



College voor Toetsen en Examens

BEELDENDE VAKKEN VWO

SYLLABUS CENTRAAL
EXAMEN 2023

Versie 2, 21 juni 2021

Verantwoording:

CvTE-syllabuscommissie beeldende vakken vwo 2018/2019:

Voorzitter: Melvin Crone, AHK

Secretaris: Pascal Marsman, SLO

Toetsdeskundige: Hugo Gitsels, Cito

Toetsdeskundige: Henriëtte Heezen, Cito

Lid vakvereniging en docent, Renee Lievens

Lid vakvereniging en docent, Marie-José Thijssen

Lid vakvereniging en docent, Silvia Wiering

Auteur themateksten: Patricia van Ulzen

© College voor Toetsen en Examens, Utrecht 2020

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

INHOUD

Voorwoord	5
1 Inleiding	6
2 Verdeling examinering CE/SE	7
3 Specificatie examenstof	8
4 Het centraal examen	11
Bijlage 1: Examenprogramma tekenen, handvaardigheid en textiele vormgeving vwo	12
Bijlage 2: Basisstofomschrijving	13
Bijlage 3: Begrippenlijst	22
Bijlage 4: Probleemstellingen	36
Bijlage 5: Thema Kunst en leven, teksten 2023	37
Bijlage 6: Overzicht kunstwerken	134
Bijlage 7: Voorbeeldvragen bij het thema kunst en leven	135
Bijlage 8: Organisatorische richtlijnen cpe	146

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 een 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 2023. Syllabi van eerdere jaren zijn niet meer geldig en kunnen van deze versie afwijken. Voor het examenjaar 2023 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 2023 zijn de wijzigingen ten opzichte van de vorige syllabus voor het examenjaar 2022 duidelijk zichtbaar. De veranderingen zijn geel gemarkeerd. Er zijn diverse vakken waarbij de syllabus 2023 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@cvte.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* (zie bijlage 1);
- deze syllabus *Beeldende vakken vwo, syllabus centraal examen 2023*, waarin het examenprogramma nader wordt toegelicht, inclusief bijlagen.

Hoofd- en paragraaftitels bij tekstpassages die gewijzigd zijn, zijn in deze syllabus geel gemarkeerd.

2 VERDELING EXAMINERING CE/SE

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

Het schoolexamen heeft betrekking op:

- ten minste de domeinen en 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.

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

3 SPECIFICATIE EXAMENSTOF

3.1 CSE

Het CSE heeft betrekking op domein A (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 kunstbeschouwing. Dit houdt bekendheid in met verschillende visies op beeldende kunst. Deze visieverschillen komen aan het licht bij vergelijkingen van kunst en cultuur uit verschillende tijdperken. Daarnaast is het van belang om verschillende (kunsthistorische) benaderingswijzen te kennen om kunst te beschouwen, te interpreteren en te verklaren.

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.

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

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

Het thema is op te vatten als een invalshoek van waaruit de kunstgeschiedenis wordt benaderd, zodat deze wordt beperkt en verdiept. Voor het examenjaar 2023 en verder is het thema *Kunst en leven*. Het thema gaat gepaard met een reeks probleemstellingen. Deze probleemstellingen vormen het richtsnoer om het thema te onderzoeken.

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

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

De kunsthistorische benaderingswijzen uit hoofdstuk 3 vormen een wezenlijk onderdeel van het CSE en worden toegepast op de basisstof én op hoofdstuk 1 en 2 Specificatie examenstof in bijlage 5 Thema Kunst en leven, teksten 2023.

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

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

3.2 CPE

Het Centraal Praktisch Examen heeft betrekking op domein B (Praktijk) en 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 betekenis overdragen. De kandidaat kan deze beschouwing verwoorden en/of verbeelden in de vorm van een mondelinge toelichting en/of schriftelijk werkverslag van beperkte omvang, eventueel met toelichtende schetsen en foto's.

Organisatie en afname CPE

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

4 HET CENTRAAL EXAMEN

4.1 ZITTINGEN CENTRAAL EXAMEN

Raadpleeg hiervoor Het Examenblad, www.examenblad.nl.

4.2 VAKSPECIFIEKE REGELS CORRECTIEVOORSCHRIFT

Voor dit examen is geen vakspecifieke regel vastgesteld.

4.3 HULPMIDDELEN

Raadpleeg hiervoor Het Examenblad, www.examenblad.nl.

BIJLAGE 1: EXAMENPROGRAMMA TEKENEN, HANDVAARDIGHEID EN TEXTIELE VORMGEVING VWO

Het eindexamen

Het eindexamen bestaat uit het centraal examen en het schoolexamen.

Het examenprogramma bestaat uit de volgende domeinen:

Domein A 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. Het CvTE stelt het aantal en de tijdsduur van de zittingen van het centraal examen vast. Het CvTE maakt indien nodig een specificatie bekend van de examenstof van het centraal examen.

Het schoolexamen

Het schoolexamen heeft betrekking op:

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

De examenstof

Domein A: Vaktheorie

Subdomein A1: Beschrijven, onderzoeken en interpreteren

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

Subdomein A2: Beschouwen

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

Domein B: Praktijk

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

Domein C: Oriëntatie op studie en beroep

BIJLAGE 2: BASISSTOFOMSCHRIJVING

In deze bijlage is de opbouw weergegeven in:

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

800 VC -400

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- polis en vorsten

wetenschap en techniek:

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

300-1000

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

wetenschap en techniek:

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

1000-1400

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

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

Intercultureel:

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

wetenschap en techniek:

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

1400-1600

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- opkomst van het humanisme

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

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

Intercultureel:

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

wetenschap en techniek:

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

1600 - 1750

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht

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

Intercultureel:

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

wetenschap en techniek:

- empirisch onderzoek, camera obscura
- encyclopedisch verzamelen

1750-1900

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

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

Intercultureel:

- oriëntalisme en exotisme
- werelddtentoonstellingen
- effecten van kolonialisme

wetenschap en techniek:

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

1900-1945

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

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

Intercultureel:

- primitivisme

wetenschap en techniek:

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

1945 - 1990

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

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

Intercultureel:

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

wetenschap en techniek:

- reproductie
- audiovisuele media

1990 - HEDEN

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

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

Intercultureel:

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

wetenschap en techniek:

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

BIJLAGE 3: BEGRIPPENLIJST

Al jaren is in de syllabus tehatex havo een begrippenlijst te vinden met ook een kolom voor vwo. Deze begrippenlijst vormt nu ook onderdeel van deze syllabus.

term		havo	vwo
aanzicht	Beeldhouwkunst, bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
absis	Bouwkunst	X	X
abstract	Beeldhouwkunst, film, multimedia, schilderkunst, kunstbeschouwing	X	X
abstraheren	Beeldhouwkunst, multimedia, schilderkunst, kunstbeschouwing	X	X
affiche	Toegepaste kunst	X	X
afgietsel	Beeldhouwkunst, materialen en technieken		X
afsnijding	Film, fotografie, schilderkunst, kunstbeschouwing,	X	X
allegorie	Kunstgeschiedenis		X
allegorisch	Kunstgeschiedenis		X
altaar	Bouwkunst, kunstgeschiedenis	X	X
ambachtelijk	Materialen en technieken	X	X
amphitheater	Bouwkunst		X
analoog	Film, fotografie, multimedia, materialen en technieken	X	X
animatie	Film, materialen en technieken	X	X
annunciatie	Kunstgeschiedenis		X
apocalyps	Kunstgeschiedenis		X
aqueduct	Bouwkunst		X
aquarel	Materialen en technieken	X	X
arcade	Bouwkunst	X	X
arceren	Materialen en technieken	X	X
arcering	Materialen en technieken	X	X
architectuur	Bouwkunst	X	X
architraaf	Bouwkunst		X
assemblage	Beeldhouwkunst, kunstgeschiedenis, materialen en technieken	X	X
assembleren	Materialen en technieken	X	X
asymmetrie	Kunstbeschouwing	X	X

term		havo	vwo
atmosferisch perspectief	Kunstbeschouwing	X	X
atrium	Bouwkunst		X
attribuut	Kunstgeschiedenis	X	X
aureool	Kunstgeschiedenis	X	X
basement	Bouwkunst	X	X
basiliek	Bouwkunst, kunstgeschiedenis	X	X
bedrukken	Materialen en technieken	X	X
beeldhouwen	Materialen en technieken	X	X
beeldhouwkunst	Beeldhouwkunst	X	X
beeldhouwwerk	Beeldhouwkunst	X	X
beeldmerk	Toegepaste kunst	X	X
beeldvlak	Kunstbeschouwing	X	X
beton	Materialen en technieken	X	X
betonskeletbouw	Bouwkunst	X	X
boetseren	Beeldhouwkunst, materialen en technieken	X	X
bouwen	Bouwkunst, materialen en technieken	X	X
bovenaanzicht	Bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
brons	Materialen en technieken	X	X
buste	Beeldhouwkunst, kunstbeschouwing, kunstgeschiedenis	X	X
camerastandpunt	Film, fotografie	X	X
cartoon	Toegepaste kunst, kunstbeschouwing, kunstgeschiedenis	X	X
cd-rom	Materialen en technieken	X	X
centraal perspectief	Schilderkunst, kunstbeschouwing	X	X
centraalbouw	Bouwkunst,		X
centraalcompositie	Schilderkunst, kunstbeschouwing	X	X
clair-obscur	Schilderkunst, kunstbeschouwing, kunstgeschiedenis	X	X
close-up	Film, fotografie	X	X
collage	Materialen en technieken	X	X
commercial	Film, toegepaste kunst,	X	X

term		havo	vwo
complementair kleurcontrast	Kunstbeschouwing	X	X
complementaire kleuren	Kunstbeschouwing	X	X
compositie	Kunstbeschouwing	X	X
compositievormen	Kunstbeschouwing	X	X
computeranimatie	Film	X	X
computergame	Multimedia	X	X
computerkunst	Kunstgeschiedenis	X	X
constructie	Beeldhouwkunst, bouwkunst, materialen en technieken	X	X
constructief	Beeldhouwkunst, bouwkunst, kunstbeschouwing, materialen en technieken	X	X
construeren	Materialen en technieken	X	X
contour	Kunstbeschouwing	X	X
contrapost	Beeldhouwkunst, kunstbeschouwing, kunstgeschiedenis		X
corintische orde	Bouwkunst		X
coulissewerking	Schilderkunst, kunstbeschouwing,	X	X
cripte	Bouwkunst, kunstgeschiedenis		X
decor	Film, fotografie, toegepaste kunst	X	X
decoratie	Bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
dekkend	Materialen en technieken	X	X
design	Toegepaste kunst	X	X
diagonaal	Kunstbeschouwing	X	X
diagonaalcompositie	Kunstbeschouwing	X	X
diepdruk	Materialen en technieken	X	X
diepte	Kunstbeschouwing	X	X
digitaal	Film, fotografie, multimedia, materialen en technieken	X	X
digitale beeldbewerking	Film, fotografie, multimedia, materialen en technieken	X	X
digitaliseren	Materialen en technieken	X	X
documentaire	Film, fotografie	X	X
dorische orde	Bouwkunst		X

term		havo	vwo
driedimensionaal	Kunstbeschouwing	X	X
driehoekscompositie	Kunstbeschouwing	X	X
dvd	Film, fotografie, multimedia, materialen en technieken	X	X
dwarsbeuk	Bouwkunst	X	X
dwarsdoorsnede	Bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
dwarsschip	Bouwkunst	X	X
dynamisch	Kunstbeschouwing	X	X
editen	Film, materialen en technieken	X	X
egaal	Kunstbeschouwing	X	X
eigen schaduw	Kunstbeschouwing	X	X
ensceneren	Film, fotografie, materialen en technieken	X	X
environment	Beeldhouwkunst, kunstgeschiedenis	X	X
esthetisch	Kunstbeschouwing, kunstgeschiedenis	X	X
ets	Materialen en technieken	X	X
exterieur	Bouwkunst	X	X
facade	Bouwkunst	X	X
factuur	Beeldhouwkunst, schilderkunst		X
figuratief	Kunstbeschouwing	X	X
figuurstuk	Schilderkunst	X	X
film	Film	X	X
filmen	Film, multimedia, materialen en technieken	X	X
filmstill	Film, fotografie	X	X
foto	Fotografie	X	X
fotograferen	Fotografie, materialen en technieken	X	X
fotografie	Fotografie	X	X
fotomontage	Fotografie, materialen en technieken	X	X
fonegatief	Fotografie, materialen en technieken	X	X
fotoserie	Fotografie	X	X
fragment	Kunstbeschouwing	X	X
fresco	Schilderkunst, materialen en technieken	X	X
fries	Bouwkunst		X
fronton	Bouwkunst		X

term		havo	vwo
galerij	Bouwkunst	X	X
gebrandschilderd glas	Bouwkunst, schilderkunst, toegepaste kunst, materialen en technieken	X	X
gedeformeerd	Kunstbeschouwing	X	X
gedetailleerd	Kunstbeschouwing	X	X
gefragmenteerd	Film, multimedia, kunstbeschouwing	X	X
geluid	Materialen en technieken	X	X
geometrisch	Kunstbeschouwing	X	X
gesloten vorm	Kunstbeschouwing	X	X
gestileerd	Kunstbeschouwing	X	X
gestroomlijnd	Kunstbeschouwing	X	X
gevel	Bouwkunst	X	X
gietijzer	Bouwkunst, materialen en technieken	X	X
gieten	Materialen en technieken	X	X
gietmal	Materialen en technieken	X	X
glas	Materialen en technieken	X	X
glas in lood	Bouwkunst, schilderkunst, materialen en technieken	X	X
glasvezel	Bouwkunst, materialen en technieken	X	X
glazuur	Materialen en technieken	X	X
glimlicht	Kunstbeschouwing,	X	X
gouache	Materialen en technieken	X	X
grafiek	Materialen en technieken	X	X
grafische technieken	Materialen en technieken	X	X
graffiti	Materialen en technieken	X	X
gravure	Materialen en technieken		X
groot voor-klein achter	Kunstbeschouwing	X	X
happening	Kunstbeschouwing, kunstgeschiedenis	X	X
harmonie	Kunstbeschouwing	X	X
herhaling	Kunstbeschouwing	X	X
hoogdruk	Materialen en technieken	X	X
horizon	Kunstbeschouwing	X	X
horizontaal	Kunstbeschouwing	X	X

term		havo	vwo
hout	Materialen en technieken	X	X
houtschool	Materialen en technieken	X	X
houtsnede	Materialen en technieken	X	X
idealiseren	Kunstbeschouwing	X	X
ikoon	Schilderkunst, kunstgeschiedenis		X
illusionistisch	Kunstbeschouwing	X	X
illustratie	Toegepaste kunst	X	X
industriële vormgeving	Toegepaste kunst	X	X
installatie	Beeldhouwkunst, multimedia, kunstbeschouwing, kunstgeschiedenis	X	X
instrumentaal	Materialen en technieken		X
interieur	Bouwkunst	X	X
inzoomen	Film, fotografie, materialen en technieken	X	X
ionische orde	Bouwkunst		X
kader	Kunstbeschouwing	X	X
kaligrafie	Kunstgeschiedenis, materialen en technieken		X
kapel	Bouwkunst	X	X
kapiteel	Bouwkunst	X	X
karikatuur	Toegepaste kunst	X	X
kathedraal	Bouwkunst	X	X
keramiek	Toegepaste kunst, materialen en technieken	X	X
kikvorspectief	Kunstbeschouwing	X	X
kinetische kunst	Beeldhouwkunst, multimedia, kunstgeschiedenis	X	X
kitsch	Kunstgeschiedenis	X	X
klei	Kunstbeschouwing, materialen en technieken	X	X
kleur	Kunstbeschouwing	X	X
kleur als contrast	Kunstbeschouwing	X	X
kleurencirkel	Kunstbeschouwing	X	X
kleurcontrasten	Kunstbeschouwing	X	X
kleurfamilie	Kunstbeschouwing	X	X
kleurgebruik	Kunstbeschouwing	X	X
kleurhelderheid	Kunstbeschouwing	X	X

term		havo	vwo
kleurmenging	Kunstbeschouwing	X	X
kleurperspectief	Kunstbeschouwing	X	X
koepel	Bouwkunst	X	X
koor	Bouwkunst	X	X
kooromgang	Bouwkunst	X	X
kostuum	Toegepaste kunst	X	X
krijtsoorten	Materialen en technieken	X	X
kroonlijst	Bouwkunst		X
kruisgewelf	Bouwkunst	X	X
kruisribgewelf	Bouwkunst	X	X
kunstlicht	Materialen en technieken	X	X
kunststof	Materialen en technieken	X	X
kwaliteits kleurcontrast	Kunstbeschouwing		X
kwantiteits kleurcontrast	Kunstbeschouwing		X
landschap	Fotografie, schilderkunst, kunstbeschouwing, kunstgeschiedenis	X	X
lay-out	Toegepaste kunst	X	X
lengtedoorsnede	Bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
licht	Kunstbeschouwing	X	X
lichtbreuk	Bouwkunst	X	X
lichteffecten	Kunstbeschouwing	X	X
lichtrichting	Kunstbeschouwing	X	X
lichtval	Kunstbeschouwing	X	X
lijn	Kunstbeschouwing	X	X
lijndikte	Kunstbeschouwing	X	X
lijnperspectief	Kunstbeschouwing	X	X
lijnrichting	Kunstbeschouwing	X	X
lijnsoort	Kunstbeschouwing	X	X
lijnwerking	Kunstbeschouwing	X	X
lijst	Schilderkunst	X	X
lineair	Kunstbeschouwing	X	X

term		havo	vwo
linoleumsnede	Materialen en technieken	X	X
litho	Materialen en technieken		X
logo	Toegepaste kunst	X	X
loop	Film		X
luchtboog	Bouwkunst	X	X
maatverhouding	Kunstbeschouwing	X	X
machinaal	Materialen en technieken	X	X
manifest	Kunstgeschiedenis	X	X
maquette	Bouwkunst	X	X
marmer	Beeldhouwkunst, bouwkunst, materialen en technieken	X	X
massaproductie	Bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
massief	Beeldhouwkunst, kunstbeschouwing	X	X
meelicht	Kunstbeschouwing	X	X
metalen	Materialen en technieken	X	X
middenschip	Bouwkunst		X
miniatuur	Schilderkunst, kunstgeschiedenis	X	X
mixed media	Multimedia, kunstgeschiedenis, materialen en technieken	X	X
mobile	Beeldhouwkunst, multimedia, kunstgeschiedenis	X	X
mode (-accessoires)	Toegepaste kunst	X	X
modelleren	Materialen en technieken		X
monochroom	Kunstbeschouwing	X	X
monteren	Materialen en technieken	X	X
monument	Beeldhouwkunst, bouwkunst	X	X
monumentale kunst	Beeldhouwkunst, kunstbeschouwing	X	X
moralistisch	Kunstgeschiedenis		X
moskee	Bouwkunst	X	X
mozaïek	Bouwkunst, kunstgeschiedenis, materialen en technieken	X	X
multimedia	Multimedia	X	X
mythologisch	Kunstgeschiedenis	X	X
naar de fantasie	Kunstbeschouwing	X	X

term		havo	vwo
naar de waarneming	Kunstbeschouwing	X	X
narratief	Kunstgeschiedenis		X
nartex	Bouwkunst		X
naturalistisch	Kunstbeschouwing	X	X
natuurlijk licht	Kunstbeschouwing, materialen en technieken	X	X
non figuratief	Kunstbeschouwing	X	X
objet trouvé	Beeldhouwkunst, multimedia, kunstgeschiedenis	X	X
ontwerp	Bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
open vorm	Kunstbeschouwing	X	X
optische kleurmenging	Kunstgeschiedenis		X
organisch	Kunstbeschouwing	X	X
ornament	Bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
over-all compositie	Schilderkunst, kunstbeschouwing	X	X
overlapping	Kunstbeschouwing	X	X
paneel	Schilderkunst, materialen en technieken	X	X
papier	Materialen en technieken	X	X
pastel	Materialen en technieken	X	X
pasteus	Schilderkunst, kunstbeschouwing, materialen en technieken	X	X
pastorale	Schilderkunst, kunstgeschiedenis		X
pendentief	Bouwkunst		X
performance	Kunstgeschiedenis	X	X
personificatie	Kunstgeschiedenis		X
photoshopen	Fotografie, multimedia, materialen en technieken	X	X
pictogram	Toegepaste kunst	X	X
picturaal	Schilderkunst, kunstbeschouwing		X
pigment	Materialen en technieken	X	X
pijler	Bouwkunst	X	X
pilaar	Bouwkunst	X	X
pilaster	Bouwkunst	X	X
pinakel	Bouwkunst		X

term		havo	vwo
pixel	Film, fotografie, multimedia, materialen en technieken	X	X
plaatsing	Kunstbeschouwing	X	X
plasticiteit	Kunstbeschouwing	X	X
plastisch	Kunstbeschouwing	X	X
plat	Kunstbeschouwing	X	X
plattegrond	Bouwkunst	X	X
polychroom	Beeldhouwkunst, schilderkunst, materialen en technieken	X	X
portaal	Bouwkunst	X	X
portret	Beeldhouwkunst, film, fotografie, schilderkunst	X	X
pre-fab	Bouwkunst, materialen en technieken	X	X
prent	Kunstgeschiedenis, materialen en technieken	X	X
primaire licht kleuren	Kunstbeschouwing	X	X
primaire verf kleuren	Kunstbeschouwing	X	X
printen	Materialen en technieken	X	X
projectie	Film, multimedia, materialen en technieken	X	X
proportie	Kunstbeschouwing	X	X
raster	Kunstbeschouwing	X	X
ready-made	Beeldhouwkunst, kunstgeschiedenis	X	X
real time	Film		X
realistisch	Kunstbeschouwing	X	X
reflectie	Kunstbeschouwing	X	X
reflecterend	Kunstbeschouwing	X	X
reliëf	Beeldhouwkunst, materialen en technieken	X	X
reportage	Film, fotografie	X	X
restvorm	Kunstbeschouwing	X	X
rib	Bouwkunst	X	X
richting	Kunstbeschouwing	X	X
ritme	Kunstbeschouwing	X	X
rondboog	Bouwkunst	X	X
roosvenster	Bouwkunst	X	X

term		havo	vwo
rubbing	Materialen en technieken		X
ruimte	Kunstbeschouwing	X	X
ruimte suggestie	Kunstbeschouwing	X	X
ruimte-omvattend	Kunstbeschouwing		X
ruimtewerking	Kunstbeschouwing	X	X
rustica	Bouwkunst		X
scène	Film, fotografie	X	X
schema	Kunstbeschouwing	X	X
schematisch	Kunstbeschouwing	X	X
scherpte-diepte	Film, fotografie, kunstbeschouwing	X	X
schets	Materialen en technieken	X	X
schetsen	Materialen en technieken	X	X
Schetsmatig	Materialen en technieken	X	X
schilderachtig	Schilderkunst, materialen en technieken	X	X
schilderij	Schilderkunst, materialen en technieken	X	X
schildertechnieken	Materialen en technieken	X	X
sculptuur	Beeldhouwkunst, materialen en technieken	X	X
secundaire kleuren	Kunstbeschouwing	X	X
shot	Film, fotografie		X
silhouet	Kunstbeschouwing	X	X
sjabloneren	Materialen en technieken	X	X
sjabloon	Materialen en technieken	X	X
skeletbouw	Bouwkunst, materialen en technieken	X	X
slagschaduw	Kunstbeschouwing	X	X
sokkel	Beeldhouwkunst	X	X
spiegelend	Kunstbeschouwing	X	X
spitsboog	Bouwkunst	X	X
staalskeletbouw	Bouwkunst	X	X
standpunt	Kunstbeschouwing	X	X
stapeling	Kunstbeschouwing	X	X
statisch	Kunstbeschouwing	X	X
stedenbouw	Bouwkunst	X	X

term		havo	vwo
steen	Materialen en technieken	X	X
steunbeer	Bouwkunst	X	X
stileren	Materialen en technieken	X	X
stilleven	Fotografie, schilderkunst, kunstgeschiedenis	X	X
stofuitdrukking	Kunstbeschouwing	X	X
straalkapel	Bouwkunst	X	X
strijklicht	Kunstbeschouwing	X	X
structuur	Kunstbeschouwing	X	X
symbool	Kunstgeschiedenis	X	X
symmetrie	Kunstbeschouwing	X	X
tableau vivant	Kunstgeschiedenis	X	X
tapijt	Toegepaste kunst	X	X
tegenlicht	Kunstbeschouwing	X	X
tekenachtig	Materialen en technieken	X	X
tekening	Materialen en technieken	X	X
tekenmaterialen	Materialen en technieken	X	X
tekentechnieken	Materialen en technieken	X	X
textiel	Materialen en technieken	X	X
textiele technieken	Materialen en technieken	X	X
textuur	Kunstbeschouwing, materialen en technieken	X	X
theatraal	Kunstbeschouwing	X	X
thema	Kunstbeschouwing, materialen en technieken	X	X
toetsmatig	Materialen en technieken	X	X
tongewelf	Bouwkunst	X	X
transept	Bouwkunst		X
transparant	Kunstbeschouwing	X	X
travee	Bouwkunst		X
triumfboog	Bouwkunst		X
trompe l'oeuil	Kunstgeschiedenis	X	X
tuinarchitectuur	Bouwkunst		X
tv film	Film	X	X
tweedimensionaal	Kunstbeschouwing	X	X

term		havo	vwo
tympaan	Bouwkunst	X	X
typografie	Toegepaste kunst	X	X
uitsnede	Kunstbeschouwing	X	X
uitzoomen	Film, materialen en technieken	X	X
verdwijnpunt	Schilderkunst, kunstbeschouwing	X	X
vereenvoudigd	Kunstbeschouwing	X	X
verfsoorten	Materialen en technieken	X	X
verkorting	Schilderkunst, kunstbeschouwing	X	X
verhalend	Kunstgeschiedenis		X
vertikaal	Kunstbeschouwing	X	X
vervaging	Kunstbeschouwing	X	X
vervreemdend	Kunstbeschouwing	X	X
verwijzend	Kunstbeschouwing		X
verzadigde kleuren	Kunstbeschouwing		X
videoclip	Film, multimedia	X	X
videoinstallatie	Kunstgeschiedenis	X	X
videokunst	Film, kunstgeschiedenis	X	X
videotape	Materialen en technieken	X	X
viering	Bouwkunst		X
vlak	Kunstbeschouwing	X	X
vlakdruk	Materialen en technieken	X	X
vlakverdeling	Kunstbeschouwing	X	X
vliesgevel	Bouwkunst, materialen en technieken	X	X
vocaal	Film, materialen en technieken		X
vogelvluchtperspectief	Kunstbeschouwing	X	X
volume	Kunstbeschouwing	X	X
vooraanzicht	Bouwkunst, toegepaste kunst, kunstbeschouwing	X	X
vorm	Kunstbeschouwing	X	X
vormcontrast	Kunstbeschouwing	X	X
vormsoort	Kunstbeschouwing	X	X
vrijstaand	Beeldhouwkunst, bouwkunst, kunstbeschouwing	X	X

term		havo	vwo
wandtapijt	Toegepaste kunst	X	X
warm koud kleurcontrast	Kunstbeschouwing	X	X
webdesign	Multimedia	X	X
westwerk	Bouwkunst		X
woningbouw	Bouwkunst	X	X
zeefdruk	Materialen en technieken		X
zijaanzicht	Bouwkunst, toegepaste kunst	X	X
zijbeuk	Bouwkunst	X	X
zijlicht	Kunstbeschouwing	X	X
zischip	Bouwkunst	X	X
zuil	Bouwkunst	X	X
zuivere kleuren	Kunstbeschouwing	X	X

BIJLAGE 4: PROBLEEMSTELLINGEN

Onderstaande probleemstellingen horen bij het thema 'Kunst en leven'. De probleemstellingen kunnen worden ingekaderd door ze telkens te koppelen aan de periodes zoals genoemd in de basisstofomschrijving. Raadpleeg voor de basisstofomschrijving de syllabus op pagina 12 tot en met 20.

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

BIJLAGE 5: THEMA KUNST EN LEVEN, TEKSTEN 2023

INLEIDING: KUNST EN LEVEN

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

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

DE VERSCHILLENDE HOOFDSTUKKEN

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

Hoofdstuk 2 is gericht op de persoonlijke kant van het leven van de kunstenaar en heet 'Leven voor, in en met kunst'. Anders dan bij andere beroepen is de persoon van de kunstenaar in hoge mate verweven met het beroep. Kunstenaars ervaren dat zelf zo, maar ook het grote publiek kijkt zo tegen hen aan: kunstenaars zijn toch een beetje anders dan anderen, en sommigen worden zelfs beschouwd als een soort superhelden, denk aan Michelangelo of Vincent van Gogh. In dit hoofdstuk wordt gekeken naar kunstenaars bij wie de verstrengeling tussen kunst en persoonlijk leven bijzonder sterk is. Daarbij kan gedacht worden aan de volgende verstrengelingen tussen leven en kunst: de wijze waarop kunstenaars en hun leven worden gepresenteerd door anderen (representatie) en door zichzelf (presentatie), het kunstwerk als uitdrukking van het leven van de kunstenaar, het leven van de kunstenaar als kunstwerk en de leefomgeving van de kunstenaar als kunstwerk.

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

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

HOOFDSTUK 1: LEVEN VAN KUNST

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

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

In de negentiende eeuw ontstond het begrip *l'art pour l'art*, (kunst om de kunst). Het begrip werd gebruikt om kunst mee aan te duiden waarvan de artistieke waarde voorop stond, en niet zoiets als de politieke of morele waarde. Ook decoratieve (toegepaste) vormen van kunst, zoals geschilderd behang dat populair was in de achttiende eeuw, werd door kunstenaars vaak minderwaardig gevonden. De *l'art pour l'art* kunstopvatting is tot ver in de twintigste eeuw invloedrijk geweest.

DE BOVENKANT EN DE ONDERKANT VAN DE KUNSTMARKT

Het is tegenwoordig niet makkelijk om als beeldend kunstenaar in Nederland een normaal inkomen te verdienen. De Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars (BBK) sloeg alarm in april 2018 met een schokkende constatering: 'Slechts 5% van de beeldende kunstenaars in Nederland zit boven de armoedegrens', oftewel 95 procent van alle Nederlandse beeldende kunstenaars leeft in armoede!¹ In de media is er weinig aandacht voor de armoede van kunstenaars. Liever besteden kranten, nieuwswebsites en talkshows aandacht aan records op de grote kunstveilingen. Het 'duurste kunstwerk ooit' (afb. 1), het 'duurste kunstwerk van een levende kunstenaar ooit' (afb. 2), 'de duurste Van Gogh ooit' (afb. 3), dat levert mooie koppen op en sappige verhalen.²

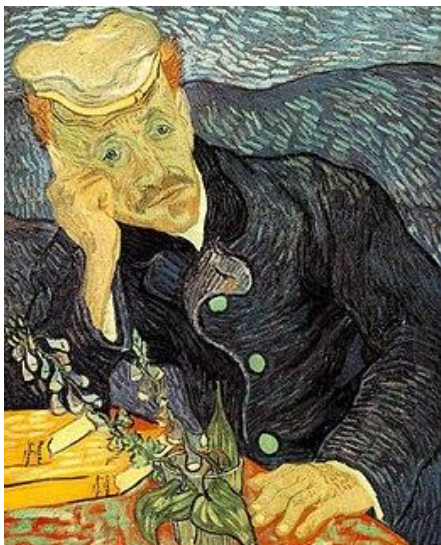


Afbeelding 1 Duurste kunstwerk ooit (in 2017): Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, ca. 1500 na Chr., olieverf op notenhout, 65,6 x 45,4 cm. Geveild voor 450,3 miljoen dollar (396,5 miljoen euro) bij Christie's, New York, november 2017.

Het publiek krijgt hierdoor een vertekend beeld van het alledaagse bestaan van een beeldend kunstenaar. Dat de meesten, zelfs kunstenaars die regelmatig tentoonstellen en een zekere bekendheid hebben, niet kunnen rondkomen van hun werk weten veel mensen niet.



