoot 17, p. 33

Conclusie

Het kunstwerk en de canon

Lang niet alle kunstwerken zijn ons bekend. Niet alleen hebben veel kunstwerken de tand des tijds niet overleefd, veel kunstwerken zijn in de marge van de kunstgeschiedenis beland, er later zelfs helemaal uit gevallen. Die werken zijn snel vergeten, er komen weer andere voor in de plaats. Het verhaal van de kunstgeschiedenis is nooit af. De erkenning van de kunstwerken is afhankelijk van de tijd waarin ze gemaakt zijn, van onder andere de maatschappelijke omstandigheden en bijvoorbeeld de stand van de techniek. De waardering voor het kunstwerk blijkt afhankelijk van de periode waarin het beoordeeld wordt en van de actoren die zich daar mee bezig houden. Het accentueert de dynamiek van de canon: ook de canon is nooit af.

De werken die niet meer weg te denken zijn uit de canon vormen het skelet van de kunstgeschiedenis. Zij leiden ons door het verhaal, zij laten de continuïteit, maar met name ook de veranderingen zien, de experimenten met nieuwe technieken en het verwerken van nieuwe inzichten en ideeën in de kunst. Het kunstwerk dat zijn plaats veroverd heeft in de canon is een lange weg gegaan. De vier cirkels van Bowness zijn een deel van deze weg, maar het doorlopen van de cirkels is niet voldoende gebleken voor aanhoudend succes en een blijvende plaats in de canon van de kunst.

Het netwerk van actoren en hun criteria

De vier cirkels vormen wel de opmaat. Het hele netwerk van actoren uit deze vier cirkels blijkt verantwoordelijk voor de opwaardering van het kunstwerk. Naast Bowness noemen ook andere kunsthistorici, die de kunstgeschiedenis vanuit sociologisch oogpunt benaderen, deze actoren. Zij vullen zijn cirkels ook aan. Howard Beckers actoren in zijn kunstwerelden, de betrokkenen bij de keten van productie – distributie – receptie van Ton Bevers en deelnemers aan de vier cirkels van succes van Alan Bowness, de auteurs hebben allemaal eenzelfde kern in hun betoog: ieder kunstwerk wordt beoordeeld door personen of instituten uit de kunstwereld, om uiteindelijk al dan niet geslaagd te worden bevonden.

Medestudenten en collega's van de kunstenaar, het kunstonderwijs, musea, galerieën, de kunstbeurzen, verzamelaars, kunstcritici, journalisten, kunsthistorici en zelfs de overheid, het zijn allemaal deelnemers van het netwerk die het debat hierover voeren.

De scheiding die Bowness aanbrengt in de vier cirkels moet niet als te scherp worden gezien. Eenzelfde persoon kan diverse petten ophebben. Een verzamelaar kan als curator optreden, een kunsthistoricus als criticus. Daarnaast noemen diverse auteurs verschillende actoren als meest belangrijke stem in het debat. Howard Becker beschouwt het museum als meest toonaangevend, Maarten Doorman eist een aanzienlijke rol op voor de criticus, terwijl de galerie, anders dan Bowness aangeeft, één van de eerste zal zijn die nieuw talent opmerkt. Zij kennen kunstenaars vaak persoonlijk. Als deze nieuw talent herkennen zullen zij hun galeriehouder er op attent maken. De tweede en derde cirkel kunnen kortom als één geheel gezien worden. De besluitvorming in deze cirkels komt altijd tot stand door het debat tussen de actoren, waarbij de status van actoren mede bepalend is voor hun invloed. Geen van de actoren heeft echter een beslissende stem in de kunstwereld.

Het gevaar dat de actoren te veel macht krijgen komt meerdere keren naar voren. Meerdere auteurs maken hier gewag van. Zo spreekt bijvoorbeeld Lennaart Allan van de Institutionele Theorie en wijzen Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans op wat zij de kunstmaffia noemen. Dit gevaar is niet ondenkbaar, maar bij de vorming van de consensus spelen naast machtsfactoren de argumenten die de actoren aanvoeren om tot hun keuze te komen een prominente rol.

