



College voor Toetsen en Examens

BEELDENDE VAKKEN VWO

CONCEPT SYLLABUS CENTRAAL
EXAMEN 2024

Versie 3, maart 2023

CENTRALE EXAMENS VO

Beschikbaar gesteld door Stichting Studiebegeleiding Leiden (SSL).

Voor alle eindexamens, zie www.alleexamens.nl. Voor de perfecte voorbereiding op je eindexamen, zie www.ssleiden.nl.

Verantwoording:

CvTE-syllabuscommissie beeldende vakken vwo 2018/2019:

Voorzitter: Melvin Crone, AHK

Secretaris: Pascal Marsman, SLO

Toets deskundige: Hugo Gitsels, Cito

Toets deskundige: Henriëtte Heezen, Cito

Lid vakvereniging en docent, Renee Lievens

Lid vakvereniging en docent, Marie-José Thijssen

Lid vakvereniging en docent, Silvia Wiering

Auteur themateksten: Patricia van Ulzen

© College voor Toetsen en Examens, Utrecht 2023

Alles uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

INHOUD

Voorwoord	4
1 Inleiding	5
2 Verdeling examinering CE/SE	6
3 Specificatie examenstof	7
4 Het centraal examen	10
Bijlage 1: Examenprogramma tekenen, handvaardigheid en textiele vormgeving vwo	11
Bijlage 2: Basisstofomschrijving	12
Bijlage 3: Begrippenlijst	21
Bijlage 4: Probleemstellingen	34
Bijlage 5: Thema Kunst en leven, teksten 2024	35
Bijlage 6: Overzicht kunstwerken	123
Bijlage 7: voorbeeldvragen bij het thema kunst en leven	124
Bijlage 8: Organisatorische richtlijnen cpe	135

VOORWOORD

De minister heeft de examenprogramma's op hoofdlijnen vastgesteld. In het examenprogramma zijn de exameneenheden aangewezen waarover het centraal examen (CE) zich uitstrekt: het CE-deel van het examenprogramma.

Het College voor Toetsen en Examens (CvTE) geeft in een syllabus, die jaarlijks verschijnt, een toelichting op het CE-deel van het examenprogramma. Behalve een beschrijving van de exameneisen voor een centraal examen kan een syllabus verdere informatie over het centraal examen bevatten. Bijvoorbeeld over een of meer van de volgende onderwerpen: specificaties van examenstof, begrippenlijsten, bekend veronderstelde onderdelen van domeinen of exameneenheden die verplicht zijn op het schoolexamen, bekend veronderstelde voorkennis uit de onderbouw, bijzondere vormen van examinering (zoals computereexamens), voorbeeldopgaven, toelichting op de vraagstelling, toegestane hulpmiddelen.

De functie van een syllabus is een leraar in staat te stellen zich een goed beeld te vormen van wat in het centraal examen wel en niet gevraagd kan worden. Naar zijn aard is een syllabus dus niet een volledig gesloten en afgebakende beschrijving van alles wat op een examen zou kunnen voorkomen. Het is mogelijk, al zal dat maar in beperkte mate voorkomen, dat op een CE ook iets aan de orde komt dat niet met zo veel woorden in deze syllabus staat, maar dat naar het algemeen gevoelen in het verlengde daarvan ligt.

Een syllabus is ook een hulpmiddel voor degenen die zichzelf op een centraal examen voorbereiden. Een syllabus kan ook behulpzaam zijn voor de producenten van leermiddelen en voor nascholingsinstanties. De syllabus is niet van belang voor het schoolexamen. Daarvoor zijn door de SLO handreikingen geproduceerd die niet in deze uitgave zijn opgenomen.

Deze syllabus geldt voor het examenjaar 2025. Syllabi van eerdere jaren zijn niet meer geldig en kunnen van deze versie afwijken. Voor het examenjaar 2026 wordt een nieuwe syllabus vastgesteld. Het CvTE publiceert uitsluitend digitale versies van de syllabi. Dit gebeurt via Examenblad.nl (www.examenblad.nl), de officiële website voor de examens in het voortgezet onderwijs. In de syllabi 2025 zijn de wijzigingen ten opzichte van de vorige syllabus voor het examenjaar 2024 duidelijk zichtbaar. De veranderingen zijn geel gemarkeerd. Er zijn diverse vakken waarbij de syllabus 2025 geen inhoudelijke veranderingen heeft ondergaan.

Een syllabus kan ook tussentijds worden aangepast, bijvoorbeeld als een in de syllabus beschreven situatie feitelijk veranderd is. De aan een centraal examen voorafgaande Septembermededeling is dan het moment waarop dergelijke veranderingen bekendgemaakt worden. Kijkt u voor alle zekerheid jaarlijks in september op Examenblad.nl.

Het CvTE stelt het aantal en de tijdsduur van de toetsen van het centraal examen vast en de wijze waarop het centraal examen wordt afgenomen. Deze vaststelling wordt gepubliceerd in het rooster voor de centrale examens en in de Septembermededeling.

Voor opmerkingen over syllabi houdt het CvTE zich steeds aanbevolen. U kunt die zenden aan info@cvte.nl of aan CvTE, Postbus 315, 3500 AH Utrecht.

De voorzitter van het College voor Toetsen en Examens,
Drs. J.H (John) van der Vegt MPM

1 INLEIDING

Deze syllabus bevat een toelichting op de eindtermen in de examenprogramma's tekenen, handvaardigheid en textiele vormgeving vwo voor zover die betrekking hebben op het centraal examen (CE). Ze dient kandidaten en docenten een houvast te bieden voor de voorbereiding op het centraal examen.

Om precies te weten waarover het CE kan gaan, is het van belang de twee volgende documenten te kennen:

- het *Examenprogramma vwo tekenen / handvaardigheid / textiele vormgeving* (zie bijlage 1);
- deze syllabus *Beeldende vakken vwo, syllabus centraal examen 2024*, waarin het examenprogramma nader wordt toegelicht, inclusief bijlagen.

Hoofd- en paragraaftitels bij tekstpassages die gewijzigd zijn, zijn in deze syllabus **geel** gemarkeerd. In bijlage 5 zijn nieuwe tekstpassages ten opzichte van 2023 **geel** gemarkeerd. Deze markering is in februari 2023 gedaan. Er is inhoudelijk niets gewijzigd in de geel gemarkeerde gedeelten.

In bijlage 5 van de definitieve syllabus was in 2022 een tekstgedeelte weggevallen. Dit is in februari 2023 gecorrigeerd. Het toegevoegde tekstgedeelte is **blauw** gemarkeerd.

2 VERDELING EXAMINERING CE/SE

Het centraal examen bestaat uit een theoretisch en een praktisch gedeelte. Het theoretische gedeelte heeft betrekking op domein A. Het praktische gedeelte heeft betrekking op de (sub)domeinen A2 en B. Het CvTE stelt het aantal zittingen van het centraal examen en de tijdsduur vast. Het CvTE maakt indien nodig een specificatie bekend van de examenstof van het centraal examen.

Het schoolexamen heeft betrekking op:

- ten minste de domeinen en sub domeinen waarop het centraal examen geen betrekking heeft;
- indien het bevoegd gezag daarvoor kiest: een of meer domeinen of sub domeinen waarop het centraal examen betrekking heeft;
- indien het bevoegd gezag daarvoor kiest: andere vak onderdelen, die per kandidaat kunnen verschillen.

Domein	CE	moet in SE	mag in SE
Domein A: Vak theorie			
Sub domein A1: Beschrijven, onderzoeken en interpreteren	X		X
Sub domein A2: Beschouwen	X		X
Domein B: Praktijk	X		X
Domein C: Oriëntatie op studie en beroep		X	

3 SPECIFICATIE EXAMENSTOF

3.1 CSE

Het CSE heeft betrekking op domein A (Vak theorie). In dit domein staan twee eindtermen, 1 (Beschrijven, onderzoeken en interpreteren) en 2 (Beschouwen).

Sub domein A1 (Beschrijven, onderzoeken en interpreteren) Eindterm 1

Wat wordt er van de kandidaat verwacht? Hij kan - mede op basis van bronnenmateriaal - het beeldend werk van kunstenaars en vormgevers beschrijven, onderzoeken en interpreteren. Hierbij moet rekening worden gehouden met tijd, plaats, functie en kunstopvattingen maar ook met normen en waarden en de historische ontwikkeling vanaf de klassieke oudheid tot heden.

Kortom, kunsthistorische kennis is nodig om het examen goed te kunnen maken; kennis over kunstwerken en inzicht in kunstwerken. Cultuurhistorische kennis is en blijft belangrijk ter ondersteuning van de kunstbeschouwing. Dit houdt bekendheid in met verschillende visies op beeldende kunst. Deze visieverschillen komen aan het licht bij vergelijkingen van kunst en cultuur uit verschillende tijdperken. Daarnaast is het van belang om verschillende (kunsthistorische) benaderingswijzen te kennen om kunst te beschouwen, te interpreteren en te verklaren.

Sub domein A2 (Beschouwen) Eindterm 2

De kandidaat kan twee- en driedimensionale beelden en vormen beschouwen en kan deze beschouwing verwoorden en/of verbeelden. Het betreft beeldende kunst, architectuur en vormgeving. De beschouwing kan betrekking hebben op diverse facetten van een kunstwerk: het proces, het product (vormgeving, en indien van toepassing, voorstelling en inhoudelijke aspecten) en de context.

Het examenprogramma voor vwo tekenen / handvaardigheid / textiele vormgeving wordt in de syllabus verder gespecificeerd aan de hand van

- de basisstofomschrijving ([bijlage 2](#)),
- de begrippenlijst ([bijlage 3](#)) en
- het thema ([bijlage 5](#)) en de probleemstellingen ([bijlage 4](#)).

Het thema is op te vatten als een invalshoek van waaruit de kunstgeschiedenis wordt benaderd, zodat deze wordt beperkt en verdiept. Voor het examenjaar 2024 en verder is het thema *Kunst en leven*. Het thema gaat gepaard met een reeks probleemstellingen. Deze probleemstellingen vormen het richtsnoer om het thema te onderzoeken.

Voor het CSE dient de kandidaat de stof te beheersen zoals aangegeven in het examenprogramma en gespecificeerd in de syllabus. Voor het thema betekent dit dat de examenkandidaten de levens van de kunstenaars, de kunstwerken en de concepten zoals opgevoerd in de teksten bij het thema moeten kunnen beschrijven, onderzoeken en interpreteren. De kandidaat kan de onderzoeksvragen zoals opgenomen in de probleemstellingen beantwoorden.

Ongeveer de helft van de in het centraal schriftelijk examen gepresenteerde contexten (kunstenaars, kunstwerken, teksten) is direct gebaseerd op de teksten van het thema. De overige contexten in het examen passen binnen de kaders van de basisstofomschrijving en/of kunnen worden begrepen op basis van transfer van kennis en vaardigheden zoals gedefinieerd in de syllabus.

De kunsthistorische benaderingswijzen uit hoofdstuk 3 vormen een wezenlijk onderdeel van het CSE en worden toegepast op de basisstof én op hoofdstuk 1 en 2 Specificatie examenstof in bijlage 5 Thema Kunst en leven, teksten 2024

In [bijlage 6](#) is een link opgenomen naar een Excel-bestand met een overzicht van in de syllabus genoemde kunstenaars.

Dit overzicht, waarin onder andere gefilterd kan worden op naam van de kunstenaar, kunstwerk en sub thema, dient als een hulpmiddel voor docenten en leerlingen bij het behandelen en/of onderzoeken van de basisstof in combinatie met het thema.

3.2 CPE

Het Centraal Praktisch Examen heeft betrekking op domein B (Praktijk) en sub domein A2 (Beschouwen). Daarbij is de praktijk het uitgangspunt, vandaar dat we eerst domein B toelichten.

Domein B (Praktijk)

In domein B zijn in één eindterm de vaardigheden genoemd die de kandidaat zelfstandig kan inzetten bij het maken van beeldend werk naar aanleiding van een probleemstelling. Het zijn fasen uit het beeldend proces. Daarin zijn de volgende *mogelijke* activiteiten te onderscheiden:

- verzamelen van gegevens over de probleemstelling en oplossingen van beeldende kunstenaars en vormgevers;
- ontwikkelen van ideeën voor beeldende oplossingen, deze beschrijven en criteria, uitgangspunten, doelstellingen vastleggen in een procesverslag;
- maken van een werkplan;
- doen van beeldend onderzoek naar mogelijke oplossingen door middel van experimenten, schetsen, studies, proeven in diepte en in de breedte;
- evalueren van het eigen onderzoek en vervolgens keuzes maken en toelichten;
- uitwerken van de gekozen beeldende oplossing en het resultaat evalueren;
- verslag doen van het werkproces;
- maken van een presentatie.

Een probleemstelling is in dit verband een uitgangspunt voor een of meer vraagstellingen. Naar aanleiding van analyse en onderzoek stelt de kandidaat enkele criteria vast waaraan zijn beeldend werk moet voldoen.

De probleemstelling is daarmee meer dan een aanleiding: van de kandidaat wordt verlangd dat hij de betreffende problematiek voor zichzelf en anderen duidelijk maakt door middel van een *passende* beeldende vormgeving. Dat houdt ook een kritische selectie in uit de mogelijke oplossingen en een *doelgericht* toepassen van vakspecifieke beeldende middelen.

Dit proces beschrijft de kandidaat in een procesverslag aan de hand van de volgende punten:

- *In de uitwerking ga ik rekening houden met de volgende inhoud:*
De kandidaat beschrijft hier zijn inhoudelijke uitgangspunt(en) en/of het doel dat hij gaat proberen te bereiken. Hij gaat daarbij zo nodig in op te bereiken beeldende effecten en/of op de functie van het werk.
- *Om dit te bereiken denk ik dat de volgende aspecten van belang zijn:*
 - a. *Voorstelling* (de kandidaat beschrijft hier de voorstellingsaspecten die van belang zijn voor de uitwerking van zijn ideeën. Als hij kiest voor een non-figuratieve uitwerking, dan werkt hij hier zijn idee, inhoudelijk uitgangspunt en/of doel nader uit.)
 - b. *Beeldende aspecten* (de kandidaat beschrijft ze niet alleen, maar verantwoordt hier ook de keuze door in te gaan op de relatie tussen inhoud en vormgeving.)
 - c. *Materialen en technieken* (de kandidaat geeft hierbij ook een verantwoording van zijn keuze door in te gaan op de relatie met de inhoud.)

Achteraf beschrijft de kandidaat hoe hij de opgave heeft uitgewerkt aan de hand van de volgende aandachtspunten:

- *In hoeverre heb ik mijn idee kunnen verwezenlijken, het doel bereikt?* (De kandidaat beschrijft in het kort zijn werkproces.)
- *Welke keuzes heb ik hierbij gemaakt en waarom?* (De kandidaat beschrijft waarop hij heeft gelet bij het onderzoek en de uitwerking.)
- *Wat is veranderd in mijn uitgangspunten en waarom heb ik die gewijzigd?* (De kandidaat geeft een nadere verklaring van eventuele veranderingen in zijn uitgangspunten.)

Veel van de hier genoemde activiteiten eisen dat de kandidaat zich zaken afvraagt, onderzoekt en reflecteert op wat hij gedaan heeft. Dan kan niet zonder de resultaten van zijn activiteiten goed te beschouwen om daar conclusies uit te trekken voor een volgende stap. Beschouwen is daarmee een wezenlijke vaardigheid.

Sub domein A2 (Beschouwen)

In het kader van het CPE gaat het niet alleen om het beschouwen van beelden van anderen (eventueel als inspiratiebron), maar vooral om het kritisch beschouwen van het eigen proces en product. Hierin demonstreert de kandidaat inzicht in de manier waarop beelden ervaringen veroorzaken en betekenis overdragen. De kandidaat kan deze beschouwing verwoorden en/of verbeelden in de vorm van een mondelinge toelichting en/of schriftelijk werkverslag van beperkte omvang, eventueel met toelichtende schetsen en foto's.

Organisatie en afname CPE

De organisatie en afname van het CPE tekenen, het CPE handvaardigheid en het CPE textiele vormgeving is zoals voorgaande examenjaren. Hierover staan de belangrijkste zaken in [bijlage 8](#) onder elkaar.

4 HET CENTRAAL EXAMEN

4.1 ZITTINGEN CENTRAAL EXAMEN

Raadpleeg hiervoor Het Examenblad, www.examenblad.nl.

4.2 VAKSPECIFIEKE REGELS CORRECTIEVOORSCHRIFT

Voor dit examen is geen vakspecifieke regel vastgesteld.

4.3 HULPMIDDELEN

Raadpleeg hiervoor Het Examenblad, www.examenblad.nl.

BIJLAGE 1: EXAMENPROGRAMMA TEKENEN, HANDVAARDIGHEID EN TEXTIELE VORMGEVING VWO

Het eindexamen

Het eindexamen bestaat uit het centraal examen en het schoolexamen.

Het examenprogramma bestaat uit de volgende domeinen:

Domein A Vak theorie

Domein B Praktijk

Domein C Oriëntatie op studie en beroep.

Het centraal examen

Het centraal examen bestaat uit een theoretisch en een praktisch gedeelte. Het theoretische gedeelte heeft betrekking op domein A. Het praktische gedeelte heeft betrekking op de (sub)domeinen A2 en B. Het CvTE stelt het aantal en de tijdsduur van de zittingen van het centraal examen vast. Het CvTE maakt indien nodig een specificatie bekend van de examenstof van het centraal examen.

Het schoolexamen

Het schoolexamen heeft betrekking op:

- a ten minste de domeinen en sub domeinen waarop het centraal examen geen betrekking heeft;
- b indien het bevoegd gezag daarvoor kiest: een of meer domeinen of sub domeinen waarop het centraal examen betrekking heeft;
- c indien het bevoegd gezag daarvoor kiest: andere vak onderdelen, die per kandidaat kunnen verschillen.

De examenstof

Domein A: Vak theorie

Sub domein A1: Beschrijven, onderzoeken en interpreteren

- 2 De kandidaat kan mede op basis van bronnenmateriaal het beeldend werk van kunstenaars en vormgevers beschrijven, onderzoeken en interpreteren, rekening houdend met tijd, plaats, functie, kunstopvattingen, normen en waarden en de historische ontwikkeling vanaf de klassieke oudheid tot heden.

Sub domein A2: Beschouwen

- 3 De kandidaat kan twee- en driedimensionale beelden en vormen beschouwen en kan deze beschouwing verwoorden en/of verbeelden.

Domein B: Praktijk

- 4 De kandidaat kan gestructureerde probleemstellingen met betrekking tot zowel autonome als toegepaste beeldende kunst en vormgeving onderzoeken en de daaruit ontwikkelde ideeën in een beeldende verwerking uitvoeren, daarbij beeldende middelen aanwenden in een doelgericht werkproces, en het werk zo presenteren dat de beschouwer inzicht krijgt in het werkproces.

Domein C: Oriëntatie op studie en beroep

BIJLAGE 2: BASISSTOFOMSCHRIJVING

In deze bijlage is de opbouw weergegeven in:

- periodes met bijbehorende stijlen en stromingen
- accenten
- relevante invalshoeken

800 VC -400

accenten:

- Griekenland (archaïsch, klassiek, hellenisme)
- Mythologie, mythen en sagen
- Bouwkunst en beeldhouwkunst
- Verhouding tussen Griekse en Romeinse kunst

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- rangen en standen, goden, helden en mensen; Het eren van goden

Visies op kunst:

- kunst als afspiegeling van het volmaakte, mimesis; harmonie (gulden snede); het Goede, het Ware en het Schone

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- polis en vorsten

wetenschap en techniek:

- wiskunde, natuurwetenschap, filosofie
- bouwkunst: zuil (Grieks), muur en boog (Romeins)

300-1000

accenten:

- West-Europese keizerrijken
- Ontstaan van Christelijke kunst
- Byzantium; Constantinopel en Ravenna

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- Visies op geschiedenis: Bijbel staat centraal; 'begin en eind bekend'
- Bijvoorbeeld: schepping; zondeval; geboorte, leven, sterven en opstanding van Christus; laatste oordeel

Visies op kunst:

- schoonheid als openbaring van het goddelijke
- kunst tot lering en verering
- Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht
- macht van kerk en adel, feodale stelsel
- De kerk en de adel als opdrachtgever
- De kunstenaar als ambachtsman; werkplaatsen
- beeldenstrijd (iconoclasme)

wetenschap en techniek:

- kloosters als centra van kennis; manuscripten
- samenhang van kennis, geschiedenis en moraal en geloof (encyclopedisch geheel); scholastiek
- voortborduren op kennis van Romeinen

1000-1400

accenten:

- kerken en kloosters in Frankrijk, romaans en gotiek
- Christelijke iconografie (in beeldhouwkunst, glas in lood en schilderkunst)
- Ontwikkelingen in de schilderkunst, (altaarstukken, fresco's en miniaturen)
- Opkomst van steden als Florence en Siena
- Theoretische traktaten over architectuur
- Groei van economie en complexere organisatie van de maatschappij

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- centrale positie van het geloof en de macht van de kerk
- Visies op geschiedenis: Bijbel staat centraal: 'begin en eind bekend'.
- Bijvoorbeeld: schepping; zondeval; geboorte, leven, sterven en opstanding van Christus; laatste oordeel

Visies op kunst:

- schoonheid als openbaring van het goddelijke; licht, kleur en glans (Suger); geometrische orde
- voor en tegen het gebruik van beelden, abt Suger tegenover Bernard van Clairveaux
- werken binnen de traditie (in plaats van originaliteit)

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- macht van kerk en adel, feodale stelsel
- de Kerk als opdrachtgever
- de kunstenaar als ambachtsman; Gilden
- opkomst van de burgerij in Italië

Intercultureel:

- contacten met het Nabije Oosten, handel en pelgrimstochten; kruistochten en Reconquista
- Arabische kunst, het Alhambra en de moskee van Cordoba

wetenschap en techniek:

- geloof als uitgangspunt voor wetenschap (lichttheorie en iconografische programma's)
- samenhang van kennis, geschiedenis en moraal en geloof (encyclopedisch geheel); scholastiek
- kloosters als centra van kennis; manuscripten
- bouwkunst: skeletbouw, glas in lood

1400-1600

accenten:

- Schilderkunst in Noord Europa
- Italië, wedergeboorte van de klassieken
- Opdrachtgevers en rivaliteit, de Italiaanse stadstaten en Rome

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- opkomst van het humanisme

Visies op kunst:

- schoonheid als eenheid van delen: harmonie, maat, verhouding, symmetrie, orde (proportieeler)
- neoplatonisme

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- kerk; wereldlijke machthebbers
- de veranderende positie van de kunstenaar, van ambachtsman naar homo universalis

Intercultureel:

- Handelscontacten van de Oostzee tot Afrika en van de Arabische wereld tot China. Focus op de bakermat van de Europese cultuur

wetenschap en techniek:

- boekdrukkunst en grafiek; olieverf
- bestuderen van klassieken; eigen onderzoek van de werkelijkheid: perspectief, anatomie, wetmatigheid
- geschiedschrijving (Vasari) en geschiedenis van Romeinse architectuur (Alberti)

1600 - 1750

accenten:

- contra- reformatie als reactie op de reformatie
- Burgerlijke cultuur in Nederland, Amsterdam
- Het hof in Frankrijk, paleizen, villa's en tuinen
- Rome in de tijd van de contra- reformatie

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- verschillende christelijke overtuigingen: protestant – katholiek
- calvinisme: predestinatie, deugdzaamheid en matigheid
- rationalisme en verlichting

Visies op kunst:

- kunst ter lering en vermaak: verborgen symboliek zoals vanitas; emblemata iconografie en iconologie; illusionisme
- barok: virtuositeit, inventiviteit; theatrale eenheid
- kunst moet imponeren, identificatie via emotie
- kunst als vervolmaking van de natuur (tuinen van Versailles)
- kunst als uitdrukking van de absolute macht
- classicisme: klassieke schoonheid (Gerard de Lairese), reizen naar Italië; neoplatonisme (de tuin als parsprototo)

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht

- vrije markt, kooplieden en regenten; het ontstaan van genres in de Republiek der zeven Verenigde Nederlanden
- de Kerk, zoals de Paus als opdrachtgever
- vorst en adel (Lodewijk XIV, academies)

Intercultureel:

- reizen-handel-VOC (Chinees porselein en Delfts aardewerk)
- exotische invloeden in de Europese tuinarchitectuur.

wetenschap en techniek:

- empirisch onderzoek, camera obscura
- encyclopedisch verzamelen

1750-1900

accenten:

- herleving van de klassieken
- aandacht voor het eigen nationale verleden
- vlucht in het exotische, de eigen geschiedenis, de mystiek en de natuur
- de romantiek: verheugd gevoel
- realisme: heroïek van het alledaagse, de harde werkelijkheid

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- gevoel tegenover rede (rationalisme, verlichting tegenover het loslaten van de ratio)
- vooruitgangsidee, socialisme
- visies op geschiedenis: een voortgaand lineair proces met verschillende uitkomsten
- darwinisme

Visies op kunst:

- kunst moet authentiek en origineel zijn
- kunst moet van zijn tijd zijn
- l'art pour l'art; de bohémien
- arts and crafts
- kunst moet het goede, het ware en het schone tonen, kunst moet verheffen
- schoonheid is relatief (afhankelijk van tijd en plaats); neostijlen; eclecticisme

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- opleiding: de rol van de academie; op zoek naar eigen leermeesters (historische voorbeelden of 'de natuur zelf')
- opdrachtgevers: de vrije markt, de staat koopt kunst
- verzamelingen: systematiseren van collecties naar soort en tijd / plaats; verzameling gekoppeld aan prestige van de staat
- organisatie van de samenleving: nationaal bewustzijn; naties - staat - burgers > streven naar vrije wereldhandel, concurrentie

Intercultureel:

- oriëntalisme en exotisme
- werelddtentoonstellingen
- effecten van kolonialisme

wetenschap en techniek:

- industriële revolutie
- evolutietheorie
- fotografie
- nieuwe materialen als gietijzer, de toepassing van de combinatie gietijzer en glas.
- het ontstaan van de historische belangstelling; het ontstaan van de kunstgeschiedenis; het ontstaan van musea

1900-1945

accenten:

- abstractie
- de avant-garde, manifesten
- utopieën over een nieuwe maatschappij
- functionalisme, form follows function
- kunstenaarstheorieën

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- het nastreven van idealen (utopieën), het geloof in vooruitgang en maakbaarheid van de samenleving
- utopisch verlangen vanuit economische, politieke- maatschappelijke situatie (industrialisering en oorlog); socialisme

Visies op kunst:

- kunst als expressie
- op zoek naar het universele; neoplatonisme
- van visueel waarneembaar naar gevoel of geest (Kandinsky, Mondriaan)
- functionalisme (form follows function, Sullivan); verwerpen van decoratie (Adolf Loos)
- definiëren van grondslagen van elke kunstdiscipline

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- vrije markt: verzamelaars, kunsthandel en mecenasen
- utopisch kunstenaarschap en de economische positie van de kunstenaar
- kunstenaars in dienst van de Russische Revolutie, maatschappelijke bewegingen, de staat
- entartete kunst

Intercultureel:

- primitivisme

wetenschap en techniek:

- kunst als laboratorium: experiment, Bauhaus
- nieuwe industriële materialen en technieken: (beton)skeletbouw, standaardisatie en prefabricatie
- fotografie en film
- wetenschappelijke ontdekkingen: psychoanalyse en relativiteitstheorie

1945 - 1990

accenten:

- Na Wereldoorlog II de Verenigde Staten in de voorhoede
- Herwaardering Europa in de kunst vanaf de jaren zeventig
- modern en postmodern
- vervagen van grenzen (disciplines, hoge-lage cultuur, kunst en werkelijkheid)

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- reactie op Wereldoorlog II; begin en einde van de koude oorlog
- democratisering, individualisering en globalisering
- massamedia en massaconsumptie
- moderne en postmoderne visies (geschiedenis fragmentarisch; opgeven van vooruitgangsidee; einde van grote ideologieën)
- grote verscheidenheid in levensbeschouwingen (existentialisme, hippies, relativisme, cynisme, 'no illusion' (punk), hedonisme, nieuwe vormen van spiritualiteit)

Visies op kunst:

- de moderne visie: onderzoek naar de grondslagen van de eigen discipline
- de postmoderne visie, loslaten van oude esthetische waarden (authenticiteit, originaliteit en uniciteit); veelheid van betekenissen door citaten en fragmenten; media en (schijn)werkelijkheid (Baudrillard)
- verleggen van de grenzen van de kunst, het vervagen van grenzen tussen de kunstdisciplines
- conceptuele kunst
- De kunstenaar voert het werk niet alléén uit, de rol van de omgeving en democratisering van de kunst (performance en community-art)

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- vrije markt, overheid, de verzamelaar
- invloed van de handel (kunstbeurzen en veilingen), overheid (subsidies, aankoopbeleid musea en internationale evenementen (biënnales en Documenta)
- de kunstenaar als ondernemer, manager en entertainer

Intercultureel:

- globalisering en invloed van de niet-westerse kunst op de westerse kunst
- postkolonialisme; een mix van verschillende culturele invloeden in het kunstwerk (hybriditeit)

wetenschap en techniek:

- reproductie
- audiovisuele media

1990 - HEDEN

accenten:

- Globalisering, het Westen als centrum verdwijnt, hybriditeit
- Young British Artists
- Grote internationale kunstmanifestaties
- reacties op het postmodernisme: engagement, hypermodernisme; herwaardering ambacht
- nieuwe media

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- globalisering; nieuwe wereldmachten en botsing van beschavingen; migratie
- individualisering en identiteit (in een geglobaliseerde samenleving)
- nieuwe vormen van spiritualiteit
- internet, digitalisering (grote hoeveelheden data, Big Brother, (schijn)werkelijkheid)
- kleinschalig en duurzaam als reactie op economische groei; klimaat-vraagstuk

Visies op kunst:

- reacties op het postmodernisme (weg van relativisme): rol van kunst in de samenleving, engagement (community art, relational aesthetics (Nicolas Bourriaud) en activistische kunst), artistic research; hypermodernisme; nieuw traditionalisme en herwaardering ambacht
- De kunstenaar voert het werk niet alléén uit, de rol van de omgeving en democratisering van de kunst
- interdisciplinariteit, geen scherpe grenzen tussen disciplines; kunstenaar ook actief op terrein van wetenschap, techniek en politiek

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- vrije markt, overheid, de verzamelaar
- Belangrijke positie van internationale kunstmanifestaties (biënnales en Documenta)
- invloed van de handel (kunstbeurzen en veilingen), overheid (subsidies, aankoopbeleid musea)
- de kunstenaar als ondernemer, manager en entertainer

Intercultureel:

- globalisering en invloed van de niet-westerse kunst op de westerse kunst, rol van identiteit in een geglobaliseerde wereld; Westerse en niet-westerse kunstenaar exposeren in dezelfde tentoonstellingen en manifestaties
- postkolonialisme
- een mix van verschillende culturele invloeden in de kunst (hybriditeit)

wetenschap en techniek:

- digitale techniek als middel en onderwerp van de kunsten; artificial intelligence, verhouding mens, natuur en machine
- artistic research, de kunstenaar als wetenschapper en samenwerking tussen wetenschap en kunst
- de (toegepaste) kunst als laboratorium voor wetenschappelijke en technische vernieuwing (duurzaamheid)
- herwaardering ambachtelijke technieken

BIJLAGE 3: BEGRIPPENLIJST

Bij de samenstelling van de begrippenlijst is niet gestreefd naar volledigheid, maar naar hanteerbaarheid. Onderstaande begrippen kunnen voorkomen in lessen en examens.

De begrippen zijn ondergebracht in categorieën. Om dubbelingen te voorkomen zijn de begrippen in de categorie geplaatst waarin ze het meest worden toegepast.