Afbeelding 2 David Hockney, *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1972, acrylverf op doek, 213,5 x 305 cm. Duurste kunstwerk van een levende kunstenaar 'ooit' (in 2019). In 1973 verkocht Hockney dit schilderij via een New Yorkse galerie voor 18.000 dollar. Al een paar maanden later verkocht de nieuwe eigenaar het door voor drie keer dat bedrag. Daarna reisde het schilderij van Londen naar New York, om in 1985 bij de rijke entertainment-entrepreneur David Geffen in Malibu terecht te komen. Geffen verkocht het in 1995 aan de Britse miljardair Joe Lewis. Lewis liet het in november 2018 veilen bij Christie's, New York, waar het 90,3 miljoen dollar (79,4 miljoen euro) opbracht.³



Afbeelding 3 Vincent van Gogh, *Portret van Dr. Gachet*, 1890, olieverf op doek, 67 x 56 cm. Dit is de duurste Van Gogh 'ooit': Geveild voor 82,5 miljoen dollar (ongeveer 73,45 miljoen euro) bij Christie's, New York, mei 1990.

Bij veel veilingrecords gaat het om kunstenaars die al lang niet meer leven, denk aan Leonardo da Vinci of Vincent van Gogh. Kunstenaars die tijdens hun leven al topprijzen krijgen voor hun werk zijn uitzonderingen. De Brit David Hockney is zo'n uitzondering, net als de Amerikaan Jeff Koons (afb. 4), Gerhard Richter uit Duitsland en Damien Hirst uit Engeland. Maar ook Nederland kent enkele uitschieters. Marlene Dumas is al sinds jaren de meest succesvolle Nederlandse kunstenaar. Haar olieverfschilderijen en werken op papier, meestal met aquarelverf, hebben eigenlijk altijd de mens als onderwerp. Vaak vormen foto's het uitgangspunt, ook van mensen die bekend zijn van televisie of andere massamedia. In haar aansprekende, losse stijl weet Dumas met slechts enkele suggestieve streken en vegen iemands gezichtsuitdrukking of lichaamshouding weer te geven. Deze combinatie van herkenbare beelden en schijnbaar moeiteloze uitdrukingskracht is er misschien de oorzaak van dat haar werk zo breed gewaardeerd wordt, ook in financiële zin. Toch zijn haar werken op het tweede gezicht meestal niet zo aangenaam als ze in eerste instantie lijken.



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

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



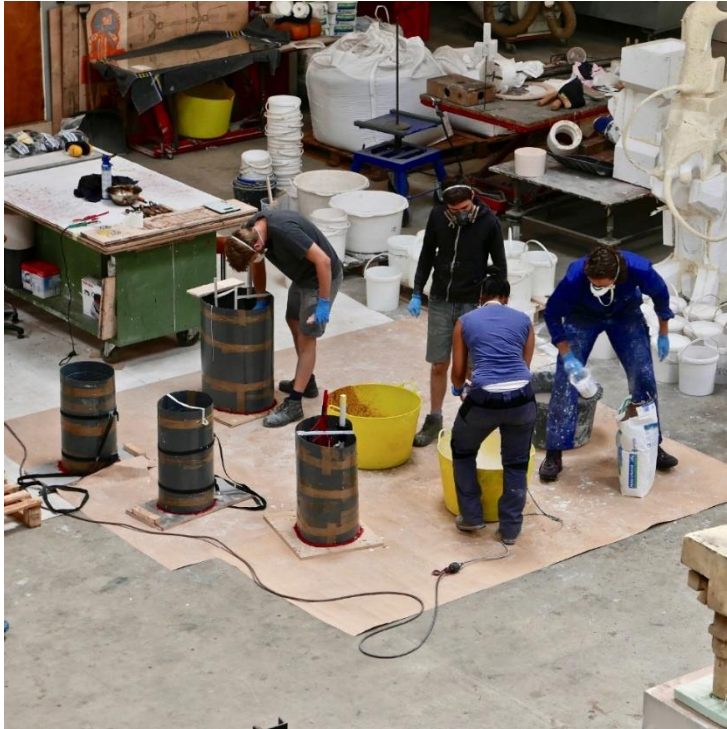
Afbeelding 5 Marlene Dumas, *Die Baba*, 1985, olieverf op doek, 130 x 110 cm, Saatchi Gallery, Londen. Geveild voor 1.920.000 dollar bij Christie's, New York, november 2006.



Afbeelding 6 Marlene Dumas, *The Visitor*, 1995, olieverf op doek, 180 x 300 cm, Geveild voor 6.337.340 dollar bij Sotheby's, London, juli 2008.



Afbeelding 7 Marlene Dumas aan het werk in haar atelier in Amsterdam, 2014. In tegenstelling tot kunstenaars als Jeff Koons, die hun atelier runnen als een fabriek, met vele medewerkers, maakt Dumas haar werken eigenhandig.⁹



Afbeelding 8 Eén van de werkplaatsen in Atelier Van Lieshout, het grootschalige fabriekachtige atelier dat Joep van Lieshout in 1995 oprichtte om er zijn gigantische werken te maken. Atelier Van Lieshout is gehuisvest in een grote loods in de haven van Rotterdam. Van Lieshouts kunstpraktijk is zo succesvol dat hij zo'n twintig werknemers in dienst heeft voor de productie. Verder heeft Atelier Van Lieshout nog vier mensen in dienst voor de organisatie van opdrachten, tentoonstellingen en publiciteit.¹⁰

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

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

(OVER)LEVEN ALS BEELDEND KUNSTENAAR IN NEDERLAND

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



Afbeelding 9 Corneille, stropdas (ontwerp) voor de Society Shop, 1996.

Er is sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw in Nederland veel gediscussieerd over de voors en tegens van subsidies voor kunst en cultuur. Aan de ene kant is iedereen het er wel over eens dat cultuur moeten worden ondersteund als deze ten onder dreigt te gaan op de vrije markt, omdat een maatschappij kunst nodig heeft om andere dan alleen economische redenen. Aan de andere kant wordt er gezegd, ook door bestuurders, dat subsidie kunstenaars vervreemdt van de samenleving. Ze zouden niet meer genoeg hun best doen om het publiek voor hun werk te interesseren en zich al te zeer opsluiten in hun eigen wereld. De eerste bestuurder die dit tot leidraad van zijn beleid maakte, was Rick van der Ploeg, staatssecretaris voor cultuur en media van 1998 tot 2002. Hij vond dat kunstenaars zich moesten opstellen als 'cultureel ondernemers', waarmee hij bedoelde dat kunstenaars op zoek moesten gaan naar andere financiers dan de overheid. Zij moesten meer werk verkopen, of opdrachtgevers vinden. Die boodschap kwam hard aan en stuitte op veel verzet. Na Van der Ploeg is de vermindering van kunst- en cultuursubsidies door andere bestuurders voortgezet.

Sindsdien is het onder beeldend kunstenaars gewoner geworden om over geld te praten. Lange tijd was het enigszins ongepast om de woorden 'kunst' en 'geld' in één adem uit te spreken. Commercie was een vies woord in de wereld van de beeldende kunst en er werd met argwaan gekeken naar kunstenaars die het ene werk naar het andere verkochten of die hun werk (lieten) gebruiken voor merchandise. De schilder Corneille bijvoorbeeld werd in de jaren negentig door velen met de nek aangekeken omdat hij stropdassen ontwierp voor een bedrijf (afb. 9). Kunst maakte je voor een hoger doel, zo was de norm, niet voor geld.

Tegenwoordig is dat anders. Als kunstenaars hun creativiteit inzetten om inkomsten te verwerven geldt dat nu als een meerwaarde, als een teken dat ze een brug proberen te slaan naar de samenleving. Geld wordt gezien als een vorm van publieke waardering. Het cultureel ondernemerschap dat staatssecretaris Van der Ploeg rond 2000 introduceerde als een nieuwe uitdaging voor kunstenaars, is inmiddels aanvaard als een vanzelfsprekend onderdeel van het kunstenaarschap (afb. 10 en afb. 11). Deze ontwikkeling hangt overigens samen met de bredere tendens in de samenleving om de vrije markt meer ruimte te geven, naast de sturende overheid.



Afbeelding 10 Studio Roosegaarde, Van Gogh Path, 2012-2015, Nuenen-Eindhoven, onderdeel van het project Smart Highway. Het Van Goghpad is een fietspad met duizenden ingelegde zonlicht absorberende 'stenen' die in het donker oplichten. De oplichtende patronen doen denken aan de schilderijen van Van Gogh. Het resultaat is een visueel spektakel én een veiliger fietspad.



Afbeelding 11 Het voedselbos in Amsterdam Zuid-Oost dat vanaf 2019 wordt ontwikkeld op initiatief van Debra Solomon en URBANIAHOEVE, Social Design Lab voor stadslandbouw. In tegenstelling tot andere voedselbossen in Nederland zal Voedselbos Amsterdam Zuidoost niet bestaan uit één terrein, maar uit meerdere ecologisch beheerde plekken met een totale oppervlakte van ongeveer 45 hectare.

De beroepspraktijk van hedendaagse kunstenaars die proberen iets te maken dat niet alleen mooi is - of zelfs helemaal niet mooi - maar ook een economische of sociaal-maatschappelijke betekenis heeft, lijkt wel een beetje op die van kunstenaars vóór de opkomst van industriële massaproductie. Toen waren beeldend kunstenaars onmisbaar, bijvoorbeeld voor de productie van luxe gebruiksvoorwerpen, de

verfraaiing van gebouwen, het aanleggen van tuinen of het illustreren van boeken. Het onderscheid tussen 'vrije' kunst aan de ene kant en toegepaste kunst of design aan de andere kant bestond nog niet. Het verschil tussen kunstenaar en ambachtsman of -vrouw was ook niet groot. Pas in de negentiende eeuw maakten kunstenaars er een erekwesitie van dat hun kunst puur als kunst werd gewaardeerd, en niet bijvoorbeeld als decoratie, als statussymbool of als reclameboodschap voor een opdrachtgever. Het begrip 'l'art pour l'art' (kunst om de kunst) werd geboren. Kunst moest worden gewaardeerd vanwege de unieke, eigenlijk onbetaalbare waarde, niet omdat het een praktisch nut had of een boodschap uit moest dragen. Een kunstwerk werd meer dan ooit gezien als een product van een genie, iemand met goddelijke gaven. Daarom werden schilderijen in de negentiende eeuw steeds duurder. De prijs van kunstwerken werd ook steeds meer losgekoppeld van meetbare aspecten zoals de prijs van grondstoffen (die werden juist goedkoper door de industriële productie), of het aantal uren dat de kunstenaar eraan had gewerkt. De fantastische prijzen die sommige kunstwerken in de huidige tijd opbrengen, is een uiteindelijk resultaat van deze ontwikkeling. Kunstwerken werden in de negentiende eeuw buitenbeentjes, onvergelijkbaar met andere gebruiksgoederen.¹⁵

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

DE HOLLANDSE ZEVENTIENDE EEUW: GOUDEN TIJDEN, OOK VOOR DE KUNSTENAAR

In de zeventiende eeuw gingen kunstwerken als warme broodjes over de toonbank. Niet altijd letterlijk over een toonbank, want kunstwerken werden op de gekste plekken verkocht, bijvoorbeeld op de markt, in een herberg, zelfs op kermissen. Buitenlandse bezoekers verbaasden zich erover dat iedereen in de (Noordelijke) Nederlanden, van arm tot rijk, schilderijen aan de muur had. Ook de werkplaatsen van slaggers, bakkers, smeden en ambachtslieden waren versierd met schilderijen. Rijke burgers hadden soms wel honderden schilderijen in hun huis hangen. De zeventiende eeuw was dus vooral ook voor beeldend kunstenaars een Gouden Eeuw!¹⁶



Afbeelding 12 Voorbeeld van een zeventiende-eeuws Hollands interieur met schilderijen aan de muren. Hendrick M. Sorgh, *Jacob Bierens met zijn vrouw Cornelia Haeck, hun drie kinderen en een dienstmeid*, 1663, olieverf op paneel, 52,5 x 71 cm, collectie Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Jacob Bierens (1622-1664) was een welgestelde doopsgezinde Amsterdamse zijdehandelaar. De familie Bierens woonde tegenover de Oude Kerk in de Warmoesstraat, een wijk in Amsterdam waar veel geloofsgenoten huisden, dicht bij de vismarkt achter de Dam.

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

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

bekend om staat.¹⁷ (afb. 12-19) Sommige kunstenaars specialiseerden zich in één of twee onderwerpen die goed in de markt lagen, zoals Aert van der Neer, die landschappen bij maanlicht en winterse taferelen als specialiteit had (afb. 19).



Afbeelding 13 Het bloemstillevens was in de zeventiende-eeuwse Republiek een populair genre. Jan Davidsz. de Heem, *Stillevens met bloemen in een glazen vaas*, 1650-1683, olieverf op koper, 54,5 x 36,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, bruikleen van de gemeente Amsterdam (legaat A. van der Hoop).



Afbeelding 14 Een zeegezicht van Willem van de Velde, *Het kanonschot*, ca. 1680, olieverf op doek, 78,5 x 67 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Een oorlogsschip bij windstille met slappe zeilen lost een kanonschot. Aan weerszijden twee sloepen, in de verte een ander oorlogsschip, met gestreken zeilen.



Afbeelding 15 Judith Leyster, *Het concert*, 1631-1633, olieverf op doek, 59,6 x 86,3 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington D.C. Dit is een zogeheten genrevoorstelling, een kunstwerk dat een huiselijk tafereel laat zien. Genrevoorstellingen waren erg populair in de zeventiende eeuw. Judith Leyster was een van de weinige vrouwen in de zeventiende eeuw die werkten als zelfstandig gevestigde schilders met een eigen atelier en met eigen personeel.



Afbeelding 16 Pieter de Hooch, *Een moeder die het haar van haar kind reinigt*, bekend als *Moedertaak*, ca. 1658-ca. 1660, olieverf op doek, 52,5 x 61 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Op deze genrevoorstelling onderzoekt een moeder haar kind grondig op luizen. Ze zitten in een sober Hollands interieur, met Delfts blauwe tegeltjes en een bedstee. Ook hier hangen schilderijen aan de muren. Rechtsvoor staat een 'kakstoel', een kinderstoel met ingebouwde po. Door de deur is een glimp van de zonnige achterkamer en de tuin te zien. Dit soort doorkijkjes waren de specialiteit van De Hooch.



Afbeelding 17 Jacob Isaacksz van Ruisdael, *Gezicht op Haarlem uit het noordwesten, met de blekerijen op de voorgrond*, ca. 1650-ca. 1682, olieverf op doek, 43 × 38 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Het landschapsschilderij ontwikkelde zich in de zeventiende eeuw tot een zelfstandig genre.



Afbeelding 18 Pieter Claesz., *Vanitasstilleven met de Doornuittrekker*, 1628, olieverf op paneel, 71,5 × 80,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Claesz toont het studiemateriaal van een geletterde schilder: boeken, tekeningen, een harnas, muziekinstrumenten en een gipsafdruk van een antiek beeldhouwwerk, de Doornuittrekker. Op tafel liggen een penseel en een palet. De botten en het doodshoofd herinneren eraan dat alles in het aardse bestaan vergankelijk is en slechts schijnbaar belangrijk (dit wordt de vanitas-symboliek genoemd).



Afbeelding 19 Aert van der Neer, *Riviergezicht bij maanlicht*, ca. 1640-ca. 1650, olieverf op paneel, 55cm × 103 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Van der Neer was een schilder met twee specialiteiten: winterse taferelen en nachtelijke, maanbeschenen landschappen, ook wel 'maneschijntjes' genoemd.

HET STADHUIS VAN AMSTERDAM 1648-1667

Naast de bloeiende vrije kunstmarkt vormden opdrachten van bestuurders in deze welvarende tijd een belangrijke inkomstenbron. Dat waren niet alleen de stadhouders, maar ook bestuurders van provinciën en steden, die in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden in vergaande mate zelfstandig waren. Amsterdam was de rijkste stad van de Republiek en wilde dat weten ook. De bouw van het ongekend grote en overdadig gedecoreerde Amsterdamse stadhuis op de Dam, tussen 1648 en 1667, moet dan ook gezien worden als een middel om de eigen macht en welvaart te tonen.¹⁸ (afb. 20) Exterieur en interieur van het Amsterdamse stadhuis zijn zó luxueus en imponerend, dat het in 1808 eenvoudig verbouwd kon worden tot paleis voor koning Lodewijk Napoleon, die als vertegenwoordiger van het Franse keizerrijk over Holland regeerde. Daarna nam het Nederlandse koningshuis het over. Tegenwoordig staat het stadhuis daarom bekend als het Paleis op de Dam.

In de zeventiende eeuw verschaftte de bouw van het stadhuis jarenlang werk aan architecten, bouwopzichters en bouwvakkers, maar ook aan beeldhouwers, schilders, decorateurs, en ontwerpers en makers van behang en tapijten. De stad Amsterdam koos daarbij steeds voor de beste architecten en kunstenaars, al moesten die soms van buiten de stad naar Amsterdam gelokt worden met hoge honoraria, uitstekende huisvesting en aantrekkelijke 'secundaire arbeidsvoorwaarden'.

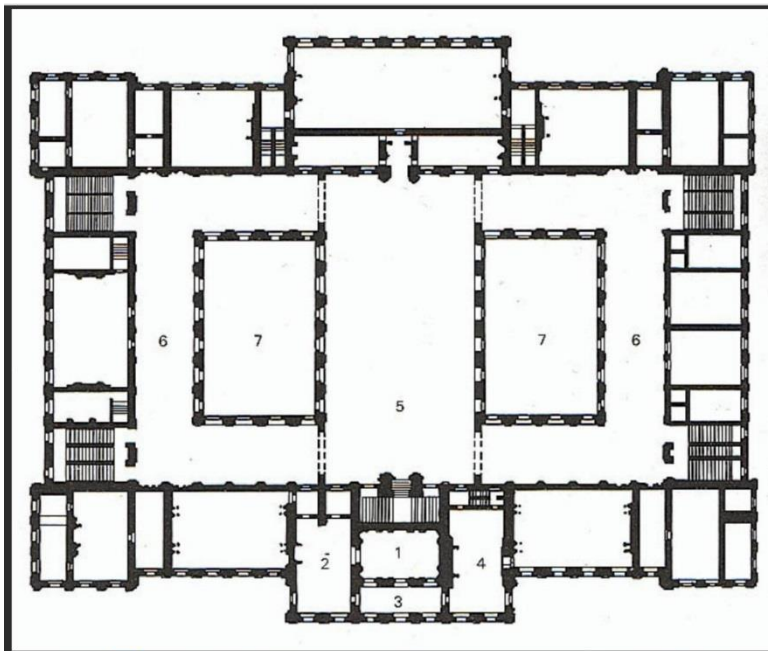


Afbeelding 20 Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Het stadhuis op de Dam in Amsterdam, 1672, olieverf op doek, 33,5 cm × 41,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

De architect Jacob van Campen (1596-1657) kreeg de opdracht het Amsterdamse stadhuis te ontwerpen. Van Campen had al naam gemaakt met enkele prestigieuze gebouwen in de stijl van het Hollands classicisme, een stijl die herkend kan worden aan het gebruik van elementen uit de klassieke oudheid, zoals zuilen of pilasters, een timpaan en een strenge, tot in details doorgevoerde symmetrie. Voor Johan Maurits, graaf van Nassau-Siegen, had Van Campen in Den Haag een stadspaleis ontworpen, het huidige museum het Mauritshuis. Het gebouw was in 1644 voltooid en werd gezien als een subliem voorbeeld van de nieuwe bouwstijl.



Afbeelding 21 Bartholomeus Johannes van Hove, *Het Mauritshuis te Den Haag*, 1825, olieverf op paneel, 62 x 72 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Het Mauritshuis staat tegenwoordig symbool voor verrijking door slavernij. Johan Maurits van Nassau-Siegen was namelijk gouverneur van de Nederlandse kolonie Brazilië, waar slavernij het wrede 'verdienmodel' was.¹⁹



Afbeelding 22 Jacob van Campen (naar), 1648, plattegrond van het stadhuis van Amsterdam.

- 1 = vierschaar,
- 2 = burgemeesterskamer,
- 3 = roepstoel,
- 4 = justitiekamer,
- 5 = burgerzaal,
- 6 = galerijen,
- 7 = binnenplaatsen

Het stadhuis van Amsterdam moest echter een paar maatjes groter worden dan het Mauritshuis en was qua indeling natuurlijk veel ingewikkelder dan een luxe woonhuis voor een graaf. Omdat Amsterdam sterk groeide, werd het bestuur van de stad steeds gecompliceerder. Dit betekende dat er veel aparte afdelingen waren die in het nieuwe gebouw allemaal een eigen kantoor moesten krijgen. Zo moesten er ruimtes komen voor huwelijkszaken, voor zeezaken, voor verzekeringen, voor de wisselbank en voor de 'desolate boedel', dat wil zeggen faillissementen. Er was een grote burgerzaal gepland en een statig burgemeestersvertrek waar de burgemeesters (destijds waren er altijd vier burgemeesters) met hun adviesraad van oud-burgemeesters vergaderden (afb. 22). Verder werden er in het stadhuis openbare terdoodveroordelingen uitgesproken. Dat gebeurde in een ruimte die de 'vierschaar' werd genoemd. Deze bevond op de begane grond, precies in het midden tussen de twee ingangen (afb.22).



Afbeelding 23 Bartholomeus van der Helst, Portret van Andries Bicker, 1642, olieverf op paneel, 93,5 × b 70,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Andries Bicker (1586-1652) was een van de burgemeesters van Amsterdam ten tijde van de bouw van het nieuwe stadhuis. De kraag die hij op dit schilderij draagt was in deze tijd een modieus statussymbool voor welgestelde mannen en vrouwen. Dit soort kragen werden molensteenkragen genoemd, omdat de vorm ervan lijkt op een molensteen. De molensteenkraag is in de tweede helft van de zestiende eeuw door Spanjaarden in de Zuidelijke Nederlanden geïntroduceerd en groeide daarna ook in de Republiek uit tot een fashion statement. Voor het maken van een molensteenkraag was zeer veel batist nodig, een fijnradig linnenweefsel, soms wel vijftien meter in totaal. De batist werd gewassen, gebleekt en gesteven, waarna de stof gerimpeld werd of met plooiën aan een boord vastgezet. Daarna werd de stof met rondzetjzers of pijperijzers in vorm gebracht. De kragen in de loop der tijd steeds groter, zo groot dat ze met een metalen draadwerkje, moesten worden ondersteund. In de jaren dertig en veertig van de zeventiende eeuw raakte de dikke molensteenkraag uit de mode, en werden platte kragen de nieuwe trend (zie afbeelding 24). De witte kragen hadden ook een praktische functie: ze vingden de huilschilfers op die op de donkere kleding goed te zien zouden zijn.²⁰



Afbeelding 24 Ferdinand Bol, Zes regenten en de bode van het Nieuwe Zijds Huiszittenhuis te Amsterdam, 1657, olieverf op doek, 143 × 192 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, bruikleen van de gemeente Amsterdam. De mode van de dikke molensteenkraag was voorbij toen deze Amsterdamse bestuurders en de bode van het Huiszittenhuis (een soort zeventiende-eeuwse voedselbank) poseerden voor dit groepsportret. Allen hebben platte witte kragen die stralend afsteken bij hun zwarte kleding. De kleur zwart voor kleding werd gezien als chic maar drukte tegelijk soberheid en ernst uit. Daarom kledde stadsbestuurders, dominees en ouderen zich in de Gouden Eeuw meestal in zwart.

Vanaf het begin was duidelijk dat het gebouw naar ontwerp van Van Campen veel geld zou gaan kosten, méér dan ontwerpen van andere architecten die de revue waren gepasseerd. Dit leverde het stadsbestuur veel kritiek op, vooral omdat de financiële situatie van de stad aan het begin van de jaren 1640 niet zo florissant was. Toch werd de bouw op 20 januari 1648 gestart door het heien van in totaal 13.659 houten palen, een ongekend groot aantal voor één gebouw en een van de redenen waarom het stadhuis al tijdens de bouw het Achtste Wereldwonder werd genoemd.²¹

Jacob van Campen moest toezicht houden op de bouw, maar woonde niet in Amsterdam. De stad bood hem daarom voor lange periodes onderdak in Amsterdam, in de beste hotels. Daar at en dronk hij voor flinke bedragen, óók op kosten van de stad. Daarnaast presenteerde hij natuurlijk rekeningen voor zijn werk. Van Campen moest samenwerken met het zogenaamde stadsfabriekambt, de stadsdienst die verantwoordelijk was voor de bouw en het onderhoud van alle openbare werken in de stad. Bij het stadsfabriekambt werkten onder meer een stadsmeestertimmerman en een stadsmeestermetselaar. Zij waren in dienst van de stad. Omdat het stadhuis werd gebouwd met natuursteen, voornamelijk zandsteen, was een extra stadsmeester nodig, namelijk een stadsmeestersteenhouwer. De zandstenen blokken werden exact op maat gemaakt en voorzien van detailleringen in de stadssteenhouwerij. (afb. 25) Stadsmeesters hadden een hoge maatschappelijke positie en een riant inkomen. Dat gold niet voor de dagloners die regelmatig werden ingehuurd om te helpen bij de bouw van het stadhuis.



Afbeelding 25 Stadssteenhouwerij op de Keizersgracht, Amsterdam, ongeveer ter hoogte van nummer 419, tussen de Leidsegracht en de Huidenstraat, gezien uit westelijke richting. Dit was destijds de rand van de stad. In de binnenstad zou de steenhouwerij te veel overlast geven.²² Getekend door Barend Graat, circa 1650-1659. De natuurstenen blokken, grotendeels zandsteen, werden op maat aangeleverd vanuit Bentheim of via Bremen. De laatste afwerking vond plaats in Amsterdam.²³



Afbeelding 26 Jacob van der Ulft (toegeschreven aan), De Dam te Amsterdam met het nieuwe stadhuis in aanbouw, 1652-1689, olieverf op doek, 81 x 100 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Het gebouw in het midden is het Waaggebouw, dat toen nog op de Dam stond. Op de achtergrond is een deel van De Nieuwe Kerk te zien. Dit schilderij laat duidelijk zien hoe sterk het stadhuis destijds afstak bij zijn omgeving, zowel door het nog nieuwe, bijna witte zandsteen als de moderne, classicistische bouwstijl (Hollands classicisme, om precies te zijn). In een later stadium van de bouw kwam daar de schaal bij: het enorme gebouw stak De Nieuwe Kerk naar de kroon! Het was de bedoeling dat die kerk een nieuwe toren zou krijgen, maar de kosten van het stadhuis liepen zo hoog op, dat daar geen geld meer voor was.

Voor het vele beeldhouwwerk dat aan en in het stadhuis moest worden gemaakt, vond het stadsbestuur binnen de Republiek geen enkel atelier goed genoeg. Daarom werd een beeldhouwer uit Antwerpen aangetrokken, Artus Quellinus (1609-1668), die al roem had vergaard met vele belangrijke opdrachten. Om hem over te halen zich met zijn atelier in Amsterdam te vestigen, bood het stadsbestuur hem een vergoeding aan voor huishuur en allerlei privileges, zoals voorrang bij de toekenning van stedelijke opdrachten. Hoewel hij de functie van stadsbeeldhouwer kreeg, kwam hij niet in dienst van de stad. Zijn zelfstandige werkplaats kwam te liggen tegenover de stadssteenhouwerij, aan de overkant van het water van de Keizersgracht. We weten helaas niet hoe die werkplaats eruit heeft gezien, of hoeveel mensen er werkten. Een indicatie is dat in Italiaanse werkplaatsen uit deze tijd soms met meer dan honderd mensen aan grote projecten werd gewerkt.²⁴ De tekening die Jan Luycken aan het einde van de zeventiende eeuw maakte van een beeldhouwersatelier geeft in ieder geval geen goed beeld van de enorme werkplaats die Quellinus moet hebben gehad, al wordt er wel een indruk mee gegeven van de werkwijze van de beeldhouwer in deze tijd (afb. 27). Daarbij moet wel de kanttekening worden gemaakt dat beeldhouwers een groot beeld niet direct hakten naar voorbeeld van een klein model, zoals de tekening suggereert. Op basis een klein model werd normaal gesproken een groot model gegoten, dat als voorbeeld diende voor het hakken. En om precies goed te hakken had de beeldhouwer bovendien een meetinstrument tot zijn beschikking, een finitorium (afb 28).



Afbeelding 27 Voorstelling van een Hollands beeldhouwersatelier in de zeventiende eeuw naar een tekening van Jan Luycken, ets op papier door Caspar Luycken, 1694, ets op papier, plaatrand: 14 × 8,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afbeelding 28 Voorbeeld van een finitorium uit Leon Battista Alberti's, *De Statua (Over Beeldhouwkunst)*, 1466

Quellinus en zijn medewerkers verzorgden een zeer groot deel van het beeldhouwwerk van het stadhuis. Daarvoor moest de stad in totaal f 79.165-11 (het getal achter het streepje geeft het aantal stuivers aan) betalen, dat is vergelijkbaar met bijna een miljoen euro nu! Er werd gewerkt in verschillende materialen, waaronder marmer, Avender steen, Gotlandse steen, Bremer steen en hout. Het materiaal was medebepalend voor het arbeidsloon: het hakken in het harde marmer bijvoorbeeld duurde langer en kostte daarom meer dan het bewerken van het zachte Avender steen (afb. 29). Om geld te besparen werden de hoger gelegen stenen decoraties, die je niet van dichtbij kon zien, niet van marmer gemaakt, maar van zandsteen. Om het op marmer te doen lijken werd het voorzien van een geschilderde adering. Ook voor de hoger gelegen figuratieve beelden werd geen echt wit marmer gebruikt, maar wit geschilderde, zogenaamde Avender steen. Niemand die het verschil zag!



Afbeelding 29 Artus Quellinus, *Icarus*, 1653-1654, reliëf in marmer in het stadhuis van Amsterdam boven de deur van de Desolate Boedelkamer, waar faillissementen werden uitgesproken. Volgens een oude Griekse mythe kon Icarus vliegen met vleugels van was en veren. Hij vloog echter te hoog en kwam te dicht bij de zon, waardoor de was smolt en hij in zee stortte. Zijn tragische lot stond symbool voor de ondernemers die hier failliet werden verklaard.



Afbeelding 30 Artus Quellinus, Mars, 1653-1654, half vrijstaand beeld in marmer in de galerij rond de burgerzaal van het stadhuis van Amsterdam. Achter oorlogsgod Mars leidde een trap naar de grote en kleine krijgsraadkamer, waar de officieren van de stedelijke schutterij vergaderden.

Niet alleen beelden, reliëfs, uit steen gehouwen decoraties en houtsnijwerk sierden het interieur van het stadhuis, veel ruimtes werden bovendien voorzien van enorme schilderijen. De ene schilder kreeg beter betaald dan de andere. Zo kreeg Govert Flinck *f* 2500 (ongeveer 25.500 euro nu) betaald voor zijn schoorsteenstuk in de vroedschapszaal (de vroedschap was een soort gemeenteraad), terwijl Jan Bronchorst voor zijn schildering boven de andere schouw in dezelfde ruimte slechts *f* 1000 ontving, te vergelijken met €10.200 in de huidige tijd.



Afbeelding 31 Govert Flinck, Salomon bidt om wijsheid, 1658, olieverf op doek, 465 x 450 cm, schilderstuk in de voormalige vroedschapszaal van het Amsterdamse stadhuis, nu Paleis op de Dam.

Boven de schouw in het burgemeestersvertrek hing, en hangt nog steeds, een groot schilderij van Ferdinand Bol (afb. 32). Het stelt een moment voor uit de strijd tussen Romeinen en Grieken om het zuiden van Italië, rond 280 v.Chr. We zien hoe de Griekse Koning Pyrrhus van Epinus tijdens een onderhandeling met de Romeinse bevelhebber Caius Fabricius Luscinus probeert hem aan het schrikken te maken door plotseling een olifant tevoorschijn te toveren van achter een gordijn. Maar Luscinus geeft geen krimp! Eerder had de Griekse koning al geprobeerd om Luscinus om te kopen. Ook dat was niet gelukt. Voor de Amsterdamse burgemeesters moest dit integere en dappere gedrag van de Romeinse bevelhebber inspiratie bieden om zelf ook zo onverstoorbaar te blijven in vergelijkbare situaties.²⁵ Ook elders in het stadhuis waren scènes uit de Romeinse geschiedenis geschilderd als lichtend voorbeeld voor het stadsbestuur.