Door het gebruik van de criteria vakmanschap, oorspronkelijkheid en zeggingskracht blijkt het mogelijk een oordeel te vellen zonder in willekeur te vervallen. Vakmanschap is het meest eenvoudig vast te stellen, hierbij zijn kennis en persoonlijke voorkeur van de beschouwer bijna uit te bannen. Voor de andere twee criteria gaat dit veel minder op. Het begrip 'oorspronkelijkheid' kan verwarring wekken, omdat onder dit criterium ook andere begrippen als originaliteit en vernieuwing vallen. In dit onderzoek is als criterium gekozen voor het overkoepelende begrip oorspronkelijkheid in de zin van gebruik van nieuwe technieken en het vinden van nieuwe oplossingen voor problemen waarvoor kunstenaars zich gesteld zien. Galenson noemt deze onderzoekende kunstenaars 'finders and seekers', kunstenaars die oplossingen zoeken voor de problemen die zij in hun werk tegenkomen. De 'seeker', de experimentele kunstenaar blijft zijn hele carrière zoeken, zijn methode perfectioneren, terwijl de 'finder', de conceptuele kunstenaar, steeds nieuwe problemen ziet en tracht op te lossen. Juist deze onderzoekende kunstenaars blijken achteraf belangrijk voor de kunstgeschiedenis, juist hun vernieuwingen worden vaak overgenomen door volgende generaties kunstenaars.

De zeggingskracht van een kunstwerk kan worden uitgelegd als directe dialoog tussen kunstwerk en beschouwer. Dit criterium wordt in de hedendaagse kunst steeds belangrijker. Deze veelal grensverleggende kunst doet een steeds groter beroep op de kennis, ervaring en verbeeldingskracht van de beschouwer. Kunst uit anderen werelddelen, geëngageerde kunst die maatschappelijke problemen aan de kaak stelt of kunst met meerdere betekenislagen kan ook de

grenzen van de beschouwer verruimen. Deze kunst brengt helaas ook het gevaar met zich mee dat veel hiervan niet wordt begrepen. De zeggingskracht van een kunstwerk en het beroep dat het doet op de verbeeldingskracht van de beschouwer is afhankelijk van de ervaring in het kijken naar kunst en van kennis van de kunstgeschiedenis. Vaak blijkt enige uitleg van het kunstwerk en de bedoeling van de kunstenaar voor de beschouwer onontbeerlijk. Sommige kunst lijkt zo moeilijk te vatten dat uitgebreide informatie op borden, een rondleiding met een audiotour of catalogus nodig is. Het risico hiervan is evident: de beschouwer leest meer dan dat hij kijkt, en dat kan toch niet de bedoeling zijn? Om deze kunst voor het grote publiek begrijpelijk en aantrekkelijk te maken zijn de actoren in de tweede en derde cirkel onontbeerlijk. Zij zullen dan ook niet alleen hun rol als beoordelaar van de kunst moeten vervullen maar ook hun rol als aangever en explicateur voor de vierde cirkel serieus moeten nemen. Deze taak voor de actoren is in deze thesis niet verder uitgewerkt maar vormt wel een mogelijkheid voor verder onderzoek. Op dit moment is in de literatuur ook een debat gaande over de verantwoordelijkheid van de verschillende actoren op dit gebied.

Bowness noemt naast de drie belangrijkste criteria ook de criteria talent en genialiteit. Middels de mementheorie is uitgelegd waarvoor de geniale kunstenaar talent zou hebben. Alleen het genie zou met behulp van zijn talenten echt vernieuwende kunst maken: een nieuw symbool, een nieuwe vorm of een nieuwe manier van presenteren. Deze veranderingen kunnen echter soms zo groot zijn, dat de beschouwer het niet kan (over)zien. Hier ligt een taak voor de kunstcriticus, hij kan proberen deze kunst nu al in een context te plaatsen en uit te leggen. Niet een vergelijking met eerdere kunstwerken, maar een uitleg over de nieuwe methode of de innovatie van het werk aan het publiek is het meest zinvol.

