

Een onderzoek naar de internationale discussie binnen het vakgebied van
kunstgeschiedenis
met betrekking tot
inclusiviteit & culturele diversiteit

Literatuuronderzoek
Nina Saraber
Master kunsteducatie AHK
7 mei 2019
Amsterdam

Inleiding

“Het onderscheid tussen westerse en niet-westerse kunst is achterhaald”. Met deze titel begint het betoog van Knol en Schenk (2010) over de Nederlandse kunstmusea die zich voornamelijk richten op de West-Europese en Noord-Amerikaanse moderne en hedendaagse kunst. De volkenkundige musea vertegenwoordigen daartegenover de ‘niet-westerse kunst’. Voor deze tweedeling geven de schrijvers onder andere als argument dat “... het internationale, postkoloniale debat in het Nederlandse kunsthistorische discours” amper is gevoerd (Knol & Schenk, 2010). De meeste universiteiten in Nederland hanteren nog steeds de traditionele kunsthistorische canon van de westerse beeldende kunst met als gevolg dat ook toekomstige kunsthistorici kunst vanuit een eurocentrisch wereldbeeld beschouwen. Deze canon is onafscheidelijk verbonden met het kunsthistorische narratief. Het is een verzameling waarin specifieke kunstenaars en kunstwerken zijn opgenomen die als waardevol worden gezien en het beste in het narratief passen. Het is in feite een verkorte versie van het kunsthistorische narratief (De Vos, 2016).

In het voortgezet onderwijs is het niet anders. Als kunstvakdocent heb ik onder andere ervaring in het geven van lessen kunst algemeen. Daarbij maak ik gebruik van de lesmethode ‘Bespiegeling’ van uitgeverij Staal & Roeland. Deze methode is enkele jaren geleden volledig herzien. Het is sterk geactualiseerd met meer hedendaagse kunst en meer aandacht voor ‘niet-westerse kunst’. Desondanks wordt ook hier de traditionele kunsthistorische canon van de westerse kunst gehanteerd. Dit correspondeert met de door het College van Toetsen en Examens samengestelde syllabus waarin de exameneisen en specificaties van examenstof worden beschreven. De onderwerpen voor het centraal examen voor kunst algemeen op vwo-niveau in 2019 staan in de syllabus vermeld als “Cultuur van de kerk in de elfde tot en met veertiende eeuw”, “Burgerlijke cultuur van Nederland in de zeventiende eeuw”, “Cultuur van het moderne in de eerste helft van de twintigste eeuw” en “Massacultuur vanaf 1950” (Examenblad, 2017, p.8).

Het probleem is dat dit perspectief niet bij een kosmopolitische benadering van (hedendaagse) kunst en cultuur past (Knol & Schenk, 2010). Kunsthistorici voeren hierover een internationaal debat waarbij naar oplossingen wordt gezocht (Mattos, 2014). Het wetenschappelijke tijdschrift *Art Bulletin* heeft verschillende kunsthistorici uitgenodigd schriftelijk te reageren op de vraag ‘*Whither Art History?*’. Deze vraag kan vrij vertaald worden als ‘Kan kunstgeschiedenis blijven bestaan?’, ‘Is dit het einde van kunstgeschiedenis?’ of ‘Hoe zal kunstgeschiedenis zich verder ontwikkelen?’. De Braziliaanse kunsthistoricus Claudia Mattos merkt op dat meer en meer nadruk is ontstaan op globalisering en inclusiviteit in het werkveld van kunsthistorici (2014). Volgens haar zit er niets anders op dan de theorie en methodes van kunstgeschiedenis aan te passen, wil men deze meer inclusief maken (Mattos, 2014). In het boek *World Art Studies* zijn verschillende visies over een nieuwe wereldkunstgeschiedenis gebundeld. Het is tien jaar geleden uitgebracht onder redactie van Prof. dr. Kitty Zijlmans en Dr. Wilfried van Damme. In een interview in *Metropolis M* is Zijlmans van mening dat de huidige manier van periodisering in kunstgeschiedenis is blijven steken in die van de 19^e eeuw. Zij pleit voor een andere blik en aanpak waarin de complexiteit van de wereld meer ruimte krijgt (Van Tuijn, 2008). Nieuwe vragen ontstaan als reactie op dit internationale discours. De zoektocht naar een mondiale canon wordt ook bekritiseerd door sommige kunsthistorici. Met het artikel ‘*Whose global art (history)?*’ reageert Colburn (2016) op de veelheid aan publicaties door zich af te vragen wie nou eigenlijk mag bepalen hoe een nieuwe wereld kunstgeschiedenis vorm gaat krijgen. In dit onderzoek zal ingegaan worden op het ontstaan en de ontwikkeling van kunstgeschiedenis en op het huidige debat rondom inclusiviteit en globalisering. Dit alles met het oog op de onderzoeksvraag:

‘Welke internationale discussie wordt er gevoerd binnen het vakgebied van kunstgeschiedenis met betrekking tot inclusiviteit en culturele diversiteit?’

Deelvragen die hieruit voortkomen zijn:

1. In welke context is kunstgeschiedenis ontstaan en hoe heeft het zich globaal ontwikkeld tot nu toe?
2. Welke kritiek hebben kunsthistorici op kunstgeschiedenis met betrekking tot inclusiviteit en culturele diversiteit?
3. Welke argumenten worden door kunsthistorici aangevoerd om kunstgeschiedenis, met betrekking tot culturele diversiteit, inclusiever te maken?
4. Op welke wijze denken kunsthistorici dat kunstgeschiedenis, met betrekking tot culturele diversiteit, inclusiever kan worden?

