

### **Gedisciplineerd kijken**

#### **Van kunstgeschiedenis naar historisch formalisme**

Heidi de Mare

Kijken is voor alle wetenschappers die visuele artefacten uit de geschiedenis onderzoeken – fotografie, schilderijen, film, architectuurtekeningen, prenten en reclame – een eerste vereiste. Maar om te weten wat men ziet moet men beschikken over begrippen om gelijktijdig en gelijksoortig beeldmateriaal te kunnen vergelijken. Gedisciplineerd kijken vraagt dan ook een reflectie ten aanzien van het kunsthistorisch taalgebruik: de woorden en de concepten die men gebruikt om beeldmateriaal te benoemen en te beschrijven doen er toe. Het meest direct doet de vraag naar de begrippen en de manier van kijken zich voor bij moderne kunst, zoals Halbertsma en Zijlmans enkele jaren geleden hebben toegelicht aan het voorbeeld van Jeff Koons: ‘De kunsthistoricus die het werk van Koons wil begrijpen, dient in een aantal zaken te zijn onderlegd: afgezien van een grondige kennis van de heersende discussie over kunst (de vigerende esthetica), moet men zijn eigen tijd kennen’.<sup>1</sup>

Maar niet alleen in het geval van nieuwe kunstvormen dient de kunsthistoricus ‘de grenzen van het kunstbegrip opnieuw te definiëren en daarmee ook de grenzen van de kunstgeschiedschrijving te herzien.’<sup>2</sup> Juist de gebruikelijke kunsthistorische methoden en begrippen, de vanzelfsprekende periodisering en geografische indelingen van de westerse kunstgeschiedenis vragen om een dergelijke reflectie. Zo ben ik in mijn dissertatie-onderzoek naar de genese van ‘het zeventiende-eeuwse Hollandse huis’ in architectuur, schilderkunst en literatuur op tal van conventionele begrenzings- en disciplinaire clichés gestuit die ik niet kon rijmen met het historisch bronnenmateriaal. De historiografie van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst bijvoorbeeld leeft van het idee dat er een contrast bestaat tussen de ‘genreschilderkunst’ en de ‘historieschilderkunst’, dat er een Hollandse kunsttheorie ontbreekt en dat Hollandse en Italiaanse renaissancekunst onvergelijkbaar zijn. De architectuurgeschiedenis kent zo zijn eigen samenstel van ‘feiten’. Zo heet de renaissancistische schoonheidsopvatting rationalistisch van aard te zijn en laten de proporties zich uitdrukken in eenvoudige hele getallen. Om die reden is de Gulden Snede verhouding, als resultaat van een geometrische bewerking, niet in classicistische ontwerpen toegepast. De soortgelijke ‘irrationele’ kwadratuur daarentegen rekent men wel tot het idioom, namelijk als een middeleeuwse vuistregel die rechtstreeks is ontleend aan

---

<sup>1</sup> M. Halbertsma, K. Zijlmans, ‘Inleiding’, in: *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, red. M. Halbertsma en K. Zijlmans, Nijmegen, 1993, p. 17.

<sup>2</sup> Ibidem.

**Jubileumnummer Kunstlicht De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

Vitruvius' verder zo rationele modulensysteem.

Jan Emmens heeft al dertig jaar geleden in zijn *Rembrandt en de regels van de kunst* laten zien welk effect dergelijke disciplinaire clichés hebben.<sup>3</sup> Door Rembrandts schilderijen te beoordelen vanuit een classicistische kunstopvatting die pas na zijn dood in Holland ingang vond, kon de mening zich ontwikkelen dat Rembrandt een kunstenaar was die niet 'in zijn tijd paste' en dat hij zelfs 'on-Hollands' was. De inzet van Emmens werk lag in het ontwarren van dit soort hardnekkige kunsthistorische clichés en ook van de moderne termen of onbereflecteerde ideeën die de vraagstelling beïnvloeden. Zo is er sinds de tijd dat Emmens schreef, een nieuw cliché bijgekomen, namelijk het idee dat de maatschappelijke of sociale context relevant voor het historisch begrip van een kunstwerk is.

Even noodzakelijk is het – nog steeds volgens Emmens – de samenhang te ontleden in een historisch vocabulaire, het voortleven ervan en de betekenisveranderingen die daarbij in de loop van de tijd optreden. Zonder kennis van de woorden en hun samenhang in historische teksten kan er geen kunsthistorische analyse van schilderijen plaatsvinden. De schilderijen zijn immers temidden van bepaalde opvattingen over kunst ontstaan.<sup>4</sup> Hoe men de status van de kunstenaar aanduidt (in termen van *ingenium* of in termen van psychologische zelfexpressie), of men de *imitatio* van een schilderij vermakelijk noemt vanwege het vermogen lelijkheid en schoonheid weer te geven of vanwege de ideale schoonheid die het oproept, hoe over schilderen wordt gedacht, als een handwerk, of een *ars* waartoe naast een leerbaar systeem, ook aanleg en oefening behoorden, dan wel als een systeem van academische schoonheidsidealen of (kunnen we er aan toevoegen) als het product van een maatschappelijke voorhoede die per definitie culturele grenzen overschrijdt – dat alles is historisch gedateerd. Pas op basis van een inzicht in de concepten en regels waarin men ten tijde van Rembrandt over de kunst van het schilderen dacht, kon Emmens Rembrandts werk in iconografische reeksen plaatsen en kon hij transformaties in thema's en betekenisvorming vaststellen.