Inmiddels heeft ook de commercie de kunstwereld volop bereikt. In deze thesis is de economische waarde van de kunst niet nadrukkelijk behandeld. Toch is de commerciële kunstmarkt, zeker in de hedendaagse kunst, niet langer buiten te sluiten en is het zinvol hier een korte opmerking over te maken. Want natuurlijk worden ook de actoren door de huidige commerciële belangen in hun oordeel beïnvloed. Bang om de boot te missen worden kunstenaars al op hun opleidingen gevolgd en benaderd door galerieën en verzamelaars. Ook musea zijn gevoelig voor de commercie, misschien wel noodgedwongen omdat subsidies steeds minder worden. De blockbusters, de marketing om de tentoonstellingen te promoten en de steeds groter wordende museumwinkels zijn enkele voorbeelden hiervan. Ook worden musea meer afhankelijk van particuliere- of bedrijfssponsoring. *De collectie Jef Rademakers*, onlangs nog te zien in het Gemeentemuseum in Den Haag te zien, kan als voorbeeld dienen. Deze tentoonstelling is eerder te zien geweest in De Hermitage in St. Petersburg. Het leek een mooi gebaar van de verzamelaar: Rademakers betaalde zelf een groot deel van de

kosten. Omdat zijn schilderijen in gerenommeerde musea hebben gehangen, zijn deze ook flink in waarde gestegen, waardoor hij een deel van die kosten alweer heeft terugverdiend. Het museum heeft een publiekstrekker gehad, maar de vraag is of deze manier van sponsoring de onafhankelijkheid van onze musea niet aantast. Hoe objectief kunnen zij nog onze hedendaagse kunst tentoonstellen, louter en alleen om nieuwe ontwikkelingen te signaleren, te laten zien en uit te leggen? De snel groeiende invloed van de commerciële kunstwereld is zeker een nader onderzoek waard.

Het kunstwerk en de canon

In dit literatuuronderzoek is gezocht naar een ondersteuning van en aanvullingen op de theorie van Alan Bowness. Zo is een beeld ontstaan van alle deelnemers aan de kunstwereld met daarbij een verhelderende kijk op de argumenten die zij gebruiken. *Vakmanschap*, *oorspronkelijkheid* en *zeggingskracht* blijken de drie belangrijkste criteria voor de waardebeoordeling in de kunst. Daarna is ingezoomd op het proces van canonvorming. Voor opname in de canon zijn *navolging* en het *kunstbegrip* sleutelbegrippen gebleken.

Het eerste criterium om in de canon te worden opgenomen is *vernieuwing*. Voorwaarde hierbij is dat de voorgestelde vernieuwingen worden opgenomen door tijdgenoten en volgende generaties kunstenaars. Het tweede criterium *navolging* moet dus het eerste volgen wil het kunstwerk in de canon worden opgenomen. De toekomstige assimilatie is afhankelijk van het dan vigerende *kunstbegrip*, waarmee bedoeld wordt dat iedere cultuur en tijd zijn eigen criteria heeft om de grote meesters van de kleinere te onderscheiden. Deze criteria zijn onderwerp van een voortdurend debat en zullen steeds wisselen. Alleen het kunstwerk dat zich boven deze wisselingen of voorkeuren weet uit te werken, en waarvan de vernieuwingen nog steeds het werk van contemporaine kunstenaars beïnvloeden, zal zich in de canon weten te handhaven.

De canon wordt geschreven door het wetenschappelijk discours, i.c. de kunsthistorici. Zij zetten in hun overzichtswerken de grote lijnen uit, signaleren ontwikkelingen en laten zien waar de ene fase in de andere overgaat. Zo ontstaat een chronologische lijn: het verleden geordend langs een weg van werken van artistieke kwaliteit en vernieuwing, leidend naar een organische geschiedschrijving die in principe geen einde kent, zo stellen Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans in *Gezichtspunten*. De canon van de kunst is dynamisch, aan verandering onderhevig, maar het skelet van de geschiedenis staat in deze studies ferm overeind. Het beeld wordt echter steeds diffuser, mede doordat historici verschillende invalshoeken en methoden gebruiken om hun object van onderzoek te benaderen. Naast de meer algemene overzichtswerken vinden steeds meer specialistische studies een plaats in

de kunstgeschiedschrijving. De kunst die in standaardwerken uitgesloten wordt kan met een andere invalshoek toch toegelaten worden. Ons beeld wordt zo niet alleen genuanceerder, maar ook steeds breder. Dit leidt tot vele nieuwe inzichten en maakt het verhaal van de kunstgeschiedenis nog boeiender.

De hedendaagse kunst is nog niet terug te vinden in een canon, hooguit in de eerder genoemde top-tien lijsten. Er is al wel een rangorde aangebracht. Zoals beargumenteerd is het huidige succes echter geen garantie voor een plaats in de canon.