Doelstelling van dit literatuuronderzoek is onderzoeken hoe kunstgeschiedenis, met het oog op inclusiviteit en culturele diversiteit, volgens kunsthistorici geactualiseerd kan worden. Het is een actueel onderwerp aangezien het internationale debat nog steeds gaande is. De veranderingen die plaatsvinden in de kunsthistorische wetenschap zullen uiteindelijk ook van invloed zijn op het curriculum van de universiteiten en op de inhoud van exameneisen en methodes voor het kunstonderwijs op het voortgezet onderwijs in Nederland. In eigen land zijn binnen de kunsteducatieve sector thema's als inclusiviteit en culturele diversiteit ook actueel. De door het landelijk kennisinstituut cultuureducatie amateurkunst georganiseerde conferentie voor inclusie 'Beeld & Storm' afgelopen december is hiervoor exemplarisch (LKCA, z.d.). Een soortgelijk voorbeeld is het evenement met als titel 'Emancipatie, inclusiviteit en de kunsthistorische canon' dat op 23 mei aanstaande door het academisch-culturele podium, Spui25, verzorgd zal worden (Spui25, z.d.). Anderzijds past het ter discussie stellen van een eenzijdig westerse georiënteerde kennisopvatting binnen het postkoloniale denken. Dit denken bekritiseert de nog altijd aanwezige koloniale logica in onze maatschappij en heeft invloed op het proces van dekolonialisatie (Shome, 2014).

Begripsbepalingen

In dit onderzoek wordt een aantal begrippen gehanteerd. Ter verduidelijking wordt hieronder een kort overzicht van de gehanteerde begrippen gegeven.

Kunstgeschiedenis

Zijlmans stelt dat kunstgeschiedenis de discipline is die "het fenomeen kunst bestudeert in al zijn facetten en door de tijd heen vanuit een veelheid aan perspectieven (artistiek, cultureel, intercultureel, sociaal, politiek, institutioneel, materieel) en beziet zo telkens opnieuw met een frisse blik de artistieke uitingen van heden en verleden" (2018, p.20). Op de website van 'international studies in history and business of art & culture' (IESA) in Parijs wordt kunstgeschiedenis omschreven als de studie die kunstobjecten beschouwd binnen de eigen context van tijd. Kunstgeschiedkundigen analyseren de betekenis van visuele kunst (schilderijen, beelden, architectuur) voor de tijd waarin het gemaakt is (IESA, z.d.). De website van de universiteit in Ottawa geeft als definitie voor kunstgeschiedenis de studie van menselijke expressie, -visueel, maar tevens tastbaar, ruimtelijk en soms auditief, door de geschiedenis. Kunstgeschiedkundigen ontwikkelen manieren het visuele te vertalen naar woorden, door middel van analyse, en interpretatie met behulp van verschillende benaderingen en methodologieën (Carleton University, z.d.). In dit onderzoek hanteer ik de definitie die de universiteit van Ottawa geeft. Overigens worden in dit onderzoek af en toe alternatieve begrippen voor kunstgeschiedenis gebruikt, namelijk het begrip kunsthistorische wetenschap en het begrip kunsthistorische discipline waarbij ik dezelfde definitie als die voor kunstgeschiedenis beoog.

Inclusief & Culturele diversiteit

“De definitie van culturele diversiteit staat ter discussie. Bovendien zijn andere vormen van diversiteit onderwerp van debat. Hoe breed of smal moeten we culturele diversiteit nemen en kunnen we niet beter spreken van inclusiviteit?” (Museumvereniging, z.d.). Dit staat vermeld in het actieplan *cultuur en creatief; inclusief in het kort* op de website van de museumvereniging vermeld. Uit het citaat komt naar voren dat de begrippen inclusief en culturele diversiteit in elkaar verlengde liggen. De website van *code culturele diversiteit* gaat als volgt in op de betekenis van culturele diversiteit:

“Diversiteit betekent verscheidenheid. De term wordt veelal gebruikt om aan te geven dat mensen op een reeks van kenmerken van elkaar verschillen. Dat kunnen zichtbare kenmerken zijn, zoals geslacht, leeftijd en etniciteit, maar ook de minder zichtbare persoonskenmerken zoals wensen en behoeften, seksuele voorkeur, leef- en werkstijlen en karaktereigenschappen. Culturele diversiteit verwijst naar een specifiek persoonskenmerk: de etnisch-culturele achtergrond.” (code culturele diversiteit, z.d.)

Op de website van HRzone, een onafhankelijk kennisplatform van Hrcommunity wordt als volgt uitleg gegeven over het begrip inclusie: “Het is een term die vanuit Amerika is komen overwaaien en daar in één adem wordt gebruikt met het begrip diversiteit. Men spreekt van D&I – Diversity & Inclusion. ... Inclusie is mensen werkelijk betrekken, insluiten, opnemen in de groep.” (Kramer, 2014). Blaauw schrijft in haar masterscriptie dat inclusiviteit enkel verwezenlijkt kan worden door een sfeer te creëren waarin alle mensen zich gewaardeerd en gerespecteerd voelen en toegang hebben tot dezelfde kansen (2017). In mijn onderzoek gebruik ik de begrippen inclusief en culturele diversiteit ter aanvulling van elkaar. Daarbij hanteer ik bij het begrip inclusief de definitie uit de masterscriptie van Blaauw en bij het begrip culturele diversiteit spreek ik over verschillen in etnische-culturele achtergrond zoals op de website van *code culturele diversiteit* wordt beschreven.