De analyse van ideeëncomplexen uit heden en verleden is volgens Emmens – en andere kunsthistorici zoals H. van de Waal en Aby Warburg –

---

<sup>3</sup> J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht, 1964.

<sup>4</sup> J.A. Emmens, 'Om erger te voorkomen' (1966), in: J.A. Emmens, *Kunsthistorische opstellen II*, Amsterdam 1981, p. 123: 'Mijn bezigheid bestond en bestaat uit het zo goed mogelijk historisch verantwoord analyseren van deze "teksten" [zowel 17<sup>de</sup>-eeuwse als 20<sup>ste</sup>-eeuwse teksten over beeldende kunst] – een bezigheid die "interessant mag zijn" aldus Bolten. Dat valt alweer mee. Maar, schrijft hij, het gaat om het kunstwerk. Ik ben het met hem eens, alleen: waarom het gaat in een onderzoek wordt bepaald door de vraagstelling. Mijn vraagstelling betreft de "teksten" en het noodlot wil nu eenmaal dat, zo gauw iemand met woorden reageert op een kunstwerk, hij een "tekst" produceert. Ook de uitspraak: het gaat om het kunstwerk, is bijvoorbeeld zo'n "tekst".'

**Jubileumnummer Kunstlicht De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

noodzakelijk voor een analyse van het beeld.<sup>5</sup> Daarom bestaan veel publicaties van deze geleerden ook uit het opsporen van de verbanden tussen woorden, begrippen en opvattingen en zijn de feitelijke beeldanalyses ‘pas’ te vinden aan het eind van het traject. Het herlezen van het werk van dergelijke kunsthistorici legt de vinger op enkele paradoxale grondslagen van het vakgebied: enerzijds is het object visueel, anderzijds drukt de analyse zich uit in taal en moet ze rekening houden met de contemporaine kunstopvattingen. Enerzijds is het onderzoek historisch-cultureel (kunstwerken en opvattingen veranderen door de tijd heen), anderzijds is het systematisch-cultureel (kunstwerken zijn steeds producten van een collectieve cultuur).

Internationaal is er sinds de jaren zeventig vooral geïnvesteerd in de systematisch-culturele kanten van het vakgebied. Structurele benaderingen in de literatuurwetenschap, semiotiek, psychoanalyse en antropologie hebben geleid tot onorthodoxe analyses van beeldmateriaal – eerst in de film, later in de kunstgeschiedenis en tegenwoordig zelfs in de architectuurgeschiedenis.<sup>6</sup> Hoe inspirerend deze waaier aan ‘interdisciplinaire kortsluitingen’ op dit moment ook is – en daarbij geldt voor mij het devies dat nieuwe gedachten steeds het voordeel van de twijfel moeten krijgen, mits ze met een zekere strengheid worden uitgewerkt<sup>7</sup> – men verzuimt te vragen naar de consequenties daarvan voor de geschiedschrijving.

De historisch-culturele kant bleef in al deze experimenten (soms nadrukkelijk, maar vaak onnadenkend) theoretisch onuitgewerkt. In het algemeen houdt ‘geschiedenis’ daarom in de huidige kunstgeschiedenis niet méér in dan de chronologie die er altijd is geweest. Daarbij beperkt de

---

<sup>5</sup> H. van de Waal, *Traditie en bezieling*, Rotterdam /Antwerpen 1946 en ‘De Staalmeesters en hun legende’, *Oud Holland* 71 (1956), pp. 61-107; A. Warburg, ‘Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten’(1920), in: Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (D. Wuttke, hrsg., 1979), Baden-Baden, pp. 199-304.

<sup>6</sup> Voor de film zie C. Metz, *De beeldsignifikant. Psychoanalyse en film*, Nijmegen 1980; E. Poppe, ‘Inleiding in de narratologie’, in: *Versus*, 2(1984), pp. 47-126; E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*, Weesp, 1984; J. Post, *Optische effecten in de film. Aanzetten tot een semiotische analyse*, 1998; voor een overzicht in de kunstgeschiedenis zie A.J. Gelderblom, ‘Ceci n’est pas une pipe. Kunstgeschiedenis en semiotiek’, in: *Gezichtspunten*, 1993, pp. 271-310. Voor de architectuurgeschiedenis zie B. Colomina (red.), *Sexuality & Space*, Princeton 1991.

<sup>7</sup> Wanneer deze strengheid ontbreekt is er eerder sprake van een geloofsovertuiging waarin plots alles weer met elkaar in verband staat. De reeks ‘kritische perspectieven’ zoals deze in de periode 1994-1996 bijvoorbeeld in *The Art Bulletin* is verschenen toont in dat opzicht het hele scala aan mogelijke gradaties.

