

Bijlage 5 Thematekst Kunst verandert!

Dit is de tekst van bijlage 5 bij de conceptsyllabus *Tekenen, handvaardigheid, textiele vormgeving voor havo 2027*. Beschrijvingen van het thema *Kunst verandert!* en de probleemstellingen staan in bijlagen 3 en 4 die in de hoofdtekst van de conceptsyllabus zijn opgenomen.

In dit document (**Bijlage 5**) worden de vier probleemstellingen uitgewerkt in vier afzonderlijke hoofdstukken met aan het eind van elke paragraaf afbeeldingen die bij het betreffende hoofdstuk horen. Aan het eind van dit document zijn per hoofdstuk noten opgenomen.

Hoofdstuk 1: De kunstwereld wordt inclusief

Probleemstelling: Hoe en waarom komen hedendaagse vraagstukken over diversiteit en kolonialisme tot uitdrukking in het werk van kunstenaars?

1.0 Inleiding

In 2023 ging de documentaire *White Balls on Walls* van regisseur Sarah Vos (1968) in première. Deze film toont dat het Stedelijk Museum in Amsterdam zich in een fase van verandering bevindt. In de openingsscène zien we hoe de grote letters 'Meet the icons of modern art' van de gevel worden verwijderd omdat deze uitspraak niet past bij het streven van het museum om inclusiever te worden. De iconen van modernisme en postmodernisme in de collectie zijn immers voor 96% door witte mannen gemaakt.



Guerilla Girls demonstreren bij het Stedelijk Museum Amsterdam in 1995.

De titel van de documentaire *White Balls on Walls* verwijst naar een uitspraak van het Amerikaanse feministische kunstcollectief Guerilla Girls, dat het Stedelijk in 1995 al bestempelde als een 'machoshow'. De documentaire roept op tot verandering van de eenzijdige collectie en presentatie. Te zien is hoe nieuwe werken van kunstenaars uit Irak, Zuid-Afrika, Ghana en Nigeria worden toegevoegd aan de permanente collectie van het Stedelijk.

De documentaire onderzoekt ook de vraag wat de maatschappelijke rol van een museum in 2023 zou moeten zijn. In het verleden dienden musea voornamelijk als plaatsen waar de rijke elite, de kerk en de staat hun collecties tentoonstelden. In de twintigste eeuw verschoof de focus naar het bewaren, onderzoeken en onderwijzen van objecten. Volgens de ICOM (International Council of Museums) moet een museum tegenwoordig een democratische, inclusieve en meerstemmige ruimte zijn voor kritische dialoog over verleden en toekomst.¹ Wereldwijd proberen musea en kunstmanifestaties, zoals biënnales, deze nieuwe rol vorm te geven.

De eerste paragraaf (1.1) behandelt de uitsluiting van vrouwen in de kunst. Sociale en institutionele barrières hielden hen eeuwenlang buiten grote kunststromingen. Sinds de publicatie van Linda Nochlin in 1971 is er meer aandacht voor vrouwelijke kunstenaars, zowel uit het verleden als heden, met initiatieven die hun zichtbaarheid herstellen en de kunstgeschiedenis herwaarderen.

In paragraaf 1.2 staat de invloed van niet-westerse culturen op westerse kunst centraal. Westerse kunstenaars haalden inspiratie uit niet-westerse kunst, maar vaak zonder erkenning voor de oorspronkelijke makers. Moderne postkoloniale benaderingen en tentoonstellingen zoals *Magiciens de la Terre* proberen deze eurocentrische perspectieven te corrigeren en niet-westerse kunst volwaardig te erkennen.

Paragraaf 1.3 bespreekt de groei naar inclusiviteit in de kunstwereld. Biënnales en musea richten zich meer op kunstenaars uit diverse achtergronden en thema's zoals identiteit en koloniale geschiedenis. Voorbeelden zoals het Congolese collectief CATPC tonen hoe kunst steeds vaker dient om historische ongelijkheden aan te kaarten en nieuwe perspectieven te bieden.

1.1 Uitsluitend voor mannen?

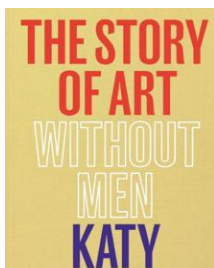
In 2024 hingen in een museum in Hobart, de hoofdstad van Tasmanië, schilderijen van Picasso op een vrouwentoilet waar mannen niet mochten komen. Kunstenaars Kirsha Kaechele (1976) creëerde deze 'Women only' installaties om mannen te laten ervaren hoe het voelt om vanwege je gender buitengesloten te worden. Tot 1965 mochten vrouwen in haar land Tasmanië niet in cafés komen. Een eerdere versie van deze installatie leidde tot een rechtszaak die een mannelijke bezoeker won, omdat mannen niet mochten worden uitgesloten. Kaechele verklaarde dat "het gevoel van buitensluiting dat mannen ervaren door haar installatie, het kunstwerk is". Voor deze variant schilderde ze zelf de 'Picasso's' in de stijl van de meester.ⁱⁱ De keuze voor Picasso (1881-1973), een modernistische icoon met een vrouwonvriendelijke reputatie, is bewust. Vrouwen werden tijdens en na het modernisme vaak buitengesloten in de kunstwereld.



Kirsha Kaechele (1976), *Ladies Room* (Dames toilet), 2024.

Gendergelijkheid en gelijkwaardigheid zijn belangrijke thema's geworden in de kunstwereld. De publicatie *Why have there been no Great Women artists?* uit 1971 van de Amerikaanse kunsthistoricus Linda Nochlin wordt gezien als een belangrijke start voor het onderzoek naar de positie van vrouwen in de westerse kunstgeschiedenis.ⁱⁱⁱ In grote overzichtswerken, zoals die op scholen en universiteiten werden gebruikt, kwamen vrouwelijke kunstenaars nauwelijks voor. Lijsten van grote kunstenaars bevatten uitsluitend mannennamen en op tentoonstellingen en in museumcollecties waren kunstwerken van vrouwen vrijwel onzichtbaar.

De langdurige onzichtbaarheid van vrouwen was grotendeels te wijten aan sociale omstandigheden en verwachtingspatronen die vrouwelijke kunstenaars beperkten in hun ontwikkeling. Vrouwen hadden eeuwenlang minder toegang tot goede opleidingen en een positie als kunstenaar in de samenleving. Zij moesten meestal thuisblijven om te zorgen voor man en kinderen.



Katy Hessel, *The story of art without men*, 2022

Sinds de publicatie van Nochlin is er veel onderzoek gedaan naar de exclusieve kunstgeschiedenis die door vooral witte mannen werd geschreven. Er is gezocht naar 'verdwenen vrouwelijke meesters' en gekeken naar de redenen waarom vrouwen in verschillende perioden werden uitgesloten door ze uit boeken te schrappen of niet op te nemen. Wat waren de kwaliteitscriteria waaraan het beeldend werk van vrouwelijke kunstenaars niet kon voldoen om door te breken? En op welke basis werden deze criteria bepaald? Kortom, wie heeft eeuwenlang de kunstgeschiedenis geschreven? Is er een verschil tussen kunst die door mannen en vrouwen is gemaakt? Bestaat er misschien zoets als typische vrouwenkunst en een eigen beeldtaal?

Met een knipoog naar het beroemde kunstgeschiedenisboek *The Story of Art* van E.H. Gombrich schreef Katy Hessel in 2022 *The Story of Art without Men*, waarbij de vormgeving van het omslag de boodschap versterkt.

Hessels overzicht toont werk van vrouwen uit alle kunsthistorische perioden vanaf de renaissance. Deze vrouwelijke kunstenaars groeiden vaak op in een intellectueel of artistiek milieu en hadden bijvoorbeeld schilderende vaders. In hun eigen tijd kregen ze wel degelijk erkenning, zoals Plautilla Nelli (1524-1588) die in haar Florentijnse klooster een schilderswerkplaats oprichtte en andere vrouwen opleidde. Zij genoot genoeg faam om door de 16^{de} eeuwse kunstenaarsbiograaf Vasari (1511-1574) als een van de slechts vier vrouwen te worden beschreven in zijn *Vite (Levens...)*. Het duurde echter tot 2019 voordat haar grote schilderij *Het Laatste Avondmaal*, na 450 jaar, weer aan het publiek werd getoond. Plautilla 'signeerde' dit werk met de woorden: 'Bid voor de kunstenaressen'. Vasari merkte destijds al op dat Nelli veel meer had kunnen bereiken als zij, net als haar mannelijke collega's de kans had gekregen naar levend model te werken.^{iv} Vrouwelijke kunstenaars in de generaties na Plautilla hadden ook geen toegang tot de lessen in het schilderen naar (naakt)model. Vrouwen hadden eeuwenlang geen toegang tot dit zeer belangrijke onderdeel van het academisch onderwijs, waardoor zij niet opgeleid om het hoogst gewaardeerde genre, het historiestuk, te maken. De Britse kunstenaar Angelica Kauffman (1741-1807) wist zich dankzij haar studies naar klassieke beelden toch te bekwamen in dit genre. (afb. 1)

Vrouwen specialiseerden zich daarom meestal in huiselijke onderwerpen zoals portretten, genrestukken en stilleven. De impressionist Mary Cassatt (1844-1926) schilderde een voor vrouwen wel toegankelijke buitenwereld, de Opéra. (Afb. 4) De realistische schilder Rosa Bonheur (1822-1899) koos een bijzonder specialisme. Zij legde zich toe op het schilderen van runderen en paarden. Haar 'academie' was het slachthuis, waar zij de anatomie van dieren grondig leerde kennen. (afb. 2) Bonheur woonde samen met een vriendin en had van de overheid speciale toestemming gekregen om broeken te dragen omdat dat noodzakelijk was bij haar werk. In Frankrijk wordt zij tegenwoordig beschouwd als een LHBTIQA-icoon.

Camille Claudel (1864-1943) was eerst een succesvol collega en assistent van de beeldhouwer August Rodin (1840-1917) maar is vooral de geschiedenis ingegaan als slachtoffer van depressies nadat hun relatie misliep. (afb. 3). Dit beeld van Claudel ontstond door de romantisering van haar verhaal in de media en populaire cultuur, zoals in de film *Camille Claudel* (1988). Het heeft geleid tot afbreuk van de waardering voor haar werk.

Deze voorbeelden maken duidelijk dat vrouwelijke kunstenaars in de 19^{de} eeuw hun positie moesten bevechten. Na hun dood raakten zij in de vergetelheid of bleven alleen bekend door de anekdotes over hun leven.



Lee Krasner (1908-1984), *Polar Stampede (Poolstorm)*, 1957, olieverf op doek, 342,8 x 412,4 cm

En met de opkomst van het modernisme in de 20^{ste} eeuw werd het niet veel beter. Hoewel vrouwen actief waren in verschillende modernistische bewegingen, werden ze in de kunstgeschiedenis van de 20e eeuw vaak genegeerd of alleen genoemd als muzen van mannelijke kunstenaars. Pas in de afgelopen decennia is het werk van kunstenaars als Marianne von Werefkin (1860-1938) en Gabrielle Münter (1877-1962, *Der Blaue Reiter*), Hannah Höch (1889-1978) en Elsa von Freitag-Loringhoven (1874-1927, *Dada*), Dora Maar (1907-1997) en Dorothea Tanning (1910-2012, *surrealisme*), Gunta Stölz (1897-1983, *Bauhaus*) erkend en tentoongesteld. En het lijkt erop dat deze uitsluiting ook in de VS, tijdens en na de Tweede Wereldoorlog is voortgezet. In de kunstgeschiedenis is het beeld gecreëerd van mannen die als geweldenaren hun grote doeken te lijf gingen. Abstract expressionistische vrouwelijke kunstenaars zijn er zeker maar zij zijn vaak de vrouw van kunstenaars, critici of curatoren en worden minder serieus genomen, zoals Lee Krasner (1908-1984), de vrouw van Jackson Pollock (1912-1956). Schilder Hans Hofmann (1880-1966) zegt over haar: “Haar werk is zo goed, dat je niet eens beseft dat het door een vrouw is gemaakt”.^v

Zoals hiervoor al aangegeven was de publicatie van Linda Nochlin in 1971 baanbrekend. Er kwam aandacht voor vrouwelijke kunstenaars in heden en verleden. Een voor deze periode kenmerkende tentoonstelling was *Feministische Kunst Internationaal* in het Gemeentemuseum Den Haag in 1979. Hier werden, in lijn met de emancipatiebeweging van die tijd, controversiële onderwerpen zoals stereotype rolpatronen en vrouwelijke seksualiteit getoond. Dat ging voor veel mensen (mannen) nog wat te ver. Dat deze insteek ook wat ver ging voor krantenredacties bleek uit hun teksten als ‘De cultus van de vage vagina’.

In 2009 werd er teruggeblikt op deze tentoonstelling met de expositie *REBELLE* in het Gemeentemuseum Arnhem, dat toen al decennia kunst van vrouwen verzamelde. Deze tentoonstelling met werk van gerenommeerde kunstenaars als Judy Chicago (1939), Marina Abramovic (1946), Louise Bourgeois (1911-2010), Marlene Dumas (1953), Tracy Emin (1963) en Kara Walker (1969) behandelde sociale thema’s als bijvoorbeeld representatie en identiteit.^{vi} Van uitsluiting lijkt intussen geen sprake meer al domineren mannen nog steeds de ranglijsten van bestbetaalde kunstenaars.

In de hedendaagse kunstwereld draait het steeds minder om het geniale individu. De opkomst van collectieven die werken vanuit een sociale gedrevenheid en de herwaardering van traditionele (vaak als vrouwelijk aangemerkte) technieken en materialen hebben eraan bijgedragen dat vrouwelijke kunstenaars tegenwoordig steeds vanzelfsprekender hun plaats innemen in de kunstwereld. Tentoonstellingen die specifiek over vrouwelijke kunstenaars gaan zijn tegenwoordig vooral historisch van aard zodat ooit vergeten vrouwen alsnog hun plek in de geschiedenis (terug)krijgen.

Afbeeldingen: 1.1 Uitsluitend voor mannen?



Afb. 1: Angelica Kauffman (1741-1807), *Personificaties van 'Design' en 'Colour'* (Ontwerp en Kleur), olieverf op doek, 126 cm x 148,5 cm. Royal Academy of Arts, Londen, 1780. Kauffman was een van de eerste vrouwen die lid waren van de Royal Academy. De serie *'The Elements of Art'* is nog altijd te zien de hal van de Academy. Kauffman kreeg dezelfde beloning als haar mannelijk collega Benjamin West. Links is te zien hoe Kauffman (naakt)model heeft moeten leren tekenen op de academie. Haar mannelijke medestudenten mochten het wel leren met echte (naakt)modellen.



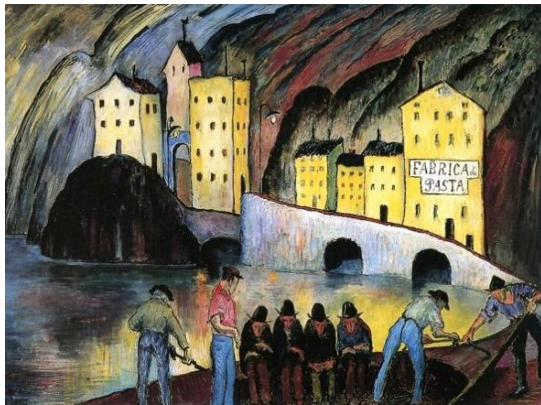
Afb. 2: Rosa Bonheur (1822-1899), *Le Marché aux Chevaux* (De paardenmarkt), 1852, olieverf op doek, 244,5 cm x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Met de opbrengst van dit schilderij kocht Bonheur een chateau en landgoed bij Fontainebleau. Omdat Rosa Bonheur als vrouw geen toegang had tot naaktmodellessen op de academie, leerde ze zichzelf de anatomie door dieren te bestuderen in abattoirs, markten en op het platteland.



Afb. 3: Camille Claudel (1864-1943), *L'Âge Mûr* (Volwassen leeftijd), 1893-1900, brons, Musée Rodin. Hoogte 121 cm, lengte 181 cm en diepte 73 cm. Claudel werd opgeleid aan de Académie Colarossi waar, heel uitzonderlijk, ook vrouwen naakten mochten bestuderen.



Afb. 4: Mary Cassatt (1844-1926), *La Loge* (In de loge), 1878, olieverf op doek, 81 x 66 cm, Museum of Fine Arts, Boston Naast huiselijke tafereelen specialiseerde Cassatt zich ook in het schilderen van het uitgaansleven dat zich op haar schilderijen vooral in de Parijse Opéra afspeelde.



Afb.5: Marianne von Werefkin (1860-1938), Die Lebenden und die Toten (De levenden en de doden), rondom 1924



Afb.6: Dora Maar (1907-1997), Sans titre (Main-coquillage) (zonder titel (Hand-schelp)), uit ca. 1934



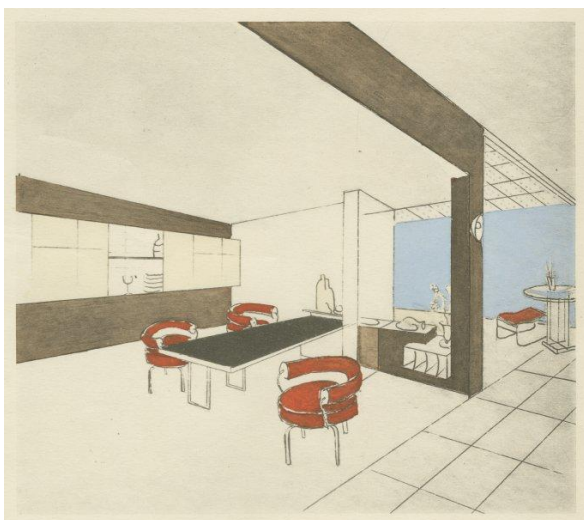
Afb. 7: Dorothea Tanning (1910-2012), Chambre 202 (Hôtel du Pavot), (Kamer 202, (Hotel du Pavot)), 1970-1974



Afb.8: Marlow Moss (1889-1958), White, Black and Yellow Composition (Compositie in Geel, Zwart en Wit), 1949.

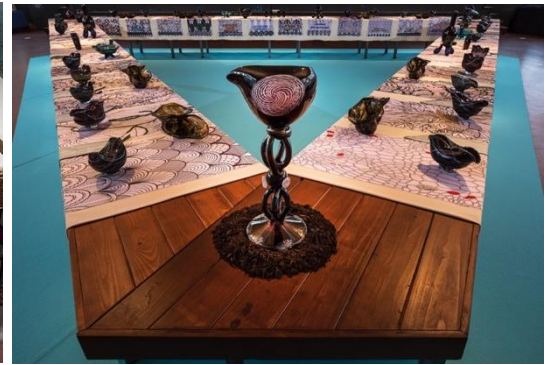


Still uit LGBTQ+ Icons at Tate Britain – 'I feel, as a queer person, as a non-binary person... (Ik voel me, als een queer person, als een niet-binaire person)', 2019. Het belang van de nalatenschap van Marlow Moss (zie afb. 8) als kunstenaar, LGBTQiA en historisch figuur wordt door drag-artiest Sasha Velouw in een 'Tate Shots'-video benadrukt.



Afb.9: Charlotte Perriand (1903-1999), Zithoek met buismeubilair. De afbeelding rechts is de Chaise Longue LC4 te zien die zij samen met Le Corbusier in 1928 ontwierp.