Afbeelding 32 Ferdinand Bol, *Pyrrhus toont Fabritius zijn olifant*, 1656, olieverf op doek, 485 x 350 cm. Dit schilderij hangt nog steeds in het vroegere burgemeestersvertrek van het Amsterdamse stadhuis, nu Paleis op de Dam.



Afbeelding 33 Pieter de Hooch, *Het burgemeestersvertrek in het stadhuis van Amsterdam*, circa 1663-1665, olieverf op doek, 112,5 x 99 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Het schilderij *Pyrrhus toont Fabritius zijn olifant* van Ferdinand Bol is deels te zien achter het gordijn, boven de schouw.

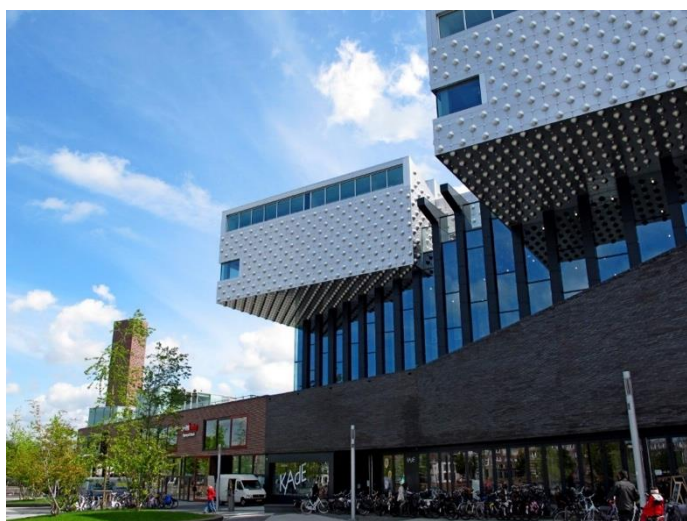
Op het schilderij dat Pieter de Hooch kort na de oplevering van het stadhuis maakte van het burgemeestersvertrek is het schilderij van Ferdinand Bol boven de schouw deels te zien. (afb. 33) Verder toont het schilderij de chique schouw zelf, met Griekse zuilen van rood marmer, waarop een zogenaamd *fries* rust - de horizontale, witte marmeren strook - met uitgehakte decoraties. De wanden van het burgemeestersvertrek waren bekleed met behang, zo laat De Hooch zien, het plafond was voorzien van goudkleurige sterren. De vloeren van wit en zwart marmer zijn gelegd in een strikt symmetrisch patroon. Het voorname (maar niet protserige! We zijn in Holland!) geheel wordt afgemaakt door gordijnen van zware, ongetwijfeld kostbare stoffen.²⁶

ARCHITECTEN IN DE 21^E EEUW, NEUTELINGS EN RIEDIJK

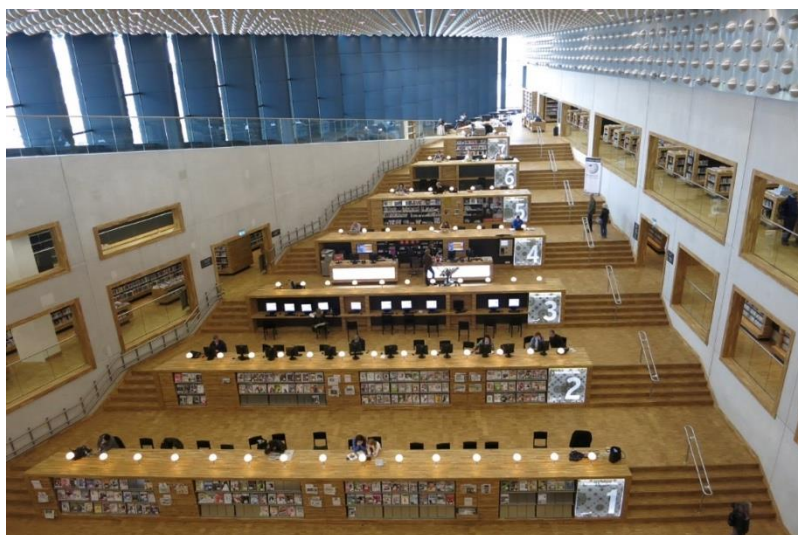
In de huidige tijd wordt het al snel als verspilling beschouwd om zo veel geld te steken in de architectuur en aankleding van een overheidsgebouw. De recente gang van zaken bij de renovatie van het Binnenhof, het onderkomen van de nationale regering, laat dat goed zien. Hoewel dit misschien wel het belangrijkste

overheidsgebouw van Nederland is, staan soberheid en doelmatigheid voorop bij de verbouwing, niet de architectonische schoonheid van het resultaat. Het bekendste architectenbureau van Nederland, OMA (Office for Metropolitan Architecture) was aanvankelijk bij het project betrokken, maar er rezen steeds meer twijfels of OMA-architecte Ellen van Loon soberheid wel zwaarder liet wegen dan architectonische kwaliteit. Dat was reden om de samenwerking met haar te beëindigen.²⁷

In Amersfoort was men minder sober bij de bouw van een nieuw gemeentelijk cultureel centrum (afb. 34). De architecten, Willem Jan Neutelings en Michiel Riedijk, staan bekend om hun vernieuwende, spectaculaire gebouwen, net als Jacob van Campen in de zeventiende eeuw. Het resultaat is oogverblindend en opvallend luxe. Binnen is het gebouw afgewerkt met kostbare, eikenhouten betimmeringen, onder meer op wanden, vloeren en trappen (afb. 35). Maar de verantwoordelijke wethouder, Mirjam Barendregt, moest wel opstappen omdat het budget van ongeveer 45 miljoen euro met ruim tien miljoen euro werd overschreden. De tijd zal leren of het gebouw zo waardevol is dat op den duur niemand meer moeilijk doet over het geld, net als bij het stadhuis van Amsterdam.



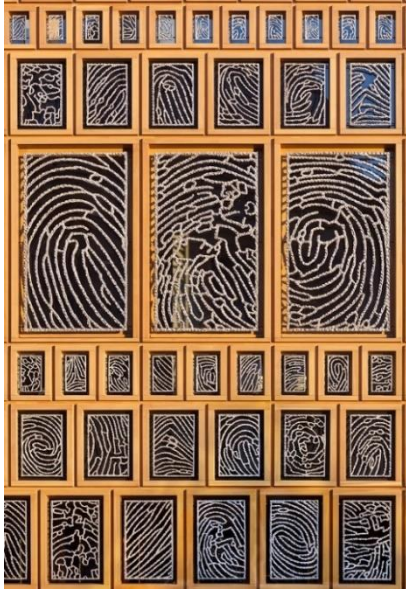
Afbeelding 34 Cultureel centrum het Eemhuis in Amersfoort door architectenbureau Neutelings Riedijk, geopend 2014, exterieur.



Afbeelding 35 Cultureel centrum het Eemhuis in Amersfoort door architectenbureau Neutelings Riedijk, geopend 2014. Interieur van de leeszaal, waarvan de banken, vloeren, kasten en trappen zijn uitgevoerd in eikenhout.

Neutelings en Riedijk hebben in ieder geval wel de ambitie om gebouwen neer te zetten die net zo lang meegaan als het Amsterdamse stadhuis. Ze streven er namelijk naar gebouwen te ontwerpen die onlosmakelijk bij een bepaalde plek gaan horen, net zoals het stadhuis (nu Paleis op de Dam) niet weg te denken is uit het centrum van Amsterdam. Om dat te bereiken besteden zij veel aandacht aan de gevels van hun gebouwen. Die gevels zijn altijd voorzien van een opvallend materiaal met een bijzondere patronen of ornamenten. Daardoor zijn hun gebouwen unieke verschijningen in de bebouwde omgeving,

ze zijn niet te missen en geven de plek waar ze staan een kenmerkende identiteit (afb.37). In het geval van het gemeentehuis in Deventer is er bovendien een letterlijke link gelegd met de identiteit van de bewoners van de stad, door de vingerafdrukken van 2264 Deventenaren te gebruiken als decoratie van de gevel. Voor de gevelontwerpen geven Neutelings en Riedijk meestal een opdracht aan een beeldend kunstenaar (afb. 36).



Afbeelding 36 Vingerafdrukken van inwoners van Deventer in de gevel van het Deventer gemeentehuis, ontwerp Loes ten Anscher, architectenbureau Neutelings Riedijk, 2016.



Afbeelding 37 Willem Jan Neutelings en Michiel Riedijk, cultureel centrum Rozet in Arnhem, in 2013 opgeleverd. Een speciaal hiervoor ontworpen rozetvormig ornament siert in een vast patroon de gehele gevel. Het cultureel centrum zou eerst 'Cultuurcluster' gaan heten, maar heeft de naam 'Rozet' gekregen. Het rozetvormige ornament wordt ook in bewerkte vorm gebruikt als logo voor het nieuwe centrum van Arnhem. Dit is precies waar Neutelings en Riedijk naar streven met hun ontwerpen: niet alleen een gebouw neerzetten, maar een locatie en in dit geval een hele stad een nieuwe identiteit geven. Zoals de Eiffeltoren staat voor Parijs, en het Paleis op de Dam voor Amsterdam, zo staat Rozet nu voor Arnhem.



Afbeelding 38 Rozetvormige ornament van beton, in de gevel van cultureel centrum Rozet in Arnhem (2013)

Architectenbureaus zoals dat van Neutelings en Riedijk krijgen grote opdrachten door mee te doen aan een prijsvraag. Voor het cultureel centrum in Arnhem bijvoorbeeld schreef de gemeente een besloten prijsvraag uit en koos voor het ontwerp van Neutelings Riedijk, met de typerende betonnen gevel waarin een rozetvormig ornament is verwerkt. Hoewel Neutelings en Riedijk vaak opdrachten binnen slepen met prijsvragen, hebben ze ook kritiek op de prijsvragenprocedure. Ze vinden het bijvoorbeeld onterecht dat meedoen voor een bepaald type gebouw alleen mogelijk is voor architecten die in de afgelopen vijf jaar dit type gebouw hebben opgeleverd. In plaats daarvan pleiten ze voor terugkeer tot een systeem waarin opdrachtgevers op zoek gaan naar architecten die iets kunnen oplossen.²⁸ Prijsvragen kosten architectenbureaus veel tijd en inspanning, die vaker niet dan wel wordt beloond met een opdracht. Toch is de financiële positie van architecten meestal beter dan die van beeldend kunstenaars, vooral als ze verbonden zijn aan een groot bureau. Dat heeft alles te maken met het duidelijke economisch nut van architectuur.

KUNST IN HET KONINKRIJK DER NEDERLANDEN

De negentiende eeuw was een bloeiperiode voor de kunst in Nederland – en in veel andere Europese landen. Terwijl in de achttiende eeuw Nederlandse kunstverzamelaars hun geld vooral staken in oudere kunst, in prenten uit het buitenland en – opmerkelijk! – geschilderd behang (afb. 39), ontstond er na 1800 een ware massamarkt voor eigentijdse schilderkunst, net als in de zeventiende eeuw.²⁹



Afbeelding 39 Een voorbeeld van twee geschilderde behangsels, afkomstig uit een kamer in huis Bleyenburg in Dordrecht. Geschilderd 'behang' raakte in de achttiende eeuw in de mode voor de aankleding van woningen. Vooral schilderijen van landschappen waren populair, omdat die de illusie van ruimte geven. Deze behangsels zijn geschilderd door de Dordtse broers Jacob en Abraham van Strij, die eind achttiende eeuw tot de beste behangselschilders van Nederland behoorden. In de negentiende eeuw werd er neergekeken op dergelijke toegepaste vormen van kunst. Circa 1790-1795, olieverf op doek, Rijksmuseum Twenthe, Enschede.

De interesse in eigentijdse schilderkunst was onder meer te merken aan de groeiende populariteit van tentoonstellingen van 'levende meesters', zoals eigentijdse kunstenaars in deze tijd werden genoemd. De Franse koning Lodewijk Napoleon organiseerde de eerste *Tentoonstelling van Levende Meesters*, in 1808 in zijn Amsterdamse paleis, het voormalige stadhuis van Amsterdam (afb. 40). De beroemde Parijse *salons* waren het voorbeeld voor deze tentoonstellingen, waarvoor iedereen een werk kon inzenden, ook amateurkunstenaars en, bijzonder in deze tijd, vrouwelijke kunstenaars. Veel werken waren te koop. Na 1808 werden er nog vele *Tentoonstellingen van Levende Meesters* georganiseerd, behalve in Amsterdam ook in Den Haag en later in andere Nederlandse steden. Na 1917 stopte de traditie, maar ondertussen waren er tal van plekken bij gekomen waar eigentijdse kunst te zien was, zoals kunsthandels en kunstenaarsverenigingen.



Afbeelding 40 J. Andriessen, *Tentoonstelling van Levende Meesters, Amsterdam, 1808* ³⁰



Afbeelding 41 anoniem, *Tentoonstelling van Levende Meesters in Den Haag, 1845*

Kunstenaarsverenigingen ontstonden vanaf de eerste helft van de negentiende eeuw in heel Europa uit behoefte aan plekken waar de kunstenaars zelf konden bepalen wat er getoond werd. In Nederland bestaan sommige van deze kunstenaarsverenigingen nog steeds, zoals *Arti et Amicitiae* in Amsterdam (1839 opgericht) de *Haagsche Kunstkring* (1891) en *De Onafhankelijken* in Amsterdam (1912).



Afbeelding 42 Feest in De Haagsche Kunstkring, 1910-1911

ATELIERS IN DE NEGENTIENDE EEUW

Schilders in Nederland legden zich in de negentiende eeuw vaak toe op werk dat geïnspireerd was op de zeventiende-eeuwse schilderkunst (landschappen, stillevens en genrestukken). Er was in de politiek en maatschappij sprake van een sterk nationalistisch gevoel, dat samenhang met het ontstaan van het Koninkrijk der Nederlanden in 1815. De 'gouden' zeventiende eeuw diende als het grote voorbeeld en als inspiratiebron voor dit nieuwe koninkrijk en dit had zeker ook zijn weerslag in de kunst. Kunstenaars richtten hun ateliers vaak in in de 'Hollandse stijl' die geënt was op het beeld dat men in de negentiende eeuw had van de zeventiende eeuw. Zij verzamelden met dat doel vaak antiek, zoals meubels, schilderijen, serviezen en kleden. Reden hiervoor was dat deze omgeving inspiratie bood voor de schilderijen die ze vervaardigden, maar ook om bij bezoek van de clientèle aan het atelier een omgeving te tonen die voldeed aan de smaak en verwachtingen van dit koperspubliek.



Afbeelding 43 De schilder Hendrik Willem Mesdag in zijn atelier in Den Haag in 1889



Afbeelding 44 Jan Hoyneck van Papendrecht, schilder van het militaire leven, in zijn atelier, foto gepubliceerd in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift. Jaargang 8 (1898). In een artikel in Elsevier wordt zijn werk besproken en merkt de auteur het volgen de op: "Zoo werkt hij rusteloos voort en evenals de krijgslui zorgen dat de zwaarden niet roesten in de scheeden, zoo blijven bij hem pen en potlood nooit lang ongebruikt."



Afbeelding 45 Anoniem, *Evert Pieters in zijn atelier met nagebouwde boerenwoning, Blaricum, vermoedelijk 1903*, albuminedruk 23,4 x 28,5 cm. RKD Den Haag

De ateliers bevatten daarnaast vaak hoekjes die pasten bij het specifieke genre waarin de schilder was gespecialiseerd. Schilders van het militaire genre hadden de wanden gevuld met wapens (afb. 44.) en de specialisten in het boeren- of vissersgenre hadden een hoekje van een (eenvoudig) boeren- of vissersinterieur. Een enkeling liet zelfs een heel boereninterieur nabouwen (afb. 45). Landschapschilders trokken in de negentiende eeuw steeds meer naar buiten om schetsen te maken die ze vervolgens gebruikten in het atelier. De landschapschilders trokken in de zomers naar pittoreske plekken in Nederland, bijvoorbeeld plaatsen rondom de Veluwe (Oosterbeek) en de Gooise hei (Laren) om daar de natuur en het landelijke leven direct vast te leggen (afb. 47 en afb. 48). Sommige plekken waren zo populair dat er 'kunstenarskolonies' ontstonden.



Afbeelding 46 Jacob Maris, *De schilder Frederik Hendrik Kaemmerer aan het werk in Oosterbeek, 1861 - 1862*



Afbeelding 47 Anton Mauve, *Heide bij Laren*, 1887 olieverf op doek, h 77cm × b 104cm. Mauve schilderde vanaf 1882 in Laren, een dorp op kale heidegronden met hier en daar wat bomen en struiken. De schapenkuddes op de heide werden een geliefd onderwerp. In zijn atelier verwerkte hij de studies die hij buiten had gemaakt tot grote composities. Zijn 'schapenkuddes' werden, zegt men, nog nat van zijn ezel verkocht aan gretige Amerikanen. Waarbij 'sheep coming' duurder waren dan 'sheep going'. Zijn vrouw werkte hard mee aan het artistieke en financiële succes van haar man. Zij maakte dagelijks zijn schilderskist klaar, zorgde voor de paneeltjes, schone lappen, penselen en verf.³¹



Afbeelding 48 In 1886 verhuisde Mauve van Den Haag naar Laren. De afbeelding toont de tuin van 'Villa Ariëtte' in de sneeuw, met rechts het houten atelier met serre. Mauve woonde enkele jaren op dit adres (Naarderstraat 48 in Laren). Mauve schreef al in 1882 opgetogen aan zijn vrouw over Laren en omgeving: "Het is aandoenlijk mooi hier, van een fijnheid van lijnen en lieflijke poëzie straalt uit alles: binnenhuizen, wegen, akkers, prachtige heide en boschjes en de mensen is van het liefste soort dat te bedenken is." Een jaar nadien schreef hij aan Arina Hugenholtz: "Duizend schilderijen van de mooiste innige soort in een uur, het is luilekkerland voor een schilder, ik geloof dat ik er maar voorgoed ga wonen."³²

Kunstenaars ontmoetten elkaar in deze dorpen en trokken er samen op uit om aan het werk te gaan. De voordelen van werken in een kunstenaarskolonie boven eenzaam ploeteren waren evident. Van schilderen te midden van collega's ging een stimulerende werking uit: de kunstenaars voerden discussies en leverden kritiek op elkaars werk. Tegenover ongewisse inkomsten stond dat het onderdak op het platteland in de regel goedkoop was. En zat iemand krap bij kas, dan was de plaatselijke herbergier of winkelier vaak bereid een schilderijtje als betaling te aanvaarden.³³ De hotels en logementen in dergelijke plaatsen speelden handig in op deze bezoekers en bouwden zelfs speciale ateliers om het binnen werken van deze kunstenaars te faciliteren. Sommige kunstenaars vestigden zich permanent in deze

schildersdorpen. De tentoonstelling en verkoop van werk vond overigens veelal plaats in de steden in het Westen van Nederland, zoals Amsterdam en Den Haag.³⁴



Afbeelding 49 Portret van Willem Witsen voor het raam van zijn boot, George Hendrik Breitner, ca. 1890 - ca. 1910, ontwikkelgelatinezilverdruk, h 505mm × b 400mm



Afbeelding 50 Willem Witsen, Brug over de Rapenburgwal, met gezicht op het Nieuwe Grachtje ('Uilenburg I'), 1911 Gezien vanaf de atelierboot van Willem Witsen op de Oudeschans.

Een bijzonder voorbeeld van een werkplek buitenshuis is de atelierboot van de schilder en graficus Willem Witsen (afb. 49). Hij legde onder andere Amsterdamse stadsgezichten vast vanuit deze werkplaats (afb. 50) Opmerkelijk, of juist niet, is dat de hedendaagse schilder Marc Mulders een vergelijkbare werkplek voor zichzelf heeft gecreëerd (afb. 51). Net als de negentiende-eeuwse kunstenaars laat hij zich graag direct inspireren door de (levende) natuur (afb. 51).



Afbeelding 51 Mobiel atelier van Marc Mulders naar ontwerp van Piet Hein Eek, 2019. Geplaatst op het landgoed waar Mulders woont en werkt. Piet Hein Eek: "Het atelier dat we nu voor Marc hebben gemaakt is [...] niet alleen een atelier, dus de ruimte waar Marc zijn werk maakt, maar omdat het mobiel is en midden in de bloemenvelden staat die al jaren door Marc worden geschilderd zou je kunnen stellen dat Marc vanaf nu, als hij in het atelier schildert, in zijn eigen werk zijn werk maakt. Het atelier is niet alleen mobiel maar kan met de hand op het onderstel rondgedraaid worden waardoor zicht en licht naar eigen believen gekozen kunnen worden."³⁵

Enkele Nederlandse kunstenaars die financieel succesvol waren hielden er in de negentiende eeuw twee ateliers op na, een werkatelier en een salonatelier. Deze praktijk was in het buitenland gangbaarder dan in Nederland, beroemde voorbeelden hiervan zijn de salonateliers van Alma Tadema (Londen) en Ary Scheffer (Parijs) die uitermate luxueus waren en onder meer gebruikt werden om feestjes te geven (afb. 52).³⁶

De salonateliers waren gericht op het ontvangen van publiek, ze werden ingericht met fraaie meubels en tapijten, kunst en antiek en er werd af en ingelijst werk van eigen hand getoond. Het werkatelier was sober ingericht en vaak niet toegankelijk voor 'gewoon' publiek, hoogstens voor collega kunstenaars.



Afbeelding 52 Joe Parkin Mayall, foto van Alma-Tadema in zijn atelier in Townshend House, ca. 1883, Particuliere Collectie

Aan het einde van de negentiende veranderde de opvatting van en over kunstenaars. De aangeklede ateliers raakten uit de gratie. De nadruk kwam te liggen op het atelier als werkplaats om daarmee het idee van de kunstenaar als ambachtsman te ondersteunen. De ruimtes werden sober ingericht: aan de wanden hingen studies en schetsen, schildersmateriaal en ander benodigdheden werden niet altijd opgeruimd. Op foto's zien we de kunstenaar zitten of staan te midden van het werk in uitvoering (afb. 53 en afb. 54).³⁷



Afbeelding 53 Isaac Israëls in zijn atelier, Fotograaf: Willem Witsen, 1892



Afbeelding 54 Isaac Israëls in zijn atelier, ca 1903, fotograaf: Sigmund Löw (toegeschreven aan), 1903

MECENAAT VAN HET KONINGSHUIS

Naast de vrije markt was er in de negentiende ook sprake van kunstmecenaat door het koningshuis, dat vanaf 1815 in handen was van de familie Oranje-Nassau. De eerste Nederlandse koning Willem I vond dat het de taak van de overheid was om kunstenaars in leven te houden - een gedachte die het kunstbeleid van de twintigste eeuw ook grotendeels zou bepalen. Kunstenaars konden studiebeurzen krijgen en andere 'subsidiës', 'onderstanden' genoemd. Zo kreeg de graveur Braemt f 1000 (ongeveer € 9260 nu) van de koning om werktuigen te kopen.³⁸ (afb. 55) De koning kocht ook eigentijdse kunst. Daarbij speelde zijn eigen smaak geen enkele rol, sterker nog, hij interesseerde zich totaal niet voor kunst. Hij liet zich alleen leiden door de vraag welke kunstenaars het moeilijk hadden op de vrije markt, bijvoorbeeld doordat zij nog niet bekend waren bij het grote publiek of omdat hun werk te kostbaar was voor particulieren. Van die kunstenaars kocht hij dan iets, en dat pas als de tentoonstelling bijna was afgelopen, zodat hij particuliere kunstkopers niet het gras voor de voeten wegmaaide. Dit sociale kunstbeleid, waar Willem I ook regelmatig zijn privé-geld in stak, leverde een rijkscollectie van eigentijdse kunst op, die in 1830 ruim tweehonderd schilderijen telde. Deze collectie kreeg in 1838 een eigen museum, in het Paviljoen Welgelegen in Haarlem.³⁹ (afb. 56) Zijn opvolger Willem II was juist een groot liefhebber én een gretige koper van kunst, zowel oude als nieuwe, en luxe gebruiksvoorwerpen.⁴⁰ Zijn verzameling was van zeer hoge kwaliteit en wereldberoemd onder kunstkenneren. Helaas is de collectie door een ongelukkige samenloop van omstandigheden niet voor Nederland behouden gebleven. Toen Willem II in 1849 plotseling overleed, bleek dat hij zijn collectie in onderpand had gegeven voor een lening. De verzameling moest geveild worden en raakte verspreid over de hele wereld.⁴¹ Willem II deed niet aan structurele subsidiës voor kunstenaars, zoals zijn vader, maar Willem III weer wel. Hij stelde vanaf 1871 jaarlijks f 10.000 ter beschikking aan jonge kunstenaars in opleiding - meer dan 100.000 in hedendaagse euro's.⁴²



Afbeelding 55 Joseph Pierre Braemt, prijspenning *Belgar Industriae*, geslagen zilver, 1825, Museum De Lakenhal, Leiden. Zilveren prijspenning van een Belgische nijverheidstentoonstelling in 1825 (België maakte in dit jaar nog deel uit van het Nederlandse koninkrijk). Op de voorzijde in reliëf de afbeelding van een zittende vrouw met een kroon op haar hoofd en met haar arm leunend op een schild. Zij zet een lauwerkrans op het hoofd van een engel die voor haar staat. De engel heeft een bijenkorf in zijn arm.



Afbeelding 56 Frederik Christiaan Bierweiler, *Paviljoen Welgelegen*, 1820, kopergravure en aquarel, 43 x 59 cm, Noord-Hollands Archief, Haarlem.



Afbeelding 57 Friedrich Carl Albert Schreuel (toegeschreven aan), *Portret van Raden Syarif Bustaman Saleh*, circa 1840, olieverf op doek, 106,7 x 85,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Raden Saleh

Zowel onder koning Willem I, II als III kreeg beeldend kunstenaar Raden Saleh (1811-1880) een jaarlijkse toelage (afb. 57). Het was de eerste keer dat een kunstenaar afkomstig uit Nederlands-Indië structureel ondersteund werd door de Nederlandse regering.⁴³ Saleh, afkomstig uit een adellijke familie, was in 1829 als achttienjarige jongen vanuit Java naar Nederland gekomen, waar Willem I hem accepteerde als 'Kind van Staat', wat inhield dat hij een vorstelijke toelage kreeg van tweeduizend gulden per jaar en dat hij begeleiding kreeg bij zijn verdere ontwikkeling.⁴⁴ Die begeleiding bestond onder meer uit teken- en schilderles in de ateliers van de kunstenaars Cornelis Kruseman en Andreas Schelfhout, beiden gevestigd in Den Haag. Voor het onderwijs aan Saleh kreeg Kruseman van de regering dertig gulden per maand (bijna 300 euro nu), plus tien gulden extra voor verwarming in de koude maanden. Dat waren uitzonderlijk hoge bedragen, maar Kruseman was zelf dan ook een zeer succesvol kunstenaar met de meest vooraanstaande opdrachtgevers, onder wie de koning zelf! (afb. 58) Schelfhout, gespecialiseerd in landschapschilderkunst, kreeg iets minder voor het lesgeven aan Saleh, namelijk f 25,-. Bij Schelfhout raakte Saleh bevriend met medestudenten die Parijse bohémienkunstenaars imiteerden in gedrag en kleding.⁴⁵ Saleh deed daar enthousiast aan mee: hij liet zijn haar lang groeien, droeg excentrieke kleding en werd net als zijn medestudenten lid van de Vrijmetselaarsclub 'Eendracht Maakt Macht'. De bohémienkunstenaars ontmoetten elkaar in het Frans Koffiehuis op het Plein in Den Haag.⁴⁶ Bohémien zijn betekende vrij leven zonder je iets aantrekken van 'hoe het hoort', wars van de eisen van de maatschappij. Het leven van een zwerver, zonder verplichtingen, werd als ideaal gezien. Het waren voorlopers van de hippies in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw.



Afbeelding 58 Cornelis Kruseman, Portret van Willem I, koning der Nederlanden (1772-1843), 1830, olieverf op doek, 32 x 24,5 cm, Paleis Het Loo (langdurig bruikleen van Geschiedkundige Vereniging Oranje-Nassau (GVON), Apeldoorn.



Afbeelding 59 Andreas Schelfhout, Winterlandschap met schaatsers, 1847, olieverf op paneel, 14 x 18 cm, huidige verblijfplaats onbekend, geveild op 21 maart 2006 bij veilinghuis Bonhams in Londen voor € 51,062. Schelfhout produceerde eindeloze hoeveelheden van dit soort 'wintertjes', zoals ze werden genoemd. Ze waren erg populair, onder meer omdat ze tegemoetkwamen aan een nostalgisch verlangen naar de glorieuze Hollandse zeventiende eeuw, toen dit soort landschappen en wintergezichten voor het eerst werden geschilderd.



Afbeelding 60 Carl Vogel von Vogelstein, Portret van Raden Saleh, 1848, olieverf op doek, afmetingen onbekend, particuliere collectie.



Afbeelding 61 Karl Johann Bähr, Portret van de schilder prins Raden Saleh, 1841, olieverf op doek, 86,5 x 71,7 cm, Lets Museum voor Buitenlandse Kunst, Riga.

In 1839 begon Saleh aan een rondreis door Europa, die tien jaar zou duren. Tijdens die reis werd hij een geliefde gast aan Europese hoven en bij aristocratische families. Hij was knap en charmant en bovendien vond men hem interessant en exotisch omdat hij uit 'het Oosten' kwam. Daar maakte hij handig gebruik van. Had hij zich in Den Haag nog gekleed als een Parijse bohémien, nu hulde hij zich in traditionele

Javaanse kledij en droeg een tulband (afb. 60). Ook tijdens deze tienjarige reis bleef hij een toelage van de Nederlandse regering ontvangen, f 200 per maand. Hij klaagde weleens dat dit niet genoeg was, maar tegelijkertijd weigerde hij betaling voor de schilderijen die hij in opdracht maakte. Hij was vond geld verdienen met zijn kunst niet 'chique'.⁴⁷ Na meer dan twintig jaar besloot Saleh terug te gaan naar zijn thuisland Java. Bij wijze van afscheidscadeau en als dank voor de jarenlange ondersteuning schonk hij de koning een gigantisch schilderij getiteld *Boschbrand*. (afb. 62) Op zijn beurt bekroonde koning Willem III Saleh met de eervolle titel 'Schilder des Konings' en gaf hem een reisbeurs mee van 3000 gulden (nu € 33.880).⁴⁸ Saleh keerde nog één keer terug naar Europa, in 1875, en stierf in 1880 in Buitenzorg (nu Bogor) op Java.