**Jubileumnummer Kunstlicht *De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap*, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

historische verklaring zich tot de opeenvolging in de tijd. In die zin maakt het weinig verschil uit of het om de aaneenrijging van kunstwerken en stijlen gaat of om de maatschappelijke ontwikkeling waarin kunstwerk, kunstenaar en publiek hun plaatsen krijgen toegewezen. Bovendien heeft deze naïeve opvatting van geschiedschrijving ertoe geleid dat men onbekommerd moderne begrippen en fascinaties op historisch beeldmateriaal projecteert (zo vindt men ‘maatschappelijke verbanden’, ‘seksualiteit’, ‘bedoelingen’, ‘de positie van de vrouw’, ‘behoeften’ et cetera). Indien de bovengenoemde erfenis van kunsthistorici als Emmens, Van de Waal en Warburg ons één ding leert, dan is het dat de systematische en de historische analyse van beeldende kunsten in theoretische samenhang moeten worden doordacht.

Nu bleef de bloei van de theoretische reflectie in de geschiedwetenschappen ook binnen de kunstgeschiedenis niet onopgemerkt.<sup>8</sup> Maar desalniettemin is er weinig of geen effect van die reflexieve houding op het kunsthistorisch paradigma merkbaar. Weliswaar zijn er ‘interdisciplinaire’ toenaderingen tussen kunstgeschiedenis en nieuwe terreinen in de geschiedwetenschap – zoals mentaliteitsgeschiedenis, maatschappijgeschiedenis en recentelijk de historische antropologie – maar deze spelen zich binnen de bestaande kaders af. Zo vinden kunsthistorici nu in de schilderijen mentale, maatschappelijke en rituele inhouden, non-verbale betekenissen en alledaagse symboliek die eerder over het hoofd waren gezien.<sup>9</sup> En cultuurhistorici op hun beurt behandelen kunstwerken momenteel vooral als middel van communicatie en distantie, van toeëigining en identiteit in groepsculturen.<sup>10</sup> Hoe waardevol ook, dergelijke toepassingen veranderen niet vanzelfsprekend het theoretisch fundament van het kunsthistorisch vak.

Dat fundament zal pas veranderen wanneer in de kunstgeschiedenis, net als in de nieuwe vormen van cultuurgeschiedenis, op een andere manier wordt nagedacht over cultuur (waarbij het hoge cultuurbegrip – waartoe Kunst vanzelfsprekend gerekend wordt – vervangen wordt door een breed, aan de culturele antropologie ontleend cultuurbegrip), over tijd (het homogene historische continuüm wordt vervangen door de temporele gelaagdheid) en over het historisch feit (het positivistische en objectieve feit wordt vervangen door het geconstrueerde en geclassificeerde ‘feit’). De verschuiving van het accent in de geschiedenis naar de alledaagse cultuur

---

<sup>8</sup> Halbertsma, op. cit. (noot 1), p. 8.

<sup>9</sup> Voor een overzicht zie R. Falkenburg, ‘Iconologie en historische antropologie: een toenadering’, in: *Gezichtspunten*, Nijmegen, 1993, pp. 139-174.

<sup>10</sup> Voor een overzicht van de beeldanalyse in de cultuurgeschiedenis zie Gebaren en lichaamshouding van de oudheid tot heden, red. J. Bremmer, H. Roodenburg, Nijmegen 1993; voor een overzicht van de beeldanalyse in de antropologie zie *In de ban van betekenis. Proeven van symbolische antropologie*, red. H. Driessen, H. de Jonge, Nijmegen, 1994.

**Jubileumnummer Kunstlicht *De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap*, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

voltrok zich, zo schrijft Frijhoff, ‘uit onvrede met de grootschalige, van abstracte theorievorming en onwezenlijk taalgebruik doortrokken sociaal-economische geschiedenis, die met haar kwantitatieve methoden de geschiedschrijving beheerste en de individuele mens eruit had verjaagd.’ Vanuit dat dynamische cultuurbegrip konden bijvoorbeeld in de historische antropologie voorheen inert gedachte verschijnselen zoals symboliek en rituele repertoires, collectieve codes en waardepatronen, betekenisssystemen en patronen van hartstocht geanalyseerd worden als historische objecten.<sup>11</sup>

Cultuurgeschiedenis bedrijven blijkt in de eerste plaats een analytische activiteit te zijn. ‘Historische feiten’ zijn geen feiten in positivistische zin, maar het zijn constructies die de historicus maakt uit de chaotische hoeveelheid historische fenomenen. Vandaar ook het gewicht dat wordt toegekend aan de bronnenkritiek. In plaats van naïef te staan tegenover een historische bron in de verwachting dat deze wel de waarheid spreekt, een ongebroken zicht geeft op de culturele werkelijkheid en met andere bronnen vergelijkbaar is (bijvoorbeeld omdat ze uit dezelfde tijd dateren of omdat ze het product zijn van eenzelfde hand of hoofd) moet men een historische bron van zeer nabij, per niveau en in alle gedetailleerdheid in ogenschouw nemen. Ten tweede, en daarmee samenhangend, wordt niet meer vanzelfsprekend uitgegaan van een homogene historische tijd waarin alle ‘feiten’ een analoge en continue ontwikkeling ondergaan. Niet alle ‘feiten’ in een cultuur veranderen even snel en daardoor zijn tijdperken niet zozeer gescheiden door complete en definitieve breuken. De transformaties zijn eerder te begrijpen in termen van partiële en minutieuze wijzigingen zoals deze zich in reeksen documenten laten aanwijzen. De starre periodisering van weleer waarin historische compartimenten los van elkaar gedacht zijn (de middeleeuwen, de renaissance, de industrialisatie) zijn vervangen. Enerzijds hanteert men neutrale en globale tijdsaanduidingen waarin de homogeniteit op een bepaald betekenisniveau benoemd kan worden (zo spreekt men van de lange twaalfde eeuw, de lange zestiende eeuw, de lange negentiende eeuw).<sup>12</sup> Anderzijds gebruikt men tijdsaanduidingen die verwijzen naar de moderniteit van waaruit de huidige

