



College voor Toetsen en Examens

BEELDENE VAKKEN VWO

CONCEPT SYLLABUS CENTRAAL
EXAMEN 2026

Versie 1, januari 2024

Toelichting:

Deze syllabus richt zich op het centraal examen beeldende vakken vwo van 2026. De teksten bij het thema 'Kunst en leven' in bijlage 5 zijn aangepast ten opzichte van de nader vastgestelde syllabus 2025.

Aard van de aanpassing: wisselende selectie door wisselende periodisering

Verantwoording:

CvTE-syllabuscommissie beeldende vakken vwo 2018/2019:

Voorzitter: Melvin Crone, AHK

Secretaris: Pascal Marsman, SLO

Toets deskundige: Hugo Gitsels, Cito

Toets deskundige: Henriëtte Heezen, Cito

Lid vakvereniging en docent, Renee Lievens

Lid vakvereniging en docent, Marie-José Thijssen

Lid vakvereniging en docent, Silvia Wiering

Auteur themateksten: Patricia van Ulzen

© 2024 College voor Toetsen en Examens, Utrecht

Alle rechten voorbehouden. Alles uit deze uitgave mag mits voorzien van een bronvermelding en zonder enige wijziging worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier zonder voorafgaande toestemming van het College. Het hergebruik van eventueel auteursrechtelijk beschermd werk van derden in dit werk is niet nader geregeld door het CvTE.

INHOUD

Voorwoord	4
1 Inleiding	5
2 Verdeling examinering CE/SE	6
3 Specificatie examenstof	7
4 Het centraal examen	10
Bijlage 1: Examenprogramma tekenen, handvaardigheid en textiele vormgeving vwo	11
Bijlage 2: Basisstofomschrijving	12
Bijlage 3: Begrippenlijst	21
Bijlage 4: Probleemstellingen	34
Bijlage 5: Thema Kunst en leven, teksten 2026	35
Bijlage 6: Overzicht kunstwerken	108
Bijlage 7: voorbeeldvragen bij het thema kunst en leven	109
Bijlage 8: Organisatorische richtlijnen cpe	120

VOORWOORD

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

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

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

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

Deze syllabus geldt voor het examenjaar **2026**. Syllabi van eerdere jaren zijn niet meer geldig en kunnen van deze versie afwijken. Voor het examenjaar 2027 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 2026 zijn de wijzigingen ten opzichte van de vorige syllabus voor het examenjaar 2025 duidelijk zichtbaar. De veranderingen zijn geel gemarkeerd. Er zijn diverse vakken waarbij de syllabus **2026** geen inhoudelijke veranderingen heeft ondergaan.

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

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

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

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

1 INLEIDING

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

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

- het *Examenprogramma vwo tekenen / handvaardigheid / textiele vormgeving* (zie bijlage 1);
- deze syllabus *Beeldende vakken vwo, syllabus centraal examen 2026*, 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 sub domeinen waarop het centraal examen geen betrekking heeft;
- indien het bevoegd gezag daarvoor kiest: een of meer domeinen of sub domeinen waarop het centraal examen betrekking heeft;
- indien het bevoegd gezag daarvoor kiest: andere vak onderdelen, die per kandidaat kunnen verschillen.

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

3 SPECIFICATIE EXAMENSTOF

3.1 CSE

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

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

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

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

Sub domein A2 (Beschouwen) Eindterm 2

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

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

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

Het thema is op te vatten als een invalshoek van waaruit de kunstgeschiedenis wordt benaderd, zodat deze wordt beperkt en verdiept. Voor het examenjaar 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 **2026**

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

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

3.2 CPE

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

Domein B (Praktijk)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sub domein A2 (Beschouwen)

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

Organisatie en afname CPE

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

4 HET CENTRAAL EXAMEN

4.1 ZITTINGEN CENTRAAL EXAMEN

Raadpleeg hiervoor Het Examenblad, www.examenblad.nl.

4.2 VAKSPECIFIEKE REGELS CORRECTIEVOORSCHRIFT

Voor dit examen is geen vakspecifieke regel vastgesteld.

4.3 HULPMIDDELEN

Raadpleeg hiervoor Het Examenblad, www.examenblad.nl.

BIJLAGE 1: EXAMENPROGRAMMA TEKENEN, HANDVAARDIGHEID EN TEXTIELE VORMGEVING VWO

Het eindexamen

Het eindexamen bestaat uit het centraal examen en het schoolexamen.

Het examenprogramma bestaat uit de volgende domeinen:

Domein A Vak theorie

Domein B Praktijk

Domein C Oriëntatie op studie en beroep.

Het centraal examen

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

Het schoolexamen

Het schoolexamen heeft betrekking op:

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

De examenstof

Domein A: Vak theorie

Sub domein A1: Beschrijven, onderzoeken en interpreteren

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

Sub domein A2: Beschouwen

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

Domein B: Praktijk

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

Domein C: Oriëntatie op studie en beroep

BIJLAGE 2: BASISSTOFOMSCHRIJVING

In deze bijlage is de opbouw weergegeven in:

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

800 VC -400

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

- polis en vorsten

wetenschap en techniek:

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

300-1000

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

wetenschap en techniek:

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

1000-1400

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

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

Visies op kunst:

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

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht:

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

Intercultureel:

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

wetenschap en techniek:

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

1400-1600

accenten:

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

invalshoeken:

Kunst en wereldbeeld:

- opkomst van het humanisme

Visies op kunst:

- schoonheid als eenheid van delen: harmonie, maat, verhouding, symmetrie, orde (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 Laresse), reizen naar Italië; neoplatonisme (de tuin als parsprototo)

Kunstenaar en opdrachtgever, politieke en economische macht

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

Intercultureel:

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

wetenschap en techniek:

- empirisch onderzoek, camera obscura
- encyclopedisch verzamelen

1750-1900

accenten:

- herleving van de klassieken
- aandacht voor het eigen nationale verleden
- vlucht in het exotische, de eigen geschiedenis, de mystiek en de natuur
- de romantiek: 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

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

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

KUNSTBESCHOUWING/BEELDASPECTEN

Compositie/ordening

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

Diepte / ruimte

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

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

Textuur / materiaal

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

Kleur

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

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

Licht

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

Lijn

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

Vorm

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

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

MATERIALEN EN TECHNIEKEN

2D, tekenkunst

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

2D, grafische technieken

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

begrip	havo	vwo
typografie	X	X
zeefdruk	X	X

2D, schilderkunst

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

3D, beeldhouwkunst / textiel

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

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

4D, film / fotografie / multimedia

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

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

begrip	havo	vwo
webdesign	X	X

ARCHITECTUUR

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

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

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

KUNSTHISTORISCHE BEGRIPPEN

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

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

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

BIJLAGE 4: PROBLEEMSTELLINGEN

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

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

BIJLAGE 5: THEMA KUNST EN LEVEN, TEKSTEN 2026

Inleiding	36
Hoofdstuk 1 Leven van kunst	37
1.1 Inleiding: Het beroepsmatige leven van de kunstenaar	37
1.2 De bovenkant en de onderkant van de kunstmarkt	37
1.3 (Over)leven als beeldend kunstenaar in Nederland	40
1.4 De kunstenaar in dienst van het laatmiddeleeuwse hof	48
1.5 Vijftiende-eeuwse beeldend kunstenaars: cultureel ondernemers	54
Hoofdstuk 2. Leven voor, in en met kunst	60
2.1 Inleiding: Kunstenaar, geen gewoon beroep	60
2.2 Kunstenaarsmythen	61
2.3 De persoonlijke omgeving van de kunstenaar als kunstwerk	69
2.4 Zelfrepresentatie: zelfportretten en andere vormen van persoonlijke pr	83
2.5 Het kunstwerk als uitdrukking van het leven van de kunstenaar	87
Hoofdstuk 3. Kunst verklaren	91
3.1 Inleiding: Kunst verklaren	91
3.2 Van biografisch tot postmodern: beknopte geschiedenis van benaderingen	91
3.3 Kunst verklaren in de praktijk	94

INLEIDING

Er is niet één kunstgeschiedenis, er zijn vele 'kunstgeschiedenissen'. Het ene verhaal richt zich op de opeenvolging van Europese stijlen, van vroegchristelijk 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 halfrond, zij streven naar wereldkunstgeschiedenis. Maar er zijn ook kunstgeschiedenissen die zich juist concentreren op de ontwikkeling van de kunst in één land, één regio of zelfs één stad. Sommige kunstgeschiedenissen beschouwen kunst als een zelfstandig fenomeen, met een eigen ontwikkeling. Andere kunstgeschiedenissen leggen nadruk op de relatie tussen kunst en historische gebeurtenissen. Sommige kunstgeschiedenissen behandelen ook architectuur en toegepaste kunst, andere laten dat buiten beschouwing.

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

Hoofdstuk 1

Het beroepsmatige leven van de kunstenaar komt aan de orde in hoofdstuk 1, getiteld 'Leven van kunst'. In dit eerste hoofdstuk staat de vraag centraal hoe de kunstenaar aan geld komt, vanaf de middeleeuwen tot heden. Daarbij komen ook de organisatie van het atelier en de 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

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

Hoofdstuk 3

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

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

HOOFDSTUK 1 LEVEN VAN KUNST

1.1 INLEIDING: HET BEROEPSMATIGE LEVEN VAN DE KUNSTENAAR

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

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

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

1.2 DE BOVENKANT EN DE ONDERKANT VAN DE KUNSTMARKT

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

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

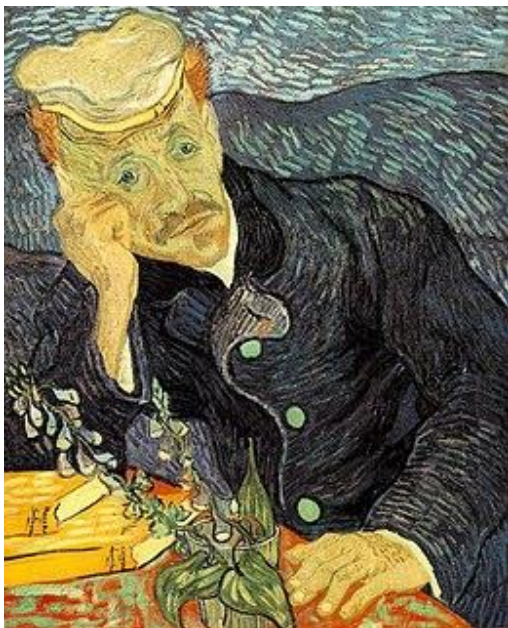


Duurste kunstwerk ooit (in 2017): Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, ca. 1500 na Chr., olieverf op notenhout, 65,6 x 45,4 cm. geveild voor 450,3 miljoen dollar (396,5 miljoen euro) bij Christie's, New York, november 2017.



David Hockney, Portrait of an Artist (Pool with Two Figures), 1972, acrylverf op doek, 213,5 x 305 cm.

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



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

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



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

Een voorbeeld daarvan is het olieverfschilderij *Die Baba* (de baby) uit 1985 (afb.). Het is op het eerste gezicht een zoetig portret van een keurig gekapt en gekleed kindje. Maar Dumas heeft de blik van het kind heel subtiel iets kwaadaardigs meegegeven, wat een verontrustend, vervreemdend effect heeft. Dit heeft geen negatieve gevolgen gehad voor de prijs die het schilderij opbracht op de veiling, integendeel. In november 2006 verkocht veilinghuis Christie's het schilderij voor bijna twee miljoen dollar aan de Saatchi Gallery in Londen.⁵ Dit is één van de hoogste prijzen ooit betaald voor een werk van Dumas, maar nog niet eens de allerhoogste. In 2008 werd haar schilderij *The Visitor* uit 1995 verkocht voor 6,3 miljoen dollar (afb.).⁶ Een verklaring voor de hogere prijs is het grotere formaat van dit schilderij. Ook dit schilderij bezit de spanning tussen een op het eerste oog aantrekkelijk plaatje en een sinistere inhoud na wat langer kijken. Overigens krijgt Dumas zelf slechts een klein deel van deze miljoenen, want de werken waren niet meer in haar bezit. Op basis van het zogenaamde volgrecht krijgt ze als maker een klein percentage van veilingopbrengsten tot een maximum van € 12.500.⁷ Maar ze profiteert ook op een indirecte manier van de hoge veilingopbrengsten, omdat die de verkoop van haar werk uit de eerste hand stimuleren.⁸ Kopers weten immers dat hun aankoop waardevast is en misschien wel winstgevend. Dat is een factor die meespeelt naast het simpelweg mooi vinden van een kunstwerk. Verkoopexposities met werk van Dumas zijn dan ook meestal direct uitverkocht. Maar Marlene Dumas en nog een handjevol anderen, zoals Rineke Dijkstra, Desirée Dolron, Michael Raedecker en Joep van Lieshout, vormen het topje van een enorme ijsberg van Nederlandse beeldend kunstenaars die blij zijn als ze enkele keren per jaar een werk voor een paar duizend of een paar honderd euro kunnen verkopen.⁹



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

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



Marlene Dumas aan het werk in haar atelier in Amsterdam, 2014. In tegenstelling tot kunstenaars als Jeff Koons, die hun atelier runnen als een fabriek, met vele medewerkers, maakt Dumas haar werken eigenhandig.¹⁰

De financiële situatie van hedendaagse ontwerpers en architecten verschilt wezenlijk van die van beeldend kunstenaars. Ontwerpers en architecten werken in principe altijd in opdracht van bedrijven, overheid of particulieren. 'Vrij werk' komt bij deze beroepsgroepen vrijwel niet voor, alleen een enkele keer als middel om ideeën te testen of om de eigen ideeënrijkdom onder de aandacht van mogelijke opdrachtgevers te brengen. Bij beeldend kunstenaars is het juist andersom: in principe maken zij 'vrij' of 'autonoom' werk, en slechts een enkele keer werken zij in opdracht. Ook is hun persoonlijke relatie tot het werk anders: een ontwerper of architect die geen opdrachten meer krijgt, zal de beroepspraktijk beëindigen, terwijl beeldend kunstenaars over het algemeen zo gepassioneerd zijn dat zij ook kunst blijven maken als daar geen inkomsten tegenover staan.¹¹

1.3 (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".¹² Kortom, een maatschappij kán niet zonder kunst en cultuur (afb.). Dat is al decennia lang het belangrijkste argument voor het subsidiëren van kunstenaars en kunst. Het wordt door kunsteconomen het 'merit-good argument' genoemd. Dit argument komt hierop neer: kunst is goed voor mensen, maar zelf zijn zij niet goed in staat de waarde ervan in te zien voor hun eigen welzijn. Daarom moet de overheid de rol van opvoeder op zich nemen en de productie van kunst stimuleren. Zeg maar: kunst voor ieders bestwil.¹³

Niet alleen het rijk, ook gemeenten en provincies kennen een subsidiebeleid voor kunst en cultuur. En naast de overheid zijn er ook vermogende particulieren die kunst en cultuur 'subsidiëren'. Een handige manier om dat te doen is het oprichten van een zogenaamd cultuurfonds op naam, dat beheerd wordt door het Prins Bernhard Cultuurfonds.¹⁴ Mensen met een kleinere portemonnee kunnen de kunst steunen door middel van *crowdfunding* of door mee te doen aan de Bank Giroloterij, die schenkt aan culturele doelen.¹⁵

In Nederland verdeelt het Mondriaan Fonds namens de rijksoverheid de subsidies voor beeldend kunstenaars. Om zo'n subsidie te verwerven, moet een kunstenaar een goed gedocumenteerde aanvraag indienen, die wordt beoordeeld door een onafhankelijke commissie van experts. Bij de beoordeling wordt meegewogen hoe lang een kunstenaar al werkzaam is. Er zijn speciale subsidies voor 'Jong Talent', kunstenaars die minder dan vier jaar geleden zijn afgestudeerd. Jaarlijks worden enkele honderden kunstenaars financieel ondersteund door het Mondriaan Fonds, maar er worden ook enkele honderden aanvragen afgewezen.¹⁶

De kunstenaar Frank Mandersloot kreeg van het Mondriaan Fonds een zogenaamde 'Werkbijdrage Bewezen Talent'.¹⁷ Die subsidie van € 38.000 is bedoeld om het maken van nieuw (experimenteel) werk te stimuleren door het deels te bekostigen. De kunstenaar mag het geld ook besteden aan een opdracht of een tentoonstelling.¹⁸