Afb. 10: Judy Chicago (1939), *The Dinner Party* (Het Eetfeestje), 1979, 1463 x 1463 x 1463 cm. Dit iconische feministische werk bestaat uit een tafel die is gedekt voor 39 mythische en historische vrouwen. Het servies is gedecoreerd met een vulvamotief.

Afb.11: Patricia Kaersenhout (1966), *Guess Who's Coming to Dinner too?* (Raad eens wie er ook komt eten?), 2019, 649 cm X 649 x 649 cm. Aan deze tafel schuiven ook zwarte, inheemse en vrouwen van kleur aan. Er zijn geen afgescheiden plaatsten.



Afb.12, Geheel links: Charlotte Schleiffert (1967), *Tolerance test* (Tolerantietest), 2022. *Tolerance Test* was een eenmalige installatie in Rijksmuseum Twenthe (2022). De installatie bestaat uit 13 *large drawings*, een bestaande serie tekeningen van Charlotte Schleiffert. Rechts: *Black Antoinette* (Zwarte Antoinette) uit 2012. Het werk is gebaseerd op een portret van Marie-Antoinette.

Afb.13: Malgorzata Mirga-Tas (1978), *Re-enchanting the world* (De wereld herbetoveren) uit 2022, elk paneel meet 462 x 387 cm. Het werk bestaat uit een serie van twaalf grote wandkleden dat is geïnspireerd op beroemde renaissance-fresco's in Palazzo Schifanoia in Ferrara. De serie vertelt het verhaal van de Roma door de ogen van vrouwen. De kleden zijn door vrouwen gemaakt met traditionele vrouwelijke materialen en technieken.



1.2: Niet-westerse invloeden: oriëntalisme en primitivisme

In 2014 was er een tentoonstelling van Afrikaanse kunst te zien in de Nieuwe Kerk in Amsterdam. Voor deze tentoonstelling was zo goed mogelijk ondergezocht welke kunstenaar of welk atelier verantwoordelijk was voor de tentoongestelde kunstvoorwerpen. Dit is een eigentijdse en postkoloniale benadering waarbij het werk niet langer als anoniem ambacht wordt gezien.^{vii} Deze interesse in de makers van niet-Westerse kunst is betrekkelijk nieuw. Belangstelling voor de objecten op zich is er al langer.



Masks van de Dan uit Ivoorkust met links een dansmasker van de figuur Ngedi dat kunstenaar Tame (1900-1965) sneed voor zijn neef Wey, ca. 1941.

In de 19e eeuw ontstond er vanuit de Europese en Noord-Amerikaanse cultuur interesse in andere culturen, die vaak als 'primitief' werden bestempeld. Napoleons veldtochten brachten Europeanen vanaf 1830 in contact met de Oriënt, het Midden-Oosten en Noord-Afrika. Wetenschappers en kunstenaars volgden Napoleon naar deze gebieden, wat leidde tot de opkomst van de oriëntalistiek als academisch vakgebied.

In de kunsten werd de Oriënt een populaire inspiratiebron, vooral vanwege de mysterieus geachte cultuur met haremvrouwen, bedoeïenen en intense hartstochten. Deze invloed is zichtbaar in het werk van kunstenaars zoals Delacroix (1798-1863) en Ingres (1780-1867). In de 19e eeuw werd de oosterse beschaving in het westen vaak gezien als minder ontwikkeld dan de superieure Europese cultuur, maar tegelijkertijd bood het reizen naar en voorstellingen van de Oriënt, het Midden-Oosten en Noord-Afrika een ontsnappingsmogelijkheid aan de moderne, industriële kapitalistische samenleving. Rond 1850, na de openstelling van Japan voor handel, ontstond er in Europa een grote belangstelling voor Japanse kunst en ambachten. De invloed hiervan is terug te zien in het werk van kunstenaars zoals Van Gogh (1853-1890), Toulouse-Lautrec (1864-1901), Gauguin (1848-1903) en diverse impressionisten. Gauguins interesse in niet-westerse culturen werd verder aangewakkerd tijdens de Wereldtentoonstelling van 1889 in Parijs, waar naast koloniale kunst ook mensen werden tentoongesteld in reconstructies van hun huizen en dorpen.

In het begin van de twintigste eeuw groeide de belangstelling voor kunstvoorwerpen uit de diverse gekoloniseerde gebieden, die te zien waren op Wereldtentoonstellingen en in diverse etnografische musea. De moderne kunstenaars van die tijd zochten een andere en expressievere beeldtaal dan het westerse naturalisme. Ze vonden deze in de in hun ogen, pure, eenvoudige en oorspronkelijke vormen van tribale kunst uit Afrika en Oceanië.

De interesse van deze kunstenaars was aanvankelijk esthetisch: de gestileerde vormen en abstracte figuren weken af van de westerse kunsttraditie. Bovendien dachten veel kunstenaars dat deze kunstvoorwerpen ook spiritueel en emotioneel een bron van inspiratie konden zijn omdat ze een dergelijke diepgang misten in hun eigen, moderne, geïndustrialiseerde samenleving. Hoewel het label

"primitief" - als niet beschaafd - dat aan niet-westerse kunst werd gegeven niet negatief was bedoeld, weerspiegelde het wel een Eurocentrische benadering waarin Europeanen duidelijk meer macht hadden dan de culturen die hen inspireerden.

De manier waarop kunstenaars zoals de Duitse expressionisten, Picasso en later de surrealisten etnografische kunstvoorwerpen gebruikten wordt daarom beschouwd als culturele toe-eigening. Dit ongelijke speelveld wordt ook duidelijk in de manier waarop kunstvoorwerpen, en soms zelfs de makers, tot in de jaren 50 werden gepresenteerd op koloniale tentoonstellingen als Europees 'bezit'. In 1931 protesteerden enkele surrealisten, onder aanvoering van hun voorman André Breton (1896-1966), tegen een dergelijke koloniale expositie in Parijs met als motto "Ne visitez pas l'Exposition" ("Bezoek de tentoonstelling niet"). De kunstenaars richtten zelfs een eigen tentoonstelling in onder de naam '*De waarheid over de koloniën*' waar het kolonialisme bekritiseerd werd.^{viii} (afb.7)

In de decennia na deze periode zal, door het toenemende ongemak over de koloniale geschiedenis, kunst uit de voormalige koloniën – vooral die van Afro-Amerikaanse kunstenaars – een steeds belangrijkere rol spelen in kunstpublicaties, tentoonstellingen en museumcollecties. Dit zoekproces naar een juiste benadering werd duidelijk zichtbaar tijdens de beroemde tentoonstelling "*Primitivism in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*" georganiseerd door het MoMA in 1984.

Op deze expositie werden werken van Westerse modernisten getoond naast etnografische kunstobjecten die hen inspireerden. Deze tentoonstelling is vooral bekend geworden door de kritiek die hij opriep. Curator William Rubin werd verweten dat de niet-westerse werken zonder naam, datum of context werden gepresenteerd, waardoor ze uitsluitend leken te dienen als inspiratiebronnen voor westerse moderne kunst.

De organisatoren verdedigden zich door te stellen dat ze een bijzonder verhaal binnen de westerse kunstgeschiedenis wilden vertellen door andere culturen in de context van moderne kunst te plaatsen. Echter, deze benadering van niet-westerse kunst sloot niet meer aan bij de veranderende opvattingen.^{ix} (afb.2)

De tentoonstelling *Magiciens de la Terre* die in 1989 georganiseerd werd in Parijs wordt vaak gezien als een reactie op de tentoonstelling uit 1984. De curatoren wilden deze keer meer aandacht besteden aan de eigen bijdragen van andere culturen. Naast de vijftig werken van westerse hedendaagse kunstenaars waren er evenzoveel werken te zien van eigentijdse kunstenaars uit niet-westerse landen waaronder authentieke rituele praktijken. Hierdoor verschoof de focus van de westerse cultuur naar culturele uitingen van over de hele wereld. Toch was er ook hier kritiek, vooral op de esthetische ensembles die werden gepresenteerd. Er werd namelijk nog steeds met westerse blik gezocht naar interessante combinaties.^x (Afb.3)

In 2021 presenteerde het Stedelijk Museum Amsterdam de tentoonstelling *Kirchner en Nolde, expressionisme kolonialisme*. Deze tentoonstelling had een duidelijke postkoloniale invalshoek en onderzocht de context en betekenis van de 'primitieve' onderwerpen die deze expressionistische kunstenaars kozen.

Kirchner en Nolde hadden in hun tijd ruim toegang tot de Duitse etnografische musea, die tot de meest vooraanstaande ter wereld behoorden. Daarnaast was het toen nog gebruikelijk om zogenaamde 'Volkerenshows' te organiseren en te bezoeken. In deze shows werden groepen mensen uit verschillende delen van de wereld in dierentuinen en circussen tentoongesteld, niet als individuele mensen, maar als anonieme vertegenwoordigers van een bepaalde 'soort'. Je hoefde dus als kunstenaar niet per se op reis om de exotische 'ander' te zien. Zo heeft Kirchner bijvoorbeeld nooit buiten Europa gereisd.

Tijdens de tentoonstelling in het Stedelijk Museum en in de bijbehorende catalogus werd het werk van de twee beroemde expressionisten in een nieuw perspectief geplaatst. Naast de werken van Nolde en Kirchner waren er veel foto's en Afrikaanse kunstobjecten te zien. In plaats van op de vernieuwende, expressieve stijl van de expressionisten lag de nadruk op de herkomst en betekenis van hun

inspiratiebronnen. Er was ook aandacht voor hun zwarte modellen, die vaak jong waren en werkzaam in de amusementsindustrie, zoals circussen en volkerenshows.^{xi} Hierdoor werden de twee kunstenaars opeens vooral bekeken in een koloniale context.

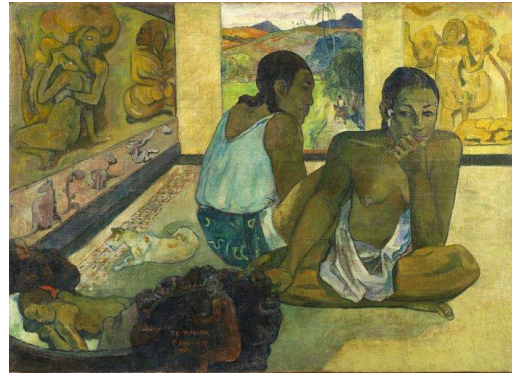
Nolde's werk weerspiegelde zijn interesse in de expressieve mogelijkheden van de vervormde en ogenschijnlijk willekeurig gecombineerde beeldjes en maskers. Voor sommige museumbezoekers bood dit een nieuwe blik op de (kunst)geschiedenis die hun de ogen opende. Andere bezoekers verzetten zich tegen het plaatsen van de kunst in deze historische context, omdat dit hun 'gewoon genieten' van de werken van de expressionisten in de weg stond. Ook één van de samenstellers, Beatrice von Bormann, zei dat ze er niet meer gewoon naar kon kijken. Ze vroeg zich tijdens de persconferentie ter gelegenheid van de opening af hoe ze nog van de expressionistische stijl en exotische elementen in de kunst kon genieten, zonder steeds te denken aan de onderdrukking van volkeren en culturen in de koloniale tijd, zoals ze ook in de catalogus schrijft.

Het Stedelijk Museum beoogde met deze expositie de traditionele westerse blik te bevragen. Een dergelijke kritische benadering van werken uit museumcollecties is sinds de verzelfstandiging van de voormalige koloniën en de hernieuwde aandacht voor het slavernijverleden een terugkerend onderwerp geworden in de kunstwereld.

Afbeeldingen: 1.2 Niet-westerse invloeden: oriëntalisme en primitivisme



Afb 1: Jean-Dominique Ingres (1780-1867), *Le Bain Turc* (Het Turkse bad), 1862, 108 cm. Dit werk kan zowel gezien worden als een meesterwerk, maar ook als een weerspiegeling van de mannelijke heteroseksuele blik waarin exotisme, erotiek en voyeurisme geprojecteerd wordt op het gefantaseerde decor van



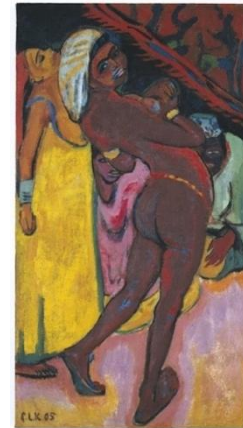
Afb. 2 Paul Gauguin (1848-1903), *La Rêve* (De droom), 1897, 95,1 x 130,2 cm. De manier waarop Gauguin inheemse vrouwen afbeeldt staat tegenwoordig ter discussie. Het verwijt is dat zijn kunst Tahitiaanse vrouwen stereotpeert op een exotische en erotische manier, zonder dat hun eigen perspectieven of stemmen weergegeven worden.



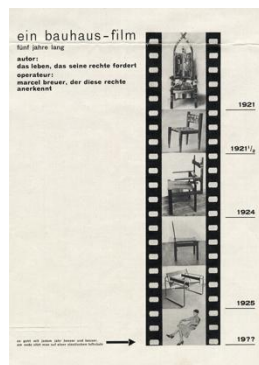
Afb. 3 Anoniem, Uli-figuur, begin 20e eeuw, Nieuw-Guinea (Papua-Nieuw-Guinea), hout (Alstonia scholaris), ijzer, parinariumhars, schelp, 86 x 20 x 19 cm Het androgyne beeldje werd gebruikt in verschillende rituelen (zoals herdenking van de doden en regenmagie).



Afb 4: Emil Nolde (1867-1956), *Stilleven mit Südseefigur* (Stilleven met Uli-beeldje), 1915. In dit schilderij heeft Nolde het beeldje op afbeelding 3 verwerkt.



Afb. 5: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Dansende vrouw*, 1905. 76 cm x 69 cm. Kirchner liet zich inspireren door etnografische musea. Ook is het mogelijk dat hij zogenaamde volkerenshows bezocht waarin activiteiten, waaronder dansen, getoond werden.



Afb. 6: Marcel Breuer (1902-1981) en Gunta Stözl (1897-1983), *Afrikanischer Stuhl* (Afrikaanse stoel), 1921 Dit is een werk uit de vroege expressionistische fase van het Bauhaus. Hun samenwerkingsproject uit 1921 kreeg vele jaren later pas voor het eerst de naam "Afrikaanse stoel" van Breuer.

De stoel verschijnt voor het eerst in druk in het eerste nummer van het tijdschrift *bauhaus*, gepubliceerd in 1926. Daarin toont een "filmstrip" de evolutie van Breuers stoelontwerpen van de *Afrikaanse stoel* en de op De Stijl geïnspireerde *Lattenstoel* (1924) tot de stalen buisfauteuil (1925). Als een visionair inzicht in de toekomst eindigt deze "filmstrip" met een foto van een vrouw die plaatsneemt op een "verende luchtkolom".



Afb. 7: Foto van de tentoonstelling *De waarheid over de koloniën* gepubliceerd in het tijdschrift van de surrealisten. De objecten zijn uit de de collecties van Andre Breton en Paul Elouard.



Afb. 8: Hannah Höch (1889-1978), *Aus der Sammlung: Aus einem ethnografischen Museum Nr. IX* (Uit de collectie: Van een ethnografisch museum Nr. IX), 27 x 19 cm, ca. 1929, fotomontage uit een serie van zeventien.

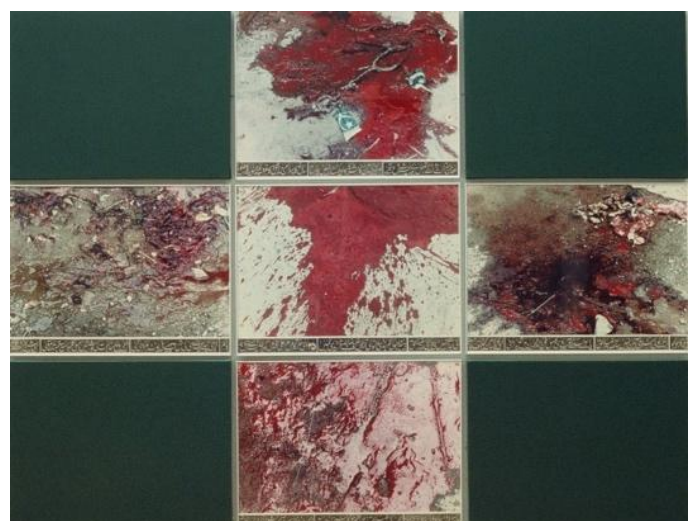


Afb. 9: Affiche en zaalbeeld van de expositie *Primitivism in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern* (Primitivisme in de 20e-eeuwse kunst, verwantschap tussen het tribale en het moderne),



Afb. 10: Zaalbeeld van de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* (Magiërs van de aarde), 1989. Esther Mahlangu (1935, Zuid-Afrika), *House* (Huis), de vloer is het werk van de Australische Francis Jupurrurla Kelly (1950), Frank Bronson Jakamarra Nelson (1948), Paddy Jupurrurla Nelson (1919-1999), Neville Japangardi Poulson (1947), Paddy Japaljarri Sims (1917-2010), Paddy Japaljarri Stewart (1935-2013) en Towser Jakamarra Walker (1925), *Yam Dreaming* (Yam Dromen). OP de achtergrond het werk van Richard Long (1945, Engeland), *Red Earth Circle* (Rode Aarde Cirkel).

Afb. 11: Rasheed Araeen (1935), *Green painting* (Groen schilderij), 1985-86, 173x226 cm, foto's, acryl op multiplex. Dit werk was te zien op de door Araeen samengestelde tentoonstelling *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*. De tentoonstelling werd uiteindelijk beschouwd als een belangrijke stap op weg naar de herziening van de westers georiënteerde geschiedenis van het modernisme. In het werk op de afbeelding zien we een raster, waarin groene panelen worden afgewisseld met vijf foto's van het bloed dat achterblijft na het ritueel offeren van dieren tijdens het Eid-ul-Azha festival.¹



1.3: Kunst wereldwijd

Kan kunstgeschiedenis inclusief en mondiaal worden? Tegenwoordig kunnen kunstenaars wereldwijd actief zijn. Hun werk wordt niet alleen in hun eigen land of community tentoongesteld, maar ook op internationale platforms zoals de vijfjaarlijkse Documenta in Kassel en de diverse biënnales die plaatsvinden in steden als Venetië, Sidney, Sao Paulo, Saudi-Arabië en Dakar. De thema's van deze evenementen worden steeds inclusiever.^{xii} De Biënnale in Venetië had in 2024 als thema *Foreigners everywhere* (buitenlanders overal). Hier lag de nadruk op kunstenaars die zich bewegen tussen het mondiale zuiden en noorden, evenals op inheemse groepen en LHBTQIA-gemeenschappen. Veel 'westerse' landen stelden hun paviljoen ter beschikking aan landen die voorheen nog niet vertegenwoordigd waren op de Biënnale.^{xiii} Zo nam het Congolese kunstenaarscollectief CATPC (*Cercle d' Art des Travailleurs de Plantation Congolaise*) namens Nederland deel aan deze Biënnale. (afb. 2) CATPC beschrijft kunst als: "een levende kracht die voortkomt uit de gewijde aarde en het maken van kunst als een heilig avontuur. Het doel van kunst is om de kennis van het land van de voorvaderen te hernieuwen en een samenwerking te smeden tussen kunst, cultuur, economie en ecologie."



Onbekende kunstenaar, Balot, gemaakt in Lusanga in Congo (1931), terecht gekomen in het Virginia Museum of Fine Arts maar gaat terug naar Congo door Martens en de CATPC.