---

<sup>11</sup> W. Frijhoff, ‘Inleiding: Historische antropologie’, in: *Cultuur en maatschappij in Nederland 1500-1800*, red. P. te Boekhorst, P. Burke en W. Frijhoff, Meppel/Amsterdam etc., 1992, p. 23. Zie bijvoorbeeld de dissertaties van G. Rooijackers, *Rituele repertoires. Volkscultuur in oostelijk Noord-Brabant 1559-1853*, Nijmegen, 1994, H. Dibbets, *Vertrouwd bezit. Materiële cultuur in Doesburg en Maassluis 1650-1800*, Amsterdam, 1998 en D. Sturkenboom, *Spectators van Hartstocht. Sekse en emotionele cultuur in de achttiende eeuw*, Hilversum, 1998.

<sup>12</sup> Zie bv. E. Kloek, ‘Seksualiteit en gezinsleven tijdens de lange zestiende eeuw, 1450-1650’, in: *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa*, red. T. Zwaan, Amsterdam/Heerlen, 1993, pp. 107-138; voor een overzicht van het debat onder mediëvisten zie M. Stoffers, ‘Introductie’, in: *De middeleeuwse ideeënwereld 1000-1300*, red. M. Stoffers, Heerlen/Hilversum 1994, pp. 9-35.

**Jubileumnummer Kunstlicht *De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap*, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

historicus onverbiddelijk schrijft en ten opzichte waarvan de verschillen of overeenkomsten onderzocht en bereflecteerd kunnen worden – zoals premodern en vroegmodern. In beide gevallen is er geen sprake van herstel van de homogene tijd maar is er oog voor de vele geschiedenissen die op een historisch moment samenkomen. Een dergelijke opvatting kan verregaande consequenties hebben voor de geschiedenis der kunsten. In courante benamingen als Renaissance, Maniërisme en Barok is het strikte compartimentsdenken nog volop aanwezig.

Nu is dat makkelijker gezegd dan gedaan. Een dergelijke cultuurhistorische habitus inbrengen in de kunstgeschiedenis stuit op enkele soortgelijke problemen die zich heden ten dage in de wetenschapsgeschiedenis voordoen. In een recent nummer van het *De zeventiende eeuw* (1998), gewijd aan 'Interdisciplinariteit', besprak de wetenschapshistoricus Geert Vanpaemel de stand van zaken in zijn vakgebied.<sup>13</sup> Hij omschreef het dilemma van de wetenschapsgeschiedenis als het probleem van 'internalisme' (de inwendige ontwikkeling van interne factoren, een geschiedenis die door exacte wetenschappers geschreven wordt) versus 'externalisme' (wetenschap als cultuurhistorisch verschijnsel, een geschiedenis die door historici geschreven wordt). Geen onbekend dilemma in de kunstgeschiedenis waar de vraag van het primaat van 'kunst' of van 'geschiedenis' nog immer niet is opgelost.<sup>14</sup> In de wetenschapsgeschiedenis wordt sinds enkele jaren het dilemma erkent in het besef dat 'het weten' en 'de waarheid' geen eeuwigheidswaarden zijn. Beide hebben een materieel bestaan en die zin kennen ze ook een geschiedenis. Vervangen we 'natuurwetenschap' door 'kunst', en 'waarheid' door 'eeuwige schoonheid' dan zijn de vragen die Vanpaemel stelt stuk voor stuk relevant voor een cultuurhistorische benadering van de kunstgeschiedenis.

Vanpaemel wijst er namelijk op dat, wil de wetenschapsgeschiedenis zijn plaats innemen in de 'de wereld van de historische disciplines' er een drietal vragen moeten worden gesteld. Ten eerste de vraag naar de historische vormen van 'wetenschap' (de definities van geleerdheid, weten en intellectuele milieus, de vorming van disciplines, de waarheid die wordt geproduceerd, de begrenzingen die ontstaan ten opzichte van techniek en kunst). Beantwoording daarvan heeft het voordeel, zo zegt Vanpaemel, dat

---

<sup>13</sup> G. Vanpaemel, 'Multi- en interdisciplinariteit in de Nederlandse wetenschapsgeschiedenis van de Gouden Eeuw', *De Zeventiende Eeuw*, 14 (1998) 2, pp. 268-277.

<sup>14</sup> En niet alleen daar. Zo formuleerde T. van Strien het onlangs nog in 'De historische letterkunde: geschiedenis en literatuur', *ibid*, p. 254: 'Maar "geschiedenis" is historische letterkunde nooit geweest en zal ze ook niet worden. Naast de fascinatie voor wat mensen ooit belangrijk hebben gevonden, blijft ook de bewondering voor wat belangrijk is een voorname drijfveer van de beoefenaars van het vak.'

