



College voor Toetsen en Examens

BEELDENDE VAKKEN VWO

SYLLABUS CENTRAAL EXAMEN 2020
NADER VASTGESTELD

Versie 4, maart 2019

Verantwoording:

© 2019 College voor Toetsen en Examens, Utrecht.

CvTE-syllabuscommissie beeldende vakken vwo 2014/2015:

Voorzitter: Melvin Crone, kunsthistoricus, AHK

Secretaris: Pascal Marsman, SLO

Toetsdeskundige: Hugo Gitsels, Cito

Lid vakvereniging en docent, Martin Bakker

Lid vakvereniging en docent, Renee Lievens

Lid vakvereniging en docent, Marieke van Stempvoort

Inhoud

1. INLEIDING	4
2. VERDELING EXAMENSTOF CE/SE	5
3. SPECIFICATIE EXAMENSTOF	5
4. HET CENTRAAL EXAMEN	11
BIJLAGE 1. EXAMENPROGRAMMA TEKENEN, HANDVAARDIGHEID EN TEXTIELE VORMGEVING VWO	12
BIJLAGE 2: PROBLEEMSTELLINGEN	13
BIJLAGE 3: SPECIFICATIE EXAMENJAAR 2020	14
BIJLAGE 4A: BEHEERSINGSNIVEAUS BIJ EINDTERMEN	26
BIJLAGE 4B: VOORBEELDVRAGEN	31
BIJLAGE 5: BASISSTOFOMSCHRIJVING	51
BIJLAGE 6: BRONNEN	60
BIJLAGE 7: ORGANISATIE EN AFNAME CPE BEELDENDE VAKKEN VWO	127

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 examenprogramma geldt tot nader order.

Het College voor Toetsen en Examens (CvTE) geeft in de syllabus, die in beginsel jaarlijks verschijnt, een toelichting op het CE-deel van het examenprogramma. Behalve een beschrijving van de exameneisen voor een centraal examen kan de 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 computerexamens), voorbeeldopgaven, toelichting op de vraagstelling, toegestane hulpmiddelen.

Ten aanzien van de syllabus is nog het volgende op te merken. De functie ervan 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 zodoende een hulpmiddel voor degenen die anderen of 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 2020. Syllabi van eerdere jaren zijn niet meer geldig en kunnen van deze versie afwijken. Voor het examenjaar 2021 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 2020 zijn de wijzigingen ten opzichte van de vorige syllabus voor het examenjaar 2019 duidelijk zichtbaar. De veranderingen zijn geel en blauw gemarkeerd. Er zijn diverse vakken waarbij de syllabus 2020 geen inhoudelijke veranderingen heeft ondergaan.

Een syllabus kan zo nodig 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@cvt.nl of aan CvTE, Postbus 315, 3500 AH Utrecht.

De voorzitter van het College voor Toetsen en Examens,
Drs. P.J.J. Hendrikse

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* waarin de examenstof beknopt wordt beschreven (zie bijlage 1);
- deze syllabus *Beeldende vakken vwo, syllabus centraal examen 2020*, waarin het examenprogramma nader wordt toegelicht (inclusief bijlage 1 tot en met 7).

Vanaf het examenjaar 2017 is *Voorbeeldig* het thema voor het centraal schriftelijk examen tekenen, handvaardigheid en textiele vormgeving vwo. Dit thema is gekozen voor meerdere examenjaren en geldt ook voor 2020 en 2021. In deze syllabus staan de specificaties voor het centraal examen 2020.

De uitgangspunten voor de uitwerking van het thema in het centraal schriftelijk examen (CSE) zijn deels anders dan bij het thema *Engagement*. Zo is het heden het belangrijkste interpretatiekader bij het examenthema *Engagement* (examenjaar 2013-2016). Bij het nieuwe examenthema *Voorbeeldig* speelt naast de actualiteit de kunstgeschiedenis in lijn met het nieuwe thema een even belangrijke rol. Een voorbeeld dient immers eerst gemaakt of gesteld te zijn om daarna onderwerp te kunnen zijn voor imitatie, interpretatie of overtreffende trap.

De kunstbeschouwelijke benadering is met het thema *Voorbeeldig* niet veranderd. Om dit mogelijk te maken is er bij de samenstelling van deze syllabus gewerkt vanuit de volgende uitgangspunten:

- het beeld staat centraal;
- kunsthistorische kennis wordt ingezet om oude en nieuwe beelden te (her)interpreteren;
- er wordt een groot beroep gedaan op de kritisch reflectieve vaardigheden. Meer duidelijkheid over deze vaardigheden en hun beheersingsniveaus bij de eindtermen treft u aan in bijlage 4.

Bovenstaande betreft het CSE en geldt dus niet voor het CPE.

2. Verdeling examenstof 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 subdomeinen waarop het centraal examen geen betrekking heeft;
- indien het bevoegd gezag daarvoor kiest: een of meer domeinen of subdomeinen waarop het centraal examen betrekking heeft;
- indien het bevoegd gezag daarvoor kiest: andere vakonderdelen, die per kandidaat kunnen verschillen.

3. Specificatie examenstof

Het centraal examen bestaat uit twee delen, een theoretisch deel (CSE) en een praktisch deel (CPE). In dit hoofdstuk geven we in paragraaf 3.1 een toelichting op de eindtermen uit het examenprogramma van het theoretisch deel (domein A Vaktheorie). Aansluitend daarop een toelichting op de in de syllabus gehanteerde begrippen 'thema', 'subthema', 'probleemstelling' en 'exameneis'. Daarna gaan we in op de specificatie van de examenstof voor het CSE 2020. In paragraaf 3.2 wordt de keuze voor het thema *Voorbeeldig* van het CSE nader toegelicht. Een omschrijving van het CPE, gebaseerd op de (sub)domeinen A2 en B van het examenprogramma, komt in paragraaf 3.3 aan de orde.

3.1 CSE

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

Subdomein 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 kunstbeschuwing. 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.

Subdomein 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.

In bijlage 4 worden de verschillende beheersingsniveaus toegelicht die van kandidaten bij het CSE tekenen, handvaardigheid en textiele vormgeving verwacht worden. Deze beheersingsniveaus zijn van toepassing op de eindtermen A1 en A2.

3.1.1 Thema's, subthema's en periodes

Het begrip 'thema' is op te vatten als een invalshoek die gelegd wordt over de kunst zoals die in de loop van de geschiedenis is gecreëerd.

Vanaf het examenjaar 2017 is gekozen voor het thema *Voorbeeldig* omdat daarmee de relatie tussen hedendaagse en oudere kunst goed te leggen is. Ook het verband tussen de beeldende praktijk en de kunstgeschiedenis / kunstbeschuwing is goed zichtbaar te maken. Scheppen en schouwen kunnen nauw op elkaar betrokken worden. Het gegeven dat een voorbeeld zowel in de (beeldende) praktijk als in de kunsttheorie inhoudelijk in meer of mindere mate een rol speelt is dus leidend voor dit thema. Meer informatie over het thema staat in paragraaf 3.2 beschreven.

Het thema *Voorbeeldig* is uitgesplitst in drie samenhangende subthema's 'Imitatio' (imiteren), 'Variatio' (variëren en/of interpreteren) en 'Aemulatio' (overtreffen). Het thema heeft met name betrekking op de

vier volgende periodes: 1500-1750, 1750-1900, 1900-1945 en 1945-heden. Daarnaast kunnen er relaties gelegd worden met de periodes die vermeld staan in de basistofomschrijving (bijlage 5).

De keuze voor de drie subthema's 'Imitatio', 'Variatio' en 'Aemulatio' is gemaakt om het begrip *Voorbeeldig* inhoudelijk herkenbaar te maken. Ze geven de stof reliëf en daarmee handvatten voor de behandeling in de klas en het museum. Ze moeten echter niet gelezen worden als drie heel verschillende categorieën, maar als deelverzamelingen van *Voorbeeldig*.

De drie subthema's vormen samen met de vier kunsthistorische periodes (1500-1750, 1750-1900, 1900-1945, 1945-heden) een matrix van twaalf delen. Elk afzonderlijk deel is gekoppeld aan een sleutelkunstwerk en twee voorbeeldige kunstwerken. Het 'sleutelkunstwerk' vormt letterlijk en figuurlijk een sleutel tot de inhoud van het betreffende subthema en periode. Een sleutelkunstwerk komt veelal één of meerdere malen terug in de bijbehorende schriftelijke bronnen. De 'voorbeeldige kunstwerken' zijn eveneens treffend voor de stof. Het verband met de schriftelijke bronnen is aanwezig maar minder expliciet. Er zijn dus 12 sleutelkunstwerken en 24 voorbeeldige kunstwerken. De matrix van subthema's en periodes treft u hieronder aan als figuur 1.

Figuur 1: Matrix van contexten en periodes (beschrijvingen 1 t/m 12 staan in bijlage 3)

	VOORBEELDIG		
	Imitatio	Variatio	Aemulatio
1500-1750	beschrijving 1	beschrijving 2	beschrijving 3
1750-1900	beschrijving 4	beschrijving 5	beschrijving 6
1900-1945	beschrijving 7	beschrijving 8	beschrijving 9
1945-heden	beschrijving 10	beschrijving 11	beschrijving 12

3.1.2 Probleemstellingen

Het begrip 'probleemstelling' is binnen de uitwerking van het thema op te vatten als een onderzoeksvraag waaruit de stof benaderd en verkend kan worden.

Het thema *Voorbeeldig* kan worden benaderd vanuit verschillende probleemstellingen (zie ook bijlage 2):

1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? (bijvoorbeeld: uit de natuur, de kunst, het exotische, het nostalgische verleden of een toekomstbeeld)
2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? (letterlijk, conceptueel, functioneel, materieel; imitatio, variatio, aemulatio)
3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? (bijvoorbeeld: grafische technieken, fotografie, computers)
4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? (Bijvoorbeeld: religie, humanisme en verlichting; romantiek; industrialisering; socialisme; massacultuur; globalisering; digitalisering)
5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? (Bijvoorbeeld: kunst als imitatie van de werkelijkheid; kunst als interpretatie; ideeën over schoonheid; ideeën over originaliteit)

3.1.3 Specificatie: exameneisen en stofomschrijving

Exameneisen binnen het thema zijn gerelateerd aan: a. de probleemstellingen (zie 3.1.2) en b. de kunstwerken in de stofomschrijving. Ze zijn echter zo geformuleerd dat ze ook van toepassing kunnen zijn op (vergelijkbare) kunstwerken die niet zijn opgenomen in deze omschrijving. De exameneisen zijn opgenomen in de *Specificatie voor examenjaar 2020* (bijlage 3).

Het thema wordt, behalve door middel van probleemstellingen en exameneisen, ingevuld middels een stofomschrijving, deze kan van jaar tot jaar verschillen. De stofomschrijving bevat voorbeelden van kunstenaars, kunstwerken en tekstuele bronnen. Hoe de stofomschrijving vanaf 2017 vorm krijgt staat hieronder vermeld.

Het onderliggend format voor de stofomschrijving treft u aan als figuur 2 hieronder. Linksboven staat een omkaderde afbeelding van het 'sleutelkunstwerk'. Dit werk is inhoudelijk en visueel een sleutel tot het betreffende subthema in de specifieke periode. Rechts daarvan zijn twee afbeeldingen te zien van andere 'voorbeeldige kunstwerken' die eveneens geschikt zijn de stof te behandelen maar materieel, formeel en functioneel van het sleutelkunstwerk en van elkaar verschillen.

Onder de afbeeldingen staan het thema, het subthema en het tijdvak opgenomen. Per subthema en tijdvak staan de exameneisen vermeld. Helemaal onderaan zijn verwijzingen naar de schriftelijke bronnen opgenomen. De laatste treft u ook aan in bijlage 6 van deze syllabus.

De commissie benadrukt bewust voor de term 'Stofomschrijving' te hebben gekozen en niet voor de term 'Stofbeperking': de omschrijving dient niet gelezen te worden als een volledige en hermetische stofafbakening, maar als een kapstok (met twaalf haakjes) om het thema *Voorbeeldig* te concretiseren.

Figuur 2: format beschrijvingen

Afbeelding Sleutelkunstwerk 1.	Afbeeldingen voorbeeldig kunstwerk 1.	Afbeeldingen voorbeeldig kunstwerk 2.
SLEUTELKUNSTWERK: Naam kunstenaar 1, titel werk, jaartal	VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: - Naam kunstenaar 2, titel werk, jaartal	VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: - Naam kunstenaar 3, titel werk, jaartal
THEMA: VOORBEELDIG		
SUBTHEMA: IMITATIO of VARIATIO of AEMULATIO		
PERIODE: 1500-1750, 1750-1900, 1900-1945, 1945-2015		
EXAMENEISEN		
probleemstellingen	introdactie tekst	
TEKSTBRONNEN		

3.2 Het thema vanaf examenjaar 2017

Het thema van het centraal examen tekenen, handvaardigheid en textiele vormgeving vwo 2020 is: *Voorbeeldig*. Een onderzoek naar het voorbeeld binnen de beeldende kunst, vormgeving en architectuur aan de hand van een drietal subthema's: 'Imitatio', 'Variatio' en 'Aemulatio'. In het onderzoek ligt het accent op vier periodes, te weten: 1500-1750, 1750-1900, 1900-1945 en 1945-heden. Daarnaast kunnen relaties worden gelegd tussen de kunst uit deze vier periodes en de periodes die worden genoemd in de basisstofomschrijving. De uitwerking van kunsthistorische periodes in de *Basisstofomschrijving tehatex vwo* (bijlage 5) dient als algemene achtergrond bij de examenstof (bijlage 3).

Het thema *Voorbeeldig* wordt vanuit drie subthema's benaderd, namelijk 'Imitatio', 'Variatio' en 'Aemulatio'. 'Imitatio' staat voor imiteren, 'Variatio' voor interpreteren en variëren en 'Aemulatio' betekent overtreffen. De opdeling van het thema aan de hand van subthema's is gemaakt om meer houvast te bieden aan het brede begrip *Voorbeeldig*. Ook biedt het een ingang om het thema te verkennen.

Deze driedeling 'Imitatio', 'Variatio' en 'Aemulatio' werd onder andere tijdens de Italiaanse renaissance gehanteerd om een bepaalde omgang met voorbeelden te beschrijven. Tegenwoordig is deze omgang nog herkenbaar. Kunstenaars kunnen een voorbeeld willen imiteren. Een andere doelstelling kan een (her)interpretatie van het voorbeeld zijn waardoor er herkenbare en vervreemdende veranderingen ontstaan in het beeld en betekenis. Een andere ambitie is het voorbeeld te overtreffen, op welke manier dan ook. Naast de omgang met voorbeelden kunnen 'Imitatio', 'Variatio' en 'Aemulatio' ook voor een bepaalde waardering staan. Deze waardering kan echter verschillen, afhankelijk van plaats en tijd. Ten tijde van de renaissance kon 'Variatio' op de minste achting rekenen. Een eigentijdse variant van een (voor)beeld uit de klassieke oudheid werd veelal afgekeurd. 'Imitatio' was beter, maar 'Aemulatio' stond het hoogst in aanzien. In deze syllabus is deze rangorde veranderd, maar niet om een andere hiërarchie aan te geven: tegenwoordig is deze niet meer zo helder, omdat ze per werk en per context kan verschillen. Het was bijvoorbeeld lang ondenkbaar dat een foto van een reclamefoto beschouwd zou worden als een hoogstaand kunstwerk en meer dan een miljoen dollar op zou brengen, zoals bij het werk *Untitled (Cowboy)* uit 1989 van Richard Prince gebeurde op een veiling in 2007. Het oeuvre van Prince wordt niet enkel financieel bijzonder gewaardeerd, maar ook artistiek: het hangt in de belangrijkste musea en galleries. Tegelijkertijd zijn er, zowel onder het 'gewone publiek' als onder professionele kunstcritici genoeg mensen die de hoge waardering van *Untitled (Cowboy)* onbegrijpelijk of onterecht vinden.

Achtergronden bij themakeuze en invulling

Voor het thema *Voorbeeldig* is gekozen omdat binnen de beeldende kunst, architectuur en vormgeving het voorbeeld door de eeuwen heen op verschillende manieren een belangrijke rol heeft gespeeld. Het thema poogt nauw aan te sluiten bij het beeldend onderzoek: vanuit de maker en zijn beeldend werkproces en de beschouwer vanuit zijn kijkproces. Dat kan overigens dezelfde persoon zijn, scheppen en schouwen gaan hand in hand. Een goed voorbeeld is de manier van werken van Marlene Dumas. Zij heeft een groot archief van voorbeelden in de vorm van foto's waardoor zij zich voor haar schilderwerk laat inspireren. De foto's zijn als voorbeeld binnen haar oeuvre nooit ver weg, ze zijn zelfs herkenbaar, maar Dumas gebruikt het voorbeeld keer op keer op een andere manier.

Kunstenaars hebben eeuwenlang voorbeelden gebruikt om te imiteren (imitatio) waarbij een zo groot mogelijke visuele overeenkomst met het origineel het doel was. Het origineel kon een kunstwerk zijn maar ook de wereld om hen heen. Het origineel is dan een model, een wolkenlucht, tulp of een haas. De reproductie van de verschijningsvorm van het voorbeeld is in dit geval het doel.

Kopienkritik (Kopieënkritiek) is de titel van een werk van Oliver Laric dat opgenomen is als 'voorbeeldig kunstwerk' in de jongste periode binnen het subthema 'imitatio'. Laric heeft een installatie gebouwd op basis van het werk van de oude Griekse beeldhouwer Polykleitos, actief in de 5e en begin van de 4e eeuw voor Christus. Het oorspronkelijke werk van Polykleitos is helaas verloren gegaan maar dankzij Romeinse kopieën kan zijn nalatenschap toch bestudeerd en bewonderd worden. Om dit gegeven te illustreren stelde Oliver Laric een beeldengroep op waarmee de overeenkomsten in vorm en houding gelijk in het oog springen. Hij combineert dit werk met zijn videowerken (*Versions*) waarin de hedendaagse digitale kopiepraktijken gedemonstreerd en uitgelegd worden. Een digitale kopie is immers snel gemaakt. Laric poogt met *Kopienkritik* en *Versions* het problematische karakter van authenticiteit, originaliteit en oorspronkelijkheid binnen de huidige internetsamenleving aan te geven.

Interpreteren (variatio) is de tweede omgang met het voorbeeld. Het voorbeeld kan een bron van inspiratie zijn of in materiële zin er letterlijk stukjes van overnemen, er iets aan toevoegen, veranderen of ernaar verwijzen. Ze kan zelfs als geheel ongewijzigd worden overgenomen en in een andere context worden geplaatst waardoor het een andere betekenis krijgt maar er identiek uitziet. De beelden van Laric zien er bijna identiek uit als die van de oude Grieken en Romeinen. Door deze nieuwe beelden te

bespreken en te exposeren tegen de achtergrond van de hedendaagse digitale media en communicatiemiddelen krijgen ze een andere betekenis. Daar waar Polykleitos de zichtbare werkelijkheid voor de eeuwigheid in steen ietsje mooier wilde herscheppen, laat Laric zien hoe complex en veranderlijk die werkelijkheid inmiddels is.

Een voorbeeld kan ook dienen als benchmark of om te overtreffen (*aemulatio*), in welk opzicht dan ook. Dat kan heel letterlijk in formaat, zeggingskracht, realisme of juist abstractie. Het kan ook wat breder opgevat worden. Kunstenaars waren vaak met elkaar in competitie, dongen naar dezelfde opdrachten of belichaamden in hoogsteigen persoon dominant artistiek succes. Juist deze dominantie kan voor andere kunstenaars werken als een *tegenbeeld* waarmee voor eens en altijd afgerekend moet worden. Goede kunst is vaak gelaagd en kan op verschillende manieren bekeken en geïnterpreteerd worden. Neem bijvoorbeeld het werk *L.H.O.O.Q.* van Marcel Duchamp uit 1919. Deze ready-made kan beschouwd worden als een imitatie van de *Mona Lisa* (1503-1506) door Leonardo da Vinci. Een ready-made is immers al eens gemaakt. Oorspronkelijk was de *Mona Lisa* een portret van Lisa del Giocondo en geschilderd ter gelegenheid van de geboorte van haar zoon Andrea en de intrek in haar nieuwe huis. Duchamp heeft een imitatie van het portret voorzien van een snor, een baardje en de letters L.H.O.O.Q. Een Franstalige lezing van de letters leveren een zin op die haar seksuele onrust beschrijft. Over mannelijke gezichtsbehandling van Lisa del Giocondo is niets bekend, noch over haar promiscue gedrag. Duchamp heeft geen gelijkend portret willen maken. Ook heeft hij niet de bedoeling gehad Lisa del Giocondo of het werk van Da Vinci belachelijk te maken door letterlijk en figuurlijk variaties aan te brengen op de kopie van het origineel. Wat hij wel op de hak wilde nemen is het *idee* waar het wereldberoemde schilderij vlak na WO I voor stond: de ultieme belichaming van tijdloze goede smaak en schoonheid. Duchamp geeft door een herkenbaar tegenbeeld als *L.H.O.O.Q.* commentaar op dat idee. Ironisch genoeg hangt het werk zelf nu in het Louvre van de moderne Franse kunst, het Centre Pompidou, en is op zijn beurt een icoon geworden van de beeldende kunst tijdens het interbellum. En zoals Leonardo da Vinci de verpersoonlijking is van de *uomo universale*, is Marcel Duchamp dat van de conceptuele kunst. *L.H.O.O.Q.* is dus te vangen in elk afzonderlijk subthema (*imitatio*, *variatio*, *aemulatio*), maar ook in alle drie tegelijk. Duchamp zet de beschouwer schaakmat.

3.3 CPE

Het Centraal Praktisch Examen heeft betrekking op domein B (Praktijk) en subdomein 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.

Subdomein 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 betekenissen 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 7 onder elkaar.

4. Het centraal examen

Zittingsduur CPE en CSE

Raadpleeg hiervoor Het Examenblad, www.examenblad.nl

Vakspecifieke regels correctievoorschrift

Raadpleeg hiervoor Het Examenblad, www.examenblad.nl

Hulpmiddelen

Voor het CSE is alleen het basispakket hulpmiddelen toegestaan.

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 Vaktheorie

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. De CEVO stelt het aantal en de tijdsduur van de zittingen van het centraal examen vast. De CEVO maakt indien nodig een specificatie bekend van de examenstof van het centraal examen.

Het schoolexamen

Het schoolexamen heeft betrekking op:

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

De examenstof

Domein A: Vaktheorie

Subdomein A1: Beschrijven, onderzoeken en interpreteren

1. 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.

Subdomein A2: Beschouwen

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

Domein B: Praktijk

3. 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.

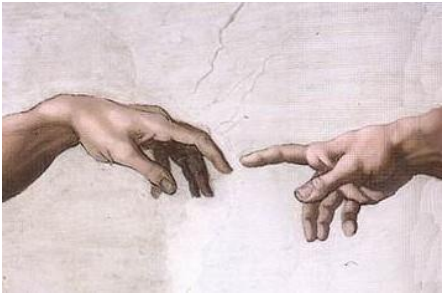


Domein C: Oriëntatie op studie en beroep

Bijlage 2: Probleemstellingen




1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? (bijvoorbeeld: uit de natuur, de kunst, het exotische, het nostalgische verleden of een toekomstbeeld)
2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? (letterlijk, conceptueel, functioneel, materieel; imitatio, variatio, aemulatio)
3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? (bijvoorbeeld: grafische technieken, fotografie, computers)
4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? (Bijvoorbeeld: religie, humanisme en verlichting; romantiek; industrialisering; socialisme; massacultuur; globalisering; digitalisering)
5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? (Bijvoorbeeld: kunst als imitatie van de werkelijkheid; kunst als interpretatie; ideeën over schoonheid; ideeën over originaliteit)

Bijlage 3: Specificatie examenjaar 2020




Beschrijving 1

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Michelangelo, <i>Sixtijnse kapel</i>, 1511-1512</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Albrecht Dürer, <i>Haas</i>, 1502</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Donato Bramante, <i>Tempietto (Tempel)</i>, 1502-1503</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: IMITATIO</p>		
<p>PERIODE: 1500-1750</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Michelangelo's bekendste fresco van de Sixtijnse kapel is <i>de Schepping van Adam</i> door God (Genesis 2:19). Volgens de Bijbel is de mens naar Gods <i>gelijkenis</i> en <i>evenbeeld</i> geschapen (Genesis 1:26-27).</p> <p>De schepper van het werk, Michelangelo, zag zijn eigen creatieve krachten als goddelijk. Niet alleen was hij blij met zijn bijnaam 'De Goddelijke' (Il Divino), ook in veel van zijn sonnetten stelde hij de handeling van artistieke creatie gelijk met Gods schepping van de mens. In feite kan men Michelangelo's <i>Schepping van Adam</i> interpreteren als een metaforisch zelfportret waarin de aanraking van Gods hand vergelijkbaar is met de eigen creatieve en scheppende hand van de kunstenaar. Dit deel van het totale fresco is de bekendste van de gehele Sixtijnse kapel door de talrijke navolgingen en reproducties zoals die van de beeldhouwer Rodin en de schilder Caravaggio. De meeste mensen kennen het van posters, placemats, T-shirts of andere souvenirs. Hoe hoog de gaven van Michelangelo ook werden ingeschat, zelfs een genie heeft zijn voorbeelden. Zo lijkt Adam bijna een spiegelbeeldige kopie van de <i>Torso van Belvedere</i> en zijn de ignudi op verschillende plekken van het plafond deels te herleiden tot de <i>Laocoöngroep</i>.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Creatie en mimesis: Stefan van den Bossche, Peter Wouters, <i>Grondlaag en pigment</i>, Antwerpen 2012, p. 84-86 Het cliché en de traditie: Mariëtte Haveman, 'Het cliché en de traditie', <i>Kunstschrift</i>, nr. 5, 1996, p. 6-9 Tempietto, Donato Bramante: Hugh Honour, John Fleming, <i>Algemene Kunstgeschiedenis</i>, Amsterdam 2009, p. 469-470 Klassieke normen: Julian Bell, <i>Spiegel van de wereld</i>, Amsterdam 2011, p. 81-82, 195-198</p>		

Beschrijving 2

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Pontormo, <i>De Kruisafneming</i>, 1525-28</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Charles Le Brun, <i>Lodewijk XIV bezoekt de Gobelinwerkplaats</i>, ca. 1667</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Andrea Palladio, <i>Villa Rotonda (Ronde Villa)</i>, Vicenza, 1567- 1569</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: VARIATIO</p>		
<p>PERIODE: 1500-1750</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Pontormo heeft een verticale interpretatie gemaakt van Rafaels <i>Graflegging</i> uit 1507. Pontormo heeft hier twee iconografische thema's gecombineerd, namelijk een graflegging en een bewening. Toch is er geen kruis te bekennen. Het is een nieuwe variant van twee voorbeelden geworden. Vasari beschrijft het onrustige brein van Pontormo dat voortdurend nieuwe concepten en buitenissige manieren om verder te komen onderzoekt, nooit tevreden is en steeds weer verder zoekt naar oplossingen die niet voor de hand liggen. Zo kiest Pontormo voor heldere omlijnningen zoals we die in <i>De geboorte van Venus</i> van Botticelli aantreffen in plaats van de chiaroscuro-modellering in werken van Leonardo en Giorgione. Een kloppende anatomie van de figuren verruilt hij ten bate van een dramatischer effect door de lichamen uit te rekken en te verdraaien. Samen met zijn heldere kleuren levert het een heel lucide beeld op met bijna onlichamelijke figuren. Het heeft de hedendaagse videokunstenaar Bill Viola geïnspireerd tot een eigen variatie op een ander werk van Pontormo namelijk <i>De visitatie</i> (1528-1529). Het werk van Bill Viola heet <i>The Greeting</i> (De Begroeting) en is een bewegende visitatie.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Esthetica als hermeneutiek: Onno Zijlstra, <i>Wat doet die rode vlek daar linksboven?</i>, Arnhem 2011, p. 121-123 Giorgio Vasari, 'Het leven van Jacopo Pontormo', <i>De Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten</i>, Amsterdam 1998, p. 288. Klassieke normen: Julian Bell, <i>Spiegel van de wereld</i>, Amsterdam 2011, p. 81-82, 195-198 Palladio en de wetten van de harmonie: Hugh Honour, John Fleming, <i>Algemene Kunstgeschiedenis</i>, Amsterdam 2009, p. 496-498</p>		

Beschrijving 3

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Rembrandt, <i>Zelfportret op 34-jarige leeftijd</i>, 1640</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Bernini, <i>David</i>, 1623-24</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Francesco Borromini, <i>San Carlo alle Quattro Fontane, (Heilige Carlo aan de Vier Fonteinen)</i>, 1634-1677</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: AEMULATIO</p>		
<p>PERIODE: 1500-1750</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Rembrandt is zelf op het sleutelkunstwerk te zien, het is een zelfportret. Hij is op weg naar roem, rijkdom, grote opdrachten en artistiek prestige.</p> <p>Het sleutelwerk lijkt veel op Titiaans <i>Portret van een man</i> uit 1512. Rembrandt wilde de nieuwe Titiaan worden van zijn tijd.</p> <p>Gedurende de jaren vijftig van de zeventiende eeuw keerde het tij voor hem na ongeveer 26 zeer succesvolle jaren. Zijn artistieke keuzes voor eigenzinnige voorstellingen, minder detaillering, bredere penseelvoering en pasteuzer verfgebruik werden steeds minder gewaardeerd waardoor hij opdrachten misliep. Het was voor hem geen reden zich aan te passen. En juist de keuze voor de eigen artistieke ontwikkeling in plaats voor het geld sprak in de negentiende eeuw enorm aan. Het voldeed aan het romantisch idee van het onbegrepen eigenzinnige genie. Ook viel het samen met het cultureel nationalisme van negentiende eeuws Nederland. Rembrandt werd vereerd als de grootste schilder van de Gouden Eeuw. In artistiek opzicht werd Rembrandt door de (post) impressionisten bewonderd. Precies om de redenen waardoor hij 220 jaar eerder uit de gratie viel.</p> <p>Het Rijksmuseum toont ook nu nog Rembrandts beroemdste werk <i>De Nachtwacht</i>, als apotheose van de inmiddels wereldberoemde eregalerij.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>De natuur als concept in de renaissance: Jan Bialostocki, 'The Renaissance Concept of Nature', <i>The Renaissance and Mannerism</i>, vol. 2, Princeton 1963, p. 19-30</p> <p>De stem van het individu: Borromini: David Watkin, 'De stem van het individu', <i>De westerse architectuur</i>, Nijmegen 1986, p. 242-245</p> <p>'Over 'rapen' en wedijver in de schilderkunst van de zeventiende eeuw': Eric Jan Sluijter, 'Over 'rapen' en wedijver in de schilderkunst van de zeventiende eeuw', <i>De zeventiende eeuw</i>, jaargang 21, 2005, p. 275-282 ingekort</p>		

Beschrijving 4

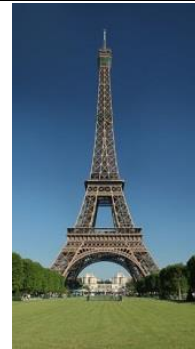
		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Jean Antoine Houdon, <i>George Washington</i>, 1785-1792</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Edward Burne Jones, <i>Pygmalion en het beeld</i>, 1875-1878</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Karl Friedrich Schinkel, <i>Altes Museum (Oude Museum)</i>, 1823-1830</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: IMITATIO</p>		
<p>PERIODE: 1750-1900</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Houdon werd in 1784 door Thomas Jefferson namens de Assemblée van de Staat Virginia gevraagd een standbeeld te maken van George Washington. Washington had immers als opperbevelhebber van de koloniale troepen met behulp van Frankrijk Engeland verslagen tijdens de Amerikaanse Revolutie. Washington stond voor het standbeeld zelf model voor Houdon. De Franse kunstenaar had hiervoor persoonlijk de reis naar Amerika ondernomen om Washingtons 'ware gestalte door feitelijke ogeneschouw en meting' te bepalen. Houdon vervaardigde zo goed mogelijk naar de waarneming een kleimodel dat hij later in marmer zou uitvoeren. Het werd uiteindelijk een standbeeld ten voeten uit dat gepast werd geacht voor vorsten en staatslieden. Ook de kleding was daadwerkelijk uit de tijd waarop het beeld is gemaakt i.p.v. kleding uit de Klassieke Oudheid. Het kledingadvies van Houdon en Jefferson sloeg Washington daarmee in de wind. Washington volgde het voorbeeld van het schilderij van Benjamin West, <i>De dood van generaal Wolfe</i> (1770), waarvan hij wist dat het goed ontvangen was.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Creatie en mimesis: Stefan van den Bossche, Peter Wouters, <i>Grondlaag en pigment</i>, Antwerpen 2012, p. 84-86 Antieke kleding versus moderne kleding: Hugh Honour, John Fleming, <i>Algemene Kunstgeschiedenis</i>, Amsterdam 2009, p. 629 'De Romeinse kopie': een korte historiografie: Elaine K. Gazda, <i>The Ancient Art of Emulation</i>, Ann Arbor 2003, p. 4-5</p>		

Beschrijving 5

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Paul Gauguin, Manaò tupapaù, (<i>Denkt aan, of geloof in, de geest of Spook of Geest van de dode waakt over haar</i>¹) 1892</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: John Flaxman, <i>De dansende uren</i>, ontwerp voor Wedgwood, 1774</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Charles Barry en Augustus Pugin, <i>Houses of Parliament (Huizen van het Parlement)</i>, 1836-1852</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: VARIATIO</p>		
<p>PERIODE: 1750-1900</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Paul Gauguin heeft mogelijk inspiratie voor het sleutelkunstwerk uit de roman <i>Madame Chrysanthème</i> van Pierre Loti geput. Hierin wordt verhaald over een jonge geisha die geplaagd wordt door nachtelijke angsten. Een visuele inspiratie van het sleutelkunstwerk zou de ets <i>Allegorie</i> kunnen zijn van Humbert de Superville uit 1801. Gauguin heeft zowel het verhaal van Loti als het voorbeeld van Humbert de Superville naar zijn eigen hand gezet. Gauguin heeft zijn werk tijdens zijn verblijf in Tahiti in verschillende schriftelijke bronnen besproken maar rept nergens over de ets noch het boek maar richt zich op de vormgeving, voorstelling en betekenis. In verschillende brieven aan zijn beschermheer Daniel Monfreid, vrouw en dochter besteedt hij aandacht aan de (muzikale) kleurenharmonie, de suggestie van de duisternis, de lijnvoering en de angst op het gezicht van het meisje. Ook gaat hij in op de symboliek zoals de bloemen en de geest op de achtergrond die beide naar de dood verwijzen. In de brief die hij aan zijn dochter schrijft verhaalt hij over het overkoepelende thema van het werk: de geest van het levende meisje en de geest van de Dood als oude vrouw. Of nog korter: als de Nacht en de Dag.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Esthetica als hermeneutiek: Onno Zijlstra, <i>Wat doet die rode vlek daar linksboven?</i>, Arnhem 2011, p. 121-123 Gemaakte idylles: Jeroen Stumpel, 'Gemaakte idylles', <i>Kunstschrift</i>, 1991, nr. 5 Parlementsgebouw Londen, Augustus Pugin: Hugh Honour, John Fleming, <i>Algemene Kunstgeschiedenis</i>, Amsterdam 2009, p. 663, 665.</p>		

¹ "Manao Penser croire / pense ou croit au revenant / tupapau / (Esprit des ou Revenant / veille sur Morts / elle." Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, p. 240

Beschrijving 6



SLUUTELKUNSTWERK:
 Edouard Manet, *Olympia*, 1863

VOORBEELDIG KUNSTWERK 1:
 Auguste Rodin, *Het Bronzen Tijdperk*, 1877

VOORBEELDIG KUNSTWERK 2:
 Gustave Eiffel, *Eiffeltoren*, 1884-1889

THEMA: VOORBEELDIG

SUBTHEMA: AEMULATIO

PERIODE: 1750-1900

EXAMENEISEN




1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan?
2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst?
3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'?
4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten?
5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie?

Manet wordt wel eens de eerste moderne kunstenaar genoemd. Achteraf wordt hij gezien als de beslissende kunstenaar die de revolutie van de kleurvlek heeft ontketend. Dat wil zeggen dat penseelstreken en kleurvlekken de primaire realiteit van de kunstenaar vormen en niet datgene wat erdoor wordt afgebeeld. Er blijkt dus een realiteit van de schilderkunst en een realiteit van de buitenwereld te zijn. Het schilderij is niet meer het venster op de werkelijkheid maar heeft een eigen werkelijkheid. Deze gedachte zou zich later tot de l'art pour l'art-theorie ontwikkelen. Maar ook op het gebied van voorstellingen zijn er maar weinig kunstenaars die zo invloedrijk zijn geweest. Zijn voorstellingen bevinden zich tussen allegorieën en alledaagse gebeurtenissen in. Of het nu *Olympia* betreft, *Le dejeuner sur l'herbe* of *Folies Bergère*, het zijn werken die in een lange kunsthistorische traditie staan, typerend zijn voor hun eigen tijd en inspirerend voor kunstenaars na hem als Yasumasa Morimura, Rob Scholte en Jeff Wall. Zijn eigen voorbeelden waren o.a. Giorgione, Titiaan, Frans Hals, Diego Velázquez, en Gustave Courbet.

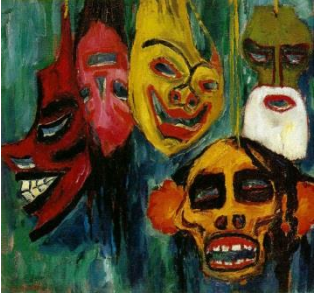


TEKSTBRONNEN

Will Gompertz, [Flaneur Manet](#) in *Dat kan mijn kleine zusje ook*, Amsterdam 2012, p. 47-48
 Robert Hughes, [Het Mechanische Paradijs](#) in *De schok van het nieuwe*, Utrecht 1981, p. 10.