KUNSTBESCHOUWING/BEELDASPECTEN

Compositie/ordening

(hoofd)begrip	sub-begrip	discipline	havo	vwo
Compositie/ordening	asymmetrie	2D, 3D, architectuur	X	X
	centraal	2D, 3D	X	X
	diagonaal-	2D, 3D	X	X
	driehoeks-	2D, 3D	X	X
	dynamisch	2D, 3D	X	X
	harmonie	2D, 3D, architectuur	X	X
	horizontaal-	2D, 3D	X	X
	herhaling	2D, 3D	X	X
	overall-	2D	X	X
	symmetrie	2D, 3D, architectuur	X	X
	richting	2D, 3D, architectuur	X	X
	ritme	2D, 3D, architectuur	X	X
	verticaal	2D, 3D, architectuur	X	X
beeldvlak		2D	X	X
kader		2D	X	X
plaatsing		2D, 3D, architectuur	X	X
statisch		2D, 3D	X	X
uitsnede		2D	X	X
vlakverdeling		2D	X	X

Diepte / ruimte

(hoofd)begrip	sub-begrip	discipline	havo	vwo
perspectief	atmosferisch perspectief	2D	X	X
	centraal- perspectief	2D	X	X
	coulissewerking	2D	X	X
	horizon	2D	X	X
	kleurperspectief	2D	X	X
	kikvors- perspectief	2D	X	X

(hoofd)begrip	sub-begrip	discipline	havo	vwo
	lijnperspectief	2D	X	X
	overlapping	2D	X	X
	verdwijnpunt	2D	X	X
	verkorting	2D	X	X
	vogelvluchtperspectief	2D	X	X
afsnijding		2D	X	X
driedimensionaal		3D, architectuur	X	X
plans		2D	X	X
ruimte		3D	X	X
ruimtelijk		3D	X	X
ruimtesuggestie		2D	X	X
ruimtewerking		2D, 3D	X	X
scherptediepte		2D, 4D	X	X
standpunt		2D	X	X
stapeling		2D, 3D	X	X
plasticiteit / plastisch		2D, 3D	X	X
plat		2D	X	X
vervaging		2D	X	X

Textuur / materiaal

begrip	discipline	havo	vwo
egaal	2D, 3D	X	X
factuur	2D, 3D		X
pasteus	2D	X	X
spiegelend (oppervlak)		X	X
stofuitdrukking	2D	X	X
structuur	2D, 3D	X	X
textuur	2D, 3D, toegepast/design	X	X
transparant	2D, 3D, toegepast/design	X	X

Kleur

(hoofd)begrip	sub-begrip	havo	vwo
kleurencirkel	primaire kleuren	X	X
	secundaire kleuren	X	X

(hoofd)begrip	sub-begrip	havo	vwo
	tertiaire kleuren	X	X
	complementaire kleuren	X	X
kleurcontrasten	complementair	X	X
	warm-koud	X	X
kleurfamilie		X	X
kleurgebruik		X	X
monochroom		X	X
optische kleurmenging		X	X
primaire licht kleuren		X	X
tint		X	X
toon		X	X
verzadigde kleuren			X
zuivere kleuren		X	X

Licht

(hoofd)begrip	sub-begrip	discipline	havo	vwo
lichteffecten	clair-obscur	2D	X	X
	eigen schaduw	2D	X	X
	glimlicht	2D	X	X
	silhouet	2D	X	X
	slagschaduw	2D	X	X
	strijklicht	2D	X	X
	reflectie/reflecterend	2D	X	X
lichtrichting/lichtval	diffuus		X	X
	mee licht		X	X
	tegenlicht		X	X
	zijlicht		X	X
lichtsoort	kunstlicht		X	X
	natuurlijk licht		X	X

Lijn

(hoofd)begrip	sub-begrip	discipline	havo	vwo
lijn	lijndikte	2D	X	X
	lijnsoort	2D	X	X
	contour	2D	X	X
	lijnwerking	2D	X	X
	lineair / tekenachtig < > picturaal / schilderachtig	2D	X	X

Vorm

begrip	discipline	havo	vwo
abstract	2D, 3D, 4D	X	X
convex / concaaf	3D, architectuur		X
fragment		X	X
geabstraheerd	2D, 3D, 4D	X	X
gedeformeerd	2D, 3D	X	X
gedetailleerd		X	X
gefragmenteerd		X	X
geïdealiseerd	2D, 3D, 4D	X	X
geometrisch		X	X
gesloten vorm	2D, 3D	X	X
gestileerd	2D, 3D, toegepast/design	X	X
gestroomlijnd	3D, architectuur, toegepast/design	X	X
maatverhouding		X	X
proportie		X	X
massief	3D	X	X
open vorm	2D, 3D	X	X
organisch		X	X
restvorm	2D, 3D	X	X
schema		X	X
schematisch	2D, 3D	X	X
tweedimensionaal		X	X
vereenvoudigd	2D, 3D	X	X
volume	3D	X	X
vormcontrast	2D, 3D	X	X

begrip	discipline	havo	vwo
vormsoort	2D, 3D	X	X
vlak		X	X

MATERIALEN EN TECHNIEKEN

2D, tekenkunst

begrip	havo	vwo
arcering / arceren	X	X
houtschool	X	X
kalligrafie		X
krijtsoorten	X	X
pastel	X	X
schets / schetsen / schetsmatig	X	X
rubbing	X	X

2D, grafische technieken

begrip	havo	vwo
affiche	X	X
beeldmerk	X	X
bedrukken	X	X
druk: – diepdruk – hoogdruk – vlakdruk	X	X
ets	X	X
gravure	X	X
grafiek	X	X
houtsnede	X	X
kalligrafie		X
lay-out	X	X
linoleumsnede	X	X
litho / lithografie	X	X
logo	X	X
prent	X	X
reproductie	X	X
sjabloon/ sjabloneren	X	X

begrip	havo	vwo
typografie	X	X
zeefdruk	X	X

2D, schilderkunst

begrip	havo	vwo
acryl	X	X
aquarel	X	X
airbrush	X	X
collage	X	X
dekkend	X	X
fresco	X	X
gouache	X	X
gebrandschilderd glas	X	X
graffiti	X	X
illusionistisch	X	X
mengkleur	X	X
mixed media	X	X
olieverf	X	X
paneel	X	X
pasteus / impasto	X	X
pictogram		X
pigment	X	X
schilderij	X	X
schildertechnieken	X	X
tempera	X	X
toets matig	X	X

3D, beeldhouwkunst / textiel

begrip	havo	vwo
afgietsel	X	X
ambachtelijk	X	X
assembleren / assemblage	X	X
beeldhouwen	X	X
boetseren	X	X

begrip	havo	vwo
borduren	X	X
brons	X	X
constructie / construeren	X	X
gieten	X	X
giet mal	X	X
gips	X	X
glazuur	X	X
keramiek	X	X
klei	X	X
knopen	X	X
kunstlicht	X	X
kunststof	X	X
machinaal	X	X
mal	X	X
massaproductie	X	X
mixed media	X	X
mode(-accessoires)	X	X
modelleren	X	X
polychromeren	X	X
prototype		X
reliëf	X	X
sculptuur	X	X
sokkel	X	X
textiele werkvormen	X	X
(wand)tapijt	X	X
weven	X	X

4D, film / fotografie / multimedia

begrip	havo	vwo
algoritme		X
analoog	X	X
animatie	X	X
camerastandpunt	X	X

begrip	havo	vwo
close up	X	X
commercial	X	X
computeranimatie	X	X
computergame	X	X
content	X	X
decor	X	X
digitaal	X	X
digitale beeldbewerking	X	X
digitaliseren	X	X
documentaire	X	X
editen	X	X
ensceneren		X
film / filmen	X	X
foto / fotograferen	X	X
fotomontage	X	X
fotonegatief	X	X
fotoserie	X	X
game design	X	X
inzoomen / uitzoomen	X	X
loop	X	X
pixel	X	X
photoshoppen	X	X
polaroid	X	X
printen / 3d-printen	X	X
projectie	X	X
real time		X
reportage	X	X
scène	X	X
shot		X
videoclip	X	X
video installatie	X	X
videokunst	X	X

begrip	havo	vwo
webdesign	X	X

ARCHITECTUUR

begrip	havo	vwo
aanzicht:	X	X
– bovenaanzicht		
– vooraanzicht		
– zijaanzicht		
absis		X
altaar	X	X
amfitheater		X
aquaduct		X
arcade	X	X
architraaf	X	X
atrium		X
basement		X
basiliek	X	X
beton (gewapend)	X	X
centraalbouw	X	X
cannelure		X
constructie	X	X
crypte		X
decoratie	X	X
dorische orde		X
dwarsbeuk	X	X
dwarsdoorsnede	X	X
dwarsschip	X	X
exterieur	X	X
facade	X	X
fries		X
fronton		X
galerij	X	X
gevel	X	X
gietijzer	X	X

begrip	havo	vwo
interieur	X	X
ionische orde		X
kapel	X	X
kapiteel	X	X
kathedraal	X	X
koepel	X	X
kolom	X	X
koor	X	X
kooromgang	X	X
korinthische orde		X
kroonlijst	X	X
kruisgewelf	X	X
kruisribgewelf	X	X
lengtedoorsnede	X	X
lichtbeuk	X	X
luchtboog	X	X
maquette	X	X
marmer	X	X
middenschip	X	X
minaret	X	X
mobiel / mobile	X	X
module (modulair)	X	X
monument	X	X
montage / monteren	X	X
moskee	X	X
narthex		X
ornament	X	X
pendentief		X
pijler	X	X
pinakel		X
plattegrond	X	X
portaal	X	X

begrip	havo	vwo
prefab(ricage)	X	X
rib	X	X
rondboog	X	X
roosvenster	X	X
rustica		X
spitsboog	X	X
skeletbouw	X	X
stedenbouw	X	X
steunbeer	X	X
straalkapel	X	X
systeembouw	X	X
timpaan	X	X
tongewelf	X	X
transept		X
travee		X
trionfboog		X
tuinarchitectuur	X	X
viering		X
vliesgevel	X	X
westwerk		X
zijbeuk	X	X
zijschip	X	X
zuil	X	X

KUNSTHISTORISCHE BEGRIPPEN

begrip	havo	vwo
allegorie / allegorisch		X
anatomie	X	X
annunciatie		X
apocalyps		X
attribuut	X	X
aureool	X	X
authenticiteit		X

begrip	havo	vwo
autonoom		X
buste / borstbeeld	X	X
cartoon	X	X
concept	X	X
connotatie		X
contrapost	X	X
design	X	X
discipline	X	X
en plein air	X	X
environment	X	X
esthetica		X
expressie / uitdrukking	X	X
figuurstuk	X	X
genre(stuk)	X	X
graphic novel	X	X
happening	X	X
historiestuk	X	X
icoon / iconisch	X	X
iconografisch		X
iconologisch		X
illustratie	X	X
industriële vormgeving	X	X
installatie	X	X
karikatuur	X	X
kinetische kunst	X	X
kitsch	X	X
kostuum	X	X
manifest	X	X
mecenas / mecenaat		X
miniatuur	X	X
mixed media	X	X
mobiel(e) / mobile	X	X

begrip	havo	vwo
monument	X	X
monumentale kunst	X	X
moralistisch	X	X
mozaïek	X	X
mythologisch	X	X
narratief		X
objet trouvé	X	X
pastorale		X
performance	X	X
personificatie		X
readymade	X	X
realistisch / naturalistisch	X	X
reliek	X	X
reliëkhouders	X	X
remake	X	X
replica	X	X
serie / serieproductie	X	X
stilleven	X	X
symbool	X	X
tableau vivant	X	X
trompe l'oeil	X	X
vanitas	X	X
verhalend	X	X
vrijstaand	X	X

BIJLAGE 4: PROBLEEMSTELLINGEN

Onderstaande probleemstellingen horen bij het thema 'Kunst en leven'. De probleemstellingen kunnen worden ingekaderd door ze telkens te koppelen aan de periodes zoals genoemd in de basisstofomschrijving. Raadpleeg voor de basisstofomschrijving [bijlage 2](#).

- 1 In hoeverre verschilt de beroepspraktijk van een kunstenaar anno nu met die van een kunstenaar uit het verleden?
- 2 In hoeverre veranderde de sociaaleconomische positie en de maatschappelijke status van de kunstenaar door de eeuwen heen?
- 3 Welke ideeën en mythes van het kunstenaarschap zijn er door de eeuwen heen ontstaan? Bijvoorbeeld: het klassieke kunstenaarschap (edelman kunstenaar), het romantische kunstenaarschap (bohemien), het avant-gardistische of modernistische kunstenaarschap en het kunstenaarschap van de post-artist.
- 4 Op welke manieren presenteert de kunstenaar zichzelf door de eeuwen heen en hoe wordt hij/zij gerepresenteerd (voorgesteld) door anderen? En hoe sluit dit aan op ideeën en mythes van het kunstenaarschap?
- 5 Speelt het persoonlijke leven van de kunstenaar een rol in zijn/haar kunst? En welke verklaring(en) worden hiervoor gegeven?
- 6 Op welke manier weerspiegelt het atelier of de woning van een kunstenaar zijn of haar visie op kunst en/of leven?
- 7 Wat zijn de mogelijkheden en beperkingen van de biografische methode als kunsthistorische benadering? En welke alternatieve benaderingen bestaan er voor de biografische methode? bijvoorbeeld: de formele benadering, de iconologische benadering, de semiotiek, de kunst-sociologische benadering, de postmoderne benadering.

BIJLAGE 5: THEMA KUNST EN LEVEN, TEKSTEN 2024

INLEIDING: KUNST EN LEVEN

Er is niet één kunstgeschiedenis, er zijn vele 'kunstgeschiedenissen'. Het ene verhaal richt zich op de opeenvolging van Europese stijlen, van vroeg- christelijk via renaissance en barok naar impressionisme en de vele twintigste-eeuwse 'ismes'. Het andere beschrijft de ontwikkeling van bepaalde types kunstwerken, bijvoorbeeld het zelfportret of de grafsculptuur. Steeds meer beschrijvingen kijken verder dan Europa en het Amerikaanse noordelijke halfmond, zij streven naar wereldkunstgeschiedenis. Maar er zijn ook kunstgeschiedenissen die zich juist concentreren op de ontwikkeling van de kunst in één land, één regio of zelfs één stad. Sommige kunstgeschiedenissen beschouwen kunst als een zelfstandig fenomeen, met een eigen ontwikkeling. Andere kunstgeschiedenissen leggen nadruk op de relatie tussen kunst en historische gebeurtenissen. Sommige kunstgeschiedenissen behandelen ook architectuur en toegepaste kunst, andere laten dat buiten beschouwing.

Voor deze syllabus beeldende vakken vwo is gekozen voor een kunstgeschiedenis waarin het leven van de kunstenaar centraal staat – met 'kunstenaar' bedoelen we in deze syllabus zowel beeldend kunstenaar, als ontwerper, als architect. Het leven van de kunstenaar wordt in deze syllabus vanaf twee kanten belicht: de beroepsmatige kant en de persoonlijke kant.

HOOFDSTUK 1

Het beroepsmatige leven van de kunstenaar komt aan de orde in hoofdstuk 1, getiteld 'Leven van kunst'. In dit eerste hoofdstuk staat de vraag centraal hoe de kunstenaar aan geld komt, vanaf de middeleeuwen tot heden. Daarbij komen ook de organisatie van het atelier en de sociaal-economische positie van de kunstenaar aan de orde. Omdat de beroepspraktijk van kunstenaars van land tot land en zelfs van regio tot regio sterk kan verschillen, beperkt deze tekst zich geografisch tot de Lage Landen, met de nadruk op de Nederlanden/Nederland.

HOOFDSTUK 2

Hoofdstuk 2 is gericht op de persoonlijke kant van het leven van de kunstenaar en heet 'Leven voor, in en met kunst'. Anders dan bij andere beroepen is de persoon van de kunstenaar in hoge mate verweven met het beroep. Kunstenaars ervaren dat zelf zo, maar ook het grote publiek kijkt zo tegen hen aan: kunstenaars zijn toch een beetje anders dan anderen, en sommigen worden beschouwd als een soort superhelden, denk aan Michelangelo of Vincent van Gogh. Daarbij kan gedacht worden aan de volgende verstrengelingen tussen leven en kunst: de wijze waarop kunstenaars en hun leven worden gepresenteerd door anderen en door zichzelf (representatie en presentatie), het kunstwerk als uitdrukking van het leven van de kunstenaar, het leven van de kunstenaar als kunstwerk en de leefomgeving van de kunstenaar als kunstwerk. Geografisch bestrijkt hoofdstuk 2 de gehele 'westerse wereld', zoals West-Europa en Noord-Amerika gewoonlijk worden genoemd.

HOOFDSTUK 3

Hoofdstuk 3 heeft een ander karakter dan de eerste twee hoofdstukken. Het geeft inzicht in de theoretische achtergrond van de kunstgeschiedenis en kunstbeschouwing.

Bij het verklaren van kunst kunnen verschillende benaderingen gehanteerd worden. Heel lang waren kunsthistorici en kunstbeschouwers vooral geïnteresseerd in de makers van de kunstwerken. Hun benadering was *biografisch*. De biografische benadering heeft veel kritiek gehad, omdat er vaak te makkelijk van uit werd gegaan dat kunst een weerspiegeling is van het leven van de maker. Toch is er de laatste tijd een hernieuwde waardering voor de biografische benadering, omdat die op kleine schaal inzicht geeft in de historische omstandigheden waarin de kunst tot stand is gekomen. Ook in deze syllabus speelt de biografische benadering een belangrijke rol: het uitgangspunt is immers de relatie tussen werk en leven van de kunstenaar. In hoofdstuk 3 komen, naast de biografische benadering, enkele andere benaderingen aan bod, zoals de iconologische methode van Erwin Panofsky en verschillende postmoderne benaderingen.

HOOFDSTUK 1 LEVEN VAN KUNST

INLEIDING: HET BEROEPSMATIGE LEVEN VAN DE KUNSTENAAR

In de middeleeuwen moesten kunstenaars alleskunnners zijn: ze maakten niet alleen schilderijen en beelden, maar ook harnassen, vloerkleden en andere gebruiksvoorwerpen. Verrassend genoeg is er wat dat betreft een overeenkomst met de huidige tijd: ook nu zijn kunstenaars weer op de meest uiteenlopende terreinen actief, van wandkleden tot energiebesparende snelwegen, en van stadslandbouw tot sociale buurtinitiatieven. Daarnaast bestaan de traditionele media schilderkunst, beeldhouwkunst en fotografie ook nog altijd, maar het valt voor de meeste hedendaagse kunstenaars niet mee om daar hun brood mee te verdienen.

Dat was heel anders in de Zuidelijke Nederlanden van de vijftiende eeuw: in steden als Brugge en Antwerpen ontstond toen een levendige handel in kunstwerken. Ook de Noord-Nederlandse zeventiende eeuw was een gouden tijd voor kunstenaars: de schilderijen waren bijna niet aan te slepen, want iedereen, van rijk tot arm, wilde kunst aan de muur. Bestuurders gaven bovendien volop opdrachten voor de aankleding van gebouwen.

In de negentiende eeuw ontstond het begrip *l'art pour l'art* (kunst voor de kunst): kunstenaars wilden dat hun werk alléén werd gewaardeerd om de artistieke waarde ervan. Toegepaste vormen van kunst, zoals geschilderd behang, vonden zij minderwaardig. Deze opvatting is tot ver in de twintigste eeuw invloedrijk geweest.

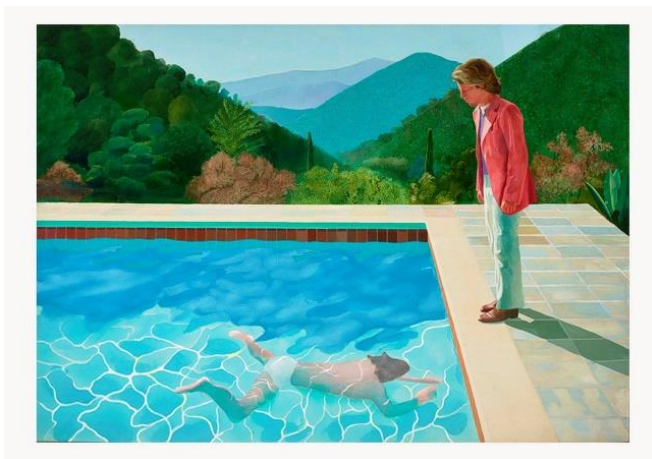
DE BOVENKANT EN DE ONDERKANT VAN DE KUNSTMARKT

Het is tegenwoordig niet makkelijk om als beeldend kunstenaar in Nederland een normaal inkomen te verdienen. De Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars (BBK) sloeg alarm in april 2018 met een schokkende constatering: "Slechts 5% van de beeldende kunstenaars in Nederland zit boven de armoedegrens", oftewel 95 procent van alle Nederlandse beeldende kunstenaars leeft in armoede!¹

In de media is er weinig aandacht voor de armoede van kunstenaars. Liever besteden kranten, nieuwswebsites en talkshows aandacht aan records op de grote kunstveilingen. Het 'duurste kunstwerk ooit' (afb.), het 'duurste kunstwerk van een levende kunstenaar ooit'(afb.), 'de duurste Van Gogh ooit' (afb.), dat levert mooie koppen op en sappige verhalen.² Het publiek krijgt hierdoor een vertekend beeld van het alledaagse bestaan van een beeldend kunstenaar. Dat de meesten, zelfs kunstenaars die regelmatig tentoonstellen en een zekere bekendheid hebben, niet kunnen rondkomen van hun werk weten veel mensen niet.



Duurste kunstwerk ooit (in 2017): Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, ca. 1500 na Chr., olieverf op notenhout, 65,6 x 45,4 cm. Geveild voor 450,3 miljoen dollar (396,5 miljoen euro) bij Christie's, New York, november 2017.



David Hockney, *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1972, acrylverf op doek, 213,5 x 305 cm. Duurste kunstwerk van een levende kunstenaar 'ooit' (in 2019). In 1973 verkocht Hockney dit schilderij via een New Yorkse galerie voor 18.000 dollar. Al een paar maanden later verkocht de nieuwe eigenaar het door voor drie keer dat bedrag. Daarna reisde het schilderij van Londen naar New York, om in 1985 bij de rijke entertainment-entrepreneur David Geffen in Malibu terecht te komen. Geffen verkocht het in 1995 aan de Britse miljardair Joe Lewis. Lewis liet het in november 2018 veilen bij Christie's, New York, waar het 90,3 miljoen dollar (79,4 miljoen euro) opbracht.³

Vincent van Gogh, *Portret van Dr. Gachet*, 1890, olieverf op doek, 67 x 56 cm. Het schilderij werd in 1990 geveild voor 82,5 miljoen dollar (ongeveer 73,45 miljoen euro) bij Christie's, New York, mei 1990.



Bij veel veilingrecords gaat het om kunstenaars die al lang niet meer leven, denk aan Leonardo da Vinci of Vincent van Gogh. Kunstenaars die tijdens hun leven al topprijzen krijgen voor hun werk zijn uitzonderingen. De Amerikaan David Hockney is zo'n uitzondering, net als zijn landgenoot Jeff Koons (afb.), Gerhard Richter uit Duitsland en Damien Hirst uit Engeland. Maar ook Nederland kent enkele uitschieters. Marlene Dumas is al sinds jaren de meest succesvolle Nederlandse kunstenaar. Haar olieverfschilderijen en werken op papier, meestal gemaakt met inkt, hebben eigenlijk altijd de mens als onderwerp. Vaak vormen foto's het uitgangspunt, ook van mensen die bekend zijn van televisie of andere massamedia. In haar aansprekende, losse stijl weet Dumas met slechts enkele suggestieve streken en vegen iemands gezichtsuitdrukking of lichaamshouding weer te geven. Deze combinatie van herkenbare beelden en schijnbaar moeiteloze uitdrukingskracht is er misschien de oorzaak van dat haar werk zo breed gewaardeerd wordt, ook in financiële zin. Toch zijn haar werken op het tweede gezicht meestal niet zo aangenaam als ze in eerste instantie lijken.



In het atelier van Jeff Koons in New York werken vele assistenten mee om tegemoet te komen aan de vraag van de kunstmarkt naar zijn werk.⁴

Een voorbeeld daarvan is het olieverfschilderij *Die Baba* (de baby) uit 1985 (afb.). Het is op het eerste gezicht een zoetig portret van een keurig gekapt en gekleed kindje. Maar Dumas heeft de blik van het kind heel subtiel iets kwaadaardigs meegegeven, wat een verontrustend, vervreemdend effect heeft. Dit heeft geen negatieve gevolgen gehad voor de prijs die het schilderij opbracht op de veiling, integendeel. In november 2006 verkocht veilinghuis Christie's het schilderij voor bijna twee miljoen dollar aan de Saatchi Gallery in Londen.⁵ Dit is één van de hoogste prijzen ooit betaald voor een werk van Dumas, maar nog niet eens de allerhoogste. In 2008 werd haar schilderij *The Visitor* uit 1995 verkocht voor 6,3 miljoen dollar (afb.).⁶ Een verklaring voor de hogere prijs is het grotere formaat van dit schilderij. Ook dit schilderij bezit de spanning tussen een op het eerste oog aantrekkelijk plaatje en een sinistere inhoud na wat langer kijken. Overigens krijgt Dumas zelf slechts een klein deel van deze miljoenen, want de werken waren niet meer in haar bezit. Op basis van het zogenaamde volgrecht krijgt ze als maker een klein percentage van veilingopbrengsten tot een maximum van € 12.500.⁷ Maar ze profiteert ook op een indirecte manier van de hoge veilingopbrengsten, omdat die de verkoop van haar werk uit de eerste hand stimuleren.⁸ Kopers weten immers dat hun aankoop waardevast is en misschien wel winstgevend. Dat is een factor die meespeelt naast het simpelweg mooi vinden van een kunstwerk. Verkoopexposities met werk van Dumas zijn dan ook meestal direct uitverkocht.



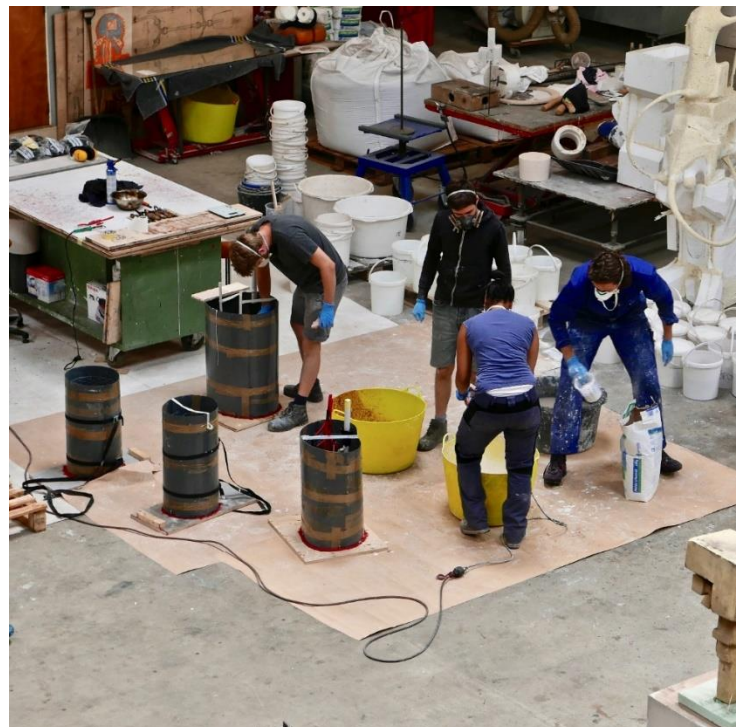
Marlene Dumas, Die Baba, 1985, olieverf op doek, 130 x 110 cm, Saatchi Gallery, Londen. Geveild voor 1.920.000 dollar bij Christie's, New York, november 2006.

Marlene Dumas, The Visitor, 1995, olieverf op doek, 180 x 300 cm, geveild voor 6.337.340 dollar bij Sotheby's, London, juli 2008.



Marlene Dumas aan het werk in haar atelier in Amsterdam, 2014. In tegenstelling tot kunstenaars als Jeff Koons, die hun atelier runnen als een fabriek, met vele medewerkers, maakt Dumas haar werken eigenhandig.⁹

Een van de werkplaatsen van Atelier Van Lieshout (AVL). Onder die noemer maakt Joep van Lieshout sinds 1995 zijn gigantische werken. AVL is gehuisvest in een grote loods in de haven van Rotterdam. Van Lieshouts kunstpraktijk is zo succesvol dat hij zo'n twintig medewerkers in dienst heeft voor de productie. Daarnaast is een vijftal medewerkers werkzaam op het gebied van opdrachtenwerving en het organiseren van tentoonstellingen en publiciteit.¹⁰



Het werk van AVL varieert van experimentele, utopische samenlevingen (AVL-Ville, 2001) tot grote tentoonstellingen waarin distopische werelden worden gecreëerd (Slave City sinds 2003). De kunstwerken van AVL worden getoond in beroemde musea en verkocht door gerenommeerde galerieën over de hele wereld. De beelden en concepten van het autonome werk van AVL vinden ook hun weg naar toegepaste producten, zoals meubels.

AVL, presentatie van AVL-Ville, 2001




AVL, Cradle to Cradle, onderdeel van Slave City, tentoonstelling in Museum de Pont in 2016




AVL, Tree Table Lamp, 2009


Voorbeelden van meubels van AVL, aangeboden door een desigmeubelspecialist (Lensvelt)




AVL WORKBENCH
multiple sizes
available
Atelier Van Lieshout
From € 2.710
Excluded VAT



AVL CLOUDTABLE
more colors
available
Atelier Van Lieshout
From € 6.755
Excluded VAT



AVL OFFICE CHAIR
more fabric / frame
colors available
Atelier Van Lieshout
From € 1.030
Excluded VAT



AVL SKULL
more colors
available
Atelier Van Lieshout
From € 12.360
Excluded VAT

Maar Marlene Dumas en nog een handjevol anderen, zoals Rineke Dijkstra, Desirée Dolron, Michael Raedecker en Joep van Lieshout, vormen het topje van een enorme ijsberg van Nederlandse beeldend kunstenaars die blij zijn als ze enkele keren per jaar een werk voor een paar duizend of een paar honderd euro kunnen verkopen.¹¹

De financiële situatie van hedendaagse ontwerpers en architecten verschilt wezenlijk van die van beeldend kunstenaars. Ontwerpers en architecten werken in principe altijd in opdracht van bedrijven, overheid of particulieren. 'Vrij werk' komt bij deze beroepsgroepen vrijwel niet voor, alleen een enkele keer als middel om ideeën te testen of om de eigen ideeënrijkdom onder de aandacht van mogelijke opdrachtgevers te brengen. Bij beeldend kunstenaars is het juist andersom: in principe maken zij 'vrij' of 'autonoom' werk, en slechts een enkele keer werken zij in opdracht. Ook is hun persoonlijke relatie tot het werk anders: een ontwerper of architect die geen opdrachten meer krijgt, zal de beroepspraktijk beëindigen, terwijl beeldend kunstenaars over het algemeen zo gepassioneerd zijn dat zij ook kunst blijven maken als daar geen inkomsten tegenover staan.¹²

(OVER)LEVEN ALS BEELDEND KUNSTENAAR IN NEDERLAND

Voor kunstenaars die niet kunnen leven van hun werk is er in Nederland overheidsfinanciering beschikbaar in de vorm van allerlei subsidies. De overheid biedt deze subsidies aan omdat de waarde van kunst en cultuur voor de samenleving wordt beschouwd als groter dan alleen de geldelijke waarde. Minister Ingrid van Engelshoven van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen formuleerde het in 2018 zo: "Cultuur heeft in de eerste plaats een eigen, intrinsieke waarde. Als uiting van aller diepste gedachten of zielenroerselen, van schoonheid en verfijning, of juist van confrontatie en rauwheid. Daarnaast heeft cultuur ook een belangrijke maatschappelijke functie, als thermometer voor de tijdgeest".¹³ Kortom, een maatschappij kán niet zonder kunst en cultuur (afb.). Dat is al decennia lang het belangrijkste argument voor het subsidiëren van kunstenaars en kunst. Het wordt door kunsteconomen het 'merit-good argument' genoemd. Dit argument komt hierop neer: kunst is goed voor mensen, maar zelf zijn zij niet goed in staat de waarde ervan in te zien voor hun eigen welzijn. Daarom moet de overheid de rol van opvoeder op zich nemen en de productie van kunst stimuleren. Zeg maar: kunst voor ieders bestwil.¹⁴

Niet alleen het rijk, ook gemeenten en provincies kennen een subsidiebeleid voor kunst en cultuur. En naast de overheid zijn er ook vermogende particulieren die kunst en cultuur 'subsidiëren'. Een handige manier om dat te doen is het oprichten van een zogenaamd cultuurfonds op naam, dat beheerd wordt door het Prins Bernhard Cultuurfonds.¹⁵ Mensen met een kleinere portemonnee kunnen de kunst steunen door middel van *crowdfunding* of door mee te doen aan de Bank Giroloterij, die schenkt aan culturele doelen.¹⁶

In Nederland verdeelt het Mondriaan Fonds namens de rijksoverheid de subsidies voor beeldend kunstenaars. Om zo'n subsidie te verwerven, moet een kunstenaar een goed gedocumenteerde aanvraag indienen, die wordt beoordeeld door een onafhankelijke commissie van experts. Bij de beoordeling wordt meegewogen hoe lang een kunstenaar al werkzaam is. Er zijn speciale subsidies voor 'Jong Talent', kunstenaars die minder dan vier jaar geleden zijn afgestudeerd. Jaarlijks worden enkele honderden kunstenaars financieel ondersteund door het Mondriaan Fonds, maar er worden ook enkele honderden aanvragen afgewezen.¹⁷

De kunstenaar Frank Mandersloot kreeg van het Mondriaan Fonds een zogenaamde 'Werkbijdrage Bewezen Talent'.¹⁸ Die subsidie van € 38.000 is bedoeld om het maken van nieuw (experimenteel) werk te stimuleren door het deels te bekostigen. De kunstenaar mag het geld ook besteden aan een opdracht of een tentoonstelling.¹⁹

Hoewel Frank Mandersloot (1960) niet behoort tot de top qua inkomen is hij al sinds de jaren tachtig een succesvolle kunstenaar. Succes, dat betekent in de wereld van de beeldende kunst onder meer een postacademische opleiding aan een instituut dat streng selecteert, het winnen van prijzen, tentoonstellen op toonaangevende plekken en opgenomen worden in de collecties van belangrijke musea. Dat alles heeft Mandersloot bereikt. Maar succes betekent niet automatisch rijkdom. Omdat het werk van Mandersloot meestal ruimtelijk is en groot van formaat zal een particulier dit werk niet gauw kopen. Die heeft er eenvoudigweg geen ruimte voor. Bovendien is zijn werk niet makkelijk te begrijpen. Het lijkt niet op het beeld dat veel mensen hebben van kunst: een schilderij aan een muur. Mandersloot werkt bijvoorbeeld met gewone gebruiksvoorwerpen en voegt die samen tot constellaties met een nieuwe betekenis, zoals het werk *Baar* dat Museum Boijmans Van Beuningen in 1988 van hem aankocht (afb.). Het werk bestaat uit twee stoelen en twee tafels, waarvan de bovenste is bedekt met een laag staal die

geplooid is als een laken. De titel *Baar* brengt de sculptuur in verband met een onderstel voor een doodskest. De stoelen zou je kunnen zien als symbolen voor een actief (de rechtopstaande stoel) en een afgesloten leven (de omgekeerde stoel), terwijl de 'lap' verwijst naar de verstijfde toestand van iets dat ooit zacht en levendig was. Dit werk komt het best tot zijn recht in een museumzaal, maar een aankoop door een museum is zeldzaam. Het is Mandersloot slechts enkele keren overkomen. Daarom heeft ook een kunstenaar als Mandersloot subsidies nodig.²⁰



Frank Mandersloot, Baar, 1988, hout, staal, hoogte 175 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Er bestaan ook subsidies die niet rechtstreeks naar de kunstenaar gaan, maar die de koper of de opdrachtgever van een kunstwerk financieel ondersteunen om voldoende geld bij elkaar te brengen. Zo wordt een kunstenaar indirect ook weer ondersteund. De subsidie genaamd Kunst Koop bijvoorbeeld verstrekt renteloze leningen aan particulieren voor het betalen van een kunstwerk in termijnen.²¹ Dit trekt veel mensen met een gemiddeld inkomen over de streep om een kunstwerk te kopen. Ontwerpster en studente Merel Coebergh bijvoorbeeld kocht in 2017 met Kunst Koop een kunstwerk. (afb.)