**Jubileumnummer Kunstlicht *De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap*, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

het 'de wetenschapsgeschiedenis minder afhankelijk zal maken van anachronistische of hedendaagse opvattingen over de rol en de betekenis van wetenschap'. Het tweede punt betreft 'de constructie van een natuurbeeld' op verschillende historische momenten en de plaats die de natuurwetenschap daarbinnen wordt toegekend. De derde vraag betreft de formele conventies die de 'geloofwaardigheid' als wetenschap garanderen en het wetenschappelijk denken 'in disciplinaire banen' leidt.<sup>15</sup> Met behulp van dit soort onderzoeksvragen, die betrekking hebben op de formele historische hoedanigheid van de 'wetenschap' kunnen er, zo betoogt Vanpaemel, nieuwe geschiedenissen van het weten worden geschreven.<sup>16</sup>

De consequentie van de cultuurhistorische vraagstellingen is dat niet zozeer het onderzoeksobject vaststaat, als wel de wetenschappelijke houding die men ten aanzien van een zeker object ('wetenschap', 'kunst') aanneemt en de soort vragen die men eraan stelt. Het bestuderen van culturele verschijnselen op hun eigen merites en binnen hun eigen context betekent *mutatis mutandis* dat een cultuurhistorische benadering van het kunstwerk zich richt op de eigen regels, codes en conventies waaraan het is onderworpen. Culturen zijn daardoor ook minder aan hun geografische compartiment gebonden en ze kenmerken zich eerder door inwendige heterogeniteit en ongelijktijdigheid. Juist de uitwisseling, de geestelijke mobiliteit en de sporen die de materiële cultuurproducten trekken maakt de grenzen permeabel.<sup>17</sup> In een cultuurhistorische vraagstelling is het dan ook denkbaar en zelfs aan te raden bijvoorbeeld zeventiende-eeuwse Hollands kunstwerken te bestuderen als deel van de vroegmoderne Europese cultuur.

Een cultuurhistorische analyse van een schilderij of een architectuurtekening vereist in de eerste plaats een onderzoek naar de

---

<sup>15</sup> In het geval van 'kunst' hebben we te maken met een complexer probleem dat buiten het bestek van dit artikel valt. Enerzijds is kunst in de Westerse cultuur een gespecialiseerd domein geworden met eigen tradities en wetmatigheden, eigen theorieën en waardepatronen. De kunstgeschiedenis speelt daarin als discipline een belangrijke rol. Zie T.F. Reese, 'Mapping Interdisciplinary', in: *The Art Bulletin* vol. 77 (1995) 4, pp. 544-549. Anderzijds heeft Pierre Bourdieu aangetoond dat de waardering van 'hoge kunst' onderworpen is aan gelijksoortige sociale waarderingsmechanismen als lage kunst. Zie Frijhoff op. cit. (noot 11), pp. 27-28.

<sup>16</sup> Zie bv. *Science, culture and popular belief in renaissance Europe*, red. S. Pumfrey, P.L. Rossi & M. Slawinski, Manchester, 1991; *Kometen, monsters en muilezels. Het veranderende natuurbeeld en de natuurwetenschap in de zeventiende eeuw*, red. F. Egmond, E. Jorinck en R. Vermeij, Haarlem, 1999.

<sup>17</sup> P. Burke, 'Overture: the New History, its Past and its Future', in: *New Perspectives on Historical Writing*, red. P. Burke, Cambridge, 1991, pp. 1-23; Frijhoff, op. cit. (noot 11), pp. 11-38; P. Spilt, 'De Annales-school. Een inleiding', *Te Elfder Ure. Geschiedenistheorie* 1 (1982) 31, pp. 328-378; M. Foucault, 'De archeologie van het weten. Inleiding', *ibid.*, pp. 486-499.

**Jubileumnummer Kunstlicht *De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap*, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

vormgeving van het artefact in de eigen historische context.<sup>18</sup> Deze context – wel aangeduid als ‘ideeënwereld’ of ‘veld van weten’ – is materieel en bestaat uit kunsttheoretische geschriften, tijdschriftartikelen of andere publicaties waarin de regels van het schilderen en de regels van de architectuur worden verwoord. Woorden en termen, regels en concepten, metaforen en stoplappen genereren een veld van betekenissen dat als kader dient waarbinnen schilderijen en architectonische tekeningen tot stand komen. Een cultuurhistorische analyse houdt in dat de historiciteit van deze vormgeving in tekst en beeld wordt onderzocht en niet van te voren wordt geponeerd. Zo blijkt de moderne afbakening tussen schilderij en geschrift irrelevant in een universum waarin de zichtbare wereld wordt aanschouwd als een ‘Boek der Natuur’. Het *Vergezicht over een vlak land* (Philips Koninck, 1664) brengt het oog ertoe, zo laat Kees Vollemans zien, voortdurend heen en weer te gaan, waardoor het verbeelde landschap nu eens verfoppervlak is, dan weer luchten en heuvels, ‘groente of vlees’, om zich soms voor te doen als een geschilderd traktaat dat zich al kijkend ontvouwt.