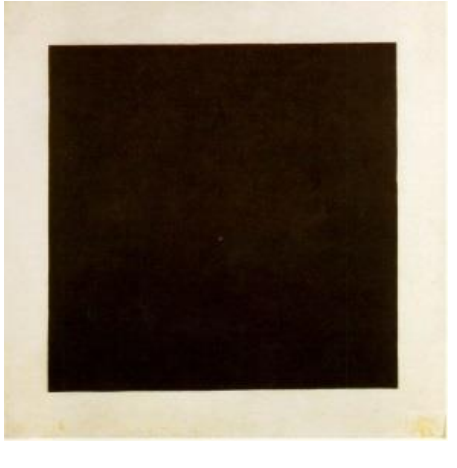


Beschrijving 7

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Paul Poiret, Sjieke jurk kostuum, 1911</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Albert Speer, Duits paviljoen voor de wereldexpo in Parijs, 1937</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: IMITATIO</p>		
<p>PERIODE: 1900-1945</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Marcel Duchamp maakt het prestige en aura van de <i>Mona Lisa</i> met een paar rake toevoegingen belachelijk. Het feit dat hij voor deze parodie een ansichtkaart gebruikte draagt bij aan zijn statement. Duchamp wist dat dit beeld stond voor hoge kunst, tijdloze goede smaak en schoonheid. Door een herkenbaar tegenbeeld als <i>L.H.O.O.Q.</i> te maken geeft hij commentaar op dat idee. Ironisch genoeg hangt het werk zelf nu in het Louvre van de moderne Franse kunst, het Centre Pompidou, en is op zijn beurt een icoon geworden van de beeldende kunst tijdens het interbellum.</p> <p>Duchamp had oog voor de sturende werking van de omgeving op de manier waarop we naar kunst kijken. Hij wist dat de beschouwer in een museum anders naar een sneeuwschop, flessenrek of een urinoir kijkt dan daarbuiten. Binnen het museum worden gewone objecten kunstobjecten. Dit gaat eigenlijk voorbij de imitatie. Door enkel objecten te verplaatsen worden het weer originelen. Originelen Duchamps, want hij signeerde en dateerde de objecten wel als echte kunstwerken.</p> <p>Duchamp laat de beschouwer zichzelf betrappen op meestal geïmiteerde – in plaats van – eigen doordachte denkbeelden over kunst.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Creatie en mimesis: Stefan van den Bossche, Peter Wouters, <i>Grondlaag en pigment</i>, Antwerpen 2012, p. 84-86 Reproductie van afbeeldingen: de kopie: Marita Sturken, Lisa Cartwright, <i>Practices of Looking</i>, New York 2009, p. 190-196 Het cliché en de traditie: Mariëtte Haveman, 'Het cliché en de traditie', <i>Kunstschrift</i>, nr. 5, 1996, p. 6-9</p>		


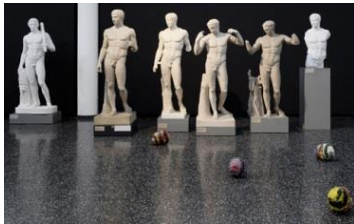

Beschrijving 8

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Emil Nolde, <i>Maskers</i>, 1911</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Edward Steichen, Rodin, <i>De Denker</i>, 1902</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Auguste Perret, <i>Onze Lieve Vrouwe van Raincy</i>, 1922-23</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: VARIATIO</p>		
<p>PERIODE: 1900-1945</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Nolde schilderde geen etnische documenten van inheemsen tijdens zijn vele reizen in het buitenland waaronder Rusland, Japan, Palau, de Admiraliteitseilanden en Nieuw-Guinea. Het doel van Nolde was evenmin het pure van de toenmalige primitieve wereld op het doek weer te geven. Het primitivisme en het pure is gelegen in termen van de emoties van de kunstenaar zelf: Nolde liet zich inspireren door de beeldende kwaliteiten, de mystiek, de sensuele, bevrijdende schildershandeling en eerlijke houding ten aanzien van de onderwerpen. De maskers en hoofden die Nolde op zijn reizen had gezien vormden de beeldende grondstof voor zijn expressieve doeken. Hij zag in de inheemse kunst een bevestiging van zijn eigen weerstand tegen het academisme. Hij was er dan ook op tegen dat inheemse kunst geëxposeerd zou worden als wetenschappelijke antropologische artefacten. Nolde past met zijn werk in de modernistische zoektocht naar een universele stijl. Deze stijl moest uitstijgen boven lokale, etnische, of populaire stijlen. Hij deed dat door primitieve motieven te verwerken tot een vormgeving die aansloot bij de formalistische en expressionistische en dus westerse uitgangspunten.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Esthetica als hermeneutiek: Onno Zijlstra, <i>Wat doet die rode vlek daar linksboven?</i>, Arnhem 2011, p. 121-123 Notre Dame du Raincy, Aguste Perret: David Watkin, Perret, Garnier en Sauvage, <i>De westerse architectuur</i>, Nijmegen 1986, p. 526-527 Primitivisme in de moderne kunst, Die Brücke: Robert Goldwater, <i>Primitivism in Modern Art</i>, Cambridge MS/Londen 1986 (tweede, uitgebreide editie), p. 105-22 (samengevat)</p>		

Beschrijving 9

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Kazimir Malevich, <i>Zwart Vierkant</i>, 1915</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Constantin Brancusi, <i>Het Begin van de Wereld</i>, 1924</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Le Corbusier, <i>Plan Voisin</i> (voor Parijs), 1925</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: AEMULATIO</p>		
<p>PERIODE: 1900-1945</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Malevich had voor de nieuwe schilderkunst in Rusland de naam suprematisme bedacht, omdat dit heerschappij betekent van het zuivere gevoel, ontstegen aan de natuur, de mensen en de voorwerpen. Malevich liet er geen onduidelijkheid over bestaan: geen enkele kunstuiting zou het suprematisme kunnen overtreffen. Het wit in <i>Zwart Vierkant</i> staat voor het 'niets', het 'oneindige', 'de witte kosmische ruimte'. Het zwarte vierkant was niets minder dan een venster op die oneindige ruimte, een overgang van de tastbare wereld naar het immateriële. Volgens Malevich was het zwarte vlak 'Gods aangezicht' maar ook 'de kiem van al het mogelijke'. <i>Zwart Vierkant</i> behoort tot één van de eerste totaal abstracte schilderijen binnen de westerse kunstgeschiedenis. Kunstenaars binnen de stromingen als abstract expressionisme, geometrische kunst, conceptuele kunst, minimal art, de Nul-groep en de fundamentele schilderkunst zijn door dit werk als belangrijkste representant van het suprematisme beïnvloed.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Wat is kunst nog tegenwoordig? Arthur Danto: Ellen Geerlings, <i>Het oog in de storm</i>, Amsterdam 2007, p. 306-308 Malevitsj' Zwart Vierkant: naar het Niets: Lien Heyting, 'Malevitsj' Zwart Vierkant: naar het Niets', <i>NRC</i>, 20 april 2007</p>		




Beschrijving 10

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK Richard Prince, <i>Untitled (Cowboy)</i>, 1989</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Oliver Laric <i>'Kopieënkritik' (Kopieënkritiek)</i>, 2011</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: KuiperCompagnons, Atelier Dutch, <i>Holland Village</i>, Gaoqiao, Shanghai, 2001-2007</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: IMITATIO</p>		
<p>PERIODE: 1945-2015</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Prince fotografeert o.a. reclamefoto's die op straat zijn te zien. Zoals de Marlboroman. Deze cowboy is gelijk herkenbaar maar de letters van het sigarettenmerk ontbreken. Er is nog een verschil: de foto's van Prince worden voor veel geld verkocht en hangen in belangrijke musea. En het was ook in het museum waar Krantz, de maker van originele Marlboroman-reclamefoto's, het werk voor het eerst zag: 'Net als iedereen die zijn eigen werk kent is het alsof je jezelf in de spiegel ziet.' Hij wist niet of hij trots moest zijn of dat hij voor gek stond. Als het echte kunstwerk in het museum een kopie was, wat was dan het echte kunstwerk? Prince zegt hierover: 'Niemand keek. Dit was een beroemde reclamecampagne. Als je iets wil stelen, weet je, dan ga je naar de bank.'</p> <p>Een heel diepe gedachte geeft de kunstenaar dus niet prijs. Toch zijn het vooral filosofen en theoretici die in zijn werk een eigentijdse bewerking van de ready made zien. Evenals de ready made's van Duchamp met zijn urinoir (1917) en de <i>Brillo doos</i> (1964) van Warhol nodigt dit werk opnieuw uit tot het antwoord op de vraag wat kunst nou (anno 1989) is.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Creatie en mimesis: Stefan van den Bossche, Peter Wouters, <i>Grondlaag en pigment</i>, Antwerpen 2012, p. 84-86 'De Romeinse kopie': een korte historiografie: Elaine K. Gazda, <i>The Ancient Art of Emulation</i>, Ann Arbor 2003, p. 4-5 Duplitecturale wonderen: Steven Heller, 'Duplitectural Marvels: Exploring China's Replica Western Cities', <i>The Atlantic</i>, 21 februari 2013 Gijs Frieling, Ex Voto: Gijs Frieling, http://www.gijsfrieling.nl/pages/exvoto.htm geraadpleegd 28 januari 2015 Luc Tuymans veroordeeld voor het naschilderen van een foto: NRC, 'Plagiaat Luc Tuymans veroordeeld voor het naschilderen van een foto', 21 januari 2015 Zie ook: Wat is kunst nog tegenwoordig? Arthur Danto: Ellen Geerlings, <i>Het oog in de storm</i>, Amsterdam 2007, p. 306-308</p>		

Beschrijving 11

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Brice Marden, <i>D'après la Marquise de la Solana</i> (Naar de <i>Marquise de la Solana</i>), 1969</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Hella Jongerius, <i>Zachte Urn</i>, 1993</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Soeters Van Eldonk architecten, <i>Stadhuis Zaanstad</i>, 2011</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: VARIATIO</p>		
<p>PERIODE: 1945-2015</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Marden reageert met zijn abstracte <i>D'après la Marquise de la Solana</i> op Goya's figuratieve portret <i>De gravin van Carpio, Marquesa de la Solana</i>. Hij beschreef Goya's schilderij als 'een portret van een strenge vrouw in een indrukwekkend landschap op bevallige voeten met een grote roze strik in het haar.' In zijn vertaling van het werk heeft hij de kleurcombinaties gebaseerd op het subtiele palet van de Spaanse meester. Hij gebruikt olijfgroen, taupe en theeroosroze om de huid en kleding van de markiezin tot uitdrukking te brengen. Zijn vertaling is er ook een van figuratie naar abstractie. In lijn met Manet gaat Marden uit van de eigen realiteit van het schilderij en dat is vlak. Marden is er een voorstander van wat hij noemt de integriteit van het beeldvlak te behouden. Hij wil het oppervlak van het vlak strak te trekken. Brice Marden legt geregeld relaties tussen zijn kunst en de westerse en oosterse, oude en nieuwe kunstgeschiedenis. Hij gebruikt andere kunstwerken als vertrekpunten voor zijn eigen beeldend werk en verweeft zowel esthetische eigenschappen en kunsthistorische thema's tot een veelal abstract oeuvre.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Esthetica als hermeneutiek: Onno Zijlstra, <i>Wat doet die rode vlek daar linksboven?</i>, Arnhem 2011, p. 121-123 Het beeld vlak maken, Brice Marden: Eileen Costello, <i>Brice Marden</i>, Londen 2013, p. 74 Braunproducten uit de jaren zestig vormen het geheim van de toekomst van Apple: Jesus Diaz, http://gizmodo.com/343641/1960s-braun-products-hold-the-secrets-to-apples-future geraadpleegd op 4 februari 2017 Minder + Meer, Droog design in een context: Renny Ramakers, <i>Less + More, Droog Design in context</i>, Rotterdam 2002, p. 150-170 Pastiche, Parodie en de Remake: Marita Sturken, Lisa Cartwright, <i>Practices of Looking</i>, New York 2009, p. 328-329, p. 331-332 Goede ideeën komen nooit alleen: Bernard Hulsman, 'Goede ideeën komen nooit alleen', <i>NRC-NEXT</i>, 7 december 2010 Interview met Sjoerd Soeters: Ton Idsinga, <i>Steen</i>, Amsterdam 2009, p. 195-196, 199, 200-205</p>		

Beschrijving 12

		
<p>SLEUTELKUNSTWERK: Andy Warhol, <i>Zelfportret</i>, 1986</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 1: Damien Hirst, <i>For the love of God (Voor de liefde van God of In godsnaam)</i> 2007</p>	<p>VOORBEELDIG KUNSTWERK 2: Rem Koolhaas / OMA, <i>De Rotterdam</i>, 2013</p>
<p>THEMA: VOORBEELDIG</p>		
<p>SUBTHEMA: AEMULATIO</p>		
<p>PERIODE: 1945-2015</p>		
<p>EXAMENEISEN</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Waar halen kunstenaars, vormgevers en architecten hun voorbeelden vandaan? 2. Hoe onderzoeken kunstenaars, vormgevers en architecten 'het voorbeeld' en hoe verwerken ze het in hun eigen kunst? 3. Op welke wijze zijn technische ontwikkelingen van invloed op de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld'? 4. Hoe worden cultuurhistorische ontwikkelingen gereflecteerd in het denken over en kiezen van 'het voorbeeld' door kunstenaars, vormgevers en architecten? 5. Hoe past de omgang van kunstenaars, vormgevers en architecten met 'het voorbeeld' binnen de kunstfilosofie? 	<p>Andy Warhol was kunstenaar, reclameman, mediafenomeen, auteur, regisseur, zakenman, designer, muziekproducent, presentator maar vooral Andy Warhol. Hij was het logo van zijn eigen show, omringd door zijn entourage van <i>superstars</i>. Warhol heeft een enorme invloed gehad op de vervaging tussen hoge en lage kunst. Voor wie hem beter wenste te kennen verwees hij naar zijn doeken: wat je ziet is wat je krijgt, er zit niets achter de oppervlakte. Warhol kon weliswaar de verlangens als hebzucht, status en schoonheid van anderen als geen ander manipuleren maar gaf niets prijs van zichzelf. Zelfs als Warhol over zichzelf schreef deed hij dat door de ogen van anderen. Een blik op zijn zelfbeeld gaf hij niet, ook niet met een zelfportret. Hij schreef hierover 'Als een spiegel in een spiegel kijkt, wat is er dan te zien?'</p> <p>Op het sleutelkunstwerk heeft Warhol zijn bleke gelaat en pruik letterlijk als canvas gebruikt voor de projectie van zijn omgeving. Het sleutelkunstwerk is enkele maanden voor het einde van zijn leven gemaakt en vertelt ons dat hij is wat de beschouwer op hem projecteert.</p>	
<p>TEKSTBRONNEN</p>		
<p>Wat is kunst nog tegenwoordig? Arthur Danto: Ellen Geerlings, <i>Het oog in de storm</i>, Amsterdam 2007, p. 306-308 De architectuur van Rem Koolhaas: Paul Goldberger, http://www.pritzkerprize.com/2000/essay geraadpleegd 4 februari 2015 Het fenomeen Andy Warhol: Joost Zwagerman, 'Het fenomeen Andy Warhol', <i>De Volkskrant</i>, 12 december 2012 Ik geloof nog steeds dat kunst machtiger is dan geld, Interview met Damien Hirst: Sean O'Hagan, 'I still believe art is more powerful than money', <i>The Guardian</i>, 11 maart 2012</p>		

Bijlage 4a: Beheersingsniveaus bij eindtermen

Voor het ordenen van leerdoelen, beheersingsniveaus en toetsvragen worden taxonomieën gebruikt. Het onderstaande schema is gebaseerd op de taxonomie van Bloom (1956) die gereviseerd is door Anderson en Krathwohl (2001). Er zijn echter ook andere taxonomieën in omloop. Die van Bloom is redelijk bekend maar heeft *geen speciale status*. Het schema is bedoeld als *hulp* omdat het gebruikt kan worden als:

- onderlegger voor de ontwikkeling van gevarieerde toetsvragen met een wisselende diepgang;
- analyse-instrument van (examen)vragen;
- een verduidelijking van de activiteiten van de leerling.

De beschreven beheersingsniveaus zijn van toepassing op de combinatie van eindtermen uit het examenprogramma (zoals toegelicht in de syllabus) en de specificatie uit de syllabus.

In het schema zijn de beheersingsniveaus hiërarchisch geordend. Ze zijn daarom verticaal in het schema opgenomen; de eenvoudige activiteiten (herinneren) staan boven in het schema, de complexere (creëren) staan beneden. Horizontaal verloopt de ordening van abstract ('Beoogd eindgedrag') naar concreet ('Vragen uit het Voorbeeldexamen'):

- In de meest linker kolom staan onder het 'Beoogde eindgedrag' de cognitieve gedragsdomeinen uitgeschreven.
- In de kolom daarnaast worden deze uitgesplitst naar algemene bijbehorende activiteiten.
- Rechts daarvan zijn de voorbeelden van vakspecifieke activiteiten opgenomen.
- Geheel rechts staan per categorie de vraagnummers van het voorbeeldexamen uit deze syllabus.
- Cursief gedrukte activiteiten en handelingen komen niet voor in het CSE.

Beoogd eindgedrag	Activiteit	Vakspecifieke handelingen	Vragen uit Voorbeeld examen
HERINNEREN Het materiaal op dezelfde manier kunnen onthouden zoals het gepresenteerd is.	Herkennen (identificeren): kennis uit het lange termijngeheugen vinden, die verbonden kan worden aan het gepresenteerde materiaal.	Herkennen van: <ul style="list-style-type: none"> - een (iconisch) kunstwerk; - bouwelementen; - schildertechniek. 	
	Herinneren (terughalen): het terughalen van relevante kennis uit het lange-termijn geheugen.	Herinneren: <ul style="list-style-type: none"> - in welke periode een kunstenaar actief was; - van historische tijdperken en kunsthistorische stromingen; - van termen en begrippen uit kunst analyse modellen. 	vraag 2 vraag 3 vraag 5 vraag 10 vraag 11
BEGRIJPEN Betekenis kunnen construeren via verbale, geschreven en grafische communicatie van instructie-inhouden, zoals dat tijdens lessen, in boeken en via computers en monitors gepresenteerd is.	Interpreteren: in staat zijn informatie uit een type bron naar een andere type bron te converteren. (parafraseren , vertalen)	Beschrijf: <ul style="list-style-type: none"> - het onderwerp van een schilderij (bijvoorbeeld van een annunciatie); - de (verschillende) betekenis(sen) van een titel; - of hoe de uitspraak van een kunstenaar geïnterpreteerd kan worden. - in eigen woorden de betekenis van een kunstwerk volgens de kunstenaar of een kunsthistoricus. 	vraag 6 vraag 8 vraag 14 vraag 16

Verbanden leggen tussen voorkennis en nieuwe kennis.	<p>Toelichten: een specifiek voorbeeld van een algemeen concept of principe kunnen vinden.</p>	<p>Licht toe</p> <ul style="list-style-type: none"> - waarom een kunstwerk gerekend kan worden tot een bepaalde stijl of stroming. - waarom het ene alternatief een aantrekkelijkere keuze vormt voor een kunstenaar dan het andere. - wat er typerend (bijvoorbeeld 'wild of beestachtig') was aan de schilderkunst van een stroming (de wilden / les Fauves). - waarover de richtingenstrijd ging binnen een kunstenaarsgroep (De Stijl en het gebruik van de diagonaal). - waarom een begrip (bijvoorbeeld 'autonome kunst' of 'primitivisme') een problematisch begrip is. 	vraag 1 vraag 17
	<p>Classificeren: vast kunnen stellen dat iets (een bepaald gegeven of object) tot een bepaalde categorie behoort (of tot een bepaald concept of principe)</p>	<p>Het classificeren van een kunstwerk op:</p> <ul style="list-style-type: none"> - stroming - tijdsperiode - stijlperiode - intentie - plaats van ontstaan - materiaal enz. enz. 	
	<p>Samenvatten: een korte verklaring kunnen geven die de gepresenteerde informatie representeert of de kern van een algemeen gegeven weer kunnen geven.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - belangrijkste thema's uit het oeuvre van een kunstenaar op een rij zetten; - de belangrijkste maatschappelijke ontwikkelingen in een bepaalde tijd samenvatten; - aangeven waar bijv. de technische ontwikkelingen voor de schilderkunst / beeldhouwkunst op neer komt; - de essentie kunnen aangeven van de artistieke opvatting van een kunstenaar. 	
	<p>Afleiden: uit gepresenteerde informatie een logische conclusie kunnen trekken.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - aan de hand van visuele kenmerken afleiden welke materialen en technieken zijn gehanteerd; - aan de hand van historische gegevens afleiden / concluderen welke kunstenaar of kunstenaarsgroep het betreft; - op basis van het artistieke / politieke klimaat anticiperen op de ontvangst van bepaalde kunstwerken; - wat het oordeel zou zijn van een criticus / theoreticus over het werk van een kunstenaar. 	vraag 7
	<p>Vergelijken: het kunnen vaststellen van overeenkomsten en verschillen tussen twee of meer objecten, gebeurtenissen, ideeën, problemen of situaties.</p>	<p>Het vergelijken van</p> <ul style="list-style-type: none"> - meerdere kunstwerken. - opvattingen van kunstenaars en/of critici. - een parallel trekken tussen opvattingen en werkwijzen van anderen als critici / kunsthistorici / kunstenaars en die hem/haar zelf. 	

	<p>Uitleggen: een mentaal oorzaak-en-gevolg model van een systeem of serie kunnen construeren en gebruiken.</p>	<p>Uitleggen</p> <ul style="list-style-type: none"> - hoe maatschappelijke omstandigheden bijdragen aan totstandkoming van een kunstwerk; - hoe (volgens een bepaalde techniek) een kunstwerk tot stand is gekomen; - hoe vormgevingselementen een betekenis oproepen en/of versterken; - hoe een veranderende kunstmarkt gevolg kan hebben voor de positie van kunstenaars; - hoe hetzelfde kunstwerk in een andere omgeving een heel andere betekenis kan krijgen. 	
<p>TOEPASSEN Manieren van uitvoeren van oefeningen of van problemen oplossen, is verwant aan procedurele kennis.</p>	<p>Uitvoeren: een procedure op een bekende taak kunnen toepassen.</p> <p>Implementeren: een of meer procedures op een onbekende, nieuwe taak kunnen toepassen.</p>	<p>Het uitvoeren</p> <ul style="list-style-type: none"> - van een beeldanalyse aan de hand van formele aspecten; - van een iconografische beschrijving en een iconologische interpretatie. 	
<p>ANALYSEREN Materiaal in onderdelen op kunnen splitsen en kunnen bestuderen hoe onderdelen aan elkaar en aan het geheel zijn gerelateerd.</p>	<p>Differentiëren: onderscheid kunnen maken in gepresenteerd materiaal, tussen ter zake doende en niet ter zake doende aspecten of tussen belangrijke en onbelangrijke aspecten.</p>	<p>Onderscheiden:</p> <ul style="list-style-type: none"> - welke beeldende middelen van het kunstwerk van belang zijn voor het bepalen van de intentie van de kunstenaar en/of bepalend zijn voor de interpretatie / receptie van een kunstwerk; - welke aspecten de gangbare kunsthistorische indeling of betekenis tegenspreken; - aan welke kunstwerken de ontwikkeling van de kunstenaar het beste is af te lezen; - welke aard argumenten in een kunsthistorisch betoog / kunstkritiek hebben (bijvoorbeeld: historisch / esthetisch / technisch / theoretisch / economisch). 	<p>vraag 12</p>
	<p>Organiseren: Vast kunnen stellen hoe elementen samenhangen of binnen een geheel functioneren.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - vaststellen hoe de betekenis van een kunstwerk samenhangt met de context (oeuvre / tijdgericht / samenleving / esthetische opvattingen / economische / opdrachtsituatie etc.) waarin het werd gemaakt of werd gepresenteerd. - Vaststellen hoe de samenhang van ontwerpelementen al dan niet een grote zeggingskracht hebben. - Vaststellen hoe technische (fotografie) of (kunst)historische ontwikkelingen (bijvoorbeeld Japonisme) bijdragen aan nieuwe beeldconventies (afsnijding). - Het belang van de kunstwereld, kunstmarkt en/of stad destilleren uit het cultureel aanbod. 	

	<p>Attribueren: een onderliggend standpunt, mening, waarde of intentie in gepresenteerd materiaal vast kunnen stellen.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - de intentie/mening vaststellen van een kunstenaar of opdrachtgever op basis van functie / voorstelling / vorm / inhoud van het kunstwerk; - het onderliggende standpunt (bijvoorbeeld: esthetische visie / politieke agenda / economisch oogmerk) van een kunstenaar, tentoonstellingsmaker of criticus vaststellen; - tussen de regels door kunnen lezen wat begrippen (bijvoorbeeld: Entartete Kunst, vrouwenkunst, rebuskunst) betekenen of impliceren. 	<p>vraag 4 vraag 13 vraag 15 vraag 18</p>
<p>EVALUEREN Het kunnen geven van een oordeel gebaseerd op criteria en standaarden. De criteria die hierbij vaak gebruikt worden zijn kwaliteit, effectiviteit, efficiëntie en consistentie.</p>	<p>Controleren (Coördineren, detecteren, monitoren, testen): inconsistenties of fouten in een proces of product kunnen herkennen, vast kunnen stellen of een proces of product intern consistent is of de effectiviteit van een procedure wanneer deze geïmplementeerd wordt kunnen bepalen.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - de (in)coherentie tussen het artistiek concept en het gerealiseerde beeld kunnen aangeven en beoordelen; - vaststellen of in een kunstkritiek de conclusie volgt uit observaties en bevindingen. 	<p>vraag 9</p>
	<p>Bekritisieren (Beoordelen): inconsistenties tussen een product of uitvoering en bepaalde externe criteria vast kunnen stellen, kunnen bepalen of een product extern consistent is, of beoordelen of een procedure geschikt is om een bepaald probleem op te lossen.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Een oordeel geven over een kunstwerk op basis van een analysemodel voor kunstbeschouwing. - Een oordeel geven over een kunstwerk vanuit een specifieke kunstopvatting of kunsttheorie - De (in)consequenties van een artistieke theorie in relatie tot het beeldend proces en/of product kunnen aangeven en beoordelen. - Een (voor- en) tegenargument kunnen geven voor oordeel op basis van kunstopvatting. - Inconsistenties tussen kunst/tentoonstellingsbeleid en uitvoering aangeven. 	
<p>CREËREN Elementen samenvoegen tot een coherent of functioneel geheel, elementen reorganiseren in nieuwe patronen of structuren. Creëren is erop gericht om nieuwe, originele producten te maken.</p>	<p>Genereren: Alternatieve hypothesen kunnen bedenken, gebaseerd op criteria.</p>	<p>Een hypothese opstellen</p> <ul style="list-style-type: none"> - over de betekenis van een kunstwerk/het oeuvre van een kunstenaar. - ter verklaring van een veranderende kunsthistorische ontwikkeling. - over de oorzaak van een wending in het oeuvre van een kunstenaar of het uit elkaar vallen van een kunstenaarscollectief. 	
	<p>Plannen: een aanpak bedenken gericht op het uitvoeren en voltooien van bepaalde taken.</p>	<p>Het bedenken van een opzet voor</p> <ul style="list-style-type: none"> - een kunsthistorisch onderzoek - een essay over kunst - een kunstrecensie - een kunsttentoonstelling - een notitie voor kunstbeleid. 	

	Producersen: een product kunnen bedenken en uitwerken.	<ul style="list-style-type: none">- Een (klein)kunsthistorisch onderzoek verrichten en daarvan verslag doen.- Het schrijven van een essay of kunstrecensie.- Het opzetten en inrichten van een tentoonstelling.- Het schrijven van een beleidsplan voor een museum of overheidsinstelling.	
--	---	---	--

Bijlage 4b voorbeeldvragen

tekenen, handvaardigheid, textiele vormgeving

Schilderkunst

In 1865 werden twee schilderijen van Édouard Manet tentoongesteld op de prestigieuze Salon in Parijs: *Jezus wordt bespot door de soldaten* (afbeelding 1) en *Olympia* (afbeelding 2). Hoewel Manet aansloot op een traditie, veroorzaakte zijn bijdrage veel ophef.

Met *Olympia* verwees Manet naar het schilderij *Venus van Urbino* van Titiaan dat je ziet op afbeelding 3. Titiaans schilderij wordt gerekend tot de (hoog)renaissance.

- 3p 1 Beschrijf aan de hand van afbeelding 3 drie aspecten van de vormgeving die kenmerkend zijn voor de schilderkunst van de (hoog)renaissance.

Bekijk afbeelding 2.

De ophef onder het grote publiek over Manets bijdrage werd met name veroorzaakt door de voorstelling en/of inhoud van zijn *Olympia*.

- 2p 2 Beschrijf twee aspecten van de voorstelling en/of inhoud van het schilderij waarover de ophef ontstond.

De vormgeving van Manets *Olympia* kreeg destijds veel kritiek van kunstcritici.

- 2p 3 Geef voor twee aspecten van de vormgeving aan welke kritiek er was.

Manet kende Titiaans *Venus van Urbino* onder andere uit een boek met gravures dat hij bezat. In dit boek wordt vermeld dat Titiaan zijn *Venus* aanbood aan zijn opdrachtgever samen met zijn schilderij *Christus met Doornenkroon*. Op basis hiervan wordt wel verondersteld dat Manet zijn *Jezus wordt bespot door de soldaten* en *Olympia* bewust, als tegenhangers of pendants, samen presenteerde op de Salon van 1865.

- 2p 4 Geef twee redenen waarom deze schilderijen van Manet als tegenhangers van elkaar kunnen worden beschouwd.

Manet bestudeerde schilderijen van Titiaan onder andere in de vorm van gravures. Parijse kunstenaars uit de tijd van Manet konden op verschillende manieren kennis nemen van schilderijen van de Italiaanse schilders van de renaissance.

- 2p 5 Noem nog twee manieren waarop kunstenaars (als Manet) destijds kennis namen van deze Italiaanse voorbeelden.

Enkele tijdgenoten van Manet, onder wie de schrijvers Charles Baudelaire en Emile Zola, waren lovend over zijn werk.

Baudelaire schrijft het volgende over de moderne kunstenaar van zijn tijd: "Een werk moet bestaan uit twee delen, een variabel modern element en een standvastig duurzaam element."

- 2p 6 Beschrijf een aspect van de voorstelling dat Manets *Olympia* 'modern' maakt en beschrijf een aspect dat het 'standvastig' maakt.

Manets reputatie en zijn positie als kunstenaar vormde een voorbeeld voor een groep jonge beeldende kunstenaars: de impressionisten.

- 2p 7 Geef twee redenen waarom Manets positie als kunstenaar voor hen een voorbeeld vormde.

In 2014 exposeerde Richard Prince (1949) zijn *New Portraits* in de Gagosian Gallery in New York (afbeelding 4 en 5). Voor dit werk zocht Prince afbeeldingen van bekende en onbekende personen op Instagram. Aan deze foto's voegde hij een commentaar toe. Vervolgens maakte hij een screenshot en stuurde het bestand naar een assistent. De assistent maakte een uitsnede van het screenshot, vergrootte dit beeld en drukte het af op doek.

Bekijk afbeelding 4 en 5.

Op basis van de teksten in deze kunstwerken krijg je de indruk dat Prince met de afgebeelde personen persoonlijke contacten onderhoudt. Toch kan ook gezegd worden dat het contact nogal onpersoonlijk is.

- 1p 8 Geef een argument waarom het contact onpersoonlijk is.

De expositie *New Portraits* in de Gagosian Gallery leidde tot hatelijke mails, spot en negatief commentaar. Hieronder volgen enkele kritieken die online werden geplaatst:

- Een oude kunstenaar toont slecht werk waarvan hij weet dat het toch wel goed verkoopt.
- Richard Prince verkoopt andermans Instagram foto's zonder toestemming voor \$100.000.
- Is dit tegenwoordig kunst? Geld verdienen aan de verkoop van andermans Instagramfoto's?
- Walgelijk dat jullie deze man steunen.

Stel je voor dat de galeriehouder van de Gagosian Gallery jou als kunsthistoricus / kunstcriticus vraagt om een korte reactie te geven waarin je deze kritiek pareert.

- 3p 9 Geef een reactie die bestaat uit drie argumenten. Noteer telkens eerst de kern van de kritiek en vervolgens het argument.

Architectuur

figuur 1



Op figuur 1 zie je de Eiffeltoren, ontworpen door het ingenieursbureau van Gustave Eiffel en gebouwd voor de wereldtentoonstelling in Parijs in 1889. Op deze internationale expositie lieten landen zien hoe modern ze waren door hun vooruitgang te tonen op het gebied van wetenschap, kunst en techniek.

Gustave Eiffel was een ingenieur. Eerdere, negentiende-eeuwse soorten bouwwerken dienden als voorbeeld voor het ontwerp van de Eiffeltoren.

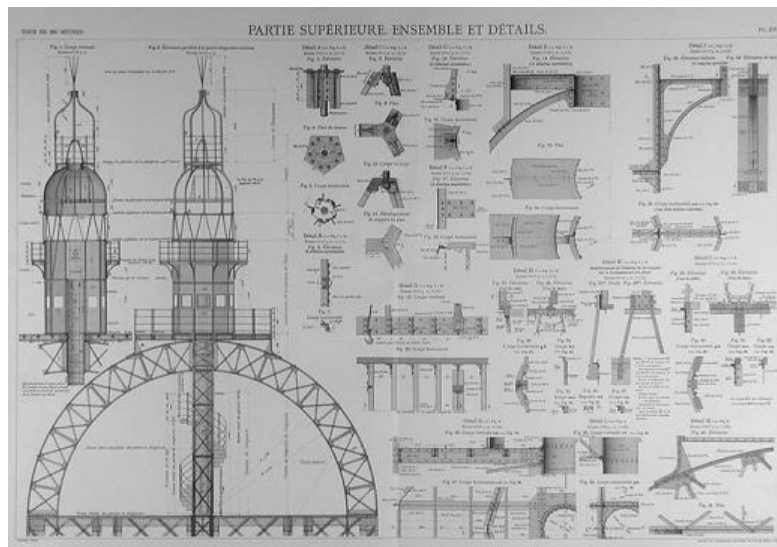
2p **10** Noem twee van deze negentiende-eeuwse soorten bouwwerken die als voorbeeld dienden.

Op figuur 2 zie je het onderste deel van een van de vier pijlers (1887). Op figuur 3 zie je een bouwtekening van verschillende onderdelen voor de top van de Eiffeltoren.

figuur 2



figuur 3



De Eiffeltoren werd beschouwd als een wonder van techniek. De ruim 300 meter hoge toren had niet zo snel gebouwd kunnen worden zonder een aantal technologische vernieuwingen.

2p 11 Noem twee belangrijke technologische vernieuwingen die hebben bijgedragen aan het snel en hoog bouwen van de Eiffeltoren. Geef daarbij per vernieuwing aan waarvoor die technologie werd in gezet.

De opdracht voor de bouw van de Eiffeltoren kwam voort uit een prijsvraag. De president van Frankrijk wilde in 1889 een ijzeren toren laten plaatsen op de Champs de Mars ter herinnering aan de Franse Revolutie van 1789. Het bureau van Eiffel won de prijsvraag

Je kunt stellen dat de Eiffeltoren vanaf de plaatsing ervan ten minste twee betekenisverschuivingen heeft ondergaan.

2p12 Beschrijf twee van die betekenisverschuivingen.

Architecten en kunstcritici uitten aan het eind van de negentiende eeuw forse kritiek op de toren. De Eiffeltoren zou lijken op een 'fabrieksschoorsteen', op een 'magere piramide', op 'een skelet zonder vlees eraan'. Eiffel verdedigde zich. Zijn reactie was: "Is het zo dat je, als je ingenieur bent, jezelf niet bezighoudt met de schoonheid van je bouwwerken, of dat je niet probeert elegantie te scheppen, net zo goed als soliditeit en duurzaamheid? Is het niet zo dat juist die voorwaarden die zorgen voor sterkte, ook beantwoorden aan de verborgen regels van harmonie?"

Eiffels reactie is vooral gericht op kritische architecten uit zijn tijd en hun opvattingen over kunst.

1p13 Geef de onderliggende kunstopvatting van de architecten waarop Eiffel reageerde.

1p14 Geef in eigen woorden aan met welk argument Eiffel zich verdedigde.

Lees opnieuw Eiffels reactie op de kritiek in het tekstvak hierboven.

In de argumentatie waarmee Eiffel zichzelf verdedigde, is een idee uit de renaissance over esthetiek te herkennen.

2p15 Beschrijf dit idee over esthetiek uit de renaissance. Geef daarbij ook aan hoe Eiffel dit idee vertaalde naar zijn toren.

Op afbeelding 1 en 2 zie je recente foto's van Parijs (rond de Eiffeltoren). Op afbeelding 3 zie je een zicht op de 'Parijse' wijk in stad Tianducheng in China uit 2013.

Tianducheng toont een straatbeeld dat lijkt op dat van Parijs. Auteur Bianca Bosker deed onderzoek naar deze architectuur in China. Zij constateert een kloof tussen (westerse) architectuurcritici die met minachting kijken naar deze themawijken, en de groeiende vraag van Chinese huiseigenaren naar deze themawijken: "Veel Chinezen 'accepteren' deze nabootsingen niet alleen, ze zijn er trots op", aldus Bosker.

De architectuur zoals die in Tianducheng noemt Bosker in haar studie 'Original copies'.

2p **16** Geef twee redenen waarom deze titel recht doet aan de Chinese architectuur.

"Als bezoekers deze themasteden binnentreden", legt Bosker uit, "hebben ze het gevoel dat ze China helemaal verlaten". Dit idee past in de romantische cultuur in Europa van de negentiende eeuw.

1p **17** Leg uit waarom dit idee romantisch te noemen is.

Op afbeelding 4 tot en met 9 zie je stills uit de zwart-wit filminstallatie *Intercourses* (intercourse: sociaal verkeer, handelsverkeer, (geslachts)gemeenschap) van de Deense kunstenaar Jasper Just.

Just maakte een film in het 'Parijs' van Tianducheng. Concrete aanwijzingen over tijd, plaats en ruimte ontbreken. Drie acteurs, allen met een Afrikaans uiterlijk, worden gevolgd op hun route door de stad: wandelend, rijdend op een scooter of rondhangend in hun appartement.

Jasper Just: "Ik wilde de stad filmen als was het 't 'echte' Parijs, gebruikmakend van Franse acteurs, terwijl ik een beetje dubbelzinnigheid bewaarde omwille van de bepaalde culturele stereotypen die er bestaan van de stad. Het mag duidelijk zijn dat verhouding en schaal er net een beetje naast zitten."

Just maakte de film als vertegenwoordiger van Denemarken voor de Biënnale in Venetië. De Biënnale is opgezet als een grote internationale kunsttentoonstelling waarin nationale paviljoens het uitgangspunt vormen.

3p **18** Geef, gezien de opzet van de biënnale, aan welk onderwerp Just aan de orde wil stellen. Beschrijf twee aspecten van het werk waaruit blijkt dat Just dit onderwerp aan de orde stelt.



Afbeelding 1



Afbeelding 2



Afbeelding 3



Afbeelding 4



Afbeelding 5



Afbeelding 6



Afbeelding 7



Afbeelding 8



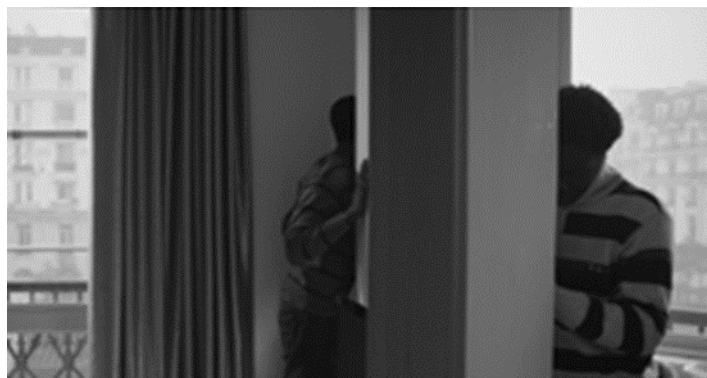
Afbeelding 9



Afbeelding 10



Afbeelding 11



Afbeelding 12



Afbeelding 13



Afbeelding 14

Correctievoorschrift voorbeeldvragen

tekenen, handvaardigheid, textiele vormgeving

Beoordelingsmodel

Vraag	Antwoord	Scores
-------	----------	--------

Schilderkunst

1. maximumscore 3

drie van de volgende:

- perspectief/ruimteweergave: correcte weergave van de ruimte volgens het lijnperspectief, bijvoorbeeld in de vloer achter het model, of in de architectuur.
- compositie: de compositie, waarbij Venus ten voeten uit in het beeld past en/of waarbij de compositie wordt gedomineerd door evenwichtige vlakken, linker en rechterbeeldhelft en/of waarbij de compositie wordt gedomineerd door twee (denkbeeldige) diagonale lijnen en/of waarbij kleuraccenten gelijkmatig over het doek zijn verspreid past bij het renaissance-idee van harmonie / evenwicht.
- licht en plasticiteit: de gelijkmatige belichting van de scène/het model zorgt ervoor dat de plasticiteit/ruimtelijkheid van de vormen wordt benadrukt en/of de zachte contourlijnen benadrukken de plasticiteit van de vormen, dit past bij het renaissance-ideaal van een realistische of ruimtelijke weergave.
- natuurgetrouwe weergave: details, zoals het boekje of de haren van Venus zijn precies uitgewerkt en/of er is aandacht voor een overtuigende stofuitdrukking, bijvoorbeeld in de lakens / het kussen.
- anatomie: in dit (liggend) naakt is sprake van grote aandacht voor anatomisch correcte weergave van het menselijk lichaam.
- idealisering: Venus voldoet met haar sierlijke (curve) houding / ronde vorm en/of proporties aan het renaissance ideaal van de vrouwfiguur.

Per juist antwoord

1

2. maximumscore 2

De ophef werd veroorzaakt door (twee van de volgende):

- de directe/confronterende blik of houding van het model
- de voorwerpen van en/of setting van Olympia die duidelijk maken dat het gaat om een prostituee (de bloem/orchidee in het haar / de armband / de oorbellen / de oosterse sjaal / de slipper die afglijdt)
- de titel: Olympia was een naam die destijds geassocieerd werd met prostituees.
- het harde realisme waarvoor Manet koos / er was sprake van 'bloot' in plaats van 'naakt'
of
het gebrek aan subtiliteit en/of idealisering

Per juist antwoord

1

Vraag	Antwoord	Scores
-------	----------	--------

3. maximumscore 2

twee van de volgende:

- licht en donker contrast: Critici vonden de harde contrasten / beperkte nuances in het werk van Manet lelijk en niet gepast
- ruimtewerking: Manet schilderde in de ogen van critici het schilderij te plat / de ruimtelijke werking van het model in haar omgeving vond men niet met een gepast gevoel voor schoonheid uitgevoerd
- schildertechniek: Manets schildertechniek werd te grof gevonden / de zichtbare penseelstreken pasten niet bij het (academische) ideaal van een gladde afwerking

Per juist antwoord

1

4. maximumscore 2

twee van de volgende:

- onderwerpskeuze: met Olympia kiest Manet voor een aards / alledaags onderwerp, terwijl Jezus bespot door de soldaten een religieus onderwerp/thema heeft.
- inhoudelijk: Olympia symboliseert sensualiteit tegenover Jezus die staat voor piëteit.
- mannelijkheid-vrouwelijkheid: Olympia heeft mannelijke of jongensachtige trekken en Manets Jezus heeft vrouwelijke trekken.
- moreel: Olympia symboliseert het moreel verwerpelijke en Jezus het moreel hoogstaande.