Afbeelding 62 Raden Saleh, *Boschbrand*, 1849, olieverf op doek, 300 x 396 cm, National Gallery Singapore. Saleh kwam volop in het nieuws in 2016, toen bleek dat het koninklijk huis dit schilderij, getiteld *Boschbrand*, had verkocht aan de National Gallery in Singapore voor een bedrag tussen de drie en vijf miljoen euro. *Boschbrand* was een van de in totaal dertien schilderijen die Saleh had geschonken aan het koningshuis. Er ontstond een verhitte publieke discussie over de vraag of het koninklijk huis wel correct had gehandeld. Had de koninklijke familie privé recht op de opbrengst van een schilderij dat aan het Koninkrijk der Nederlanden was geschonken? Uiteindelijk bleek dat het koninklijk huis niets onrechtmatig had gedaan en recht had op de opbrengst van de verkoop omdat het kunstwerk deel uitmaakte van de persoonlijke nalatenschap van koningin/prinses Juliana. Maar de kritiek bleef: waarom was het schilderij niet aan een Nederlands museum aangeboden of aan Indonesië geschonken? Volgens sommigen bewees de lucratieve verkoop dat Indonesië nog altijd wordt gezien als een wingewest, net als in de koloniale tijd. Saleh schonk dit enorme schilderij aan de Nederlandse koning 'als eene geringe huldeblijk van mijnen diepe eerbied en innige erkentelijkheid'.⁴⁹

AFKEER VAN DE L'ART POUR L'ART KUNSTOPVATTING: PIERRE CUYPERS (1827-1921)

Niet iedereen was gelukkig met de kloof die in de negentiende eeuw ontstond tussen kunst en samenleving dankzij de *l'art pour l'art* kunstopvatting. Er waren zowel in Nederland als daarbuiten kunstenaars met een nostalgisch verlangen naar de middeleeuwen, toen kunstenaars nog noodzakelijk waren voor de productie van allerlei voorwerpen. In de negentiende eeuw werden steeds meer producten niet meer met de hand gemaakt, maar met machines in grote fabrieken, die veel sneller en goedkoper veel meer konden leveren. In Nederland probeerde de architect Pierre Cuypers (1827-1921) hier een tegenwicht aan te bieden met een werkplaats naar middeleeuws voorbeeld, het atelier Cuypers-Stoltzenberg in Roermond, later Cuypers & Co geheten, maar ook wel simpelweg 'het Atelier' genoemd. Hier werkten net als in de middeleeuwen meesters, leerlingen en gezellen gezamenlijk op alle terreinen van kunst: architectuur, bouwdecoraties, beeldhouwkunst, gebruiksvoorwerpen en schilderijen. Het Atelier was ook qua geloof middeleeuws, namelijk 'ouderwets' katholiek. De katholieke kerk in Nederland bloeide op in de tweede helft van de negentiende eeuw en de meeste opdrachten waren dan ook voor katholieke kerken. Maar ook niet-religieuze gebouwen als het Centraal Station van Amsterdam en het Rijksmuseum zijn creaties van het Atelier. In 1947 sloot het Atelier van Cuypers.



Afbeelding 63 Een hedendaagse foto van het vroegere Atelier van Pierre Cuypers, gebouwd naar zijn ontwerp tussen 1853 en 1855. Er werd niet alleen gewerkt in het Atelier, er werd ook gewoond. Het was een soort commune met Cuypers als leider. Naast Cuypers en zijn gezin werkten en woonden er beeldhouwers, modellers, ornamentwerkers, hout- en steenbewerkers, figuurtekenars, fijnschilders en decoratieschilders – volgens de lijst van beroepen van het Atelier. Het leven in het Atelier stond geheel in het teken van werk, want overdag werd er gewerkt en in de avonden waren er aanvullende lessen.

Een initiatief als dat van het Atelier van Cuypers was een uitzondering, een tegenbeweging in een tijd waarin kunstenaars zich steeds meer distantieerden van een dienende rol in de samenleving. Zó veel waarde hechtten zij aan hun vrijheid, dat zij zelfs een afkeer vertoonden van geld verdienen met kunst, zoals we hebben gezien bij Raden Saleh. Kunst maken was een roeping, géén beroep. Deze gedachte was niet nieuw, want al sinds de renaissance is er kritiek op kunstenaars die alleen uit zijn op geld.⁵⁰ Ware kunst ontstaat in vrijheid, zo luidt ook traditioneel de opinie van filosofen en andere denkers over kunst.⁵¹ Maar nooit eerder was commerciële kunstbeoefening zo heftig verketterd als in de negentiende eeuw. De enige geldige reden om kunst te maken was de liefde voor de kunst, zo werd nu stellig beweerd. Annemieke Hoogenboom heeft in haar proefschrift uit 1993 echter laten zien dat dit hoogdravende ideaal in de praktijk niet werd nageleefd. 'In de praktijk was de kunstbeoefening een broodwinning waarbij de smaak van de afnemers een doorslaggevende invloed had', zo schrijft zij.⁵² De positie van Raden Saleh was zeldzaam. De meeste van zijn collega's moesten toch echt op zoek naar kopers om te overleven. Maar er was in de loop van de negentiende eeuw wel een toon gezet die de

gehele twintigste eeuw zou doorklinken: kunst is geen handelswaar. En aansluitend daarop: we mogen als samenleving niet verwachten dat een kunstenaar zichzelf kan bedruipen met de verkoop van kunst, want dat kan ten koste gaan van de kwaliteit. Tegelijkertijd werd het belang van kunst en kunstenaars voor de maatschappij in de negentiende eeuw hoger ingeschat dan ooit tevoren. Schoonheid werd gezien als een toverstaf die het beste in de mensen naar boven haalde. En dat zou weer een positief effect hebben op de samenleving.⁵³ Allemaal dankzij de kunstenaar! Deze gedachtegang plaveide de weg naar steeds meer overheidssteun voor kunst, zónder dat de kunstenaar reclame moest maken voor de overheid, zoals Quellinus nog wel moest.

MECENAAT VAN PARTICULIEREN AAN HET BEGIN VAN DE TWINTIGSTE EEUW

Het motto 'kunst om de kunst' bleef gedurende de twintigste eeuw van kracht. Een accentverschuiving in het denken vond echter wel plaats bij avant-garde bewegingen, die een maatschappelijke rol voor de kunst weggelegd zagen. Kunst vertegenwoordigde voor deze kunstenaars een hogere waarheid en kon daarmee ook een maatschappelijke rol vervullen. Bij de kunstenaarsgroep De Stijl speelde dit maatschappelijk ideaal een belangrijke rol. De kunst zagen zij als een wegbereider voor een nieuwe toekomst, dit gold voor zowel de architectuur, als de beeldende -en toegepaste kunst. Deze vooruitstrevende idealen en daarbij horende revolutionaire beeldtaal vond niet direct een breed publiek. Voor de financiering van hun werkzaamheden waren zij daarom vaak afhankelijk van welgestelde kunstliefhebbers met een vooruitstrevende smaak, een zogenaamde mecenas. Naast dit 'moderne' werk, vervaardigden de avant-garde kunstenaars vaak ook meer traditioneel werk, gericht op de markt.

Piet Mondriaan en Bart van der Leek

Een voorbeeld van dit traditionele werk zijn de verschillende bloemen, zoals de zonnebloem en de chrysaant, die Piet Mondriaan (1872-1944) tekende en schilderde tussen 1900 en 1912. Op zijn tekeningen gaf Mondriaan meestal één bloem weer; als triomferende solist maar soms ook als kwetsbare eenling. De bloemen kunnen mystieke begrippen uitdrukken en komen voort uit Mondriaans fascinatie voor de cyclus en krachten van de natuur. Deze werken worden in Nederland vaak als 'potboilers' beschouwd: werken die hij maakte omdat daarvoor wél kopers waren, in tegenstelling tot zijn abstractere werk (afb. 64 en afb. 65).⁵⁴

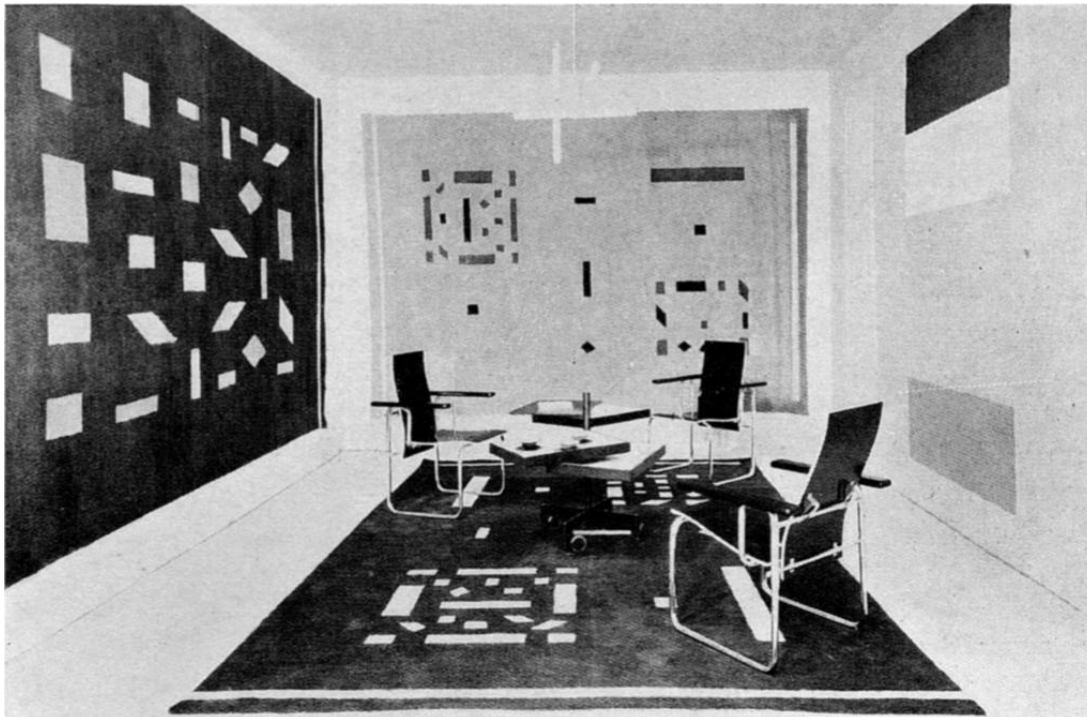


Afbeelding 64 Piet Mondriaan, Chrysaant, 1909, houtskool, Siberisch krijt en gouache op papier



Afbeelding 65 Piet Mondriaan, 1908-10, Avond; De rode boom, olieverf op doek, 70 x 99 cm

Een belangrijke koper van Mondriaans werk was de makelaar Sal Slijper. Mondriaan en Slijper leerden elkaar kennen in de zomer van 1915, toen ze aan dezelfde tafel in pension De Linden in Laren de maaltijd gebruikten. Na het zien van een abstract werk van Mondriaan dat daar aan de muur hing – waar Slijper pas na zes weken aan kon wennen – raakte de makelaar gefascineerd door Mondriaans werk, dat hij op grote schaal begon te verzamelen. Hij kocht met name vroege, naturalistische werken, hoewel zijn collectie ook voorbeelden uit latere ontwikkelingsfasen bevat. De vriendschap tussen beiden groeide eveneens en kreeg vorm in bezoeken over en weer, voorschotten van Slijper aan Mondriaan in geld of natura (zoals een pantalon of jasje), gezamenlijke dansavonden in Hotel Hamdorf waar de Gooise bohème van die jaren bijeenkwam, en diepgaande gesprekken over levenszaken en over de aantrekkelijkheden (of het gebrek daaraan) van de andere sexe.⁵⁵ Slijper kocht (zonder dit gezien te hebben) al het werk dat Mondriaan in de Eerste Wereldoorlog had moeten achterlaten in zijn Parijse atelier. En in de jaren twintig en dertig beijverde Slijper zich om de aquarellen van bloemen, die Mondriaan maakte om de kachel brandend te houden, te verkopen aan vrienden en bekenden. Ook probeerde hij musea over te halen een werk van zijn vriend te verwerven of een Mondriaan-tentoonstelling te programmeren. Zijn inzet was zelfs zo groot dat Mondriaan sprak van een 'Slijper-gedenkteeken', dat zijn vriend volgens hem dubbel en dwars had verdiend.⁵⁶



Afbeelding 66 Metz & Co. showroom met behangpapier en wandtapijten van Bart van der Leck en Huszár en meubels door Gerrit Rietveld. (*Mobilier et Décoration*, volume 10, no. 7 (juli 1930))



Afbeelding 67 Bart van der Leck voor Metz & Co., tweezijdig tapijt, wol, 1929-1935, 124.5 x 55.2 cm

Bart van der Leck (1876 - 1958), die enkele jaren lid was van De Stijl, maakte gedurende zijn carrière zowel toegepaste kunst als autonoom werk. Ook werkte hij in opdracht van het warenhuis Metz&Co. en in opdracht van particulieren. Kenmerkend voor zijn werk zijn de sterk geabstraheerde (figuratieve) motieven. Hij gebruikte geometrische vormen en (vrijwel) alleen de primaire kleuren en zwart en wit (afb. 67).

Van der Leck werd gedurende lange tijd (1912-1945) door de kunstpedagoog H.P. Bremmer gesponsord. Bremmer verkocht veel werk van Van der Leck door aan zijn leerlinge Helene Kröller-Müller, waardoor het huidige Kröller-Müller museum over een aanzienlijke collectie Van der Lecks beschikt. Tussen 1912 en 1918 krijgt Van der Leck een jaarlijkse toelage van Helene Kröller-Müller, op voorpraak Bremmer. Zo wordt ze Van der Lecks mecenas. In 1914 treedt de kunstenaar in dienst van de firma Wm H. Müller & Co, waar Anton Kröller dan directeur is. Hij ontwerpt onder meer het monumentale glas-in-loodraam *De mijnbouw* voor de entreehal van het hoofdkantoor van de firma (afb. 68), een affiche voor de Batavierenlijn, tegelversieringen en reclamemateriaal voor boerderij De Schipborg. Daarnaast voert hij privé-opdrachten uit voor de Kröllers. Hij geeft kleuradviezen voor hun woonhuizen en ontwerpt de typografie

van Helenes verzamelmappen met kunstreproducties. Als zijn kleuradviezen in 1916 niet op waarde worden geschat door Berlage, zegt hij zijn contract op. Hij wil meer artistieke vrijheid.⁵⁷ In 1919/1920 ontwierp Van der Leck delen van het interieur van het door Berlage in opdracht van de familie Kröller-Müller gebouwde Jachthuis Sint-Hubertus. Dit ging echter niet zonder slag of stoot. Hij verweet de architect Berlage dominant gedrag en eiste van hem de toegepast kunstenaar gelijkwaardig aan de architect te zien.⁵⁸



Afbeelding 68 Bart van der Leck, *De mijnbouw*, 1914-1915, Glas-in-lood raam, 342 x 192,5 cm, gemaakt in opdracht van de firma Wm H. Müller & Co

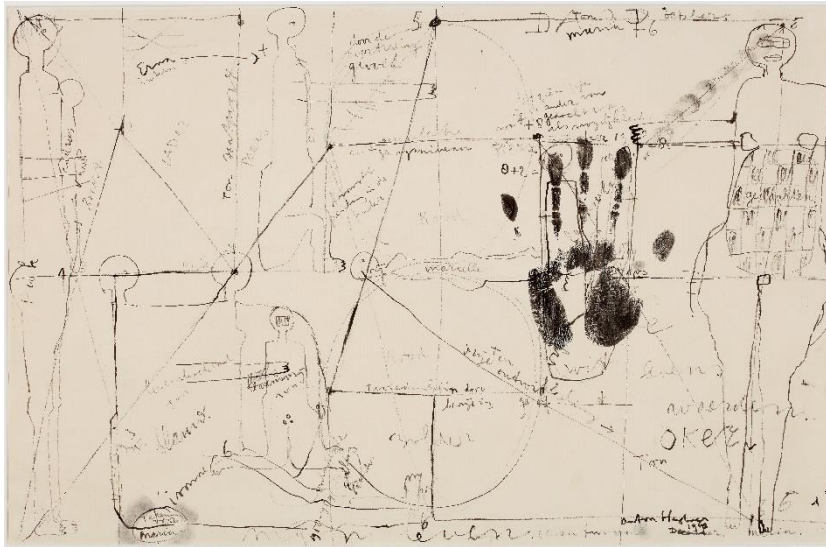
HOOFDSTUK 2: LEVEN VOOR, IN EN MET KUNST

In dit hoofdstuk, 'Leven voor, in en met kunst', ligt de nadruk op de bijzondere aspecten van het kunstenaarschap, aspecten die het beroep van kunstenaar onvergelijkbaar maken met welk ander beroep dan ook. Meestal wordt er tegen kunstenaars namelijk toch een beetje anders aangekeken dan tegen andere beroepsgroepen. Van kunstenaars wordt verondersteld dat ze een beetje raar zijn, sterker nog, gekte wordt wel gezien als een soort bewijs dat iemand een echte kunstenaar is. Dat beeld van kunstenaars als 'anders dan andere mensen' is niets nieuws. Al in de klassieke oudheid werd de kunstenaar beschouwd als een uitzonderlijk mens, bezield door vlagen van goddelijke inspiratie. Plato had het bijvoorbeeld over de 'goddelijke manie' van de kunstenaar. Zonder deze vorm van waanzin was creativiteit volgens hem niet mogelijk. Omdat kunstenaars van oudsher worden gezien als uitzonderlijke individuen, is er altijd veel belangstelling geweest voor hun persoon en hun leven, niet alleen voor hun werk.⁵⁹ Kunstenaars weten dit zelf ook en vaak maken zij bewust gebruik van die belangstelling voor hun persoonlijke leven. In sommige gevallen is het leven van de kunstenaar zozeer verweven met zijn of haar werk, dat aandacht voor het werk automatisch aandacht voor het leven met zich meebrengt, en andersom.



Afbeelding 69 De Nederlandse kunstenaar Anton Heyboer (1924-2005) neemt bij zijn woning in Den IJp het 1e exemplaar van het boek "De drie bruiden van Anton Heyboer" in ontvangst (november 1974). Het boek werd geschreven door Henk van der Meyden, journalist en bedenker van het tijdschrift *Privé*.

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



Afbeelding 70 Anton Heyboer, *Mijn leven verantwoord*, 1960, inkt op papier, 50 x 76 cm.
Het systeem van Heyboer bestaat uit hoek- en kruispunten, aangeduid met cijfers. De cijfers staan voor elementaire begrippen, zoals: het wezen, de vader, de moeder, et cetera. Verder is zijn werk doordrenkt van christelijke symboliek: God, Maria, Christus, Adam en Eva, schuld, geweten en het kruis.



Afbeelding 71 Een van de bruiden, Petra Heyboer, voor de galerie van Heyboer in Den Ijp (2013). In 1984 brak Anton Heyboer met zijn vaste galerie en ging zijn eigen werk verkopen. Het was zijn verzet tegen de gevestigde kunstorde. In 1974 stopte Heyboer met etsen en legde zich verder toe op het schilderen. Hij wilde weer helemaal opnieuw beginnen met iets wat hij niet kon. Om zijn succes te ondermijnen schilderde hij zijn schilderijen over met roze verf. In 1973 begon hij ook te fotograferen. Heyboer fotografeerde niet om kunst te maken; hij zei: 'Mijn leven is kunst en ik maak geen kunst'.⁶⁰

Bij de (re)presentatie van kunstenaars spelen vaste verhalen en beelden van het kunstenaarschap, ook wel 'mythen' genoemd, vaak een rol. Over de manieren waarop het kunstenaarschap wordt gezien schreef Camiel van Winkel het essay *De mythe van het kunstenaarschap*.⁶¹ Van Winkel onderscheidt drie mythen. Allereerst 'het romantische kunstenaarschap' dat zich ontwikkelde in de negentiende eeuw: de kunstenaar is vrij en volledig autonoom. Zijn artistieke productie kan gezien worden als een directe expressie van zijn innerlijke gemoedsgesteldheid.

In reactie hierop profileerde zich vooral sinds het begin van de 20ste eeuw 'het modernistische of avant-gardistische kunstenaarschap': de kunstenaar stelt zich juist in betrekking tot de samenleving op. Hij probeert op kritische wijze en toekomstgericht te bemiddelen. Terwijl de romanticus de autonomie ervaart als een verworvenheid, ziet de avant-gardekunstenaar haar als een verbanning. 'Het klassieke kunstenaarschap' vormt het derde model: de kunstenaar sluit bewust aan bij de grote traditie, hecht aan kennis, studie, regels en criteria en verheerlijkt het metier. Dit model is veel ouder en heeft zijn wortels in de renaissance.

Het kunstenaarschap is voor Van Winkel een mythe die het ware bestaan van reële kunstenaars overstijgt. Het kunstenaarschap is dus in de eerste plaats een idee of concept. Het hedendaagse kunstenaarschap bevat nog altijd sporen van deze drie modellen, maar ze zijn nu volgens Van Winkel losgemaakt van de historische praktijk. Ze zijn niet langer met elkaar in conflict, maar zweven naast

elkaar in een postmodern universum, als 'modellen' die tegen elkaar kunnen worden ingewisseld. Van Winkel onderscheidt onder hedendaagse kunstenaars nog een nieuwe, vierde variant: 'het kunstenaarschap van de post-artist'. De post-artist is niet echt verbonden met de maatschappij en produceert geen werk. Hij speelt het avant-gardeproject van de kunst als het ware na, de verbondenheid van kunst en leven wordt alleen gesimuleerd. Dit houdt in dat er sprake is van nabootsing. Zoals Andy Warhol met zijn Factory het media- en bedrijfsleven kopieerde, zo kopieert de post-artist maatschappelijke verschijnselen als antropologisch onderzoek, gemeenschapswerk, en laboratoriumexperimenten.⁶²

Hieronder wordt nader ingegaan op het beeld van de kunstenaar als een bijzonder persoon en op de manier waarop leven en werk van de kunstenaar elkaar beïnvloeden.

Representatie: kunstenaars als 'superhelden'

Kunstenaars zijn ware superhelden in het boek dat wel wordt gezien als de eerste Europese kunsthistorische publicatie, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* uit 1550 van Giorgio Vasari. Het boek is, de titel zegt het al, geheel gewijd aan kunstenaarslevens. Van iedere schilder, beeldhouwer of architect is een levensbeschrijving opgenomen. Daarin wordt steeds benadrukt dat we hier te maken hebben met uitzonderlijke wezens, in sommige gevallen door God zelf naar de aarde gestuurd. Aan de hand van anekdotes leren we de persoonlijkheid van de kunstenaar kennen. Daarbij wordt er stilzwijgend van uitgegaan dat perfecte kunst wordt gemaakt door een perfect persoon, terwijl imperfectie in een kunstwerk erop wijst dat het karakter van de kunstenaar ook niet helemaal deugt.⁶³ Deze belangstelling voor het leven van de kunstenaar is sindsdien nooit verdwenen, zelfs alleen maar sterker geworden. Dat blijkt alleen al uit het grote belang dat kunsthistorici hechten aan het koppelen van de naam van een kunstenaar aan een bepaald kunstwerk.⁶⁴ Een kunstwerk zonder naam heeft minder waarde op de kunstmarkt en er komt meer publiek af op een tentoonstelling met grote namen (afb. 70).



Afbeelding 72 Op de tentoonstelling *Utrecht, Caravaggio en Europa*, (Centraal Museum Utrecht, 16 december 2018 t/m 24 maart 2019), werden de namen van de kunstenaars van wie werk te zien was gepresenteerd alsof het Hollywood-sterren waren. Dat is typerend voor de waarde die in de kunstgeschiedenis wordt gehecht aan namen, net als het gebruik van de naam Caravaggio in de titel van deze expositie. Van Caravaggio waren in het Centraal Museum Utrecht maar twee werken te zien, maar toch is hij de enige kunstenaar die in de titel genoemd werd. De reden daarvoor is dat hij zó beroemd is dat zijn naam veel bezoekers trekt.

De meeste kunsthistorische publicaties zijn gewijd aan één kunstenaar, met aandacht voor hun kunst én hun leven. Over de 'Grote Meesters' – die aanduiding alleen al zegt heel veel over de bijzondere status van (vooral mannelijke) kunstenaars – staan in kunsthistorische bibliotheken meerdere titels, over sommigen een hele plank. En hoe beroemder een kunstenaar is, hoe meer belangstelling er ook is voor zijn of haar leven.⁶⁵ Die belangstelling komt niet alleen vanuit kunsthistorische hoek. Ook het grote publiek is nieuwsgierig naar de mens achter de kunstenaar, en smult van biografieën en zogenaamde *biopics*, speelfilms over het leven van een kunstenaar (afb. 73). Die boeken en films over kunstenaarslevens zijn meestal niet bestand tegen factchecking. Anekdoten die het bijzondere van de kunstenaar nog beter naar voren laten komen, worden een beetje aangedikt of gewoon verzonnen.⁶⁶



Afbeelding 73 Kunstenaars als superhelden in 'biopics', films over hun leven. Kunstenaars v.l.n.r. Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh (3x), Jackson Pollock, Jean-Michel Basquiat en Frida Kahlo. Dat Frida Kahlo de enige vrouwelijke kunstenaar is in deze selectie, is geen toeval: de meeste kunstenaarsbiopics gaan over mannen.

Bepaalde anekdotes zijn daarbij zo effectief dat ze in bijna elke kunstenaarsbiografie voorkomen.⁶⁷ Zo is er bijna altijd wel een verhaal opgenomen waaruit blijkt dat de beroemde kunstenaar als kind al blij gaf van artistiek talent. Vasari was dol op dergelijke verhalen en paste ze meermaals toe, bijvoorbeeld in zijn levensbeschrijving van de schilder Giotto. Giotto zou als kind tijdens het schapenhoeden met een steen op een rotsblok zó goed hebben getekend, dat de schilder Cimabue die toevallig voorbijkwam, zijn talent herkende en hem onder zijn hoede nam als leerling.⁶⁸ Ook uit de klassieke oudheid kennen we dit soort verhalen over ongeschoolde kunstenaars die door oplettende voorbijgangers, zelf vaak bekende kunstenaars, werden ontdekt.⁶⁹ Een twintigste-eeuwse variatie op dit wonderkind-verhaal is de anekdote dat de expressionistische schilder Max Beckmann als kind zijn kostbare tinnen soldaatjes zou hebben geruild voor een veel goedkopere verfdoo.⁷⁰ Ook de ontdekking van street artist Jean-Michel Basquiat door de gevestigde kunstenaar Andy Warhol, zoals verbeeld in de documentaire *The Radiant Child* (2010), past in deze lange traditie.



Afbeelding 74 Negentiende-eeuwse voorstelling van de anekdote over de jonge schaapherder Giotto wiens tekentalent bij toeval wordt ontdekt. Pierre-Henri Révoil, *L'Enfance de Giotto*, 1840, olieverf op doek, 82 x 66 cm, Musée de Grenoble.

Bij volwassen beroemde kunstenaars zijn anekdotes populair over de verbazingwekkende snelheid waarmee ze kunnen tekenen of schilderen.⁷¹ Zulke verhalen zijn bekend over bijvoorbeeld Tintoretto, Tiepolo en Rembrandt, maar ook moderne kunstenaars zijn voor het voetlicht gebracht als tovenaars die schijnbaar moeiteloos *in no time* een meesterwerk creëren. Deze magie vormt bijvoorbeeld de kern van de documentaire *Le mystère Picasso* uit 1955, waarin Picasso schilderend wordt gefilmd, deels door een doorzichtige glazen plaat heen (afb. 75). Al dit soort verhalen zijn bedoeld om te laten zien: een kunstenaar is geen gewoon mens, maar een soort superheld of, in de tijden dat iedereen gelovig was, een engel of een heilige. Deze superwezens zijn traditioneel mannelijk; diepgewortelde vooroordelen over de kwaliteiten van vrouwen maken dat zij zelden of nooit worden neergezet als genieën.⁷²



Afbeelding 75 Still uit de film *Le Mystère Picasso*, 1955, regie Henri-Georges Clouzot. Met één snel neergezette lijn tovert Picasso een vogel tevoorschijn.

Michelangelo

Van alle superheld-kunstenaars in Vasari's boek *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, stak er voor hem één boven alle andere uit: Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), zoals hij voluit heette, maker van onder anderen het beeld *David*, de schilderijen in de Sixtijnse Kapel en de Sint-Pieter in Rome, is één van de beroemdste kunstenaars ooit, en die roem begon al tijdens zijn leven (afb. 76, 77 en 79). Volgens Vasari is dat te danken aan niemand minder dan God zelf, die op een goede dag besloot 'een geest naar de aarde te zenden die alom, in elke kunst en in ieder vak, geheel alleen werkend, in staat zou zijn ons de volmaaktheid te laten zien van de kunst van het ontwerp: in het trekken van lijnen, het aanbrengen van omtrekken, van licht en van schaduw – om reliëf te geven aan de werken van schilderkunst -, en met een juist oordeel te werk te gaan in de beeldhouwkunst, en in de architectuur voor gerieflijke, veilige en gezonde woningen te zorgen, prettig om naar te kijken, goed van verhoudingen en rijk aan verschillende ornamenten.'⁷³ Zo kwam Michelangelo volgens Vasari vanuit de hemel naar de aarde, als een soort Superman dus. Hij kreeg de naam Michelangelo (Michaël de Engel) van zijn vader, omdat die, 'geïnspireerd door iets bovenaards', ervan overtuigd was 'een hemels en goddelijk wezen voor zich te zien, van buiten de sterfelijke wereld.'⁷⁴



Afbeelding 76 Michelangelo, *David*, 1501-1504, marmer uit Carrara, h 517 cm, Galleria dell'Accademia, Florence. Vasari schreef over dit beeld: 'En met dit werk worden alle standbeelden beslist in de schaduw gesteld, of ze nu antiek of modern zijn, Grieks of Romeins; en men kan gerust zeggen dat noch de Marforio te Rome, noch de Tiber en de Nijl van het Belvedere, noch de kolossen van de Monte Cavallo er hoe dan ook mee vergeleken kunnen worden, zo groot is het gevoel voor verhoudingen en schoonheid waarmee Michelangelo het voltooide. Immers, de benen van deze figuur zijn prachtig van lijn en gaan goddelijk over in de slanke heupen, en een zo serene houding is nadien nooit meer vertoond, noch een gratie die deze evenaart, noch een hoofd, handen en voeten zo goed, zo kunstvaardig gedaan en zo evenredig van ontwerp dat ze met alle overige lichaamsdelen harmoniëren. En wie deze figuur heeft gezien behoeft zich beslist geen moeite meer te geven om nog andere beeldhouwwerken te gaan bekijken, of ze nu uit onze eigen tijd zijn of uit andere tijden, en van de hand van welke kunstenaar dan ook.'⁷⁵



Afbeelding 77 Michelangelo, *Het Laatste Oordeel*, wandschildering (fresco) in de Sixtijnse Kapel, Vaticaanstad, 1535-1541.



Afbeelding 78 De Sint-Pieterskerk in Vaticaanstad (Rome), naar ontwerp van (onder anderen) Michelangelo, gebouwd tussen circa 1506 en 1606, Michelangelo ontwierp onder meer de koepel en werkte aan de kerk tussen 1547 en 1564.

Vasari's verdere beschrijving van Michelangelo's leven zit vol met wonderbaarlijke verhalen die moeten bevestigen dat we hier te maken hebben met een mens van goddelijke oorsprong, een mens bovendien die leefde voor zijn kunst. Zo voelde hij geen vermoeidheid of ongemak toen hij de plafonds van de Sixtijnse Kapel schilderde, hakte hij 'voor zijn genoegen en als tijdverdrijf' een groep levensgrote figuren uit een blok marmer en wilde hij geen geld hebben voor de opdracht om de Sint-Pieter af te bouwen.⁷⁶ Als hij 's nachts niet kon slapen, ging hij aan een beeld werken, bij het licht van een kaars die hij op een speciaal daarvoor vervaardigde hoed had bevestigd.⁷⁷ Michelangelo's karakter was al even perfect als zijn kunst en gebouwen.⁷⁸ Zijn levenswijze was sober en hij kreeg 'geen wellustige of lage gedachten' bij het aanschouwen van naakte menselijke lichamen.⁷⁹ Zelfs na zijn dood wist Michelangelo de mensen nog te verbazen. Toen zijn doods-kist werd geopend tijdens de uitvaartplechtigheden, verwachtte iedereen 'een lichaam aan te treffen dat reeds tot ontbinding was overgegaan en lag te rotten, aangezien Michelangelo al vijftientig dagen dood was, en tweeëntwintig daarvan in de kist had gelegen.' Maar het stoffelijk overschot was volkomen gaaf en verspreide niet 'de geringste vuile lucht', zo schrijft Vasari als laatste bewijs van de goddelijkheid van deze kunstenaar. Totaal 'over the top' vinden wij deze beschrijvingen nu, maar de mythe Michelangelo was er wel mee gevestigd en leeft nog altijd voort, zoals onder meer blijkt uit het verschijnen van steeds nieuwe biografieën met titels als *Biography of a Genius* (2010), *A Tormented Life* (2011) en *His Epic Life* (2017). Er is zelfs een zelfhulpboek gebaseerd op Michelangelo's leven: *The Michelangelo method. Release your inner masterpiece and create an extraordinary life* (2007). Kenmerkend voor de nog altijd voortdurende fascinatie voor de mens Michelangelo is ook de zoektocht naar 'verborgen' zelfportretten in zijn werk. In *Het Laatste Oordeel* zou hij zichzelf hebben geschilderd als Sint-Bartholomeus (afb. 79).



