

KUNSTGESCHIEDENIS ZONDER KUNST

Annelies Monseré

Inleiding en probleemstelling.

Kunstgeschiedenis heeft sinds haar institutie als wetenschappelijke discipline de canon van de kunst als kernobject. In de 18^{de} en 19^{de} eeuw werd dit gelijkgesteld aan Westerse elitaire kunst gemaakt door mannen voor een Westers elitair publiek.¹ In de 20^{ste} eeuw werd dit canon vanuit marxistisch, feministisch en multicultureel perspectief bekritiseerd. Toch behoudt deze vorm van kunstgeschiedenis tot op de dag van vandaag een dominante positie binnen media en onderwijs.

Het postmodernisme heeft een grote invloed uitgeoefend op het denken over kunst en drukt nog steeds haar stempel op recente kunstfilosofische debatten. Het postmoderne afwijzen van het essentialistisch subject leidde tot de idee dat kunst geen essentie heeft en dat daarom elk onderscheid tussen kunst en niet-kunst een willekeurige constructie is. Daarom maakt postmoderne kunstfilosofie kunstgeschiedenis, alsook de canon van de kunst en de problemen op dat gebied, irrelevant.

Deze postmoderne visie biedt een radicaal, maar problematisch antwoord op de prangende vragen waarmee kunstgeschiedenis worstelt. Als kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline relevant wil blijven, kan ze de confrontatie met het postmodernisme niet uit de weg gaan. De vraag waarover ik me in deze paper zal buigen is hoe kan in de geglobaliseerde wereld het object van de kunstgeschiedenis gedefinieerd, gevormd en gelegitimeerd worden?

Eerst zal ik dieper ingaan op de problemen waarmee kunstgeschiedenis als discipline worstelt en welke antwoorden vanuit verschillende perspectieven werden geformuleerd. Daarna zal ik de postmoderne visie uiteenzetten en tot slot zal ik de pogingen om kunstgeschiedenis te schrijven 'voorbij het postmodernisme' evalueren.

¹ Steve Edwards ed., Art and its Histories: A Reader (New Haven, London 1999) 9.

Betoog.

Kunstgeschiedenis als wetenschappelijk discipline dateert uit de 18^{de}-19^{de} eeuw. De wereld is nu groter geworden. Indien kunstgeschiedenis een relevante discipline wil blijven, moet ze zich, zoals elke discipline, vernieuwen. Groepen die voordien uitgesloten werden, eisen hun plaats op binnen de kunstgeschiedenis. Deze integratie verloopt moeilijk gezien traditionele kunstgeschiedenis vertrekt vanuit Westerse universalistische definities van kunst, waar kunst van minderheden vaak niet of moeilijk kan aan beantwoorden.

Eén van deze universalistische definities is de formalistische, die claimt dat het onderscheid tussen kunst en niet-kunst op formele kwaliteiten gebaseerd is. Op het eerste zicht lijkt dit een erg open definitie, maar ze gaat gepaard met veel problemen. Niet-westerse kunst enkel bekijken vanuit formeel oogpunt doet onrecht aan de complexe sociale en rituele context van deze culturele objecten.² Wanneer kunst opgenomen wordt in de canon aan de hand van formele criteria, wordt deze kunst geassimileerd naar Westerse criteria.³ Daarnaast wordt het formele oordeel vaak intuïtief gelegitimeerd, wat snel leidt tot willekeurigheid.⁴

Een ander belangrijk concept binnen de Westerse kunstgeschiedenis is vooruitgang. De geschiedenis van de kunst boekt vooruitgang en gaat naar een bepaald punt toe. Dat eindpunt wordt telkens anders gedefinieerd. Zo is er het 'representationalisme' waarbij een zo nauwkeurig mogelijke weergave van de werkelijkheid wordt nagestreefd, 'totale autonomie van de kunst' waarbij kunst uiteindelijk enkel nog verwijst naar zichzelf. Bij de kunstfilosoof Arthur Danto vindt de kunst haar einde doordat ze samenvalt met haar filosofische betekenis.⁵ Dit vooruitgangsperspectief is discriminerend aangezien alle kunst die niet past binnen het vooruitgangsverhaal uitgesloten wordt van de canon.

Kunstgeschiedenis steunt nog vaak expliciet of impliciet op deze uitgangspunten, met als resultaat dat niet-westerse kunst ofwel ontbreekt, ofwel geen enkele samenhang vertoont met het 'grote' verhaal. In overzichtswerken is dit vaak erg duidelijk. De delen over het Westen vormen een coherent verhaal en alle andere delen worden samengebracht en hebben vaak niets met elkaar te maken.