Vertegenwoordigers van Cercle d' Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (afgekort als CATPC) maken kennis met het beeldje van Balot (1931) op de plantage in Lusanga.

De Nederlandse kunstenaar Renzo Martens (1973) maakte het collectief bewust van de wijze waarop in het mondiale noorden, met gebruik van geld dat vaak in de koloniën was verdiend, musea met prestigieuze kunstcollecties zijn gesticht. Dit inspireerde de kunstenaars-arbeiders om een eigen klein museum te bouwen op hun plantage. In deze *White Cube* laten zij hun eigen vrije postkoloniale kunst zien.^{xiv} Tijdens de Biënnale werd in dit museum in Lusanga een voor de lokale bevolking belangrijk beeldje geëxposeerd. Dit beeld werd in 1931 gemaakt door een lokale kunstenaar om de boze geest van een vermoorde koloniale bezetter Maximilian Balot te 'vangen'. Na een lange zoektocht bleek het werk in bezit te zijn van een museum in Washington. Een verzoek tot bruikleen, voor het tijdelijk tentoonstellen van het beeld in de *White Cube*, werd na veel discussie uiteindelijk verkregen.^{xv}

In Nederlandse musea is een duidelijke verandering zichtbaar in het tentoonstellingsaanbod. In 2008 organiseerde de Nieuwe Kerk in Amsterdam de tentoonstelling *Black is Beautiful*, die zich richtte op de manier waarop zwarte mensen in de Nederlandse kunst werden afgebeeld. Daarnaast waren er bijdragen van eigentijdse Nederlandse kunstenaars met Surinaamse wortels als Remy Jungerman (1959) en Iris Kensmill (1970).

Het Rijksmuseum presenteerde een tentoonstelling over het Nederlandse slavernijverleden, verteld in tien persoonlijke en waargebeurde verhalen rond objecten uit de collectie.^{xvi} Het Stedelijk Museum Amsterdam deed aan zelfonderzoek wat resulteerde in de documentaire *White Balls on Walls*. Volkenkundige musea, die al sinds de negentiende eeuw kunstvoorwerpen uit andere culturen tonen, hoewel deze zelden als kunst werden erkend, begonnen na te denken over hun rol en de verhalen die ze willen vertellen. In 2023 fuseerden drie grote volkenkundige musea onder de naam, *Wereldmuseum*, met als doel: "artefacten en kunst vanuit de hele wereld te tonen en telkens te verkennen hoe mensen wereldwijd op verschillende manieren betekenis geven aan hun leven. En hoe zij hun soms tastbare, soms abstracte imprint op het leven maken."^{xvii}

Een belangrijke missie van het *Wereldmuseum* is het onderzoek naar de manier waarop de collecties in het verleden tot stand is gekomen. Regelmatig worden objecten teruggegeven aan het land van herkomst.

Het *Wereldmuseum* besteedt ook aandacht aan etnografische objecten in relatie tot hedendaagse kunst. In 2023 organiseerde gastcurator Azu Nwagbogu de tentoonstelling *In Schitterend Licht*, waar kunst van Afrikaanse kunstenaars was te zien hoe deze beïnvloed werd door heden en verleden. (afb. 3)^{xviii}

Actuele thema's worden niet alleen behandeld in wereldmusea, maar komen vooral aan bod op kunstbiënnales en in kunsthallen die, dankzij het ontbreken van een vaste collectie, flexibeler kunnen programmeren. Een voorbeeld hiervan is Kunsthall KAdE in Amersfoort die in 2020 een overzicht presenteerde van honderd jaar Afro-Amerikaanse kunst.^{xix} Deze tentoonstelling begon bij de 'Harlem Renaissance' van de jaren 20 in de twintigste eeuw, een periode van heropleving van zwarte kunst en cultuur in Amerika, en liep door tot het heden.

Terugkerende thema's in het werk van deze kunstenaars zijn zwarte identiteit en een geschiedenis getekend door koloniale uitbuiting, slavernij, ongelijkheid en racistische uitsluiting. Een goed voorbeeld hiervan is het werk van Kara Walker.^{xx} (afb.5) Binnen de culturele stroming Afrofuturisme verbeelden zwarte kunstenaars een toekomst die voorbijgaat aan de beperkingen van het beladen verleden. Dit wordt bijvoorbeeld geïllustreerd in het videowerk van Wangechi Mutu en in het werk van Sulae Robinson, dat verwijst naar een typisch afrofuturistische mythe. (afb.6 en 7)

Het werk van Robinson was te zien in het *OSCAM*, Open Space Contemporary Art Museum, in Amsterdam Bijlmer, een relatief nieuw platform dat ruimte biedt aan jonge kunstenaars en creative producers uit verschillende sub-culturen.^{xxi}

Afbeeldingen: 1.3 Kunst wereldwijd



Afb.1: El Anatsui (1944), *In the World but don't know the World* (In de wereld maar kent de wereld niet), 2009, 560 cm x 1000 cm, wandsculptuur van koperdraad, flessendoppen en ander gerecycled materiaal. De techniek is vergelijkbaar met de weeftechniek van de Kentedoeken uit het Assante-rijk, een oude staat in Ghana.



Afb.2: CATPC, *White Cube Lusanga* (Witte Kubis Lusanga), 2020, geprint van o.a. cacao en palmvet. In dit specifieke werk onderzoeken Jean Kawata en Ced'art Tamasala de geschiedenis van plantages in Lusanga, een gebied dat ooit fungeerde als centrum voor de koloniale exploitatie van grondstoffen zoals cacao en palmolie.



Afb.3: Jon Henry (1982), *Stranger Fruit* (Vreemde Vruchten), 2015-2023. Dit werk toont de kwetsbaarheid van Afro-Amerikaanse jongens. De titel verwijst naar het bekende lied dat geschreven is door Abel Meeropol en gezongen door Billie Holiday (1939). In de expositie worden foto's gecombineerd met Afrikaanse rieten schilden, die bescherming zouden bieden tegen Westerse wapens.



Afb.4: Nick Cave (1957), *Soundsuits* (Klankpakken of Geluidskostuums), 2019, hoogte tussen de 200 en 290 cm, breedte tussen de 60 cm en 130 cm, diepte 45 cm tot 67 cm, textiel, knopen, kralen, organisch materiaal enz. Soundsuits bieden bescherming tegen vooroordelen. De maskers verwijzen ook naar traditionele maskers die in rituelen worden gedragen.

Afb. 5. Kara Walker (1969), *Bureau of Refugees, Freed Men and Abandoned Lands: Six Miles from Springfield on the Franklin Road* (Bureau voor de Vluchtelingen, Bevrijdde Mensen en Verlaten Landen: Zes mijl van Springfield op de Franklin Road), 2009, video- en geluidsinstallatie. Walker verbeeldt met dit werk de historische uitsluiting en het geweld waarmee Afro-Amerikanen werden geconfronteerd, ook na de afschaffing van de slavernij. Het zet aan tot reflectie over de diepgewortelde raciale ongelijkheid en de blijvende impact daarvan op hedendaagse samenlevingen.



Afb.6: Suelae Robinson, *The Seeds in our womb* (De zaden in onze baarmoeder), 2024, gaat over de afrofuturistische mythe van een onderzeese Zwarte beschaving, die bestaat uit de nakomelingen van zwangere Afrikaanse vrouwen die op slavenschepen overboord werden gegooid. De ongeboren kinderen werden gered door Yemaya, de Yoruba godin van de oceaan. Zij leert hen om onder water te overleven.



Afb.7 Wangechi Mutu (1972), *The End of Eating Everything* (Het einde van alles eten), 2013, video. Mutu reflecteert op milieuschade door menselijk gedrag en moedigt duurzaam samenleven aan. Net als Suelae Robinson (afb. 6) verweeft ze afrofuturistische thema's, waarbij zwarte identiteit en culturele verhalen centraal staan als bron van herstel en vernieuwing.

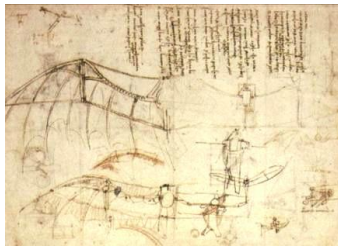
Afrofuturisme is een kunstzinnige en culturele stroming die futuristische elementen combineert met Afrikaanse technologie, spiritualiteit en geschiedenis. Het legt de nadruk op de veerkrachtigheid en creativiteit van de Afrikaanse diaspora.

Hoofdstuk 2: Kunst te midden van ontwikkelingen in technologie en wetenschap

Probleemstelling: Hoe en waarom draagt een kunstenaar met zijn werk bij aan of reageert een kunstenaar op uitvindingen en andere ontwikkelingen in technologie en wetenschap?

2.0 Inleiding

Het doen van onderzoek past bij de praktijk van de kunstenaar. In het verleden lagen kunst en onderzoek vaak in elkaars verlengde; denk aan een kunstenaar als Leonardo da Vinci (1452-1519) of de fotograaf Eadweard Muybridge (1830-1904) in de 19^{de} eeuw. Onderzoek en experiment waren ook een belangrijk onderdeel van het curriculum van de kunstopleiding van het Bauhaus.



*Leonardo da Vinci (1452-1519),
Onderzoek naar vliegen, 1485, 65 x 44
cm.*

Paragraaf 2.1 beschrijft hoe technologische vooruitgang kunst heeft beïnvloed, van de uitvinding van de verftube in de 19e eeuw tot moderne technieken zoals schilderen op een iPad door David Hockney (1937). De parallellen tussen historische en hedendaagse innovaties, zoals de impact van fotografie en nieuwe materialen, worden uitgewerkt. Daarnaast wordt het effect van functionele architectuur en modernistische bewegingen op de kunst besproken.

In paragraaf 2.2 wordt het gebruik van kunstmatige intelligentie (AI) in de kunst belicht, met voorbeelden zoals de AI Gallery Dead End en kunstenaars als Refik Anadol (1985). De tekst verkent discussies over authenticiteit en de status van AI-kunst, evenals de geschiedenis van digitale kunst en toepassingen zoals 3D-printing in mode en architectuur.

Paragraaf 2.3 legt de focus op de onderzoeksgerichte benadering van kunstenaars, waarbij kunst en wetenschap samenkomen. Aan de hand van voorbeelden als het Bauhaus, de natuurstudies van Herman de Vries (1931), en hedendaags werk gericht op klimaatverandering wordt uitgelegd hoe materialen, processen en technologieën worden verkend. Duurzaamheid en samenwerking met de natuur spelen een centrale rol in hedendaags artistiek onderzoek.

2.1 Technische en wetenschappelijke ontwikkelingen

De Britse kunstenaar David Hockney maakte in 2008 zijn eerste tekeningen op zijn iPhone met de app 'Brushes'. Vanaf 2010 ontwikkelt hij deze techniek verder op de iPad. "Hoe meer ik me verdiepte in de iPad, hoe meer ik besepte wat een fantastisch medium het is voor het schilderen van landschappen. Er zijn bepaalde dingen die je heel, heel snel kunt doen."



David Hockney (1937), *Winter Timber (Winter Hout)*, 2009, olieverf op doek, 15 delen, geheel meet 274,3 x 609,6 cm

^{xxii} Dat snelheid belangrijk is wanneer je in de buitenlucht werkt wisten de impressionisten al. Ook zij werden in de tweede helft van de 19^{de} eeuw gestimuleerd door technische vernieuwingen om op een andere manier te gaan werken. Een kleine maar niet onbelangrijke uitvinding voor de schilderkunst was de verftube die werd uitgevonden door een kunstenaar, de portretschilder John Goffe Rand. Vooral de landschapsschilders profiteerden van de nieuwe mogelijkheid om zonder geknoei met oplosmiddelen en pigmenten op locatie te kunnen schilderen.

Minstens zo belangrijk waren de veranderingen in de samenstelling van de verf. Zo werden traditionele (vaak kostbare) pigmenten vervangen door synthetische en werden nieuwe kleuren uitgevonden die bijvoorbeeld de traditionele aardkleuren verdrongen. Zelfs de ontwikkeling van het platte penseel was van invloed op de kunst van de impressionisten en de postimpressionisten omdat daarmee de toen zo vernieuwende vlotte toetsen konden worden gemaakt.^{xxiii}

Je zou kunnen zeggen dat het werken op de iPad Hockney op een vergelijkbare wijze heeft voorzien van nieuwe verf en nieuwe penselen. In de levensgrote bewerkingen van zijn iPadstudies zijn de vingersporen van het tekenen op de iPad weer vertaald naar traditionele olieverf.

Ook de 'uitvinding' van de fotografie zorgde in de 19^{de} eeuw voor nieuwe ontwikkelingen in de kunst. De mogelijkheid om de werkelijkheid met een apparaat vast te leggen bleek een eyeopener voor veel kunstenaars die leerden om anders, objectiever, naar de werkelijkheid te kijken. Schilders wilden echter niet dat hun werk op foto's zou gaan lijken. (afb. 1)

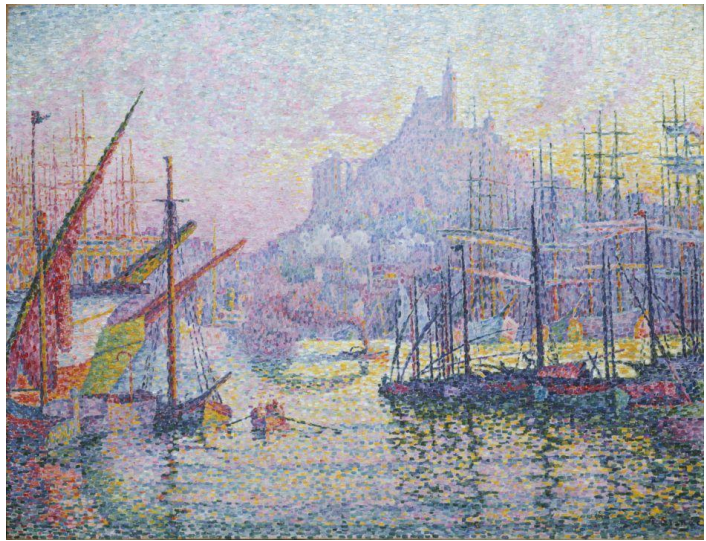
De schilder Dutilleux (1807-1865) benadrukte dat een schilderij altijd een interpretatie zou blijven waarin de kennis, het talent, de eigen ideeën en gevoelens van de kunstenaar bepalend waren. Precies de nadruk op de eigen ideeën en gevoelens van de kunstenaar zouden de kunst in de tweede helft van de 19^{de} eeuw sterk veranderen. Aan het einde van de eeuw zou de fotografie ook de aanzet geven tot een heel nieuwe kunstvorm, de film. Al zag men eerst nog niet de artistieke mogelijkheden van dit medium.^{xxiv}

Utiliteitsbouwwerken zoals bruggen en stations, gebouwd met functionele constructies in gietijzer en glas, markeerden het begin van een moderne en functionele architectuur die afstand nam van oude stijlen.

Het modernisme zou de periode worden waarin technische en wetenschappelijke innovaties met enthousiasme werden ontvangen. Niet alleen in de functionalistische architectuur van de internationale stijl maar ook in bewegingen als het Bauhaus en het Russisch Constructivisme werd onderzoek gedaan naar, en geëxperimenteerd met, moderne (industriële) materialen en technieken.

Afbeeldingen: 2.1 Technische en wetenschappelijke ontwikkelingen

Afb.1: Paul Signac (1863-1935), *Marseille, Notre Dame de la Garde*, 1905, olieverf op doek, 88,9 x 116,2 cm Metropolitan Museum of Art, New York. Signac baseerde zich in schildertechniek op wetenschappelijk onderzoek naar licht en kleur. In het werk van de impressionisten en postimpressionisten bepalen nieuwe industriële kleuren het beeld. Moderne penselen met platte metalen bussen zorgden voor de blokvormige toetsjes.



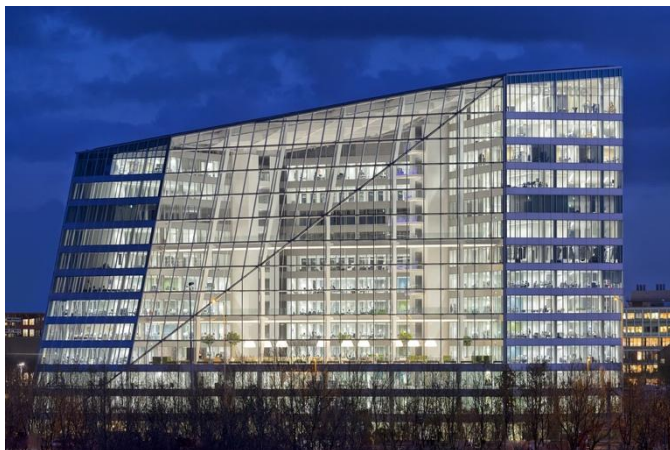
Afb.2: Charles-François Daubigny (1817-1878), *Confluence de la Seine et de l'Oise* (Samenvloeiing van de Seine en de Oise), 1868, olieverf op doek, 85 x 157 cm. Landschap-schilders in de 19^{de} eeuw vinden het objectieve karakter van de fotografie interessant. Critici vinden dat alle landschappen hierdoor op elkaar gingen lijken. De riviergezichten van de schilder Daubigny vond men te veel op foto's lijken en de werkelijkheid wel erg dicht benaderde. De spotprent rechts van Félix Nadar illustreert deze kritiek. De tekst van de afbeelding luidde 'Effect geproduceerd op een bezoeker van de Salon door het water in de prachtige schilderijen van M. Daubigny'. De prent werd gepubliceerd in Nadar Jury, Journal Amusant, 16 juli 1859.



Afb. 3: Louis Sullivan (1857-1924), *Guaranty Building, Buffalo (NY)*, 1894-1896, stalen skelet, terracotta bekleding en baksteen, hoogte is 51 meter. Realiseert als een van de eersten met behulp van een stalen bouwskelet een kantoorgebouw met dertien verdiepingen. Van Sullivan zou de uitspraak 'Form follows function' zijn.



Afb. 4: Le Corbusier (1887-1965), *Duplex Type E in Cité Radieuse*, 1948-1952, o.a. beton, staal en glas, 56 x 165 x 24 meter.



Afb. 5: OVG, *The Edge*, gesitueerd aan de Gustav Mahlerlaan op de Amsterdamse Zuidas, 2015. De naam van het gebouw verwijst naar de technologische voorsprong (cutting-edge) die het meent te hebben door de grote hoeveelheid sensoren waarmee de energie zeer efficiënt aangewend kan worden. Er zijn geavanceerde digitale tools gebruikt om een zo duurzaam, gebruiksvriendelijk en flexibel mogelijk gebouw te ontwerpen.

2.2 Digitalisering

In maart 2023 opende de eerste AI Gallery ter wereld, *Gallery Dead End*, haar deuren in Amsterdam. Niet alleen de werken die hier werden getoond waren gemaakt door AI (artificial intelligence), de exposerende kunstenaars waren eveneens gecreëerd met behulp van kunstmatige intelligentie. De oprichters van de galerie, Constant Brinkman (1964) en Paul Bookelman (1967), twee voormalige computerprogrammeurs, bedachten kunstenaars met een eigen persoonlijkheid en achtergrond en zetten deze aan het werk. Met apps als Stable-Diffusion, DALL-E en Midjourney kan iedereen kunstwerken maken door enkel een paar woorden in te voeren. Kunnen typen is genoeg.