Merel Coebergh met *Potato Flower walking away*, een werk van Jacqueline de Jong dat zij in 2017 kocht op de fotografiebeurs *Unseen*, met een renteloze lening van KunstKoop. Foto Ernst van Deursen.

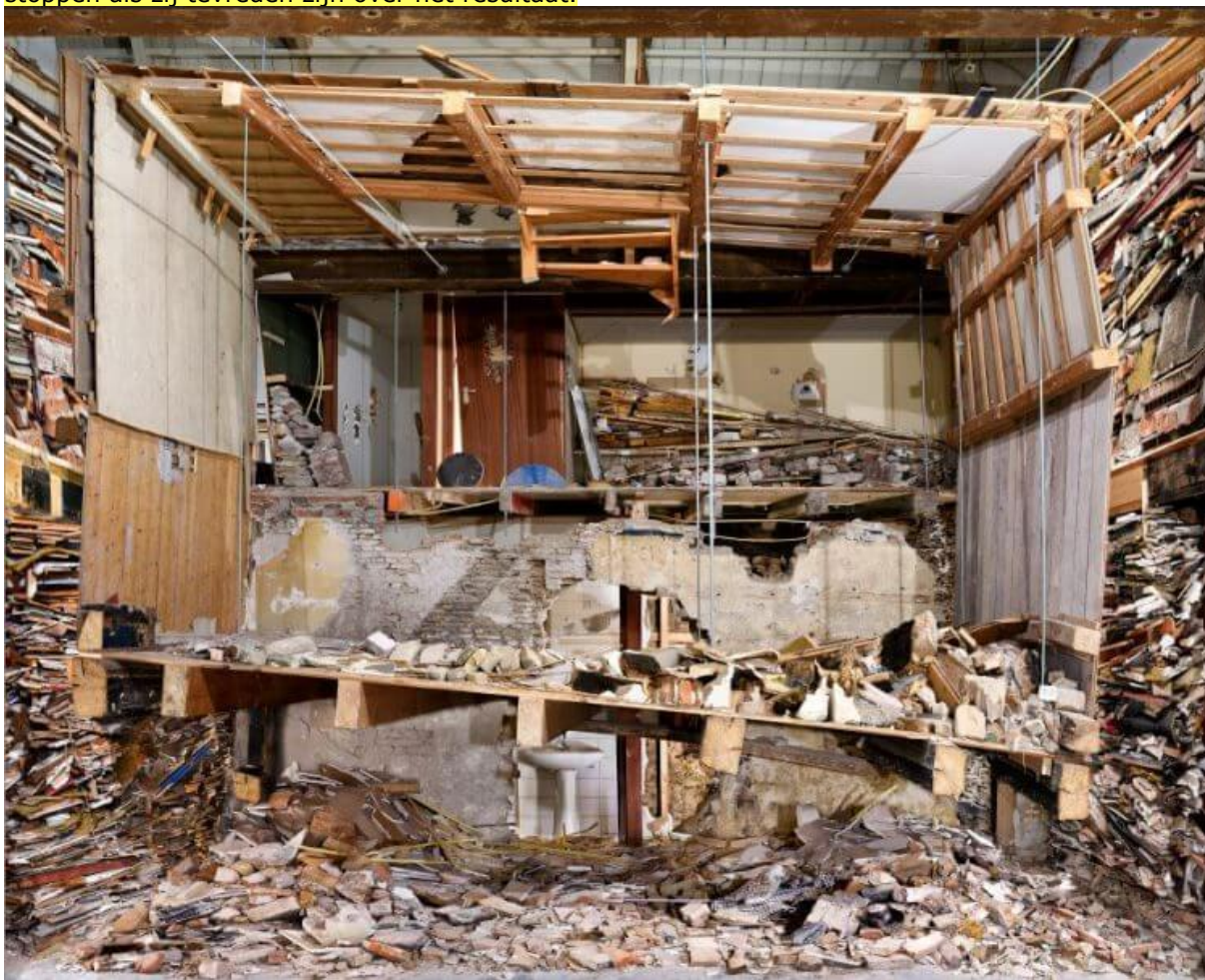


Jacqueline de Jong, *Potato Flower walking away*, 2017, digitale print, olieverf en nefelien-gel op doek, 87 x 62 cm. De Nederlandse beeldend kunstenaar Jacqueline de Jong (1939) maakte in de jaren zestig deel uit van een groep experimentele en maatschappelijk betrokken kunstenaars en bouwde sindsdien een oeuvre op van expressief werk in verschillende technieken. Haar lange carrière werd in 2019 bekroond met een tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. Met dank aan Dürst Britt & Mayhew, Den Haag. Foto Gert-Jan van Rooij.

Een andere indirecte kunstenaarssubsidie is een financiële bijdrage aan een kunstopdracht. Het kan daarbij gaan om een permanent werk in een gebouw of in de buitenruimte, maar ook om een tijdelijke installatie die speciaal gemaakt wordt voor een locatie. De opdrachtgevers zijn bijvoorbeeld overheidsinstellingen, bedrijven of musea. Als de opdrachtgever niet voldoende eigen middelen heeft, is het mogelijk extra financiering aan te vragen, ook bij het Mondriaan Fonds.

Marjan Teeuwen is op deze manier financieel ondersteund bij het realiseren van een van haar bouwwerken in en met materiaal van deels gesloopte gebouwen. Museum De Lakenhal gaf haar de opdracht een architectonische installatie te maken van enkele panden uit 1900 die gesloopt moesten worden om ruimte te maken voor een uitbreiding van het museum (afb.). Zo wilde het museum op een waardige manier afscheid nemen van de gebouwen

Bij opdrachten als deze wordt in de begroting een honorarium voor de kunstenaar opgenomen. Vaak staat dit niet in verhouding tot de werkelijke tijd die kunstenaars in hun werk steken, omdat zij pas stoppen als zij tevreden zijn over het resultaat.



Marjan Teeuwen, Verwoest Huis Leiden, 2015, tijdelijke installatie met sloopmateriaal in gedeeltelijk afgebroken gebouw. Opdrachtgever Museum De Lakenhal, Leiden, met een financiële bijdrage van € 75.000 van het Mondriaan Fonds.

Marjan Teeuwen maakte al op vele plekken gigantische, imponerende bouwsels van sloopmateriaal in half afgebroken gebouwen. Op het eerste gezicht zijn deze 'verwoeste huizen', zoals Teeuwen ze noemt, chaotische bergen en stapels met troep. Bij langer kijken blijkt dat alles zorgvuldig geordend is en op een bepaalde manier mooi is. De installaties hebben ook iets sterk melancholisch, omdat ze aandacht vragen voor wat is geweest en er weldra niet meer zal zijn. Ze herinneren aan de eindigheid van alles en kunnen worden beschouwd als een hedendaags 'memento mori'.

Er is sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw in Nederland veel gediscussieerd over de voors- en tegens van subsidies voor kunst en cultuur. Aan de ene kant is iedereen het er wel over eens dat cultuur moeten worden ondersteund als deze ten onder dreigt te gaan op de vrije markt, omdat een maatschappij kunst nodig heeft om andere dan alleen economische redenen. Aan de andere kant wordt er gezegd, ook door bestuurders, dat subsidie kunstenaars vervreemdt van de samenleving. Ze zouden niet meer genoeg hun best doen om het publiek voor hun werk te interesseren en zich al te zeer opsluiten in hun eigen wereld.

De eerste bestuurder die dit tot leidraad van zijn beleid maakte was Rick van der Ploeg, staatssecretaris voor cultuur en media van 1998 tot 2002. Hij vond dat kunstenaars zich moesten opstellen als 'cultureel ondernemers', waarmee hij bedoelde dat kunstenaars op zoek moesten gaan naar andere financiers dan de overheid. Zij moesten meer werk verkopen of opdrachtgevers vinden. Die boodschap kwam hard aan en stuitte op veel verzet.

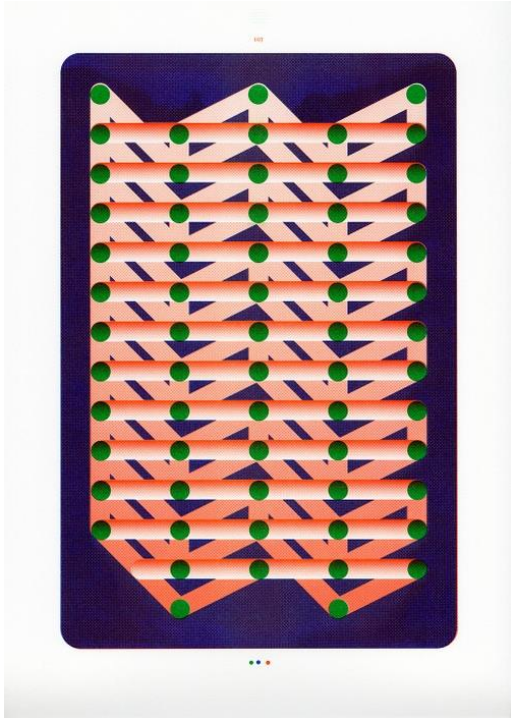
Na Van der Ploeg is de vermindering van kunst- en cultuursubsidies door andere bestuurders voortgezet. Sindsdien is het onder beeldend kunstenaars gewoner geworden om over geld te praten.²² Lange tijd was het enigszins ongepast om de woorden 'kunst' en 'geld' in een adem uit te spreken. Commercie was een vies woord in de wereld van de beeldende kunst en er werd met argwaan gekeken naar kunstenaars die het ene werk naar het andere verkochten of die hun werk (lieten) gebruiken voor merchandise. De schilder Corneille bijvoorbeeld werd in de jaren negentig door velen met de nek aangekeken, omdat hij stropdassen ontwierp voor een bedrijf (afb.). Kunst maakte je voor een hoger doel, zo was de norm, niet voor geld.



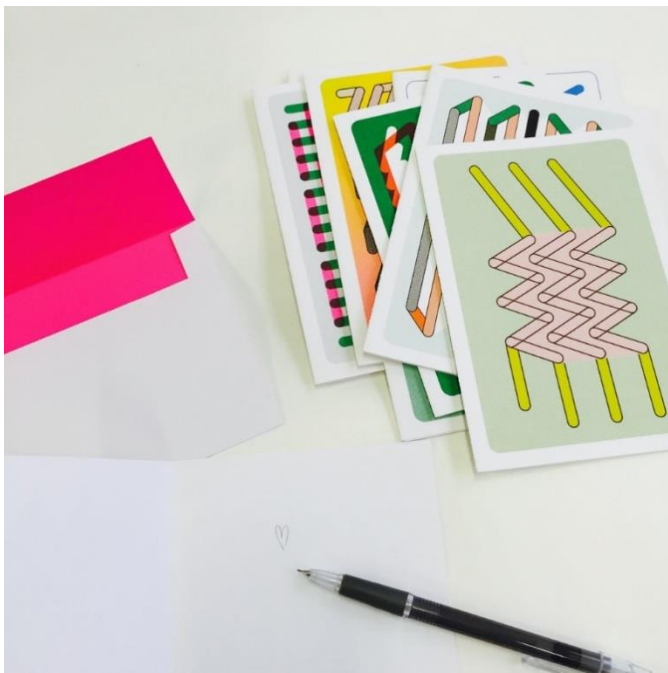
Corneille, stropdas (ontwerp) voor de Society Shop, 1996.

Tegenwoordig is dat anders. Als kunstenaars hun creativiteit inzetten om inkomsten te verwerven geldt dat nu als een meerwaarde, als een teken dat ze een brug proberen te slaan naar de samenleving. Geld wordt gezien als een vorm van publieke waardering. Het cultureel ondernemerschap dat staatssecretaris Van der Ploeg rond 2000 introduceerde als een nieuwe uitdaging voor kunstenaars, is inmiddels aanvaard als een vanzelfsprekend onderdeel van het kunstenaarschap. Deze ontwikkeling hangt overigens samen met de bredere tendens in de samenleving om de vrije markt – naast de 'sturende' overheid – meer ruimte te geven.

Een voorbeeld van een hedendaagse beeldend kunstenaar die zich opstelt als ondernemer is Sigrid Calon. Zij presenteert haar kleurrijke abstracte, geometrische composities enerzijds in de vorm van autonome kunstwerken en wandschilderingen en anderzijds in allerlei toepassingen, zoals plaids, notitieboekjes, textiel voor kleding en het dak van een winkelpassage. In haar webshop biedt ze kleine gesigeneerde kunstwerken aan voor € 50 per stuk, maar ook geïllustreerde kaarten en een memoryspel met decoraties die sterk doen denken aan de kunstwerken (afb.). Daarnaast werkt zij in opdracht van grote kledingproducenten als Benetton en Uniqlo (afb.). Er is in Calons oeuvre geen scheidslijn tussen Kunst met een grote K en mooie hebbelingen.²³ Eigenlijk is Calon evenzeer een productontwerper als een beeldend kunstenaar. Aan de andere kant zijn er ook productontwerpers die hun gebruiksvoorwerpen presenteren alsof het kunstwerken zijn. Een uitgesproken voorbeeld daar van is Studio Job. Het praktische nut van hun ontwerpen is ondergeschikt aan de vormtaal (afb.).



Sigrid Calon, Nr. 107, 2013, risoprint op papier, 34 x 46 cm, genummerd en gesigneerd, oplage 50.



Sigrid Calon, luxe kaarten met enveloppen, 2015 Princeton Architectural Press.



Sigrid Calon kreeg in 2017 de opdracht om de flagshipstore van kledingmerk Uniqlo aan Fifth Avenue in New York opnieuw vorm te geven. Trappen, pilaren, wanden, vloeren en banners ter promotie van de nieuwe Super Geometric-collectie werden door haar voorzien van kleurrijke grafische patronen.



Tentoonstelling Studio Job in het Groninger Museum, 2011. De ontwerpen van Studio Job worden hier als beeldhouwwerken getoond.



Veel ontwerpen van Studio Job zijn ook te zien als beeldende kunst. Daarnaast ontwerpt Studio Job gebruiksvoorwerpen, zoals theedoeken en tafelkleden, die door TextielMuseum Tilburg worden geproduceerd.

Zo zijn er steeds meer kunstenaars voor wie de autonomie van kunst niet meer heilig is en die zich bewegen op het grensvlak tussen nuttig en mooi. Denk aan Daan Roosegaarde, die schoonheid en technologische innovatie combineert in projecten zoals *Smart Highway*, klimaat neutrale (snel)wegen (afb.).



Studio Roosegaarde, Van Gogh Path, 2012-2015, Nuenen-Eindhoven, onderdeel van het project Smart Highway. Het Van Gogh pad is een fietspad met duizenden ingelegde zonlicht absorberende 'stenen' die in het donker oplichten. De oplichtende patronen doen denken aan de schilderijen van Van Gogh. Het resultaat is een visueel spektakel én een veiliger fietspad.

Een ander voorbeeld is Debra Solomon, die openbaar groen in de stad omvormt tot moestuinen en voedselbossen. Zij beschouwt zichzelf op de eerste plaats als kunstenaar, maar is ook werkzaam als hovenier en sociaal wetenschapper. Zij koos voor deze verbreding van haar kunstenaarschap omdat zij een concrete bijdrage wilde leveren aan het oplossen van de klimaatproblematiek.²⁴ (afb.)



Het voedselbos in Amsterdam Zuid- Oost dat vanaf 2019 wordt ontwikkeld op initiatief van Debra Solomon en URBANIAHOEVE, Social Design Lab voor stadslandbouw. In tegenstelling tot andere voedselbossen in Nederland zal Voedselbos Amsterdam Zuidoost niet bestaan uit één terrein, maar uit meerdere ecologisch beheerde plekken met een totale oppervlakte van ongeveer 45 hectare.



Jeanne van Heeswijk, project Public Faculty no. 10, Stolipinovo, Bulgarije, 2015.

Een andere 'nuttige' kunstenaar is Jeanne van Heeswijk, die overal ter wereld sociale projecten opzet met groepen bewoners van steden (afb.). Kunstenaars als Solomon en Van Heeswijk proberen de wereld een beetje beter te maken en daarvoor zijn in hun ogen kunstwerken in de traditionele zin niet genoeg. Hoewel er politiek gezien een wereld van verschil is tussen het werken voor een grote kledingfabrikant, zoals Calon doet, en het aanleggen van voedselbossen, zoals Solomon doet, is er ook een overeenkomst tussen deze twee kunstenaars: beiden proberen iets te maken dat nuttig is voor de samenleving. In het ene geval is dat nut commercieel, in het andere geval is het sociaal. Overigens hebben zelfs deze 'nuttige' kunstenaars vaak subsidie nodig.

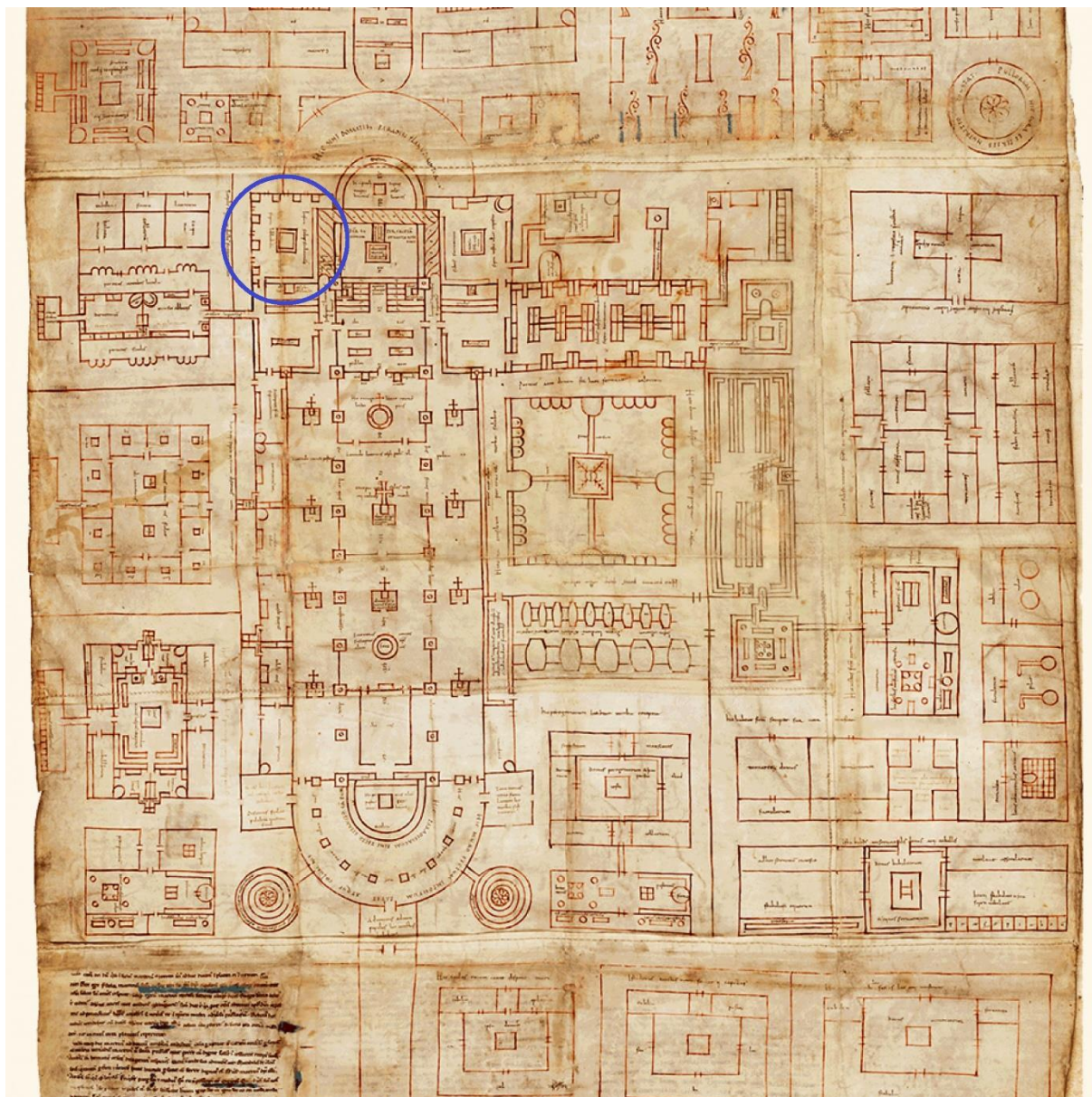
De beroepspraktijk van hedendaagse kunstenaars die proberen iets te maken dat niet alleen mooi is – of zelfs helemaal niet mooi is – maar ook een economische of sociaal-maatschappelijke betekenis heeft, lijkt wel een beetje op die van kunstenaars voor de opkomst van industriële massaproductie. Toen waren beeldend kunstenaars onmisbaar, bijvoorbeeld voor de productie van luxe gebruiksvoorwerpen, de verfraaiing van gebouwen, het aanleggen van tuinen of het illustreren van boeken. Het onderscheid tussen 'vrije' kunst aan de ene kant en toegepaste kunst of design aan de andere kant bestond nog niet. Het verschil tussen kunstenaar en ambachtsman of -vrouw was ook niet groot. Pas in de negentiende eeuw maakten kunstenaars er een erekwesitie van dat hun kunst puur als kunst werd gewaardeerd, en niet bijvoorbeeld als decoratie, als statussymbool of als reclameboodschap voor een opdrachtgever. Het begrip *l'art pour l'art*, of 'kunst voor de kunst', werd geboren. Kunst moest worden gewaardeerd vanwege de unieke, eigenlijk onbetaalbare waarde, niet omdat het een praktisch nut had. Een kunstwerk werd meer dan ooit gezien als een product van een genie, iemand met goddelijke gaven. Daarom werden schilderijen in de negentiende eeuw steeds duurder. De prijs van kunstwerken werd ook steeds meer losgekoppeld van meetbare aspecten zoals de prijs van grondstoffen (die werden juist goedkoper door de industriële productie), of het aantal uren dat de kunstenaar eraan had gewerkt. De fantastische prijzen die sommige kunstwerken in de huidige tijd opbrengen, is een uiteindelijk resultaat van deze ontwikkeling. Kunstwerken werden in de negentiende eeuw buitenbeentjes, onvergelijkbaar met andere gebruiksgoederen.²⁵

Dat was eeuwenlang heel anders. Kunstenaars werkten veelal in opdracht van wereldse en religieuze machthebbers of van rijke privépersonen en voegden zich naar hun wensen. Vaak waren zij zelfs in dienst van het hof. En als zij voor de vrije markt werkten produceerden zij simpelweg dat waar de meeste vraag naar was, desgewenst in grote hoeveelheden, met inzet van assistenten. Hun artistieke vrijheid was beperkt, maar zij hadden een duidelijke rol in de samenleving.

KUNSTENAARS IN DE MIDDELEEUWEN (500-1500): ALLESKUNNERS

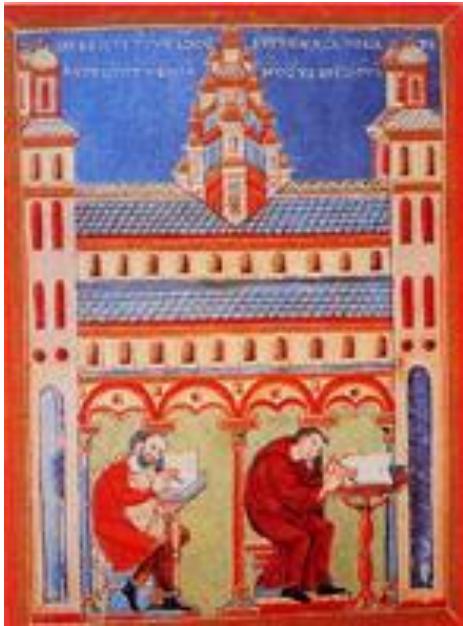
In de middeleeuwen was er geen discussie over wat wél en wat géén kunst was. Kunstenaars waren betrokken bij alle vormen van visuele communicatie. Aangezien de meeste mensen in deze tijd niet konden lezen, was visueel communiceren essentieel. Net als nu was er sprake van een echte beeldcultuur. De status van de meeste kunstenaars was nog niet heel hoog. Ze werden beschouwd als ambachtslieden, en daarmee stonden ze in de steden in lager aanzien dan kooplieden en behoorden ze op het platteland tot dezelfde sociale klasse als de rijkere boeren!²⁶ Toch waren er ook topkunstenaars die veel verdienden.

Kunst werd vooral in de vroege middeleeuwen (tot 1200) vaak gemaakt in de kloosters. In de kloostercomplexen waren werkplaatsen zoals een goudsmederij en een zogenaamd scriptorium, de plek waar boeken met de hand werden overgeschreven, van afbeeldingen (miniaturen) voorzien en gebonden. Op een plattegrond uit de negende eeuw voor een klooster is zo'n scriptorium getekend. (Op de afbeelding is het scriptorium met een blauwe cirkel aangegeven.) Op de plattegrond zijn zeven vensters getekend waardoor het daglicht naar binnen kon vallen – niet onbelangrijk gezien de minuscule details die kenmerkend zijn voor de boekillustraties.²⁷



Ontwerp voor een benedictijner klooster, circa 820, perkament, Stiftsbibliothek St. Gallen. Deze plattegrond was bedoeld als een ideaal, het klooster is nooit gebouwd. De blauwe cirkel geeft de locatie van het scriptorium aan.

Maar het is beslist niet zo dat in deze tijd alleen monniken en nonnen kunst maakten, al is dat het beeld dat veel mensen hebben van de middeleeuwen. Gewone mensen ('leken') en lekenbroeders werkten binnen de kloosters mee aan de artistieke arbeid, zoals een miniatuur uit het midden van de elfde eeuw laat zien (afb.). De monnik is te herkennen aan zijn pij en zijn kale kruin (kruinschering). Achter hem is de 'lekenbroeder', met een baard en gewone kleding, aan het werk. Lekenbroeders waren wel verbonden aan de kloosters en hadden ook de gelofte afgelegd, maar zonder klerikale wijdingen en met minder verplichtingen.



Miniatuur afkomstig uit het Evangelistarium van keizer Hendrik III uit het midden van de elfde eeuw, waarop een monnik (rechts) en een leek (links) aan het werk zijn in een scriptorium in een klooster. Staats- und Universitätsbibliothek, Bremen.

Ook buiten de kloosters werd kunst gemaakt. Vanaf 1200 werden de steden steeds belangrijker en ontstond daar een koperspubliek. In de stad werkten kunstenaars, vaak vanuit hun huis, met verschillende specialisaties, van borduren tot steenhouwen, van schilderen tot wapensmeden, en van timmeren tot glas-in-loodproductie. Ze waren per stad georganiseerd in een 'gilde' een belangenorganisatie van personen met hetzelfde beroep, een soort vakbond. Het gilde stelde regels op voor onder meer de hoogte van de lonen, de verkoopprijzen, de arbeidsomstandigheden in de ateliers, en het hield toezicht op de kwaliteit van de producten. Ook zorgde het gilde voor sociale opvang bij ziekte en een pensioen voor weduwe en kinderen als een kunstenaar overleed. Het gilde regelde ook de opleiding van leerlingen in de ateliers, volgens het meester-gezel-leerling systeem. Kunstacademies waren er in deze tijd namelijk nog niet. Het meester-gezel-leerling systeem werkte zo: een kunstenaarsatelier stond onder leiding van een meester, die nauw samenwerkte met zijn gezellen, die waren medewerkers die het vak al onder de knie hadden. Een gezel kon uiteindelijk ook zelf 'meester' worden door een werkstuk te maken dat liet zien dat hij (er werkten in dit systeem geen vrouwen) op het niveau van een meester kon werken, de zogenaamde meesterproef. Dan mocht hij een eigen onderneming beginnen. Verder waren er leerlingen, die het vak nog moesten leren, en tijdelijke krachten. Veel ateliers waren familiebedrijven, met een of twee leerlingen erbij (afb.). In de dorpen waren kleine zelfstandigen actief die uiteenlopende opdrachten aannamen, bijvoorbeeld van de plaatselijke kerk of een welvarende particulier.²⁸ Veel kunstenaars reisden rond naar plekken waar op dat moment behoefte was aan hun werk.



Jean Bourdichon, *Le Travail*, uit *Les Quatre États de la Société*, tempera op perkament, vijftiende eeuw. Deze illustratie geeft een mooi beeld van een artistieke familiewerkplaats: de vader bewerkt hout, de moeder is wol aan het spinnen en het kind is hulpje en leert het vak al doende.

In een familiewerkplaats speelden vrouwen vaak een even grote rol als mannen. Een Franse kunstenares uit de veertiende eeuw met de naam Bourgot was bijvoorbeeld een bekende boekillustrator, die samenwerkte met haar vader Jean le Noir. Meestal beoefenden vrouwen echter technieken die traditioneel als typisch vrouwelijk bekend staan, zoals het naaien van kleding en het spinnen van zijde en wol.²⁹

Het is opvallend dat in de middeleeuwen kunstenaars naast hun artistieke werk vaak een andere onderneming runden, bijvoorbeeld een herberg of een bierbrouwerij. Dat duidt erop dat zij niet genoeg verdienden met hun kunst om zichzelf en hun huishouden te onderhouden.³⁰ Ze hadden blijkbaar een extra bron van inkomsten nodig, net als veel kunstenaars nu.

Veel kunst was bestemd voor de inrichting van kerken, denk aan altaarstukken, beelden van heiligen, glas-in-loodramen en reliekhouders. Reliekhouders zijn kistjes waarin stukjes bot van een heilige werden bewaard, soms zelfs een hele schedel! Ze zijn gemaakt van kostbare materialen, rijk versierd met edelstenen en ze kunnen allerlei vormen hebben: van een gewoon kistje tot een kruis, het hoofd van de betreffende heilige of een miniatuurkerk (afb.). Maar niet alle middeleeuwse kunst was religieus. Er werden ook verhalen uit de literatuur of taferelen uit het dagelijks leven verbeeld, of natuurwetenschappelijke tractaten en spreekwoorden. De kunstwerken kwamen meestal tot stand als opdracht; er ontstond pas tegen het eind van de middeleeuwen een vrije(re) markt voor de kunst, met een aanbod waaruit kopers konden kiezen.



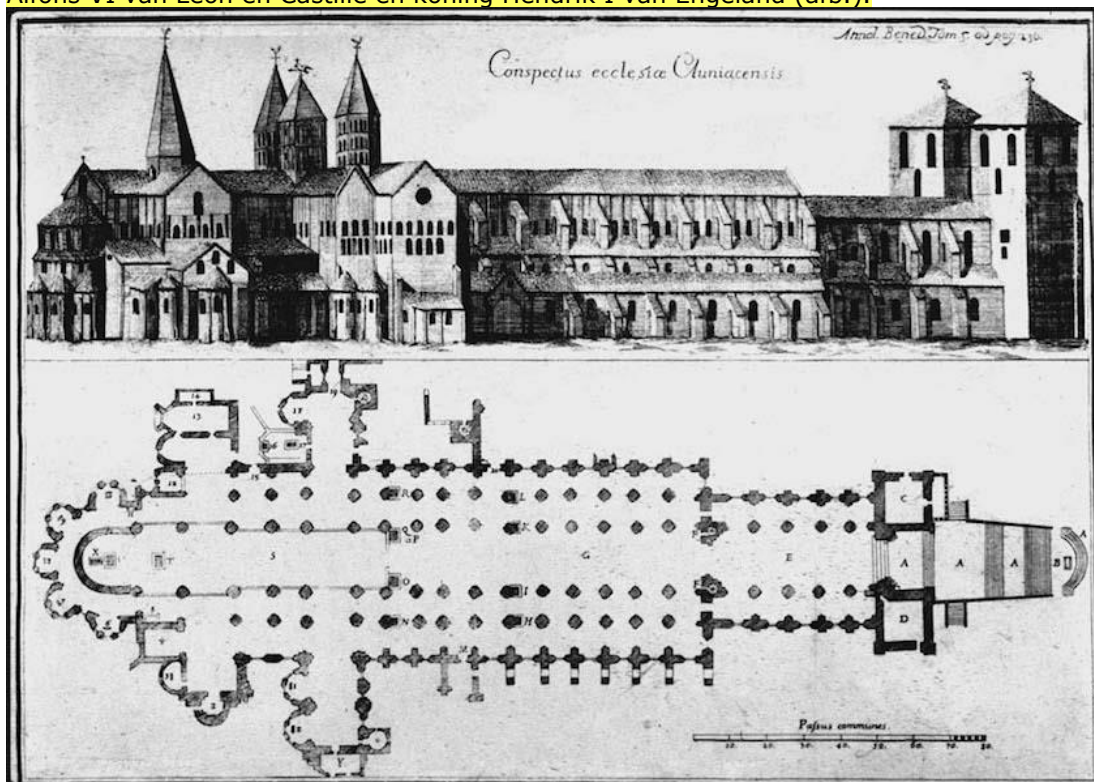
Een zeer luxueuze reliekhouders in de vorm van een kerk met een koepel, circa 1175, verguld koper, champlevé email en walrusivoor op een kern van hout, hoogte 45 cm, Kunstgewerbe Museum, Berlijn. De reliekhouders was gemaakt in opdracht van de machtige Hendrik de Leeuw (1129 – 1195), hertog van Saksen en Beieren, om de schedel van de Heilige Gregorius van Nazianze in te bewaren. Die schedel zit er tegenwoordig niet meer in.

