

Historiografie van de kunstwetenschappen: inleiding

Inleiding en situering van het vakgebied

De term historiografie wordt wel eens gebruikt als synoniem voor geschiedschrijving. Elke studie en interpretatie van het verleden op de basis van geschreven en leesbare bronnen valt dan onder de definitie van historiografie. In het recente intellectuele werk slaat de term eerder op een aparte discipline binnen het grote domein van de geschiedenis. Historiografie is de studie van de geschiedschrijving, of de geschiedenis van de geschiedschrijving.

Historiografie vertrekt vanuit de vaststelling dat geschiedschrijving meer is dan een verzameling van feiten in een chronologische volgorde. Geschiedschrijving vraagt om interpretatie van de feiten. Die interpretatie is gekleurd door een bepaald standpunt. Dat kan zijn: een visie op geschiedenis in het algemeen of een specifieke vraag waarop je een antwoord verwacht. Als je de vraag stelt naar de rechten en plichten van vrouwen in het Athene van Pericles, bekijk je de geschiedenis vanuit een specifieke vraagstelling. Je zal de feiten selecteren en ordenen in de mate dat ze een antwoord geven op je vraag. Je hebt dan geen oog voor andere aspecten, tenzij zij iets bijdragen tot de opgave die je hebt gesteld.

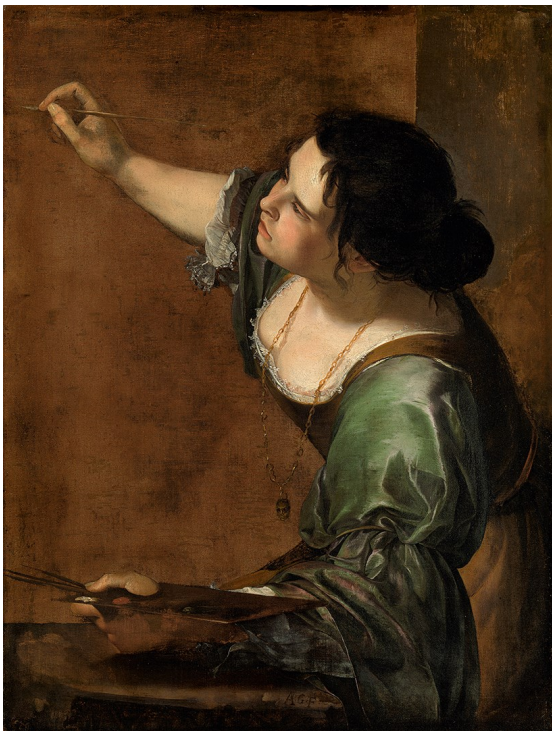
Historiografie als discipline wil een antwoord geven op het besef dat geen enkele vorm van geschiedschrijving volkomen objectief kan zijn. Er is altijd het standpunt van de beschouwer. Dat standpunt kleurt de interpretatie of plaatst de feiten in een specifiek daglicht. Historiografie ontstaat bijgevolg uit het besef dat geschiedschrijving niet blindelings te vertrouwen valt zonder kennis te nemen van de voorwaarden, condities of verwachtingen die aan het proces van geschiedschrijving ten grondslag liggen. We maken de kritische analyse van het proces om de geschiedschrijving te toetsen, om de conclusies te controleren, of om ruimte te scheppen voor alternatieve zienswijzen.

De geschiedenis van de kunsten stelt zijn eigen problemen naast die van de algemene geschiedschrijving. Historisch denken over de kunsten heeft een lange voorgeschiedenis, met beroemde voorbeelden uit de oudheid en de renaissance. Als academische discipline is zij kind van de negentiende eeuw. De eerste aanzetten gaan terug tot de jaren 1830. De academische kunsthistoricus in zijn moderne vorm vinden we terug omstreeks 1875. De grote grondleggers van de discipline - Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Max Friedländer - kregen hun vorming in het decennium voor de eeuwwisseling en ontplooiden hun baanbrekend onderzoek in de jaren 1900-1920. Met hun werk kreeg de discipline een eigen profiel in het ruimere gebied van de geesteswetenschappen. Hun standpunten en methoden worden vandaag niet langer kritiekloos aangenomen, maar de vraagstellingen en de centrale problemen waarop ze

antwoorden formuleerden zijn doorgaans nog steeds geldig. De studie van hun werk is een noodzakelijke referentie om kennis te nemen van de fundamentele problemen die met de kunsthistorische vraagstelling samenhangen. De reacties op hun werk en de nieuwe perspectieven die sindsdien zijn ontwikkeld behoren tot de kritische bagage van de moderne kunsthistoricus. Om zelfstandig nieuwe kunsthistorische interpretaties te kunnen ontwikkelen is een blik op het verleden van de discipline meer dan een handig hulpmiddel. Het is een voorwaarde om de eigen aanpak te kunnen situeren en te motiveren.

Kunst stelt haar eigen problemen aan de historicus. Een van die problemen is de discussie over de noodzaak van een historische interpretatie van kunst. Moeten we kunst wel in een geschiedenis plaatsen om zinvol te zijn? Liefhebbers van kunst of kunstenaars beweren geregeld dat zij geen boodschap hebben aan historische verklaringen. Voor hen spreekt kunst voor zichzelf. Ze doet dat over afstanden van tijd en ruimte heen. De *Mona Lisa* van Leonardo da Vinci spreekt ons vandaag nog aan. We houden ervan om onze eigen interpretatie van het iconische portret te bedenken. Die drang tot interpretatie is een integraal bestanddeel van ons esthetisch plezier. Kunstenaars zullen zoeken naar het geheim van de bijzondere uitdrukking, naar de relatie tussen vormgeving en expressie, of naar een verwerking van het voorbeeld in eigen werk. Kunstliefhebbers gissen dan weer naar een verklaring van de beroemde mysterieuze glimlach of naar de verborgen gedachten van de geportretteerde vrouw. De historische informatie die de kunsthistoricus bij elkaar zoekt is dan niet relevant. Meer nog, kunstliefhebbers en kunstenaars kunnen haar storend vinden in hun directe beleving van het kunstwerk.

Artemisia Gentileschi: zelfportret als schilderkunst



David Carrier illustreert deze reactie:

"The art historian need not re-create past events, for what we experience is that very artifact made by the artist him- or herself. When I view Artemisia Gentileschi's *Self-Portrait as the Allegory of Painting*, Berthe Morisot's *Portrait of Cornélie Morisot and Edma Pontillon*, or Agnes Martin's abstract masterpieces of the 1980s, what need have I for history? I can see for myself what they made; I am present directly in front of the surfaces they painted. Certainly I read art historians to learn about these works' historical

context. I may compare Gentileschi's allegory with baroque variations on her theme; relate Morisot to her contemporary, Mary Cassatt; and contrast Martin with a younger painter like Elizabeth Murray. But my primary source of information about these artworks is the paintings themselves.

Learning that good judges think a Martin painting I do not initially admire excellent, I look more closely; reading about Gentileschi's iconography, I discover that her portrait may be symbolic. But nothing the I read could outweigh my immediate visual experience of the pictures."¹

Berthe Morisot: Edma Pontillon



Agnes Martin: Summer (1964)



¹ David Carrier, "Art History," In *Critical Terms for Art History*, Edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

De visuele impact van het kunstwerk - of de auditieve van een muzikaal werk - is direct. Sommige aspecten van het kunstwerk vragen om nadere toelichting, om ontsluiting. Verborgene symboliek of verwijzingen naar andere kunstwerken waarop de schilder zich heeft gebaseerd zijn niet zomaar zichtbaar bij een eerste blik. Toch blijft de impact van het kunstwerk zijn invloed uitoefenen. We beantwoorden een kunstwerk, zijn enthousiast of onverschillig, emotioneel geraakt of niet. Het standpunt van de beschouwer is niet weg te denken uit onze omgang met kunst. Die directe relatie - de impact van de spontane indruk - is precies wat beleving van kunstwerken zo waardevol maakt. We houden van kunst omdat zij ons raakt. Willen we historische kennis over kunst opdoen, moeten we dan de emotionele impact van het kunstwerk negeren? Moeten we ons boven onze gevoelens en voorkeuren plaatsen? Is een objectief beeld nodig, wenselijk? Muziek liefhebbers zweren vaak bij de directe indruk die muziek op hen maakt. Te veel analyse, te veel duiding zou die spontane indruk kunnen verstoren...

Als kunst ons los van enige historische context aanspreekt, waarom heeft geschiedschrijving dan zijn plaats in onze omgang met de kunsten? De studie van de kunsten heeft een historische dimensie omdat kunst nu eenmaal wordt gemaakt in een historisch proces. De geschiedschrijving is niet de enige wetenschappelijke omgang met kunst. Naast kunstgeschiedenis bestaat ook de kunsttheorie, die zoekt naar algemene principes die het maken en ontvangen van kunst beheersen. In de studie van muziek bestaat de muziekgeschiedenis naast de systematische musicologie. De discipline van de systematische musicologie beschouwt muziek als een universeel menselijk fenomeen. Ze zoekt naar de grondslagen - zowel in de natuurwetenschappelijke grondslagen van geluid en tonen, als in de menselijke perceptie en emotionele verwerking van muziek - waarop muziek als kunstvorm mogelijk wordt. Het doel van de systematische muziekwetenschap is ook niet de exclusieve studie van muziek als kunstvorm. Het gaat niet enkel om de esthetische beleving als doel van muziek, maar ook allerlei toepassingen in het menselijke handelen (bv. de toepassing van muziek op het verbeteren van sportprestaties). De historische studie van de kunsten en muziek blijft nochtans een belangrijke focus omdat geschiedenis inherent is aan de geesteswetenschappen. Onder deze term verstaan we de studie van de menselijke creativiteit in al zijn facetten. In die studie valt de historische dimensie niet weg te denken. Mensen handelen altijd in een specifieke historische context en hun handelingen hebben invloed op wat erna gebeurt. Als onderdeel van de geesteswetenschappen hebben kunst- en muziekgeschiedenis een bredere doelstelling dan de loutere verzameling van historische informatie. Ze beschouwen het maken en ontvangen van kunst als een wezenlijk onderdeel van de manifestaties van de menselijke geest. De fundamentele reden waarom kunst en muziek ons in hun historische ontwikkeling interesseren is de mate waarin ze licht werpen op de geestelijke ontwikkeling van de mens. Kunstwerken zeggen ons iets over hoe mensen

denken, met hun omgeving omgaan, welke waarden ze koesteren, en hoe de menselijke geest evolueerde doorheen de geschiedenis.