Hoewel Frank Mandersloot (1960) niet behoort tot de top qua inkomen is hij al sinds de jaren tachtig een succesvolle kunstenaar. Succes, dat betekent in de wereld van de beeldende kunst onder meer een postacademische opleiding aan een instituut dat streng selecteert, het winnen van prijzen, tentoonstellen op toonaangevende plekken en opgenomen worden in de collecties van belangrijke musea. Dat alles heeft Mandersloot bereikt. Maar succes betekent niet automatisch rijkdom. Omdat het werk van Mandersloot meestal ruimtelijk is en groot van formaat zal een particulier dit werk niet gauw kopen. Die heeft er eenvoudigweg geen ruimte voor. Bovendien is zijn werk niet makkelijk te begrijpen. Het lijkt niet op het beeld dat veel mensen hebben van kunst: een schilderij aan een muur. Mandersloot werkt bijvoorbeeld met gewone gebruiksvoorwerpen en voegt die samen tot constellaties met een nieuwe betekenis, zoals het werk *Baar* dat Museum Boijmans Van Beuningen in 1988 van hem aankocht (afb.). Het werk bestaat uit twee stoelen en twee tafels, waarvan de bovenste is bedekt met een laag staal die geplooid is als een laken. De titel *Baar* brengt de sculptuur in verband met een onderstel voor een doods-kist. De stoelen zou je kunnen zien als symbolen voor een actief (de rechtopstaande stoel) en een afgesloten leven (de omgekeerde stoel), terwijl de 'lap' verwijst naar de verstijfde toestand van iets dat ooit zacht en levendig was. Dit werk komt het best tot zijn recht in een museumzaal, maar een aankoop door een museum is zeldzaam. Het is Mandersloot slechts enkele keren overkomen. Daarom heeft ook een kunstenaar als Mandersloot subsidies nodig.¹⁹

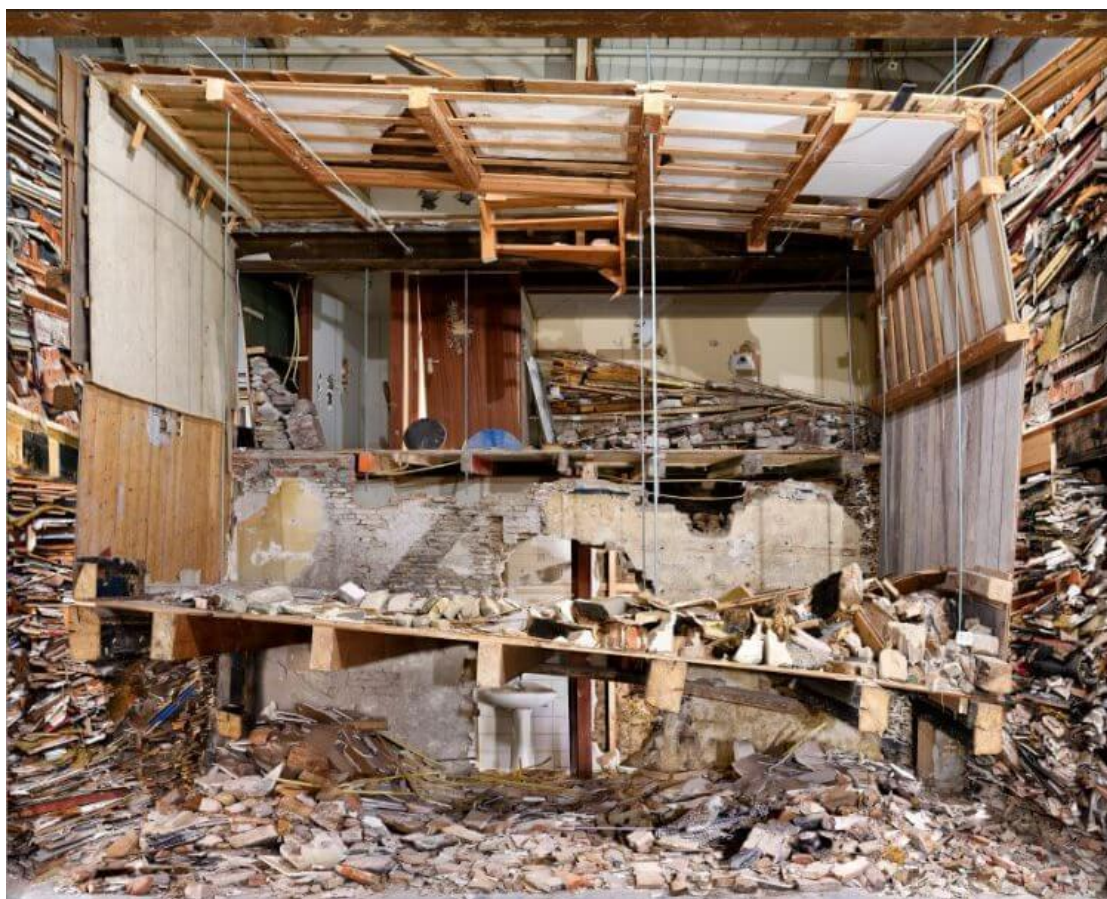


Frank Mandersloot, *Baar*, 1988, hout, staal, hoogte 175 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Er bestaan ook subsidies die niet rechtstreeks naar de kunstenaar gaan, maar die de koper of de opdrachtgever van een kunstwerk financieel ondersteunen om voldoende geld bij elkaar te brengen. Zo wordt een kunstenaar indirect ook weer ondersteund. De subsidie genaamd KunstKoop bijvoorbeeld verstrekt renteloze leningen aan particulieren voor het betalen van een kunstwerk in termijnen.²⁰ Dit trekt veel mensen met een gemiddeld inkomen over de streep om een kunstwerk te kopen.

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

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



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

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

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

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

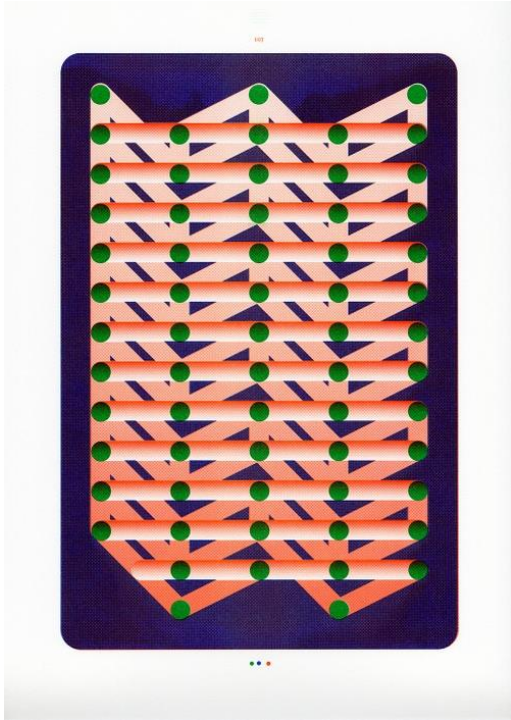
Na Van der Ploeg is de vermindering van kunst- en cultuursubsidies door andere bestuurders voortgezet. Sindsdien is het onder beeldend kunstenaars gewoner geworden om over geld te praten.²¹ Lange tijd was het enigszins ongepast om de woorden 'kunst' en 'geld' in een adem uit te spreken. Commercie was een vies woord in de wereld van de beeldende kunst en er werd met argwaan gekeken naar kunstenaars die het ene werk naar het andere verkochten of die hun werk (lieten) gebruiken voor merchandise. De schilder Corneille bijvoorbeeld werd in de jaren negentig door velen met de nek aangekeken, omdat hij stropdassen ontwierp voor een bedrijf (afb.). Kunst maakte je voor een hoger doel, zo was de norm, niet voor geld.



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

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

Een voorbeeld van een hedendaagse beeldend kunstenaar die zich opstelt als ondernemer is Sigrid Calon. Zij presenteert haar kleurrijke abstracte, geometrische composities enerzijds in de vorm van autonome kunstwerken en wandschilderingen en anderzijds in allerlei toepassingen, zoals plaids, notitieboekjes, textiel voor kleding en het dak van een winkelpassage. In haar webshop biedt ze kleine gesigioneerde kunstwerken aan voor € 50 per stuk, maar ook geïllustreerde kaarten en een memoryspel met decoraties die sterk doen denken aan de kunstwerken (afb.). Daarnaast werkt zij in opdracht van grote kledingproducenten als Benetton en Uniqlo (afb.). Er is in Calons oeuvre geen scheidslijn tussen Kunst met een grote K en mooie hebbedingen.²² Eigenlijk is Calon evenzeer een productontwerper als een beeldend kunstenaar. Aan de andere kant zijn er ook productontwerpers die hun gebruiksvoorwerpen presenteren alsof het kunstwerken zijn. Een uitgesproken voorbeeld daar van is Studio Job. Het praktische nut van hun ontwerpen is ondergeschikt aan de vormtaal (afb.).



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



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



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



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



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

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



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.

Een ander voorbeeld is Debra Solomon, die openbaar groen in de stad omvormt tot moestuinen en voedselbossen. Zij beschouwt zichzelf op de eerste plaats als kunstenaar, maar is ook werkzaam als hovenier en sociaal wetenschapper. Zij koos voor deze verbreding van haar kunstenaarschap omdat zij een concrete bijdrage wilde leveren aan het oplossen van de klimaatproblematiek.²³ (afb.)



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



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

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

De beroepspraktijk van hedendaagse kunstenaars die proberen iets te maken dat niet alleen mooi is – of zelfs helemaal niet mooi is – maar ook een economische of sociaal-maatschappelijke betekenis heeft, lijkt wel een beetje op die van kunstenaars voor de opkomst van industriële massaproductie. Toen waren beeldend kunstenaars onmisbaar, bijvoorbeeld voor de productie van luxe gebruiksvoorwerpen, de verfraaiing van gebouwen, het aanleggen van tuinen of het illustreren van boeken. Het onderscheid tussen 'vrije' kunst aan de ene kant en toegepaste kunst of design aan de andere kant bestond nog niet. Het verschil tussen kunstenaar en ambachtsman of -vrouw was ook niet groot. Pas in de negentiende eeuw maakten kunstenaars er een erekwestie van dat hun kunst puur als kunst werd gewaardeerd, en niet bijvoorbeeld als decoratie, als statussymbool of als reclameboodschap voor een opdrachtgever. Het begrip *l'art pour l'art*, of 'kunst om de kunst', werd geboren. Kunst moest worden gewaardeerd vanwege de unieke, eigenlijk onbetaalbare waarde, niet omdat het een praktisch nut had. Een kunstwerk werd meer dan ooit gezien als een product van een genie, iemand met goddelijke gaven. Daarom werden schilderijen in de negentiende eeuw steeds duurder. De prijs van kunstwerken werd ook steeds meer losgekoppeld van meetbare aspecten zoals de prijs van grondstoffen (die werden juist goedkoper door de industriële productie), of het aantal uren dat de kunstenaar eraan had gewerkt. De fantastische prijzen die sommige kunstwerken in de huidige tijd opbrengen, is een uiteindelijk resultaat van deze ontwikkeling. Kunstwerken werden in de negentiende eeuw buitenbeentjes, onvergelijkbaar met andere gebruiksgoederen.²⁴

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.

1.4 DE KUNSTENAAR IN DIENST VAN HET LAATMIDDELEEUWSE HOF

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

De Nederlander Johan Maelwael, die leefde van ongeveer 1370 tot 1415, had het geluk zo'n comfortabele positie te verwerven aan het Bourgondische hof. Hij was in zijn tijd een van de meest succesvolle en best betaalde beeldend kunstenaars in West-Europa.²⁵ Johan Maelwael kwam uit een Nijmeegse kunstenaarsfamilie: ook zijn vader Willem en zijn oom Herman waren beeldend kunstenaar, zijn zwager was beeldhouwer en zijn neefjes, de gebroeders Van Lymborch of Van Limburg, werden beroemd met hun verfijnde boekillustraties (afb.). Johan leerde het vak van zijn vader.



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

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

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



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

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

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

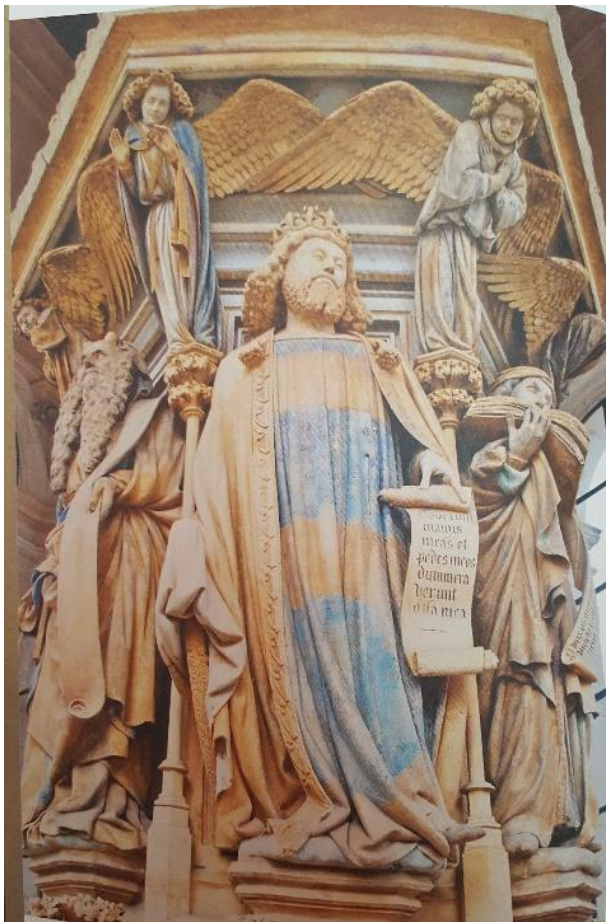
Johan had een hoge positie aan het hof en speciale privileges. Naast loon, een eigen huis en werkplaats vlakbij de woning van de hertog in Dijon, kreeg hij een dienstmeid en een persoonlijke dienaar. Toen hij langere tijd door ziekte niet kon werken, ontving hij geld van de hertog zonder dat daar werk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

Johan verdiende meer dan eerdere hofschilders van het hertogdom Bourgondië, en ook meer dan zijn opvolgers. Filips de Stoute stopte hem bovendien regelmatig extra geld toe, als een soort bonus om zijn tevredenheid uit te drukken. Helaas is er maar heel weinig werk bewaard gebleven waarvan zeker is dat Johan de maker was. Een van de uitzonderingen is de *Grote ronde Pietà*, een religieus schilderij in opdracht van Filips de Stoute (afb.). 'Pietà' is de gebruikelijke, Italiaanse aanduiding voor de scène uit de Bijbel waarin Maria rouwt over haar dode, van het kruis genomen zoon Jezus. Dat Filips de Stoute het schilderij in zijn bezit had, blijkt uit zijn wapen op de achterkant van het paneel. Dit schilderij had de functie van devotiestuk, dat wil zeggen dat de eigenaar het gebruikte om zijn geloof intenser te beleven in de huiselijke omgeving.