De kunst in de kerken werd gefinancierd door vermogende mensen. Dat konden mensen van adel zijn zoals koningen en hertogen of hun echtgenotes, of belangrijke mensen binnen de kerk zoals bisschoppen of abten en abdisen (mannelijke en vrouwelijke hoofden van kloosters). Zij hoopten met hun schenking aan de kerk later een plekje in de hemel te krijgen. Vaak lieten ze zichzelf afbeelden op het kunstwerk dat ze geschenken hadden, zodat niemand hen later zou vergeten (afb.).



Glas-in-loodraam in de kathedraal van Poitiers circa 1165 – 1170, geschonken door Hendrik II van Engeland en Eleonora van Aquitanië, die zichzelf helemaal onderaan hebben laten afbeelden als schenkers, met een miniversie van het raam in hun handen.

Sommigen schonken niet alleen een object maar een hele kerk! Zo is bekend dat de derde kloosterkerk van Cluny in Frankrijk, eeuwenlang de grootste kerk van Europa, 'mede mogelijk gemaakt' is door koning Alfons VI van León en Castilië en koning Hendrik I van Engeland (afb.).



Plattegrond en zijaanzicht van de derde kloosterkerk van Cluny III, gebouwd in de twaalfde eeuw, zoals weergegeven op een gravure uit 1754. De kerk werd grotendeels vernietigd tijdens de Franse revolutie van 1789.

Bij een kunstwerk uit de middeleeuwen is het lastig om te bepalen wie de maker was, omdat er in een atelier vaak meerdere mensen aan het werk waren, die de kunstenaar assisteerden of werkstukken uitvoerden volgens zijn ontwerp en instructies. De kunstenaar zette ook niet altijd zijn naam op zijn werk. Informatie over een opdracht in archieven vormt dan de bron voor de naam van de maker. De miniatuurschilder Michiel van der Borch vermeldde wel zijn naam onder een van zijn kunstwerken, een paginagrote illustratie in een boek (afb.).



Michiel van der Borch, *De verovering van Jeruzalem door de Romeinen, 1332*, illustratie (tempera en bladgoud op perkament), 25 x 17 cm, in een handschrift met de Rijmbijbel van Jacob van Maerlant, Museum Meermanno, Den Haag, [Hs. 10 B 21, fol. 152v.]

De illustratie laat de verovering van Jeruzalem door de Romeinen zien. Onder de afbeelding staat geschreven: 'Doe men screef int jaer ons heren m.ccc.xxx.ij. verlichte mi Michiel van der borch', in hedendaags Nederlands: 'In het jaar 1332 werd ik geïllustreerd door Michiel van der Borch'. Voor zover bekend is deze schildering op perkament het eerste gesigneerde en gedateerde kunstwerk uit de Noordelijke Nederlanden. Van der Borch woonde en werkte met zijn gezin in de Zadelstraat in Utrecht.³¹

DE KUNSTENAAR IN DIENST VAN HET LAATMIDDELEEUWSE HOF

Verreweg de beste arbeidsomstandigheden hadden kunstenaars die in vaste dienst waren van een rijke familie of het hof van een hertog, prins of koning. Niet alleen waren zij verzekerd van een doorlopende stroom opdrachten, vaak kregen zij gratis huisvesting, personeel en allerlei faciliteiten en werden zij en hun gezin doorbetaald bij ziekte of overlijden.

De Nederlander Johan Maelwael, die leefde van ongeveer 1370 tot 1415, had het geluk zo'n comfortabele positie te verwerven aan het Bourgondische hof. Hij was in zijn tijd een van de meest succesvolle en best betaalde beeldend kunstenaars in West-Europa.³² Johan Maelwael kwam uit een Nijmeegse kunstenaarsfamilie: ook zijn vader Willem en zijn oom Herman waren beeldend kunstenaar, zijn zwager was beeldhouwer en zijn neefjes, de gebroeders Van Lymborch of Van Limburg, werden beroemd met hun verfijnde boekillustraties (afb.). Johan leerde het vak van zijn vader.



Gebroeders Van Limburg, Aanbidding van de Heilige Drieëenheid; de Schepping, circa 1412, tempera, goud en inkt op perkament, 280 x 205 mm, uit het getijdenboek *Très Belles Heures de Notre-Dame*, Parijs, Bibliothèque nationale de France, nouv.acq.lat. 3093. Voor de uitvinding van de boekdrukkunst (rond 1450) waren boeken arbeidsintensieve producten, met handgeschilderde illustraties en decoraties.

Aan de opdrachten die de familie Maelwael/Van Lymborch onder handen had, is duidelijk te zien dat een beeldend kunstenaar in deze tijd zeer veelzijdig moest zijn. Hij (of een enkele keer zij) moest niet alleen kunnen tekenen, schilderen en beeldhouwen, maar ook borduren, edelsmeden, vergulden, stoffen ontwerpen enzovoort. Het lag er maar net aan wat de opdrachtgever bestelde.

Johans vader en oom kregen regelmatig opdrachten van het Gelders hof in Nijmegen, een van de belangrijkste woonplaatsen van de hertog van Gelre. Zowel de hertog van Gelre Willem I als zijn opvolger Reinold IV waren liefhebbers van kunst en kunstnijverheid. Zij gaven vele opdrachten en kochten kunstwerken ter verfraaiing van hun residentie. Willem en Herman Maelwael kregen vooral opdrachten voor het decoreren van vlaggen en gebruiksvoorwerpen met daarop het wapen van de hertog van Gelre. Tegenwoordig zouden we zo'n wapen een logo noemen. Elke adellijke familie had een eigen wapen, en steeds meer mensen uit de stad wilden er ook een (afb.).



Herman of Willem Maelwael (?), Wapens van de hertog van Gelre in het Wapenboek Gelre, circa 1393-1402, tempera en inkt op perkament, 220 x 140 mm, Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel [MS 15652-56, fol. 88v-89r].

Johan hielp zijn vader al toen hij een tiener was. Maar hij bleef niet in Nijmegen. Als twintiger ging hij zijn geluk zoeken in Parijs, ook toen al de grootste stad van Frankrijk en een levendig kunstcentrum. Daar kreeg hij al snel succes: de koningin van Frankrijk gaf hem in 1396 opdracht voor het ontwerpen van stoffen, in goud op verschillende kleuren fluweel, voorzien van wapenspreuken. Het jaar daarna begon zijn carrière als hofschilder bij Filips de Stoute, hertog van Bourgondië. Na het overlijden van Filips de Stoute kreeg hij opnieuw de positie van hofschilder onder de nieuwe hertog, Jan zonder Vrees geheten.

De titel 'hofschilder' betekende niet dat Johan Maelwael uitsluitend schilderijen maakte voor de hertog, want het beroep 'schilder' had in zijn tijd een veel bredere betekenis dan tegenwoordig. Tot de taken van een schilder behoorden ook onder meer het beschilderen en vergulden van voorwerpen, beelden en gebouwen, het tekenen van ontwerpen voor borduurwerken, geweven kleden en glasramen, het illustreren van perkamenten boeken en soms zelfs het maken van harnassen.

Johan had een hoge positie aan het hof en speciale privileges. Naast loon, een eigen huis en werkplaats vlakbij de woning van de hertog in Dijon, kreeg hij een dienstmeid en een persoonlijke dienaar. Toen hij langere tijd door ziekte niet kon werken, ontving hij geld van de hertog zonder dat daar werk tegenover stond. Ook zijn vrouw leidde een luxe leven dankzij de positie van haar man. Als ze op reis moest, leende de hertog zijn dienaren en paarden aan haar uit. En toen Johan in 1415 overleed, schonk de hertog haar jaarlijks een fors bedrag om met haar vier jonge kinderen van te leven. Ook kreeg ze na haar mans dood dezelfde rechten als haar man altijd had gehad aan het hof.

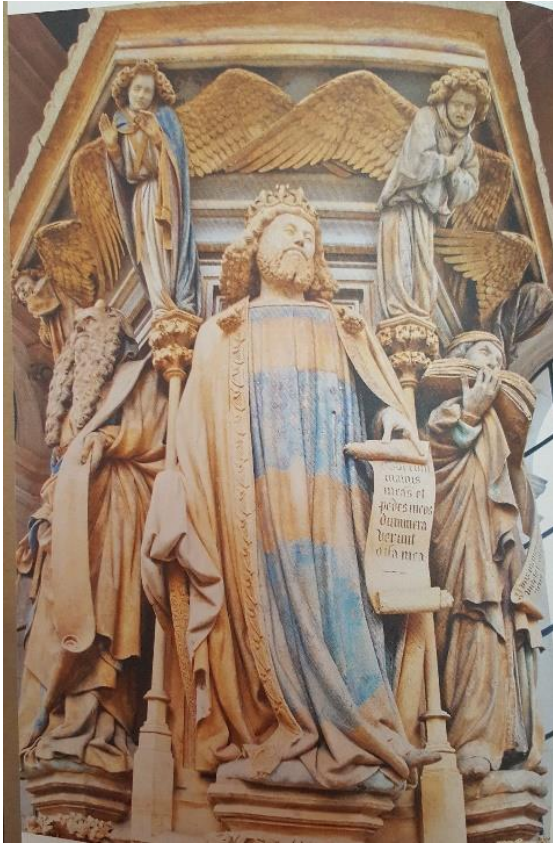
Johan verdiende meer dan eerdere hofschilders van het hertogdom Bourgondië, en ook meer dan zijn opvolgers. Filips de Stoute stopte hem bovendien regelmatig extra geld toe, als een soort bonus om zijn

tevredenheid uit te drukken. Helaas is er maar heel weinig werk bewaard gebleven waarvan zeker is dat Johan de maker was. Een van de uitzonderingen is de *Grote ronde Pietà*, een religieus schilderij in opdracht van Filips de Stoute (afb.). 'Pietà' is de gebruikelijke, Italiaanse aanduiding voor de scène uit de Bijbel waarin Maria rouwt over haar dode, van het kruis genomen zoon Jezus. Dat Filips de Stoute het schilderij in zijn bezit had, blijkt uit zijn wapen op de achterkant van het paneel. Dit schilderij had de functie van devotiestuk, dat wil zeggen dat de eigenaar het gebruikte om zijn geloof intenser te beleven in de huiselijke omgeving.



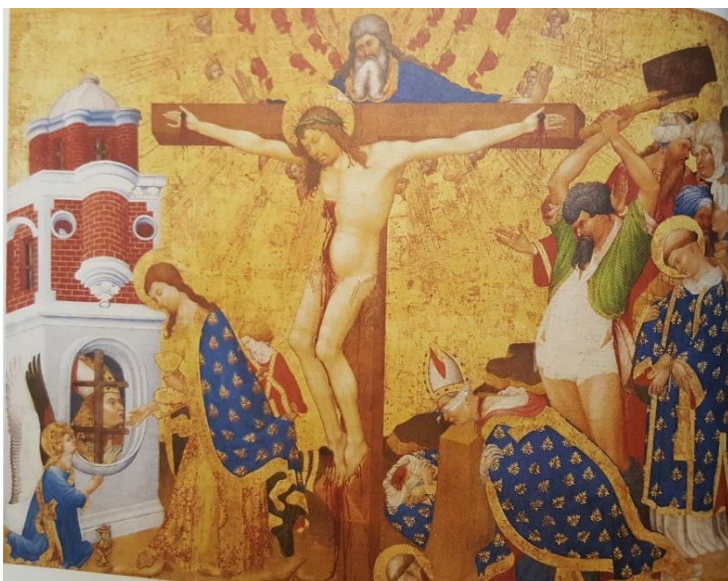
Johan Maelwael, Grote ronde Pietà, voor- en achterkant (met wapen Filips de Stoute), circa 1400, olieverf (tempera?) en goud op eikenhout, ø 52 cm (zonder lijst), ø 64,5 (met oorspronkelijke lijst), Musée du Louvre, Parijs [inv.nr. M.I. 692]

Uit documenten is bekend dat Johan Maelwael samen met zijn assistenten een beeldengroep in het klooster van Champmol heeft voorzien van kleur en bladgoud (afb.). Die beeldengroep, de *Mozesput*, was een product van de werkplaats van Claus Sluter, een van oorsprong Haarlemse beeldhouwer (afb.). Ook hij werkte in opdracht van de hertog en de hertogin van Bourgondië, net als de vele andere architecten (bouwmeesters) en kunstenaars (in de breedste zin van het woord) die het enorme kloostercomplex van Champmol bouwden en decoreerden.³³



Claes Sluter en assistenten (sculptuur) en Johan Maelwael en assistenten (vergulding en polychromie), Mozesput, 1395-1404, kalksteen, voormalig kartuizerklooster van Champmol, Dijon. Dit is een van de weinig overgebleven delen van het kloostercomplex. Het werd in 1793 verkocht aan een Franse industrieel die het grotendeels liet afbreken.

Maelwael had dus allerlei specialisten en hulpjes rondlopen met wie hij samen de producten voor de hertog maakte. Een van de hulpjes was Henri Bellechose, die zijn meester na diens dood zou opvolgen als hofschilder. Dat verklaart waarom zowel Maelwael als Bellechose hebben gewerkt aan het schilderij *Het martelaarschap van de heilige Dionysius* (afb.).



Johan Maelwael en Henri Bellechose, *Het martelaarschap van de heilige Dionysius*, voltooid in 1416, oorspronkelijk op paneel, overgebracht op doek, 162 x 211 cm, Musée du Louvre, Parijs [INV.NR. M.I. 674]

Het huidige Nederlandse koningshuis heeft geen hofschilder, maar verzamelt wel kunst. Vooral prinses (vroeger koningin) Beatrix is geïnteresseerd in hedendaagse kunst en koopt regelmatig werken van eigentijdse kunstenaars. In het verleden organiseerden zij en haar man prins Claus zelfs avonden bij hen thuis op kasteel Drakensteyn met optredens van musici, schrijvers en beeldend kunstenaars. Wim T. Schippers, veelzijdig maker van absurdistische performances, voorstellingen, tv-producties en kunstobjecten, was één van de genodigden. Zijn bijdrage was een diep vierkant gat in de tuin van Drakensteyn, dat hij van te voren samen met prins Claus had gegraven. Ook vertoonde hij de filmreeks *Sad Movies*, die hij samen met Wim van der Linden en Willem de Ridder had gemaakt. Beatrix en Claus lachten zich slap om deze korte 'droevige films'.³⁴ De bekendste *Sad Movie* duurt nog geen drie minuten en toont onder begeleiding van dramatische muziek het uitvallen van het bloemblad van een tulp.³⁵ (afb.)



Raquel van Haver, Zonder titel, 2012, collectie prinses Beatrix. Volgens ingewijden heeft Beatrix een voorkeur voor abstracte kunst, wat dit tot een uitzonderlijke aankoop zou maken.



Still uit Wim van der Linden, Willem de Ridder en Wim T. Schippers, Tulips, 1966, film uit de reeks Sad Movies, 3 min, 16 mm, geluid, kleur, Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Met enige goede wil zou Erwin Olaf de hofphotograaf van de huidige koning en koningin kunnen worden genoemd, al krijgt hij geen kost en inwoning van Willem-Alexander en Máxima. Wel kreeg hij in 2018 opdracht om officiële foto's van de koning en koningin te maken, zogenaamde staatsieportretten. Ook van de koninklijke gezinsfoto's is Olaf de hofleverancier.³⁶ (afb.). De keuze voor Olaf als hofphotograaf is best gewaagd. Hij is bepaald geen doorsnee fotograaf en zijn niets verhullende, vaak homo-erotische naaktfoto's hebben in het verleden geregeld opschudding veroorzaakt. Op 2 juli 2019 kreeg hij ook nog eens een koninklijke onderscheiding (Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw) voor zijn 'toonaangevende foto's en zijn inzet voor de lhbtq+-gemeenschap'.³⁷ Eerder maakten twee andere vooraanstaande Nederlandse fotografen staatsieportretten van Willem-Alexander en Máxima, namelijk Koos Breukel en Rineke Dijkstra.³⁸ De huidige koning en koningin tonen hiermee smaak en lef.



Erwin Olaf, foto van Koning Willem-Alexander, Koningin Máxima en hun dochters (v.l.n.r.) Prinses Ariane, Prinses Alexia en de Prinses van Oranje in de burgerzaal van het Koninklijk Paleis Amsterdam (vroeger stadhuis van Amsterdam, zie verderop in de tekst), maart 2018. Beeld: © RVD.

Lef heeft koningin Máxima ook als het aankomt op haar kledingkeuze. Zij staat bekend om haar opvallende designerjurken. Twee van haar favoriete ontwerpers zijn Nederlanders, namelijk Jan Taminiau en Claes Iversen, beiden relatief jonge talenten.³⁹ Tijdens de inhuldiging van haar man als koning droeg zij een jurk die Taminiau speciaal voor haar had ontworpen, en later op dezelfde dag vertoonde zij zich in een andere creatie van hem.⁴⁰ (afb.) Op deze manier ondersteunt het hof ook tegenwoordig nog kunstenaars, zij het veel incidenteler dan in de tijd van Johan Maelwael.



Koningin Máxima in jurk en cape van de Nederlandse ontwerper Jan Taminiau tijdens de inhuldiging van Willem-Alexander als koning, 30 april 2013.

DE HOLLANDSE ZEVENTIENDE EEUW: GOUDEN TIJDEN VOOR DE KUNSTENAAR

In de zeventiende eeuw gingen kunstwerken als warme broodjes over de toonbank. Niet altijd letterlijk over een toonbank, want kunstwerken werden op de gekste plekken verkocht, bijvoorbeeld op de markt, in een herberg, zelfs op kermissen. Buitenlandse bezoekers verbaasden zich erover dat in de zeventiende eeuw iedereen in de (Noordelijke) Nederlanden, van arm tot rijk, schilderijen aan de muur had. Ook de werkplaatsen van slaggers, bakkers, smeden en ambachtslieden waren versierd met schilderijen. Rijke burgers hadden soms wel honderden schilderijen in hun huis hangen. De zeventiende eeuw was dus vooral ook voor beeldend kunstenaars een 'gouden' eeuw.⁴¹



Voorbeeld van een zeventiende-eeuws Hollands interieur met schilderijen aan de muren. Hendrick M. Sorgh, Jacob Bierens met zijn vrouw Cornelia Haeck, hun drie kinderen en een dienstmeid, 1663, olieverf op paneel, 52,5 x 71 cm, collectie Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Jacob Bierens (1622-1664) was een welgestelde doopsgezinde Amsterdamse zijdehandelaar. De familie Bierens woonde tegenover de Oude Kerk in de Warmoesstraat, een wijk in Amsterdam waar veel geloofsgenoten huisden, dicht bij de vismarkt achter de Dam.

Dat had alles te maken met de enorme welvaart die in de Noordelijke Nederlanden ontstond nadat de Spanjaarden waren verdreven. De Zuidelijke Nederlanden stonden nog wel onder heerschappij van de Spanjaarden. Antwerpen verloor haar positie als de belangrijkste handelsstad van Noord-Europa, Amsterdam nam die plek over. Amsterdam bloeide en groeide, van ongeveer 30.000 inwoners in 1580, naar zo'n 200.000 in 1670, maar dat gold ook voor steden als Enkhuizen, Rotterdam, Haarlem en Leiden. De opbloei van deze steden was voor een deel te danken aan instroom van mensen uit Antwerpen en andere zuidelijke steden, waar de economie was ingestort en waar de Spanjaarden iedereen die een ander geloof dan het katholicisme aanhing, lieten vervolgen.

De Zuidelijke Nederlanders namen hun vakkennis en ondernemerschap mee, maar óók hun eigen gewoontes. De 'Brabanders', zoals de Zuidelijke Nederlanders werden genoemd, hadden een wat luxueuzere levensstijl dan de sobere Hollanders. Daartoe hoorde ook het kopen van kunst. Vooral in Antwerpen was het in de zestiende eeuw gewoon geworden dat welvarende burgers kunstwerken kochten om hun huizen mee te verfraaien. Maar zij vonden de werken die de noordelijke kunstenaars maakten niet aantrekkelijk en te duur. Dus lieten ze kunst uit het zuiden importeren. In het begin stuitte dit op hevig protest van de noordelijke kunstenaars, gesteund door de gilden, maar al snel pasten zij zich aan: ze begonnen werk te leveren dat wel in de smaak viel bij de 'Brabanders'. Ondertussen begonnen Nederlandse burgers het stiekem ook wel chique te vinden om kunst in huis te halen. Daardoor nam de vraag steeds verder toe. Zó groot was de behoefte aan kunst, dat sommige kunstenaars zich gingen specialiseren in 'ras' schilderen, dat wil zeggen snel schilderen. Natuurlijk vestigden veel kunstenaars van buiten zich in de Hollandse steden om een graantje mee te pikken van de grote sommen geld die omgingen op de kunstmarkt. Deze nieuwkomers probeerden nieuwe onderwerpen uit, waarvan ze dachten dat die goed in de markt zouden liggen, zoals stillevens, huiselijke scènes ('genrevoorstellingen'), landschappen en zeegezichten. Zo ontstonden de genres waar de Zeventiende eeuw bekend om staat (afb.).⁴² Sommige kunstenaars specialiseerden zich in één of twee onderwerpen die goed in de markt lagen, zoals Aert van der Neer, die landschappen bij maanlicht en winterse taferelen als specialiteit had (afb.).



Het bloemstillevens was in de zeventiende-eeuwse Republiek een populair genre. Jan Davidsz. de Heem, Stilleven met bloemen in een glazen vaas, 1650-1683, olieverf op koper, 54,5 x 36,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, bruikleen van de gemeente Amsterdam (legaat A. van der Hoop).



Een zeegezicht van Willem van de Velde, Het kanonschot, ca. 1680, olieverf op doek, 78,5 x 67 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Een oorlogsschip bij windstille met slappe zeilen lost een kanonschot. Aan weerszijden twee sloepen, in de verte een ander oorlogsschip, met gestreken zeilen.

Judith Leyster, Het concert, 1631-1633, olieverf op doek, 59,6 x 86,3 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington D.C. Dit is een zogeheten genrevoorstelling, een kunstwerk dat een huiselijk tafereel laat zien. Genrevoorstellingen waren erg populair in de zeventiende eeuw. Judith Leyster was een van de weinige vrouwen in de zeventiende eeuw die werkten als zelfstandig gevestigde schilders met een eigen atelier en met eigen personeel.



Pieter de Hooch, Een moeder die het haar van haar kind reinigt, bekend als Moedertaak, ca. 1658-ca. 1660, olieverf op doek, 52,5 x 61 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Op deze genrevoorstelling onderzoekt een moeder haar kind grondig op luizen. Ze zitten in een sober Hollands interieur, met Delfts blauwe tegeltjes en een bedstee. Ook hier hangen schilderijen aan de muren. Op de voorgrond rechts staat een 'kakstoel', een kinderstoel met ingebouwde po. Door de deur is een glimp van de zonnige achterkamer en de tuin te zien. Dit soort doorkijkjes waren de specialiteit van De Hooch.

Jacob Isaacksz van Ruisdael, Gezicht op Haarlem uit het noordwesten, met de blekerijen op de voorgrond, ca. 1650-ca. 1682, olieverf op doek, 43 × 38 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Het landschapsschilderij ontwikkelde zich in de zeventiende eeuw tot een zelfstandig genre.



Pieter Claesz., Vanitasstilleven met de Doornuittrekker, 1628, olieverf op paneel, 71,5 × 80,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Claesz toont het studiemateriaal van een geletterde schilder: boeken, tekeningen, een harnas, muziekinstrumenten en een gipsafgietsel van een antiek beeldhouwwerk, de Doornuittrekker. Op tafel liggen een penseel en een palet. De botten en het doodshoofd herinneren eraan dat alles in het aardse bestaan vergankelijk is en slechts schijnbaar belangrijk (dit wordt de vanitas-symbool genoemd).



Aert van der Neer, Riviergezicht bij maanlicht, ca. 1640-ca. 1650, olieverf op paneel, 55cm × 103 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Van der Neer was een schilder met twee specialiteiten: winterse taferelen en nachtelijke, maanbeschenen landschappen, ook wel 'maneschijntjes' genoemd.

HOOFDSTUK 2. LEVEN VOOR, IN EN MET KUNST

INLEIDING: KUNSTENAAR, GEEN GEWOON BEROEP

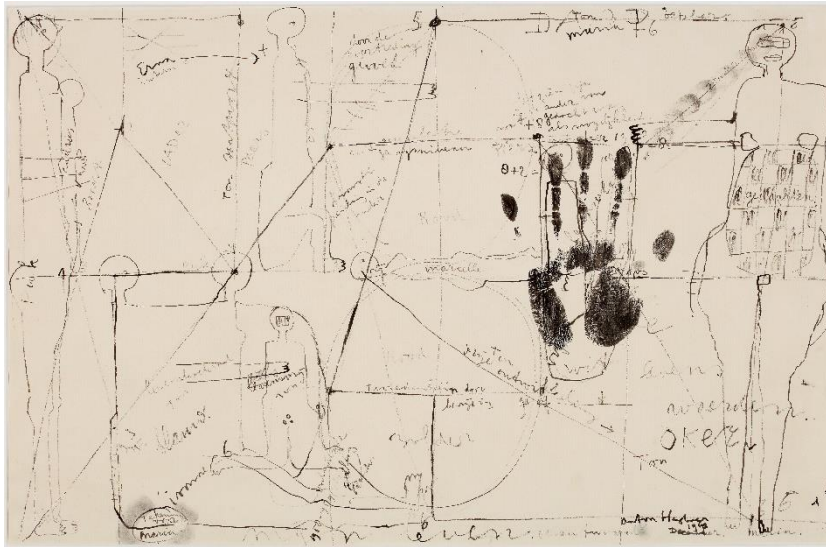
In dit hoofdstuk, 'Leven voor, in en met kunst', ligt de nadruk op de bijzondere aspecten van het kunstenaarschap, aspecten die het beroep van kunstenaar onvergelijkbaar maken met welk ander beroep dan ook. Meestal wordt er tegen kunstenaars namelijk toch een beetje anders aangekeken dan tegen andere beroepsgroepen. Van kunstenaars wordt verondersteld dat ze een beetje raar zijn, sterker nog, gekte wordt wel gezien als een soort bewijs dat iemand een echte kunstenaar is. Dat beeld van kunstenaars als 'anders dan andere mensen' is niets nieuws. Al in de klassieke oudheid werd de kunstenaar beschouwd als een uitzonderlijk mens, bezield door vlagen van goddelijke inspiratie. Plato had het bijvoorbeeld over de 'goddelijke manie' van de kunstenaar. Zonder deze vorm van waanzin was creativiteit volgens hem niet mogelijk. Omdat kunstenaars van oudsher worden gezien als uitzonderlijke individuen, is er altijd veel belangstelling geweest voor hun persoon en hun leven, niet alleen voor hun werk.⁴³ Kunstenaars weten dit zelf ook en vaak maken zij bewust gebruik van die belangstelling voor hun persoonlijke leven. In sommige gevallen is het leven van de kunstenaar zo zeer verward met zijn of haar werk, dat aandacht voor het werk automatisch aandacht voor het leven met zich meebrengt, en andersom.



De Nederlandse kunstenaar Anton Heyboer (1924-2005) neemt bij zijn woning in Den IJp het 1e exemplaar van het boek De drie bruiden van Anton Heyboer in ontvangst (november 1974). Het boek werd geschreven door Henk van der Meyden, journalist en bedenker van het tijdschrift Privé.

Heyboer is een voorbeeld van een kunstenaar waarbij leven en werk nauw verwant zijn én waarbij er (in de media) grote aandacht is

voor het excentrieke leven van de kunstenaar. Hij maakte aan het begin van zijn carrière naam met grafiek waarin zijn 'systeem' een belangrijke rol speelt. Zijn werk werd aangekocht door vooraanstaande internationale musea, zoals het Stedelijk Museum in Amsterdam en het MoMA in New York. Later ging de aandacht vooral uit naar zijn woon-werkplaats en galerie in Den IJp, waar hij in een commune samenleefde met zijn 'bruiden'. De website van Anton Heyboer heeft als motto: "Leven als kunst, kunst als leven" (<https://www.anton-heyboer.nl/>).



Anton Heyboer, *Mijn leven verantwoord*, 1960, inkt op papier, 50 x 76 cm.

Het systeem van Heyboer bestaat uit hoek- en kruispunten, aangeduid met cijfers. De cijfers staan voor elementaire begrippen, zoals: het wezen, de vader, de moeder, et cetera. Verder is zijn werk doordrenkt van christelijke symboliek: God, Maria, Christus, Adam en Eva, schuld, geweten en het kruis.

Een van de bruiden, Petra Heyboer, voor de galerie van Heyboer in Den IJp (2013). In 1984 brak Anton Heyboer met zijn vaste galerie en ging zijn eigen werk verkopen. Het was zijn verzet tegen de gevestigde kunstorde. In 1974 stopte Heyboer met etsen en legde zich verder toe op het schilderen. Hij wilde weer helemaal opnieuw beginnen met iets wat hij niet kon. Om zijn succes te ondermijnen schilderde hij zijn schilderijen over met roze verf. In 1973 begon hij ook te fotograferen. Heyboer fotografeerde niet om kunst te maken; hij zei: "Mijn leven is kunst en ik maak geen kunst".⁴⁴



REPRESENTATIE KUNSTENAARS ALS 'SUPERHELDEN'

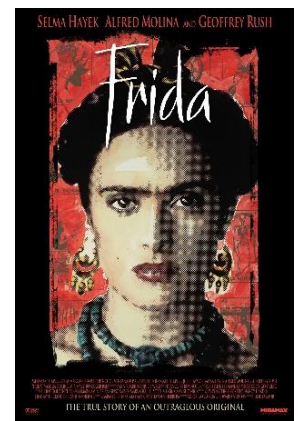
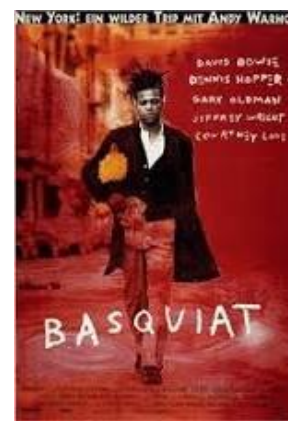
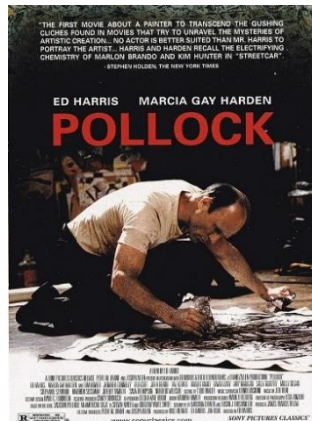
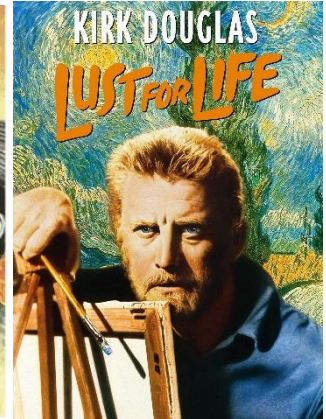
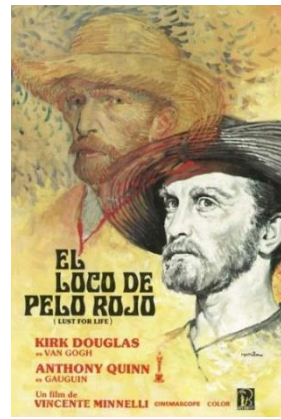
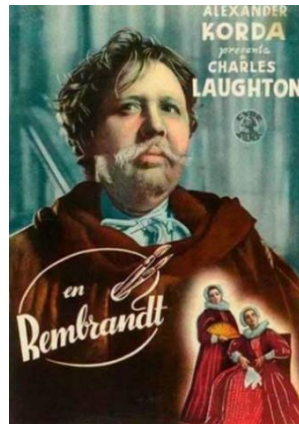
Kunstenaars zijn ware superhelden in het boek dat wel wordt gezien als de eerste Europese kunsthistorische publicatie, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* uit 1550 van Giorgio Vasari. Het boek is, de titel zegt het al, geheel gewijd aan kunstenaarslevens. Van iedere schilder, beeldhouwer of architect is een levensbeschrijving opgenomen. Daarin wordt steeds benadrukt dat we hier te maken hebben met uitzonderlijke wezens, in sommige gevallen door God zelf naar de aarde gestuurd. Aan de hand van anekdotes leren we de persoonlijkheid van de kunstenaar kennen. Daarbij wordt er stilzwijgend van uitgegaan dat perfecte kunst wordt gemaakt door een perfect persoon, terwijl imperfectie in een kunstwerk erop wijst dat het karakter van de kunstenaar ook niet helemaal deugt.⁴⁵ Deze belangstelling voor het leven van de kunstenaar is sindsdien nooit verdwenen, zelfs alleen maar sterker geworden. Dat blijkt alleen al uit het grote belang dat kunsthistorici hechten aan het koppelen van de naam van een kunstenaar aan een bepaald kunstwerk.⁴⁶ Een kunstwerk zonder naam heeft minder waarde op de kunstmarkt en er komt meer publiek af op een tentoonstelling met grote namen(afb.).