Vanuit sociologisch perspectief en vanuit ideologische stromingen zoals het Marxisme, het feminisme en het multiculturalisme werden deze uitgangspunten van de discipline aangevallen. Deze modernistische visies ontmaskeren de traditionele uitgangspunten. Toch zijn ook deze modernistische kritieken problematisch, aangezien kunst en cultuur worden onderzocht vanuit één standpunt, waarbij alle andere standpunten worden uitgesloten en kunst gereduceerd wordt tot prestigeobject voor de hogere klassen, legitimatie van de economische, gender of raciale verhoudingen.

Het postmodernisme vertrekt vanuit deze bestaande kritieken, maar gaat verder. Terwijl modernistische kritiek leidt tot een ander kunstbegrip, stelt de postmodernistische kritiek dat elk kunstbegrip een discours is,

² Paul Crowther, 'Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2003) 121-131, aldaar 122.

³ Crowther, 'Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art', 122.

⁴ Ibidem, 123.

⁵ Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton 1997) 31.

waarbij het ene discours niet waarheidsvoller is dan het andere. Daarom maakt postmoderne kunstfilosofie kunstgeschiedenis irrelevant.

Dit postmoderne gedachtegoed leidde dan ook tot een nieuw vakgebied; Visual Studies.⁶ Zij menen dat het onderscheid tussen kunst en niet-kunst een willekeurige constructie is en daaruit volgt dat de canon overboord gegooid moet worden.⁷ Alle visuele objecten worden als gelijkwaardig gezien en naast elkaar onderzocht. Op deze manier hangen Visual Studies, zoals het vakgebied tot nog toe gedefinieerd werd een relativistisch kunstconcept aan.

Het postmodernistische kunstconcept is problematisch binnen de geglobaliseerde wereld. Kunstfilosoof Paul Crowther betoogt dat de postmodernistische benadering van kunst inherent racistisch is omdat alle kunst gedegenereerd wordt tot een Westerse constructie en op deze manier een concept dat binnen ook niet-westerse culturen van fundamenteel belang is, overbodig lijkt te maken.⁸ Anderzijds laat het postmoderne afwijzen van kunst en kunstgeschiedenis in de vorm van visual studies de traditionele kunstgeschiedenis intact.⁹

Vanuit deze kritieken op het postmodernisme vertrekken volgende drie kunsthistorici en -theoretici: Paul Crowther, David Summers en James Elkins. De kunstfilosoof Paul Crowther wil een links project voor kunst en kunstgeschiedenis uitwerken op basis van cultureel conservatisme.¹⁰ Hij probeert de problemen van de traditionele kunstgeschiedenis én van het postmodernistische antwoord te overstijgen door culturele uitsluiting te bestrijden, maar zonder te vervallen in postmodern relativisme. Hoewel onderzoekers binnen het domein van Visual studies culturele uitsluiting willen tegengaan door het onderscheid tussen kunst en niet-kunst ongedaan te maken, bedrijven zij, volgens Crowther, een vorm van tacit cultural exclusion, stilzwijgende of onderhuidse culturele uitsluiting. Door te stellen dat kunst een Westerse constructie is zonder normatieve basis, neem je ook niet-Westerse kunstobjecten op in de verzameling van Westerse constructies. Om tacit exclusion tegen te gaan, moet het onderscheid tussen kunst en niet-kunst onderschreven worden.¹¹

Crowther stelt dat kunst en het esthetische als concepten een Westerse oorsprong hebben, maar hij beweert dat deze concepten verwijzen naar een fenomeen dat een transhistorische en transculturele betekenis heeft en naar praktijken die buiten het Westen al voor deze conceptualisering bestonden.¹²

Wat is kunst dan volgens Crowther? Hij gaat uit van een universele basis voor kunst. "The term 'art' is necessitated (as a universally significant category) when representations are able to achieve something distinctive by extending the logical scope of a specific medium through innovation or refinement. The normative definition of art, in other words, is bound up with both the intrinsic aesthetic significance of representation, and the comparative historical relations of its specific instances."¹³ Hij stelt dat de uitsluiting van vrouwen en niet-westerse

⁶ Margaret Dikovitskaya, 'A Look at Visual Culture', *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism* 29 (2002) 4.

⁷ Christopher Steiner, 'Can the Canon Burst?', *Art Bulletin* 78(1996) 213-217, aldaar 213.