Filosoof Roger Scruton geeft een werkbare definitie van de geesteswetenschappen en hun betekenis:

*"Bij ons betekent de term 'geesteswetenschappen' - van het Duitse Geisteswissenschaften - tegenwoordig iets volstrekt anders dan 'menswetenschappen'. De geesteswetenschappen onderzoeken en verklaren het menselijk handelen als manifestaties van de menselijke geest - en het begrip 'wetenschap' heeft hier zijn oude, brede betekenis die ook kennis, deskundigheid en wijsheid omvat, zoals scientia in het Latijn. Deze semantische kwesties zijn geen muggenzifterij... Het streven om de humaniora tot wetenschappen in de zin van science in plaats van scientia, te maken, zet het zeer werkelijke begrip dat zij bevatten op het spel. Het offert het menselijke beeld op aan de niet-menselijke werkelijkheid, en stelt een gemeenschap van subjecten waarmee wij betrekkingen onderhouden voor als een mechanisch stelsel van objecten."*²

Wat Scruton bedoelt is het onderscheid tussen science - als kennis van de wereld vanuit een objectief standpunt, verkregen door objectieve wetenschappelijke methoden - en kennis die uitgaat van het intermenselijke karakter van menselijke cultuur. Cultuuruitingen zijn gemaakt door mensen, maar ze zijn ook expliciet gericht aan mensen. Je maakt kunst of literatuur voor iemand. Kunsten en andere cultuuruitingen scheppen een dialoog, een uitwisseling van standpunten en ideeën. De geesteswetenschappen vertrekken vanuit deze menselijke dimensie van dialoog en contact. De historische studie van kunst past hier in. Ook zij is een dialoog en een uitwisseling, zowel tussen historische kunstenaars en hun directe publiek, als tussen het kunstwerk en wijzelf over de grenzen van de historische tijd heen.

Ook de kunst- en muziekgeschiedenis kunnen science - als verzameling van de objectieve natuurwetenschappelijke methoden - integreren in het onderzoek. Voor de materiële studie van kunstobjecten, hun datering, hun verouderingsprocessen, hun fysieke ontstaan, nemen natuurwetenschappelijke methoden en hun technologische toepassingen een belangrijke plaats in. Dat geldt ook voor de muziekgeschiedenis. De doelstelling blijft toch het zoeken naar betekenis. Die is niet af te leiden uit natuurwetenschappelijke resultaten alleen. Betekenis is niet absoluut, maar ontstaat uit menselijke interactie. De geesteswetenschappen pogen dit proces van interactie, van intermenselijke uitwisseling, te vatten en te interpreteren. Daarbij staan ze niet boven het proces van menselijke uitwisseling, maar dragen er ook toe bij. Zo is het ook met de kunst- en muziekgeschiedenis. Ze vormen niet alleen een poging tot kennen en begrijpen van het verleden, maar ze dragen bij tot het debat over creativiteit en

² Roger Scruton, *Filosofisch denken: een inleiding voor nieuwsgierige mensen*, vertaald door Erik Coenen (Utrecht: Bijleveld, 2000), 166.

betekenis, over de lezing van het verleden, en over de grote vragen van de menselijke geest.

Roger Scruton:

*"Geschiedkundige categorieën en classificaties ordenen het verleden in termen van de betekenis ervan, als een voorwerp van rationele dialoog. Een geldige geschiedkundige categorie helpt ons om het waarom van een handeling, een denkwijze of een reeks voorvallen uit het verleden te begrijpen, zodat wij zien hoe menselijke subjecten op een bepaalde wijze zouden kunnen hebben gehandeld of zouden kunnen hebben gedacht."*³

De cruciale bijdrage van de kunst- en muziekgeschiedenis tot de geesteswetenschappen is de definitie van wat het visuele beeld of de muzikale performance precies toevoegt aan het geheel van menselijke kennis en ervaring. De studie van de kunsten kan niet omheen de vraag naar de betekenis van de esthetische dimensie. Kunst, muziek, theater moeten iets meer te bieden hebben dan een blik te gunnen in het verleden van het menselijke denken en handelen.

Dana Arnold vat het probleem samen, na een discussie over de recente methoden die kunst verbinden met allerlei maatschappelijke processen:

*"There remains however, in all of these ways of thinking about art, one problem. How do we think about the aesthetic? This is a recurring theme ... and to my mind it is one of the mainstays of art history. Without it, art just becomes another stepping stone or gateway into the past, a visual means through which we explore the social, political, psychological, or semiotic circumstances of the past (or indeed the present). But we run the risk of throwing the baby out with the bathwater if, as art historians, we try to deny that there is a category of the aesthetic and that to many there is such a thing as great art - however that is defined."*⁴

De categorie van "grote kunst" werd geneutraliseerd in disciplines zoals *Cultural Studies* en *Visual Studies*. Die disciplines beschouwen elke vorm van visuele of muzikale uitdrukking als betekenisvol. Ze maken geen wezenlijk onderscheid tussen de *visuals* van een reclameboodschap of van een beroemd schilderij. Film, fotografie, video, commercials, virtuele realiteit, social media... worden gezien als deel van de visuele boodschappen die mensen uitzenden. Het visuele wordt begrepen als een manier waarop mensen naar de werkelijkheid kijken. Hetzelfde geldt ook voor muziek. *Cultural studies* neemt een jingle in een commercial ook als teken van auditieve communicatie, naast de eerbiedwaardige symfonie in de concertzaal. Deze disciplines nemen de focus van de traditionele

³ Roger Scruton, *Filosofisch denken*, 166.

⁴ Dana Arnold, *Art History: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 100.

kunstgeschiedenis op de zogenoemde "hoge kunst" voor een uiting van elitair bewustzijn. In hun visie, legt een kleine maar maatschappelijk machtige minderheid zijn smaak op als norm van wat kunst zou zijn. Via hun greep op instellingen van cultuur, communicatie en onderwijs probeert die minderheid dan zijn smaak op te leggen aan de massa. Dit proces wordt wel eens het burgerlijke beschavingsoffensief genoemd. De kritiek op de elitaire status van hoge kunst is niet nieuw. De Russische schrijver Lev Tolstoj naam haar al op de korrel in zijn essay *Wat is kunst?* In zijn visie was kunst weinig meer dan een middel om maatschappelijke privileges te bevestigen en in stand te houden. Echte kunst ontstaat niet in een professioneel circuit, maar spontaan als uiting van een algemeen menselijk verlangen naar waarheid. Tolstoj stelde zich waarachtige kunst zo voor: een arbeider/landbouwer legt zijn werk even terzijde, maakt een tekening die mensen beroert en inspireert, en gaat dan terug aan zijn normale bezigheden. Er is geen nood aan gespecialiseerde opleidingen, jarenlange studie, of een professionele omkadering. Nog minder is er nood aan hoogdravende esthetische theorieën die enkel de elite begrijpt.⁵

De kunst- en muziekgeschiedenis heeft veel geleerd van de *Cultural Studies* en *Visual Studies*. Vandaag streven kunsthistorici doorgaans naar een integratie van allerlei vormen van visuele of auditieve cultuur in hun analyse van kunst. De vraag naar een bijzondere afbakening of definitie van wat kunstuitingen tot kunst maakt is daarmee niet verdwenen. De definities van het verleden worden niet langer zonde slag of stoot bevestigd. De vraag naar het al dan niet bestaan van grote kunst blijft wel overeind. Het bestaan en de erkenning van onbetwiste meesterwerken, zoals Michelangelo's *Sixtijnse Kapel*, de Negende Symfonie van Beethoven, *Le Sacre du Printemps* van Stravinski, of *Guernica* van Picasso duidt erop dat de vraag betekenisvol blijft.

⁵ Leo Tolstoy, *What is Art?* Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky (London: Penguin Books, 1995).

Historiografie in de opleiding kunstwetenschappen

De opleiding Kunstwetenschappen van de Universiteit Gent onderscheidt zich op twee manieren van vergelijkbare opleidingen aan andere instellingen. We gebruiken de naam Kunstwetenschappen in de plaats van Kunstgeschiedenis. Dit betekent dat de opleiding niet enkel focust op de geschiedenis van de kunsten, maar ook op de actualiteit en op fundamentele kenmerken van de artistieke creativiteit. Zeker in de discipline musicologie bestaan de historische en systematische profielen naast elkaar. Een tweede kenmerk is het multidisciplinaire karakter van de opleiding. Toch blijft geschiedenis een belangrijk onderdeel van de opleiding. Dat is zeker het geval voor de studie van oude kunst, maar ook hedendaagse kunst en theater worden vooral bestudeerd vanuit historische vraagstellingen.

Onder kunstwetenschappen verstaan we de studie van het hele creatieve veld: muziek, theater, beeldende kunst, architectuur, design, film, mode... De opleiding wil voorbereiden op de kennis van artistieke uitingen in hun diversiteit en op actieve deelname in het culturele veld.

Vanwege de profilering van de opleiding houdt de studie van historiografie van de kunstwetenschappen een ruimer perspectief in dan de traditionele kunstgeschiedenis. Onder kunstgeschiedenis verstaan we doorgaans de geschiedenis van de beeldende kunsten, met raakvlakken met de geschiedenis van architectuur. Muziek- en theatergeschiedenis worden dan beschouwd als aparte disciplines. Dit betekent niet dat de domeinen geen raakvlakken zouden hebben. De historiografische problemen in de studie van kunst, muziek en theater lopen vaak opmerkelijk parallel. Om die reden streven we naar integratie van de verschillende kunsttakken in eenzelfde historiografisch perspectief.

Het doel van de opleiding kunstwetenschappen is actief te participeren aan nieuw onderzoek en/of bij te dragen tot nieuwe ontwikkelingen in het domein van de kunsten en het artistieke beleid. De cursus historiografie is een eerste stap in die richting. Om nieuwe methoden en opvattingen te kunnen exploreren is inzicht in de oplossingen van het verleden een noodzakelijk fundament. Historiografie gaat over het verleden van ons vakgebied, maar enkel in zover dat de ervaringen van onze voorgangers zinvol blijven als referentie. De vragen en doelstellingen van de pioniers van het vakgebied waren niet anders dan de vragen die wij vandaag nog stellen. Inzicht in hun oplossingen en het waarom van hun keuzes blijft noodzakelijk om te begrijpen waar we vandaag staan.

Situering van de problemen en aanpak van de geschiedenis van de kunsten

Om de thema's, problemen en aanpak van de geschiedenis van de kunsten te illustreren kijken we naar twee televisiedocumentaires:

1) Kenneth Clark: *Civilisation*. BBC, 1969

Civilisation was een spraakmakende televisieserie over Europese kunst vanuit een persoonlijke visie van auteur en presentator Kenneth Clark. De productie was een initiatief van David Attenborough. Het succes van de serie introduceerde een nieuw type televisiereportage, namelijk de *authorial documentary*. De televisie-industrie trok de conclusie dat het publiek blijkt te houden van documentaires met een duidelijke auteur, die aanwezig is in het beeldmateriaal en een persoonlijk standpunt vertolkt. De natuurdocumentaires van David Attenborough waren een gevolg van dit succes.

Kenneth Clark had een carrière achter de rug als kunsthistoricus en als directeur van de National Gallery in Londen. De serie had grote impact, onder meer op het toerisme in Italiaanse steden. Culturele toeristen ontdekten bijvoorbeeld de Italiaanse stad Urbino. De beslissing om Clark zijn visie te laten communiceren op de besproken plaatsen zelf maakte de Europese kunstgeschiedenis voor een breed publiek tastbaar.

Ook de bezoekerscijfers van de National Gallery stegen spectaculair. De start van het museumbezoek als vorm van massatoerisme ontstond in het spoor van de televisieserie.⁶

Civilisation geeft een beeld van de kunstgeschiedenis zoals die tot de generatie van Kenneth Clark was ontwikkeld.