Afbeelding 79 Detail uit het Het Laatste Oordeel van Michelangelo

REPRESENTATIE: KUNSTENAARS ALS BOHEMIENS

In de negentiende eeuw treedt er, naast het beeld van de kunstenaar als superheld, een ander beeld naar voren: de kunstenaar als bohemien. Ook hier gaat het om de kunstenaar als 'anders dan gewone mensen', maar in dit geval is de kunstenaar, in plaats van een superster, een randfiguur met een lage maatschappelijke status. Bohemien is in de oorspronkelijke betekenis het Franse woord voor een inwoner van Bohemen, het westelijke deel van Tsjechië. Bohemien was in de Middeleeuwen al de benaming voor de rebelse jongere die los van de gebruikelijke mores leeft: Frans Hals maakt van zijn 'Bohémienne' een vrouw met los haar en een te diep decolleté. Die betekenis werd overheersend in de negentiende eeuw.⁸⁰

'Waterdrinkers' noemde Henri Murger zichzelf en zijn artistieke vrienden: ze waren zo arm dat ze zelfs geen geld hadden om wijn te kopen. Hij beschreef zijn leven en dat van zijn arme kunstenaarsvrienden in zijn 'Scènes de la vie de Bohème' (1847-1849). Het is een lichtvoetig verslag van het leven van een drietal straatarme kunstenaars en schrijvers dat zich aan de herculische taak zet het onbetwiste meesterwerk te scheppen, om daarna stoom af te blazen in het café, het bordeel of het theater. Ondanks de vrolijke toonzetting ging Murger de meer grimmige kanten van het leven in de antiburgerlijke marge niet uit de weg. 'De bohème is de eerste stap in het kunstenaarsbestaan', schreef Murger, 'en ze vormt de introductie tot de Academie, het ziekenhuis of het mortuarium.' Daarmee zette de schrijver kanttekeningen bij het door hemzelf de wereld in geholpen cliché van de kunstenaar als arme, maar van alledaagse fatsoensnormen bevrijde geest die kon leven van water en de spreekwoordelijke romantisch doorbakken broodkorst. 'Slechts de namen der grote drinkers leven voort', dichtte de Rotterdammer Riekus Waskowsky eens, maar in het Parijs van Henri Murger sneuvelde heel wat van die drinkers volslagen vergeten en verpauperd, eerste slachtoffers van het door de Romantiek gepropageerde vrije kunstenaarschap, los van de bemoeienissen van kerk, adel en koningshuis.⁸¹



Afbeelding 80 Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, oorspronkelijke titel: *La rencontre* (De ontmoeting)

De verhalen van Murger en het daarop gebaseerde toneelstuk waren een enorm succes in Parijs. De schilder Gustave Courbet verklaarde in 1850 dat hij ging leven 'als een wilde', weg van de beschaafde wereld. 'Ik treed in het zwervende en onafhankelijke leven van de bohémien', zei hij. Zo schildert hij zichzelf vervolgens ook in *De ontmoeting* uit 1850: een kunstenaar met schildersmateriaal op de rug, in een ontmoeting met twee heren uit de gegoede burgerij (afb. 80). Bij dit beeld van de kunstenaar als bohemien, dat tot op de dag van vandaag vaak opduikt in de manier waarop kunstenaars worden geportretteerd, passen (romantische) stereotypen als arm, getormenteerd, ploeterend, miskend, bandeloos en bovenal niet-burgerlijk. Overigens bevat het beeld van de kunstenaar als bohemien ook delen van het klassieke kunstenaarsbeeld: de kunstenaar is en blijft een genie.

Vincent van Gogh

Een beroemd voorbeeld van de kunstenaar als bohemien en tevens een geniale superheld is Vincent van Gogh, die leefde van 1853 tot 1890, maar pas na zijn dood uitgroeide tot een legende en onderwerp van vele biografieën en films over zijn leven.⁸² (afb. 81) Van Gogh is vooral een tragische ('zielige') held. Hij wordt altijd neergezet als een kunstenaar die tijdens zijn leven niet de erkenning kreeg die hij verdiende. Hij zou tijdens zijn leven maar één werk hebben verkocht en honger hebben geleden. Dat neerzetten van een kunstenaar als een meelijwekkende, miskende figuur, van wie aanvankelijk niemand het geniale talent ziet, is typisch voor een nieuw type kunstenaarsheld, dat ontstond in de eerste helft van de negentiende eeuw. Op een gegeven moment werd dat beeld zó sterk, dat onsuccesvol zijn werd gezien als een teken dat iemand talent had. Dat klinkt onlogisch, maar de achterliggende gedachte is dat de geniale kunstenaar zijn of haar tijd zó ver vooruit is dat het publiek nog niet rijp is voor wat hij of zij maakt.⁸³



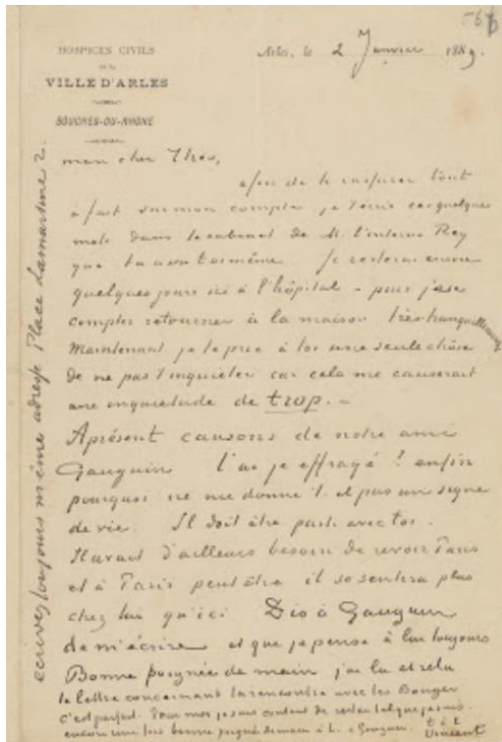
Afbeelding 81 Willem Dafoe als Vincent van Gogh in de film *At Eternity's Gate* uit 2018 van Julian Schnabel. Beeld Filmstill. Dit is de zoveelste speelfilm over Van Gogh in een lange reeks: *Lust for Life* (1956, Vincente Minnelli), met Kirk Douglas; *Vincent* (1987, Paul Cox), met John Hurt; *Dreams* (1990, Akira Kurosawa), met Martin Scorsese als Van Gogh; *Vincent en Theo* (1990, Robert Altman), met Tim Roth; *Van Gogh* (1991, Maurice Pialat), met Jacques Dutronc; *Van Gogh: Painted with Words* (2010, Andrew Hutton), met Benedict Cumberbatch; *Loving Vincent* (2016), met Robert Gulaczyk.



Afbeelding 82 Dat Vincent van Gogh zijn eigen oor afsneed past ook goed in het beeld van hem als tragische superheld. Hij vestigde zelf de aandacht op deze daad van automutilatie, onder meer met dit zelfportret uit 1889 (olieverf op doek, 51 × 45 cm).

De tragische aspecten van Van Goghs leven zijn altijd flink overdreven, niet als bewuste leugen, maar om hem neer te zetten als een moderne variant van de superheld: supergeniaal maar toch niet succesvol. Net als Michelangelo eeuwen eerder werd ook Van Gogh vaak bijna als een heilige beschreven, maar meer dan Michelangelo werd Van Gogh tevens neergezet als een martelaar, iemand die leed voor zijn kunst. Van Goghs levensloop gaf voldoende aanknopingspunten om dit beeld te creëren. Over die

levensloop weten we enorm veel dankzij de vele brieven die Van Gogh schreef en kreeg. Zijn brieven zijn bovendien heel persoonlijk, waardoor ze een beeld geven van zijn ups en downs.⁸⁴



Afbeelding 83 Brief die Vincent van Gogh op 2 januari 1889 aan zijn broer Theo schreef vanuit het ziekenhuis van Arles, waar hij herstelde van een psychose.⁸⁵

Waarde Theo, Om je over mij helemaal gerust te stellen, schrijf ik je deze luttele woorden in de spreekkamer van de intern, mijnheer Rey, die jijzelf hebt ontmoet. Ik zal nog enkele dagen hier in het hospitaal blijven – ik durf er wel van uit te gaan dat ik daarna heel rustig naar huis zal terugkeren. Nu vraag ik je één ding: je niet ongerust te maken, want dat zou te veel onrust bij mij veroorzaken. Laten we het nu over onze vriend Gauguin hebben; heb ik hem afgeschrikt? Enfin, waarom laat hij niets van zich horen? Hij moet met jou vertrokken zijn. Hij had er trouwens behoefte aan Parijs terug te zien en misschien voelt hij zich in Parijs beter thuis dan hier. Zeg tegen Gauguin dat hij me schrijft en dat ik nog altijd aan hem denk. [...]

Voor de 'downs' hebben altijd veel aandacht gekregen. In de vroegste publicaties over Van Goghs leven (vanaf 1921) wordt bijvoorbeeld zeer lang stilgestaan bij een periode waarin Van Gogh nog nauwelijks artistieke ambities had, de maanden waarin hij werkte als predikant in de Belgische mijnstreek Borinage. Hij was in deze periode depressief én extreem begaan met het lot van de mijnwerkers. Maar hoewel hij zijn uiterste best deed om het mijnwerkersbestaan te begrijpen en te verlichten met het geloof, was Van Gogh geen succesvolle predikant. Hij moest na een half jaar gedwongen stoppen met het werk. Niettemin neemt deze periode in de eerste biografieën over Van Gogh soms méér pagina's in beslag dan zijn artistiek vruchtbare en succesvolle jaren.⁸⁶ Dat heeft als (gewenst) effect dat ook Van Goghs verdere leven en carrière in een tragisch licht komen te staan.

Veel aandacht is er ook altijd geweest voor Van Goghs psychische ziektebeelden. Zijn 'gekte' werd en wordt benadrukt om hem nog meer als een tragische figuur neer te zetten, maar er wordt ook een direct verband gelegd met zijn kunst. Aan zijn kunst zou zichtbaar zijn dat Van Gogh aan wanen leed. Maar hij kreeg zijn eerste psychose pas eind 1888, toen hij al vele werken had gemaakt. En tijdens de psychotische periodes, die bleven komen en gaan tot aan zijn zelfmoord in juli 1890, produceerde hij helemaal niets. Hij raakte er creatief door verlamd. In de goede periodes daar tussenin was hij helder en wél productief. Dat alleen al laat zien dat de kunstwerken van Van Gogh niet kunnen worden gezien als een directe uitdrukking van zijn geesteszieke toestand.⁸⁷



Afbeelding 84 Vincent van Gogh, *Korenveld met kraaien*, juli 1890, olieverf op doek, 50,5 x 103 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Stichting). Lange tijd is gedacht dat dit Van Goghs allerlaatste werk was, voor hij zichzelf neerschoot. Hoewel gebleken is dat hij hierna nog andere werken maakte, wordt dit schilderij nog steeds vaak in verband gebracht met zijn naderende dood. Dat komt doordat er allerlei aanwijzingen in gevonden kunnen worden waaruit zou blijken dat Van Gogh zijn eigen dood voelde aankomen: de dreigende lucht, de kraaien die van oudsher worden gezien als vogels die bij de dood horen (één van de betekenissen van kraai is zelfs begrafenisdienaar), en het schijnbare doodlopen van de weg tussen de korenhalmen. Van Gogh wilde inderdaad 'tristheid, extreme eenzaamheid' uitdrukken met dit soort schilderijen, maar evenzeer 'hoe gezond en hartversterkend ik het platteland vind.' Maar de mythe rond het schilderij (en rond Vincent van Gogh als lijdende kunstenaar) is sterker dan de feiten. (Zie de brief die Vincent van Gogh op donderdag 10 juli 1890 schreef vanuit Auvers-sur-Oise aan zijn broer Theo en zijn schoonzus Jo.⁸⁸

Van Gogh zelf heeft niet meegemaakt hoe er van hem een meelijwekkende held werd gemaakt, een outcast die schilderde zoals hij schilderde omdat er bij hem een steekje los zat. Anders had hij deze representatie kunnen bijstellen. Maar misschien had hij dan ook nooit de wereldroem verworven die hij nu heeft en hadden zijn werken niet zo veel records op de veilingen gebroken.

Starchitect: Frank Gehry

De behoefte aan superhelden is van alle tijden, en ook sommige nu nog levende kunstenaars hebben die status bereikt. Opvallend is dat vooral veel architecten tegenwoordig een sterrenstatus tot aan de Melkweg hebben. Er is zelfs een aparte Engelse naam voor deze wereldwijd gevierde architecten: *starchitects* (afb. 85). Steden en projectontwikkelaars die hun bebouwde omgeving een *boost* willen geven, vragen zo'n starchitect om een zogeheten 'iconisch gebouw' neer te zetten – tenminste als ze voldoende geld hebben, want *starchitecture* is niet goedkoop. De ervaring leert namelijk dat starchitecture de directe omgeving of zelfs de hele stad in een gunstig daglicht kan zetten en zo meer bewoners en toeristen trekt. Dit wordt het Bilbao-effect genoemd, omdat Bilbao het eerste voorbeeld was van een stad die een enorme economische opleving doormaakte door een spectaculair gebouw van een starchitect, namelijk Frank Gehry, die hier in 1997 een nieuwe vestiging van het Guggenheim Museum neerzette.⁸⁹ (afb. 86)



Afbeelding 85 De architect als superheld, illustratie van Michael Glenwood bij een artikel over starchitects van William Richards in *The Journal of the American Institute of Architects*, 18 september 2015.⁹⁰



Afbeelding 86 Frank Gehry, Guggenheim Museum Bilbao, Spanje, gebouwd tussen 1992 en 1997.

Ondanks hun sterrenstatus hebben starchitects niet zo'n goede reputatie. Ze zouden alleen maar uit zijn op geld en roem en telkens weer hetzelfde kunstje doen. En ze zouden totaal niet geïnteresseerd zijn in de sociale effecten van hun architectuur op de omgeving en de bestendigheid van hun gebouwen. Daarom wil Frank Gehry zelf geen starchitect genoemd worden. Hij vertelt de pers keer op keer dat hij niet zo'n gemakzuchtige, op geld beluste, asociale architect is. Maar dat helpt niet. Hij heeft geen controle over de manier waarop hij wordt gerepresenteerd. Daar heeft hij zich blijkbaar bij neergelegd, want toen de makers van *The Simpsons* een karikatuur van hem wilden neerzetten in de televisieserie, was hij bereid zelf zijn stem in te spreken bij de beelden (afb.87).



Afbeelding 87 In 2005 kreeg Frank Gehry een rol in The Simpsons. Hij sprak zelf zijn stem in, hoewel hij compleet belachelijk wordt gemaakt: we zien hem een gebouw ontwerpen door verfrommeld papier op een hoop te gooien; zijn critici hebben weleens gezegd dat zijn ontwerpen eruit zien alsof ze zo tot stand zijn gekomen.

Soms lukt het kunstenaars wél de regie over hun representatie in eigen handen te houden of te nemen. Sommige kunstenaars zijn zich sterk bewust van het belang van hun persoon voor de totstandkoming en de receptie van hun werk – het woord receptie verwijst in de kunstgeschiedenis naar de letterlijke betekenis van het woord, namelijk ontvangst, dat wil zeggen de reacties van het algemene publiek en de experts op de kunst. De kunstenaar die algemeen wordt beschouwd als de eerste die zichzelf prominent en trots presenteerde in zijn werk is Albrecht Dürer (1471-1528). In paragraaf 2 wordt daarom aandacht aan zijn werk besteed. In de negentiende en twintigste eeuw nam het zelfvertoon onder kunstenaars enorm toe, waarbij in de tweede helft van de twintigste eeuw ironie ten opzichte van de eigen positie als kunstenaar steeds vaker voorkomt. Ook uit deze moderne tijd bespreken we hieronder enkele voorbeelden.

ZELFREPRESENTATIE: ZELFPORTRETTEN EN ANDERE VORMEN VAN PERSOONLIJKE PR

Zelfportretten zijn bij uitstek een middel voor een kunstenaar om zichzelf als persoon in de spotlights te zetten. Daarbij kan hij of zij zich natuurlijk op allerlei manieren anders voordoen dan in het echt. Tegenwoordig gebeurt dat met Photoshop of een app, vroeger met potlood of penseel. De vroegste Europese zelfportretten stammen uit de vijftiende eeuw.⁹¹ Deze periode vormde de opmaat naar de renaissance, waarin de mens zichzelf in het centrum van de belangstelling plaatste, nadat in de middeleeuwen de mens zich nederig had opgesteld ten opzichte van de almachtige God. De opkomst van zelfportretten past in de nieuwe, zelfbewuste houding van mensen.



Afbeelding 88 Eerste afbeelding van een beeldend kunstenaar (een vrouw in dit geval) die zichzelf met behulp van een spiegel schildert. De afbeelding is een illustratie in een handgeschreven uitgave van het boek *Over beroemde vrouwen*, dat Giovanni Boccaccio tussen 1361 en 1362 schreef.

Een zelfportret kan om praktische redenen gemaakt worden: via een spiegel is er immers altijd een model voorhanden waarmee geoefend kan worden in het weergeven van een gezicht (afb. 88). Een zelfportret is dan ook meestal herkenbaar aan een sturende blik: tijdens het maken keek de kunstenaar geconcentreerd in de spiegel. Maar veel zelfportretten zijn méér dan oefeningen. Ze zijn een vorm van persoonlijke pr, dat wil zeggen de kunstenaar presenteert zichzelf ermee aan zijn of haar publiek, op een manier die hij of zij wil.

Albrecht Dürer

Het portret dat Albrecht Dürer in 1498 van zichzelf schilderde wordt door velen gezien als symbool van het begin van een nieuw tijdperk.⁹² (afb. 89) Nooit eerder presenteerde een beeldend kunstenaar zichzelf zo imponerend en barstend van het zelfvertrouwen. Het zelfportret toont Dürer als een modieus geklede, goed verzorgde, knappe man. Hij kwam zelf uit de Duitse stad Neurenberg, maar hij vond zijn rolmodellen in Venetië, waar hij langere tijd verbleef. Ook toen al stonden Italianen namelijk bekend om hun gevoel voor mode. Niet alleen Dürers kleding is luxueus en verfijnd, ook is te zien dat zijn haren, snor en baard zorgvuldig in vorm zijn gebracht. Dürer was dan ook de eerste kunstenaar buiten Italië die niet alleen beroemd werd door zijn werk, maar ook door zijn uiterlijk en zijn gedrag. Zijn houding en blik zijn zelfverzekerd en voornaam, de handen met kostbare, flinterdunne geitenleren handschoenen vastberaden ineen gevouwen.

Dat hij meer van de wereld heeft gezien dan Neurenberg, blijkt uit de bergen die op de achtergrond door het raam te zien zijn, hoogstwaarschijnlijk de Alpen en afgaande op de warme tinten van het landschap de zuidelijke, Italiaanse zijde daarvan. Onder het raamkozijn staat in het Duits de bevestiging dat het hier om een zelfportret gaat op 26-jarige leeftijd: 'Das malt Ich nach meiner Gestalt / Ich war sex und zwanzig Jor alt' (Dat schilderde ik naar mijn gedaante / Ik was zesentwintig jaar oud). De schildertechniek ten slotte waarmee hij dit alles op het doek heeft gezet is fabuleus en volgens de laatste artistieke mode van zijn tijd.

Al met al presenteert Dürer zich hier als iemand die weet wat hij kan en wat hij waard is. De kleding, de haardracht en het decor van het portret geven hem het voorkomen van iemand uit een hoge sociale klasse, terwijl hij uit een eenvoudig milieu kwam, met een goudsmid als vader – een goudsmid gold in

deze tijd als een eenvoudige ambachtsman. Opvallend is dat het schilderij behalve de tekst onder het raamkozijn geen enkele aanwijzing bevat dat dit het portret is van een schilder: geen palet, geen penseel, geen schildersezel. Dürer had in Italië had gemerkt dat kunstenaars daar in even hoog aanzien stonden als gegoede burgers en die status beviel hem zeer. Toen hij in Venetië was schreef hij naar huis: 'Hoe koud zal ik het hebben na de zon hier. Hier ben ik een heer, thuis niet meer dan een parasiet.'⁹³ Dat hij thuis als schilder een veel lager aanzien had zal de reden zijn geweest waarom hij geen schildersattributen opnam in zijn zelfportret. Op dit schilderij wilde hij een heer zijn.



Afbeelding 89 Albrecht Dürer, Zelfportret, 1498, olieverf op paneel, 52 x 41 cm, Museo del Prado, Madrid.

Dürer schreef ook over kunst. Hij gaf praktische aanwijzingen voor collega-kunstenaars maar hij wees er tevens op dat er goddelijke krachten kwamen kijken bij het maken van kunst – net zoals Vasari later zou doen. Dürer schreef: 'Want God geeft vaak aan iemand de gave om te leren en te begrijpen hoe je iets kunt maken dat zo goed is, dat niemand anders het kan in zijn tijd'.⁹⁴ Dat verklaarde volgens hem waarom het vaak voorkomt dat sommige kunstenaars met een beetje schetsen op een stukje papier in een dag een beter kunstwerk produceren dan anderen met veel moeite in een jaar.⁹⁵ Iedereen in zijn tijd wist dat Dürer zelf een van die zeldzame, godgegeven talenten was. Zijn zelfportretten laten zien dat hij daar zelf ook van overtuigd was.

Frida Kahlo

Eeuwen later trad Frida Kahlo (1907-1954) in de voetsporen van Dürer met zelfportretten waarmee zij een zorgvuldig geconstrueerd beeld van zichzelf neerzette. Maar terwijl Dürer zichzelf drie keer schilderde, telt het oeuvre van de Mexicaanse Kahlo maar liefst zo'n 65 geschilderde zelfportretten, op een totaal aantal van ongeveer honderdvijftig schilderijen (afb. 90 en afb. 91). Daarnaast liet Kahlo zichzelf gedurende haar leven regelmatig fotograferen door fotografen van naam (afb. 92 en 93). Zo bouwde ze doelbewust een beeld van zichzelf op voor de buitenwereld.



Afbeelding 90 Frida Kahlo, Zelfportret met doornenketting en kolibrie, 1940, olieverf op doek op masoniet, 62,2 x 47,9 cm. Let op de geschilderde jungleplanten op de achtergrond, en het bloeden van Kahlo's hals door de doornenketting. De jungle, de dieren, de doornenketting en de kolibrie verwijzen naar Mexico nu en vroeger: in de tijd dat de Azteken in Mexico leefden, verwonden de priesters zichzelf met doornen. De kolibrie bevatte volgens de Azteken de geest van een gesneuvelde strijder.



Afbeelding 91 Frida Kahlo, Zelfportret MCMXLI, 1941, olieverf op doek, 39 x 27,5 cm, The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art. Courtesy of the Vergel Foundation and the Tarpon Trust. Rechts bovenin staat het woord 'Mexico' geschreven.

Wat voor beeld was dat? Allereerst is het opvallend dat Kahlo haar gezicht Mexicaanser voorstelde dan het er in werkelijkheid uitzag. Op haar schilderijen is haar huid donkerder dan op foto's en ze heeft zichzelf een opvallende blos gegeven, waardoor ze rechtstreeks lijkt af te stammen van de oorspronkelijke inwoners van Mexico, door Europeanen 'Indianen' genoemd.⁹⁶ In werkelijkheid had ze een Duitse vader en een Spaanse moeder en stak haar huid nogal bleek af tegen haar zwarte haren (afb. 92 en afb. 93). Alleen één van haar grootvaders was een geboren Mexicaan. Maar Kahlo identificeerde zich nadrukkelijk met Mexico. Zij droeg traditionele Mexicaanse kleding en verwerkte typisch Mexicaanse elementen en symbolen in haar zelfportretten. Daarmee sloot zij zich aan bij de nationale trots die veel Mexicanen in deze tijd voelden. Een jarenlange revolutie die in 1917 was afgesloten met het vertrek van de dictator die het land 34 jaar had onderdrukt, lag aan de basis van dit nieuwe Mexicaanse zelfbewustzijn. Daarvóór was Mexico drie eeuwen lang een Spaanse kolonie geweest. Nu was het tijd voor het authentieke Mexico, zonder invloeden uit Europa en de VS. Kahlo voelde zich zo sterk verbonden

met de revolutionaire geest van haar land, dat ze haar geboortjaar had veranderd van 1907 in 1910, het jaar dat de revolutie was begonnen.



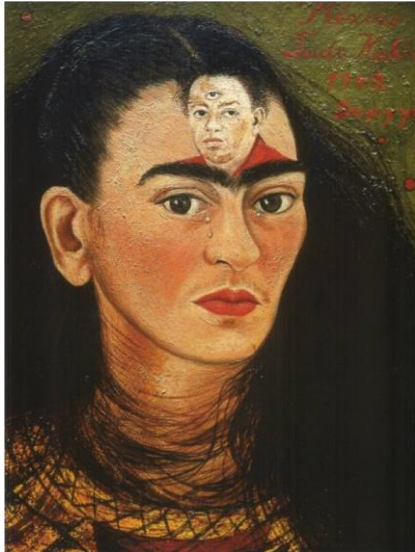
Afbeelding 92 In 1939 verscheen een foto van Frida Kahlo, van fotograaf Nikolas Muray, op de cover van Vogue



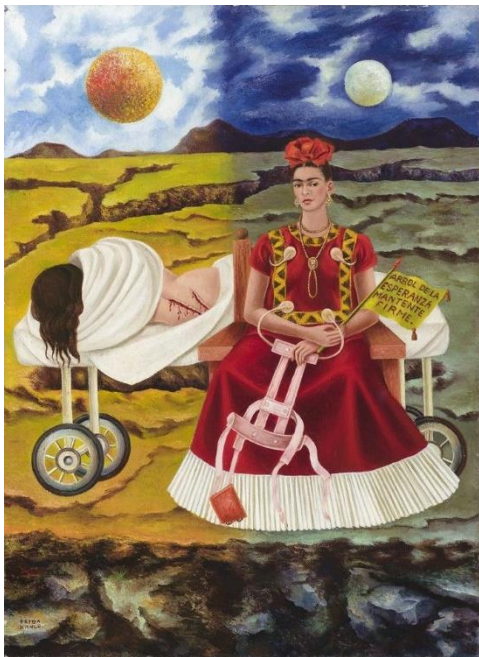
Afbeelding 93 Nickolas Murray, *Frida with Magenta 'Rebozo'*, New York, 1939, kooldruk in kleur, 45,5 x 36 cm

Trots is ook de blik waarmee Kahlo ons aankijkt op de (zelf)portretten. Ze toont zich als een mooie vrouw, maar niet op de stereotiepe, sexy manier die zou passen in de Mexicaanse machocultuur. Ze legt zelfs extra nadruk op haar zware wenkbrauwen en zweem van een snor, die haar een mannelijk voorkomen geven. Lang voor gender-fluiditeit geaccepteerd begon te raken, presenteerde Kahlo zich al als androgyn, zowel vrouw als man.

Kahlo verwerkte ook haar persoonlijke leven in haar werk. Zo tekende of schilderde ze zichzelf vaak samen met haar man Diego Rivera, met wie ze een intensieve, maar niet altijd harmonieuze relatie had (afb. 94). Verder zijn er in haar werk talrijke verwijzingen naar het zware ongeluk dat haar overkwam toen ze achttien was. Ze raakte zo zwaar gewond dat ze levenslang pijn bleef houden, de meeste tijd een corset moest dragen en nooit kinderen kon krijgen. Deze ongelukkige kanten van haar leven hebben een tijdlang de receptie van haar werk sterk bepaald; ze werd neergezet als een tragische heldin. In recente beschouwingen waarschuwen kunstcritici er echter voor om Kahlo's werk te reduceren tot haar persoonlijk leed: ze wijzen erop dat het werk veel méér betekenissen bevat en dat de verwijzingen naar haar persoonlijke leven bovendien evengoed onderdeel zijn van een zorgvuldige geconstrueerd beeld.⁹⁷



Afbeelding 94 Frida Kahlo, *Diego en ik*, 1949, olieverf op doek op hardboard, 28 x 22 cm, collectie Sam en Carol Williams, Chicago.



Afbeelding 95 Frida Kahlo, *Boom van de hoop blijf sterk*, 1946, olieverf op hardboard, 55,9 x 40,6 cm. Kahlo mengt hier persoonlijke tragedie met 'Mexicanidad', Mexicaansheid: haar gewonde lichaam en haar corset zijn zichtbaar, maar het landschap is Mexicaans, de zon en de maan zijn symbolen voor het land en Kahlo draagt traditionele Mexicaanse kleding. Het vlaggetje met de tekst 'Boom van de hoop blijf sterk' in het Spaans doet bij de zwaarte van het geheel bijna komisch aan.

Ironie: Andy Warhol en Jeff Koons

Sommige kunstenaars is het gelukt hun publiek om de tuin te leiden wat betreft de persoon achter de kunstenaar. Andy Warhol (1928-1987) bijvoorbeeld, de Amerikaanse kunstenaar die werk maakte met beelden uit de massacommunicatie, wist als persoon onder de radar te blijven door een kunstmatig beeld van zichzelf te creëren. Geheel in de lijn van zijn werk presenteerde hij zichzelf als oppervlakkig, emotioneel en in alles het tegendeel van het clichébeeld van de geïnspireerde, geëmotioneerde geniale kunstenaar. Hij kleepte zich als een zakenman, niet als een met verf besmeurde woeste schilder (afb. 96). Hij noemde zijn atelier 'The Factory', de fabriek dus, en nam daarmee afstand van het idee dat de kunstenaar alles eigenhandig moet maken. Wat Warhol als persoon extra ongrijpbaar maakte, was dat het nooit duidelijk was of hij serieus was of ironisch.



Afbeelding 96 Andy Warhol.⁹⁸



Afbeelding 97 Andy Warhol, *Do It Yourself: Landschap*, 1962, verf en Prestype op doek, 178 x 137 cm, Museum Ludwig, Keulen. Met deze inkleurplaat haalt Warhol de mythe van de geniale kunstenaar geheel onderuit: iedereen kan dit inkleuren, iedereen kan een kunstenaar zijn.



Afbeelding 98 Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1980, acrylverf en zeefdruk op doek, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution Dia Center for the Arts.



Afbeelding 99 Een van de bekendste werken van Andy Warhol is deze stapel (nagemaakte) supermarktdozen, bedrukt met het logo van de inhoud en andere informatie. Het kunstwerk verraadt de hand van de kunstenaar niet en is nauwelijks te onderscheiden van de normale supermarktdozen. Hiermee zette Warhol zichzelf eens te meer neer als een zakenman, directeur van een fabriek, in plaats van een kunstenaar. Andy Warhol, *Boxes*, 1964, zeefdruk inkt op hout, 28 Brillo dozen, elk 44 x 43 x 35,5 cm; 14 Campbell's dozen, elk 25,5 x 48 x 24 cm, Museum Ludwig, Keulen

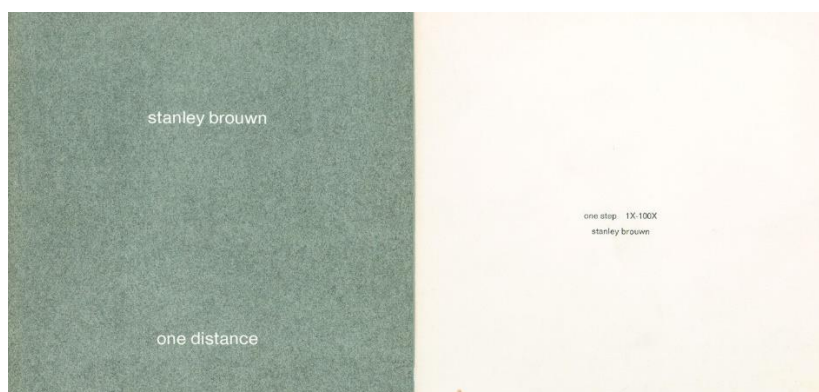
Een artistieke erfgenaam van Andy Warhol is Jeff Koons (geboren 1955). Net als Warhol gebruikt Koons populaire massabeelden en regisseert hij zijn optreden in de media zorgvuldig. Zo presenteerde hij zichzelf, samen met zijn vrouw Cicciolina, als pornoster, in levensgrote beelden en op foto's. Hoewel hij zich hier letterlijk blootgeeft, maakt de ironie ook hem ongrijpbaar.