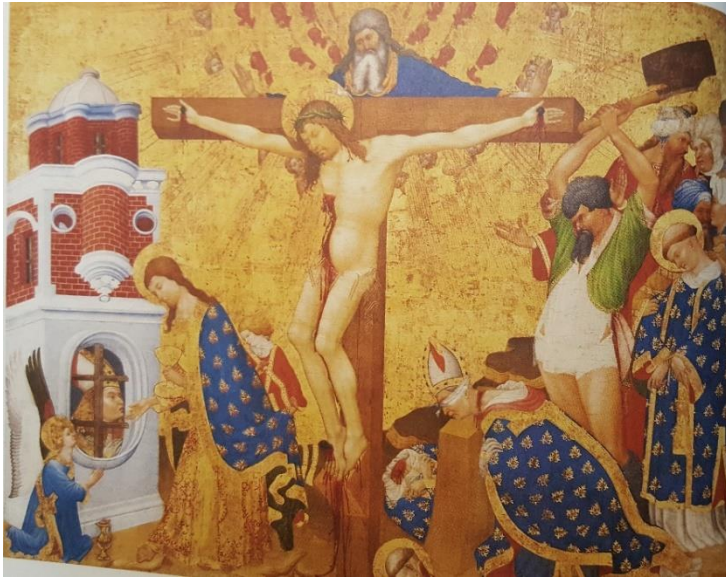
Johan Maelwael, Grote ronde Pietà, voor- en achterkant (met wapen Filips de Stoute), circa 1400, olieverb (tempera?) en goud op eikenhout, ø 52 cm (zonder lijst), ø 64,5 (met oorspronkelijke lijst), Musée du Louvre, Parijs [inv.nr. M.I. 692]

Uit documenten is bekend dat Johan Maelwael samen met zijn assistenten een beeldengroep in het klooster van Champmol heeft voorzien van kleur en bladgoud (afb.). Die beeldengroep, de *Mozesput*, was een product van de werkplaats van Claus Sluter, een van oorsprong Haarlemse beeldhouwer (afb.). Ook hij werkte in opdracht van de hertog en de hertogin van Bourgondië, net als de vele andere architecten (bouwmeesters) en kunstenaars (in de breedste zin van het woord) die het enorme kloostercomplex van Champmol bouwden en decoreerden.²⁶



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

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



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

Het huidige Nederlandse koningshuis heeft geen hofschilder, maar verzamelt wel kunst. Vooral prinses (vroeger koningin) Beatrix is geïnteresseerd in hedendaagse kunst en koopt regelmatig werken van eigentijdse kunstenaars. In het verleden organiseerden zij en haar man prins Claus zelfs avonden bij hen thuis op kasteel Drakensteyn met optredens van musici, schrijvers en beeldend kunstenaars. Wim T. Schippers, veelzijdig maker van absurdistische performances, voorstellingen, tv-producties en kunstobjecten, was één van de genodigden. Zijn bijdrage was een diep vierkant gat in de tuin van Drakensteyn, dat hij van tevoren samen met prins Claus had gegraven. Ook vertoonde hij de filmreeks *Sad Movies*, die hij samen met Wim van der Linden en Willem de Ridder had gemaakt. Beatrix en Claus lachten zich slap om deze korte 'droevige films'.²⁷ De bekendste *Sad Movie* duurt nog geen drie minuten en toont onder begeleiding van dramatische muziek het uitvallen van het bloemblad van een tulp.²⁸ (afb.)



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



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

Met enige goede wil zou Erwin Olaf (1959-2023) de hofphotograaf van de huidige koning en koningin kunnen worden genoemd, al kreeg hij geen kost en inwoning van Willem-Alexander en Máxima. Wel kreeg hij in 2018 opdracht om officiële foto's van de koning en koningin te maken, zogenaamde staatsieportretten. Ook van de koninklijke gezinsfoto's is Olaf de hofleverancier.²⁹ (afb.). De keuze voor Olaf als hofphotograaf was best gewaagd. Hij was bepaald geen doorsnee fotograaf en zijn niets verhullende, vaak homo-erotische naaktfoto's hebben in het verleden geregeld opschudding veroorzaakt. Op 2 juli 2019 kreeg hij ook nog eens een koninklijke onderscheiding (Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw) voor zijn 'toonaangevende foto's en zijn inzet voor de lhbtq+-gemeenschap'.³⁰ Eerder maakten twee andere vooraanstaande Nederlandse fotografen staatsieportretten van Willem-Alexander en Máxima, namelijk Koos Breukel en Rineke Dijkstra.³¹ De huidige koning en koningin tonen hiermee smaak en lef.



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

Lef heeft koningin Máxima ook als het aankomt op haar kledingkeuze. Zij staat bekend om haar opvallende designerjurken. Twee van haar favoriete ontwerpers zijn Nederlanders, namelijk Jan Taminiau en Claes Iversen, beiden relatief jonge talenten.³² Tijdens de inhuldiging van haar man als koning droeg zij een jurk die Taminiau speciaal voor haar had ontworpen, en later op dezelfde dag vertoonde zij zich in een andere creatie van hem.³³ (afb.) Op deze manier ondersteunt het hof ook tegenwoordig nog kunstenaars, zij het veel incidenteler dan in de tijd van Johan Maelwael.



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

1.5 VIJFTIENDE-EEUWSE BEELDEND KUNSTENAARS: CULTUREEL ONDERNEMERS

Jan van Eyck (1390-1441) was zonder twijfel de beroemdste schilder van de vijftiende eeuw. Net als Johan Maelwael en Henri Bellechose vóór hem was hij een hofschilder, in Den Haag bij Jan van Beieren, graaf van Holland. Toen die overleed verhuisde hij naar Brugge, om net als Maelwael en Bellechose in dienst te komen van de toenmalige hertog van Bourgondië, Filips de Goede, die vooral in de noordelijke delen van het Bourgondische hertogdom (nu België) verbleef. Behalve in Brugge woonde hij ook vaak in Rijsel en Brussel. Maar Van Eyck had in Brugge ook een zelfstandig atelier, waar hij werkte voor allerlei andere opdrachtgevers.

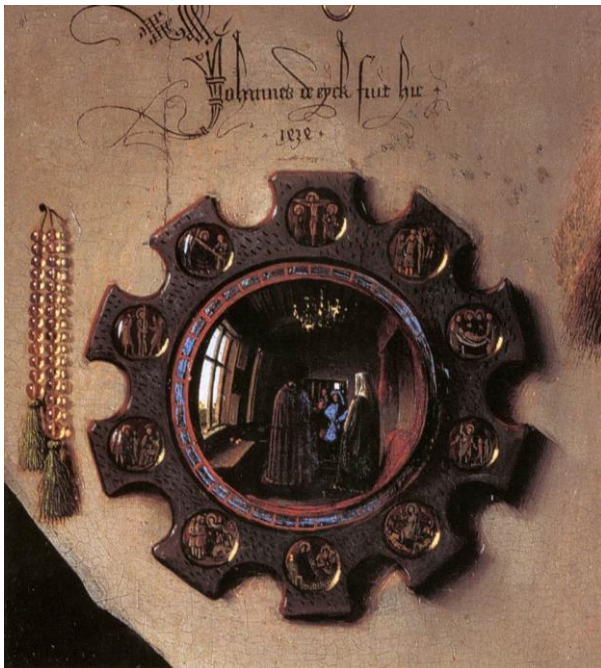
Brugge was in de vijftiende eeuw een welvarende stad en een van de belangrijkste handelssteden van Europa. Die handel was internationaal en een groot deel van de plaatselijke bevolking bestond dan ook uit zakenlieden uit andere landen, vooral uit Italië, Spanje/Portugal, Schotland, Engeland en Duitsland. Zij vestigden zich voor langere tijd in de stad en bouwden er huizen, bedrijfsgebouwen en eigen kapellen. Ook de lokale bevolking profiteerde van de winst die werd gemaakt met de handel en er waren dan ook veel rijke burgers. Net als aan het hof gebruikelijk was, staken de handelaren en de rijke burgers een deel van hun winst in kunst.³⁴

Jan van Eyck is zo beroemd geworden omdat hij de eerste schilder was die de mogelijkheden van olieverf tot het uiterste benutte. Heel lang werd gedacht dat hij de uitvinder van olieverf was, maar het schijnt toch al langer bekend te zijn geweest dat pigmentpoeder en drogende olie gemengd kunnen worden tot een verf. Hij was wel 'de uitvinder' van de effecten die mogelijk werden dankzij olieverf: de weergave van glanzende oppervlakten, het maken van oneindig veel mengkleuren, het in elkaar doen overlopen van kleuren, de onzichtbaarheid van de verfstreek.³⁵ De voorganger van olieverf, tempera, geeft een veel matter effect, mengt minder makkelijk en droogt veel sneller.

In het *Arnolfini portret* uit 1434 heeft Van Eyck alle nieuwe mogelijkheden van olieverf uitgebuit, kijk maar naar de glanzende kroonluchter aan het plafond, de precies geschilderde kleding, gezichten en handen van de man en de vrouw, en vooral de bolle spiegel met lijst die achter hen hangt: daarin wordt het interieur weerspiegeld inclusief de staande man en vrouw én twee andere personen. (afb.) Waarschijnlijk is één van hen Jan van Eyck zelf, zoals ook wordt gesuggereerd door de woorden die in het Latijn boven de spiegel staan geschreven: 'Johannes van Eyck was hier'. En zo zijn er nog meer verbluffend precies geschilderde details in dit schilderij, zoals de piepkleine cirkelvormige Bijbelse voorstelling op de lijst rond de spiegel.



Jan van Eyck, Arnolfini portret, 1434, olieverf op paneel, 82,2 x 60 cm, The National Gallery, Londen.



Arnolfini portret, detail van de spiegel. Boven de spiegel staat in het Latijn 'Johannes van Eyck was hier'.

De staande man en vrouw op dit schilderij zijn de Italiaanse zakenman Giovanni di Nicolao Arnolfini en zijn vrouw. Normaal gesproken lieten alleen mensen uit adellijke families een schilderij van zichzelf maken. Dat ook een gewoon burgerpaar werd vereeuwigd op een schilderij, en nog wel van de beste schilder van de stad en hofschilder, Jan van Eyck, was een *statement* om de hoge maatschappelijke status van de Arnolfini's te bevestigen. Die status blijkt ook uit de rijkdom van hun interieur en kleding. Er wordt vaak gedacht dat de vrouw zwanger is, maar dit was gewoon de mode in deze tijd. Toch lijkt Angelina Jolie er in 2008 inspiratie uit te hebben gehaald voor de zwangerschapsjurk waarin ze verscheen op het filmfestival van Cannes. (afb.)



Brad Pitt en Angelina Jolie op de première van de film Kung Fu Panda tijdens het filmfestival van Cannes, mei 2008. Het handgebaar en de jurk van Jolie doen sterk denken aan die van mevrouw Arnolfini op het beroemde schilderij uit 1434, maar de vrouw op het schilderij tilt met haar hand de dikke stof voor haar buik op.

Een stad vol rijke zakenlieden die kunstwerken en andere luxueuze objecten bestelden, trok kunstenaars aan van heinde en verre. Jan van Eyck kwam uit Den Haag en ook in Brugge werkzame bekende kunstenaars als Petrus Christus, (afb.) Hans Memling en Gerard David waren van oorsprong geen Bruggenaren.



Petrus Christus, Maria en kind met de heilige Barbara en Jan Vos, circa 1450, olieverf op paneel, 19,5 x 14 cm, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin. Jan Vos, prior (kloosteroverste) van het kartuizerklooster in Brugge, gaf de opdracht tot dit schilderij en liet zichzelf er prominent op figureren, zoals schenkers in deze tijd vaak deden. Als het schilderij in een kerk kwam te hangen, was het de bedoeling dat de gelovigen zouden bidden voor het zieleheil van de afgebeelde persoon, die hoopte op een plekje in de hemel. Dit kleine schilderij op paneel heeft Jan Vos waarschijnlijk laten maken voor privégebruik, om voor te bidden in zijn kloostercel of om mee op reis te nemen.³⁶

De meeste kunstenaars waren vrij gevestigd, dus niet in dienst zoals Van Eyck. Wel moesten zij lid zijn van een plaatselijk gilde om hun beroep te mogen uitoefenen. Tot aan het einde van de achttiende eeuw bestonden er in Nederland gilden, al werd hun rol steeds minder belangrijk.³⁷ Het gilde zag erop toe dat de piepjonge leerlingen in het atelier, tieners nog, niet alleen als hulpje werden gebruikt, maar ook een serieuze opleiding kregen. Leerlingen waren handig voor het maken van olieverf in een tijd dat deze nog niet kant en klaar uit een tube kwam. Het pigment moest fijngewreven worden en gemengd met olie, een tijdrovend en inspannend werkje, zoals te zien op de gravure *De uitvinding van de olieverf* van Jan Baptist Collaert (afb.).



Jan Baptist Collaert naar Johannes Stradanus, "Color Olivi", de uitvinding van de olieverf, gravure uit de serie Nova Reperta, ca 1580, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Deze prent van Collaert geeft een aardig beeld van hoe het toeging in een schildersatelier aan het einde van de zestiende eeuw. De meester werkt in het midden aan een groot schilderij. Hij schildert met zijn rechterhand en houdt in zijn linkerhand allerlei hulpstukken vast: een palet met verf, kwasten in

verschillende maten en een schilderstok, die gebruikt kan worden als ondersteuning van de rechterhand bij het schilderen. Naast hem, in het midden op de voorgrond van de prent, is een leerling bezig een palet 'op te zetten', zoals de term luidt voor het aanbrengen van verf op het palet. Het was gebruikelijk om voor ieder onderdeel van een schilderij een apart palet op te zetten, met vier tot vijf kleuren. Dat was de taak van een gevorderde leerling. Twee andere leerlingen zijn aan het tekenen. De een zit links en tekent waarschijnlijk de vrouwenbuste op de tafel na, die afkomstig lijkt uit de klassieke oudheid, hét grote voorbeeld voor kunstenaars in deze tijd. De ander zit rechts en oefent het tekenen van ogen. De man links achterin moet een gezel zijn, want hij is de techniek van het schilderen al machtig en hij mag werken naar een levend model, wat moeilijker is dan werken naar een tweedimensionaal voorbeeld of naar een beeld. Het zittende model heeft iemand meegenomen om haar te vergezellen: de staande vrouw. Rechts zijn medewerkers bezig olieverf te maken door pigmenten fijn te wrijven en te mengen met olie. Het kon uren duren totdat er zo een bruikbare verf ontstond. In de deuropening komt iemand een paneel binnen brengen. Blijkbaar werden deze houten platen, die als ondergrond voor schilderijen dienden, niet in het atelier gemaakt maar elders. Dat is ook wel logisch, want het zagen en bewerken van hout veroorzaakt zaagsel en stof, dat zich in de nog natte verf kan hechten.³⁸

Tegen het einde van de vijftiende eeuw verplaatste het centrum van de kunsthandel in Noord-Europa zich van Brugge naar Antwerpen. Dat kwam vooral door het enorme succes van de Antwerpse tweejaarlijkse markt, waarop ook volop kunst werd aangeboden. Er waren in Europa meer van dergelijke markten, onder andere ook in Brugge, Lyon, Leipzig, Frankfurt en Parijs, maar die in Antwerpen was verreweg de grootste. Op zo'n markt konden plaatselijke kooplieden én handelaren van buiten de stad hun waren uitstallen in kraampjes op straat, op pleinen, in winkels en andere beschikbare gebouwen. Kunstenaars van buiten de stad mochten eveneens bij uitzondering hun werk te koop aanbieden tijdens de zes weken die de markt ongeveer duurde. De verkoop van kunst concentreerde zich in Antwerpen in enkele panden, waarvan het Onze-Lieve-Vrouwepand het belangrijkste was. Dit pand had meer dan honderd stands die verhuurd werden aan schilders, beeldhouwers, drukkers, boekverkopers en meubelmakers. Het Onze-Lieve-Vrouwepand werd in 1460 speciaal voor de kunsthandel gebouwd, wat uniek was voor deze tijd.³⁹

De vijftiende-eeuwse kunstmarkten doen sterk denken aan de kunstbeurzen van tegenwoordig, zoals de Art Basel, de Art Cologne of in Nederland de KunstRAI/Art Amsterdam, de Art Rotterdam en de al genoemde fotografiebeurs Unseen. Net als op de kunstmarkt van toen kan op een beurs voor hedendaagse kunst een stand gehuurd worden, een kleine tentoonstellingsruimte. (afb.) Alleen huren de kunstenaars nu niet rechtstreeks een plek op de beurs, maar laten zij zich vertegenwoordigen door hun galerie of galleries (zeer succesvolle kunstenaars hebben vaak meer dan één galerie). Het grote voordeel van een beurs is dat de kunstwerken aan een veel groter publiek getoond kunnen worden dan alleen aan de reguliere bezoekers van de galerie. Verzamelaars bezoeken de beurzen om nog niet gevestigde kunstenaars te 'ontdekken' en om topwerken van gevestigde kunstenaars te verwerven. Bij verkoop gaat zo'n 40 tot 50 procent van de opbrengst naar de galerie, het resterende bedrag is voor de beeldend kunstenaar.



Een overzicht van de kunstbeurs Art Basel in Miami, 2014. Foto Andrew Katz.

Terug naar de vijftiende eeuw! Het succes van de Antwerpse kunstmarkt toont aan dat kunst steeds meer op de vrije markt werd verkocht, in plaats van in opdracht gemaakt. De werken die er te koop waren, gingen naar verzamelaars in heel Europa en vanaf het einde van de vijftiende eeuw zelfs daarbuiten, in Latijns Amerika. De kwaliteit van het aanbod was zo hoog dat zelfs de Medici, de Florentijnse bankiers die zeer veel renaissancekunst hebben gefinancierd, in 1440 werken op de kunstmarkt in Antwerpen kochten. Per schip en verpakt in wol kwam de gekochte kunst vervolgens naar Florence. Maar er waren ook massaproducten van mindere kwaliteit te koop. Zo stonden de Zuidelijke Nederlanden bekend om uit hout gesneden altaarstukken (retabels) en geweven wandtapijten die in grote hoeveelheden, bijna industrieel geproduceerd werden. Vaak was de naam van de maker van deze exportproducten niet bekend.