⁸ Paul Crowther, 'Defending the Canon, Contesting Culture' *British Journal of Aesthetics* 44 (2004) 370.

⁹ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London 1999) 11-12.

¹⁰ Crowther, 'Defending the Canon, Contesting Culture', 361.

¹¹ Crowther, 'Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art', 121.

¹² Crowther, 'Defending the Canon, Contesting Culture', 371.

¹³ Ibidem, 375.

raciale groepen institutioneel was, ze werden uitgesloten van deelname aan de ontwikkeling van het canon.¹⁴ Vanuit een ander perspectief kan ook gesteld worden dat zijn model en definitie, met nadruk op innovatie, uitsluiting in de hand werken. Er is bij Crowther dus nog steeds sprake van uitsluiting aan de hand van Westerse criteria. Daarnaast wordt binnen zijn definitie te weinig aandacht besteed aan het feit dat ook buiten het Westen kunst geconceptualiseerd en gedefinieerd werd en wordt. Zoals bij andere Westerse universele definities is het ook hier moeilijk te bepalen hoe beslist wordt wat kunst is: wat is een universeel oordeel aan de hand van een geschiedkundige horizon en wat is gewoon persoonlijke visie?

In 2003 publiceerde kunsthistoricus David Summers "Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism". Dit overzichtswerk is het meest recente voorbeeld van een grootschalig onderzoek naar hoe de kunstgeschiedenis herschreven kan worden en wat de uitkomst kan zijn van een dergelijk project. Enerzijds wil de auteur een contextuele methode voor de beschrijving van kunstwerken uitwerken en anderzijds een theoretische basis formuleren voor een meer interculturele kunstgeschiedenis.¹⁵

Summers is, vanuit filosofisch standpunt, een realist, gezien hij uitgaat van een gedeelde menselijke ervaring. Ieder mens gaat de wereld tegemoet met het menselijke lichaam.¹⁶ Hij definieert zijn concept 'real space' vanwaaruit hij de kunstgeschiedenis wil herschrijven als volgt: "Real space is ultimately defined by the human body, more specifically by the body's finite spatiotemporality, its typical structure, capacities and relations. These are what I shall call conditions of real space."¹⁷ Summers ziet wel in dat deze voorwaarden (van real space) cultureel ingevuld worden. Hij hanteert hier het concept van "second nature". Hij stelt dat binnen een cultuur de eigen culturele invulling van 'real space' als absoluut of universeel wordt gezien. Hier vindt hij aansluiting bij het postmoderne gedachtegoed. Maar in tegenstelling tot het postmodernisme blijft hij geloven in een 'first nature', een universele basis voor de mensheid en haar artefacten. Hij geeft geen afgelijnde definitie van wat kunst is. Hij verzet zich tegen formalisme, vooruitgangskoncept en traditionele canon, maar gooit het concept "kwaliteit" niet overboord, want dan doe je onrecht aan de verwezenlijkingen van zoveel mensen en culturen, een argument gelijkaardig aan dat van Crowther.¹⁸

Hij oordeelt dan zelf vanuit die universele basis van het mens-zijn, maar dan kan hij blijkbaar wel zijn 'tweede natuur', die door alle culturen als absoluut en universeel wordt gezien, overstijgen? 'Real Spaces' is een belangrijk werk voor de methodologie van de kunstgeschiedenis, maar blijft problematisch. Het onderscheid tussen persoonlijke ervaring en universeel oordeel is nooit helder.

Zowel David Summers als Paul Crowther gaan uit van een universele basis van kunst – dit wil zeggen dat kunst een betekenis heeft die verder reikt dan een culturele constructie. Bij beide is het probleem dat deze

¹⁴ Ibidem, 374.

¹⁵ David Summers, Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism (London and New York 2003) 19.

¹⁶ James Elkins 'On David's Summers's Real Spaces' in: James Elkins Ed., Is Art History Global? (New York & London 2007) 41-71, aldaar 58.

¹⁷ Summers, Real Spaces, 36-37.

¹⁸ Ibidem, 58.

universele basis zo dun is dat onderscheid tussen wat universeel is en wat eigen persoonlijke visie is, onduidelijk blijft.