De gelaagdheid, heterogeniteit en ongelijktijdigheid die de nieuwe cultuurgeschiedenis inbracht om de cultuur in het algemeen te bestuderen, kunnen ook worden benut voor een analyse van de artefacten zelf. Een cultuurproduct is geen ‘continuüm van allerlei impressies’.<sup>19</sup> Dat geldt evenzogoed voor een traktaat over schilderen of bouwen als voor een schilderij, een architectuurtekening of een film. In plaats van een gesloten en holistische entiteit, is het eerder een heterogeen samenstel van verschillende rationaliteiten die tot in het kleinste detail historisch zijn. Zo blijkt Alberti's architectuurtraktaat én moderne trekken te kennen (hij spreekt over getallen en schone proporties) én premoderne kenmerken (bij het kappen van bomen is het raadzaam te letten op de maanstand, kunst heeft de macht ongedierte uit bouwwerken te weren, getallen hebben natuurlijke eigenschappen die ze meer of minder geschikt maken voor architectonisch gebruik).<sup>20</sup> Magisch denken en natuurfilosofie blijken –

---

<sup>18</sup> Als voorbeelden van nieuwe vormen van kunst- en architectuurgeschiedschrijving wil ik verwijzen naar bijvoorbeeld C. van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam 1994; A. Tzonis, *Het architektonies denken. Ontwerp, rationalisering van de architectuur en maatschappelijke macht*, Nijmegen, 1982; A. van der Woud, *Waarheid en karakter. Het debat over de bouwkunst 1840-1900*, Rotterdam 1997; S. Alpers, *De kunst van het kijken. Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1989; A. Hollander, *Moving Pictures*, Cambridge Mass./ Londen, 1991; K. Vollemans, *Het raadsel van de zichtbare wereld. Philips Koninck, of een landschap in de vorm van een traktaat*, Amsterdam, 1998.

<sup>19</sup> Poppe, op. cit (noot 6), p. 57.

<sup>20</sup> L.B. Alberti, *De Re aedificatoria*, Florence, 1485: II.4; VI.4; IX, 5.



**Jubileumnummer Kunstlicht *De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap*, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

zoals de wetenschapsgeschiedenis inmiddels heeft aanvaard – in vroegmoderne geschriften over kunst in hoge mate verweven met aspecten die we tegenwoordig als modern opvatten.<sup>21</sup>

De context van een cultuurproduct is lokaal van aard en wordt gevonden in soortgelijke geschriften en soortgelijke beelden. Een artefact staat nimmer op zichzelf, maar onderhoudt altijd contacten met gelijksoortige artefacten die ervoor, terzijde en erna verschijnen. Intertekstualiteit is een veelgebruikte term om op dergelijke betrekkingen tussen teksten te wijzen. Met de term intervisualiteit zou men op analoge wijze dergelijke netwerken tussen beelden kunnen benoemen en onderzoeken.<sup>22</sup> Daarbij is het mogelijk dat uit een comparatieve analyse van primaire bronnen zoals geschriften over het schilderen van Alberti, Van Mander en Van Hoogstraten gelijkenissen aan het licht treden in opvattingen over vlakverdeling, over licht en donker, over kleuren en lichamen – bronnen waar gelijkenissen volgens de vigerende kunsthistorische opvattingen niet eens mogen worden gezocht. Sterker nog, wanneer we Alberti's *Della Pittura* (1435-6) lezen – een daad die voor een kunsthistoricus niet voor de hand ligt – dan blijkt hij bepaalde formele karakteristieken te beschrijven die niet zozeer stroken met de hoogtepunten in de Italiaanse renaissanceschilderkunst, maar met Vlaamse en Hollandse, Venetiaanse en Spaanse schilderkunst in de periode tussen de vijftiende en de zeventiende eeuw. Dit sluit aan bij 'het systeem van de vroegmoderne schilderkunst' dat Berger jr. onlangs introduceerde. Hij beschreef het als een paradigma waarbinnen zeker vier modaliteiten te onderscheiden zijn die in Europa tegelijk naast elkaar hebben bestaan en met elkaar zijn verweven. Binnen een dergelijk 'vroegmodern' kader wordt een vergelijkende analyse niet alleen denkbaar, maar dwingt het ook oude stellingen te verlaten, standaardopvattingen opnieuw in overweging te nemen en waar nodig te herzien.<sup>23</sup>

Bij een dergelijke analyse spreekt een gemeenschappelijke ontwikkeling in de artefacten niet langer voor zich. Er is geen plaats voor *Zeitgeist*, wereldbeeld of onderliggende mentaliteit die zich eenduidig, massief en analoog uitdrukt in alle artefacten. In zijn *Gothic Architecture and Scholasticism* gaat Panofsky nog van een dergelijke veronderstelling uit, waarbij hij het formele scholastieke denken vergelijkbaar acht met zowel de structurele opbouw van het boek als de vorm van de kerkelijke architectuur.<sup>24</sup> Een comparatieve analyse zou de omgekeerde weg

---

<sup>21</sup> Op. cit (noot 16).

<sup>22</sup> H. Luijten, 'Inleiding', in: Verhuld voor 't menselijk oog. Embleemboeken uit de Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, 1996, p. 51.