Er is een duidelijke focus op Europese kunst. Clark situeert zich in het spoor van een bijzondere strekking, connoisseurschap, waarmee hij in contact kwam door samenwerking met het boegbeeld van die discipline, Bernard Berenson. Met connoisseurschap hangt een beeld samen van kunstgeschiedenis als een voorrecht van een bevoorrechte sociale elite. Er is een grote klemtoon op het werk van het individuele genie. Dit is het gevolg van een traditie die teruggaat tot de definitie van het genie door de 18e-eeuwse filosoof Immanuel Kant. Het genie wordt gezien als de motor van de kunsthistorische ontwikkeling. Grote ontdekkingen gebeurden door individuen. Clark argumenteert wel dat het werk van het genie moet ingebed zijn in een maatschappelijke context die het stimuleert en ontvangt. Zonder maatschappelijke inbedding maakt het individuele talent geen kans. De wisselwerking met de maatschappij is een focus

⁶ James Stourton, *Kenneth Clark. Life, Art and Civilisation* (London: William Collins, 2016); Kenneth Clark, *Civilisation* (Pelican Books, 1982).

in het onderzoek, maar de ingrijpende vernieuwingen zijn toch aan het heroïsche individu toe te schrijven.

De serie is ook kenmerkend voor een opvatting over kunst als onderdeel van een groter geheel. Filosofen zoals Kant en Hegel definieerden dat groter geheel in het licht van de zoektocht naar de waarheid. Hegel situeerde die zoektocht in de zelfontplooiing van de ratio (de Geest in zijn terminologie). Onder hun invloed gingen de eerste kunsthistorici de kunstproductie interpreteren vanuit de ontwikkeling van culturele idealen. Clark legt de band met het concept van beschaving (*civilisation*). Hij definieert het niet, maar toont de dynamiek van het beschavingsproces aan via de ontwikkelingen in de kunsten.

De serie kwam op een moment waarop de academische wereld het alleenrecht van de grote artistieke traditie van Europa ging betwisten. De scherpste kritiek kwam van Raymond Williams, de pionier van de *Cultural Studies*. Hij noemde het geheel "*a long last gathering up by sad and polished minds of an Edwardian world view and an enacting of pieties learned very long and very hard and now with all the emphasis of a public corporation*", of "*old dinner-table style propaganda for an ignoble past, and a means of rejecting the world today*".

De argumentatie van Clark is het sterkst wanneer hij zich tegen deze impliciete kritiek verdedigt en de kunst van het verleden situeert tegenover de filosofische vragen en ervaringen van het naoorlogse Europa. Op de beste momenten scheidt zijn visie een spanning tussen de hedendaagse ervaring en de zoektocht naar een verloren ideaal. Tegelijk wil hij de vitaliteit van echte grote kunst duidelijk maken, als tegenwicht tegen het pessimisme en relativisme van het hedendaagse denken. Het publieke succes van de serie wijst erop dat de auteur - ondanks het gecultiveerde imago van een zeker maatschappelijk elitarisme - toch een gevoelige snaar raakte in het naoorlogse culturele milieu.

Civilisation liet vele aspecten van de artistieke creativiteit buiten beschouwing. De exclusiviteit van de Europese kunst is de meest opvallende vorm van uitsluiting. Ook het gender-aspect bleef grotendeels onderbelicht. De reeks vertegenwoordigt een eindpunt in een benadering van de kunstgeschiedenis vanuit een eenzijdige Europese en mannelijke blik.

Toch was het besef van de noodzaak van een meer inclusief beeld al aan het groeien. Een duidelijk voorbeeld - en in zekere zin nog steeds ongeëvenaard - vinden we in een televisieserie over muziek uit 1979:

2) Curtis W. Davis: *The Music of Man, with Yehudi Menuhin* (1979) - CBC Production

De serie behandelt de geschiedenis van de muziek vanuit een globaal perspectief. De Europese muziekgeschiedenis wordt in grote lijnen verteld. De canonische componisten uit de Europese traditie komen aan bod, maar altijd in confrontatie met buiten-Europese tradities, met muziek als menselijk en ahistorisch fenomeen, en met bijzondere aandacht op het actieve musiceren. De

aanpak was toen modern en reflecteerde de aandacht voor een inclusieve visie op muziek. Ze representeert de culturele bekommernissen van de jaren 1960-70, met aandacht voor de Oost-West dialoog, voor de jongerencultuur, muziek als contestatie en de uitdagingen van de moderne opnamecultuur, avant-garde technieken. Wat overeind bleef uit vroegere benaderingen was een onkritische positieve beoordeling van muziek als humaniserende en harmonieuze kracht. Later musicologisch onderzoek heeft die opvatting bekritiseerd als een culturele mythe. Zoals elke kunstvorm kan muziek meewerken aan processen van maatschappelijke hiërarchie, uitsluiting of zelfs geweld (zie bijvoorbeeld de kritiek van de feministische en de gay and lesbian musicology). De serie was wel bij de tijd in zijn aandacht voor een globale, gemondialiseerde visie op muziek, waarin de Europese traditie een plaats kreeg als een cultuur onder andere.

Uit deze voorbeelden kunnen we de grote vragen afleiden die de geschiedenis van de kunsten beheersen:

- hoe wordt geschiedenis verteld? Is het een persoonlijk verhaal van één auteur, of is het een bundeling van kennis? Uit de voorbeelden blijkt dat het persoonlijke standpunt spontaan wordt gewaardeerd. Het vakgebied heeft blijkbaar nood aan een persoonlijk engagement, zoals kunst ook leeft van het antwoord van de beschouwer op het werk.
- Wat is het onderwerp van de kunstgeschiedenis en wat valt er buiten? Is het kunstwerk het onderwerp, of gaat het om dieper liggende en globale historische processen waarvan kunst de illustratie of manifestatie vormt? Wat is het verband tussen het kunstwerk en de wereld van de ideeën of de culturele omgeving? Kenneth Clark zoekt een antwoord in een visie op beschaving, Yehudi Menuhin in een definitie van muziek als expressie van het diepste wezen van de mens.
- Wat is de motor van verandering in kunst? Wat bepaalt de evolutie van de ene kunstuiting naar de andere? Volgens Clark is het genie de motor, maar in dialoog met de sociale omgeving en de waarden die daarin aan de oppervlakte komen.
- Wat maakt de kunsten verschillend van andere vormen van geschiedenis? Clark stelt dat volkeren drie grote boeken schrijven (een gedachte ontleend aan de Engelse criticus John Ruskin): het boek van hun daden, hun woorden, en hun kunst. Je hebt alle drie nodig om elkaar te verstaan, maar de kunst is de enige betrouwbare omdat zij direct zichtbaar is.
- Welke instituten dient de kunstgeschiedenis? In de beide reportages blijkt dat de kunstgeschiedenis een functie heeft voor de moderne audiovisuele cultuur. Maar ze heeft ook banden met het museumwezen, met opnamestudio's,

universiteiten, kunstacademies en met het brede domein van educatie, tot toerisme en *city marketing* (cfr. de toeristische promotie van Urbino).

Naar een definitie van kunstgeschiedenis

referentie:

Wood, Christopher S. *A History of Art History*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019.

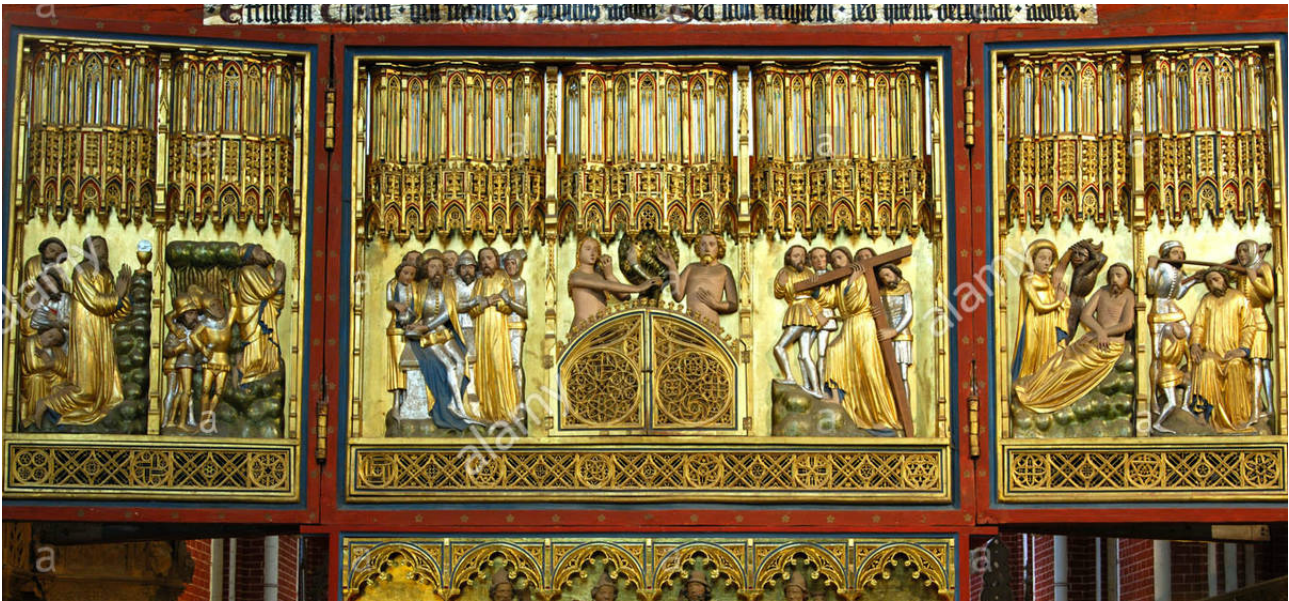
De taak van de kunsthistoricus (idem voor muziek en theater) bestaat erin om kennis over kunst (muziek, theater) uit het verleden te verwerven en te communiceren. Deze opdracht houdt in:

- de ontcijfering van symbolische boodschappen in kunstwerken (wat betekenen ze?)
- verklaringen te geven voor de gebruikte vormen, basisconcepten, formules en voor hun functies in de tijd waarin de kunstwerken zijn ontstaan.

-

Dit houdt in dat de aandacht gaat naar technieken en professionele praktijken, zoals de instellingen die instonden voor de organisatie van het maken en verspreiden van kunst. Naast deze technische of organisatorische facetten houdt de kunstgeschiedenis ook rekening met de achterliggende opvattingen, die hun beslag kunnen krijgen in kunst. Dit zijn mentaliteiten, geloofsovertuigingen, religieuze praktijken, de machtsverhoudingen in een concreet sociaal milieu of de grote maatschappij, handelsrelaties en economische structuren. De studie van die achterliggende motieven en mentaliteiten dient om de inhoud van het kunstwerk te begrijpen. De verhouding kan ook omkeren. Het kunstwerk kan ook dienen om zich beter in te leven in de mentaliteiten van het verleden. Kunst kan immers een perspectief "van binnenuit" geven. Zo geeft de Hollandse kunst van de zeventiende eeuw een duidelijk beeld van het leven van de Hollandse burgerij, hun materiële omgeving en hun waarden.