AI-portret van de fictieve kunstenaar Amalia de la Vega, 2023, door Constant Brinkman (1964) en Paul Bookelman (1967).

De naam van de galerie, *Doodlopende weg* was bewust gekozen. De oprichters zagen hun galerie als het einde van de gevestigde kunstorde. De kunstwereld was niet erg onder de indruk van de collectie. Kunsttaxateur Patricia Jansma noemde de werken: “geen kunst maar beeld. Mooie plaatjes, zonder poëzie, zonder ziel.” En veel kunstenaars sloten zich aan bij dit verzet tegen AI-kunst (#ArtBYHumans). Ook musea reageerden kritisch en weigerden werken uit de galerie op te nemen in hun collectie.

De galerie verzette zich tegen het stempel dat AI-kunst geen echte kunst zou zijn omdat een machine het werk doet. Als argument noemden zij bijvoorbeeld de fotografie die in de 19de eeuw ook niet als kunst maar vooral als een bedreiging voor echte kunst werd gezien. Daarnaast ontstond er natuurlijk discussie over authenticiteit en plagiaat. Een jaar na de oprichting koos de galerie ervoor lezingen en debatten over deze kwesties te verzorgen binnen de muren van echte musea. De AI -kunstenaars werden aangevuld met echte mensen met een opleiding aan een kunstacademie, zoals Arno Coenen (1972), vooral bekend van de Markthal in Rotterdam en (1967).^{xxv} (afb. 1 en 2)

Ook het werk van Refik Anadol (1985) komt tot stand met AI. (afb. 3) De kunstenaar laat zijn machine ‘hallucineren’ door hem te laten putten uit een oneindige hoeveelheid beeld-data. Hij noemt deze data zijn verf. Zijn kunstwerken bestaan uit beeldschermen waarop een kolkende beeldenstroom te zien is waarin je als toeschouwer wordt meegevoerd. De werken van Anadol scheppen zichzelf en gaan daar eindeloos mee door. Op de tekstbordjes naast het werk staat ‘met dank aan de kunstenaar’. Hoe belangrijk is de inbreng van de kunstenaar nog in deze kunstwerken?

Critici bestempelen het werk van Anadol als een digitaal kunstje dat grenst aan kitsch. Het is allemaal erg aantrekkelijk om naar te kijken maar dat maakt het nog geen kunst. Voorstanders brengen hier tegenin dat de opvattingen over wat kunst is in de kunstgeschiedenis voortdurend aan verandering onderhevig zijn waardoor elke tijd weer een nieuw kunstbegrip zal voortbrengen.^{xxvi}

Zelfs digitale kunst heeft al een geschiedenis. Vanaf ca. 1960 hebben kunstenaars zich beziggehouden met de mogelijkheden van digitale ontwikkelingen voor hun werk. Verschillende Nederlandse

kunstenaars speelden hierin een voortrekkersrol. Een Nederlandse kunstenaar die al sinds de jaren 60 computertechnologie inzet is Peter Struycken (1939). Hij liet een computerprogramma de opzet ontwerpen voor zijn schilderijen die hij vervolgens met de hand schilderde. Hiermee onderzocht hij dus al de mogelijkheden van algoritmen in het creatieve proces.

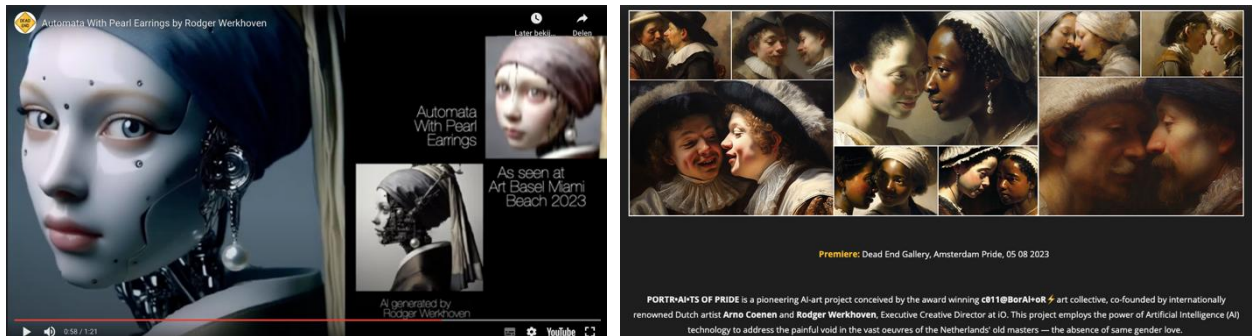
Met behulp van deze technieken heeft hij ook dynamische werken gemaakt waarbij lichtprojecties worden geprogrammeerd op het ritme van muziek. Maar de kunstenaar vond uiteindelijk dat hij hierbij te veel effect 'cadeau kreeg' van het algoritme en besloot terug te keren naar kleurverhoudingen op het platte vlak. ^{xxvii} (afb. 4 en 5)

Met *De Digitale Stad* werd in 1994 in Amsterdam de eerste openbare virtuele ontmoetingsplek gecreëerd. Deze cyberspace werd 'stad' genoemd om het voor mensen herkenbaar te maken als een plek waar je je kon verplaatsten en anderen kon ontmoeten. Het werk *The-Living* van Debra Salomons uit 1998 is een goed voorbeeld van digitale kunst waarin kunstenaar en toeschouwer elkaar 'ontmoeten'. Salomons creëerde als een van de eerste kunstenaars een performance kunstwerk via Internet. Zij ontmoet haar publiek in een virtuele vergaderruimte. Als digitaal personage overschrijdt ze de grenzen tussen de fysieke en de online wereld. (afb.6) ^{xxviii}

In de digitale kunst van het afgelopen decennium zijn de grenzen tussen de fysieke -, de online - en virtuele wereld steeds meer vervaagd. Wat er allemaal mogelijk kan worden wanneer we de vaste grenzen van de fysieke wereld loslaten, en hoe ons digitale bestaan eruit zou kunnen zien, was te zien op de expositie UFO-Unidentified Fluid Other. (afb.7) in het Nxt Museum in Amsterdam. Dit museum was in 2020 het eerste museum in Nederland dat zich volledig richtte op mediakunst. Het museum legt connecties tussen kunst, technologie, maatschappij en media. Daarbij is de blik op de toekomst gericht. Hun motto is: "De kunst van morgen, vandaag". ^{xxix}

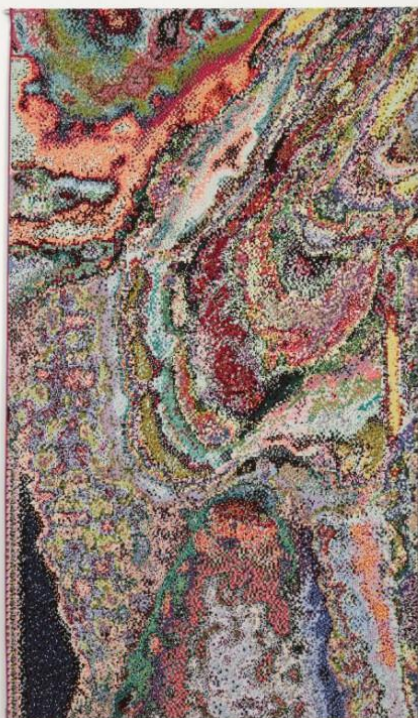
Kunstenaars en ontwerpers maken ook gebruik van digitale technieken om ruimtelijke vormen te creëren. De 3D printer wordt ingezet in de architectuur, sculptuur en design. De Nederlandse ontwerper Iris van Herpen past deze techniek toe in haar futuristische modeconstructies. In haar bijdrage aan de nieuwbouw van museum Naturalis komen architectuur, mode, wetenschap en technologie samen in de friezen die geprint zijn uit klein korrelig wit marmeraggregaat (zie afb.9). ^{xxx}

Afbeeldingen: 2.2 Digitalisering



Afb. 1: Rodger Werkhoven (1967), *Automata with Pearl Earrings* (Automata met Pareloorbellen), 2023 en rechts daarvan afb.2: *PORTR.AI.TS OF PRIDE*, 2023, een werk dat gemaakt is door een AI-collectief onder leiding van Werkhoven en Arno Coenen (1972). Coenen en Werkhoven onderzoeken de artistieke mogelijkheden van AI in thema's als (kunstmatige) schoonheid en LHBTIQA-relaties waarbij ze de 17de-eeuwse Nederlandse kunst gebruiken als materiaal.

Afb. 3: Refik Anadol (1985), *Renaissance Dreams* (Renaissance Dromen), 2024. Anadol maakte in het Florentijnse Palazzo Strozzi deze 'site-specific' AI Data Sculptuur, 600 x 1200 cm. Uitgangspunt is een enorme dataset met beeldmateriaal van artistieke en literaire werken die gemaakt zijn tussen de 14^{de} en de 17^{de} eeuw.

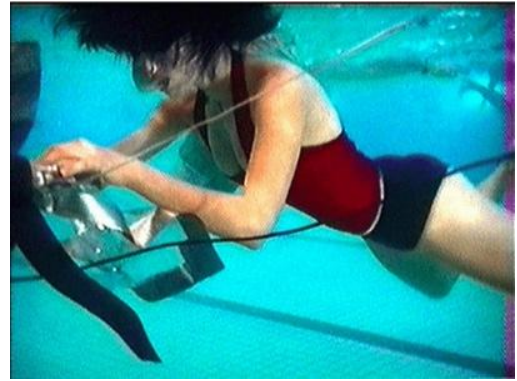


Afb. 4: Peter Struycken (1939), *Boulez-26 Entoptic Perception 2004* (Boulez-26 Entoptische Waarneming 2004), 2004, 270 x 165 cm, polyester en katoen. Het wandkleed is gemaakt in het Textiel Museum in Tilburg op een computergestuurde Jaquard weefmachine.

Afb. 5: Peter Struycken (1939), *Afstemming III*, 2020, acrylverf op doek, 83 x 83 cm, is gemaakt met behulp van een computer om de kleursamenstelling te bepalen. Struycken richt zich vooral op de optische en fysieke beleving van kleur, waarbij de geschilderde vlakken een bewegend effect lijken te creëren. Hij vergelijkt het gedrag van kleuren in daglicht met "kikers in een kruiwagen".



Afb. 6: Debra Salomons, *The Living*, 1997-98, is een online digitaal personage dat op onverwachte plekken verschijnt, zoals onder water in een zwembad. Met toenmalig innovatieve chatbotsoftware interacteert ze met haar publiek in een virtuele vergaderruimte, waarbij ze de droom van volledige verbondenheid via internet verbeeldt. Toeschouwers worden betrokken via video's, chatverhalen en kleine beloningen zoals animaties. Salomons zegt hierover: "In de toekomst zal je leven een leven online zijn, en veel rijker en diverser zijn dan leven in de fysieke wereld, en meer verweven met ons dagelijks leven zijn."



Afb. 7: De expositie *UFO-Unidentified Fluid Other* in Nxt-museum (2022-2023) toonde digitale mode van digitaal modehuis 'The Fabricant' (2018), met virtuele kleding, maskers en gezichtsfilters. De kleding wordt online beschikbaar gemaakt met NFT's. Deze duurzame, innovatieve mode zonder textielafval of uitbuiting schetst een toekomst waarin digitale collecties en merken domineren, mogelijk volledig zonder fysieke kleding.



Afb. 8 en 9: Iris van Herpen (1984), *Skeleton* (Skelet), 2011, polyamide en geprint door een 3D-printer, en details van de friezen die zij realiseerde voor de binnen- en buitenzijde van *Naturalis* (2019). Deze zijn van beton vermengd met fijne marmeraggregaten. Van Herpen weet binnen haar oeuvre architectuur, mode, wetenschap en technologie te combineren in futuristische constructies. Ze laat zich eveneens inspireren door de kunstgeschiedenis: "Ik dacht aan het prachtige werk van marmeren beeldhouwers als Gian Lorenzo Bernini en de manier waarop zij zachte, geplooid zijde zo mooi en zo delicaat in steen vastlegden. Het was echt de bedoeling om niet te veel af te wijken van mijn coutureproces, maar om het juist stil te zetten en te ontlocken."

2.3 Artistic research

Voor kunstenaars in de renaissance lagen kunst en wetenschap vaak in het verlengde van elkaar. Het bekendste voorbeeld hiervan is natuurlijk Leonardo da Vinci (1452-1519). De Britse kunsthistoricus Martin Kemp publiceerde veel over de relatie tussen wetenschap en kunst. Volgens Kemp willen kunstenaars en wetenschappers allebei de wereld begrijpen en vormgeven waarbij ze gebruik maken van kennis, zintuigelijke waarneming, intuïtie en ervaring. Goed en gericht kijken is voor zowel kunstenaars als wetenschappers heel belangrijk.^{xxx} Voor de 20^{ste}-eeuwse kunstenaar is een onderzoekende houding vanzelfsprekend geworden.



Laszlo Moholy Nagy (1895-1946), 'Licht-ruimte modulator', aluminium, staal, vernikkeld messing, andere metalen, kunststof, hout en elektromotor, 151.1 × 69.9 × 69.9 cm.

In de periode van het modernisme hielden kunstenaars zich graag bezig met nieuwe technologieën en materiaalexperimenten. Zo werd er binnen het Bauhaus onderzoek gedaan naar eigentijdse materialen en technieken. Het cirkeldiagram dat de opbouw van de opleiding in kaart brengt laat dit goed zien. (afb.2)

De Hongaarse kunstenaar Laszlo Moholy Nagy (1895-1946), die enkele jaren als docent verbonden was aan het Bauhaus noemde zichzelf liever constructeur, ingenieur of designer dan kunstenaar. Moholy Nagy was gefascineerd door licht en schaduw en was een pionier op het gebied van fotografie en film. Zijn 'Light Space Modulator' bestaat uit doorzichtige en metalen delen die voortdurend bewegen. Doordat hij afwisselend wordt beschenen door verschillende gekleurde lampen ontstaat een spel van licht, kleur en schaduwen. Het werk is een uitkomst van een onderzoek waarin esthetica en materiaaleigenschappen elkaar raken.

De Nederlandse kunstenaar Herman de Vries (1931) onderzoekt en ordent de natuur. Hij verzamelt soorten aarde, takken, schelpen, grassen, bladeren en nog veel meer. Hij ordent deze verzamelingen ook, maar op een andere manier dan een plantkundige dat zou doen. (afb. 1) Kemp noemt het creatieve hergroeperingen. Veel onderzoek van kunstenaars is visueel onderzoek, vanuit het kijken en gericht op het bekijken. Bij Herman de Vries gaat dit nog een stapje verder door met meer zintuigen waar te nemen en te reflecteren.^{xxxii}

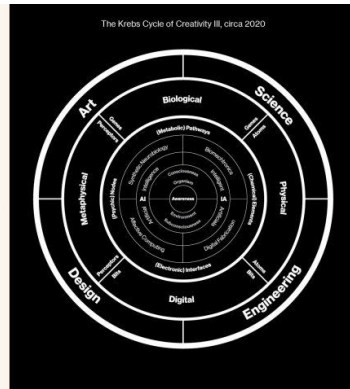
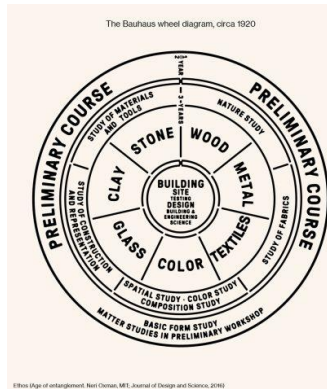
Of het nu om moderne techniek of natuurlijke materialen gaat, alles kan zich lenen voor artistiek onderzoek. Kunstenaars werken vanuit een onderzoekende houding en doen dit in samenwerking met hun materiaal. Ze onderzoeken wat het materiaal doet en wat zij er zelf mee kunnen. Dat materiaal kan traditioneel materiaal zijn zoals hout, steen, verf maar ook gevonden voorwerpen of gras of bladeren. Het materiaal kan ook minder tastbaar zijn zoals water, lucht of organische processen zoals schimmel of vertering.

Het onderzoek van kunstenaars in de huidige tijd is vaak gericht op verduurzaming maar ook op een nieuwe manier van omgaan met de aarde en de natuur. Het werk dat wordt gemaakt kan materieel en ambachtelijk zijn maar ook juist conceptueel. Aan de Vrije Universiteit in Amsterdam wordt binnen het Hybrid Forms Lab kunstwetenschappelijk onderzoek gedaan. Kunstenaars en wetenschappers werken hier samen aan het ontwerpen en testen van nieuwe biotechnologieën. Deze technologieën helpen bij het ontwikkelen van strategieën om ons aan te passen aan de veranderende ecologie door klimaatverandering. Uitgangspunt bij deze manier van wetenschap bedrijven is dat de mens meer moet samenwerken met de natuur en gebruik moet maken van natuurlijke processen. Zo traden op Lowlands 2023 wetenschappers op in de Science Dome en kon het publiek jammen met planten.^{xxxiii} Men spreekt in dit verband wel over het symbioceen, een nieuw tijdperk waarin de mens niet langer 'de baas' over de andere dieren en de planten is maar op zoek moet naar een nieuwe vorm van samenleven met andere organismen.^{xxxiv}

Een mooi voorbeeld van een kunstenaar en wetenschapper die betrokken is bij klimaatvraag is de Britse Libby Heaney (1983). Haar enorme werken kun je zien als een cross-over tussen kunst en wetenschap. Heaney is gepromoveerd in de kwantumfysica. Haar werk gaat over actuele kwesties zoals de heersende klimaatcrisis. *Q is for Climate (?)* uit 2023 laat zien wat er zou kunnen gebeuren wanneer we (toekomstige) computers laten nadenken zoals het klimaat zelf. Door haar werk worden we ons bewust dat de actuele technologie zich sneller ontwikkelt dan onze geest kan bevatten. (afb. 7)^{xxxv}

Afbeeldingen: 2.3 Artistic research

Afb. 1: herman de vries (1931), oorspronkelijk plantkundige, combineert wetenschap met kunst door natuur te ordenen op niet-wetenschappelijke wijze. Zijn werk benadrukt zintuiglijke ervaring boven rationeel denken, en nodigt uit tot intensief kijken en ruiken. Op e foto rechts liggen bijvoorbeeld rozenknopjes op de grond. De beoogde zintuiglijke ervaring is vergelijkbaar met een natuurhistorisch museum maar met een persoonlijke, intuïtieve benadering.



Afb.2: Cirkeldiagrammen, links Bauhaus, 1920, en rechts Neri Oxman (1976), 1920.

Afb. 3: Neri Oxman (1976) combineert natuur en technologie in ontwerpen, zoals structuren die geweven zijn robotarmen en zijde die geproduceerd is door zijderupsen. In haar manifest *NATURE X HUMANITY* pleit ze voor ontwerpen die samenwerken met de natuur in plaats van deze uit te buiten.

Afb. 4: Biobased Creations ontwierp *The Exploded View Beyond Building* (De geexplodeerde blik voorbij bouwen), 2021, een huis volledig gemaakt van natuurlijke materialen, zoals schimmel-gebaseerde wandpanelen. Dit duurzame ontwerp belichaamt symbiose met de natuur: alles wordt na gebruik door natuurlijke processen opgenomen. Het project illustreert toekomstgerichte, circulaire architectuur.