Sommige hedendaagse kunst is zeker 'canonfähig': het is oorspronkelijk, vernieuwend, uitdagend en prikkelend. Als je zou mogen concluderen dat canonieke kunst in haar eigen tijd vaak niet begrepen wordt, dan gaat deze stelling nu wellicht nog meer op. Soms zijn de stappen die een kunstenaar neemt nu eenmaal te groot. Ook *Vogel in de ruimte* van Brancusi werd niet meteen begrepen. Dit abstracte werk was blijkbaar zo afwijkend dat de vernieuwingen niet door alle toenmalige actoren gewaardeerd konden worden. Hieruit kan voorzichtig de conclusie getrokken worden dat ook eerst de actoren moeten worden opgevolgd door een nieuwe generatie(s). Deze nieuwe generatie kan overzien welke vernieuwingen van invloed zijn geweest, en welke zijn nagevolgd door dan levende kunstenaars. Volgende generaties zullen de kunstenaars van nu als onontbeerlijk voor het verloop van de ontwikkelingen in de kunst moeten erkennen.

Er is er geen vijfde cirkel voor blijvend succes te doorlopen om een vaste plaats in de canon te verwerven, de cirkels moeten steeds *opnieuw* doorlopen worden: beginnend bij de eerste cirkel van kunstenaars die dan beïnvloed worden door de kunst van de geniale kunstenaar, gevolgd door volgende generaties actoren, die door het erkennen van de vernieuwingen en eventueel ook door het veranderde kunstbegrip, een kunstwerk zullen opwaarderen naar de canon. Hoe vaker de kunstenaar de cirkels heeft doorlopen, hoe standvastiger zijn plaats in die canon zal zijn.

Artistiek succes is voorspelbaar. Commercieel succes blijkt maakbaar. Canoniek succes is noch het een, noch het ander. Dit succes is afhankelijk van de periode waarin het kunstwerk wordt beoordeeld en van het dan vigerende kunstbegrip. Het meest belangrijke criterium is of het kunstwerk zijn stempel op het verloop van de kunstgeschiedenis heeft kunnen drukken: had deze kunstgeschiedenis er anders uit gezien als het er niet was geweest?

Literatuurlijst

Adams, L., *Art across time*, New York 2011⁴ (1999).

Allan, L., 'Een pleidooi voor de herwaardering van de representatietheorie' in: Perry Pierik (red.), *Niet alles is kunst*, Soesterberg 2010, pp. 201-288.

Baars, W., *Wie bepaalt de waarde van kunst? Alles over de kunstmarkt*, Amsterdam 2009.

Barker, E., 'Academic into modern: Turner and Leighton,' in: Gill Perry en Colin Cunningham (red.) *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/London 1999 (Art and its histories), pp. 169-187.

Becker, H., *Art Worlds*, Los Angeles/London 1982.

Bevers, T. e.a. (red.), *De kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van de kunst en cultuur*, Hilversum 1993.

Blok, C., *Nederlandse kunst na 1900*, Den Haag 1994.

Bowness, A., *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, New York 1989.

Bruegel, M. en G. Galenson, *Measuring masters and masterpieces: French rankings of French painters and paintings from realism to surrealism*, Cambridge 2001 (NBER Working Paper series 8266).

Collinson, D., 'Book review', *The British Journal of Aesthetics* vol. 31 (1991) nr. 3 (juli), pp. 275-276.

Doorman, M., *Paralipomena*, Amsterdam 2007.

Doorman, M., 'De geniale kunstenaar. De paardevoet van Byron, de neus van Michael Jackson', *Hollands Maandblad* 38 (1996) nr. 585/586 (aug/sept), pp. 3-12.

Foster, H. e.a., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londen 2004.

Galenson, D., *Quantifying artistic success: ranking French painters – and paintings – from Impressionism to cubism*, Cambridge 1999 (NBER Working Paper series 7407).

Galenson, D., *Conceptual revolutions in twentieth-century art*, New York 2009.

Halbertsma, M. en K. Zijlmans, 'Inleiding', in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993 pp 7-19.

Hartog Jager, H. den, *Haai op sterk water*, Amsterdam 2008.