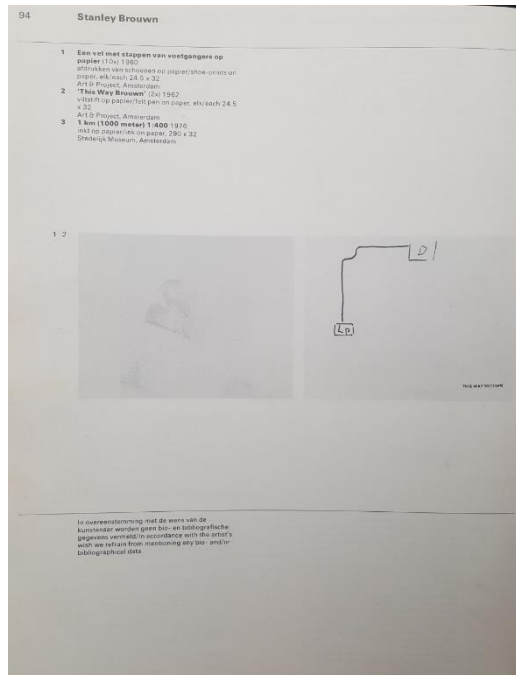
Afbeelding 100 Het beeld *Dirty Jeff on top* en de foto *Made in Heaven* op een tentoonstelling van Jeff Koons in de Tate Modern in Londen, 2009. (EPA/D.Deme.) (LP/D. Goldsztejn.)

Onzichtbaarheid: Stanley Brouwn

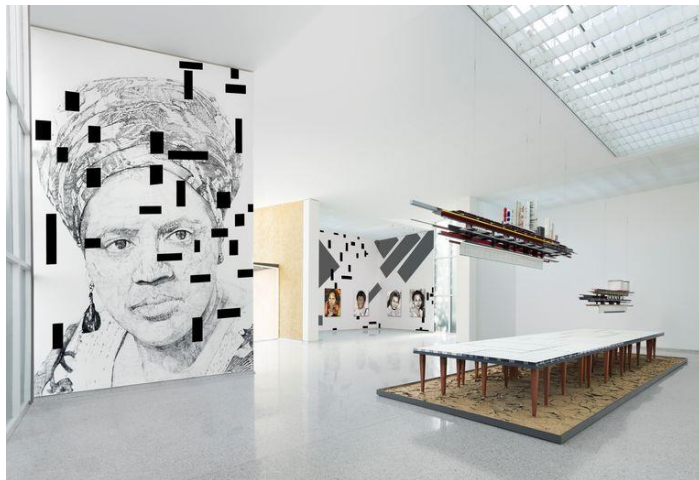
De Nederlandse kunstenaar Stanley Brouwn (1935-2017) heeft juist geprobeerd zelfrepresentatie te beperken tot een minimum. Vanaf 1972 zag hij er streng op toe dat er geen enkele persoonlijke informatie over hem werd vermeld op tentoonstellingen en in publicaties. Zijn naam en de titel en het jaartal van het kunstwerk, dat was alles wat hij prijs gaf. Daarmee wilde hij zijn werk, dat in de traditie van de conceptuele kunst op een droge manier afstanden en maten documenteert, een universele geldigheid geven. Het is dan ook begrijpelijk dat zijn weduwe bezwaar maakte toen in 2018, een jaar na zijn dood, een tentoonstelling werd aangekondigd waarvoor zijn werk was uitgekozen op basis van zijn Surinaamse achtergrond (Brouwn kwam in 1957 van Suriname naar Nederland).⁹⁹ Brouwns werk zou samen met dat van de oorsprong ook Surinaamse kunstenaars Remy Jungerman en Iris Kensmil in 2019 op de Biënnale van Venetië worden getoond (afb. 103). Maar het werk van Brouwn verwijst, anders dan dat van Jungerman en Kensmil, niet naar zijn Surinaamse wortels. Integendeel, hij heeft er juist altijd zijn uiterste best voor gedaan dat zijn persoonlijke leven niet in verband zou worden gebracht met zijn werk. De tentoonstelling ging uiteindelijk door zónder het werk van Stanley Brouwn. Paradoxaal is dat de onzichtbaarheidsmantel waarin Stanley Brouwn zich probeerde te hullen, de nieuwsgierigheid naar zijn persoon alleen maar heeft aangewakkerd.



Afbeelding 101 Stanley Brouwn, *one distance*, 1981 / *one step 1X-100X*, 1971. Begin jaren zeventig begint Brouwn zijn eigen stap te gebruiken voor de ontwikkeling van een persoonlijk maatsysteem. Hierin grijpt hij terug op oude maateenheden als de voet, de el en de stap, in zijn versie respectievelijk de *sb-voet*, *sb-el* en de *sb-stap*.¹⁰⁰



Afbeelding 102 In de tentoonstellingscatalogus '60-'80 attitudes-concepts-images van het Stedelijk Museum Amsterdam uit 1982 werden wel reproducties van het werk van Stanley Brouwn afgebeeld, maar geen enkele informatie over zijn biografie en ook geen verwijzingen naar eerdere publicaties over zijn werk. In latere publicaties bij tentoonstellingen van zijn werk zijn ook geen afbeeldingen meer afgedrukt.



Afbeelding 103 Werk van Iris Kensmil (links en op de achtergrond) en Remy Jungerman (de installatie rechts) op de Biënnale van Venetië, 2019.

HET LEVEN VAN DE KUNSTENAAR ALS KUNSTWERK

Terwijl sommige kunstenaars, zoals Stanley Brouwn, het persoonlijke uit hun werk verbannen, zijn er ook kunstenaars die hun privéleven juist etaleren in hun kunst. Soms heel direct en schaamteloos en soms op een wat indirectere wijze.

Tracey Emin

Een voorbeeld hiervan is de hedendaagse kunstenaar Tracey Emin (geboren 1963) (afb. 104). Haar bed is rechtstreeks vanuit de slaapkamer naar de museumzaal getransporteerd, inclusief alle rotzooi erin en eromheen. Het bed doet verslag van een sombere periode in Emins leven, waarin haar bed haar toevluchtsoord was. Toen ze eens vier dagen achter elkaar in bed had gelegen en er uitkwam om iets te drinken, bekeek ze de wanorde en de viezigheid van haar slaapkamer door de ogen van een buitenstaander en dacht: 'Oh mijn God. Stel je voor dat ik dood zou gaan en ze zouden me hier vinden?' Maar het volgende moment kwam er een andere gedachte in haar op, namelijk hoe dit alles er uit zou zien in een witte museumzaal: 'Stel je voor dat ik dit bed – met al het afval, alle flessen, de smerige

lakens, de overgeefselvlekken, de gebruikte condooms, het vieze ondergoed, de oude kranten - stel je voor dat ik dat allemaal uit de slaapkamer zou halen en in een witte ruimte zou plaatsen? Hoe zou het er dan uitzien? En toen zag ik het voor me, en het zag er f*cking geweldig uit. En toen dacht ik: dit zou helemaal niet de ergste plek zijn om dood te gaan; dit is een mooie plek die me in leven heeft gehouden. En toen haalde ik alles uit mijn slaapkamer en maakte er een installatie van.¹⁰¹



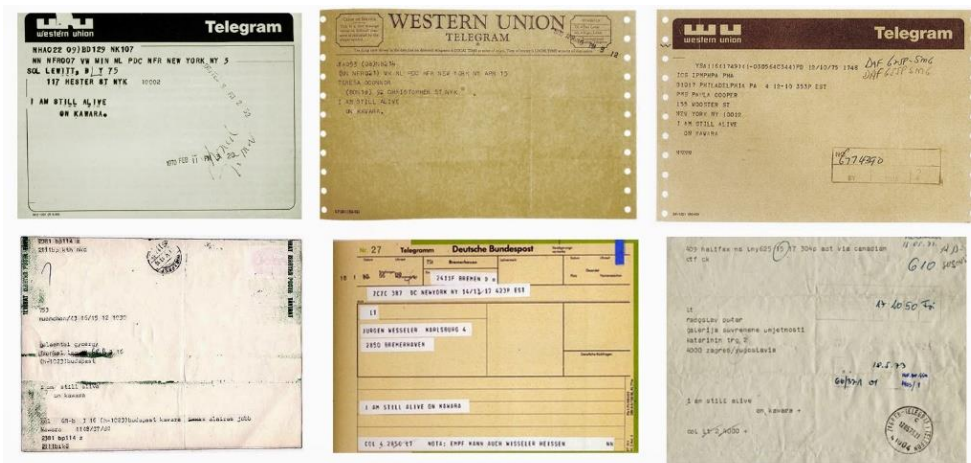
Afbeelding 104 Tracey Emin, *My Bed*, 1998, bedombouw, matras, lakens, kussens en diverse spullen, afmetingen variabel, The Duerckheim Collection, langdurig bruikleen aan Tate, London.

Zo eerlijk en direct had nog nooit een kunstenaar de minder mooie kanten van zijn of haar leven aan de kijker gepresenteerd – hoewel bedacht moet worden dat dit uiteindelijk een kunstwerk is, waarbij Emin ongetwijfeld een en ander bewust zó heeft neergelegd (of misschien zelfs een bloedvlekje toegevoegd?) dat het effect optimaal zou zijn. Toen *My Bed* in 1999 getoond werd in de Tate Britain riep het een vloedgolf aan verontwaardigde reacties op. Een vrouw die had gehoord over de installatie reed 300 km van Wales naar Londen omdat ze het bed wilde opruimen. 'Tracey Emin krijgt nooit een vriendje als ze niet leert opruimen en schoonmaken', zo lichtte ze haar actie toe in een gesprek met de BBC.¹⁰²

Het autobiografische en pijnlijk onthullende karakter van *My Bed* is een rode lijn in Emins oeuvre, dat bestaat uit allerlei technieken, van aquarellen tot installaties, neonsculpturen en films. Zo heeft ze video's gemaakt waarin ze vertelt over haar gruwelijke ervaringen met verkrachting en abortus. *My Bed* is uitgegroeid tot een klassieker. Binnen Emins oeuvre is het een sleutelwerk, omdat ze hierin haar leven heeft gepresenteerd als kunstwerk, zonder enige ingreep of toelichting behalve de titel. Toen haar in 2001 werd gevraagd wanneer Emin het besluit heeft genomen dat haar leven als Tracey Emin voortaan haar kunst zou zijn, antwoordde ze: 'Toen ik me er bewust van werd dat 'ik' veel beter ben dan alles wat ik ooit heb gemaakt.'¹⁰³ Financieel gezien was het in ieder geval een goede beslissing om haar eigen leven tot onderwerp van haar kunst te maken: ze verkocht *My Bed* in 2000 voor ruim € 300.000 aan de Britse verzamelaar Charles Saatchi.

On Kawara

Wat betreft emotionaliteit en vorm is het werk van On Kawara (1932-2014) het andere uiterste van dat van Tracey Emin. Zijn werk is koel documenterend en ordentelijk. Maar ook hij presenteerde zijn eigen leven als kunst, zonder verfraaiingen of ingrepen. Dat deed hij onder meer door kennissen en vrienden regelmatig een telegram te sturen met als enige mededeling dat hij nog leefde: 'I AM STILL ALIVE.' (afb. 105). Een vriendin van hem die een keer zo'n telegram ontving schrok ervan, omdat een telegram een medium is (was, nu hebben we natuurlijk SMS en WhatsApp) voor zeer urgente berichten, waardoor de mededeling dat haar vriend nog leefde haar ongerust maakte over zijn uiteindelijke, onvermijdelijke dood.¹⁰⁴ Zo komt de emotie in het werk van Kawara via een omweg toch nog binnensluipen!



Afbeelding 105 On Kawara, *I AM STILL ALIVE*, telegrams vanaf diverse plaatsen aan diverse mensen en instellingen, diverse jaartallen en collecties

Terwijl deze telegrammen alleen mededelen dat de kunstenaar leeft, gaf Kawara in andere kunstwerken ook enige informatie over wat hij met dat leven deed: vanaf 1968 tot aan zijn dood hield hij dagelijks bij welke route hij had gelopen en welke mensen hij had ontmoet. Deze werken hebben de titels *I WENT* en *I MET* (afb. 106 en afb. 107). De routes gaf hij aan op gekopieerde plattegronden van de stad waar hij zich bevond. De plattegronden werden gebundeld in een boek. De namen van de mensen die hij had ontmoet typte hij op een wit vel waarop hij ook de datum stempelde. Ook deze papieren bundelde hij, bijvoorbeeld in ordners.



Afbeelding 106 On Kawara, *I WENT*, diverse jaren, gekopieerde stadsplattegronden met rode balpen.



Afbeelding 107 On Kawara, zes delen van het kunstwerk *I MET*, diverse jaren, betypt en bestempeld papier in ordners.

Tussen 1968 en 1979 liet Kawara dagelijks twee mensen weten hoe laat hij precies was opgestaan. Dat deed hij door letters en cijfers te stempelen of te typen op de achterkant van een plaatselijke toeristische prentbriefkaart en die aan hen op te sturen (afb. 108). Het lijkt op het eerste gezicht een neutraal feit, het tijdstip van opstaan, maar bij nader inzien is opstaan een persoonlijk, kwetsbaar moment: het is de overgang van het niets hoeven naar het van alles moeten, van privé naar openbaar, van moed verzamelen voor de nieuwe dag. Maar in dit werk van Kawara, met de droge titel *I GOT UP AT*, heeft het de emotionele lading van een boekhoudkundig jaarverslag. Door de ijzeren consequentie van het noteren

en communiceren van zijn moment van opstaan vestigt Kawara wél nadrukkelijke de aandacht op het belang van iedere dag weer opstaan. Hoe belangrijk opstaan is, liet ook Tracey Emin zien met *My Bed* (afb. 104), het resultaat van dagenlang niet opstaan. Maar de cleane, boekhoudkundige mededelingen van Kawara zijn het absolute tegenovergestelde van Emins vieze bed. Toch presenteren beide kunstenaars hun leven onopgesmukt als kunst.



Afbeelding 108 On Kawara, diverse voorbeelden van het kunstwerk I GOT UP AT, verschillende jaren, bestempelde en betypte prentbriefkaarten.

DE PERSOONLIJKE OMGEVING VAN DE KUNSTENAAR ALS KUNSTWERK

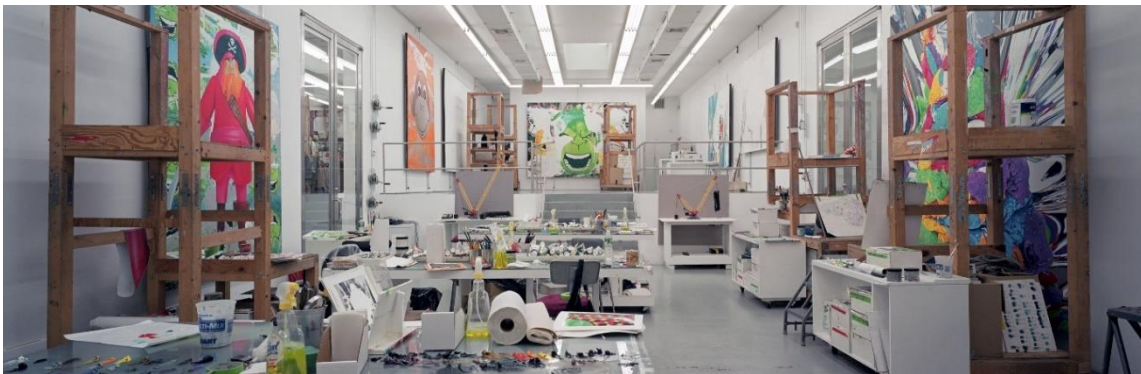
Dat leven en werk bij kunstenaars in elkaar overlopen is ook afleesbaar aan de omgeving waarin zij wonen en werken. De woonomgeving toont altijd wel sporen van het werk, in de vorm van kunstwerken of in de keuze van kleuren, materialen en gebruiksvoorwerpen. En de werkomgeving vertelt niet alleen veel over de manier van werken, maar ook over de manier van leven, over favoriete muziek of behoefte aan stilte, over lievelingseten en -drinken, liefdes en familie, over interesses buiten de kunst, hang naar orde of chaos (afb. 109-112), naar somberheid of levensvreugde. Het is niet ongewoon dat een kunstenaar ook woont in het atelier, soms uit geldgebrek, of er in ieder geval een bed heeft staan om tot diep in de nacht door te kunnen werken of een middagdutje te doen. Soms zijn woon- en werkruimte met elkaar verbonden. Er zijn ook kunstenaars die hun persoonlijke omgeving van top tot teen hebben vormgegeven volgens hun eigen wensen en behoeftes.



Afbeelding 109 Orde: het atelier van Theo van Doesburg in Weimar, 1922, met v.l.n.r. Nelly van Moorsel, Theo van Doesburg en Harry Scheibe.



Afbeelding 110 Het atelier van Francis Bacon weerspiegelt de heftige emoties in zijn werk (foto 1998) Perry Ogden, Francis Bacon's 7 Reece Mews studio, London, 1998



Afbeelding 111 Het atelier van Jeff Koons is clean en ordentelijk en past daarmee bij de afstandelijke ironie die de kunstenaar inneemt ten opzichte van de werken die hier door een team van medewerkers efficiënt en in grote hoeveelheden worden geproduceerd (2005).



Afbeelding 112 Barbara Visser (Haarlem, 20 mei 1966) in haar studio, Amsterdam, 2008. foto Hans de Bruijn. Vissers werkplek oogt weinig traditioneel en wordt voornamelijk gevuld door een bureau en een boekenkast. Barbara Visser is een Nederlands beeldend kunstenaar, werkzaam als conceptueel kunstenaar, fotograaf, videokunstenaar, en performancekunstenaar. Zij werkt ook als regisseur, documentairemaker en scenarioschrijver

E.1027 van Eileen Gray (1929)

Alleen al de naam van het huis dat Eileen Gray tussen 1926 en 1929 bouwde voor zichzelf en haar minnaar Jean Badovici in Roquebrune was verbonden met haar eigen leven. Ze noemde het E.1027: een verborgen verwijzing naar haar eigen naam en die van Badovici: de E staat voor 'Eileen', de 10 verwijst naar de tiende letter in het alfabet namelijk de J van Jean, de 2 naar de B van Badovici en de 7 tot slot naar de G van Gray. Ze zou voor deze gecodeerde verwijzing hebben gekozen om de liefdesaffaire te verhullen en ook om Badovici *credits* te geven voor zijn aandeel in het ontwerp. Badovici was architectuurcriticus en had ideeën aangeleverd voor de trap van het huis en het dak. Afgezien daarvan was Gray hem erg dankbaar dat hij haar had laten kennismaken met de nieuwste trends in de architectuur, van architecten als Le Corbusier (afb. 113), Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Bruno Taut, Adolf Loos en Gerrit Rietveld (afb. 114). Gray had al naam gemaakt als ontwerper van kamerschermen van lakwerk, meubelen, lampen, spiegels en handgewoven kleden voor op de vloer en aan de wand.¹⁰⁵ Met E.1027 begaf ze zich voor het eerst op het terrein van de architectuur.



Afbeelding 113 Le Corbusier en Pierre Jeanneret, Villa La Roche, Paris, 1923–1925. Net als E.1027 van Eileen Gray is dit een voorbeeld van een modernistisch huis, strak, zonder decoraties, met witte, vlakke gevels, horizontale vensters en andere horizontale belijningen, en deels 'opgetild' van de grond.



Afbeelding 114 Interieur van het Rietveld-Schröderhuis, 1924, ontworpen door Gerrit Rietveld en Truus Schröder. Schuifwanden maakten de eerste verdieping flexibel qua indeling. Gerrit Rietveld was de belangrijkste vertegenwoordiger van de modernistische architectuur (of Het Nieuwe Bouwen) in Nederland, waartoe het huis E.1027 van Eileen Gray ook wordt gerekend. Het huis dat hij samen met de bewoonster Truus Schröder ontwierp, heeft wereldwijd invloed gehad op allerlei architecten.

Haar huis in Roquebrune (afb. 116 en 117) is, net als de ontwerpen uit deze jaren van Le Corbusier, Mies van der Rohe, J.J.P. Oud en Walter Gropius, strak, zonder decoraties, met witte, vlakke gevels, horizontale vensters en andere horizontale belijningen, en deels 'opgetild' van de grond. Deze stijl in de architectuur wordt aangeduid als 'modernisme', 'Het Nieuwe Bouwen' of 'International Style'. Toch weken de opvattingen van Eileen Gray over architectuur op een aantal essentiële punten af van die van de andere modernisten. Zij vond veel modernistische architectuur te clean en te koud. Tegen de beroemde uitspraak van Le Corbusier dat een huis een woonmachine is, verzette zij zich hevig. Een huis was geen machine maar juist door en door menselijk, vond Gray. Zij zag een huis als een schelp, een extra omhulsel van de mens waarin hij vrij is en geestelijk tot bloei kan komen.¹⁰⁶ Gray ontwierp het huis dan ook van binnen naar buiten. Het interieur moest volstrekt logisch en harmonieus zijn. Het exterieur zag zij als een verlengstuk van het interieur.¹⁰⁷



Afbeelding 115 Eileen Gray, E.1027, voltooid 1929, Roquebrune, Frankrijk.



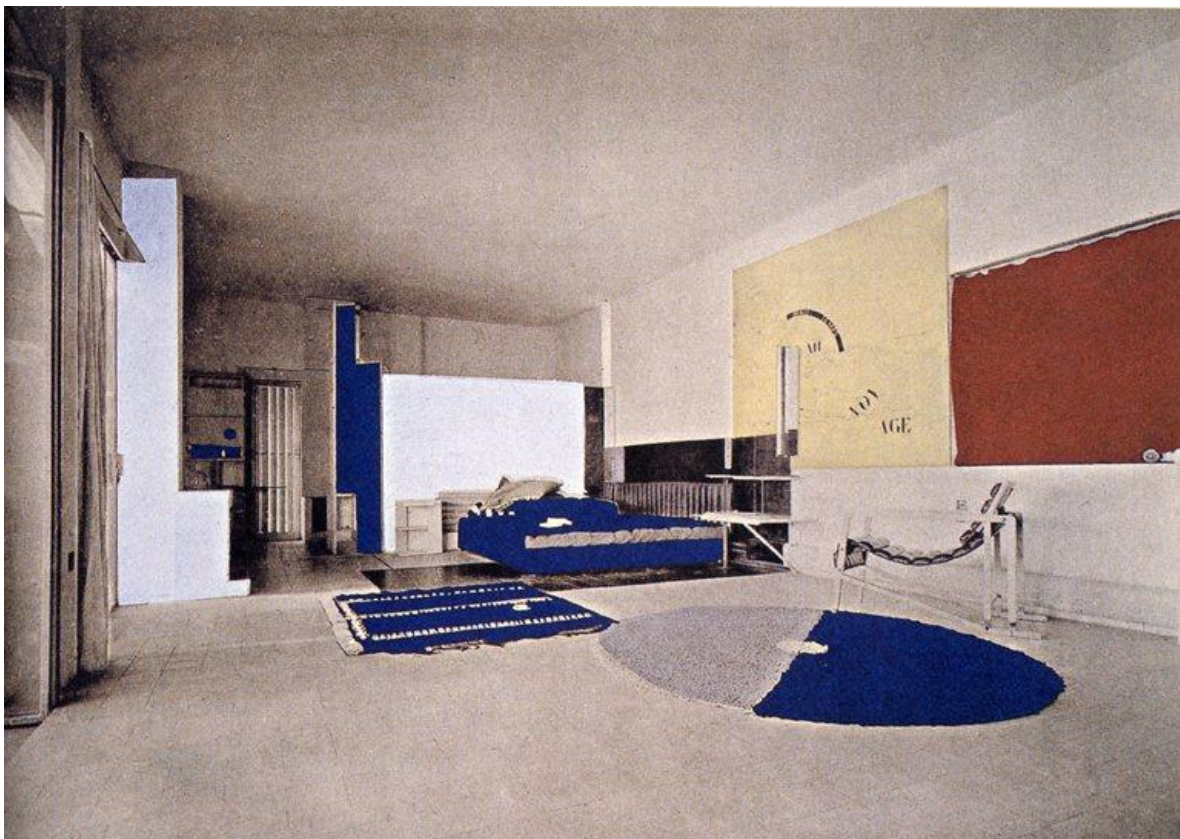
Afbeelding 116 Eileen Gray, E.1027, voltooid 1929, Roquebrune, Frankrijk.

Een schelp, daar lijkt het huis in Roquebrune qua vorm helemaal niet op: het is even strak en rechtlijnig als andere modernistische architectuur van deze tijd. Maar de inrichting is zo exact afgestemd op de behoeften van de bewoners, Gray en haar minnaar, dat het voor hen moet hebben gevoeld als een tweede huid. Als Eileen en Jean hun huis binnenkwamen door de opvallend rode entree (afb. 117), lazen zij in de entreehal een tekst die hen in de juiste stemming bracht om zich te nestelen in hun schelp: 'ENTREZ LENTEMENT' (kom langzaam naar binnen). Hun paraplu's, jassen en hoeden konden zij kwijt in de door Gray ontworpen, half-transparante kast. De planken van de kast waren gemaakt van gaas, zodat er geen stof op kon blijven liggen, en de klerenhangars lagen voor het grijpen in een cilindervormige doos. Omdat het huis niet erg groot was van oppervlakte, had Gray gezorgd voor allerlei ruimtebesparende oplossingen. Zo bevond zich onder dezelfde kast een onzichtbare bergruimte voor extra stoelen en zat achter een wand in de woonkamer een complete kleedkamer met een douche en kasten. In de comfortabele woonkamer met deels ingebouwde meubelen konden de bewoners eten, rusten, lezen en relaxen (afb. 118). De bank kon worden vergroot en verkleind, en omgebouwd tot een bed. Rond dat bed waren er plekken speciaal ontworpen voor boeken en een kruik. 's Ochtends konden Eileen en Jean vanuit bed direct zien of er post in de brievenbus zat. De tafels in het huis waren flexibel en hadden meerdere functies: een lage salontafel kon worden verhoogd tot een simpel bureau, kleine

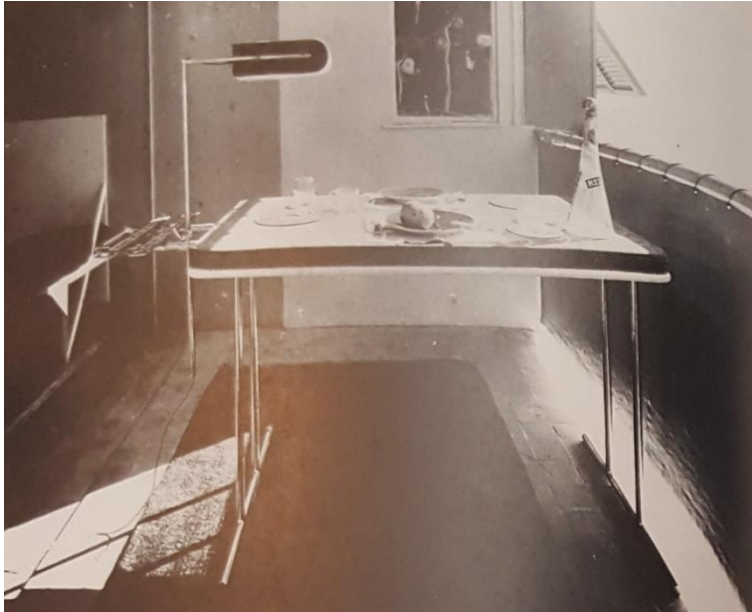
tafels konden worden geschakeld tot een grote tafel en de poten van de eettafel waren in lengte verstelbaar. Om lawaai tegen te gaan was het blad van de eettafel gemaakt van kurk (afb. 119).



Afbeelding 117 De entree van E.1027 naar ontwerp van Eileen Gray, voltooid 1929, Roquebrune, Frankrijk.



Afbeelding 118 De woonkamer van E.1027.



Afbeelding 119 Eettafel van E.1027

Veel aandacht was besteed aan het licht, zowel de natuurlijke lichtinval als de kunstverlichting. Voor de ramen bevonden zich luiken met jaloezieën die het licht op allerlei manieren konden filteren, en voor ventilatie zorgden. Het kunstlicht was geïntegreerd in het interieur: in het plafond, achter spiegels en achter matglas. Ook voor het creëren van het beste uitzicht door de ramen per weertype had Gray een oplossing: 'Als de zee ruw is en de horizon somber, hoef je alleen maar het grote erkerraam aan de zuidzijde te sluiten, het gordijn dicht te trekken, en dan het kleine erkerraam aan de noordzijde te openen, dat uitkijkt op een tuin van citroenbomen en het oude dorp, om een nieuwe horizon te ontdekken waar een overdaad aan groen in de plaats komt van de uitgestrekte vlakken blauw en grijs.'¹⁰⁸

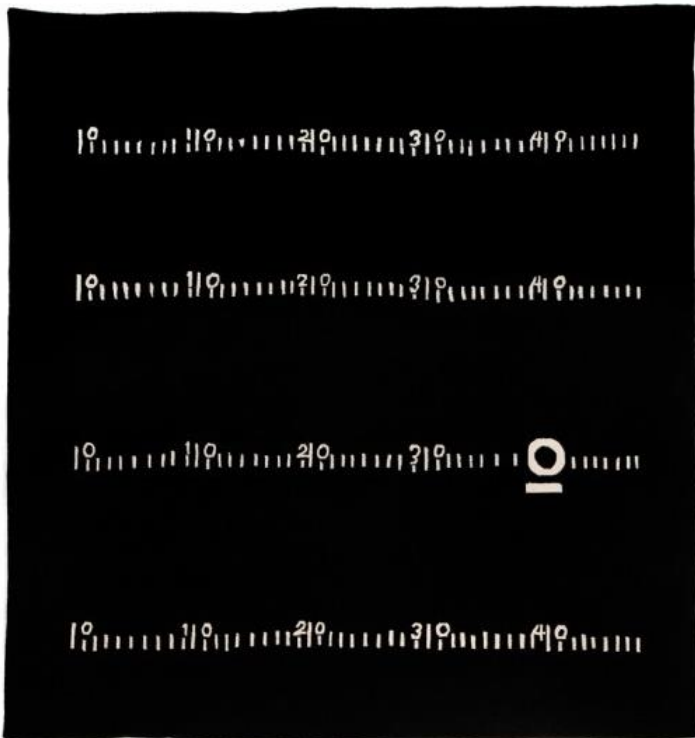
Het huis had een logeerkamer met een eigen uitgang naar de tuin en het terras. Voor het logeerbed, dat vooral gebruikt werd door haar zus, ontwierp Gray een in hoogte verstelbaar, rond tafeltje voor ontbijt op bed (afb. 120). De randen van het tafeltje staan iets omhoog, zodat de kruimels niet zo makkelijk in bed kunnen vallen. De ronde vorm voorkomt bovendien dat de kruimels vast gaan zitten in een hoek. Bij de voet van het logeerbed zorgde een verstelbaar paneel voor het tegengaan van tocht.



Afbeelding 120 Eileen Gray, Verstelbare Tafel E1027

De vele kleden in het huis waren ontwerpen van Gray, die ze waarschijnlijk had laten weven in haar eigen weverij in Parijs. Ze had deze weverij rond 1910 opgezet in een appartement aan de Rue Visconti, samen met de Engelse kunstenaar Evelyn Wyld. De werkplaats stond onder leiding van een wever uit Engeland, die er Franse wevers opleidde. Gray leverde de ontwerpen aan voor de vloer- en wandkleden,

terwijl Wyld toezag op de uitvoering.¹⁰⁹ De kleden naar ontwerp van Gray worden nog steeds geproduceerd, waaronder enkele waarmee ze E.1027 aankleedde (afb. 121).