Kunstgeschiedenis houdt echter niet op bij al deze traceerbare feiten. Van de kunsthistoricus wordt ook verwacht dat hij/zij het kunstwerk laat zien als kunstwerk. De opdracht bestaat erin om aan te duiden wat een kunstwerk die status verleent. Waarop slaat de kwalificatie van een bepaald object als kunstwerk precies? Er moet een bijzondere kwaliteit aangetoond zijn. Een kunstwerk brengt een inhoud over op een beschouwer, maar doet dat op een bijzondere, eigen of onvervangbare manier.



Christopher Wood over het voorbeeld van het Kruisaltaar van Doberan, Mecklenburg (1368):

- *The art historian is summoned to decode the symbolic messages and account for forms, formats, and functions peculiar to the world that produced the work. The art historian clears it all away, clears away all the unfamiliar conventions, and gives you an unobstructed view.*
- *An unobstructed view onto what?*
- *I will tell you, however, that the art historian is the one who makes you see the carved relief again as a work of art.*
- *The Cistercians hired an artist because an artist can recreate with forms the dread, the aspiration to metaphysics, the narcosis of prophecy, the conviction of an underlying pattern. They ran a risk because an artwork will overrun any liturgical or didactic function it is assigned. An altarpiece is neither a lesson nor an instrument; its mode is neither history nor theology, but poetry; its matter not local but universal. The scholar brings all this out, paradoxically, by relocating the Crucifixion altarpiece in its historical matrix, closing the gap between the present and the past.*
- *Once translated into the present, it is believed, the artwork will speak for itself. Self-evidence and mute beauty are qualities often demanded of a work of art. The painting or relief, unlike a treatise, just shows you, without telling; and unlike many a sermon, it offers pleasure.⁷*

⁷ Christopher S. Wood, *A History of Art History* (Princeton: Princeton University Press, 2019), 4.

met andere woorden:

de kunsthistoricus zoekt alle relevante informatie bij elkaar en maakt die beschikbaar. In de wijze van bespreking moet de kunsthistoricus nog een stap verder gaan: het object laten zien als kunstwerk. Dit betekent aanduiden waarin de kwaliteit precies schuilt en wat het verschillend maakt van een gewone illustratie van een idee of een object dat een functie te vervullen heeft in een sociaal/religieus ritueel.

Christopher Wood haalt een discussie aan met de literaire historicus Robert Curtius, die stelde dat het begrijpen van kunst eenvoudiger is dan het interpreteren van literatuur. In zijn opvatting vraagt het lezen van kunstwerken geen bijzondere mentale inspanning. Dit is een bedrieglijk standpunt. Kunst laat zich niet eenvoudig lezen. Een kunstwerk is niet zomaar een beeld. Het toont geen gedachte klaar en duidelijk, zonder discussie over de betekenis. Het is ook niet zomaar mooi. Kunst is een eigenzinnige vertaling of herschepping van de realiteit.

Een kunstwerk herschept de realiteit en plaatst zichzelf in een duidelijk onderscheid tot die realiteit. Het is tegelijk het resultaat van een collectieve visie als van een individueel bewustzijn. Het is bij uitstek een plek waar een individueel bewustzijn en een historische ontwikkeling elkaar raken.

Christopher Wood:

"Art reorients the familiar to the unheard-of; art registers an adjustment of living consciousness to dead things. Ernst Robert Curtius also believed that whereas works of art are stuck in place, "for literature, all the past is present, or can become so." "With literature of all times and peoples I can have a direct, intimate, and engrossing vital relationship, with art not."

Book-bound, Curtius was unable to see that the painting or sculpture that arrives from a remote time and place is doubly mysterious, first for its compliance with obsolete conventions of art, and second for being a work of art at all. The art historian dispels one layer of mystery - the historical difference - only to reveal a second and more intractable mystery. This is just the appeal of historical art: any interpretation is staggered, dilated. The historical decoding prepares an aesthetic decoding which, in the event, is never completed."

"So art history at the very least brings you to the threshold of the work. But the art historian who is not also asked to provide some orientation to the work's promesse de bonheur, its beauty (Stendhal), is underemployed."⁸

⁸ Christopher Wood, *A History of Art History*, 5.

*"The pleasure in art that figures felicity in life is not a crass one-dimensional sort of pleasure but an ambiguous appeal involving recognition and misrecognition, questioning and disappointment, prompts and restagings of desire. Enswirled in this pleasure you swim upstream and enter into the interplay of the collective and the individual, into the conditions of life, now repeated and intensified. The artwork forces you to adjust to the alterities thrown up by history. The engagement with the painting or drawing as art, and not just as supplement to scripture or as display of wealth, recapitulates original but long-lost dispositions of body and mind to things made and natural, the dispositions of the historical artists and beholders."*⁹

Kunnen we deze benaderingswijze ook toepassen op muziek?

De problemen bij de historische studie van muziek zijn gelijklopend met de beeldende kunst. Er zijn wel enkele nuances. Muziek maakt doorgaans een erg directe indruk op luisteraars. Daaruit kan de indruk ontstaan dat muziek geen historische uitleg behoeft. De historische dimensie wordt meestal gezocht in stilistische kenmerken en minder in betekenis. Toch is ook bij muziek de vraag naar betekenis van doorslaggevend belang in het historisch onderzoek. Zoals beeldende kunst ontstaat muziek in een web van historische omstandigheden, institutionele organisatie, vormen van geloof of religieus ritueel. De esthetische indruk mag erg direct zijn, muziek laat zich ook lezen als document van een historische context.

Een eenvoudig voorbeeld kan dit illustreren. De compositie *Exsultate, jubilate* van W.A. Mozart komt eenvoudig en direct over als een prachtig vormgegeven muziekstuk voor sopraan en klein orkest. De historische situering van de compositie als geschreven voor Milaan in 1773 voor de zanger Venanzio Rauzzini is van belang voor wie zich verdiept in de carrière en ontwikkeling van Mozart. Bij beluistering is vooral de relatie van de muziek tot de tekst en de functie van belang.

Het is een werk met religieuze functie: een lofprijzing, gevolgd door een gebed aan de Heilige Maagd en een afsluitend alleluia. Het eerste deel *Exsultate* geeft uitbundige vreugde weer, het tweede deel inkeer en ingetogenheid. Toen Mozart de compositie schreef waren de muzikale codes voor beide soorten emotie reeds uitgewerkt. De opwinding van het eerste deel schuilt in vele stilistische details, die niet neutraal in betekenis zijn, maar juist het beoogde affect oproepen.

In het tweede deel onderlijnt het langzamere tempo en de gesloten vormgeving het gevoel van interiorisering.

Het eerste deel heeft een bijkomende expressieve laag. De tekst roept de gelukzalige hemelbewoners op om met de zanger/zangeres te jubelen.

⁹ Christopher Wood, 5.

*Exsultate, jubilate,
o vos animae beatae,
dulcia cantica canendo,
cantui vestro respondendo,
psallant aethera cum me.*

*Verheugt u, jubelt van vreugde, o gij gelukzalige zielen,
zingt tedere gezangen.
Laat de hemelen met mij zingen in antwoord op jullie gezang.*

De tekst gaat over muziek *an sich*. De daad van het musiceren wordt geduid als lofprijzing op God en als uitdrukking van een overvloed aan emotie. Die betekenis van de daad van het musiceren is historisch gegroeid en dus cultureel bepaald. Ze gaat terug tot de bijbel (zoals in de Psalmen) en de pastorale dichtkunst uit de oudheid. De muzikale versieringen in de stem zijn bijgevolg meer dan een demonstratie van muzikaal kunnen. Ze zijn uitdrukking van de emotie via de culturele connotatie tussen zingen en lofprijzen. De subtiliteit van de compositie schuilt onder meer in de wijze waarop Mozart de indruk wekt van de beantwoording waarover de tekst spreekt. Dit gebeurt in de uitwisseling tussen de zangstem en de instrumenten. De virtuoze versieringen in de zangstem zijn niet neutraal in betekenis. Ze slaan op het historische concept van het *jubilare sine verbis* - de lofprijzing aan God zonder gebruik van woorden. De zangstem staat voor de gelovige die zich omringd weet door de hemelse zielen en de sferen van de hemel. Door de muziek identificeert de gelovige zich met de actie van de zangstem. De muziek plaatst de luisteraar in de situatie waarin de muzikale daad plaatsvindt.

Een muziek is een performatieve kunstvorm. Zij moet gemaakt worden in een actieve uitvoering, op het moment zelf. Het performatieve karakter - het musiceren als actie - wordt hier tot betekenis: de muzikale actie staat voor de uitdrukking van de emotie van dankbaarheid.

In de muziek mondt historisch denken niet alleen uit in geschiedschrijving. Historisch onderzoek kan ook een praktische toepassing hebben. Vanwege het performatieve karakter van muziek vindt de historische studie geregeld een uitwerking in de uitvoering van muziek. Dit is de basis van een belangrijke trend in de huidige klassieke muziek: de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk (HIP). De standaardtekst over deze beweging is het werk van John Butt:

Butt, John. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Dit werk is in grote mate een antwoord op de kritiek die Richard Taruskin op de beweging had geformuleerd in zijn publicatie:

Taruskin, Richard. *Text & Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

Taruskin argumenteerde dat de beweging van historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk helemaal niet zo historisch was als ze de indruk gaf. De beweging berust op een selectie uit de historische documentatie van kenmerken die tegemoet kwamen aan een laat 20e-eeuwse smaak. De echte oorsprong van de praktijk was niet het historisch onderzoek, maar de waarden en esthetiek die met het modernisme was ontstaan.

De reactie van John Butt op de kritiek van de modernistische oorsprong was kenmerkend voor de meeste beoefenaars van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk:

"Most striking - and jarring, given my experiences - was Taruskin's association of HIP with modernism. Had I not just moved from an environment in which modernism had seemed the very antithesis of HIP, in which members of the early music movement often placed themselves in direct opposition to the culture of progress and the relentless advance of technique?"

De beweging moest zich een weg banen tussen twee concepten van muziek. Aan de ene kant is er het concept van het muzikale werk. Dat stelt dat een compositie (bv. van Bach of Mozart) een ondeelbaar geheel is dat werd vastgelegd in een definitieve vorm. Aan de andere kant is er de opvatting van muziek als performatieve kunst. Muziek wijzigt steeds bij elke uitvoering en is gebonden aan het historische moment. Door in te zetten op de reconstructie van oude speelwijzen ondergroef de beweging de soliditeit van het muzikale werk. Ze toonde aan dat een werk helemaal niet zo vastgelegd is als we zouden willen, maar onderhevig aan de toevalligheden van de muzikale actie:

"I suggest that HIP gained much of its prestige by capitalising on existing attitudes to the integrity of musical works, yet - in its admission of history and the concept of contingency - it has actually served to loosen the concept of the essential musical work."

Uitvoering wordt op zichzelf een onderzoeksmethode. Ze kan verder gaan dan de geschiedkundige beschrijving in het onderzoek naar de manier waarop een muzikaal werk is ontstaan of verspreid.