- Hartt, F., *Art. A History of painting sculpture architecture*, New Jersey/New York 1993⁴ (1989).
- Heinich, N., 'Waardeconflicten rond hedendaagse kunst', in: Nathalie Heinich, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam 2003, pp. 73-87.
- Heinich, N., 'Kun je wel spreken van een kunstenaarscarrière?', in: Nathalie Heinich, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam 2003, pp. 102-112.
- Herzog, K., 'Bijzondere kunstenaars', *Boekman* 19 (2007) nr. 73 (winter), pp. 91-95.
- Honour, H., en J. Fleming, *A world history of art*, Londen 2005⁷ (1982).
- Hunter, S. en J. Jacobus, *Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, New York 1992³ (1977).
- Imanse, G. (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Abcoude 1995² (1984).
- Kraaijpoel, D., 'Genieten', in: Perry Pierik (red.), *Niet alles is kunst*, Soesterberg 2010, pp. 13-87.
- Lucie-Smith, E., *Kunstenaars van de 20^{ste} eeuw*, Bussum 1999.
- Nekuee, S., en B. Top, 'Kwaliteit en diversiteit in de kunst' in: Paulette Verbiest (red.), *De Essays no. 2*, Rotterdam/Amsterdam 2003, pp. 93 – 129.
- Offermans, C., 'De Canon versplinterd' in: *Boekman* 21 (2009) nr. 79 (zomer), pp. 43-49.
- Perry, G., 'Preface' in: Gill Perry en Colin Cunningham (red.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/Londen 1999 (Art and its histories), pp. 6-17.
- Perry, G., 'Exhibiting 'les Indépendants': Gauguin and the Café Volpini show' in: Paul Wood (red.), *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven/Londen 1999 (Art and its histories), pp. 164-181.
- Silver, L., *Art in history*, Londen 1993.
- Thornton, S., *Art. Achter de schermen van de kunstwereld* Amsterdam 2009.
- Visser, A. de, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen/Amsterdam 2007⁵ (1998).
- Zon, H. van, 'Britse jongen (7) verdient 180.000 euro als schilder', *AD/Utrechts Nieuwsblad*, 6 augustus 2010
- Zijlmans, K. en M. Halbertsma, 'Het kunstwerk, de context, de tijd en its lovers', in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, pp. 21-44.
- Zijlmans, K., 'Kunstgeschiedenis als systeemtheorie', in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, pp. 311-341

Websites

<http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/>

<http://boekman.nl/detail.aspx?parentpreref>

<http://www.depont.nl/collectie/vaste-collectie/kunstenaar/hoek/info/>

<http://www.hansvanhoek.com/expositie.html>

<http://www.pietdieleman.nl/>

<http://www.getty.edu/research/tools/bha/index.html>

http://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Dani%C3%ABls

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunstuur.html?item=8215453>

www.galleries.nl

www.artfacts.net

Lijst van afbeeldingen

Voorpagina:

Constantin Brancusi, *Bird in space*, 1919, brons, hoogte 135 cm., Museum of Modern Art New York.

Foto: Janson, H.W. *Wereldgeschiedenis van de kunst*, Houten 1994⁹ (1962), p. 753.

Afb. 1

Sir Alan Bowness (1928). Foto: Website Tate Archive,

<http://www.tate.org.uk/archive/journeys/history/html/people_dir_bowness.htm>

Afb. 2

Henri Fantin Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870, olieverf op doek, 204 x 273,5 cm., Musée d'Orsay Parijs. Foto : Website Musée d'Orsay : < http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000210&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Fen%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26numid%3D210%26cHash%3D353ce198f3>

Afb. 3

Paul Cézanne, *Le Mont Sainte-Victoire vu de la carrière Bibemus*, ca. 1897, olieverf op doek, 64,8 x 81,3 cm., Baltimore Museum of Art. Foto: Bell, J., *Spiegel van de wereld. De geschiedenis van de beeldende kunst*, Amsterdam 2008, p. 359

Afb. 4

Jeff Koons, *Ushering in banality*, 1988, hout, beschilderd, 99 x 170 x 89 cm., Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: Visser, A. de, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen/Amsterdam 2007⁵ (1998), p. 379.

Afb. 5

Frederic Leighton, *Captive Andromache*, ca. 1886-1888, olieverf op doek, 197 x 407 cm., Manchester City Art Gallery. Foto: Barker, E., 'Academic into modern: Turner and Leighton' in: Gill Perry en Colin

Cunningham (red.) *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/London 1999, p. 171.

Copyright: Manchester City Art Galleries.

Afb. 6

René Daniëls, *La muse vénale*, 1979, olieverf op doek, 150 x 210 cm, Van Abbemuseum Eindhoven.

Foto: Cor Blok (red.), *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994, p. 193.