Deelvraag 1:

In welke context is kunstgeschiedenis ontstaan en hoe heeft het zich globaal ontwikkeld tot nu toe?

Om meer vat te krijgen op de problematiek rondom inclusiviteit en culturele diversiteit binnen het vakgebied van kunstgeschiedenis is het nuttig eerst kort terug te kijken naar de ontstaansgeschiedenis van de kunsthistorische wetenschap. Volgens Kitty Zijlmans (2018) zijn kunsthistorici er nog steeds niet over uit waar de oorsprong van de kunsthistorische geschiedschrijving ligt. Er heerst namelijk meningsverschil over welke geschriften gezien kunnen worden als het begin van de kunstgeschiedenis.

In de Klassieke Oudheid en de Middeleeuwen is al veel geschreven over kunst zoals kunstenaarsbiografieën of verhandelingen die verwijzen naar kunst vanuit theologisch- of filosofisch perspectief (Zijlmans, 2018). Deze geschriften zijn voor kunstgeschiedenis van groot belang, echter mogen deze niet tot het vak kunstgeschiedenis gerekend worden omdat het vak toen nog helemaal niet bestond schrijft Hessel Miedema (1995). Doorlopend werd er steeds meer over kunst geschreven, zo ook in de Renaissance. Uit deze periode zijn traktaten over schilderkunst, beeldhouwkunst en bouwkunde, verhandelingen over esthetica en kunstenaarsbiografieën bewaard gebleven (Zijlmans, 2018). Het bekendste voorbeeld uit de Renaissance is het boek *Vite* van Giorgio Vasari uit 1550 (met een herziende uitgave uit 1568). Zijlmans (2018) schrijft dat sommige kunsthistorici dit boek als het kunsthistorische begin beschouwen terwijl anderen van mening zijn dat de kunsthistorische wetenschap begint met het door Karel van Mander geschreven *Schilder-Boeck* uit 1604. Evenals andere kunsthistorici beschouwt Miedema juist het boek *Geschiede der Kunst des Altertums* van de Duitse archeoloog en kunsttheoreticus Johann Joachim Winckelmann uit 1764 “als grondslag van het vak kunstgeschiedenis” (1995, p.30). Volgens hem is Winckelmann de eerste die bewust heeft

gekozen voor het schrijven van de geschiedenis van kunst, namelijk de ontwikkeling ervan in de loop der tijden (1995). In *Geschichte der Kunst des Altertums* gaat de aandacht naar de kunstwerken zelf in plaats van naar de levens van kunstenaars, zoals tot dan toe gebruikelijk was. Door het nauwkeurig bestuderen van kunstwerken bouwde Winckelmann kennis op en op basis daarvan ontwikkelde hij een formele analyse. Dit nauwkeurig bestuderen van feiten en onderzoek doen is kenmerkend voor de periode waarin Winckelmann leefde, namelijk de Verlichting. En typisch product uit deze tijd is de eerste Encyclopédie (Van Oudheusden, 2011). Winckelmann achtte de Oudgriekse kunst superieur en gebruikte deze idealen als maatstaf voor alle andere kunst. Zijn visie heeft buitengewoon veel navolging gekend in de westerse wereld (Zijlmans, 2018). In zijn *Geschichte der Kunst des Altertums* schrijft Winckelmann het volgende:

De geschiedenis van de kunst moet de oorsprong, de groei, de verandering en de neergang van die kunst laten zien, en ook de verschillende stijlen van volkeren, tijden en kunstenaars, en dat alles moet ze zoveel mogelijk aantonen aan de hand van de overgeleverde werken uit de oudheid. (Miedema, 1995, p.29)

Vanaf de vroege negentiende eeuw begon de geschiedschrijving als zelfstandig vak. In 1844 werd in Berlijn de eerste leerstoel in de kunstgeschiedenis bezet en in navolging hiervan ontstonden de grote kunsthistorische handboeken (Miedema, 1995). Gelijktijdig is het modern imperialisme in opkomst. Vanuit Europa werd in korte tijd een grote hoeveelheid nieuwe koloniën verworven. Hieraan lagen zowel economische- als machtspolitieke motieven ten grondslag zoals de aanwezigheid van belangrijke grondstoffen en het innemen van politiek strategische punten. Bovendien leefde het idee van de superioriteit van de blanke westerse beschaving. Men zag het als een plicht de eigen beschaving op overzeese volkeren over te brengen. Een voorbeeld daarvan is het sturen van missionarissen voor het verkondigen van het christelijke geloof. Al met al bereikte de macht van Europa destijds een superieure status in de wereld (Van Oudheusden, 2011).

Opmerkelijk is dat kunsthistorici het conventionele ordeningsprincipe bij de interpretatie van kunstwerken blijven hanteren ondanks het feit dat de plaats en functie van kunstwerken en de waardering ervan door de loop van de tijd veranderden. Met als gevolg dat historische kunstwerken en moderne kunstwerken op exact dezelfde wijze beschouwd werden (Miedema, 1995). Volgens Zijlmans (2018) is het lineaire denken van hoogtepunt naar hoogtepunt, gepresenteerd in de vorm van de canon, voor lange tijd dominant geweest. De kunsthistorische canon is een belangrijke norm geworden die veelvuldig wordt toegepast. Met behulp van deze canon kunnen onder andere studenten op een efficiënte manier ingewijd worden in kunstgeschiedenis (De Vos, 2016). Kort samengevat kan volgens Zijlmans gesteld worden dat:

Veel kunsthistorische handboeken (Gardner, Gombrich, Honour & Flemming, Janson) zijn gebaseerd op deze tegelijk lineaire en cyclische opvatting van stijlontwikkeling: lineair omdat alles op één tijdlijn plaatsvindt, en daarbinnen cyclisch, omdat perioden en kunstenaarslevens – en in de optiek van sommigen onze hele kunstgeschiedenis – worden getypeerd in termen van opkomst-bloei-verval: opkomst in de Klassieke Oudheid, hoogtepunt met de renaissance en een neergang van dat ideaal in de eeuwen erna. Met het modernisme begint de cyclus opnieuw: de start ligt bij kunstenaars als Édouard Manet en culmineert in het Amerikaanse abstract-expressionisme van de jaren vijftig van de twintigste eeuw. Het postmodernisme is dan als periode van verval van het modernisme te zien – verval niet in negatieve zin maar als eraan voorbijgaand. (2018, p.20)

Pas aan het einde van de twintigste eeuw wordt dit denken verlaten en ontstaat er een nieuw kritisch denken. Men gaat kunstgeschiedenis als een constructie beschouwen waarbij men zich afvraagt wie deze constructie schrijft en vanuit welke optiek of ideologie dit gebeurt (Zijlmans, 2018). Een voorbeeld hiervan is het ontstaan van de 'New Art History' in de vroege jaren 80.

Deze term vertegenwoordigt een nieuwe visie binnen de kunsthistorische discipline. Via discussiebijeenkomsten, het schrijven van boeken en artikelen ontworpen verschillende kunsthistorici het traditionele kunsthistorische narratief.

Behalve de nieuwe kritische blik op de constructie van kunstgeschiedenis verandert er nog meer binnen deze discipline. Zo levert Noord-Amerika steeds vaker een significante en blijvende bijdrage in het doen van kunsthistorisch onderzoek. Tot twintig jaar geleden heeft Europa altijd de dominante centrale rol gespeeld in het veld van kunstgeschiedenis (Zijlmans, 2008). Daarnaast begint het vertrouwen in traditionele methodes, zoals bijvoorbeeld de canon, langzamerhand te wankelen. In zijn masterscriptie *Over de grens* schrijft Reyer de Vos dat “de oorspronkelijke ideologie van de canon, het classificeren, benoemen en behouden van culturele hoogtepunten en mijlpalen, in de hedendaagse postmoderne tijd steeds meer wordt gewantrouwd en afgewezen” (2016, p.1).

In antwoord op deelvraag 1 kan gesteld worden dat het achttiende-eeuwse Europa de bakermat van de kunsthistorische discipline is. Bij het beschouwen van kunst is voor lange tijd vastgehouden aan het schoonheidsideaal uit de Klassieke Oudheid als geldende maatstaf. Deze visie wordt echter langzamerhand bijgesteld vanaf het einde van de twintigste eeuw waarbij kunsthistorici de fundering van de kunsthistorische discipline met een kritische blik onder de loep nemen.

Deelvraag 2:

Welke kritiek hebben kunsthistorici op kunstgeschiedenis met betrekking tot inclusiviteit en culturele diversiteit?

In de vorige paragraaf wordt het ontstaan en de ontwikkeling van kunstgeschiedenis in vogelvlucht behandeld. Daaruit blijkt dat aan het einde van de twintigste eeuw het kritisch bewustzijn zich vlot ontwikkelt en een steeds groter wantrouwen ontstaat ten opzichte van het traditionele kunsthistorische narratief en de daarbij behorende theorieën en beoefening. In deze paragraaf wordt besproken welke argumenten gelden voor de kritische houding van kunsthistorici met betrekking op inclusiviteit en culturele diversiteit.

Zijlmans (2018) vat de kritiek samen in een paragraaf met als pakkende titel “*The West en the Rest*” (p.121). Met deze titel doelt zij op het feit dat de gecanoniseerde kunstgeschiedenis niet inclusief is. Het belicht enkel en alleen kunst dat blank, mannelijk en westers is. Er is dus sprake van uitsluiting van kunst, namelijk “die van vrouwen, etnische en minderheidsgroepen, diaspora en ander culturen, grofweg de meeste kunst wereldwijd gezien” (Zijlmans, 2018, p.121-122). Één van de oorzaken hiervan is dat er in kunstgeschiedenis een kolonialistische agenda schuilt (Colburn, 2016). Volgens Jonathan Harris is de kunsthistorische discipline voornamelijk gericht op Europa en Noord-Amerika omdat de oorsprong ervan in de eeuw van natiestaten en nationalisme ligt. Het narratief, de theorieën en de beoefening ervan komen voort uit deze historische ontwikkeling (Harris, 2017). Door het proces van globalisering zou men kunnen stellen dat we tegenwoordig spreken van postnationalisme. Het nationalistische denken is echter nog aan de orde van de dag. Een bewijs hiervoor is de drukbezochte Biënnale in Venetië met haar nationale paviljoens (Mukherji, 2014). Mukherji verwacht dat enige tijd zal verstrijken voordat kunsthistorici zichzelf werkelijk als wereldburgers kunnen zien en bevrijd zullen worden van het nog altijd aanwezige juk van etnische identiteit. Zij denkt dat tot die tijd de ‘Global turn’ van de kunstgeschiedenis gebaseerd is op enkel een mooi symbolisch gebaar (2014). Ter illustratie van dit symbolische gebaar schrijft Zijlmans over de bundel bij de gelijknamige tentoonstelling *Black is Beautiful* in 2008. Daarin wordt de representatie van de zwarte mens in de Nederlandse kunst in beeld gebracht. Het valt op dat deze meestal als slaaf of bediende wordt afgebeeld. “Het zijn zelden ‘neutrale’ beelden, eerder geeft ieder beeld aanleiding tot een dieper onderzoek naar de rol en positie van zwarten in de Nederlandse maatschappij en cultuur, en daar is nog een grote slag te maken.” (Zijlmans, 2018, p.127).

Een andere reden voor kritiek ligt ten grondslag aan het modernisme. Aan het begin van de twintigste eeuw veroorzaakt het modernisme een radicale wending in de kunst en

kunstinstellingen. Ontevreden kunstenaars gaan op zoek naar vernieuwing en vinden onder andere inspiratie bij niet-Europese kunst zoals Afrikaanse en Japanse maskers. Deze niet-Europese kunst werd echter niet gezien als een op zichzelf staande kunst waardoor een gelijkwaardige kunstitwisseling uitbleef. Het werd eerder beschouwd als onschuldig, puur en anders dan westerse kunst (Mattos, 2014). Ondanks deze wending in de kunst is de kunsthistorische benadering ervan weinig veranderd.

Eerder wordt in dit onderzoek het ontstaan van een nieuwe visie, de 'New Art History' in de jaren 80 van de vorige eeuw reeds genoemd. Kunsthistorici kwamen bijeen met als doel kritisch te reflecteren op kunstgeschiedenis. Deze kritische houding is sterk gegroeid vanaf de jaren 70. Fundamentele veranderingen in de maatschappij zoals het feminisme en het postkoloniale debat worden ook binnen het vakgebied van kunstgeschiedenis onderwerp van discussie (Jøekalda, 2013). Ongelijke posities zoals die van vrouwen of die van volkeren uit overzeese gebieden worden aan de kaak gesteld. In het postkoloniale debat worden verhalen van anderen, van de tegenstem, belicht. Sinds het begin van de twintigste eeuw is er sprake van dekolonisatie. Voormalige koloniën worden in dit langdurige proces ontvoegd en deze hebben zich vervolgens tot nieuwe naties gevormd. Het Westen behoudt echter nog veel economische invloed op de schijnbaar onafhankelijke naties. Begrippen als Derde Wereld en onderontwikkeling worden nog vaak geassocieerd met deze naties (Van Oudheusden, 2011). Het artikel *What has become of the New Art History?* is geschreven naar aanleiding van de conferentie "After the 'New Art History'" (Jøekalda, 2013). Griselda Pollock, keynote spreker op de conferentie, vraagt zich af of er eigenlijk iets is veranderd in de afgelopen dertig of veertig jaar. Haar conclusie is dat de kunsthistorische wetenschap nog altijd draait om witte mannen, nog steeds chronologisch, gekolonialiseerd en hiërarchisch is (Jøekalda, 2013).

Naast de kritiek op kunstgeschiedenis als discipline bekritisieren sommige kunsthistorici ook de autoriteit van Westerse kunsthistorici. Volgens Claudia Mattos, wordt er alleen maar geluisterd naar kunsthistorici uit het centrum van het werkveld, Europa en Noord-Amerika. In haar artikel schetst zij de situatie tijdens een conferentie. Kunsthistorici die zich verdiepen in niet-Europese kunst maar zelf afkomstig zijn uit een Europese of Noord-Amerikaanse staat (of werkzaam zijn aan een bekend kunstinstituut) werden stelselmatig enthousiaster en met een groter publiek ontvangen dan die afkomstig uit een niet-westerse staat (Mattos, 2014). Exemplarisch hiervoor is de drukbezochte en enorm gewaardeerde lezing van een Amerikaanse kunstexpert over Chinese kunst in tegenstelling tot de lezing van een Chinese kunstexpert over de ontvangst van westerse kunstgeschiedenis in China. Deze laatste was volgens de enkele bezoekers lastig te volgen. Er werd gesuggereerd dat de Chinese man de westerse kunstgeschiedenis niet goed beheerst. In de westerse wereld heeft men wel interesse in niet-westerse kunst, maar deze wil men analyseren met behulp van een westerse methode. Mattos zet met dit voorbeeld een vraagteken bij de kwestie wie binnen de kunsthistorische discipline de meeste macht heeft (2014).

Concluderend blijkt dat uitsluiting van het niet-Westen in de kunsthistorische wetenschap onderwerp van kritiek is. Het westerse kunstbegrip en de westerse kunstgeschiedenis zijn van blijvende invloed aangezien de eeuwenlange koloniale overheersing niet zomaar uit te vlakken is (Zijlmans, 2008). In de laatste decennia hebben kunsthistorici zich ingezet voor een meer mondiale en inclusieve kunstgeschiedenis. Het openlijk kritiek leveren op de beperkingen van de discipline wordt tegenwoordig door kunsthistorici toegejuicht (Mattos, 2014). Deze kritische openheid heeft als gevolg dat kunsthistorici argumenten kunnen aandragen voor een kunstgeschiedenis die juist inclusiever en meer cultureel divers is.

Deelvraag 3:

Welke argumenten worden door kunsthistorici aangevoerd om kunstgeschiedenis inclusiever en meer cultureel divers te maken?

In de inleiding van dit onderzoek staat dat meer en meer nadruk is ontstaan op globalisering en inclusiviteit in het werkveld van kunsthistorici (Mattos, 2013). Het lijkt erop dat globalisering een fenomeen is uit de huidige tijd. Volgens Colburn is niets minder waar (2016). Globalisering is van alle tijden. Voorbeelden van globalisering zijn de zijderoute van Azië naar Europa en het Manillagaljoen. Het Manillagaljoen was een Spaans schip dat voer tussen de Filipijnen en Mexico met als doel uitwisseling van goederen (Colburn, 2016). Zelfs in het bronzen tijdperk vond er kunst- en cultuuruitwisseling plaats. In haar artikel geeft ze een aantal voorbeelden van vroege transculturele uitwisseling van kunst (2016). Voor Colburn is het niet meer dan logisch dat kunstgeschiedenis in plaats van een eurocentrisch perspectief juist een mondiaal perspectief moet aannemen. Niet alleen Colburn maar ook Zijlmans schrijft dat er sinds mensheugenis cultuurcontacten zijn geweest en dat geen enkele cultuur zich los ontwikkelt van andere (2018). Haar stelling is dat als kunst een wereldwijd verschijnsel is, de kunstgeschiedenis zich niet alleen moet richten op het Westen maar juist op de hele wereld (2018).

Mattos schrijft dat in Brazilië sprake is van een Afrikaans-Braziliaanse kunsttraditie. Als gevolg van de slavernij zijn Afrikaanse kunstvormen ooit vermengd geraakt met die van de inheemse cultuur in Brazilië. Deze mengvorm is veel complexer dan de Europees-Braziliaanse kunsttraditie. Toch is er door de eeuwen heen nauwelijks studie verricht naar de ontwikkeling van de Afrikaanse-Braziliaanse kunsttraditie. Mattos hoopt dat een studie gericht op deze specifieke mengvorm waarbij de focus ligt op de verschillen en overeenkomsten tussen Afrikaanse kunst en die van Brazilië kan zorgen voor een minder traditionele- en koloniale benadering van kunstgeschiedenis (2013).

Kunsthistoricus Chika Okeke-Agulu uit Nigeria bekritiseert het feit dat “...kunsthistorici uit Afrika en Azië de Europese modellen en paradigma’s kennen, maar omgekeerd niet” (Zijlmans, 2018, p.124). Hij pleit voor het bekend worden met andere benaderingen en methodologieën dan die van de ‘standaard’ kunstgeschiedenis.

Rodriguez Ortega uit Spanje merkt op dat internationalisatie niet draait om het zich verplaatsen in de ander maar juist om de vraag hoe we met elkaar kunnen leven, waarbij we onze verschillen respecteren en onze overeenkomsten vieren (2017). De ‘global turn’ omhelst een verandering in denken. Ze onderstreept dat het fenomeen van globaliseren niet berust op het meer homogeen maken en standaardiseren van de wereld. Integendeel, het gaat juist om de bewustwording dat de wereld zeer divers is en er talloze perspectieven en kunstuitingen zijn die invloed op elkaar hebben en als gevolg hiervan met elkaar verbonden zijn (Rodriguez Ortega, 2017).

In antwoord op deelvraag 3 kan gesteld worden dat volgens kunsthistorici globalisering van alle tijden is en als gevolg hiervan een mondiaal perspectief een logische keuze is. Dat maakt kunstgeschiedenis automatisch inclusiever en meer cultureel divers. Daarnaast is het uitwisselen van verschillende benaderingen en methodologieën eerlijker. Bovendien kan een cultureel diverse en meer inclusieve houding kunstgeschiedenis bevrijden van het koloniale juk dat het nog immer met zich meedraagt. Uiteindelijk is het streven om met elkaar op een respectvolle wijze te kunnen leven op deze wereld.

Deelvraag 4:

Op welke wijze denken kunsthistorici dat kunstgeschiedenis meer inclusief kan worden?

Nu duidelijk is dat er vanuit verschillende perspectieven kritiek wordt geleverd op de huidige staat van kunstgeschiedenis en dat er argumenten zijn voor een meer inclusieve en cultureel diverse kunstgeschiedenis opdat deze een mondiale kunstgeschiedenis kan worden, is de vraag op welke wijze dit gerealiseerd kan worden.

De huidige kritiek op de kunsthistorische discipline geeft alle gelegenheid veranderingen teweeg te brengen. Kunsthistoricus Mattos ziet hierin kansen liggen bij de toekomstige congressen die georganiseerd worden door het Comité International d’Histoire de l’Art (CIHA). Zij is van mening dat er meer geluisterd moet worden naar kunsthistorici in de periferie, of de

zogenaamde minder ontwikkelde delen van de wereld. Laat niet alles bepalen door de experts uit het centrum, Europa en Noord-Amerika (2013).

Okeke ziet een oplossing in het inzetten van “verschillende parallele of tegenstrijdige kunsthistorische modellen en methoden die voortkomen uit specifieke culturele en politieke geschiedenissen en ideologieën” (Zijlmans, 2018, p.124). Hij verkiest pluriformiteit van verschillende kunstgeschiedenissen boven uitbreiding van de bestaande Westerse paradigma's. Dit zou een dialoog kunnen bewerkstelligen waarbij verschillende culturen evenredig en integer vertegenwoordigd worden. Het voorstel van Harris sluit hierop aan namelijk haalbare onderzoeksprojecten te starten in niet-westerse gebieden gebaseerd op empirisch onderzoek. Door het tegenover elkaar plaatsen van tegenstellingen kan naar een gezamenlijke waarheid gezocht worden in plaats van simpelweg toegeven aan de mening van de ander (2107). Mukherij schrijft dat een mondiale kunstgeschiedenis veel winst kan behalen als kunsthistorici hun blik werpen op locale en regionale kunstgeschiedenissen. Daarbij moeten eigen vertrouwde meetprincipes, zoals bijvoorbeeld de canon, buiten beschouwing gelaten worden (2014). Het bereiken van een oprechte openheid vraagt om een bepaalde houding van de experts. Het consequent willen zoeken en leren is van essentieel belang (Rodriguez Ortega, 2017). Zijlmans is van mening dat de kunsthistorische discipline een drietal taken heeft uit te voeren voordat het zich kan ontwikkelen tot een globaal georiënteerde discipline die kijkt en reflecteert op de veelsoortige ontwikkelingen van kunst wereldwijd. Ten eerste moet kunstgeschiedenis reflecteren op haar eigen methodologieën evenals op de beschrijvingen van de begrippen insluiting en uitsluiting. Vervolgens raadt Zijlmans aan het discours dat de kunsthistorische discipline heeft gebracht tot waar het nu staat, te ontwarren. En als laatste pleit zij ervoor binnen kunstgeschiedenis op een andere wijze onderscheid te maken dan voorheen (2008).

Behalve het opheffen van geografische grenzen pleit Colburn tevens voor het opheffen van de grens tussen historische kunst en moderne kunst ten behoeve van een mondiale kunstgeschiedenis. Volgens haar kunnen kunsthistorici veel kennis halen uit historische- en pre-historische kunst. Zij vindt het opmerkelijk dat in de discussie rondom het vormen van een mondiale kunstgeschiedenis de (pre-)historische kunst volledig buiten beschouwing wordt gelaten. Door het (opnieuw) bestuderen van (pre-)historische kunst kan een beter inzicht bereikt worden in hedendaagse kunst en die van de toekomst (2016).

Er worden verschillende oplossingen aangedragen voor een meer inclusieve en cultureel diverse kunstgeschiedenis. De meeste kunsthistorici zijn het met elkaar erover eens dat nieuwe onderzoeken nodig zijn waarbij men het gebruik van oude vertrouwde methodologieën zoals bijvoorbeeld de traditionele canon loslaat en openstaat voor methodologieën uit niet-westerse gebieden of van andere kunstgeschiedenissen.

Conclusie:

‘Welke internationale discussie wordt er gevoerd binnen het vakgebied van kunstgeschiedenis met betrekking tot inclusiviteit en culturele diversiteit?’ Deze vraag staat centraal in dit onderzoek.

Het is niet officieel maar volgens de meeste kunsthistorici is de kunsthistorische discipline ontstaan in de achttiende eeuw in Europa naar aanleiding van het boek *Geschiede der Kunst des Altertums* dat Johan Winckelmann schreef in 1764. Zijn visie, waarin het schoonheidsideaal uit de Klassieke Oudheid geldt als maatstaf, heeft buitengewoon veel navolging gekregen in de Westerse wereld. Het conventionele westerse ordeningsprincipe, in de vorm van de canon, was lange tijd dominant. Stijlontwikkeling wordt consequent zowel lineair (op één tijdslijn) en cyclisch (groei-bloei-verval) geordend. Tijdens het modern imperialisme bereikte Europa een superieure positie in de wereld. De invloed van het machtige Europa en later ook van Noord-Amerika is in de huidige wereld nog steeds aantoonbaar. Dit geldt ook voor het westerse kunstbegrip en de westerse kunstgeschiedenis. De invloed na een eeuwenlange koloniale overheersing is niet eenvoudig uit te vlakken. Sinds het einde van de twintigste eeuw ontstaat er echter een kritisch bewustzijn waarbij kunsthistorici de kunsthistorische discipline met een kritische blik onder de loep nemen. Men pleit voor een meer mondiale en inclusieve

kunstgeschiedenis. Globalisering is een eeuwenoud principe en dus is het niet meer dan logisch dat kunstgeschiedenis een 'global turn' maakt. Daarbij kunnen kunsthistorici uit alle windstreken van de wereld van elkaar leren door het uitwisselen van locale en regionale benaderingen en methodologieën. Het streven is op een respectvolle wijze met elkaar om te kunnen gaan en niemand uit te sluiten. De meeste kunsthistorici zijn het op dit moment daar wel met elkaar over eens. Het discours dat al ruim tien jaar plaatsvindt gaat met name over op welke wijze kunsthistorici de kunsthistorische discipline kunnen wijzigen in een inclusieve en cultureel diverse discipline. Hierover zijn de meningen nog wel verschillend. Een groot deel is overtuigd dat het loslaten van eigen conventionele ordeningsprincipes zoals de canon of andere 'standaard' westerse methodologieën noodzakelijk is om nieuwe stappen te kunnen maken. Pluriformiteit van verschillende kunstgeschiedenissen heeft de voorkeur boven uitbreiding van de bestaande Westerse paradigma's. De toekomst van kunstgeschiedenis is afhankelijk van de kritische blik van 'De Ander' (Zijlmans, 2018).

Overzicht relevante literatuur:

Andriessen, M. (2017, 8 juni). Nieuwe blik op de canon. *Fd*. Geraadpleegd op 10 november 2018, van <https://fd.nl/fd-persoonlijk/1205045/nieuwe-blik-op-de-canon>

Blaauw, A.E. (2017). *Het is de kunst diversiteit inclusief te maken – Een institutioneel etnografisch onderzoek naar sociale inclusiviteit en diversiteit in het Van Abbemuseum* (Masterscriptie). Interculturele communicatie, faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht, Utrecht.

Carleton University. (z.d.). *Art history & History of theory and architecture*. Geraadpleegd op 5 mei 2019, van <https://carleton.ca/arhistory/about/whatis/>

Code culturele diversiteit. (z.d.). *Code culturele diversiteit*. Geraadpleegd op 5 mei 2019, van <https://codeculturelediversiteit.com/de-code/>

Colburn, C. (2016). Whose global art (history)? Ancient art as global art. *Journal of Art Historiography*, 15, 1-11. Geraadpleegd op 17 januari 2019, van <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/colburn.pdf>

De Vos, R.J.C. (2016). *Over de grens. De zoektocht naar een mondiale canon* (Masterscriptie). Moderne en Hedendaagse kunst, faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht, Utrecht.

Examenblad. (2017). *Syllabus 2019 kunst, vwo*. Geraadpleegd op 19 januari 2019 van, https://www.examenblad.nl/examenstof/syllabus-2019-kunst-vwo/2019/f=/kunst_vwo_2_versie_2019.pdf

Harris, J. (2017). Art History and the Global Challenge: A Critical Perspective. *Artl@s Bulletin*, 6(1), 27-31. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=artlas>

IESA. (z.d.). *What is art history?* Geraadpleegd op 5 mei 2019, van <https://www.iesa.edu/paris/news-events/art-history>

Jöekalda, K. (2013). What has become of the New Art History? *Journal of Art Historiography*, 9, 1-7. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/jc3b5ekalda.pdf>

Knol, M. & Schenk, L. (2010, 2 januari). Het onderscheid tussen westerse en niet-westerse kunst is achterhaald. *NRC*. Geraadpleegd op 17 november 2018, van <https://www.nrc.nl/nieuws/2010/01/02/het-onderscheid-tussen-westerse-en-niet-westerse-kunst-11832313-a176574>

Kramer, J. (2014, 2 januari). *Inclusie: wat is dat?* Geraadpleegd op 6 mei 2019, van <http://www.hrzone.nl/diversiteit/diversiteit-artikelen/entry/inclusie-wat-is-dat>

LKCA. (z.d.). *Conferentie Beeld&Storm*. Geraadpleegd op 3 mei 2019, van <https://www.lkca.nl/overzicht-agenda/20181210-beeld-en-storm>

Mattos, C. (2014). Whither Art History?: Geography, Art Theory, and New Perspectives for an Inclusive Art History. *The Art Bulletin*, 96(3), 259-264. Geraadpleegd op 17 november 2018, van <http://www.jstor.org/stable/43188880>

Miedema, H. (1995). *Kunsthistorisch*. Leiden: Primavera Pers

Mukherji, P.D. (2014). Whither Art History in a Globalizing World. *The Art Bulletin*, 96(2), 151-155. Geraadpleegd op 17 november 2018, van <https://www.jstor.org/stable/43188869>

Museumvereniging. (z.d.). *Actieplan Cultuur en Creatief Inclusief*. Geraadpleegd op 6 mei 2019, van <https://www.museumvereniging.nl/actieplan-cultuur-en-creatief-inclusief>

Rodriguez Ortega, N. (2017). Art History and the Global Challenge: A Critical Perspective. *Artl@s Bulletin*, 6(1), 12-19. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1138&context=artlas>

Shome, R. (2014). *Sleutelbegrippen in Interculturele Dialoog* (L. de Wit, Vert.). Geraadpleegd op 3 mei 2019, van https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2017/07/kc28-postcolonialism_dutch.pdf

Spui25. (z.d.). *Emancipatie, inclusiviteit en de kunsthistorische canon*. Geraadpleegd op 3 mei 2019, van <https://www.spui25.nl/gedeelde-content/evenementen/evenementen/2019/05/emancipatie-inclusiviteit-en-de-kunsthistorische-canon.html>

Van Oudheusden, J. (2011). *De wereldgeschiedenis in een notendop*. Amsterdam: Bert Bakker

Van Tuijn, E. (2008). World Art Studies, Interview met Kitty Zijlmans. *Metropolis M*, 2. Geraadpleegd op 3 mei 2019, van https://www.metropolism.com/nl/features/22139_pas_verschenen_world_art_studies

Zijlmans, K. (2018). *Elementaire Deeltjes. Kunstgeschiedenis*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V.

Zijlmans, K. (2008) "The discourse on contemporary art and the globalization of the art system". In Zijlmans, K. & Damme, W. van (Eds). *World Art Studies: Exploring concepts and approaches* (p.135 –p. 150). Amsterdam: Valiz