Afb. 5 en 6: Scheikundige Iza Awad (1997) onderzoekt in het Artscience Laboratory veganleer, gemaakt van kombucha-bacteriecellulose. Dit biologisch afbreekbare materiaal zuivert lucht en kan planten voeden. Zijn projecten, zoals eetbare mode en een fotosynthetische mens met luchtzuiverende gel, combineren wetenschap, kunst en duurzaamheid met een eeuwenoude bacterie dan wel alg als basis.



Iza Awad (1997), *Photosynthetic Human* (Fotosynthetische mens), 2021. Tijdens het project *Photosynthetic Human* werd een leger van fotosynthetische mensen gepresenteerd. Het is een artistiek concept en onderzoek naar de mogelijke evolutie van de mensheid in een tijdperk van klimaatverandering en technologische vooruitgang.

Afb. 7: De Britse kunstenaar en kwantumfysicus Libby Heaney (1983) combineert wetenschap, technologie en maatschappij in installaties, bewegend beeld en performances. Haar werk, zoals *Q is for Climate (?)* (Q is voor klimaat(?)) uit 2023, vertoont surrealistische en dadaïstische elementen en verkent innovatieve toepassingen van kwantumfysische methoden in kunst.



Hoofdstuk 3: Kunst in een veranderende context

Probleemstelling: Hoe en waarom dragen veranderingen in de kunst bij aan de context waarin kunst wordt gemaakt, gepresenteerd en ontvangen?

3.0 Inleiding

Kunst wordt vaak gezien als iets dat door een kunstenaar in een atelier wordt gemaakt en in een museum wordt tentoongesteld. Het idee van de autonome kunstenaar, die werkt in een atelier en het museum als de natuurlijke thuisplaats van zijn kunst ziet, is pas relatief laat in de geschiedenis ontstaan. Musea zoals we die nu kennen ontstonden pas laat in de 18^e eeuw. Voor die tijd werkten kunstenaars in opdracht van de kerk, een vorst of andere machthebbers, en werden kunstwerken niet voor een museum gemaakt maar voor een heel andere plek.

In een museumgebouw zijn de meeste oudere kunstwerken dus niet 'thuis' en op hun bestemming. Veel oude kunst zien we dus op een andere plek en manier dan ooit de bedoeling was. Door de museale context krijgen ze een andere rol en betekenis. Ook de architectuur en de inrichting van musea spelen een rol bij deze betekenisgeving. In speciale opstellingen en presentaties in musea komen kunstwerken in contact met andere werken waardoor nieuwe betekenissen ontstaan.

In dit hoofdstuk kijken we niet alleen naar kunst die vervreemd is van haar oorspronkelijke plaats en functie maar ook naar kunst die wordt gemaakt voor nieuwe en 'ongewone' plekken. Sinds de jaren 70 van de twintigste eeuw ontstaat kunst ook gewoon op straat (om soms alsnog in een museum te belanden). Hedendaagse kunst, zoals community art, dringt vaker door in het dagelijks leven zoals de straat of de wijk, waarbij het publiek vaak participeert in het kunstwerk en het proces.

De eerste paragraaf (3.1) bespreekt de evolutie van musea en tentoonstellingsruimten, van vroege vorstelijke collecties en nationale musea tot moderne architectuur zoals de 'White Cube' en hergebruik van industriële gebouwen. De verschillende functies van museumarchitectuur komen eveneens naar voren. Deze dient niet altijd alleen de kunst, maar heeft soms ook een politiek of sociaal doelstelling.

In Kunst op zijn plek (3.2) wordt ingegaan op de invloed van context op de betekenis van kunst. Kunstwerken worden vaak verplaatst, waardoor hun oorspronkelijke functie en betekenis veranderen. Ook wordt beschreven hoe hedendaagse kunstpresentaties ongebruikelijke locaties gebruiken om kunst een nieuwe betekenis te geven.

Hoe kunstwerken in transhistorische musea nieuwe dialogen met elkaar aangaan staat in paragraaf 3.3 uitgelegd. Deze transhistorische benadering nodigt de kijker uit om kunst met nieuwe ogen te bekijken en de wisselwerking tussen oude en nieuwe kunstwerken bloot te leggen.

In paragraaf 3.4 ligt de focus op kunst in de openbare ruimte, zoals street art en community art. Het belang van toegankelijkheid en maatschappelijke betrokkenheid van kunst wordt besproken. Ook komt de rol van collectieven aan bod evenals artistieke initiatieven die gemeenschappen verbinden.

3.1: Gebouwd voor de kunst

Met de opbrengsten van een expositie van hun werk in New York realiseerde het Congolese kunstenaarscollectief CATPC op hun net aangekochte plantagegrond in Lusanga (Congo) een eigen 'White Cube'. Het tentoonstellingsgebouw werd ontworpen door David Gianotten (1974) van het architectenbureau van Rem Koolhaas (OMA). De "White Cube" representeert bij uitstek het westerse museum. Het verbeeldt daarmee de gedachte dat door de oprichting van een dergelijk gebouw het collectief een begin maakt met het terugwinnen van het eigen land en de eigen cultuur die door het kolonialisme van hen zijn afgenomen.



Inhoudiging van de 'White Cube' op de plantage in Lusanga, 2017.



De Vaticaanse musea gezien vanaf de koepel van de St. Pieter.

Binnen de Westerse kunstwereld is het museumgebouw de meest vanzelfsprekende plek om kunst te bewaren en tentoon te stellen. Toch bestaat het museum als instelling nog niet eens zo lang. In het verleden waren het vooral vorsten en andere machthebbers die verzamelingen aanlegden van kostbaarheden. Deze verzamelingen lieten ze graag aan hun bezoekers zien om te tonen hoe rijk, machtig en geleerd ze waren. De Vaticaanse musea in Rome zijn een goed voorbeeld. Hier bevinden zich alle kunstvoorwerpen die door de opeenvolgende pausen gedurende eeuwen zijn aangekocht of buitgemaakt. In deze musea bevinden zich ook werken die in opdracht van een paus zijn gemaakt zoals de Stanze van Rafael en de Sixtijnse kapel.

Pas in de 18^{de} en 19^{de} eeuw werden de eerste openbare musea opgericht. Deze eerste musea waren bestaande gebouwen zoals paleizen die werden ingericht als museum. In Nederland is het Teylers Museum (1778) een mooi en vroeg voorbeeld van een gebouw dat specifiek voor kunst en wetenschap werd gebouwd. In de 19de eeuw verschenen er meer gebouwen die speciaal ontworpen waren voor hun museale functie zoals het Rijksmuseum in Amsterdam. Vanuit het toen heersende nationalisme moest dit gebouw met de collectie de grootsheid van de Nederlandse kunst en geschiedenis tonen en zo bijdragen aan gevoelens van nationale trots en identiteit. (afb. 1)

In de 20ste eeuw werd de beleving van de kunst belangrijk en werd er vaak zorgvuldig nagedacht over de route, de grootte van de zalen en de belichting waardoor elk kunstwerk optimaal tot zijn recht zou komen. De witte muur deed zijn intrede. Dit zien we voor het eerst in museumgebouwen die vanaf de jaren 30 in Nederland zijn gebouwd zoals het Kunstmuseum Den Haag. Deze benadering van het museum paste goed bij de kunst zoals die zich in de 20^{ste} eeuw ontwikkelde waarbij het zo goed mogelijk kunnen ervaren van het autonome kunstwerk belangrijk was. Dit betekende dat de beschouwer zich moest kunnen focussen op de formele kwaliteiten zoals kleur of compositie, zonder afgeleid te worden door zaken eromheen. (afb. 2)

De 'White Cube' in al zijn varianten werd een populaire presentatievorm voor met name moderne en postmoderne beeldende kunst. Recent nog, in 2024 opende in Wiesbaden het Museum

Reinhardt Ernst, een ontwerp van de Japanse architect Fumihiko Maki (1928-2024). Een minimalistisch wit gebouw met veel glas waarin de collectie abstracte kunst goed tot haar recht komt. (afb. 3)

Niet alle hedendaagse museumarchitectuur stelt zich zo dienstbaar op. Vaak gaat het om prestigeprojecten die een stad of land op de kaart kunnen zetten. Museumarchitectuur kan heel dominant zijn waarbij de vraag kan worden gesteld in hoeverre het gebouw de kunst nog dient. Het Guggenheim Museum in Balbao is hiervan een goed voorbeeld.



Zes grote roterende wanden openen de Plato Contemporary Art Gallery in het Tsjechische Ostrava naar het omliggende park.

Een bijzondere vorm van museumarchitectuur waarvan de laatste decennia verschillende interessante voorbeelden zijn gerealiseerd is de transformatie van een bestaand (vaak industrieel) gebouw in een museum of een tentoonstellingsruimte. Een van de vroegste voorbeelden hiervan is het Musée d'Orsay (1986), een 19^{de}-eeuws treinstation dat plaats biedt aan de collectie 19^{de}-eeuwse kunst van de Franse staat.

Een ander voorbeeld is het Tate Modern in Londen dat in 2000 gerealiseerd werd in een oude elektriciteitscentrale. De enorme Turbinehal van de centrale leent zich voor indrukwekkende installatiekunst die vaak speciaal voor deze ruimte wordt gemaakt. In Tsjechië veranderde een slachthuis in een kunstgalerie met roterende wanden om de overgang van buiten naar binnen kleiner te maken en de kunst toegankelijker.^{xxxvi} Ook het grootste museum voor Afrikaanse kunst in Kaapstad is een interessant voorbeeld van hergebruik van industrieel erfgoed. (afb. 4)^{xxxvii}

Bijzondere collecties vragen vaak om speciale ruimtes. Het Museum of Anthropology in Vancouver realiseerde voor de collectie totempalen een open, hoge ruimte met uitzicht op de omgeving. Dat deze palen in hun oorspronkelijke omgeving niet voor de eeuwigheid werden gemaakt maar uiteindelijk zullen worden opgenomen in de aarde werd genegeerd (afb. 5)^{xxxviii}.

Het Midden-Oosten volgt het voorbeeld van prestigieuze museale projecten die in de westerse wereld vaak worden gerealiseerd. In Abu Dhabi is bijvoorbeeld in samenwerking met het Louvre in Parijs het Louvre Abu Dhabi gebouwd waarbij zowel in de architectuur als in de collectie westerse en oosterse invloeden een rol spelen. (afb. 6)^{xxxix}

Afbeeldingen: 3.1 Gebouwd voor de kunst



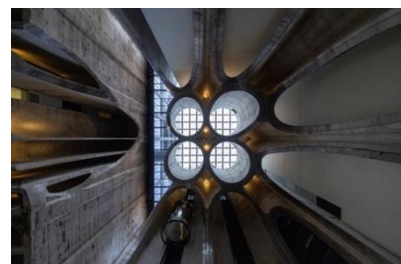
Afb. 1: P.J.H. Cuypers (1827-1921), *Rijksmuseum*, Amsterdam, 1885. Cuypers ontwierp de eregalerij als een kerkelijke ruimte, met *De Nachtwacht* op de belangrijke plek van het hoogaltaar. Op deze plaats is geen heilige familie te zien maar Nederlandse burgers. De plaatsing en voorstelling van de Nachtwacht benadrukten de nationale trots en identiteit als symbool van de Gouden Eeuw zoals deze in de negentiende eeuw gezien en gepromoot werd.



Afb. 2: H.P. Berlage (1854-1934), *Kunstmuseum Den Haag*, 1936. Op een moderne manier krijgt de verheven status van de kunst hier vorm. De bezoeker verlaat via een lange gang de wereld van alledag. De nieuwe ideeën die bij de bouw van dit museum een grote invloed hebben gehad waren ingegeven door de vaak ervaren 'museum-moeheid' in oudere gebouwen en opstellingen met kunstwerken die lijst aan lijst de gehele muuroppervlakten bedekten. De bezoeker bepaalt in dit museum zijn eigen route, er is veel daglicht, frisse lucht en witte ruimten tussen de kunstwerken. Ook zijn er ingebouwde bankjes om even uit te rusten.



Afb. 3: Fumihiko Maki (1928-2024), *Museum Reinhardt Ernst*, Wiesbaden, 2024. In deze 'Tempel der Abstrakten' sluit de architectuur van de 'white cube' naadloos aan bij de collectie abstracte kunst. Voor grotere werken werden speciale vaste ruimtes ontworpen.



Afb. 4: Thomas Heatherwick (1970), *Zeitz Museum of Contemporary Art Africa*, Kaapstad, 2017. Het grootste gebouw van Kaapstad, een graansilo uit 1920, werd als het ware uitgehold om dit museum te realiseren. Door grote gedeelten uit de buizen in het interieur weg te snijden is er een complex netwerk ontstaan van tachtig tentoonstellingsruimtes.



Afb. 5: Arthur Erickson (1924-2009), *Museum of Anthropology*, Vancouver, 1976. Erickson's Museum of Anthropology verwijst naar First Nations Longhouses. Zweden ruilde een originele totempaal voor een replica, op voorwaarde dat deze in een Canadees museum werd bewaard. De gemeenschap kreeg de paal uiteindelijk terug, waarna hij op de oorspronkelijke locatie werd geplaatst en nu vergaat.



Afb. 6: Jean Nouvel (1945), *Louvre Abu Dhabi*, 2017. Dit museum met een iconische koepel presenteert een internationale collectie, inclusief werken uit Franse musea zoals het Louvre in Parijs. Het biedt een dialoog tussen verschillende culturen, met kunst uit zowel het Midden-Oosten als andere delen van de wereld.

3.2: Kunst op zijn plek

Veel kunst wordt tegenwoordig bekeken op een plek waar ze nooit voor gemaakt werd. Kunstwerken zijn in de loop van de geschiedenis vaak moedwillig verplaatst omdat ze zijn verhandeld of geroofd. Dit gebeurde binnen Europa in de tijd van Napoleon en later door de Nazi's (afb. 1 en 2).



Altaarstukken op hun oorspronkelijk in de in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen tussen 2011 en 2022.

Tijdens de renovatie van het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (2011-2022) hingen acht altaarstukken uit de collectie op hun oorspronkelijke plek, de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. De werken waren opgehangen aan de pijlers, in zogenaamde 'tuintjes' – met hekwerk omgeven kleine ruimtes die bedoeld waren om de oorspronkelijke presentatie van dergelijke altaren na te bootsen. Rond 1600 stonden er ca. 40 van deze altaren in de kathedraal. Tijdens de Franse Revolutie werden de altaarstukken weggevoerd naar Parijs. Toen ze in 1815 terugkeerden kwamen veel van deze schilderijen terecht in het museum en kregen ze een nieuwe functie als 'Schone Kunsten'.

De installatie in de kerk in 2011 veranderde de betekenis, de schilderijen werden weer de altaarstukken die daar ooit in opdracht van de verschillende ambachtsgilden waren geplaatst.^{xi}

Het maakt veel uit of we kunst ervaren in de originele context, zoals in een paleis, een tempel, een kerk of op een heilige plek in de natuur óf in een speciaal gerealiseerde 'kunstcontext' zoals een museum, een galerie of een internationale tentoonstelling zoals bijvoorbeeld een biënnale of Documenta. De context waarin kunst wordt geëxposeerd stuurt onze verwachtingen, ervaringen en interpretaties.

In de hedendaagse kunstwereld wordt juist weer gekeken naar ongebruikelijke locaties die een kunstwerk een andere betekenis kunnen geven. Tijdens de Biënnale van Venetië worden naast de meer museale landenpaviljoens ook historische gebouwen uit de stad gebruikt als expositieruimte. Bij de editie van 2024 was er zelfs kunst te zien in een vrouwengevangenis die door het Vaticaan was gekozen als landenpaviljoen. Het bezoek begon met de ervaring van een gevangenisdeur die dichtslaat. Het publiek werd rondgeleid door de gevangenen en voelde zich voyeur. Werk dat op deze bijzondere plek te zien was, zoals het werk van kunstenaar Sonia Gomes, kreeg vanzelf een andere lading dan in een steriele museumzaal.^{xii} (afb.3)

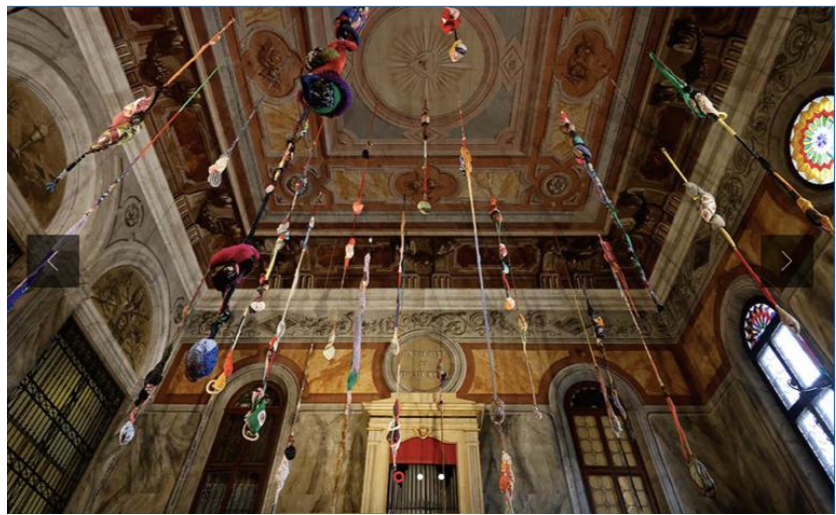
Het paleis van Versailles heeft al een aantal keer een podium geboden aan hedendaagse kunst waarbij kunstenaars als Jeff Koons (1955) en Takashi Murakami (1962) zich mogen meten met de esthetiek van de Zonnekoning. (afb. 4) Het werk van Koons en Murakami komen in deze omgeving spectaculair maar ook wat vervreemdend uit.

Afbeeldingen: 3.2: Kunst op zijn plek

Afb. 1: Dieric Bouts (ca. 1410-1475), *Laatste Avondmaal*, olieverf op paneel, 1464-1468, 150 x 180 cm, St. Pieterskerk Leuven. Het middenpaneel bleef eeuwenlang op zijn plek, maar de zijpanelen werden herhaaldelijk gestolen. Na terugkeer uit Duitsland in 1919 namen de Nazi's ze tijdens de WOII opnieuw mee. Uiteindelijk werden ze teruggevonden in een zoutmijn in Oostenrijk.



Afb. 2: Jill Magid (1973), *The Migration of the Wings*, (De Migratie van de Vleugels), video, 2023. Deze video toont de reis van de luiken van Bouts' altaarstuk en hun professionele behandeling. De kunstenaar zet met dit werk de beschouwer aan het denken over "hoe objecten kunnen worden ingezet als politieke pionnen, en hoe die objecten de sporen van geweld bevatten die door de geschiedenis heen weerklinken, als we luisteren"



Afb 3: Sonia Gomes (1948), *Acordes Naturais* (Natuurlijke akkoorden), 2018, stiksels, bindingen, verschillende stoffen en kant, variabele afmetingen. Gomes hergebruikt materialen die voor haar de geschiedenis van de oorspronkelijke eigenaren weer oproepen. Opgehangen in de gevangenis van de vrouwengevangenis op Giudecca ontstaan nieuwe associaties. Het thema van de werken die in de gevangenis werden gepresenteerd was kunst, poëzie, menselijkheid en zorg.



Afb.4 Jeff Koons (1955), *Balloon Dog (Magenta)* (Ballonhond (Magenta)), 2008 in Versailles, spiegel gepolijst roestvrij staal met transparante kleurcoating, 307,3 x 363,2 x 114,3 cm. Het werk van Koons wordt hier in de vertrekken van Lodewijk XIV getoond. De barokstijl van de koninklijke vertrekken contrasteert formeel en in voorstelling met de moderne sculptuur van Koons. Tegelijkertijd streeft zowel de architectuur als de sculptuur naar visuele impact en theatraaliteit.

3.3: Ontmoetingen en verhalen

Tegenwoordig is de bijna heilige status die kunstwerken vroeger konden hebben niet meer vanzelfsprekend. Ook hoeft een kunstwerk niet per se één-op-één door een toeschouwer te worden ervaren. Dat was althans de boodschap die een tentoonstelling tijdens de grote kunstbeurs in Basel in 2024 over leek te willen brengen. Honderd topwerken uit de Beyeler-collectie werden voortdurend in uiteenlopende combinaties geëxposeerd.



In de zalen van de Fondation Beyeler worden kunstwerken in steeds wisselende combinaties gepresenteerd zodat beleving van de individuele werken telkens nieuw is.

Bezoekers waren er getuige van hoe werkmannen met ladders, liften en karretjes voortdurend bezig waren kunstwerken van de muur te tillen en op andere plaatsen weer op te hangen. Het hele proces had veel weg van een performance waarin de beroemde, kostbare en in het verleden bijna heiligverklaarde kunstwerken werden gerelativeerd. Alsof de ‘tentoonstellingsmakers’ wilden zeggen: we hebben altijd wel gedaan alsof ieder werk zijn eigen unieke verhaal vertelt maar door ze telkens opnieuw te combineren laten we zien dat niets vastligt en dat de context alles bepaalt. Dit sluit aan bij onze moderne leefstijl, waarin volgens sommigen alles wordt omgevormd tot een belevenis en er weinig ruimte overblijft voor focus en verdieping.^{xliii} Oude schilderkunst naast hedendaagse kunst presenteren in musea is niet nieuw. Het is wel een benadering dat de laatste jaren steeds vaker en bewuster wordt ingezet met veelal interessante tentoonstellingen als resultaat.



Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638), De kindermoord te Bethlehem, 1591, olieverf op doek, 268 x 257 cm met op de voorgrond het werk van Michael Borremans (1963) 'Fire from the sun', 2017, olieverf op doek, 82 x 65 cm.

Welkom in het transhistorische museum waarin niet alleen het publiek maar ook de kunstwerken tijdreizigers zijn geworden die elkaar dwars door de vaste historische (stijl)perioden heen ontmoeten in nieuwe opstellingen en installaties. Deze ontmoetingen geven ruimte voor nieuwe manieren van kijken, interpreteren en leren. Ann Demeester, voormalig directeur van het Frans Halsmuseum zegt hierover “Het transhistorische museum biedt ons een manier van kijken naar het verleden via het heden (of een andere periode uit de geschiedenis) en vice versa, en heeft het potentieel voor nieuwe manieren van interpreteren en leren. Een transhistorisch museum gelooft dat alle kunstwerken in essentie transhistorisch zijn, tijdreizigers.”^{xliii} Volgens Ann Demeester betekent dit dat de bezoeker met nieuwe ogen kijkt.^{xliiv} In 2018 werd de gehele vaste collectie ‘opgeschud’ doordat hedendaagse kunst tussen de werken van de 15^{de}, 16^{de} en 17^{de} -eeuwse meesters werd geplaatst.

De transhistorische bandering is georiënteerd op het moment van waarnemen en gaat ervan uit dat elk kunstwerk eigenlijk actueel is. Deze manier van kijken vertrekt dus vanuit het nu. Hierdoor ontstaat er ruimte voor wederzijdse beïnvloeding van betekenissen. Het is geen éénrichtingsverkeer waarin alleen oudere kunstwerken jongere kunstwerken kunnen beïnvloeden; een nieuw kunstwerk naast een ouder werk kan helpen om het verhaal alsnog te doorgronden of er iets aan toe te voegen. Daarnaast is het ook heel vruchtbaar om verschillen tussen toen en nu of hier en daar te benadrukken. De van oudsher naar binnen gerichte blik van de kunstgeschiedenis verandert in een meer veelzijdige benadering, waarbij vanuit meerdere perspectieven wordt gekeken en nieuwe inzichten ontstaan. Dat kan ook uit een heel onverwachte hoek komen zoals Beyonce (1981) en Jay-Z (1969) die in het prestigieuze Louvre met een groep dansers langs verschillende grote werken uit de klassieke en West-Europese kunstgeschiedenis trekken. “I can’t believe we made it”, zingt Queen B voor het oog van de oude afgebeelde adel. De clip flitst door de kunstgeschiedenis heen en laat ons met nieuwe ogen kijken.^{xliv} En door de aandacht voor de videoclip op de sociale media trekt het een heel nieuw publiek naar het Louvre.

Afbeeldingen: 3.3: Ontmoetingen en verhalen



Afb.1: Van Gogh (1853-1890) schreef in een van zijn brieven dat Frans Hals maar liefst 26 verschillende tinten zwart gebruikte. Het Frans Hals Museum presenteerde één van Hals' beroemdste werken naast een schilderij van Ad Reinhardt met donkere vlakken, waardoor bezoekers werden gewezen op wat Van Gogh al lang geleden opmerkte: de talrijke en subtiele schakeringen in de donkere delen van een kunstwerk.

Frans Hals (ca. 1582-1666), *Regentessen van het Oudemannenhuis*, 1664, olieverf op doek, 170,5 x 249,5 cm, Frans Halsmuseum Haarlem.
Ad Reinhardt (1913-1967), *Abstract Painting* (Abstract schilderij), 1959, olieverf op



In 2018 cureerde kunstenaar Luc Tuymans (1958) in Antwerpen de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood*, waarin bloed als metafoor voor leven en dood centraal stond.

Tuymans onderzoekt de spanning tussen barokke en hedendaagse kunst via een niet-lineaire, associatieve dialoog. De tentoonstelling legt nieuwe verbanden in de kunstgeschiedenis en biedt de bezoeker de ruimte dat ook zelf te doen. Je zou deze benadering transhistorisch kunnen noemen. Hij doet dat door o.a. de volgende werken bij elkaar te plaatsen:
links afb. 2: Caravaggio (1571-1610), *La mostra* (De geseling van Christus), 1607, 286 x 213 cm.
rechts afb. 3: Edward Kienholz' (1927-1994), *Five Car Stud* (Stoeterij met vijf auto's), 1969-1972.

Afb. 4: In Museum De Lakenhal ontmoet Lucas van Leydens religieuze schilderij *Het Laatste Oordeel* het werk van Roy Villevoyes *Preparations* (Voorbereidingen) uit 2009; een Asmat-man met kruis. Beide benadrukken de gedeelde visie op leven en dood: verlossing en voortbestaan via de doden, waarbij christelijke en Asmat-culturen elkaar raken, ondanks de 482 jaar tijdsverschil.

Lucas van Leyden (1494-1533), *Het Laatste Oordeel*, 1526-1527, 269,5 x 184,8 cm, olieverf op paneel.

Roy Villevoyes (1960), *Preparations* (Voorbereidingen), 2009, het kruis is 389 x 195 x 19,5 cm, de man 160,5 x 82 x 30 cm en de totale oppervlakte 370 x 83 cm, de man is gemaakt van mensenhaar, textiel, siliconen, hout, metaal en rubber, het kruis is van hout.



Afb. 5: Museum Boijmans presenteert in haar Depot een selectie uit de collectie waarbij ook het publiek 'lievelingen' mag voordragen. De werken staan vrij in de ruimte op glazen ezels (naar ontwerp van de Italiaans-Braziliaanse architect Lina Bo Bardi (1914-1992) uit 1967). Daardoor kun je als bezoeker ook de achterkant van de werken bekijken.

3.4 Kunst van en voor iedereen

Op de kopse kant van een woonblok in de Rotterdamse wijk Beverwaard prijkt deze muurschildering, gemaakt door StudioZEPa. StudioZEPa bestaat uit twee kunstenaars, Zesta Online en Page33, die elkaar in 2011 in Zuid-Afrika ontmoetten. Na een jarenlange samenwerking in Zuid-Afrika verhuisden ze naar Nederland. In hun muurschildering voor Beverwaard visualiseren zij het multiculturele karakter van deze wijk in combinatie met de lokale natuur.



Gemaakt op 13 september 2023 aan de Oude Watering 137 in Rotterdam.

Deze schildering is het eerste werk van een kunstroute door de wijk. Deze kunstroute is een initiatief van het Rotterdamse ALL CAPS, een organisatie die op deze manier de verschillende wijken in Rotterdam Zuid op de kaart wil zetten.

“All CAPS wil verschillende mensen verbinden door middel van cultuur. De straten behoren aan de mensen die er leven en werken, en alle mensen hebben gelijke rechten op dingen die mooi zijn en je aan het denken zetten”.^{xlvi} De kunstwerken worden gemaakt door Rotterdamse kunstenaars en bekende streetart-kunstenaars van over de hele wereld. Kunstenaars uit Rotterdam en de rest van de wereld ontmoeten elkaar bij de kunstwerken en de muziek van dj’s tijdens de zogenaamde Sunday Block Party. Manifestaties als deze willen bijdragen aan een socialere en inclusievere samenleving.

Door de opkomst van musea zoals in de achttiende eeuw is het kijken naar en ervaren van kunst voor een deel een elitaire aangelegenheid geworden. Kunst werd in Europa iets exclusiefs waarvoor je naar een speciale plek moest, namelijk het museum of de galerie. Het getoonde was voor de niet ingewijde bezoeker vaak moeilijk te begrijpen omdat het ver afstond van zijn belevingswereld. Sinds de jaren 60 is er in de beeldende kunst steeds meer aandacht gekomen voor het onderwerp massacultuur waardoor werk met deze thematiek de museumzalen binnendrong.

Vanaf de jaren 70 ontwikkelde zich vanuit de verschillende subculturen een nieuwe visuele cultuur in de vorm van graffiti. Wanneer kunstenaars als Keith Haring en Jean-Michel Basquiat hun werk ook op

papier en doek gaan uitvoeren worden ze al snel erkend door musea en galleries. Ook het werk van street-artist Banksy valt regelmatig ten prooi aan de officiële kunstwereld. Initiatieven als All-CAPS geven de street art weer terug aan de straat. Museum STRAAT op het NDSM-terrein in Amsterdam biedt telkens wisselende kunstenaars een podium in een oude scheepsloods.^{xlvii}

Binnen street art speelt engagement vaak een grote rol. Kunstenaars zetten hun werk in als middel ter verbinding van gemeenschappen en verschillende culturen, en om aandacht te vragen voor actuele vraagstukken. In street art en community art wordt vaak samengewerkt in collectieven. De Rotterdamse kunstenaar Jeanne van Heeswijk (1965) is een belangrijke initiatiefnemer van projecten die leiden tot de oprichting van nieuwe organisaties of gemeenschappen. Ze streeft naar mede-eigenaarschap van de deelnemers. Op die manier wordt gewerkt aan de verbetering van de directe leefomgeving van wijkbewoners.^{xlviii} (afb. 3)

Dat de inspiratie voor design ook 'op straat ligt' is te zien in het onderzoek van de Nigeriaanse ontwerper Nifemi Marcus-Bello (1989) (afb.6 en 7). Hij ziet een grote toekomst voor design uit Afrika. "In Afrika ontstaat design vanuit de grassroots en is het heel toegankelijk. De zelfgemaakte objecten die hij aantreft in de straten van Lagos inspireren hem. Hij ziet ze als 'ongeautoriseerde ontwerpen' en onderzoekt de materialen en de sociaal-economische en ruimtelijke betekenis. Niet alleen kunst komt van de straat, maar ook design.

Afbeeldingen: 3.4 Kunst van en voor iedereen



Afb.1: In Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, transformeerden kunstenaars een leegstaand overheidsgebouw in het 'Centre des Arts et de la Culture'. Sinds 2020 is het een toeristische trekpleister, waar bezoekers worden rondgeleid door het artistieke collectief.



Afb.2: Dáreece Walker (1989), *Made in the USA* (Gemaakt in de Verenigde Staten), 2016, houtskool op golfkarton, 91 x 213 cm. De afbeelding belicht de stereotypering van zwarte mannen als verdachten in Amerika. Aanleiding voor het werk was het proces tegen buurtwachtcoördinator George Zimmerman, die in 2012 een dodelijk schot loste op de getinte Trayvon Martin. Zimmermans vrijspraak leidde tot protesten, landelijke discussie en een justitieel onderzoek.

Afb. 3: In 2023 organiseerde Jeanne van Heeswijk (1965) met meer dan honderd deelnemers in de Oude Kerk in Amsterdam het community art project *It's OK* (Het is Oké). In een door Viola Renate (1982) ontworpen kapel bespraken bewoners en belanghebbenden, de community, sociaal-maatschappelijke vraagstukken, met ruim veertig bijeenkomsten over de uitdagingen en diverse perspectieven op De Wallen.



Afb.4: Alketa Xhafa Mripa (1980), *Thinking of You* (Denkend aan jou), 2023.

In 2023 hing kunstenaar Alketa Xhafa Mripa 420 jurken en rokken van oorlogsslachtoffers in het stadhuis van Den Haag. De sociaal geëngageerde installatie *Thinking of You* herinnert aan verkrachte vrouwen en benadrukt hun zuiverheid. Den Haag werd gekozen vanwege het Internationaal Strafhof en de boodschap om hen niet te vergeten.



Afb.5: Tijdens het optreden van de punkband Idles op het Glastonbury festival in 2024 droeg het publiek een bootje met poppen in reddingsvesten rond. Het bleek een kritisch commentaar te zijn op het Britse migratiebeleid door kunstenaar Banksy. Dit project van Banksy, bekend om zijn activistische kunst, sluit aan bij zijn eerdere interventies op het festival in 2019 en 2014. Over Banksy zelf is weinig bekend



Afb. 6: De Nigeriaanse kunstenaar Nifemi Marcus-Bello (1989) onderzoekt met de installatie *Context in Design, Design in Context: Pródogêrsi*, 2024, grassroots-design in Afrika, geïnspireerd door zelfgemaakte objecten in Lagos. Hij bestudeert materialen en sociaal-economische betekenis. Zijn paviljoenontwerp is gebaseerd op straatkiosken en benadrukt



Afb. 7: Nifemi Marcus-Bello (1989). Een fragment van hetzelfde paviljoenontwerp zoals op afbeelding 6 hiernaast is te zien en toegelicht.



Afb. 8: Ontwerper Bas van Beek (1974) wil kunst toegankelijk maken voor een breder publiek, zoals bezoekers van dierenwinkel Pretoria in Rotterdam. Hij creëerde aquariumbeeldjes geïnspireerd op bekende werken uit de collectie van Museum Boijmans, waaronder *Witte lustopwekkende telefoon* (1936) van Salvador Dali. "Ik hoop dat mensen zo'n aquariumbeeldje per ongeluk kopen als ze hun eerste goudvis aanschaffen," zegt Van Beek. Het aquariumbeeldje is 25 x 20 x 15 cm.

Foto onder: Peter Vandermeer



Hoofdstuk 4: Veranderend kunstbegrip

Probleemstelling: Hoe en waarom veranderen in de kunst van de middeleeuwen tot nu opvattingen over schoonheid, over hoge en lage kunst en de functie van kunst en/of de rol van kunstenaar in de maatschappij?

4.0 Inleiding

De Franse schilder Jean Dubuffet (1901-1985) verwierp de opvatting dat er mooie en lelijke dingen of mensen bestaan. Hij beschouwde dit als een ongewenst onderscheid, ontstaan vanuit de Griekse esthetiek, die mensen afleidde van het ware leven en hen belemmerde om echt te zien. Volgens Dubuffet hoefde kunst niet aangenaam te zijn; het moest krachtig zijn en een directe verbinding met ons innerlijk maken. Hij bewonderde de spontaneïteit van volkskunst en autodidactische kunstenaars, voor wie hij de term "art brut" bedacht, een genre dat volgens hem een eigen plaats in de kunstgeschiedenis verdiende.



Jean Dubuffet (1901-1985), Dhôtel nuancé d'abricot (Dhôtel abrikozen nuance), 1947, olieverf op doek, 116 x 89 cm

Een voorbeeld van zijn werk is *Dhôtel nuancé d'abricot* (1947), een portret van de schrijver André Dhôtel. Dubuffet schilderde dit portret uit zijn geheugen, nadat hij de schrijver intensief had geobserveerd. Het portret wordt gekenmerkt door een ruwe, krachtige techniek, waarbij de kunstenaar materialen als verf, stof, as en zand gebruikte om een diepere laag te onthullen.^{xlix}

Wat wij onder kunst verstaan, hoe we ernaar kijken en wat we ervan verwachten, kortom het kunstbegrip in Europa en de Verenigde Staten, is altijd verbonden geweest aan de westerse canon. Hierin was de kunstgeschiedenis vastgelegd als een geschiedenis van specifieke eigenschappen die iets tot kunst maakten. Nieuwe kunst werd telkens gerelateerd aan die westerse kunstgeschiedenis.

In de negentiende eeuw bestonden verschillende opvattingen over schoonheid naast elkaar. Kunstenaars verzetten zich tegen het idee dat er maar één universele waarheid of schoonheid was. Dit leidde tot een waaier aan nieuwe mogelijkheden binnen de kunst; realisme maar ook het gruwelijke, het sublieme en het eerlijke of authentieke werden alternatieven voor de traditionele (klassieke) schoonheid. Begrippen als mooi, net echt of knap gemaakt maakten plaats voor nieuwe criteria zoals

originaliteit en zeggingskracht. Kunstenaars onderzochten de mogelijkheden en grenzen, en een deel van het publiek volgde deze avant-garde aarzelend.

Toen in de 20^{ste} eeuw ook vakmanschap minder belangrijk werd, verschoof de focus naar het achterliggend idee of concept. Telkens werden nieuwe criteria geformuleerd om de meest vernieuwende kunst in te kunnen lijven als een nieuw hoofdstuk in de bestaande canon.

Dada introduceerde het gevonden object of beeld, dit verving het zelf ontwerpen en maken van kunst. In de tweede helft van de twintigste eeuw werd de vraag “Wat is kunst” vaker gesteld en werden de antwoorden steeds ruimer. Toch bleef het idee dat kunst een bijzondere categorie was bestaan, waarbij de maker of bedenker, het bijzondere concept en de intentie een belangrijke rol spelen. Tegelijkertijd bleef het begrip kunst nauw verbonden met de westerse kunstgeschiedenis en instituties waardoor het vaak iets voor ingewijden bleef. In deze tijd wordt er nagedacht over een definitie van kunst die alle verschillende kunstuitingen wereldwijd omvat. In dit hoofdstuk komen verschillende zienswijzen op de status van kunst, de functie die kunst en de rol van de kunstenaar aan bod, en de mate waarin die al dan niet gekleurd worden door een westerse blik.

In paragraaf 4.1 wordt ingegaan op de scheidslijn tussen kunst en ambacht. Het werk van Grayson Perry en historische bewegingen zoals Arts & Crafts en Bauhaus illustreren hoe deze scheiding werd uitgedaagd en hoe ambachtelijke technieken tegenwoordig opnieuw gewaardeerd worden in hedendaagse kunst en design.

In de tweede paragraaf van dit hoofdstuk wordt besproken hoe kunst steeds meer een sociaal en politiek instrument is geworden. Van Picasso's Guernica tot hedendaagse collectieven zoals Taring Padi, toont de tekst hoe kunst wordt ingezet om maatschappelijke vraagstukken te adresseren en hoe collectieve benaderingen bijdragen aan een nieuw engagement in kunst.

De laatste paragraaf verkent de rol van de kunstenaar en de vraag wie kunst mag claimen. Het fenomeen van collectieven, publieksbijdragen en technologie zoals AI roept nieuwe ethische vragen op over auteurschap en authenticiteit in de kunstwereld.

4.1 Kunst of ambacht, hoog of laag?



Grayson Perry (1960), *The Tomb of the unknown Craftsman* (Het Graf van de onbekende Ambachtsman), 2011, 305 x 204 x 79 cm, gietijzer, olieverf, glas, touw, hout en een vuurstenen handbijl

Met *The Tomb of the Unknown Craftsmen* vestigt de Britse kunstenaar Grayson Perry (1960) de aandacht op alle anoniem gebleven producenten van culturele objecten die zich in musea bevinden. In de westerse kunstgeschiedenis ligt de focus doorgaans op beroemde kunstenaars, waarbij de waarde van een kunstwerk vaak wordt gekoppeld aan de reputatie van de maker. Daarentegen worden cultuurgoederen waarvan de maker onbekend is op een heel andere manier gewaardeerd.

Perry maakte drie schepen, uitgaande van telkens een andere museumcollectie, en behing deze met pre-industriële objecten. Op de afbeeldingen hiernaast is het schip te zien dat hij in 2016 presenteerde in het Bonnefantenmuseum in Maastricht. Perry voerde het werk met opzet uit in gietijzer en niet in brons, omdat brons volgens hem te "kunstig" is. Gietijzer is een functioneel materiaal dat niet per se als kunst hoeft te worden gezien. Hierdoor lijkt de 'Tomb' eerder een object of een gevonden voorwerp uit een andere cultuur dan een kunstwerk.¹

In de middeleeuwen werd er nauwelijks onderscheid gemaakt tussen kunst en ambacht; veel beelden en schilderijen die wij later kunst zijn gaan noemen werden gemaakt ten dienste van het christelijk geloof. Pas in de 18^{de} eeuw introduceerde de Academie des Beaux-Arts het begrip 'schone kunsten', wat leidde tot een duidelijker onderscheid tussen de hoger gewaardeerde schone kunsten en de meer ambachtelijke, toegepaste kunsten zoals meubelmaken en wandschilderkunst. In de romantiek werd de kunstenaar steeds meer als een autonoom genie gezien dat maakte wat hij wilde, zonder zich aan regels of de eisen van opdrachtgevers aan te passen. Daarmee kwam zijn werk steeds verder af te staan van dat van de wever, de keramist of de glasblazer die geen autonome kunst maakten maar objecten met een gebruiksfunctie.

Tegelijkertijd was er in de negentiende eeuw ook een herwaardering van het ambachtelijke. William Morris (1834-1896) en de andere leden van de Arts & Crafts-beweging streefden naar een samengaan van kunst en ambacht waarmee zij zich afzetten tegen de mechanische en onpersoonlijke aard van massaproductie in fabrieken waarin arbeiders onder erbarmelijke omstandigheden moesten werken. Ze zetten zich evenals af tegen het toen juist zo modieuze idee over autonome kunst, l'art pour l'art. Kenmerkend voor de l'art pour l'art was immers juist dat de kunst geen ander doel hoefde te dienen dan de kunst zelf. Het Bauhaus streefde in de jaren 20 en jaren 30 juist naar een samengaan van kunst

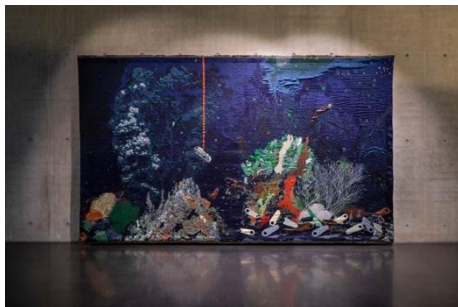
en ambacht. Er werd geen onderscheid gemaakt in waardering hoewel architectuur als overkoepelende discipline uiteindelijk hoger gewaardeerd werd. Utopistische idealen speelden hierbij beslist een rol. De nieuwe wereld moest door een goede vormgeving gestalte krijgen. Vergelijkbare idealen kenmerken het futurisme, Russisch constructivisme en De Stijl. Autonome kunst was ouderwets, bourgeois of zelfs decadent.

Vanaf de jaren 60 van de twintigste eeuw proberen kunstenaars op een andere manier de kloof tussen hoge kunst en het dagelijkse leven van de gewone man te overbruggen door inspiratie te putten uit de populaire ofwel lage cultuur van de massa. De kunstwerken die worden gemaakt zijn niet 'artistiek' maar ook niet ambachtelijk. Ze worden vaak gemaakt met industriële processen die geschikt zijn voor massaproductie, zoals zeefdruk en andere reproductietechnieken, en met nieuwe, niet-traditionele materialen zoals kunststoffen. Daarnaast worden producten uit de industrie en massacultuur zelf gepresenteerd als kunstwerken.

In de hedendaagse kunst en design is het ambachtelijke weer helemaal terug. Dit sluit aan bij wereldwijde ontwikkelingen waarin de zorg voor onze omgeving zich vertaalt in een terugkeer naar minder snel, duurzamer, meer hergebruik van (natuurlijke) materiaal en meer traditioneel handwerk. De ambachtelijke technieken worden hierbij vaak ingezet om verhalende of conceptuele werken te maken.

Afbeeldingen: 4.1 Kunst of ambacht, hoog of laag?

Afb. 1: Anni Albers (1899-1994), *Red Meander* (Rode Meander), 1954, katoen, 52 x 37,5 cm. Anni Albers was een pionier in de moderne textielkunst. Ze experimenteerde met materialen zoals jute, katoen en cellofaan. Haar inzet voor de erkenning van weefkunst als beeldende kunst aan het Bauhaus en later Black Mountain College maakt haar tot grondlegger en voorvechter van deze discipline als kunstdiscipline. Hiernaast is haar *Red Meander* uit 1954 afgebeeld. Dit kunstwerk (en gebruiksartikel) is geïnspireerd op een oud labrynt en de Peruaanse patronen die ze nauw bestudeerde. Tegelijkertijd heeft ze het beeldend advies van Paul Klee opgevolgd om de lijn "uit wandelen te nemen".



Afb. 2: Otobong Nkanga (1974), *Unearthed – Abyss* (Ontgraven – Afgrond), 2021, uit een serie van vier wandtapijten, geweven textiel met garens als trevira, multifilament, polypropyleen, techno, elirex, mohair, monofilament, fulgaren en viscose, 350 x 600 cm

Otobong Nkanga's hedendaagse tapijtkunst herstelt de waardering voor textiel als autonome kunstvorm, een medium dat tijdens de renaissance hoog stond aangeschreven, later werd gedegradeerd, en binnen het Bauhaus als vrouwendiscipline werd gezien. Textiel is nu breed omarmd door kunstenaars en biedt ruimte om thema's rondom gender en identiteit te verkennen en uit te drukken.

Afb.3: Ai Weiwei (1957), *Sunflower Seeds* (Zonnebloempitten), 2010, porselein, 1000 vierkante meter met een diepte van 10 cm. Elk porseleinen zonnebloempitje is ambachtelijk vervaardigd. Ze zijn stuk voor stuk met de hand beschilderd door vakmensen uit Jingdezhen, een Chinese dorpje dat gespecialiseerd is in het beschilderen van porselein.



Afb. 4 Yuro Moniz (1991), *Grandmothers* (Grootmoeders), 2024. Moniz vertelt aan de hand van keramische objecten verhalen over vrouw-zijn, moederschap en makerschap. Om het traditionele, gezamenlijke maakproces meer nadruk te geven organiseert ze zogenaamde tafelmomenten. Binnen de installatie ontstaan tijdelijke verbindingen tussen mensen, tijden en culturen.

foto: Ossip van Duivenbode

4.2 Kunst en sociaal- en nieuw engagement

Pablo Picasso's schilderij uit 1937, gemaakt naar aanleiding van het bombardement op de Spaans-Baskische stad Guernica door Duitse en Italiaanse bommenwerpers, verbeeldt de chaos van deze aanval.



Pablo Picasso (1881-1973), Guernica, 1937, olieverf op doek, 349,3 x 776,5 cm

Het werk hing in het Spaanse paviljoen op de Wereldtentoonstelling in Parijs van 1937. Daarna toerde het door Europa als statement voor de Spaanse burgeroorlog tegen dictator Franco. Het schilderij belandde in het MoMA in New York en keerde pas na de dood van de Spaanse dictator Franco terug in Spanje. Tijdens de Vietnamoorlog werd het schilderij een verzamelplek voor demonstranten tegen deze oorlog. Guernica vormde ook de inspiratiebron voor diverse andere kunstenaars zoals de Afro-Amerikaanse Faith Ringold (1930-2024). Picasso zelf zou geïnspireerd zijn geweest door een werk uit 1808 van de kunstenaar Goya (1746-1828), *El tres de Mayo* (1808). In dit schilderij toont Goya de wreedheden van het leger van Napoleon bij de verovering van Spanje.

In de negentiende eeuw ontstond het idee dat kunst een op zichzelf staand iets was, *l'art pour l'art*. Kunst moest vrij zijn van morele, politieke boodschappen of nuttige toepassingen. Kunst werd gemaakt voor het genot en de waardering van schoonheid. De Engelse Arts and-Crafts beweging in de tweede helft van de negentiende eeuw verzette zich hiertegen. Ook modernistische bewegingen zoals het Russische constructivisme in de jaren 10 en jaren 20 verbonden zich met de revolutie van boeren en arbeiders. Zij verzetten zich tegen kunst als liefhebberij van de bourgeoisie, een klasse die immers omvergeworpen moest worden. Tegelijkertijd omarmden de Italiaanse futuristen tussen 1900 en 1916 de vernieuwingen van de moderne wereld, terwijl dadaïsten juist ageerden tegen de maatschappij en ook tegen de kunstwereld.

Na de Tweede Wereldoorlog werd engagement in de kunst steeds gebruikelijker, waarbij kunstenaars zich uitspraken tegen oorlogen zoals die in Vietnam en Korea, bijdroegen aan de emancipatie van vrouwen en burgerrechtenbewegingen, of aandacht vroegen voor het Aidsdrama. In de afgelopen decennia is sociaal engagement voor veel kunstenaars een vanzelfsprekende opdracht geworden. Kunstenaars mogen de maatschappij niet negeren, maar moeten zich juist verbinden aan maatschappelijke doelen omdat andere perspectieven, zoals die van kunstenaars, nodig zijn om problemen op te lossen.

Sommige kunstenaars zijn zelfs specifiek opgeleid om maatschappelijke verandering te bevorderen, zoals social designers die werken aan oplossingen voor hittestress in steden of het tegengaan van drinkwatersverspilling. De Nederlandse kunstenaar Claudy Jongstra (1963) vraagt bijvoorbeeld aandacht voor biodiversiteit met een eigentijdse versie van 'Guernica'. (afb. 1) Om dit nieuwe engagement vorm te geven werken kunstenaars steeds vaker in collectieven, zoals de Indonesische groep Taring Padi, die hun activistische werk eerst inzetten tijdens demonstraties en vervolgens tentoonstellen in grote installaties, zoals op de Documenta in 2022 in Kassel.(afb.2)

Deze Documenta werd gecureerd door het Collectief Ruangruppa met als thema de Indonesische term 'lumbung' – letterlijk: 'rijstschuur'. Deze term verwijst naar een collectieve voorraad of verwervingssysteem waarbij gewassen die door een gemeenschap zijn geproduceerd, voor de hele gemeenschap worden bewaard. In de huidige tijd van onrust is 'lumbung' noodzakelijk.ⁱⁱ Door dit collectivisme ontstaat een nieuwe kunstwereld die minder gericht is op individuele beroemdheden.

De rol van de individuele kunstenaar en het idee van kunst-om-de-kunst zijn tegenwoordig in bepaalde vooruitstrevende kringen in de kunstwereld achterhaald. Dat geldt zowel voor de rol van de individuele kunstenaar als voor het idee van kunst-om-de-kunst. Kunstenaarschap draait niet langer uitsluitend om wat een kunstenaar maakt, maar om een bredere verantwoordelijkheid ten opzichte van maatschappelijke en ethische vraagstukken. Dit veranderde perspectief wordt mede beïnvloed door de opkomst van collectieven, vaak afkomstig uit het mondiale Zuiden, waar de ontwikkeling van individuele kunstenaars minder wordt ondersteund door institutionele systemen.

De Ghanese kunstenaar Ibrahim Mahama (1987) benadrukt in een interview dat de Europese kijk op kunst nog sterk geworteld is in een twintigste-eeuws denkraam. Volgens hem zouden kunstopleidingen meer aandacht moeten besteden aan ethiek, artistieke verantwoordelijkheid en het bewustzijn van de herkomst van materialen, evenals aan duurzaam ondernemerschap. Mahama's eigen werk, zoals het inpakken van gebouwen, toont een vernieuwde visie op kunst. Hoewel zijn aanpak vergelijkbaar is met die van de Bulgaars-Amerikaanse kunstenaar Christo (1935-2020), onderscheidt Mahama zich door het gebruik van juten zakken die een eigen geschiedenis en betekenis hebben (afb. 3).

Toch is ook in de Noord-Amerikaanse en Europese kunstwereld het activisme of nieuw-engagement doorgedrongen. Veel hedendaagse kunst gaat over sociale ongelijkheid, over conflicten en over klimaatproblemen. De Nederlands-Amerikaanse kunstenaar Lara Schnittger (1969) brengt met haar feministische *Suffragette City* haar kunst naar de straat. (afb. 4) Maar Schnittger exposeert haar 'Slutsticks' ook in musea. Het materiaal textiel is volgens haar bij uitstek geschikt omdat je er gemakkelijk de straat mee op kunt. Het is een heel oud protestmateriaal, denk maar aan vlaggen en vaandels en aan kleding met slogans. Je kunt het oprollen en weer uitvouwen. Ze maakt er sculpturen mee door constructies van stokken te bespannen met stof. Deze werkwijze inspireerde haar om korte tijd kleding te ontwerpen. Ze stopte echter met het maken van mode, omdat de ontwerpen te duur waren voor massaproductie en niet bedoeld waren om zo flatteus mogelijk te zijn.ⁱⁱⁱ

Op de Biënnale in Venetië van 2024 werd veel geëngageerde kunst geëxposeerd. Het werk van de Israëlische kunstenaar Ruth Patir (1984) bleef echter ongezien. Haar project ging over de kwetsbaarheid van levens. Zij besloot haar werk niet te tonen vanwege de oorlog tussen Israël en Palestina. Het paviljoen van Israël bleef gesloten, er was alleen een tekst te lezen: "De kunstenaar en de curatoren van het Israëlische paviljoen openen de tentoonstelling zodra er een wapenstilstand is, en overeenstemming is bereikt over het vrijlaten van de gijzelaars."ⁱⁱⁱⁱ Het paviljoen bleef uiteindelijk voor de totale duur van de biënnale gesloten.

Afbeeldingen: 4.2 Kunst en sociaal- en nieuw engagement

Afb. 1: Claudy Jongstra (1963), *Guernica de la Ecologia* (Guernica van de Ecologie), 2021, 3,49 bij 7,77 meter. Dit is een wandkleed van vervilte schapenwol, gemaakt met natuurlijke materialen en plantaardige verfstoffen. Claudy Jongstra noemt het: "een boodschapper van wol tegen een wereldorde die biodiversiteit bedreigt en geen aandacht en liefde heeft voor de aarde". Het werk, zonder kleur, heeft dezelfde afmetingen als Picasso's Guernica en benadrukt liefde voor de aarde en traditionele ambacht.



Afb. 2 Taring Padi (opgericht 1998), *People's Justice* (Rechtvaardigheid van het Volk), 2002, 800 x 1200 cm. Het Indonesische kunstenaarscollectief Taring Padi zorgde voor ophef tijdens Documenta 15 in Kassel (2022). Het controversiële werk waarin antisemitische karikaturen voorkwamen werd op last van de gemeente verwijderd en excuses volgden. Hun kartonnen poppen, gebruikt bij demonstraties en gewijd aan Papoea's vrijheidsstrijd tegen mijnbouw, symboliseren verzet en dienen als schilden of worden weggegooid na gebruik.

Afb. 3: Ibrahim Mahama (1987), *A Friend* (Een Vriend), 2019, jute. Ibrahim Mahama creëerde deze installatie in Milaan door de Porta Venezia in te pakken met gebruikte jutezakken. Dit symboliseerde mondiale handelsverhoudingen: jutezakken, gemaakt in Azië, geïmporteerd naar Afrika en gebruikt voor voedseltransport. De installatie verwees naar handel, migratie en culturele diversiteit in het stadsdeel.



Afb. 4: Lara Schnitger (1969), linksboven *Suffragette City*, *Women's March Washington D.C.* (Suffragette City, Vrouwenmars Washington D.C.), 2021. Linksonder workshop *Slutsticks* (Sletten) en demonstratie op Lowlands 2024. Midden: *Working Mom Dress* (Werkende Moeder Jurk), 2014 en rechts *Touch Only* (Alleen Aanraken), 2012, hout en textiel, (271.8 x 190.5 x 177.8 cm)

4.3 Wie is de maker?

Sinds de renaissance is de getalenteerde kunstenaar als een bijzonder individu steeds meer op de voorgrond komen te staan. In de kunstgeschiedenis is het belangrijk geworden om te weten wie de maker van een werk is, een beroemde naam verhoogt de waardering voor het kunstwerk. Een schilderij dat niet langer aan Rembrandt wordt toegeschreven, kan ineens minder als 'kunst' worden beschouwd en aanzienlijk in waarde dalen.



Marcel Duchamp (1887),
Fountain (Fontijn of Bron), 1917,
porselein, 30.5 × 38.1 × 45.7 cm

Met de introductie van Duchamp's readymades krijgt de kunstenaar een nieuwe rol. Hij alleen kon alledaagse voorwerpen selecteren en, al dan niet met een eenvoudige ingreep of toevoeging, als kunstwerk presenteren. Dit leidde tot veel verontwaardiging bij het publiek. Is iets echt kunst enkel omdat een kunstenaar het zo noemt? Moet kunst niet vakkundig gemaakt, authentiek en eigenhandig vervaardigd zijn? En maakt het vervolgens nog uit dat niet Duchamp, maar zijn toen weinig bekende vriendin Elsa von Freytag-Larinhoven het object selecteerde en signeerde met een fictieve naam?^{liv}

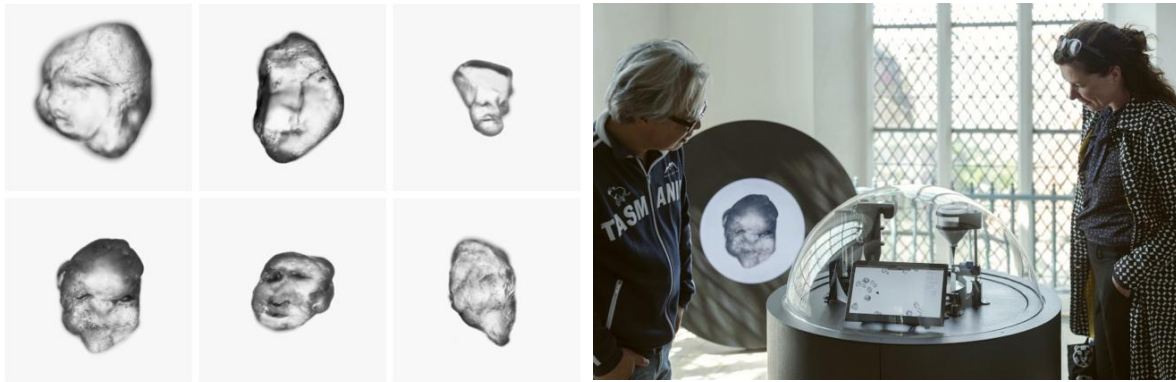
In de hedendaagse kunstwereld is er steeds vaker sprake van meerdere makers. In de vorige paragraaf was te lezen dat kunstenaars steeds vaker als collectief optreden. Het komt ook voor dat het publiek wordt uitgenodigd om bij te dragen aan het kunstwerk. In het vorige hoofdstuk werd in dit verband Jeanne van Heeswijk (1965) genoemd. Het werk *Paper Boats* van Symryn Gill (1959) is een ander interessant voorbeeld van een kunstwerk dat in een museum gedurende een tentoonstelling ontstaat door de participatie van het publiek. (afb. 4)

Recente ontwikkelingen in de kunst, zoals besproken in eerdere hoofdstukken, stellen ons dus voor nieuwe ethische vraagstukken over wie de maker is van het kunstwerk en dus de kunstenaar is. AI speelt hierin ook een prominente rol. Het genereert bijvoorbeeld niet alleen aantrekkelijke beelden maar ook artificiële kunstenaars die aan de hand van ingegeven prompts een oeuvre maken dat bij hun al even artificiële identiteit past. Een ethisch aandachtspunt bij AI is dat deze getraind is op een generiek Amerikaans wereldbeeld, waarbij de machine vaak uitgaat van de witte man, wat vooroordelen en ongelijkheid in de hand kan werken.