HOOFDSTUK 2. LEVEN VOOR, IN EN MET KUNST

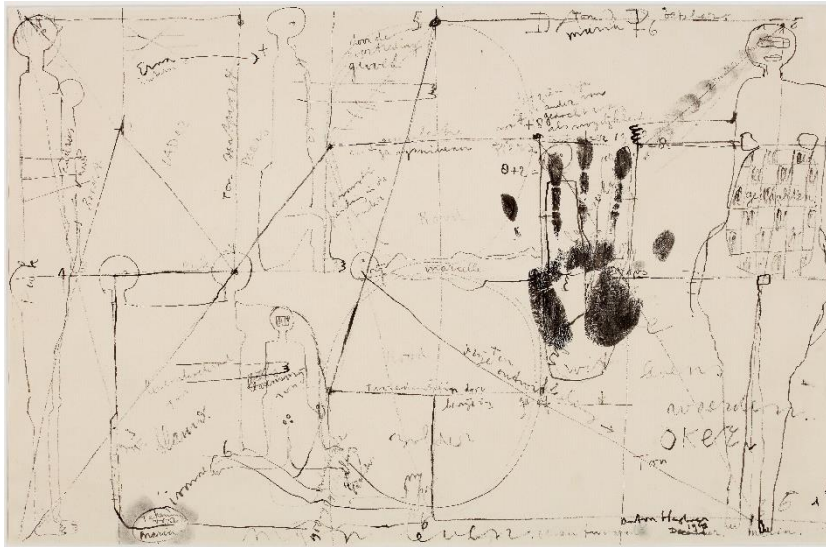
2.1 INLEIDING: KUNSTENAAR, GEEN GEWOON BEROEP

In dit hoofdstuk, 'Leven voor, in en met kunst', ligt de nadruk op de bijzondere aspecten van het kunstenaarschap, aspecten die het beroep van kunstenaar onvergelijkbaar maken met welk ander beroep dan ook. Meestal wordt er tegen kunstenaars namelijk toch een beetje anders aangekeken dan tegen andere beroepsgroepen. Van kunstenaars wordt verondersteld dat ze een beetje raar zijn, sterker nog, gekte wordt wel gezien als een soort bewijs dat iemand een echte kunstenaar is. Dat beeld van kunstenaars als 'anders dan andere mensen' is niets nieuws. Al in de klassieke oudheid werd de kunstenaar beschouwd als een uitzonderlijk mens, bezield door vlagen van goddelijke inspiratie. Plato had het bijvoorbeeld over de 'goddelijke manie' van de kunstenaar. Zonder deze vorm van waanzin was creativiteit volgens hem niet mogelijk. Omdat kunstenaars van oudsher worden gezien als uitzonderlijke individuen, is er altijd veel belangstelling geweest voor hun persoon en hun leven, niet alleen voor hun werk.⁴⁰ 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 verward met zijn of haar werk, dat aandacht voor het werk automatisch aandacht voor het leven met zich meebrengt, en andersom.



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

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



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

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

Een van de bruiden, Petra Heyboer, voor de galerie van Heyboer in Den IJp (2013). In 1984 brak Anton Heyboer met zijn vaste galerie en ging zijn eigen werk verkopen. Het was zijn verzet tegen de gevestigde kunstorde. In 1974 stopte Heyboer met etsen en legde zich verder toe op het schilderen. Hij wilde weer helemaal opnieuw beginnen met iets wat hij niet kon. Om zijn succes te ondermijnen schilderde hij zijn schilderijen over met roze verf. In 1973 begon hij ook te fotograferen. Heyboer fotografeerde niet om kunst te maken; hij zei: "Mijn leven is kunst en ik maak geen kunst".⁴¹



2.2 KUNSTENAARSMYTHEN

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.⁴² 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.⁴³ Een kunstwerk zonder naam heeft minder waarde op de kunstmarkt en er komt meer publiek af op een tentoonstelling met grote namen(afb.).



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

De meeste kunsthistorische publicaties zijn gewijd aan één kunstenaar, met aandacht voor zijn of haar kunst en leven. Over de 'Grote Meesters' – die aanduiding alleen al zegt heel veel over de bijzondere status van (vooral mannelijke) kunstenaars – staan in kunsthistorische bibliotheken meerdere titels, over sommigen een hele plank. En hoe beroemder een kunstenaar is, hoe meer belangstelling er ook is voor zijn of haar leven.⁴⁴ Die belangstelling komt niet alleen vanuit kunsthistorische hoek. Ook het grote publiek is nieuwsgierig naar de mens achter de kunstenaar, en smult van biografieën en zogenaamde *biopics*, speelfilms over het leven van een kunstenaar (afb.). Die boeken en films over kunstenaarslevens zijn meestal niet bestand tegen factchecking. Anekdoten die het bijzondere van de kunstenaar nog beter naar voren laten komen, worden een beetje aangedikt of gewoon verzonnen.⁴⁵



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. (Meer context bij deze constatering, is te vinden bij de 'feministische benadering' in hoofdstuk 3).

Bepaalde anekdotes zijn daarbij zo effectief dat ze in bijna elke kunstenaarsbiografie voorkomen.⁴⁶ Zo is er bijna altijd wel een verhaal opgenomen waaruit blijkt dat de beroemde kunstenaar als kind al blij gaf van artistiek talent. Vasari was dol op dergelijke verhalen en paste ze meermaals toe, bijvoorbeeld in zijn levensbeschrijving van de schilder Giotto. Giotto zou als kind tijdens het schapenhoeden met een steen op een rotsblok zo goed hebben getekend, dat de schilder Cimabue, die toevallig voorbijkwam, zijn talent herkende en hem onder zijn hoede nam als leerling (afb.).⁴⁷



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.

Ook uit de klassieke oudheid kennen we dit soort verhalen over ongeschoolde kunstenaars die door oplettende voorbijgangers, zelf vaak bekende kunstenaars, werden ontdekt.⁴⁸ 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 verfdooos.⁴⁹ 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.

Bij volwassen beroemde kunstenaars zijn anekdotes populair over de verbazingwekkende snelheid waarmee ze kunnen tekenen of schilderen.⁵⁰ Zulke verhalen zijn bekend over bijvoorbeeld Tintoretto, Tiepolo en Rembrandt, maar ook moderne kunstenaars zijn voor het voetlicht gebracht als tovenaars die schijnbaar moeiteloos *in no time* een meesterwerk creëren. Deze magie vormt bijvoorbeeld de kern van de documentaire *Le mystère Picasso* uit 1955, waarin Picasso schilderend wordt gefilmd, deels door een doorzichtige glazen plaat heen. (afb. 8) Al dit soort verhalen zijn bedoeld om te laten zien: een kunstenaar is geen gewoon mens, maar een soort superheld of, in de tijden dat iedereen gelovig was, een engel of een heilige. Deze superwezens zijn traditioneel mannelijk; diepgewortelde vooroordelen over de kwaliteiten van vrouwen maken dat zij zelden of nooit worden neergezet als genieën.⁵¹



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

Bij de (re)presentatie van kunstenaars spelen vaste verhalen en beelden van het kunstenaarschap, ook wel 'mythen' genoemd, vaak een rol. Enkele voorbeelden van dergelijke mythen zijn hiervoor beschreven. Over de manieren waarop het kunstenaarschap wordt gezien schreef Camiel van Winkel het essay *De mythe van het kunstenaarschap*.⁵² Van Winkel onderscheidt drie mythen. Allereerst de mythe

van 'het romantische kunstenaarschap' die zich ontwikkelde in de negentiende eeuw: de kunstenaar is vrij en volledig autonoom. Zijn artistieke productie wordt gezien als een directe expressie van zijn innerlijke gesteldheid. In reactie hierop ontstond aan het begin van de 20ste eeuw de mythe van 'het modernistische of avant-gardistische kunstenaarschap': de kunstenaar stelt zich juist in betrekking tot de samenleving op. Hij probeert op kritische wijze en toekomstgericht te bemiddelen. Terwijl de romanticus de autonomie ervaart als een verworvenheid, ziet de avant-gardekunstenaar haar als een beperking: een verbanning uit de samenleving. 'Het klassieke kunstenaarschap' vormt de derde mythe: de kunstenaar sluit bewust aan bij de grote traditie, hecht aan kennis, studie, regels en criteria en verheerlijkt het metier. Deze mythe is veel ouder en heeft zijn wortels in de renaissance.

Het kunstenaarschap is voor Van Winkel een mythe die het ware bestaan van reële kunstenaars overstijgt. Het kunstenaarschap is dus in de eerste plaats een idee of concept. Het hedendaagse kunstenaarschap bevat nog altijd sporen van deze drie mythen, maar ze zijn nu volgens Van Winkel losgemaakt van de historische praktijk. Ze zijn niet langer met elkaar in conflict, maar zweven naast elkaar in een postmodern universum, als inwisselbare 'modellen'. Van Winkel onderscheidt onder hedendaagse kunstenaars nog een nieuwe, vierde variant: 'het kunstenaarschap van de post-artist'. De post-artist is niet echt verbonden met de maatschappij en produceert geen werk. Hij speelt het avant-gardeproject van de kunst als het ware na, de verbondenheid van kunst en leven wordt alleen gesimuleerd. Dit houdt in dat er sprake is van nabootsing. Zoals Andy Warhol met zijn Factory het media- en bedrijfsleven kopieerde, zo kopieert de post-artist maatschappelijke verschijnselen als antropologisch onderzoek, gemeenschapswork, en laboratoriumexperimenten.⁵³

Van Winkel benadrukt dat deze mythen vooral een concept of idee zijn, het zijn modellen die op de realiteit worden gelegd. Deze modellen staan echter niet los van de realiteit en hebben op hun beurt ook invloed op het reële leven van kunstenaars. Kunstenaars, net als biografen, kunnen de onbewuste neiging hebben zich te identificeren met heersende opvattingen over 'de kunstenaar'. Dit wordt wel de 'enacted biography' (de geacteerde of gespeelde biografie) genoemd.⁵⁴

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

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



Antonio Leonelli (Antonio da Crevalcore), Stilleven met druiven en Grauwe klauwier, ca. 1500-1510. In dit stilleven verwijst Leonelli naar het verhaal, opgetekend door Plinius de Oudere (23-79 na Chr.) over de wedstrijd tussen twee grote, rivaliserende meesters uit de Griekse oudheid: Zeuxis en Parrhasius. Beiden zouden voor de wedstrijd een schilderij maken waarin zij tonen hoe levensecht ze kunnen schilderen. Als eerste toonde Zeuxis zijn schilderij, waarop enkele druiven zo levensecht geschilderd waren dat er vogels op afkwamen om ze op te eten. Na dit bewijs van zijn meesterschap vroeg Zeuxis aan Parrhasius om het gordijn voor diens schilderij weg te schuiven, om vervolgens te ontdekken dat Parrhasius hem had bedrogen: het gordijn bleek een schilderij te zijn. Na deze ontdekking gaf Zeuxis toe dat Parrhasius hem had overtroffen.

Kisters bespreekt onder de topoi ook kunstenaarstypen. De twee hoofdcategorieën worden, net als bij Van Winkel, gevormd door de edelman-kunstenaar (het klassieke kunstenaarstype) en de bohemien (het romantische kunstenaarstype). De edelman-kunstenaar wordt, behalve tegen de bohemien, ook afgezet tegen de kunstenaar als ambachtsman.⁵⁵

Voorbeelden van subcategorieën onder het bohemientype zijn 'de van de maatschappij vervreemde kunstenaar', 'de kunstenaar met vele seksuele partners', 'de kunstenaar die zelfmoord pleegt', 'de geestelijk gestoorde kunstenaar' en 'de kunstenaar als primitief of onbedorven kind'. Onder het type van de edelman-kunstenaar vallen bijvoorbeeld de 'princely artist' (de prinselijke kunstenaar) die rijk is en succesvol leeft in luxueuze omstandigheden en de 'rags to riches' (van de voddens tot de rijken) kunstenaar die na een armoedig, moeilijk begin, toch succesvol wordt. Verschillende kunstenaarstypen kunnen overigens ook bij één kunstenaar voorkomen.⁵⁶

De tweedeling in tegenovergestelde kunstenaarstypen lijkt van alle tijden te zijn. In beschrijvingen van de 'grootste schilders' van de Klassieke Oudheid door Plinius de Oudere werden Apelles en Zeuxis tegenover elkaar geplaatst: Apelles was bedachtzaam, oprecht en vlijtig en bevriend met Alexander de Grote. Daartegenover stond de zelfbewuste en ijdele Zeuxis.⁵⁷ Deze lijn werd door latere kunstenaarsbiografen, zoals Giorgio Vasari, doorgetrokken. Tot en met de eenentwintigste eeuw vind je deze tegenstelling terug in beschrijvingen van kunstenaars: er zijn kunstenaars die zich tegen de heersende conventies en de maatschappij afzetten en er zijn kunstenaars die probleemloos functioneren in de wereld van subsidieverstrekking, galeriehouders en koperspubliek.



David Hockney, Model met onvoltooid zelfportret, 1977. In dit schilderij van Hockney zijn verschillende topoi te herkennen. Het bevat enerzijds verwijzingen naar de bohemienkunstenaar en anderzijds verwijzingen naar het klassieke kunstenaarstype. Het model op het schilderij zou deels gebaseerd zijn op Hockneys toenmalige partner Gregory Evans en deels op zijn toenmalige ex-vriend Peter Schlesinger. De weergave van bedpartners, al dan niet ontkleed in bed, keert vaker terug in het oeuvre van Hockney, en is te zien als een beeld dat past bij de kunstenaar-bohémien.⁵⁸

Achter het model geeft Hockney zijn op dat moment nog niet afgeronde schilderij Zelfportret met blauwe gitaar (1977) weer. Dit zelfportret gaat over 'het loslaten van het naturalisme'.⁵⁹ Het werk is onaf, het perspectief klopt niet en er wordt

gerefereerd aan schilderkunstige theorie over kleur en lijnperspectief. Hier toont Hockney zich eerder als een geleerde kunstenaar, dan als bohemien. Hij verwijst naar de moderne kunstgeschiedenis, naar Picasso en met de weergave van het opengeschoven gordijn verwijst Hockney letterlijk naar het oude beeld van de kunstenaar: een bijzondere, begaafde persoon die speelt met werkelijkheid en illusie, in de traditie van Zeuxis en Parrhasius.

Starchitect Frank Gehry

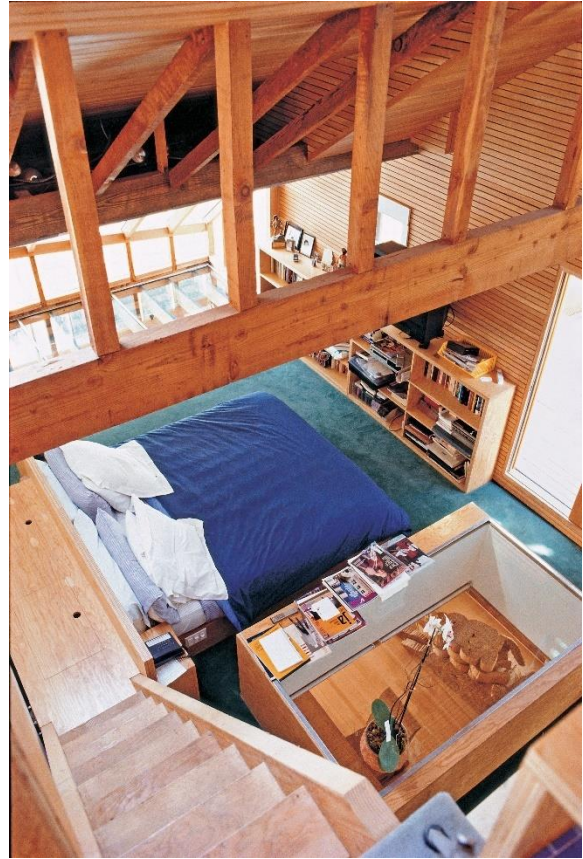
De behoefte aan superhelden is van alle tijden, en ook sommige nu nog levende kunstenaars hebben die status bereikt. Opvallend is dat vooral veel architecten tegenwoordig een sterrenstatus tot aan de Melkweg hebben. Er is zelfs een aparte Engelse naam voor deze wereldwijd gevierde architecten: *starchitects* (afb.). Steden en projectontwikkelaars die hun bebouwde omgeving een *boost* willen geven, vragen zo'n starchitect om een zogeheten 'iconisch gebouw' neer te zetten – tenminste als ze voldoende geld hebben, want *starchitecture* is niet goedkoop. De ervaring leert namelijk dat *starchitecture* de directe omgeving of zelfs de hele stad in een gunstig daglicht kan zetten en zo meer bewoners en toeristen trekt. Dit wordt het Bilbao-effect genoemd, omdat Bilbao het eerste voorbeeld was van een stad die een enorme economische opleving doormaakte nadat de architect Frank Gehry er in 1997 een spectaculair gebouw neerzette, een nieuwe vestiging van het Guggenheim Museum (afb.).⁶⁰ Gehry bereikte de status van starchitect natuurlijk niet zomaar. Hij heeft met zijn gebruik van organische vormen en de inzet van digitale technieken een belangrijke aanzet gegeven voor de discussie over architectuur.