*Op de tentoonstelling *Utrecht, Caravaggio en Europa* in het Centraal Museum Utrecht (2019) werden de namen van de kunstenaars van wie werk te zien was gepresenteerd alsof het Hollywood-sterren waren. Dit is typerend voor de waarde die in de kunstgeschiedenis wordt gehecht aan namen, net als het gebruik van de naam Caravaggio in de titel van deze expositie. Van Caravaggio waren in het Centraal Museum Utrecht maar twee werken te zien, maar toch is hij de enige kunstenaar die in de titel genoemd werd. De reden daarvoor is dat hij zó beroemd is dat zijn naam veel bezoekers trekt.*

De meeste kunsthistorische publicaties zijn gewijd aan één kunstenaar, met aandacht voor zijn of haar kunst en leven. Over de 'Grote Meesters' – die aanduiding alleen al zegt heel veel over de bijzondere status van (vooral mannelijke) kunstenaars – staan in kunsthistorische bibliotheken meerdere titels, over sommigen een hele plank. En hoe beroemder een kunstenaar is, hoe meer belangstelling er ook is voor zijn of haar leven.⁴⁷ Die belangstelling komt niet alleen vanuit kunsthistorische hoek. Ook het grote publiek is nieuwsgierig naar de mens achter de kunstenaar, en smult van biografieën en zogenaamde *biopics*, speelfilms over het leven van een kunstenaar (afb.). Die boeken en films over kunstenaarslevens zijn meestal niet bestand tegen factchecking. Anekdoten die het bijzondere van de kunstenaar nog beter naar voren laten komen, worden een beetje aangedikt of gewoon verzonnen.⁴⁸

Bepaalde anekdoten zijn daarbij zo effectief dat ze in bijna elke kunstenaarsbiografie voorkomen.⁴⁹ Zo is er bijna altijd wel een verhaal opgenomen waaruit blijkt dat de beroemde kunstenaar als kind al blij gaf van artistiek talent. Vasari was dol op dergelijke verhalen en paste ze meermaals toe, bijvoorbeeld in zijn levensbeschrijving van de schilder Giotto. Giotto zou als kind tijdens het schapenhoeden met een steen op een rotsblok zo goed hebben getekend, dat de schilder Cimabue, die toevallig voorbijkwam, zijn talent herkende en hem onder zijn hoede nam als leerling (afb.).⁵⁰ Ook uit de klassieke oudheid kennen we dit soort verhalen over ongeschoolde kunstenaars die door oplettende voorbijgangers, zelf vaak bekende kunstenaars, werden ontdekt.⁵¹ Een twintigste-eeuwse variatie op dit wonderkind-verhaal is de anekdote dat de expressionistische schilder Max Beckmann als kind zijn kostbare tinnen soldaatjes zou hebben geruild voor een veel goedkopere verfdoo.⁵² Ook de ontdekking van street artist Jean-Michel Basquiat door de gevestigde kunstenaar Andy Warhol, zoals verbeeld in de documentaire *The Radiant Child* (2010), past in deze lange traditie.



Kunstenaren als superhelden in 'biopics', films over hun leven. Kunstenaren v.l.n.r. Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh (3x), Jackson Pollock, Jean-Michel Basquiat en Frida Kahlo. Dat Frida Kahlo de enige vrouwelijke kunstenaar is in deze selectie, is geen toeval: de meeste kunstenaarsbiopics gaan over mannen.



Negentiende-eeuwse voorstelling van de anekdote over de jonge schaapherder Giotto wiens tekentalent bij toeval wordt ontdekt. Pierre-Henri Révoil, L'Enfance de Giotto, 1840, olieverf op doek, 82 x 66 cm, Musée de Grenoble.

Bij volwassen beroemde kunstenaars zijn anekdotes populair over de verbazingwekkende snelheid waarmee ze kunnen tekenen of schilderen.⁵³ Zulke verhalen zijn bekend over bijvoorbeeld Tintoretto, Tiepolo en Rembrandt, maar ook moderne kunstenaars zijn voor het voetlicht gebracht als tovenaars die schijnbaar moeiteloos *in no time* een meesterwerk creëren. Deze magie vormt bijvoorbeeld de kern van de documentaire *Le mystère Picasso* uit 1955, waarin Picasso schilderend wordt gefilmd, deels door een doorzichtige glazen plaat heen. (afb. 8) Al dit soort verhalen zijn bedoeld om te laten zien: een kunstenaar is geen gewoon mens, maar een soort superheld of, in de tijden dat iedereen gelovig was, een engel of een heilige. Deze superwezens zijn traditioneel mannelijk; diepgewortelde vooroordelen over de kwaliteiten van vrouwen maken dat zij zelden of nooit worden neergezet als genieën.⁵⁴



Still uit de film Le Mystère Picasso, 1955, regie Henri-Georges Clouzot. Met één snel neergezette lijn tovert Picasso een vogel tevoorschijn.

Bij de (re)presentatie van kunstenaars spelen vaste verhalen en beelden van het kunstenaarschap, ook wel 'mythen' genoemd, vaak een rol. Enkele voorbeelden van dergelijke mythen zijn hiervoor beschreven. Over de manieren waarop het kunstenaarschap wordt gezien schreef Camiel van Winkel het essay *De mythe van het kunstenaarschap*.⁵⁵ Van Winkel onderscheidt drie mythen. Allereerst de mythe van 'het romantische kunstenaarschap' die zich ontwikkelde in de negentiende eeuw: de kunstenaar is vrij en volledig autonoom. Zijn artistieke productie wordt gezien als een directe expressie van zijn innerlijke gesteldheid. In reactie hierop ontstond aan het begin van de 20ste eeuw de mythe van 'het modernistische of avant-gardistische kunstenaarschap': de kunstenaar stelt zich juist in betrekking tot de samenleving op. Hij probeert op kritische wijze en toekomstgericht te bemiddelen. Terwijl de romanticus de autonomie ervaart als een verworvenheid, ziet de avant-gardekunstenaar haar als een beperking: een verbanning uit de samenleving. 'Het klassieke kunstenaarschap' vormt de derde mythe: de kunstenaar sluit bewust aan bij de grote traditie, hecht aan kennis, studie, regels en criteria en verheerlijkt het metier. Deze mythe is veel ouder en heeft zijn wortels in de renaissance.

Het kunstenaarschap is voor Van Winkel een mythe die het ware bestaan van reële kunstenaars overstijgt. Het kunstenaarschap is dus in de eerste plaats een idee of concept. Het hedendaagse kunstenaarschap bevat nog altijd sporen van deze drie mythen, maar ze zijn nu volgens Van Winkel losgemaakt van de historische praktijk. Ze zijn niet langer met elkaar in conflict, maar zweven naast elkaar in een postmodern universum, als inwisselbare 'modellen'. Van Winkel onderscheidt onder hedendaagse kunstenaars nog een nieuwe, vierde variant: 'het kunstenaarschap van de post-artist'. De post-artist is niet echt verbonden met de maatschappij en produceert geen werk. Hij speelt het avant-gardeproject van de kunst als het ware na, de verbondenheid van kunst en leven wordt alleen gesimuleerd. Dit houdt in dat er sprake is van nabootsing. Zoals Andy Warhol met zijn Factory het media- en bedrijfsleven kopieerde, zo kopieert de post-artist maatschappelijke verschijnselen als antropologisch onderzoek, gemeenschapswerk, en laboratoriumexperimenten.⁵⁶

Van Winkel benadrukt dat deze mythen vooral een concept of idee zijn, het zijn modellen die op de realiteit worden gelegd. Deze modellen staan echter niet los van de realiteit en hebben op hun beurt ook invloed op het reële leven van kunstenaars. Kunstenaars, net als biografen, kunnen de onbewuste neiging hebben zich te identificeren met heersende opvattingen over 'de kunstenaar'. Dit wordt wel de 'enacted biography' (de geacteerde of gespeelde biografie) genoemd.⁵⁷

De enacted biography speelt een belangrijke rol in het onderzoek van Sandra Kisters. Zij onderzocht opvallende, terugkerende anekdotes, onderwerpen en motieven (topoi) in de weergave van kunstenaars in teksten, beelden en films. Daarnaast onderzocht Kisters hoe kunstenaars gebruik maken van deze topoi in de manier waarop zij zichzelf verbeelden, in hun zelfrepresentatie.

De topoi vallen in verschillende categorieën uiteen, zoals de voorstelling van de kunstenaar als magiër (zie afb. Picasso in de film *Le Mystère Picasso*), de uitzonderingspositie die de kunstenaar inneemt in de maatschappij' (zie afb. Anton Heyboer) en 'het heroïseren van de kunstenaar'. Voorbeelden van de laatste categorie zijn onderwerpen als 'de openbaring van het talent in de jeugd' (zie afb. De ontdekking van Giotto), 'de meester die stopt met schilderen nadat zijn leerling hem heeft overtroffen' en 'de kunstenaar die zo levensecht kan schilderen dat de illusie voor werkelijkheid wordt gehouden'.



terug in de (re)presentatie van kunstenaars.

(Antonio Leonelli (Antonio da Crevalcore), Stilleven met druiven en Grauwe klauwier, zeventiende eeuw. In dit stilleven verwijst Leonelli naar het verhaal, opgetekend door Plinius de Oudere (23-79 na Chr.) over de wedstrijd tussen twee grote, rivaliserende meesters uit de Griekse oudheid: Zeuxis en Parrhasius. Beiden zouden voor de wedstrijd een schilderij maken waarin zij tonen hoe levensecht ze kunnen schilderen. Als eerste toonde Zeuxis zijn schilderij, waarop enkele druiven zo levensecht geschilderd waren dat er vogels op afkwamen om ze op te eten. Na dit bewijs van zijn meesterschap vroeg Zeuxis aan Parrhasius om het gordijn voor diens schilderij weg te schuiven, om vervolgens te ontdekken dat Parrhasius hem had bedrogen: het gordijn bleek een schilderij te zijn. Na deze ontdekking gaf Zeuxis toe dat Parrhasius hem had overtroffen. Vanaf de renaissance keren de motieven van druiven en het gordijn regelmatig

Kisters bespreekt onder de topoi ook kunstenaarstypen. De twee hoofdcategorieën worden, net als bij Van Winkel, gevormd door de edelman-kunstenaar (het klassieke kunstenaarstype) en de bohemien (het romantische kunstenaarstype). De edelman-kunstenaar wordt, behalve tegen de bohemien, ook afgezet tegen de kunstenaar als ambachtsman.⁵⁸

Voorbeelden van subcategorieën onder het bohemientype zijn 'de van de maatschappij vervreemde kunstenaar', 'de kunstenaar met vele seksuele partners', 'de kunstenaar die zelfmoord pleegt', 'de geestelijk gestoorde kunstenaar' en 'de kunstenaar als primitief of onbedorven kind'. Onder het type van de edelman-kunstenaar vallen bijvoorbeeld de 'princely artist' (de prinselijke kunstenaar) die rijk is en succesvol leeft in luxueuze omstandigheden en de 'rags to riches' (van de voden tot de rijken) kunstenaar die na een armoedig, moeilijk begin, toch succesvol wordt. Verschillende kunstenaarstypen kunnen overigens ook bij één kunstenaar voorkomen.⁵⁹



David Hockney, Model met onvoltooid zelfportret, 1977. In dit schilderij van Hockney zijn verschillende topoi te herkennen. Het bevat enerzijds verwijzingen naar de bohémienkunstenaar en anderzijds verwijzingen naar het klassieke kunstenaarstype.

Het model op het schilderij zou deels gebaseerd zijn op Hockneys toenmalige partner Gregory Evans en deels op zijn toenmalige ex-vriend Peter Schlesinger. De weergave van bedpartners, al dan niet ontkleed in bed, keert vaker terug in het oeuvre van Hockney, en is te zien als een beeld dat past bij de kunstenaar-bohémien.⁶⁰

Achter het model geeft Hockney zijn op dat moment nog niet afgeronde schilderij Zelfportret met blauwe gitaar (1977) weer. Dit zelfportret gaat over 'het loslaten van het naturalisme'.⁶¹ Het werk is onaf, het perspectief klopt niet en er wordt gerefereerd aan schilderkunstige theorie over kleur en lijnperspectief. Hier toont Hockney zich eerder als een geleerde kunstenaar, dan als bohémien. Hij verwijst naar de moderne kunstgeschiedenis, naar Picasso en met de weergave van het opengeschoven gordijn verwijst Hockney letterlijk naar het oude beeld van de kunstenaar: een bijzondere, begaafde persoon die speelt met werkelijkheid en illusie, in de traditie van Zeuxis en Parrhasius.

De tweedeling in tegenovergestelde kunstenaarstypen lijkt van alle tijden te zijn. In beschrijvingen van de 'grootste schilders' van de Klassieke Oudheid door Plinius de Oudere werden Apelles en Zeuxis tegenover elkaar geplaatst: Apelles was bedachtzaam, oprecht en vlijtig en bevriend met Alexander de Grote. Daartegenover stond de zelfbewuste en ijdele Zeuxis.⁶² Deze lijn werd door latere kunstenaarsbiografen, zoals Giorgio Vasari, doorgetrokken. Tot en met de eenentwintigste eeuw vind je deze tegenstelling terug in beschrijvingen van kunstenaars: er zijn kunstenaars die zich tegen de heersende conventies en de maatschappij afzetten en er zijn kunstenaars die probleemloos functioneren in de wereld van subsidieverstrekking, galeriehouders en koperspubliek.

Michelangelo

Van alle superheld-kunstenaars in Vasari's boek *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, stak er voor hem één boven alle andere uit: Michelangelo. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), zoals hij voluit heette, maker van onder andere het beeld *David*, de schilderijen in de Sixtijnse Kapel en de Sint-Pieter in Rome, is één van de beroemdste kunstenaars ooit, en die roem begon al tijdens zijn leven (afb.). Volgens Vasari is dat te danken aan niemand minder dan God zelf, die op een goede dag besloot "een geest naar de aarde te zenden die alom, in elke kunst en in ieder vak, geheel alleen werkend, in staat zou zijn ons de volmaaktheid te laten zien van de kunst van het ontwerp: in het trekken van lijnen, het aanbrengen van omtrekken, van licht en van schaduw – om reliëf te geven aan de werken van schilderkunst -, en met een juist oordeel te werk te gaan in de beeldhouwkunst, en in de architectuur voor gerieflijke, veilige en gezonde woningen te zorgen, prettig om naar te kijken, goed van verhoudingen en rijk aan verschillende ornamenten".⁶³ Zo kwam

Michelangelo volgens Vasari vanuit de hemel naar de aarde, als een soort Superman dus. Hij kreeg de naam Michelangelo (Michaël de Engel) van zijn vader, omdat die, "geïnspireerd door iets bovenaards", ervan overtuigd was "een hemels en goddelijk wezen voor zich te zien, van buiten de sterfelijke wereld."⁶⁴



Michelangelo, David, 1501-1504, marmer uit Carrara, h 517 cm, Galleria dell'Accademia, Florence. Vasari schreef over dit beeld: "En met dit werk worden alle standbeelden beslist in de schaduw gesteld, of ze nu antiek of modern zijn, Grieks of Romeins; en men kan gerust zeggen dat noch de Marforio te Rome, noch de Tiber en de Nijl van het Belvedere, noch de kolossen van de Monte Cavallo er hoe dan ook mee vergeleken kunnen worden, zo groot is het gevoel voor verhoudingen en schoonheid waarmee Michelangelo het voltooide. Immers, de benen van deze figuur zijn prachtig van lijn en gaan goddelijk over in de slanke heupen, en een zo serene houding is nadien nooit meer vertoond, noch een gratie die deze evenaart, noch een hoofd, handen en voeten zo goed, zo kunstvaardig gedaan en zo evenredig van ontwerp dat ze met alle overige lichaamsdelen harmoniëren. En wie deze figuur heeft gezien behoeft zich beslist geen moeite meer te geven om nog andere beeldhouwwerken te gaan bekijken, of ze nu uit onze eigen tijd zijn of uit andere tijden, en van de hand van welke kunstenaar dan ook."⁶⁵

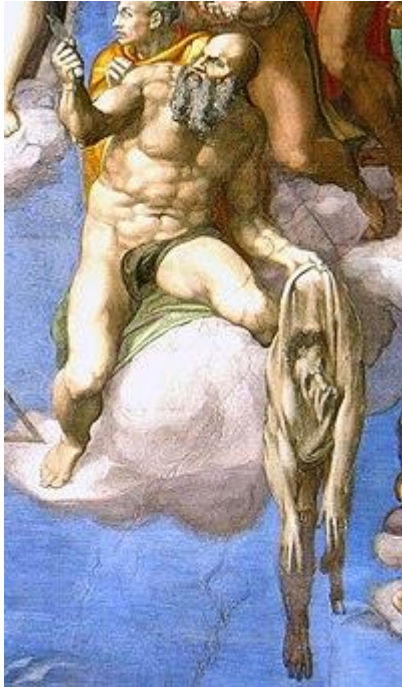
Michelangelo, Het Laatste Oordeel, wandschildering (fresco) in de Sixtijnse Kapel, Vaticaanstad, 1535-1541.





De Sint-Pieterskerk in Vaticaanstad (Rome), naar ontwerp van (onder anderen) Michelangelo, gebouwd tussen circa 1506 en 1606, Michelangelo ontwierp onder meer de koepel en werkte aan de kerk tussen 1547 en 1564.

Vasari's verdere beschrijving van Michelangelo's leven zit vol met wonderbaarlijke verhalen die moeten bevestigen dat we hier te maken hebben met een mens van goddelijke oorsprong, een mens bovendien die leefde voor zijn kunst. Zo voelde hij geen vermoeidheid of ongemak toen hij de plafonds van de Sixtijnse Kapel schilderde, hakte hij "voor zijn genoegen en als tijdverdrijf" een groep levensgrote figuren uit een blok marmer en wilde hij geen geld hebben voor de opdracht om de Sint-Pieter af te bouwen.⁶⁶ Als hij 's nachts niet kon slapen, ging hij aan een beeld werken, bij het licht van een kaars die hij op een speciaal daarvoor vervaardigde hoed had bevestigd.⁶⁷ Michelangelo's karakter was al even perfect als zijn kunst en gebouwen.⁶⁸ Zijn levenswijze was sober en hij kreeg "geen wellustige of lage gedachten" bij het aanschouwen van naakte menselijke lichamen.⁶⁹ Zelfs na zijn dood wist Michelangelo de mensen nog te verbazen. Toen zijn doodskist werd geopend tijdens de uitvaartplechtigheden, verwachtte iedereen "een lichaam aan te treffen dat reeds tot ontbinding was overgegaan en lag te rotten, aangezien Michelangelo al vijftwintig dagen dood was, en tweeëntwintig daarvan in de kist had gelegen." Maar het stoffelijk overschot was volkomen gaaf en verspreidde niet "de geringste vuile lucht", zo schrijft Vasari als laatste bewijs van de goddelijkheid van deze kunstenaar. Totaal 'over the top' vinden wij deze beschrijvingen nu, maar de mythe Michelangelo was er wel mee gevestigd en leeft nog altijd voort, zoals onder meer blijkt uit het verschijnen van steeds nieuwe biografieën met titels als *Biography of a Genius* (2010), *A Tormented Life* (2011) en *His Epic Life* (2017). Er is zelfs een zelfhulpboek gebaseerd op Michelangelo's leven: *The Michelangelo method. Release your inner masterpiece and create an extraordinary life* (2007). Kenmerkend voor de nog altijd voortdurende fascinatie voor de mens Michelangelo is ook de zoektocht naar 'verborgen' zelfportretten in zijn werk. In *Het Laatste Oordeel* zou hij zichzelf hebben geschilderd als Sint-Bartholomeus (afb.).



Michelangelo, detail uit het Het Laatste Oordeel, Sixtijnse Kapel in Vaticaanstad, 1541

Starchitect Frank Gehry

De behoefte aan superhelden is van alle tijden, en ook sommige nu nog levende kunstenaars hebben die status bereikt. Opvallend is dat vooral veel architecten tegenwoordig een sterrenstatus tot aan de Melkweg hebben. Er is zelfs een aparte Engelse naam voor deze wereldwijd gevierde architecten: *starchitects* (afb.). Steden en projectontwikkelaars die hun bebouwde omgeving een *boost* willen geven, vragen zo'n starchitect om een zogeheten 'iconisch gebouw' neer te zetten – tenminste als ze voldoende geld hebben, want *starchitecture* is niet goedkoop. De ervaring leert namelijk dat starchitecture de directe omgeving of zelfs de hele stad in een gunstig daglicht kan zetten en zo meer bewoners en toeristen trekt. Dit wordt het Bilbao-effect genoemd, omdat Bilbao het eerste voorbeeld was van een stad die een enorme economische opleving doormaakte nadat de architect Frank Gehry er in 1997 een spectaculair gebouw neerzette, een nieuwe vestiging van het Guggenheim Museum (afb.).⁷⁰ Gehry bereikte de status van starchitect natuurlijk niet zomaar. Hij heeft met zijn gebruik van organische vormen en de inzet van digitale technieken een belangrijke aanzet gegeven voor de discussie over architectuur.



De architect als superheld, illustratie van Michael Glenwood bij een artikel over starchitects van William Richards in The Journal of the American Institute of Architects, 18 september 2015.⁷¹



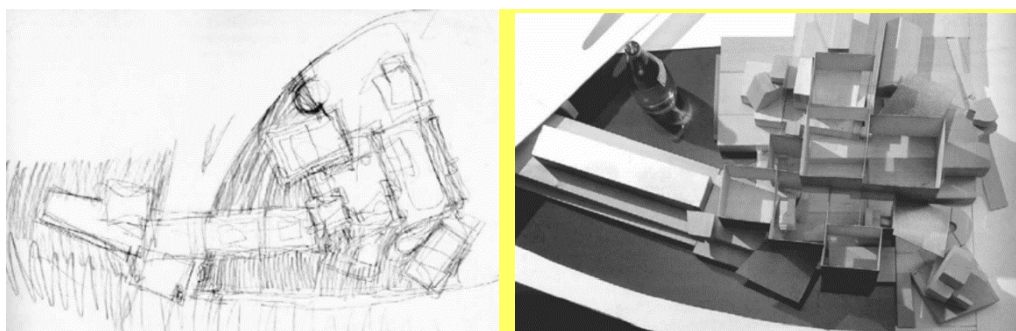
Model van Gehry's ontwerp voor zijn eigen huis in Santa Monica (1977-78). De basis wordt gevormd door een reeds bestaande woning uit 1925, waar Gehry een structuur omheen ontwierp bestaande uit gaashekwerk, multiplex en golfplaten. Gehry zei hierover: "De grootste invloed op het ontwerp voor mijn huis was [de kunstenaar] Robert Rauschenberg". Zijn werk kan dan misschien ook het best beschouwd worden als een levensgrote sculptuur of assemblage.



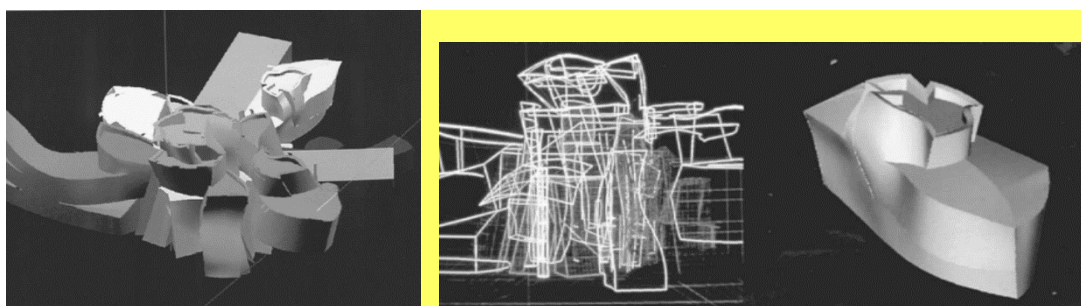
Het interieur van Gehry's woonhuis in Santa Monica



Frank Gehry, Guggenheim Museum Bilbao, Spanje, gebouwd tussen 1992 en 1997. Gehry maakte met de hand modellen voor dit complexe, organisch gevormde gebouw. Deze modellen werden vervolgens met gebruik van software voor het tekenen van 3D-modellen (CATIA), omgezet naar bouwtekeningen. De gevels van het gebouw bestaan uit titanium, kalksteen en glas.



Schetsontwerp op papier en een 3D-model van papier en hout voor het Guggenheim Museum Bilbao



Omzetting van het 3D-model naar digitaal door middel van CATIA software, een rasterweergave en presentatie van de vorm (digitaal) voor het Guggenheim Museum Bilbao

Ondanks hun sterrenstatus hebben starchitects niet zo'n goede reputatie. Ze zouden alleen maar uit zijn op geld en roem en telkens weer hetzelfde kunstje doen. En ze zouden totaal niet geïnteresseerd zijn in de sociale effecten van hun architectuur op de omgeving en de bestendigheid van hun gebouwen. Daarom wil Frank Gehry zelf geen starchititect genoemd worden. Hij vertelt de pers keer op keer dat hij niet zo'n gemakzuchtige, op geld beluste, asociale architect is. Maar dat helpt niet. Hij heeft geen controle over de manier waarop hij wordt gerepresenteerd. Daar heeft hij zich blijkbaar bij neergelegd, want toen de makers van *The Simpsons* een karikatuur van hem wilden neerzetten in de televisieserie, was hij bereid zelf zijn stem in te spreken bij de beelden (afb.).



In 2005 kreeg Frank Gehry een rol in The Simpsons. Hij sprak zelf zijn stem in, hoewel hij compleet belachelijk wordt gemaakt: we zien hem een gebouw ontwerpen door verfrommeld papier op een hoop te gooien. Zijn critici hebben wel eens gezegd dat zijn ontwerpen eruit zien alsof ze zo tot stand zijn gekomen.

HET KUNSTWERK ALS UITDRUKKING VAN HET LEVEN VAN DE KUNSTENAAR

Sommige kunstenaars geven ons via hun werk een inkijkje in hun persoonlijke lief en leed. Hoewel het belangrijk is te bedenken dat het ook hier weer gaat om een bewust geconstrueerd beeld, lijken sommige kunstwerken echt een intiem privémoment met de kijker te delen.

Rembrandt

Een kunstenaar die dat als geen ander kon, was Rembrandt (1606-1669). Vooral zijn tekeningen van slapende of rustende vrouwen in bed geven de kijker het gevoel bij hem thuis te zijn. De eerste vrouw met wie hij zijn leven deelde, Saskia van Uylenburgh, heeft hij herhaaldelijk getekend terwijl zij in bed lag. De tekeningen, die met enkele rake lijnen het bed, de rommelige lakens, het ingedeukte hoofdkussens en de houding en gezichtsuitdrukking van de vrouw weergeven, tonen Saskia de ene keer rechtop en wakker, de andere keer diep in slaap, dan weer met een baby op schoot en een gelukkige blik, maar ook vaak somber en overduidelijk ziek (afb.).⁷² Saskia poseert niet, Rembrandt heeft haar op papier gezet in de ontspannen toestand die past bij de intimiteit van de slaapkamer. Daarmee vertelt hij niet alleen iets over haar, maar ook over zichzelf: bij hem kan ze zichzelf zijn, en daarmee zijn deze tekeningen ook verklaringen van wederzijdse liefde. Zij is totaal op haar gemak bij hem, hij tekent haar vol liefde en empathie.



Rembrandt, *Saskia in bed*, circa 1638, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Dresden.



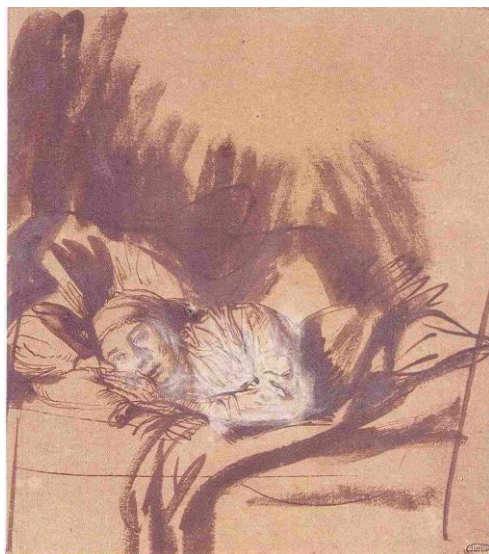
Rembrandt, *Twee studies van slapende Saskia in bed*, circa 1635, pen en penseel in bruine inkt, 130 x 171 mm, Pierpont Morgan Library, New York.



Rembrandt, *Een vrouw liggend in bed*, circa 1635-1640, pen en penseel met bruine inkt, gewassen, 14,5 x 20,8 cm, Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford.



Rembrandt, *Vrouw rechtop in bed zittend met een baby*, circa 1635-1636, rood krijt met sporen van een liniaalgetrokken kader in zwart krijt, 14 x 10,6 cm, Courtauld Institute Gallery, Londen.



Rembrandt, *Een zieke vrouw liggend in bed*, circa 1635-1640, pen en penseel met bruine inkt, witte dekverf, Petit Palais, Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris.

Ongeveer negen jaar na Saskia's overlijden in 1642 kwam Hendrickje Stoffels in Rembrandts leven, eerst als dienstmeisje, later als zijn levenspartner en tweede grote liefde. Ook haar tekende Rembrandt slapend, tenminste algemeen wordt aangenomen dat zij de vrouw is die hij rond 1654 met penseel in bruine inkt weergaf in een halfliggende houding met gesloten ogen, het hoofd en de rechterarm rustend op een verhoging (afb.).⁷³ Geen enkel detail is uitgewerkt, maar de grove, schetsmatige lijnen suggereren van alles. De tekening kan geïnterpreteerd worden als een *power nap* van een jonge vrouw. Dit kan afgeleid worden uit de lenige, spontane houding waarin zij in slaap is gevallen en de nonchalance die uit het beeld spreekt. Het blijkt indirect ook uit de haast waarmee Rembrandt lijkt te hebben gewerkt: ze kan elk moment weer wakker worden. Haar gezicht is mooi symmetrisch van vorm en ze heeft grote ogen, haar haren worden naar achteren getrokken door een haarband. Zelden heeft een kunstenaar de kijker zo dicht bij een persoonlijk, intiem moment gebracht.



Rembrandt, *Een jonge vrouw slapend, (Hendrickje Stoffels?)*, circa 1654, penseel met bruine inkt, British Museum Londen

De tekening van de slapende Hendrickje wordt wel in verband gebracht met Rembrandts schilderij *Badende vrouw* uit 1654, waarvan aangenomen wordt dat Hendrickje model heeft gestaan (afb.). Dit schilderij wordt geroemd om zijn intieme karakter en het grote gevoel dat eruit spreekt. Het toont een jonge vrouw die het koude water van een rivier betreedt. Ook hier draagt Hendrickje een los zittend hemd en is de haardracht vergelijkbaar. De overeenkomst wordt verder benadrukt door de schaduwrijke contouren waarmee de figuur is weergegeven en in de behandeling van de plooien.⁷⁴



Rembrandt van Rijn, Badende vrouw, 1654, olieverf op paneel (eikenhout), 61,8 x 47 cm, National Gallery, Londen

Tracey Emin

Van het bed van Rembrandts Hendrickje is het een reis van vele lichtjaren naar het bed van de hedendaagse kunstenaar Tracey Emin, geboren in 1963 (afb.). Haar bed is niet getekend, maar rechtstreeks vanuit de slaapkamer naar de museumzaal getransporteerd, inclusief alle rotzooi erin en eromheen. Het bed doet verslag van een sombere periode in Emins leven, waarin haar bed haar toevluchtsoord was. Toen ze eens vier dagen achter elkaar in bed had gelegen en er uitkwam om iets te drinken, bekeek ze de wanorde en de viezigheid van haar slaapkamer door de ogen van een buitenstaander en dacht: "Oh mijn God. Stel je voor dat ik dood zou gaan en ze zouden me hier vinden?". Maar het volgende moment kwam er een andere gedachte in haar op, namelijk hoe dit alles er uit zou zien in een witte museumzaal: "Stel je voor dat ik dit bed – met al het afval, alle flessen, de smerige lakens, de overgeefvlekken, de gebruikte condooms, het vieze ondergoed, de oude kranten – stel je voor dat ik dat allemaal uit de slaapkamer zou halen en in een witte ruimte zou plaatsen? Hoe zou het er dan uitzien? En toen zag ik het voor me, en het zag er f*cking geweldig uit. En toen dacht ik: dit zou helemaal niet de ergste plek zijn om dood te gaan; dit is een mooie plek die me in leven heeft gehouden. En toen haalde ik alles uit mijn slaapkamer en maakte er een installatie van."⁷⁵



Tracey Emin, My Bed, 1998, bedombouw, matras, lakens, kussens en diverse spullen, afmetingen variabel, The Duerckheim Collection, langdurig bruikleen aan Tate, London.

Zo eerlijk en direct had nog nooit een kunstenaar de minder mooie kanten van zijn of haar leven aan de kijker gepresenteerd – hoewel bedacht moet worden dat dit uiteindelijk een kunstwerk is, waarbij Emin ongetwijfeld een en ander bewust zó heeft neergelegd (of misschien zelfs een bloedvlekje toegevoegd?) dat het effect optimaal zou zijn. Toen *My Bed* in 1999 getoond werd in de Tate Britain riep het een vloedgolf aan verontwaardigde reacties op. Een vrouw die had gehoord over de installatie reed 300 km van Wales naar Londen omdat ze het bed wilde opruimen. "Tracey Emin krijgt nooit een vriendje als ze niet leert opruimen en schoonmaken", zo lichtte ze haar actie toe in een gesprek met de BBC.⁷⁶

Het autobiografische en pijnlijk onthullende karakter van *My Bed* is een rode lijn in Emins oeuvre, dat bestaat uit allerlei technieken, van aquarellen tot installaties, neonsculpturen en films. Zo heeft ze video's gemaakt waarin ze vertelt over haar gruwelijke ervaringen met verkrachting en abortus. *My Bed* is uitgegroeid tot een klassieker. Binnen Emins oeuvre is het een sleutelwerk, omdat ze hierin haar leven heeft gepresenteerd als kunstwerk, zonder enige ingreep of toelichting behalve de titel. Toen haar in 2001 werd gevraagd wanneer Emin het besluit heeft genomen dat haar leven als Tracey Emin voortaan haar kunst zou zijn, antwoordde ze: "Toen ik me er bewust van werd dat 'ik' veel beter ben dan alles wat ik ooit heb gemaakt".⁷⁷ Financieel gezien was het in ieder geval een goede beslissing om haar eigen leven tot onderwerp van haar kunst te maken: ze verkocht *My Bed* in 2000 voor ruim € 300.000 aan de Britse verzamelaar Charles Saatchi.