Afbeelding 121 Eileen Gray, Black Board Rug (schoolbordtapijt), vloerkleed dat te zien is op foto's van de oorspronkelijke inrichting van de woonkamer van E.1027.

In 2015 is E.1027 geheel gerestaureerd en opengesteld voor publiek (afb. 122). Toen is geprobeerd het huis weer in de oorspronkelijke toestand terug te brengen. Maar de wandschilderingen die de architect Le Corbusier er maakte nadat Eileen Gray het huis en Badovici had verlaten, mochten niet worden verwijderd (afb. 123). Die waren inmiddels ook beschermd als cultureel erfgoed – Le Corbusier is een van de beroemdste architecten van de twintigste eeuw en zoals dat gaat met beroemdheden wordt alles wat hij heeft aangeraakt beschouwd als waardevol. Maar Gray was destijds woest over de schilderingen. Ze beschouwde ze als een aantasting van haar creatie. Omdat bekend is dat Le Corbusier naakt werkte aan de schilderingen wordt zijn daad ook wel gezien als een vorm van aanranding van zijn vrouwelijke collega (afb. 124). Vlakbij E.1027 bouwde Le Corbusier in 1951 een eigen huis, een rustieke blokhut die sterk contrasteert met zijn modernistische werk (afb. 125).



Afbeelding 122 De woonkamer van E.1027 in 2015, na de restauratie, met een schildering van Le Corbusier.



Afbeelding 123 Muurschildering van Le Corbusier in de woonkamer van E.1027.



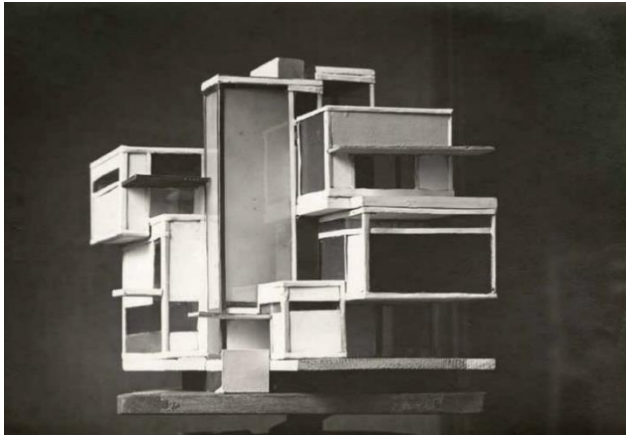
Afbeelding 124 Le Corbusier werkte graag naakt.



Afbeelding 125 Le Corbusier, Le Cabanon, 1951.

Atelierwoning in Meudon van Theo van Doesburg (1931)

Net als Eileen Gray had Theo van Doesburg (1883-1931), van oorsprong schilder, nog nooit een gebouw neergezet vóór hij zijn eigen woning bouwde. Wel had hij de gebouwen van anderen van kleuren voorzien, met glas-in-loodramen, tegelpatronen en ruimtelijke kleurcomposities. Hij had ook gebouwen zelf ontworpen, maar die zijn nooit uitgevoerd (afb. 126). De atelierwoning die hij ontwierp voor zichzelf en zijn vrouw, de pianiste Nelly van Doesburg-van Moorsel, kwam wél van de grond, in 1931 in Meudon-Val-Fleury, een voorstad van Parijs (afb. 127, 128).



Afbeelding 126 Theo van Doesburg en Cornelis van Eesteren, Maison d'Artiste, 1923, maquettefoto ingangszijde, Het Nieuwe Instituut. De maquette is verloren gegaan en het gebouw is nooit uitgevoerd.



Afbeelding 127 Theo van Doesburg, Atelierwoning in Meudon, 1931.



Afbeelding 128 Theo van Doesburg, Atelierswoning in Meudon, 1931.

De atelierswoning in Meudon draagt de opvattingen van de kunstenaarsgroep De Stijl uit, waarvan Theo van Doesburg de belangrijkste woordvoerder was. De kunstenaars, ontwerpers en architecten van De Stijl streefden naar een elementaire vormtaal. Dit betekende voor architectuur dat die ruimtelijk werd teruggebracht tot horizontale en verticale lijnen, rechthoekige vlakken en volumes. Kleurgebruik werd beperkt tot de zogenaamde primaire kleuren rood, geel en blauw en daarnaast wit, grijs en zwart. Van Doesburgs atelierswoning is aan de buitenkant wit met accenten in primaire kleuren: een gele garagedeur, een blauwe deur op de eerste verdieping en een rode deur op het dakterras. Ook binnen zijn alleen primaire kleuren gebruikt, naast wit, grijs en zwart. De vloer van de bibliotheek is rood, die van de slaapkamer geel. In het atelier hangen voor de hoge raampartijen grote blauwe gordijnen – al is niet zeker dat die er oorspronkelijk al hingen. Het gebouw bestaat ruimtelijk ook uit twee elementaire geometrische vormen: woning en atelier zijn twee kubussen die als het ware in elkaar geschoven zijn. Aan de straatkant was het gebouw gesloten, terwijl aan de tuinkant enorme raampartijen zorgden voor voldoende licht in het atelier.

Heel anders dan bij Eileen Grays E.1027 was Van Doesburgs belangrijkste doel niet de atelierswoning precies af te stemmen op de persoonlijke behoeften van hem en zijn vrouw. Het ging hem veel meer om de verwezenlijking van zijn theorieën over ruimte en kleur. Uiteindelijk heeft hij maar heel kort gewoond en gewerkt in zijn eerste en enige architectonische schepping. Hij overleed enkele maanden na de verhuizing, op 7 maart 1931. Zijn vrouw Nelly woonde en werkte er tot haar dood in 1975.



Afbeelding 129 Theo van Doesburg, Atelierswoning in Meudon, interieur, 2017.

HOOFDSTUK 3: KUNST VERKLAREN

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

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

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

VAN BIOGRAFISCH TOT POSTMODERN: EEN BEKNOPTE GESCHIEDENIS VAN BENADERINGEN

Sinds de kunstgeschiedenis begon, en meestal wordt dat begin gelegd bij het boek *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* van Giorgio Vasari uit 1550, zijn er steeds nieuwe manieren uitgevonden om kunst te verklaren.¹¹⁰ De oudere benaderingen verdwenen niet, maar wel raakten sommige benaderingen uit de mode, terwijl andere juist sterk in de belangstelling kwamen te staan. Vasari zelf nam de levensloop van kunstenaars en architecten als uitgangspunt om hun werk te verklaren. Deze **biografische** benadering is sindsdien eigenlijk nooit echt weggeweest, al worden er wel veel meer kanttekeningen bij geplaatst dan in de tijd van Vasari. In tekst 2, 'Leven voor, in en met kunst' is aandacht besteed aan de zin (en onzin) van de biografie van de kunstenaar om kunst te begrijpen en te verklaren.

Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw begonnen kunstbeschouwers zich exclusief te richten op de **formele** aspecten van kunst, design en architectuur, dat wil zeggen op de uiterlijke kenmerken, zonder aandacht te besteden aan de (eventuele) inhoud. Het is natuurlijk niet zo dat Vasari geen aandacht had voor deze formele aspecten, maar zijn criteria voor wat goede kunst was berustten op het principe dat kunst zo goed mogelijk de werkelijkheid moest nabootsen. Vanuit dat principe deugt bijna geen enkele kunstuiting vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw: impressionisme, expressionisme, kubisme, non-figuratieve kunst, ze gaan niet meer over nabootsen van de werkelijkheid, maar over persoonlijke zienswijzen en abstracte begrippen (afb. 130). De verklaring vanuit de vorm werd echter ook toegepast op oudere kunst.¹¹¹



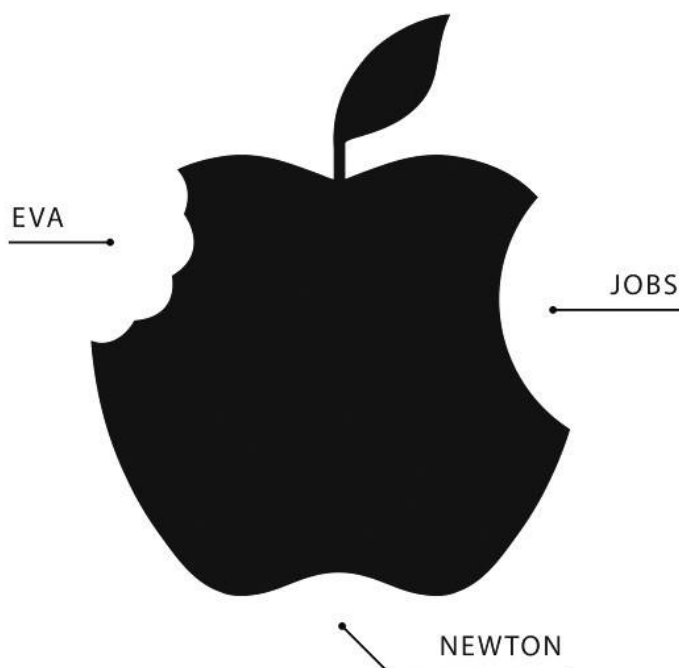
Afbeelding 130 Hendrik Nicolaas Werkman, *Twee maskers*, 1935-1936, druksel van inkt op papier, 32,5 x 25 cm, Groninger Museum, collectie Stichting De Ploeg.

Het andere uiterste van de formalistische benadering is de verklaring van kunst vanuit de **iconologie**, een kunsttheorie die is geïntroduceerd door Erwin Panofsky in 1939. De iconologie richt zich juist wél op de inhoud van kunst, en doet dat volgens een driestappenplan. De eerste stap is een droge beschrijving van wat er te zien is op een kunstwerk. Deze eerste stap heet de pre-iconografische beschrijving. In de tweede stap wordt de betekenis bij de beschrijving betrokken, op basis van kunsthistorische kennis. Deze tweede stap wordt de iconografische interpretatie genoemd. In de derde stap wordt de betekenis in de bredere context van de tijd geplaatst. Deze derde stap heet de iconologische interpretatie. Panofsky's iconologische benadering is onder meer zeer belangrijk geweest voor de bestudering van de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. Door de iconologie kon een diepere betekenis worden gevonden in schijnbaar onschuldige huiselijke tafereeltjes en stilleven (afb. 131).¹¹²



Afbeelding 131 Jan Steen, *Het toilet*, 1655 – 1660, olieverf op paneel, 37 × 27,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Dit schilderij hing op de tentoonstelling *Tot lering en vermaak*. Met de iconologische benadering konden in dit schijnbaar onschuldige huiselijke tafereeltje allerlei verborgen symbolen worden ontdekt waaruit blijkt dat het schilderij voor de zeventiende-eeuwer een erotische betekenis had. Zo had het woord 'kous' de bijbetekenis van vrouwelijk geslachtsdeel en werden rode kousen gewoonlijk gedragen door prostituées. De halfvolle po verwijst naar een onzedelijke vrouw, want 'piskous' was de benaming voor een slet. De achteloos uitgetrapte sloffen stonden voor wellust.

De **semiotiek** neemt in zekere zin een middenpositie in tussen het formalisme en de iconologie. De semiotische kunstbeschuwer is namelijk geïnteresseerd in de manier waarop betekenis vorm krijgt. Die betekenisvolle vormen worden in de semiotiek 'tekens' genoemd. Dat een teken verschillende betekenissen kan hebben, letterlijke betekenissen en bijbetekenissen, behoort ook tot het aandachtsgebied van de semiotiek. Een afbeelding van een appel bijvoorbeeld kan direct en letterlijk verwijzen naar de vrucht, maar ook indirect naar het verhaal van de appel die Eva at in het paradijs, of naar Isaac Newton die de wet van de zwaartekracht bedacht doordat er een appel op zijn hoofd viel, of naar 'The Big Apple' als bijnaam voor New York, of naar het computerbedrijf Apple, enzovoort (afb. 132). In de semiotiek wordt de letterlijke betekenis 'denotatie' genoemd, terwijl de bijbetekenis 'connotatie' heet.¹¹³



Afbeelding 132 Enkele bijbetekenissen (connotaties) van het teken 'appel': Eva, Steve Jobs en Newton ¹¹⁴

Kunst kan ook worden beschouwd als een maatschappelijk verschijnsel, door vragen te stellen als: waarom wordt kunst gemaakt? Wie maakt kunst? Wie kijkt er naar kunst? Wie koopt kunst? Dit soort vragen stelt de kunstsocioloog.¹¹⁵ Het hoofdstuk 'Leven van kunst', is grotendeels vanuit een **kunstsociologische** benadering geschreven. De kunstsociologische benadering heeft sinds de jaren negentig steeds meer terrein gewonnen in de kunstgeschiedenis. Het onderzoek naar de productie, distributie en receptie van kunst¹¹⁶ – kortweg de drie aandachtspunten van de kunstsociologie – heeft tal van publicaties opgeleverd over de atelierpraktijk van kunstenaars, de kunstkritiek en de kunstmarkt. Maar ook in steeds meer kunsthistorische monografieën is er aandacht voor de sociologische aspecten. Sociologie is een min of meer integraal onderdeel van de kunstgeschiedenis geworden. De **marxistische** benadering is verwant aan de sociologische, maar heeft kritiek op het kapitalisme als uitgangspunt. De marxistische benadering velt dus een oordeel, wat de sociologische benadering juist probeert te vermijden. Kunstenaars die in opdracht van kapitalistische bedrijven werken kunnen rekenen op negatieve kritieken van marxistische kunstbeschuwers, ook al is hun werk nog zo goed. Het marxisme was vooral in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw populair onder kunsthistorici en -critici.

Maatschappijkritisch is ook de grondhouding van de **feministische** benadering van kunst. Tijdens het hoogtepunt van de tweede feministische golf, in de jaren zeventig, begonnen kunstbeschuwers aandacht te vragen voor de achtergestelde positie van vrouwen in de kunst. Zij lieten zien dat de sociaal-economische omstandigheden voor vrouwen traditioneel zo ongunstig zijn, dat zij hun talent niet hebben kunnen ontwikkelen en tonen, laat staan er een inkomen mee verdienen.¹¹⁷ De feministische benadering heeft dus ook een flinke dosis sociologie in zich. In de loop der tijd heeft de feministische benadering zich

ontwikkeld tot het meer omvattende genderstudies, dat zowel de vrouwelijke als de mannelijke maatschappelijke positie als onderzoeksgebied heeft.

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

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

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

VIJF BENADERINGEN VAN EEN SCULPTUUR VAN NAUM GABO

Sinds 1957 staat aan de Coolingsingel in Rotterdam, vlak voor warenhuis De Bijenkorf, een enorme sculptuur van Naum Gabo. Dit beeld is in de ruim zestig jaar dat het er staat op zeer veel verschillende manieren geïnterpreteerd, van puur formeel tot wild postmodern.¹¹⁸ Warenhuis de Bijenkorf gaf opdracht tot het beeld, daarom wordt het ook wel het Bijenkorfbeeld genoemd, of de Bijenkorfconstructie.



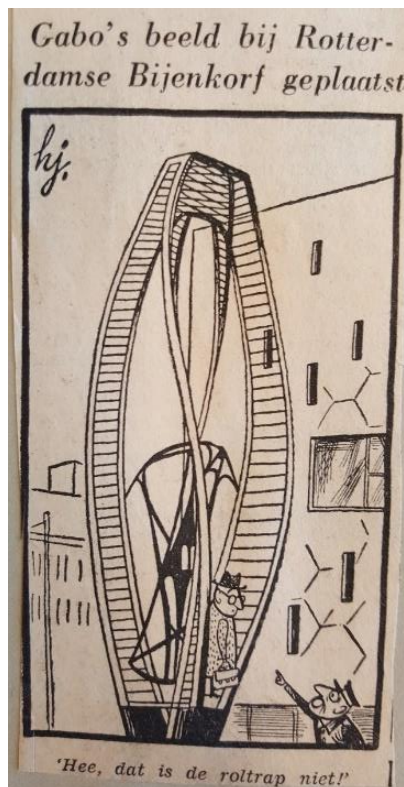
Afbeelding 133 Naum Gabo, zonder titel, 1956-1957, voorgespannen beton, staal, roestvrij staal, brons, marmer, circa 25 meter hoog, Coolsingel, Rotterdam.

De **formele** benadering doet het meeste recht aan de artistieke uitgangspunten van de kunstenaar. Gabo was één van de vertegenwoordigers van het constructivisme, een kunststroming die in de jaren 1917-1920 ontstond in Moskou. De constructivistische kunstenaars ontwikkelden een abstracte vormtaal gebaseerd op geometrische vormen, die zij toepasten in schilderkunst, sculptuur en architectuur. Gabo stelde dat de essentie van een constructivistische sculptuur is dat deze de ruimte niet vult met massieve vormen, zoals traditionele beeldhouwkunst, maar juist met open vormen. In constructivistische beeldhouwkunst wordt een volume gecreëerd door ruimte of diepte, niet door massa. Gabo bleef zich gedurende zijn hele leven een constructivist noemen. Zijn interesse in geometrische vormen vermengde zich in de loop der tijd wel steeds meer met belangstelling voor organische vormen. Dat is ook in de Rotterdamse sculptuur zichtbaar.

Vanuit een formele benadering is het Rotterdamse beeld van Gabo een interessant spel van lijnen en kleuren. Geheel volgens Gabo's constructivistische principes is het nergens massief, afgezien van de sokkel. Het neemt ruimte in zonder massieve volumes. De hoofdvorm van het beeld is verticaal. Die verticaliteit wordt bereikt door acht bronskleurige staanders die in een draaiende beweging omhoog reiken. De verticale staanders vormen paren waartussen horizontale staafjes zijn geplaatst, die eveneens bronskleurig zijn. De ruimtes tussen de staafjes zijn opgevuld met zwart gaas, waarvan de horizontalen en verticalen parallel lopen aan de vier zijden waartussen ze zich bevinden. Tussen de verticale staanders bevindt zich een constructie met organische, welvende vormen die als een spinnenweb is vastgehecht aan de staanders. Door de zwarte kleur en de vormtaal contrasteert deze constructie sterk met de staanders.

In de tijd dat het Bijenkorfbeeld werd geplaatst waren mensen nog niet erg gewend aan abstracte kunst (afb. 134). Daarom vroegen kunstcritici vaak aan Gabo wat zijn beeld nou eigenlijk voorstelde. Door die vraag te stellen, kozen kunstcritici voor een **iconologische** benadering. De iconologie wil immers weten wat iets voorstelt, door het te beschrijven en dan stap voor stap de betekenis ervan te verklaren. Gabo antwoordde dan raadselachtig dat het 'de absolute uitbeelding van zichzelf' was.¹¹⁹ Hij vergeleek de

beleving van zijn beeld met die van een obelisk of de Eiffeltoren: 'Dit zijn ook constructieve bouwsels en men accepteert ze. Waarom? Omdat ze op een of andere wijze ons schoonheidsgevoel bevredigen.'¹²⁰



Afbeelding 134 Deze cartoon in de krant Het Vrije Volk van 10 mei 1957 laat duidelijk zien dat veel mensen niet begrepen dat het beeld van Gabo voor de Bijenkorf een kunstwerk was.

Maar hij gaf ook enkele keren een concreter antwoord. Zo vergeleek hij zijn beeld regelmatig met een boom. Daarmee bedoelde hij niet dat er letterlijk een boom in gezien kon worden, maar hij vergeleek de constructie met die van een boom. Toch werd de vergelijking met een boom letterlijk opgevat, bijvoorbeeld in de persinformatie over het Bijenkorf-beeld: 'Een reusachtige abstracte boom, uitgevoerd in beton en staal en rustend op twee "stammen" van beton, die met zwart marmer bekleed zullen worden. In soepele levendige lijnen zijn daarboven acht "takken" geprojecteerd (...) Daartussen wordt de ruimte visueel gevuld door een sierlijk lijnenspel van bronzen takken en takjes, rustend op een rank stalen skelet.'¹²¹ Het idee dat de sculptuur een geabstraheerde boom voorstelde was blijkbaar zo aansprekend dat het een eigen leven ging leiden. De iconologische nieuwsgierigheid was wat betreft de eerste twee stappen – de pre-iconografische en de iconografische – bevredigd en *De boom* werd een officieuze titel.

Misschien uit onvrede met deze en andere titels die mensen aan het beeld gaven, suggereerde Gabo zelf dat het beeld *De Hoop* genoemd zou kunnen worden.¹²² Deze titel lag in het verlengde van Gabo's uitspraken dat hij met de Bijenkorf-sculptuur een ode wilde brengen aan de veerkracht van het gebombardeerde Rotterdam: de titel *De Hoop* betekent dus specifiek hoop voor de toekomst van Rotterdam. Ook in het persbericht dat de Bijenkorf vlak voor de onthulling verspreidde, staat dat het beeld 'de neerslag [is] van Gabo's bewondering voor Rotterdams verrijzenis'.¹²³ Kunstcritici namen de verwijzing naar het bombardement en de wederopbouw direct over in hun interpretaties: 'Gabo heeft met dit werk [...] de wederopbouw en de geestkracht van de bevolking willen weergeven. Hij heeft dit gedaan in sterke oprijzende lijnen, terwijl de as, waaruit de stad na de oorlog is opgebloeid, wordt verzinnebeeld door de donkere kern van de sculptuur.'¹²⁴ Daarmee was ook de derde stap van de iconologische benadering gezet, de interpretatie van het beeld in een bredere historische context.

Al snel na de plaatsing van het Bijenkorfbeeld kreeg Gabo kritiek van **marxistisch** georiënteerde kunstbeschouwers, bijvoorbeeld van de bekende marxistische kunstcriticus John Berger. Omdat de Bijenkorf mensen aanzet tot consumeren en daarmee het kapitalisme in stand houdt, vond Berger dat Gabo de opdracht niet had mogen aannemen. Hij betrok ook de biografie van Gabo bij zijn kritiek: Gabo

had zijn kunst in de jaren 1917-1920 in dienst gesteld van het communistische bewind in Rusland. Door nu een sculptuur te maken in opdracht van een kapitalistische firma verraadde hij zijn oude idealen. Berger had daarom geen goed woord over voor de Bijenkorfsculptuur; hij noemde het een *gimmick*.¹²⁵

Incidenteel is Gabo's Joodse achtergrond betrokken bij de interpretatie van het Bijenkorfbeeld en daarmee op een **biografische** manier benaderd. Siebe Thissen schrijft in zijn boek *Beelden. Stadsverfraaiing in Rotterdam sinds 1940* uit 2016 dat het beeld model staat 'voor de wijze waarop joodse kunstenaars zich tot de naoorlogse wereld moesten verhouden.'¹²⁶ Hij verbindt Gabo's beeld met een ander beroemd Rotterdams beeld, *De verwoeste stad* van Ossip Zadkine (afb. 135). Beide beelden zijn vaker met elkaar in verband gebracht, en daarbij wordt Gabo's beeld altijd gezien als een hoopvolle ode aan de toekomst, terwijl het beeld van Zadkine het afschuwelijke verleden van Rotterdam verbeeldt. Gabo's beeld is zodoende geïnterpreteerd als tegenpool van dat van Zadkine. Toevallig heeft ook Zadkine een Joodse achtergrond, en komt hij net als Gabo oorspronkelijk uit Rusland. Dat brengt Thissen ertoe beide beelden als een eenheid biografisch te benaderen: 'Dankzij beide joods-Russische *emigrés* was Rotterdam in staat de spanning tussen herdenken en doordenken op een schitterende wijze te tonen.'¹²⁷ Maar van Naum Gabo is bekend dat hij zijn Joodse achtergrond niet van betekenis vond voor zijn werk. Toen hij in de jaren vijftig werd uitgenodigd voor een tentoonstelling met werk van uitsluitend Joodse kunstenaars, weigerde hij resoluut en schreef hij in een brief aan een vriend dat hij niet als Joodse kunstenaar wilde worden beschouwd.¹²⁸ Door de Joodse achtergrond van Gabo te betrekken bij de interpretatie van zijn werk, wordt de oorspronkelijke intentie van de beeldend kunstenaar dus genegeerd. Vanuit een postmodern standpunt is daar natuurlijk helemaal niets mis mee, omdat de beschouwer, in dit geval Siebe Thissen, Gabo's Joodse achtergrond in de huidige tijd vindt wél relevant vindt.



Afbeelding 135 Ossip Zadkine, *De verwoeste stad*, 1953

Postmodern en **semiotisch** is het Bijenkorfbeeld van Gabo in 2010 benaderd door twee kunstenaars, schrijver Mohammed Benzakour en beeldend kunstenaar Hans van Houwelingen. Zij stelden dat Gabo's werk een zwijgend kunstwerk was. Dat is een semiotische benadering, want het beschouwt het kunstwerk als een teken, in dit geval als een teken dat iets verborgen houdt door te zwijgen. Volgens de kunstenaars was het Gabo's doel geweest dat zijn beeld de wederopbouw zou symboliseren, maar is dat niet gelukt. Als methode om het beeld alsnog te laten 'spreken' over de wederopbouw, stelden zij voor er een monument voor de gastarbeider van te maken, door één simpele ingreep: de titel veranderen in *Nationaal Gastarbeider Monument*. De gastarbeiders uit Zuid-Europa, Turkije en Marokko hebben hard meegewerkt aan de wederopbouw, zo was de achterliggende gedachte. Dit gebruiken van een bestand

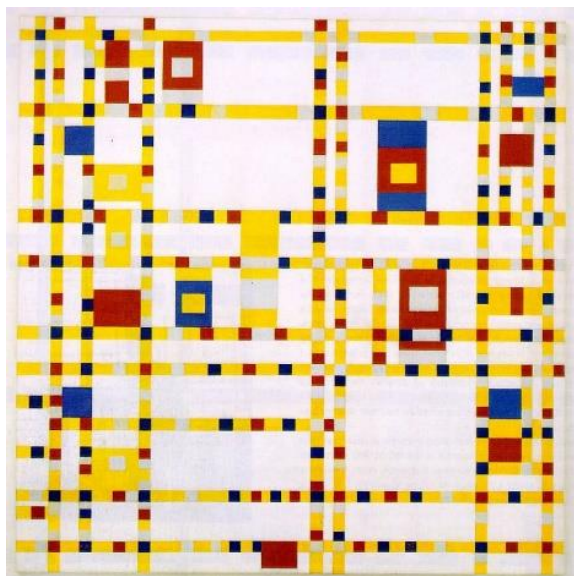
beeld voor een nieuwe betekenis is een postmoderne vorm van kunst maken, die wordt aangeduid met de term 'appropriation', oftewel toe-eigening. Appropriation art 'kaapt' een bestaand kunstwerk, plaatst het in een andere context te plaatsen, geeft er een andere titel aan en geeft het zo een andere betekenis. Het plan van Mohammed Benzakour en Hans van Houwelingen kreeg veel bijval, vooral omdat het tevens voorzag in een hoognodige restauratie van het beeld. Toch is het uiteindelijk niet gerealiseerd.¹²⁹

VIER BENADERINGEN VAN VISITING DEITIES VAN REMY JUNGERMAN

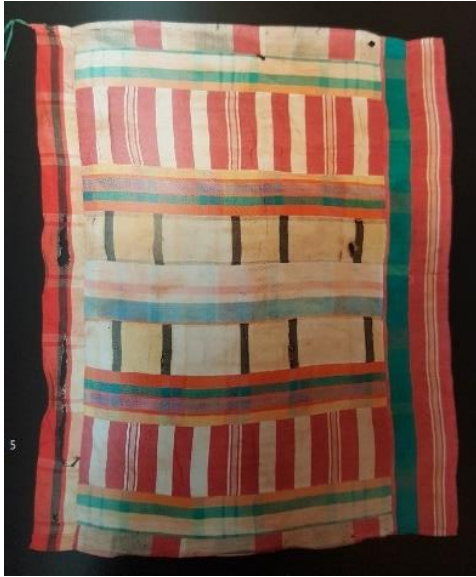


Afbeelding 136 Remy Jungerman, *Visiting Deities: Kabra Tafra*, 2018-2019, beschilderd hout, 58 meranti tafelpoten, katoen, kaoline (pimba), droge rivierklei, spijkers, garen, spiegel, rivierwatermonsters (Cottica Suriname, Hudson USA, Amstel Nederland), totale installatie ongeveer 975 x 340 x 260 cm.

Beeldend kunstenaar Remy Jungerman toont een **postmoderne** houding in zijn werk, doordat hij allerlei bestaande artistieke vormen in een nieuwe context plaatst en er zodoende nieuwe betekenissen aan geeft. Hij put daarbij voornamelijk uit twee bronnen: ten eerste geometrisch-abstracte kunst, met name van De Stijl-kunstenaars als Piet Mondriaan en Gerrit Rietveld, en ten tweede traditionele Surinaamse toegepaste kunst. Door die twee in veel opzichten zo ver van elkaar verwijderde culturele uitingen te combineren, laat hij zien dat er in formele zin heel veel overeenkomsten zijn tussen, zeg, een schilderij van Mondriaan en textiel van de Surinaamse Marrons (afb. 137 en 138). In die zin nodigt zijn werk in eerste instantie uit tot een **formele** benadering.



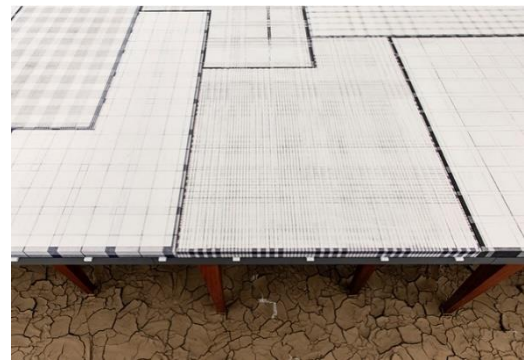
Afbeelding 137 Piet Mondriaan (1872-1944), *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943, olieverf op doek, 127 x 127 cm, Museum of Modern Art, New York



Afbeelding 138 Marron-schouderdoek voor een man, Dangogo, Suriname, vóór 1989, 79 x 91 cm, Tropenmuseum, Amsterdam. Inv.nr. 5304-5

In het werk *Visiting Deities: Kabra Tafra*, dat Jungerman in 2019 presenteerde op de belangrijke internationale tentoonstelling *Biënnale van Venetië*, heeft hij de vormtaal van De Stijl en die van de Surinaamse Marrons ook weer gecombineerd. Het werk bestaat uit een tafel van 840 x 240 cm met overdreven veel poten, 58 om precies te zijn. De poten staan op een plateau met gedroogde klei (afb. 136). Op de tafel liggen planken in allerlei vormen met rechte hoeken. Als een legpuzzel passen ze in elkaar en vormen samen een langgerekt rechthoek die de gehele tafel bedekt. (afb. 139) De planken zijn omhuld door textiel met ruitjespatronen. Aan de zijkanten is dat textiel goed zichtbaar, maar aan de bovenkant is het bedekt door een witte laag, waar de patronen van de stof nog vaag doorheen schijnen. Gedeeltelijk zijn de rechte lijnen van de textielpatronen in de witte laag gekerfd met een scherp voorwerp. Boven de tafel hangen drie langgerekte, horizontale sculpturen die bestaan uit houten latten van verschillende lengten in de rood, geel, blauw, wit, zwart en grijs. Bovenop de latten staan rechthoekige volumes, deels ook met ruitpatronen, en eronder hangt een langgerekte rechthoekige plaat.

De alinea hierboven is een eerste, pre-iconografische beschrijving van *Visiting Deities: Kabra Tafra*, volgens de **iconologische** benadering. De beschrijving is gemaakt met behulp van de teksten over het werk in de catalogus die verscheen bij de *Biënnale van Venetië*, maar in die teksten lopen de drie stappen door elkaar heen, zoals meestal het geval is in de praktijk.¹³⁰ Allison K. Young, een van de auteurs van de catalogus, wisselt de beschrijving steeds af met informatie uit de tweede en derde fase van de iconologische benadering. Zo brengt ze de in de witte laag gekerfde lijnen direct in verband met de plattegronden van plantages en De Stijl-composities, een vorm van interpretatie die in de derde, cultuurhistorische stap van de iconologische interpretatie past. Ook identificeert ze de tafel als een *Kabra Tafra*, een gegeven uit de titel, iets wat meer past in de tweede fase van de iconografische beschrijving. Een *Kabra Tafra* is een rituele altaartafel van de Surinaamse Winti-religie. Op zo'n tafel worden maaltijden geserveerd voor de doden. Verder begrijpt Young de ruitjespatronen op de tafel als een verwijzing naar Marrontextiel, en de witte klei die erop is aangebracht verwijst volgens haar (en volgens Jungerman zelf) naar de religieuze functie van deze klei, kaoline of pimba genaamd: bij Winti-rituelen wordt kaoline aangebracht op handen en gezichten om dichterbij de voorouders te komen. De horizontale hangende sculpturen brengt Young in verband met de vormtaal én de kleuren van De Stijl.