Per juist antwoord

1

5. maximumscore 2

twee van de volgende:

- Door het ondernemen van reizen (naar Italië).
- Door het bestuderen van schilderijen (van Italiaanse meesters) in Frans bezit / in Franse collecties.
- Door het bestuderen van tekeningen of kopieën (van Italiaanse meesters) van collega-kunstenaars.

Per juist antwoord

1

6. maximumscore 2

- variabel en modern / 'nu':
De eigentijdse interpretatie van het onderwerp: de godin wordt een prostituee uit het heden/ Manet die de het eigentijdse leven observeert en weergeeft 1
- standvastig en universeel/ eeuwigheidswaarde:
Teruggrijpen op beroemde voorbeelden uit het verleden qua motief (en zich daartoe verhouden): een liggend naakt / Venus pudica 1

Vraag	Antwoord	Scores
-------	----------	--------

7. maximumscore 2

Manet was een voorbeeld voor hen omdat:

- de impressionisten zichzelf (net als Manet) zagen als vernieuwers van de schilderkunst / als provocateurs van de academische traditie 1
- de impressionisten veel kritiek kregen en zij (net als Manet) trouw wilden blijven aan hun idealen / niet wilden zwichten voor deze kritiek 1

8. maximumscore 1

een van de volgende:

- De commentaren van Prince zijn openbaar.
- De commentaren van Prince zijn er een in een (lange) reeks.

9. maximumscore 3

drie van de volgende:

- Prince leunt op zijn naam/faam en doet niets nieuws: het is waar dat de kunstenaarspraktijk van Prince al lang bestaat uit het kopiëren van bestaande beelden, echter in dit geval becommentarieert hij een nieuw fenomeen. Daarbij past hij ook zijn werkwijze aan door zelf commentaren toe te voegen.
- Prince gebruikt het materiaal van anderen en dat is illegaal: je ziet niets anders dan ieder ander kan zien / Mensen kunnen hun privacy beter bewaken maar doen dat vaak niet. Prince gebruikt deze beelden juist om aan te tonen dat de grens tussen privé en openbaar of legaal en illegaal op websites als Instagram diffuus is / een gevoelig punt is.
- Kopiëren is geen kunst / een kunstenaar moet origineel/eigen werk maken: (opvattingen over) de waarde van originaliteit zijn betrekkelijk: deze veranderen per tijd/cultuur. In de kunstgeschiedenis is kopiëren, imiteren en citeren eerder regel dan uitzondering (van de klassieken tot het modernisme, en vanaf het postmodernisme tot het heden) / Prince staat in een lange traditie van Michelangelo en Rembrandt tot Duchamp en Warhol.
- Kopiëren is geen kunst: Bij Prince staat het concept (de ingreep) voorop en niet zozeer de foto's/het materiaal. Prince verandert de context of eigent zich het werk toe en daardoor krijgt het werk nieuwe betekenissen.
- Het verkopen van andermans Instagramfoto's is geen kunst: Het feit dat Prince erin slaagt om dit werk in een gerenommeerde galerie te tonen en voor grote bedragen te verkopen betekent dat het door kunstkenner / verzamelaars / instituties wordt gezien als kunst, dus is het kunst.
- Het verkopen van andermans Instagramfoto's is geen kunst: Het feit dat Prince zijn werk in een gerenommeerde galerie toont en voor grote bedragen verkoopt kan beschouwd worden als een illustratie van, en commentaar op het reilen en zeilen in de kunsthandel. Het zelfreflexief zijn is een belangrijk taak van kunst / kunstenaars.
- Het verkopen van andermans Instagramfoto's is toch geen kunst: Prince doet iets anders, hij maakt nieuwe betekenissen: hij reflecteert in zijn werk op de hedendaagse beeldcultuur / internetpraktijken en speelt een spel met wat 'echt'

is en wat virtueel is. Dit reflecteren is een belangrijk kenmerk van kunst / is een taak van kunstenaars.

- Wat Prince doet is walgelijk / kan niet door de beugel: Het publiek een spiegel voorhouden is een taak van kunstenaars: Prince reflecteert in zijn werk op de hedendaagse internetpraktijken en bedient zich (deels) van werkwijzen uit die cultuur om zijn publiek een spiegel voor te houden: het gebruik van andermans beelden / het gebruik van 'aantrekkelijke' beelden van jonge meisjes of beroemdheden om aandacht te genereren.

Vraag	Antwoord	Scores
-------	----------	--------

Architectuur

10. maximumscore 2

twee van de volgende:

- (ijzeren) brug
- (ijzeren) viaduct
- Stations en/of stationsoverkapping
- (planten) kas / tentoonstellingspaviljoen (Crystal Palace, wereldtentoonstelling Londen, 1851)

Per juist antwoord

1

11. maximumscore 2

twee van de volgende:

- de ontwikkeling van staal (in plaats van ijzer of gietijzer zoals dat voorheen beschikbaar was) / de ontwikkeling van versterkt ijzer, waardoor grotere overspanningen gemaakt konden worden.
- Stoommachine voor takelssystemen/ophijzen van en/of transport/aanvoer van materialen
- Elektrische lift voor transport van materialen naar hogere niveaus
- Industrieel assemblagesysteem: halffabricaten/voorgevormde ijzeren platen (met voorgestante gaten en klinknagels) die ter plekke in elkaar gezet kunnen worden

Per juist antwoord

1

12. maximumscore 2

twee van de volgende:

- In 1889 werd de Eiffeltoren (van monument voor de Franse Revolutie) het symbool van een nieuwe tijd / moderniteit (de vooruitgang, de opmaat tot functionalisme).
- In 1889 werd de Eiffeltoren een symbool / markering van de wereldtentoonstelling zelf.
- In de twintigste eeuw werd de Eiffeltoren (van symbool van de moderne tijd) een toeristische trekpleister/attractie / een uitkijkpunt over Parijs voor toeristen
- In de twintigste eeuw werd de Eiffeltoren (van symbool van de moderne tijd) een marketinginstrument: een merk / logo van Parijs.

Per juist antwoord

1

13. maximumscore 1

Het antwoord moet de volgende strekking hebben:

De esthetiek van een gebouw is belangrijk en moet uitdrukking geven aan het karakter / de status / de functie / de bestemming van het gebouw (Heeft een gebouw een voorname functie, dan moet de gevel die waardigheid uitstralen. Vaak werd een gevel dan vormgegeven of gedecoreerd in een passend geachte historische stijl).

14. maximumscore 1

Eiffel verdedigde zich met het argument dat een goede constructie voldoet aan de regels van harmonie en om die reden zijn eigen schoonheid kent en/ of tijdloos is wanneer die solide /duurzaam is (form follows function).

15. maximumscore 2

- idee over esthetiek uit de renaissance: 1
Eiffel verwijst naar het idee dat er sprake is van ideale / goddelijke verhoudingen (in Eiffels woorden 'verborgen regels van harmonie') die de basis vormen voor harmonie / schoonheid. Deze verhoudingen/regels zijn (volgens renaissance theorieën) te vinden in de natuur en/of klassiek kunst of
Eiffel verwijst in zijn argumentatie naar renaissance theorieën over architectuur die gebaseerd zijn op de drie begrippen: schoonheid, functionaliteit en duurzaamheid/stevigheid (gebaseerd op de architectuurtheorie van Vitruvius).
- vertaling van renaissance ideeën naar de Eiffeltoren: 1
Deze ideale (getals)verhoudingen schuilen volgens Eiffel in de natuurlijke wetmatigheid die geldt voor 'sterkte' van een constructie (net zoals ze volgens de renaissance ideeën schuil gaan in de natuur of klassieke kunst) of
In het geval van zijn toren benadrukt Eiffel dat in ideale architectuur de drie elementen (schoonheid, functionaliteit en duurzaamheid) samengaan / samenhangen / met elkaar in evenwicht zijn.

16. maximumscore 2

twee van de volgende:

- De Chinese architectuur kopieert weliswaar de Franse, maar de manier waarop ze de gebouwen samenvoegen tot een totaal nieuw geheel / op andere schaal is wel origineel.
- De Chinese architectuur kopieert weliswaar de Franse, maar het feit dat China dit op zo'n grote schaal namaakt (bijna één op één) / elders in de wereld namaakt is op zich origineel.
- De Chinese architectuur is te beschouwen als een soort 'Eerste druk' naar een origineel manuscript.
- De Chinese traditie wordt gekenmerkt door het maken van kopieën. Het namaken van delen van steden is te zien als een originele variant daarbinnen.

Per juist antwoord

1

17. maximumscore 1

Het idee van een andere wereld betreden past bij het verlangen om te ontsnappen aan de eigen tijd/cultuur (escapisme) en dat past in de cultuur van de romantiek.

18. maximumscore 3

- onderwerp: In hoeverre bestaat er zoiets als één (eigen oorspronkelijke) identiteit/ één natie (in een geglobaliseerde maatschappij / in een wereld waar veel migratie plaatsvindt)?
- Dit onderwerp stelt Just aan de orde door (twee van de volgende).
 - Franse acteurs te gebruiken met een Afrikaans uiterlijk voor een film die zich afspeelt in 'Parijs'.
 - te kiezen voor het Chinese Tianducheng als filmlocatie voor een film die zich afspeelt in 'Parijs'.
 - te kiezen voor het schieten van een film in zwart-wit (refererend aan oude Franse films)/ een stijl of techniek die niet van 'nu' is, terwijl de film zich wel in het heden (in Parijs) lijkt af te spelen.
 - te kiezen voor een titel waarin verwezen wordt naar (handels)verkeer tussen landen of mensen / (geslachtsgemeenschap) waardoor culturen zich met elkaar kunnen vermengen.
 - deze film 'over Parijs' te presenteren als 'Deense' bijdrage (in het Deens paviljoen) op de biënnale in Venetië.

Bijlage 5: Basisstofomschrijving



Ai WeiWei, *Fountain of Light*, 2007

Opbouw in:

- periodes
- accenten
- relevante invalshoeken

800 vc -400

accenten:

- Griekenland
- 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:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- macht van kerk en adel, feodale stelsel

Visies op kunst:

- schoonheid als openbaring van het goddelijke

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- de kerk en de adel als opdrachtgever
- de kunstenaar als ambachtsman; werkplaatsen

Wetenschap en techniek:

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

1000-1400

accenten:

- Kerkbouw in Frankrijk (zoals Fontenay, Chartres en Cluny)
- Theoretische traktaten over architectuur
- Christelijke iconografie (in beeldhouwkunst, glas in lood en schilderkunst)
- Ontwikkelingen in de schilderkunst, (altaarstukken, fresco's en miniaturen)
- Groei van economie en complexere organisatie van de maatschappij
- Opkomst van steden als Florence en Siena

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- centrale positie van het geloof en de macht van de kerk

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:

- 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 (proportieleer).

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
- Rome in de tijd van de contra-reformatie
- Het hof in Frankrijk, paleizen, villa's en tuinen

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- verschillende christelijke overtuigingen: protestant - katholiek
- calvinisme: predestinatie, deugdzaamheid en matigheid
- rol van de Kerk binnen het katholicisme
- humanisme

Visies op kunst:

- kunst ter lering en vermaak: verborgen symboliek zoals vanitas, emblemata, iconografie en iconologie; illusionisme
- classicisme: klassieke schoonheid (Gerard de Lairese), reizen naar Italië; neo-platonisme (de tuin als parsprototo)
- 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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- vrije markt, kooplieden en regenten; het ontstaan van genres
- de kerk
- vorst en adel

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
- verheugd gevoel
- heroïek van het alledaagse, de harde werkelijkheid

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

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,
- organisatie van de samenleving: nationaal bewustzijn; naties - staat - burgers > streven naar vrije wereldhandel, concurrentie,
- verzamelingen: systematiseren van collecties naar soort en tijd / plaats. Verzamelingen ook gekoppeld aan prestige van een staat.

Intercultureel:

- oriëntalisme en exotisme,
- effecten van kolonialisme en wereldtentoonstellingen.

Wetenschap en techniek:

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

1900-1945

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- het nastreven van idealen (utopieën), het geloof in vooruitgang en maakbaarheid van de samenleving.

Visies op kunst:

- kunst als expressie,
- op zoek naar het universele; neoplatonisme,
- van visueel waarneembaar naar geestelijk,
- functionalisme, verwerpen van decoratie,
- definiëren van grondslagen van elke kunstdiscipline.

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- vrije markt: verzamelaars, kunsthandels,
- kunstenaars in dienst van de Russische Revolutie, maatschappelijke bewegingen, de staat,
- utopisch verlangen vanuit politiek- maatschappelijke situatie (industrialisering en oorlog),
- utopisch kunstenaarschap en de economische positie van de kunstenaar.

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 - heden

accenten:

- de Verenigde Staten in de voorhoede
- modern en postmodern
- vervagen van grenzen (disciplines, hoge-lage cultuur, kunst en werkelijkheid)
- Globalisering, het Westen als centrum verdwijnt, hybriditeit
- engagement
- nieuwe media

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- relativeren en radicaliseren

Visies op kunst:

- de moderne visie: onderzoek naar de grondslagen van de eigen discipline,
- de kunstenaar voert het werk niet alléén uit, de rol van de omgeving (performance en community-art),
- de postmoderne visie, loslaten van oude esthetische waarden (authenticiteit, originaliteit en uniciteit). Loslaten van het idee van de vooruitgang. Loslaten van het idee van één waarheid,
- verleggen van de grenzen van de kunst, het vervagen van grenzen tussen de kunstdisciplines.

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,
- begin en einde van de koude oorlog; globalisering; massamedia en massaconsumptie.

Intercultureel:

- invloed van de niet-westerse kunst op de westerse kunst,
- een mix van verschillende culturele invloeden in het kunstwerk (hybriditeit),
- het op eenzelfde podium acteren van westerse en niet-westerse kunstenaar (de toetreding van de niet-westerse kunstenaar tot de westerse kunstwereld),
- rol van identiteit in een geglobaliseerde wereld.

Wetenschap en techniek:

- reproductie, digitalisering,
- audiovisuele media.

Bijlage 6: Bronnen

Tekstuele bronnen bij het thema *Voorbeeldig*

Bij het samenstellen van deze reeks teksten zijn de volgende keuzes gemaakt:

- Er is gekozen voor het gebruik van bestaande literatuur.
- Teksten en tekstfragmenten zijn niet herschreven, wel zijn niet-Nederlandse teksten vertaald.
- Ook binnen de teksten en tekstfragmenten heeft selectie plaatsgevonden. Verwijderde stukken tekst zijn gemarkeerd door middel van (...).
- Er is gestreefd naar een divers aanbod aan teksten: theoretische verhandelingen en meer beschrijvende teksten, primaire en secundaire bronnen, moeilijke en makkelijke teksten, betogen en beschouwingen, et cetera.
- De teksten vormen als totaal *geen* volledige afspiegeling van de stofspecificatie en zijn *niet* per definitie een invulling van de exameneisen. De teksten zijn een middel tot reflectie op het thema en illustreren de breedte en diepte ervan.

Het College voor Toetsen en Examens heeft ernaar gestreefd om de auteursrechten op de in deze bijlage opgenomen bronnen te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degene die desondanks meent zekere rechten te kunnen doen gelden, kan zich alsnog tot het College voor Toetsen en Examens wenden.

Inhoudsopgave teksten

IMITATIO	62
CREATIE EN MIMESIS	62
HET CLICHÉ EN DE TRADITIE	62
REPRODUCTIE VAN AFBEELDINGEN: DE KOPIE	66
KLASSIEKE NORMEN	68
'DE ROMEINSE KOPIE': EEN KORTE HISTORIOGRAFIE	73
TEMPIETTO, DONATO BRAMANTE	74
ANTIEKE KLEDING VERSUS MODERNE KLEDING	76
PARLEMENTSGEBOUW LONDEN, AUGUSTUS PUGIN	77
ALS DE KOPIE EEN KUNSTWERK IS, WAT IS DAN HET ORIGINEEL?	78
DUPLICTURALE WONDEREN: EEN ONDERZOEK NAAR DE CHINESE REPLICAS VAN WESTERSE STEDEN	80
GIJS FRIELING, EX VOTO	82
'PLAGIAAT LUC TUYMANS VEROORDEELD VOOR HET NASCHILDEREN VAN EEN FOTO'	84
VARIATIO.....	87
ESTHETICA ALS HERMENEUTIEK	87
PALLADIO EN DE WETTEN VAN DE HARMONIE	89
HET LEVEN VAN JACOPO PONTORMO	90
NOTRE-DAME DU RAINCY, AUGUSTE PERRET	91
GEMAAKTE IDYLLES, GAUGUIN IN TAHITI	92
PRIMITIVISME IN DE MODERNE KUNST, DIE BRÜCKE	95
HET BEELD VLAK MAKEN, BRICE MARDEN	96
BRAUNPRODUCTEN UIT DE JAREN ZESTIG VORMEN HET GEHEIM VAN DE TOEKOMST VAN APPLE	97
MINDER+ MEER, DROOG DESIGN IN EEN CONTEXT	99
PASTICHE, PARODIE EN DE REMAKE	100
GOEDE IDEEËN KOMEN NOOIT ALLEEN	103
INTERVIEW MET SJOERD SOETERS	105
AEMULATIO.....	107
WAT IS KUNST NOG TEGENWOORDIG? ARTHUR DANTO (1924)	107
DE NATUUR ALS CONCEPT IN DE RENAISSANCE	109
DE STEM VAN HET INDIVIDU: BORROMINI	110
OVER 'RAPEN' EN WEDIJVER IN DE SCHILDERKUNST VAN DE ZEVENTIENDE EEUW	112
(...)FLÂNEUR MANET	115
HET MECHANISCHE PARADIJS	116
MALEVITSJ' ZWART VIERKANT: NAAR HET NIETS	117
DE ARCHITECTUUR VAN REM KOOLHAAS	119
HET FENOMEEN ANDY WARHOL	121
'IK GELOOF NOG STEEDS DAT KUNST MACHTIGER IS DAN GELD', INTERVIEW MET DAMIEN HIRST	124

Imitatio

Creatie en mimesis



Samuel van Hoogstraten, *Schilderkunst, de Natuur schilderend*, ongedateerd

kunst. Die regels werden gebundeld in verschillende traktaten. Rode draad daarin is alweer het navolgen van goede voorbeelden door de kunstenaar, met als ultiem doel die voorbeelden te overtreffen. Precies die overtreffende trap stamt uit de Romeinse oudheid. In het Latijn spreekt men van de begrippen 'imitatio', 'variatio' en 'aemulatio': imiteren, variëren en overtreffen. Sommige kunstenaars willen zo ver gaan dat ze zelfs de natuur willen imiteren en overtreffen. Anderen, waaronder nogal wat grote namen, gebruiken de zichtbare werkelijkheid en de natuur als een toetssteen en een voorbeeld waaruit ze stillevens of perspectief zullen ontwikkelen.

(...)

Bron: Stefan van den Bossche, Peter Wouters, *Grondlaag en pigment*, Antwerpen 2012, p. 84-86

Het cliché en de traditie

Het woord 'cliché' heeft geen gunstige klank, maar in feite vervult het een vitale functie als mobiele drager van een idee: zonder clichés waren er geen tradities. In de beeldende kunst geldt dat ook. Hier

De eeuwig terugkerende vraag die het denken over kunst en het wezen van de kunst determineert, is die naar mimesis of creatie. Is kunst veeleer mimetisch, nabootsend, of moet ze de vrucht zijn van expressie of creatie. Kortom: is een kunstwerk louter schepping? De discussie is niet zo eenvoudig als ze lijkt. Soms kan mimetisch ogende kunst een sterke artistieke boodschap of waarde genereren. Soms kan de creatieve drift die aan kunst ten grondslag ligt worden opgehemeld of genadeloos worden afgemaakt. Een andere keer zijn beide benaderingen denkbaar als mengvorm of als opponent.

Mimetische theorieën

Het Griekse 'mimeisthai' betekent: in beeld brengen, verbeelden, uitdrukken ook. Onder de noemer mimetische theorieën wordt een groot aantal nabootsingstheorieën gebundeld. Origine van deze benaderingswijze is het academisme, waarbij de voorbeelden van grote meesters door leerlingen dienden geïmiteerd of gekopieerd [te worden red.]. Dit principe heeft het Europese kunstonderwijs bepaald in de negentiende eeuw en werkte door tot ver in de twintigste eeuw. Het begrip 'academie' is hiervan een afgeleide, maar impliceert tegelijk een bepaalde visie op ons kunstonderwijs. In de renaissance heeft men geprobeerd een aantal regels vast te leggen voor de



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

zijn het vaak beroemde voorbeelden die de functie van ijkpunt vervullen. Soms brengen ze verrassende nazaten voort.

(...)

Ook de kunst bestaat traditioneel bij de gratie van de gemeenplaats, of het nu gaat om een gebogen lijntje als kinderlijk trucje om profielen te leren tekenen, of om de *Apollo Belvedere* als model voor een nobele gestalte. Hoe een gemeenplaats carrière maakt is moeilijk te zeggen, behalve dat hij iets bondigs moet hebben. Dat geldt in elk geval voor de verbale variant: tot op zekere hoogte zijn het toverspreuken, zoals Sesam open u, die toegang bieden tot een of ander ervaringsfeit. Vandaar dat ze het zo goed doen als het wisselgeld van de conversatie. (...)



Apollo van Belvedere, 2^e eeuw voor Christus



Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506



Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

Ook in de kunst zelf zijn het vooral beroemde voorbeelden die het tot gemeenplaats brengen. Dergelijke navolgingen kunnen allerlei gedaantes aannemen: die van pastiche, van hommage of van skelet. Vaak worden ze verstopt, soms brutaal gepresenteerd. Het beroemdste voorbeeld van allemaal is Mona Lisa: zij is zo beroemd dat zelfs haar meest zouteloze parasieten, zoals Marcel Duchamps *L.H.O.O.Q.*, het op hun beurt tot beeldcliché hebben gebracht. Daarnaast is er het beroemde gebaar in Michelangelo's *Schepping van Adam*, waarvan de kunsthistoricus Ghislain Kieft bijvoorbeeld een verbazend grote verzameling afgeleiden heeft aangelegd. Opvallend genoeg is het in de kunstgeschiedenis relatief veel beeldhouwwerk dat het tot gemeenplaats heeft gebracht.



Michelangelo, *Schepping van Adam*, ca 1511

Ook hier is dat niet altijd een zegen voor de maker. De Franse beeldhouwer Bartholdi bijvoorbeeld heeft weinig plezier gehad van zijn miljardvoudig gereproduceerde symbool van de



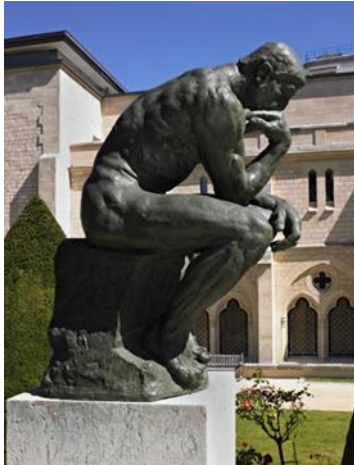
Bartholdi, *Statue of Liberty*, 1885



Torso van Belvedere, 1^e eeuw v. Chr.



Laocoön, 30-40 v. Chr.



Rodin, *De Denker*, 1903



Mankoff, cartoon *De Denker*, 1981

Amerikaanse vrijheid. Andere befaamde beeldclichés zijn de klassieke Torso Belvedere, de Apollo Belvedere, de Laocoöngroep en de Denker van Rodin. Let op het woordje 'de' dat al deze beelden hebben verworven, ten teken van hun authenticiteit. Ten slotte is er maar één echte Laocoön (in het Vaticaan), maar één echte *Mona Lisa* (in het Louvre) en maar één echte *Penseur* (in het Musée Rodin). En ook hier kun je je afvragen wat het is dat een beeld carrière doet maken tot cliché. Net als bij de uitspraken is dat niet per se een kwestie van kwaliteit. *Mona Lisa* is een prachtig portret, maar het Vrijheidsbeeld is niet de fraaiste schepping uit de

geschiedenis van de mensheid. Over Laocoön valt te twisten, zoals ook veel is gedaan: als er één beeld is waar uitersten van bewondering en afkeer over zijn uitgestort is het dat. Ook de Denker wordt niet door iedereen even hevig bewonderd.

(...)

Net als *Mona Lisa* heeft Rodins Denker in deze categorie veel nazaten geproduceerd. Dat lijkt te gelden voor alle beeldclichés, maar vooral voor degene die aanspraak maken op ernstige contemplatie zijn een dankbaar doelwit van de komisch bedoelde kopie. Een van de geestigste die ik ben tegengekomen is het vederlichte tekeningetje van Mankoff, waarin de man is voorzien van een gedachtenwolkje. Eindelijk kunnen we zien waar de Denker nu al honderdjestien jaar aan zit te denken. Zoals te verwachten valt het niveau van zijn overpeinzingen een beetje tegen. Extra grappig is dat de Denkers dagdroom zelf de vorm heeft van een standbeeldcliché – de Kus. Natuurlijk: beelden dromen alleen van andere beelden, liefst van dezelfde maker.

Vanzelfsprekend draagt de roem van het origineel bij tot de geestigheid van het derivaat. In die zin is elke karikatuur van een beroemd kunstwerk een koekoeksjong. En zoals bij veel vormen van humor hoort leedvermaak tot de motieven die ons aan het lachen maken. Iedereen vindt het wel een *beetje* leuk wanneer een gerespecteerd kunstwerk even, figuurlijk dan, van zijn voetstuk wordt geduwd. Des te leuker is het dus wanneer het origineel toch al een geur van overmatige deftigheid was gaan



Puvis de Chavannes, *Le Bois Sacré cher aux Arts et Muses*, ca. 1884-1889

verspreiden. Een sterk voorbeeld daarvan is de reusachtige parodie die de Franse kunstenaar Toulouse-Lautrec maakte op een even groot schilderij van zijn landgenoot Pierre Puvis de Chavannes. In onze tijd heeft Puvis niet meer de faam van een moderne Rafael, maar in de 19^{de} eeuw was dat anders. Vooral leden van de moderne beweging boden tegen elkaar op in hun eerbetonen aan deze meester van Le Grand Décoratif. Zijn voorstellingen van Gouden Tijdperken



Toulouse-Lautrec, *Parodie du 'Bois Sacré' de Puvis de Chavannes*, 1884

worden in de geschiedenisboeken nog steeds vermeld als prototypen van een moderne decoratieve vlakverdeling. Er zijn misschien nog steeds mensen die Puvis beschouwen als een hoogtepunt uit de 19^{de} eeuw, en ik wil hen niet hun plezier ontnemen. Maar voor liefhebbers van een zekere uitbundigheid hebben zijn voorstellingen iets goeiigs; een wat fletse vlakheid die de slaperige sfeer van het Franse provinciale museum feilloos in gedachten roept. En zo kan ik niet ontkennen dat Lautrecs parodie, toen ik er mee kennismakte, mij met blijdschap vervulde. Lautrecs toevoegingen aan het origineel raken precies die aspecten die in paradijsvoorstellingen vaker een probleem vormen. Zo kun je je moeilijk aan de gedachte onttrekken dat Puvis' muzen zich af en toe een tikje vervelen, altijd maar op dat gras in de verte starend. Lautrec gaf ze iets te doen. Daarmee maakte hij er een soort Disneyland van: een themapark van het Gouden Tijdperk, niet bevolkt met pratende muizen en eenden maar met bazuinende engelen, en bewaakt door een echte politieagent. Toch had Lautrec deze prachtige parodie nooit kunnen maken als Puvis hem niet de grondstoffen had geboden. Het is een vorm van parasitisme – maar daar is de kunst nu eenmaal op gebouwd. Het is dezelfde grondstof waaruit tradities ontstaan. En het blijft een leuke oefening om origineel en navolger te vergelijken. Zulke vergelijkingen geven een goed inzicht in de betekenis van het begrip 'kwaliteit' in de beeldende kunst. Soms wint het origineel, soms de navolger.

(...)

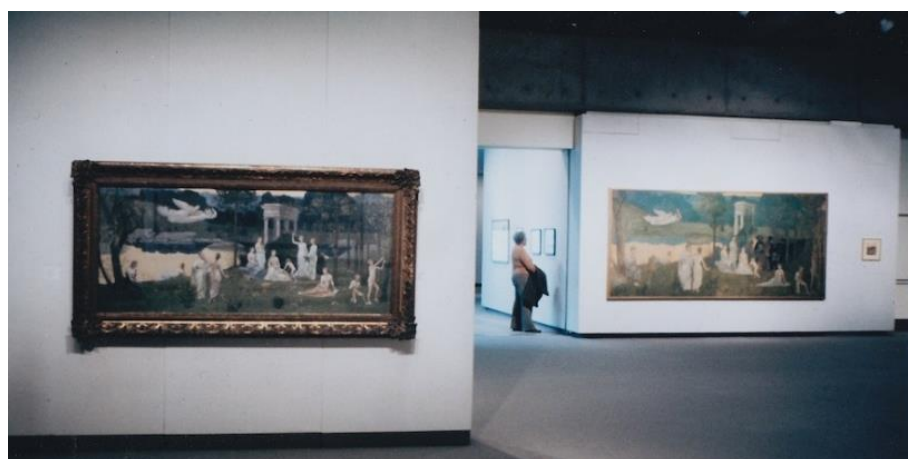


Foto van de 1975 Art Gallery of Ontario tentoonstelling, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*. *Le Bois Sacré* " staat links op de voorgrond en Toulouse-Lautrec's parodie op de achtergrond rechts.

Bron: Mariëtte Haveman, 'Het cliché en de traditie', *Kunstschrift*, nr. 5, 1996, p. 6-9

Reproductie van afbeeldingen: de kopie

Als we denken aan reproductietechnologieën, denken we al snel aan de kopie. De kopie is geen nieuw fenomeen. Kort voor het Egyptische tijdperk dat het Nieuwe Koninkrijk wordt genoemd, werden grafteksten, die voorheen alleen werden gemaakt voor de doodskisten van overleden farao's en hun hofhouding, meer algemeen gekopieerd en ook geplaatst in doodskisten van mensen die niet tot de adel behoorden. Het hiernamaals werd, volgens Janson en Janson in hun geschiedenis van de Westerse kunst, op die manier gedemocratiseerd. Of deze bewering over kopieën en democratisering klopt of niet, het is wel zo dat voor het maken van grafteksten voor grote aantallen mensen een vorm van reproductie nodig was. Vellen papyrus werden met inkt beschreven en daarna tot een boekrol gevormd. Deze boekrollen werden in de eeuwen voor Christus aangepast en gecorrigeerd door Egyptische kunstenaars die handmatig kopieën maakten in speciale werkplaatsen. Elke kunstenaar schreef en tekende een deel van elke kopie en soms leek de kunstenaar meer bezig met de kwaliteit van de afbeelding dan met het correct kopiëren en plaatsen van de tekst in het verhaal. De losse delen van de verschillende kunstenaars werden aan elkaar geplakt om complete boekrollen te maken, net als bij een moderne grafische roman waaraan meerdere kunstenaars delen bijdragen. De kunstenaars werkten vooruit. De naam van de dode werd opengelaten en pas later ingevuld.

Toch heeft de waardering voor originele, niet gekopieerde werken altijd de overhand gehad. Het kunstwerk is door de eeuwen heen beschouwd als een uniek en origineel voorwerp waarvan de betekenis en waarde waren verbonden aan het belang van de plek waar het zich bevond (een kerk, paleis of museum bijvoorbeeld). Maar zelfs in de periode voor de moderne tijd, die wordt beschreven als het tijdperk van mechanische productie, waren schilderijen en beeldhouwwerken te reproduceren. In de renaissance werd religieuze kunst soms gereproduceerd in de vorm van replica's (met de hand uitgehouwen of met de hand geschilderde kopieën) en voor een 'origineel' bronzen beeld moest eerst het echte origineel, het werk in klei, worden gemaakt in een mal. In het geval van bronzen beeldhouwwerken was reproductie dus paradoxaal genoeg een manier om een origineel werk te maken.

Waarde is een belangrijke factor voor de status van reproducties, originelen en kopieën. Als werken in een serie worden geproduceerd, kan de mate van reproduceerbaarheid de waarde beperken. Zelfs bij blokdruk, een techniek die, naast het maken van papier en zeefdrukken, werd gebruikt in de Chinese oudheid, of bij beelden die in een mal worden gemaakt (een gebruik dat is terug te voeren op het oude Egypte), wordt de waarde van elk werk in een serie prenten vaak bepaald door het feit dat er een beperkt aantal van is. Hoe lager het aantal in een reeks, hoe zeldzamer en dus potentieel waardevoller elke kopie is. De eerste van een reeks zeefdrukken is bijvoorbeeld waardevoller dan latere prenten. De eenvoud waarmee een uniek kunstwerk in het tijdperk van de fotografie is te reproduceren heeft wel een verandering teweeggebracht in de manier waarop er waarde aan wordt toegekend in de kunstwereld, maar niet in de mate die we wellicht hadden verwacht. Er is bijvoorbeeld nog altijd een goede markt voor moderne originele schilderijen, ondanks de beschikbaarheid van reproductietechnieken zoals fotografie en digitale kopieerapparaten. De waarde van het originele werk houdt stand in de kunstwereld, ook al worden reproducties steeds algemener verkrijgbaar en zijn ze, in veel gevallen, steeds moeilijker te onderscheiden van het origineel.

(...)



Friedrich von Martens, *La Seine, la rive gauche et l'île de la Cité*, ca. 1845

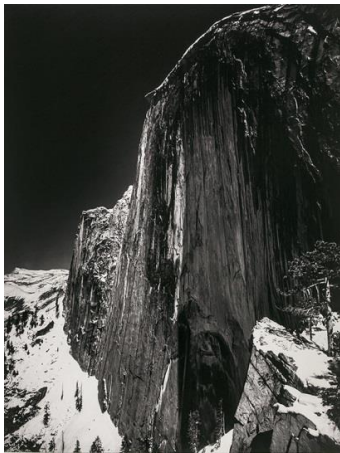
Hoewel fotografie tegenwoordig als kunstvorm wordt gezien, is deze status uitgebreid bediscussieerd en op moeizame wijze verkregen. De fotografie werd al in 1839 uitgevonden, maar er werden pas in 1902 foto's tentoongesteld in kunstgaleries. Fotografen als Margaret Cameron, (...) gebruikten fotografie om



Cameron, *Sappho*, 1865



Cunningham, *Marsh at Dawn*, 1905-1906



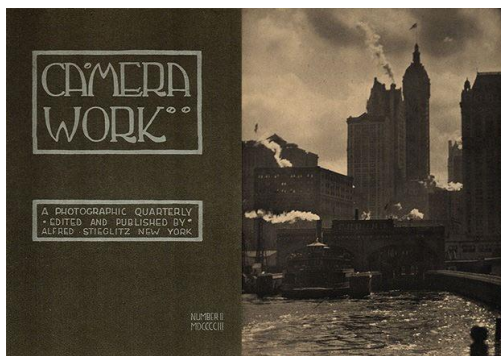
Adams, *Monolith the face of half dome*, 1926



Weston, *Pepper*, 1930

schilderachtige afbeeldingen te maken in reactie op de commerciële esthetiek van die tijd. Maar rond de eeuwwisseling vonden kunstenaars als Imogen Cunningham, Ansel Adams en Edward Weston dat bij deze picturale aanpak, waarbij foto's eruitzagen als schilderijen, de ware schoonheid ontbrak van 'pure fotografie' waarbij de nadruk werd gelegd op de materiële kwaliteiten van het medium. In 1902 namen fotografen Alfred Stieglitz, Gertrude Käsebier en Alvin Langdon Coburn afstand van hun commerciële collega's (in een beweging die de Photo-Secession werd genoemd). Ze brachten een tijdschrift uit, *Camera Work*, waarin luxe reproducties van foto's werden afgebeeld. Ze hielden fototentoonstellingen in een pand van Edward Steichen. Aan het eind van de Eerste Wereldoorlog stonden deze fotografen nog verder af van de picturale aanpak die kenmerkend was geweest voor de documentairefoto's en commerciële foto's die dit beroep hadden gedomineerd. De Britse kunstrecensent Clive Bell schreef in 1914 in zijn klassieke essay *Art* dat alleen een 'significante vorm' kunst kan onderscheiden van wat geen kunst is bij het oproepen van esthetische emoties. Kunstfotografen stelden vast wat significant fotografisch was en legden de nadruk op de unieke

kwaliteiten van het fotografisch vlak, zwart-witbeelden en schaduw en licht die de techniek mogelijk maakte en die esthetische waardering opriepen binnen de richtlijnen van de fotografie. Kunstfotografen zorgden zo dat hun medium werd geaccepteerd als een vorm met zijn eigen unieke kwaliteiten in plaats van in te zetten op de foto als kopie.



Stieglitz, tijdschrift *Camera Work*, 1903



Gertrude Käsebier, *Happy Days*, 1903



Alvin Langdon Coburn, *The Octopus*, New York, 1912.

Walter Benjamin en Mechanische Reproductie.

Veel van de kwesties die we tot nog toe hebben besproken met betrekking tot reproductie en de waarde van kunst hadden de interesse van Walter Benjamin, een Duitse twintigste-eeuwse criticus die wordt geassocieerd met de Duitse cultuurfilosofen die samen de Frankfurter Schule vormden. Benjamin schreef in 1936 het bekende en zeer invloedrijke essay 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' (Het kunstwerk in het tijdperk van technische reproduceerbaarheid). Dit ging over de culturele verschuiving naar reproduceerbare vormen in de kunst. Benjamin stelde dat de introductie van beeldvormen als fotografie en film ervoor heeft gezorgd dat originele kunstwerken niet langer bestaan. Het unieke originele werk is vervangen door een reeks kopieën (afdrukken). Doordat reproduceerbaarheid als kwaliteit werd gezien haalde het medium niet langer zijn waarde uit kwaliteiten als uniekheid en authenticiteit waar eeuwenlang de nadruk op was gelegd. Benjamin zag reproduceerbaarheid als potentieel revolutionair element omdat het de kunst bevrijdde van haar eervolle status als uniek ritueel kunstwerk in een traditie van iconische verering en uitwisseling. De kunst, die nu ook bestond in vormen die waren bedoeld om te reproduceren en circuleren, kon een democratiserende kracht zijn. Ze kon worden betrokken bij een meer vloeibare socialistische politiek waarbij de massa kon worden geïnformeerd door kopieën te laten circuleren.

Benjamin betoogde dat het lange tijdperk van het gesloten ritueel, waarbij het eigendom en de waarde van een kunstwerk waren gebaseerd op de unieke en exclusieve status van het werk, ertoe leidde dat het kunstwerk verwerd tot een handelsproduct in een kapitalistisch systeem. Met reproduceerbaarheid als integraal kenmerk van het medium kan dit systeem worden aangevallen. Reproductie was niet langer een manier om minder waardevolle replica's of valse kopieën van het echte werk te maken. De inherent reproduceerbare vorm werd aan het eind van de twintigste eeuw alomtegenwoordig, wat leidde tot een dramatische verandering in het maken en op de markt brengen van kunst.

Een van de paradoxen van het tijdperk van mechanische reproduceerbaarheid is dat ontwikkelingen op het gebied van mechanische en digitale reproductie gelijk opgaan met ontwikkelingen op het gebied van mechanische en digitale technieken voor de verificatie van de authenticiteit van kunstwerken die als origineel worden beschouwd. Visuele technologieën als röntgendiagnostiek worden nu veel gebruikt om vervalsingen op te sporen en aanpassingen aan het originele werk vast te stellen.

Benjamin betoogde dat het unieke kunstwerk een bepaald *aura* heeft. De waarde wordt afgeleid van zijn unieke status en zijn rol in het ritueel. Dit houdt in dat het een soort heilige waarde kan hebben, of het nu religieus is of niet. Juist omdat het uniek is, krijgt het een heilige status. Hij schreef: 'Zelfs aan de perfectste reproductie van een kunstwerk ontbreekt een element, zijn aanwezigheid in tijd en ruimte, zijn unieke bestaan op de plek waar het is.'
(...)

Bron: Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, New York 2009, p. 190-196

Klassieke normen



Laocoön, 30-40 voor Christus.

De grote Michelangelo stond als aan de grond genageld toen de Laocoön in 1506 werd opgegraven uit de ruïnes van het paleis van Titus, en het beeld had nog altijd veel gezag toen men in 1748 Pompeï begon op te graven. Maar sindsdien heeft zich in het Westen de kennis van de mediterrane oudheid min of meer in omgekeerde volgorde ontwikkeld. De definitie van wat echt en onmiskenbaar 'klassiek' was, verplaatste zich van het keizerlijke Rome terug naar het Athene van Perikles, vooral toen de Britse lord Elgin in 1819 een groot deel van het fries van het Parthenon uit Athene naar Londen verscheepte. Tegen de volgende eeuwwisseling was de nog eerdere archaische periode in zicht gekomen en kort daarop werd de minoïsche beschaving herontdekt; de modernisten van de twintigste eeuw waren het meest opgetogen over de prehistorische goden van de Cycladen. Ergens op die glijdende schaal hebben kunstenaars altijd fascinerende denkpatronen gevonden en tot de verbeelding sprekende uitdagingen, en zo hebben ze nieuwe betekenissen gegeven aan de afgezaagde term 'classicisme'.