DE PERSOONLIJKE OMGEVING VAN DE KUNSTENAAR ALS KUNSTWERK

Dat leven en werk bij kunstenaars in elkaar overlopen is ook afleesbaar aan de omgeving waarin zij wonen en werken. De woonomgeving toont altijd wel sporen van het werk, in de vorm van kunstwerken of in de keuze van kleuren, materialen en gebruiksvoorwerpen. En de werkomgeving vertelt niet alleen veel over de manier van werken, maar ook over de manier van leven, over favoriete muziek of behoefte aan stilte, over lievelingseten en -drinken, liefdes en familie, over interesses buiten de kunst, hang naar orde of chaos, naar somberheid of levensvreugde (afb.).



Orde: het atelier van Theo van Doesburg in Weimar, 1922, met v.l.n.r. Nelly van Moorsel, Theo van Doesburg en Harry Scheibe



Chaos: het atelier van Francis Bacon (7 Reece Mews studio, London), foto uit 1998 van Perry Ogden



Het atelier van Jeff Koons is clean en ordentelijk en past daarmee bij de afstandelijke ironie die de kunstenaar inneemt ten opzichte van de werken die hier door een team van medewerkers efficiënt en in grote hoeveelheden worden geproduceerd (2005).



Barbara Visser in haar studio, Amsterdam, 2008. foto Hans de Bruijn. Vissers werkplek oogt weinig traditioneel en wordt voornamelijk gevuld door een bureau en een boekenkast.

Barbara Visser (1966) is een Nederlands beeldend kunstenaar, werkzaam als conceptueel kunstenaar, fotograaf, videokunstenaar, en performancekunstenaar. Zij werkt ook als regisseur, documentairemaker en scenarioschrijver.

Het is niet ongewoon dat een kunstenaar ook woont in het atelier, soms uit geldgebrek, of er in ieder geval een bed heeft staan om tot diep in de nacht door te kunnen werken of een middagdutje te doen. Soms zijn woon- en werkruimte met elkaar verbonden. **Er zijn ook kunstenaars die hun persoonlijke omgeving van top tot teen hebben vormgegeven volgens hun eigen wensen en behoeftes. We gaan hieronder dieper in op twee voorbeelden daarvan: het huis dat William Morris voor zichzelf en zijn vrouw Jane liet bouwen in Bexleyheath, aan de zuidoostelijke rand van Londen en de werkplaatsen met woning van Donald Judd.**

Red House van William Morris

In 1859 trouwde William Morris (1834 – 1896) met Jane Burden (1839 – 1914). Hij was verrukt van de onalledaagse schoonheid van deze jonge vrouw, met haar opvallende neus en mond, dikke bos krullend haar, lange nek en melancholische uitdrukking (afb.). Hij wilde haar een omgeving bieden die paste bij haar bijzondere verschijning en besloot daarom kort na hun huwelijk een huis te laten bouwen dat zou dienen als 'omlijsting' van zijn vrouw – ze was als een kunstwerk voor hem – en als toevluchtsoord voor zichzelf en zijn kunstenaarsvrienden.⁷⁸



Een portret dat William Morris tekende van zijn toekomstige vrouw Jane toen zij achttien jaar oud was.



Dante Gabriel Rossetti, *The Blue Silk Dress*, 1868, olieverf op doek, 110,5 x 90,2 cm, collectie The Society of Antiquaries of London, Kelmscott Manor, Cotswolds, Kelmscott, West Oxfordshire
Ook voor Dante Gabriel Rossetti, een goede vriend van William Morris, stond Jane Morris vele keren model. Net als Morris raakte Rossetti vanaf de eerste kennismaking verliefd op Jane, maar hij koos voor de vrouw met wie hij al verloofd was. Jaren later begonnen Rossetti en Jane alsnog een verhouding, waarbij ook William waarschijnlijk betrokken was. De kostbare stoffen en het houtsnijwerk op dit schilderij geven een goede indruk hoe William Morris en zijn geestverwanten hun leefomgeving en zichzelf verfraaiden, om zo met schoonheid een tegenwicht te bieden aan de tegenslagen en ergernissen van het dagelijks leven..

De architect Philip Webb, met wie Morris al jaren goed bevriend was, hielp hem de locatie uit te kiezen en het huis te ontwerpen. Ze vonden een hooggelegen kavel bij Bexleyheath, in het heuvelachtige landschap van Kent in Engeland. Het uitzicht op heuvels en dalen wekte bij Morris goede herinneringen op aan zijn jeugd in Exeter, in het Zuiden van Engeland. Webb ontwierp het huis volgens de persoonlijke wensen van Morris: een ruim, maar niet imponerend huis, dat mooi was maar niet protserig, dat een middeleeuwse sfeer combineerde met moderne faciliteiten, met kamers voor zijn gezin en voor gasten, een vleugel voor het personeel en een atelier. De middeleeuwse sfeer die Morris wenste, was een afspiegeling van het nostalgische verlangen dat Morris en zijn vrienden koesterden naar de samenleving ten tijde van de middeleeuwen, toen kunst nog een vanzelfsprekend onderdeel was van het dagelijks leven en alle producten nog met de hand werden gemaakt.

In Nederland had architect Pierre Cuypers ditzelfde ideaal voor ogen in zijn *Atelier*. Zowel Morris als Cuypers waren om die reden liefhebbers van de gotische architectuur, die typerend is voor de late middeleeuwen. Het huis van Morris toont daar dan ook kenmerken van, zowel aan de buitenkant als in het interieur (afb.).



Philip Webb, Red House, gebouwd als huis voor William Morris, Bexleyheath, 1859.

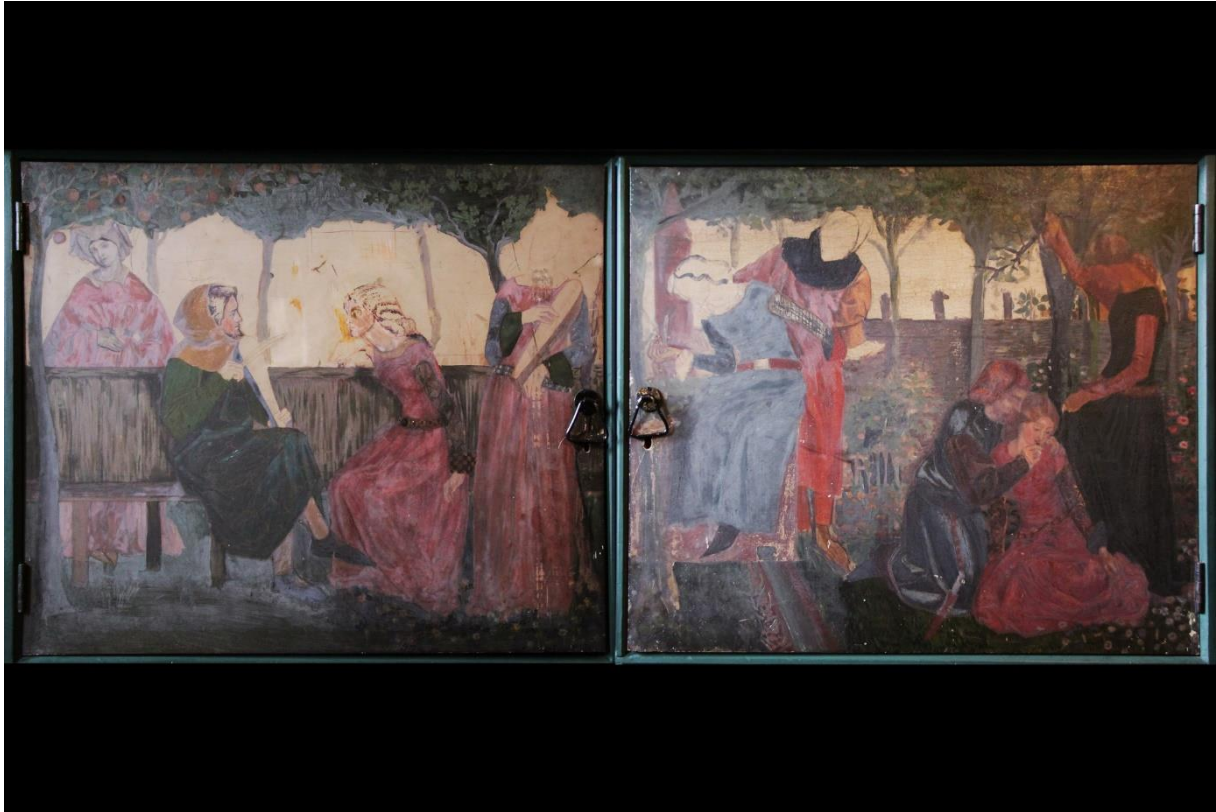


De eikenhouten trap in Red House. De puntige standers van de trap en de spitsboog van rode stenen op de overloop verwijzen naar de gotiek.

Hoewel Philip Webb ook enkele meubelstukken voor het interieur van Red House ontwierp, was het merendeel van de inrichting en decoratie in handen van William Morris zelf en zijn kunstenaarsvrienden. Die decoraties drukken uit wat Morris voor ogen had met dit huis: een ideale kleine samenleving van mensen, die in een ideale tijd, namelijk de middeleeuwen, en in een ideale omgeving zich geheel wijden aan kunst. Al direct in de entreehal had Morris op een kast van Webb schilderijen aangebracht die dit ideaal uitdrukken: een omheinde paradijselijke tuin, waar mensen in middeleeuwse kleding muziek maken, schrijven, discussiëren en liefhebben (afb.). De figuren in dit geschilderde paradijs zijn waarschijnlijk bewoners van Red House: op de linker deur is Jane Morris te herkennen, met naast haar waarschijnlijk haar echtgenoot William, terwijl op de rechterdeur Dante Gabriel Rossetti en zijn vrouw weergegeven zouden zijn. Ook de oudere zus van Jane, Bessie, zou te herkennen zijn in één van de vrouwenfiguren. Het echtpaar Rossetti en zus Bessie verbleven vaak in Red House, met daarnaast nog een hele stoet van kunstenaars en hun aanhang, onder wie Edward Burne-Jones en zijn vrouw Georgie, Charles Faulkner, Ford Maddox Brown en Webb, de ontwerper van het huis. Tijdens de jaren dat Morris in Red House leefde met al deze geestverwanten kwam hij op het idee op samen met zijn vrienden een bedrijf te starten voor de verkoop van meubelen, stoffen en behang (afb.). Het bedrijf werd in 1861 opgericht met als naam Morris, Marshall, Faulkner & Co., later afgekort tot Morris & Co. De invloed van dit bedrijf en van de ideeën van Morris was (en is, zie de afbeeldingen van hedendaagse toepassingen) groot, ook internationaal. Morris wordt gezien als de belangrijkste inspirator van de wereldwijde hernieuwde belangstelling voor ambachtelijke producten, de zogenaamde Arts and Crafts Movement, die in de jaren tachtig van de negentiende eeuw ontstond.



Kast van Philip Webb in de entreehal van Red House, met schilderijen van William Morris.



Schilderingen van William Morris op een kast van Philip Webb in de entreehal van Red House. De schilderijen zijn niet geheel voltooid: sommige gezichten zijn alleen geschetst, en ook andere delen zijn nog niet uitgewerkt.



Het behang Golden Lily van Morris & Co., naar een ontwerp van John Henry Dearle. Dit behang wordt nog steeds geproduceerd.



Een hedendaagse telefoonhoesje met een behangontwerp van William Morris.



De stof Seasons by May op basis van het ontwerp Spring and Summer (circa 1895) van May Morris, de dochter van William en Jane. Deze stof wordt nu geproduceerd in drie kleurenvarianties door de firma Style Library.



Portret van May Morris, de dochter van William en Jane, geschilderd door Dante Gabriel Rossetti, 1872.



In 2018 lanceerde kledingproducent H&M een kledinglijn met originele textielontwerpen van Morris & Co.



Een blouse uit de H&M kledinglijn Morris & Co., 2018.



Een overhemd uit de H&M kledinglijn Morris & Co., 2018.

Niet alleen schilderijen, ook wandkleden verfraaiden het interieur van Red House. In de slaapkamer van William en Jane hingen kleden naar een ontwerp van Jane, met een madeliefjespatroon (afb.). Aan de muren van de eetkamer, het hart van het gemeenschappelijke leven, hadden William en Jane een serie van twaalf grote kleden willen hangen. Daarvan zijn er slechts vijf daadwerkelijk uitgevoerd, één is half af en van twee zijn er alleen tekeningen. Op elk van de kleden zou een staand portret van een beroemde vrouw uit de geschiedenis komen (afb.). William ontwierp de kleden, Jane voerde ze uit. Die uitvoering

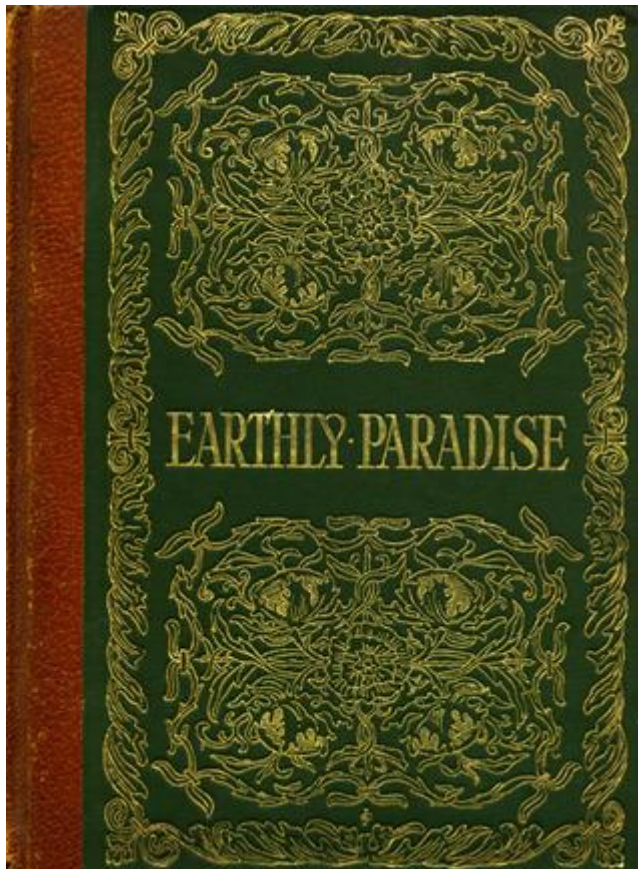
ging als volgt: de vrouwenfiguren en eventuele extra versieringen zoals een boom of bloemen werden eerst met wol en zijde op een linnen ondergrond geborduurd. Daarna werden ze uitgeknipt en op een luxueuze stof van ongeveer een meter hoog genaaid. Sommige van de vrouwen hebben een patroon van kromme takken met bloemen als achtergrond, dat doet denken aan de behangontwerpen van Morris & Co. (afb.). Van niet alle vrouwenfiguren is duidelijk wie ze moeten voorstellen en ook niet wat het verband is tussen de vrouwen, onder wie Helena van Troje, Jeanne d'Arc en Dido van Carthago. Waarschijnlijk koos Morris ze als een soort beschermengelen van het aardse paradijs dat hij met Red House wilde creëren (afb.). Helaas konden ze niet voorkomen dat Morris, zijn gezin en de vrienden Red House door allerlei tegenslagen na vijf jaar alweer moesten verlaten. In 1871 lukte het om in een al bestaand pand, Kelmscott Manor, weer een vergelijkbare woon- en werkgemeenschap te stichten, die na de dood van William in 1896 werd voortgezet door zijn vrouw Jane en zijn dochter May.



Daisy wandkleed, ontworpen door Jane Morris voor de hoofdslaapkamer van Red House.



De heilige Catharina, één van de twaalf vrouwen die op een wandkleed zouden komen in de eetzaal van Red House. Ontwerp William Morris, vervaardiging wandkleed door Jane Morris, 1860-1861



Tijdens zijn verblijf in Red House schreef William Morris een verhaal in poëzievorm, getiteld The Earthly Paradise (1865-1870), over de avonturen van een groep mensen die Engeland verlaten op zoek naar een paradijselijk toevluchtsoord op aarde. Dat 'aardse paradijs' wilde Morris creëren in Red House.

Woon- en werkterrein van Donald Judd

De Amerikaanse beeldend kunstenaar Donald Judd (1928-1994) maakte zowel sculpturen als meubelen, beide even strak en gebaseerd op geometrische vormen. Judd vond dat musea zijn werken niet op de juiste manier presenteerden. Hij besloot zelf een optimale omgeving voor zijn werk te creëren.

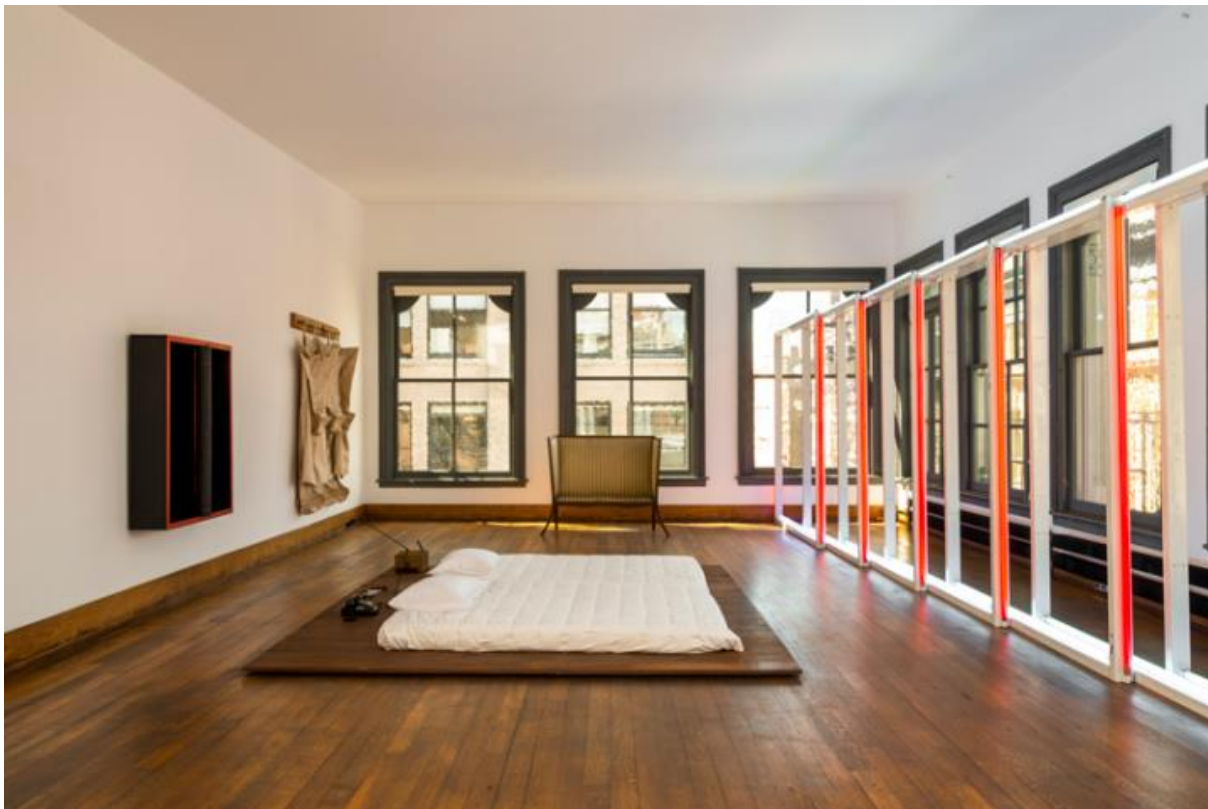
In 1968 kocht Judd een vijf verdiepingen tellend gebouw in New York, op de hoek van Spring Street en Mercer Street (adres 101 Spring Street). Het is een ontwerp uit 1870 van Nicholas Whyte en het gebouw is opgetrokken uit gietijzer (afb.). Judd gebruikte het pand als atelier en als woning, en op deze plek bedacht Judd het concept van de 'permanente installatie'. Uitgangspunt van dit concept van Judd is dat de locatie van een kunstwerk net zo bepalend is voor de betekenis van een kunstwerk als het werk zelf. De eerste toepassingen van dit concept vonden hun uitwerking op verschillende plekken in het pand 101 Springs Street en later in Marfa, Texas.



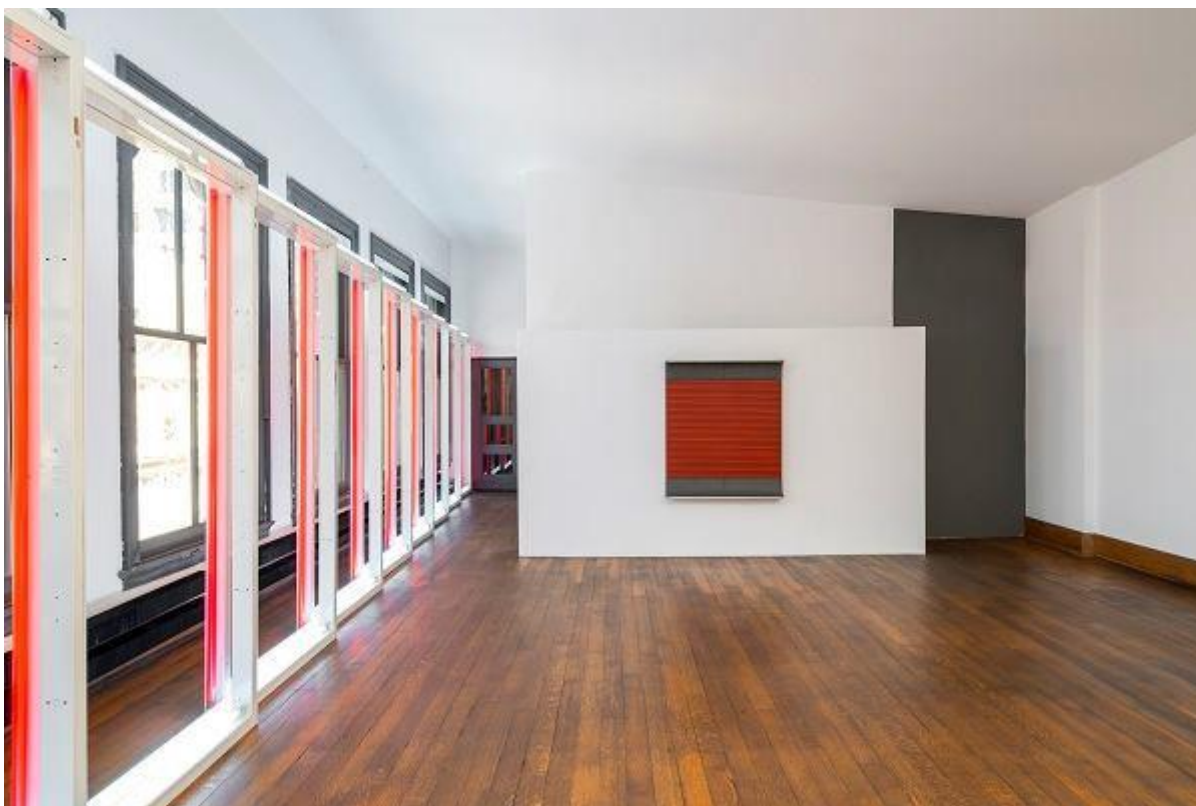
101 Spring Street, New York.



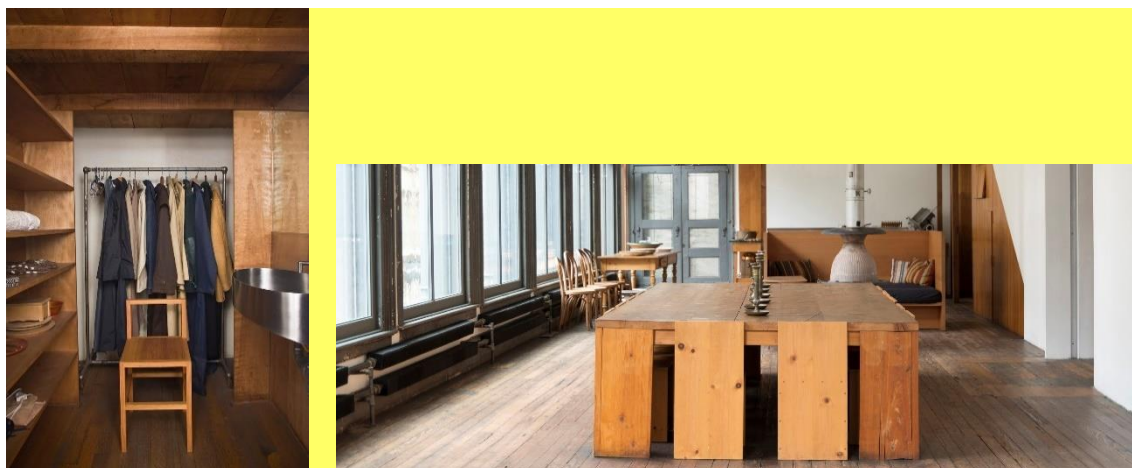
Donald Judd aan het werk in 101 Spring Street, New York.



Donald Judd foundation in 101 Spring Street, New York, vijfde verdieping met werk van Dan Flavin (rechts op de foto) en Lucas Samaras, Claes Oldenberg (aan de wand, links op de foto).



Donald Judd foundation in 101 Spring Street, New York, vijfde verdieping met werk van Dan Flavin (links op de foto) en Donald Judd (midden op de foto).



Donald Judd foundation in 101 Spring Street New York, interieur met ontwerpen van Donald Judd,.

In 1979 vond Judd een verlaten militair terrein van meer dan 160 hectare aan de rand van het plaatsje Marfa in Texas om zijn werk verder uit te breiden, midden in de Chihuahua-woestijn (afb.). De oude legerhangars bouwde hij om tot onder andere een meubelwerkplaats, een beeldhouwatelier, een bibliotheek, ateliers, een hotel en woonruimtes. Maar bovenal maakte hij er zalen waar hij zijn sculpturen precies zo kon neerzetten als hij zelf wilde.



Overzicht van het terrein van Donald Judd in Marfa, Texas.



Beeldhouwatelier in Marfa, Texas, met sculpturen (deels aan de wand) en meubelen van Donald Judd.

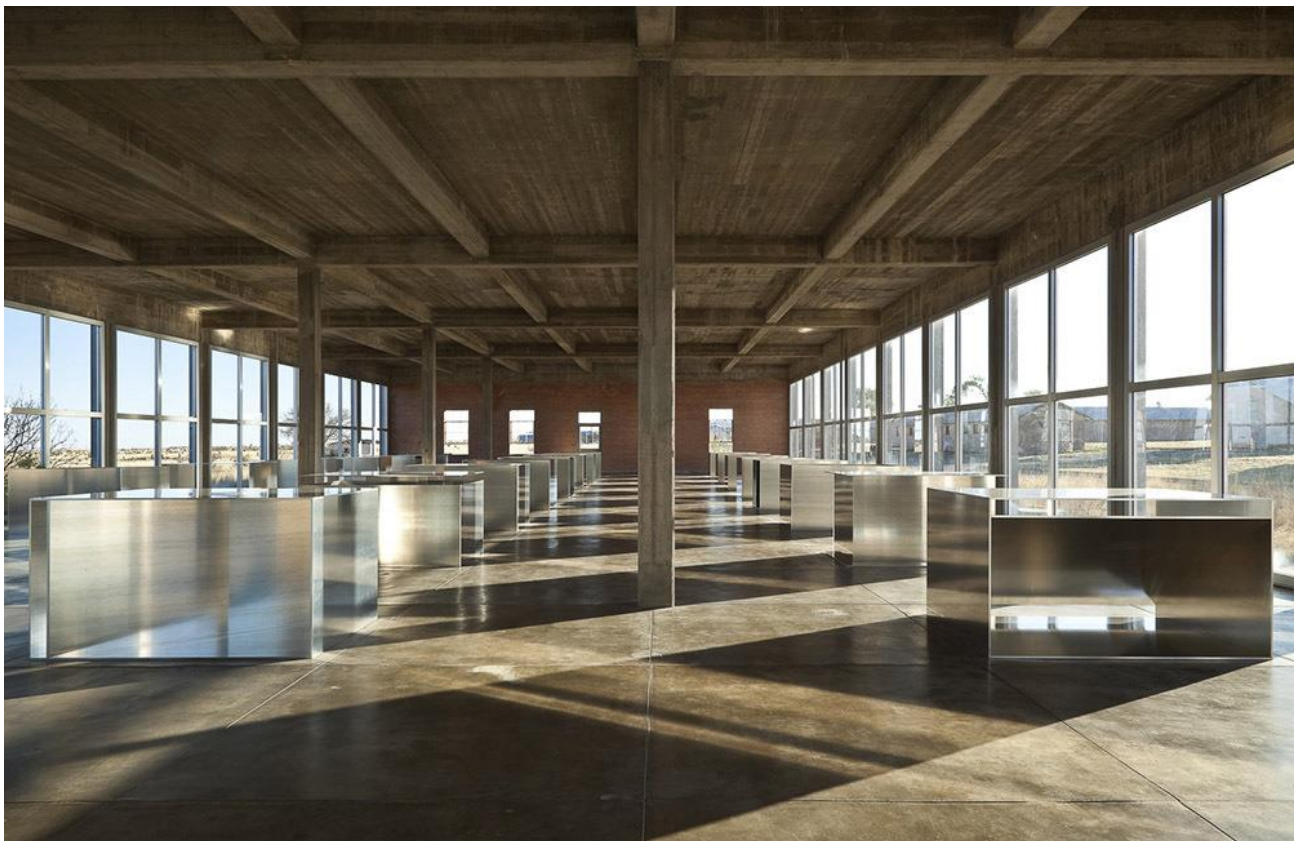


Donald Judd, 15 untitled works in concrete, 1980-1984, op het Marfa-terrein.



Het exterieur van een gerenoveerde hangar op het Marfa-terrein.

In twee voormalige artillerieloodsen is Judds werk *100 untitled works in mill aluminium* (1982-1986) opgesteld: honderd aluminium dozen die tot op de millimeter zijn afgestemd op de dimensies van het gebouw (afb.). Om te voorkomen dat iemand de beelden ooit weer ergens anders zou tentoonstellen, liet Judd sommige deuren zo smal maken dat de beelden er niet meer door pasten. In 1986 werd het terrein opengesteld als museum.



Donald Judd, *100 untitled works in mill aluminium*, 1982-1986, honderd aluminium dozen die tot op de millimeter zijn afgestemd op de dimensies van het gebouw, een voormalige artillerieloods.

Judd woonde zelf ook op het terrein (afb.). Nadat hij er zich had gevestigd, begon Marfa steeds meer kunstenaars te trekken, maar ook museumdirecteuren, verzamelaars en galeriehouders. Het plaatsje veranderde langzaam in een kunstenaarsdorp, met ateliers, galeries, een boekwinkel en filmhuizen. Het terrein wordt nu beheerd door de stichting die Judd tijdens zijn leven al oprichtte: de Chinati Foundation.



Het woongedeelte van het terrein van Donald Judd in Marfa, Texas.

HOOFDSTUK 3. KUNST VERKLAREN

INLEIDING: KUNST VERKLAREN

Kunsthistorici, kunstcritici en tentoonstellingsmakers (kortweg 'kunstbeschouwers') proberen de betekenis van het voorwerp dat zij bestuderen en presenteren - een kunstwerk, een gebruiksvoorwerp of een gebouw - te begrijpen en over te brengen aan hun (lezers)publiek. Dat 'proberen te begrijpen', anders gezegd 'interpreteren', en die interpretatie overbrengen aan het publiek, oftewel 'verklaren', is hun centrale taak.

Om tot een interpretatie te komen hebben kunstbeschouwers de keus uit verschillende benaderingswijzen. Welke benadering zij kiezen, hangt samen met de vragen die zij beantwoord willen zien. Als kunstbeschouwers voornamelijk geïnteresseerd zijn in de formele aspecten, dat wil zeggen de manier waarop vormen, kleuren en ruimtes zijn gerangschikt, dan richten zij zich daarop. Als zij willen weten voor wie het kunstwerk, gebruiksvoorwerp of gebouw gemaakt is, dan zoeken zij naar documenten waarin de opdracht of de verkoop wordt beschreven. Als zij willen weten wat de kunstenaar, ontwerper of architect bedoelde, gaan zij graven in biografische documenten zoals dagboeken, brieven of interviews. Als zij willen weten hoe het publiek gereageerd heeft op het kunstwerk, voorwerp of gebouw, gaan zij op zoek naar artikelen in kranten of reacties in andere massamedia, tegenwoordig ook in sociale (massa)media.

Meestal is er sprake van een combinatie van vragen, of één specifieke vraag die met meerdere aspecten van het object te maken heeft. Als de vraag bijvoorbeeld is wat een kunstwerk met een vrouwenfiguur zegt over de positie van de vrouw in een bepaalde periode, dan is het nodig het kunstwerk op verschillende manieren te benaderen. De compositie kan relevant zijn (staat de vrouwenfiguur opvallend in het midden of een beetje verborgen aan de rand van de voorstelling?), vergelijking met andere afbeeldingen en teksten over vrouwen kan nuttige informatie opleveren, het kan verhelderend zijn te weten wat de kunstenaar wilde uitdrukken met het werk, en de reactie van het publiek is natuurlijk ook veelzeggend.