Afbeelding 139 Remy Jungerman, *Visiting Deities: Kabra Tafra*, 2018-2019, gehele installatie en detail van de tafel.¹³¹

Het werk van Jungerman kan ook heel goed **semiotisch** worden benaderd, omdat hij een spel speelt met de denotaties en connotaties van tekens. De semiotische benadering wordt in de catalogus toegepast zonder de termen uit de semiotische theorie te gebruiken. De ruitjespatronen worden beschouwd als tekens die naar verschillende dingen verwijzen: naar de kunst van De Stijl, naar de textiel van de Marrons, maar ook naar de afbakening van de velden van de plantages waarop mensen werden gedwongen als slaaf te werken. Interessant is daarbij dat een ruitjespatroon op een kleed een heel andere connotatieve betekenis heeft dan hetzelfde ruitjespatroon op een abstract schilderij. Een abstract schilderij is Kunst met een grote K, een museum waardig, ook wel *high art* genoemd. Maar een kleed met een ruitjespatroon is een gebruiksvoorwerp, of op z'n best volkskunst of *low art*.

Al deze verklaringen van het werk zijn voor een groot deel gebaseerd op informatie over het leven van Remy Jungerman. De **biografische** benadering speelt dan ook een belangrijke rol bij de beschouwing van Jungermans werk. Zelf legt hij ook verbanden tussen zijn werk en zijn biografie. De Marron-cultuur, waartoe ook de Winti-religie behoort, interesseert hem bijvoorbeeld speciaal omdat zijn voorouders van zijn moeders kant Marrons waren – Marrons zijn Afrikanen die het lukte de Surinaamse slavenplantages te ontvluchten en een samenleving met een eigen cultuur stichtten in het regenwoud. Om de betekenis van zijn werk te verklaren vertelt hij verder herhaaldelijk over zijn jeugd in Suriname en zijn verhuizing naar Nederland. Zijn biografie heeft geleid tot een persoonlijke iconografie, zou je kunnen zeggen. Om bij Jungermans werk de tweede stap van de **iconologische** benadering te zetten, de iconografische beschrijving, is niet alleen kunsthistorische kennis nodig, maar ook kennis van Jungermans eigen beeldtaal. Zoals een niet-christen extra informatie nodig heeft om een kunstwerk met een Bijbels verhaal te begrijpen, zo is bij Jungerman extra informatie over zijn leven nodig. Zelfs recente gebeurtenissen uit zijn leven brengt hij in direct verband met de inhoud van zijn werk. Zijn ervaringen tijdens een recent verblijf in New York ziet hij terug in *Visiting Deities: Kabra Tafra*: 'New York was voor mij de perfecte stad om me voor te bereiden op mijn werk voor de Biënnale. Het ritme en de beweging van die stad zie je terug in mijn installaties, onder meer in de 58 poten onder de tafel, net zoals je die dynamiek ook ervaart in de *Victory Boogie Woogie* van Mondriaan.'¹³²

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

² <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/11/15/record-verwacht-80-miljoen-voor-hockneys-zwembad-a2755338>
<https://www.nrc.nl/nieuws/2017/11/16/da-vinci-duurste-kunstwerk-ooit-450-mln-dollar-a1581337>
<https://dewerelddraaitdoor.bnnvara.nl/nieuws/de-10-duurste-schilderijen-ooit-verkocht>

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

⁴ Foto 2016, Christie's

⁵ 'Sale 1725. Post War and Contemporary Art Evening Sale New York 15 November 2006, Lot 55', Christie's, website bezocht 5 februari 2019, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marlene-dumas-b-1953-die-baba-4806414-details.aspx>.

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

⁷ 'Wanneer kom ik als kunstenaar in aanmerking voor volgrecht?', website bezocht 7 februari 2019, <https://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/intellectueel-eigendom/vraag-en-antwoord/wanneer-kom-ik-als-kunstenaar-in-aanmerking-voor-volgrecht>.

- ⁸ Titia Hulst (red.), *A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, California (University of California Press) 2017, 5-6
- ⁹ Foto Paul Andriessse
- ¹⁰ Foto's John Hesselberth. <https://www.ateliervanlieshout.com/press/at-work/>
- ¹¹ <http://www.frankzweegers-art.nl/2017/06/5x-de-rijkste-nederlandse-kunstenaars/>, website bezocht 5 februari 2019.
- ¹² Zie hierover Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2002.
- ¹³ *Cultuur in een open samenleving*, cultuurbrief Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2018, p. 3, website bezocht 5 februari 2019, <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2018/03/12/cultuur-in-een-open-samenleving>.
- ¹⁴ Klink, Pim van, *Kunsteconomie in perspectief*, Groningen (Pim van Klink / K's Concern) 2005; Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*, Nijmegen (SUN) 2000
- ¹⁵ E-mail aan de auteur van Annemieke Hoogenboom, 22 augustus 2019.
- ¹⁶ Zie onder andere Titia Hulst (red.), *A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, California (University of California Press) 2017, 157-184.
- ¹⁷ Eric Jan Sluijter, 'On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings', in: Titia Hulst (red.), *A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, California (University of California Press) 2017, 158-162.
- ¹⁸ Pieter Vlaardingebroek, *Het paleis van de Republiek. Geschiedenis van het stadhuis van Amsterdam*, Zwolle (WBOOKS) 2011.
- ¹⁹ 'Mauritshuis', *Mapping Slavery*, website bezocht 16 juli 2019, <https://mappingslavery.nl/portfolio/mauritshuis/>.
- ²⁰ Referaat TDK van Liesbeth Godrie, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=15&ved=2ahUKewjhw4r3hPTIAhWHPFAKHWEbV4QFjAOegQIBBAH&url=http%3A%2F%2Fwww.gastyling.com%2Fdownloads%2FTDK%2520BL%25201%2520002%2520referaat%2520Kledingcode.pdf&usq=AOvVaw2t832Td75P-QHGg8K1XayB>
- ²¹ 'Een nieuw stadhuis voor Amsterdam', Koninklijk Paleis Amsterdam, website bezocht 16 juli 2019, <https://www.paleisamsterdam.nl/ontdek-het-paleis/een-nieuw-stadhuis-voor-amsterdam/>
- ²² Heleen B. van der Waal, *François en Pieter Hemony. Stadsklokken- en geschutgieters in de Gouden Eeuw*, Hilversum (Verloren) 2018, 213.
- ²³ Stadsarchief Amsterdam, collectie Atlas Splitgerber, afbeeldingsbestand 010001000668.
- ²⁴ Frits Scholten, 'Beeldhouwpraktijken', in: M. Haveman, E. de Jong, A. Lehmann & A. Overbeek (red.) *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Amsterdam/Zutphen (Kunst & Schrijven) 2006, 40-59: 56.
- ²⁵ 'De onverschrokkenheid van Fabricius in het legerkamp van Pyrrhus, 1655 – 1656', Collectie Online Research, Amsterdam Museum, website bezocht 26 juli 2019, <https://am.adlibhosting.com/amonline/advanced/Details/collect/38934>.
- ²⁶ Pieter Vlaardingebroek, *Geschiedenis van het stadhuis van Amsterdam*, Zwolle (WBOOKS) 2011, 137, 144, 148.
- ²⁷ In 2015 werd besloten tot renovatie van het Binnenhof. Ariejan Korteweg, 'Ellen van Loon niet langer architect renovatie Tweede Kamer', *de Volkskrant*, 1 juli 2019, <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/ellen-van-loon-niet-langer-architect-renovatie-tweede-kamer~b6e4445e/>
- ²⁸ Harm Tilman, 'Een opdrachtgever krijgt van ons waar hij om vraagt maar niet wat hij verwacht', *de Architect*, 29 mei 2018, <https://www.dearchitect.nl/architectuur/artikel/2018/05/een-opdrachtgever-krijgt-van-ons-waar-hij-om-vraagt-maar-niet-wat-hij-verwacht-101191332>
- ²⁹ Annemieke Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden (Primavera Pers) 1993, 14-15; Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden (Primavera Pers) 1998, 22, 24.
- ³⁰ Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden (Primavera Pers) 1998, 22, 24.
- ³¹ <http://weblog.jelteterep.nl/wat-vind-ik-op-de-heide-3/>
- ³² <https://devalk.com/kunstenaars/mauve/mauve.html>
- ³³ <https://www.historischnieuwsblad.nl/nl/artikel/32787/schilders-in-negentiende-eeuwse-kunstkolonie-oosterbeek.html>
- ³⁴ Mayken Jonkman Rachel Esner (red.), *Mythen van het atelier*, Zwolle (WBooks) 2010.
- ³⁵ <http://dutchdesigndaily.com/nl/nieuw/nieuw-atelier-marc-mulders/>
- ³⁶ Mayken Jonkman Rachel Esner (red.), *Mythen van het atelier*, Zwolle (WBooks) 2010.
- ³⁷ Mayken Jonkman Rachel Esner (red.), *Mythen van het atelier*, Zwolle (WBooks) 2010.
- ³⁸ Annemieke Hoogenboom, 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland 1795-1848', *Boekmanstudies. Kunst en beleid in Nederland*, dl. 3, Amsterdam (Boekmanstichting/Van Gennep) 1985, 13-79: 58. Daar staat dat 'Van Braemt' f 1200 kreeg, maar in een e-mail van Hoogenboom aan de auteur van 21 augustus 2019 schrijft zij dat dit f 1000 moet zijn en dat 'Van Braemt' hoogstwaarschijnlijk Joseph-Pierre Braemt is. Hoogenbooms bron is het archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, 5e Afdeling Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, 1815-1848, inventarisnummer 4191, tussen folio 741 en 745, nummer 95, 10 en 16.
- ³⁹ Annemieke Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden (Primavera Pers) 1993, 19-20; Annemieke Hoogenboom, 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland 1795-1848', *Boekmanstudies. Kunst en beleid in Nederland*, Amsterdam (Boekmanstichting/Van Gennep) 1985, 13-79: 43-45.
- ⁴⁰ Sander Paarlberg en Henk Slechte (red.), *Willem II. De koning en de kunst*, Zwolle (WBooks) 2014.
- ⁴¹ Sander Paarlberg en Henk Slechte (red.), *Willem II. De koning en de kunst*, Zwolle (WBooks) 2014, 20-21.
- ⁴² Dik van der Meulen, *Koning Willem III 1817-1890*, Amsterdam (Boom) 2013, 453-454.
- ⁴³ Werner Kraus, *Raden Saleh. Ein Malerleben zwischen zwei Welten*, Müglitztal (Niggemann & Simon) 2004, 5.

- ⁴⁴ Karel Ankerman, 'Raden Saleh, wereldberoemd in Indonesië', *FD Persoonlijk Magazine*, 16 september 2017, <https://fd.nl/fd-persoonlijk/1218303/raden-saleh-wereldberoemd-in-indonesie>
- ⁴⁵ Werner Kraus en Irina Vogelsang, *Raden Saleh. The Beginning of Modern Indonesian Painting*, [Jakarta] (Goethe Instituut Indonesien) 2012, 34-35.
- ⁴⁶ Werner Kraus en Irina Vogelsang, *Raden Saleh. The Beginning of Modern Indonesian Painting*, [Jakarta] (Goethe Instituut Indonesien) 2012, 35. Helaas wordt het verhaal over Raden Saleh als bohémien niet ondersteund met een portret van hem in bohémien-outfit.
- ⁴⁷ Werner Kraus en Irina Vogelsang, *Raden Saleh. The Beginning of Modern Indonesian Painting*, [Jakarta] (Goethe Instituut Indonesien) 2012, 40; Karel Ankerman, 'Raden Saleh, wereldberoemd in Indonesië', *FD Persoonlijk Magazine*, 16 september 2017, <https://fd.nl/fd-persoonlijk/1218303/raden-saleh-wereldberoemd-in-indonesie>
- ⁴⁸ Werner Kraus en Irina Vogelsang, *Raden Saleh. The Beginning of Modern Indonesian Painting*, [Jakarta] (Goethe Instituut Indonesien) 2012, 67.
- ⁴⁹ Karel Ankerman, 'Raden Saleh, wereldberoemd in Indonesië', *FD Persoonlijk Magazine*, 16 september 2017, <https://fd.nl/fd-persoonlijk/1218303/raden-saleh-wereldberoemd-in-indonesie>
- ⁵⁰ Annemieke Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden (Primavera Pers) 1993, 38
- ⁵¹ Titia Hulst (red.), *A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, California (University of California Press) 2017, 13-14.
- ⁵² Annemieke Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden (Primavera Pers) 1993, 188.
- ⁵³ Annemieke Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden (Primavera Pers) 1993, 35-38.
- ⁵⁴ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/pers/persberichten/mondriaans-bloemen>
- ⁵⁵ <https://rkd.nl/nl/over-het-rkd/actueel/nieuws/734-piet-mondriaan-en-sal-slijper-vrienden-voor-het-leven>
- ⁵⁶ <https://rkd.nl/nl/over-het-rkd/actueel/nieuws/734-piet-mondriaan-en-sal-slijper-vrienden-voor-het-leven>
- ⁵⁷ <https://krollermuller.nl/tijdlijn/opdrachtgeefster>
- ⁵⁸ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/pers/persberichten/mondriaans-bloemen>
- ⁵⁹ Zie hierover Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017.
- ⁶⁰ <https://8weekly.nl/recensie/dwaas-vijf-vrouwen/>
- ⁶¹ Camiel van Winkel, *The Myth of Artishood*, Amsterdam (Mondriaan Fund) 2017
- ⁶² Frank Reijnders, Het soevereine kunstenaarschap. Kanttekeningen bij een mythe. Over Camiel van Winkels De mythe van het kunstenaarschap, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3266>
- ⁶³ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 26.
- ⁶⁴ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 47.
- ⁶⁵ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 19.
- ⁶⁶ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 27.
- ⁶⁷ Dit hebben kunsthistorici Ernst Kris en Otto Kurz laten zien in hun invloedrijke boek *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1995 (eerste uitgave 1934); Kisters 2017 verwijst naar hun werk op 29-35.
- ⁶⁸ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 68.
- ⁶⁹ Roelof van Gelder, 'Ernst Kris en Otto Kurz: Die Legende vom Künstler', NRC.nl, 30 januari 1998, <https://www.nrc.nl/nieuws/1998/01/30/ernst-kris-en-otto-kurz-die-legende-vom-kunstler-7385291-a1396609>
- ⁷⁰ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 30.
- ⁷¹ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 33.
- ⁷² Laurinda S. Dixon, *The Dark Side of Genius. The Melancholic Persona in Art, ca. 1500-1700*, Pennsylvania (The Pennsylvania State University Press) 2013, 12-13.
- ⁷³ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 197.
- ⁷⁴ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 198.
- ⁷⁵ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 209.
- ⁷⁶ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 247, 249.
- ⁷⁷ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 282.
- ⁷⁸ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 241, 245.
- ⁷⁹ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione, gekozen en ingeleid door Henk van Veen*, Amsterdam (Uitgeverij Contact) 1990, 285.
- ⁸⁰ <https://www.trouw.nl/nieuws/de-vele-gezichten-van-de-bohemien~bf824d44/>
- ⁸¹ <https://www.groene.nl/artikel/eigen-broek-eerst>
- ⁸² Zie voor een overzicht de bijlagen in Kodera Tsukasa & Yvette Rosenberg (red.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo / Amsterdam / Philadelphia (TV Asahi / John Benjamins) 1993.

- ⁸³ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 37.
- ⁸⁴ Sjaar van Heugten, 'Vincent van Gogh as a hero of fiction', in: Kodera Tsukasa & Yvette Rosenberg (red.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo / Amsterdam / Philadelphia (TV Asahi / John Benjamins) 1993, 161-173: 164-165.
- ⁸⁵ <https://vangoghmuseum.nl/nl/belicht/brieven/728>
- ⁸⁶ Sjaar van Heugten, 'Vincent van Gogh as a hero of fiction', in: Kodera Tsukasa & Yvette Rosenberg (red.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo / Amsterdam / Philadelphia (TV Asahi / John Benjamins) 1993, 161-173: 165.
- ⁸⁷ Stephanie Convery, 'Van Gogh at the NGV: "He wasn't easy to get on with ... that doesn't make him mad"', *The Guardian*, 28 april 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/28/van-gogh-at-the-ngv-he-wasnt-easy-to-get-on-with-but-that-doesnt-make-him-mad>; Conclusies van Expert Meeting & Symposium On the Verge of Insanity (14 september 2016), website bezocht 13 mei 2019, Van Gogh Museum, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/knowledge-and-research/the-van-gogh-museum-academy/vgma-news/expert-meeting-symposium-on-the-verge-of-insanity?v=1>.
- ⁸⁸ <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let898/letter.html>
- ⁸⁹ Rowan Moore, 'The Bilbao effect: how Frank Gehry's Guggenheim started a global craze', *The Guardian*, 1 oktober 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/01/bilbao-effect-frank-gehry-guggenheim-global-craze>.
- ⁹⁰ https://www.architectmagazine.com/aia-architect/aiafuture/superhuman_o.
- ⁹¹ Bram de Klerck, 'Het geschilderde portret in de vroegmoderne periode', in: Mieke Rijnders & Patricia van Ulzen, (red.), *Inleiding kunstgeschiedenis, 2 delen, deel 2 Manieren van kijken*, Heerlen (Open Universiteit) 2010, hoofdstuk 8, 196-213.
- ⁹² Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago / Londen (The University of Chicago Press) 1993, 37-39.
- ⁹³ Informatie over Dürer afkomstig uit: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago / Londen (The University of Chicago Press) 1993, 37-39; Barker, Emma, Nick Webb & Kim Woods, *The changing status of the artist, reeks Art and its histories 2*, New Haven (Yale U.P.) 1999, 105-106 Manfred Krüger, *Albrecht Dürer. Mystik, Selbsterkenntnis, Christussuche*, Stuttgart (Verlag Freies Geistesleben) 2009, 55; James Hall, *The Self-Portrait. A Cultural History*, London (Thames & Hudson) 2014, 82-83;
- ⁹⁴ Vrije vertaling van oorspronkelijk citaat in Berthold Hinz (red.), *Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*, Berlijn Walter de Gruyter GmbH, 226.
- ⁹⁵ Kim Woods, *The changing status of the artist, reeks Art and its histories 2*, New Haven (Yale U.P.) 1999, 111.
- ⁹⁶ Stine Høholt, 'Performing herself through art', in: Christian Gether e.a. (red.), *Frida Kahlo. A Life in Art*, Ishøj / Ostfildern (ARKEN Museum of Modern Art / Hatje Cantz) 2014, 12-22.
- ⁹⁷ Christian Gether e.a. (red.), *Frida Kahlo. A Life in Art*, Ishøj / Ostfildern (ARKEN Museum of Modern Art / Hatje Cantz) 2014.
- ⁹⁸ Photo: RDA/Getty Images.
- ⁹⁹ Domeniek Ruyters, 'no way brouwn', *Metropolis M*, 25 mei 2018, https://www.metropolism.com/nl/opinion/35225_stanley_brouwn_niet_naar_veneti
- ¹⁰⁰ https://krollermuller.nl/stanley-brouwn-distance-length-length-distance?gclid=EAIaIQobChMI4vzJr6ni5wIVWuJ3Ch1kewwMEAAAYASAAEgJ4B_D_BwE
- ¹⁰¹ Josephine van de Walle, 'Modern Classics: Tracey Emin - My Bed, 1998', *Artlead*, 28 januari 2017, <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-tracey-emin-bed-1998/>.
- ¹⁰² Digby Warde-Aldam, 'Tracey Emin's Unlikely Journey from Vulgar Upstart to Art World Establishment', *Artsy*, 4 februari 2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-journey-vulgar-upstart-art-establishment>
- ¹⁰³ Aurora Gunn (regie), *Tracey Emin. The South Bank Show*, 2001, documentaire, 53 minuten, geciteerd in: 'Tracey Emin', *Wikipedia, the free encyclopedia*, website bezocht 8 juni 2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Tracey_Emin#cite_note-Tracey_Emin_-_The_South_Bank_Show-175,
- ¹⁰⁴ Teresa O'Connor, 'Notities: On Kawara's *I Am Still Alive*', in: tent.cat *On Kawara. Date paintings in 89 cities*, Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1991, 241-244: 241.
- ¹⁰⁵ J. Stewart Johnson, *Eileen Gray, designer*, New York (The Museum of Modern Art) 2017, 24.
- ¹⁰⁶ 'A house is not a machine to live in. It is the shell of man, his extension, his release, his spiritual emanation. Not only its visual harmony but its organization as a whole, the whole work combined together, make it human in the most profound sense.' Peter Adam, *Eileen Gray architect/designer. A biography*, Londen/New York (Thames and Hudson) 1987, geciteerd in: Stacie Stukin, *The Architect of Desire*, WMagazine, 17 juni 2015, <https://www.wmagazine.com/story/eileen-gray>
- ¹⁰⁷ Peter Adam, *Eileen Gray architect/designer. A biography*, Londen/New York (Thames and Hudson) 1987, 198.
- ¹⁰⁸ Peter Adam, *Eileen Gray architect/designer. A biography*, Londen/New York (Thames and Hudson) 1987, 205.
- ¹⁰⁹ In 1927 verliet Wyld de weverij en ging zelf kleden ontwerpen. J. Stewart Johnson, *Eileen Gray, designer*, New York (The Museum of Modern Art) 2017, 24-29.
- ¹¹⁰ Voor deze paragraaf is onder meer gebruik gemaakt van de volgende literatuur: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans (red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen (SUN), 1993; Frans Jozef Witteveen, *Enkele gedachten over kunstbeschouwing in het voortgezet onderwijs : algemeen voortgezet onderwijs*, Enschede (SLO, Instituut voor Leeplanontwikkeling) 1994.
- ¹¹¹ Toepassing van de formele benadering op oude kunst: Heinrich Wölfflin; toepassing op moderne kunst: Clive Bell; toepassing op abstract expressionisme: Clement Greenberg.
- ¹¹² De tentoonstelling *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw* in 1976 en gelijknamige catalogus met teksten van Eddy de Jongh presenteerden de nieuwe benadering voor het eerst aan een groot publiek. Zie ook R. van Straten, *Inleiding in de iconografie. Enige theoretische en praktische kennis*, Bussum (Coutinho) 2002.

-
- ¹¹³ Roland Barthes, *Mythologieën*, Amsterdam 1975; Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1976.
- ¹¹⁴ Van de website *Donisopunk*, <https://dionisopunk.com/2019/02/03/apple/>.
- ¹¹⁵ Howard Saul Becker, *Art Worlds*, Berkeley (University Of California) 2008.
- ¹¹⁶ A.M. Bevers en A.A. van den Braembussche (red.), *De kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*, Hilversum (Verloren) 1993.
- ¹¹⁷ Maura Reilly (red.), *Women artists. The Linda Nochlin reader*, London (Thames & Hudson) 2015, met onder andere Nochlins beroemde essay 'Why have there been no women artists?' uit 1971.
- ¹¹⁸ De informatie over Gabo is afkomstig uit: Martin Hammer & Christina Lodder, *Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo*, New Haven / Londen 2000; Patricia van Ulzen, 'Naum Gabo en de "Bijenkorf Saga"', in: Dees Linders, Siebe Thissen en Patricia van Ulzen, *Gabo. Biografie van een beeld*, Heijningen (Jap Sam Books) 2019, **-**.
- ¹¹⁹ *Algemeen Handelsblad*, 22 mei 1955.
- ¹²⁰ *NRC*, 26 januari 1957, Stadsarchief Amsterdam, archief Koninklijke Bijenkorf, nr. 929, bestanddeel 744, plakboek met knipsels en drukwerk betreffende de nieuwbouw en de opening.
- ¹²¹ 'Enorm abstract monument voor nieuwe Bijenkorf', in: *Toeristisch nieuws uit Europa's grootste havenstad: Rotterdam*, 3^e jaargang no. 2, februari 1956, Stadsarchief Amsterdam, archief Koninklijke Bijenkorf, nr. 929, bestanddeel 744.
- ¹²² *De Tijd*, 18 mei 1957.
- ¹²³ Brief De Bijenkorf aan 'de Redactie', 20 mei 1957, Stadsarchief Amsterdam, archief Koninklijke Bijenkorf, nr. 929, bestanddeel 3036.
- ¹²⁴ *De Volkskrant*, 22 mei 1957.
- ¹²⁵ Martin Hammer & Christina Lodder, *Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo*, New Haven / Londen 2000, 365-366.
- ¹²⁶ Siebe Thissen, *Beelden. Stadsverfraaiing in Rotterdam sinds 1940*, Heijningen (Jap Sam Books) 2016, 174.
- ¹²⁷ Siebe Thissen, *Beelden. Stadsverfraaiing in Rotterdam sinds 1940*, Heijningen (Jap Sam Books) 2016, 174.
- ¹²⁸ Brief Festival of Jewish Arts aan Naum Gabo, 14 augustus 1950; brief Naum Gabo aan Marcus Brumwell, 3 oktober 1956; Naum Gabo Papers, box 4, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
- ¹²⁹ Hans van Houwelingen, *Nationaal Gastarbeidermonument / Ontwerp 2010 Mohammed Benzakour / schrijver Hans van Houwelingen / beeldend kunstenaar*, 2010, 6, archief Sculpture International Rotterdam/CBK; Sandra Spijkerman, 'Waar dromen samenkomen. Het gastarbeidermonument van Hans van Houwelingen en Mohammed Benzakour', *Kunstbeeld*, nr. 3 2011, 86-91.
- ¹³⁰ Benno Tempel, Iris Kensmil en Remy Jungerman (red.), *The measurement of presence. Iris Kensmil, Remy Jungerman*, Veurne / Amsterdam (Hannibal Publishing / Mondriaan Fonds) 2019.
- ¹³¹ Foto's Aatjan Renders, <http://www.addition.nl/project/biennale-venetie-voor-remy-jungerman/>
- ¹³² Henny de Lange, 'Hoe Remy Jungerman zich laat inspireren door Rietveld, Mondriaan én Winti en nu Nederland vertegenwoordigt', *Trouw*, 7 mei 2019, <https://www.trouw.nl/cultuur-media/hoeremyjungermanzichlaatinspireren-door-rietveld-mondriaan-en-winti-en-nu-nederland-vertegenwoordigt~b3cec5f0/>

BIJLAGE 6: OVERZICHT KUNSTWERKEN

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

BIJLAGE 7: VOORBEELDVRAGEN BIJ HET THEMA KUNST EN LEVEN

Getuigenissen

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

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

figuur 1



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

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

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

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

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

Bekijk figuur 1

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

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

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

Vergelijk figuur 1 met afbeelding 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In biografieën van Beckmann wordt het volgende gegeven aangehaald:

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

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

- 1p 7 Leg dit uit.

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

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

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

Bekijk afbeelding 5, 6 en 7

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



afb 1 270x330 cm



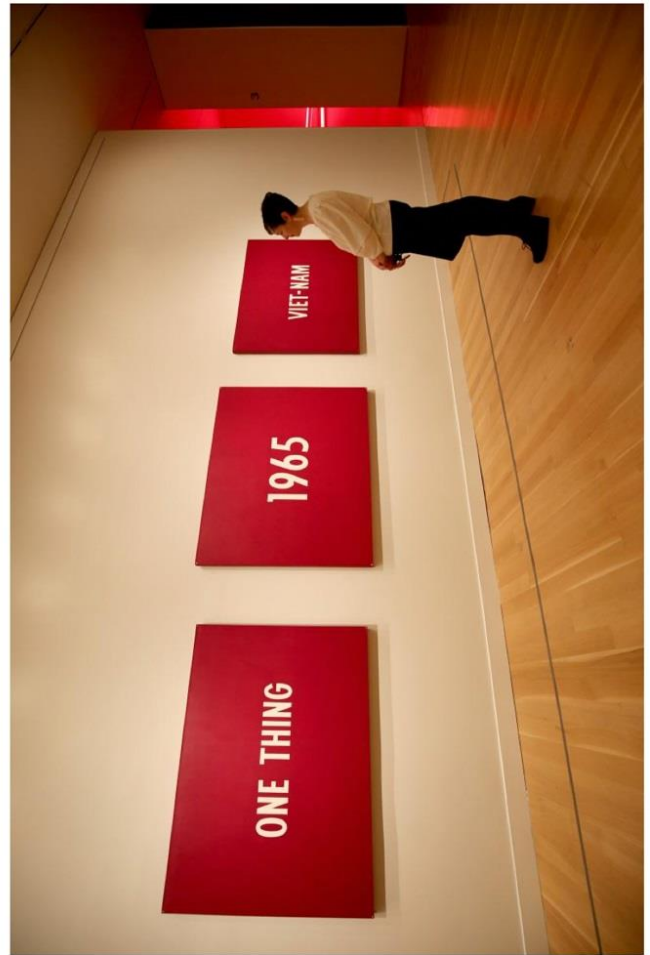
afb 2 491 x 716 cm.



afb 3 60 x 80 cm



afb 4 90 x 98 cm



afb 5



afb 6 en afb 7



afb 8 - 11



Beoordelingsmodel

1 maximumscore 2

twee van de volgende:

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

per juist antwoord

1

2 maximumscore 3

drie van de volgende:

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

per juist antwoord

1

3 maximumscore 2

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

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

per juist antwoord

1

4 maximumscore 2

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

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

5 maximumscore 2

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

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

per juist antwoord

1

6 maximumscore 2

Het antwoord dient per werk de volgende elementen te bevatten:

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

voorbeeld van een goed antwoord:

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

7 maximumscore 1

Het antwoord moet de volgende strekking hebben:

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

8 maximumscore 2

Een juist antwoord bevat een interpretatie op basis van

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

voorbeeld van een goed antwoord:

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

9 maximumscore 1

Het antwoord moet de volgende strekking hebben:

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

10 maximumscore 2

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

11 maximumscore 2

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

12 maximumscore 2

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

13 maximumscore 2

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

of

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

Bronvermeldingen voorbeeldvragen tehatex vwo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIJLAGE 8: ORGANISATORISCHE RICHTLIJNEN CPE

AANBIEDING

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

UITVOERING

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

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

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

BEOORDELING

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

Voorts dienen in de expositieruimte aanwezig te zijn:

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

ADMINISTRatieve AFWERKING

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

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


COLLEGE VOOR TOETSEN EN EXAMENS

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

[cvte.nl](https://www.cvte.nl)

SAMEN BOUWEN WE AAN GOEDE TOETSEN EN EXAMENS

 **Centrale Eindtoets primair onderwijs:** de eindtoets die de overheid aanbiedt aan leerlingen uit groep 8. De uitkomst is een advies voor het best passende brugklatype. [Centraleeindtoetspo.nl](https://www.centraleeindtoetspo.nl)

 **Centrale examens voortgezet onderwijs:** het centrale deel van de eindexamens vmbo, havo of vwo. Het diploma geeft toegang tot passend vervolgonderwijs. [Examenblad.nl](https://www.examenblad.nl)

 **Staatsexamens voortgezet onderwijs:** examens voor iedereen die individueel of op vso-scholen niet in staat is via het regulier voortgezet onderwijs examen af te leggen. [Staatsexamensvo.nl](https://www.staatsexamensvo.nl)

 **Centrale examens middelbaar beroeps- onderwijs:** centrale examens Nederlandse taal en Engels voor studenten in het mbo. De uitkomst is onderdeel van het mbo-diploma. [Examenbladmbo.nl](https://www.examenbladmbo.nl)

 **Staatsexamens Nederlands als tweede taal:** examens Nederlandse taal voor iedereen die Nederlands niet als moedertaal heeft. Het diploma toont aan dat het Nederlands voldoende is voor werk of opleiding. [Staatsexamensnt2.nl](https://www.staatsexamensnt2.nl)