AI kan overigens de werkgelegenheid bedreigen van vooral makers van toegepaste kunst en beginnende kunstenaars. Deskundigen beschouwen de macht van grote tech-bedrijven als het grootste probleem. Het blijft de vraag of zij criteria kunnen ontwikkelen voor kwalitatief goede, AI-gegenereerde kunst.^{lv} Uit een onderzoek onder kunstenaars blijkt dat kunstenaars vrezender minder werk te zullen hebben wanneer de kunstmatige intelligentietools steeds 'kundiger' worden.^{lvi} Dit geldt niet voor elke kunstenaar in gelijke mate. Met name autonome kunstenaars maken zich minder zorgen omdat wat zij doen voortkomt uit individuele, persoonlijke ervaringen wat vaak leidt tot sociaal geëngageerd werk. Kunstenaars die kunstmatige intelligentie naar hun hand willen zetten hebben zich verenigd in AIxDESIGN, een wereldwijde ontwerpcommunity die onderzoek doet naar de rol van design bij het vormgeven van AI, en andersom.^{lvii}

Naast tech-oplossingen worden tegenwoordig ook natuurlijke processen ingezet om nieuwe materialen en vormen te ontwikkelen, waardoor kunst soms meer lijkt op het resultaat van een experiment in een laboratorium. (afb. 1) Kunstenaars maken steeds vaker gebruik van deze natuurlijke processen om kunstwerken te laten ontstaan. En wat is kunst nog wanneer we het maakproces uitbesteden aan allerlei (natuurlijke) processen? Ook dan is het niet langer een zuiver menselijk proces. (afb. 2 en 3)

Afbeeldingen: 4.3 Wie is de maker?



Afb. 1: Pareidolia is het menselijke vermogen om gezichten te zien in objecten. In Japan verzamelt een museum stenen met gezichtsvormen. Kunstenaars Maria Verstappen (1964) en Erwin Driessens (1963) ontwikkelden een robot die gezichten in zandkorrels vindt via microscopische beelden. De kunstenaars hebben zelf de software geschreven om de gezichten in de zandkorrels te leren zien. Ze maakten hiervoor gebruik van AI en kunstmatige neurale netwerken. Het werk geeft kritiek op het wereldbeeld waarin de mens al honderden jaren centraal staat.



Afb. 2: De natuur maakt toevallige beelden. Of de natuur wordt doelbewust ingezet als scheppend principe zoals bijvoorbeeld in de weefsels van graswortels van Diana Scherer (1971) die te zien waren in Museum Kranenburg in 2023 en 2024.

Afb. 3: Dit grote kunstwerk van wilgentenen is geïnspireerd op het schilderij *Pier en Oceaan* van Piet Mondriaan uit 1915. De landart-kunstenaar Bruno Doedens (1959) deed door middel van dit collectieve project samen met studenten van zeven verschillende opleidingen onderzoek naar het proces van kweldervorming. De locatie is de Strieperkwelder op Terschelling. Het werk werd gerealiseerd in 2014 en mat honderdvijftig bij honderdvijftig meter.



Afb.4: Symryn Gill (1959), *Paper boats* (Papieren bootjes), 2012, papier uit de *Encyclopaedia Britannica* uit 1968. De bezoeker wordt uitgenodigd zelf aan de slag te gaan met het scheuren van papier uit deze encyclopedie en het vouwen van bootjes.

Noten

Hoofdstuk 1

- ⁱ Essink, Annabel. "White Balls on Walls - Sarah Vos' controversiële portret van het Stedelijk Museum Amsterdam - Metropolis M". *Metropolis M*, 2 februari 2023, metropolism.com/nl/recensie/48742_white_balls_on_walls_sarah_vos_controversi_Le_portret_van_het_stedelijk_museum_amsterdam.
- ⁱⁱ Steenhuis, Paul. "Picasso's op vrouwen-wc in museum in Tasmanië". *NRC*, 27 juni 2024, www.nrc.nl/nieuws/2024/06/27/pisassos-op-vrouwen-wc-in-museum-in-tasmanie-a4857852.
- Yasmin, Shahana. "Australian museum hangs Picasso collection in women's toilet after court ruling". *The Independent*, 25 juni 2024, www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/australia-tasmania-mona-picasso-womens-toilet-b2568289.html.
- ⁱⁱⁱ Nochlin, Linda. *Why have there been no great women artists?: 50th anniversary edition*. National Geographic Books, 2021.
- ^{iv} Hessel, Katy. *The Story of Art Without Men*. Hutchinson, 2022, p. 23.
- ^v Struyven, Christiane. *Moeten vrouwen naakt zijn om in het museum te hangen? Vrouwelijke kunstenaars van 1850 tot nu*. Lannooi, 2022.
- ^{vi} Zijlmans, Kitty. *Kunstgeschiedenis*. Singel Uitgeverijen, 2018.
- ^{vii} Stigter, Bianca. "Maskers van de meester van de driehoekige neus". *NRC*, 1 april 2019, www.nrc.nl/nieuws/2014/11/06/maskers-van-de-meester-van-de-driehoekige-neus-1435366-a1393095.
- ^{viii} Identifié, Non. *La Vérité sur les colonies (André Breton)*. 1931, www.andrebretton.fr/en/work/56600100834880.
- ^{ix} "1984 the Controversial 'Primitivism' Exhibition". *Moma*, www.moma.org/interactives/moma_through_time/1980/the-infamous-primitivism-exhibition. Geraadpleegd 16 december 2024.
- ^x Lafuente, Pablo. "Introduction: From the Outside In – 'Magiciens de la Terre' and Two Histories of Exhibitions | Afterall". *Afterall*, www.afterall.org/articles/introduction-from-the-outside-in-magiciens-de-la-terre-and-two-histories-of-exhibitions.
- ^{xi} Ageesen, Dorthe. *Kirchner En Nolde Expressionisme Kolonialisme*. Uitgeverij Wbooks, 2021.
- ^{xii} "Ten Thousand Suns – 24th Biennale of Sydney". *Biennale Of Sydney*, 30 juli 2024, www.biennaleofsydney.art/ten-thousand-suns/?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjw-_mvBhDwARIsAA-QQ4IED_ZN1YBG7ngfHfvTm42URU34j1UitN-zMC0x3zCt8qQxhUK294aAg_mEALw_wcB.
- ^{xiii} "La Biennale Di Venezia". *La Biennale Di Venezia*, 11 december 2024, www.labiennale.org/en#:~:text=Biennale%20Arte%202024,South%20and%20the%20Global%20North.
- ^{xiv} "CATPC". *CATPC*, catpc.org/home.
- ^{xv} "De plantage, de opstand en het museum". *NPODoc.nl*, www.npodoc.nl/documentaires/2021/11/de-plantage-de-opstand-en-het-museum.html.
- ^{xvi} "Slavernij, Tien waargebeurde verhalen". *Rijksmuseum.nl*, www.rijksmuseum.nl/nl/zien-en-doen/tentoonstellingen/afgelopen/slavernij.
- ^{xvii} Visser, Yuri, en Lilian Visser-Ahlers, redacteurs. "Tropenmuseum en drie andere musea gezamenlijk verder als Wereldmuseum". *Historiek*, 4 oktober 2023, historiek.net/tropenmuseum-en-drie-andere-musea-gezamenlijk-verder-als-wereldmuseum-2/159196.
- ^{xviii} Bruinen, Marcha. "Hoe vat je 'Afrikaanse hedendaagse kunst' in één expositie? Wereldmuseum Leiden pakt dat slim aan". *De Volkskrant*, 8 februari 2024, www.volkskrant.nl/tentoonstellingen/hoe-vat-je-afrikaanse-hedendaagse-kunst-in-eeen-expositie-wereldmuseum-leiden-pakt-dat-slim-aan~b391f1f7.
- ^{xix} Perrée, Rob, e.a. *Tell me your story. 100 jaar storytelling in Afrikaans Amerikaanse kunst*. Kunsthall KAdE, 2020.
- "Tentoonstelling Africa Supernova - Kunsthall KADE". *Kunsthalkade*, 3 oktober 2023, www.kunsthalkade.nl/nl/nieuws/tentoonstelling-africa-supernova/?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjw-_mvBhDwARIsAA-QQ7Ukr3s-sN3P1Q6AalWRzplj5sePeUPA3EhGPjPmPWz2T7iMC8mOgaAheMEALw_wcB.
- Sadelhoff, Lisanne van. "Deze mensen zijn krachtig, om hen kun je niet heen' – met Marian Duff naar Africa Supernova in Kunsthall KAdE - Mister Motley". *Mister Motley*, 12 oktober 2023, www.mistermotley.nl/deze-mensen-zijn-krachtig-om-hen-kun-je-niet-heen-met-marian-duff-naar-africa-supernova-in-kunsthall-kade.
- ^{xx} Bodegom, Fiep van. "Witte blik, zwarte silhouetten - Kara Walker in De Pont Museum". *Metropolis M*, 24 juli 2022, metropolism.com/nl/recensie/47427_witte_blik_zwarte_silhouetten_kara_walker_in_de_pont_museum.
- ^{xxi} *Exhibitions – OSCAM*. www.oscam.nl/exhibitions.

Hoofdstuk 2

- ^{xxii} Gayford, Martin. "David Hockney RA: A Bigger Picture". *Royal Academy*, 12 maart 2012, www.royalacademy.org.uk/article/david-hockney-ra-bigger-picture.
- ^{xxiii} Westgeest, Helen, e.a., redacteurs. *Kunsttechnieken in historisch perspectief*. Brepols, 2011.
- ^{xxiv} Scharf, Aaron. *Art and Photography*. Penguin (Non-Classics), 1986
- ^{xxv} Mol, Jennifer. "In deze galerie is alles AI - zelfs de kunstenaars". *FD.nl*, 22 juni 2023, fd.nl/samenleving/1479279/in-deze-galerie-is-alles-ai-zelfs-de-kunstenaars. *Dead End Gallery*. www.deadendgallery.nl.
- ^{xxvi} Jager, Hans Den Hartog. "Is het werk van de razend populaire Refik Anadol kunst? Of is het vooral lekker vies, zoals een zak Haribo-bananen?" *NRC*, 13 december 2023, www.nrc.nl/nieuws/2023/03/22/refik-anadol-en-de-kunst-van-de-korte-kick-a4160155.
- ^{xxvii} Dirks, Bart. "Een beetje van de kunstenaar, een beetje van de computer: zo komt Peter Struycken (85) tot zijn explosies van kleur". *De Volkskrant*, 4 maart 2024, www.volkskrant.nl/tentoonstellingen/een-beetje-van-de-kunstenaar-eeen-beetje-van-de-computer-zo-komt-peter-struycken-85-tot-zijn-explosies-van-kleur~b28b3a18.
- ^{xxviii} "Digital Art (1960-2000)". *Digital Canon*, www.digitalcanon.nl/#list.
- ^{xxix} "De kunst van morgen, vandaag - Nxt Museum". *Nxt Museum*, nxtmuseum.com/nl/de-kunst-van-morgen-vandaag.
- ^{xxx} Guntlisbergen, Tessa. "Iris van Herpen duikt in architectuur voor Naturalis in Leiden". *FashionUnited*, 11 mei 2021, fashionunited.nl/nieuws/cultuur/iris-van-herpen-duikt-in-architectuur-voor-naturalis-in-leiden/2019082843444.
- Ravenscroft, Tom. "Iris van Herpen brings couture fashion to the Naturalis Biodiversity Center in Leiden". *Dezeen*, 28 augustus 2019, www.dezeen.com/2019/08/28/iris-van-herpen-naturalis-biodiversity-center-leiden-neutelings-riedijk-architects.
- ^{xxxi} Zijlmans, Kitty. *Kunstgeschiedenis*. Singel Uitgeverijen, 2018, p.96
- ^{xxxii} Idem, p.96
- ^{xxxiii} "Raoul Frese: Fundamental ART SCIENCE". *Artscience Lab Hybrid Forms*, 30 april 2024, hybridformslab.com/2024/04/30/raoul-frese-fundamental-art-science.

Hoofdstuk 3

- ^{xxxiv} "VPRO Tegenlicht | NPO Start". *NPO Start*, npo.nl/start/serie/vpro-tegenlicht/seizoen-21/welkom-in-het-symbioceen.
- ^{xxxv} Libby Heaney. "Libby Heaney". *Libby Heaney*, 25 november 2024, libbyheaney.co.uk.
- ^{xxxvi} Astbury, Jon. "KWK Promes transforms slaughterhouse into art gallery with rotating walls". *Dezeen*, 28 april 2024, www.dezeen.com/2024/04/28/plato-contemporary-art-gallery-kwk-promes/?li_source=LI&li_medium=bottom_block_1.
- ^{xxxvii} Frearson, Amy. "Thomas Heatherwick reveals Zeitz MOCAA art galleries carved out of Cape Town grain silo". *Dezeen*, 15 september 2024, www.dezeen.com/2017/09/15/thomas-heatherwick-zeitz-mocaa-cape-town-art-museum-south-africa.
- ^{xxxviii} G'psgolox Totem Pole – Haisla and Sweden and the Stockholm Museum of Ethnography". *Arthemis Art-Law Centre University Of Geneva*, plone.unige.ch/art-adr/cases-affaires/g2019psgolox-totem-pole-2013-haisla-and-sweden-and-museum-of-ethnography
- ^{xxix} Wikipedia contributors. "Louvre Abu Dhabi". *Wikipedia*, 4 december 2024, en.wikipedia.org/wiki/Louvre_Abu_Dhabi.
- ^{xl} Van Hout, Nico, en Willem Aerts. *Van Quinten Metsijs tot Peter Paul Rubens: meesterwerken uit het Koninklijk Museum terug in de kathedraal; [deze catalogus verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling Reunie - Van Quinten tot Peter Paul Rubens ... in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, van 5 juni tot en met 15 november 2009]*. Onder redactie van Fabri, Antwerpen, Bai Publishers, 2009.
- ^{xli} La Biennale di Venezia. "Holy see". *La Biennale Di Venezia*, 6 augustus 2024, www.labiennale.org/en/art/2024/holy-see.
- ^{xlii} Bergamini, Matteo. "Mais um título para a contemporaneidade: Summer Show na Fundação Beyeler". *Umbigo*, 5 augustus 2024, umbigomagazine.com/en/blog/2024/08/05/mais-um-titulo-para-a-contemporaneidade.
- ^{xliii} Bal, Mieke, e.a. *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*. Onder redactie van Eva Wittcox en Ann Demeester, Haarlem, Valiz/Vis-A-VIS, 2018.
- ^{xliv} Elkann, Alain. "Ann Demeester". *Alain Elkann Interviews*, 24 juni 2018, www.alainelkanninterviews.com/ann-demeester.
- ^{xlv} Van Der Lint, Roos. "Da Vinci versus Jay-Z". *De Groene Amsterdammer*, 22 augustus 2018, www.groene.nl/artikel/da-vinci-versus-jay-z.
- ^{xlvi} "All caps." *All Caps*, 2024, all-caps.nl.
- ^{xlvii} STRAAT. "Bijna 200.000 bezoekers voor STRAAT Museum in 2023". *Straat*, 21 december 2023, straatmuseum.com/nl/bijna-200-000-bezoekers-voor-straat-museum-in-2023.
- ^{xlviii} Muijnck, Cateljine de, en Els Cornelis. "Van een University of the Arts naar een Pluriversity of the Arts – in geprek met Jeanne van Heeswijk". *Mister Motley*, 19 januari 2023, www.mistermotley.nl/van-een-university-of-the-arts-naar-een-pluriversity-of-the-arts-in-geprek-met-jeanne-van-heeswijk.

Hoofdstuk 4

- ^{xlix} Gompertz, Will. *Je weet niet wat je ziet: Hoe kunstenaars ons helpen te zien waar we aan voorbijgaan*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 2023, p.289.
- ⁱ Huijts, Stijn. "Grayson Perry's fascinerende scheepsgraf: Bonnefantenmuseum koopt gezichtsbepalend werk Britse kunstenaar". *Vereniging Rembrandt*, 2016, vereniging-rembrandt.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/production/files/Grayson-Perry's-fascinerende-scheepsgraf.pdf.
- ⁱⁱ Smallenburg, Sandra. "Samen sterk. De kracht van het collectief". *NRC*, 20 mei 2021, www.nrc.nl/nieuws/2021/05/19/samen-sterk-de-kracht-van-het-collectief-a4044065.
- ⁱⁱⁱ Smets, Sandra. "Lara Schnitger gaat met haar *Slutsticks* en quilts de straat op voor vrouwenrechten". *NRC*, 3 november 2024, www.nrc.nl/nieuws/2024/10/31/lara-schnitger-gaat-met-haar-emslutsticks-emen-quilts-de-straat-op-voor-vrouwenrechten-a4870177.
- ⁱⁱⁱⁱ ---. *M otherland*. 2024, acrobat.adobe.com/id/urn:aaid:sc:AP:aeaa447a-63ff-4a76-aa52-cdf089e3b0bd.
- ^{lv} Gammel, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity: A Cultural Biography*. nr. 1, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.
- ^{lv} Sudiono, Tonya. "Opkomst AI in de kunst leidt tot huiver en scepsis: wat gaat er mis?" *NRC*, 30 augustus 2024, www.nrc.nl/nieuws/2024/08/27/opkomst-ai-in-de-kunst-leidt-tot-huiver-en-scepsis-wat-gaat-er-mis-a4863863.
- ^{lvi} Kunstenbond. "S01E09: De kunst klaagt aan - Kunstenbond". *Kunstenbond*, 21 augustus 2024, kunstenbond.nl/bescherm-de-kunst-voor-kunstmatige-intelligentie.
- ^{lvii} AIXDESIGN. *AIXDESIGN*. aixdesign.co.