VAN BIOGRAFISCH TOT POSTMODERN: EEN BEKNOPTE GESCHIEDENIS VAN BENADERINGEN

Sinds de kunstgeschiedenis begon, en meestal wordt dat begin gelegd bij het boek *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* van Giorgio Vasari uit 1550, zijn er steeds nieuwe manieren uitgevonden om kunst te verklaren.⁷⁹ De oudere benaderingen verdwenen niet, maar wel raakten sommige benaderingen uit de mode, terwijl andere juist sterk in de belangstelling kwamen te staan. Vasari zelf nam de levensloop van kunstenaars en architecten als uitgangspunt om hun werk te verklaren. Deze **biografische** benadering is sindsdien eigenlijk nooit echt weggeweest, al worden er wel veel meer kanttekeningen bij geplaatst dan in de tijd van Vasari.

Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw begonnen kunstbeschouwers zich exclusief te richten op de **formele** aspecten van kunst, design en architectuur, dat wil zeggen op de uiterlijke kenmerken, zonder aandacht te besteden aan de (eventuele) inhoud. Het is natuurlijk niet zo dat Vasari geen aandacht had voor deze formele aspecten, maar zijn criteria voor wat goede kunst was berustten op het principe dat kunst zo goed mogelijk de werkelijkheid moest nabootsen. Vanuit dat principe deugt bijna geen enkele kunstuiting vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw: impressionisme, expressionisme, kubisme, non-figuratieve kunst, ze gaan niet meer over nabootsen van de werkelijkheid, maar over persoonlijke zienswijzen en abstracte begrippen (afb.). De verklaring vanuit de vorm werd echter ook toegepast op oudere kunst.⁸⁰



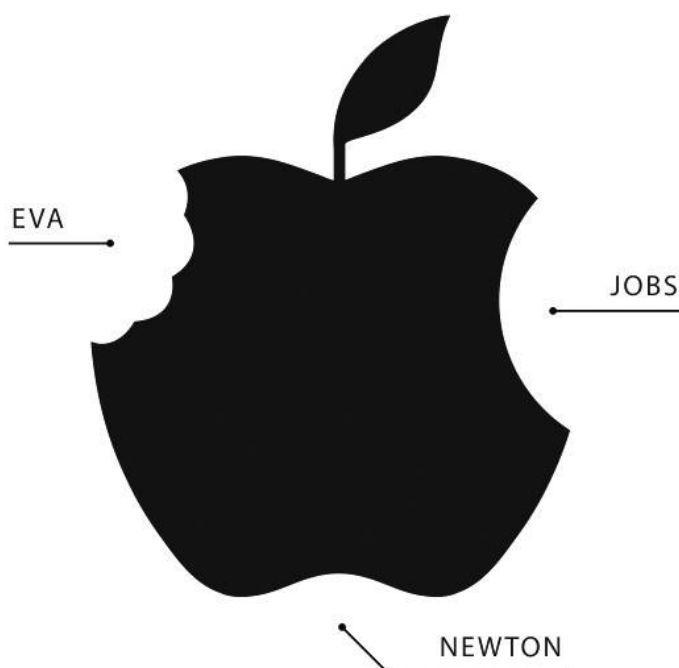
Hendrik Nicolaas Werkman, Twee maskers, 1935-1936, druksel van inkt op papier, 32,5 x 25 cm, Groninger Museum, collectie Stichting De Ploeg.

Het tegenovergestelde van de formalistische benadering is de verklaring van kunst vanuit de **iconologie**, een kunsttheorie die is geïntroduceerd door Erwin Panofsky in 1939. De iconologie richt zich juist wél op de inhoud van kunst, en doet dat volgens een driestappenplan. De eerste stap is een droge beschrijving van wat er te zien is op een kunstwerk. Deze eerste stap heet de pre-iconografische beschrijving. In de tweede stap wordt de betekenis bij de beschrijving betrokken, op basis van kunsthistorische kennis. Deze tweede stap bestaat uit de iconografische beschrijving en interpretatie. In de derde stap wordt de betekenis in de bredere context van de tijd geplaatst. Deze derde stap heet de iconologische interpretatie. Panofsky's iconologische benadering is onder meer zeer belangrijk geweest voor de bestudering van de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. Door de iconologie kon een diepere betekenis worden gevonden in schijnbaar onschuldige huiselijke tafereeltjes en stilleven (afb.). Het was de Nederlandse kunsthistoricus Eddy de Jongh die in de jaren zeventig van de twintigste eeuw als eerste op deze manier naar de schilderkunst van de zeventiende eeuw keek.⁸¹



Jan Steen, *Het toilet*, 1655 – 1660, olieverf op paneel, 37 × 27,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Dit schilderij hing op de geruchtmakende tentoonstelling *Tot lering en vermaak*. Met de iconologische benadering konden in dit schijnbaar onschuldige huiselijke tafereeltje allerlei verborgen symbolen worden ontdekt waaruit blijkt dat het schilderij voor de zeventiende-eeuw een erotische betekenis had. Zo had het woord 'kous' de bijbetekenis van vrouwelijk geslachtsdeel en werden rode kousen gewoonlijk gedragen door prostituées. De halfvolle po verwijst naar een onzedelijke vrouw, want 'piskous' was de benaming voor een slet. De achteloos uitgetrapte sloffen stonden voor wellust.

De **semiotiek** neemt in zekere zin een middenpositie in tussen het formalisme en de iconologie. De semiotische kunstbeschuwer is namelijk geïnteresseerd in de manier waarop betekenis vorm krijgt. Die betekenisvolle vormen worden in de semiotiek 'tekens' genoemd. Dat een teken verschillende betekenissen kan hebben, letterlijke betekenissen en bijbetekenissen, behoort ook tot het aandachtsgebied van de semiotiek. Een afbeelding van een appel bijvoorbeeld kan direct en letterlijk verwijzen naar de vrucht, maar ook indirect naar het verhaal van de appel die Eva at in het paradijs, of naar Isaac Newton die de wet van de zwaartekracht bedacht doordat er een appel op zijn hoofd viel, of naar 'The Big Apple' als bijnaam voor New York, of naar het computerbedrijf Apple, enzovoort (afb.). In de semiotiek wordt de letterlijke betekenis 'denotatie' genoemd, terwijl de bijbetekenis 'connotatie' heet.⁸²



Enkele bijbetekenissen (connotaties) van het teken 'appel': Eva, Steve Jobs en Newton ⁸³

Kunst kan ook worden beschouwd als een maatschappelijk verschijnsel, door vragen te stellen als: waarom wordt kunst gemaakt? Wie maakt kunst? Wie kijkt er naar kunst? Wie koopt kunst? Dit soort vragen stelt de kunstsocioloog.⁸⁴ Het hoofdstuk 'Leven van kunst', is grotendeels vanuit een **kunstsociologische** benadering geschreven. De kunstsociologische benadering heeft sinds de jaren negentig steeds meer terrein gewonnen in de kunstgeschiedenis. Het onderzoek naar de productie, distributie en receptie van kunst⁸⁵ – kortweg de drie aandachtspunten van de kunstsociologie – heeft tal van publicaties opgeleverd over de atelierpraktijk van kunstenaars, de kunstkritiek en de kunstmarkt. Maar ook in steeds meer kunsthistorische monografieën is er aandacht voor de sociologische aspecten. Sociologie is een min of meer integraal onderdeel van de kunstgeschiedenis geworden. De **marxistische** benadering is verwant aan de sociologische, maar heeft kritiek op het kapitalisme als uitgangspunt. De marxistische benadering velt dus een oordeel, wat de sociologische benadering juist probeert te vermijden. Kunstenaars die in opdracht van kapitalistische bedrijven werken, zoals Sigrid Calon in de huidige tijd (Uniqlo, zie hoofdstuk 1) of Naum Gabo in 1957 (de Bijenkorf, zie het voorbeeld hieronder) kunnen rekenen op negatieve kritieken van marxistische kunstbeschuwers, ook al is hun werk nog zo goed. Het marxisme was vooral in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw populair onder kunsthistorici en -critici.

Maatschappijkritisch is ook de grondhouding van de **feministische** benadering van kunst. Tijdens het hoogtepunt van de tweede feministische golf, in de jaren zeventig, begonnen kunstbeschuwers

aandacht te vragen voor de achtergestelde positie van vrouwen in de kunst. Zij lieten zien dat de sociaaleconomische omstandigheden voor vrouwen traditioneel zo ongunstig zijn, dat zij hun talent niet hebben kunnen ontwikkelen en tonen, laat staan er een inkomen mee verdienen.⁸⁶ De feministische benadering heeft dus ook een flinke dosis sociologie in zich. In de loop der tijd heeft de feministische benadering zich ontwikkeld tot het meer omvattende genderstudies, dat zowel de vrouwelijke als de mannelijke maatschappelijke positie als onderzoeksgebied heeft.

De **postmoderne** kunstbeschouwing heeft zeer veel variëteiten met specifieke aandachtspunten, maar de kern van de postmoderne benadering is dat er niet één verklaring beter is dan de andere. Iedere verklaring van een kunstwerk is in principe waardevol en geldig in de postmoderne visie, ook als die geen enkele rekening houdt met wie, wanneer en waarom het kunstwerk (of gebruiksvoorwerp of gebouw) is gemaakt. Iedere beschouwer in iedere tijd en op iedere plaats begrijpt het kunstwerk weer op een andere manier, en de postmoderne kunstbeschouwer accepteert al die verschillende manieren als interpretaties en als een verrijking van de betekenis van het kunstwerk. Semiotiek en genderstudies zijn ook vormen van postmodernisme, omdat ze erkennen dat een interpretatie sterk afhankelijk is van de (maatschappelijke) positie van de beschouwer. Het postmodernisme kwam al in de jaren zestig op, maar het verbreidde zich pas sterk in de kunstbeschouwing vanaf de jaren tachtig. De verschillende vormen van postmodernisme in de kunstgeschiedenis worden ook wel 'New Art History' genoemd.

Het postmodernisme heeft niet alleen de kunstgeschiedenis, maar alle wetenschappen op de grondvesten doen schudden. Sinds de Verlichting was wetenschap erop gericht dé waarheid aan het licht te brengen. Nu bleek die ene waarheid sterk afhankelijk van de positie van de onderzoeker en moest worden erkend dat er meer waarheden zijn. De kunstgeschiedenis is door het postmodernisme veel kritischer geworden op de eigen geschiedenis en de kunsthistorische 'canon', dat wil zeggen de kunstenaars en kunstwerken die als de beste worden gezien en waarover de meeste boeken en tentoonstellingen worden gemaakt. Zijn Michelangelo, Rembrandt en Picasso echt de beste kunstenaars ooit, of zijn er kunstenaars die even goed zijn, maar door omstandigheden niet zo beroemd zijn geworden?

In de praktijk wordt kunst vaak benaderd met een mengeling van verschillende benaderingen. De scheidslijnen tussen de benaderingen zijn ook niet altijd strikt te trekken. De iconologie heeft semiotische trekjes, de kunstsociologie is niet zelden feministisch, enzovoort.

KUNST VERKLAREN IN DE PRAKTIJK

Rembrandt, *Susanna en de ouderlingen*, 1647, olieverf op paneel, 76,6 x 92,8 cm, Gemäldegalerie, Berlijn

Om de **iconologische** benadering vanaf de eerste stap in de praktijk te brengen bij dit schilderij van Rembrandt uit 1647, moeten we even doen alsof we de titel niet kennen. Want in de eerste stap van de iconologische benadering beschrijven we wat we zien, en niet wat we weten.



Rembrandt, *Susanna en de ouderlingen*, 1647, olieverf op paneel, 76,6 x 92,8 cm, Gemäldegalerie, Berlijn

We zien allereerst, op de voorgrond en deels in het centrum van het schilderij, een halfnaakte vrouw met een doek om een deel van haar lichaam. Zij staat met één voet op wat een traprede lijkt in het water van een bassin en aan haar lichaamshouding is te zien dat zij ook met de andere voet in het water wil stappen. Zij schermt haar borsten af met haar arm en kijkt naar óns, de beschouwer van dit schilderij met een blik die om hulp lijkt te vragen maar toch vastberaden is. Achter haar staan twee mannen met kostbare kleding aan, die duidelijk ouder zijn dan de vrouw. De achterste man, met een witte baard en tulband op zijn hoofd, leunt op een stenen balustrade en kijkt met een (samenzweerderig?) lachje in de richting van de andere man, die met zijn linkerhand de doek van de vrouw vastpakt en met zijn andere hand een vuist maakt waar de duim bovenuit steekt. Links op de achtergrond is een groot gebouw te zien, dat aan een kasteel doet denken. Rechts op de voorgrond ligt een kostbaar rood gewaad, met slippers in dezelfde kleur. Dit zullen de kleren van de halfnaakte vrouw zijn. Tot zover de eerste, simpel beschrijvende of *pre-iconografische* stap van de iconologische benadering. De beschrijving kan uiteraard nog veel gedetailleerder, maar voor dit doel houden we het beknopt.

In de tweede stap van de iconologische benadering proberen we uit te vinden wie deze vrouw is, wie de twee oudere mannen zijn, in wat voor omgeving ze zich bevinden en wat er zich afspeelt op het schilderij (wie-waar-wat). Deze tweede stap heet de *iconografische* fase. Hiervoor is kunsthistorische kennis nodig. Met kunsthistorische kennis is de afgebeelde scène makkelijk herkenbaar, want Rembrandt schilderde hier een verhaal dat al heel vaak in de kunst was getekend en geschilderd en dat afkomstig is uit een bijlage bij de Bijbel – een zogeheten apocriefe Bijbeltekst. Dat verhaal gaat over Susanna, de vrouw van de rijke Joachim, die in Babylon een groot huis met een grote tuin had. Toen Susanna op een middag een bad wilde nemen in de tuin, werd zij lastig gevallen door twee zogenaamde ouderlingen, mannen die vanwege hun levenservaring waren benoemd tot rechters. Zij wilden haar dwingen seks met hen te hebben, anders zouden zij de leugen verspreiden dat zij Susanna hadden betrappt met een minnaar - een oeroud geval van #MeToo. Susanna weigerde en dat leidde tot haar terdoodveroordeling, want op overspel stond in deze tijd de doodstraf. Iedereen geloofde de rechters, en niemand geloofde haar, tot een jonge man, de latere profeet Daniël, tussenbeide kwam. Hij vertelde dat God hem had ingefluisterd dat Susanna onschuldig was. De oude mannen werden verhoord en vielen door de mand. Susanna bleef leven.

De derde stap van de iconologische benadering is bedoeld om dit verhaal en de uitbeelding ervan te beschouwen in het kader van de cultuur van de tijd, ook wel de cultuurhistorische context genoemd. In het calvinistische Nederland van de zeventiende eeuw kon je niet zomaar een schilderij van een blote

vrouw aan de muur hangen, om daar (seksueel) van te genieten; dat was niet netjes. Het verhaal van Susanna en de ouderlingen bood een excuus om tóch een (half) blote vrouw af te beelden, want die kwam nu eenmaal in het verhaal voor. Susanna was bovendien het ultieme voorbeeld van een trouwe en kuise vrouw: ze ging nog liever dood dan dat ze het bed indook met een andere man.⁸⁷ Er was dus schijnbaar niets onzedelijks aan de voorstelling, maar stiekem kon er natuurlijk wel verlekkerd worden gekeken naar Susanna. Daarom was het verhaal van Susanna en de ouderlingen erg populair als onderwerp voor schilderijen, tekeningen en prenten.

Natuurlijk is het verhaal van Susanna en de ouderlingen ook interessant voor een **feministische** benadering. Mieke Bal, één van de bekendste feministische kunst- en cultuurbeschouwers, heeft Rembrandts *Susanna en de ouderlingen* vanuit dit perspectief verklaard.⁸⁸ Zij wijst erop dat Rembrandt het thema van Susanna en de ouderlingen anders heeft weergegeven dan andere kunstenaars - anders in de zin van vrouwvriendelijker. Het verhaal was zoals gezegd zo populair in de beeldende kunst, omdat het een alibi was om een blote vrouw weer te geven. Dat alibi gebruikten veel kunstenaars om Susanna als een pin-up neer te zetten, waar niet alleen de ouderlingen verlustigd naar konden kijken, maar ook kunstliefhebbers (afb.). Maar terwijl de meeste kunstwerken met dit onderwerp het verlekkerde kijken, het voyeurisme, aanmoedigen, wordt het bij Rembrandt geremd, zo schrijft Bal. Dat komt vooral doordat Susanna de kijker betreft bij wat er gebeurt en om hulp of in ieder geval compassie lijkt te vragen.



Agostino Carracci, *Susanna en de ouderlingen*, circa 1590-1595, gravure, 15,5 x 11 cm, The British Museum, Londen.

Daarnaast ziet Bal nog meer elementen in Rembrandts schilderij die het voyeurisme ontmoedigen. Die elementen beschrijft ze als 'tekens' en daarmee betreft ze een **semiotische** benadering bij haar verklaring van het schilderij. Die tekens zijn onder meer: de afwerende linkerhand van Susanna en de gewichtige uitdossing van de ouderlingen, die in contrast staat met hun laagbijdegrondse gedrag en daarom het machtsmisbruik extra nadruk geeft.

Hoe postmodern Bal is, blijkt als zij haar fantasie de vrije loop laat over de vuist van de man die Susanna wil ontdoen van haar doek. Zij merkt op dat het lijkt alsof de man iets vasthoudt in zijn vuist, en dat zijn blik niet is gericht op Susanna's lichaam, maar op haar haren. Dan poneert zij het gedachte-experiment dat de man de steel van een vergrootglas in zijn vuist geklemd heeft en door het glas kijkt naar het haar van Susanna: "Als we ons nu eens inbeelden, dat het ingebeelde object dat de man vastklemt, een vergrootglas is? Natuurlijk bedoel ik hiermee niet, dat de historische Rembrandt zoiets in gedachte had, ook al schilderde hij eens een *Man met een vergrootglas*. Ik bedoel eerder dat in een cultuur waarin deze werken nu functioneren, en waarin de technische vervolmaking van kijken voortdurend aan de orde is, zo'n instrument voor kijken nooit ver weg is".⁸⁹ Bal verklaart Rembrandts schilderij dus vanuit de cultuur van *nu*, vanuit het heden, en niet vanuit de historische context. Dat doet zij ook met de vuist. Kunsthistoricus Eric Jan Sluijter daarentegen, die de cultuurhistorische context wél betreft bij de interpretatie van het schilderij, schrijft dat de vuist met de omhoog stekende duim een obscene gebaar is, dat verwijst naar seks.⁹⁰ De tegenstelling tussen een postmoderne en een iconologische benadering wordt hiermee in een notendop getoond: de a-historische benadering van Bal staat lijnrecht tegenover de cultuurhistorische benadering van Sluijter.

Rembrandts werk is ook herhaaldelijk op een **biografische** manier benaderd. Er is bijvoorbeeld vaak gezocht naar een gelijkennis tussen de vrouwen in zijn verhalende schilderijen en de vrouwen met wie hij zijn leven deelde. Op de tentoonstelling *Rembrandt Privé* in het Stadsarchief Amsterdam (7 december 2018-7 april 2019) werd een verband gelegd tussen een nare gebeurtenis in Rembrandts leven in 1654, zijn schilderij van een badende vrouw uit hetzelfde jaar (afb.) én het verhaal van Susanna en de ouderlingen. Op 23 juli 1654 werd Rembrandts toenmalige levenspartner Hendrickje Stoffels door de kerkenraad van de Hervormde Gemeente beschuldigd van 'hoererij' omdat ze ongetrouwd samenleefde met Rembrandt, de vader van haar ongeboren kind. Rembrandt zou op deze beledigende beschuldiging hebben gereageerd met een liefdevol schilderij van een badende vrouw, waarvan wordt aangenomen dat Hendrickje er model voor stond. Het thema van de badende vrouw kan volgens de tentoonstellingstekst een verwijzing zijn naar de badende Susanna, die óók werd beschuldigd van onzedelijk gedrag – en onschuldig was.⁹¹



Rembrandt, Badende vrouw, 1654, olieverf op paneel, 61,8 x 47 cm, National Gallery, Londen.

Zaha Hadid, Al Wakrah voetbalstadion, Qatar, 2019

Voor het 'verklaren' van een gebouw zijn niet alle hierboven besproken benaderingen zinvol. Decoraties kunnen wel **iconologisch** worden verklaard, maar een gebouw als geheel gewoonlijk niet. Een **biografische** benadering van architectuur is meestal ook weinig zinvol, omdat architecten zelden aspecten van hun persoonlijke leven in een ontwerp verwerken, in tegenstelling tot beeldend kunstenaars. Gebouwen kunnen wel op een **formele** manier worden benaderd: alle formele kenmerken samen, zoals verticaliteit, horizontaliteit, massiviteit, transparantie, kleur, gladde en ruwe materialen, hoekige en ronde vormen, bepalen immers het voorkomen van een gebouw. **Postmodernisme** is een belangrijke stroming in de architectuur geweest, die in de jaren zeventig van de vorige eeuw opkwam. Postmodernistische architectuur kenmerkt zich door verwijzingen naar andere gebouwen en stijlen, zogenaamde architectonische citaten. Een voorbeeld is het *Piazza d'Italia* van architect Charles W. Moore: dat 'citeert' classicistische architectuurelementen (afb). Postmoderne architectuurbeschouwing richt zich op de betekenis die deze citaten krijgen in een nieuwe context.

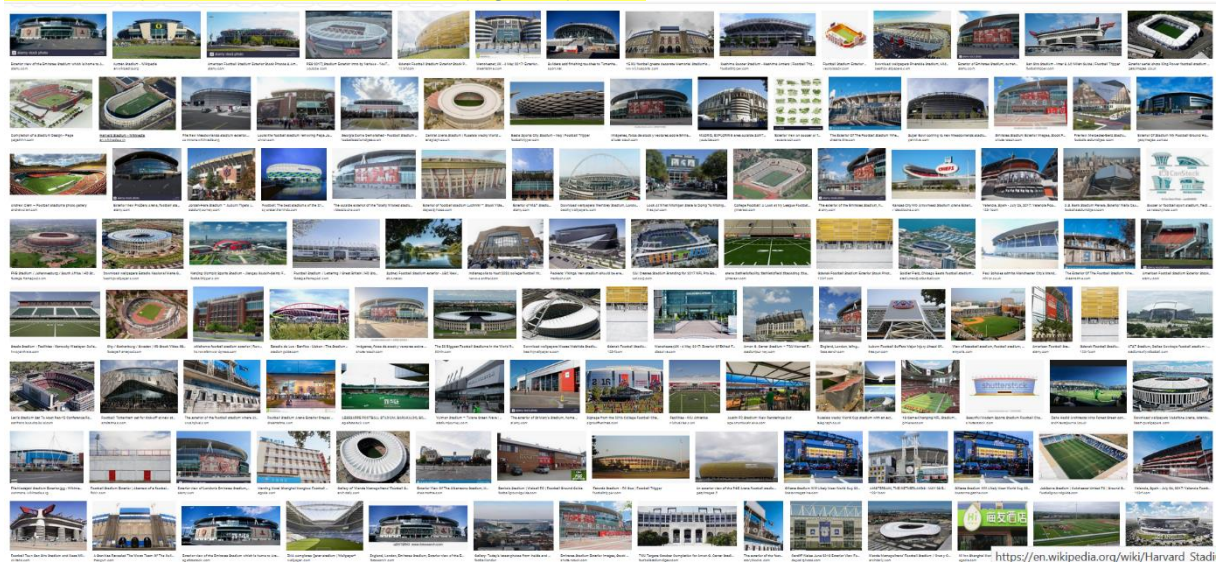


Charles W. Moore: Piazza d'Italia, New Orleans, 1976-79.

De semiotische benadering is ook goed toepasbaar op architectuur. Arie Jan Gelderblom, zelf Neerlandicus, heeft helder beschreven hoe.⁹² Hij legt uit dat gebouwen een denotatieve betekenis hebben, ook al bootsen ze de werkelijkheid niet na. Bij architectuur drukt de denotatie de functie uit: aan het gebouw is gewoonlijk 'afleesbaar' of het gaat om een woonhuis, of een gevangenis, of een school, of, zoals in het voorbeeld dat hier centraal staat, een voetbalstadion (afb.). Vergelijking van het Al Wakrah voetbalstadion van Zaha Hadid met een willekeurige groep voetbalstadions over de hele wereld laat zien dat de functie 'voetbalstadion' inderdaad afleesbaar is uit de vorm ervan. Alle voetbalstadions hebben een gesloten, rondom doorlopende, hoge, overhellende muur waarachter zich de tribunes bevinden (afb.). En van boven gezien hebben ze een rechthoekige of ovale vorm met een gat in het midden (afb.).



Zaha Hadid, Al Wakrah voetbalstadion, Qatar, 2019



Architectuur heeft ook connotatieve betekenissen: sommige gebouwen komen 'gewoon' over, sommige 'raar', sommige open, andere gesloten, sommige zijn indrukwekkend, sommige zijn juist uitnodigend en vriendelijk. Goede architecten kunnen ook deze connotatieve betekenissen sturen, zodat bijvoorbeeld een bankgebouw een gesloten indruk maakt, terwijl een school een open en vriendelijke uitstraling heeft. Hedendaagse voetbalstadions zijn meestal vrij protserig, alleen al doordat ze zo enorm groot zijn: daarmee drukken ze uit dat het team dat er speelt macht en geld heeft – een connotatieve betekenis. Dat geldt ook voor het stadion dat Zaha Hadid in Qatar bouwde.

Maar bij de denotatie van de vormen die Hadid gebruikt voor het dak, is er iets misgegaan in de communicatie tussen de 'zender' van dit teken, de architecte, en de ontvangers, de architectuurcritici en het grote publiek. Hadid ontleende de vormen aan de zeilen van een traditioneel Arabisch schip, de dhow (afb.). Daarmee bracht ze bewust een regionaal element aan in het gebouw. Maar in de reacties op het ontwerp werden geen Arabische zeilen herkend in het dak, maar de vorm van het vrouwelijke geslachtsdeel. Hadids voetbalstadion kreeg al snel de bijnaam 'vaginarena'. Hadid reageerde verontwaardigd: "Het is ronduit beschamend dat men zulke vergelijkingen maakt. Alles met een opening erin is toch geen vagina?".⁹³



Arabische dhow-zeilen. Foto Jeff Harris ⁹⁴

Hadid vermoedde dat de vergelijking met een vagina te maken had met het feit dat zij een vrouw was. Je zou kunnen zeggen dat ze vond dat haar ontwerp **biografisch** benaderd was: het biografische gegeven dat ze een vrouw was, was betrokken bij de interpretatie van het gebouw. Volgens haar zou er geen heisa zijn geweest, als de ontwerper een man was geweest.



Zaha Hadid, Al Wakrah voetbalstadion, Qatar, 2019

Hoe plausibel is Hadids verklaring voor de misinterpretatie? De internationale architectenwereld waarin Hadid verkeerde (ze overleed plotseling in 2016) is nog altijd zeer sterk gedomineerd door mannen. Hadid was een van de weinige vrouwelijke *starchitects*. Dat gegeven wordt keer op keer genoemd als haar werk wordt besproken. Een enkele keer is haar welvende vormtaal ook vrouwelijk genoemd.⁹⁵ Dit doet herinneren aan de benadering van het werk van de vrouwelijke beeldend kunstenaar Georgia O'Keeffe. Haar schilderijen van bloemen werden ook altijd vergeleken met een vagina. Zij heeft zich daar haar leven lang tegen verzet.⁹⁶

De voorbeelden van Hadid en O'Keeffe tonen heel duidelijk de valkuil van de biografische benadering. De neiging van kunstbeschouwers om de producten van een kunstenaar of architect (of schrijver of musicus) te zien als een spiegel van het leven van de maker is heel sterk, al minstens sinds Vasari. Het staat een beschouwer vrij dat te doen, maar het is belangrijk te beseffen dat zo'n benadering geheel voorbij kan schieten aan de bedoelingen van de maker. Waarbij moet worden opgemerkt dat het een kunstbeschouwer óók vrij staat zich niets aan te trekken van de bedoelingen van de maker. Het belangrijkste is dat een kunstbeschouwer zich bewust is van de gekozen benadering en die keuze onderbouwt met argumenten.



Georgia O'Keeffe, Jimson Weed/White Flower No. 1, 1932, olieverf op doek, 48 x 40 inches, Crystal Bridges Museum of American Art, Arkansas, USA, © 2016 Georgia O'Keeffe Museum/DACS, London. Photography by Edward C. Robison III.

¹ Ton Kruse, 'Slechts 5% van de beeldende kunstenaars in Nederland zit boven de armoedegrens', 9 april 2018, <https://bbknet.nl/slechts-5-van-de-beeldende-kunstenaars-in-nederland-zit-boven-de-armoedegrens/>

² <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/11/15/record-verwacht-80-miljoen-voor-hockneys-zwembad-a2755338>

<https://www.nrc.nl/nieuws/2017/11/16/da-vinci-duurste-kunstwerk-ooit-450-mln-dollar-a1581337>

<https://dewerelddraaitdoor.bnnvara.nl/nieuws/de-10-duurste-schilderijen-ooit-verkocht>

³ John Schoorl, 'Op pad met Circus Hockney: de duurste levende kunstenaar en zijn entourage', *de Volkskrant*, 22 februari 2019, <https://www.volkskrant.nl/kijkverder/v/2019/op-pad-met-circus-hockney-david-hockney-de-duurste-levende-kunstenaar-en-zijn-entourage/>

⁴ Foto 2016, Christie's

⁵ 'Sale 1725. Post War and Contemporary Art Evening Sale New York 15 November 2006, Lot 55', Christie's, website bezocht 5 februari 2019,

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marlene-dumas-b-1953-die-baba-4806414-details.aspx>.

⁶ A. Moriarty, 'These Marlene Dumas Paintings Reached the Highest Prices in Auction', *Widewalls*, 27 mei 2016, <https://www.widewalls.ch/most-expensive-marlene-dumas-paintings/the-visitor-1995/>

- ⁷ 'Wanneer kom ik als kunstenaar in aanmerking voor volgrecht?', website bezocht 7 februari 2019, <https://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/intellectueel-eigendom/vraag-en-antwoord/wanneer-kom-ik-als-kunstenaar-in-aanmerking-voor-volgrecht>.
- ⁸ Titia Hulst (red.), *A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, California (University of California Press) 2017, 5-6
- ⁹ Foto Paul Andriesse
- ¹⁰ Foto's John Hesselberth. <https://www.ateliervanlieshout.com/press/at-work/>
- ¹¹ <http://www.frankzweegers-art.nl/2017/06/5x-de-rijkste-nederlandse-kunstenaars/>, website bezocht 5 februari 2019.
- ¹² Zie hierover Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2002.
- ¹³ *Cultuur in een open samenleving*, cultuurbrief Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2018, p. 3, website bezocht 5 februari 2019, <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2018/03/12/cultuur-in-een-open-samenleving>.
- ¹⁴ Klink, Pim van, *Kunsteconomie in perspectief*, Groningen (Pim van Klink / K's Concern) 2005; Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*, Nijmegen (SUN) 2000
- ¹⁵ 'Cultuurfondsen op Naam', Prins Bernhard Cultuurfonds, website bezocht 19 februari 2019. <https://www.cultuurfonds.nl/fondsen>.
- ¹⁶ Voordekunst, website bezocht 19 februari 2019. <https://www.voordekunst.nl/>; BankGiro Loterij Fonds, website bezocht 19 februari 2019, <https://bankgiroloterijfonds.doen.nl/het-fonds/over-het-fonds.htm>.
- ¹⁷ <https://www.mondriaanfonds.nl/>, website bezocht 18 februari 2019.
- ¹⁸ <https://www.mondriaanfonds.nl/gehonoreerd/toekenningen-werkbijdrage-bewezen-talent-25/>, website bezocht 7 februari 2019.
- ¹⁹ <https://www.mondriaanfonds.nl/aanvraag/werkbijdrage-bewezen-talent/>, laatste wijziging 24 juli 2018.
- ²⁰ Tent. Cat. *Frank Mandersloot. Body doubles*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1992.
- ²¹ <https://www.mondriaanfonds.nl/activiteit/kunstkoop/>, website bezocht 8 februari 2019. Per 1 april 2020 stopt de KunstKoopregeling in de huidige vorm omdat de bank die de leningen verstrekke zich heeft teruggetrokken.
- ²² ****DIT MOET IN EEN VAN DE RAPPORTEN STAAN, NAZOEKEN***
- ²³ Sigrid Calon, website bezocht 18 februari 2019, <https://www.sigridcalon.nl/>.
- ²⁴ Peter de Winter, 'Interview Debra Solomon', Architectuur.nl, 13 april 2017, <https://www.architectuur.nl/interview/interview-debra-solomon/>
- ²⁵ E-mail aan de auteur van Annemieke Hoogenboom, 22 augustus 2019.
- ²⁶ Veronica Sekules, *Medieval Art*, Oxford (Oxford University Press) 2001, 2-3, 46.
- ²⁷ Claudine A. Chavannes-Mazel, 'Binnen en buiten het klooster', in: M. Haveman, E. de Jong, A. Lehmann & A. Overbeek (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Amsterdam/Zutphen (Kunst & Schrijven) 2006, 90-103; 'The Plan of St. Gall', Carolingian Culture at Reichenau & St. Gall, website bezocht 7 augustus 2019, http://www.stgallplan.org/en/index_plan.html
- ²⁸ Veronica Sekules, *Medieval Art*, Oxford (Oxford University Press) 2001, 35.
- ²⁹ Veronica Sekules, *Medieval Art*, Oxford (Oxford University Press) 2001, 46.
- ³⁰ Veronica Sekules, *Medieval Art*, Oxford (Oxford University Press) 2001, 48.
- ³¹ Martin W.J. de Bruijn, 'Michiel van der Borch de verluchter. Nieuwe gegevens over Nederlands oudste bij naam bekende schilder', op website Boerendebuijn.nl, website bezocht 7 augustus 2019, <http://www.boerendebuijn.nl/MichielBorch.html>
- ³² Tenzij anders vermeld is alle informatie over Johan Maelwael afkomstig uit Pieter Roelofs (red.), *Johan Maelwael. Nijmegen – Parijs – Dijon. Kunst rond 1400*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2017.
- ³³ Zie over de maatschappelijke context van het klooster van Champmol Sherry C.M. Linnquist, *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Hampshire (Ashgate) 2008.
- ³⁴ Astrid Theunissen, 'Beatrix, prinses der schone kunsten', *fd*, 26 januari 2018, <https://fd.nl/fd-persoonlijk/1233213/beatrice-prinses-der-schone-kunsten#>.