"Performance might be a useful parameter in understanding how a piece of music came to be created and notated. Performance could then be seen as much a part of the past, as of the future, of a newly finished piece."

De beweging kan een plaats vinden in de bredere beweging van erfgoed en erfgoedbeleid:

*"Relation to heritage and preservationism: the heritage industry must surely provide much of the context in which it has become fashionable to invest considerable financial resources in performances 'on original Instruments' just as one does in 'period' furnishings, houses and drama."*¹⁰

Muziek is niet de enige kunstvorm die alternatieven heeft ontwikkeld voor de standaard literaire geschiedschrijving. In de beeldende kunst wint de opvatting veld dat ook tentoonstellingsprojecten een specifieke functie kunnen vervullen in historisch onderzoek. Een voorbeeld is de tentoonstelling *Velazquez-Rembrandt* in het Rijksmuseum Amsterdam (2019-20). De tentoonstelling zoekt naar een confrontatie tussen twee grote perioden in de schilderkunst: de Hollandse meesters van de zeventiende eeuw en hun Spaanse tijdgenoten.

Er is geen noemenswaardig contact gedocumenteerd tussen de twee groepen schilders. Toch wil de tentoonstelling de vraag stellen naar mogelijke verbanden en overeenkomsten door de werken rechtstreeks met elkaar te confronteren. Dit is een vorm van historisch denken dat verder reikt dan de normale chronologieën of ontwikkelingen. Uit de juxtapositie blijkt bijvoorbeeld dat er vormelijke raakvlakken zijn in de manier waarop kunstenaars vormen van religieus of civiel martelaarschap uitbeelden. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de confrontatie tussen een katholiek martelaarsstuk van Zurbarán met een symbolische afbeelding van een bedreigde zwaan als referentie naar het politieke martelaarschap van de Johan De Witt door Jan Asselijn.

¹⁰ John Butt, *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Francisco de Zurbarán: de martelaarschap van de heilige Serapion



Jan Asselijn: de bedreigde zwaan



Denken over de geschiedenis van de kunst voor zijn academische institutionalisering

In zijn *The History of Art History* toont Christopher Wood aan dat het historisch denken over kunst de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis als academische discipline voorafgaat. Hij argumenteert dat we die geschiedenis niet enkel moeten herkennen in de vorm van geschreven geschiedenissen, maar ook in de kunstpraktijk. Historisch denken over kunsten kan ook zijn toepassing vinden in het maken van nieuwe kunst waarin de historische reflectie is opgenomen.

Christopher Wood onderscheidt vier types van kunsthistorische reflectie:

1) het monument, 2) de annalen, 3) typologie, 4) de kunsthistorische fabel

1) **het monument:** monumenten zijn kunstobjecten die een visie op de geschiedenis vastleggen in een object. Ze staan buiten de geschreven historiografie, maar hebben toch een vergelijkbare functie. Het monument ordent de ruimte en drukt de autoriteit van de staat in tijd en ruimte uit. De functie van het monument blijkt bijvoorbeeld uit de bespreking van de piramiden door de Griekse historicus Herodotos. Zijn bespreking kijkt verder dan het monument op zich en stelt vragen over herkomst en functie. Zo relateert Herodotos de betekenis van het monument en herleidt hij het tot een document van menselijke ambities, organisatie en machtsverhoudingen. Het monument zegt iets over geschiedenis door te willen ingrijpen in de manier waarop mensen geschiedenis zien.

2) **De annalen:** annalen zijn een rudimentaire vorm van geschiedschrijving. Ze sommen gebeurtenissen op in een chronologische volgorde, zonder extra commentaar of dieperliggende interpretatie van de feiten. Voor de kunst bestaan annalen vooral uit een opsomming van de kunstenaars die ertoe doen. Wie behoort tot de groep kwaliteitsvolle kunstenaars en wie niet? Toetreden tot de annalen wordt een ambitie van kunstenaars. In de periode van het humanisme (15e-16e eeuw) nam de traditie van de kunsthistorische annalen toen. De beroemde publicatie van Giorgio Vasari, *De levens van de kunstenaars*, wordt doorgaans beschouwd als de eerste kunstgeschiedenis van de Europese traditie. De herkomst van het werk in de traditie van de annalen is echter onmiskenbaar. Vasari droeg wel een nieuwe dimensie bij tot de waardering van kunstenaars. De literaire geschiedschrijving had voor gevolg dat kunstenaars hun eigen werk voortaan konden situeren in een ruimer kader dan voordien. Voor de ontwikkeling van de geschiedschrijving bleef het referentiekader voor kunstenaars over wat kunst was en behoorde te doen beperkt tot de onmiddellijke voorgangers. Nu konden ze zich oriënteren op een bredere kring van aanvaarde en gewaardeerde kunstenaars.

De traditie van de annalen lieten sporen na in grote literaire werken, zoals de *Divina Commedia* van Dante.

Purgatorio, 11

*Bent u niet Odersi, de vermaarde
Gubbiaan, vroeg ik hem, die men in Parijs
Enlumineur noemt, en van grote waarde?*

*Broeder, Bologna leverde het bewijs,
Zei hij, dat Franco stralender kon kleuren;
Mij komt wel eer toe, maar hij wint de prijs.*

*Anderen zien als mijn superieuren
Was mij op aarde vreemd, want al te graag
Wilde ik zelf met mijn talenten geuren.*

*Die hoogmoed vergt dat ik hier lasten draag.
Ter loutering; wel heb ik mij gebogen
Voor God, maar mijn bekering kwam te traag.*

*Ijdel de faam van 't menselijk vermogen!
Hoe kort maar bloeit zij aan de top wanneer
Een tijd van neergang haar niet blijft verhogen!*

*Kreeg Cimabue eerst de grootste eer,
Als schilder, nu wordt Giotto meer geprezen,
En wie hem voorging weet men amper meer.*

*En van twee Guido's heeft de een bewezen
Dat hij de meeste is; misschien bestaat
Hij reeds die meer dan deze twee zal wezen.*

Vasari stelt zijn project voor als een geschiedenis van kunstenaars die evenwaardig is aan de traditionele geschiedenissen van staatsmannen en belangrijke historische figuren. Kunstenaars verdienen dezelfde behandeling en waardering. Hij kondigt ook aan dat hij verder zal gaan dan een eenvoudige opsomming van kunstenaars, maar dat hij zal nagaan waarin hun excellentie zijn oorsprong vindt:

I have come to realize that writers of histories, those who by common consent have the reputation of having written by the best judgement, not only have not remained content with merely narrating events but have gone about investigating with every care and even greater curiosity the methods, manners, and means that these valiant men have employed in the management of their artistic enterprises... These are like the methods of those writers who realize that history is truly the mirror of human life - not merely a dry narration of events which occur during the rule of a prince or a republic, but a means of pointing out the judgements, counsels, decisions, and plans of human beings, as well as the reason for their successful or unsuccessful actions; this is the true spirit of history,

that which truly instructs men on how to live and act prudently, and which, along with the pleasure derived from observing events from the past as well as the present, represents the true goal of history.

Artistieke excellentie is het criterium voor opname in Vasari's geschiedenis:

And I have endeavoured not only to tell what such men did but, as I narrate, to pick out the better works from the good ones, and the best works from the better ones, noting with some care the methods, colours, styles, traits, and inventions of both painters and sculptors.¹¹

3) typologie

Typologische geschiedenis is een vorm van historisch denken dat niet uitgaat van de opvatting van tijd als continue verandering - het lineaire concept van de tijd. In de plaats daarvan stelt de typologische benadering een niet-lineair tijdsbegrip, dat inhoudt dat de verwezenlijkingen van het verleden aanwezig en van kracht blijven in het heden. Wat geldig is gebleken, blijft geldig, ook vandaag.

Christopher Wood:

"Typology is the construal of the overlap between old and new forms as the correlative of an invisible homology between past and present. Typology, as long as it works, encourages an inference of community across time based on a hypothesis of meaningful conformity to a remote or lost original."

Dit betekent dat de typologische visie uitgaat van een band tussen verleden en heden. De tijd heeft geen invloed op de geldigheid van specifieke artistieke vormen of voorstellingen. Typologie is niet verzoenbaar met het schrijven van een geschiedenis op chronologische grondslag. De uitwerking van de typologische opvatting gebeurt dan ook vooral in het artistieke werk zelf. Kunstenaars beschouwen voorbeelden uit het verleden als algemeen geldig voor gebruik of verwerking in nieuwe werken. Artistieke projecten, zoals de neostijlen in de architectuur of de historiserende schilderkunst, gaan uit van de continue geldigheid van de historische stijlen.

"The aim or effect of typology is to preempt or disable writing. Typology is a way of letting artifacts themselves write history."

Typologie is niet verenigbaar met modern, empirisch historisch onderzoek dat uitgaat van het unieke karakter van het moment in de geschiedenis.

¹¹ inleiding tot het tweede deel in Vasari's *Levens*: Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*. Translated by Julia Conway Bondanella and Peter Bondanella (Oxford: Oxford University Press, 1998), 46-47.

"Typology is vulnerable to empirical scholarship, which is chronologically realist and attempts to identify origin points in close proximity to events and artifacts. The typological mentality does not recognize an independent history of art. The works of art themselves knit history together. The works are chosen on the basis of their likelihood to support the hypothesis of continuity."

Toch behoudt typologie zijn aantrekkingskracht, vooral onder kunstenaars. Hun interesse gaat vaak niet uit naar een precieze definitie van het historische moment, maar naar de ontdekking van modellen die ze kunnen gebruiken in hun eigen werk. De historische afstand blijkt dan minder belangrijk dan het blijvende appèl van het kunstwerk. Dit is wat Christopher Wood bedoelt met de onstabiele verankering van het kunstwerk in de tijd:

"Since typology is a defense against chronological realism, artists may at times choose to ally themselves with typology. They may feel that typology captures a quality of art that historical thinking overlooks, namely its unstable anchoring in time."



De typologische denkwijze is het meest zichtbaar in de neostijlen van de negentiende eeuw.

Bijvoorbeeld: de restauratie van de kathedraal van Speyer door Heinrich Hübsch (1854-58). De architect bezat een goede kennis van de middeleeuwse architectuur, maar voelde zich niet gehinderd om haar toe te passen met de nodige vrijheden. Zijn opvatting van restauratie ging niet uit van het principe van herstel van een historische toestand, maar van een actieve participatie in een historisch gebouw. De typologische hypothese komt tot uiting in het ideaal van een bouwwerk "zonder auteur". De toevoegingen van de latere architect gaan op in het bestaande gebouw, zonder dat de toeschouwer ze ervaart als contradictorisch. Zelfs anachronismen gaan op in het iconische geheel.

Dit iconische karakter van de latere toevoegingen verklaart ook de tegenstand tegen het voorstel om de verloren *flèche* van de Notre-Dame in Parijs te vervangen door een hedendaags ontwerp. Bij de brand van de kathedraal in 2019 ging de vieringtoren die de 19e-eeuwse architect Eugène Viollet-le-Duc had toegevoegd in vlammen op. Bij de plannen voor de restauratie werd de mogelijkheid geopperd om de vieringtoren te vervangen door een modern equivalent - omdat de constructie van Viollet-le-Duc toch ook aan latere ingreep was, een negentiende-eeuwse stempel op het historische bouwwerk - maar de tegenstand was groot. De 19e-eeuwse vieringtoren heeft zich stevig genesteld in de iconische aanblik van het bouwwerk en zijn publieke perceptie.

Christopher Wood:

By analysis Hübsch arrives at what he calls the “objective skeleton” of Romanesque, which can then serve as the basis for a new style, admitting the inventions of the modern artist. This new style was to resemble what the Romanesque would have become if the builders of the Middle Ages had simply gone on building... Hübsch’s fallacy is his assumption that medieval builders were perceiving form purely as form and not instead as the carrier of symbolic and historical meaning. He appeared to be extending the typological principle deep into post-Enlightenment territory. His own treatise, however, reveals that he was in fact unaware that premodern builders were unable to select freely from a menu of historical forms as Hübsch himself felt entitled to do.

Naast de architectuur was ook de schilderkunst van de negentiende eeuw vatbaar voor typologisch denken. Het duidelijkste voorbeeld is de kunst van de Nazareners: een Duitse schildersschool die vooral in Rome actief was en die zich inspireerde op de religieuze kunst van historische meesters zoals Dürer en Giotto. Een karakteristiek voorbeeld is de decoratie van Porziuncola: een minuscule kerkje in Santa Maria degli Angeli bij Assisi. Het monument was extra betekenisvol als historisch kerkje dat persoonlijk was gerenoveerd door de heilige Franciscus van Assisi op het einde van de twaalfde eeuw. Het monument had bijgevolg een rechtstreekse band met



een van de grote figuren uit de Europese religieuze geschiedenis. De toevoeging van een fresco door Johann Friedrich Overbeck in historische stijl beklemtoont de tijdloze betekenis van het monument.

Typologie in de muziek

Ook in de muziek kunnen we de invloed van typologisch denken terugvinden. In de negentiende eeuw ontstond de academische discipline van de muziekgeschiedenis. Componisten deden hun voordeel met de nieuwe muziekhistorische kennis. Een beroemde toepassing vinden we in het oeuvre van Johannes Brahms. Hij was een geïnteresseerde lezer van muziekhistorische publicaties. Hij volgde de ontwikkeling van de studie op de voet en was goed gedocumenteerd over de oude muziek die gaandeweg beschikbaar kwam. In zijn eigen werk zien we de sporen van die interesse in historische stijlen. Maar zoals in de architectuur paste hij die toe als tijdloze principes, die hij met grote vrijheid kon overnemen en manipuleren. De finale van de Vierde Symfonie is een voorbeeld. Brahms past het model van de historische *chaconne* toe, naar het voorbeeld van J.S. Bach. Hij noemde Bachs *chaconne* voor vioolsolo het toppunt waartoe muziek in expressie en diepgang in staat was. In zijn eigen finale van de Vierde Symfonie poogde hij het model te evenaren. Ook voor Brahms was de historische stijl geen referentie naar een voorbije historische periode, maar een tijdloos geldig model van perfectie. De finale creëert een bijzondere spanning in de symfonie als geheel. Na de doorgedreven persoonlijke van het eerste deel mondt de symfonie uit in de bevestiging van een tijdloos en "objectief" principe van muzikale kracht.

4) de kunsthistorische fabel

In zijn bespreking van de piramiden van Egypte verwijst Herodotos naar een alternatieve legende die de inwoners vertelden als tegenwicht tegen de officiële ideologie van de farao's. Ze stellen dat de piramiden niet het werk zijn van de gehate farao, maar van een eenvoudige herder. Christopher Wood neemt deze anekdote voor een eerste voorbeeld van wat hij de kunsthistorische fabel noemt. Hieronder verstaat hij een vertelling, of een uitgebreide historische theorie, die de kunst van het verleden opneemt in een nieuw historisch verhaal. Kenmerkend voor dat nieuwe verhaal is dat het bestaande criteria onderuit haalt en vervangt door een nieuw standpunt. Hij spreekt van een fabel, wanneer de vertelling een ommekeer van waarden en criteria teweegbrengt. Wat in eerdere theorieën werd afgedaan als ondergeschikte of onbelangrijke kunst, krijgt in de nieuwe fabel plots de voorrang:

"An art historical fabel is a narrative that relativizes a conventional criterion of value by redistributing praise and blame - raising the low and humbling the mighty, for example."

Wood ziet de kunsthistorische fabel als een terugkerende praktijk. Zo bleef de middeleeuwse kunst van de Vlaamse primitieven ondergewaardeerd tot in de tijd van de verlichting. Ze werd niet gerekend tot de kunst, maar enkel gezien als illustratie van een primitieve vorm van geloof, of zelfs bijgeloof. Er was een nieuw narratief nodig om die kunst op te waarderen en de status van hoge kunst te verlenen.

De praktijk leidde tot een stelselmatige verbreding van het concept kunst. In de moderne kunsthistorische praktijk kan elke uiting van kunst gewaardeerd worden op eigen criteria, aan de hand van een eigen verhaal.

"The zero hour of modern art history: the unexpected assignation of value by a few eccentric collectors and artists to fourteenth- and early fifteenth-century paintings that seemed to match no one's idea of artistic beauty."

Het gevolg was een actief omarmen van het principe van relativisme door moderne kunsthistorici. Elke stijl, elke historische periode, kan worden gerekend tot de grote kunst, op voorwaarde dat er een narratief wordt ontwikkeld dat de kwaliteiten van die kunst definieert.

De term "kunsthistorische fabel" heeft een pejoratieve bijklank. Ze houdt in dat elk nieuw verhaal tot op zekere hoogte een fabricatie is. Het nieuwe verhaal maakt niet meer aanspraak op waarheid als het narratief dat het wil vervangen. In het domein van de muziek komt Wye J. Allanbrook, een eminente historica van de late achttiende-eeuwse muziek, tot een vergelijkbare conclusie. Ze formuleert het echter op een positieve manier met de term *muthos*. De term en de gedachtengang is ontleend aan een eerbiedwaardige bron: de dialoog *Timaeus* van Plato. Die stelt dat kennis over de onveranderlijke wereld *logos* is - dit betekent onveranderlijke kennis over het "zijn" - en kennis over de veranderlijke wereld - de geschiedenis, het "worden" - *muthos*. Een *muthos* of mythe heeft waarde als ze aanneembaar is voor alle redelijke mensen.

"Timaeus: Rather, you must be satisfied if our accounts are no less likely than anybody else's, remembering that both I, the speaker, and you, the judges, have a human nature. So it is right that in these matters you should accept the likely mythe and look not further than this.

*Socrates: Excellent, Timaeus; we must accept it exactly as you say."*¹²

Wye Allanbrook past deze distinctie toe op haar historisch verhaal over de late achttiende-eeuwse muziek (W.A. Mozart) in contrast tot de overheersende

¹² Plato, *Timaeus and Critias*. translated by Desmond Lee (London: Penguin Books, 1977), 19.

muziektheoretische verklaringen van die stijl. Haar definitie van *muthos* komt dichtbij Woods definitie van de fabel omdat ook zij haar verhaal gebruikt om een veronachtzaamd criterium - in dit geval *mimesis* (nabootsing) en de lagere stijl van de komedie - dat in de gangbare theorie geen plaats kreeg of als minderwaardig werd beoordeeld, op de voorgrond te brengen van de nieuwe interpretatie:

"What does it amount to in the end? Here at the cadence I should try to tell you what I think it is, and what I think it amounts to. I might begin modestly, by granting that my comic narrative was just a "likely story," in the fine tradition of Plato, another modest story teller, who termed the constitutive myth of the cosmos in his Timaeus a "likely story." But that word "story" prompts me to think about the difference between an analysis and a "story". For, technically, an analysis is the opposite of a story. It is breaking down the wholes into parts.

Storytelling, and not analysis, is what is called for at this time in our discipline, for we are storyless. With the death of organicism, we have lost our covert constitutive myth. While it prevailed, our accounts could attend happily to detail in an endless "mopping-up" operation. All we needed was clarification of the tricky bits. But now we need new muthoi - our own likely stories - to replace the one we once lived by so comfortably. Hence not only my work but that of many others these days has become an attempt to find a convincing narrative to give order to the detail - to build the parts up into new wholes."¹³

Relativisme van artistieke criteria is kenmerkend voor het moderne kunsthistorische bedrijf. Kunstwerken worden beoordeeld volgens een afgesproken norm. De betekenis en waarde van kunstwerken wordt in verband gebracht met een standaard. Hieruit ontstaat een canon: een verzameling van kunstwerken die het best of het meest volledig aan de standaard beantwoorden. Die standaarden zijn echter veranderlijk. De discipline van de kunstgeschiedenis ontstond uit de vaststelling dat culturen eigen standaarden hebben om kwaliteit en betekenis te onderscheiden. Kunstwerken moeten beoordeeld worden met standaarden die in de tijd en milieu van hun ontstaan gangbaar waren. Artistieke kwaliteit wordt dan gezien als een middel tot een doel: voldoet het werk aan de standaarden van zijn eigen cultuur?

Christopher Wood:

"Since 1800 the expert on art does this routinely, explaining away the gap between the Middle Ages and modernity, between South Asia and Europe, and so expanding the corpus of valued artworks. And that is the modern paradigm of art history:

¹³ Wye Jamison Allanbrook, *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Edited by Mary Ann Smart and Richard Taruskin (Oakland, CA: University of California Press, 2014), 128.

*intercontinental, ecumenical, nonpartisan. Relativism expanded the canon, revealing that great art has been made in all times and places. It may look different, but it isn't. For a long time, to prefer or even grudgingly admire the art of little-understood cultures, such as India or Africa, was for the European (as for the Chinese, for that matter) unthinkable. But those obstacles fell away, and relativism of historical form - though not relativism of artistic value itself - became the principle of the Musée du Louvre and the Metropolitan Museum of Art."*¹⁴

De academische (empirische) kunstgeschiedenis

De kunstgeschiedenis kon zich in de tweede helft van de negentiende eeuw ontwikkelen tot een academische discipline - als onderdeel van de faculteit Letteren en Wijsbegeerte of *Liberal Arts* - door de aanvaarding van de empirische methode. De studie emancipeerde zich van het kunstonderricht aan de kunstacademies. Ze staat voortaan buiten de praxis.

De empirische methode werd ervaren als een middel om de studie te bevrijden van de traditionele autoriteiten (kerk, staat, bezit). Ze beoogt een bevrijding van vooroordelen, chauvinisme en eigenbelang. Het empirisme werpt een dam op tegen overgeërfde meningen of ideologisch opgelegde zienswijzen:

*"This mentality works against the pyramid of Cheops, and against all monuments, which try to impose worlds."*¹⁵

De empirische methode werkte bevrijdend voor de waardering van kunstwerken, maar had een keerzijde in de stelselmatige reductie van de kracht van het kunstwerk om te shockeren of de beschouwer uit te dagen. De empirische methode maakte kunst beheersbaar, en neutraliseerde daardoor tot op zekere hoogte haar werkingskracht:

*"Empiricism broke the bond between art and the state, but at the cost of a misrecognition of the anarchic, centrifugal nature of art, the very force that the state (and the Church) had once tired to harness."*¹⁶

¹⁴ Christopher Wood, 11.

¹⁵ Christopher Wood, 46.

¹⁶ Christopher Wood, 46.

Kunstgeschiedenis: voor wie?

Kunstgeschiedenis als intellectuele discipline: de academische functie

Kunstgeschiedenis (idem voor muziek en theater) is een autonoom studiedomein met eigen methoden en doelstellingen, maar heeft als discipline raakvlakken met andere intellectuele domeinen uit de Liberal Arts (Letteren en Wijsbegeerte), zoals geschiedenis, filosofie, filologie en archeologie. De moderne kunstgeschiedenis ontleent ook methoden aan diverse disciplines buiten de Liberal Arts, zoals psychologie, sociologie en neurologie. De exacte wetenschappen worden ingeschakeld voor de studie van materiële objecten. De kunstgeschiedenis onderscheidt zich van verwante studiegebieden door de doelstelling om een verklaring of interpretatie te geven voor het specifieke kunstwerk. Het begrijpen van kunst blijft het doel. Historisch onderzoek behoort tot de middelen waarmee een kunstwerk kan worden begrepen.

Hier stelt zich het probleem dat kunst zich in zekere mate onttrekt aan de geschiedenis. Geen enkele matrix aan historische omstandigheden kan een voldoende verklaring geven van de specifieke esthetische kracht van een kunstwerk. Kunst overstijgt haar context. Kunst onttrekt zich aan de gesecculariseerde voorstelling van de tijd, doordat het de beschouwer een beleving opdringt waarin denken en emotie elkaar versterken. Een kunstwerk uit het verleden kan worden verklaard vanuit de kennis van de historische omstandigheden, maar die verklaring blijft onvolledig. Het kunstwerk spreekt ons immers aan over de grenzen van de historische tijd heen. De kunsthistorici die de discipline vorm gaven waren zich ten zeerste bewust van dit probleem. Henri Focillon stelde: *“een kunstwerk is niet-temporeel, zijn specifieke activiteit, zijn debat speelt zich voornamelijk af in de ruimte.”*

De kunsthistorische visies die kunst beschouwen als een autonoom gebied buiten de algemene geschiedenis kunnen op hun beurt invloed uitoefenen op de (kunst-)filosofie en esthetica. Filosofie zoekt per definitie naar universalia (algemeen geldende principes) en niet naar concrete gebeurtenissen.

bv. De geschiedenis van kunst als een verhaal over ontwikkeling van vormen (formalisme, bv. Alois Riegl en Heinrich Wölfflin) had invloed op de filosofie van o.a. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Gilles Deleuze, Sergei Eistenstein, Mikhail Bakhtin, Oswarld Spengler, Ernst Bloch, Walter Gropius, en talrijke literaire historici.

Maatschappelijke domeinen: kunstmarkt, kunstcentra...

De relatie van de academische kunstgeschiedenis tot de kunstmarkt is wellicht de meest problematische. De kunstmarkt verwacht van de kunsthistorici betrouwbare toeschrijvingen en verifieerbare uitspraken over herkomst en

echtheid van kunstvoorwerpen. Echtheid en ouderdom zijn immers belangrijke graadmeters van financiële waarde. Kunsthistorici laten zich doorgaans niet graag dicteren door de wensen van de kunstmarkt om waarde te bepalen (zoals in het zoeken naar authenticiteit en toeschrijvingen van ongesigneerde kunstwerken aan grote kunstenaars). Maar de relatie is moeilijk te vermijden. De kunstgeschiedenis draagt immers bij tot het onderzoek naar wat waar en vals is en heeft daardoor rechtstreekse invloed op de waardebeoordelingen van de kunstmarkt.

Dit heeft voor gevolg dat kunsthistorici zich geregeld juridisch indekken om claims te vermijden of om de vrijheid van hun onderzoek te vrijwaren.

Een voorbeeld is deze disclaimer bij het begin van een publicatie van kunsthistorica Katlijne Van Der Stighelen over de recent herontdekte schilderes Michaelina Wautier:

*"The scholarly opinions expressed in this publication are based upon physical inspection of the works (when possible), current research and circumstances known to the authors and editors at this time. The published text is not a warranty of any kind of the authenticity, condition, or provenance of works treated, or of the comprehensiveness of the artist's oeuvre. It should not be relied upon by any person, including but not limited to owners or others, for any purpose, including but not limited to bringing legal action or enquiry. The authors and editors of this exhibition catalogue, the Publisher BAI and the scientific committee members shall have no liability whatsoever towards anyone as a result of the assertions made in this volume. The authors and editors of this catalogue may revise their opinions and assertions at a future date for reasons that may include, but are not limited to, new scholarship or discoveries arising or inspections taking place after the date of publication."*¹⁷

Kunsthistorici gaan geregeld het probleem uit de weg door de klemtoon te verleggen van de studie van het kunstobject naar maatschappelijke fenomenen omtrent kunst. De kunstgeschiedenis met Marxistische inslag, bijvoorbeeld, of methoden uit het feminisme of andere kritische theorieën nemen de druk van de ketel. Of toch niet altijd, want feminisme heeft zeker bijgedragen tot een verhoging van de marktwaarde van voordien ondergewaardeerde vrouwelijke kunstenaars, zoals blijkt uit het werk van Katlijne Van Der Stighelen.

¹⁷ Katlijne Van Der Stighelen, *Michaelina Wautier: triomf van een vergeten talent* (Kontich: BAI Publishers, 2018), 4.

Relatie tot de kunstpraktijk

Ook de relatie van de academische kunstgeschiedenis tot de kunstpraktijk is ambigu. Kunstenaars hebben doorgaans een visie op het verleden van de kunst, maar niet noodzakelijk vanuit kunsthistorische criteria. Hun focus ligt doorgaans op wat zij kunnen gebruiken in hun eigen praktijk:

“For an artist, the art of the past is either alive, in the sense that it requires no apologies and no translation by a scholar, or it simply no longer exists as art.”¹⁸

In de ervaring van de kunstenaar is grote kunst degene die niet historisch lijkt te zijn, “alsof een Rembrandt gisteren was geschilderd”. Kunstenaars ervaren het historische detail of de contextualisering van kunstwerken in hun tijd en ruimte geregeld als storend voor hun eigen creatieve verwerking.

¹⁸ Christopher Wood, 28.

Het denken over de geschiedenis van de kunsten, voor de oprichting van het academische vakgebied

Als academische disciplines zijn kunst- en muziekgeschiedenis eerder recente ontwikkelingen in het denken over de geschiedenis van de kunsten. Aan de academische institutionalisering ging echter een lange periode vooraf waarop op verschillende manieren werd nagedacht over die geschiedenis. Dat denken bezat nog niet het systematische karakter van de huidige vakgebieden. Dat neemt niet weg dat meerdere auteurs een poging deden om greep te krijgen op het specifieke karakter van de geschiedenis van de kunsten.

Het werk van Christopher Wood *A History of Art History* bevat een overzichtelijk en gedetailleerde analyse van de kunsthistorische methoden voor de eigenlijke uitvinding van het vakgebied.

Een overzicht:

Kunsthistorisch denken gaat terug tot de oudheid. Een auteur die later als de referentie bij uitstek zal doorgaan over de kunst in de oudheid is de Romeinse schrijver **Gaius Plinius Secundus**. Hij leefde van 23/24 tot 79 n. Chr. Hij maakte carrière als politicus, meer bepaald als raadgever van de keizer Vespasianus. Hij is de auteur van *Naturalis Historia* (Geschiedenis van de natuur, ook vertaald als "De wereld"). Andere werken zijn bij titel bekend maar niet overgeleverd.

Naturalis Historia is vooral een encyclopedische samenvatting van de natuurkundige kennis. Dat het boek zo beroemd werd als bron voor de kennis van de kunstgeschiedenis uit de oudheid is eerder toevallig. Plinius bespreekt het werk van de Griekse schilders als uitweiding in zijn hoofdstuk over pigmenten. De bespreking van beeldhouwkunst en architectuur hoort thuis in een uiteenzetting over gesteenten. Een discussie over standbeelden vindt plaats in de context van zijn bespreking van brons en lood. Plinius is zelf geen kenner van kunst, maar hij vertrouwt wel op het oordeel van Romeinse kunstkenner en verzamelaars. Zijn bespreking van kunstenaars geeft bijgevolg een goed beeld van de voorkeuren en de criteria van de Romeinse elite.

De verhalen van Plinius vonden hun weg in de kunstgeschiedenis omdat latere geleerden ze overnamen en tot model maakten. Kunstenaars vanaf de renaissance gingen zich ook spiegelen aan de grote voorbeelden. Een schilderij zoals *De Fruitmand* van Caravaggio is een voorbeeld van die wedijver (Pinacoteca Ambrosiana, Milaan). De realistische weergave van fruit, bladeren en insecten gaat terug op de verhalen van Plinius over de wedijver van Zeuxis met Parrhasius. Zeuxis wist druiven zo natuurgetrouw te schilderen dat de duiven erop afkwamen. Parrhasius verborg zijn schilderij achter een gordijn en vroeg Zeuxis het te openen. Het gordijn bleek geschilderd te zijn.

Via Plinius kennen we ook de reputatie van Apelles als onovertroffen meester van het realisme. Beroemde anekdoten zijn de rivaliteit met Protogenes, zijn



Venus Rising from the Sea ('Venus Anadyomene'), 1520, Titian

Creative Commons - CC by NC

portret van Pancaste, de minnares van Alexander de Grote en zijn afbeelding van Venus Anadyomene (Venus die oprijst uit de zee). Titiaan hernam het thema in 1520, in wedijver met het gereputeerde voorbeeld van Apelles (National Gallery of Scotland).

Een andere bron voor de kennis van de kunst van de oudheid is de literaire traditie van de *Ekphrasis*. Dit zijn beschrijvingen van kunstwerken, zoals in het boek *Eikones van Philostratus* (3e eeuw). Het boek werd gretig gelezen in de



renaissance en inspireerde kunstenaars om met de beschrijvingen te wedijveren. Titiaans *Bacchanaal van de Andriërs* is een voorbeeld van een schilderij dat wedijvert met een beschrijving van Philostratus (Madrid, Prado). Er is discussie over de vraag of Philostratus echte kunstwerken beschreef, of eerder een literair genre beoefende. Philostratus beschrijft vooral taferelen op zichzelf, eerder dan schilderijen.

Plinius werd een belangrijk model voor de geschiedschrijving van de kunst in de renaissance.

voorbeelden:

- Cennino Cennini (Padua), *Il Libro dell'arte o Trattato della pittura*
- Filippo Villani: *De origine civitatis Florentiae* (1381-82)
- Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435)

- Lorenzo Ghiberti (1378-1455): *I Commentarii*. Een geschiedenis van de kunst uit de oudheid en van de hedendaagse kunst, uit Firenze en Siena, met een tractaat over optica, anatomie en menselijke verhoudingen
- Marcantonio Michiel: *Notizia d'opere del disegno*: Notities over Venetiaanse kunstenaars (conversaties van zestiende-eeuwse verzamelaars)

Giorgio Vasari is wellicht de meest invloedrijke navolger van Plinius in zijn beschrijving van de schilders uit zijn eigen tijd:

Giorgio Vasari, *De levens van de beste schilders, beeldhouwers en architecten* (1550, 1568).

Vasari stelde zich tot doel om de levens en de carrières van de beste kunstenaars te beschrijven zoals een volwaardige historicus het zou doen. Het voorrecht van opname in een geschiedenis mocht niet beperkt blijven tot staatsmannen en politieke figuren. Vasari achtte kunstenaars ook die eer waardig. Zijn werk bestaat uit drie delen met levens van kunstenaars. Elk deel is ingeleid met een essay over de geschiedenis en de principes van kunst.

Vasari geeft ons een overvloed aan feiten, beschrijvingen van werken, maar ook waardeoordelen. De indeling volgt het stramien van wedergeboorte (boek 1), ontwikkeling (boek 2) en volmaaktheid (boek 3). Het eerste stadium is vertegenwoordigd door Giotto, het tweede door o.a. Ghiberti, Donatello, Masaccio en Piero della Francesca, het derde door Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafaël en Titiaan.

De beoordelingen van Vasari komen in grote lijnen nog steeds overeen met de moderne opvattingen over de betekenis van de kunstenaars.

Het criterium van excellentie dat Vasari hanteert is *disegno*, dat hij definieert als de door God zelf geschonken kunst om de perfectie van de schepping te vatten:

"But I would say that design, the basis of both arts, or rather the very soul which conceives and nourishes within itself all the aspects of the intellect, existed in absolute perfection at the origin of all other things when God on High, having created the great body of the world and having decorated the heavens with its brightest lights, descended with His intellect further down into the clarity of the atmosphere and the solidity of the earth, and, shaping man, discovered in the pleasing invention of things the first form of sculpture and painting."

"I am convinced that anyone who will discreetly ponder this matter will agree with me, as I said above, that the origin of these arts was Nature herself, that the inspiration or model was the beautiful fabric of the world, and that the Master who taught us was that divine light infused in us by a special act of grace which has not

*only made us superior to other animals but even similar, if it is permitted to say so, to God Himself."*¹

Vasari werd ook in het Noorden van Europa geïmiteerd. De belangrijkste is het werk van Karel van Mander, *Schilder-Boek* uit 1604.

De inhoud bestaat uit een didactisch gedicht over kunsttheorie, gevolgd door een bundel levens van schilders en beeldhouwers. Van Mander behandelt zowel schilders uit de oudheid (naar Plinius), de Italiaanse renaissance (naar Vasari), en de levens van de noordelijke schilders. Het werk wordt afgerond met een commentaar op Ovidius en een lexicon van emblemata (type-afbeeldingen met spreuken). Voor de moderne kunstgeschiedenis is zijn beschrijving van Noordelijke schilders van belang. Van Mander beschrijft de evolutie van Jan van Eyck tot Hendrick Goltzius en Van Mander zelf. Goltzius is voor hem de tegenhanger van Vasari's Michelangelo. Van Mander was de bron voor de (nu achterhaalde) opvatting dat Jan van Eyck de uitvinder zou zijn geweest van de olieverf, een uitvinding die Van Mander op gelijke hoogte stelt als het buskruit en de drukpers.

De kunstgeschiedenissen uit de zeventiende eeuw continueren het model van Vasari met nieuwe kunstenaars.

Gian Pietro Bellori (1613-1696): *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni* (1672). Bellori definieert het idealisme dat schilderkunst moet beheersen als een streven om de onvolmaakte natuur te perfectioneren dankzij het intellect van de kunstenaar. Hij spreekt negatief over het maniërisme als imperfecte relatie tussen inhoud en vorm, en over het realisme van de noordelijke kunstenaars, wegens hun gebrek aan idealisme.

Filippo Baldinucci (1625-1697): *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1688). Dit werk is vooral een uitbreiding op Vasari.

Joachim von Sandrart (1606-1688): *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675-1679). Essentiële bron voor de kennis van Duitse kunstenaars, zoals Schongauer, Altdorfer, en Grünewald. Het model van Sandrart was Karel van Mander.

¹ Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*. translated by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella, Oxford World's Classics (Oxford: Oxford University Press, 1991), 3.



Kunstgeschiedenis in de tijd van de Verlichting

De meest invloedrijke denker over kunst in de achttiende eeuw was Johann Joachim Winckelmann. Hij zette de toon voor de moderne receptie van de kunst uit het klassieke Griekenland. Zijn eerste publicatie was *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. De tekst was geen geschiedenis in de strikte zin, maar een pleidooi voor een hervorming van de moderne kunst op grond van de kenmerken van de kunst uit de oudheid. Het middelpunt van de discussie vormt de *Laocoöngroep* (Rome: Vaticaanse musea). Uit de afbeelding van het onfortuinlijke lot van de priester Laocoön en zijn zonen bij de ontknoping van de Trojaanse oorlog, leidde Winckelmann zijn beroemde ideaal af van *edle Einfalt und stille Grösse*. Dit ideaal van een

veredelde vorm van expressie en menselijke waardigheid houdt het pathos en de gewelddadige beweging van de voorstelling in evenwicht. Winckelmann presenteerde het voorbeeld als een tegengewicht tegen de kunst van de barok, die hij volgens hem enkel rusteloos en energiek was. Zij ontbeert ernst en ziel. Winckelmann zag enkel een weg vooruit voor de moderne kunst door de oudheid als voorbeeld te nemen.

Winckelmann zette zijn argumentatie verder in 1764 in *Geschichte der Kunst des Altertums*. Hiermee schreef hij een geschiedenis van de kunst die niet gelijkstond met een geschiedenis van kunstenaars, naar het model van Vasari. Hij stelde klaar en duidelijk dat de individuele kunstenaar weinig belang had voor zijn onderzoeksproject. Hij zoekt eerder naar een systematische manier om kennis over kunst te ordenen. Hij analyseert individuele werken op zoek naar een beschrijving en verklaring voor hun schoonheid. Hij brengt de stijl van de Griekse beelden op een rudimentaire manier in verband met de idealen van de Griekse polis. Zijn stijlanalyse is gebaseerd op de geïdealiseerde uitbeelding van het menselijk lichaam.

Ondanks zijn terughoudendheid over moderne kunst had Winckelmann invloed op kunstenaars. Een beroemd voorbeeld is Angelica Kauffman. Zij leerde Winckelmann kennen in Rome in 1763. In 1764 schilderde zij zijn portret. De gravure van de voorstelling verspreidde zich over Europa.

Winckelmann zag de kunst van de oudheid als zijn artistieke geboortegrond. In de hedendaagse kunst zag hij vooral een periode van verval. De Franse filosoof Denis Diderot was zijn tegenpool. Hij had geen oog voor de idealisering van het verleden. Hij richtte zijn aandacht op de appreciatie van moderne kunst. In zijn *Salons*, gepubliceerd in 1798, gaf hij commentaren op de kunstwerken in de tentoonstellingen van de Koninklijke Academie.

De criteria van Diderot waren uitgesproken modern: directheid, gevoel, oprechtheid, waarheid, directe actie. Hij besteedde geen aandacht aan historische modellen of de geschiedenis van de vormgeving. Hij vertelde wel anekdotes over moderne kunstenaars, waarmee hij een blik wilde werpen op de mens achter de kunstenaar.

Winckelmanns ideaal van "nobele eenvoud en stille grootheid" kreeg een uitwerking in de praktijk van het neoclassicisme. Ook in de muziek had zijn ideaal invloed op de portrettering van heroïsche personages uit het oude Griekenland bij componisten zoals Christoph Gluck en W.A. Mozart.



Angelica Kauffman: Hector maant Paris aan tot de strijd (1775) (St. Petersburg, Hermitage).

De kunstenaarsbiografie college door Prof. Steven Jacobs

Het werk van Vasari behandelt kunst vanuit de biografie en loopbaan van de individuele kunstenaar. Daarmee schied Vasari een model voor een benadering van het vakgebied vanuit het perspectief van de kunstenaar. In het spoor van Vasari ontwikkelde zich een historiografische traditie die de biografie van de kunstenaar als uitgangspunt nam. Vertrekkend van Vasari toont Prof. Steven Jacobs die ontwikkeling van de zestiende eeuw tot vandaag.

zie powerpoint presentatie met video op Ufora onder "Kunstenaarsbiografie"

historiografie

bibliografie

Verplichte lectuur

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Over de Esthetiek*. vertaald door Sybrandt van Keulen. Amsterdam: Boom, 2017.

Aanbevolen achtergrond bij de cursus:

Hatt, Michael, and Klonk, Charlotte. *Art History: A Critical Introduction to its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Bibliografie van gebruikte literatuur

Allanbrook, Wye Jamison. *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Edited by Mary Ann Smart and Richard Taruskin. Oakland, CA: University of California Press, 2014.

Berenson, Bernard. *Lorenzo Lotto*. London: The Phaidon Press, 1956.

Brown, Jane K. *The Persistence of Allegory: Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 2007.

Butt, John. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Citron, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Clark, Kenneth. *Civilisation*. Pelican Books, 1982.

Frascina, Francis, and Jonathan Harris, eds. *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. London: Phaidon, 1992.

Gombrich, E.H. *Eeuwige schoonheid*. Gaade Uitgevers, 1996.

Herodotos, *Het verslag van mijn onderzoek*. Vertaald door Hein L. van Dolen. Nijmegen: SUN, 1995.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Translated by James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Kierkegaard, Sören. *Of/Of: Een levensfragment uitegegeven door Victor Eremita*. vertaald door Jan Marquart Scholtz. Amsterdam: Boom, 2019.

Lang, Paul Henry. *Music and History: The Eleventh Kenyon Lecture, November 21, 1952*. Poughkeepsie, NY: Vassar College, 1953.

Levine, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

Mansfeld, Elizabeth, ed. *Art History and its Institutions. Foundations of a discipline*. London and New York: Routledge, 2002.

McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, 2002.

Nelson, Robert S., and Richard Shiff, eds. *Critical Terms for Art History*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

Olin, Margaret. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1955.

Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.

Preziosi, Donald, ed. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Scruton, Roger. *Beauty*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Scruton, Roger. *Filosofisch denken: een inleiding voor nieuwsgierige mensen*. vertaald door Erik Coenen. Utrecht: Bijleveld, 2000.

Taruskin, Richard. *Text & Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

Taruskin, Richard. *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. The Oxford History of Western Music, 1. New York: Oxford University Press, 2004.

Taruskin, Richard. "Is There a Baby in the Bathwater?" I. *Archiv für Musikwissenschaft* 63, no. 3 (2006): 163-185.

Taruskin, Richard. "Is There a Baby in the Bathwater?" II. *Archiv für Musikwissenschaft* 63, no 4 (2006): 309-327.

Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007.

Tolstoy, Leo. *What is Art?* Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. London: Penguin Book, 1995.

Vasari, Giorgio. *The Lives of the Artists*. Translated by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Wood, Christopher S. *A History of Art History*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019.