James Elkins wil, meer dan voorgaande auteurs, vertrekken vanuit visies op culturele artefacten uit andere culturen. Hij stelt vast dat kunstgeschiedenis globaal uitgeoefend wordt. Hij acht het dan ook wenselijk dat de discipline echt globaal wordt, door de methodologie te verbreden naar andere (niet-Westerse) visies op kunst. Hij stelt terecht vast dat kunsthistorici in Peru en China moeten op de hoogte zijn van de Westerse kunsthistorische discussies en uitgangspunten, terwijl Westerse onderzoekers maar zelden de moeite nemen om kennis te nemen van hun tradities.⁽²¹⁾ “Multiculturalism itself would have a new meaning if scholars took not only their subject matter but also their interpretative methodologies from the cultures they study”.¹⁹ Er is geen garantie dat deze aanpak zou leiden tot “de waarheid” over de artefacten uit andere culturen. Deze uitspraak suggereert ook dat niet-Westerse theorieën of visies op kunst of culturele objecten niet in flux zou zijn. Toch is het noodzakelijk om naar die esthetische visies te kijken in al hun facetten om een basis te vormen voor een meer globale kunstgeschiedenis.

¹⁹ James Elkins, 'Book Reviews' in: Art Bulletin 86 (2004) 373-381, aldaar 378.

Conclusie

Een vraag waar kunstgeschiedenis als discipline sinds de 20^{ste} eeuw mee worstelt, is hoe kan de discipline zich aanpassen binnen een snel veranderende wereld waarin zowel sociale, gender als mondiale verhoudingen totaal veranderd zijn.

Kunstgeschiedenis wordt niet meer bedreven als vroeger en zelfs de eenvoudigste overzichtsboeken distantieëren zich van een universalistisch vooruitgangsverhaal van de kunst. Toch wordt te weinig vanuit een alternatieve en globale visie vertrokken. Daaruit volgt dat traditionele concepten niet meer expliciet worden gemaakt, maar toch nog steeds aanwezig zijn in het verhaal van de kunst zoals het nu verteld wordt.

De vraag blijft: hoe kan het object van kunstgeschiedenis gevormd en gedefinieerd worden los van de radicale postmoderne afwijzing van het subject en zonder te vervallen in een nieuw soort universalisme? Zoals hierboven aangetoond werd leveren ernstige pogingen om kunstgeschiedenis te schrijven “voorbij het postmodernisme” ambivalente resultaten op.

Het overbruggen van de modernistische en postmodernistische erfenis blijft de enige oplossing voor kunstgeschiedenis. Kunstgeschiedenis zoals ze nu bedreven wordt, kan niet omgevormd worden tot een meer globale kunstgeschiedenis zonder duidelijke conceptuele veranderingen. Ik meen dat een pluralistisch perspectief een uitweg kan bieden uit het universalisme en het relativisme. Pluralisme houdt in dat niet langer “universalistische verhalen” als basis kunnen dienen om te oordelen, maar houdt anderzijds wel in dat oordelen mogelijk blijft.²⁰ Hoe een dergelijk perspectief, waarbij alle standpunten worden meegewogen, kan worden geconcretiseerd, blijft een enorm complex probleem. Om te kunnen oordelen is er, zoals James Elkins al stelde, enorm veel kennis nodig: zowel kennis over traditioneel Westerse uitgangspunten als kennis over kunstfilosofische discussies en visies binnen andere culturen.

Het postmodernisme heeft een waardevolle bijdrage geleverd aan de kunstwetenschappen door de discriminerende en geconstrueerde aard van verscheidene universalistische uitgangspunten van de kunstgeschiedenis aan het licht te brengen. Maar ze kan niet leiden tot een meer globale kunstgeschiedenis omdat elk uitgangspunt gereduceerd wordt tot een willekeurige constructie.

²⁰ Hannah Arendt, Oordelen. Lezingen over Kants Politieke Filosofie (Amsterdam 1996) 20.

Bibliografie

Arendt, Hannah, Oordelen. Lezingen over Kants Politieke Filosofie (Amsterdam 1996).

Crowther, Paul 'Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art', The Journal of Aesthetics and Art Criticism 61 (2003) 121-131.

Crowther, Paul, 'Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture', British Journal of Aesthetics 44 (2004) 361-377.

Danto, Arthur C., After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History (Princeton 1997).

Dikovitskaya, Margaret, "A Look at Visual Culture," Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism 29 (2002) 4.

Edwards, Steve Ed., Art and its Histories: A Reader (New Haven, London 1999).

Elkins, James, 'Book Reviews' in: Art Bulletin 86 (2004) 373-381.

Elkins, James Ed., Is Art History Global? (New York 2007).

Pollock, Griselda, Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories (London 1999).

Steiner, Christopher, 'Can the Canon Burst?', Art Bulletin 78(1996) 213-217.

Summers, David, Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism (London and New York 2003).