- ³⁵ 'Tulips', Eye, website bezocht 26 februari 2019, <https://www.eyefilm.nl/collectie/filmgeschiedenis/film/tulips#technische-notities>.
- ³⁶ 'Nieuwe staatsiefoto's Koning Willem-Alexander en Koningin Máxima en foto's van het gezin', Het Koninklijk Huis, 26 april 2018, <https://www.koninklijkhuis.nl/actueel/nieuws/2018/04/26/nieuwe-staatsiefoto%E2%80%99s-koning-willem-alexander-en-koningin-maxima-en-foto%E2%80%99s-van-het-gezin>.
- ³⁷ 'Koninklijke onderscheiding voor fotograaf Erwin Olaf', *Het Parool/ANP*, 2 juli 2019, <https://www.parool.nl/kunst-media/koninklijke-onderscheiding-voor-fotograaf-erwin-olaf~b82f58fc/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- ³⁸ <https://staatsieportretten.nl/>
- ³⁹ 'Máxima: mode-koningin met een uitpuilende garderobe', *nieuws.nl*, 26 april 2018, <https://nieuws.nl/algemeen/20180426/maxima-mode-koningin-uitpuilende-garderobe/>
- ⁴⁰ Bregje Lampe, 'Máxima's koningsblauwe robe was dé jurk van de dag', *de Volkskrant*, 1 mei 2013, <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/maxima-s-koningsblauwe-robe-was-de-jurk-van-de-dag~be892d39/>
- ⁴¹ Zie onder andere Titia Hulst (red.), *A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, California (University of California Press) 2017, 157-184.
- ⁴² Eric Jan Sluijter, 'On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings', in: Titia Hulst (red.), *A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, California (University of California Press) 2017, 158-162.
- ⁴³ Zie hierover Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017.
- ⁴⁴ <https://8weekly.nl/recensie/dwaas-vijf-vrouwen/>
- ⁴⁵ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 26.
- ⁴⁶ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 47.
- ⁴⁷ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 19.
- ⁴⁸ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 27.
- ⁴⁹ Dit hebben kunsthistorici Ernst Kris en Otto Kurz laten zien in hun invloedrijke boek *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1995 (eerste uitgave 1934); Kisters 2017 verwijst naar hun werk op 29-35.
- ⁵⁰ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 68.
- ⁵¹ Roelof van Gelder, 'Ernst Kris en Otto Kurz: Die Legende vom Künstler', *NRC.nl*, 30 januari 1998, <https://www.nrc.nl/nieuws/1998/01/30/ernst-kris-en-otto-kurz-die-legende-vom-kunstler-7385291-a1396609>
- ⁵² Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 30.
- ⁵³ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 33.
- ⁵⁴ Laurinda S. Dixon, *The Dark Side of Genius. The Melancholic Persona in Art, ca. 1500-1700*, Pennsylvania (The Pennsylvania State University Press) 2013, 12-13.
- ⁵⁵ Camiel van Winkel, *The Myth of Artishood*, Amsterdam (Mondriaan Fund) 2017
- ⁵⁶ Frank Reijnders, Het soevereine kunstenaarschap. Kanttekeningen bij een mythe. Over Camiel van Winkels De mythe van het kunstenaarschap, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3266>
- ⁵⁷ Kisters, S., *Leven als een kunstenaar. Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars, Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon*, Proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam, 2010, p.45.
- ⁵⁸ Kisters, S., *Leven als een kunstenaar. Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars, Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon*, Proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam, 2010, p.51.

kunstgeschiedenis, Nijmegen (SUN), 1993; Frans Jozef Witteveen, *Enkele gedachten over kunstbeschouwing in het voortgezet onderwijs : algemeen voortgezet onderwijs*, Enschede (SLO, Instituut voor Leeplanontwikkeling) 1994.

⁸⁰ Toepassing van de formele benadering op oude kunst: Heinrich Wölfflin; toepassing op moderne kunst: Clive Bell; toepassing op abstract expressionisme: Clement Greenberg.

⁸¹ De tentoonstelling *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw* in 1976 en gelijknamige catalogus met teksten van Eddy de Jongh presenteerden de nieuwe benadering voor het eerst aan een groot publiek. Zie ook R. van Straten, *Inleiding in de iconografie. Enige theoretische en praktische kennis*, Bussum (Coutinho) 2002.

⁸² Roland Barthes, *Mythologieën*, Amsterdam 1975; Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1976.

⁸³ Van de website *Donisopunk*, <https://dionisopunk.com/2019/02/03/apple/>.

⁸⁴ Howard Saul Becker, *Art Worlds*, Berkeley (University Of California) 2008.

⁸⁵ A.M. Bevers en A.A. van den Braembussche (red.), *De kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*, Hilversum (Verloren) 1993.

⁸⁶ Maura Reilly (red.), *Women artists. The Linda Nochlin reader*, London (Thames & Hudson) 2015, met onder andere Nochlins beroemde essay 'Why have there been no women artists?' uit 1971.

⁸⁷ Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2006, 112-141.

⁸⁸ Mieke Bal, *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam (Prometheus) 1990, 21-51.

⁸⁹ Mieke Bal, *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam (Prometheus) 1990, 21-51: 47.

⁹⁰ Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2006, 134.

⁹¹ De teksten bij de tentoonstelling zijn te vinden op de website van het Stadsarchief Amsterdam, Rembrandt Privé pers, <https://www.amsterdam.nl/stadsarchief/pers/persberichten/rembrandt-privé/>, 4 december 2018, 'Teksten tentoonstelling' (als PDF te downloaden).

⁹² Arie Jan Gelderblom, 'Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschiedenis en semiotiek', hoofdstuk 8 in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans (red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen (SUN), 1993, 271-310: 294-302.

⁹³ 'Tweede WK-tempel in Qatar is klaar om fans in een "vagina" mét revolutionair dak te ontvangen', HLN, 3 mei 2019, <https://www.hln.be/sport/voetbal/buitenlands-voetbal/wk-voetbal/tweede-wk-tempel-in-qatar-is-klaar-om-fans-in-een-vagina-met-revolutionair-dak-te-ontvangen~a235bbc9/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>:

⁹⁴ <https://archive.aramcoworld.com/issue/young.readers.world/the.dhow.of.racing/default.htm>

⁹⁵ 'Architect Dame Zaha Hadid dies after heart attack', *BBC News*, 31 March 2016, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-35936768>

⁹⁶ Jess Denham, 'Georgia O'Keeffe at Tate Modern: Exhibition to challenge 'gendered and outdated' readings of flowers as vaginas', *The Independent*, 2 maart 2016, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/georgia-okeeffe-at-tate-modern-exhibition-to-challenge-gendered-and-outdated-readings-of-flowers-as-a6906761.html>

BIJLAGE 6: OVERZICHT KUNSTWERKEN

Het overzicht met in de syllabus genoemde kunstenaars is te vinden in het [Excel-bestand](#) dat is gepubliceerd bij deze syllabus op Examenblad.nl. Dit overzicht, waarin onder andere gefilterd kan worden op naam van de kunstenaar, kunstwerk en subthema, dient als een hulpmiddel voor docenten en leerlingen bij het behandelen en/of onderzoeken van de basisstof in combinatie met het thema.

BIJLAGE 7: VOORBEELDVRAGEN BIJ HET THEMA KUNST EN LEVEN

Getuigenissen

De Duitse schilder Max Beckmann (1884-1950) was al op jonge leeftijd erg succesvol. Hij exposeerde rond 1910 in musea in Berlijn en Weimar. Critici prezen zijn werk en vergeleken hem met grote kunstenaars zoals Rubens, Delacroix en Rembrandt.

Op afbeelding 1 zie je het schilderij *Zinkende Titanic* van Beckmann. Op figuur 1 zie je hem in zijn atelier in 1912, poserend voor het schilderij. De Titanic was een passagiersschip dat in april 1912 op de Atlantische oceaan verging nadat het tegen een ijsberg was gevaren.

figuur 1



Beckmann probeerde te schilderen in een traditie van historieschilderkunst, zoals *Het vlot van de Medusa* van Théodore Géricault uit 1818. Je ziet het schilderij van Géricault op afbeelding 2.

- 2p 1 Noem twee kenmerken van *Zinkende Titanic* waardoor het past in een schildertraditie van historieschilderkunst.
Vergelijk de scheepsramp van afbeelding 1 met die van afbeelding 2.

Hoewel *Zinkende Titanic* in een schildertraditie paste, heeft Beckmann er voor gekozen om het schilderij van de scheepsramp eigentijds te maken. Er is bijvoorbeeld weinig klassieks aan de opeengepakte figuren in de reddingsboten, terwijl Géricault de lichamen op *Het vlot van de Medusa* naar klassiek voorbeeld modelleerde.

- 3p 2 Beschrijf nog drie verschillen in de vormgeving tussen Géricault en Beckmann waardoor het werk van Beckmann eigentijds te noemen is.

Uit de wijze waarop een kunstenaar zichzelf presenteert kan afgeleid worden welk beeld van zijn kunstenaarschap hij wil uitdragen. Gesteld kan worden dat Beckmann zich op figuur 1 presenteert als een traditionele, 'klassieke kunstenaar'.

Bekijk figuur 1

- 2p 3 Geef op basis van twee kenmerken van de foto op figuur 1 aan dat Beckmann zich presenteert als klassiek kunstenaar.

Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog meldde Beckmann zich als vrijwilliger bij het leger. Hij werd hospitaalsoldaat aan het front. Daar werd hij geconfronteerd met de slachtoffers uit de loopgraven. Hoewel hij zelf niet fysiek gewond raakte, sprak Beckmann van het oplopen van "verwondingen van de ziel". In 1915 werd hij uit dienst ontslagen omdat hij geestelijk instortte.

Op afbeelding 3 zie je *Zelfportret met rode sjaal* uit 1917

Vergelijk figuur 1 met afbeelding 3.

- 2p 4 Geef op basis van een voorstellings- en een vormgevingsaspect aan welk beeld van het kunstenaarschap spreekt uit *Zelfportret met rode sjaal*.

Onderstaande tekst bevat een bespreking van Beckmanns *Zelfportret met rode sjaal*.

We zien hem 'in de hoek' in zijn atelier. Het is alsof er twee ramen zijn. Een is een gewoon, 'naturalistisch' raam, met een bewolkte lucht, maar de andere is zijn creativiteit: het metafysische raam, de doeken waar hij aan werkt. Ramen naar het onbekende. We zien twee van zijn doeken, het ene is met een plant en het andere met een toren van een kerk, met zon en licht. Natuur en creativiteit zijn twee toevluchtsoorden voor creatieve kunstenaars en hij wordt in het nauw gedreven door het feitelijke leven en de gevestigde ideologie van gestandaardiseerd succes. Beckmanns blik is zo overvol van verontwaardiging dat zijn linkeroog bijna blind lijkt. Zo onmogelijk is het om naar de wereld te kijken, maar de kunstenaar blijft kijken ondanks deze onmogelijkheid. De rode sjaal is een teken van emotionele verstikking. Een scherp contrast tussen de breedte van het hoofd en de scherpste van de kin wekt de indruk dat de kunstenaar de wereld een of andere woeste waarheid vertelt. In het contrast tussen Beckmanns uit elkaar gepositioneerde, wijd geopende ogen en zijn spasmodisch gespannen mond zien we een pijnlijke tegenstelling tussen iemands oriëntatie op begrip en de onmogelijkheid om dit onbevangen uit te drukken.

<http://www.actingoutpolitics.com/max-beckmanns-six-self-portraits-to-be-aware-how-the-factual-world-deforms-human-soul-and-to-be-able-to-analyze-the-configurations-of-this-deformation/>

- 2p 5 Geef met twee voorbeelden uit het tekstfragment aan dat in deze bespreking sprake is van een semiotische benadering.

Beckmann schilderde gedurende zijn loopbaan een groot aantal zelfportretten. Op afbeelding 4 zie je een voorbeeld van een zelfportret uit 1907. Het heeft als titel

Zelfportret in Florence. Hier presenteert Beckmann zich op vergelijkbare wijze als op de foto in figuur 1.

Het *Zelfportret met rode sjaal* van Beckmann uit 1917 kan (behalve semiotisch) ook op biografische wijze worden geïnterpreteerd.

- 2p 6 Geef een biografische interpretatie van *Zelfportret met rode sjaal*. Betrek in deze interpretatie ook het vroegere zelfportret uit 1907.

In biografieën van Beckmann wordt het volgende gegeven aangehaald:

Beckmann zou als kind zijn kostbare tinnen soldaatjes hebben geruild voor een veel goedkopere verfdoo.

Het vermelden van dit soort biografische gegevens uit de jeugd van de kunstenaar door de biograaf of kunsthistoricus is vaak gericht op het onderstrepen van het mythische van het kunstenaarschap.

- 1p 7 Leg dit uit.

On Kawara (1932-2014) groeide op in Japan in een intellectuele familie. Net als de Japanse samenleving als geheel werd hij sterk beïnvloed door de bombardementen op Hiroshima en Nagasaki, die plaatsvonden toen hij een tiener was. Deze atoombom-aanvallen van de Verenigde Staten op Japan ten tijde van de Tweede Wereldoorlog verontrustten hem diep en leidden bij Kawara tot twijfel aan de morele waarden die ten grondslag liggen aan de menselijke samenleving.

Hij vestigde zich, na omzwervingen door Mexico, de Verenigde Staten en Europa, halverwege de jaren zestig in New York. Daar maakte hij in 1965 het werk *Title*, te zien op afbeelding 5. In dat jaar stuurden de Verenigde Staten grondtroepen naar de oorlog in Vietnam en startten met reeksen van bombardementen op Noord-Vietnam. *Title* bestaat uit drie doeken, met witte letters en cijfers op een monochroom, roze vlak. Kawara beschreef de gekozen roze kleur als 'shocking pink' (schokkend roze). De tekst op de doeken luidt: 'ONE THING - 1965 - VIET-NAM'.

- 2p 8 Geef vanuit de biografische benadering een interpretatie van het werk *Title*. Betrek in je interpretatie een kenmerk van het werk.

Bekijk afbeelding 5, 6 en 7

Op alle hoeken van de *Title* schilderijen schilderde Kawara een kleine witte ster, te zien op afbeelding 6 en 7. Dat zou uitgelegd kunnen worden als een verwijzing naar de drie vlaggen van China, Vietnam en de Verenigde Staten, waarin een of meer sterren zitten.

- 1p 9 Geef met een argument aan van welke kunsthistorische benadering sprake is in deze uitleg.

Minemura Tushaki stelde in 1978 dat het werk doet denken aan een altaarstuk.

- 2p 10 Geef hiervoor een argument vanuit
- de vormgeving en
 - de boodschap.

Met *Title* maakte On Kawara de aanzet tot zijn latere serie *Date paintings* (gemaakt tussen 1966-2014) die je ziet op afbeelding 8 tot en met 11. In deze serie schilderde

Kawara steeds de datum op een canvas. Deze schilderijen combineerde hij met een krantenknipsel van dezelfde datum. De *Date paintings* worden gerekend tot de conceptuele kunst.

2p **11** Geef twee argumenten waarom hier sprake is van conceptuele kunst.

On Kawara presenteerde zijn werk onder meer op de kunstmanifestatie Documenta. Deze manifestatie is een 100 dagen durende tentoonstelling van (vooral) hedendaagse kunst verspreid over verschillende locaties in de Duitse stad Kassel. De Documenta staat bekend om de vaak artistiek gedurfde keuzes van de (telkens wisselende) hoofdconservator en wordt eens in de vijf jaar georganiseerd. Kawara deed mee in de jaren 1977, 1982 en 2002.

De Documenta wordt gefinancierd met overheidsgeld. De laatste edities telden rond de 700 duizend bezoekers. Ze zijn voor de stad Kassel een belangrijke bron van inkomsten.

2p **12** Geef nog een ander argument dat de overheid vaak gebruikt om zo'n kunstmanifestatie te financieren. Geef vervolgens aan waarom dit argument juist bij een tentoonstelling met 'artistiek gedurfde keuzes' wordt gebruikt.

Op de website van het Tokyo Museum of Contemporary Art wordt gesteld dat het werk van Kawara eind jaren zestig, in de tijd dat conceptuele kunst in opkomst was, de redding vormde van galeries.

2p **13** Geef aan waarom de conceptuele kunst voor galeries een lastige tijd betekende. Geef vervolgens aan waarom juist het werk van Kawara een redding kon vormen.



afb 1 270x330 cm



afb 2 491 x 716 cm.



afb 3 60 x 80 cm



afb 4 90 x 98 cm



afb 5



afb 6 en afb 7



afb 8 - 11

Beoordelingsmodel

1 maximumscore 2

twee van de volgende:

- Het schilderij toont een historische gebeurtenis (uit de eigen tijd/ geschiedenis)
- Het schilderij toont een ramp/groot drama
- Het schilderij heeft een groot formaat

per juist antwoord

1

2 maximumscore 3

drie van de volgende:

- (Schildertechniek) Het schilderij van Géricault is glad (met veel details) afgewerkt (academisch), het schilderij van Beckmann is grof geschilderd/ bevat overal grove verftoetsen (modern / impressionistisch of expressionistisch)
- (Compositie) Het schilderij van Géricault is opgebouwd vanuit diagonalen waarlangs en/of driehoeken waarin de figuren / figuurgroepen zijn geplaatst (een academisch compositieschema), Beckmann positioneert de bootjes en/of figuren langs een slingerend/ organisch, golvend patroon (dat niet voortkomt uit de academische traditie).
- (Kadrering) Bij Géricault staan de figuren/motieven binnen het vlak, bij Beckmann is er sprake van abrupte afsnijdingen.
- *Ruimte*: Géricault maakt gebruik van een groot diepte effect (de boot is kleine stip ver weg) met een (verre) horizon (klassieke opvatting van schilderij als venster op de ruimte), Beckmanns schilderij geeft een frontale/vlakmatige indruk/ heeft veel minder diepte (de reddingssloep staat bijna rechtop / het schilderij opgevat als vlak).
- *Licht*: Géricault maakt gebruik van grote licht-donker contrasten (met duidelijke aandachtspunten), Beckmanns verdeling van licht is gelijkmatig over het hele schilderij / er is geen sprake van sterke licht donkercontrasten .
- *kleur*: Géricault werkt met warme/ bruin- of aardetinten en heldere (rode) kleuraccenten, Beckmann werkt met een modern, koel / blauw pallet.

per juist antwoord

1

3 maximumscore 2

Beckmann toont zichzelf als een 'klassieke' kunstenaar, dit is te zien aan (twee van de volgende):

- Beckmann toont zichzelf tot in de puntjes gekleed (in driedelig kostuum met das), en geeft daarmee aan een man van zekere stand te zijn
- Beckmann toont zichzelf zittend, en niet aan het werk (met zijn handen in de zakken en tussen ingelijst 'af' werk). Daaruit kan worden afgeleid dat hij wil laten zien dat reflectie / kennis voor hem van belang is (van groter belang dan zijn kunnen als ambachtsman te tonen).
- Beckmann toont zichzelf tussen schilderijen die een duidelijke verwijzing naar de (klassieke) traditie laten zien, daarmee laat hij zien in deze klassieke traditie te willen staan.

per juist antwoord

1

4 maximumscore 2

Uit dit werk spreekt (vooral) het beeld van de romantische kunstenaar.

- voorstelling: Het beeld van de kunstenaar is dat van een getormenteerde ziel die bevlogen / bevangen aan het werk is, getuige de wijd opengesperde ogen en/of met grote spanning in de houding en/of centraal staat de kunstenaar aan het werk, met open hemd en opgerolde mouwen, omringd door eigen werk 1
- vormgeving: De persoonlijke gesteldheid/emotie van de (romantische) kunstenaar wordt hier uitgedrukt in de deformaties en/of het niet-naturalistisch kleurgebruik en/of de expressieve schildertrant en/of de spanning in de compositie, de kunstenaar zit 'opgesloten' in het kader 1

5 maximumscore 2

In deze tekst is sprake van de bespreking van betekenisvolle motieven / vormen en hun connotatieve betekenissen zoals (twee van de volgende):

- de schilderijen als (metafysische) vensters (op het onbekende)
- de kerktoren en de plant, als symbolen van 'natuur en creativiteit'
- de rode sjaal als symbool van emotionele verstikking
- het 'blinde' oog als symbool van verontwaardiging / als symbool van 'zaken niet aan te kunnen zien'
- het contrast tussen de wijd opengesperde ogen en de verstrakte beet als symbool voor het contrast tussen de oriëntatie op het willen begrijpen tegenover de onmogelijkheid om er ongeremd uitdrukking aan te geven.

per juist antwoord

1

6 maximumscore 2

Het antwoord dient per werk de volgende elementen te bevatten:

- een biografisch element dat past bij de tijd waarin Beckmann het schilderij maakte (Beckmann als jonge kunstenaar; Beckmann als kunstenaar ten tijde van Wereldoorlog I) 1
- dat wordt gekoppeld aan een beschrijving van voorstelling / vormgeving van het schilderij 1

voorbeeld van een goed antwoord:

- Het zelfportret uit 1907 is te beschouwen als een statement van de jonge, ambitieuze Beckmann om zich te presenteren als een groot kunstenaar: met vertoon van kunnen op schilderkunstig vlak en zelfverzekerd, goedgekleed, in Florence, het centrum van de renaissancekunst 1
- Het zelfportret uit 1917 is te beschouwen als een uiting van Beckmann die de gruwelen van de wereld/de oorlog heeft gezien en uitdrukking geeft aan zijn emotie: een getormenteerde blik, het innerlijk van de kunstenaar staat centraal (werk van Beckmann met persoonlijke motieven, het uitzicht op de wereld is dicht / bewolkt); nerveuze schildertrant, deformatie en grauwe kleuren 1

7 maximumscore 1

Het antwoord moet de volgende strekking hebben:

Dit biografische feit kan worden ingezet om aan te tonen dat hier sprake is van een buitengewoon, aangeboren talent en/of als een bewijs van de innerlijke drang van de kunstenaar tot scheppen (om daarmee de bijzondere, mythische status / de heldenstatus van de kunstenaar te onderstrepen).

8 maximumscore 2

Een juist antwoord bevat een interpretatie op basis van

- een biografisch element 1
- dat wordt gekoppeld aan de voorstelling / vormgeving van het werk 1

voorbeeld van een goed antwoord:

- Het werk *Title* kan geïnterpreteerd worden als een markering van een beslissend moment uit de geschiedenis van de VS en Vietnam (dat ook van grote betekenis werd voor de rest van de wereld). Dat Kawara gevoelig was voor het belang van deze gebeurtenis (het offensief dat de VS inzette) kan verklaard worden uit zijn persoonlijke ervaring: als kind maakte hij het bombardement van de VS op Japan mee 1
- Kawara toont of onderstreept de impact van de gebeurtenis door het kleurgebruik (shocking pink) en/of door zich te beperken tot minimale, maar essentiële gegevens: daad, tijd en plaats 1

9 maximumscore 1

Het antwoord moet de volgende strekking hebben:

De iconologische benadering, want elementen uit het schilderij worden verklaard vanuit de cultuurhistorische context (sterren die voorkomen in de nationale vlaggen van landen die betrokken waren bij deze oorlog).

10 maximumscore 2

- vormgeving: 1
 - het werk bestaat, net als een altaarstuk, uit een groot middenpaneel met twee (kleinere) zijluiken
 - het werk kent, net zoals een altaarstuk, een symmetrische opzet, met een centraal middenpaneel en twee zijluiken die elkaar spiegelen.
- boodschap: een altaarstuk heeft vaak een morele/religieuze boodschap (een boodschap over het lijden en leven van Christus, een herinnering aan de tijdelijkheid van het aardse bestaan en/of een oproep tot een vroom leven) *Title* kan ook geïnterpreteerd worden als een morele boodschap/oproep tot het maken van 'de juiste' keuzes 1

11 maximumscore 2

- Het idee staat voorop: het werk nodigt vooral uit tot associëren / het mentaal vormen van beelden bij de beschouwer / het werk spreekt met name het intellect van de beschouwer aan (en nodigt in mindere mate uit tot waarnemen) 1
- De uitwerking is (vooral) een 'machinale' uitwerking van het idee (het idee is de machine van het werk): het is geen ambachtelijk artistiek product waarbij het persoonlijk handschrift van de kunstenaar van belang is (datum volgens format in combinatie met krantenknipsel) en/of in de serie bepaalt het achterliggende concept grotendeels de mogelijkheden voor uitwerking, er is in beperkte mate sprake van artistieke keuzes (datum volgens format in combinatie met krantenknipsel) 1

12 maximumscore 2

- argument: het argument waarbij wordt gewezen op de intrinsieke waarde van kunst of op de maatschappelijke waarde van kunst (spiegel van de tijd) / het merit-good argument 1
- argument: het argument dat het goed is voor het imago van de stad / city-marketing 1
- verklaring waarom dit argument juist bij artistiek gedurfde keuzes wordt gebruikt: Vanuit de overheid wordt gedacht dat het (grote) publiek de waarde van vernieuwende kunst (nog) niet inziet. Juist vooruitstrevende projecten verdienen daarom overheidssubsidie, om een voedingsbodem te creëren 1
- verklaring waarom dit argument juist bij artistiek gedurfde keuzes wordt gebruikt: Vooruitstrevende kunst kan een stad een progressief imago opleveren, waardoor de stad nieuwe bewoners en bezoekers kan lokken 1

13 maximumscore 2

- lastige tijd voor galleries: Bij conceptuele kunst werd het idee belangrijker geacht dan de uitvoering en/of werd uitvoering soms in geheel niet noodzakelijk gevonden. Deze benadering was zo radicaal dat er weinig interesse was bij kopers en/of een idee alleen is lastig verkoopbaar, er is geen materiaal / object om te verhandelen 1
- werk van Kawara vormde een redding: Het werk van Kawara bestaat uit tastbare objecten / het werk van Kawara wordt door hemzelf met de hand geschilderd / het werk van Kawara is (in zekere zin) zeer herkenbaar. Dit maakte het geschikt voor de handel 1

of

- lastige tijd voor galleries De kritische houding van sommige conceptuele kunstenaars tegenover het kapitalisme / de kunstmarkt, waarvan galleries een exponent vormden, viel moeilijk te verenigen met het presenteren en verkopen van dat werk
- werk van Kawara vormde een redding: Het werk van Kawara oogde feitelijk / objectief en/of was persoonlijk van aard en stond zodoende niet op gespannen voet met de praktijk van galleries / de kunstmarkt. Dit maakte het geschikt voor de handel

Bronvermeldingen voorbeeldvragen tehatex vwo

afbeelding 1, Max Beckmann *Zinkende Titanic*, 1912, <https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/sinking-of-the-titanic-1912>

afbeelding 2, Théodore Géricault, *Het vlot van de Medusa*, 1818, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN LOUIS THÉODORE GÉRICAULT - La Balsa de la Medusa \(Museo del Louvre, 1818-19\).jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_THÉODORE_GÉRICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg?uselang=fr)

afbeelding 3, Max Beckmann, *Zelfportret met rode sjaal*, 1917, <https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/self-portrait-with-red-scarf-1917>

afbeelding 4, Max Beckmann, *Zelfportret in Florence*, 1907 https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-200517/selbstbildnis-florenz?filter%5Bfacet_obj_artistName%5D%5B0%5D=Max%20Beckmann&context=default&position=1

afbeelding 5, On Kawara, *Title*, 1965, <https://americanart.si.edu/blog/american-art-and-vietnam-war>

afbeelding 6, detail van On Kawara, *Title*, 1965, <https://americanart.si.edu/blog/american-art-and-vietnam-war>

afbeelding 7, detail van On Kawara, *Title*, 1965, <https://americanart.si.edu/blog/american-art-and-vietnam-war>

afbeelding 8-11, On Kawara, *Date paintings*, 1973-2000, http://konwersatorium3.blogspot.com/2019/06/on-kawara-and-conceptual-art_3.html

figuur 1, Atelier van Max Beckmann in Berlijn (rond 1913). Max Beckmann voor *Zinkende Titanic*, <http://atelierlog.blogspot.com/2011/06/max-beckmann.html>

BIJLAGE 8: ORGANISATORISCHE RICHTLIJNEN CPE

AANBIEDING

In week 49 worden de opgaven en het formulier ten behoeve van de procesbeschrijving aan de kandidaten uitgereikt.

UITVOERING

- 1 Het is de docent / examiner niet toegestaan op enigerlei wijze de kandidaten te beïnvloeden of te helpen bij de keuze en verwerking van de gekozen opgave.
- 2 De duur van het CPE bedraagt 1400 minuten en dient – verdeeld over ten minste zeven lesweken – te worden afgenomen in de periode tussen 1 januari en de start van het CSE.

Minimaal 700 minuten dienen binnen het voor de kandidaat geldende lesrooster van het betreffende vak te zijn ingepland.

De school regelt vóór de start in week 49 de organisatie van het CPE en stelt deze regeling aan de kandidaten ter hand. In deze regeling is mede opgenomen de wijze waarop werkstukken – tot zes maanden na de vaststelling van de uitslag van het examen – worden bewaard en/of gedocumenteerd.

BEOORDELING

- 1 Alle collecties worden onafhankelijk beoordeeld door de eigen docent (eerste corrector) en de gecommiteerde (tweede corrector).
- 2 Bij de beoordeling van de collectie van iedere kandidaat dienen de eigen docent / examiner en de gecommiteerde gebruik te maken van de beoordelingsinstructie zoals vastgesteld door het College voor Toetsen en Examens.
- 3 De docent / examiner en de gecommiteerde maken voor de beoordeling van de collectie van de kandidaat gebruik van de schaal van cijfers van 1 tot en met 10, eventueel met één decimaal.
- 4 Over de pooling van de scholen ontvangt de school bericht van DUO. De tweede correctie dient vóór 1 juni te zijn afgerond.
De docenten van de betrokken scholen bepalen in onderling overleg op welke datum de tweede correctie van het CPE wordt verricht. De gemaakte afspraken worden schriftelijk vastgelegd.
- 5 De school dient voorafgaande aan de beoordeling door de gecommiteerde te zorgen dat:
 - alle collecties zijn opgesteld of geëxposeerd in een afgesloten ruimte waarin het werk goed tot zijn recht komt, zodat de eerste en de tweede corrector ongehinderd hun werk kunnen verrichten;
 - alle werkstukken voorzien zijn van de naam en het examenummer van de kandidaat;
 - alle schetsen, studies en eindwerkstukken zijn genummerd in de volgorde van ontstaan;
 - bij iedere collectie het procesbeschrijvingsformulier (deel 1 en 2) aanwezig is, ingevuld door de kandidaat;
 - bij een collectie het werkboek aanwezig is (voor zover gemaakt).

Voorts dienen in de expositieruimte aanwezig te zijn:

- de geheel ingevulde authenticiteitsverklaringen;
 - in een gesloten envelop: de door de eigen docent / examiner opgestelde lijst van cijfers;
 - het proces-verbaal;
 - een exemplaar van de opgaven;
 - een exemplaar van de organisatorische richtlijnen;
 - een exemplaar van de beoordelingsinstructie zoals vastgesteld door het College voor Toetsen en Examens.
- 6 De gecommiteerde controleert of het onder 5 gestelde correct is uitgevoerd.
 - 7 Nadat de gecommiteerde zijn beoordeling heeft afgerond, opent hij in aanwezigheid van de docent / examiner de envelop met de lijst van cijfers van de eerste correctie.
 - 8 De docent / examiner en de gecommiteerde treden hierna in overleg voor de vaststelling van het eindcijfer van het CPE.

ADMINISTRatieve AFWERKING

Het cijfer voor het CPE wordt vastgesteld in overeenstemming met het gestelde in artikel 42 van het Eindexamenbesluit VO.

Het eindcijfer voor het Centraal Examen (CE) ontstaat als rekenkundig gemiddelde uit het cijfer voor het CPE en het cijfer voor het CSE, conform de regels, zoals geformuleerd in artikel 42, lid 1 en 2 van het Eindexamenbesluit VO.


COLLEGE VOOR TOETSEN EN EXAMENS


Het College voor Toetsen en Examens is namens de overheid verantwoordelijk voor de kwaliteit en het niveau van de centrale examens en toetsen in Nederland. Het heeft verschillende examens en toetsen onder zijn hoede.

cvte.nl

SAMEN BOUWEN WE AAN GOEDE TOETSEN EN EXAMENS

 **Centrale Eindtoets primair onderwijs:** de eindtoets die de overheid aanbiedt aan leerlingen uit groep 8. De uitkomst is een advies voor het best passende brugklatype. Centraleeindtoetspo.nl

 **Centrale examens voortgezet onderwijs:** het centrale deel van de eindexamens vmbo, havo of vwo. Het diploma geeft toegang tot passend vervolgonderwijs. Examenblad.nl

 **Staatsexamens voortgezet onderwijs:** examens voor iedereen die individueel of op vso-scholen niet in staat is via het regulier voortgezet onderwijs examen af te leggen. Staatsexamensvo.nl

 **Centrale examens middelbaar beroeps-onderwijs:** centrale examens Nederlandse taal en Engels voor studenten in het mbo. De uitkomst is onderdeel van het mbo-diploma. Examenbladmbo.nl

 **Staatsexamens Nederlands als tweede taal:** examens Nederlandse taal voor iedereen die Nederlands niet als moedertaal heeft. Het diploma toont aan dat het Nederlands voldoende is voor werk of opleiding. Staatsexamensnt2.nl