<sup>23</sup> H. Berger jr., 'The System of Early Modern Painting', in: *Representations*, (1998) 62, pp. 31-57; S. Alpers, 'Describe or Narrate? A Problem in realistic Representations', *New Literary History*, 8, (1976) 1, pp. 15-41.

<sup>24</sup> E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism: An Inquiry into the*

**Jubileumnummer Kunstlicht De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

bewandelen. De betekenis, de boodschap, de inhoud, kortom het weten dat in een artefact aanwezig is, komt voort uit een proces van betekenisgeving waarin verschillende niveaus op elkaar inwerken. Het is deze culturele combinatoria die door een cultuurhistorische analyse van de primaire bronnen kan worden opgespoord. Het netwerk van verbanden kan pas op grond daarvan worden vastgesteld en pas dan kunnen er ook nieuwe geschiedenissen worden geschreven. Dan blijkt bij Auke van der Woud dat de moderne Nederlandse architectuur niet bij Berlage begint, maar meer dan een halve eeuw eerder in een veelvoudig proces van denken en schrijven over architectuur. En dan kan Caroline van Eck een genealogie schrijven van de 'typisch' negentiende-eeuwse organische architectuur, waarbij de lange lijnen tot in het werk van Alberti doorlopen.

Deze werkwijze die ik herken in uiteenlopende studies van de laatste tijd, en die ik in mijn proefschrift op een eigen manier heb ingevuld, heb ik daar voorlopig als 'historisch formalisme' aangeduid.<sup>25</sup> En dat niet in de laatste plaats om de distantie te onderstrepen ten aanzien van bestaande formalistische benaderingen. In de stijlkritiek en het kennerschap, in de moderne (formalistische) kunstkritiek en in de rationalistische plananalyse van historische architectuur speelt 'de historie' behalve als tijdbalk nauwelijks een rol.<sup>26</sup> Ik zie het historisch formalisme daarentegen als een verder te ontwikkelen werkwijze waarin kan worden afgerekend met inadequate opvattingen over vorm en inhoud en andere kunsthistorische clichés. Maar vooral als een vruchtbare manier om de geschiedenis van de kunst en de visuele cultuur opnieuw en met andere vragen te kunnen doorkruisen.

De toekomst van de kunsthistorische discipline staat en valt mijns inziens dan ook met het verrichten van drie goede werken. Ten eerste een herlezing van het kunsthistorisch erfgoed. Dat is als het plaveien van de grond waarop wij staan: de genoemde paradoxen, de stereotype periodisering en

---

Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages, New York, 1951; idem, 'Inleidende beschouwingen', in: Iconologische studies, Nijmegen, 1984, pp. 7-32.

<sup>25</sup> Zie voor mijn werkwijze bijvoorbeeld H. de Mare, 'Domesticity in Dispute. A Reconsideration of Sources', in: At Home. An Anthropology of Domestic Space, red. I. Cieraad, New York, 1999, pp. 13-30.

<sup>26</sup> Voor een overzicht van de stijlkritiek zie G. Willems, 'Verklaren en ordenen. Over stijlanalytische benaderingen', in: Gezichtspunten, op. cit (noot 1), pp. 103-138; voor kennerschap zie I. Gaskell, 'History of Images', in: New Perspectives on Historical Writing, red. P. Burke, op. cit (noot 17), pp. 168-192; voor het debat in de moderne kunst zoals dat zich rondom Clement Greenberg heeft ontwikkeld, zie bv. Y.-A. Bois, 'Whose Formalism?', Art Bulletin, March 78 (1996) 1, pp. 9-12; voor een overzicht van de plananalyse zie U. Barbieri, F. Claessens en H. Engel, 'Nabeschuwing. Giorgio Grassi en Tendenza gezien vanuit Nederland', in: G. Grassi, De logische constructie van de architectuur, Nijmegen, 1997, pp. 179-235.

**Jubileumnummer Kunstlicht *De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap*, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

geografische indelingen vormen nog immer het uitgangspunt van de heersende kunsthistorische opvattingen. De herkomst bepalen van ingeburgerde opvattingen – zoals die van Rudolf Wittkower in de architectuurgeschiedenis – behoort daartoe.<sup>27</sup> Maar evenzeer het onderkennen dat sommige vakopvattingen op zeker moment als ‘verouderd’ zijn bestempeld en genegeerd mogen worden.<sup>28</sup> Maar ook het herstellen van het evenwicht in het denken van bijvoorbeeld Erwin Panofsky, dat fundamenteel theoretisch was en waarin hij ook oog had voor de nieuwe visuele cultuur, zoals film.<sup>29</sup> Herlezen betekent dus tevens het theoretisch kapitaal veilig stellen, niet zozeer door dierbare herinneringen aan leermeesters op te roepen, maar juist door nieuwe ontwikkelingen te verbinden met de intellectuele erfenis van geleerden als Warburg, Riegl, Panofsky, Gombrich, Emmens en Van de Waal.<sup>30</sup> En daarmee raak ik aan

---

<sup>27</sup> Voor kritische lezingen van Wittkowers kunsthistorisch en architectuurhistorisch werk wil ik verwijzen naar J.A. Emmens, ‘Rudolf and Margot Wittkower, Born under Saturn’, in: J.A. Emmens, *Kunsthistorische opstellen II*, Amsterdam, 1981, pp. 175-179, respectievelijk A.A. Payne, ‘Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age Of Modernism’, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53 (1994), 3, pp. 322-342; voor een kritische noot betreffende Wittkowers opvatting over het uit de Romantiek daterende begrip van de Gulden Snede zie A. van der Schoot, *De ontstelling van Pythagoras. Over de geschiedenis van de goddelijke proportie*, Baarn, 1998.