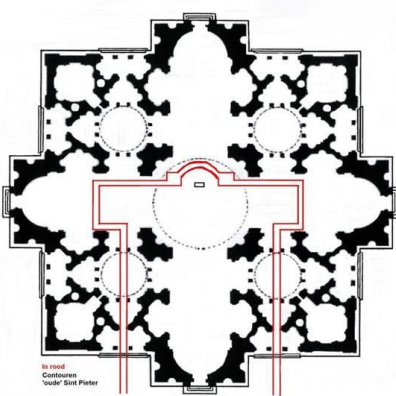


Marmer reliëf van het fries van het Parthenon, 438-432 v. Chr.



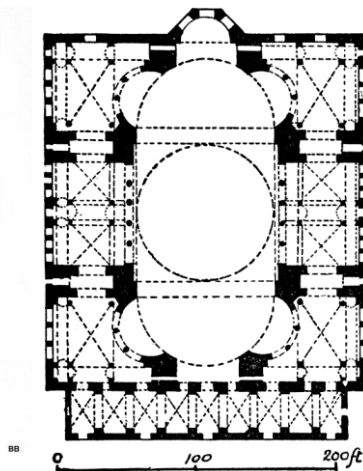
Cycladenidool van het vroege Spedos-type

Een van de belangrijkste katalysatoren van een dergelijke kunst (Kunst met een grote K, red.) was Julius II, de razend ambitieuze paus die van 1503 tot 1513 aan het bewind was. Zijn militaire campagnes om Italië te bevrijden van vreemde mogendheden hadden minder succes dan zijn plannen om Rome weer tot artistieke hoofdstad te maken. De stad die lang een halve ruïne was geweest, werd in 1506 wakker geschud door zijn besluit de Sint-Pieter te herbouwen, het hart van het westerse christendom. Het oorspronkelijke vierde-eeuwse schip werd afgebroken om plaats te maken (althans in zijn dromen, want de plannen zouden nog honderdtwintig jaar lang vastlopen en gewijzigd worden) voor een symmetrisch bouwwerk met een centrale koepel met torens. De Milanese architect Bramante maakte het ontwerp, dat deels getuigt van de humanistische bewondering voor de Griekse ideeënwereld (vergelijk het ontwerp van de Aya Sofia in Byzantium) en deels van de gedachtewereld van zijn vriend Leonardo.

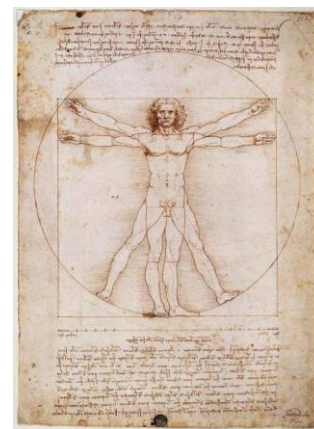


Alfbeelding 08: Schets Plan van Bramante

Bramante, ontwerp Sint Pieter



Grondplan Aya Sophia



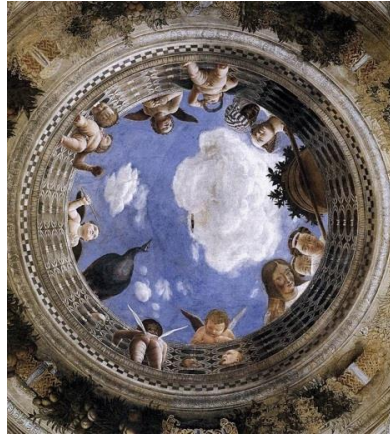
Da Vinci, *Vitruviusman*, 1490

Het was een analogie op grote schaal van de symmetrie op kleine schaal van het menselijk lichaam, dat, zoals Leonardo trachtte aan te tonen in zijn beroemde diagram van de 'Man van Vitruvius', van nature in verband stond met zowel het vierkant als de cirkel. Een nieuw tijdperk voor de Kerk kon zo gebaseerd worden op een idealistische visie op de mensheid. En evenzeer kon het Rome van de toekomst het Rome van de oudheid nieuw leven inblazen. Het humanisme gaf nieuwe impulsen aan de archeologie: een marmeren beeldhouwwerk dat in 1506 uit ruïnes in Rome was opgegraven, werd geïdentificeerd als de Laokoön, die vermeld stond bij de antieke schrijver Plinius als het grootste meesterwerk van de kunst der oudheid.

Michelangelo, die in 1508 naar Rome was gelokt door de grote plannen van Julius, ontving een nieuwe stimulans in zijn artistieke ambities door de herontdekking van dat kunstwerk. De heroïek van de Laokoön vormt het achterliggende idee van een niet-uitgevoerd ontwerp voor een monumentale graftombe voor Julius en de fresco's op het gewelf van een kapel in het Vaticaanse paleis in Rome dat paus Sixtus dertig jaar eerder had laten bouwen, een karwei waar vier jaar aan



Michelangelo, ontwerp grafombe Julius II, ca. 1506



Mantegna, *Oculus in het Paleis van de hertog van Mantua*, 1465-1474



Michelangelo, *De Rebelse Slaaf*, onderdeel grafombe, 1512

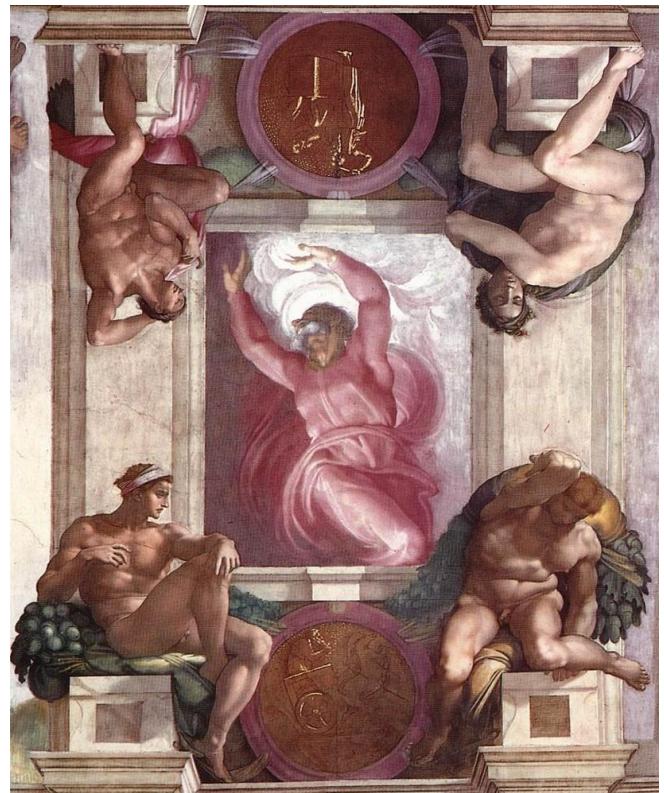
geschilderd werd. De illusionaire schilderkunst had zich in rap tempo ontwikkeld sinds Mantegna het eerste niet-echte dakraam had opgezet in de zoldering van een paleis in Mantua. Michelangelo paste omlijste openingen van datzelfde type toe, in een zelf ontworpen imaginaire klassieke architectuur. Zij verschaften de structuur voor een reeks voorstellingen van het Bijbelverhaal over het begin der tijden, aangekondigd door een stoet van profeten uit de joodse traditie en Sibillen uit de heidense. Uiteindelijk ontwikkelde hij

weinig minder dan een geheel nieuwe mythologie, die glansde in heldere, on aardse kleuren. De halfgoden van deze nieuwe kunsthemel waren variaties op de kronkelende naakten van de Laokoön en staan sindsdien bekend als de ignudi. (...) Toen Michelangelo in de serie ingepaste panelen de eerste momenten van het bestaan van de wereld naderde, werden zijn ontwerpen steeds stoutmoediger en de epische mogelijkheden steeds duidelijker. God die Adam schiep werd een kosmische analogie van de kunstenaar die zijn kunstwerk ontwerpt, en in deze ultieme uitbeelding van het vierde vers in de Bijbel (God scheidt licht en duisternis) schiep de creativiteit een beeld van zichzelf. (...)



Michelangelo, *Schepping van Adam*, 1508-1512

In deze pauselijke werkkamer was de acht jaar jongere Raphael op hetzelfde moment bezig vorm te geven aan het hele culturele universum waarover Julius het bevel wilde voeren. Die jonge schilder kwam oorspronkelijk uit Urbino, een stad in Umbrië, hij woonde kort daarvoor nog in Florence en verwierf zijn grote naam door de drie halfronde wanden tussen de bogen van het gewelf te beschilderen met resumés van de onderwerpen theologie, poëzie en filosofie. De laatste, de zogeheten Atheense School, groepeerde alle namen uit het heidense denken rond de centrale, door een boog omlijste figuren van Plato en Aristoteles. In tegenstelling tot de gebruikelijke schoolfoto's en in tegenstelling tot de meeste vijftiende-eeuwse altaarstukken is iedereen in deze schildering ergens mee bezig. De



Michelangelo, *God scheidt Licht en Duisternis*, 1508-1512

naturalistische, gevarieerde manier waarop de intellectuelen in groepjes zitten en staan te luisteren en debatteren was een aspect dat onmiddellijk enthousiast werd ontvangen en de afbeelding werd zo een leerboek voor latere 'klassieke' kunstenaars. Net zoals dit fresco een samenvatting was van het humanistische culturele project dat bijna twee eeuwen eerder was opgestart door Petrarca, voldeed het ook aan de voorschriften voor een 'geperfectioneerd' schilderij die waren opgesteld door vijftiende-eeuwse theoretici als Alberti. Het consequent toegepaste architecturale perspectief nodigt de beschouwer uit om te genieten van het eigen vermogen om de ruimte te rationaliseren en te organiseren. (Hierachter ligt mogelijk ook de invloed uit de tweede hand van Piero della Francesca: die andere vertegenwoordiger van perspectief en helder naturalisme (...) in Raphaels geboortestad Urbino.)



Rafael, *De School van Athene*, 1509-1510



Piero della Francesca, *De Geseling van Christus*, ca 1455

(...)

Bron: Julian Bell, *Spiegel van de wereld*, Amsterdam 2011, p. 81-82, 195-198



Michelangelo, *Plafond Sixtijnse Kapel*, 1508-1512

'De Romeinse kopie': een korte historiografie

De denkbeelden omtrent 'Romeinse kopieën' zijn taai en diepgeworteld. Sommige zouden zelfs hun oorsprong vinden in de oudheid zelf. Maar nu houden we ons bezig met de moderne formulering van het concept.



Apollo van Belvedere, een Romeinse kopie uit de 2^e eeuw na Christus van een Grieks bronzen beeld door Leochares uit 330-320 voor Christus.

Deze formulering bestaat uit twee aparte, maar met elkaar verweven onderdelen: de valorisatie van Griekse kunst en de hang naar authenticiteit en artistieke vernieuwing. Het geloof in de Griekse artistieke superioriteit is wellicht het diepst gewortelde element. In zijn bijzonder invloedrijke geschriften uit de achttiende eeuw pleitte J.J. Winckelmann er krachtig voor om de Klassieke Griekse stijl als formele standaard te gebruiken voor alle kunst die in die tijd in Europa werd geproduceerd. Aangezien volgens Winckelmann alle kunst van na het tijdperk van Alexander de Grote slechts een mindere vorm van klassieke Griekse kunst was, leidde dit tot de conclusie dat de kunst uit de Romeinse tijd esthetisch gezien inferieur was. Deze theorie suggereert dat Romeinse kunst alleen bestond als mindere vorm van Griekse kunst. Ironisch genoeg zag Winckelmann veel Romeinse werken aan voor Griekse, zoals de beroemde Apollo van Belvedere die hij vereerde als het mooiste voorbeeld van de Griekse klassieke stijl.

Toch had de invloed van Winckelmann en zijn volgelingen ervoor gezorgd dat de klassieke Griekse kunst begin negentiende eeuw werd beschouwd als het hoogtepunt van de moderne esthetische waarden. In dit tijdperk – waarin ook individuele artistieke talenten werden bewonderd – verlangden wetenschappers, kunstenaars en gewone burgers naar een oorspronkelijk bronzen beeld van Myron of Polykleitos of een schilderij van de hand van Apelles of Zeuxis. Voor de wetenschappers was het een

uitdaging om bij elkaar te zoeken wat ze nog konden vinden van de verloren werken van deze en andere beroemde Griekse 'meesters'. Geïnspireerd door het negentiende-eeuwse verlangen naar een wetenschappelijkere aanpak van archeologisch onderzoek begonnen wetenschappers met behulp van gipsafdrukken van 'Romeinse kopieën' en, na 1850, het nieuwe medium fotografie, gebruik te maken van een methodologie die *Kopienkritik* werd genoemd. Deze was overgenomen van filologen die hem hadden uitgevonden om oorspronkelijke delen van verloren oerteksten te reconstrueren uit vele latere gekopieerde manuscripten. Hoewel er in die tijd ook bezwaar werd gemaakt tegen het toepassen van de *Kopienkritik* op de beeldhouwkunst (want de beeldhouwkunst was waar men zich op richtte), bleek het aantrekkelijke vooruitzicht om 'Griekse originelen' terug te vinden via 'Romeinse kopieën,' hoe riskant ook, onweerstaanbaar te zijn. Dankzij de geschriften van Adolf Furtwängler kreeg dit kritische systeem aan het eind van de negentiende eeuw voet aan de grond bij de studie van de beeldhouwkunst. De *Kopienkritik* werd een belangrijke academische bezigheid. Honderden Romeinse werken in de klassieke of neoklassieke stijl, die nog niet eerder duidelijk waren onderscheiden van vroegere Griekse werken, werden afgedaan als mechanisch geproduceerde replica's. Hun waarde werd voornamelijk bepaald op basis van de mate van exactheid waarmee ze de verschijning van verloren Griekse meesterwerken wisten weer te geven.



De Discuswerper, Romeinse kopie van Grieks origineel door Myron, 450 voor Chr.



De Speerdrager, Romeinse kopie van Grieks origineel door Polikleitos, 450-440 voor Chr.

Het is wellicht overduidelijk dat bij deze ondernemingen een 'exacte' of 'ware' mechanisch geproduceerde kopie, die geen ruimte laat voor artistieke interpretaties van de nabootser, een cruciaal onderdeel werd van de *Kopienkritik*, en dat deze boven alle andere werd uitverkoren als de meest accurate weergave van het veronderstelde prototype. Elke afwijking van wat wetenschappers zagen als de originele compositie van het verloren werk werd toegeschreven aan een misverstand of een fout van de nabootser. Zulke 'afwijkende' werken (ook wel 'vrije kopieën' genoemd), die dus geen 'ware kopie' zijn, vormen een netelig probleem voor beoefenaars van *Kopienkritik*, omdat ze het vertrouwen ondermijnen in de kwaliteit van het bewijs waarop hun reconstructies zijn gebaseerd. Maar ondanks het feit dat dit probleem vrijwel vanaf het begin werd onderkend, ging men er toch mee door. Al snel was het tweevoudige denkbeeld van 'Romeinse kopie/Grieks origineel' vast onderdeel van het gedachtengoed geworden. Het was zwaar beladen met een positief waardeoordeel over de originaliteit van

Griekse kunst (die bij de Romeinen zou ontbreken) en de keuzevrijheid van individuele Griekse kunstenaars of talenten (waaraan het de anonieme Romeinse nabootser zou ontbreken), enzovoort. Er werd weinig nagedacht over de vraag of deze waarden wel belangrijk waren voor de oude Romeinen, laat staan voor de oude Grieken.
(...)

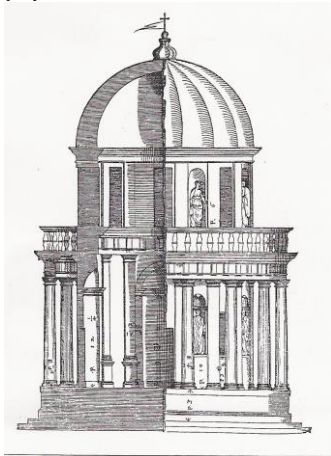


Oliver Laric, *Kopienkritik*, 2011

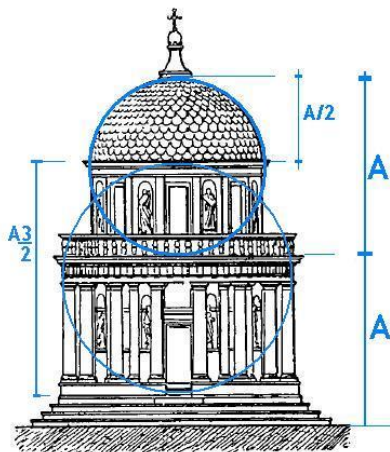
Bron: Elaine K. Gazda, *The Ancient Art of Emulation*, Ann Arbor 2003, p. 4-5

Tempietto, Donato Bramante

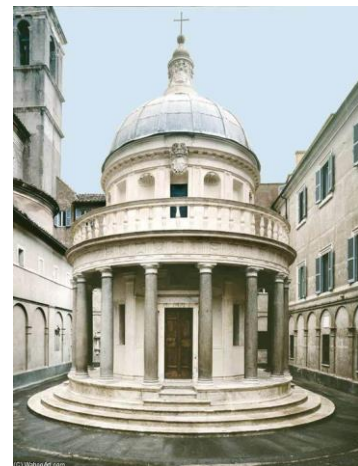
(...)



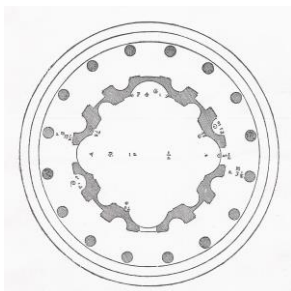
afbeelding a



afbeelding b



afbeelding c



afbeelding d

Afbeelding a: Andrea Palladio, houtsnede van il Tempietto, 1570

Afbeelding b: geometrische studie van il Tempietto

Afbeelding c: Bramante, il Tempietto, 1502

Afbeelding d: houtsnede, dwarsdoorsnede onderste helft van il Tempietto

(...)

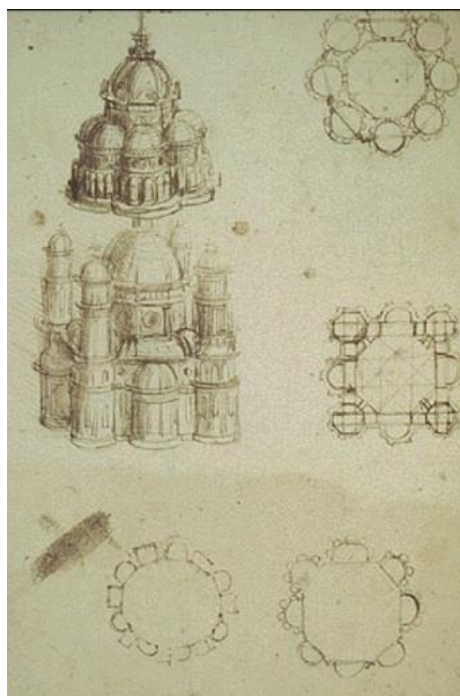
Het ideaal van eenheid en harmonie inspireerde architecten net zo goed als schilders. Ongeveer 50 jaar later schreef Palladio dat Donato Bramante (1444-1514) 'de eerste (was) die de goede en fraaie architectuur weer aan het licht bracht die sinds de dagen van de oudheid tot in zijn eigen tijd in vergetelheid was geraakt'. De grote prestaties van Alberti, Brunelleschi en andere tijdgenoten werden door Palladio blijkbaar over het hoofd gezien. Maar Bramante was radicaler dan al zijn voorgangers, en met zijn Tempietto, waarnaar Palladio in het bijzonder verwees, luidde hij een nieuwe fase in de renaissance-architectuur in. Hij zag af van elke overbodige versiering en herstelde de juiste toepassing van de klassieke bouworde in dit gebouwtje – een ronde centraalbouw, omgeven door een colonnade van Dorische zuilen op onderling gelijke afstanden. Deze zuilen dragen een vlak hoofdgestel met metopen en triglifien, geen bogen, zoals vroeger het geval zou zijn geweest. De bedoeling was dat het gebouwtje in het midden van een (nimmer gebouwde) ronde peristyle zou komen te staan; het werd dus niet geïsoleerd geconcipteerd, maar als de kern van een systematisch opgebouwde omgeving, waarin ruimte en leegte, massa en volume elkaar volmaakt in evenwicht zouden houden.

Bramantes Tempietto is eerder een monument dan een plaats waar de gelovigen kunnen samenkomen, want het kan slechts weinig mensen bevatten. Maar het was de belichaming van het idee van een vrijstaande kerk met centraal grondplan, bekroond door een halfbolvormige koepel, een idee dat de gemoederen van de Italiaanse bouwmeesters meer dan een halve eeuw had beziggehouden, als een symbool van de concentrische kosmos, een afspiegeling van hemelse harmonie door zijn verhoudingen en zijn meetkundig zuivere vormen. Leonardo, die een vriend van Bramante was, maakte veel schetsen voor kerken die uit kubussen en bollen zijn opgebouwd.

(...)



Bovenaanzicht il Tempietto



Leonardo da Vinci, *Studie voor een kerk*,
1487-1490

Bron: Hugh Honour, John Fleming, *Algemene Kunstgeschiedenis*, Amsterdam 2009, p. 469-470

Antieke kleding versus moderne kleding



Houdon, terracotta buste
Washington, 1785



Houdon, kleimasker
Washington, 1785

(...)

Op 7 oktober schreef hij in zijn dagboek dat 'ik vandaag, net als gisteren, voor meneer Houdon heb geposeerd zodat hij een buste van mij kan maken', maar afgezien van een lange aantekening over het procedé om gips te bereiden, meldde hij verder niets over het bezoek van de beeldhouwer. Houdon maakte een kleimodel van een buste van Washington (..) en moet daarvan een gipsen mal en tenminste één gipsen afgietsel hebben gemaakt. In januari 1786 was hij terug in Parijs.

Eén vraag diende nog beantwoord te worden. In welke kleding – antiek of modern – diende Washington te worden uitgebeeld? Washington:

...aangezien ik niet voldoende kennis bezit om mijn oordeel tegenover dat van kenners te kunnen stellen, wens ik mijn mening in dezen niet dwingend op te leggen. Integendeel, ik zal me met alle genoegen neerleggen bij wat passend en fatsoenlijk wordt geacht. Ik zou het zelfs nauwelijks hebben gewaagd te suggereren dat wellicht het slaafs navolgen van de kleding uit de klassieke oudheid niet zo opportuun is als een kleine afwijking ten gunste van de moderne kleding, als ik niet van kolonel Humphreys had gehoord dat dit een omstandigheid was die in een gesprek van de heer West met de heer Houdon zijdelings aan de orde is geweest. Deze voorkeur, die door West in de schilderkunst is geïntroduceerd, is naar ik begrijp met applaus begroet en heeft in brede kring ingang gevonden.



Benjamin West, *De Dood van Generaal Wolfe*, 1770



Houdon, *George Washington*,
1785-1792

Moderne kledij was door Benjamin West in zijn *De dood van generaal Wolfe* voor het eerst gebruikt en had sterk de aandacht getrokken, maar of zij geschikt was voor beeldhouwwerken van een omstreden punt. Zowel Jefferson als Houdon gaf nog de voorkeur aan antieke kleding. Houdon stelde Washington voor als een moderne Cincinnatus, de beschermheer van de landbouw, die zich inmiddels op zijn eigen landerijen heeft teruggetrokken, maar zijn volk nu in vrede leidt zoals hij dat ook in oorlogstijd had gedaan. Jefferson was er volledig van overtuigd dat antieke kostuums voor zulke werken de geëigende kledij waren en schreef een paar jaar later dat hij er zeker van was dat

...iedereen met smaak in Europa zou kiezen voor Romeinse [kleding], waarvan de uitwerking zonder twijfel van een andere orde is.

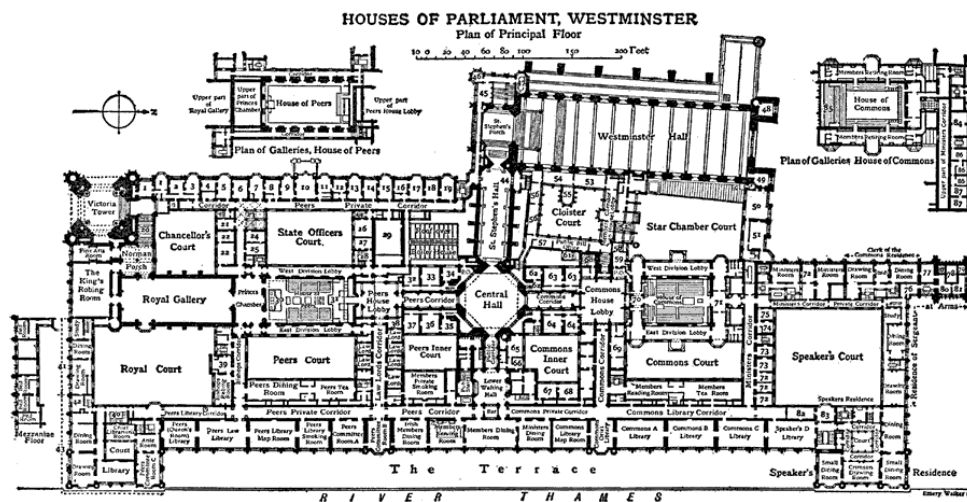
Niettemin had Washington, ondanks zijn ogenschijnlijke bescheidenheid, zijn voorkeur heel duidelijk gemaakt en moderne kleding zou het worden.

Bron: Hugh Honour, John Fleming, *Algemene Kunstgeschiedenis*, Amsterdam 2009, p. 629

Parlementsgebouw Londen, Augustus Pugin

(...)

In Engeland leefde de gotiek langer en kwam zij ook weer eerder tot nieuw leven dan elders in Europa. In dit proces overlaptten overleving en herleving elkaar in de vroege achttiende eeuw. Niettemin was dit besluit uit 1836 om het kort tevoren uitgebrande parlamentsgebouw in Londen te herbouwen in middeleeuwse in plaats van klassieke stijl aanleiding tot een heftige controverse. Classicisten benadrukten de rationaliteit van de Griekse en Romeinse bouwkunst. Anderzijds werd de gotiek al enige tijd beschouwd als een nationale stijl, ontwikkeld in de tijd van de Baronnenoorlogen waaruit uiteindelijk de Magna Charta, die immers werd gezien als de hoeksteen van de Britse vrijheid, was voortgevloeid. Het gebouw dat ten slotte verrees (...), in hoofdzaak ontworpen door Charles Barry (1795-1860), met overvloedige gotische ornamenten aan binnen- en buitenzijde van Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), was een compromis. Want hoewel het silhouet van het gebouw, met de massieve Victoria Tower als robuust verticaal accent in de ene hoek en de elegantere hoog oprijzende klokkentoren (Big Ben) in de andere, bij uitstek pittoresk is (zoals vele schilders zouden ontdekken), is de plattegrond in zijn helderheid zeer logisch, zijn de ornamenten regelmatig en herhalen zich en is elk onderdeel van het gebouw symmetrisch. Pugin zelf zou zich erover hebben beklaagd dat de façade aan de rivier, 'totaal Grieks' was – een klassieke structuur in middeleeuwse vermomming.



Sir Charles Barry en Augustus Welby Northmore Pugin, *Parlementsgebouwen*, Londen, 1839-52



Sir Charles Barry en Augustus Welby Northmore Pugin, *Parlementsgebouwen*, Londen, 1839-52
Volgens Pugin was de gevel aan de waterzijde 'totaal Grieks' [red.].

In 1836, het jaar van de eerste ontwerpen voor het parlamentsgebouw, opende Constable de aanval op de neogotiek als zijnde 'een ijdele poging om dode kunst nieuw leven in te blazen, waarin het hoogste dat bereikt kan worden het reproduceren van een lichaam zonder ziel zal zijn'. Dat was een bij uitstek romantisch denkbeeld. In de achttiende eeuw had niemand getwijfeld aan het principe van navolging in de architectuur; evenmin werden gebouwen geacht een ziel te hebben. Pugin draaide echter de argumentatie tegen een herleving om in zijn eigen voordeel. Voor hem was de gotiek nooit verdwenen, doch na de renaissance en reformatie slechts in onbruik geraakt. Gotiek, zo betoogde hij, was geen

stijl, maar een principe dat een net zo eeuwigdurende geldigheid bezat als de leer van de rooms-katholieke Kerk (waartoe hij zich had bekeerd). Hij formuleerde twee 'grote regels': 'in de eerste plaats, dat een gebouw geen kenmerken behoort te hebben die niet door gerieflijkheid, constructie of decorum zijn ingegeven; ten tweede dat alle versiering een verrijking dient te zijn van de wezenlijke structuur van het gebouw'. Aan deze uitgangspunten werd voldaan door de gotische bouwkunst, verklaarde hij. Griekse tempels waren kopieën van houten prototypen en daarom vervalsingen. De gotiek was de volmaakte uitdrukking van bouwen in gehouwen steen of baksteen en daarom 'waar'. Op die manier – door een kleine, maar handige verschuiving in nadruk van stijl naar principe, van de integriteit en verbeeldingskracht van de architect naar de aard en mogelijkheden van zijn middelen – bevrijdde Pugin de neogotiek van het stigma een 'vervalsing' te zijn. Zijn ideeën zouden veel ruimere verbreiding krijgen door toedoen van de militante antipapist John Ruskin (1819-1900), een geniaal schrijver, hervormer en kunstcriticus. De uitgangspunten van Pugin werden door architecten in de hele Engelstalige wereld overgenomen (en tot op zekere hoogte ook in Frankrijk en Duitsland). Maar de gotiek werd in het algemeen evenzeer gebruikt vanwege haar historische associaties als om haar structurele 'rechtschapenheid'.



Detail Notre Dame Parijs, 1163-1353



Detail Westminster Palace, 1839-1852

(...)

Bron: Hugh Honour, John Fleming, *Algemene Kunstgeschiedenis*, Amsterdam 2009, p. 663, 665

Als de kopie een kunstwerk is, wat is dan het origineel?

Eind jaren zeventig kreeg Richard Prince bekendheid als pionier van appropriation art door andere foto's, meestal uit advertenties in tijdschriften, te fotograferen om ze dan uit te vergroten en in galeries tentoon te stellen. Sindsdien zweeft er voortdurend een vraag vlak buiten de fotolijsten: Wat denken de fotografen die de oorspronkelijke foto's maakten van deze foto's van hun foto's, die worden verheerlijkt als kunst maar zonder hun naam erbij?

Recentelijk was Jim Krantz, een succesvolle commerciële fotograaf uit Chicago, in New York. Hij bracht een kort bezoek aan het Solomon R. Guggenheim Museum waar Richard Prince tot 9 januari een goed ontvangen 30-jarig retrospectief tentoonstelt. Maar nog voordat Krantz de spiraal van het museum betrad, kwam hij tot stilstand voor een advertentie voor de tentoonstelling: een grove close-up van een cowboyhoed en een uitgestrekte arm.

Jim Krantz kende de foto heel goed. Hij had hem eind jaren negentig genomen voor een Marlboro-reclame op een ranch in de kleine plaats Albany in Texas. 'Net als iedereen die zijn eigen werk kent,' vertelde Krantz in een telefonisch interview over deze foto, 'is het alsof je jezelf in de spiegel ziet.' Hij heeft niet verder onderzocht of er nog meer van zijn foto's in het museum hingen, maar zei over zijn bezoek die dag wel dit: 'Toen ik vertrok, wist ik niet of ik trots moest zijn of dat ik voor gek stond.'



Banner tentoonstelling Richard Prince
Guggenheim, 2007



Jim Krantz, Marlboro-
reclame, laat 90'er jaren

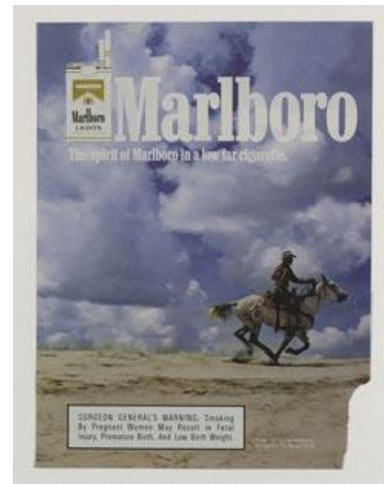
Toen Prince foto's van advertenties begon te nemen, beginnend met prozaïsche advertenties van vulpen en meubels en later overgaand op meer opvallende zoals die van Marlboro, zei hij dat hij iets wilde bereiken dat hij niet kon bereiken door eigen foto's te maken. Hij vergeleek het effect ooit met de vreemde manier waarop 'bepaalde platen beter klinken als iemand ze op de radio uitzendt dan wanneer we alleen thuis zijn en dezelfde plaat afspelen.'

Maar hij was niet terughoudend over wat het betekende of hoe het zou worden gezien. Tijdens een discussie in het Whitney Museum of American Art in 1992 sprak hij over het stelen van de Marlboro-stijl: 'Niemand keek. Dit was een beroemde reclamecampagne. Als je iets wil stelen, weet je, dan ga je naar de bank.'

Er keek misschien niemand in die tijd, toen zijn kunst nog niet populair was. Maar naarmate zijn reputatie groeide en de prijzen voor zijn werk sterk stegen – een van de Marlborofoto's vestigde in 2005 een veilingrecord voor foto's toen hij voor 1,2 miljoen dollar werd verkocht – begonnen ze wel op te letten. Richard Prince vertelde dat hij dreigementen ontving, soms juridisch en soms meer fysiek van aard, van zijn nietsvermoedende fotoverschaffers. Hij schijnt bij een schikking een klein bedrag te hebben betaald aan fotograaf Gary Gross die de originele foto maakte van een van de beruchtste vroege leenprojecten van Prince, een afbeelding van een jonge ongeklede Brooke Shields. (Prince wilde geen commentaar geven op dit artikel en stuurde alleen een email: 'Ik heb advertenties nooit geassocieerd met een eigenaar.')



Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 1989

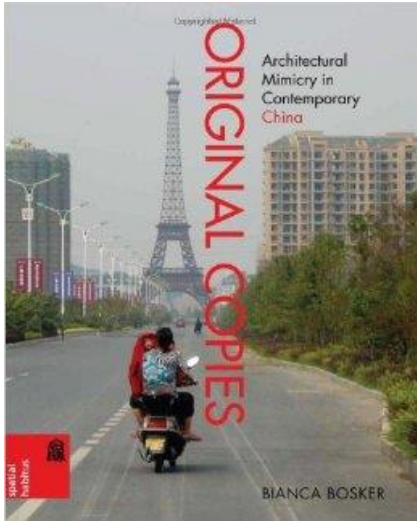


Tear Sheet, Originale Marlboro-advertentie

Jim Krantz, die advertenties heeft gemaakt voor het Amerikaanse Corps Mariniers en een lange reeks grote bedrijven, zoals McDonald's, Boeing en Federal Express, zei dat hij geen geld wilde van Prince en dat hij hem ook niet wilde aanklagen. Het leengedrag van Prince lijkt te zijn beschermd door uitzonderingen op de copyrightwetten.

Bron: Randy Kennedy, 'If the Copy is an Artwork, Then What's the Original?', *New York Times*, 6 december 2007

Duplitecturale Wonderen: Een onderzoek naar de Chinese replica's van Westerse steden



Waarom is er een Parijs in Hangzhou? Of een Nederland in Shanghai? Een nieuw boek onderzoekt de Chinese architecturale beweging van de namaak.

Epcot, Universal City en het openluchtmuseum 'Historical Williamsburg' zijn schilderachtige tableaux vivants waarin een romantisch fantasiebeeld wordt opgehemeld. Ze lijken echter nog schilderachtiger vergeleken met de gigantische Chinese replica's van de meest opvallende gebouwen en pittoreske steden ter wereld. Wat begon met het plan 'Een stad, negen plaatsen' in Shanghai – een enorm door de regering geleid project waarbij tien satellietsteden werden gebouwd, elk in de stijl van een ander Europees land – is verworden tot een nationale hobby. In haar boek *ORIGINAL COPIES: Architectural mimicry in Contemporary China* bekijkt Bianca Bosker deze Chinese 'Duplitectuur' en onderzoekt ze zowel de schijnbare tegenstellingen van de namaakwijken in het land als de mogelijkheden die ze bieden voor toekomstige innovatie.

Bosker begon verslag uit te brengen van deze wonderen van het moderne China toen ze beseftte dat Shanghai geen geïsoleerd experiment in nabootsing was, maar deel uitmaakte van een landelijke beweging waarbij grote aantallen replica's werden geproduceerd van de populairste architectonische hoogstandjes van het Westen. 'Toen ik onderzoek begon te doen naar dit fenomeen,' vertelt ze in een email, 'werd ik getroffen door de kloof tussen de minachting waarmee architectuurcritici kijken naar deze themawijken – die ze afdoen als kitscherig, niet authentiek jatwerk – en de groeiende vraag naar deze wijken vanuit Chinese huiseigenaren, waarvan velen hun spaargeld hebben gebruikt om een huis te kopen in een nepversie van Zweden of een nagebootst Orange County. Veel Chinezen "accepteren" deze nabootsingen niet alleen, ze zijn er trots op.'



Een originele kopie van Venetië [red.]

Om te begrijpen waarom, hoe en met welk doel China zich de historische Westerse architectuur heeft toegeëigend is Bosker naar deze themawijken afgereisd en heeft ze gesprekken gehad met de trotse bewoners, en ook met de architecten, ambtenaren, ontwikkelaars, ontwerpers, makelaars en terreinknechten. De buitenwijken staan vol rechtbanken en regeringsgebouwen die zijn geïnspireerd op het Witte Huis of het Amerikaanse Capitool, twee van de meest gekopieerde gebouwen in China. Soms zijn ze gefinancierd door privéontwikkelaars. Maar de Chinese Communistische Partij heeft er ook een flink aantal betaald.

'De staat heeft historisch gezien een moeizame relatie met de rijken in het land en het vertoon van rijkdom. Recentelijk zijn als soberheidsmaatregel de reclames voor luxe cadeaus verboden,' zegt Bosker. 'Deze grote namaakwijken zijn

afgelegen, opvallend en overdadig, zodat ze makkelijk onder vuur kunnen komen te liggen van ambtenaren of van de armen die vaak achterblijven bij China's economische "wonder." Wellicht vanwege deze spanningen hebben de rijken zich van de armen afgescheiden met bewakingscamera's, bewakers en hekken.' (Al kan natuurlijk hetzelfde worden gezegd van de rijkste gemeenschappen in Amerika.)

Als bezoekers deze themasteden binnentreden, legt Bosker uit, hebben ze het gevoel dat ze China helemaal verlaten. In Thames Town in Shanghai zag ze dat de rechte straten en oprijzende flats die typerend zijn voor de meeste Chinese wijken waren vervangen door kronkelende paden, met keien bedekte straten en gedrongen, breed opgezette bakstenen gebouwen.

'Toeterende claxons en rommelende vrachtwagens maakten plaats voor fluitende vogels en een griezelige stilte die zeldzaam is in een overvol land met 1,3 miljard inwoners,' zegt Bosker. 'Dankzij het nauwgezet aangelegde landschap – nette gazons, veel bomen, bloempotten – rook zelfs de lucht er anders. De bewakers droegen de rode uniformen van de wachten van Buckingham Palace, straten hadden namen als "Chelsea Lane," en de Chinese eethuizen werden in aantal overtroffen door westerse kroegen, wijnzaken en cafés. En net als in het Westen stond er op elke oprit minstens een auto.'

De marketingmensen van deze gemeenschappen leuren met een levensstijl die wordt geassocieerd met 'hoofs leven' in het 'land van de aristocratie.' Dit lijkt tegenstrijdig, vertelt Bosker: 'China heeft tientallen jaren onder een streng communistische heerschappij geleefd die sociaaleconomische klassen wilde uitroeien, maar nu omarmen ze stijlen en symbolen uit Europese tijdperken waarin klassenonderscheid een gevestigde instelling was.'

Projectontwikkelaars zorgen ervoor dat hun gebouwen op het origineel lijken door de architectuur, het bouw materiaal en de architecten uit het buitenland te halen. Of dat proberen ze althans, zegt Bosker. 'In de wijk San Carlos in Shanghai, bijvoorbeeld, verzekerde een makelaar me ervan dat de Franse barokstijl van de gebouwen was ontworpen door een Fransman die in Frankrijk werkte. (Later heb ik de ontwerper ontmoet: hij was Chinees, maar was meerdere malen in Frankrijk geweest.)



Chinees Parijs met een eigen Eiffeltoren [red.].



Het gekopieerde Amsterdamse Centraal station boven en eronder het originele station [red.].

Natuurlijk is China niet het enige land dat buitenlandse omgevingen nabootst. Is Washington DC tenslotte geen nabootsing van Parijs? Maar als China Parijs namaakt, is dat geen eerbetoon aan Frankrijk, stelt Bosker: 'Het is eerder een monument voor China, dat zo rijk en machtig is geworden dat het figuurlijk "eigenaar" kan zijn van zijn eigen Lichtstad, Manhattan, Venetië of Witte Huis.' Zelfs in het premoderne China zagen de leiders nabootsing als een manier om hun status duidelijk te maken aan hun onderdanen en rivalen. Bosker vertelt in haar boek dat in de derde eeuw voor Christus de eerste keizer van China zijn overwinning op de zes rivaliserende koninkrijken vierde door hun paleizen na te bouwen in zijn hoofdstad. Sindsdien, 'heeft China een meer toegeeflijke en genuanceerde houding ontwikkeld ten opzichte van nabootsing,' zegt Bosker. 'Hoewel China ook originaliteit prijst, is repliceren niet alleen toegestaan, maar wordt het ook gewaardeerd als toonbeeld van talent.'

En hoewel deze nabootsing doet denken aan bepaalde resorts in Las Vegas, zijn wijken als 'Oriental Paris' in Hangzhou en 'Holland Village' in Shanghai geen toeristenbestemming; het zijn woonhuizen die volledig functionerende woonwijken moeten vormen. Toch hebben ze iets gemeen met de commerciële

nepsteden in Amerika. 'De Chinese architecturale plagiators lijken onderzoek te hebben gedaan in pretparken om deze nagebootste wijken er overtuigend uit te laten zien,' zegt Bosker. 'Veel wijken zijn bijvoorbeeld afgesloten ruimten – de toegang tot de fantasiewereld wordt nauwgezet gecontroleerd – en er zijn strenge regels om te zorgen dat bewoners geen aanpassingen aan hun huizen maken die de Westerse stijl aantasten.'

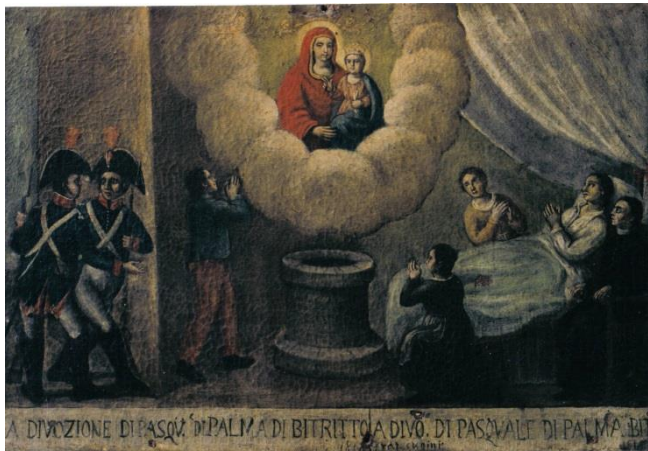
Nabootsing leidt tot meesterschap: de architectuur was onder Mao weggekijnd, en nu geloven de Chinese plagiators dat ze meer vooruitgang kunnen boeken door middel van imitatie dan door middel van directe innovatie. Het bouwen en ontwerpen van gloednieuwe wijken vereist tenslotte talent en visie, wat het bronmateriaal ook is. 'Hoewel Chinese architecten nu namaken, kan deze nabootsing snel plaatsmaken voor creativiteit,' zegt Bosker. 'Zoals een bewoner van Thames Town in Shanghai opmerkte: "De hardware is misschien Engels, maar de software is helemaal Chinees.'"

Bron: Steven Heller, 'Duplitectural Marvels: Exploring China's Replica Western Cities', *The Atlantic*, 21 februari 2013

Gijs Frieling, EX VOTO

Nijmegen, 14 mei 2014

Geachte Heer, Mevrouw, Kind,
Hartelijk welkom in mijn nieuwe kunstwerk, het heet: EX VOTO, *each moment is a small treshold through which the Messiah could enter*. Het nadenken over deze kamer begon met het nummer *Burning down the house* van mijn favoriete band Talking Heads. Ik had zin om vuur te schilderen, elektrische gitaren met versterkers en denderend geluid. Ook leek het mij heel leuk om David Byrne in zijn grote pak te schilderen terwijl hij: *I'm! An! Or! Di! Na! Ry! Guy! BURNING DOWN THE HOUSE!* schreeuwde. Ik heb een prachtig boek over Ex voto's. Een Ex voto is een schilderij dat door Katholieke gelovigen wordt gemaakt wanneer zij een wonder, een redding of genezing hebben doorgemaakt die zij toeschrijven aan de interventie van Christus, Maria, een heilige of een van de Engelen. Op deze naïeve schilderijen zie je meestal het ongeluk, de zieke of het wonder afgebeeld met in de hoek de Heilige Verschijning. Deze kleine schilderijen worden in de kerk opgehangen als dankbetoon. Het boek is ingedeeld in soorten rampen, ongelukken ziektes: er is een hoofdstuk met allemaal brakende mensen in bed, een hoofdstuk met mensen die van een dak of een ladder vallen, en ook een hoofdstuk met brandende huizen en boerderijen. Ik stelde mij voor om een aantal van deze brand-Ex voto's na te schilderen als achtergrond van het Talking Heads optreden.



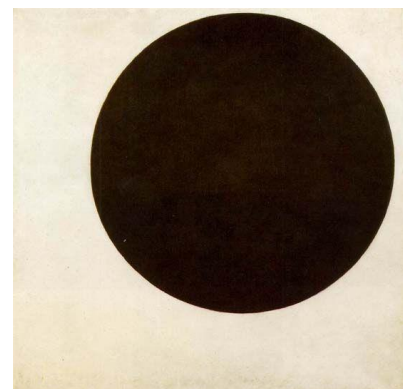
Ex Voto, A devozione di Pasquale Di Palma, 1814

Het nadenken over een nieuwe schildering is een proces met wonderlijke kronkelwegen. Omdat je als schilder eigenlijk alles kan doen is het soms lastig om iets te beslissen. Iets wat je bedacht hebt en waar je op dat moment heel enthousiast over bent kan de volgende dag als een strovuurtje zijn opgebrand en uitgewaaid. Soms lijkt het bedenken van een schildering op tuinieren: je plant bepaalde zaadjes en kijkt wat er opkomt. Sommige lijken het in eerste instantie goed te doen maar houden toch geen stand, andere worden gedurende het proces belangrijker. Soms gaan er dingen woekeren en wordt het idee eentonig, een monocultuur. En soms heb je geluk en zie je dat er in de tuin een prachtige bloemenstruik is opgekomen die je er zelf niet hebt geplant.

In het proces dat tot deze schildering heeft geleid is er veel veranderd na het eerste idee. Op een ochtend zag ik tot mijn verbazing dat het schilderij *please please please please please please* van Christopher Wool in één nacht in de tuin was opgekomen: niet bepaald een bloemenstruik! Wool is een kunstenaar die ik altijd links had laten liggen, ik vond het schilderijen voor mensen die niet van schilderijen houden. Ik denk dat de vlammen waar ik steeds maar over dacht hem hebben opgeroepen. Daarna volgden meer opdringerige zwart-witte schilderijen die meer iets óver schilderkunst leken te willen zegen dan zelf schilderkunst te zijn: de zwarte cirkel van Kazimir Malevich; de "schwarze Ecke" van Sigmar Polke; de *I treurend om een punt* van René Daniëls. Omdat deze I op een kierende deur lijkt volgden daarna *Knock Knock* van Roy Lichtenstein en mijn lievelingsgrap van Kamagurka: *Experiment*. De Talking Heads verlieten de kamer met gitaren en al.



Wool, *Please, Please, Please, Please, Please, Please*, 1989



Malevich, *Zwarte Cirkel*, 1915



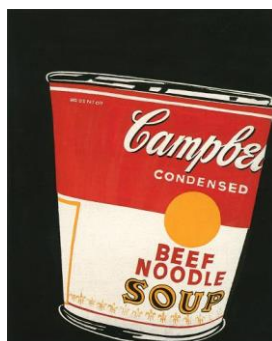
Polke, *Hoehere Wesen befohlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969



Daniëls, *De I treurend om een punt*, 1982



Lichtenstein, *Knock Knock*, 1975



Warhol, *Small Crushed Campbell's Soup Can (Beef Noodle)*, 1962

Een schilder kunstig procedé waar ik al eens eerder mee had gewerkt, besloot ik opnieuw toe te passen: eerst schilder ik een ondergrond van in elkaar overlopende vlakken en banden donker en licht. Daaroverheen komt één transparante laag waar de hele voorstelling als een soort glas in lood venster, dus in verschillende doorzichtige kleuren náást elkaar geschilderd is. De lichte en donkere vlakken schijnen door deze tweede laag heen zonder zich iets van de voorstelling aan te trekken. De schildering wordt verlicht als een landschap onder Hollandse wolken.

Rudolf Steiner merkte eens op: "Een tijdperk dat iets ziet in de hedendaagse tentoonstelling, waar schilderijen die nauwelijks iets met elkaar te maken hebben naast elkaar op witte wanden hangen, is opgehouden een cultuur te zijn." Dit inzicht breekt langzamerhand bij steeds meer mensen door, hoewel er vooral onder schilders het hardnekkige misverstand bestaat dat er altijd schilderijen geweest zijn en dat ze altijd zullen blijven bestaan. Schilderkunst hoort op de muur, daar is zij al vele duizenden jaren geleden ontstaan. Een paar honderd jaar geleden is bedacht dat een schilderij een los object zou kunnen zijn dat je overal op kan hangen en waar je een hoop geld mee kan verdienen, niet alleen de maker, maar vooral ook degene die het van de maker heeft gekocht. Maar let op: de autonome kunstenaar met zijn autonome kunstwerk loopt in steeds kleinere kringetjes op zijn laatste benen, en het kamertje waarin hij loopt staat in brand. Ieder ogenblik is een kleine drempel waarover de Messias zou kunnen binnentreden.

Ik heb deze muurschildering uitgevoerd met mijn vriend en college Gerben Koldijk met wie ik bijna al mijn muurschilderingen heb gemaakt. De schildering is gemaakt met zes pigmenten: Titaanwit, Caput Mortum (een soort paarsbruin), Ivoorzwart, Berlijnsblauw, Cadmiumgeel Citroen en Signaalrood. De pigmenten worden vermengd met caseïne, een bindmiddel op basis van kwark dat al duizenden jaren gebruikt wordt maar waar ook Andy Warhol die prachtige eerste soepblikken mee geschilderd heeft.

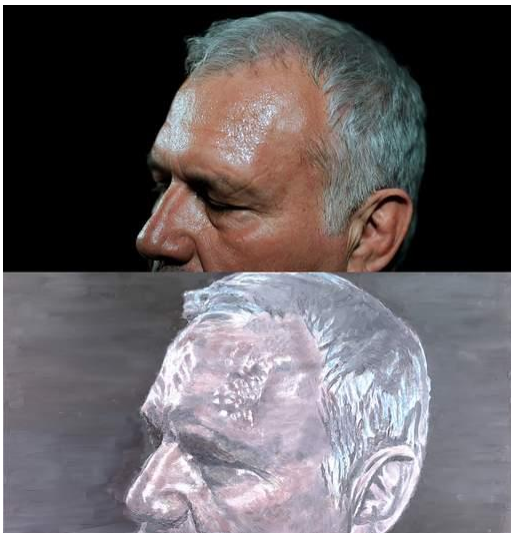
Ik wens u nog een hele prettige dag en een gelukkig leven,
Hartelijke groet, Gijs Frieling.



Gijs Frieling, *Ex Voto*, 2014

Bron: Gijs Frieling, <http://www.gijsfrieling.nl/pages/exvoto.htm> geraadpleegd 28 januari 2015

'Plagiaat Luc Tuymans veroordeeld voor het naschilderen van een foto'



Bovenaan de foto van Katrijn Van Giel, eronderaan het schilderij van Luc Tuymans.

AMSTERDAM. De Belgische schilder Luc Tuymans is gisteren veroordeeld voor plagiaat. Volgens de rechtbank van Antwerpen heeft de wereldberoemde kunstenaar een foto van de Belgische fotografe Katrijn Van Giel nageschilderd.

Tuymans' schilderij *A Belgian Politician* (2011) vertoont volgens de rechter te veel overeenkomsten met een persfoto die Van Giel na de verkiezingen maakte van de rechtse populist Jean-Marie Dedecker. De pose, de bijzondere kadrering, de kleuren, maar ook de belichting die het zweet van de politicus accentueert, lijken te zeer op de foto.

De rechter noemde de foto een "oorspronkelijk en origineel werk". Het afwijkende formaat, materiaal en kleurenpalet van Tuymans' schilderij veranderden niets aan zijn oordeel: "Het schilderij is niet meer en niet minder dan een overname van een persfoto." De rechtbank oordeelde bovendien dat de kunstenaar te kwader trouw had gehandeld aangezien hij vroeger zelf verklaard had dat de foto van Van Giel een sterk beeld was, waar hij niet zoveel aan wilde veranderen.

Tuymans mag het schilderij niet meer reproduceren of tentoonstellen, op straffe van een dwangsom van 500.000 euro. De schilder is tegen de uitspraak in beroep gegaan.

De advocaat van Tuymans betoogde dat de schilder zich door de foto had laten inspireren, maar dat het schilderij een parodie is, waarvoor in het auteursrecht een uitzondering wordt gemaakt. De rechter ging daarin niet mee: "Uit geen enkel element van het schilderij blijkt dat de foto clownesk, geparodieerd of sardonisch is overgenomen."

Ook andere kunstenaars, zoals Mariene Dumas, Gerhard Richter en Jeff Koons, eigenen zich regelmatig foto's toe. Tuymans, in een persbericht: "Hoe kan een artiest de wereld in vraag stellen met zijn kunst als hij geen beelden uit die wereld mag gebruiken? Dit vonnis verbiedt een bepaalde vorm van hedendaagse kunst en ontnemt hedendaagse kunstenaars het recht om zich uit te drukken."



Press International/Time magazine, Feb. 24, 1961



Dumas, *Three Women and I*, 1982



Dumas, *The Widow*, 2013



Dumas, *The Widow*, 2013



Richter, *Küchenstuhl*, 1965



Art Rogers, *Puppies*, 1985



Jeff Koons, *String of Puppies*, 1988

Bron: NRC, 'Plagiaat Luc Tuymans veroordeeld voor het naschilderen van een foto', 21 januari 2015

Variatio

Esthetica als hermeneutiek

Hans-Georg Gadamer (1900-2002),

'Hermeneutiek' komt van het Griekse *hermèneuein*, dat zowel vertolken als verklaren, uitleggen betekent. In de Griekse mythologie is Hermes de postbode van de goden. Het vak hermeneutiek bemoeit zich vanouds met de uitleg van teksten, vervolgens met beeldende kunst en de cultuur in de volle breedte en het menselijk leven in het algemeen. Heideggers idee dat er voor de mens niets anders op zit dan te proberen zichzelf te begrijpen, heeft tot deze verbreding bijgedragen.

Buiten, voor de academie, tref ik een kleine berg wasmachines aan en ik verbaas me daarover, maar vervolg mijn weg naar het station. De volgende dag hoor ik dat de berg niet het effect is van een omgekieperde vrachtauto van een bezorgservice, maar een 'object'. Wat doe ik dan? Ik probeer het werk te snappen. Ik verwacht betekenis en wil uitleg. Eerst probeer ik het zelf, mogelijk in gesprek met andere omstanders. Als dat niet voldoende oplevert, ligt het voor de hand de maker te gaan uithoren. Dat kan in dit geval, maar bij werk waarvan de maker onbereikbaar is, niet meer onder de levenden bijvoorbeeld, is dat lastig.

In de traditie van de hermeneutiek gold lang het ideaal te achterhalen wat de auteur of maker van een werk eigenlijk bedoeld heeft. Het idee was dat de betekenis van een werk oorspronkelijk en in zuivere vorm in het hoofd van de maker zit. In dat idee is de klad gekomen. Sinds de negentiende eeuw, denk aan Hegel, zijn we ervan overtuigd dat mensen historische wezens zijn. Denken en doen van de maker wordt bepaald door de tijd waarin hij of zij leeft. Wat bijvoorbeeld Botticelli beoogt, is zo gekleurd door de tijd dat we het nooit precies kunnen achterhalen.

Heideggers leerling Hans-Georg Gadamer (1900-2002) benadrukt dat niet alleen het uit te leggen werk historisch is, maar wij, de interpreten, ook. Wij zijn onontkoombaar bevooroordeeld. De truc van Gadamer is nu dat hij van dit schijnbare nadeel een voordeel maakt. Gadamer doet het zo:



Vincent van Gogh, *Een paar schoenen*, 1886

Om onszelf te begrijpen, moeten we onze geschiedenis begrijpen. Dat begrijpen wordt gekleurd door het feit dat ik van de eenentwintigste eeuw ben, Europeaan etc. Ik sta op een bepaalde manier in het leven en van daaruit probeer ik te begrijpen wat bijvoorbeeld *Een paar schoenen* mij te zeggen heeft, want het werk spreekt mij aan. Het resultaat is een versmelting van mijn oriëntatie in het leven met die van Van Gogh. Dat resultaat zal anders zijn dan bij iemand die in 1940 naar *Een paar schoenen* keek, maar ook anders dan bij mijn buurman, die vanuit een heel andere achtergrond naar het schilderij kijkt. Subjectief dus? Nou, niet helemaal. Ik heb wel te maken met een reëel schilderij, dat daar heel geduldig blijft hangen. Ook is het niet verkeerd veel te weten van de tijd waarin Van Gogh leefde, van zijn voorgangers en voorbeelden, zijn opvattingen over schilderen, de scheikundige samenstelling van de verf die hij gebruikte, eerder werk, later werk, maar ook hoe er in 1940 naar het werk gekeken werd. Etc., etc. Dat alles verrijkt mijn

interpretatie.

Wat we van Van Goghs eigen bedoelingen met het schilderij weten, is mooi meegenomen, maar niet alleenzaligmakend. Van latere en andere interpretaties wordt het schilderij niet armer. Het pleit voor het werk dat het zo'n diversiteit aan interpretaties oproept. Een typisch voorbeeld van een win-situatie. Ik eigen mij het schilderij toe. En het schilderij komt dankzij mij tot zijn recht, mits ik goed kijk.

Hermeneutiek is dus uit op betekenis of, liever, op betekenisvolheid, een veelheid aan betekenissen. Als ik een werk interpreteer, kan ik mezelf niet wegcijferen. Dat leek ooit een nadeel, maar blijkt een voordeel als we onmogelijke en onzinnige idealen van objectiviteit loslaten. Voor Gadamer zijn de ideeën van de schilder niet meer dan een eerste interpretatie. Katalin Herzog is van mening dat

Gadamer de maker van het werk daarmee tekortdoet Ik vind dat zij daar gelijk in heeft, al hangt een en ander nog wel af van het soort werk dat geïnterpreteerd wordt.

Als we van doen hebben met werk dat sterk conceptueel is - dat wil zeggen dat het idee of het concept het belangrijkste is en de uitvoering niet meer dan een noodzakelijk kwaad - dan ligt het voor de hand om uit alle macht proberen te achterlaten wat de kunstenaar voor ogen had. In het geval van wat ik in eerste instantie voor een bedrijfsongeval van een wasmachineleverancier hield, lijkt me dat een logische stap.

Ter afsluiting

Kunstwerken kunnen ons uiteraard heel wat leren over het verleden en over andere culturen.

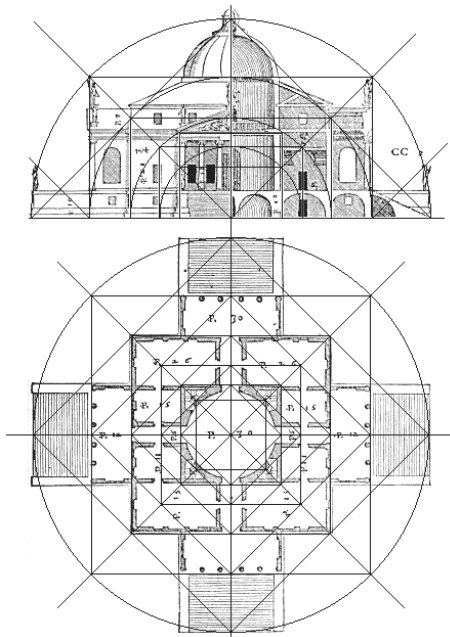
Bijvoorbeeld over hoe mensen in die tijd gekleed gingen. Er is ook iets te zeggen voor de uitspraak van de Peruaanse schrijver Vargas Llosa dat binnen de kunst mag, zelfs moet, wat elders moreel niet mag. Kunst kan ons aspecten van het leven laten zien die we liever niet werkelijkheid zien worden.

Kunst kan echter ook een andersoortig inzicht geven. Denk aan Heirleggers beschouwing over Van Goghs *Een paar schoenen*. Een kunstwerk kan aspecten van de werkelijkheid laten oplichten die anders niet in beeld waren gekomen. Het brengt bovendien een manier van kijken over. Ook daardoor gaan we de dingen anders zien en andere dingen zien. Heideggers ideeën over 'kunst als waarheid' hebben iets heel overtuigends. Dat kunst in de ontberging de verborgenheid toont, is een idee dat me uit de slaap kan houden - waarschijnlijker: als ik toch niet kan slapen, denk ik er wel eens over. Is het waar? En in welke zin?

Zelf vind ik een uitspraak van Adrienne Chaplin wel een mooie. 'Door middel van de kunst verdiepen we ons lichamelijke, zintuiglijke en gevoelsmatige verstaan van de wereld.' Ik twijfel bij de uitspraak van Chaplin een beetje over de beperking tot lichamelijk, zintuiglijk, gevoelsmatig. Er is kunst die erin slaagt ook op begripsmatig niveau mijn inzicht in de werkelijkheid te verdiepen, zoals ook het lijfelijke contact met armoede je kennis van armoede, tot dan om zo te zeggen slechts bekend uit de statistiek, verrijkt. Natuurlijk kan een inzicht in sociale of economische omstandigheden of een maatschappelijke boodschap de kunst zo gaan overheersen dat je je af- vraagt waarom men dan niet liever op straat pamfletten uitdeelt. (Op zich helemaal geen verkeerde bezigheid.) Dan is het formalisme een weldadige correctie. Voorzover de kunstenaar ons iets bedoelt te zeggen en het werk betekenissen draagt en om interpretatie vraagt, is veel te zeggen voor de aanpak van de hermeneutiek. Terecht stelt Gadamer daarbij het werk centraal. Daar wil ik dan nog wel het volgende bij kwijt. In de hermeneutische benadering speelt kennis een belangrijke rol. Allerlei kennis, van verf, van het oeuvre van de kunstenaar en de plek van het werk erin, van de tijd waarin de kunstenaar leeft, van opdrachtgevers en hun bedoelingen enz., enz. Allemaal belangrijk en zinvol, maar het kan ons ook het zicht op het werk ontnemen. Dus, alles met mate, ook kennis. En sta je in Antiek Korinthe, dan kun je bij de Apollo-tempel, of wat ervan over is, ook altijd nog gewoon onthutst zijn van zoveel schoonheid in zeven stomme zuilen - oké, Dorische zuilen - daar heb je geen tas boeken of internetverbinding bij nodig.

Bron: Onno Zijlstra, Wat doet die rode vlek daar linksboven?, Arnhem 2011, p. 121-123

Palladio en de wetten van de harmonie



Palladio, *Villa Rotonda*, dwarsdoorsnede en plattegrond, uit: *Quattro libri dell'architettura*, 1570

(...)

Voor Palladio en zijn tijdgenoten was de term 'harmonische verhoudingen' geen loze kreet. De oude Grieken (volgens de traditie Pythagoras) hadden ontdekt dat als men twee verschillende snaren aantokkelt, het verschil in toonhoogte een octaaf is wanneer de ene snaar half zo lang is als de andere, een kwint wanneer de ene tweederde van de lengte van de andere heeft, en een kwart bij de verhouding 3:4. Daarom nam men aan dat een ruimte of een massa waarvan de maten zich verhouden als 1:2, 2:3 of 3:4 in visueel opzicht harmonisch is. Deze overtuiging handhaafde zich gedurende de middeleeuwen en het schijnt dat sommige gotische architecten ervan op de hoogte waren. Inderdaad werden deze eenvoudige verhoudingen zo dikwijls gebruikt dat ze in het Westen haast instinctief het 'gevoel voor verhoudingen' gingen bepalen en de westerse criteria werden voor een goed geproportioneerd bouwwerk.

Zoals Palladio schreef: 'Zulke harmonieën behagen gewoonlijk ten zeerste zonder dat iemand weet waarom, afgezien van degenen die de oorzaken ervan bestuderen'. Maten die op een in het oog lopende plaats staan afgedrukt bij de plattegronden van villa's in Palladio's *Quattro libri dell'architettura* (1570), de eerste uitvoerige publicatie van een architect over zijn eigen werk, doen vermoeden dat hij ook nog subtielere verhoudingen in gedachten had, zoals de grote en kleine tertsen, 5:6 en 4:5. Deze konden echter gemakkelijker op de tekentafel worden aangegeven dan waargenomen in de bouw zelf, en bovendien werden die verhoudingen in de praktijk zelden exact gevolgd.

(...)

Maniërisme en Maniërismen

Het woord 'maniërist' – soms gebruikt in verband met Palladio en vaker nog met Tintoretto – heeft een verwarrend spectrum van betekenissen gekregen. Het is afkomstig van het Italiaanse woord 'maniera', veel gebruikt in zestiende eeuwse geschriften over sociale omgang en kunst. Men wilde er twee zaken mee aanduiden: ten eerste een stijl of manier in de letterlijke betekenis en ten tweede een hooggeprezen eigenschap stijlgevoel, waaruit ongedwongen omgangsvormen, virtuositeit, welbespraaktheid en verfijning voortvloeiden. Deze eigenschap werd gevonden in klassieke beelden die



Correggio, *Jupiter en Io*, c.1530

toentertijd het meest werden bewonderd en in de werken van Leonardo, Rafael en Michelangelo. Men maakte echter onderscheid tussen het stijlvolle en het gemaniëerde of geaffecteerde, dat wil zeggen het overnemen van andermans maniërismen of, paradoxaal genoeg, het schroomvallig etaleren van persoonlijke eigenaardigheden. Juist in deze ongunstige context werd het woord 'maniëristisch' later gebruikt voor het oeuvre van kunstenaars uit de tweede helft van de zestiende eeuw. Hun schilderijen, met scherpe, bijtende en figuren die zich kronkelen in een vreemde verwrongen perspectief, leken in zeventiende eeuwse ogen gekunsteld en oververfijnd. De opvatting dat het maniërisme een historische stijl was die de stijl van de hoge renaissance opvolgde, is echter van veel later datum en er worden zeer verschillende en elkaar tegensprekende definities en interpretaties van gegeven. Men heeft er een reactie op of een uitbreiding van de idealen van de hoge renaissance in willen zien, een



Parmigianino, *Madonna met de lange hals*, 1534-40

uitdrukking van de geestelijke crisis van die tijd, maar ook een soort elitaire kunst, alleen gecreëerd ter wille van de kunst, een 'stijlvolle stijl', die de esthetische theorieën van de zestiende eeuw illustreert.

(...)

Correggio's schilderijen geven op een volmaakte wijze uitdrukking aan de vroeg-zestiende eeuwse opvatting van het stijlvolle, en zijn geïdealiseerde afbeeldingen van jeugdige schoonheid gaan de grenzen van het natuurlijke nooit te buiten.

Parmigianino (Francesco Mazzola, 1503-1540) ging een stap verder en voerde bevalligheid en elegantie tot het uiterste in zijn schilderij dat bekend staat als de *Madonna met de lange hals*. Hij had veel te danken aan Correggio, wiens leerling hij misschien was, en aan het late werk van Rafaël zoals *De transfiguratie*. (Hij bracht drie jaar in Rome door, van 1524 tot de plundering van de stad). Maar zijn ideaal van vrouwelijke schoonheid schijnt hij niet aan de kunst ontleend te hebben en nog minder aan de natuur, maar aan literaire metaforen zoals het vergelijken van vrouwenschouders, hals en hoofd met een volmaakt gemodelleerde vaas: vandaar de vaas die de langbenige engel geheel links draagt. Niet alleen is de hals van Maria buitensporig lang, maar ook haar handen, haar rechtervoet en de ledematen van het Kind zijn alle uitgerekt tot een onaardse bevalligheid.

(...)

Bron: Hugh Honour, John Fleming, *Algemene Kunstgeschiedenis*, Amsterdam 2009, p. 496-498

Het leven van Jacopo Pontormo



Capponi kapel. S. Felice, Florence

(...)

Bij de werken die Jacopo tot hiertoe in deze kapel aanbracht, leek het haast alsof hij tot zijn vroegere stijl was teruggekeerd; maar hij ging hier niet mee voort bij het schilderen van het altaarstuk, want omdat hij daarin iets nieuws wilde doen, voerde hij het zonder schaduwen en met een zo helder en effen koloriet dat men er ternauwernood de lichte tinten onderscheidt van de halftinten, en deze laatste van de donkere tinten.



Capponi kapel. S. Felice, Florence

Op dit altaarstuk ziet men een dode, van het kruis afgenomen Christus die ten grave wordt gedragen; er is een bezwijmende Onze-Lieve-Vrouw, tezamen met de andere Maria's geschilderd op een wijze zo verschillend van zijn vorige stijlen, dat men duidelijk ziet hoe Pontormo's brein altijd bezig was met het navorsen van nieuwe opvattingen en vreemde werkwijzen, want hij was nooit tevreden en hield aan geen enkele stijl vast. Kortom, de compositie van dit altaarstuk is volkomen verschillend van de figuren op het gewelf, ook wat koloriet betreft (...).

Op de wand met het raam zijn er twee figuren in fresco: aan de ene kant de Maagd en aan de andere kant de engel die haar de boodschap aanzegt, maar beiden zo zeer met verdraaiingen weergegeven dat hieruit blijkt wat ik al eerder heb gezegd, namelijk hoe zijn bizarre, zonderlinge brein nooit ergens tevreden mee was. Om dit werk te kunnen uitvoeren zoals hij dat zelf wilde, en opdat niemand hem aan zijn hoofd zou zeuren, stond hij geen mens toe het te zien zolang hij eraan bezig was, zelfs de opdrachtgever niet; dit had tot gevolg dat, nadat hij het werk naar zijn eigen inzichten had uitgevoerd zonder dat ook maar een van zijn vrienden enig commentaar had kunnen leveren, heel Florence verbaasd stond te kijken toen het uiteindelijk werd onthuld. (...)



Pontormo, *Kruisafneming*, 1525-28

met verdraaiingen weergegeven dat hieruit blijkt wat ik al eerder heb gezegd, namelijk hoe zijn bizarre, zonderlinge brein nooit ergens tevreden mee was. Om dit werk te kunnen uitvoeren zoals hij dat zelf wilde, en opdat niemand hem aan zijn hoofd zou zeuren, stond hij geen mens toe het te zien zolang hij eraan bezig was, zelfs de opdrachtgever niet; dit had tot gevolg dat, nadat hij het werk naar zijn eigen inzichten had uitgevoerd zonder dat ook maar een van zijn vrienden enig commentaar had kunnen leveren, heel Florence verbaasd stond te kijken toen het uiteindelijk werd onthuld. (...)



Pontormo, *Annunciatie*, 1527-28

Bron: Giorgio Vasari, 'Het leven van Jacopo Pontormo', *De Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, Amsterdam 1998, p. 288-289.

Notre-Dame du Raincy, Auguste Perret



Auguste Perret, *Onze lieve Vrouwe van Raincy*, detail exterieur, 1922-23



Auguste Perret, *Onze lieve Vrouwe van Raincy*, interieur, 1922-23

(...)

Ondertussen kwam de onbegrensde toepasbaarheid van de klassieke traditie tot uiting in de zeer vernieuwende architectuur van Auguste Perret (1874-1954), die erin slaagde de gewapend-betonconstructie een plaats te geven in de Franse rationalistische traditie. Perret, de zoon van een aannemer, volgde vanaf 1891 onder Guadet, een leerling van Labrouste, een opleiding aan de Ecole des Beaux-Arts, waar hij twee jaar later gezelschap kreeg van zijn broer Gustave. Zonder diploma verlieten ze de opleiding om te kunnen gaan werken als aannemer in het familiebedrijf dat door hun vader was opgericht. Auguste Perret geloofde dat aan de eis van oprechtheid van constructie, zoals verwoord door theoretici als Viollet-le-Duc, Choisy en Guadet, kon worden voldaan door gebruik te maken van de onlangs ontdekte techniek van het gewapend beton. Hoewel hij Viollets geloof in de Griekse en gotische architectuur als uitdrukking van een rationele bouwkunst accepteerde en ogenschijnlijk de renaissance afkeurde, werd hij onmiskenbaar beïnvloed door de Franse klassieke traditie vanaf François Mansart. Typerend hiervoor waren zijn lijst- en paneelfaçades, bestanddelen van een heldere architraafbouw die aan houtconstructies deden denken.

(.....)

Perrets gedachteniskerk Notre-Dame du Raincy (1922-1923) in Le Raincy, ten noord-oosten van Parijs, is de eerste belangrijke, esthetisch geslaagde toepassing van onbekleed gewapend beton, zonder decoratieve omhulling. In deze kooi van glas en beton, die een moderne versie lijkt van de kapel van

King's College in Cambridge, bestaan de buitenmuren eenvoudig uit een rastervormig scherm met open panelen van voorgestort beton, die met gekleurd glas zijn opgevuld.



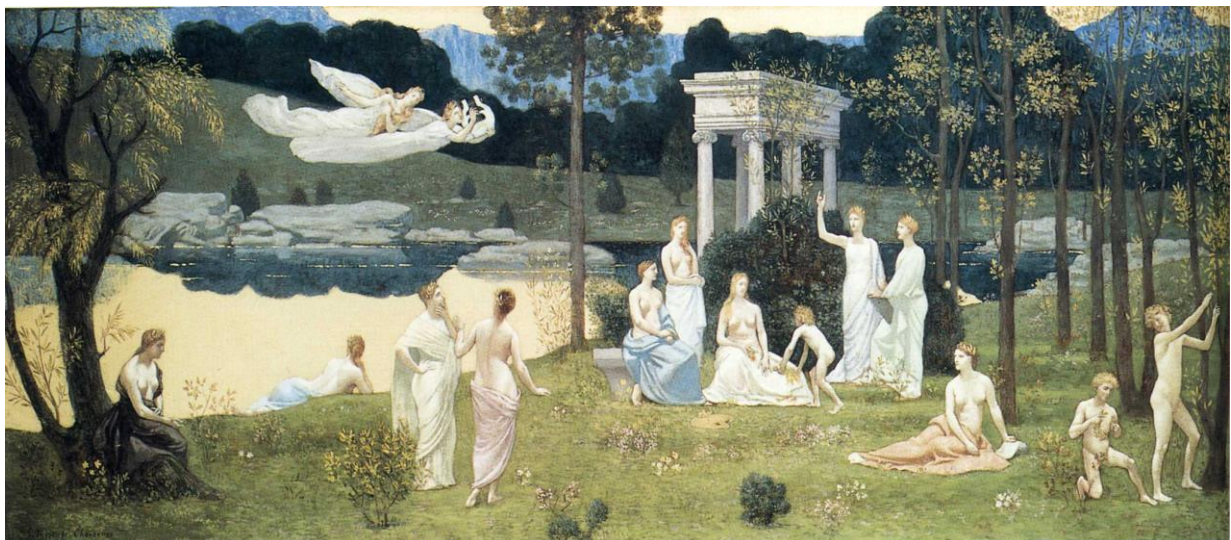
Auguste Perret, *Onze lieve Vrouwe van Raincy*, detail interieur, 1922-23

De kleuren hiervan zijn gerangschikt in de volgorde van het spectrum, van geel bij de ingang tot paars bij het hoogaltaar. Binnen worden een doorlopend, segmentaal schaalgewelf boven het schip en dwarse tongewelven boven de smalle vleugels gestut door vier rijen vrijstaande, 11 meter hoge zuilen. Perret gaf de zuilen niet alleen een eigen variant van de Griekse entasis en verjonging mee, door de diameter van 43 cm aan de voet te laten verlopen tot 35,5 cm aan de top, maar ook een soort gotische cannelures, omdat ze in de gietmal met stroken en ribbels zijn gemodelleerd, waardoor ze lijken op gotische bundelzuilen. De vreemde westelijke toren dankt zijn effect eveneens aan een combinatie van gotische verticale opstuwing en een stapeling van cilinders zoals bij klassieke zuilen. De kerk als geheel kan alleszins worden beschouwd als een laat product van de roep van Franse architectuurtheoretici sinds de tijd van Perrault om een rationele synthese van Griekse en gotische bouwwijzen, waarvan Soufflots kerk van Ste.-Geneviève (het Panthéon) een voorbeeld is. Hoewel de Notre-Dame du Raincy in esthetisch opzicht geslaagd is te noemen, is ze constructief gezien een mislukking gebleken. (...)

Bron: David Watkin, Perret, Garnier en Sauvage, *De westerse architectuur*, Nijmegen 1986, p. 526-527

Gemaakte idylles, Gauguin in Tahiti

De ideeën over moderne kunst werden toen vooral gevormd in de kring van symbolisten, waarin Gauguin al voor Tahiti thuis was geraakt. Dáár zag men in de jaren tachtig van de negentiende eeuw hartstochtelijk uit naar een nieuwe wending in de kunst: 'We hadden genoeg', beweerde bijvoorbeeld de schrijver Teodor de Wyzewa, 'van realisme in schilderkunst en literatuur, genoeg van die zogenaamde waarheidsgetrouwheid. We waren overweldigd door een dorst naar dromen, gevoelens en poëzie.'



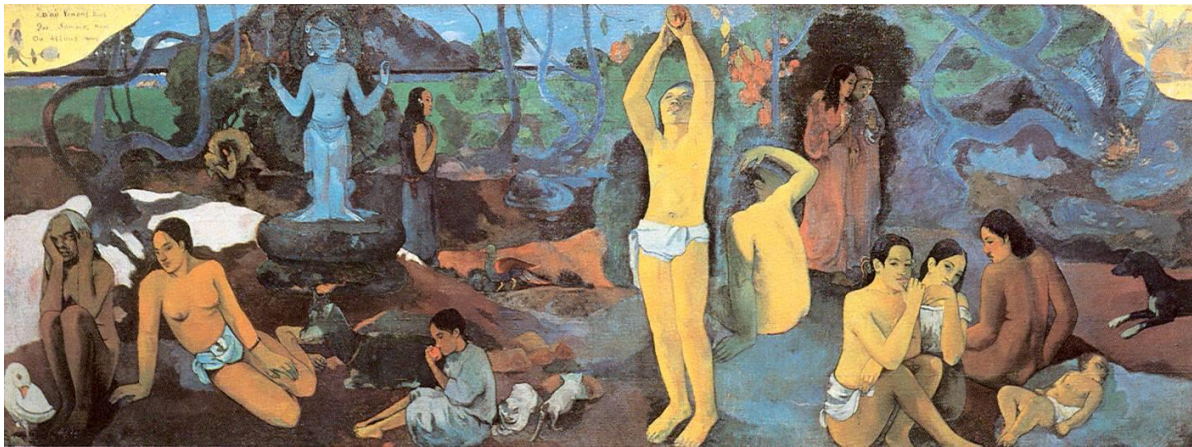
Puvis de Chavannes, *Het heilige woud*, 1884

We waren verzadigd van te schel en levendig licht, en verlangden naar sluiers.' Een van de schilders die daarin voorzag werd de Fransman Puvis de Chavannes, 'een soort medicijn, waaraan we ons vastklampten als patiënten aan een nieuwe behandeling'. De ietwat bedaaide idylles en gestileerde allegorieën van Puvis, zoals zijn *Het heilige woud* (uit 1884) wekken tegenwoordig niet meer zulke stormen van geestdrift. Maar in elke geschiedschrijving van de moderne schilderkunst zal zijn naam vroeg of laat vallen, omdat er zo veel schilders zijn geweest die op de een of andere manier met het plan rond hebben gelopen om Puvis te moderniseren - Seurat bijvoorbeeld, of Matisse; zelfs Picasso heeft het nog gedaan. Opvallend aan die plannen is dat ze allemaal erg verschillen: voor

Seurat was het de moderne stippeltechniek, voor Matisse was vooral een strengere, decoratieve stiling de aanvulling die Puvis behoefde om waarlijk modern te zijn.

Ook Gauguin vond, bij al zijn bewondering voor Puvis, dat zijn soms wat stoffige plechtigheid nog niet het definitieve antwoord op de impressionisten kon zijn. De theorie van Puvis paste eigenlijk óók niet helemaal bij het symbolistische verlangen naar versluiting. Puvis zei bijvoorbeeld dat schilderijen abstracte gedachten 'zo helder en lucide mogelijk' moesten uitbeelden, wat wel iets anders was dan Gauguins motto: *Soyez mystérieuses!* ('Weest mysterieus!'). De pastorale wereld van Puvis *Het heilige woud* bestaat dan ook uit personificaties van de kunsten en wetenschappen, volgens het geijkte procédé gehuld in antieke gewaden. (Toulouse-Lautrec had er al een parodie op gemaakt: tussen de toga's en nimfen van Puvis' verstilde pastorale liet hij een brutale stoet opkomen van zijn, Lautrecs, vrienden in moderne broeken en jasjes, die door een Parijse agent de toegang wordt versperd.)

Voor de nieuwe kunst zocht Gauguin naar treffender middelen om droomwerelden te maken, en dát was zijn belangrijkste reden om naar Tahiti te gaan. Daar eenmaal aangekomen heeft hij zich opmerkelijk strak aan zijn oorspronkelijke doelstelling gehouden.



Paul Gauguin, *Waar komen we vandaan? Wie zijn we? Waar gaan we heen?*, 1897

Een enkele keer heeft hij zelfs letterlijk werken van Puvis in het Polynesisch overgebracht; ook zijn meesterwerk, *Waar komen we vandaan? Wie zijn we? Waar gaan we heen?*, kan men zien als een



Paul Gauguin, *Ia Orana, Maria*, 1891

ruige en bonte versie van Puvis: dezelfde friesgewijze opbouw met figuren die raadselachtige handelingen verrichten in een paradijsachtig landschap; dezelfde enigszins plechtstatige sfeer, maar overgezet in een exotische omgeving. Waar het Gauguin met dat exotische om ging was ten dele een sfeer van onschuld en onbedorvenheid die al langer met de Polynesische eilanden werd geassocieerd, maar daarbij ook een versteviging van het klassieke, bij Puvis wat verwaterde beeld van een „gouden tijdperk“. 'Ik droom van krasse harmonieën', schreef hij aan een criticus die had geklaagd dat niets in dit werk de betekenis van de allegorie verduidelijkte: 'Mijn droom laat zich niet grijpen, en bevat geen allegorie.' Gauguin leek oprecht te geloven dat op Tahiti sporen van een nieuw, althans een *nog steeds bestaand* paradijs waren te vinden ('de geur van eertijdse vreugde adem ik in het heden', schreef hij diezelfde criticus), maar dat neemt niet weg dat zijn schilderijen geen rechtstreekse uitbeeldingen van het leven op Tahiti zijn - verre van dat. Hij keek niet naar zijn omgeving als een topograaf, maar als een schilder die voortdurend op zoek is naar flarden van bewonderde kunst. Het was een procedure die Gauguin al toepaste voor hij naar Tahiti ging. Ook toen hij met Van Gogh in de Provence was bekeek hij de landelijke omgeving door een filter van geliefde kunstwerken. Hij schrijft zijn vriend Emile Bernard bijvoorbeeld dat de

vrouwen er „een Griekse schoonheid“ hebben, dat hun halsdoeken zich plooiën als op primitieve schilderijen uit de vijftiende eeuw, dat hij Griekse processies ziet, en meisjes die lijken op Juno – 'Enfin, dat is hier allemaal te zien. In ieder geval ligt hier een bron van een mooie *moderne stijl*.' In diezelfde brief formuleert hij ook een artistiek programma in drie woorden: 'Ik zie hier gekleurde Puvisen voor me, gemengd met Japan.'

Dit 'programma' heeft Gauguin van het begin tot het eind toe volgehouden. De paradijzen die hij op Tahiti zou maken blijken te zijn samengesteld uit brokstukken van oude pastorales, maar dan geïnjecteerd met een nieuwe couleur locale. Vooral de kleur moest zorgen voor de stevigheid en het geheimzinnige, de eigenschappen die hij bij Puvis miste: harde kleuren, rood en blauw naast elkaar, veel complementaire contrasten op een manier die je zelfs bij Monet niet tegenkwam. Bovendien zitten zijn schilderijen vol met herinneringen aan kunstwerken uit andere tijden en streken: het Atheense Parthenonfries bijvoorbeeld, en de Javaanse Borobudur.

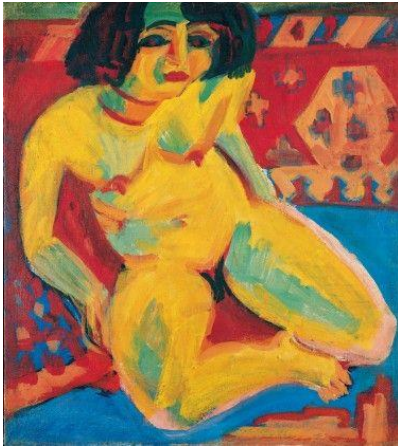


Borobúdur

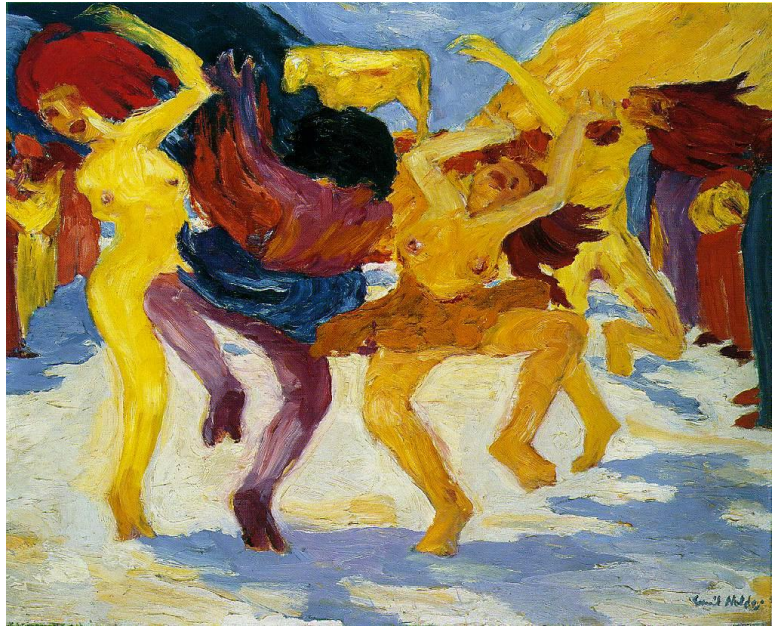
De manier waarop Gauguin dit soort voorbeelden verwerkte is goed afleesbaar in een van de eerste schilderijen die hij op Tahiti maakte: *la Orana Maria*; erg Tahitiaans (voor zover je dat kunt beoordelen), maar bij nadere beschouwing worden de herinneringen aan oude kunst steeds voelbaarder. De engel doet denken aan Fra Angelico, de twee vrouwen zijn van een reliëf op de Borobudur gestapt, en het gezicht van Maria is ontleend aan Botticelli's *Primavera*. In de kunstgeschiedenis wordt soms veel werk gemaakt van het traceren van 'invloeden' en ontleningen, wat wrevel kan wekken, vooral als de verbanden niet zo stevig zijn. Dat laatste is bij Gauguin niet het geval, want hij droeg niet alleen herinneringen mee in zijn geheugen - hij had van al deze voorbeelden reproducties meegenomen naar Tahiti. Soms gebruikte hij ze alleen als referenties, en soms ook als versiering van zijn hut - die Botticelli bijvoorbeeld had hij aan de muur hangen, en foto's van fragmenten van de Borobudur zijn, beduimd en gekreukt, in Gauguins nalatenschap gevonden. Gauguin moet een heel pakket reproducties hebben meegenomen, als grondstoffen van zijn idylles. Vandaar ook dat er op zijn schilderijen soms ineens details opduiken van Courbet, het Parthenon, Cranach, Prud'hon of zelfs Jongkind, een onwaarschijnlijk ensemble dat, samen met foto's van werk van Puvis, of van Egyptische, Japanse of Javaanse kunst, bouwstenen leverde voor de Tahitiaanse pastorales.
(...)

Bron: Jeroen Stumpel, 'Gemaakte idylles', *Kunstschrift*, 1991, nr. 5

Primitivisme in de moderne kunst, Die Brücke

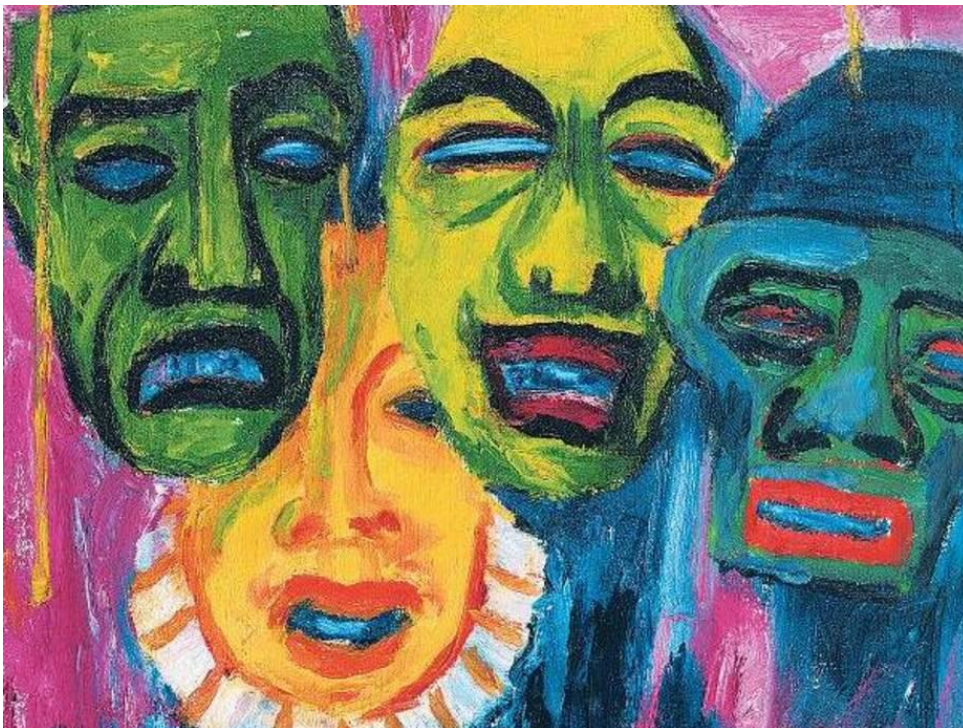


E.L. Kirchner, *Naakt (Dodo)*, 1909



Emil Nolde, *De dans rondom het gouden kalf*, 1910

De primitieve schilder- en beeldhouwkunst was ook bekend bij de kunstenaars die de 'Brücke'-groep vormden. De scheppingen van de inheemse kunstenaars van Afrika en Oceanië werden door Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) 'ontdekt' in de vitrines van het volkenkundig museum van Dresden in 1904. (...) De Duitsers vonden, met de hun eigen grondigheid, Afrika en Oceanië tegelijk in één museum, en zoals het bij de in hun land verder gevorderde staat van etnologisch verzamelen paste, raakten zij meteen vertrouwd met een uitgebreide variëteit aan stijlen waar de Fransen jaren over hadden gedaan. Misschien was het deels hieraan te danken, maar zeker ook aan hun artistieke bedoelingen, dat zij de primitieve kunst nooit alleen maar als curiositeit zagen (...). Wat hen fascineerde was de kracht en de directheid van de primitieve kunst, of, zoals Emil Nolde (1867-1956) stelde: 'haar absolute primitiviteit, haar intense, vaak groteske uitdrukking van kracht en leven in de meest eenvoudige vorm'



Emil Nolde, *Maskersstillleven II*, 1911

Niettemin blijft een element van exotisme aanwezig. Dit blijkt niet alleen uit hun bewondering voor Gauguin, wiens werk zij in Duitsland of, zoals Nolde, tijdens reizen naar Parijs leerden kennen, of in de duidelijke navolging van Gauguins reizen en schilderijen. Het is ook zichtbaar in de onderwerpen die zij voor hun schilderijen kozen, vooral in die van Nolde. Hoewel sommige van zijn schilderijen gedurende zijn zes maanden lange verblijf, in 1913-1914, in Rusland, Japan, Palau, de

Admiraliteitseilanden en Nieuw-Guinea werden geschilderd, zijn andere later gemaakt. Dit toont aan dat Nolde geen portretten van inheemsen hoefde te maken of decoratieve details van inheemse kunst hoefde te kopiëren, zoals Gauguin had gedaan: hij kon zijn indrukken en gevoelens na zijn thuiskomst verwerken. (...) Deze schilderijen zijn geen etnologische documenten en ook geen geïdealiseerde documenten zoals Gauguin die had geschilderd, waarin correct weergegeven details opgaan in een geheel met de bedoeling om zo het onbedorven wezen van de primitieve wereld voor te stellen. (...) Noldes werk is eerder primitief in termen van de emoties van de kunstenaar. Het primitieve voorbeeld is uit zijn context gelicht en in het hoofd van de kunstenaar beland en wordt zo onplaatsbaar en direct - kwaliteiten die het meest opvallen in zijn close-ups van maskers en hoofden. (...)

Zij waren de eersten die begrepen dat als een masker of figuur een demonische of magische bedoeling heeft, zulke kwaliteiten op zijn hoogst irrelevant zijn en dat een ruige, brede behandeling, zogenaamd grof snijwerk en vloekende kleuren, een expressieve werking kunnen hebben. (...) Bovendien voelden zij dat veel Afrikaanse kunst meer dan de aspecten van de zichtbare wereld de onzichtbare krachten achter die wereld tot uitdrukking bracht en dat juist dit de kracht ervan verklaarde.

Bron: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge MS/Londen 1986 (tweede, uitgebreide editie), pp. 105-22 (samengevat)

Het beeld vlak maken, Brice Marden

Brice Marden legt vaak directe verbanden tussen zijn kunst en de kunstgeschiedenis – westers, oosters, klassiek en modern – door specifieke kunstvoorwerpen uit verschillende tijdperken als vertrekpunt te kiezen voor zijn eigen werk. Door zijn houding ten opzichte van het verleden staat Marden los van zijn tijdgenoten, zoals de makers van Popart, de minimalisten en de conceptualisten. Hij is als kunstenaar meer geïnteresseerd in accumulatie dan in eliminatie.

D'après la Marquise de la Solana is Mardens reactie op Goya's portret *De gravin van Carpio, Marquesa de la Solana*. Hij had dit schilderij in het Louvre gezien tijdens zijn eerste Europese tentoonstelling in Parijs in de herfst van 1969. Marden had als student al bewondering voor Goya's talent voor kleurgebruik en chiaroscuro (clair-obscur: behandeling van licht en schaduw).



Brice Marden, *D'après la Marquise de la Solana*, 1969



Francesco Goya, *De gravin van Carpio, Marquesa de la Solana*, 1795

Hij beschreef Goya's schilderij als 'een portret van een strenge vrouw in een indrukwekkend landschap op bevallige voeten met een grote roze strik in het haar.' In zijn vertaling van het werk heeft hij de kleurcombinaties gebaseerd op het subtiele palet van de Spaanse meester. Hij gebruikt olijfgroen, taupe en theeroosroze om de huid en kleding van de markiezin tot uitdrukking te brengen. Een paar jaar later begon Marden aan een groep schilderijen met de naam *Figure*, waarbij *Second Figure* (1973-1974) opnieuw verwees naar Goya's portret, al was hij in dit werk meer bezig met de manier waarop Goya zijn figuur neerzette tegen het landschap op de achtergrond. Hij bracht ook hulde aan Gustave



Brice Marden, *Souvenir de Grèce*, 1974-1996

Courbet met *First Figure (Homage to Courbet)* waarbij hij verwees naar de kleuren geel en blauw in *The Mediterranean* (58).

Mardens interesse in kunstgeschiedenis is ook terug te zien in zijn keuze voor commercieel geproduceerde Ansichtkaarten met reproducties van kunstwerken. Terwijl hij de *Figures* maakte, werkte Marden ook aan de serie *Homage to Art* (1972-1975), een belangrijke reeks grafiettekeningen met afbeeldingen van bekende kunstwerken van Piet Mondriaan (1872-1944), Zurbarán, Fra Angelico, Goya en anderen. Deze kunstwerken vormden hoogtepunten van de bezoeken die de kunstenaar bracht aan musea in Parijs. De werken zijn verwant aan zijn eerdere rastertekeningen en zijn net als deze tekeningen ingewikkelder dan ze eerst lijken. Het zijn niet zomaar collages van kunstansichtkaarten. Marden gebruikte zwaar papier en schraapte daarin ruimte uit voor de kaart zodat deze samenviel met het oppervlak van het papier – het beeldvlak – waarop hij ook een zware zwarte grafiettekening maakte. Het beeldvlak is een denkbeeldig oppervlak dat wordt vertegenwoordigd door het fysieke oppervlak van het doek of papier. Je kunt het zien als het glas waardoor de kijker naar de illustratie erachter kijkt. Sommige kunstenaars doorbreken het beeldvlak door middel van perspectiefisch illusionisme, zoals Leonardo da Vinci (1452-1519). Anderen, zoals Marden, behouden de integriteit van het beeldvlak. 'Modernisme draait om

omhoog komen, omhoog naar het oppervlak, om het oppervlak van het vlak strak te trekken,' zei hij toen hij deze reeks beschreef als 'kleine lezingen over mijn houding ten opzichte van het vlak en afbeeldingen.' Ook in deze tijd formuleerde hij het idee om zijn studio Plane (vlak) Image (afbeelding) te noemen.

De *Souvenir de Grèce*-werken zijn een verwante serie waar Marden in 1974 aan begon en die hij in 1996 voltooide. In overeenstemming met de titel roept *Souvenirs* herinneringen aan en impressies van Griekenland op via Ansichtkaarten en foto's van beroemde beeldhouwwerken en monumenten zoals het Erechtheion (421-407 voor Chr.) met zijn kariatiden, of een gewonde krijger uit de Tempel van Aphaia (500 voor Chr.) Opnieuw plaatste hij de afbeeldingen als inzet in het papier en maakte hij daarna een tekening waarvan de compositie werd gesuggereerd door de afbeelding, al hield Marden ook rekening met de verhoudingen tussen de Ansichtkaart, het vel papier en zijn grafiettekening.

Bron: Eileen Costello, *Brice Marden*, Londen 2013, p. 74

Braunproducten uit de jaren zestig vormen het geheim van de toekomst van Apple

In 2008 vieren we het tienjarig bestaan van de iMac, de computer die ervoor zorgde dat alles bij Apple veranderde. Hij luidde tevens een nieuw designtijdperk in onder leiding van designgenie Jonathan Ive. Wat de meeste mensen niet weten is dat er nog een man is wiens producten aan de basis staan van Ive's designfilosofie en wiens invloed doordringt tot *alle* producten van Apple, van de hardware tot het ontwerp van de gebruikersinterface. Deze man is Dieter Rams en de oude ontwerpen die hij in de jaren vijftig en zestig voor Braun maakte, bevatten *alle* aanwijzingen voor niet alleen de Appleproducten uit het verleden en het heden, maar ook voor die in de toekomst:

Is dat een ET44 van Braun in je iPhone?

Komt de ET44 rekenmachine die Braun in de jaren zeventig produceerde je bekend voor? iPhone-gebruikers moeten hem kennen... Als je naar de Braunproducten van Dieter Rams kijkt – vele ervan zijn te zien in het MoMa in New York – en ze vergelijkt met Ive's werk bij Apple, zie je duidelijk de overeenkomsten in hun opvattingen. Deze gaan verder dan het zuinige kleurgebruik, de materiaalkeuze

en de manier waarop de producten zonder kunstmatig design rond de functie zijn gevormd zodat het ontwerp 'eerlijk' blijft.

Deze passie voor 'eenvoud' en 'eerlijk ontwerp' waar Ive het altijd over heeft als hij wordt geïnterviewd of het woord doet in promovideo's vormt de kern voor Dieter Rams' tien principes voor een goede ontwerp:

- Een goed ontwerp is innovatief.
- Een goed ontwerp maakt een product nuttig.
- Een goed ontwerp is esthetisch.
- Een goed ontwerp helpt ons een product te begrijpen.
- Een goed ontwerp stoort niet.
- Een goed ontwerp is eerlijk.
- Een goed ontwerp is duurzaam.
- Een goed ontwerp is consequent tot het laatste detail.
- Een goed ontwerp is betrokken bij het milieu.
- Een goed ontwerp is zo min mogelijk ontworpen.

De inspiratie die Ive haalt uit Rams' ontwerpprincipes gaat aan de filosofie voorbij en vormt een direct eerbetoon aan de echte producten die tientallen jaren geleden werden gecreëerd. Het gaat om bijzondere industrieel vormgegeven voorwerpen die nog altijd fris ogen. Het zijn echte klassiekers die de tand des tijds hebben doorstaan.



Ateliev-tv van Braun en de iMac 24.

De producten van Braun en Apple lijken soms griezelig veel op elkaar, en soms zijn de overeenkomsten subtieler, maar er is altijd een basisovereenkomst waardoor de nieuwe Appleproducten niet alleen mooi en eenvoudig overkomen, maar ook heel bekend.

(...)

Sommigen noemen deze voorbeelden 'plagiat,' maar in een wereld waarin industrieel ontwerp en kunst voortdurend worden gerecycled tot nieuwe werken, zie ik Appleproducten als een grote evolutie van klassieke concepten. Als ik Rams' werk zie, vraag ik me nu af: welke van deze oude Braunontwerpen zal Apple straks weer terug laten komen? Zou de MacBook Air – de ultraslanke draadloze laptop die naar verwachting binnenkort wordt uitgebracht – er een van zijn?

Hopelijk krijgen we morgen antwoord op minstens een aantal van onze vragen. Tot ziens bij Macworld!



Rams, Braun Transistor Radio T3, 1958



Ive, Apple iPod, 2001

Bron: Jesus Diaz, <http://gizmodo.com/343641/1960s-braun-products-hold-the-secrets-to-apples-future> geraadpleegd op 4 februari 2017

Minder + meer, Droog design in een context

(...)

Soms lijkt het of recycling wordt ingegeven door nieuw ontdekte mogelijkheden. Henk Stallinga toont aan hoe een omgekeerd opgehangen hamer een kledinghaak kan zijn. Een spons vormt een bewonderenswaardige bloemenvaas. Schijnbaar onbeduidende voorwerpen worden met zorg gekozen.

Achille Castiglioni, een meester in het gebruik van bestaande, vooral eenvoudige, functionele vormen, doet dit uit liefde. Dit blijkt uit zijn collectie eenvoudige dagelijkse gebruiksvoorwerpen, zoals hamers, scharen, tangen, stekkerdozen en flessen. Het is een collectie die hij graag tentoonstelt. In dit opzicht is hij verwant aan Le Corbusier, die anonieme fabrieksvoorwerpen uitkoos als 'decoratieve kunst zonder decoraties' of 'objets-types'. In 1925 richtte de Zwitserse architect zijn Pavillon de l'Esprit Nouveau demonstratief in met zulke producten, zoals Thonet-stoelen en een tafel die was gemaakt door een producent van ziekenhuismeubels.

De 'functionele schoonheid' van deze producten zorgt dat ze boven hun oorspronkelijke bedoeling uitstijgen. Ze staan in verband met esthetische ambities en designprincipes van ontwerpers en architecten, ook al zijn ze uit hun context weggehaald en zelfs ontdaan van hun oorspronkelijke bedoeling.

Deze houding verschilt essentieel van die van Marcel Duchamp die zelf benadrukte dat 'de keuze voor zijn "kant-en-klare producten" niet werd ingegeven door esthetisch genot, maar was gebaseerd op een reactie op visuele onverschilligheid in combinatie met een totale afwezigheid van goede of slechte smaak.' Het was zeker niet Duchamps bedoeling om zijn urinoir te verheffen tot een esthetisch voorwerp en het te laten uitroepen tot iets dat mooi is in weerwil van zichzelf, maar dat is wel wat er gebeurde: 'Ik heb ze het urinoir voorgezet als een uitdaging en nu bewonderen ze het vanwege zijn esthetische schoonheid.' Duchamp wilde met zijn kant-en-klare voorwerpen de wetten van de goede smaak in de kunst duidelijk maken.

Tegenwoordig worden mondaine anonieme vormen echter uitverkoren voor recycling vanwege de schoonheid die ontwerpers erin zien. En als ze expres met lelijke producten werken, kiezen ze die met zorg uit om te zorgen dat het eindresultaat mooi is.



Alexander van Slobbe, *Eigentijdse vissersvrouwen* (tentoonstelling "Gejaagd door de wind" in Zuiderzeemuseum), 2009

(...)

Archetypes hergebruiken

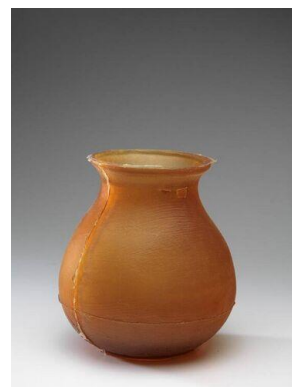
Het recyclen van archetypes in kleding is iets waar de Nederlandse modeontwerper Alexander van Slobbe zich al een paar jaar mee bezig houdt. Het is grotendeels zijn manier om in te gaan tegen de modieuze strategie om terug te vallen op oude stijlen. Uniformjassen worden abstract gemaakt en typisch Amerikaanse bedrukte truien worden versierd met een maaswerkpatroon.

In van Slobbe's werk zien we ook interpretaties van de Nederlandse folklore: traditioneel borduurwerk uit de Zaanstreek en boerse stoffen uit Brabant worden hergebruikt.

(...)

Zoeken naar de juiste vorm

Voor haar zachte vaas 'Urn' (1993) van polyurethaan heeft Hella Jongerius expres geen nieuwe vorm ontworpen. Waarom zou ze ook, als de bestaande vorm al eeuwenlang dienst doet? Bewapend met dit nieuwe principe gaf ze haar vaas van polyurethaan de vorm van een stenen urn uit de klassieke oudheid. Ze spotte daarmee met de stelling 'voor elk materiaal zijn eigen vorm'. De vorm van deze vaas was echter expres gekozen uit een groot aantal vrijwel identieke vormen. Door hem in een ander materiaal te realiseren gaf de maakster deze vorm de resonantie die ze ervoor bedoeld had.



Hella Jongerius. *Urn*, 1993

(...)

In een wereld van glatte industriële perfectie en ingeblikte eendimensionale schoonheid zoeken ontwerpers en kunstenaars naar authenticiteit. Dit is vergelijkbaar met wat er in de jaren tachtig gebeurde toen Oost-Duitse gebruiksvoorwerpen, die volgens de Westerse maatstaven het toonbeeld waren van slechte smaak en slechte kwaliteit, ineens de interesse wekten van ontwerpers en kunstenaars. Deze producten vertegenwoordigden de ontwapenende eerlijkheid en eenvoud die in onze westerse consumptiemaatschappij node werden gemist. Er moet ook een vleug nostalgie bij zijn komen kijken. Bij producten als deze wordt het uiterlijk meer bepaald door de ervaring en betekenis dan door de feitelijke vorm.

(...)

Bron: Renny Ramakers, *Less + More, Droog Design in context*, Rotterdam 2002, p. 150-170

Pastiche, Parodie en de Remake

Zoals we al hebben opgemerkt, wordt het postmodernisme gekarakteriseerd door een soort moeheid ten opzichte van nieuwe dingen en het gevoel dat alles al eens is gedaan. Het postmodernisme vraagt: kunnen er nog nieuwe ideeën en beelden ontstaan, dingen die nog niet eerder bedacht of gedaan zijn? Maakt het uit? Onder afbeeldingen vind je tegenwoordig een grote verscheidenheid aan remakes, kopieën, parodieën, replica's, reproducties en remixen. In de kunst en architectuur, en ook de popcultuur, is het idee van een originele afbeelding of vorm schijnbaar volledig ontworicht.

Een van de belangrijkste termen waarmee deze cultuur van imitatie, remake en parodie wordt omschreven is *pastiche*. Filmtheoreticus Richard Dyer heeft geschreven dat pastiche het beste is te beschrijven als een imitatie die zichzelf als zodanig aankondigt en waarbij elementen uit andere bronnen worden gecombineerd. De term *pastiche* is afgeleid van het Italiaanse woord *pasticcio* dat verwijst naar een combinatie van elementen die, volgens Dyer, doet denken aan assemblage, collage, montage, *capriccio* (een stijl waarbij elementen van verschillende plekken worden gecombineerd), medleys en hiphopvormen als samplen, scratchen en riffen. Dyer wijst daarmee op het feit dat pastiche al lange tijd wordt gebruikt bij het maken van beelden. Binnen het domein van imiteren en citeren waar pastiche uit bestaat vinden we verschillende combinaties en relaties met de originele tekst. Deze variëren van ironische citaten tot parodieën, remakes en mash-ups. Pastiche heeft een bijzondere relatie met de geschiedenis. Als strategie behelst het vaak het stelen van historische elementen waarna deze worden gecombineerd op manieren die weinig historische betekenis hebben, maar eerder speels zijn.

Een van de belangrijkste strategieën van pastiche is het in twijfel trekken van de status van het origineel. (...) Kunstenaar Sherrie Levine maakte in de jaren tachtig een reeks werken die een voorbeeld vormen voor deze postmodernistische vorm van diefstal en bruikleen waarbij het eigendom en het origineel in twijfel worden getrokken. Levine maakte foto's van beroemde werken – in flagrante overtreding van copyright, het eigendomsrecht en de authenticiteit – en stelde ze tentoon alsof het haar werken waren. Voor *After Edward Weston (#2)* maakte Levine een foto van Westons beroemde foto van zijn zoon Neil, getiteld *Torso of Neil* (1925). Westons afbeelding maakt deel uit van een lange geschiedenis van naakten, die door Levines 'diefstal' wordt verstoord omdat deze expliciet wordt gepresenteerd als een kopie in plaats van dat de status van kopie wordt verborgen. Haar keuze voor dit mannelijk naakt is echter provocerend omdat Weston bekend stond om zijn afbeeldingen van het vrouwelijk naakt. Levines werk is een uitdagende kritiek op het idee van een origineel en een feministische kritiek op het idee van een mannelijke kunstenaar als meester. Het doet de kijker nadenken over de verschillende waarden van afbeeldingen en de kwestie van reproductie. Daarnaast trekt Levines esthetische stijl, net als nieuwe technologieën waarmee beelden eenvoudig een nieuwe auteur kunnen krijgen, de basis van het auteurschap in twijfel. Een van de principes die in Levines werk in twijfel worden getrokken is het idee van het origineel. Levines fotografische toe-eigeningen roepen, net als de foto's van Cindy Sherman, vragen op over de rol van de kunstenaar als enige schepper van een uniek werk. Wie is hier de 'echte' kunstenaar, Levine of Weston, en wat is het 'echte' kunstwerk, de kopie of het origineel? Zijn we in dit tijdperk van reproduceerbaarheid nog geïnteresseerd in het 'echte' of het 'ware'? Dit werk trekt het idee van originaliteit in de kunst in twijfel, net als de waarde van het aura dat kunst meekrijgt in musea, galleries en de kunstmarkt. In werken als deze is de kwestie van de referent (het echte voorwerp waarnaar een werk verwijst) erg ingewikkeld. Deze afbeeldingen zijn bewerkingen van representaties. En deze maken deel uit van een potentieel eindeloze reeks bewerkingen van afbeeldingen waarbij de oorspronkelijke referent niet meer herkenbaar is. (...)



Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993

De remake is ook onderwerp geweest voor kunstenaars. De kunstenaar Jeff Wall brengt in zijn werk verwijzingen aan naar filosofische ideeën van schrijvers als Walter Benjamin en naar kunstwerken uit de canon, zoals *De Denker* van Rodin of *Le Déjeuner sur L'Herbe* van Manet. Veel van zijn werken zijn rechtstreekse pastiche remakes van beroemde kunstwerken in de vorm van grote van achteren verlichte transparante werken.

In *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) gaat Wall uit van een beroemde prent uit 1831-1833 van de Japanse kunstenaar Katsushika Hokusai, waarop landbouwers reageren op een windvlaag met de berg Fuji op de achtergrond.



Katsushika Hokusai, *A sudden gust of wind*, 1831-1833

De oorspronkelijke prent van Hokusai is een houtsnede met een abstracte prenttextuur van een kunstenaar die ook een beroemde houtsnede maakte van een grote golf. De Hokusai-afbeelding in dit voorbeeld maakt deel uit van een reeks werken met de berg Fuji en is een vroege weergave van beweging. In deze afbeelding van Hokusai geven de gebaren van de figuren een moment van beweging aan. Het zicht van een van de figuren wordt belemmerd door een opvliegende sjaal, zodat hij zijn papieren loslaat die vervolgens door de lucht vliegen. Doordat hij een moment weergeeft, loopt Hokusai's prent vooruit op de momentopnames in de fotografie (hij maakte de prent een paar jaar voordat in Europa de fotografie werd uitgevonden). De foto van Wall haalt zijn betekenis juist uit zijn status als fotografische remake van een oudere vorm, een houtsnede. Wall encenseert zijn afbeeldingen op zo'n manier dat ze er spontaan uitzien. Een vergelijkbaar geplaatste groep figuren reageert op de papieren die in de windvlaag opvliegen, met op de achtergrond niet de berg Fuji, maar een saai industrieel landschap. Als ze wordt tentoongesteld komt de afbeelding, net als veel van Walls werken, over als een uitgebreid doek, dat zowel fotografisch is als cineastisch (door het gevoel van beweging dat het oproept en door de verlichting) en schilderachtig. Het is geen toeval dat Walls afbeelding is gemaakt met digitale beeldbewerkingsprogramma's waarmee de kunstenaar elementen uit meer dan honderd opnames naadloos kon combineren.

Het postmodernisme wordt vaak verweten dat het de geschiedenis negeert, dat het oude afbeeldingen inpikt om er handig mee te spelen. Maar, zoals Linda Hutcheon schrijft, is de geschiedenis een belangrijke bron van onderzoek voor het postmodernisme. Postmoderne vragen leiden tot belangrijke epistemologische vragen over het concept van de geschiedenis en de mate waarin we toegang hebben tot het verleden. Hutcheon schrijft dat het postmodernisme 'geen zoektocht suggereert naar transcendente tijdloze betekenis, maar een revaluatie van en een dialoog met het verleden in het licht van het heden.' In het postmodernisme wordt erkend dat we het verleden alleen kunnen leren kennen via de fragmenten van zijn overblijfselen.
(...)

Bron: Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, New York 2009, p. 328-329, p. 331-332

Goede ideeën komen nooit alleen

Wie bedacht als eerste het opstapelen van traditionele huisjes tot één gebouw?

Je kon erop wachten – goede ideeën komen tenslotte nooit alleen. Een week nadat architect Sjoerd Soeters zijn vakgenoot Wilfried van Winden had beschuldigd van plagiaat, claimde een derde architect het auteursrecht op de stapeling van Zaanse huisjes.

Maarten Min van Min 2 architecten liet eind vorige maand per email weten dat hij al in 1995 in Zaandam het appartementencomplex Rooswijk had gebouwd. Daar staat op vijf witte cilinders een zwart houten huisje. Niet Van Winden, niet Soeters, maar Maarten Min was de eerste die op het idee was gekomen een Zaanse huisje ergens bovenop te zetten.

Een week eerder had Sjoerd Soeters een lange open brief aan Van Winden van WAM architecten geschreven om duidelijk te maken dat het Inntel-hotel in Zaandam eigenlijk door zijn bureau was ontworpen. Het ging hier om een subtiele vorm van plagiaat, legde Soeters uit in zijn geestige brief. Van Winden had volgens hem "Indische diefstal" gepleegd.

In Nederlandse koloniale dagen ging dat zo, schrijft hij: "Eerst verplaatste de bediende in het huis van zijn meester een aantrekkelijk en kostbaar kleinood dat toch zelden werd gebruikt. Het mooie vaasje verplaatste zich van midden op de schoorsteenmantel naar opzij, en dan om de hoek en belandde via de bijkeuken in het rommelhok, waar het enige tijd verbleef om te zien of de verdwijning was opgemerkt. Wanneer het lang genoeg stil was gebleven nam de bediende het vaasje mee: het was van hem geworden."

Iets dergelijks had Van Winden volgens Soeters gedaan met het gebouw in Zaandam. Toen Soeters als stedenbouwkundig ontwerper van het nieuwe stadscentrum van Zaandam Van Winden vroeg het hotel te ontwerpen, liet hij hem de schets zien van zijn nooit gebouwde hotel. Zo moet het worden, zei Soeters, en Van Winden zou volgens hem hebben geantwoord dat hij het graag zo zou maken.



Wilfried van Winden, *Inntel-hotel*, Zaandam, vanaf 2010 in gebruik

Dit voorjaar werd het hotel opgeleverd. Het was een instant succes dat het journaal en Britse en Chinese kranten haalde. Maar nooit liet Van Winden aan het publiek weten dat niet hij maar Soeters de eigenlijke bedenker was, schrijft Soeters. Toen Van Winden in oktober het boekje *Fusion* publiceerde en daarin twee afbeeldingen van het Inntel-hotel gebruikte zonder de naam van Soeters te vermelden, vond Soeters dat hij lang genoeg stil was gebleven: "Het is geen plagiaat om iets van een ander over te nemen in geschrift of beeld, en zeker niet als je daarvoor uitdrukkelijk toestemming of zelfs opdracht hebt gekregen; plagiaat wordt het als je dat vervolgens verzwijgt.

Als bewijs leverde Soeters zijn schets van een nooit uitgevoerd hotel uit 2004.

Toen journalisten op de plagiaatkwestie doken, had van Winden een eenvoudig weerwoord. Hij had de tekening van Soeters nooit gezien. Zeker nu Maarten Min zich heeft opgeworpen als de echte bedenker van de Zaanse-huisjes-stapeling, lijkt daarmee de kous af. Voorlopig dan, want binnenkort dient zich

ongetwijfeld een nieuwe plagiaatrel zich aan. Want meer dan in andere kunsten duiken in de architectuur met zekere regelmaat beschuldigingen van plagiaat op. Soms leiden die zelfs tot rechtszaken.

Zo begonnen de architecten Zwarts en Jansma enkele jaren gelden een rechtszaak tegen Holland Railconsult. Hun spoorbrug leek verdacht veel op het eerdere afgewezen ontwerp van Zwarts en Jansma



Sjoerd Soeters, schets, 2004

voor dezelfde brug. Uiteindelijk oordeelde de rechter dat het geen plagiaat was. Zijn uitspraak kwam erop neer dat er alleen bij exact kopiëren en imiteren sprake is van een inbreuk op het auteursrecht. Daarmee bevestigde de rechter een eeuwenoude praktijk: sinds het begin van de architectuur zijn kopiëren en imiteren de gewoonste zaak van de wereld. Alleen de houding van architecten tegenover imitatie is – relatief recentelijk- veranderd.

In de klassieke bouwkunst gold imitatie niet als een zonde, maar als een eerbetoon. Je zou de klassieke bouwkunst kunnen beschouwen als een soort bouwdoos met vele vaste elementen, waarmee een ontwerper oneindig kon variëren. Het modernisme bracht in de twintigste eeuw eigenlijk geen verandering in deze praktijk. Het Nieuwe Bouwen was weliswaar een radicale breuk

met de klassieke bouwkunst, maar imitatie bleef een belangrijk onderdeel van architectuur. De vondsten van de pioniers van het modernisme als Le Corbusier en Ludwig Mies van der Rohe zijn eindeloos nagevolgd, zonder dat dit ooit leidde tot beschuldigingen van plagiaat.

Pas in het tijdperk van het postmodernisme, ontstond het verbod op imitatie. In de jaren tachtig werd architectuur in de eerste plaats kunst. En dus veranderden architecten in kunstenaars. En sinds de romantiek weet iedereen dat kunstenaars origineel moeten zijn en zich verre houden van imitatie. Het einde van de twintigste eeuw bracht de cultuur van de sterarchitecten. De hedendaagse architectuur kent een select gezelschap van Grote Architecten, zoals Zaha Hadid, Herzog & De Meuron en Daniel Libeskind, wier trouvailles via tijdschriften en internet verspreid raken onder de mindere goden. Zo is ook in het begin van de 21^{ste} eeuw imitatie een belangrijk onderdeel van architectuur gebleven. Maar door het verbod op imitatie leidt dit nu regelmatig tot rechtszaken over plagiaat. Het modieuze karakter van de hedendaagse architectuur maakt het immer makkelijker dat ooit om overeenkomsten vast te stellen tussen nieuwe gebouwen.

Ook het Intel-hotel maakt deel uit van een architectuurmode: de stapeling. De laatste jaren zijn er overal op de wereld stapelgebouwen neergezet. In 2007 opende in New York het New Museum of Contemporary Art van het Japanse bureau Sanaa. Het ziet eruit als vier grote, witte, wiebelende schoenendozen op elkaar. Een ander museum, het dit jaar geopende "Haus" van Herzog & De Meuron voor meubelfabrikant Vitra in het Duitse Weil am Rhein, is een opeenstapeling van een soort oerijtjeshuizen.

En John Körmelings Nederlands paviljoen op de Wereldexpo in Shanghai rijgt bekende Nederlandse gebouwen langs een hellingbaan aan elkaar. Voor de Nederlandse inzending voor de Wereldtentoonstelling zette MVRDV een aantal Nederlandse landschappen op elkaar.

Gezien de stapelmode is het niet verwonderlijk dat Van Winden op het idee kwam Zaanse huisjes op elkaar te stapelen. Voor de gebouwen in het nieuwe Zaanse centrum schreef Soeters de architecten van de afzonderlijke gebouwen twee inspiratiebronnen voor: de traditionele houtarchitectuur en de oude bakstenen fabrieken in de Zaanstreek. Van Winden koos voor de houtarchitectuur, de beroemde huisjes aan de Zaanse Schans om precies te zijn. En dan is het niet vreemd dat je besluit die op elkaar te zetten, als je overal op de wereld stapelingen van doosjes en huisjes ziet.

Zijn keuze werd bovendien in de hand gewerkt door het nieuwe stadhuis van Zaandam van Soeters zelf. Daarin zijn fantasiegevels van Zaanse huisjes juist opgeblazen tot gigantische proporties. Die truc kon Van Winden dus niet herhalen in zijn hotel dat recht tegenover het stadhuis kwam te liggen. Dan was de kans groot dat hij van plagiaat werd beschuldigd. Zo is Van Winden geen Indische dief, maar ontwierp hij een gebouw volgens een methode die architecten al duizenden jaren hanteren: neem een goed voorbeeld en varieer daarop.

Bernard Hulsman, 'Goede ideeën komen nooit alleen', *NRC-NEXT*, 7 december 2010

Interview met Sjoerd Soeters

(...)

Architecten zijn zich te veel bezig gaan houden met het eigen spel, het kopiëren van of juist het afzetten tegen het werk van collega's. De afgelopen eeuw heeft zich een zich steeds versnellende cyclus voltrokken van het introduceren van nieuwe architectonische en stedenbouwkundige modellen, die allemaal experimenteel werden genoemd, maar geen van allen ooit goed werden geëvalueerd. Dat heeft tot een enorme productie geleid van allemaal mislukkingen. In reactie daarop ben ik me veel ambachtelijker bezig gaan houden met het architectenvak. Ik wilde leren van succesvolle ontwerpen uit het verleden. Ik wilde de continuïteit van de geschiedenis meer benadrukken. Goede architectonische oplossingen kunnen natuurlijk alleen maar beklijven als ze niet alleen uit het hoofd en de pen van architecten komen, maar als ze geabsorbeerd worden door de cultuur. Dat betekent dan wel dat je de concessie moet doen, als je dat overigens een concessie moet noemen, dat je je moet uitdrukken in een taal die door de massa wordt begrepen en verstaan. (...)

Dan moet je wel somber zijn over de tijd waarin je leeft.

'Dat is ook zo. Ik vind het heel zorgelijk wat er allemaal gebeurt. Prioriteiten die worden gesteld. Burgemeesters en wethouders die alleen geïnteresseerd zijn in hippe iconen. Ik vind het echt een drama. De zorgvuldigheid is ver, ver te zoeken. En altijd gaat het om fancy objecten, terwijl de openbare ruimte veel belangrijker is. Al die op zichzelf staande gebouwen, ik heb er zelf ook aan meegedaan, zijn niet het belangrijkste. De samenhang, dáár gaat het om. De openbare ruimte van de stad en het landschap. Daarom ben ik me de laatste tien, twintig jaar ook steeds meer met stedenbouw bezig gaan houden. Het probleem met de "jongens en meisjes van de moderne architectuur" is dat ze dat helemaal niets interesseert. Ze willen gewoon iets spectaculairs maken.(...)

Een zich met de avant-garde vereenzelvigende groep is steeds op zoek naar nieuwe kicks. Na verloop van tijd is dat weer passé en dan wordt er weer iets nieuws gezocht. Het vernietigen van alles wat je achter je laat en snel weer voort-gaan, dat bepaalt de agenda van veel culturele instituten. Ik vind 't het doordraaien van tomaten (...)

Ho, ho... Mensen kennen jou toch niet in de eerste plaats als de voorzichtige, behoedzame traditionalist? Ze zien jou volgens mij toch eerder als de flamboyante architectonische durfal. Vooral door het Circus in Zandvoort. De uitbundige amusementshal met de gigantische betegelde vlaggenmasten op het dak en de barokke vormen. Dus een behoedzaam voortbordurende architect...

'Ik doe dingen zoals ik die doe. Toen ik Zandvoort maakte in 1986 dacht ik: dit is een bom onder jullie grijze sokken-hightech. De conventionele nikserigheid die al die modernisten met elkaar bedachten. Ik dacht: laat het er maar eens lekker vanaf spatten! De opdrachtgever won er in 1993 bijna de Bronzen Bever mee, de toenmalige Rijksprijs voor goed opdrachtgeverschap. Joop van Tijn zat in de jury. Hij karakteriseerde het gebouw fantastisch. "Een gebouw als een gillende keukenmeid," noemde hij het. Prachtig. Maar de prijs moest natuurlijk weer gaan naar een brave glazen doos, het gemeentehuis van We hl.'

In het Circusgebouw komt het duidelijkst jouw sympathie en bewondering voor de Amerikaanse architect Morris Lapidus aan het licht. De architect van de fun, volgens anderen de architect van de kitsch.

'Hij is inderdaad van grote invloed op mij geweest, ook omdat hij werd uit- gekotst door zijn Amerikaanse collega's. Hij is compleet in de ban gedaan.'

Met plezier: 'Ik heb soms het gevoel dat ik hem zó imiteer dat ik niet tevreden zou zijn als ik ook niet volledig in de ban zou zijn gedaan in Nederland. Ik had zo'n sympathie voor die man. Geweldig.' (...)
Dat is pas twintigjaar geleden. Heb je je ooit een voorloper gevoeld? Ik bedoel: dat je in Nederland de boel hebt opengebrouwen?

Bedachtzaam: 'Dat vind ik een moeilijke vraag. Een voorloper. Tja. Ik heb af en toe het idee dat ik juist weer achterloop omdat mij voortdurend naar het hoofd wordt geslingerd dat mijn architectuur niet in voldoende mate vernieuwend is.' [Schaterlacht.] 'Dan denk ik: zou ik stilstaan? Wat is er aan de hand? De andere keer denk ik inderdaad dat ik voorop heb gelopen omdat die hele kudde nu weer aan het draaien is en weer op zoek is naar context en historische continuïteit. Dat zie je gebeuren. Het is van allebei wat.

Af en toe denk ik dat ik volstrekt achterlijk ben en dat ik een achterblijver ben in de culturele race. Ik ben bewust niet naar China gegaan, zoals zo veel Nederlandse architecten tegenwoordig doen. Bewust niet naar Dubai. Ik vind het crimineel om daar verouderde Europese en Amerikaanse modellen nog eens te dumpen. Ik vind dat ik die mensen daar niets te bieden heb. Je kunt je éigen cultuur nog maar net begrijpen, laat staan dat je in die landen voor enig menselijk geluk kunt zorgen. (...)

Sinds de jaren tachtig kennen we het begrip arrièr-garde, wat misschien wel belangrijker is dan de avant-garde. In feite weten we sinds Popper dat het een heel verkeerd concept is dat de geschiedenis zich steeds moet "vernieuwen". Kortom, het houdt me niet zo bezig. Ik doe gewoon mijn eigen dingen.(...)

Is originaliteit volgens jou voor de architectuur eigenlijk wel een geschikt begrip?

Nee, dat is een verkeerd begrip voor de architectuur.' Dat vraag ik ook omdat architectuurhandboeken altijd een hele belangrijke rol hebben gespeeld. En er wordt traditioneel veel geciteerd' uit andermans werk, of hoe je dat ook noemen wilt. 'Architectuur en stedenbouw zijn té belangrijk om aan genieën over te laten. Genieën moeten maar kernfysica gaan doen of zich bezig gaan houden met auto's die op water lopen, of weet ik wat.
(...)

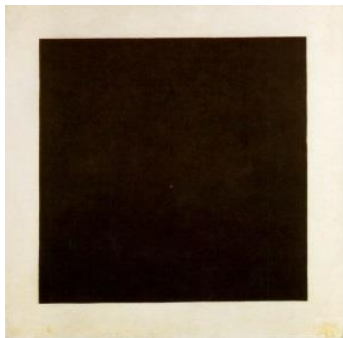
Bron: Ton Idsinga, *Steen*, Amsterdam 2009, p. 195-196, 199, 200-205

Aemulatio

Wat is kunst nog tegenwoordig? Arthur Danto (1924)



Andy Warhol, *Brillo box*, 1964



Kazimir Malevich, *Zwart Vierkant*, 1915

De Institutionele theorie van de kunst

In 1964 maakte de al beroemde New Yorkse kunstenaar Andy Warhol een serie kunstwerken die uiterlijk sprekend leken op de verpakkingsdoos voor Brillo-schuursponsjes. Zijn 'Brillobox' werd een van de beroemdste voorbeelden van de popart. Toen een paar exemplaren naar Canada werden vervoerd voor een tentoonstelling, eisten de douanebeambten dat er invoerrechten werden betaald omdat ze vonden dat het gewone handelswaar betrof in plaats van oorspronkelijke kunstwerken, die van deze rechten waren vrijgesteld.

Het voorval illustreert de positie waarin de moderne kunst terecht was gekomen. Sinds het ontstaan van de artistieke avant-garde was de kunst op zoek gegaan naar haar eigen identiteit en had daarbij steeds weer haar grenzen verlegd. Al in 1915 had de Russische kunstenaar Kazimir Malevich een schilderij gemaakt met alleen een groot zwart vierkant.² Waarom heetten zulke voorwerpen nog 'kunst'?

Dat was de vraag die de Amerikaanse kunstfilosoof Arthur Danto zich heeft gesteld. Hij was niet tevreden met de antwoorden die anderen gaven. Het simpelste antwoord luidde: kunst is alles wat door kunstenaars als zodanig wordt gepresenteerd. Of zoals de dada-kunstenaar Kurt Schwitters het uitdrukte: 'Alles wat de kunstenaar uitspuugt is kunst. Maar dan rijst natuurlijk de vraag wie uitmaakt of iemand een kunstenaar is.

Daarom zagen anderen het ruimer: kunst is alles wat door de betrokken instituties (musea, galerieën, verzamelaars, kunstcritiek enzovoort) als zodanig wordt erkend. Dit is de 'institutionele theorie' van de kunst.

Danto wordt als een aanhanger van deze theorie beschouwd, maar hij geeft er zelf nog een belangrijke aanvulling op. Of iets al dan niet als 'kunst' kan gelden, betoogt hij, is niet alleen een kwestie van proclamatie - het uitroepen van iets tot kunstwerk - maar ook en vooral een kwestie van argumentatie. Daarbij wordt al een theorie over kunst verondersteld. Het verschil tussen de oorspronkelijke Brillodoos en het kunstwerk van Andy Warhol wordt uiteindelijk bepaald door een bepaalde theorie over kunst. Zo'n theorie omvat ook de geschiedenis, een ontwikkeling binnen de kunst die dit kunstwerk mogelijk heeft gemaakt: 'om iets als kunst te zien is iets nodig dat het oog niet kan waarnemen - een sfeer van artistiek denken, bekendheid met de geschiedenis van de kunst: een kunstwereld' (A.Danto, *De komedie van de overeenkomsten*).

Danto's kunstfilosofische standpunt kan worden samengevat in het begrip 'historisch essentialisme': de essentie, het innerlijke wezen van de kunst manifesteert zich pas in de loop der geschiedenis. De Brillodozen van Warhol konden pas in de jaren zestig van de vorige eeuw als 'kunst' worden beschouwd, een eeuw eerder was dat volstrekt onmogelijk. Het zijn dan de 'kenners' die bepalen wat kunst is, en douanebeambten horen daar blijkbaar niet bij. (Overigens vermeldt Danto dat de directeur van Canada's belangrijkste kunstmuseum het van harte met hen eens was.)

Afscheid van de schoonheid

Een veelgehoorde kritiek op de moderne kunst is dat deze alleen nog interessant is voor ingewijden, en zich heeft vervreemd van het grote publiek. Vertrouwde kunstopvattingen werden steeds verder ondergraven. In de avant-gardistische zoektocht van de kunst naar haar eigen identiteit, laat Danto zien, zijn allerlei kenmerken afgevallen die in vroeger tijden als wezenlijk voor de kunst werden beschouwd, zoals natuurgetrouwheid, individualiteit, diepzinnigheid of vakbekwaamheid.

² De naam van Kazimir Malevich wordt in de literatuur verschillend geschreven. De redactie van deze syllabus heeft gekozen voor Malevich i.p.v. Malevitsj of Malewich conform de publicaties van het Stedelijk Museum Amsterdam. De spelling in deze syllabus van de naam kan dus afwijken van die in de originele bronnen.

Het meest opvallend is wel dat in dit proces van zelfzuivering ook de schoonheid is afgefallen, terwijl die toch eeuwenlang als het centrale kenmerk van de kunst was beschouwd. Denk aan Benjamin, die het einde van de schoonheidscultus en de esthetische contemplatie aankondigde. In 1917 had de Franse dadaïst Marcel Duchamp, die een pisbak als kunst tentoonstelde, zich al minachtend uitgelaten over de schoonheidservaring, 'de trillingen van het netvlies'. Nog verder ging de Italiaanse kunstenaar Piero Manzoni, die rond 1960 een blikje tentoonstelde dat volgens het opschrift *merda d'artista*, zijn eigen uitwerpselen, bevatte (volgens Danto zat er trouwens alleen maar een kleiner blikje in, met hetzelfde opschrift).



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961

Wat Danto betreft hoeven we het afscheid van de schoonheid als norm niet zonder meer te betreuren. In het kielzog van de avant-gardekunst, schrijft hij, kon ook de kunstfilosofie een 'heilzame stap' zetten, en zich losmaken van de esthetica of schoonheidsleer waarmee zij vroeger werd vereenzelvigd. De kritiek op de schoonheidscultus hoort bij het proces van zelfontdekking van de kunst. Volgens hem is de kunst zelf in zekere zin filosofie gaan bedrijven, door zich in haar producten telkens weer af te vragen wat 'kunst' nu eigenlijk is. Maar niet alle kunstfilosofen zijn het met Danto eens. Volgens sommigen zijn kunst en schoonheid zo onlosmakelijk met elkaar verbonden, dat het afscheid van de schoonheid tegelijkertijd het einde van de kunst betekent. De postesthetische kunst is volgens hen in feite geen kunst meer, maar een middel waarmee kunstenaars het publiek proberen te koeioneren en te overdonderen. Twee eeuwen geleden had de filosoof Hegel ook al het einde van de kunst verkondigd, maar om een andere reden. Kunst is volgens hem de zintuiglijke weg waarlangs de menselijke geest zich in de loop van de geschiedenis bewust wordt van zijn vrijheid. Zodra dit bewustzijn is bereikt is de kunst overbodig geworden en gaat zij over in filosofie. Als daarna toch nog zoiets als kunst blijft bestaan dan alleen als middel tot genot of tijdverdrijf, niet langer uit historische noodzaak.

(...)

Afval

Een kunstwerk dat de Britse kunstenaar Damien Hirst had vervaardigd in een Londense galerie werd de nacht na de vernissage opgeruimd door een schoonmaker die dacht dat het alleen maar rommel was. Het werk bestond onder andere uit halvolle koffiebekers en wijnglazen, lege bierflesjes, penselen, aangebroken verftubes, asbakken met sigarettenpeuken snoeppapiertjes en stukken krant die over de vloer verspreid lagen. De schoonmaker verklaarde desgevraagd dat het er niet bepaald als kunst had uitgezien, en dat hij het daarom maar bij het afval had gezet. Volgens de galeriehoudster was het kunstwerk minstens honderdduizend pond waard. Hirst zelf schijnt erg om het voorval te hebben gelachen.

Bron: Ellen Geerlings, *Het oog in de storm*, Amsterdam 2007, p. 306-308

De natuur als concept in de renaissance

In de Italiaanse kunstwetenschap van de vijftiende eeuw worden minstens twee betekenissen van de term 'natuur' gebruikt. Zo vertelt Lorenzo Ghiberti ons dat hij 'ernaar streefde ... een poging te doen om de Natuur na te bootsen (bij de verhalen van de tweede deur voor het baptisterium) voor zover (hij) daartoe in staat was.' En Leon Battista Alberti sprak over de speciale kracht van het natuurlijk weergegeven gezicht dat 'de ogen van een ieder die kijkt meteen naar zich toetrekt,' en concludeerde: 'Om deze reden moet je dat wat je wilt schilderen altijd uit de natuur halen, dan wordt het altijd mooier.' In die gevallen bedoelden beiden met de term 'natuur' onze dagelijkse realiteit. Laten we dit de *passieve* betekenis noemen.

Maar tegelijk gebruiken Ghiberti en Alberti deze term in wat we de *actieve* betekenis willen noemen. Ghiberti stelt in dezelfde autobiografie: 'Om de basisprincipes (van de kunst) te leren beheersen, heb ik de functie van de natuur in de kunst onderzocht.' Alberti begint zijn ontroerende opdracht aan Brunelleschi, de schrijver van '*Over de Kunst*' met de pessimistische mening die hij er ooit op na hield, dat het in zijn tijd ontbrak aan de kunst die beroemd was in de oudheid. Hij vervolgt: 'Dus geloofde ik, zoals velen zeiden, dat de Natuur, de meesteres der dingen, oud en vermoeid was geworden. Ze produceerde niet langer de genieën of giganten die ze in haar jeugd en glorie in alle pracht en overvloed had voortgebracht.' Ze gebruiken de term 'natuur' in de actieve betekenis en verwijzen ermee naar een levende macht die het leven in mensen, dieren en planten, en ook de groei van een kunstwerk, stuurt en beheerst. (...)

Het concept van 'imitatie van de natuur' was diepgeworteld in de klassieke (Griekse) filosofie; meestal werd de imitatie van de gecreëerde natuur (*natura naturata*) bedoeld, maar het tweede concept, dat van de creërende natuur (*natura naturans* in middeleeuwse terminologie) kwam ook redelijk vaak voor.

Alberti verwijst naar dit tweede concept als hij de natuur een 'wonderlijke schepper van dingen' noemt en stelt dat 'de natuur zelf lijkt te genieten van de schilderkunst.' (...)

De nabootsing van *natura naturata* en van de scheppende macht van de natuur vonden al in eerdere tijdperken plaats, maar door te stellen dat een kunstenaar die een kunstwerk maakt een hoger niveau van perfectie kan bereiken dan de natuur ooit heeft kunnen bereiken, formuleerde Alberti een nieuw en belangrijk idee. De natuur is zeker perfect als harmonieus geheel, maar haar losse elementen zijn dat niet. (...)

Aan het eind van de vijftiende eeuw werd de positie van de natuur in de kunstwetenschap van twee kanten aangevallen. (...)

Natura naturata wordt nu beschouwd als iets van een lager niveau vol onvolmaaktheden. De interesse gaat twee kanten op. Het actieve concept van de natuur wordt nu ontwikkeld en getransformeerd. Er wordt aan de ene kant een animistische, magische draai aan gegeven en aan de andere kant een scheppende.

Beschouwingen van deze (animistische) doctrine, waarin de wereld wordt gezien als een bezielde wezen, zijn te vinden in Italië, bij Leonardo: '... we kunnen zeggen dat de aarde een geest van groei heeft...' Maar hoewel Leonardo in verband kan worden gebracht met dit organische concept van de natuur, zijn deze uitspraken wellicht niet typerend voor zijn mening in het algemeen. Zijn gedachten werden beïnvloed door een andere trend, die ook werd gevoed door neoplatonische speculaties: de neiging naar mathematische generalisatie van empirische ervaringen. De invloed van deze neiging was nog veel zichtbaarder bij Italiaanse artistieke werken uit de hoog-renaissance en het maniërisme. Voor Leonardo is kennis van de natuur niet alleen gebaseerd op de directe betekenis van het leven, maar, in nog sterkere mate, op de mathematische principes die zijn afgeleid van of gecoördineerd met de observatie van de natuur.

(...)

Voor Alberti kwam nabootsing op de eerste plaats. Voor Leonardo is ze vervangen door schepping gebaseerd op de kennis van vereisten en inherente wetten van de natuur. De natuur, die door de neoplatonisten als ruwe materie was afgewezen, werd door Leonardo veredeld. Hij zag in de natuur een rijk van perfecte vormen en proporties. Het evolutieproces wendde zich naar de klassieke oudheid. De kunstenaar zocht zijn bron nu niet zozeer bij de elementen van *natura naturata*, maar bij de perfecte kunstwerken uit de oudheid, die waren gecreëerd volgens de noodzakelijke en algemene mathematische wetten, redenen en proporties die inherent waren aan de natuur. Klassieke kunstenaars hadden in hun werken de redenen ontdekt en getoond die de basis vormden voor de natuur in haar zuiverste vorm. En zo hadden ze de moderne kunstenaar geholpen de natuur te overtreffen.

In zijn biografie van Mantegna schreef Vasari: '... hij toonde aan dat hij wist hoe hij het goede moest halen uit levende en natuurlijke voorwerpen, en ook uit voorwerpen die door de kunst waren geschapen. Maar Andrea bleef geloven dat goede klassieke standbeelden perfecter waren en meer mooie onderdelen bezaten dan in de natuur te zien waren, omdat die uitstekende meesters, naar zijn mening en uit wat hij in die standbeelden had gezien, de perfectie van de natuur van vele levende personen hadden overgenomen....' In plaats van het beste uit de natuur te kiezen, zoals Alberti had aangeraden, keek de kunstenaar nu liever naar het ideale kunstwerk, waarbij de benodigde selectie al was gemaakt. Tegelijkertijd werd vastgelegd dat de schoonheid van de kunst superieur was aan die van de natuur. De these werd, in de woorden van Erwin Panofsky, als volgt geformuleerd: 'dat de klassieke kunst zelf, door te tonen wat *natura naturans* had bedoeld, maar *natura naturata* niet had waargemaakt, de hoogste en "oprechtste" vorm van naturalisme vertegenwoordigde.'

Bron: Jan Bialostocki, 'The Renaissance Concept of Nature', *The Renaissance and Mannerism*, vol. 2, Princeton 1963, p. 19-30

De stem van het individu: Borromini

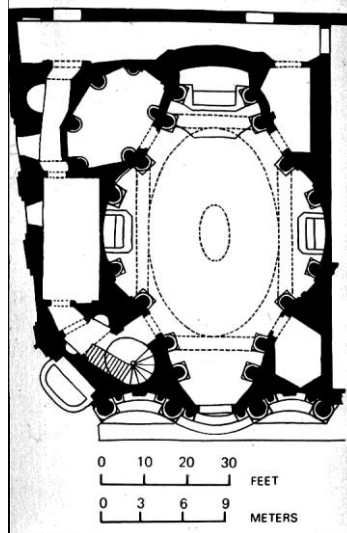


Francesco Borromini, *San Carlo alle Quattro Fontane*, voorgevel, 1634-1677

De andere grote meester van de Romeinse barok was Bernini's tijdgenoot Francesco Borromini (1599-1667), wiens echte achternaam Castello was, de naam van een familie van metselaars uit Bissone aan het Meer van Lugano. Borromini's karakter was totaal anders dan dat van Bernini: hij was onevenwichtig en neurotisch, een sombere vrijgezel die uiteindelijk zelfmoord zou plegen. Het is verleidelijk dat verschil ook in zijn architectuur te zien; Bernini veroordeelde deze als fantastisch ('chimerisch') en beweerde dat de ander gestuurd was om de architectuur te vernietigen. Borromini verzette zich tegen de harmonieuze opvatting waarin de architectuur zich moest richten naar de verhoudingen van het menselijk lichaam, een opvatting die alle klassieke architecten, van Brunelleschi tot Bernini, hadden gehuldigd. Borromini stelde daar tegenover dat zijn architectuur was gebaseerd op de natuur, Michelangelo en de klassieke oudheid. Het voorbeeld van Michelangelo gold diens eigenaardige architectonische vrijheden. De klassieke voorbeelden die Borromini op het oog had waren niet de bouwwerken waar vanouds de belangstelling naar uitging, zoals het Colosseum of het Pantheon; de inventieve gebogen lijnen van bouwwerken als het paviljoen van de Piazza d'Oro in de Villa van Hadrianus te Tivoli spraken hem meer aan. Hij moet de fantastische tekeningen van zulke gebouwen van Giovanni Battista Montano (1534-1621) dan ook zeker gekend hebben. Borromini's idee van de natuur, dat hij nooit precies onder woorden heeft gebracht, schijnt verband te houden met zijn

diepgaande belangstelling voor de geometrie. Deze heeft hij misschien te danken aan de laatgotische metselaars met wie hij samenwerkte bij de voortzetting van de kathedraal van Milaan.

Hoewel hij zijn carrière rond 1620 in de St.-Pieter begon als steenhouwer van decoraties – onder leiding van Carlo Maderno, een familielid van hem- en ook onder Bernini meewerkte aan het baldakijn, kreeg hij zijn voornaamste opdrachten niet van de pausen, zoals Bernini, maar van lagere of meer gespecialiseerde instellingen als de Spaanse bedelorde van de ongeschoeide trinitariërs, de orde der oratorianen of de universiteit van Rome. In het eerste bouwwerk dat hij, in 1634, geheel zelfstandig ontwierp, de zeer kleine kerk voor het klooster van de ongeschoeide trinitariërs, zijn de drie bronnen van zijn nieuwe architectuur al te herkennen. Van Michelangelo zien we de in wezen plastische toepassing van de architectonische geledingen terug, van de klassieke oudheid de centrale plattegrond, terwijl de



Francesco Borromini, *San Carlo alle Quattro Fontane*, plafond links en de plattegrond rechts, 1634-1677

natuur wel de rechtvaardiging zal zijn geweest voor het gebruik van organisch vloeiende lijnen.

De opmerkelijke plattegrond van de S. Carlo alle Quattro Fontane is gebaseerd op twee gelijkzijdige driehoeken die tot een ruit zijn samengevoegd; hierin zijn twee cirkels ingeschreven die, verbonden door bogen, samen een ovaal vormen. Deze plattegrond met zijn golvende omtrek is een combinatie van het Griekse kruis met een uitgerekte ruit; het ovaal ontstaat pas op het niveau van de kroonlijst van de koepel. De cassetten, in een diep uitgesneden honingraatpatroon, zijn waarschijnlijk ontleend aan

die van het veertiende eeuwse mausoleum van S. Costanza. De zestien zware zuilen die zich in het kleine interieur verdringen, voegen echter met hun enigszins gerede profiel een bijna gotische verticaliteit toe aan dit complexe en poëtische kerkje.

Borromini dwingt de bezoeker zijn aandacht te concentreren op de nieuwe vorm van het bouwwerk; hij gebruikt geen kleuren in het interieur en liet het grotendeels grijs. Veelkleurigheid was niet bepalend voor zijn esthetiek. De originaliteit van de San Carlo werd snel erkend door Borromini's tijdgenoten; de procurator-generaal van de ongeschoeide trinitariërs verkondigde vol trots dat hij van architecten uit heel Europa verzoeken ontving om kopieën van de tekeningen dat er 'naar ieders mening in de hele wereld niets te vinden is dat er wat betreft artistieke waarde, fantasie, voortreffelijkheid en originaliteit op lijkt.



Francesco Borromini, *Oratorium van de congregatie van S. Filippo Neri*, 1637-1640

De kerk werd gebouwd tussen 1637 en 1641; de golvende façade was weliswaar ontworpen in de jaren dertig, maar werd pas vanaf 1665 uitgevoerd en bereikte haar voltooiing na Borromini's dood in 1667. Het contrast van concave en convexe vormen speelt een zo volledig bepalende rol in de compositie van deze façade dat zij met haar deinende ritme kan gelden als een schoolvoorbeeld van wat we bedoelen met de 'hoge' barok, in tegenstelling tot de vroege barok. Hij plaatst twee kolossale orden van gelijke hoogte boven elkaar, een gedurfde stap voorwaarts ten opzichte van Michelangelo's Capitolijnse paleizen, terwijl de bizarre wimperg boven het

standbeeld van de H. Carlo Borromeo – die trouwens wordt gevormd door de elkaar rakende vleugels van de cherubijnen die als hermen naast de heilige staan – laat zien hoe ver Borromini zich van Bernini heeft verwijderd. Voor Bernini hadden beeldhouwde figuren geen ander doel dan het vertellen van een verhaal en konden zij niet worden vermengd met, of ondergeschikt gemaakt aan, de architectuur.

Aan de andere kant beperkte Borromini's zich veel meer dan Bernini tot de architecturale vormen zelf en vermeed hij bijna altijd het gebruik van verborgen lichtbronnen. Aan de façade van de S. Carlo was Borromini's opmerkelijke gebogen gevel van de het Oratorium van de congregatie van S. Filippo Neri (1637-1640) voorafgegaan.

De orde der oratorianen, volgelingen van Filippo Neri, was tijdens de Contrareformatie een van de meest vooraanstaande kloosterorden in de Kerk. Het raffinement van deze façade, misschien wel de eerste gebogen gevel in Rome, wordt nog onderstreept door het fijne metselwerk van de bakstenen waarin zij is uitgevoerd, volgens technieken die stamden uit de architectuur in het Rome van de keizers. Het kleine oratorium achter deze façade is gearticuleerd met kolossale pilasters die door de lichtbeuk tot aan het spiegelgewelf doorlopen en daar overgaan in een netwerk van banden dat nog het meest lijkt op de ribben in een gotisch gewelf. Deze gotische associatie ten spijt beweerde Borromini zelf dat hij het voorbeeld voor deze skeletachtige structuur had gevonden in de betonnen gewelven van de Romeinse oudheid. In zijn *Opus Architectonicum* (ca.1647) schreef hij:

Ik wilde in zekere mate de praktijk van de ouden volgen, die een gewelf niet direct op een muur zouden durven plaatsen, maar die in plaats daarvan het hele gewicht ervan lieten rusten op zuilen of pijlers die zij in de hoeken van de zaal aanbrachten, zodanig dat de tussengelegen muren enkel dienden om deze pijlers te schragen, zoals men dat kan waarnemen in de Villa van Hadrianus, in de S. Maria degli Angeli in de Thermen van Diocletianus en ook elders, zoals ik onlangs heb opgemerkt bij het hospitaal van de Lateranen, waar hoekpijlers werden gevonden die het gewelf van een ondergrondse tempel droegen.

De wand waardoor men het oratorium betreedt is een scherm dat is voorzien van drie boogdoorgangen die in de bogen van de loggia van de kardinaal op de eerste verdieping worden herhaald. Hier bewoog Borromini zich in de richting van een open structuur zoals die later door Guarini zou worden uitgewerkt.

(...)

Bron: David Watkin, 'De stem van het individu', *De westerse architectuur*, Nijmegen 1986, p. 242-245

Over 'rapen' en wedijver in de schilderkunst van de zeventiende eeuw



Govert Flinck, *De Barmhartige Samaritaan*. 1633



Rembrandt van Rijn, *De Barmhartige Samaritaan*, 1633

(...)

Dat een leerling zodanig kon kopiëren dat kenners de kopie voor het origineel aanzagen, werd overigens duidelijk beschouwd als een aankondiging dat we hier met een groot talent te maken hebben, zoals uit diverse anekdotes in schildersbiografieën blijkt. En ook het zodanig nabootsen van de handeling van de meester dat iedereen erin trapte, blijkt als een grote verdienste te

kunnen worden gezien. Dat lezen we bijvoorbeeld als Houbraken vertelt dat Govert Flinck in zijn leertijd bij Rembrandts diens 'handeling van verwen en wyze van schilderen (...) in korte tyd zoodanig heeft weten na te bootzen dat verscheiden van zyne stukken voor egte penceelwerken van Rembrandt wierden aangezien en verkogt'. Een mooi voorbeeld is de tegenwoordig overtuigend aan Flinck toegeschreven *Barmhartige Samaritaan* die gebaseerd is op een ets van Rembrandt uit 1633.

Zelfs grote meesters konden hoog worden geprezen door het nabootsen van handelingen van andere grote meesters, zoals Hendrick Goltzius, de 'seldsamen Proteus oft Vertumnus in de Const' die zich in alle 'ghestalten van handelinghen' kon herscheppen, aldus Karel van Mander naar aanleiding van diens zogenaamde *Meisterstiche* met het *Leven van Maria*. Daarin werden met eigen inventies, de stijlen van noordelijke graveurs (Albrecht Dürer en Lucas van Leyden) nagebootst alsof het onbekende werken van die meesters waren, terwijl een aantal Italiaanse schilders werd geïmiteerd, onder anderen Federico Barrocci en Jacopo Bassano, alsof het reproductiegrafiek naar hun schilderijen betrof. Huygens geeft mooi de reden van bewondering aan: Goltzius heeft datgene 'wat kenmerkend is voor de onvergelyke geniën Dürer en Lucas in deze werken zo knap tot uitdrukking gebracht, dat hij enerzijds toonde dat in hem telkens weer een van die kunstenaars was opgestaan en hij anderzijds de grootste kunstkenners met

zijn stukken om de tuin heeft geleid. Voor deze kunstenaar is werkelijk geen bewondering groot genoeg’.

Op vergelijkbare manier werd ook in Italië gesproken over hoe bijvoorbeeld Padovanino de drie Bacchanalen van Titiaan ‘aanvulde’ met een vierde stuk, dat hogelijk werd bewonderd door liefhebbers en kunstenaars: bovendien werden jaloerse rivalen, die het schilderij voor een werk van Titiaan aanzagen, bekeerd tot bewonderaars, meldt Boschini. Dit herinnert direct aan Van Manders relaas over Goltzius' gravure in de trant van Dürer die door de vooraanstaande kenners in Europa voor het beste werk van die meester werd aangezien, waarbij sommigen van hen gezegd zouden hebben dat Goltzius zo iets nooit in zijn leven zou kunnen maken.

Zulke werken, waarin zowel figuurtypen, houdingen, iconografische motieven, als elementen van compositie, lijnvoering, effecten van licht en donker (en in schilderijen ook verfbehandeling en coloriet) van de nagebootste kunstenaars geparafraseerd werden, laten een intense preoccupatie met de ‘handeling’ van een meester zien, als iets dat kan worden nagebootst en waarmee een intellectueel spel kan worden gespeeld. Over Annibale Carracci vernemen we zelfs dat deze in zijn jeugd zo goed was in het imiteren van Titiaan en Correggio dat de beste kenners dachten met werken van die meesters te maken te hebben. Toen iemand meende dat het alleen maar in zijn nadeel kon zijn als zijn werk werd aangezien voor Titiaan of Correggio, zou Annibale hebben geantwoord dat dit juist een verdienste was, omdat schilders er immers naar streven ‘de ogen te bedriegen en echt te doen lijken wat gefingeerd is’. Het net echt doen lijken en bedriegen van het oog wordt hier op opmerkelijke wijze toegepast op het imiteren van andermans handeling. Maar in dit geval hebben we te maken met erkende grote meesters die dingen mogen doen die niet voor gewone stervelingen zijn weggelegd.



Gerrit Dou, *Keukenmeid*, 1652

Heeft men het over het leerproces, dan wordt juist steeds gewaarschuwd voor het teveel vasthouden aan de handeling van een ander en wordt men aangespoord zich los te maken van het voorbeeld van de leermeester. Zowel Junius als Van Hoogstraten stellen met nadruk - en, zoals zo vaak is dit een oud advies uit de klassieke retorica, in dit geval worden zowel Cicero als Horatius aangehaald - dat men dient te ontdekken wat het best bij de eigen natuur past: ‘Het is ons geraetsaemst (...) de leydingen onzer eygene natuere te volgen, en onze betrachtningen daer nae te richten: want te vergeefs zoudemen de zelve tegenstreeven in het bejaegen van 't gene wy onmachtich zijn’. Gerrit Dou moet zich dat intens bewust zijn geweest, toen hij al in zijn vroegste werken angstvallig datgene vermeed waarin Rembrandt zich onderscheidde - het weergeven van beweging en emotie - en juist motieven uit Rembrandts werk overnam die geheel statisch waren en hem bovendien alle kans gaven zich toe te leggen op het verrijken van het beeld met een veelheid aan verfijnd geschilderde details.

Vanuit dit stadium - dat bij het navolgen vooral de eigen natuur in acht moet worden genomen - kan de talentvolle leerling uitkomen bij het overtreffen van het

voorbeeld van de leermeester. Want dat goede kunstenaars al jong hun leermeesters dienen te overtreffen moet een vanzelfsprekend motief zijn geweest in de hoofden van jonge, ambitieuze schilders: Van Mander vertelt in vele schildersbiografieën immers over jonge schilders die al snel hun leermeester voorbijstreefden. Dat moet Rembrandt ook voor ogen hebben gestaan toen hij in 1626 een aantal schilderijen vervaardigde die rechtstreeks gebaseerd zijn op werken van Pieter Lastman, waarbij hij zich volledig concentreerde op datgene waarin zijn kracht lag (zoals drie jaar later met grote zeggingskracht door Huygens werd onderstreept): het levensecht uitdrukken van de gemoedsbewegingen. Het is duidelijk dat Rembrandt in zulke werken zijn leermeester een lesje aan het leren is - waarschijnlijk ten overstaan van een groep kenners - waarbij de imitatie overgaat in volwassen emulatie. Hiermee is hij inmiddels vele stappen verder gegaan dan wat Van Hoogstraten nog in het kader van het leerproces aanbeveelt: ‘Dat gy u zelfs gewent den alderbesten aert / En wys van schilderen door naerstigheit te leeren: / Doch zoo, dat gy niet blind de meesters, hoe vermaert / Als naeaapt, maer met ernst, als woud gy haer trotseeren’.

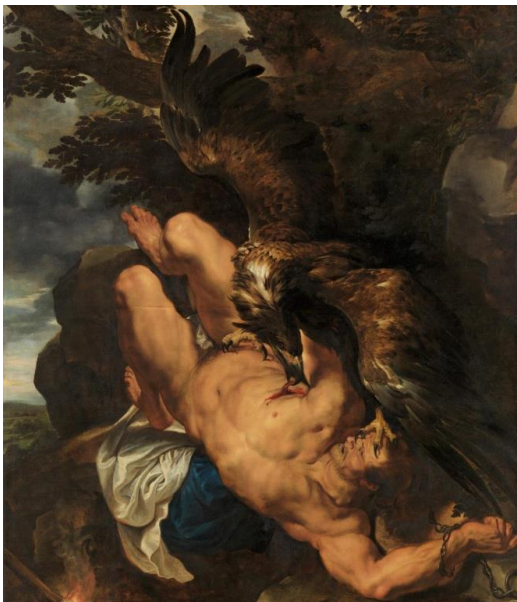


Pieter Lastman, *De kruisiging*, 1616



Rembrandt van Rijn, *De drie kruisen*, 1653

Als Van Hoogstraten de problemen van het ontlenen in een aparte paragraaf behandelt, zegt hij allereerst dat men wel het werk van anderen mag navolgen als men daarin dingen aantreft die men bijzonder goed vindt, zoals de 'zwier van koppeling en sprong' die hij vergelijkt met 'de vois of wijze der tonen' waarop een dichter een nieuw lied kan maken. In zo'n geval moet men echter een andere stof nemen. In de oudheid prees men de schilder die in een schilderij van Achilles 'dezelfde kracht der kunst' wist te bereiken die men in Apelles' Alexander kon aantreffen, en eerde men Vergilius die in zijn *Aeneis* Homerus' *Odyssee* volgde. Van hem kan men wel zeggen 'dat hij hem somtijts naebootst', maar niet 'dat hy hem ergens iet ons teelt'. Van Hoogstraten lijkt hier niet meer over het leerproces te spreken, maar over volleerde schilders die zoiets mogen doen. Het is een praktijk die we bij Rembrandt regelmatig kunnen aantreffen. Een mooi voorbeeld is de manier waarop hij Rubens' op de rug liggende, in een ruimtelijke diagonaal geplaatste figuur van *Prometheus* transformeerde in een *Samson* wiens ogen worden uitgestoken. Het ene exempel van gruwel en pijn wordt vertaald in een ander toonbeeld van gruwel en pijn, waarbij Rubens' heroïsche naakt dat in een reflex van pijn het rechter been optrekt, is omgezet in een grotendeels geklede man wiens lijf op geen enkele manier aan een 'klassieke' anatomie refereert. Mede door, bijvoorbeeld, de levensechtere uitbeelding van de pijnreflex - zie de samengeknepen tenen die de 'klassieke' voet van Rubens vervangt - laat Rembrandt de toeschouwer intens meeleven.



Peter Paul Rubens, *Prometheus*, 1618



Rembrandt van Rijn, *De blindmaking van Samson*, 1636

Rembrandt moet dit spectaculaire werk van Rubens, dat grote indruk zal hebben gemaakt op iedereen die het te zien kreeg, in zijn Leidse jaren hebben aanschouwd in de verzameling van Sir Dudley Carleton, van 1616 tot 1628 de Engelse ambassadeur in Den Haag. Het zal zeker Rembrandts bedoeling zijn geweest dat kenners de wedijver met Rubens herkenden en waardeerden. Vermoedelijk was de *Blindmaking van Samson* het schilderij dat Rembrandt in de winter van 1639 aan Huygens aanbood: waarschijnlijk hoopte hij zo de Haagse kennerselite, die dit overdonderende schilderij van Rubens zeker nog op het netvlies zullen hebben gehad, te laten zien hoe hij in het uitdrukken van extreme affecten in het strijdperk trad met de grote Rubens, door Huygens 'de Apelles van onze tijd' en 'een van de wonderen van deze wereld' genoemd.

Bron: Eric Jan Sluijter, 'Over 'rapen' en wedijver in de schilderkunst van de zeventiende eeuw', *De zeventiende eeuw*, jaargang 21, 2005, p. 275-282 ingekort

(...) *Flâneur* Manet

Hij [Beaudelaire, red.] daagde kunstenaars uit om in het moderne leven 'het eeuwige van het voorbijgaande te scheiden'. Dat was voor hem het fundamentele doel van de kunst: het universele waar te nemen in het alledaagse, en dat laatste was het kenmerk van het hier en nu – van het heden.

Om dat doel te bereiken moest de kunstenaar zich onderdompelen in het dagelijks leven van de grote stad: waarnemend, denkend, voelend en uiteindelijk vastleggend. Met deze



Edouard Manet, *Olympia*, 1863



Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863

artistieke filosofie durfde Manet de Académie te trotseren, en die filosofie is doorgedrongen naar alle fasen van de moderne kunst. Duchamp was een *flâneur*, Warhol was dat, net als tal van huidige kunstenaars zoals Francis Alÿs en Tracy Emin. Maar Manet was de eerste en misschien wel de grootste *flâneur*, of zoals hij het zelf zag: een schilder van het moderne leven.

Manets twee belangrijkste schilderijen van de jaren 1860, *Olympia* en *Le Déjeuner sur l'herbe*, worden tegenwoordig geprezen als meesterwerken die de vergelijking kunnen doorstaan met het allergrootste wat de mensheid ooit heeft voortgebracht. In die tijd was Manet gefrustreerd en verbijsterd door de negatieve reactie van de Académie. Wat nog erger werd toen vertrekkende bezoekers van de Salon hem feliciteerden met de prettige zeegezichten; tot groot vermaak van de jongere schilder van wie twee zeegezichten op de Salon werden getoond, hadden ze 'Manet' in plaats van 'Monet' gelezen.

Manet hield niet van zijn rol als strijder tegen het establishment en zag zichzelf als een fijnzinnige intellectueel die in de voetstappen wilde treden van de Spaanse kunstenaar Diego Velázquez (1599-1660), de belangrijkste

schilder aan het hof van koning Philips IV en voor Manet 'de schilder voor schilders', en Francisco Goya (1746-1828), de romantische schilder en graveur die als laatste van de Oude Meesters gold. Maar de kunstgeschiedenis deelde Manet de rol van rebel toe, en hij werd dan ook tegenstribbelend het boegbeeld van een groep dissidente kunstenaars waartoe ook Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley en Edgar Degas behoorden. Deze groep was de kern van wat in het algemeen wordt opgevat als de eerste beweging van de moderne kunst: het impressionisme.

Bron: Will Gompertz, *Flaneur Manet in Dat kan mijn kleine zusje ook*, Amsterdam 2012, p. 47-48

Het Mechanische Paradijs

(...)

De organisatoren van de Parijse Wereldtentoonstelling wilden het Crystal Palace nog overtreffen.



Joseph Paxton, *Crystal Palace*, 1851, links het exterieur, rechts het interieur [red.] (wereldtentoonstelling in Londen)

Maar aangezien de horizontale vorm geen mogelijkheden scheen te bieden om de triomf van Paxton teniet te doen, besloten ze iets nieuws, iets verticaals, te proberen. Het resultaat was de hoogste toren ooit gebouwd (322 meter, zonder de radio- en televisiemasten die er later op werden gezet), hetgeen ongetwijfeld aan de bewuste of onbewuste Bijbelse inspiratie was te danken. Op de Tentoonstelling zouden alle staten vertegenwoordigd zijn, dus een Toren van Babel zou goed van pas komen.



Gustave Eiffel, *Eiffeltoren*, 1884-1889



Michelangelo, Bernini, e.a., *Sint Pieter*, 1506 - 1626

Maar de Eiffeltoren was ook bedoeld om veel dieper verankerde sociale feiten over te brengen. De tentoonstelling was gewijd aan het productieproces, aan de verandering in het één in het ander. Niet het bezit als zodanig werd verheerlijkt, maar de manieren om het te vergroten. (...)

Aan de toren kun je niet ontkomen. Het was en is het enige gebouw dat vanuit elk stadsdeel zichtbaar is. Van geen enkele wereldstad werd het aangezicht zozeer bepaald door één enkel bouwwerk, behalve dan misschien Rome door de Sint Pieter, en de piek van Eiffel is nog altijd beter te zien dan de koepel van Michelangelo. De toren werd het zinnebeeld van Parijs, van de ene dag op de andere, en *La Ville Lumière* werd daarmee uitgeroepen tot de modernste hoofdstad van de wereld – wat er verder nog allemaal geschreven, gecomponeerd, geschilderd en gebouwd mocht worden deed niet ter zake. (...)

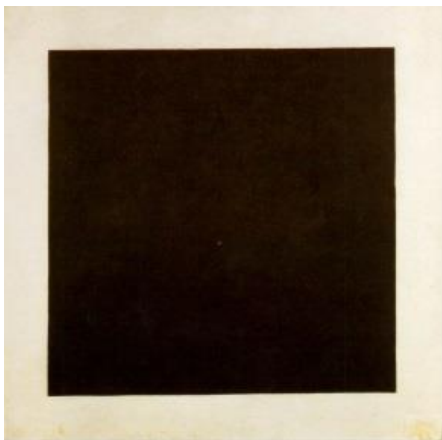
Bron: Robert Hughes, *Het Mechanische Paradijs in De schok van het nieuwe*, Utrecht 1981, p. 10.

Malevitsj' Zwart vierkant: naar het Niets

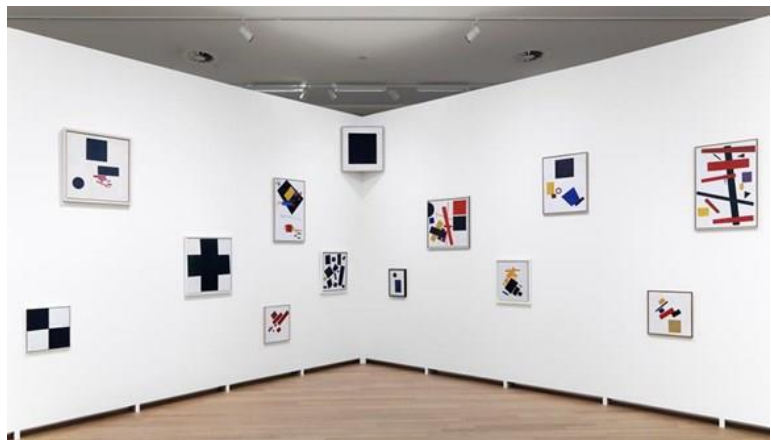
Geen nieuwe kunststroming werd met zoveel bombarie gelanceerd als het suprematisme van Kazimir Malevich (1879-1935). In 1915 exposeerde hij in St. Petersburg zijn revolutionaire schilderij *Zwart Vierkant* en daarmee brak hij in één klap met alle artistieke conventies. Het vierkant hing als een regelrechte provocatie op de plaats waar in Rusland traditioneel de iconen werden gehangen: bovenin een hoek van de ruimte. Het was omringd door 38 schilderijen van geometrische kleurvlakken tegen een witte achtergrond, die net als het *Zwart Vierkant* oningelijst waren. Voor deze nieuwe schilderkunst had Malevich de naam 'suprematisme' bedacht, omdat dit, zoals hij schreef, 'heerschappij betekent'. Het suprematisme was ontstegen aan de natuur, de mensen en de voorwerpen, en stond voor 'de heerschappij van het zuivere gevoel'. Geen enkele kunstuiting zou het suprematisme kunnen overtreffen.

Op alle suprematistische composities waarmee Malevich in 1915 voor de dag kwam, lijken de kleurvlakken in een witte ruimte te zweven. Ook het *Zwart Vierkant* ligt in het wit. Om dit vierkant, van 71 bij 71 cm, had Malevich een witte strook van 8,5 cm breed geschilderd. Met dat wit duidde hij het 'niets' aan, het oneindige, 'de witte kosmische ruimte'.

En het zwarte vierkant? Dat zag hij als een venster op die oneindige ruimte, een overgang van de tastbare wereld naar het immateriële. Hij zag nog veel meer in het duistere vlak, van 'Gods aangezicht', tot 'de kiem van al het mogelijke', maar dat doet er nu even niet toe. In de vier jaar dat hij het suprematisme verder ontwikkelde, zou het wit in zijn schilderijen geleidelijk de overhand krijgen en de kleurvlakken verdringen. In 1918 schilderde hij doeken waarin witte vormen als een kruis of een rechthoek zich vaag aftekenen tegen de witte achtergrond. Malevich meende dat hij met dit 'wit op wit' de 'witte volmaaktheid' had bereikt,



Kazimir Malevich, *Zwart Vierkant*, 1915

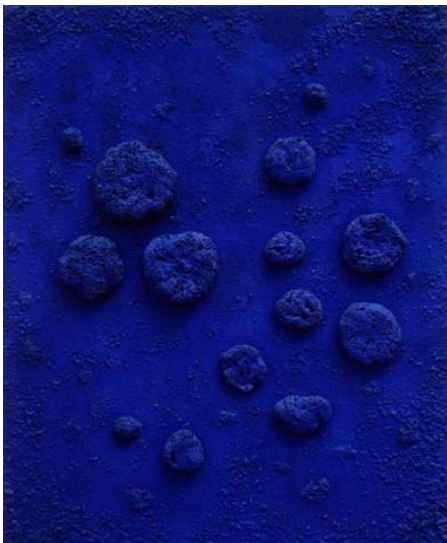


Kazimir Malevich en de Russische avant-garde, zaalopname, Stedelijk Museum Amsterdam, 2014

het 'nulpunt'. Hij verkondigde: „Ik heb de blauwe lampekap van de hemel naar beneden getrokken en ben aan gene zijde in de witte diepte, de vrije oneindigheid beland.”

En daarmee bij het einde van de schilderkunst. Het suprematisme had de schilderkunst afgeschaft, daar kon geen sprake meer van zijn, noteerde hij in 1920 vol overtuiging. Malevich had zijn *Zwart Vierkant* in 1915 haastig over een andere, nog natte compositie heen geschilderd. Daardoor zat het vierkant al gauw vol barsten waar blauw en geel van de onderlaag doorheen schemerden. In 1924 zou het doek getoond worden op de Biennale van Venetië. Maar het zwarte vlak was intussen zo aangetast door het craquelé dat Malevich besloot een nieuwe versie te schilderen. Hij maakte geen kopie, maar een groter vierkant. Ook dit keer kwam er geen liniaal aan te pas, en staat het zwarte vlak een beetje scheef in het wit. Omstreeks 1930 zou hij nog eens twee zwarte vierkanten schilderen, alweer allebei anders van formaat en ook anders geschilderd. Op het laatste vierkant ligt de inktzwarte verf dik op het wit en zijn er nauwelijks penseelstreken te zien. Zelfs bij zo'n simpele vorm als een vierkant van verf op doek zijn de variaties onuitputtelijk.

Het *Zwart Vierkant* (bleek) geen 'valbijl' voor de beeldende kunst, maar juist een bron van inspiratie. In de jaren vijftig werd de Russische avant-garde uit het begin van de eeuw in het Westen herontdekt en begon het vierkant van Malevich als 'ijkpunt voor de abstracte kunst' aan een tweede leven. (...) Het dook in talloze verschijningsvormen op: in de abstract-geometrische, kinetische en conceptuele kunst, de minimal art, nulkunst en fundamentele schilderkunst. En de leegte waar Malevich zo vol van was? Het oneindige niets waar zijn *Zwart Vierkant* ons heen zou voeren, wat is daarvan geworden in de kunst? Op die vraag is maar één antwoord mogelijk:



Yves Klein, *L'accord bleu*, 1960

Yves Klein. Als Malevich een geestelijk erfgenaam had, dan was het deze Franse kunstenaar. Malevich mag het niets hebben geschilderd, Yves Klein (1928-1962) sprong er middenin. In zeven jaar tijd, tussen 1955 en 1962, maakte hij het karwei af waar Malevich aan begonnen was. Voor Malevich was de hemel nog een obstakel op weg naar het oneindige, Yves Klein signeerde de hemel en noemde die 'het mooiste en grootste van al mijn schilderijen'. Hij haatte de vliegende vogels omdat die gaten probeerden te maken in de blauwe lucht. Daarom moesten de vogels 'tot op de laatste toe' worden uitgeroeid. Kleins ultramarijnblauwe doeken waren eigenlijk stukjes hemel waarmee hij de kijkers de sensatie gaf dat ze omhoog keken in het diepe blauw, in het oneindige en afstandsloze, weg van al het stoffelijke: „In de verte, in de kleur, daar is de vrijheid.”

Yves Klein wist dat hij schatplichtig was aan Malevich, maar Klein zou Klein niet zijn als hij de geschiedenis niet had omgedraaid. In 1958 maakte hij een veelzeggend

tekeningetje. Het toont Malevich die in zijn atelier aan zijn ezel zit en een leeg vierkant naschildert dat aan de muur hangt. De tekening heet: De positie van Malevich ten opzichte van mij. Wat die positie is, blijkt uit het bijschrift bij het vierkant dat Malevich zit na te schilderen: 'Monochrome IKB'. Zo noemde Klein zijn eigen blauwe schilderijen. IKB stond voor 'International Klein Blue', het door hem gepatenteerde, intense blauw. Malevich is op de tekening dus bezig een monochroom doek van Klein te kopiëren. Klein laat zien wie de baas is. Malevich mag zichzelf 'voorzitter van de ruimte' hebben genoemd, de echte voorzitter, de koning van de ruimte, dat is, 'altijd al', Yves Klein. Hij schreef: „Daarom kan ik, nu ik 30 ben, in 1958, zeggen dat toen Malevich omstreeks 1915-1916 als toerist in de ruimte opdook ik hem ontving en hij mij opzocht omdat ik er al eigenaar en bewoner van was (-), altijd al. (-) Malevich had in feite het oneindige voor zich – maar ik zit erin. Men beeldt het oneindige niet af, men schept het.”

(...)

Bron: Lien Heyting, 'Malevitsj' Zwart Vierkant: naar het Niets', *NRC*, 20 april 2007

De architectuur van Rem Koolhaas

Je hebt Rem Koolhaas de architect, je hebt Rem Koolhaas de schrijver, je hebt Rem Koolhaas de stedenbouwkundige en je hebt Rem Koolhaas de persoon waar jonge architecten op af komen als vliegen op de stroop. De juryleden van de Pritzker-prijs hebben rekening gehouden met al deze aspecten van het talent van Koolhaas, maar het siert ze dat ze Koolhaas net zozeer eren om zijn gebouwen als om zijn ideeën. Want de waarheid is dat Rem Koolhaas in de basis een architect is, een briljante maker van vormen wiens werk evenveel heeft gedaan om het modernisme nieuw leven in te blazen als enig andere architect van dit moment. Zijn opmerkingen over het onvermogen van architectuur om te reageren op de problemen van de moderne stad hebben hem dan misschien beroemd gemaakt, maar zijn beste gebouwen ontkrachten zijn eigen boodschap, omdat ze bewijzen dat architectuur wel degelijk betekenis kan blijven hebben, dat de mogelijkheden voor het creëren van nieuwe vormen nog niet uitgeput zijn en dat er in deze virtuele wereld een dringende behoefte bestaat aan werkelijke zaken.



Rem Koolhaas / OMA, *De Rotterdam*, 2013



Frank Lloyd Wright, *Robie House*, 1908

In dit verband is het moeilijk om Koolhaas niet op dezelfde manier te bekijken als Le Corbusier of Frank Lloyd Wright, andere architecten die spraken in briljante soundbites ('New York is een catastrofe, maar wel een briljante catastrofe,' is een uitspraak van Le Corbusier) die heel eenvoudig de aandacht afleiden van de originaliteit, rijkdom en complexiteit van hun gebouwen. Anders dan Le Corbusier, wiens theorieën over stedenbouw volkomen misplaatst bleken te zijn, heeft het er alle schijn van dat de uitspraken van Koolhaas over de stad – die zijn op te sommen als een viering van wat hij 'de cultuur van de verstopping' noemde, en een erkenning dat technologie de vorm van steden en architectuur veel vloeiender en minder rigide heeft gemaakt – volkomen correct zijn. Anders dan Le Corbusier, Wright en de meeste andere stedenbouwkundigen is Koolhaas minder geïnteresseerd in het creëren van een universeel model en meer in het beschrijven van de onwerkbaarheid van universele modellen. Hij ontwerpt steden voor het tijdperk van de chaostheorie, en hij schenkt veel aandacht aan het idee dat in het tijdperk van de cyberspace conventionele stedelijke vormen, om het niet te hebben over conventionele soorten architectuur, niet kunnen functioneren als voorheen en daarom ook niet meer de betekenis kunnen hebben die ze ooit hadden.

(...)

Le Corbusier deed de architectuur uit het verleden af als irrelevant voor de toekomst, en ook Koolhaas scheidt een bepaald genoegen in zijn eigen retorische excessen, maar deze bevatten vaak botte en verbazend eenvoudige waarheden. 'De toekomst is hier, ze is alleen (nog) niet gelijkmatig verdeeld,' heeft hij geschreven. Of: 'De lift – met zijn vermogen om mechanische in plaats van architecturale verbindingen te maken – en zijn verwante uitvindingen maken het klassieke repertoire van de architectuur waardeloos.' Over Atlanta: 'Atlanta is geen stad; het is een landschap. Atlanta was de springplank voor een verdeelde binnenstad; de binnenstad was geëxplodeerd. Na de versplintering konden de afzonderlijke delen alle kanten op. Ze trokken opportunistisch richting punten van vrijheid, betaalbaarheid, makkelijke toegankelijkheid en verminderde contextuele irritatie.' En over de moderne urbanistische gedachtegang: 'We hebben zandkastelen gebouwd. Nu zwemmen we in de zee die ze heeft weggespoeld.'

(...)



Rem Koolhaas/ OMA, *Villa dall'Ava*, 1984



Le Corbusier, *Villa Savoie*, 1928

Het behoeft nauwelijks uitleg dat de eigen architectuur van Koolhaas niets van dit alles doet. Maar toch negeert het briljante innovatieve modernisme van Koolhaas het verleden ook niet. De Villa Dall'Ava in Parijs uit 1991, is wellicht het origineelste commentaar op de Villa Savoie van Le Corbusier dat ooit is geproduceerd; althans dat was het tot Koolhaas er in 1998 meer zijdelings op terugkwam bij het ontwerp van een heel ander huis in Bordeaux. De Villa Dall'Ava is een stralend en behendig commentaar op de Villa Savoie. Het gaat uit van een modernistisch icoon dat doorgaans wordt beschouwd als een vaststaand en voltooid object van perfectie dat alleen ontvankelijk is voor bewondering, en blaast dit vervolgens volledig op. Het ontwerp van Koolhaas is zowel lichter als meer industrieel; het ademt een losse, tijdelijke sfeer, alsof de Villa Savoie wordt herbouwd als een hightech barak. Corbusiaans modernisme wordt in de hand van Koolhaas geen object van afstandelijke bewondering en ontzag, maar een onderwerp van levendige gesprekken.

In Bordeaux was de opdracht ongewoon en van groot belang: een huis voor een man die na een auto-ongeluk in een rolstoel zat, en voor zijn gezin. De man had Koolhaas gevraagd om 'een complex huis omdat het mijn wereld vormt,' en de architect reageerde hierop met een gebouw van drie niveaus met een glazen ruimte in het midden die omhoog en omlaag beweegt. Deze ruimte vormt zowel een lift waarin de man door het huis kan bewegen als een discrete kamer op zich. Het primaire beeld van het huis is dat van een sterk horizontaal gericht metalen object, waarbij de bovenste verdieping drijft op het glazen vlak van de middelste verdieping. Het is opnieuw een Villa Savoie, maar deze keer abstracter en adembenemend mooi. En toch is het basisidee van dit ontwerp, het uitgangspunt, helemaal geen hommage aan de Villa Savoie, maar een poging om een architecturale oplossing te vinden voor de ongewone eisen van een leesgrage intellectueel actieve cliënt die met zijn huis een bijzondere omgeving voor zichzelf wilde creëren, maar ook een comfortabel milieu voor zijn gezin. Koolhaas begon hiermee – met de behoeften van de cliënt – en niet met de vorm.

(...)



Le Corbusier, *Plan Voisin* (voor Parijs), 1925

Bron: Paul Goldberger, <http://www.pritzkerprize.com/2000/essay> geraadpleegd 4 februari 2015

Het fenomeen Andy Warhol

Andy Warhol is van invloed op (bijna) alles ná Andy Warhol.

In 2010 zette het Tate Modern in Londen Andy Warhol op een voetstuk. De tentoonstelling *Pop Life. Art in a Material World* presenteerde Warhol als de grote roerganger die niet uitsluitend de kunst van het (grote) geld verdienen verstond, maar ook het geld verdienen zélf tot een (onderdeel van een) geheel nieuwe kunstvorm verhief. De sleutelzin van *Pop Life* was Warhols uitspraak: 'Making money is art (...) and good business is the best art.'

Er kleeft, ook na jaren, nog steeds iets subversiefs aan die uitspraak. Niet: geld verdienen is een kunst. Maar: geld verdienen is kunst. *Pop Life* toonde in 2010 het werk van een gezelschap kunstenaars dat onmiskenbaar is beïnvloed door zowel de persoon Warhol als diens credo 'good business is the best art'. Het waren, vrees ik, the usual suspects voor wie de curatoren van Tate Modern een buiging maakten: Damien Hirst, Jeff Koons, Keith Haring, Tracey Emin en Takashi Murakami.



Diverse werken van Andy Warhol in de tentoonstelling 'Pop life', Tate Modern, 2009



Jeff Koons, *Made in heaven*, 2009

Ieder van deze kunstenaars wist zijn voorbeeld Warhol op een aspect te overtreffen. Ná Warhol kon het nóg gelijker (Koons), nóg schaamtelozer in het grootverdienen (Hirst), nóg eigzinniger (Emin) en nóg pretentielozer (Haring).



Takashi Murakami, *Hiropo*, 1997

Takashi Murakami is misschien wel het strengst in de leer waar het gaat om het navolgen, intensiveren en overtreffen van de Warholdoctrine inzake geld en massacultuur. Ooit beweerde Warhol: 'Every day I want to succeed in being a flat character.' Waar natuurlijk niets van waar is, zeggen degenen die hem hebben gekend. Maar Murakami gaat hier keihard overheen met zijn eenmanskunststroming getiteld: superflat.

Een vondst, dit woord. In de kunst kan het plat, platter, platst. Na die overtreffende trap draft Murakami op met: superplat. Murakami produceert werk dat een mengsel is van mangastrips en mierzoete tekenfilms voor kleuters. De man is eerder een bedrijf en een logo dan een individueel opererende kunstenaar. Als entrepreneur en ondernemer lijkt hij minstens zo geïnspireerd door Walt Disney als door Andy Warhol. Zijn onderneming draait uitstekend - dus ook in die zin maakt hij, volgens de Warholcriteria, de best denkbare kunst.

Toch was *Pop Life* als ode aan Warhol niet echt bevredigend. Je zou bijna veronderstellen dat Warhols pop-art op maar één manier invloedrijk is gebleken: creatief ondernemerschap als topkunst.

Het Metropolitan Museum of Art in New York pakt het met *Regarding Warhol. Fifty Years, Sixty Artists*

ambitieuzer aan - veel ambitieuzer, op het megalomane af. Regarding Warhol is een overvolle spektakeltentoonstelling: naast 45 werken van de meester zelf zijn er meer dan honderd kunstwerken te zien van zestig (!) kunstenaars die, ieder op eigen wijze en al dan niet beslissend, door Warhol zijn geïnspireerd.

Regarding Warhol is een statement. Wie is de invloedrijkste kunstenaar van de 20ste eeuw? Niet Duchamp. Niet Picasso. Andy Warhol. Aldus het Metropolitan.

De expositie maakt korte metten met het vooroordeel over Warhol als de eendimensionale popartclown die het banale en alledaagse op een makkelijke en luie manier tot kunst wilde promoveren. Degelijk, op het encyclopedische af, inventariseert Regarding Warhol tal van aspecten van Warhols kunstenaarschap. Eén: Warhol als portrettist. Twee: Warhol als (geëngageerde) archivaris van de Amerikaanse samenleving - zie zijn silk screens van krantenkoppen, autoongelukken en vliegtuigrampen, en niet te vergeten zijn werken-in-serie van de elektrische stoel. Drie: Warhol als taboedoorbreker op het gebied van homo-erotisch geïnspireerde kunst (over het onderwerp 'Andy Warhol and queer studies' kun je anno 2012 makkelijk twee boekenplanken vol met naslagwerken en kunstbeschuwingen vullen). Vier: Warhol als multimediaal fenomeen, die zich toelegde op film, journalistiek (denk aan het tijdschrift Interview), popmuziek en performancekunst. En ten slotte, schrik niet, Warhol als (vermomde) schepper van abstracte kunst (van de zogeheten piss paintings tot zijn werken-



Jeff Koons, *Ushering in banality*, 1988

in-serie van wel honderd colaflesjes of Campbellsoepblikken bij elkaar, die door de herhaling op één doek het ding - flesje, blik - reduceert tot louter abstract beeld). Nog even en Warhol blijkt de 20ste-eeuwse incarnatie van de uomo universale à la Leonardo da Vinci.

En dan zijn er nog die zestig kunstenaars die fungeren als (verre) familieleden van de grootmeester van de popkunst. Ik doe een greep: Ai Weiwei, Cindy Sherman, Luc Tuymans, Chuck Close, Maurizio Cattelan (die van de geknielde Adolf Hitler en de ineerstortende paus), John Currin, Gilbert & George, Gerhard Richter, Bruce Nauman, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, Anselm Kiefer, Robert Mapplethorpe - bent u daar nog?

Een belangrijk aantal van de zestig komt aan het woord in de monumentale catalogus. Jeff Koons valt op als degene die niet alleen voor zijn werk, maar ook in zijn taalgebruik, veel heeft ontleend aan Warhol. Waar Warhol in interviews vaak sprak als een zelfaangestuurde robot die alles maar dan ook alles fabulous vond, zo drukt Jeff Koons zich uit in de ontaal van de hedendaagse manager, in het bijzonder een die een flutkursus 'bewustwording' moet hebben gevolgd. Over zijn werk *Ushering in Banality*, in de volksmond het varkentje van Koons geheten en in 1987 aangekocht door het Stedelijk Museum, zegt Koons in de catalogus: 'Als jonge kunstenaar beleefde ik veel plezier aan dada en het surrealisme. De collage is voor mij heel belangrijk. Daarna kwam de pop-art, de kunststroming die ons leerde onszelf te openen voor de wereld om ons heen. *Ushering in banality* is een autobiografisch werk, want ikzelf ben nu eenmaal ondergedompeld in het banale. Ik probeer met dit kunstwerk te communiceren met mensen. Spiritueel gesproken heb ik God aan mijn zijde - of zoiets.'

Dat 'of zoiets' doet het 'm natuurlijk. Verder is het wel duidelijk dat Jeff Koons de jip-enjanneketaal van Andy Warhol heeft aangelengd met een flinke scheut parochiale managementtaal, die taal waarin je veel grote woorden gebruikt zonder dat je ook maar iets substantieels hoeft te zeggen. Het resultaat is even onuitstaanbaar als raadselachtig verknipt - en dat moet precies Koons' bedoeling zijn geweest.

Terwijl Koons excelleert als cabaretier, is Luc Tuymans scherp en - een verademing - onironisch over Warhols invloed op de hedendaagse kunst: 'Er is een verschil tussen Warhol het mediafenomeen en Warhol de kunstenaar. Om uit te groeien tot een fenomeen in zowel de massacultuur als de kunstwereld, was Warhol genoodzaakt tot allerlei manieren van

manipulatie, inclusief zelfmanipulatie. Hij had alles en iedereen onder controle, zonder - en dat is het knappe - de indruk te wekken dat hij die controle nastreefde.'

Het interessantst zijn de gesprekken met de kunstenaars die (veel) met Warhol zijn opgetrokken, onder wie Julian Schnabel en Chuck Close. Schnabel en Close willen beide het misverstand uit de wereld helpen dat Warhol zijn roem heeft te danken aan het feit dat hij niets en niemand serieus nam, om te beginnen zijn eigen werk niet.

Close: 'Hoe beroemd Warhol ook is, te weinig mensen zien in dat hij een groot schilder was. Het idee leeft dat hij al zijn werken door anderen liet maken en dat hij er als een luie en halfgeïnteresseerde figuur bij stond te kijken. Absoluut onjuist. Hij was een toegewijd vakman en, als het erop aankwam, intens serieus. Het conceptuele karakter van veel van zijn kunst wordt nog steeds onderschat. Hij was ten dele een conceptualist in pop-artvermomming. Behalve dat was hij een geweldige colorist.'

Het is wel zo fijn dat kunstenaars als Close nu eens zónder die gratuite ironie à la Koons over Warhol spreken. Minstens zo aangenaam aan Regarding Warhol is de nadruk op Warhol als inspirator voor kunstenaars wier werk niet steunt op ironie en (zelf)spot. Want Warhol is niet alleen de wegbereider voor 'superplat' neopop-artkunstenaar Murakami. Zijn werk, en dan met name zijn death and disaster-kunstwerken, vormde bijvoorbeeld ook een inspiratiebron voor Gerhard Richters reeks 18 oktober 1977, over leven en dood van de leden van de Baader Meinhofgroep.

Na Regarding Warhol kan niemand meer volhouden dat Warhol uitsluitend van invloed is geweest op beroepsprovocateurs als Hirst, Koons en Murakami. De tentoonstelling wil zo veel vooroordelen en misverstanden rond Warhol rechtzetten dat van de weeromstuit de indruk achterblijft dat de 'sfinx zonder geheimen' (een typering van Truman Capote) van beslissende invloed is geweest op werkelijk alles en iedereen in de hedendaagse beeldende kunst.

Dat is natuurlijk weer niet zo. Wél op bijna alles en iedereen.

Bron: Joost Zwagerman, 'Het fenomeen Andy Warhol', *De Volkskrant*, 12 december 2012

'Ik geloof nog steeds dat kunst machtiger is dan geld', Interview met Damien Hirst

Damien Hirst is de afgelopen 25 jaar van een praatzieke parvenu veranderd in een wereldwijd bekend merk. Tegelijkertijd werd hij een van de rijkste levende kunstenaars. Hij praat over geld, sterfelijkheid en zijn eerste retrospectief in Groot-Brittannië.

Centraal aan deze ultra-commerciële wereld staat Damien Hirst, kunstenaar en superster: rijker, luidruchtiger en groter dan wie ook. Alleen lijkt hij, niet langer jong – op het moment dat hij volledig is opgenomen in de canon van de kunst – een overgangperiode door te maken. De laatste keer dat ik hem sprak, was in september 2009, in zijn grote studio bij Stroud in Gloucestershire. Dat was precies een jaar na het ongelooflijke succes van *Beautiful Inside My Head Forever*, de veiling van zijn werk bij Sotheby's in 2008 waarmee hij records brak. Toen, vlak voor de instorting van de economie, haalde Hirst de kranten door zijn dealers, Joplin en Gagosian, volledig te passeren en in twee dagen tijd, waarin vaak fel tegen elkaar op werd geboden, meer dan 111 miljoen pond binnen te slepen. De veiling bij Sotheby's, die vlak voor de recessie plaatsvond, was een keerpunt voor Hirst; een groot afscheid, vertelde hij, van het 'grote werk' dat hij al jaren maakte. Hij vertelde me toen ook dat conceptualisme 'een volledig doodlopende weg' was. Hij zei: 'Je viert twintig jaar lang je onsterfelijkheid en dan kom je tot het besef dat het daar niet om draait.'
(...)

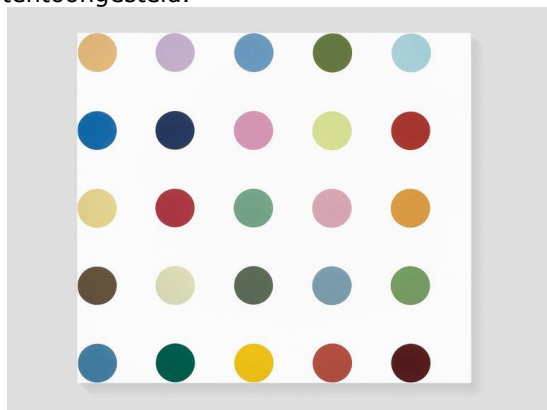


Damien Hirst, *The golden calf*, 2008



Damien Hirst, *The Kingdom*, 2008
(Onderdelen van de installatie voor de veiling bij Sotheby's)

Het huis in Devon, waar Hirst tegenwoordig woont met zijn vrouw Maia Norman en hun drie kinderen, is slechts een van de gebouwen die hij bezit. Hij heeft ook een landhuis, Toddington Manor, in Gloucestershire, waar ooit een collectie van zijn eigen werk zal worden tentoongesteld.



Damien Hirst, *Chloroperoxidase*, 1998



Damien Hirst, *Beautiful, pop, spinning ice creamy, whirling, expanding painting*, 1995

In de buurt van Stroud heeft hij nog een huis met een grote studio, waar, niet zo lang geleden, een groot deel van zijn 150 man sterke team van assistenten werkte aan zijn seriewerken: de *Spot paintings*, *Spin paintings*, kabinetten en vitrinekasten. Hij heeft een woonboot in Chelsea, een huis in Thailand, waar hij de kerstdagen doorbrengt, en nog een huis in Mexico, maar daar is hij al een tijd niet geweest omdat 'het daar nogal een wildwesttoestand is op het moment.'

In Londen bezit hij naast Science, het hoofdkwartier van zijn organisatie, ook een groot deel van Newport Street in de wijk Lambeth. Daar wordt op dit moment een nieuwe galerie gebouwd voor zijn uitgebreide collectie moderne kunst die in 2014 zijn deuren opent.

Tijdens de lunch in Hirsts restaurant aan de kade in Ilfracombe vraag ik hem, gezeten onder een smetteloos glazen kabinet vol pillen, of hij altijd gemotiveerd was om de grootste en meest succesvolle kunstenaar te worden. 'Ik wilde altijd groter worden, maar niet de grootste. Zelfs als kind was ik bij tekenles erg ambitieus. Ik wilde de beste van de klas zijn, maar er was altijd een ander joch beter, dus ik dacht: "Het gaat niet om wie de beste is, het gaat om de tekening zelf en wat je ermee doet." Dat is me altijd bijgebleven. De beste zijn is een vals doel, je moet je eigen voorwaarden voor succes bepalen.'

Bij Damien Hirst lijkt het echter altijd aan te komen op drie dingen: kunst, ambitie en geld. Daarom stelt Ann Gallagher in de inleiding van de catalogus bij de tentoonstelling in het Tate Modern: 'Als geen andere kunstenaar van zijn generatie is Damien Hirst doorgedrongen tot het culturele onderbewustzijn van onze tijd.' Wat dat zegt over ons – en over Hirst – is een punt van discussie. De Amerikaanse kunstrecensent Peter Schjeldahl schreef in een artikel voor de New Yorker: 'Hirst zal voorgoed bekendstaan als een uiterst koelbloedig lievelingetje van de overvloedige rijkdom van het millennium. Hij heeft niet de status van de Oude Meesters, maar het is een soort onsterfelijkheid.'

Schjeldahls hautaine kritiek is niet ongewoon. Hoe groter Hirst werd, hoe meer hij het onderwerp werd van de minachting van serieuze kunstrecensenten, een symptoom van alles wat er mis is met moderne kunst, en een makkelijk doelwit voor de kritiek op conceptuele kunst in het algemeen. 'Zijn werk,' schrijft Gallagher weloverwogen, 'wordt gekarakteriseerd door directheid en ambitie; het is zowel kil als aangrijpend en roept in gelijke mate ontzag en woede op.'

Dat, zo lijkt het, is precies zoals Hirst – die tegenwoordig milder is, maar nog steeds fel uit de hoek kan komen – het wil. Geniet een klein deel van hem nog steeds van het idee dat hij diep van binnen een arbeidersjongen is die de rijkelui van de kunstwereld een lesje leert? 'Daar geniet ik met mijn hele wezen van, zou ik zeggen,' reageert hij grinnikend. 'Ik hoor er tenslotte niet echt bij, toch? Ik kan het spel meespelen, maar ik val uit de toon. Maar als je ouder wordt, besef je dat de markt niet geïnteresseerd is in rebellie. Ik heb dat al vroeg geleerd en ben het nooit vergeten.' Hoe vroeg? 'Nou, ik herinner me dat ik in 1989 nog een buitenstaander was. Al mijn maten stelden werk tentoon en ik niet. Dat vond ik echt vervelend. Toen ik het werk met de vliegen maakte, dacht ik: "Ik zal jullie eens wat laten zien. Jullie gaan eraan, ik maak jullie hiermee af en ik verander de wereld." Ik liet het aan wat galerieën zien en daar zeiden ze allemaal "Geweldig, schat." Het had niet het gewenste effect. Het had het tegengestelde effect. Ik was er ergens wel kapot van.'

(...)

Sinds de haai in 1992 voor het eerst het openbare bewustzijn binnen zwom, vindt Hirst het, zo gaf hij een keer toe, 'moeilijk om de kunst door de dollartekens te blijven zien.' Zijn verbazingwekkende vermogen geld te verdienen bereikte een hoogtepunt tijdens de veiling bij Sotheby's in september 2008 toen het totale verkoopcijfer tien keer hoger lag dan het eerdere record voor werken van een enkele kunstenaar. Hij had een jaar eerder al een record gevestigd met het hoogste bedrag voor een enkel werk van een levende Europese kunstenaar. De Emir van Qatar had toen negen miljoen pond neergelegd voor Lullaby Spring, een stalen medicijnkast met 6136 netjes gerangschikte pillen.

'Geld is enorm belangrijk,' zegt Hirst als ik hem herinner aan het bovenstaande citaat. 'Ik denk niet dat het ooit je doel moet zijn, maar ik had als kind geen geld dus ik was misschien wat meer gemotiveerd dan de rest. Ik geloof echter wel dat kunst machtiger is dan geld. Dat geloof ik nog steeds. En als ik ooit ontdek dat geld belangrijker is, maak ik daar een eind aan.'



Damien Hirst. *Lullaby the seasons*. 2002



Detail van *Lullaby the seasons*

Ondanks dat alles is Damien Hirst voor veel mensen het toonbeeld van de kunstenaar als zakenman, entrepreneur en merk. Het is nogal een transformatie na de wilde jaren negentig. Mist hij de goede oude, slechte oude tijd? 'Nee, ik ben er klaar mee, man,' zegt hij hoofdschuddend terwijl hij naar zijn Cola Light reikt. 'Ik heb tien mooie jaren gehad en ineens begon het pijn te doen. Ik werd op een dag wakker en dacht: "Het is genoeg, het is voorbij." Ik heb sindsdien geen druppel gedronken.'

We hebben het over Louise Bourgeois, die Hirst bezocht voor ze vorig jaar overleed, en ik vertel hem dat ze geloofde dat gelukkige mensen geen goede kunstwerken konden maken. Is hij gelukkig? Hij lacht. 'Kunst maken, goede kunst, is altijd een strijd. Het kan je gelukkig maken als het lukt. Er is geen mooier gevoel. Het is prachtig. Maar het draait altijd om hard werken en inspiratie en zweet en goede ideeën. Ik geloof niet dat het een Goddelijk talent is, maar ik geloof wel in de magie van kunst, ook al wil ik dat niet. Ik geloof in wetenschap. Ik wil duidelijke antwoorden.' Hij is een moment stil. 'Ik wil kunst maken, voorwerpen die voor altijd betekenis hebben. Het is heel ambitieus, de universele waarheid, maar iemand moet het doen.'

Bron: Sean O'Hagan, 'I still believe art is more powerful than money', *The Guardian*, 11 maart 2012

Bijlage 7: Organisatie en afname CPE beeldende vakken vwo

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 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 CPE.

Administratieve afwerking

Het cijfer voor het CPE wordt vastgesteld in overeenstemming met het gestelde in artikel 42 van het Eindexamenbesluit v.w.o. – h.a.v.o. – m.a.v.o. – v.b.o.

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 v.w.o. – h.a.v.o. – m.a.v.o. – v.b.o.