De architect als superheld, illustratie van Michael Glenwood bij een artikel over starchitects van William Richards in The Journal of the American Institute of Architects, 18 september 2015.61



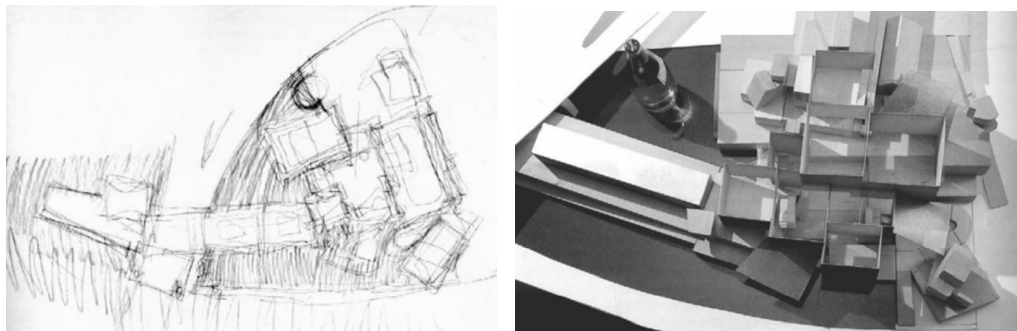
Model van Gehry's ontwerp voor zijn eigen huis in Santa Monica (1977-78). De basis wordt gevormd door een reeds bestaande woning uit 1925, waar Gehry een structuur omheen ontwierp bestaande uit gaashekwerk, multiplex en golfplaten. Gehry zei hierover: "De grootste invloed op het ontwerp voor mijn huis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



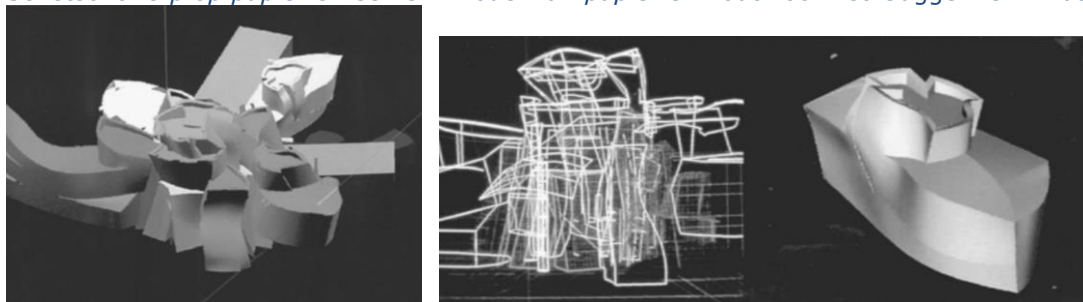
Het interieur van Gehry's woonhuis in Santa Monica



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



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



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

Ondanks hun sterrenstatus hebben starchitects niet zo'n goede reputatie. Ze zouden alleen maar uit zijn op geld en roem en telkens weer hetzelfde kunstje doen. En ze zouden totaal niet geïnteresseerd zijn in de sociale effecten van hun architectuur op de omgeving en de bestendigheid van hun gebouwen. Daarom wil Frank Gehry zelf geen 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.).



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

2.3 DE PERSOONLIJKE OMGEVING VAN DE KUNSTENAAR ALS KUNSTWERK

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



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



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



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



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

Het is niet ongewoon dat een kunstenaar ook woont in het atelier, soms uit geldgebrek, of er in ieder geval een bed heeft staan om tot diep in de nacht door te kunnen werken of een middagdutje te doen. Soms zijn woon- en werkruimte met elkaar verbonden. Er zijn ook kunstenaars die hun persoonlijke omgeving van top tot teen hebben vormgegeven volgens hun eigen wensen en behoeftes.

Red House van William Morris

In 1859 trouwde William Morris (1834 – 1896) met Jane Burden (1839 – 1914). Hij was verrukt van de onalledaagse schoonheid van deze jonge vrouw, met haar opvallende neus en mond, dikke bos krullend haar, lange nek en melancholische uitdrukking (afb.). Hij wilde haar een omgeving bieden die paste bij haar bijzondere verschijning en besloot daarom kort na hun huwelijk een huis te laten bouwen dat zou dienen als 'omlijsting' van zijn vrouw – ze was als een kunstwerk voor hem – en als toevluchtsoord voor zichzelf en zijn kunstenaarsvrienden.⁶²

William Morris, portret van zijn toekomstige vrouw Jane, gemaakt omstreeks 1857-1858, collectie The British Museum.

Morris maakte dit portret mogelijk als voorstudie voor het schilderij La Belle Iseult, dat hij maakte in 1858.



Dante Gabriel Rossetti, Jane Morris, The Blue Silk Dress, 1868, olieverf op doek, 110,5 x 90,2 cm, collectie The Society of Antiquaries of London, Kelmscott Manor, Cotswolds, Kelmscott, West Oxfordshire

Ook voor Dante Gabriel Rossetti, een goede vriend van William Morris, stond Jane Morris vele keren model. Net als Morris raakte Rossetti vanaf de eerste kennismaking verliefd op Jane, maar hij koos voor de vrouw met wie hij al verloofd was. Jaren later begonnen Rossetti en Jane alsnog een verhouding, waarbij ook William waarschijnlijk betrokken was. De kostbare stoffen en het houtsnijwerk op dit schilderij geven een goede indruk hoe William Morris en zijn geestverwanten hun leefomgeving en zichzelf verfraaiden, om zo met schoonheid een tegenwicht te bieden aan de tegenslagen en ergernissen van het dagelijks leven.

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



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

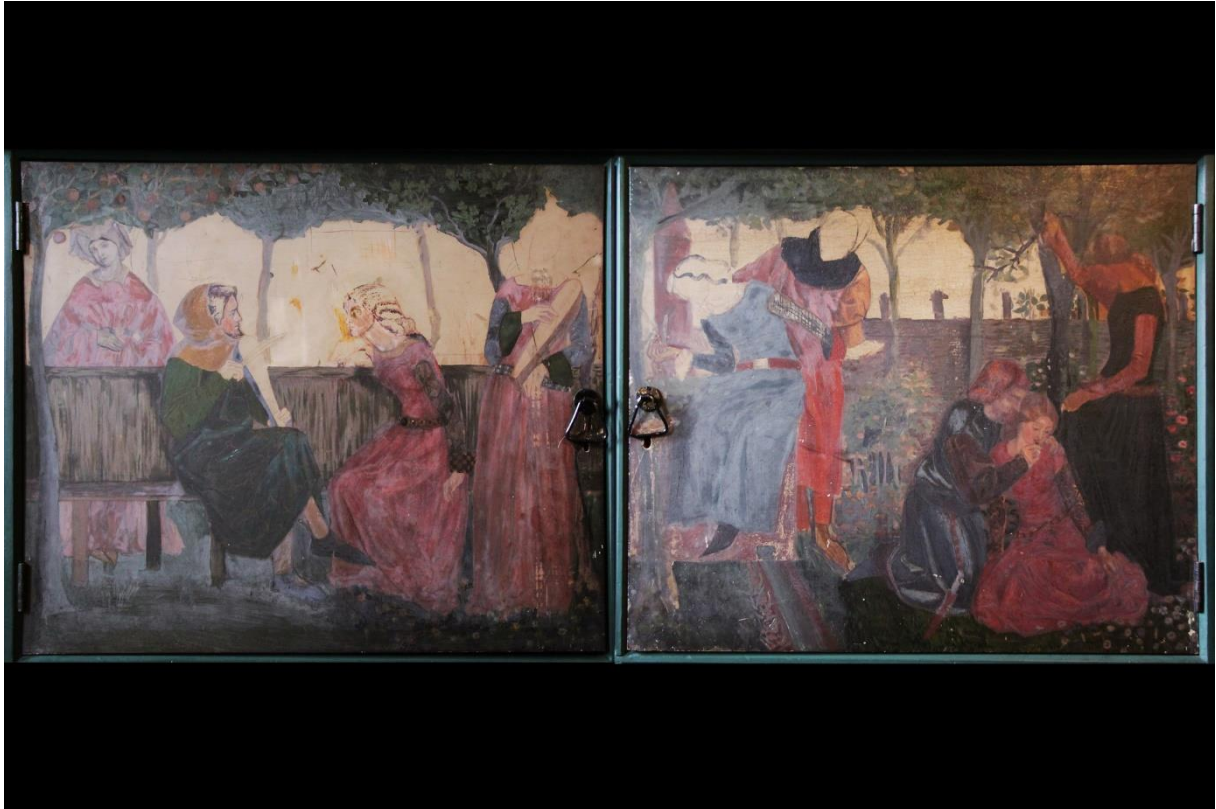


Eikenhouten, 'gotische' trap in Red House.

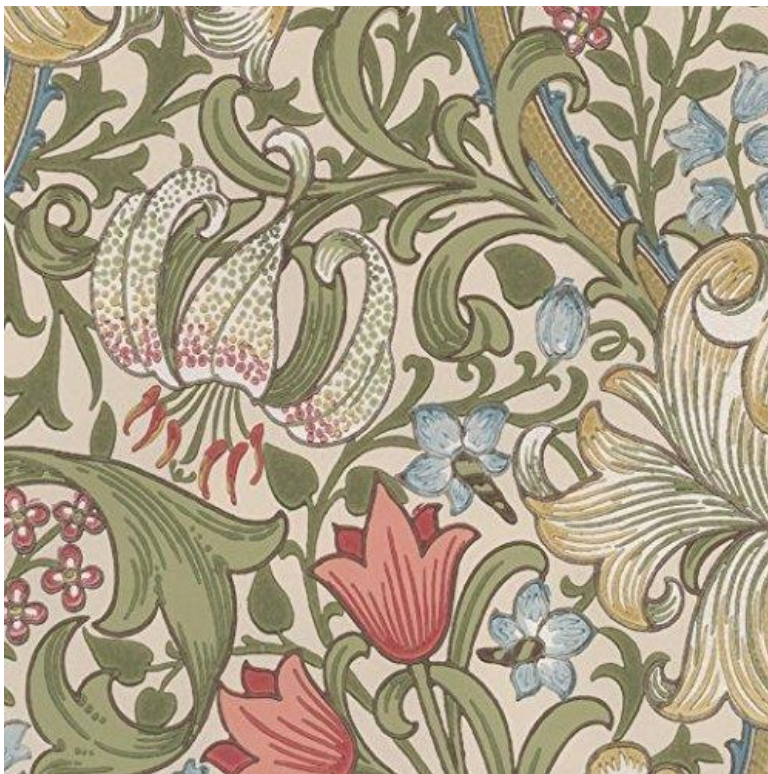
Hoewel Philip Webb ook enkele meubelstukken voor het interieur van Red House ontwierp, was het merendeel van de inrichting en decoratie in handen van William Morris zelf en zijn kunstenaarsvrienden. Die decoraties drukken uit wat Morris voor ogen had met dit huis: een ideale kleine samenleving van mensen,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



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



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



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



Een hedendaagse telefoonhoesje met een behangontwerp van William Morris



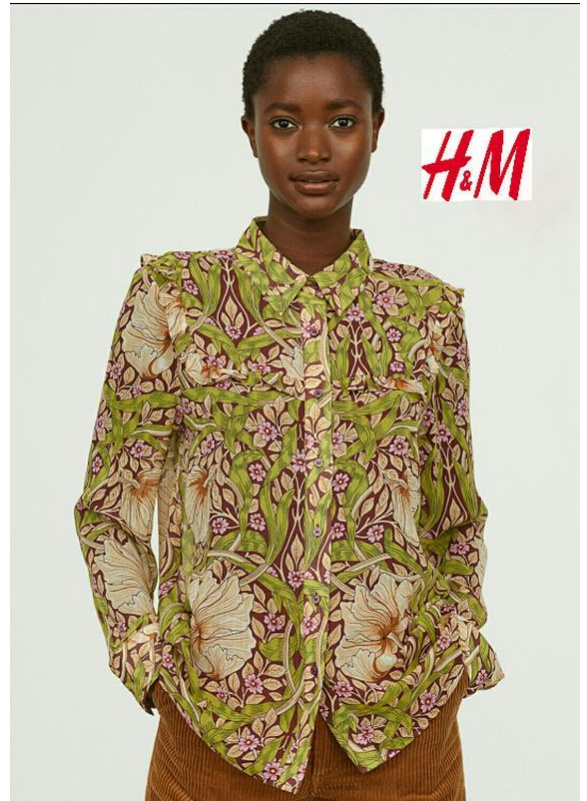
De stof Seasons by May op basis van het ontwerp Spring and Summer (circa 1895) van May Morris, de dochter van William en Jane. Deze stof wordt nu geproduceerd in drie kleurenvarianties door de firma Style Library.



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



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



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



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

Niet alleen schilderijen, ook wandkleden verfraaiden het interieur van Red House. In de slaapkamer van William en Jane hingen kleden naar een ontwerp van Jane, met een madeliefjespatroon (afb.). Aan de muren van de eetkamer, het hart van het gemeenschappelijke leven, hadden William en Jane een serie van twaalf grote kleden willen hangen. Daarvan zijn er slechts vijf daadwerkelijk uitgevoerd, één is half af en van twee zijn er alleen tekeningen. Op elk van de kleden zou een staand portret van een beroemde vrouw uit de geschiedenis komen (afb.). William ontwierp de kleden, Jane voerde ze uit. Die uitvoering ging als volgt: de vrouwenfiguren en eventuele extra versieringen zoals een boom of bloemen werden eerst met wol en zijde op een linnen ondergrond geborduurd. Daarna werden ze uitgeknipt en op een luxueuze stof van ongeveer een meter hoog genaaid. Sommige van de vrouwen hebben een patroon van kromme takken met bloemen als achtergrond, dat doet denken aan de behangontwerpen van Morris & Co. (afb.). Van niet alle vrouwenfiguren is duidelijk wie ze moeten voorstellen en ook niet wat het verband is tussen de vrouwen, onder wie Helena van Troje, Jeanne d'Arc en Dido van Carthago. Waarschijnlijk koos Morris ze als een soort beschermengelen van het aardse paradijs dat hij met Red House wilde creëren (afb.). Helaas konden ze niet voorkomen dat Morris, zijn gezin en de vrienden Red House door allerlei tegenslagen na vijf jaar alweer moesten verlaten. In 1871 lukte het om in een al bestaand pand, Kelmscott Manor, weer een vergelijkbare woon- en werkgemeenschap te stichten, die na de dood van William in 1896 werd voortgezet door zijn vrouw Jane en zijn dochter May.



Daisy wandkleed, ontwerp bloemmotief door William Morris, toegepast als borduurwerk door Jane Morris in een wandkleed voor de hoofdslaapkamer van Red House



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

Atelierwoning in Meudon van Theo van Doesburg

Een ander voorbeeld van een kunstenaar die zijn eigen woning ontwierp, is Theo van Doesburg (1883–1931). Van Doesburg was in zijn tijd een van de belangrijkste vertegenwoordigers en propagandisten van de abstracte kunst. Een van de initiatieven die hij ondernam om de abstracte kunst te promoten was het oprichten van het tijdschrift *De Stijl* in 1917. Naast beeldend kunstenaar was hij dichter (onder de naam I.K. Bonset), romanschrijver, typograaf, fotograaf, interieurontwerper en architect.

In 1930 werd in Meudon-Val-Fleury, een voorstad van Parijs, de atelierwoning opgeleverd die Van Doesburg ontworpen had voor zichzelf en zijn vrouw, de pianiste Nelly van Doesburg-van Moorsel. De woning past bij de opvattingen van de kunstbeweging De Stijl. 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 primaire kleuren rood, geel en blauw en daarnaast wit, grijs en zwart.

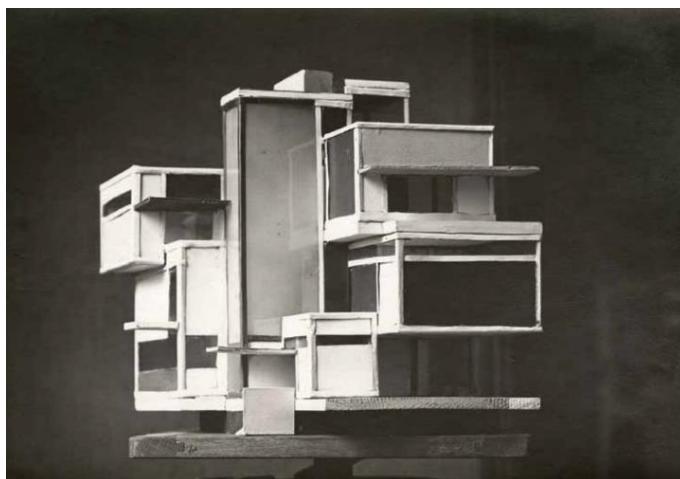
Van Doesburg had nog nooit een gebouw neergezet vóór hij zijn eigen woning bouwde. Wel had hij de gebouwen van anderen van kleuren voorzien, met glas-in-loodramen, tegelpatronen en ruimtelijke kleurcomposities (afb.). Hij had ook gebouwen zelf ontworpen, maar die zijn nooit uitgevoerd. (afb.)



Theo van Doesburg, Ontwerp voor de wanden en het plafond van de Ciné-dancing van de Aubette, 1926-27.

In dit ontwerp volgde Van Doesburg de uitgangspunten van zijn theorie van het 'Elementarisme'. Hierbij wordt gebruikgemaakt van diagonalen en van secundaire ('dissonante') kleuren, naast de primaire kleuren. Met het 'Elementarisme' zette Van Doesburg zich af tegen de theorie van het 'Neo-Plasticisme' van Piet Mondriaan, waar alleen de primaire kleuren, en horizontalen en verticalen het uitgangspunt vormen.

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.





Theo van Doesburg, voorzijde van de atelierwoning in Meudon



Theo van Doesburg, achterzijde van de atelierwoning in Meudon

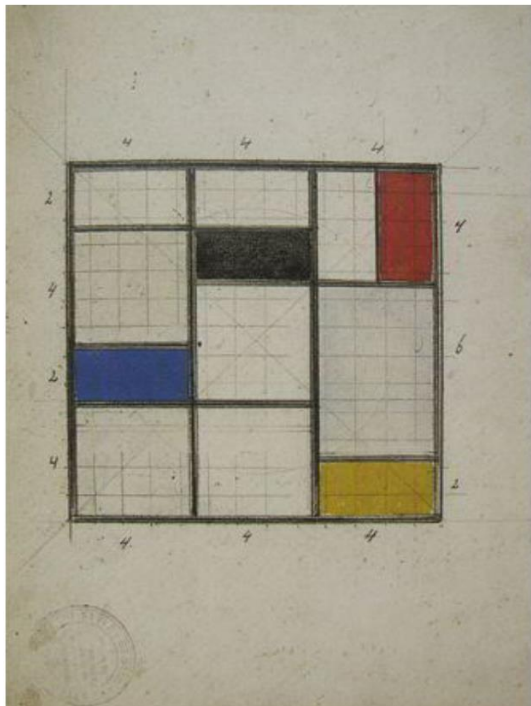
Van Doesburgs atelierwoning is aan de buitenkant wit met accenten in primaire kleuren: een gele garagedeur, een blauwe deur op de eerste verdieping en een rode deur op het dakterras. Ook binnen zijn alleen primaire kleuren gebruikt, naast wit, grijs en zwart. De vloer van de bibliotheek is rood, die 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.

Uiteindelijk heeft Van Doesburg 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.



Foto uit (jaren dertig van de twintigste eeuw) van het interieur van de atelierwoning in Meudon.



Een ontwerp voor een daklicht van de hand van Theo van Doesburg en het uitgevoerde daklicht in de bibliotheek van de atelierwoning in Meudon, foto Hervé Abbadie (2012).

2.4 ZELFREPRESENTATIE: ZELFPORTRETEN 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.⁶³ 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.

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.) Een zelfportret is dan ook meestal herkenbaar aan een starende 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.



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.

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.⁶⁴ (afb.) 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.'⁶⁵ 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.



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'.⁶⁶ 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.⁶⁷ 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.

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 kledde zich als een zakenman, niet als een met verf besmeurde woeste schilder. (afb. 23) 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.



Andy Warhol. Photo: RDA/Getty Images



Andy Warhol, Do It Yourself (Landscape), 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.



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.



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

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.



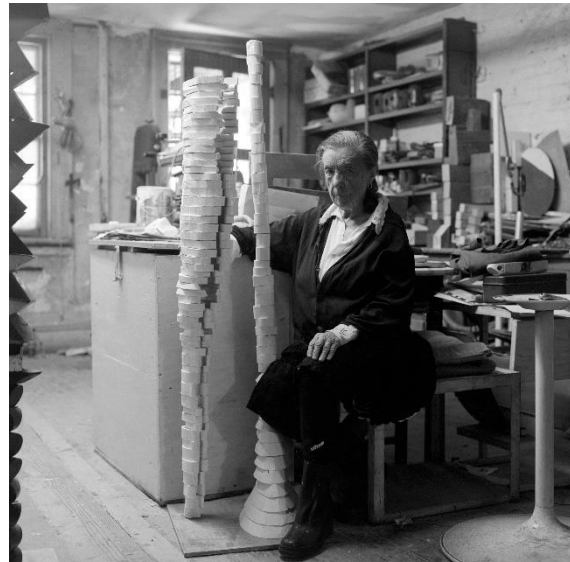
Het beeld Dirty Jeff on top en de foto Made in Heaven op een tentoonstelling van Jeff Koons in de Tate Modern in Londen, 2009. (EPA/D.Deme.) (LP/D. Goldsztejn.)

2.5 HET KUNSTWERK ALS UITDRUKKING VAN HET LEVEN VAN DE KUNSTENAAR

Sommige kunstenaars geven ons via hun werk een kijkje in hun persoonlijke lief en leed. In hun kunstwerken tonen ze bijvoorbeeld een intiem moment of zeer persoonlijke herinneringen. Al blijft het daarbij belangrijk om te bedenken dat het ook hier weer gaat om bewust geconstrueerde beelden.



(links) Robert Mapplethorpe, (portret van) Louise Bourgeois, 1982, Tate Modern, Londen. Op deze foto draagt Bourgeois een door haar gemaakte sculptuur met de titel Fillette uit 1968.



(rechts) Louise Bourgeois in haar atelier, foto van Gérard Rondeau uit 1993

Louise Bourgeois

In het werk van Louise Bourgeois (1911-2010) speelt haar persoonlijke leven en geschiedenis een belangrijke rol. In plaats van herkenbare voorstellingen gebruikt Bourgeois een geheel eigen symboliek om te verwijzen naar haar moeder, haar vader, haar kinderen of haar minnaar. Haar symbolen zijn vaak ambigue en bevreemdend.



Louise Bourgeois, Janus fleuri, 1968, brons met goud patina, 25.7 x 31.7 x 21.3 cm., Centre Pompidou. De titel betekent letterlijk 'Janus in bloei' en verwijst naar de klassieke god Janus die twee gezichten heeft, waarbij het ene naar de toekomst kijkt en het andere naar het verleden. Dit werk wordt, net als Fillette, beschreven als een van de voorbeelden uit het oeuvre van Bourgeois, waarbij tegenstellingen en overgangen worden getoond tussen het mannelijke en het vrouwelijke.⁶⁸

Louise Bourgeois, Fillette, 1968, gips bedekt met latex, 59.7 x 28 x 19.1 cm., MoMA

Dit werk, op het eerste gezicht een fallus, wordt ook wel geïnterpreteerd als een vrouwenborst. De twee ronde vormen onderaan vormen in deze lezing de (aanzet van de) bovenbenen. Deze interpretatie wordt ondersteund door de titel: 'Fillette' dat in het Frans 'klein meisje' betekent.



In het beeld *Maman* Bourgeois haar eigen moeder weergegeven als een gigantische zwarte spin, met lange, kronkelende poten en een met dikke draden omwikkeld lijf, waaronder een net met eieren hangt. (afb.) Dat lijkt niet erg vleiend voor een moeder, dat je dochter je vergelijkt met een enorme, enge spin, maar toch beschouwt Bourgeois deze meters hoge sculptuur als een ode aan haar moeder, die overleed toen Louise twintig was. Want, zo legde ze uit, 'Mijn moeder was mijn beste vriendin. Net als een spin, was mijn moeder een wever. Mijn familie had een bedrijf voor tapijtreparatie, en mijn moeder was hoofd van de werkplaats. Net als spinnen, was mijn moeder erg slim. Spinnen zijn vriendelijke wezens die muggen eten. We weten dat muggen ziektes verspreiden en daarom ongewenst zijn. Dus spinnen zijn hulpvaardig en beschermend, net als mijn moeder.'⁶⁹ Dat mag allemaal wel zo zijn, toch is *Maman*, net als een echte spin, behoorlijk griezelig en bedreigend. Bourgeois kijkt daarmee bewust af van het clichébeeld van een moeder als een lieflijk wezen. Deze moeder is krachtig, dominant en klaar om met één van haar acht poten te doen wat nodig is om haar kinderen te beschermen en te voeden. Daarmee is het beeld tegelijk ook een ode aan de kracht van vrouwen in het algemeen.



Louise Bourgeois, Maman, 1999, staal en marmer, 927,1 x 891,5 x 1023,6 cm, Guggenheim Museum, Bilbao



Louise Bourgeois, Pink Days and Blue Days, 1997, staal, textile, bot, hout, glas, rubber en andere materialen, 297,2 x 221 x 221 cm, Whitney Museum of American Art, New York

Dat de jeugd van Bourgeois zich afspeelde tussen de tapijten, naalden, draden en weefgetouwen heeft eveneens sporen achtergelaten in haar kunst. In veel van haar werken is textiel toegepast, op de meest uiteenlopende manieren: herkenbaar als kleding of lakens, als abstract materiaal, als de omhulling van met zacht materiaal gevulde figuren, of als de bladzijden van een boek. (afb.) Eén van die stoffen boeken is een ode aan het riviertje waaraan het restaurantatelier van haar ouders gelegen was, de Bièvre. Dit boek, *Ode à la Bièvre*, verwijst zo op drie manieren naar de omgeving van haar jeugd: met het materiaal, met de teksten en met de afbeeldingen. (afb.) In vergelijking met andere werken over haar jeugd is dit zachte boek uitzonderlijk lieflijk, wel melancholisch, maar niet boos.



Louise Bourgeois, Ode à la Bièvre, 2007, boek van textiel met 21 digitale prints, twee gezeefdrukte teksten en een gezeefdrukte voorzijde, bladzijden 5, 8, 10 en 11 met een collage van textiel, 28 x 39,5 cm, Museum of Modern Art, New York

HOOFDSTUK 3. KUNST VERKLAREN

3.1 INLEIDING: KUNST VERKLAREN

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

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

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

3.2 VAN BIOGRAFISCH TOT POSTMODERN: EEN BEKNOPT 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.⁷⁰ De oudere benaderingen verdwenen niet, maar wel raakten sommige benaderingen uit de mode, terwijl andere juist sterk in de belangstelling kwamen te staan. Vasari nam in zijn beschrijving van kunstenaars en architecten hun levensloop als uitgangspunt. Die benadering vormde de aanzet voor de latere (negentiende-eeuwse) biografische benadering bij de verklaring van kunstwerken. Deze **biografische** benadering is sindsdien eigenlijk nooit echt weggeweest, al worden er wel kanttekeningen bij geplaatst.

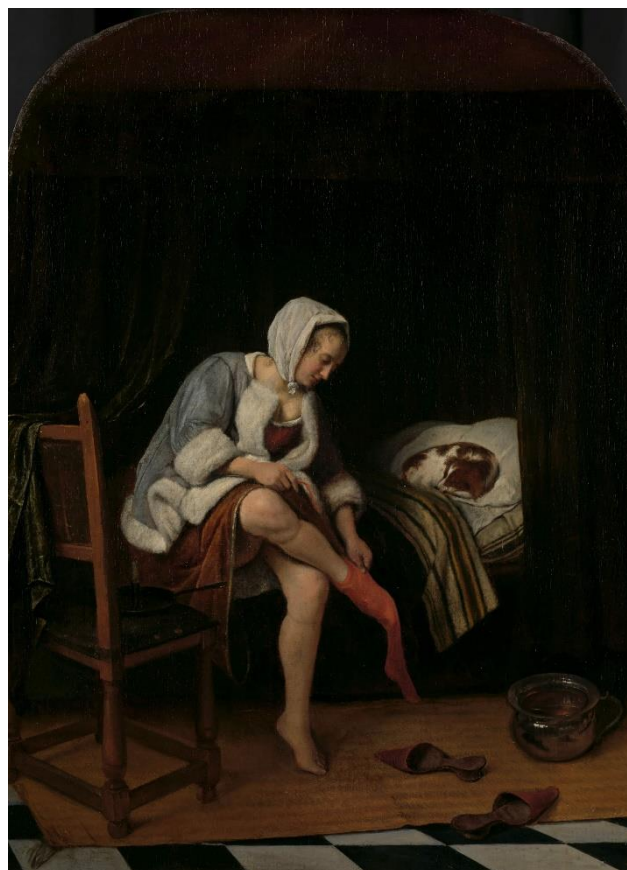
Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw begonnen kunstbeschouwers zich exclusief te richten op de **formele** aspecten van kunst, design en architectuur, dat wil zeggen op de uiterlijke kenmerken, zonder aandacht te besteden aan de (eventuele) inhoud. Het is natuurlijk niet zo dat Vasari geen aandacht had voor deze formele aspecten, maar zijn criteria voor wat goede kunst was berustten op het principe dat kunst zo goed mogelijk de werkelijkheid moest nabootsen. Vanuit dat principe deugt bijna geen enkele kunstuiting vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw: impressionisme, expressionisme, kubisme, non-figuratieve kunst, ze gaan niet meer over nabootsen van de werkelijkheid, maar over persoonlijke zienswijzen en abstracte begrippen (afb.). De verklaring vanuit de vorm werd echter ook toegepast op oudere kunst.⁷¹



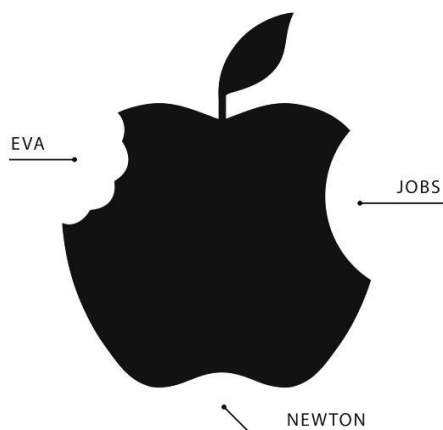
Hendrik Nicolaas Werkman, Twee maskers, 1935-1936, druksel van inkt op papier, 32,5 x 25 cm, Groninger Museum, collectie Stichting De Ploeg

Het tegenovergestelde van de formalistische benadering is de verklaring van kunst vanuit de **iconologie**, een kunsttheorie die is geïntroduceerd door Erwin Panofsky in 1939. De iconologie richt zich juist wél op de inhoud van kunst, en doet dat volgens een driestappenplan. Deze eerste stap heet de pre-iconografische beschrijving. In de tweede stap wordt de betekenis bij de beschrijving betrokken, op basis van kunsthistorische kennis. Deze tweede stap bestaat uit de iconografische beschrijving en interpretatie. In de derde stap wordt de betekenis in de bredere context van de tijd geplaatst. Deze derde stap heet de iconologische interpretatie. Panofsky's iconologische benadering is onder meer zeer belangrijk geweest voor de bestudering van de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. Door de iconologie kon een diepere betekenis worden gevonden in schijnbaar onschuldige huiselijke tafereeltjes en stilleven (afb.). Het was de Nederlandse kunsthistoricus Eddy de Jongh die in de jaren zeventig van de twintigste eeuw als eerste op deze manier naar de schilderkunst van de zeventiende eeuw keek.⁷²

Jan Steen, Het toilet, 1655 – 1660, olieverf op paneel, 37 x 27,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Dit schilderij hing op de geruchtmakende tentoonstelling Tot lering en vermaak. Met de iconologische benadering konden in dit schijnbaar onschuldige huiselijke tafereeltje allerlei verborgen symbolen worden ontdekt waaruit blijkt dat het schilderij voor de zeventiende-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.). In de semiotiek wordt de letterlijke betekenis 'denotatie' genoemd, terwijl de bijbetekenis 'connotatie' heet.⁷³



*Enkele bijbetekenissen (connotaties) van het teken 'appel':
Eva, Steve Jobs en Newton ⁷⁴*

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.⁷⁵ 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 kunst⁷⁶ – kortweg de drie aandachtspunten van de kunstsociologie – heeft tal van publicaties opgeleverd over de atelierpraktijk van kunstenaars, de kunstkritiek en de kunstmarkt. Maar ook in steeds meer kunsthistorische monografieën is er aandacht voor de sociologische aspecten. Sociologie is een min of meer integraal onderdeel van de kunstgeschiedenis geworden. De **marxistische** benadering is verwant aan de sociologische, maar heeft kritiek op het kapitalisme als uitgangspunt. De marxistische benadering velt dus een oordeel, wat de sociologische benadering juist probeert te vermijden. Kunstenaars die in opdracht van kapitalistische bedrijven werken, zoals Sigrid Calon in de huidige tijd (Uniqlo, zie hoofdstuk 1) of Naum Gabo in 1957 (de Bijenkorf, zie het voorbeeld hieronder) kunnen rekenen op negatieve kritieken van marxistische kunstbeschuwers, ook al is hun werk nog zo goed. Het marxisme was vooral in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw populair onder kunsthistorici en -critici.

Maatschappijkritisch is ook de grondhouding van de **feministische** benadering van kunst. Tijdens het hoogtepunt van de tweede feministische golf, in de jaren zeventig, begonnen kunstbeschuwers aandacht te vragen voor de achtergestelde positie van vrouwen in de kunst. Zij lieten zien dat de 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.⁷⁷ 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** kunstbeschuwing 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.

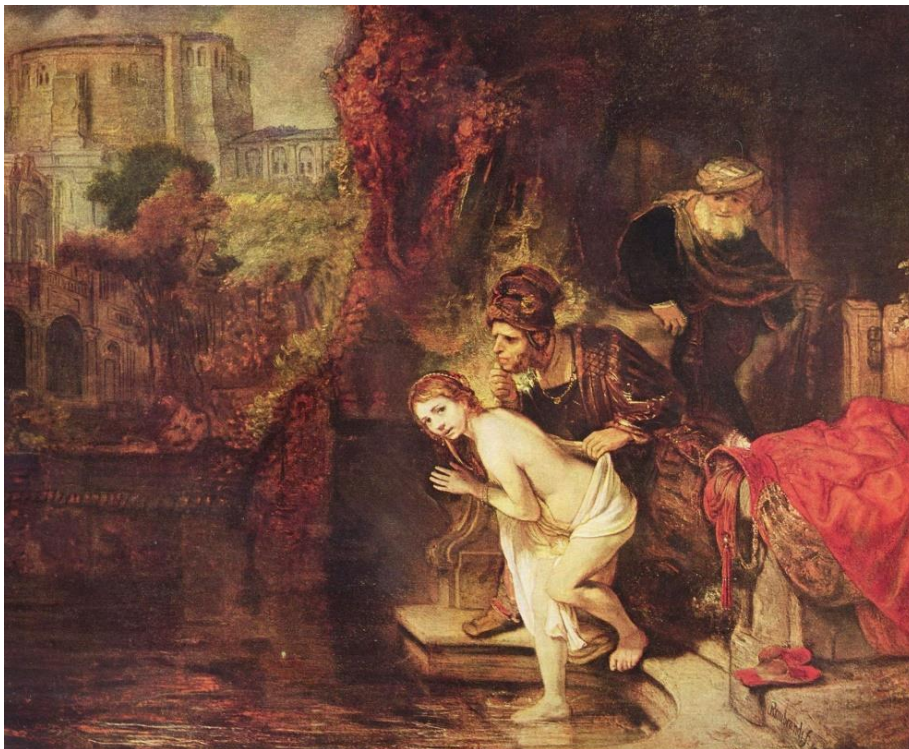
Het postmodernisme heeft niet alleen de kunstgeschiedenis, maar alle wetenschappen op de grondvesten doen schudden. Sinds de Verlichting was wetenschap erop gericht dé waarheid aan het licht te brengen. Nu bleek die ene waarheid sterk afhankelijk van de positie van de onderzoeker en moest worden erkend 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.

3.3 KUNST VERKLAREN IN DE PRAKTIJK

Rembrandt, *Susanna en de ouderlingen*, 1647

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



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

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

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

De derde stap van de iconologische benadering is bedoeld om dit verhaal en de uitbeelding ervan te beschouwen in het kader van de cultuur van de tijd, ook wel de cultuurhistorische context genoemd. In het calvinistische Nederland van de zeventiende eeuw kon je niet zomaar een schilderij van een blote vrouw aan de muur hangen, om daar (seksueel) van te genieten; dat was niet netjes. Het verhaal van Susanna en de ouderlingen bood een excuus om tóch een (half) blote vrouw af te beelden, want die kwam nu eenmaal in het verhaal voor. Susanna was bovendien het ultieme voorbeeld van een trouwe en kuis vrouw: ze ging nog liever dood dan dat ze het bed indook met een andere man.⁷⁸ Er was dus schijnbaar niets onzedelijks aan de voorstelling, maar stiekem kon er natuurlijk wel verlekkerd worden gekeken naar Susanna. Daarom was het verhaal van Susanna en de ouderlingen erg populair als onderwerp voor schilderijen, tekeningen en prenten.

Natuurlijk is het verhaal van Susanna en de ouderlingen ook interessant voor een **feministische** benadering. Mieke Bal, één van de bekendste feministische kunst- en cultuurbeschouwers, heeft Rembrandts *Susanna en de ouderlingen* vanuit dit perspectief verklaard.⁷⁹ Zij wijst erop dat Rembrandt het thema van Susanna en de ouderlingen anders heeft weergegeven dan andere kunstenaars - anders in de zin van vrouwvriendelijker. Het verhaal was zoals gezegd zo populair in de beeldende kunst, omdat het een alibi was om een blote vrouw weer te geven. Dat alibi gebruikten veel kunstenaars om Susanna als een pin-up neer te zetten, waar niet alleen de ouderlingen verlustigd naar konden kijken, maar ook kunstliefhebbers (afb.). Maar terwijl de meeste kunstwerken met dit onderwerp het verlekkerde kijken, het voyeurisme, aanmoedigen, wordt het bij Rembrandt geremd, zo schrijft Bal. Dat komt vooral doordat Susanna de kijker betreft bij wat er gebeurt en om hulp of in ieder geval compassie lijkt te vragen.



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

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

Hoe postmodern Bal is, blijkt als zij haar fantasie de vrije loop laat over de vuist van de man die Susanna wil ontdoen van haar doek. Zij merkt op dat het lijkt alsof de man iets vasthoudt in zijn vuist, en dat zijn blik niet is gericht op Susanna's lichaam, maar op haar haren. Dan poneert zij het gedachte-experiment dat de man de steel van een vergrootglas in zijn vuist geklemd heeft en door het glas kijkt naar het haar van Susanna: "Als we ons nu eens inbeelden, dat het ingebeelde object dat de man vastklemt, een vergrootglas is? Natuurlijk bedoel ik hiermee niet, dat de historische Rembrandt zoiets in gedachte had, ook al schilderde hij eens een *Man met een vergrootglas*. Ik bedoel eerder dat in een cultuur waarin deze werken nu functioneren, en waarin de technische vervolmaking van kijken voortdurend aan de orde is, zo'n instrument voor kijken nooit ver weg is".⁸⁰ Bal verklaart Rembrandts schilderij dus vanuit de cultuur van *nu*, vanuit het heden, en niet vanuit de historische context. Dat doet zij ook met de vuist. Kunsthistoricus Eric Jan Sluijter daarentegen, die de cultuurhistorische context wél betreft bij de interpretatie van het schilderij, schrijft dat de vuist met de omhoog stekende duim een obscene gebaar is, dat verwijst naar seks.⁸¹ De tegenstelling tussen een postmoderne en een iconologische benadering wordt hiermee in een notendop getoond: de a-historische benadering van Bal staat lijnrecht tegenover de cultuurhistorische benadering van Sluijter.

Rembrandts werk is ook herhaaldelijk op een **biografische** manier benaderd. Er is bijvoorbeeld vaak gezocht naar een gelijkenis tussen de vrouwen in zijn verhalende schilderijen en de vrouwen met wie hij zijn leven deelde. Op de tentoonstelling *Rembrandt Privé* in het Stadsarchief Amsterdam (7 december 2018-7 april 2019) werd een verband gelegd tussen een nare gebeurtenis in Rembrandts leven in 1654, zijn schilderij van een badende vrouw uit hetzelfde jaar (afb.) én het verhaal van Susanna en de ouderlingen. Op 23 juli 1654 werd Rembrandts toenmalige levenspartner Hendrickje Stoffels door de kerkenraad van de Hervormde Gemeente beschuldigd van 'hoererie' omdat ze ongehuwd samenleefde met Rembrandt, de vader van haar ongeboren kind. Rembrandt zou op deze beledigende beschuldiging hebben gereageerd met een liefdevol schilderij van een badende vrouw, waarvan wordt aangenomen dat Hendrickje er model voor stond. Het thema van de badende vrouw kan volgens de tentoonstellingstekst een verwijzing zijn naar de badende Susanna, die óók werd beschuldigd van onzedelijk gedrag – en onschuldig was.⁸²



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

Zaha Hadid, Al Wakrah voetbalstadion, Qatar, 2019

Voor het 'verklaren' van een gebouw zijn niet alle hierboven besproken benaderingen zinvol. Decoraties kunnen wel **iconologisch** worden verklaard, maar een gebouw als geheel gewoonlijk niet. Een **biografische** benadering van architectuur is meestal ook weinig zinvol, omdat architecten zelden aspecten van hun persoonlijke leven in een ontwerp verwerken, in tegenstelling tot beeldend kunstenaars. Gebouwen kunnen wel op een **formele** manier worden benaderd: alle formele kenmerken samen, zoals verticaliteit, horizontaliteit, massiviteit, transparantie, kleur, gladde en ruwe materialen, hoekige en ronde vormen, bepalen immers het voorkomen van een gebouw.

Postmodernisme is een belangrijke stroming in de architectuur geweest, die in de jaren zeventig van de vorige eeuw opkwam. Postmodernistische architectuur kenmerkt zich door verwijzingen naar andere gebouwen en stijlen, zogenaamde architectonische citaten. Een voorbeeld is het *Piazza d'Italia* van architect Charles W. Moore: dat 'citeert' classicistische architectuurelementen (afb). Postmoderne architectuurbeschouwing richt zich op de betekenis die deze citaten krijgen in een nieuwe context.



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

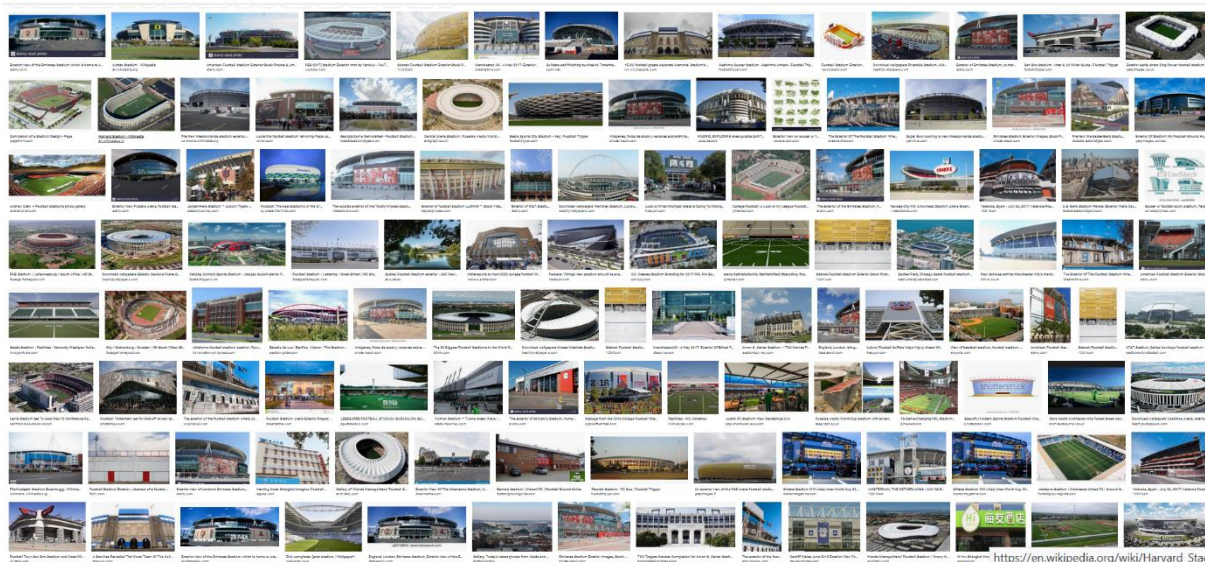
De semiotische benadering is ook goed toepasbaar op architectuur. Arie Jan Gelderblom, zelf Neerlandicus, heeft helder beschreven hoe.⁸³ Hij legt uit dat gebouwen een denotatieve betekenis hebben, ook al bootsen ze de werkelijkheid niet na. Bij architectuur drukt de denotatie de functie uit: aan het gebouw is gewoonlijk 'afleesbaar' of het gaat om een woonhuis, of een gevangenis, of een school, of, zoals in het voorbeeld dat hier centraal staat, een voetbalstadion (afb.). Vergelijking van het Al Wakrah voetbalstadion van Zaha Hadid met een willekeurige groep voetbalstadions over de hele wereld laat zien dat de functie 'voetbalstadion' inderdaad afleesbaar is uit de vorm ervan. Alle voetbalstadions hebben een gesloten, rondom doorlopende, hoge, overhellende muur waarachter zich de tribunes bevinden (afb.) en van boven gezien hebben ze een rechthoekige of ovale vorm met een gat in het midden (afb.).



Zaha Hadid, Al Wakrah voetbalstadion, Qatar, 2019



Zaha Hadid, Al Wakrah voetbalstadion, Qatar, 2019



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

Maar bij de denotatie van de vormen die Hadid gebruikt voor het dak, is er iets misgegaan in de communicatie tussen de 'zender' van dit teken, de architecte, en de ontvangers, de architectuurcritici en het grote publiek. Hadid ontleende de vormen aan de zeilen van een traditioneel Arabisch schip, de dhow (afb.). Daarmee bracht ze bewust een regionaal element aan in het gebouw. Maar in de reacties op het ontwerp werden geen Arabische zeilen herkend in het dak, maar de vorm van het vrouwelijke geslachtsdeel. Hadids voetbalstadion kreeg al snel de bijnaam 'vaginarena'. Hadid reageerde verontwaardigd: "Het is ronduit beschamend dat men zulke vergelijkingen maakt. Alles met een opening erin is toch geen vagina?".⁸⁴



Arabishe dhow-zeilen. Foto Jeff Harris ⁸⁵

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



Zaha Hadid, Al Wakrah voetbalstadion, Qatar, 2019

Hoe plausibel is Hadids verklaring voor de misinterpretatie? De internationale architectenwereld waarin Hadid verkeerde (ze overleed plotseling in 2016) is nog altijd zeer sterk gedomineerd door mannen. Hadid was een van de weinige vrouwelijke *starchitects*. Dat gegeven wordt keer op keer genoemd als haar werk wordt besproken. Een enkele keer is haar welvende vormentaal ook vrouwelijk genoemd.⁸⁶ Dit doet denken aan de benadering van het werk van de vrouwelijke beeldend kunstenaar Georgia O'Keeffe.



Georgia O'Keeffe, Black Iris, 1926, 91.4 cm × 75.9 cm, olieverf op doek Alfred Stieglitz Collection, Metropolitan Museum of Art

Georgia O'Keeffe

De schilderijen van bloemen (afb.) van O'Keeffe worden keer op keer vergeleken met een vagina. Vanaf het begin van haar carrière is er sprake van een koppeling tussen haar werk en erotische symboliek. O'Keeffe heeft zich daar haar leven lang tegen verzet.⁸⁷ Kunsthistorica Linda Nochlin interpreteerde *Black Iris* (afb.) als: "een morfologische metafoor voor vrouwelijke genitaliën."⁸⁸ O'Keeffe deed dergelijke interpretaties af als projecties van de beschouwer: "Als mensen erotische symbolen in mijn schilderijen lezen, hebben ze het echt over hun eigen zaken."⁸⁹

In januari 1916, toen O'Keeffe nog een kunstleraar en onbekende kunstenaar was die in South Carolina woonde, bracht een vriend van haar een serie van haar abstracte tekeningen (afb.) onder de aandacht van de invloedrijke redacteur, fotograaf en galeriehouder Alfred Stieglitz. Later dat jaar, zonder medeweten van O'Keeffe, besloot Stieglitz de tekeningen tentoon te stellen in zijn New Yorkse galerie 291. Stieglitz zei hierover: "291 had nog nooit een vrouw gezien die zich zo openhartig op papier uitdrukte."⁹⁰



(links) Georgia O'Keeffe, No. 12 Special, 1916, 61 x 48.3 cm, MoMA

(rechts) Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe: A Portrait (5), 1918, 23.0 x 18.6 cm., Museum of Fine Arts, Boston

O'Keeffe en Stieglitz bewonderden elkaars werk, ze raakten bevriend en kregen een relatie. In 1924 trouwden ze. Hij vroeg haar regelmatig om model te staan en maakte honderden foto's van haar, zowel gekleed als naakt. In 1921 nam hij onder meer enkele naaktfoto's van O'Keeffe op in een overzichtstentoonstelling van zijn werk (afb.).⁹¹ De relatie tussen O'Keeffe en Stieglitz, zijn Freudiaanse interpretatie van haar werk en de associatie van zijn soms erotische foto's met haar werk, hebben bijgedragen aan de interpretatie van het werk van O'Keeffe als vrouwelijk, met een seksuele lading.

In haar bijdrage voor de catalogus bij de tentoonstelling 'An American place' (1944) schreef O'Keeffe: "Een bloem is relatief klein. Iedereen heeft veel associaties met een bloem - het idee van bloemen. Je steekt je hand uit om de bloem aan te raken - je leunt voorover om eraan te ruiken - misschien aan te raken met je lippen, bijna zonder na te denken - of je geeft hem aan iemand om hem een plezier te doen. Toch - op een bepaalde manier - ziet niemand een bloem - echt - het is zo klein - we hebben geen tijd - en om te zien kost tijd, zoals het tijd kost om een vriend te hebben... Dus ik zei tegen mezelf - ik zal schilderen wat ik zie - wat de bloem voor mij is, maar ik zal het groot schilderen en ze zullen verrast

zijn als ze de tijd nemen om ernaar te kijken - ik zal zelfs drukke New-Yorkers de tijd laten nemen om te zien wat ik zie van bloemen. En toen je de tijd nam om echt naar mijn bloem te kijken, hing je al je eigen associaties met bloemen aan mijn bloem en schrijf je over mijn bloem alsof ik denk en zie wat jij denkt en ziet van de bloem - en dat doe ik niet." ⁹²

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

-
- 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 <http://www.frankzweegers-art.nl/2017/06/5x-de-rijkste-nederlandse-kunstenaars/>, website bezocht 5 februari 2019.
- ¹⁰ Foto Paul Andriesse
- ¹¹ Zie hierover Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2002.
- ¹² *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>.
- ¹³ 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
- ¹⁴ 'Cultuurfondsen op Naam', Prins Bernhard Cultuurfonds, website bezocht 19 februari 2019. <https://www.cultuurfonds.nl/fondsen>.
- ¹⁵ Voordekunst, website bezocht 19 februari 2019. <https://www.voordekunst.nl/>; BankGiro Loterij Fonds, website bezocht 19 februari 2019, <https://bankgiroloterijfonds.doen.nl/het-fonds/over-het-fonds.htm>.
- ¹⁶ <https://www.mondriaanfonds.nl/>, website bezocht 18 februari 2019.
- ¹⁷ <https://www.mondriaanfonds.nl/gehonoreerd/toekenningen-werkbijdrage-bewezen-talent-25/>, website bezocht 7 februari 2019.
- ¹⁸ <https://www.mondriaanfonds.nl/aanvraag/werkbijdrage-bewezen-talent/>, laatste wijziging 24 juli 2018.
- ¹⁹ Tent. Cat. *Frank Mandersloot. Body doubles*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1992.
- ²⁰ <https://www.mondriaanfonds.nl/activiteit/kunstkoop/>, website bezocht 8 februari 2019. Per 1 april 2020 stopt de KunstKoopregeling in de huidige vorm omdat de bank die de leningen verstrekke zich heeft teruggetrokken.
- ²¹ In BK-informatie, het vakblad voor beeldend kunstenaars staan steeds vaker artikelen die gaan over het professionaliseren van de beroepspraktijk waarbij die professionaliteit in relatie wordt gebracht met de intentie om geld te verdienen met kunst.
- ²² Sigrid Calon, website bezocht 18 februari 2019, <https://www.sigridcalon.nl/>.

- ²³ Peter de Winter, 'Interview Debra Solomon', Architectuur.nl, 13 april 2017, <https://www.architectuur.nl/interview/interview-debra-solomon/>
- ²⁴ E-mail aan de auteur van Annemieke Hoogenboom, 22 augustus 2019.
- ²⁵ Tenzij anders vermeld is alle informatie over Johan Maelwael afkomstig uit Pieter Roelofs (red.), *Johan Maelwael. Nijmegen – Parijs – Dijon. Kunst rond 1400*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2017.
- ²⁶ Zie over de maatschappelijke context van het klooster van Champmol Sherry C.M. Linquist, *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Hampshire (Ashgate) 2008.
- ²⁷ Astrid Theunissen, 'Beatrix, prinses der schone kunsten', *fd*, 26 januari 2018, <https://fd.nl/fd-persoonlijk/1233213/beatrix-prinses-der-schone-kunsten#>.
- ²⁸ 'Tulips', Eye, website bezocht 26 februari 2019, <https://www.eyefilm.nl/collectie/filmgeschiedenis/film/tulips#technische-notities>.
- ²⁹ 'Nieuwe staatsiefoto's Koning Willem-Alexander en Koningin Máxima en foto's van het gezin', Het Koninklijk Huis, 26 april 2018, <https://www.koninklijkhuis.nl/actueel/nieuws/2018/04/26/nieuwe-staatsiefoto%E2%80%99s-koning-willem-alexander-en-koningin-maxima-en-foto%E2%80%99s-van-het-gezin>.
- ³⁰ 'Koninklijke onderscheiding voor fotograaf Erwin Olaf', *Het Parool/ANP*, 2 juli 2019, <https://www.parool.nl/kunst-media/koninklijke-onderscheiding-voor-fotograaf-erwin-olaf~b82f58fc/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- ³¹ <https://staatsieportretten.nl/>
- ³² 'Máxima: mode-koningin met een uitpuilende garderobe', *nieuws.nl*, 26 april 2018, <https://nieuws.nl/algemeen/20180426/maxima-mode-koningin-uitpuilende-garderobe/>
- ³³ Bregje Lampe, 'Máxima's koningsblauwe robe was dé jurk van de dag', *de Volkskrant*, 1 mei 2013, <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/maxima-s-koningsblauwe-robe-was-de-jurk-van-de-dag~be892d39/>
- ³⁴ Maryan W. Ainsworth, 'The Business of Art: Patrons, Clients and Markets', 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, 137-139.
- ³⁵ Bram de Klerck, 'Het geschilderde portret in de vroegmoderne periode', in: Mieke Rijnders & Patricia van Ulzen (red.), *Inleiding kunstgeschiedenis, deel 2, Manieren van kijken*, Heerlen (Open Universiteit) 2010, 196-213: 200-201.
- ³⁶ Emma Capron, *The Charterhouse of Bruges. Jan van Eyck, Petrus Christus, and Jan Vos*, New York (The Frick Collection) / London (D Giles Limited) 2018, p. 24.
- ³⁷ Merlijn Hurx, *Architect en aannemer. De opkomst van de bouwmarkt in de Nederlanden (1350-1530)*, Nijmegen (Vantilt) 2012, 14.
- ³⁸ Ernst van de Wetering, 'Het laboratorium van de schilder', in: Mariëtte Haveman, Eddy de Jongh, Ann-Sophie Lehmann & Annemiek Overbeek (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Amsterdam/Zutphen (Kunst & Schrijven) 2006, 22-39.
- ³⁹ Dan Ewing, 'Marketing Art in Antwerp', 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, 139-142: 140.
- ⁴⁰ Zie hierover Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017.
- ⁴¹ <https://8weekly.nl/recensie/dwaas-vijf-vrouwen/>
- ⁴² Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 26.
- ⁴³ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 47.
- ⁴⁴ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 19.
- ⁴⁵ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 27.
- ⁴⁶ 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.

-
- ⁴⁷ 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.
- ⁴⁸ 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>
- ⁴⁹ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 30.
- ⁵⁰ Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam (Valiz) 2017, 33.
- ⁵¹ 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.
- ⁵² Camiel van Winkel, *The Myth of Artisthood*, Amsterdam (Mondriaan Fund) 2017
- ⁵³ 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>
- ⁵⁴ Kisters, S., *Leven als een kunstenaar. Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars, Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon*, Proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam, 2010, p.45.
- ⁵⁵ Kisters, S., *Leven als een kunstenaar. Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars, Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon*, Proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam, 2010, p.51.
- ⁵⁶ Kisters, S., *Leven als een kunstenaar. Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars, Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon*, Proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam, 2010, p.54.
- ⁵⁷ Kisters, S., *The Lure of the Biographical*, Vis á Vis Valiz, 2017, p.24
- ⁵⁸ White, Edmund (8 September 2006). "Sunlight, beaches and boys". *The Guardian*. London. Retrieved 12 April 2014., geciteerd in: 'David Hockney', Wikipedia, the free encyclopedia, website bezocht 2 december 2021, https://en.m.wikipedia.org/wiki/David_Hockney
- ⁵⁹ David Hockney als geciteerd in *David Hockney Self-Portrait with Blue Guitar 1977*, www.mumok.at
- ⁶⁰ 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>.
- ⁶¹ https://www.architectmagazine.com/aia-architect/aiafuture/superhuman_o.
- ⁶² Maximiliane Buchner, *Das Glück soll hier zu Hause sein. Bewohnte Träume – de Künstlerhäuser von Luigi Bonazza, William Morris un Carl Larsson*, hoofdstuk IV 'Red House in Upton, Bexleyheath – William Morris' "Earthly Paradise", Innsbruck (Innsbruck University Press) 2012, 125-161. Ook de hierna volgende informatie over Red House is ontleend aan deze publicatie, tenzij anders vermeld.
- ⁶³ 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.
- ⁶⁴ Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago / Londen (The University of Chicago Press) 1993, 37-39.
- ⁶⁵ 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;
- ⁶⁶ Vrije vertaling van oorspronkelijk citaat in Berthold Hinz (red.), *Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*, Berlijn Walter de Gruyter GmbH, 226.
- ⁶⁷ Kim Woods, *The changing status of the artist*, reeks *Art and its histories* 2, New Haven (Yale U.P.) 1999, 111.

⁶⁸ R. Storr (in *Art Press*, n°175, art. cit.) op citaat, <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois-EN/ENS-bourgeois-EN.html>

⁶⁹ Geciteerd in: Kelly Grovier, *A New Way of Seeing. The History of Art in 57 Works*, London (Thames & Hudson) 2019, 243.

⁷⁰ 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.

⁷¹ Toepassing van de formele benadering op oude kunst: Heinrich Wölfflin; toepassing op moderne kunst: Clive Bell; toepassing op abstract expressionisme: Clement Greenberg.

⁷² 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.

⁷³ Roland Barthes, *Mythologieën*, Amsterdam 1975; Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1976.

⁷⁴ Van de website *Donisopunk*, <https://dionisopunk.com/2019/02/03/apple/>.

⁷⁵ Howard Saul Becker, *Art Worlds*, Berkeley (University Of California) 2008.

⁷⁶ 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.

⁷⁷ 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.

⁷⁸ Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2006, 112-141.

⁷⁹ Mieke Bal, *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam (Prometheus) 1990, 21-51.

⁸⁰ Mieke Bal, *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam (Prometheus) 1990, 21-51: 47.

⁸¹ Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2006, 134.

⁸² De teksten bij de tentoonstelling zijn te vinden op de website van het Stadsarchief Amsterdam, Rembrandt Privé pers, <https://www.amsterdam.nl/stadsarchief/pers/persberichten/rembrandt-privé/>, 4 december 2018, 'Teksten tentoonstelling' (als PDF te downloaden).

⁸³ Arie Jan Gelderblom, 'Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschiedenis en semiotiek', hoofdstuk 8 in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans (red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen (SUN), 1993, 271-310: 294-302.

⁸⁴ 'Tweede WK-tempel in Qatar is klaar om fans in een "vagina" mét revolutionair dak te ontvangen', HLN, 3 mei 2019, <https://www.hln.be/sport/voetbal/buitenlands-voetbal/wk-voetbal/tweede-wk-tempel-in-qatar-is-klaar-om-fans-in-een-vagina-met-revolutionair-dak-te-ontvangen~a235bbc9/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>:

⁸⁵

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

⁸⁶ 'Architect Dame Zaha Hadid dies after heart attack', *BBC News*, 31 March 2016, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-35936768>

⁸⁷ Jess Denham, 'Georgia O'Keeffe at Tate Modern: Exhibition to challenge 'gendered and outdated' readings of flowers as vaginas', *The Independent*, 2 maart 2016, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/georgia-okeeffe-at-tate-modern-exhibition-to-challenge-gendered-and-outdated-readings-of-flowers-as-a6906761.html>

⁸⁸ Maura Reilly, "Some Women Realists: Part 1", *Women artists: the Linda Nochlin reader*, 2015, 76-85

⁸⁹ [Sex, Stieglitz and Georgia O'Keeffe | art | Agenda | Phaidon](#)

⁹⁰ <https://www.moma.org/collection/works/35251>

⁹¹ https://archive.artic.edu/stieglitz/portraits-of-georgia-okeeffe/#_ftn3

⁹² O'Keeffe's contribution (1939) to the exhibition catalogue of the show An American place (1944), [Georgia O'Keeffe - Wikiquote](#), op citaat

BIJLAGE 6: OVERZICHT KUNSTWERKEN

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

BIJLAGE 7: VOORBEELDVRAGEN BIJ HET THEMA KUNST EN LEVEN

Getuigenissen

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

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

figuur 1



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

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

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

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

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

Bekijk figuur 1

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

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

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

Vergelijk figuur 1 met afbeelding 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In biografieën van Beckmann wordt het volgende gegeven aangehaald:

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

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

- 1p 7 Leg dit uit.

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

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

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

Bekijk afbeelding 5, 6 en 7

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



afb 1 270x330 cm



afb 2 491 x 716 cm.



afb 3 60 x 80 cm



afb 4 90 x 98 cm



afb 5



afb 6 en afb 7

afb 8 - 11



Beoordelingsmodel

1 maximumscore 2

twee van de volgende:

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

per juist antwoord

1

2 maximumscore 3

drie van de volgende:

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

per juist antwoord

1

3 maximumscore 2

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

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

per juist antwoord

1

4 maximumscore 2

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

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

5 maximumscore 2

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

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

per juist antwoord

1

6 maximumscore 2

Het antwoord dient per werk de volgende elementen te bevatten:

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

voorbeeld van een goed antwoord:

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

7 maximumscore 1

Het antwoord moet de volgende strekking hebben:

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

8 maximumscore 2

Een juist antwoord bevat een interpretatie op basis van

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

voorbeeld van een goed antwoord:

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

9 maximumscore 1

Het antwoord moet de volgende strekking hebben:

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

10 maximumscore 2

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

11 maximumscore 2

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

12 maximumscore 2

- argument: het argument waarbij wordt gewezen op de intrinsieke waarde van kunst of op de maatschappelijke waarde van kunst (spiegel van de tijd) / het merit-good argument 1
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 te zijn afgerond voor de start van de afname van het CSE. 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)