<sup>28</sup> W. Denslagen, ‘Verouderde literatuur?’, in: *Bouwkunst. Studies in vriendschap voor Kees Peeters*, red. W. Denslagen, Amsterdam, 1993, pp. 155-163. Hij eindigt zijn artikel over het belang van het kennen van de geschiedenis van de vakopvattingen in de architectuurgeschiedenis met de behartenswaardige zin: ‘Om dergelijke vragen te kunnen beantwoorden, zou je de draden die ons met het verleden verbinden moeten volgen, in plaats van ze door te knippen.’

<sup>29</sup> M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca/ Londen, 1984, pp. 158-159: ‘Ironically, however, these later works (“later in comparison with the 1915-1925 theoretical papers”), which are generally regarded as the theoretical culmination of Panofsky’s career, in fact only recreate the initial stages of a program implicit in his earlier writings. Art historians not acquainted with the background of many of Panofsky’s ideas frequently see in his later work merely a practical program for the deciphering of specific and not-so-hidden symbols in visual images. Iconology, despite Panofsky’s emphasis on semantics, is still understood as only a slightly more refined and sophisticated version of iconography. In some sense, this situation originated with and was perpetuated by Panofsky himself, especially in his English writings. Having investigated the epistemological assumptions associated with the genesis of Panofsky’s approach to art history, we should not let the success and popularity of his later work distract us from continuing our critical examination of its principles.’

<sup>30</sup> In die zin zijn er grote verschillen te constateren tussen bijvoorbeeld aan de ene kant de bedoelingen van de bundel *Kunstgeschiedenis in Nederland* red. P. Hecht, C. Stolwijk en A. Hoogenboom, Amsterdam, 1998 en aan de andere kant de doelstellingen in bijvoorbeeld M. Halbertsma, ‘De geschiedenis van de

**Jubileumnummer Kunstlicht De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

de tweede daad die om uitvoering vraagt, namelijk het kennismaken met, het toeëigenen, transformeren en investeren van nieuwe benaderingen die buiten de kunstgeschiedenis ontwikkeld zijn. En ook op dit punt is het zaak te zoeken naar balans door meer dan voorheen nadruk te leggen op geschiedtheoretische kwesties.<sup>31</sup>

De derde daad is voor mij onverbrekkelijk verbonden met het kunsthistorische handwerk zelf, namelijk het bestuderen en bewerken van historisch materiaal. Want meer dan misschien uit het onderhavige betoog blijkt, heeft de kunstgeschiedenis als discipline volgens mij enkel toekomst wanneer ze niet streeft naar een abstracte en waterdichte theorievorming of een uitgekristalliseerd begrippenapparaat. Vaak rest dan immers het historisch beeldmateriaal niet veel meer dan illustratie te zijn bij een schematisch systeemdenken. De kunstgeschiedenis is en blijft alleen een vruchtbaar wetenschappelijk werkterrein wanneer de weerbarstigheid van het historisch tekst- en beeldmateriaal met behulp van een set attenderende begrippen zijn stempel kan drukken op de gedachtevorming van de kunsthistoricus en daarmee op de richting van het onderzoek.

Ik wil speciaal mijn collega Kees Vollemans bedanken die niet alleen zijn kritisch oog over een eerdere versie heeft laten gaan, maar die zich evenzeer uitgedaagd weet door schilderijen uit verschillende historische perioden en immer tracht daarop een gepast antwoord te geven.

*Heidi de Mare studeerde kunstgeschiedenis en filmtheorie aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen en is sinds 1984 als universitair docent verbonden aan de Faculteit der Bouwkunde van de Technische Universiteit*

---

kunstgeschiedenis in Duitssprekende landen en Nederland van 1764 tot 1933', op. cit. (noot 1), pp. 45-102 of in P. van Huisstede, De mnemosyne beeldatlas van Aby M. Warburg. Een laboratorium voor beeldgeschiedenis, Leiden, 1992.

<sup>31</sup> Het is hoopgevend te zien dat internationaal de kunsthistorische wereld op dit punt de nodige dynamiek vertoont. Zie bv. K. Moxey, 'Motivating History', The Art Bulletin, 78 (1995) 3, pp. 393-401. Voor de huidige stand van het Nederlandse onderzoek betreffende de bestudering van 'genreschilderkunst' zie mijn artikel 'De verbeelding onder vuur. Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici', in: Theoretische Geschiedenis, (1997) 2, pp. 113-137.

**Jubileumnummer Kunstlicht *De Toekomst van de Kunsthistorische Wetenschap*, jaargang 20 (1999), nr. 3- 4, pp. 14-20**

*te Delft. Op dit moment werkt zij aan de voltooiing van haar proefschrift*  
Het huis en de regels van het denken. Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch.