College voor Toetsen en Examens

TEKENEN, HANDVAARDIGHEID, TEXTIELE VORMGEVING (TEHATEX) VWO

Bijlage 6, Thematekst Kunst Verandert!

BIJLAGE BIJ SYLLABUS CENTRAAL EXAMEN 2027

Versie 2, juni 2026

De syllabus richt zich op het centraal examen tekenen, handvaardigheid, textiele vormgeving vwo van 2027.
Het betreft een grondig herziene syllabus vanwege een nieuw thema. Bijlagen 3, 4, 6 en 7 zijn geheel herzien.
Deze bijlage maakt integraal onderdeel uit van de Syllabus tekenen, handvaardigheid, textiele vormgeving vwo 2027.

INHOUD VAN DE HELE SYLLABUS

VOORWOORD 5

1 INLEIDING 6

2 TOELICHTING OP DE VERNIEUWDE SYLLABUS 7

3 EXAMENSTOF VAN CENTRAAL EXAMEN EN SCHOOLEXAMEN 8

4 SPECIFICATIE EXAMENSTOF 9

5 HET CENTRAAL EXAMEN 15

6 GEBRUIKSAANWIJZING BIJ DE SYLLABUS 16

BIJLAGE 1: EXAMENPROGRAMMA TEKENEN, HANDVAARDIGHEID, TEXTIELE VORMGEVING VWO

BIJLAGE 2: BASISSTOFOMSCHRIJVING

BIJLAGE 3: INTRODUCTIE THEMA ‘KUNST VERANDERT!’

BIJLAGE 4: PROBLEEMSTELLINGEN

BIJLAGE 5: BEGRIPPENLIJST

BIJLAGE 6: THEMATEKST KUNST VERANDERT!

© 2025 College voor Toetsen en Examens, Utrecht

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

BIJLAGE 6 THEMATEKST KUNST VERANDERT!

Dit is de tekst van bijlage 6 bij de conceptsyllabus *Tekenen, handvaardigheid, textiele vormgeving voor vwo 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 deze bijlage 6 worden de probleemstellingen uitgewerkt in vijf afzonderlijke hoofdstukken.

HOOFDSTUK 1: KUNSTGESCHIEDENISSEN

- Op welke verschillende manieren worden kunstgeschiedenissen geschreven en hoe werkt dit door in de opzet van musea en tentoonstellingen?
- Hoe en waarom verandert de positie van vrouwen in de kunstgeschiedschrijving?

INLEIDING

Het onderwerp van dit hoofdstuk is de kunstgeschiedenis zelf.

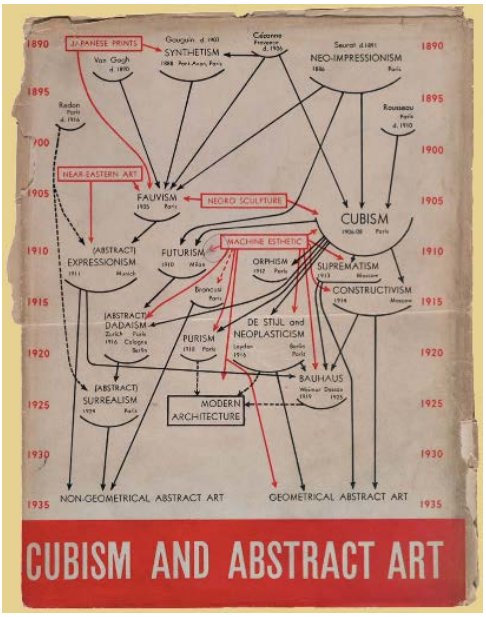
In paragraaf *1.1 Kunstgeschiedenis schrijven* wordt gekeken op welke verschillende manieren in het verleden kunstgeschiedenis is geschreven. Dat kunstgeschiedenis altijd een construct is, wordt verduidelijkt in de casus waarmee dit hoofdstuk wordt ingeleid over het modernisme.

Paragraaf *1.2 Kunstgeschiedenis schrijven zonder mannen?* gaat in op de wijze waarop de kunstgeschiedschrijving heeft bijgedragen aan de rol die vrouwen in deze geschiedenis spelen. Kunst-sociologisch onderzoek laat zien op welke wijze vrouwen werden buitengesloten. De tweede feministische golf in de jaren zeventig is een keerpunt.

Dat de kunstgeschiedenis ook zonder chronologische bril kan worden benaderd komt aan de orde in paragraaf *1.3 Dwars door de geschiedenis heen, nieuwe verhalen* waarin de transhistorische benadering centraal staat. Door werken uit verschillende tijden en culturen naast elkaar te plaatsen, ontstaan nieuwe verhalen.

Paragraaf *1.4 Het museumgebouw en de presentatie van kunst* gaat over het volgende: de diverse benaderingen van de kunstgeschiedenis weerspiegelen zich in het tentoonstellingsbeleid van musea. De wijze waarop kunst in musea gepresenteerd wordt en welke kunstwerken worden uitgelicht, is aan verandering onderhevig. Maar ook het museumgebouw dat de presentatie en de beleving van kunst mede bepaalt, heeft zich door de tijd heen ontwikkeld. Daarnaast wordt kunst steeds vaker tentoongesteld op niet museale locaties waarmee de ervaring en betekenis veranderen.

CASUS 1: DE CONSTRUCTIE VAN HET VERHAAL VAN HET MODERNISME



Links het diagram van A.H. Barr (1902-1981) op de voorkant van een tentoonstellingscatalogus uit 1936. Rechtsboven de maquette uit 1939 van het MoMA ontwerp van de architecten Philip L. Goodwin (1885-1958) en Edward Durell Stone (1902-1978). Door de Bauhaus-esthetiek was dit gebouw de perfecte ambiance voor de abstracte kunst van het modernisme en de voortzetting van deze tendensen in de VS tijdens en na WO II. In 1943 organiseerde het MoMA de eerste solo- expositie van abstract expressionist Jackson Pollock (1912-1956) en kocht zijn werk *She Wolf* (1943) aan.

Het baanbrekend werk van MoMa-directeur en kunsthistoricus Alfred H. Barr voor het museum in New York illustreert goed dat kunstgeschiedenis een bedachte verhaalstructuur heeft. Volgens Barr was abstractie een cruciaal aspect dat onlosmakelijk verbonden was met de ontwikkeling van de moderne kunst.

Barr laat deze geschiedenis beginnen in de 19de eeuw met de invloed van Japanse prenten op het werk van de postimpressionisten. Cézanne, Gauguin, Van Gogh en Seurat worden bij hem de founding fathers van de moderne kunst. Barr onderscheidt twee ontwikkelingen richting abstractie, een niet geometrische en een geometrische. Belangrijke invloeden zoals kunst uit het Midden-Oosten, Afrika (destijds aangeduid met de term ‘negro sculpture’) en machine-esthetiek worden in het diagram benadrukt met een rood kader. De moderne architectuur ofwel de internationale stijl krijgt een zwart kader. Het neo-impressionisme leidde langs verschillende wegen onherroepelijk tot abstractie. Naast de namen van zeven kunstenaars die hij als de belangrijkste aanstichters ziet noemt Barr plaatsnamen als Parijs, Pont-Aven, de Provence, Moskou, Milaan, Weimar en Leiden met de bijbehorende kunststromingen.
Barrs diagram verraadt een wetenschappelijk positivistische benadering waarin de kunstgeschiedenis op empirische wijze wordt verklaard. Zijn diagram is echter niet objectief. Barr heeft een doel, hij wil bewijzen dat abstracte kunst de onvermijdelijke uitkomst is van al deze ontwikkelingen.

Het gebouw en het tentoonstellingsprogramma van het MoMA in de jaren dertig weerspiegelen Barrs voorkeur voor abstractie, ‘machine art’ (lees: modernistisch design vanuit het Bauhaus en Russisch constructivisme) en de modernistische architectuur van de internationale stijl. In 1938 is hier een grote Bauhaus-tentoonstelling. Veel kunstenaars van deze beweging waren Nazi-Duitsland ontvlucht naar de VS. De tentoonstelling wordt vormgegeven door Herbert Bayer en Walter Gropius.

Barr had Gropius graag aangetrokken voor het ontwerp van het nieuwe museumgebouw dat een jaar later wordt gerealiseerd. Het ontwerp van Goodwin en Stone ademt heel duidelijk de Bauhaus-esthetiek.[1]

1.1 KUNSTGESCHIEDENIS SCHRIJVEN

De Florentijnse schilder en theoreticus Giorgio Vasari (1511-1574) publiceert in 1550 zijn 'kunstgeschiedenis' die vaak kortweg wordt aangeduid als *Le vite* (De levens, volledige titel: De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten, van Cimabue tot onze tijd). Een echte bestseller zoals hij zelf bij de tweede druk in 1568 zal verklaren.[2]

Vasari beschrijft de geschiedenis van de kunst zoals geschiedenissen toen doorgaans werden geschreven, als een reeks van biografieën van belangrijke individuen. De oorsprong van de kunst ligt volgens Vasari in de natuur en dus bij de schepper van deze natuur, God. Gods ultieme schepping, de mens, heeft de creatieve vermogens gekregen van zijn maker. Vasari is ervan overtuigd dat kunst altijd begint bij één persoon maar pas tot bloei kan komen doordat kunstenaars beïnvloed worden door hun voorgangers en daardoor de kunst verder ontwikkelen. Zijn eigen tijd ziet hij als de periode waarin de kunst (na het 'dal' van de middeleeuwen) weer tot bloei komt en hij noemt dit rinascimento (wedergeboorte).

De door hem beschreven wedergeboorte bestrijkt drie eeuwen waarin de kwaliteit van de kunst, die voor hem bestaat uit een steeds betere nabootsing van de natuur, voortdurend toeneemt. Het hoogtepunt van deze ontwikkeling is zijn eigen tijd en in het bijzonder zijn grote held Michelangelo Buonarotti (1495-1564). In de eeuwen na Vasari verschijnen in verschillende landen en talen vergelijkbare kunsthistorische overzichten van grote namen. In Nederland is *Het Schilderboek* van Karel van Mander uit 1604 een bekend vroeg voorbeeld.[3]

De Duitse theoreticus Johann J. Winckelmann (1717-1768) ziet in de kunstgeschiedenis een organische ontwikkeling waarbij het ruwe begin van de jonge cultuur wordt opgevolgd door de adolescentie die uitmondt in echte volwassenheid waarna het verval inzet. Hét voorbeeld van deze ontwikkeling is volgens hem te zien in de oude Griekse kunst. Hier wordt de gestileerde en statische archaïsche stijl opgevolgd door het ideaal, de harmonieuze klassieke stijl en vervolgens door de dynamische en dramatische stijl van het hellenisme. Voor Winckelmann is de klassieke kunst ook de maatstaf voor de kunst in zijn eigen tijd.[4] Deze stijlontwikkeling is vanaf de negentiende eeuw de hoofdlijn voor de meeste auteurs over kunst geworden.

Anoniem, *Apollo van Belvedère*, 330-320 v. Chr., marmer, 224 cm

Langs een chronologische tijdlijn ontwikkelt kunst zich telkens in termen van opkomst – bloei – verval.[5]

Een variant hierop is het model waarbij de voortdurende stijlwisselingen worden verklaard vanuit een slingerbeweging van klassiek naar barok en weer terug naar klassiek enzovoort. Op die manier zou je na de klassieke kunst van de oudheid de middeleeuwen barok kunnen noemen en de renaissance weer klassiek. In de twintigste eeuw geldt dan het modernisme als een klassieke beweging en het postmodernisme als een barokke reactie op al deze strengheid.

Sinds de 19de eeuw is er ook veel getheoretiseerd over hoe verschillende kunststijlen ontstaan. De filosoof Hegel bedacht het begrip tijdgeest als verklaring voor de behoefte aan nieuwe uitdrukkingsvormen die aan de basis staan van een nieuwe stijl of stroming.

Ernst Gombrich (1909-2001) heeft een andere verklaring voor vernieuwingen in de kunst. Volgens hem kunnen verschillen in stijlen niet zomaar worden verklaard vanuit de cyclus van opkomst, bloei en verval of vanuit 'tijdgeest'. Gombrich is kritisch op dergelijke grote, overkoepelende ideeën en stelt aan het begin van zijn boek *The Story of Art*: 'Eigenlijk is er geen kunst. Er zijn alleen kunstenaars'. In zijn ogen spelen schemata een belangrijke rol bij de weergave van de wereld. Schemata zijn conventies oftewel vaste manieren om de werkelijkheid weer te geven. Deze veranderen van tijd tot tijd doordat een kunstenaar op zoek gaat naar een nieuwe manier om de werkelijkheid weer te geven, een manier die beter past bij wat hij of zij voor ogen heeft. Daarbij kan hij gestimuleerd worden door andere kunstenaars (concurrentie) en technische ontwikkelingen (bijvoorbeeld olieverf). Gombrich ziet de kunst als een proces van experimenteren en reageren op het verleden, waarbij steeds nieuwe conventies ontstaan die voortbouwen op, maar ook afwijken van, eerdere stijlen.[6]

Tekenen naar levend model in de Egyptische oudheid, cartoon van Alain uit *The New Yorker Magazine*, 1957, opgenomen in *Art and Illusion* van Gombrich

In de kunsthistorische overzichtswerken die in twintigste eeuw zijn gepubliceerd ligt de nadruk op de Europese kunstgeschiedenis, aangevuld met kunst uit de Verenigde Staten vanaf het begin van de twintigste eeuw. Aan de basis staat de Europese prehistorie, gevolgd door de culturen van het nabije Oosten, Egypte, de klassieke oudheid van Griekenland en het Romeinse Rijk.
De chronologische verhaallijn wordt soms onderbroken wanneer er naar kunst in andere werelddelen wordt gekeken. De hoofdrol gaat naar de Europese, mannelijke kunstenaar en er is veel belangstelling voor het genie. Deze kaders zijn de laatste decennia langzaam aan het verschuiven onder invloed van het postmoderne denken. Zo wordt er kritisch gekeken naar wie de kunstgeschiedenis schrijft en vanuit welke ideologie. In deze zogenoemde New Art History wordt het onderzoek nieuw leven ingeblazen vanuit het heden.
In hoofdstuk 5 van deze syllabus wordt ingegaan op enkele recente manieren om kunst te benaderen.[7]

1.2 KUNSTGESCHIEDENIS SCHRIJVEN ZONDER MANNEN?

Kunst maken is veelal een mannenzaak als je de 'kunstgeschiedenissen' uit de voorgaande paragraaf mag geloven. De vrouwelijke kunstenaar lijkt met name vanaf de achttiende eeuw grotendeels weggeschreven uit de geschiedenis van de kunst. En dat is niet omdat ze er niet waren, al waren er wel minder vrouwelijke kunstenaars, Vasari bespreekt er vier tegenover honderd mannen. En het was ook niet omdat hun werk inferieur was; over de kwaliteiten van vrouwelijke kunstenaars zijn de oude schrijvers vaak positief. Zo werd de zeventiende-eeuwse kunstenares Rachel Ruysch (1664-1750) door dichters en biografen geprezen als 'Onze vernuftige Kunstheldin', 'Amsterdamse Pallas' en 'de Minerva van het IJ'.

Het beperktere aantal vrouwelijke kunstenaars verklaart hun ondervertegenwoordiging voor een deel. Het valt echter wel op dat zij in de twintigste eeuw, wanneer vrouwen steeds actiever deel uitmaken van de kunstwereld, vrijwel geheel uit de kunstgeschiedenisboeken zijn geschreven. In de meest gangbare kunstgeschiedenisboeken wordt de vrouwelijke kunstenaar nog steeds minder genoemd dan de mannelijke. Zo staat er in de laatste editie van E.H. Gombrich's *Story of Art* (1995) maar één, de Duitse expressionist Käthe Kollwitz (1867-1945).[8] Ook in musea blijven de werken van vrouwen relatief vaker in het depot dan het werk van hun mannelijke collega's.

De publicatie *Why have there been no Great Women artists?* uit 1971 van de Amerikaanse kunsthistoricus Linda Nochlin (1931-2017) wordt gezien als een belangrijk beginpunt voor het onderzoek naar de positie van vrouwen in de westerse kunstgeschiedenis. Nochlin beschrijft dat het vooral de sociale omstandigheden zijn die ervoor hebben gezorgd dat het vrouwelijke kunstenaarschap zo is achtergebleven ten opzichte van de mannen. Vrouwen hebben eeuwenlang minder toegang tot goede opleidingen en een positie als kunstenaar in de samenleving gehad. Van hen werd verwacht dat ze thuisbleven om te zorgen voor man en kinderen.[9]

Sinds de publicatie van Nochlin is er veel onderzoek gedaan naar het mechanisme van uitsluiting waardoor de kunstgeschiedenis door (witte) mannen wordt gedomineerd. Er is gezocht naar 'verdwenen vrouwelijke meesters' en gekeken naar de redenen waarom vrouwen in verschillende perioden werden uitgesloten. Wat waren de criteria waaraan vrouwelijke kunstenaars niet konden voldoen om door te breken? En hoe 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 zoiets als typische vrouwenkunst en een eigen beeldtaal?

In verschillende recente publicaties en tentoonstellingen zijn vrouwen uit verschillende kunsthistorische periodes intussen gerehabiliteerd. De Britse kunsthistoricus Katy Hessel (1994) schreef in 2022 het overzichtswerk *The Story of Art without Men,* de titel verwijst naar Gombrich's *The Story of Art*. Publicaties als deze laten zien dat vrouwen in alle perioden

van de traditionele kunstgeschiedenis te vinden zijn. Daarbij gaat het vaak om vrouwen die een kunstenaar als vader hebben en op deze wijze worden gestimuleerd, of om nonnen die in het klooster de kans krijgen een vak te beoefenen.

De door Vasari wel genoemde maar daarna 'verdwenen' Plautilla Nelli (1524-1588) is hiervan een goed voorbeeld. Een groot *Laatste Avondmaal* van Nelli's hand was in 2019 voor het eerst in 450 jaar weer voor het publiek te zien. In haar Florentijnse klooster had zij een werkplaats voor vrouwen waar zij ook andere vrouwen opleidde. Interessant is dat Vasari al opmerkt dat Nelli nog veel meer had kunnen bereiken als ze maar net als haar mannelijke collega's de kans had gekregen om naar levend model te werken.[10]

Plautilla Nelli, *Laatste Avondmaal*, circa 1568, olieverf op doek, 200 x 700 cm, Santa Maria Novella Museum, Florence

Johann Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy*, (vert. *De kunstenaars van de Royal Academy*), 1771-72, olieverf op doek, 101,1 x 147,3 cm
Rechts: detail met de portretten van Kauffman en Moser

Linda Nochlin noemt in haar artikel de betekenis van deze vorm van uitsluiting. Een schilderij van een life-class in Londen uit 1855 illustreert hoe dit in de praktijk werkte. Terwijl mannelijke studenten met elkaar discussiëren en werken naar naaktmodel zijn de twee vrouwelijke leden van de academie, Angelica Kauffman (1741-1807) en Mary Moser (1744-1819), alleen 'aanwezig' in de vorm van hun portretten aan de wand.[11] De fysieke aanwezigheid van deze destijds al zeer gerespecteerde leden werd als ongepast beschouwd. Het zou tot in de 20ste eeuw duren voordat dit onderdeel van het kunstonderwijs ook voor vrouwen toegankelijk werd. Doordat vrouwen zo lang niet mochten werken naar levend model lag ook (de opleiding tot) het hoogste academische genre, het historiestuk, buiten hun bereik. Vrouwen beperkten zich noodgedwongen tot thema's dichtbij en in huis zoals portret, stilleven en genrevoorstellingen. We zien dit bij impressionisten zoals Berthe Morisot (1841-1895) en Mary Cassatt (1844-1926), al heeft deze laatste wel het 'beschermde' uitgaansleven van de Opera verbeeld.

Rosa Bonheur, *Ploegen in de Nivernais*, 1849, olieverf op doek, 133 x 260 cm

Een van de meest succesvolle vrouwelijke kunstenaars in de 19de eeuw is Rosa Bonheur (1822-1899) die zich specialiseert in het schilderen van dieren. Zij krijgt dispensatie van de Franse overheid om voor de uitoefening van haar beroep een broek te dragen. Bonheur woont samen met een vriendin. Voor sommige hedendaagse genderactivisten is zij een rolmodel geworden. In haar eigen tijd is zij niet per se controversieel. Ze krijgt vele prijzen voor haar werk en opdrachten van de Franse staat. Haar werk, zoals bijvoorbeeld *Ploegen in de Nivernais* wordt met een nationalistische blik geïnterpreteerd. Dit werk is bijvoorbeeld te zien als een eerbetoon aan de vruchtbaarheid van het Franse platteland. In 1865 ontvangt zij het Keizerlijke Legioen van Eer uit handen van keizerin Eugénie (1826-1920) die daarbij zegt: 'blij te zijn de peetmoeder te zijn van de eerste vrouwelijke kunstenaar die deze hoge onderscheiding ontvangt [...] en dat genialiteit in mijn ogen geen sekse heeft.'

Hannah Höch, *Ohne Titel (Aus einem ethnographischen Museum)*, (vert. *Zonder titel (Uit een etnografisch museum)* 1930, collage, 48,3 x 32,1 cm

Het kan dan enigszins verrassen dat een dergelijke erkenning van vrouwelijk talent in de periode van de modernistische avant-garde achterwege blijft. Weliswaar maken vrouwen actief deel uit van de verschillende kunstenaarsbewegingen, maar ze krijgen daarvoor later lange tijd geen tot weinig erkenning. De dadaïst Hannah Höch (1889-1978) zegt hierover in 1956: 'De meeste van onze mannelijke collega's bleven ons lange tijd zien als charmante en getalenteerde amateurs, waarbij ze ons impliciet elke echte professionele status ontzegden.'

Wanneer na WOII de kunstgeschiedenis van de modernistische avant-garde wordt geschreven, blijkt er sprake van een blinde vlek bij de veelal mannelijke kunsthistorici. Het aandeel vrouwen blijft sterk achter in tentoonstellingen, publicaties en onderzoek. Pas in de afgelopen decennia is het werk van kunstenaars als Marianne von Werefkin en Gabrielle Münter (Der Blaue Reiter), Hannah Höch en Elsa von Freytag-Loringhoven (Dada), Dora Maar en Dorothea Tanning (surrealisme), Gunta Stölz en Anni Albers (Bauhaus) erkend en tentoongesteld. Uit recent onderzoek komt naar voren dat Marcel Duchamps (1887-1968) wereldberoemde *Fountain,* hét symbool van de conceptuele kunst, door Von Freytag-Loringhoven (1874-1927) is bedacht. Duchamp heeft het in 1935, toen de maakster al acht jaar dood was, geclaimd als zijn werk.

Lee Krasner, *Polar Stampede*, 1960, Doris and Donald Fisher collection

De modernistische kunst uit de Verenigde Staten wordt nog altijd geassocieerd met sterke mannen die de vrijheid en moderniteit van de Verenigde Staten uitdragen. Denk daarbij aan het abstract expressionisme, waar de kunstenaar Jackson Pollock, man van Lee Krasner, wordt neergezet als een mythische held die enorme doeken vol schildert of zelfs letterlijk aanvalt. Abstract expressionistische vrouwelijke kunstenaars waren er zeker, maar zij worden vaak minder serieus genomen. Dit geldt bijvoorbeeld voor Lee Krasner (1908-1984) die een groot oeuvre aan abstract-expressionistische kunst opbouwde, maar die vaak geïntroduceerd wordt als 'vrouw van Jackson Pollock'. Veelzeggend in dit kader is ook wat de schilder Hans Hoffman zei over het werk van Krasner: 'Haar werk is zo goed, dat je niet eens beseft dat het door een vrouw is gemaakt'.[12]

Vanaf de jaren 1970 maken vrouwen steeds vanzelfsprekender deel uit van de kunstwereld in Europa en de Verenigde Staten. De al eerdergenoemde tweede feministische golf en publicaties als die van Nochlin spelen hierin duidelijk een rol. Sommige vrouwelijke kunstenaars kiezen voor een emancipatoire thematiek. Het werk *The Dinner Party* van Judy Chicago (1939) is hiervan een iconisch voorbeeld. Chicago dekt een tafel voor 39 legendarische vrouwen uit de westerse geschiedenis. De couverts bevatten veel vrouwelijk symboliek en zijn uitgevoerd in traditioneel vrouwelijke ambachten zoals weven, naaien, borduren en pottenbakken.

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, gemengde technieken, 1463 x 1463 cm

Het gebruik van technieken die traditioneel als vrouwelijk worden gezien, vormt een terugkerend thema in de hedendaagse kunst en kunstgeschiedenis. Je kunt daarbij denken aan Louise Bourgeois, die in haar sterk persoonlijke werk vaak werkt met textiel, waarmee ze onder meer verwijst naar haar familiegeschiedenis. In de hedendaagse kunst is textiel als materiaal niet meer weg te denken. En het zijn al lang niet meer alleen vrouwen die zich bedienen van deze zachte materialen.

Ana Mendieta, z.t. *Silueta-serie* (vert. *Silhouettenserie*), 1976, foto

Vrouwelijke kunstenaars wenden zich niet alleen tot de traditie. Sinds de jaren 1960 zijn het ook juist vrouwen die performance-kunst en nieuwe media omarmen. De performance-kunst van Marina Abramović is misschien wel het bekendste voorbeeld. De Cubaans-Amerikaanse kunstenaar Ana Mendieta (1948-1985) maakt vluchtige earth-body works op verlaten plekken in de natuur die vervolgens alleen nog op foto of video te zien zijn. De figuur op de afbeelding valt uiteen, bloedt leeg en vervaagt. Het werk lijkt een verwijzing naar de kwetsbaarheid van de mens, en de verbondenheid met moeder aarde.[13]

De aanwezigheid van vrouwen in de kunstwereld is vanzelfsprekender geworden. De achterstand op het gebied van inkomen en de vertegenwoordiging van hun werk in belangrijke musea is daarmee niet zomaar opgeheven. Sinds 1985 vragen de anonieme kunstenaarsactivisten van het collectief *Guerrilla Girls* hier telkens weer aandacht voor met prikkelende krantenkoppen en schokkende beelden. Ze stellen kritische vragen om gender- en etnische vooroordelen in de kunst aan de orde te stellen. Zo demonstreren zij in 1995 bij het Stedelijk Museum in Amsterdam met de slogan 'White Balls on Walls' tegen de westers georiënteerde 'machoshow' in het Stedelijk. In 2023 wordt deze slogan de titel van een documentaire over het museum, waarin de invoering van het nieuwe diversiteitsbeleid wordt gevolgd.[14] De kunstwereld lijkt zich intussen bewust van de uitsluitingsmechanismen die de kunstgeschiedenis hebben bepaald.

1.3 DWARS DOOR DE GESCHIEDENIS HEEN, NIEUWE VERHALEN

Het idee van een transhistorische kunstgeschiedenis, waarbij oude en nieuwere kunst naast elkaar wordt onderzocht en gepresenteerd dateert uit het begin 20ste eeuw. De Duitse kunsthistoricus Wilhelm Worringer (1881-1965) ziet verbanden tussen de Duitse expressionisten uit zijn eigen tijd en de Duitse gotische kunst.[15] Zijn boek wordt met instemming gelezen door Franz Marc (1880-1916), een van de oprichters van de kunstenaarsgroep Der Blaue Reiter. Hij schrijft aan Kandinsky (1866-1944): 'een scherpzinnig hoofd dat we goed kunnen gebruiken'. Binnen Der Blaue Reiter worden formele en spirituele verbanden tussen kunstwerken door alle tijden en culturen heen benadrukt. Ook andere theoretici in deze tijd zien mogelijkheden om vanuit eigentijdse kunst het verleden beter te begrijpen.

Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter*, boekomslag, 1912, houtsnede

Dat is ook wat in de almanak *Der Blaue Reiter* gebeurt.[16] Deze publicatie combineert werken van moderne kunstenaars zoals Ernst Ludwig Kirchner, Vincent van Gogh, Paul Cézanne en Pablo Picasso met Afrikaanse beelden, Chinese penseeltekeningen, Duitse volkskunst, houtsneden uit de renaissance en middeleeuwse sculptuur.[17] De Franse theoreticus André Malreaux (1901-1976) stelt in *Le Musée imaginaire* (1947) dat de gebruikelijke presentatie van kunstobjecten in musea, bijvoorbeeld gesorteerd op stijlperiode en land van herkomst, hun universele waarde niet volledig recht doet.[18]

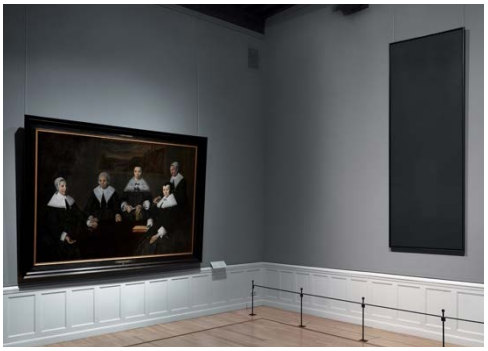
Roy Villevoye, *Preparations* (vert. *Voorbereidingen*), 2009, gemengde technieken, levensgroot. In een zaal met 15de en 16de-eeuwse religieuze kunst kunnen bijvoorbeeld verwijzingen ontstaan tussen ideeën over dood, leven na de dood, lijden en (on)schuld.

In de jaren '90 van de twintigste eeuw wordt dit idee van transhistoriciteit verder onderzocht. Een belangrijke doelstelling hierbij is oude kunst levend te houden door te laten zien hoe kunstwerken uit verschillende tijdperken en culturen met elkaar resoneren, waarbij hun betekenis niet alleen wordt afgeleid uit hun historische context, maar ook nieuwe interpretaties en dialogen ontstaan.

Voor musea en tentoonstellingsmakers is transhistoriciteit ook een interessant uitgangspunt. Het biedt veel mogelijkheden voor telkens nieuwe presentaties. Door de kunstwerken uit hun historische verband te halen en te presenteren op een thematische of formele wijze, in plaats van historisch, kan het publiek ze op een nieuwe manier beleven en begrijpen.[19] De hier links en onder getoonde voorbeelden uit Leiden en Haarlem laten dit goed zien.

Kritiek op deze aanpak is dat objecten worden ontdaan van al hun historische aspecten en alleen gepresenteerd worden naar de smaak, ideeën en opvattingen van de (gast)conservator. De in 1991 door de cineast Peter Greenaway (1942) gemaakte tentoonstelling in museum Boijmans van Beuningen wordt gezien als een belangrijk moment in de geschiedenis van transhistorische tentoonstellingen. Greenaway kreeg de vrije hand en stelde een tentoonstelling samen rond het menselijk lichaam, *The physical Self.*[20]

De ontmoetingen kunnen direct naast elkaar zijn, zoals in de afbeeldingen hiervoor, of indirecter, zoals op de door de Vlaamse kunstenaar Luc Tuymans gecureerde tentoonstelling *Sanguine/ Bloedrood*, die in 2018 in Antwerpen te zien was. Het thema van de tentoonstelling diende als leidraad.


Frans Hals, *Regentessen*, 1664, olieverf op doek, 170,5 x 249,5 cm

Ad Reinhardt, *Abstract schilderij*, 1959, olieverf op doek, 274,3 x 101,6 cm. Volgens Vincent van Gogh gebruikte Frans Hals wel 26 verschillende tinten zwart.

Onderstaande werken van Caravaggio (1571-1610) en Kienholz (1927-1994) werden niet naast elkaar gepresenteerd. Het werk van Caravaggio hing binnen en dat van Kienholz stond in een tent buiten, maar ze konden door het indringende realisme en de sfeer wel met elkaar in verband worden gebracht. Het publiek kon het dramatische, barokke karakter in beide werken herkennen en ervaren.[21]

Caravaggio, *De geseling van Christus*, 1607-08, olieverf op doek, 266 x 213 cm

Edward Kienholz, *Five Car Stud*, 1969-1972, levensgroot

1.4 HET MUSEUMGEBOUW EN DE PRESENTATIE VAN KUNST

Het presenteren van kunst voor een groter publiek in musea is een fenomeen dat pas in de 18de eeuw ontstaan is. In het verleden waren het vooral (kerk)vorsten en andere machthebbers die verzamelingen aanlegden van kostbaarheden. Deze verzamelingen lieten ze graag zien aan hun bezoekers, bijvoorbeeld andere vorsten, om te laten zien hoe rijk, machtig en geleerd ze zijn. De Vaticaanse musea zijn hiervan een goed voorbeeld. Hierin bevinden zich alle kunstvoorwerpen die door de opeenvolgende pausen gedurende eeuwen zijn aangekocht of veroverd. In deze musea bevinden zich ook werken die in opdracht van een paus zijn gemaakt zoals de Stanze van Rafael (1483-1520) en de Sixtijnse kapel. Een tocht door dit museum vraagt wel wat van de bezoeker die door de opzet van het gebouw gedwongen wordt om alles te 'zien'.

Het British Museum (Londen, Engeland) werd in 1759 opgericht om een omvangrijke verzameling kunst en boeken te kunnen herbergen en publiekelijk toegankelijk te kunnen maken. De verzameling betreft een schenking van de arts, natuurwetenschapper en hoveling Hans Sloane aan de Britse Kroon. Het British Museum is hiermee het eerste museum in een lange reeks van nationale musea dat zou volgen in Europa. Als gevolg van nieuwe schenkingen groeit de collectie van het British Museum in hoog tempo. Naast objecten afkomstig van natuurhistorisch en archeologisch onderzoek worden artefacten uit de eigen nationale geschiedenis en objecten die verzameld zijn tijdens ontdekkingsreizen en uit de overzeese koloniën aan de verzameling toegevoegd. Met de komst van kunstobjecten uit het oude Egypte, als gevolg van het verslaan van Napoleon door de Britten in Egypte in 1801, en het verwerven van sculpturen van de Griekse tempel Parthenon (ca. 440 v. Chr.) krijgt het British Museum enkele grote publiekstrekkers in het bezit. Dit is de aanleiding voor het vervaardigen van een nieuw gebouw, dat ontworpen werd door Robert Smirke in neoclassicistische stijl, en gebouwd werd tussen 1823 en 1852.

De voorgevel van het British Museum naar ontwerp van Robert Smirke, 1823-1852

British Museum, afdeling Midden-Oosten, een paar gevleugelde leeuwen met mensenhoofd en de *Poort van Balawat*, afkomstig uit Nimrud (het huidige Irak), circa 860 v.Chr.

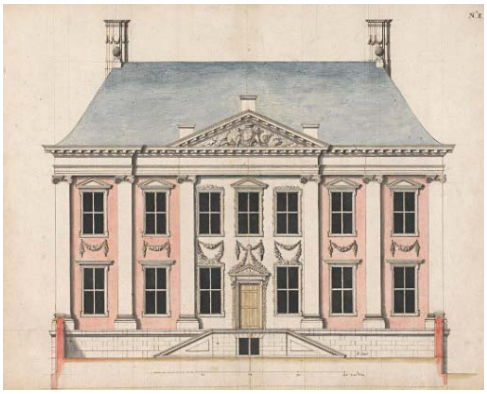
Dat het museum in wezen helemaal geen vanzelfsprekende plaats is voor kunst maar een bedachte plek waarin de objecten vaak vervreemd zijn van hun oorspronkelijke context vergeten we weleens. In het museum wordt kunst voor iedereen toegankelijk en de architectuur moet dus, behalve de fysieke drager zijn van de kunstwerken, ook mede de ideologie achter het museum weerspiegelen. Dat is in eerste instantie de functie van ontmoetingsplek tussen publiek en kunst. En daarbij speelt het verhaal dat verteld wordt een belangrijke rol. [22] De ideologie achter het museum in de negentiende eeuw is vaak die van verheffing van het volk en van nationale trots: het tonen van de grootsheid van de natie. Op die manier wordt het museum ook wel gezien als propagandamiddel en als een manier om politieke praktijken en doelen te legitimeren.

De website van het V&A (Victoria and Albert Museum voor toegepaste kunst), opgericht in 1852, vermeldt het volgende: 'Henry Cole, de eerste directeur van het V&A, verklaarde dat het museum een 'schoollokaal voor iedereen' moest zijn. De missie van het museum was om de normen van de Britse industrie te verbeteren door ontwerpers, fabrikanten en consumenten op te leiden in kunst en wetenschap. Het verwerven en tentoonstellen van de beste voorbeelden van kunst en design droeg bij aan deze missie, maar het 'schoollokaal' zelf was ook bedoeld om voorbeeldig design en decoratie te demonstreren.' [23]

De voorgevel van het V&A, een mengeling van verwijzingen naar voornamelijk renaissance- en middeleeuwse architectuur, naar ontwerp van de architect Ashton Webb uit 1891

Interieur van het V&A, sculpturale reliëfs langs de keramische trap werden met lood geglazuurd in de Della-Robbia stijl, geïnspireerd door de Italiaanse Renaissance beeldhouwer Luca della Robbia die een speciale tin-glazuur techniek ontwikkelde.

Vanaf de negentiende eeuw ontwikkelen zich in Nederland de eerste openbare kunstmusea. Binnen de muren van deze musea wordt kunst bewaard, onderzocht en gepresenteerd. Deze musea worden vaak gevestigd in al bestaande historische panden, zoals een stadspaleis (Het Mauritshuis), een herenhuis (Trippenhuis, voorloper Rijksmuseum Amsterdam) of een voormalig weeshuis dat daarvoor een oudemannenhuis was (Frans Halsmuseum in Haarlem). Bij de presentatie spelen chronologie, de indeling naar stijl en de topografische herkomst, een grote rol om het verhaal van de kunst te vertellen. Het doel van het museum is vooral het onderwijzen en verheffen van het publiek. In de negentiende eeuw verschijnen ook de eerste speciaal ontworpen museumgebouwen. Dit zijn in deze periode naar typologie vaak monumentale gebouwen in historiserende stijlen. Het Rijksmuseum in Amsterdam is daarvan een goed voorbeeld. Het eren van de Nederlandse kunst en de nationale geschiedenis staan in dit ontwerp centraal.



Het Mauritshuis in Den Haag werd in de zeventiende eeuw als woonhuis gebouwd, in opdracht van graaf Johan Maurits van Nassau-Siegen. Vandaar de naam: Maurits' huis. Later kreeg het gebouw verschillende andere functies. Sinds 1822 is het in gebruik als museum.

foto van de voorgevel van het *Rijksmuseum* in Amsterdam, 1890-1898

Eregalerij van het Rijksmuseum in Amsterdam, 1907 en 2020.

P.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.

Bij de renovatie en herinrichting van het Rijksmuseum in 2013 wordt deze nationale geschiedenis op een nieuwe en kritische wijze benaderd. Er moest een (deels) ander verhaal worden verteld en dat verhaal moest op een andere manier worden verteld. In het tentoonstellingsbeleid komt er meer en bredere aandacht voor de koloniale geschiedenis, en er komt meer aandacht voor diversiteit en inclusiviteit. Er wordt onderzoek gedaan naar personen op schilderijen, de herkomst van kunstwerken en objecten en de rol van VOC en WIC. Deze kritische houding wordt weerspiegeld in de taal van labels en zaalteksten.

H.P. Berlage, *Kunstmuseum Den Haag*, 1936, exterieur met gang over de vijver. Rechts het interieur van een tentoonstellingszaal.

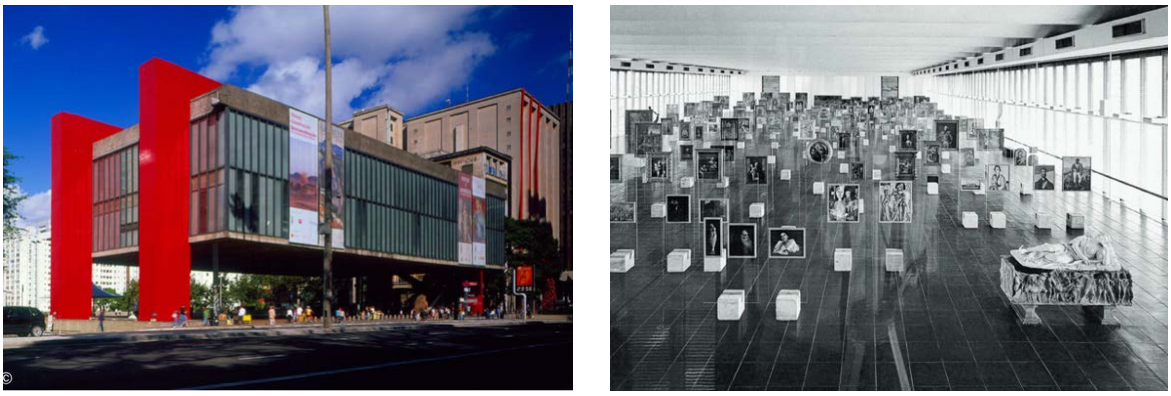
In de twintigste eeuw wordt de beleving van de kunst steeds belangrijker. Het idee en de stijl van het functionele museum zijn in opkomst. Binnen dit type museum wordt zorgvuldig nagedacht over de routes, de afmetingen van de zalen en natuurlijk het licht dat elk kunstwerk optimaal tot zijn recht moet laten komen. De witte muur doet zijn intrede. Dit zien we voor het eerst in museumgebouwen die vanaf de jaren 1930 zijn gebouwd, zoals in Nederland Het Haags Gemeentemuseum, het huidige Kunstmuseum Den Haag. In het door toenmalig directeur Van Gelder uitgewerkte plan wordt een moderne museale instelling beschreven waarin zowel de collectie als het publiek een belangrijke plaats moeten krijgen. Dit plan resulteert uiteindelijk in het iconische gebouw van architect H.P. Berlage, dat in 1936 wordt geopend en sinds 1985 zelfs officieel deel uitmaakt van de museumcollectie met een eigen collectie-nummer. Een museumgebouw als een verhaal, zoals Jet van Overeem stelt in haar bijdrage aan de publicatie bij de tentoonstelling over het gebouw in 2021.[24]

In de periode dat dit gebouw wordt ontworpen en gebouwd komt er aandacht voor de wijze waarop een museum de bezoeker wil meenemen in het verhaal van de collectie. Er wordt nagedacht over looproutes maar ook over keuzevrijheid voor de bezoeker. De nieuwe ideeën die bij de bouw van dit museum een grote invloed hebben gehad worden ingegeven door de vaak ervaren museummoeheid in oudere gebouwen en opstellingen waar het publiek gedwongen wordt alles te zien, zich voortbewegend door een onafzienbare reeks van geschakelde zalen. In het Gemeentemuseum is er aandacht voor de juiste daglichttoetreding, frisse lucht, gelegenheid om de blik naar buiten te richten en gelegenheid om te zitten en even uit te rusten. De kleine kabinetten nodigen de bezoeker uit het bezoek

te verbreden of te verdiepen. Maar het hoeft niet. Deze benadering van het museum past goed bij de modernistische kunst zoals die zich in de 20ste eeuw heeft ontwikkeld, waarbij het goed kunnen ervaren van het autonome kunstwerk belangrijk is geworden en de beschouwer zich moet kunnen focussen op de formele kwaliteiten zonder afgeleid te worden door zaken eromheen.

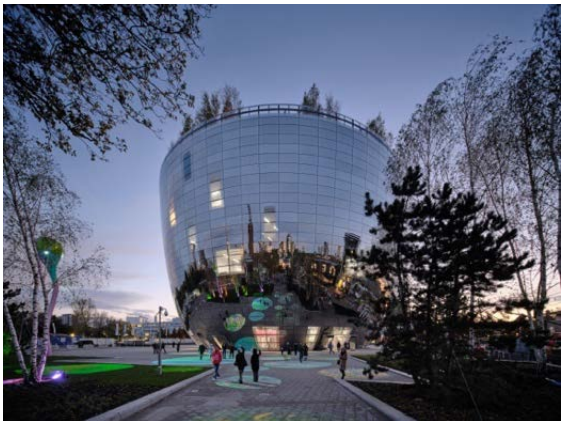
Ook het in de casus getoonde MoMA in New York is een vroeg voorbeeld van een functioneel, museumgebouw. Modernistisch en zonder ornamenten is het een voorbeeld van de iconisch geworden 'White Cube'. De kunstwerken worden hierin in neutrale ruimtes met witte wanden met veel ruimte voor elk afzonderlijk werk gepresenteerd. Deze formalistische en neutrale presentatieruimte is in de verdere 20e eeuw toonaangevend geweest voor musea voor moderne en hedendaagse kunst.

Daarnaast is er de ontwikkeling dat het moderne museum niet langer alleen de bewaarplaats is van de eigen collectie en een plek voor wetenschappelijk onderzoek. Musea proberen met een telkens nieuw en aansprekend aanbod actueel en interessant te blijven voor de bezoekers. Het gebouw wordt niet alleen ontworpen voor de collectie maar moet ook voldoende flexibele tentoonstellingsruimte bieden. Daarmee verschilt het museum steeds minder van een kunsthal. Al zijn deze laatste wel nóg flexibeler in hun aanbod dan musea omdat ze sowieso geen eigen collectie en geschiedenis hebben. Deze typologie van de kunsthal voorziet in open, flexibele en neutrale ruimtes. Klassieke voorbeelden zijn de Neue Nationalgalerie van Mies van der Rohe in Berlijn, het Centre Pompidou in Parijs en het MASP (Museu de Arte de São Paulo) van Lina Bo Bardi in São Paolo. In Bo Bardi's brutalistische ontwerp uit 1968 valt op dat er geen muren zijn, maar één grote open ruimte met glazen wanden.[25] Bo Bardi (1914-1992) wil vermijden dat bezoekers langs kunstwerken aan de wand lopen alsof ze naar etalages kijken. Ze ontwerpt een soort glazen ezels waarop de werken los in de ruimte komen te staan. De schilderijen wordt op deze manier hun 'heilige' status ontnomen. De ezels zijn een verwijzing naar de werkplaats en het kunstwerk is geen 'plaatje' aan de muur maar wordt weer een handgemaakt object. De bezoeker kan zo ook de nooit getoonde achterkant van de werken bekijken en vrij tussen de werken dwalen in plaats van zijn route langs de muren af te moeten leggen.[26]



Lina Bo Bardi, *São Paulo's Museum of Art (MASP)*, 1968. Rechts de door haar ontworpen tentoonstellingsinrichting in 1970.

Depot Boijmans van Beuningen heeft het ontwerp van Bo Bardi omarmd en past het toe in presentaties van delen uit de collectie in Het Depot. Deze presentatiewijze sluit goed aan bij de functie van Het Depot waarin het publiek kennismaakt met wat er achter de schermen met kunstwerken gebeurt.



Wimy Maas, *Depot Boijmans van Beuningen*, 2020. Rechts het atrium met glazen vitrine met depotstukken

Het Depot presenteert zich vooral als werkgebouw en niet als museum. Dit neemt niet weg dat het zoals veel hedendaagse museumgebouwen ook een spectaculaire toevoeging is aan de stad en bijdraagt aan de aantrekkelijkheid van het Museumpark.[27]

Sinds de jaren 80 van de 20ste eeuw is er sprake van een hausse aan dergelijke vernieuwende voorbeelden van museumarchitectuur, ook wel aangeduid als landmark- of iconisch museum. Het Guggenheimmuseum van Frank Gehry (1929) in Bilbao is een van de bekendste voorbeelden. In binnenlands voorbeeld is Museum Voorlinden in Wassenaar, ontworpen door Dirk Jan Postel (1957) van architectenbureau bureau Kraaijvanger. Voor een architect is het realiseren van een museum een aantrekkelijke en ook prestigieuze opdracht. Maar liefst een derde van het totale aantal musea in de wereld is gebouwd in de periode 1985-2000. Nu ook in Afrika en Azië steeds vaker nieuwe iconische museumgebouwen worden gerealiseerd lijkt het erop dat deze bouwwoede nog wel even voort zal duren. Voorbeelden hiervan zullen in het volgende hoofdstuk aan bod komen.

Er is bij deze landmarks vaak weinig aandacht voor een visie op 'museumarchitectuur'. Het is vooral een fenomeen. En al wordt er kritisch gereflecteerd op bijvoorbeeld het al te mediagenieke karakter van museumarchitectuur, het zijn vervolgens toch vooral de spectaculaire vormen in de façades en interieurs van deze musea die opduiken in de berichtgeving en publicaties. Musea worden gezien als 'seismografen' van de architectuur-cultuur, ze zouden worden ontworpen door de meest getalenteerde en vernieuwende architecten van het moment. Die kunsten zitten vaak vooral in de buitenzijde en de ontvangstruimten. De tentoonstellingsruimtes zijn over het algemeen redelijk inwisselbaar. Die moet immers, nog altijd, dienstbaar zijn aan de functie om kunst en publiek samen te brengen.

Voorbeelden waarbij een museum bezitneemt van een bestaand gebouw zien we de laatste decennia ook, net als bij de eerste musea in de negentiende eeuw. Het gaat daarbij om 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, een 19de-eeuws treinstation dat het huis werd voor de collectie 19de-eeuwse kunst van de Franse staat. Een ander voorbeeld is Tate Modern in Londen, dat is gevestigd in een voormalige elektriciteitscentrale. De enorme Turbinehal van deze centrale leent zich voor indrukwekkende installatiekunst die vaak speciaal voor deze ruimte wordt gemaakt. In Tsjechië verandert een slachthuis in een kunstgalerie met roterende wanden om de overgang van buiten naar binnen kleiner te maken en de kunst toegankelijker.[28]

KWK PROMES, *Plato Contemporary Art Gallery,* 2024, Ostrava, Tsjechië

Dat kunst niet alleen maar in musea en kunsthallen tot haar recht kan komen wordt ook bewezen in de talrijke initiatieven om niet- museale ruimtes 'uit te lenen' aan kunstenaars zoals bijvoorbeeld kerkgebouwen en een vrouwengevangenis tijdens de Biënnale van Venetië. De ruimte inspireert de kunstenaar en versterkt de ervaring bij het publiek. In 1986 organiseert curator Jan Hoet in Gent een tentoonstelling waarbij vijftig Gentenaren hun huizen openstellen voor een drie maanden durend kunstproject.

Joseph Kosuth, *Chambres d' Amis*, Gent, 1986

Zij stellen hun woning beschikbaar voor *site-specific* werken, installaties van kunstenaars die te relateren waren aan de minimal art, conceptuele kunst en arte povera. Het communicatieve en sociale aspect vormen voor Hoet een belangrijk aspect van het project, in het bijzonder de ontmoeting tussen gastheren, kunstenaars en bezoekers die 'een gemeenschappelijk ideaal' hebben. Hoet ziet het project als een subtiele manier om kunst in het dagelijks leven te integreren.

In de decennia erna zijn er veel kunstprojecten buiten het kunstmuseum, de galerie of de kunsthal georganiseerd. Ook het sinds 1996 georganiseerde nomadische Manifesta maakt gebruik van verschillende, niet museale locaties en presenteert zich bewust als anti-elitair en niet-theoretisch. De dialoog tussen kunstenaars en stadsbewoners speelt hierbij een belangrijke rol. In deze nieuwe contexten is kunst niet langer onaantastbaar of een soort fetish zoals in het museum. [29]

HOOFDSTUK 2: INCLUSIEVE KUNSTGESCHIEDENIS

- Hoe en waarom kijken kunstenaars uit het Westen naar kunst uit andere culturen en omgekeerd: hoe en waarom kijken niet-westerse kunstenaars naar de kunst uit het Westen?
- Hoe en waarom komen vraagstukken rondom kolonialisme tot uitdrukking in het werk van kunstenaars?
- Hoe en waarom verandert de waardering van kunst uit niet-westerse culturen en hoe komt dit tot uitdrukking in nieuwe kunstgeschiedenissen, musea en tentoonstellingen?

INLEIDING

Dit hoofdstuk onderzoekt de invloed van kolonialisme op de kunstgeschiedenis. Specifieke aandacht gaat uit naar culturele toe-eigening en de veranderende waardering van niet-westerse kunst. Er wordt ingegaan op de historische context maar ook de impact van koloniale structuren op beeldende kunst en perspectieven die deze veranderingen kritisch analyseren. Daarnaast worden verschillende kunstwerken in relatie tot deze thema's besproken.

In paragraaf 2.1 *Culturele toe-eigening* wordt besproken hoe vooral West-Europese kunstenaars in de 19e en 20e eeuw zich lieten inspireren door kunst en cultuur van bijvoorbeeld Afrika, Zuid-Amerika of Australië. Deze invloed vond plaats zonder dat de oorspronkelijke bronnen erkend werden. Deze praktijk was onderdeel van en droeg bij aan een scheef beeld tussen enerzijds de zogenaamde 'hoge' kunst in het 'beschaafde' Westen en de 'primitieve' kunst op andere plekken in de wereld.

Paragraaf 2.2 *Kunst in tijden van dekolonisatie* beschrijft enkele voorbeelden van kunstenaars uit Afrika, Australië en Azië die reageren op de Europese kunst en kunstgeschiedenis. Het gaat om voorbeelden van tijdens en na de koloniale periode. Ook is er aandacht voor Afro-Amerikaanse kunst in de Verenigde Staten. Het gaat vaak om het uitdrukking geven aan een nieuwe, eigen culturele en artistieke identiteit, en soms is er (ook) sprake van verzet tegen de kunst en kunstcriteria van de voormalige kolonisator.

Paragraaf 2.3 *Mondiale kunstgeschiedenis* bespreekt de mogelijkheid van een wereldwijde kunstgeschiedenis en belicht de eurocentristische blik in (de geschiedenis van) de kunstgeschiedenis. Er wordt ingegaan op argumenten voor en tegen een inclusieve benadering van kunstgeschiedenis. Het is de vraag of het westerse narratief dominant blijft in de kunstgeschiedenis van de toekomst.

In paragraaf 2.4 *Van spiritueel object tot hedendaagse kunst* wordt de manier waarop kunst wordt gepresenteerd en gewaardeerd uiteengezet. De afgelopen decennia wordt de westerse kunstwereld zich steeds bewuster van de manier waarop in Europa en de VS niet-westerse kunst wordt tentoongesteld en geclassificeerd. In deze paragraaf wordt beschreven hoe musea bijdragen aan een eerlijke(re) representatie van niet-westerse kunst en hoe zij omgaan met de uitdagingen die hierbij komen kijken.

Tot slot wordt in paragraaf 2.5 *Het museum van en voor de ander* het onderwerp van de teruggave van kunstwerken aan voormalige koloniën besproken. Dit proces roept vragen op over rechtvaardigheid, erfgoed en culturele identiteit. In de tekst komt naar voren hoe verschillende landen omgaan met restitutie en welke argumenten worden aangedragen door zowel musea als de landen van herkomst om kunstwerken te behouden of terug te vorderen.

CASUS 2: VAN DE PLANTAGE IN CONGO NAAR DE BIËNNALE VAN VENETIË

Boven: 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, Congo, alvorens het ten toon te stellen in The White Cube, het museum op de plantage (onder). Dit museum werd ontworpen door David Gianotten van OMA en vervolgens door de bewoners van de plantage met lokale technieken en materialen gebouwd. Rechts een virtuele presentatie van het beeld op de Biennale (2024).

In 1931 onthoofdden Congolese vrijheidsstrijders, de Belgische koloniale officier Maximilien Norbert Balot die een tot-slaaf-gemaakte vrouw had verkracht. Dit gebeurde op de plantage van de firma Lever Brothers (het latere Unilever) in Lungasa, Congo. Naar aanleiding van de onthoofding van Balot werd een beeldje gemaakt dat diens kwade geest moest belichamen maar vooral ook bedwingen. Dit beeldje bevindt zich sinds de jaren 1970 in het Virginia Museum of Fine Arts in Richmond (VS).[30] Voor het kunstenaarscollectief CATPC vormt dit beeld een belangrijk onderdeel van de geschiedenis van hun opstand. Zij geloven dat deze geschiedenis en de boze geest van Balot nog altijd invloed uitoefenen op de gang van zaken op de huidige plantage. Het collectief wil het beeld, op zijn minst tijdelijk, terugbrengen naar de plantage. 'Het is een kracht die ergens mee verbonden is, die het voorwerp verbindt met een persoon of een groep mensen. [...] We willen graag weten of dit erfgoed gedeeld kan worden met het gebied waar het beeld oorspronkelijk vandaan komt. [...] we willen ook graag begrijpen wat deze kracht is. Hij is van ons maar we kennen hem niet meer'.[31] Het museum in Virginia was eerst zeer terughoudend maar gaf uiteindelijk toch toestemming voor een bruikleen. Van april tot november 2024 stond het beeld in Lusanga.[32] Over de zoektocht van de Congolese kunstenaars naar de verblijfplaats van het beeld is een documentaire gemaakt. Deze documentaire draait niet zozeer om het terugkrijgen van erfgoed, maar toont verschillen in macht en kennis. De Congolezen stellen vast dat het Westen meer kennis heeft over hun beelden dan zij zelf. Zij willen opnieuw kennismaken met de krachten van hun beelden. Nadat het museum in Virgina toestemming gaf voor een bruikleen van Balot werd het beeldje onder de grond van de plantage gestopt om zijn bezwerende kracht te herwinnen en te zorgen voor regen en goede oogsten. Het was vervolgens te zien in The White Cube op de plantage in Lusanga en (virtueel) in het Nederlandse paviljoen op de Biënnale in Venetië waar CATPC in 2024 exposeerde. Het collectief CATPC stelt de westerse, museale blik op kunst ter discussie door te laten zien dat voor hen een beeld meer is dan iets dat in een vitrine wordt tentoongesteld. Balot moest worden bevrijd uit zijn museale gevangenis om met zijn krachten bij te kunnen dragen aan het herstel van de plantage. [33]

Het Congolese collectief werd bij dit project geadviseerd door de Nederlandse kunstenaar Renzo Martens. Betekent dit dat we eigenlijk kijken naar een kunstproject waarin 'de westerse stem' klinkt?

2.1 CULTURELE TOE-EIGENING

In de 19e eeuw leefde vanuit de Europese cultuur de interesse in verschillende andere culturen op. Napoleons veldtochten aan het einde van de 18de eeuw brachten Europeanen in contact met het Midden-Oosten en Noord-Afrika. Wetenschappers en kunstenaars volgden Napoleon naar deze gebieden, wat leidde tot de opkomst van de oriëntalistiek als wetenschappelijk vakgebied.

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 als Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin en diverse impressionisten. Gauguins interesse in niet-westerse culturen werd verder aangewakkerd tijdens de wereldtentoonstelling van 1889 waar koloniale mogendheden onder meer hun overzeese 'bezittingen' toonden. Daarbij ging het niet alleen om het tonen van handelswaar en kunst uit koloniale gebieden, maar werden soms zelfs mensen uit koloniaal gebied tentoongesteld in reconstructies van hun huizen en dorpen.

In het begin van de twintigste eeuw groeide de belangstelling voor kunstvoorwerpen uit de verschillende koloniën, die te zien waren op Wereldtentoonstellingen en in etnografische musea. De kunstenaars van de avant-garde 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 vooral esthetisch: de gestileerde vormen en abstracte figuren weken af van de westerse kunsttraditie. Al waren er ook kunstenaars die dachten dat deze kunstvoorwerpen ook spiritueel en emotioneel een bron van inspiratie konden zijn. Een daarvan was Picasso (1881-1973). Zijn ontmoeting met Afrikaanse kunst zou hij jaren later omschrijven als een openbaring omdat hij door deze Afrikaanse kunst ontdekte dat ook zijn eigen kunst een wapen kon zijn waarmee hij de ziel of het onderbewuste kon bevrijden. [34]

Hoewel de term 'primitief' voor sommige kunstenaars een positieve connotatie heeft, past hij wel in een theoretisch kader en wereldbeeld waarin de Europese cultuur wordt gezien als hoog ontwikkeld, terwijl culturen elders op de wereld nog in andere, lagere en eerdere stadia van culturele en artistieke ontwikkeling verkeren.

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. In hun tijd hadden Kirchner (1880-1938) en Nolde (1867-1956) 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 niet-westerse culturen tentoongesteld als 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.

Links: Emil Nolde, *Stilleven met Ulifiguur en Moskou-groep*, 1915, olieverf op doek, 88,5 x 73,5 cm.

Rechts: anoniem, Nieuw-Ierland, *Ulifiguur*, begin 20ste eeuw, hout/ ijzer/ stopverf/ schelp, 86 x 20 x 19 cm

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. [35]
Hierdoor werden de twee kunstenaars vooral geplaatst in een koloniale context. Uit het werk van Nolde bleek dat zijn interesse in de beeldjes en maskers die hij, vervormd en in schijnbaar willekeurige combinaties, afbeeldde, vooral gericht was op de expressieve mogelijkheden.

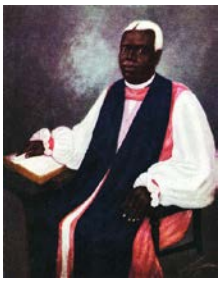
Voor sommige bezoekers van de tentoonstelling bood dit een nieuwe blik op de (kunst)geschiedenis. Maar een recensent van de Volkskrant vindt dat de twee kunstenaars in deze tentoonstelling ten onrechte verantwoordelijk worden gehouden voor de gewelddadige koloniale tijd waarin zij leefden.[36]

Of deze kunstenaars verantwoordelijk gehouden kunnen worden voor de koloniale praktijken uit hun tijd is een terechte vraag. Feit is wel dat er ook in die tijd al kunstenaars waren die faliekant tegen deze praktijken waren, zoals de surrealisten onder aanvoering van André Breton (1896-1966).

De manier waarop Nolde en Kirchner zich door de 'koloniale kunst' lieten inspireren en de wijze waarop ze de beeldtaal overnamen, wordt wel aangeduid als culturele toe-eigening. Culturele toe-eigening of cultuurkaping (Engels: cultural appropriation) is de niet-erkende of ongepaste overname van elementen van een cultuur door leden van een andere cultuur. Dit wordt als controversieel gezien, voornamelijk wanneer er sprake is van een scheve machtsverhouding en de toe-eigening gebeurt door leden van de dominante cultuur.

2.2 KUNST IN TIJDEN VAN DEKOLONISATIE

In hoeverre is er in het verleden vanuit andere culturen en kunst-tradities gekeken naar de westerse kunstproductie? Op het Afrikaanse continent ontwikkelt zich begin 20ste eeuw een eigen modernistische kunst doordat kunstenaars kennis maakten met de cultuur van de koloniserende landen.



Aina Onabolu, *Lawyer* (vert. *Advocaat*), 1920, olieverf op doek

De Nigeriaan Aina Onabolu (1882-1963) wordt aangetrokken door foto's van de realistische academische schilderkunst en verwerpt de eigen Afrikaanse esthetiek die zijn modernistische Europese vakgenoten juist zo interessant vinden. Onabolu noemt de traditionele Afrikaanse kunst in zijn *A short Discourse on Art* (1920) zelfs 'ruw en verstoken van kunst en wetenschap'.[37] Zijn portretten van de elite in Lagos tonen een toe-eigening van de Europese kunst, en dan met name de schilderstijl van de renaissance. De kunstenaar en de afgebeelde elite willen laten zien dat er een nieuw tijdperk is aangebroken met een Afrika dat niet langer cultureel achtergebleven is. Onabolu wordt gezien als de vader van het Afrikaanse modernisme.[38]

De Zuid-Afrikaanse Irma Stern (1894-1966) studeert in Europa bij de Duitse expressionist Pechstein. Stern is zowel 'insider' als 'outsider'. Net als haar Europese collega's gebruikt zij een expressionistische stijl die geïnspireerd is door onder meer Afrikaanse kunst. In deze stijl schildert zij haar Afrikaanse modellen in hun 'paradijs' waarmee ze de authentieke Afrikaanse cultuur die ze verloren heeft zien gaan door het kolonialisme idealiseert. Haar modernistische schilderijen worden in haar thuisland niet direct positief ontvangen. 'Lelijkheid als Cultus' schrijft een krant over haar werk.[39]

Irma Stern, *Drie Swazi-meisjes*, 1925, olieverf op doek

Ook de Afrikaanse kunst uit de tweede helft van de 20ste eeuw, de postkoloniale tijd, verzet zich tegen een cultureel nationalisme waarbij de inheemse tradities zouden worden voortgezet. In plaats daarvan onderzoeken de kunstenaars politieke en culturele thema's die betrekking hebben op de koloniale geschiedenis en de postkoloniale moderne tijd. Zij maken daarvoor gebruik van verschillende media: naast schilder- en beeldhouwkunst worden performance, nieuwe media en conceptuele kunst ingezet. Jonge kunstenaars die opgroeien in het postkoloniale tijdperk herkennen zich vaak minder in de oudere, bevestigende ideeën over het karakteristieke van echte 'zwarte' Pan-Afrikaanse kunst. Zij willen zich hiervan juist bevrijden van de nadruk die Pan-Afrikaanse kunst legt op Afrikaanse eenheid, gedeelde geschiedenis en culturele expressie binnen zowel het continent als de diaspora.[40] De volgende drie voorbeelden laten zien hoe hedendaagse Afrikaanse kunstenaars zich bewegen tussen lokale tradities en globale cultuur. De Ghanees Apagaya (1958) werkt in de traditie van de West-Afrikaanse studioportretten en zet zijn modellen in een geschilderd decor dat verwijst naar de westerse consumptiemaatschappij.

Philip Kwame Apagaya, *Welcome*, 2002

Leonce Raphael Agbodjelou, *Egungun Masquerade VII*, foto, 202 x 150 cm

Omar Victor Diop, *Diaspora*, 2015, pigment inkjet printing op papier

Agbodjelou (1965) uit Benin fotografeert in zijn serie *Egungun Masquerade* traditionele spirituele incarnaties van bezoekende voorouders uit Yoruba ceremonies. Ook Diop (Dakar, 1980) sluit met zijn werk aan bij de traditie van studioportretten met decor en rekwisieten waarbij hij zich laat inspireren door Europese schilderijen. In zijn serie *Diaspora* beeldt hij invloedrijke historische Afrikanen uit zoals Juan de Pareja (1606-1670) die als schilder werkte in het atelier van Velázquez (1599-1660) of Jean Baptiste Belley (1747-1805), een vrijgemaakte slaaf die toetrad tot het Franse bestuur.

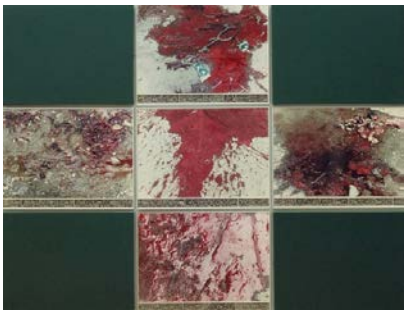
Niet alleen in Afrika, maar ook in andere continenten maken kunstenaars werken waarin gereageerd wordt op vraagstukken over culturele invloeden, identiteit, machtsverhoudingen en toe-eigening. De Australiër Gordon Bennett (1955-2014) bijvoorbeeld 'geeft commentaar op vraagstukken als culturele identiteit, kolonialisme, racisme, vrijheid en de dominantie van de westerse (kunst)geschiedenis.

Hij gebruikt beroemde beelden uit de kunstgeschiedenis van Europa en de VS, hij citeert onder meer Mondriaan, Van Gogh, Basquiat en Pollock. Zijn schilderij *Home Décor* verwijst overduidelijk naar de westerse traditie van het modernisme, maar ook naar het eigen Australische modernisme.
In de voetafdrukken in het zwarte vlak wordt gerefereerd aan prehistorische voetafdrukken die in de Australische bodem zijn gevonden. Ontsnapt de Aboriginal figuur hier aan de koloniale overheersing door letterlijk in een modernistisch frame te kruipen? Bennets schilderijen tonen de verstrengeling van de verschillende culturen. [41]

Gordon Bennett, *Home Décor (Preston+De Stijl=Citizen) Dance the Boogieman Blues*, (vert. *Home Décor (Preston+De Stijl=Burger) Dans de Boogieman Blues*) 1997, 182,5 x 182,5 cm

Door wereldwijde migratie vestigen niet-westerse kunstenaars zich steeds vaker in Europa en de VS. Dit laat de Pakistaanse kunstenaar Rasheed Araeen in 1989 zien op de door hem georganiseerde tentoonstelling: *'The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain'*. Deze tentoonstelling kan beschouwd worden als een reactie en commentaar op *Magiciens de la Terre*: je hoeft niet naar verre continenten af te reizen, of daar kunstwerken vandaan te halen, om 'de ander' te ontmoeten, die woont naast je. In Engeland waren talloze kunstenaars met wortels in andere culturen en andere continenten die niemand kende of als kunstenaar serieus nam. Het waren deze kunstenaars die een podium kregen in de tentoonstelling *'The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain'*.

Araeens geeft in teksten commentaar op de eenzijdige benadering van het modernisme als een verdienste en verworvenheid van het Westen. De modernistische kunst in Europa en de VS had nooit geworden tot wat het is zonder de inbreng en het aandeel van kunstenaar 'van elders'. En na deze toe-eigening, zowel in de kunst als in de kunstgeschiedenis, legt het Westen de eigen(gemaakte) waarden en esthetiek weer op aan de rest van de wereld door de westerse kunstgeschiedenis te presenteren als dé kunstgeschiedenis.



Rasheed Araeen, *Green Painting*, 1985-1986, foto's en acrylverf op multiplex, 173 x 226 cm

In Araeens werk op de afbeelding zien we een raster, waarin monochrome 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.[42] Araeen maakte een serie van dergelijke *Green Paintings*, waarbij hij horizontaal en verticaal door het midden van het monochrome vlak sneed. Hij scheidde vervolgens de vier delen en 'vulde' de kruisvormige holte met een reeks materialen die hij 'onverenigbaar met de zuiverheid van het minimalisme' achtte. Deze destructieve procedure gebruikte Araeen om de grenzen van de westerse moderniteit zelf aan te geven, door te wijzen op de mondiale structuren waarop deze is gebaseerd: kolonialisme, imperialisme en de bijbehorende mechanismen van abjectie.[43]

Ook in de Verenigde Staten maken kunstenaars met een migratieachtergrond al langer deel uit van de cultuur waarbij lang niet altijd sprake is (geweest) van erkenning. Bij het begin van de Amerikaanse Burgeroorlog in 1861 vluchten honderdduizenden tot-slaaf-gemaakten van het zuiden naar het noorden. Na de afschaffing van de slavernij in 1865 trekken veel vrijgemaakte zwarte mensen naar de steden in het noorden van de VS. In de jaren twintig van de twintigste eeuw beleeft New York de Harlem Renaissance, een bloeiperiode voor de kunst en cultuur van Afro-Amerikanen. In dezelfde periode ontstond in Parijs een ware mode rondom zwarte cultuur. Er was sprake van wederzijdse beïnvloeding tussen de New York en Parijs. Parijse Bohemiens en avant-garde kunstenaars verzamelden niet alleen etnografische kunstvoorwerpen maar luisterden ook naar Jazzmuziek en leerden nieuwe dansen. De beeldende kunst in New York werd beïnvloed door het expressionisme en de art deco. Afro-Amerikaanse kunstenaars verbeeldden de migratie van de vrij verklaarde tot-slaaf-gemaakten naar het noorden en hun dagelijks leven daar. Aaron Douglas (1899-1979) die in 1925 vanuit Kansas naar Harlem kwam staat bekend als de vader van de Black American Art. Zijn werk is een mengeling van Afrikaanse kunst, modernisme en Art Deco. Zijn werk *Charleston,* verbeeldt de grimmige werkelijkheid van een raciale moord tegen het decor van de Jazz-age. [44]

Aaron Douglas, *Charleston*, 1928 gouache en potlood op papier, 54,6 x 41,3 cm

Faith Ringgold, *Slave Rape #2: Run You Might Get Away* (vert. *Slavenverkrachting #2: Rennen, dan kom je er misschien onderuit*), 234 x 133 cm, 1972

In de jaren 1950-60, ten tijde van de Civil Rightsbeweging verenigen zwarte kunstenaars zich in de AfriCOBRA-groep. Een bekende vertegenwoordiger van deze activistische groep is Faith Ringgold (1930-2024). In haar werk vanaf 1970 pakt ze de traditionele quiltlechniek op waarmee ze verwijst naar de geschiedenis van haar over-over-grootmoeder die als slaaf-gemaakte quilts maakte voor de eigenaren van de plantage. In haar vroege werk vertelt ze in deze techniek verhalen over het slavernijverleden en het leven van zwarte mensen in het moderne Amerika. In de latere serie *The French Collection* becommentarieert ze het Westerse modernisme en de positie van de (zwarte) vrouw daarin.[45] Een mooi voorbeeld van de, door de Amerikaanse cultuurcriticus bell hooks geïntroduceerde 'oppositional gaze', de tegenovergestelde blik die zich afzet tegen de dominantie van de westerse, witte, mannelijke blik in culturele representaties. Bewustwording van deze 'oppositional gaze' kan behulpzaam zijn wanneer het gaat om het dekoloniseren van de kunstgeschiedenis waarbij de nadruk verschuift naar niet-westerse kunsttradities, inheemse kunst, kunst van vrouwen en andere groepen die voorheen over het hoofd werden gezien.[46]

2.3 MONDIALE KUNSTGESCHIEDENIS

Vasari kon zich nog beperken tot de geschiedenis van de kunst die hij kende, een ontwikkeling die hij kon aanwijzen binnen de grenzen van wat nu Italië is met wat uitstapjes naar andere Europese landen. Toch kwamen al tijdens zijn leven ontdekkingsreizigers in aanraking met kunst uit andere werelddelen , zoals bijvoorbeeld de Spaanse 'ontdekkingsreiziger' en veroveraar, Hernán Cortéz (1485-1547) die in het huidige Mexico het rijk van de Azteken veroverde. Kunstvoorwerpen werden meegenomen naar Europa en daar tentoongesteld. Een Mexicaanse vorst stuurde kunstschatten naar het Spaanse koningshuis en Karel V (1500-1558) stelde ze tentoon in Brussel waar Albrecht Dürer (1471-1528) ze heeft gezien. De Duitse kunstenaar beschreef het ingenieuze handwerk en de mooie materialen in zijn dagboek. Karel V was minder onder de indruk en liet uiteindelijk al dat fijne goud en zilver omsmelten voor eigen doeleinden. Dit verhaal, en andere interculturele ontmoetingen in de periode vanaf de 16de eeuw worden uitgelicht in Hugh Honour en John Fleming in *A World History of Art*[47]

Met dergelijke intermezzo's over ontwikkelingen buiten Europa en Noord-Amerika proberen Hugh Honour en John Fleming de kunstgeschiedenis een mondialer aanzien te geven. Maar de westerse canon blijft onaangetast en vormt de hoofdlijn van hun verhaal. In de afgelopen decennia is de vraag of er zoiets als een mondiale kunstgeschiedenis bestaat, of beter gezegd, kan worden geschreven diepgaand onderzocht. De Amerikaanse kunsttheoreticus James Elkins (1955) stelt in de publicatie *Is Art History Global?* dat er argumenten voor maar ook tegen zijn. Hij benadrukt daarbij dat kunstgeschiedenis als academische discipline vooral een Noord-Amerikaanse en Europese traditie is, gebaseerd op het idee van een canon van 'grote meesterwerken' uit de Europese kunstgeschiedenis. Elkins ziet meer mogelijkheden in het ontwikkelen van een mondiale kunsttheorie die niet uitsluitend verbonden is aan de eurocentrische traditie van de westerse kunstgeschiedenis. Vanuit een dergelijke theorie zouden kunstwerken vanuit verschillende culturen onderzocht kunnen worden. Maar ook hier geldt dat veel bestaande kunsttheorieën ontwikkeld zijn in de westerse traditie van onderzoek naar kunstuitingen. Een mondiale kunsttheorie zou de kunstpraktijken van verschillende wereldregio's – van Afrika tot Azië en Latijns-Amerika – op gelijke voet moeten zetten, om zo bij te dragen aan een meer diverse en inclusieve visie op kunst en cultuur. Dat zou ook helpen om de globalisering van de kunstwereld in kaart te brengen, aangezien kunstenaars, kunstmarkten, en musea wereldwijd steeds meer met elkaar in verbinding staan en elkaar beïnvloeden.[48]

2.4 VAN SPIRITUEEL OBJECT TOT HEDENDAAGSE KUNST

In 2014 is er in de Nieuwe Kerk in Amsterdam een tentoonstelling van Afrikaanse kunst te zien. Voor deze tentoonstelling is waar mogelijk onderzocht wie de kunstenaar is of in welk atelier de kunstvoorwerpen zijn vervaardigd. Dit is een eigentijdse benadering waarbij het werk niet langer als een anoniem ambachtsproduct wordt gezien. Interesse voor de maker achter het werk past binnen de westerse manier van het waarderen van kunstwerken en lijkt een nieuw hoofdstuk in de geschiedenis van de waardering van deze objecten.

Maskers 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 negentiende eeuw worden kunstvoorwerpen uit de koloniën, nog zonder veel aandacht voor de betekenis of interesse in de makers, tentoongesteld in de eerste etnografische musea zoals bijvoorbeeld *Het Trocadero* in Parijs. 'Een stoffig museum waar het stinkt als op een vlooienmarkt', zoals Picasso schrijft in een brief aan André Malraux. Op oude foto's lijken de zalen in de etnografische musea op overvolle opslagplaatsen. Tot in de jaren 1950 worden etnografische voorwerpen vooral gepresenteerd als Europees koloniaal eigendom. De etnografische musea dragen hierdoor bij aan het koloniale systeem.

Foto van de expositie '*De waarheid over de koloniën*', 1931

In 1931 protesteren enkele surrealisten, onder aanvoering van voorman André Breton, tegen de koloniale wereldtentoonstelling in Parijs en roepen op deze niet te bezoeken. De kunstenaars richten een eigen tentoonstelling in onder de naam *De waarheid over de koloniën* waar het kolonialisme bekritiseerd wordt. De objecten die hier te zien zijn komen uit de collecties van enkele surrealisten. André Breton is geïnteresseerd in de symboliek en de psychologische impact van kunstvoorwerpen uit Afrika, Oceanië en de Amerika's. Hij ziet ze als een manier om de grenzen van de menselijke verbeelding en het onderbewuste te verkennen.[49]

De vraag die in de twintigste eeuw steeds vaker wordt gesteld is waar deze voorwerpen getoond moeten worden. Niet in een etnografisch museum meent de surrealistische dichter Apollinaire (1880-1918), een eigen kunstmuseum zou beter zijn. Anderen vinden dat deze kunst een plek verdient in het Louvre tussen alle andere cultuurperiodes.[50]

In de decennia na deze periode speelt, door het toenemende ongemak over de koloniale geschiedenis, kunst uit de voormalige koloniën een steeds belangrijkere rol in kunstpublicaties, tentoonstellingen en museumcollecties.

Affiche en zaalbeeld van de expositie *Primitivism* in 20th Centurty Art, 1984, MoMA, New York

Het zoekproces naar een serieuzere benadering van de 'primitieve' kunst wordt duidelijk zichtbaar tijdens de beroemde tentoonstelling '*Primitivism' in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern* georganiseerd door het MoMA in 1984. Hier worden werken van bekende Westerse modernisten, die zich inspireren op de zogenaamde 'primitieve' kunst, getoond naast etnografische kunstobjecten die als inspiratie dienen.

Deze tentoonstelling is vooral bekend geworden door de kritiek die hij opriep. Curator, William Rubin (1927-2006) 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.[51]

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.

Zaalbeeld van de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* (vert. *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* (vert. *Yam dromen*). Op de achtergrond het werk van Richard Long (1945, Engeland), *Red Earth Circle* (vert. *Rode Aarde Cirkel*).

Toch was er ook hier kritiek, vooral op de esthetische wijze van presenteren. Er werd volgens deze critici nog steeds met westerse blik gezocht naar visueel interessante combinaties waarbij inhoudelijke aspecten onvoldoende werden belicht.[52]

In 2006 wordt in Parijs Musée du Quai Branly geopend dat plaats biedt aan 300.000 objecten die voorheen in antropologische en etnografische musea verbleven. Het museum dient bij de opening duidelijk een politiek doel door aandacht te vragen voor culturele diversiteit en de gelijkwaardigheid van de verschillende culturen binnen een 'universele menselijke familie'.

De nadruk bij de tentoongestelde selectie (ca. 3500) ligt op objecten met een esthetische waarde zoals maskers, sculpturen, schilderingen en textiel en nauwelijks op alledaagse gebruiksvoorwerpen. Een kwestie die hierbij niet kan worden vergeten is dat cultureel erfgoed dat niet in het bezit is van de culturen die het geproduceerd hebben, nu door het Westen tentoongesteld wordt als werelderfgoed in een 'culturele hoofdstad' als Parijs. Hierbij speelt natuurlijk de vraag of het werk rechtmatig verkregen is of valt onder de noemer 'roofkunst' een rol. Een andere kwestie is dat het criterium, namelijk 'artistieke kwaliteit', een westerse invalshoek verraadt. Het museum wil benadrukken dat er geen hiërarchie is tussen verschillende volkeren door het onderscheid tussen kunst en ambacht te negeren en met een frisse blik naar niet-westerse objecten te kijken waarmee er eigenlijk een nieuwe kunstgeschiedenis geschreven wordt, wederom vanuit het Westen.[53]

Replica van een Zande jachtnet, opgerold en gebonden voor transport zoals getoond in de tentoonstelling *Art/artifact* in het Center of African Art, New York 1988 door Mariana Castillo Deball, 2013

Wat het verschil is tussen een artefact en een kunstwerk houdt zowel antropologen als kunsthistorici al langer bezig. Dat de westerse bril daarbij nogal bepalend kan zijn blijkt uit het voorbeeld van het 'Jachtnet' uit Sudan dat in 1988 op de tentoonstelling ART/ARTIFACT in New York te zien was. Curator Susan Vogel presenteert het opgerolde jachtnet uit de collectie van het Metropolitan Museum als readymade om te laten zien dat de grenzen tussen Afrikaanse artefacten en hedendaagse installatie-kunst eigenlijk arbitrair zijn. [54] Kunsttheoreticus Arthur Danto bestrijdt dit door te stellen dat het net buiten de traditie van conceptuele kunst valt en daarom niet past in het systeem van ideeën en interpretatie dat zich heeft ontwikkeld binnen de westerse kunsthistorische traditie. Dit idee wordt bekritiseerd door de antropoloog Alfred Gell die zich in de jaren 1990 manifesteert als een belangrijk theoreticus in de antropologie van de kunst. Volgens hem heeft Danto geen idee van de conceptuele werelden die buiten zijn eigen (westerse) traditie bestaan.

Gell staat kritisch tegenover de westerse, moderne benadering van kunst als een unieke en autonome esthetische ervaring. Hij stelt dat kunst in andere culturen vaak een pragmatische en meer functionele rol speelt bij rituelen en sociale interacties. Gell legt de nadruk op de manier waarop kunstobjecten mensen met elkaar verbinden en stelt dat kunstwerken niet slechts passieve objecten zijn maar 'agency' hebben, het vermogen om betekenis, invloed en actie te genereren binnen sociale en culturele contexten. [55]

Sossa Dede, *vogelman-koning Ghézo*, hout, metaal, pigmenten, 214×82×45cm. 19de eeuw, Cotonou

Deze antropologische kijk speelt ook een rol in de discussie over teruggave van kunstvoorwerpen. In de documentaire *Dahomey* (2024) van de Senegalese regisseuse Mati Diop (1982) worden de wisselende manieren waarop in de geschiedenis met etnografische artefacten is omgegaan getoond. Di gebuert aan de hand van de restitutie ofwel teruggave van 26 objecten uit het Parijse Musée du Quai Branly-Jacques Chirac aan Benin (voorheen het rijk Dahomey). Nummer 26 van deze zending is een beeld van koning Ghézo die vanuit de transportkist zijn verhaal vertelt. Hij noemt het Parijse museum een gevangenis waar hij uit wordt bevrijd, maar hij vraagt zich ook bezorgd af of ze hem in zijn eigen land nog zullen herkennen.

In deze documentaire wordt het concept museum als een typisch westers concept kritisch besproken door een groep studenten uit Benin. Zouden deze beelden niet pas hun betekenis echt terugkrijgen als ze weer onderdeel worden van de spirituele tradities waar ze uit stammen?

Een installatie van Romuald Hazoumè, gerecyclelde plastic objecten, metaal en andere gevonden voorwerpen, *Benin Art: Yesterday and Today*, Palais de la Marina, Cotonou, 2022

Een studente brengt hier tegenin dat ze de beelden te eng zou vinden en ze toch liever als kunst in een museum ziet omdat het nu kunstwerken zijn. Dat ze na aankomst tentoongesteld worden samen met het werk van honderd hedendaagse kunstenaars uit Benin bevestigt deze waardering als kunstwerken.[56]

Restitutie van niet-westerse objecten aan het land van herkomst is actueel. Veel van deze voorwerpen zijn door de manier waarop ze zijn verkregen geen rechtmatig eigendom van de westerse instituten. De uitkomst is dan ook steeds vaker in het voordeel van de eiser, het land van herkomst. Eisers benadrukken dat de kunstvoorwerpen in de westerse musea beroofd zijn van hun oorspronkelijke betekenis. Daarnaast is er een groeiend bewustzijn dat met het ontbreken van zo'n groot deel van het cultureel erfgoed, de geschiedenis van een land gemankeerd raakt. Voor begripsvorming en identiteit zijn deze objecten van wezenlijk belang.

2.5 HET MUSEUM VAN EN VOOR DE ANDER

In de westerse kunstwereld is het museumgebouw de meest gangbare plek geworden om kunst te bewaren, te onderzoeken en tentoon te stellen. Meer dan eens is juist dit als argument gebruikt om onrechtmatig verkregen kunstvoorwerpen niet terug te laten keren naar het land van herkomst. De objecten zouden in het Westen veiliger zijn. In de afgelopen decennia zijn er mondiaal verschillende nieuwe musea gerealiseerd voor niet-westerse kunst. Steeds vaker zien we daarin ook de hand van niet-westerse architecten.

David Gianotten, *White Cube*, 2017, Lusanga, Congo

CATPC, *White Cube*, 2020, cacao, palmvet, suiker

In 2017 realiseerde het Congolese kunstenaarscollectief CATPC op hun net aangekochte plantagegrond in Lusanga (Congo) een eigen tentoonstellingsgebouw, de 'White Cube'. Het gebouw werd ontworpen door David Gianotten (1974) van het architectenbureau van Rem Koolhaas (1944). De 'White Cube' representeert het westerse museum bij uitstek en verbeeldt daarmee de gedachte dat door de oprichting van een dergelijk gebouw het collectief een begin heeft gemaakt met het terugwinnen van het eigen land en de eigen cultuur die door kolonialisme van hen zijn afgenomen. De bij dit project betrokken Congolese kunstenaars Matthieu Kasama en Céd' Art Tamasala hebben wel wat kritische overwegingen: 'We willen kunstenaar worden genoemd. Is dat geen valkuil voor ons? Dansen we niet naar hun (het Westen) pijpen? Onderwerpen we ons zo niet aan hun processen? Zijn we dan niet medeschuldig aan het reduceren van onze objecten tot dingen? Stelt het zelfs ons museum ter discussie? Moeten wij ons museum op dezelfde manier gebruiken als zij hun musea gebruiken?' [57] Het museumgebouw op de plantage is gemaakt van lokale materialen. Dit geldt ook voor de sculpturen van het collectief die worden gemaakt van klei van de plantage om vervolgens gescand en geprint te worden in een mengsel van palmvet, suiker en cacao, typische plantageproducten. Het beeld op de afbeelding toont het museum met het beeld van een koloniale overheerser die erbovenuit torent.

Ateliers Jean Nouvel, Musee du Quai Branly Jaques Chirac, Parijs 2006, Exterieur, interieur afdeling Afrika en Charles Sandison, *The River*, 2010

Is de 'White Cube' de meest geschikte presentatievorm voor alle kunst? Het Parijse Musée du Quai Branly is gebouwd rondom de collectie kunstvoorwerpen afkomstig uit Afrika, Azië, Oceanië en de Amerika's. Of zoals de architecten zelf zeggen: 'alles is ontworpen om een emotionele reactie op het object op te roepen, om het te beschermen voor te veel licht maar ook om die zeldzame lichtstraal op te vangen waardoor de spiritualiteit voor de bezoeker tot leven wordt gewekt.' 'Het is een beladen plek die wordt gevuld met dialogen tussen de voorouderlijke geesten van de mens, die bij het ontdekken van hun menselijke conditie goden en overtuigingen hebben uitgevonden. Het is een plek die uniek en vreemd is, poëtisch en verontrustend'. [58]

Verwijzingen naar een natuurlijke omgeving moeten dit versterken; het kleurenpalet is in aardtinten, de raampartijen zijn bedrukt met bladeren en de toegang naar de vaste collectie is een digitale rivier waarin woorden uit de archieven van het museum, gestuurd door computersoftware, telkens nieuwe 'verhalen' vertellen waar de bezoeker doorheen waadt. Alle goede bedoelingen ten spijt krijgt het museum ook kritiek op dit gebouw. Australië had liever gezien dat de werken van de inheemse kunstenaars niet zo stigmatiserend in een natuurlijk omgeving werden getoond. Ook de indeling in werelddelen die worden afgebakend met organisch gevormde wanden in aardtinten wordt niet door iedereen gewaardeerd.[59]

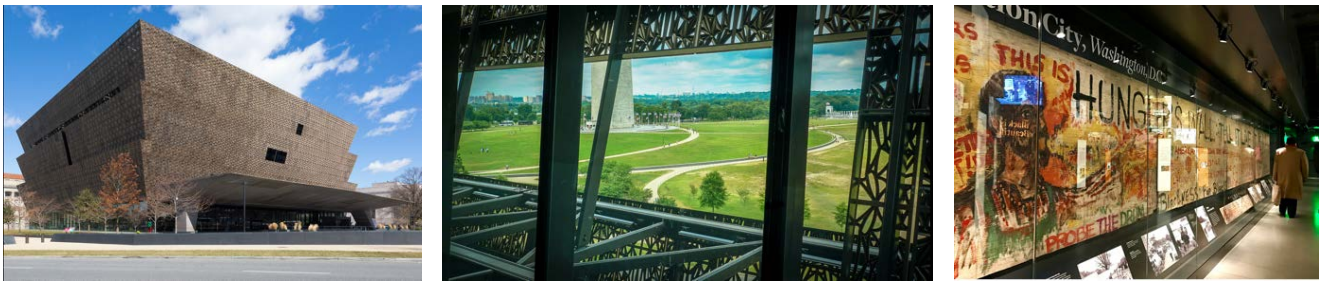
Thomas Heatherwick, *Zeitz MOCAA*, Kaapstad, 2017. Interieur en exterieur van de oude Graansilo uit 1920.

In Kaapstad bouwt de Britse architect Thomas Heatherwick (1970) in 2017 het grootse Zuid-Afrikaanse kunstmuseum. De opdrachtgever is de Duitse ondernemer Jochen Zeitz (1963) die zich sinds 2008 heeft toegelegd op het bijeenbrengen van een van de belangrijkste verzamelingen van hedendaagse kunst van het Afrikaanse continent.
Het Zeitz Museum of Contemporary Art Africa is gerealiseerd door het grootste gebouw van Kaapstad, een graansilo uit 1920, als het ware 'uit te hollen'. Door grote gedeelten uit de buizen in het interieur weg te snijden is er een complex netwerk ontstaan van tachtig tentoonstellingsruimtes. Zoals de architect zelf zegt: het was een soort archeologie, we groeven tentoonstellingsruimtes op terwijl we de structuur toch zoveel mogelijk probeerden te behouden met een verrassend resultaat.[60]

Zaha Hadid, *Heydar Aliyec Center*, een cultureel centrum te Bakoe, 2013, Azerbeidzjan.

Zaha Hadid, *Heydar Aliyev Center*, 2013, Bakoe, Azerbeidzjan.

In 2013 ontwierp de Brits-Irakese architect Zaha Hadid (1950-2016) een cultureel centrum in Bakoe, de hoofdstad van Azerbeidzjan. Het centrum biedt ruimte aan verschillende evenementen en exposities op cultureel gebied. Het gebouw is geïnspireerd op de Arabische cultuur met haar vloeiende lijnen. Een dergelijke complexe structuur wordt mogelijk gemaakt door moderne computerprogramma's om de juiste berekeningen te maken. Het contrast met de wat strenge, sobere architectuur uit de Sovjettijd eromheen is groot. Azerbeidzjan werd in 1991 onafhankelijk van Rusland en sindsdien zijn hier diverse ontwerpen gerealiseerd die zich afzetten tegen de strenge architectuur van de Sovjetunie.[61]



Philip Freelon en David Adjaye, *National Museum of African American History and Culture*, Washington DC, 2016 met rechts een wand met grafitti die werd gemaakt in 1968 tijdens de zogenaamde Poor Peoples Campaign.

De Afro-Amerikaanse architect Philip Freelon (1953-2019) en de Britse-Ghanese architect David Adjaye (1966) maakten het winnende ontwerp voor het Amerikaanse museum voor Afro-Amerikaanse geschiedenis en cultuur. Het gebouw, een constructie van 3600 bronskleurige panelen is een eclectische mix van invloeden van raamroosters uit Charleston en New Orleans en de vorm van een kroon uit de Yorubacultuur.[62]

HOOFDSTUK 3: IDEOLOGISCHE REVOLUTIES

- Hoe en waarom krijgt engagement vorm in het werk van kunstenaars? En hoe verhoudt een activistische houding zich tot andere kunstopvattingen?
- Hoe en waarom komen religieuze, politieke en culturele omwentelingen tot uitdrukking in het werk van kunstenaars?

INLEIDING

Kan kunst de wereld veranderen?

Op grote kunstmanifestaties zoals de vijfjaarlijkse Documenta in Kassel, het nomadische Manifesta en de verschillende wereldwijde Biënnales, presenteren kunstenaars en collectieven zich steeds vaker als betrokken bij maatschappelijke kwesties zoals oorlogen, economische ongelijkheid, racisme, genderkwesties en het klimaat. Dit zien we bijvoorbeeld terug in de casus over CATPC in het vorige hoofdstuk. Tegelijkertijd is er kritiek op deze initiatieven, met name op de effectiviteit van kunst als instrument om dingen wezenlijk te veranderen. Een andere kritiek is dat bij geëngageerde kunst te vaak de nadruk wordt gelegd op de intenties van de maker of de instelling die het werk toont, er zou te weinig aandacht zijn voor het werk zelf.[63] En wat als we kritische kunst serieus nemen en de effectiviteit ervan aannemen, mag kunst zonder een duidelijk geëngageerde boodschap dan pas weer als alles in de wereld klopt en rechtvaardig is? Of kan engagement in de kunst gecombineerd worden met een geloof in de kracht van kunst zelf?

Sommige 'tegenstanders' van geëngageerde kunst stellen dat de kerntaak van kunst niet moet liggen in sociale betrokkenheid, maar juist in het streven naar schoonheid en poëzie. Kunst die zich boven de alledaagse problemen verheft, biedt volgens hen troost en kracht. Deze visie wordt soms aangeduid met de term *esthetocratie* – het idee dat kunst via schoonheid op zichzelf staat en musea zich moeten richten op de individuele beeldtaal van het creatieve genie.

Een voorbeeld van deze visie werd in 2020 door Elma Drayer naar voren gebracht in de Volkskrant. Zij bekritiseerde het Stedelijk Museum Amsterdam om zijn (nieuwe) focus op inclusiviteit in plaats van op kwaliteit. Volgens Drayer moet een museum zich niet laten leiden door de afkomst van de kunstenaar, maar door de artistieke waarde van het werk.[64]

De discussie over de vraag of en in hoeverre kunst geëngageerd 'moet' zijn blijft actueel. In dit hoofdstuk zullen verschillende standpunten en verschillende voorbeelden van kunstenaars worden besproken.

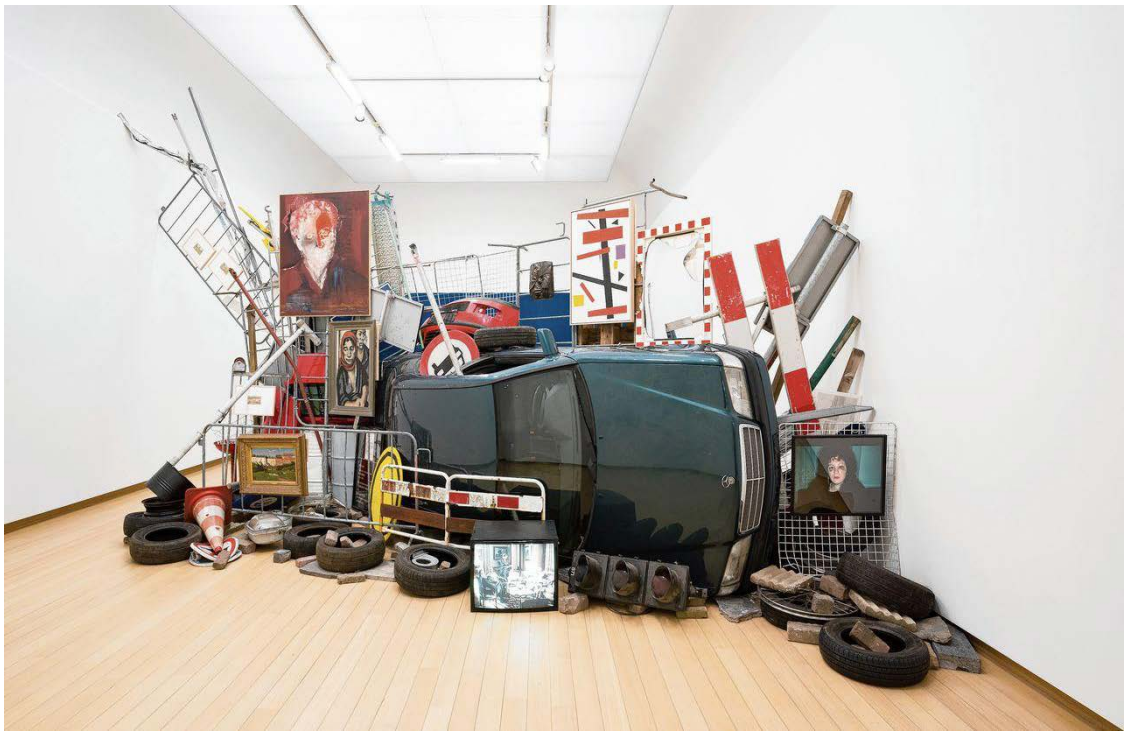
In de casus wordt een kunstwerk besproken waarin kunstwerken letterlijk op de barricaden gaan. Zijn we bereid om de kunst in te zetten voor een maatschappelijk doel?

In paragraaf *3.1 Artivisme* komt het hedendaags engagement aan de orde waarbij aandacht is voor collectieven en voor de rol die activistische kunst buiten het traditionele museum speelt.

De tweede paragraaf *3.2 Tussen schoonheid en activisme* beschrijft de ontwikkeling van het engagement in de kunst in de negentiende eeuw en ten tijde van het modernisme. Daarbij wordt gekeken hoe een moderne staat als de Verenigde Staten van Amerika ten tijde van de Koude Oorlog kunst inzette als propaganda voor het vrije Westen.

In de derde paragraaf *3.3 Oude kunst, propaganda en politieke en religieuze ontwikkelingen,* wordt deze 'propagandistische' rol die kunst kan spelen onderzocht in het verleden toen zowel de kerk als wereldlijke machthebbers zich van kunstwerken bedienden om het volk te informeren en te overtuigen.

CASUS 3: KAN KUNST LETTERLIJK WORDEN INGEZET OM DE WERELD TE VERANDEREN?



Kunstenaar Ahmet Ögüt werpt barricades op in musea. Bovenstaand werk, *Bakoenin's Barrikade*, maakte hij in 2020 in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Op zijn barricade staan werken uit de collectie van het Stedelijk. Ernaast hangt een koopcontract: 'De koper verklaart zich bereid de Barricade uit te lenen aan derden om deze als barricade te gebruiken indien daarom wordt verzocht in de context van radicale economische, sociale en politieke transformatieve gebeurtenissen.'

In 1849 vocht de Russische anarchist Michail Bakoenin (1814-1876) mee in een democratische opstand in Dresden. De componist Richard Wagner (1813-1883) was erbij en wierp met handgranaten. Toen de troepen van de overheid naderden stelde Bakoenin voor een schilderij van de renaissance-kunstenaar Rafael (1483-1520) uit het museum te halen en dit op de barricades te hangen. Hij redeneerde dat geen beschaafd mens op een dergelijk cultureel hoogtepunt zou schieten. Zijn voorstel werd niet opgevolgd. 166 jaar later, in 2015, zorgde de Koerdische kunstenaar Ahmet Öğüt (1981) ervoor dat het idee van Bakoenin toch werd uitgevoerd. Hij deed dit niet op straat, maar in musea in Eindhoven, Keulen, Istanbul, Kopenhagen en Dresden. In 2020 realiseerde hij bovenstaande versie in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Daar staan en hangen ineens Malevitsj, Käthe Kolwitz, Marlene Dumas en Nan Goldin op de barricades. In een museale ruimte heeft zo'n versperring weinig betekenis, maar door de bepalingen in het koopcontract dat erbij is gevoegd krijgt hij die betekenis alsnog.[65]

In dit werk wordt het kwetsbare kunstwerk ingezet als potentieel protestmiddel. Er wordt gesuggereerd dat de kunst niet langer veilig in het museum mag blijven hangen, maar op de barricaden moet wanneer onze maatschappij en cultuur op het spel staan. In mei 2024 kreeg het Stedelijk Museum een aanvraag van een collectief van kunstenaars en activisten om het werk te mogen gebruiken bij hun protesten tegen de oorlog in Gaza. De barricade moest protesterende studenten beschermen tegen politiegeweld. Het museum weigerde echter vanwege de kwetsbare originele kunstwerken die aan het werk zijn bevestigd. Ögüt heeft het museum hierop verzocht om zijn werk uit de collectie-opstelling te halen. Het museum weigerde, maar ging wel in gesprek met de kunstenaar om te onderzoeken of het contract kon worden aangepast.

Ögüt plaatst in zijn kunstwerken vaak vragen bij vanzelfsprekende autoriteit. Dat doet hij ook in dit werk, inclusief de discussie eromheen. Aan wie behoren de kunstwerken uit publieke collecties toe? Welk cultureel erfgoed moet bewaard worden en wie bepaalt dat? En welke rol willen musea spelen als het er echt op aankomt?[66]

3.1 ARTIVISME

In de afgelopen decennia is engagement voor veel kunstenaars een vanzelfsprekende opdracht geworden. Het neologisme artivisme - een vorm van activisme waarbij kunstenaars hun kunstwerken gebruiken om een sociale of politieke boodschap over te brengen - staat in het Algemeen Nederlands Woordenboek. Voorstanders van dit artistiek activisme stellen dat kunstenaars de maatschappij niet mogen negeren, maar zich moeten uitspreken over, of zelfs verbinden aan, maatschappelijke doelen. Er zijn wat hen betreft verschillende perspectieven nodig, zoals die van kunstenaars, om oplossingen te vinden voor de grote problemen van onze tijd.

Basse Stittgen, *Blood related* (vert. *Bloed gerelateerd*), 2017, diverse gebruiksvoorwerpen van gedroogd, en geperst bloed.

In het hedendaagse kunstonderwijs worden studenten onder andere opgeleid om maatschappelijke verandering te bevorderen, zoals social designers die werken aan oplossingen voor hittestress in steden of het tegengaan van drinkwaterverspilling. De Design Academy Eindhoven kent sinds 2012 een masterstudie Social Design, waar anders dan binnen traditionele benaderingen design vanuit een sociale verantwoordelijkheid wordt opgevat, als een ethische en politieke activiteit. Basse Stittgen (1990) onderzoekt hoe een afvalproduct als het bloed van slachtdieren een biomateriaal kan worden. Van het gedroogde en onder hoge temperatuur samengeperste bloed worden gebruiksvoorwerpen gemaakt maar ook een grammofoonplaat die de harttonen van het dier afspeelt.[67]

Social design levert niet alleen concrete producten op maar duidt ook een beweging aan waarbij kunstenaars in samenwerking met hun publiek werken aan oplossingen. Componist Merlijn Twaalfhoven (1976) heeft dit concept uitgewerkt in zijn boek *Het is aan ons* uit 2020 waarin hij iedereen oproept om een 'kunstenaarsmindset' te gebruiken om meer betekenis te kunnen geven aan en in de hedendaagse maatschappij. Hij wil de kunst bevrijden uit het museum of de concertzaal omdat hij meent dat schoonheid en verwondering een plek verdienen in ons dagelijks leven en dat wij allemaal, wanneer we ons hiervoor openstellen, met deze mindset bij kunnen dragen aan een betere wereld.[68]

Dat er in ieder mens een kunstenaar schuilt is al in de jaren 1960 uitgesproken door Joseph Beuys (1921-1986). Volgens Beuys vervult kunst een gemeenschapsfunctie en kan ieder mens bijdragen aan een mooiere samenleving. De Nederlandse kunstenaar Jonas Staal (1981) ziet Joseph Beuys als zijn grote voorbeeld, hij wil politiek en kunst weer samenbrengen. Staal combineert artistieke met theoretische uitingen. Zo deed hij een promotie-onderzoek naar propagandakunst.
Zijn werk gaat over de relatie tussen kunst, propaganda en democratie en bestaat uit interventies in de publieke ruimte, tentoonstellingen, lezingen en publicaties.

Jonas Staal, *Empire Island* (vert.*Keizerrijk eiland*), video-installatie, 2023

Voor zijn videostudie *Empire Island* ontving Staal in 2023 de Prix de Rome. Dit werk gaat over het vulkanische eiland Ascension, in de Atlantische Oceaan. Aan de hand van een video, een maquette en een dagboek uit 1728 vertelt de kunstenaar hoe het eiland is gevormd door koloniale, industriële en andere uitbuitende machtsstructuren; van een openluchtgevangenis voor een verbannen VOC-bemanningslid tot de geo-engineering van het ecosysteem en de bouw van satellieten voor planetaire surveillance.[69]

Array Collective dat in 2021 op de shortlist voor de Turnerprize stond, strijdt met demonstraties en tentoonstellingen voor het recht op abortus, queer-liberation, mentale gezondheid en sociale welvaart in Noord-Ierland.

Karakteristiek voor veel hedendaagse en geëngageerde kunst is dat het wordt gemaakt door collectieven. Binnen deze collectieven wordt anders aangekeken tegen kunst en kunstenaarschap. In collectieven werken verschillende kunstenaars samen, soms ook in wisselende samenstellingen, en ze brengen hun werk als collectief naar buiten, niet op persoonlijke naam. De projecten gaan niet zozeer over wat een kunstenaar maakt, maar over een bredere verantwoordelijkheid. Dit sluit minder goed aan bij de meer traditionele kunstwereld waarin het nog vaak gaat om individuele beroemdheden die hoge ogen gooien op de internationale kunstmarkt.

Dit kapitalistisch concept waarin kunst voor veel geld te koop is, laat zich nu eenmaal moeilijker rijmen met idealisme. Met de kunstenaars verandert echter geleidelijk ook de oriëntatie van musea, biënnales, manifestaties, tentoonstellingsmakers en kunsthistorici. In het kielzog van deze verandering wordt ook het functioneren van de kunsthandel bevraagd.

Helemaal nieuw is het collectief niet. Al bij de modernisten organiseren kunstenaars zich in bewegingen met gelijkgestemde idealen en in de jaren 1960 speelt het 'kollektief' ook een rol in de kunst die bij wil dragen aan een betere wereld. Fluxus-kunstenaars, bijvoorbeeld, organiseren anarchistische happenings. De opkomst van het collectief in de hedendaagse kunst past goed bij een meer inclusieve kunstwereld. Veel kunstenaarscollectieven vertegenwoordigen een specifieke groep of een gemeenschap waarbij we moeten denken aan LHBTIQ+ (lesbisch, homoseksueel, biseksexueel, transgender, intersekse en queer) en BIPOC (black, indigenous, people of colour).

In 2021 waren vijf kunstenaarscollectieven genomineerd voor de Britse Turner Prize en geen enkele individuele kunstenaar. In 2022 mocht de Aziatische curatorengroep Ruangrupa de Documenta in Kassel samenstellen. Ruangruppa, dat 'ruimte voor kunst' betekent, is in 2000 ontstaan uit noodzaak, omdat er in Jakarta nauwelijks ateliers en expositieruimtes waren. Het thema dat ze voor de Documenta bedachten is de Indonesische term 'lumbung' – letterlijk: 'rijstschuur'. 'Dit verwijst naar een collectieve voorraad of verwervingssysteem waarbij gewassen die door een gemeenschap zijn geproduceerd, worden opgeslagen als een toekomstige, gedeelde bron. Het gaat om generositeit en empathie. In de huidige tijd van onrust is het overduidelijk dat we 'lumbung' nodig hebben.'[70] Het collectief blijkt telkens weer een passende vorm om je als kunstenaars te verenigen wanneer er een statement gemaakt moet worden tegen verschillende maatschappelijke misstanden. Veel collectieven die we in recente jaren zien op de grote kunstmanifestaties komen uit het mondiale zuiden, waar het soms ontbreekt aan een systeem dat individuen ondersteunt in hun ontwikkeling als kunstenaar.

Ibrahim Mahama, *A Friend* (vert. *Een vriend*), Porta Venezia, Milaan, 2019

Ook de Ghanese kunstenaar Ibrahim Mahama (1987) voert zijn werk samen met anderen uit. Daarnaast investeert hij in een cultureel centrum en de oprichting van een kunstacademie om de cultuur in zijn land te bevorderen. Mahama vindt dat de manier waarop in Europa naar kunst wordt gekeken nog sterk verankerd is in de twintigste eeuw. Kunststudenten zouden tijdens hun opleiding meer moeten leren over ethiek en artistieke verantwoordelijkheid. Verder moeten zij bewust worden gemaakt van de herkomst van materialen en streven naar duurzaamheid.

Mahama bekleedt gebouwen en plekken in de openbare ruimte met een huid van juten zakken.[71] Zo verpakt hij in 2019 twee tolpoortgebouwen in Milaan, een plek die al eeuwen bekend staat als de poort naar de Oriënt. Juten zakken worden gemaakt in Azië, geëxporteerd naar Afrika en gebruikt voor internationaal transport van cacao, bonen en rijst. Mahama benadrukt hiermee de historie en symbolische betekenis van deze plek. Tegelijkertijd legt hij een verband met het werk van de kunstenaar Christo (1935-2020) die in de jaren 1970 enkele Milanese monumenten inpakte. Christo's werk past in de traditie van de westerse conceptuele kunst. Het effect van de in een kleur nylon verpakte objecten is vooral abstraherend. Het werk van Mahama verwijst naar de geschiedenis van de intercontinentale handel en de conflicten en drama's die hiermee gepaard gingen.[72]

De straat wordt vaker gekozen als het podium voor het presenteren van geëngageerde kunst. De Nederlands-Amerikaanse Lara Schnitger (1969), alias: the 'stitch witch', organiseert feministische kunstmarsen waarbij zogenoemde *Slutsticks* worden rondgedragen. Deze sculpturen maakt ze zelf of in samenwerking met het publiek, zoals tijdens Lowlands 2024. Staketsels van houten latten worden aangekleed met kant, lingerie en ander textiel en beschilderd met leuzen zoals: 'The only Way out is through'. Schnitger kiest bewust textiel als materiaal omdat het van oudsher goed protestmateriaal is. Het kan worden verwerkt in vlaggen en vaandels en kleding met slogans. Het is snel op te vouwen wanneer een protestmars wordt afgebroken.

Lara Schnitger, *The only Way out is through*, (vert. *De enige uitweg is er dwars doorheen*), 2021, textiel, hout, 210 x 120 x 50 cm

Lara Schnitger in samenwerking met Xarxa de Dones Cosidores, *Womens's Work is Never Done* (vert. *Het werk van vrouwen is nooit klaar*), Manifesta, Barcelona 2024

Lara Schnitger, de *Slutsticks* op Lowlands, foto NRC

Schnitger ziet in textielkunst ook een anti-commercieel statement: 'Textielkunst is inclusief, meer gebaseerd op samenwerking, en het maakproces staat voorop. Dat past in een antikapitalistische tendens van zelf maken, repareren, tegen fast-fashion.[73] Voor de tentoonstelling Manifesta 2024 in Barcelona kleedde Schnitger samen met een groep naaisters oude fabrieksschoorstenen aan met banners en rokken. Hiermee verwijzen zij naar de geschiedenis van de textielindustrie in de regio. De deelneemsters bedachten zelf de slogans zodat de aangeklede schoorstenen als 'loud and proud queens' hun persoonlijke verhalen vertellen.[74]

Er zijn veel voorbeelden van kunstenaars die hun boodschap onder bedreigende en onvrije omstandigheden uitdragen. Een van de bekendste voorbeelden daarvan is de Chinese kunstenaar Ai Weiwei (1957). Deze kunstenaar is wereldberoemd en krijgt overal grote solotentoonstellingen in gevestigde instituten. Behalve in zijn eigen land waar hij niet de vrijheid heeft om zijn mening uit te dragen. Zijn werk verwijst enerzijds naar de Chinese culturele traditie zoals bijvoorbeeld de porseleinproductie, anderzijds bekritiseert het het Chinese regime waarin geen ruimte is voor andersdenkenden en elke vorm van kritiek of verzet krachtig wordt onderdrukt.

Ai Weiwei, S.A.C.R.E.D., 2013, zesdelig werk bestaande uit (i) S upper, (ii) A ccusers, (iii) C leansing, (iv) R itual, (v) E ntropy, (vi) D oubt, Hier getoond: C leansing (vert. (i) A vondmaal, (ii) B eschuldigers, (iii) R einiging, (iv) R itueel, (v) E ntropie, (vi) T wijfel), Hier getoond: C leansing (R einiging), 2011-2013, glasvezel, 377 x 198 x 153 cm.

Ai Weiwei heeft hierom vastgezeten en verbeeldde deze ervaring in een installatie van zes diorama's waarin hij de vernederingen die hij moest ondergaan laat zien. Het publiek kijkt door een kleine opening, als in een gevangenisdeur, naar binnen. Ai Weiwei leeft sinds 2015 in Europa. Zijn werk gaat sindsdien ook over maatschappelijke en politieke thema's buiten China.

3.2 TUSSEN SCHOONHEID EN ACTIVISME

Activistische kunst is niet nieuw. In de negentiende eeuw bevrijden kunstenaars zich geleidelijk van hun dienstbaarheid aan de traditionele opdrachtgevers, de Kerk en de adel. Dit betekent dat kunstenaars meer vrijheid krijgen zich uit te spreken over maatschappelijke ontwikkelingen.
Kunstenaars als Francisco de Goya, Jacques-Louis David, Gustave Courbet en Edouard Manet geven in hun werk meer dan eens blijk van sociaal-maatschappelijk engagement.

Francisco de Goya, *De derde mei 1808 in Madrid* of *De executies*, olieverf op doek, 268 x 347 cm, Prado Madrid

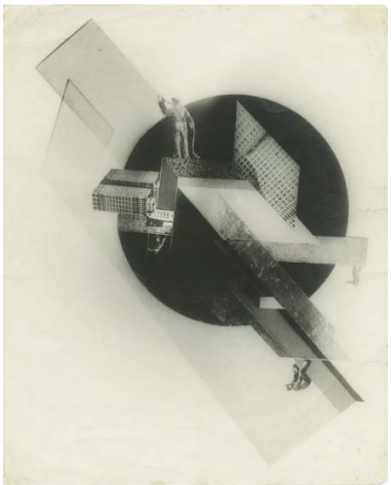
De sociaal hervormer Henri de Saint-Simon (1760-1825) roept in 1825 kunstenaars op om zich in te zetten als avant-garde, een voorhoede voor het volk, omdat hij vindt dat juist kunst een snel en direct middel kan zijn om sociale, politieke en economische hervormingen te bewerkstelligen omdat kunst de verbeelding en het gevoel aanspreken. Daardoor zou kunst de mening en het gedrag van mensen kunnen beïnvloeden. Saint-Simon geeft aan dat dit juist vooral goed zal werken bij mensen die zelf niet heel rationeel kunnen denken. En juist aan het (al dan niet religieuze) gevoel wordt in deze periode veel waarde toegekend. Met name de volgelingen van Saint-Simon zullen kunst dan ook gaan zien als een spirituele aangelegenheid met de kunstenaar als priester, een leraar voor de mensheid. [75]

Het begrip avant-garde leeft voort in de periode van het modernisme wanneer veel kunstenaars zichzelf als wegbereiders naar een nieuwe toekomst zien. Enerzijds staat deze voorhoede vooral voor artistieke vernieuwing anderzijds hebben verschillende kunstenaarsbewegingen ook politieke of sociaal-maatschappelijke idealen: zij geloven dat kunst kan bijdragen aan een nieuwe moderne maatschappij. De Italiaanse schrijver Filippo Marinetti (1876-1944), de leider van de kunstenaarsbeweging de futuristen, omarmt de moderne technologie. In zijn idealistische manifest uit 1909 schrijft hij: 'Wij willen de oorlog verheerlijken – enige hygiëne van de wereld – net als het militarisme, het patriottisme, [ ] en de minachting voor de vrouw.' Mede doordat hij zich later inzet voor het Italiaanse fascisme, is hij niet direct de wereldverbeteraar waar hedendaagse activistische kunstenaars zich aan zullen willen spiegelen. Marinetti verzet zich tegen het 19de -eeuwse idee van 'l'art pour l'art' – kunst om de kunst- waarbij kunst vrij moet zijn van morele of politieke boodschappen en alleen wordt gemaakt voor het plezier en de waardering van schoonheid.

El Lissitzky, *Proun 19D*, 1920-21, 97,5 x 97,2 cm MoMA

Vladimir Tatlin, *Centraal contra reliëf met palet*, 1915 (reconstructie uit 1994) 78,7 x 152,4 x 76,2 cm

Ook de Russische constructivisten wijzen het oude, in hun ogen elitaire idee van kunst af. De oude kunst is voor hen verbonden aan de aristocratie. Zij willen zich inzetten voor de socialistische revolutie. Kunst moet er zijn voor iedereen en meer teweegbrengen dan esthetisch genoegen. De constructivisten passen quasi mathematisch-technische principes toe in hun composities van vooral geometrische vormen. Daarbij zien ze expres af van individualisme en subjectieve expressie. Het is vooral hun ontzag voor machines en technische constructies dat de constructivisten inspireert. Zij vinden hierin een houvast voor hun streven naar duidelijkheid en exactheid. Vladimir Tatlin (1885-1953) ontwikkelt het constructivisme door de al bestaande *onderwerpsloze* kunst van schilders als Kazimir Malevitsj (1879-1935) en El Lissitzky (1890-1941) te verrijken met zijn reliëfs en zwevende constructies. Zijn experimenten met kubistische vormen zijn geïnspireerd door Picasso (1881-1973).

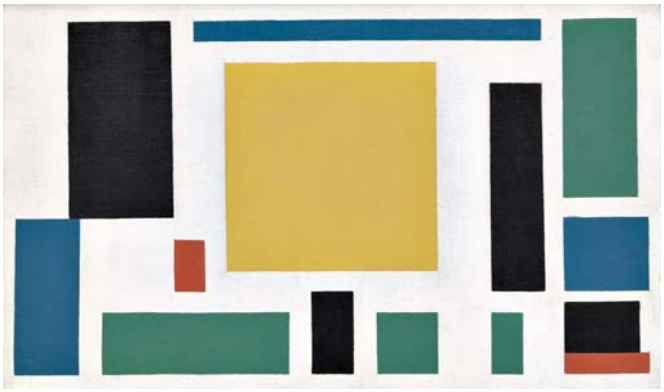


Gustav Klutsis, *Dynamic City*, 1919, 16,1 x 11,6 cm, foto-montage

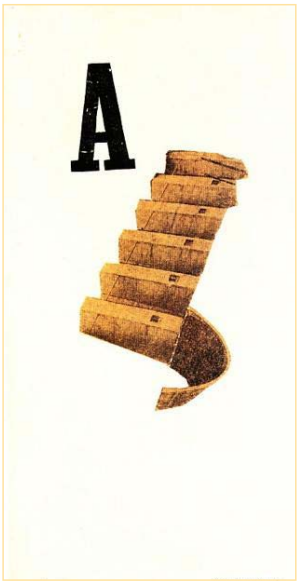
Valentina Kulagina, *Internationale dag van de werkende vrouw is de strijddag van het proletariaat*, 1931, lithografie op papier, 97 x 71 cm.

De Sovjet-constructivisten organiseren zich in de jaren 1920 in het 'Linker Front der Kunsten', dat het invloedrijke tijdschrift LEF produceerde. LEF is gewijd aan het behoud van de avant-garde tegen de kritiek van het beginnende Socialistisch Realisme en de mogelijkheid van een kapitalistische restauratie, waarbij het tijdschrift vooral vernietigend is over de 'NEP-mensen', de kapitalisten van die periode. Voor LEF zijn nieuwe media als fotografie en film belangrijker dan de schildersezel en de traditionele verhalen. Vanaf de jaren dertig van de twintigste eeuw mogen kunstenaars in de Sovjet-Unie alleen nog werk maken in opdracht van de communistische partij, onder leiding van Jozef Stalin, waarbij zij moeten voldoen aan strikte richtlijnen op artistiek en inhoudelijk vlak. Een voorbeeld hiervan is de poster *Internationale dag van de werkende vrouw is de strijddag van het proletariaat* uit 1931 van Valentina Kulagina.

Walter Benjamin (1892-1940) beweert in zijn *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* dat fotografie de 'aura' van unieke kunstwerken kapot maakt, maar het maakt het ook toegankelijk voor de massa.[76] Daar waar vroeger enkel de bovenlaag van de bevolking van kunst kon genieten, zorgt de fotografie ervoor dat iedereen mee kan kijken. Russisch constructivisten benutten in de jaren 10 van de twintigste eeuw de nieuwe mogelijkheden van de fotografie en nieuwe technieken om hun revolutionaire ideeën kracht bij te zetten en zichtbaar te verspreiden.
Zij maken kunst die massaal te reproduceren is en effectief om een sociale een politieke omwenteling te stimuleren.



Theo van Doesburg, *Compositie VIII (de koe)*, ca.1918, olieverf op doek, 37,5 x 63,5 cm

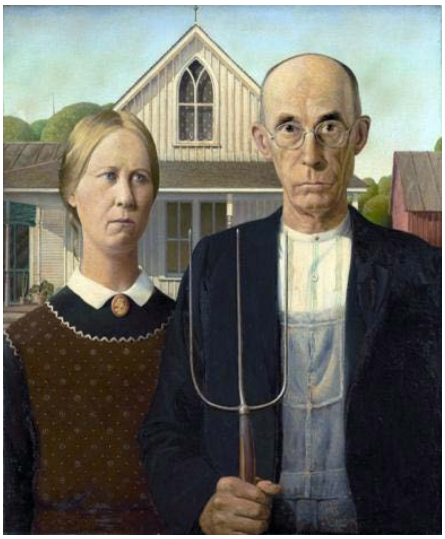


I.K.Bonset (pseudoniem van Theo van Doesburg) , *Constructie I*, 1921-25, collage en inkt op papier, 31 x 15,5 cm, Kunsthaus Zürich

Waar de futuristen en de constructivisten zich achter een politieke beweging scharen, verzetten de dadaïsten zich juist tegen zowel de maatschappij als de kunstwereld. In De Stijl kunstenaar Theo van Doesburg (1883-1931) komen verschillende tendensen uit deze periode samen. Vanuit de ideologie van De Stijl meent hij dat er zoiets als een Internationale constructivistische beweging en beeldtaal zal kunnen ontstaan. Samen met de Russische constructivist El Lissitzky bereidt hij een Konstruktivistische Internationale voor die in 1922 in Weimar zal plaatsvinden. Van Doesburg volgt hierbij zijn overtuiging dat vooruitstrevende kunstenaars de wereld moesten veroveren. Deze 'kunstenaars van het kwadraat' moeten de nieuwe wereld vormgeven met behulp van 'elementaire, algemeen begrijpelijke, objectieve beeldingsmiddelen'. In het werk van de constructivisten en Van Doesburg strijden de wens om te komen tot een collectivistische, verheffende kunst voor iedereen en de wens om individueel en origineel te zijn om voorrang. Van Doesburg vat het zo samen: 'Kunst moet niet de massa dienen, maar de massa moet de kunst volgen'.

Tot verrassing van Oost-Europese constructivisten, zoals bijvoorbeeld Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), nodigt Van Doesburg ook Dada-kunstenaars uit. Wellicht is van Doesburg bang dat de 'Internationale' te veel een politieke, door het communisme gekleurde, groepering zal worden. Voor Van Doesburg vormden dadaïsme en constructivisme een hechte 'tweeheid' waarbij destructie vooraf moet gaan aan constructie. Aan zijn vriend Antonie Kok (1882-1969) schrijft hij dat een radicale zuivering (Dada) de maatschappij klaar zal maken om de genade van het 'Nieuwe Inzicht' te ontvangen. Ook in de modernistische avant-garde worden idealen soms nog gevat in een bijna religieus taalgebruik. [77]

Dat de tegendraadse kunst van de modernisten ondertussen wel gevreesd wordt door machthebbers blijkt wel uit de manier waarop zowel het Sovjetregime onder Stalin (1878-1953) als het naziregime in Duitsland erop reageren. Hitler (1889-1945) ziet het revolutionaire en potentieel ondermijnende karakter van expressionisten, dadaïsten en constructivistische bewegingen als een gevaar voor de door hem nagestreefde samenleving en stelt er een zuivere, Arische kunst tegenover. Betekent dit dat deze nazi-kunstwerken zelf politiek activistisch zijn? Niet altijd. Naast propagandakunst worden ook betrekkelijk onschuldige schilderijen van het Duitse landschap en sculpturen van dieren gewaardeerd. En (klassiek en wit) naakt blijkt ook nog steeds te kunnen.[78]



Grant Wood, *American Gothic* (vert. *Amerikaans gotiek*), 1930, olieverf op beaverboard, 78 x 65,3 cm

Interessant is dat de Duitse omgang met de modernistische kunst op een niet te verwaarlozen wijze heeft bijgedragen aan de reputatie van deze kunst. Terwijl kunstenaars in de jaren 1930 naar de Verenigde Staten vluchten om hun modernistische werken te kunnen blijven maken worden ook veel door de nazi's in beslag genomen werken verkocht aan verzamelaars en musea in de VS. De in hoofdstuk 1 besproken Alfred H. Barr speelt hierbij een beslissende rol. Hij verdedigt de moderne kunst in zijn reactie op het veranderende kunstbeleid in Duitsland en het MoMA koopt onder zijn leiding veel modernistische kunst uit Duitse museumcollecties zodat veel topstukken uit Duitsland in het MoMA belandden. Opmerkelijk is dat Barr in 1931, wanneer de moderne kunst nog niet door de nazi's wordt bekritiseerd, zelf nog niet erg positief schrijft over bijvoorbeeld een expressionistische sculptuur van Lehmbruck.[79]

In deze periode is de tendens in Amerika traditionalistisch en gericht op een 'eigen Amerikaanse kunst' waar het iconische werk *American Gothic* van Grant Wood (1891-1942) een goed voorbeeld van is. Wood vindt dat Amerikaanse kunstenaars lokale taferelen moeten schilderen en zich niet moeten laten beïnvloeden door de cultuur van grote steden zoals New York. In deze stad vindt in deze periode al een intensieve culturele uitwisseling met Parijs plaats. Dit is bijvoorbeeld zichtbaar in het werk van de zwarte kunstenaars van de Harlem Renaissance.

Vanaf 1935 wordt de Europese expressionistische kunst binnen de kunstwereld wel positief gewaardeerd als de anti-these van het in de Verenigde Staten verfoeide fascisme. Ook de Amerikaanse president F.D. Rooseveld (1882-1933) benadrukt het belang van vrije kunst. In de toespraak die hij in 1939 houdt bij de opening van het nieuwe gebouw van het MoMA zegt hij: 'De voorwaarden voor democratie en kunst zijn één en dezelfde. Wat we in de politiek vrijheid noemen, leidt tot vrijheid in de kunsten. Er kan geen vitaliteit zijn in de werken die in een museum zijn verzameld, tenzij er het recht op spontaan leven bestaat in de samenleving waarin de kunsten worden gevoed.'[80]

Dit idee over het belang van vrije kunst zal door de in 1947 opgerichte CIA worden uitgewerkt in beleid, waarbij de eigentijdse kunst en cultuur bewust wordt ingezet als propaganda in de strijd van het vrije Westen tegen de communistische USSR in de Koude Oorlog. Tentoonstellingen van de abstract expressionisten reizen door Europa om iedereen kennis te laten maken met het werk van, onder meer, Barnett Newman, Mark Rothko en Arshile Gorky - kunstenaars die zelf Oost Europa zijn ontvlucht en daarna door de politiediensten van de VS vanwege (vermeend) communisme werden vervolgd. Volgens een oud medewerker erkende de CIA dat het abstract expressionisme de ideale stijl is voor deze propaganda voor het vrije Westen omdat het het traditionele, socialistisch realisme van het Oostblok nog beperkter en rigide doet lijken. Deze avant-gardistische kunst laat ook zien dat de Verenigde Staten na WOII heel goed kunnen concurreren met Parijs en allang geen 'cultural desert' meer zijn.[81] Overigens wordt deze vernieuwende kunst in het land zelf in de jaren 1950 nog niet breed gewaardeerd. President Truman (1884-1972) geeft de populaire mening waarschijnlijk goed weer wanneer hij zegt: 'als dat kunst is ben ik een Hottentot'.[82]

Jackson Pollock, *Convergence* (vert. *Convergentie*), 1952, olieverf op doek, 237 x 393,7 cm

Fyodor Shurpin, *De morgenstond van ons land*, 1946-1948, olieverf op doek

En zo kan het gebeuren dat kunst die zelf geen politieke boodschap heeft door machthebbers wordt ingezet om propaganda te bedrijven. En dat sluit aan bij de kunstgeschiedenis waarin kunst vaak door vorst of kerk is ingezet voor eigen doeleinden. In de volgende paragraaf worden een paar voorbeelden hiervan besproken.

De abstract expressionisten zelf zijn intussen juist het schoolvoorbeeld van individualistisch werkende genieën. Mark Rothko (1903-1970) is een tegenstander van politieke kunst. Hij vindt juist dat persoonlijke expressie de kracht heeft om mensen te raken en te veranderen. Ook Clement Greenberg (1909-1994), een belangrijke kunstcriticus in deze periode, vindt dat kunst niets met politiek te maken moet hebben. Zijn benadering is zuiver formalistisch: 'Kwaliteit? Wat relevant is, is of het goed is of slecht. [...]. Als je probeert uit te leggen, speel je de kunstprofessor of zo. Leg niet te veel uit – het is goed of slecht, goed – slecht, dat is alles.' [83]

Kunst is in de periode na 1945 steeds meer ook onderdeel van een, kapitalistisch systeem geworden waarbij rijke verzamelaars en grote musea het succes van individuele kunstenaars bepalen. Dit lijkt in zekere zin op de manier zoals het ook functioneerde in tijden dat vorsten en de kerk bepalend waren voor de roem van een kunstenaar. Moderne en hedendaagse kunst zijn een investeringsmodel en een statussymbool voor een kleine groep rijken. In de decennia vanaf 1960 komen er kunstenaars op die zich minder in hun artistieke kring willen verkeren en juist vinden dat kunst gericht op de samenleving of zelfs politiek moet zijn. Zij spreken zich uit tegen oorlogen zoals die in Vietnam en Korea en tegen onrecht en honger in de wereld.

Emancipatiebewegingen als het feminisme, de Black Power Movement in de VS en LHBTIQ+ maken de kunstwereld, de kunstenaar en zijn werk inclusiever. Ook milieu- en klimaatproblemen, sociaaleconomische problematiek en politieke onrechtvaardigheid zijn onderdeel van het engagement van kunstenaars. Kunstenaars kiezen bewust voor kunstvormen die minder gemakkelijk verhandelbaar zijn zoals performances en happenings of grote land-art projecten.

Joseph Beuys bij zijn project op de Documenta in Kassel, *7000 Eichen – Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung* (vert. *7000 Eiken - stadsbebossing in plaats van stadsbestuur*), 1982.

Ook het werk van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys (1921-1986) is niet altijd gemaakt voor de tentoonstellingsruimte. Beuys strijdt als kunstenaar voor een milieuvriendelijke samenleving. Hij is betrokken bij de oprichting van de voorloper van de Duitse politieke partij Die Grünen. In zijn kunstacties pleit hij voor directe democratie. In 1982 plant hij tijdens de Documenta als kunstwerk 7.000 eiken verspreid door de stad Kassel.[84]

3.3 OUDE KUNST, PROPAGANDA EN POLITIEKE EN RELIGIEUZE ONTWIKKELINGEN

In het verleden is kunst vaak ingezet als propagandamiddel door zowel wereldlijke als religieuze machthebbers. Een bekend voorbeeld van een wereldlijke machthebber is Lodewijk XIV van Frankrijk. Maar ook Italiaanse stadstaten zoals bijvoorbeeld de republiek Venetië gebruikten kunst om hun machtige positie te onderstrepen. De kerk gebruikt in de middeleeuwen en tijdens de contrareformatie kunst als middel om religieuze ideeën te tonen, inzichtelijk te maken voor een breed publiek en deze ideeën te verspreiden. Behalve de grootsheid van God, toonde de kunst ook de rijkdom en macht van de kerk. Sommige kerkelijke leiders bewierookten hun eigen devotie. Dit vertoon van pracht en praal riep soms een tegenreactie op, bijvoorbeeld in de tijd van de reformatie. En daar hoorde weer een andere soort kunststijl bij, die vaak veel soberder was. Het is niet eenvoudig vast te stellen in hoeverre stijlveranderingen deze ontwikkelingen volgen of mede vormgeven.

Het geloof dichtbij de mensen

De schilderkunst van de zogenoemde Vlaamse Primitieven neemt een bijzondere plek in in de kunstgeschiedenis waarbij ze zowel al gerekend worden tot de noordelijke renaissance of nog tot de late middeleeuwen. De schilderijen van meesters als Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Dirk Bouts onderscheiden zich hoe dan ook door hun opvallende realisme en de nadruk op menselijke gevoelens. De ontwikkeling van de veelzijdige olieverf heeft hier beslist aan bijgedragen. Daarnaast kiezen de Vlaamse schilders ervoor om de Bijbelse verhalen en de heiligen naar de eigen tijd te halen door ze te situeren in een eigentijds decor waardoor ze zich af lijken te spelen in het middeleeuwse Vlaanderen. In contracten tussen opdrachtgevers en schilders wordt dit realistische aspect nadrukkelijk benoemd, vooral wanneer het om opdrachten van welvarende burgers gaat. Deze worden vaak zelf geportretteerd als de schenkers en kunnen zo hun rijkdom én religiositeit etaleren.

Jan van Eyck, *De Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436, olieverf op paneel, 160 x 124,5 cm, Groeningemuseum Brugge, België

De nieuwe, meer realistische wijze van verbeelden past in een veranderde geloofsbeleving in de late middeleeuwen. Hierin is sprake van een meer menselijke en directe geloofsbeleving. Gewone mensen die heiligen zijn geworden, waaronder natuurlijk Jozef en Maria, vormen een belangrijke schakel tussen het menselijke en het goddelijke en spelen dus een belangrijke rol in het geloof en zijn steeds vaker onderwerp in de schilderkunst. Er ontstaat een ware Maria-devotie, waarbij Maria steeds minder vaak wordt voorgesteld als koningin van de hemel, maar aardser als zorgzame moeder. Een concreet, herkenbaar en soms bijna tastbaar beeld. In het werk *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* van Jan van Eyck (1390-1441) zien we dit terug. Uit het opschrift op de lijst blijkt dat kanunnik Joris van der Paele deze memorietafel bij Jan van Eyck bestelde en dat het werk in 1436 voltooid werd. Kanunnik Joris van der Paele had een duidelijk doel voor ogen met het altaarstuk. Het schilderij moest de herinnering aan hemzelf levend houden, maar allereerst wordt Maria in deze memorietafel vereerd. De kanunnik is in een wit koorhemd, met zijn gebedenboek en bril in de hand neergeknield voor Maria en het Kindje Jezus. Jezus speelt met een groene halsbandparkiet en reikt Maria een boeketje aan. Naast Joris van der Paele stapt zijn beschermheilige, de heilige Joris, gekleed in een harnas, de voorstelling binnen. Hij neemt zijn helm af en begroet Jezus met 'Adona[i]' ('heer' in het Hebreeuws) - zoals op zijn harnas staat geschreven - en stelt de kanunnik aan Maria en Jezus voor.[85]

Jezuïeten

In 1585 werd Antwerpen, na een kortdurend calvinistisch bewind, heroverd door de Spanjaarden. Dit was het begin van een grote propagandacampagne namens de katholieke Kerk, georganiseerd door de orde van de jezuïeten. Deze was zeer actief bij het propageren van de Contrareformatie met behulp van afbeeldingen. Voor de eigen orde en de intellectuele elite produceren ze boeken met prachtige kopergravures. De gewone man en vrouw worden bereikt met devotieprentjes die ze thuis aan de muur of op de deur kunnen hangen.

De Antwerpse Carolus Borromeuskerk geldt als het symbool van het herwonnen geloof. De bekende schilder Rubens tekent mee aan het ontwerp voor de gevel en schildert twee altaarstukken. Daarnaast maakt hij ook de ontwerpen voor 39 plafondschilderingen.

P.P. Rubens, *De wonderen van de H. Ignatius van Loyola* en *De wonderen van de H. Franciscus Xaverius*, 1621, olieverf op doek, 535 x 395 cm elk.

De kerk wordt in 1621 ingewijd. Bij een brand in 1718 gaan veel kunstschatten verloren. Doordat de plafondschilderingen vlak voor de brand gekopieerd zijn door andere schilders kunnen we ons nu nog een goed beeld vormen van het geheel.

De twee grote altaarstukken van Rubens (1577-1640) doorstaan de brand maar zijn in 1773, na de opheffing van de orde, naar Wenen gegaan. Rubens verbeeldt de twee belangrijkste heiligen van de orde. Ignatius van Loyola en Franciscus Xaverius. Ignatius verricht hier het wonder van een duiveluitdrijving, we zien de boze door het raam verdwijnen. Xaverius wordt wel beschouwd als de grondlegger van de missie. Met een bel in de hand stond hij op pleinen en straathoeken waar hij honderdduizenden bekeerde. Naast dopen en bekeren verrichte ook hij verschillende wonderen, zoals het weer levend maken van doden. Dit is duidelijk weergegeven op dit altaarstuk (rechts). De wonderen worden gadegeslagen door verschillende oosterse personages onder wie de Chinese koopman, Yppong, die echt heeft bestaan en in de Zuidelijke Nederlanden verbleef. De aanwezigheid van een echte ooggetuige uit het verre Oosten moest de campagne om Xaverius heilig te verklaren ondersteunen.[86]

Wereldse propaganda: de Republiek Venetië

Het woord propaganda bestond niet in de 15de eeuw. In die tijd spreekt men over 'overtuigen'. In de verschillende stadstaten die gezamenlijk het huidige Italië vormden werd kunst vaak door de machthebbers ingezet om andere stadstaten te overtuigen van hun macht. De overweldigende triomf-allegorieën van de Venetiaanse schilders Tintoretto en Veronese lijken de roem van Venetië uit te willen dragen op een manier die we best met het modernere woord propaganda kunnen omschrijven. De Venetiaanse machthebbers rekruteren een schilder als Veronese om met deze *Triomf van Venetië* in het Palazzo Ducale te laten zien wat Venetië groot maakte, zowel op schilderkunstig als politiek gebied. De personificatie van Venetië troont boven de wolken. Zij wordt omringd door vrede, overvloed, faam, geluk, eer, veiligheid en vrijheid. De paarden onderin symboliseren de militaire macht. Vooral het gebruik van perspectief en verkorting en het dramatische licht maken deze politieke allegorie dynamisch.[87]

Paolo Veronese, *Triomf van Venetië*, 1585, 795 x 540 cm

Veronese, *Allegorie op de Slag bij Lepanto*, 1572, olieverf op doek, 169 x 137 cm

De Venetiaanse republiek had lange tijd te maken met conflicten met het Ottomaanse Rijk. Deze conflicten hadden als belangrijke oorzaak dat beide partijen de handelsroutes over de Middellandse zee wilden controleren. In de kunst wordt deze strijd vaak weergegeven als de strijd tussen het Christendom en de Islam en spelen symbolen van het Christelijke geloof en de beschermheiligen van Venetië een grote rol. In het schilderij van de *Allegorie op de Slag bij Lepanto* door Veronese (1528-1588) is dit goed te zien. In deze slag zegevierde de Heilige Liga, een coalitie van verschillende christelijke landen, over de Ottomaanse vloot. De personificatie van Venetië, gekleed in het wit, wordt door de heiligen Justina en Marcus voorgesteld aan Maria.

Dat de Venetiaanse vloot onder de gunst van God vaart is goed te zien doordat enkele lichtstralen het schip van de overwinnaar beschijnen terwijl de schepen van de vijand in het duister liggen en bovendien nog onder vuur worden genomen door een engel die zijn pijlen erop richt.[88].

Pronken voor het vaderland

In de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden lijkt op het eerste gezicht minder ruimte voor kunst met een propagandistische boodschap. Vaak wordt de situatie afgezet tegen een monarchie als Frankrijk waar Lodewijk XIV een compleet programma opzet om de kunsten te bevorderen en te controleren, zodat deze volledig naar zijn wil worden uitgevoerd en bijdragen aan het beeld dat hij van zichzelf en zijn regime neer wil zetten. Dat De Republiek overwegend protestant is zorgt er ook voor dat er geen grote opdrachten vanuit de kerk worden gegeven.

Het stadhuis op de Dam is een goed voorbeeld van een totaalkunstwerk waarin architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst zijn ingezet om de glorie van Amsterdam te illustreren. Vooral de rol die de beeldhouwkunst in het stadhuis inneemt is opvallend. Beeldhouwers hebben hier sinds de reformatie met haar afkeer van 'gesneden beelden' minder opdrachten gekregen. Voor het stadhuis wordt dan ook een Vlaming, Artus Quellinus (1609-1668) aangetrokken. Hij maakt onder meer het ontwerp voor het fronton waarop is verbeeld hoe de wereldzeeën hulde brengen aan Amsterdam.

De gekroonde maagd Amsterdam kijkt neer op de Dam waar in de zeventiende eeuw de van overzee aangevoerde goederen verhandeld werden. Het reliëf op de achtergevel laat de keerzijde zien van de overzeese handel. Hier brengen tot-slaaf-gemaakte Afrikanen en inheemse Amerikanen een eerbetoon aan Amsterdam.

Artus Quellinus, timpaan Stadhuis op de Dam, detail, 1650-1665, marmer

Rombout Verhulst, *Grafmonument voor Michiel de Ruyter*, marmer, 1681

Na 1650 gaan beeldhouwers ook een rol spelen bij de verering van gesneuvelde admiraals, maar ook ter nagedachtenis van regenten, edelen en andere vooraanstaande mannen en vrouwen. De bekendste beeldhouwer die veel van deze monumenten en praalgraven realiseert is Rombout Verhulst (1624-1698). Hij wordt het bekendst vanwege de vervaardiging van de monumentale praalgraven voor de admiraals als Maarten Tromp (1598-1653) en Michiel de Ruyter (1607-1676).[89]

De Ruyter sneuvelt tijdens een zeeslag in 1676. Hij wordt bijgezet in de Nieuwe Kerk in Amsterdam. Ook in andere steden worden kostbare praalgraven opgericht voor vlootvoogden. Zij vervullen voor de republiek een belangrijke rol omdat ze met hun oorlogsschepen de veiligheid op zee waarborgen zodat de handel onbelemmerd door kan gaan. Tegen de verering van deze zeehelden wordt tegenwoordig vanuit postkoloniaal perspectief anders aangekeken.

Kunstenares Natasja Kensmil onderzoekt in haar werk de Nederlandse zeventiende eeuw en verbeeldt de zwarte kanten op vaak macabere wijze. Het VOC-schip de Witte Oliphant verwijst naar de geschiedenis van de Hollandse expansiedrang en naar het leed dat daarbij is aangericht; de moorden en de tot-slaaf-gemaakten die nodig waren voor de welvaart hier. Daarnaast schildert Kensmil een portret van Johan de Witt en zijn vrouw. Deze raadspensionaris ondersteunde de Hollandse handel en economie maar stimuleerde ook admiraal de Ruyter tot zijn zeeslagen op het zuidelijk en westelijk halfrond.

Natasja Kensmil, *De Witte Oliphant*, 2019, olieverf op doek

Het paar is afgebeeld als levende doden, symbool van een rottende geschiedenis.[90] De geschiedenis blijft ons confronteren met de wisselwerking tussen heldendom en onderdrukking, en nodigt uit tot een kritische blik op de erfenis van de zeventiende eeuw in onze tijd.

Natasja Kensmil, *Huwelijksportret van Johan de Witt en Wendela Bicker*, 2020, olieverf op doek 11 delen, (9x) 100 x 100 cm en (2x) 250 x 140 cm

HOOFDSTUK 4:
TECHNISCHE EN WETENSCHAPPELIJKE ONTWIKKELINGEN

- Hoe en waarom dragen kunstenaars met hun werk bij aan of reageren zij op uitvindingen en andere ontwikkelingen in technologie en wetenschap?
- Hoe en waarom komen vraagstukken over klimaat tot uitdrukking in het werk van kunstenaars?

INLEIDING

Kunstenaars, ontwerpers en architecten werken net als wetenschappers vanuit een onderzoekende houding. Het onderscheid tussen kunst en wetenschap was vóór de achttiende eeuw minder scherp. En in onze tijd zien we ook steeds vaker weer dat deze grens bewust wordt overgestoken, of dat de beide terreinen met elkaar worden verweven. In de hedendaagse kunst zijn er verschillende voorbeelden van kunstenaars die wetenschappelijk onderzoek en het maken van kunst combineren. In de casus wordt een dergelijke kunstenaar geïntroduceerd.

Paragraaf *4.1 De onderzoekende kunstenaar door de eeuwen heen* gaat over de raakvlakken tussen kunst en wetenschap vanaf de renaissance en hoe hedendaagse kunstenaars zich in hun werk soms opstellen als natuurwetenschapper, antropoloog en historicus.

In paragraaf *4.2 Technische ontwikkelingen binnen de teken- en schilderkunst* wordt aandacht besteed aan enkele technische innovaties die de schilderkunst in het verleden hebben beïnvloed en veranderd en hoe de technieken van de beeldende kunstenaar werden beïnvloed en uitgebreid door innovaties. Een zeer recente ontwikkeling is de digitalisering en de opkomst van AI in de kunst.

Kunstenaars maken gebruik van deze nieuwe mogelijkheden maar bevragen met hun werk ook de gevolgen van digitalisering. In paragraaf *4.3 Digitalisering* worden enkele voorbeelden besproken.

Tenslotte gaat paragraaf *4.4 Technische ontwikkelingen in architectuur en design* in op verschillende belangrijke innovaties in de architectuur uit het verleden, zoals de skeletbouw in de gotiek of die van beton en staal in de moderne tijd. Sinds de tweede helft van de twintigste eeuw zijn architecten en designers steeds meer bezig met het onderzoek doen naar nieuwe materialen en technieken die kunnen bijdragen aan de oplossing van duurzaamheidsvraagstukken rond verspilling en opwarming van de aarde.

CASUS 4: KUNSTENAAR EN WETENSCHAPPER

Libby Heaney, *Q is for Climate (?)*, 2023

De Britse Libby Heaney (1983) is een bekroond kunstenaar én gepromoveerd in de kwantumfysica. Haar werk is een cross-over tussen beide vakgebieden. Naast ambachtelijke technieken zoals aquarel, textiel en glas werkt ze met bewegend beeld, installaties en performances. Ze combineert dat met geavanceerde technologieën zoals kunstmatige intelligentie en kwantumcomputing. Haar werk is een mengeling van wetenschap, schoonheid en ethiek waarbij in de beelden absurdistische aspecten te zien zijn die we kennen van kunststromingen als dada en surrealisme.

Met behulp van de kwantumtechnologie kunnen, vooralsnog alleen in theorie, resultaten worden bereikt die met de huidige computers onmogelijk zijn. Dit betekent de mogelijkheid van een meervoudige realiteit buiten de concrete wereld van alledag, voor een kunstenaar als Heaney een prikkelend uitgangspunt.

In het werk *Q is for Climate (?)* fantaseert Heaney over de heersende klimaatcrisis. Ze 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.[91] Heaney zegt hierover: 'Kwantumervaringen geven mensen het besef dat dingen niet begrensd en vaststaand zijn. Binnen de context van de klimaatcrisis is het erg belangrijk om die onderlinge verbondenheid te voelen en te begrijpen.'[92]

Heaney combineert in haar werk wetenschappelijk onderzoek met vooruitstrevende digitale technieken. Tegelijkertijd is haar werk geworteld in het ambacht van de kunstenaar en wordt het gevoed door het handwerk van haar aquarellen en ander beeldend werk. In haar beelden is haar interesse voor het surrealisme te zien.

Bij Heaney gaan kunst en wetenschap hand in hand. Ze maakt gebruik van de nieuwste technologie om ingewikkelde problemen, zoals die van het klimaat, in samenhang te verbeelden. Haar werk biedt nieuwe inzichten, maakt het begrijpelijk voor veel meer mensen en houdt oog voor de ethische kant van innovatie.

4.1 DE ONDERZOEKENDE KUNSTENAAR DOOR DE EEUWEN HEEN

Kunst en wetenschap worden vaak gepresenteerd als gescheiden domeinen, of tegengestelden: subjectiviteit tegenover objectiviteit, maar je kunt ze ook zien als verweven, of de een als verlengstuk van de ander. Het zijn beide creatieve bezigheden van waaruit we de wereld om ons heen willen onderzoeken en begrijpen. De Britse kunsthistoricus Martin Kemp (1942) 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, zintuiglijke waarneming, intuïtie en ervaring. Goed en gericht kijken is voor zowel kunstenaars als wetenschappers heel belangrijk.[93] Onder **onderzoek** verstaan we elke creatieve en systematische activiteit die gericht is op het vergroten van kennis, inclusief kennis over de mens, cultuur en maatschappij, evenals de toepassing ervan voor het ontwikkelen van nieuwe innovaties. Dit betekent ook dat onderzoek doen niet alleen artistiek is als het door kunstenaars wordt uitgevoerd.[94]

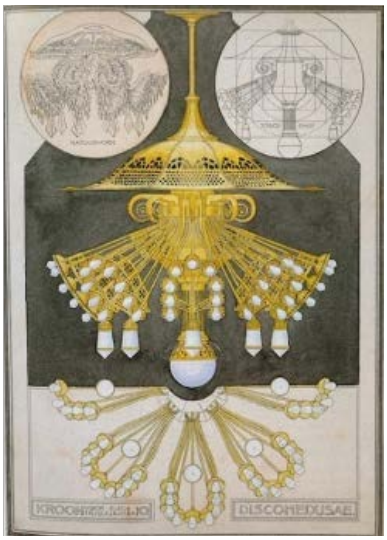
In de renaissance liggen kunst en wetenschap vaak in het verlengde van elkaar. Kunstenaars onderzoeken mogelijkheden om de werkelijkheid zo goed mogelijk weer te geven door deze nauwgezet te bestuderen en tot in detail weer te geven. Onderzoek naar de werking van het lineair perspectief en de menselijke anatomie draagt bij aan een steeds grotere kennis van de werkelijkheid. Renaissancekunstenaars, zoals bijvoorbeeld Leonardo da Vinci en Albrecht Dürer (1471-1528) maken gedetailleerde studies van de natuur.

Maria Sibylla Merian, *Plaat 45 uit Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, 1705.
Collectie Universiteit Utrecht.

In het werk van de 17de-eeuwse Maria Sibylla Merian (1647-1717) komen kunst en wetenschap samen. Zij weet kunst en de entomologische wetenschap (studie van insecten) te combineren. Ze legt beter dan wie ook in haar tijd vlindervleugels, harige rupsen en poppen, waarin de vlinder zich al openbaart, vast met haar penseel. Zij is beroemd en gerespecteerd onder kunstenaars én wetenschappers.

De Duitse bioloog Ernst Haeckel (1834-1919) is ook een zeer getalenteerd tekenaar. Als bewonderaar en navolger van Darwin (1809-1882) onderzoekt en tekent hij de verschillende levensvormen en stadia die de leer van Darwin aantoonden.

Vooral zijn illustraties van stralendiertjes, zeer kleine, eencellige organismes die onder de microscoop de meest intrigerende vormen bleken te hebben, dragen bij aan zijn herkenning van de bijzondere artistieke kwaliteiten van vormen in de natuur. Zijn publicatie *Kunstformen der Natur* (1899) inspireert niet alleen de kunstenaars van de Jugendstil, maar ook avant-garde kunstenaars die hierin inspiratie vinden voor hun abstracte beeldtaal zoals bijvoorbeeld Wassily Kandinsky en Hilma af Klint.[95]



H.P. Berlage, *Ontwerp voor een lamp*, naar Haeckel's tekening van de Rophilema Frida, voor 1904. Afb. Nieuwe Instituut Rotterdam

Hilma af Klint, *Groep IV, De Tien Grootste, nr. 7, The Age of Men*, 1907, tempera op papier gemonteerd op doek, 315 x 235 cm

herman de vries, *from the forest floor*, 1997-1998, 50 x 70 cm

Ook hedendaagse kunstenaars zijn geïnteresseerd in processen en fenomenen in de natuur waarbij ze vaak een wetenschappelijke benadering kiezen door elementen niet alleen te observeren maar ook te verzamelen en te ordenen. De Nederlandse kunstenaar herman de vries (1931), die zijn naam alleen met kleine letters wenst te schrijven, is opgeleid als plantkundige. De vries vermijdt het gebruik van hoofdletters omdat hij vindt dat er geen hiërarchie mag bestaan tussen de dingen. In zijn werk onderzoekt hij bijvoorbeeld dagenlang het proces van verrotting in een boomstronk, die hij uiteindelijk toevoegt aan zijn verzameling. Verder ordent de vries voorwerpen die hij vindt, zoals konijnenkeutels, gesteente en verschillende soorten aarde. Hij wil hiermee de aandacht vestigen op de diversiteit van wat zich om ons heen bevindt.

De Nederlandse kunstenaar Anne Geene (Breda, 1983) verzamelt bladeren, takjes, stenen en dennennaalden, maar ook foto's van vogels, kevers en stukjes boomschors, op basis van hun eigenaardigheden, om ze vervolgens te analyseren en te ordenen volgens een schijnbare logica. 'Het toeval is belangrijker dan continuïteit', zoals ze zelf zegt. Geene zoekt visuele overeenkomsten of patronen, herhalingen en kleine afwijkingen, die ze vervolgens interpreteert en catalogiseert volgens strikt persoonlijke criteria. Dit laatste is natuurlijk een belangrijk verschil met een wetenschapper van wie wij verwachten dat hij objectieve criteria zal gebruiken.[96]

De laatste jaren wordt op allerlei manieren onderzoek gedaan naar mogelijkheden om kunst en wetenschap te laten samenwerken of zelfs versmelten tot iets nieuws 'artscience'. Aan de Vrije Universiteit in Amsterdam bevindt zich in het Wiskunde- en Natuurkundegebouw het *Artscience laboratory Hybrid Forms*. Hier werken kunstenaars, wetenschappers, designers en studenten van kunstacademies, hogescholen en universiteit aan projecten op het snijvlak van kunst en wetenschap. Het lab is begonnen in 2016 met het oogmerk te onderzoeken op welke manier wetenschap 'waarde voor de maatschappij' kan hebben maar ook om de exacte wetenschappers te koppelen aan geesteswetenschappen waarbij kunstenaars een brug kunnen vormen.

Kunstenaarsduo Dmitry Gelfand (1974) en Evelina Domnitch (1972) maakt natuurkundige opstellingen, niet om data te verkrijgen, maar om fundamentele natuurfenomenen zichtbaar te maken voor een breder publiek. Een voorbeeld van een dergelijke opstelling is een grote bak water waarin wervelingen worden opgewekt. De dynamiek en interactie worden zichtbaar gemaakt door ze met een laser te belichten en te projecteren op het plafond. De natuurkundige beschrijving van de dynamiek lijkt erg op die van zwarte gaten in het heelal zodat de opstelling het voor het publiek mogelijk maakt om het samensmelten van zwarte gaten te ervaren.

Dmitry Gelfland, Evelina Domnitch en Simone Hoang bij een van hun natuurkundige opstellingen.

Beeldend kunstenaar Simone Hoang (1982) legt deze dynamiek van de wervelingen vast op een tegen het plafond gespannen stuk fotografisch papier.

Iza Awad (1997), *Photosynthetic Human* (*Fotosynthetische mens*), 2021.

Scheikundige Iza Awad (1997) doet onderzoek naar de ontwikkeling en toepasbaarheid van nieuwe materialen.
In glazen bakken gevuld met kombucha (een fris-zure drank gemaakt van gefermenteerde groene thee) laat hij een bacterie-cellulose-laag groeien. Deze cellulose kan worden gebruikt om een leerachtige stof te maken, veganleer, die biologisch afbreekbaar is.

Dit materiaal heeft luchtzuiverende eigenschappen en is geschikt als voedingsbodem voor planten. Awad toont het als kleding, maar het zou ook toegepast kunnen worden in meubels en op wanden waardoor de lucht in huizen kan worden gezuiverd. Een project dat hieruit is voortgekomen is 'Photosynthetic Human', de fotosynthetische mens. Het lichaam wordt ingesmeerd met een gel die de lucht zuivert.[97]

De kunstenaar als antropoloog en historicus
Vaak denken mensen bij kunst en wetenschap eerst aan natuurwetenschappelijk onderzoek. Dat komt waarschijnlijk doordat beide zich bezighouden met het bestuderen van hoe materialen en fysieke verschijnselen werken, wat een belangrijke overeenkomst tussen deze twee werelden is. Maar er zijn ook kunstenaars die in hun werk het maken van kunst combineren met geestes- of sociale wetenschappen. Een voorbeeld hiervan is onderzoek naar het thema etnische diversiteit dat zowel in de antropologie als in de hedendaagse kunst centraal staat.

Naast traditionele wetenschappelijke methoden kiezen sommige kunstenaars voor een meer participerende en ervaringsgerichte benadering. In plaats van 'de ander' vanuit een afstandelijk wetenschappelijk model te beschrijven, te analyseren en te interpreteren, zoeken zij juist interactie en betrokkenheid met hun onderwerp. Een voorbeeld hiervan is Roy Villevoye, die langdurig samenleeft met de Asmat in Papoea-Nieuw-Guinea om hun cultuur niet alleen te bestuderen, maar ook om deze ervaring in zijn kunst, of beter, gezamenlijke kunst te verwerken.

Deze werkwijze roept echter ook kritische vragen op. Net zoals etnografische wetenschappers vaak worden geconfronteerd met ethische dilemma's, geldt dit ook voor kunstenaars die zich verdiepen in andere culturen.
In hoeverre beïnvloedt de onderzoeker – of in dit geval de kunstenaar – het onderwerp van zijn studie door zijn aanwezigheid? Kan men objectief zijn? Moet je aan de zijlijn staan of is participatie (en inmenging) soms om ethische redenen te verkiezen? Dit zijn fundamentele vragen die zowel in de wetenschap als in de kunst blijven spelen en de grenzen tussen observeren en ingrijpen steeds opnieuw ter discussie stellen.[98]

Exhibit B van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Brett Bailey (1967) in 2014 is een spraakmakend en controversieel voorbeeld van een etnografisch kunstproject. Bailey maakt een performance over de menselijke dierentuinen die in Europa te zien zijn geweest in de late 19de en vroege 20ste eeuw. Het kunstwerk stelt met levende modellen een andere cultuur live tentoon. De kunstenaar heeft hiervoor gebruik gemaakt van acteurs en de performance wordt begeleid door vier zangers uit Namibië die zingen in vijf verschillende Afrikaanse talen.

Beeld uit het project *Exhibit B*, 2014, Old College, Edinburgh

Patricia Kaersenhout, *Of Palimpsests and Erasure* (vert. *Van Palimpsests en uitwisseling*), 2021

Patricia Kaersenhout (1966) heeft voor haar werk *Of Palimpsests and Erasure* uit 2021 historisch onderzoek gedaan naar de handel en wandel van de 18de -eeuwse entomoloog en botanist Maria Sibylla Merian. Zij laat in dit werk de complexe, dubbele status van Merian zien. Een palimpsest is een document dat gewist is of schoon geschraapt voor hergebruik van het papier.

Historici onderzoeken dit soort uitgewiste geschiedenissen tegenwoordig met behulp van ultraviolet licht waardoor uitgewiste informatie weer toegankelijk wordt. Kaersenhout suggereert deze vorm van historisch onderzoek in dit werk door vage beelden van Surinaamse vrouwen als extra laag toe te voegen aan door haar overschilderde botanische illustraties van Merian. Zij wil laten zien dat Merian in haar werk in Suriname is geholpen door zwarte, tot-slaaf-gemaakte, vrouwen. Deze mensen verzamelden planten voor haar en deelden hun kennis met haar. Deze kennis van de verschillende planten en hoe deze samen functioneren met insecten publiceerde Merian in haar boek *Metamorphosis insectorum Surinamensium* (1705). De namen van haar bronnen, onder wie de Surinaamse vrouwen, werden niet opgenomen in de publicatie.[99]

4.2 TECHNISCHE ONTWIKKELINGEN BINNEN DE TEKEN- EN SCHILDERKUNST

Ateliers in het verleden zien er vaak uit als een soort laboratorium: bindmiddelen en pigmenten worden geprepareerd en verwerkt werden tot bijvoorbeeld olieverf. De olieverf was ooit een technologische doorbraak die de Europese beeldende kunst ingrijpend veranderde. Olieverf bood kunstenaars de mogelijkheid om rijkere kleuren, meer details en subtielere overgangen in hun werk te creëren. Olieverf gaf niet alleen de mogelijkheid om bijvoorbeeld emoties overtuigender weer te geven, een behoefte die in de late middeleeuwen werd gevoeld in de christelijke kunst, ze droeg ook bij aan de ontwikkeling van de kunst van de renaissance, toen er meer aandacht ontstond voor een nauwkeurige weergave van de zichtbare werkelijkheid.

In de 19de-eeuw veranderde de 'gereedschapskist' van de kunstschilder door verschillende nieuwe industrieel vervaardigde producten. Een kleine maar niet onbelangrijke uitvinding voor de schilderkunst is de verftube die werd uitgevonden door een kunstenaar, de portretschilder John Goffe Rand (1801-1873). Vooral de landschapschilders 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.[100]

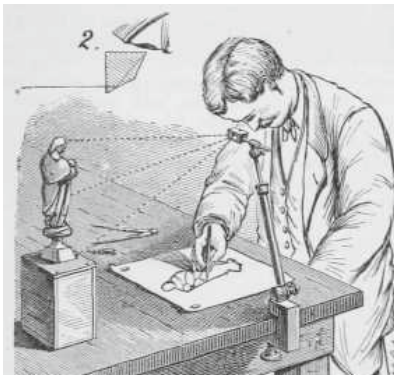
David Hockney, *Winter Timber* (vert. *Winterhout*), 2009, olieverf op doek, 15 delen, 274,3 x 609,6 cm in totaal

In 2008 maakt de Britse kunstenaar David Hockney (1937) 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 besefte wat een fantastisch medium het is voor het schilderen van landschappen. Er zijn bepaalde dingen die je heel, heel snel kunt doen.'

Je zou kunnen zeggen dat het werken op de iPad Hockney op een vergelijkbare wijze heeft voorzien van nieuwe verf en nieuwe penselen als de schilders in de negentiende eeuw. In de omzetting van zijn iPadstudies naar levensgrote schilderijen zijn de digitale vingersporen van het tekenen op de iPad weer vertaald naar het werken met kwast en verf.[101]

Ook de uitvinding van de fotografie en de voorlopers van het fototoestel hebben bijgedragen aan ontwikkelingen in de teken- en schilderkunst. De camera obscura (donkere kamer) is een optisch apparaat dat al in de oudheid bekend was maar in de 16de en 17de eeuw verder werd ontwikkeld. Door kunstenaars kan het worden gebruikt als visueel hulpmiddel om de juiste verhoudingen maar ook lichtval te observeren en vast te leggen. De schilder Johannes Vermeer (1632-1675) heeft er mogelijk gebruik van gemaakt. De subtiele lichtval en manier waarop hij lichteffecten schildert zouden hierop kunnen wijzen. Ook de 18de-eeuwse Italiaanse schilders van de zogenaamde vedute (stads- en andere vergezichten) maakten gebruik van de camera obscura.

Canaletto, *Piazza San Marco*, late jaren 1720, olieverf op doek, 68,6 x 112,4 cm



Camera Lucida in gebruik, gravure in Scientific American, 11 januari 1879

Ook de camera lucida, die in de 19de eeuw is uitgevonden is een optisch hulpmiddel. Deze camera is een optisch hulpmiddel om nauwkeurige tekeningen mee te maken omdat het beeld buiten de camera tegelijkertijd op papier geprojecteerd en overgetrokken kan worden. Heel nuttig dus voor zowel kunstenaars als wetenschappers. David Hockney gaat in zijn boek *Secret Knowledge* op zoek naar visueel bewijs voor het gebruik van deze twee hulpmiddelen. Zo laat hij zien hoe getekende lijnen in bijvoorbeeld het werk van Ingres (1780-1867) wijzen op het gebruik van projectie. Zijn beeldbronnen vult hij aan met tekstbronnen.

De uitvinding van de fotografie, waarbij het geprojecteerde beeld op een chemische manier vastgelegd kan worden op een lichtgevoelig oppervlak, zorgt in de 19de eeuw voor nieuwe ontwikkelingen in de kunst. De mogelijkheid om de werkelijkheid met een apparaat vast te leggen is een eyeopener voor veel kunstenaars die leren om anders, objectiever, naar de werkelijkheid te kijken.

Schilders willen echter niet dat hun werk op foto's zal gaan lijken. De schilder Dutilleux (1807-1865) benadrukt dan ook dat een schilderij altijd een interpretatie zal blijven waarin de kennis, het talent en de eigen ideeën en gevoelens van de kunstenaar bepalend zijn. Precies deze nadruk op de eigen ideeën en gevoelens van de kunstenaar heeft de kunst in de tweede helft van de 19de eeuw sterk veranderd. De Zweedse fotograaf Reylander (1813-1875) wordt wel gezien als de vader van de kunstfotografie. In zijn fotomontages laat hij al zien dat er meer mogelijk is met het medium dan het feitelijk vastleggen van de werkelijkheid en hij zet fotomontage in als instrument om eigen beeld te maken. De kritiek die dit werk vervolgens krijgt betreft overigens niet het mechanische procedé maar vooral het te grote realisme van het naakt. Toch een gebrek aan verbeelding al met al.[102] Uiteindelijk ontwikkelt de fotografie zich in de twintigste eeuw tot een als volwaardig geaccepteerde kunstvorm. De discussie of iets kunst is wanneer de kunstenaar zich bedient van technologisch gereedschap dient zich weer aan bij de introductie van digitale technieken in de 20ste en 21ste eeuw.

Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life, a moralistic photo montage of Rejlanders own work* (vert. *De twee manieren van leven, een moralistische fotomontage van Rejlanders eigen werk*), 1857, 10,5 x 19,7 cm, albuminedruk.

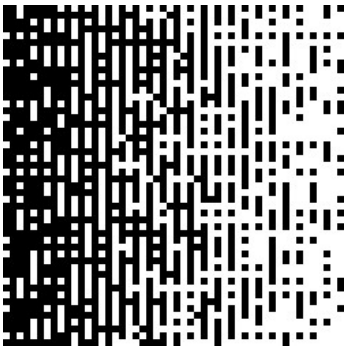
4.3 DIGITALISERING

Een van de meest opvallende technologische ontwikkelingen in de afgelopen decennia, waar ook de kunst mee te maken heeft gekregen is natuurlijk de digitalisering. Computerprogramma's worden ingezet bij het ontwerpproces en bij de uitvoering. Dat je als kunstenaar of vormgever driedimensionale vormen digitaal kunt ontwerpen en vervolgens kunt uitprinten biedt ongekende mogelijkheden. We zien dit bijvoorbeeld bij de beelden van CATPC waarvan de scans in Amerika en Europa werden uitgeprint in palmolie, cacao en suiker. In een volgende paragraaf wordt de toepassing in architectuur en design besproken.

Digitalisering maakt nieuwe, virtuele werelden mogelijk waarbij de grenzen van de fysieke wereld worden overschreden en kunstenaar en publiek zich verplaatsen in een digitaal bestaan.[103] Dat de computer een middel is om een digitale wereld te ontsluiten waarin wij ons virtueel kunnen bewegen laat Debra Salomons in 1998 al zien in haar werk *The Living*. Dit werk maakt deel uit van *De Digitale Stad* (Amsterdam 1994), de eerste openbare virtuele ontmoetingsplek ooit. Salomons creëert als een van de eerste kunstenaars een performance kunstwerk via Internet waarin zij haar publiek ontmoet in een virtuele vergaderruimte.

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.

Als digitaal personage overschrijdt ze hierbij de grenzen tussen de fysieke en de online wereld.[104] Deze grenzen zijn in de hedendaagse kunst steeds meer vervaagd. Zo kon de bezoeker in het geheel aan virtuele kunst gewijde Nxt-museum in Amsterdam een digitale boetiek bezoeken en zichzelf in de paskamer in buitenaardse weefsels hullen. De digitale collecties van verschillende kunstenaars worden beschikbaar gesteld als NFT's (non-fungible token, vertaald uit het Engels: niet-vervangbare of unieke jeton). Wordt dit de nieuwe realiteit? Zal in de toekomst elk modemerk een digital-first merk zijn en worden sommige zelfs alleen digitaal? Een bijzondere oplossing voor de vervuiling en verspilling die nu kenmerkend zijn voor de mode-industrie.[105]



Peter Struycken, *Kumputerstrukturen 1*, 1969, lak on perspex, 150 x 150, gemaakt met het computerprogramma ASTRC

Kunstenaars houden zich al vanaf ca. 1960 bezig met de mogelijkheden van digitale ontwikkelingen voor hun werk. Een pionier op dit gebied is de Nederlandse kunstenaar Peter Struycken (1939) die met een computer-programma de mogelijkheden voor de opzet van zijn schilderijen onderzoekt. Deze werkt hij vervolgens met de hand uit. Met behulp van deze technieken maakt Struycken ook dynamische werken waarbij lichtprojecties worden geprogrammeerd op het ritme van muziek. Uiteindelijk vindt de kunstenaar dat hij hierbij te veel effect 'cadeau krijgt' van het algoritme. Hij keert terug naar het onderzoeken van de optische, fysieke beleving van het met de hand geschilderde schilderij.[106]

De ontwikkeling van systemen die gebruik maken van Artificial Intelligence heeft ook in de kunst niet stil gestaan. Met behulp van apps als Stable-Diffusion, DALL-E en Midjourney kan iedereen, ook zonder speciaal teken- of schilder-talent, tegenwoordig imponerende beelden 'maken'. Het invoeren van de juist prompts volstaat. AI kan daarbij putten uit een eindeloze voorraad beelden die beschikbaar zijn op internet en daarmee nieuwe beelden genereren.

Een AI collectief onder leiding van Coenen en Werkhoven, *PORTR.AI.TS OF PRIDE*, 2023.

Volgens de oprichters van de eerste AI Gallery ter wereld, *Gallery Dead End* (Amsterdam 2023), betekent dit het einde van de gevestigde kunstorde. Deze zogenaamde gevestigde kunstorde reageert echter kritisch. De resultaten van AI worden beoordeeld als: 'geen kunst maar beeld. Mooie plaatjes, zonder poëzie, zonder ziel.' Daarnaast is er discussie over authenticiteit en plagiaat.

De galerie trekt vervolgens ook een aantal kunstenaars van vlees en bloed aan. Arno Coenen (1972) en Rodger Werkhoven (1967) presenteren in hun werk '*PORTR.AI.TS OF PRIDE*'; een queer alternatief voor de witte westerse kunstgeschiedenis waarmee ze kennelijk verder willen gaan dan alleen mooie AI-plaatjes. [107]

Ook de Turks-Amerikaanse nieuwe mediakunstenaar Refik Anadol (1985) krijgt vaak als kritiek dat zijn indrukwekkende AI-beelden eerder kitsch zijn dan kunst. Anadol laat zijn computer naar eigen zeggen 'hallucineren' door hem te laten putten uit een oneindige hoeveelheid beeld-data die hij zijn verf noemt. In het werk *Renaissance Dreams* bestaat zijn 'palet' uit een enorme dataset met artistiek en literair beeldmateriaal uit de Italiaanse renaissance en barok.[108] Het resultaat is een rechtopstaande 'bak' met daarin een kolkende beeldenstroom die voortdurend verandert. Het werk schept zichzelf en gaat daar eindeloos mee door, 'met dank aan de kunstenaar' zoals het tekstbordje ernaast vermeldt. Dit roept de vraag op wat de rol van de kunstenaar eigenlijk is in werk waarin AI zo'n bepalende rol speelt. Maar ook wat een product tot een kunstwerk maakt. Wordt hier echt een grens overschreden? Of is AI gewoon een nieuw stuk gereedschap zoals bijvoorbeeld fotografie en video dit in de 19de en 20ste eeuw waren?[109]

Refik Anadol, *Renaissance Dreams*, 2020, een 'site-specific' Ai Data Sculptuur, Palazzo Strozzi, Florence.

Onderzoek wijst uit dat kunstenaars vrezen minder werk te zullen hebben wanneer de kunstmatige intelligentietools steeds 'kundiger' worden.[110] AI geldt dit niet voor elke kunstenaar in gelijke mate. Vooral makers van toegepaste kunst zouden zich zorgen maken, evenals beginnende kunstenaars. Autonome kunstenaars maken zich minder zorgen omdat wat zij doen, naar eigen zeggen, voortkomt uit individuele, persoonlijke ervaringen. Kunstenaars die kunstmatige intelligentie naar hun hand willen zetten hebben zich verenigd in AIxDESIGN, een wereldwijde ontwerp-community die onderzoek doet naar de rol van design bij het vormgeven van AI, en andersom.[111]

Belangrijke aandachtspunten bij AI als maker zijn eigenaarschap, ethiek, vooroordelen (bias), ongelijkheid en werkgelegenheid. Vooroordelen en ongelijkheid ontstaan doordat AI-technologieën getraind worden met materiaal dat is ontstaan vanuit een mannelijk wit, en westers wereldbeeld, daarbij verwordt de AI-machine tot de bevoorrechtte witte man. Andere deskundigen beschouwen vooralsnog de macht van grote tech-bedrijven als het grootste probleem. Het is immers onwenselijk wanneer zij de criteria zullen gaan bepalen wat kwalitatief goede, AI-gegenereerde kunst is.

4.4 TECHNISCHE ONTWIKKELINGEN IN ARCHITECTUUR EN DESIGN

Technische ontwikkelingen spelen een grote rol in de architectuur, zowel in het verleden als in het heden. Vroegere innovaties zoals skeletbouw, glas-in-loodtechnieken en het gebruik van staal en beton dienden voornamelijk de functionaliteit en esthetiek van gebouwen. Hedendaagse architecten zijn bij hun onderzoek naar nieuwe materialen en technieken steeds meer uit op duurzaamheid en ecologische integratie. Deze benadering wordt ingegeven door de dringende noodzaak om architectuur te ontwerpen die past in een wereld met beperkte middelen/ grondstoffen en een veranderend klimaat.

Technologische innovaties door de geschiedenis heen

Een vroege technische ontwikkeling in de architectuurgeschiedenis van Europa is de toepassing van skeletbouw in de gotiek. Gotische kathedralen kunnen hierdoor heel hoog worden opgetrokken en doordat de muren niet langer een heel gewelf hoeven te dragen worden gebouwen lichter en transparanter. In dezelfde periode worden grotere glasovens ontwikkeld waarin hogere en ook constantere temperaturen worden bereikt. Er worden grotere stukken

glas gemaakt die versneden worden tot de vormen die in de glas-in-lood vensters worden verwerkt. Ook worden de technieken om glas te kleuren verfijnd. Zo ontdekt men in de 12de eeuw dat met kobaltoxide een prachtige blauwe kleur kan worden gemaakt die vanwege de religieuze betekenis veelvuldig wordt toegepast in gotische vensters.

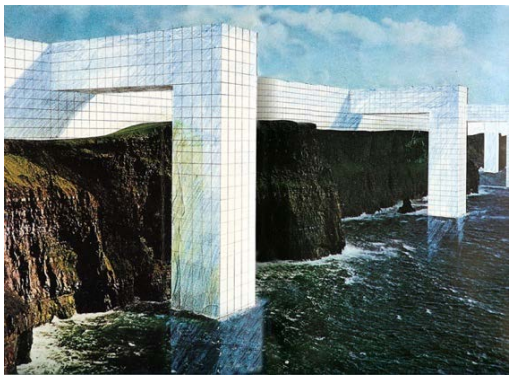
In de renaissance worden nieuwe technieken onderzocht om de koepelbouw uit de Romeinse tijd te evenaren. Brunelleschi is de eerste die, door gebruik te maken van een dubbele koepel, erin slaagt om een grote ruimte (de viering van de Duomo in Florence) te overspannen. Architecten in de renaissance grijpen bij hun onderzoeken terug op de geschriften van de Romeinse architect Vitruvius. De renaissance-architect wordt naast bouwmeester ook ontwerper en theoreticus. Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, en Michelangelo ontwikkelen en verspreiden gedetailleerde bouwtekeningen en theoretische geschriften over architectuur, waardoor deze steeds meer een op wetenschap gebaseerde discipline gaat lijken.

De industriële revolutie in de 18de en 19de eeuw stimuleert de toepassing van ijzer in de architectuur. Aanvankelijk wordt dit industriële materiaal vooral toegepast in de utiliteitsbouwwerken zoals bruggen, stationsoverkappingen en fabriekshallen. Een van de vroegste toepassingen van gietijzer is de bouw van het Crystal Palace voor de Wereldtentoonstelling van 1851 in Londen. Met zijn gietijzeren frame en glazen gevels, is dit gebouw een baanbrekend voorbeeld van de integratie van ijzer en glas in een architecturale structuur. In de tweede helft van de 19de eeuw wordt gietijzer opgevolgd door het veel sterkere en flexibelere staal. Dit maakt het mogelijk om bijvoorbeeld het lichte en sterke frame van de Eiffeltoren te realiseren, destijds het hoogste gebouw van de wereld. Eind 19de eeuw begint men beton met staal te combineren. Dit leidt uiteindelijk tot de ontwikkeling van gewapend beton in de vroege 20ste eeuw.

Avantgardistische architecten in de periode van het modernisme omarmen al deze technische en wetenschappelijke innovaties met enthousiasme. Niet alleen in de functionalistische architectuur van het Bauhaus en de internationale stijl maar ook in bewegingen als het futurisme en het Russisch constructivisme wordt onderzoek gedaan naar en geëxperimenteerd met moderne (industriële) materialen en technieken.

'Form follows function' en 'less is more' bepalen de architectuur van deze periode in grote mate. Europese architecten die Europa verlaten vanwege het opkomende nazisme zullen in de VS bijdragen aan de ontwikkeling van de moderne grote steden met veel hoogbouw. Na WOII wordt de functionele en zakelijke bouwstijl ook de taal van de architectuur van de wederopbouw in Europa.

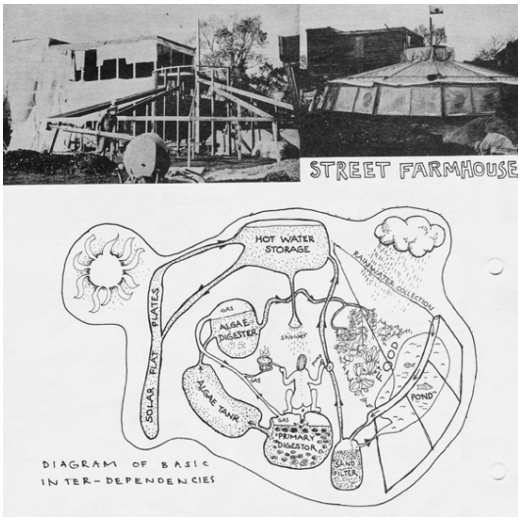
Het Italiaanse architectencollectief Superstudio omschrijft deze wederopbouwarchitectuur als: 'superarchitectuur, de architectuur van superproductie, van superconsumptie, van super-overhalen tot consumptie, van de supermarkt, de superman, van super-benzine. Superarchitectuur accepteert de logica van productie en consumptie .'



Christiano Toraldo di Francia, 1969

In 1969 tekent Christiano Toraldo di Francia (1941-2019) een gigantische structuur van glas en staal die de hele wereld omspant. Het moderne geometrisch raster is bedoeld als een ironisch commentaar op de ziel-loosheid en de verregaande globalisering van de moderne architectuur, een distopisch visioen van een architect die het modernisme afwijst en streeft naar duurzame urban planning. De projecten van Superstudio zijn meestal niet bedoeld om te bouwen maar vormen het startpunt van filosofische en antropologische discussies over de relatie tussen architectuur en natuur, stad en land en interieur en exterieur.[112]

Vanaf de jaren zeventiug is er een kentering te zien in het denken over de bebouwde omgeving. Duidelijk wordt dat er grenzen zijn aan de groei, zoals het bekende rapport van de Club van Rome in 1972 stelt. Wetenschappers en architecten onderzoeken mogelijkheden om anders, duurzamer, te gaan bouwen. Vroege voorbeelden zijn het *Street Farmhouse* van de Britse architect Graham Caine (1972) of het autonome huis van Alexander Pike uit 1974.



Graham Caine, *Street Farmhouse* met onder een diagram dat de verschillende kringlopen in het ecosysteem laat zien.

Alexander Pike met zijn model van *Het Autonome huis*, 1974

Omwonenden zijn in 1975 blij dat het bouwwerk van Caine weer wordt vernietigd. Het ruimteschipachtige bouwwerk was gemaakt van afval [113] Het project van Pike was een zeer energie-efficiënte experimentele constructie en baseerde zich op eerdere visionaire woonconcepten en zelfvoorzienende architectuurprojecten.

Een voorbeeld hiervan is het *Dymaxion House* van Buckminster Fuller (1895-1983) uit de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw. Pike's project sterft een vroege dood (net als de ontwerper in 1979 op 55 jarige leeftijd). Dit gebrek aan succes komt misschien omdat het idee te technisch was voor de toenmalige tegencultuur en te utopisch voor de wetenschap.[114]

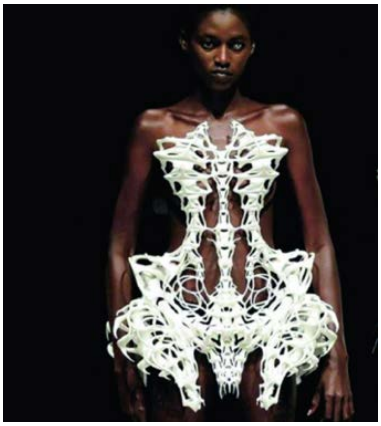
Nieuwe Materialen en Productietechnieken

In de hedendaagse architectuur en design dienen zich verschillende nieuwe technologische mogelijkheden aan. Zo is de inzet van digitale technieken niet meer weg te denken. De spectaculaire gebouwen zoals van ster-architecten als Zaha Hadid (1950-2016) en Frank Gehry (1929) zijn ondenkbaar zonder het gebruik van computerprogramma's om de complexe vormen en constructies te tekenen en door te rekenen. Het bureau van Hadid (Zaha Hadid Architects) maakte al vroeg gebruik van 3D-printtechnologie om experimentele modellen van gebouwen te maken. Deze technologie is bij uitstek geschikt om complexe geometrische en vloeiende vormen en structuren te testen.

Houben/ van Mierlo architecten, *Project Milestone*, Eindhoven 2021

Mario Cucinella, *TECLA huis*, Ravenna, Italië

De Nederlandse ontwerper Iris van Herpen (1984) past deze techniek niet alleen toe in haar futuristische modeontwerpen. Ook haar bijdrage aan de nieuwbouw van museum Naturalis kwam tot stand met de 3D-printer. In dit ontwerp komen architectuur, mode, wetenschap en technologie samen in de friezen die geprint zijn uit klein korrelig wit marmer-aggregaat.



Iris van Herpen, *Skeleton* (vert. *Geraamte*), 2011

Iris van Herpen, *Skeleton* en details van de friezen die ze realiseerde voor de binnen- en buitenzijde van Naturalis in Leiden

Van Herpen: 'De erosiedetails in rotsen, door de eeuwen heen gebeeldhouwd door water en de vereeuwigde mysterieuze schoonheid van fossielen bracht me ertoe om te draperen en te plooien met steen in plaats van zijde.'[115] Ook de natuur vormt een belangrijke inspiratiebron voor Van Herpen. Zij zegt hierover: 'Door middel van biomimicry kijk ik naar de krachten achter de vormen in de natuur. Deze patronen en natuurlijke cycli zijn mijn gids om nieuwe vormen te verkennen.' Biomimicry is de wetenschap en de techniek van het imiteren van biologische 'ideeën' in de natuur, om menselijke toepassingen uit te vinden.

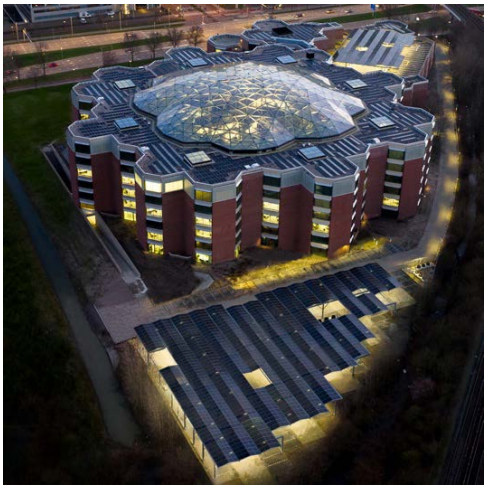
In Eindhoven verrijst in 2021 een project van vijf woningen dat werd omschreven als de eerste bewoonbare 3D-geprinte woningen ter wereld. In een Italiaans project TECLA, een samentrekking van technology en clay wordt een volgende stap gezet; 3D-printen in een natuurlijk materiaal. Het is enerzijds een modelwoning maar ook een wetenschappelijk project. TECLA is ook bedoeld als antwoord op de behoefte aan woningen als gevolg van massamigratie en natuurrampen.[116] 3D-printen kan al een verbetering zijn wanneer het gaat om arbeidskosten, weinig verspilling van materiaal en lage CO_2-uitstoot. Daarnaast wordt er, zoals in het voorbeeld van TECLA geëxperimenteerd met hernieuwbare of afbreekbare materialen.[117]

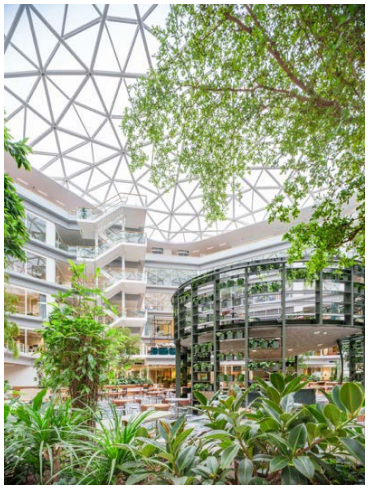
Duurzaam Ontwerpen

In het kapitalistische systeem functioneert architectuur ook als investeringsproject waarin speculatie, uitbreiding, vernietiging en nieuwbouw een kringloop vormen. Tegen dit winstbejag is er nu een beweging richting een duurzaam systeem, gericht op een leefbare aarde voor volgende generaties. Dit vraagt om een andere ontwerphouding, gericht op duurzaamheid en misschien ook op het ontwikkelen van architectuur vanuit gemeenschappen in plaats vanuit overheden en architecten. Voorstanders menen dat het ecologisch denken moet worden geïntegreerd in de opleidingen en in de beroepspraktijk. Dit betekent dat er behoefte is aan nieuwe technologie, nieuwe vaardigheden en nieuwe ideeën over hoe we bouwen, voor wie én met welke materialen.[118] Er gebeurt dus al veel op dit gebied. Binnen de bouwwereld zijn er verschillende initiatieven om duurzaam bouwen ook voor grotere projecten op te schalen zodat er substantiële milieuwinst geboekt kan worden.

Herbestemming, recycycling en upcycling

In 2024 wordt in het wetenschappelijke tijdschrift Nature opgemerkt dat het punt bereikt is dat alle spullen die door mensen zijn gemaakt bij elkaar inmiddels meer wegen dan alle levende biomassa (planten, dieren, bacteriën etc. op aarde). Dit maakt duidelijk dat de aarde niet zit te wachten op meer door mensen gemaakte spullen, gebouwen en infrastructuur. Er wordt dan ook steeds beter gekeken naar de mogelijkheden van hergebruik. Daarbij kun je denken aan adaptieve herbestemming van gebouwen, gebruik van gerecyclede bouwmaterialen, modulaire bouw en upcycling en innovatief gebruik van afval. Het meer in harmonie met de natuurlijke omgeving leven uit zich verder in de aandacht die er is voor vergroening in de stad waar ook de gebouwen bij betrokken worden door middel van groene daken en verticale tuinen.



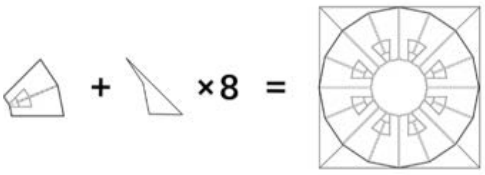


Oyevaar, Stolle & van Gool, Kantoorgebouw Amsterdam West, 1970. Herontwikkeld in 2022 door de Architecten Cie

EDGE Amsterdam West is een prijswinnend voorbeeld van hoe een oud gebouw adaptief herbestemd kan worden om te voldoen aan de nieuwste klimaatdoelen. In de jaren zeventig geldt dit gebouw al als vernieuwend vanwege de open werkomgeving. Het gebouw was destijds een van de eerste kantoorgebouwen in deze nieuw te ontwikkelen omgeving.

Bij de adaptatie is de oorspronkelijk structuur behouden maar is het door diverse aanpassingen toekomstbestendig gemaakt. De meest in het oog-springende ingreep is natuurlijk het overkoepelde atrium. Deze glazen koepel is met een diameter van 76 meter de op een na grootste van Europa. Het atrium vormt het levendige middelpunt van het gebouw waar iedereen elkaar kan ontmoeten. Bovendien is het een groene oase, de natuur is hier letterlijk in het gebouw gehaald. 6000 m^2 zonnepanelen en ondergrondse energieopslag zorgen ervoor dat het energieverbruik ver onder de grenzen die tijdens de klimaattop in Parijs (2015) zijn vastgesteld.[119]

Bjarke Ingels Group (BIG), *KaKtustowers*, Kopenhagen, 2024



Schematische tekening die laat zien hoe de plattegrond van elke verdieping is opgebouwd.

De KaKtustowers in Kopenhagen laten zien hoe gerecycled beton en staal geschikt zijn om een nieuw gebouw te realiseren. Dit hergebruik scheelt in de CO_2 uitstoot die gepaard gaat met de productie van nieuw beton en staal.[120]

In het project zitten onder meer een IKEA en een budgethotel. De appartemententorens die erboven uitsteken zijn met elkaar verbonden door een verhoogd groen park. De torens zijn bedoeld voor de huisvesting van jongeren. Deze constructie is ondanks de optische variatie toch economisch gunstig, omdat wel telkens gebruik is gemaakt van dezelfde plattegrond die rond een centrale kern is geplaatst.[121]

Samen bouwen aan een betere wereld

Architectuur ontstaat niet alleen wanneer een grote opdrachtgever een beroemde architect aantrekt om een iconisch ontwerp te realiseren. Het ontwerpen van een project kan ook een collectief proces van onderaf zijn.

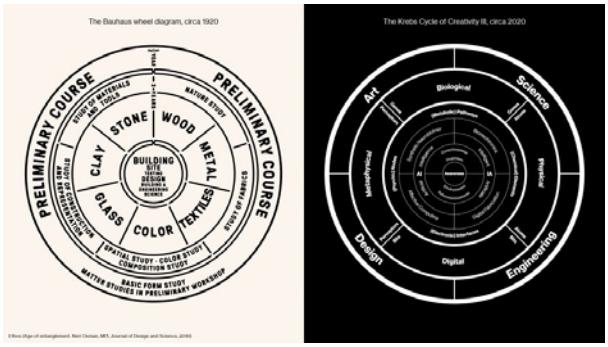
'Ecodorpers' aan het werk bij de aanleg van natuur in het dorp.

Een voorbeeld hiervan zijn de zogenaamde ecovillages waarin gelijkgestemde idealisten hun eigen woonomgeving ontwerpen en bouwen. De eerste ontstonden in de jaren zeventig en tachtig. De bevindingen van De Club van Rome waren hier zeker debet aan. Ook Nederland kent veel van dergelijke initiatieven. Het ecodorp in het Brabantse Boekel won in 2021 twee van de drie Duurzaam Bouwen Awards: de prijs voor de meest duurzame organisatie van Nederland én de publieksprijs.

In de visie van Ecodorp Boekel komt al duidelijk naar voren dat naast de diverse duurzaamheids-doelen ook de vorming van een gemeenschap centraal staat. In het juryrapport staat dan ook: 'een enorm breed scala aan aspecten van duurzaamheid wordt gecombineerd: natuurinclusief, klimaatadaptief, circulair, biodivers en sociaal duurzaam.'[122] [123]

Symbiose met de Natuur

Ontwerpers en architecten doen veel onderzoek hoe nieuwe biotechnologieën kunnen helpen om ons aan te passen aan de nieuwe ecologie die ontstaat als gevolg van klimaatverandering. Uitgangspunt bij deze manier van onderzoeken en ontwerpen is dat de mens meer moet samenwerken met de natuur en gebruik moet maken van biobased materialen en processen.[124] 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.[125] De Australische milieufilosoof Glenn Albrecht (1953) bedacht de term Symbioceen als opvolger van het tijdperk waar we nu in leven, het Antropoceen, waarin de mens de aarde heeft overwoekerd en uitgeput met zijn activiteiten.



Cirkeldiagrammen, links Bauhaus en rechts Neri Oxman

Neri Oxman, zijden architectonische structuur. Een coproductie van robots en zijderupsen

In het Symbioceen zouden wij niet langer tegen maar met de natuur werken. Wetenschappelijk kunstenaar Neri Oxman doet onderzoek naar structuren en processen in de natuur en hoe we deze kunnen gebruiken in onze ontwerpen, het concept van biomimicry dat we ook bij Iris van Herpen zagen. Voor de constructie op de afbeelding liet zij de basis uit zijde weven door robotarmen. Daarna zette ze 65.000 moerbeizijderupsen, die ze bestelde bij een online 'farm', aan het werk. [126] Oxman schreef een manifest NATURE x HUMANITY waarin ze een vorm van ontwerpen voorstelt die de natuur aanvult in plaats van uitbuit.[127]

Biobased Creations, *The Exploded View Beyond Building*, 2021

Het idee achter het ontwerpen en creëren van kunst en architectuur in symbiose met de natuur is dat alle gebruikte materialen na afloop weer door de natuur kunnen worden opgenomen.

Dit is ook het uitgangspunt bij het huis van de toekomst dat werd ontworpen door Biobased Creations van onder andere Lucas de Man (1982). Dit conceptuele bouwwerk is volledig opgebouwd uit natuurlijke materialen die door biologische processen zijn vormgegeven zoals bijvoorbeeld wandpanelen van schimmels.[128]

In 2020 wordt aan de Design Academy Eindhoven een nieuwe afdeling Geo-Design opgericht door het designersduo Formafantasma. Tijdens deze tweejarige master leren studenten de impact van het ontwerpvak op de planeet erkennen en beoordelen. Dit is ook kenmerkend voor veel van de ontwerpen van Farresin en Trimarchi zelf. Zij studeren af met een servies van brooddeeg. In 2012 exposeren zij hun collectie *Craftica*, gebruiksvoorwerpen en meubels van reststukken leer van modehuis Fendi en afval uit de vleesindustrie. Hiermee laten ze zien dat het hele dier wordt benut, ook delen die voorheen werden weggegooid. Ook verdiepen zij zich in de internationale houtindustrie waarbij hun conclusie is dat een houten meubel alleen duurzaam is wanneer het net zolang meegaat als de tijd die het de boom kostte om te groeien. Ze brengen klassiekers van het Finse label Artek uit die worden gemaakt van afgekeurd beukenhout met knoesten en insectensporen.[129]

Andrea Trimarchi en Simone Farresin van Formafantasma, tentoonstelling *Prima Materia*, in het Stedelijk Museum in 's-Hertogenbosch, 2014. De tentoonstelling liet o.a. koeienblaasverlichting, vissenhuidkrukjes en plastic van kevers zien

Formafantasma en Artek, *The Forest Collection*, 2023

In de geschiedenis van bouwkunst en design hebben nieuwe technologieën telkens bijgedragen aan nieuwe esthetische en functionele hoogstandjes. De verschillende hedendaagse ontwerpers in deze paragraaf laten zien dat de huidige technische ontwikkelingen een ecologische invalshoek hebben waarbij het streven steeds is dat er zo min mogelijk nieuwe grondstoffen aan de aarde worden onttrokken, en als dat wel gebeurt dan wordt er nagedacht over een duurzaam, bijvoorbeeld circulair gebruik.

HOOFDSTUK 5: KIJKEN MET NIEUWE OGEN

Wat zijn de mogelijkheden en beperkingen van verschillende kunsthistorische benaderingen (biografisch, iconologisch, formeel, en postmoderne benaderingen zoals gender, postkoloniaal, transhistorisch en relationeel) en hoe verhouden deze benaderingen zich tot de verschillende kunstgeschiedenissen?

INLEIDING

Kunstwerken gaan ergens over, ze hebben betekenis. Sommige kunstcritici menen dat goede kunst over verschillende dingen tegelijk kan gaan. Je kunt ze dan op uiteenlopende manieren interpreteren. Goede kunst is daarom 'complex', of vanuit de beschouwer bezien, multi-interpretabel. Omdat kunst meerdere betekenissen kan hebben, wordt het soms onduidelijk. Je zou het vaag kunnen noemen. Tegelijkertijd is deze vaagheid de openheid om tot meerdere betekenissen te komen. Het is dan niet vaag meer maar rijk. De meerduidigheid van kunstwerken zit ook in de manier waarop ze worden benaderd, de invalshoek of vraag van waaruit ze worden bekeken. In dit hoofdstuk worden uiteenlopende manieren om kunstwerken te analyseren en te duiden besproken, uiteenlopend van biografische en formalistische tot relationele en postkoloniale benaderingen.

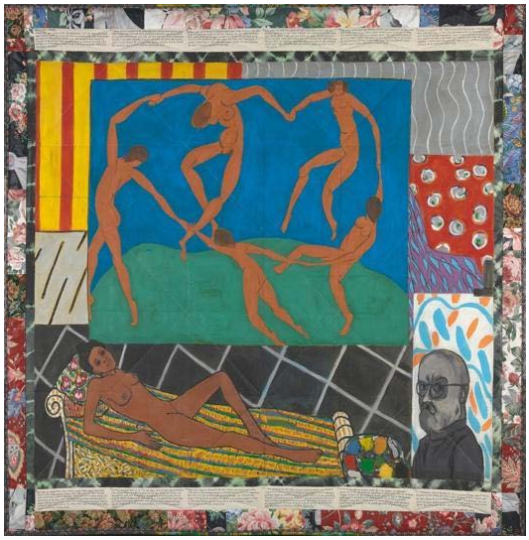
In de casus wordt aan de hand van een werk van Faith Ringgold (1930-2024) een indruk gegeven van de mogelijkheden van verschillende benaderingswijzen of methoden. Dit laat zien dat de ene manier om kunst te beschouwen een andere allerminst uitsluit.

In paragraaf 5.1 worden achtereenvolgens de oudere en meer bekende benaderingen uitgelegd zoals de biografische, de iconologische en de formalistische benaderingswijze.

Paragraaf 5.2 gaat over de meer contextuele benaderingen. Binnen deze opvattingen staan niet langer alleen het object en de maker centraal maar ook de context waarin een werk is gemaakt en waarin het vervolgens wordt ervaren en onderzocht. Postmoderne benaderingen zoals de gender-benadering en de postkoloniale benadering onderzoeken hoe gender en cultuur een rol spelen in de benadering van kunstwerken. De transhistorische benadering licht uit hoe kunstwerken door de geschiedenis heen een dialoog met elkaar aan kunnen gaan waardoor nieuwe betekenissen ontstaan. Binnen de relationele kunstbenadering wordt het kunstwerk niet langer benaderd als object dat wordt onderzocht maar ook als een subject dat de interactie aangaat met de beschouwer en zijn omgeving. Kunst wordt daarbij niet alleen visueel waargenomen, maar ook lichamelijk ervaren. 'Het kunstwerk benadert ons'.

Tenslotte zullen in paragraaf 5.3 enkele voorbeelden uit de voorgaande hoofdstukken worden beschouwd vanuit verschillende benaderingswijzen.

CASUS 5: HET WERK FAITH RINGGOLD VERSCHILLEND BEKEKEN



Faith Ringgold, *Matisse's Model: The French Collection Part I, #5* (vert. *Het Model van Matisse: De Franse Collectie Deel 1, #5*), 1991, acryl op doek, bedrukt en tie-dyed textiel, inkt, 185,4 x 201,9 cm

Faith Ringgold (1930-2024) is een Afro-Amerikaanse kunstenaar. Ze is in Harlem (NY City) geboren. Haar voorouders waren tot-slaaf-gemaakten. Ringgold heeft zich ingezet voor de Black-Power- en de vrouwen-beweging. Deze biografische gegevens kunnen een rol spelen bij de interpretatie van een werk zoals dit.

Een formalistische benadering van haar werk gaat in op de rijke mix van kleuren, vormen en texturen. De dynamische figuren, de grote vlakken blauw en groen, de geometrische vormen in rood en geel tegenover de gedetailleerde patronen van de omlijsting vormen sterke contrasten. De vele 'gestapelde' rechthoeken zorgen voor een gelaagde, collageachtige compositie. Binnen deze compositie wisselen organische en geometrische lijnen en patronen elkaar af.

Vanuit de iconologische benadering wordt eerst de voorstelling benoemd en geïnterpreteerd, als dansers, liggend naakt en portret, gecombineerd met decoratie bloempatronen. Zouden we alleen kijken naar de hier geciteerde werken van Matisse (liggend naakt, dansers), dan kan de thematiek van de dansers en liggend naakt gelinkt worden aan de interesse van veel modernistische kunstenaars in andere culturen. De vrouwen symboliseren dan wellicht, voor Matisse en zijn tijdgenoten, de veronderstelde puurheid en vrijheid van deze culturen.

Vanuit een postmoderne genderbenadering wordt de rol die vrouwen in dit werk spelen een stuk minder onschuldig. De mannelijke blik (male gaze) is met het portretje van de schilder letterlijk verbeeld. Het werk kan dan worden geïnterpreteerd als een commentaar op de traditie van het vrouwelijk naakt. Ringgold maakt voor dit commentaar gebruik van een traditioneel vrouwelijke techniek, quilten. Het kunstwerk verbindt Afrikaanse en Europese kunsttradities en benadrukt de wederzijdse invloeden van culturen. Maar vanuit een postkoloniaal perspectief kan het werk ook worden gezien als een kritiek op de Europese dominantie in de kunstgeschiedenis. Door Matisse (1869-1954) te combineren met Afro-Amerikaanse invloeden benadrukt Ringgold de invloed van niet-Europese culturen op de modernistische kunst. Met de quilttechniek verwijst zij bovendien naar handwerk dat door tot-slaaf-gemaakte vrouwen, zoals haar eigen overgrootmoeder, in de VS werd verricht.

Kijken we vanuit een transhistorisch perspectief naar dit werk, dan worden weer andere aspecten relevant en betekenisvol. Dit werk legt een verband tussen verschillende historische 'gegevens': visuele citaten van Matisse (begin 20e eeuw), Ringgolds eigentijdse visie uit 1991 en de traditionele quilts. Hierdoor kan de beschouwer zich bewust worden van overeenkomsten of juist van verschillen tussen culturen. Door deze combinaties en associaties kunnen nieuwe inzichten naar voren komen. Bijvoorbeeld over het gebruik van patronen, 'het decoratieve' in verschillende tijden en culturen, of over de rol en positie van vrouwen in de kunst(geschiedenis), als maker en als onderwerp. Het werk is transhistorisch in zichzelf.

Door de tactiliteit en het karakter van het materiaal is dit kunstwerk meer dan een afbeelding, het is een kleed of deken, en beschouwd vanuit de relationele benadering wordt die functie of betekenis relevant. Wat als dit werk niet aan de museummuur hangt, maar opereert in een andere context, welke relaties zou het dan aangaan? Het zou kunnen dienen om te beschermen of als vaandel.

5.1 DE BIOGRAFISCHE, ICONOLOGISCHE EN DE FORMALISTISCHE BENADERING VAN DE KUNST

Vasari, die wel wordt gezien als de eerste kunsthistoricus, neemt de levensloop van de kunstenaars en architecten die hij beschrijft in zijn '*De levens*' als uitgangspunt om hun werk te verklaren. Deze biografische benadering is sindsdien eigenlijk nooit echt weggeweest, al worden er wel veel meer kritische kanttekeningen bij geplaatst dan in de tijd van Vasari.

Vanaf de tweede helft van de 19de eeuw wordt analyse van kunst aan de hand van stijlkenmerken en andere formele aspecten de meest toegepaste benaderingswijze. Vanuit deze stilistische benadering kunnen kunst, architectuur en design systematisch geordend worden en toegewezen aan een, door kunsthistorici bedachte, stijlperiode. Denk daarbij aan romaans, gotiek, renaissance of barok. De formalistische benadering ligt in lijn met de deze stijlhistorische benadering en is nog meer gericht op de vorm en de esthetische kwaliteiten van een kunstwerk. De focus ligt daarbij op de beeldende aspecten en niet zozeer op de inhoud, context of betekenis van een kunstwerk. Het kunstwerk moet volgens deze benadering gezien worden als een autonoom object dat beoordeeld wordt op basis van zijn formele, lees zintuiglijk waarneembare, eigenschappen. Het doel is om te komen tot een zo objectief mogelijke waardering van het kunstwerk. Het idee van een dergelijke benadering sluit goed aan bij het modernisme waarin veel kunstenaars een kunst nastreven die een universele visuele taal spreekt welke door iedereen begrepen kan worden, ongeacht achtergrond of kennis. De geschriften van kunstenaars zoals bijvoorbeeld Wassily Kandinsky (1866-1944) en Theo van Doesburg (1883-1931) weerspiegelen deze opvatting. Kandinsky schrijft in zijn boek *Über das Geistige in der Kunst* dat de schilderkunst eigenlijk bestaat uit vormen en kleuren die gecombineerd in een compositie de beschouwer op het gemoed werken.[130]

Wassily Kandinsky, omslagontwerp voor *Über das Geistige in der Kunst* (vert. *Over het geestelijke in de kunst*), 1910, gouache en inkt op papier, 17,5 x 13,5 cm Lehnbachhaus, München

Theo van Doesburg verklaart in zijn artikel *Grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst* dat schilders het vertellen van verhaaltjes aan anderen over moeten laten en zich moeten beperken tot de typisch 'beeldende' middelen.[131] Dit laatste begrip wordt nog altijd gebruikt met betrekking tot de formalistische benadering van kunst. Op deze manier wordt de esthetische en harmonische kwaliteit van het kunstwerk beoordeeld, zonder verwijzing naar inhoud of context. En hoewel deze manier van kijken kan worden toegepast op kunstobjecten uit tal van tijden en culturen (Kandinsky en Van Doesburg deden dat ook) wordt het vooral toegepast op de modernistische kunst vanaf het impressionisme.

Verschillende moderne kunstcritici hebben deze benadering overgenomen en verder ontwikkeld. Een voorbeeld hiervan is de Amerikaanse kunstcriticus Clement Greenberg die het abstract expressionisme op deze wijze benadert.

Een nadeel van formalistische benadering is niet alleen dat voorbij kan worden gegaan aan de inhoud van een werk. De methode leunt daarnaast sterk op de esthetische criteria van het westerse modernisme waarbij wordt aangenomen dat de menselijke waarneming in alle tijden constant blijft, ongeacht de culturele omstandigheden. Door het universele karakter zou een goed kunstwerk voor elke beschouwer op gelijke wijze toegankelijk zijn en gewaardeerd kunnen worden. Op basis hiervan noemt Clement Greenberg (1909-1994) in een artikel uit 1939 alle kunst die afwijkt van de 'universele' westerse standaard kitsch.

Het tegenovergestelde van de formalistische benadering is de verklaring van kunst vanuit de iconologie. Deze methode richt zich op de inhoud van het kunstwerk volgens een driestappenplan. Na een feitelijke beschrijving van de voorstelling van het werk, de pre-iconografische beschrijving, volgt een iconografische interpretatie waarbij het onderwerp op basis van kunsthistorische kennis wordt uitgelegd. Bij de derde stap, de iconologische interpretatie, wordt de betekenis van het thema in de culturele context van de tijd waarin het is gemaakt onderzocht. Deze benaderingswijze is in 1939 geïntroduceerd door Erwin Panofsky. De iconologische benadering wordt vaak toegepast op oudere kunst zoals bijvoorbeeld dit schilderij van Artemisia Gentileschi.

Artemisia Gentileschi, *Judith onthoofdt Holofernes*, 1612-1613, olieverf op doek, 199 × 162 cm

Op de voorgrond zien we een gewelddadige scène waarin twee vrouwen een man vasthouden op een bed met bebloede lakens. De vrouw links duwt de man tegen het bed, terwijl de vrouw rechts zijn hoofd opzij trekt een zwaard langs zijn hals haalt. De man verzet zich hevig, maar de vrouwen tonen vastberadenheid en kracht. Dit is een feitelijke beschrijving. In de tweede stap, de iconografische fase, identificeren we deze scène als een weergave van het Bijbelse verhaal van Judith en Holofernes. De joodse weduwe Judith, redt haar stad Bethulia door de Assyrische generaal Holofernes te verleiden en hem als hij slaapt te onthoofden. De derde stap, de iconologische interpretatie, plaatst het schilderij binnen de cultuurhistorische context, bijvoorbeeld de context van de reformatie en contrareformatie. Vanuit Rome en de beweging van de contrareformatie werden de protestanten niet alleen gezien als afvalligen, maar nadrukkelijk als ketters.

De algemene opvatting was dat ketterij fel bestreden moest worden en dat daarbij alle middelen geoorloofd waren. In die context bezien, kan dit werk op (iconologische) wijze geïnterpreteerd worden als de terechte en heroïsche overwinning op de ketterse vijand.

Methodes om kunst te benaderen en te interpreteren zijn nooit tijdloos of universeel. Sinds de jaren 1970 zijn de hierboven beschreven benaderingen dan ook telkens aangevuld met nieuwe. Een aantal hiervan komt in de volgende paragraaf aan bod.

5.2 POSTMODERNE BENADERINGEN[132]

In de periode vanaf ongeveer 1970 ontwikkelt de kunst zich snel, ze wordt pluralistisch en functioneert in een steeds meer geglobaliseerde kunstwereld. Er is behoefte aan nieuwe benaderingswijzen die verder gaan dan het oppervlak en de structuur van een kunstwerk waar het formalisme zo de nadruk op legde. Ook de iconologische methode waarbij het kunstwerk, als onderdeel van de tijd en de cultuur waarin het tot stand is gekomen, als het ware wordt vastgepind, wordt als ontoereikend ervaren. Het kunstwerk in het tijdperk van het postmodernisme wordt niet langer beschouwd als een eenduidig en afgewerkt object met een vastliggende betekenis. De kunstenaar, ook wanneer hij zich heeft teruggetrokken in zijn atelier, staat immers nooit alleen, hij bevindt zich midden in de wereld. Wanneer zijn werk af is geeft hij het terug aan de samenleving waar het een rol gaat spelen in een maatschappelijk discours. Deze rol kan afwijken van dat wat de kunstenaar voor ogen staat. Het kunstwerk krijgt door de geschiedenis heen telkens nieuwe betekenissen toegekend door de beschouwer en de context waarin het werk wordt ervaren. Deze betekenissen kunnen zich blijven ontwikkelen waardoor er telkens nieuwe betekenislagen aan toegekend kunnen worden. De maker heeft niet het laatste woord en de kunstcriticus evenmin.[133]

De verschillende postmoderne benaderingswijzen bieden nieuwe perspectieven. Ze zijn een uitbreiding op de biografische, formele en iconologische benaderingswijze. Een belangrijke notie daarbij is dat kunstwerken niet langer alleen fungeren als esthetische objecten, maar ook als een sociaal en cultureel fenomeen dat actief gereconstrueerd wordt door kunstenaars, kijkers en instituten. In de volgende paragrafen komen enkele postmoderne benaderingswijzen aan bod waarbij rekening gehouden wordt met actuelere perspectieven zoals gender en cultuur de transhistorische en relationele benadering van kunst.

5.2.1. Gender

Sinds de jaren zeventig wordt gender als een belangrijke factor binnen de kunstgeschiedenis onderzocht. Linda Nochlin beschrijft in haar belangrijke essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) hoe vrouwen in de kunstgeschiedenis structureel zijn buitengesloten. Haar essay vormt het begin van serieus onderzoek naar de mechanismen achter deze achterstelling.

Wanneer je kunstwerken vanuit een genderperspectief wilt duiden, kijk je niet alleen naar kunstwerken zelf maar onderzoek je ook de context van de kunstenaar en het kunstwerk. Hoe beïnvloedt de maatschappelijke positie van de kunstenaar diens werk en kansen? Daarna is het interessant om te kijken of, en op welke manier gender in het kunstwerk zelf wordt verbeeld. Hoe worden mannen, vrouwen en non-binaire personen gerepresenteerd (of zijn ze afwezig)? Neemt de kunstenaar hierin stelling? Daarnaast is het relevant om de keuze voor materialen en thema's te bekijken. Kunnen deze als typisch 'vrouwelijk' of 'mannelijk' worden bestempeld? Tot slot wordt ook gekeken naar de rol van de kunstinstituties: welke rol spelen musea, kunstkritiek en de markt in de erkenning of juist onzichtbaarheid van vrouwelijke en queer kunstenaars?

Kijken we vanuit het genderperspectief nog een keer naar *Judith onthoofdt Holofernes* van Artemisia Gentileschi dan zouden we ingaan op de omstandigheden waarin Gentileschi, als vrouwelijke kunstenaar, dit werk maakte: haar opleiding, haar loopbaan, haar toegang tot middelen en voorbeelden, haar relatie tot leermeesters en opdrachtgevers. Kijken we met een genderbril naar het schilderij dan spreekt de voorstelling boekdelen, de man onderworpen door de vrouw. Verder valt de kracht, doelgerichtheid en het realisme op waarmee de vrouwen zijn neergezet. Zeker als je dit werk vergelijkt met dat van voorgangers, bijvoorbeeld Caravaggio. In de hedendaagse door genderstudies beïnvloede kunstkritiek wordt Gentileschi vaak geprezen als een icoon van vrouwelijke kracht, waarbij zij, als kunstenaar die moest opereren in een door mannen gedomineerde wereld, soms op een lijn gesteld wordt met 'haar' Judith.

Een veelgehoorde kritiek op de genderbenadering is dat de artistieke waarde van een kunstwerk ondergeschikt kan raken aan de sociale boodschap. Een kritiek die ook voor veel andere geëngageerde kunst wordt gehoord. Daarnaast is er het risico van anachronisme, waarbij kunst uit het verleden beoordeeld wordt met hedendaagse genderopvattingen. Hedendaagse opvattingen over vrouwelijke kunstenaars kunnen bijvoorbeeld niet zomaar worden toegepast op een kunstenaar als Gentileschi die in haar tijd als vrouwelijke kunstenaar wel opviel, maar van wie geen genderspecifieke uitlatingen in haar werk werden verwacht.

5.2.2 Postkoloniaal

In de huidige geglobaliseerde kunstwereld speelt de diversiteit aan culturele achtergronden een belangrijke rol. Het Westen heeft door haar koloniale activiteiten veel invloed uitgeoefend op de geschiedenis en ontwikkeling van andere culturen. Door de postkoloniale benadering van kunst worden we ons bewust van de manier waarop de koloniale geschiedenis en de bijbehorende machtsstructuren doorwerken in de kunst. Deze benadering is ook wel bekend als postkoloniale theorie of studies. Bij deze benadering staan thema's zoals representatie, identiteit en de invloed van koloniale en neokoloniale systemen op kunstenaars en kunstproductie centraal. Er wordt kritisch gekeken naar de eurocentrische perspectieven in de kunstgeschiedenis, omdat daarbij westerse esthetische criteria vaak als 'universele' norm worden gepresenteerd.

De rol van kunstcritici, kunstinstellingen, tentoonstellingspraktijken en de globalisering van de kunstmarkt is binnen deze benadering natuurlijk ook relevant. Op welke manier wordt kunst geïnterpreteerd, gepresenteerd en gewaardeerd binnen een geglobaliseerde kunstwereld?

De analyse van kunst vanuit een postkoloniaal perspectief begint vaak met het onderzoek in hoeverre koloniale thema's en sporen in kunstwerken aanwezig zijn. Dit zou kunnen gaan om bepaalde onderwerpen, symbolen, het gebruikte materiaal of hoe een cultuur (westers of niet-westers) wordt weergegeven. Daarna wordt gekeken naar de bredere historische en geopolitieke context. Denk hierbij aan koloniale bezettingen, uitbuitingen van economische aard of culturele toe-eigening. Ook, eigenlijk vaak als eerste stap, wordt het onderzoekskader zelf met zijn onderliggende normen-en waardensysteem kritisch tegen het licht gehouden. Op welke manier onderzoek je kunst en cultuur: welke vragen stel je, zijn deze vragen passend? Mogelijk berust het kader op eurocentrische waarden, zoals originaliteit of normen over schoonheid, waardoor sommige uitkomsten gekleurd zijn en andere uitkomsten buiten beeld blijven.

Belangrijke theoretici binnen de postkoloniale kunstkritiek zijn Edward Said (1935-2003) en Homi K. Bhabha (1949). Edward Said introduceert in zijn bekende boek *Orientalism* (1978) het concept 'othering'. Volgens hem heeft het Westen als dominante cultuur een exotisch en stereotiep beeld van het Midden-Oosten gecreëerd waarmee het tegelijkertijd de eigen culturele identiteit positief heeft kunnen benadrukken. De Indiase Homi K. Bhabha neemt dit concept van 'othering' van Said over. Anders dan Said gelooft hij echter dat er ook sprake is van wederzijdse beïnvloeding tussen de culturen van de kolonisator en de gekoloniseerde. In zijn boek *The Location of Culture* (1994) beschrijft hij hoe koloniale en postkoloniale culturen elkaar beïnvloeden en hoe hierin zowel sprake kan zijn van afzetten *tegen* als samenwerken *met*. Bhabba introduceert in dit kader twee concepten, *mimicry* en *hybriditeit.*

Van *mimicry* of nabootsing is sprake wanneer de andere (niet-westerse) cultuur aspecten van de Westerse cultuur overneemt. Een positief effect daarvan is dat het de andere cultuur speelruimte geeft binnen de sociale (post) koloniale orde. Het werk van de Nigeriaanse kunstenaar Onabolu (hoofdstuk 2) is hier een goed voorbeeld van. Maar het kan ook kritische vragen oproepen zoals die werden gesteld door de kunstenaars van CATPC: worden wij nu net zoals zij wanneer we onze kunst in een museum zetten?

Bij *hybriditeit* zien we de grenzen tussen culturen vervagen. Door contacten en uitwisseling ontstaan nieuwe culturele identiteiten. Kunstenaars combineren verschillende invloeden. Doordat kunstenaars van verschillende culturele achtergronden tegenwoordig op het hetzelfde toneel van internationale tentoonstellingen opereren en zich vrij bewegen tussen continenten, verloopt deze uitwisseling steeds vanzelfsprekender. Een goed voorbeeld hiervan is het werk van Ibrahim Mahama. Hij gebruikt, zoals we zagen in hoofdstuk 3.1, jute zakken als materiaal om gebouwen te bedekken. Deze aanpak refereert zowel aan de monumentale 'inpakkunst' kunst van Christo en Jeanne Claude als aan de functie van deze zakken als verpakkingsmateriaal van producten als koffie en tabak en daarmee naar de (koloniale) handel en alle misstanden die daaraan verbonden zijn.

Een postkoloniale benadering kan inzicht geven in de rol die de koloniale geschiedenis tot op de dag van vandaag speelt binnen de kunst. Maar er kan ook een eenzijdige nadruk komen te liggen op identiteit en machtsstructuren, waardoor bijvoorbeeld formele en esthetische aspecten onderbelicht blijven. Daarnaast klinkt er soms kritiek, omdat men vindt dat er onvoldoende rekening wordt gehouden met de historische context waarin het kunstwerk werd gemaakt, waarin nu eenmaal anders tegen dingen werd aangekeken. Dit klinkt bijvoorbeeld in de kritiek die wordt geuit op de in hoofdstuk 2 besproken tentoonstelling over Kirchner en Nolde in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Enkele recensenten vinden dat de twee expressionisten ten onrechte in de beklaagdenbank worden gezet en dat er te weinig rekening wordt gehouden met hun positie als kunstenaar in een tijd dat de koloniale verhoudingen nog een vanzelfsprekende realiteit waren en veelal niet zo kritisch worden bekeken als tegenwoordig het geval is.

5.2.3 Transhistorisch

Bij de transhistorische benadering wordt niet langer vastgehouden aan de chronologische en stijlhistorische indeling die sinds Vasari de indeling van de kunstgeschiedenisboeken en musea lang heeft bepaald. In plaats hiervan wordt gekeken naar verbanden tussen kunstwerken uit verschillende tijdsperioden en plaatsen zoals bijvoorbeeld thematische, stilistische en conceptuele overeenkomsten. Het uitgangspunt is dat een kunstwerk niet op zichzelf staat, maar deel uitmaakt van een voortdurende dialoog tussen verleden en heden. Hierbij kunnen de volgende vragen worden gesteld. Hoe beïnvloeden kunstwerken uit het verleden en heden elkaar? Op welke manieren 'spreken' ze met elkaar en tot ons, het publiek, zelfs als ze honderden jaren van elkaar verwijderd zijn? Door kunstwerken naast elkaar te plaatsen die op het eerste gezicht weinig met elkaar te maken hebben, kunnen nieuwe inzichten en betekenissen ontstaan. Op die manier kunnen kunsthistorische tradities en conventies worden doorbroken en nieuwe manieren van kijken worden ontwikkeld.

Het transhistorisch benaderen van kunst is niet iets van de laatste decennia. In hoofdstuk 1 is al beschreven hoe kunstenaars en kunsthistorici als Wassily Kandinsky, Franz Marc en Wilhelm Worringer al in de vroege 20ste eeuw de kunstgeschiedenis op deze manier benaderen. Hun uitgangspunt is dat kunst van zichzelf al beschikt over het vermogen om door de tijd heen te communiceren.

Sinds de jaren tachtig wordt in tentoonstellingen en museale presentaties steeds vaker bewust ingezet op fysieke transhistorische ontmoetingen en komt het ook voor dat kunstenaars worden uitgenodigd om te reageren op oude kunst waardoor de transhistorische ontmoeting in feite geregisseerd wordt. Nicola Setari (1978) schrijft in zijn artikel *Notes on Transhistoricity* (2019) over de verschillen in het theoretisch concept van transhistoriciteit als gegeven, zoals het al

door Worringer (1881-1965) wordt gepresenteerd. Hierbij blijven kunstwerken door de tijd heen tot ons spreken, en de tentoonstellingspraktijk waarbij de dialoog als het ware wordt aangestuurd door werken naast elkaar te presenteren.[134]

Binnen de transhistorische benadering worden de traditionele grenzen tussen tijdperken doorbroken. De geschiedenis van de kunst wordt daardoor minder rigide, het wordt veel meer een web van onderlinge invloeden en interpretaties. Op deze wijze is het eenvoudiger om bredere verbanden te leggen tussen kunst en de (universele) menselijke ervaring. Kunst kijken wordt hierdoor een veel minder passieve aangelegenheid omdat de beschouwer buiten de vaste historische structuren wordt uitgedaagd zelf verbanden te leggen en patronen en parallellen te herkennen. Ook bij het toekennen van betekenis krijgt de beschouwer meer ruimte.

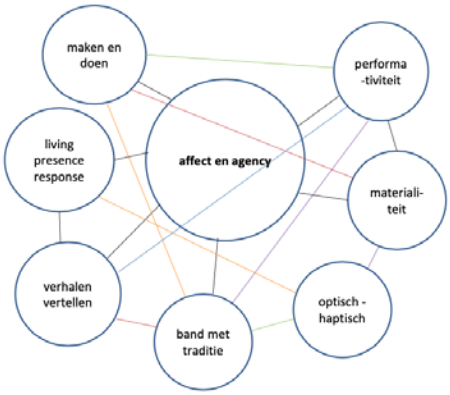
Nadeel bij deze benadering kan zijn dat kunstwerken alleen oppervlakkig met elkaar worden vergeleken, waarbij andere contexten en eerdere of andere betekenissen en interpretaties geen of weinig aandacht krijgen. Denk daarbij aan historische, door de maker of opdrachtgever bedoelde betekenissen. Ook kan het unieke of eigen karakter van specifieke tijdsperiodes of culturen onderbelicht blijven wanneer de nadruk vooral ligt op de overeenkomsten in plaats van de verschillen.

5.2.4 Relationeel

Kunstwerken zijn meer dan objecten van schoonheid of dragers van betekenis; ze kunnen ook actief 'handelen' binnen een netwerk van relaties. Binnen de relationele kunstbenadering gaat het om de relaties die kunstwerken aan kunnen gaan met hun omgeving en de beschouwer. Het kunstwerk wordt daarbij niet zozeer als een passief object maar veel meer als 'handelend' subject gezien.

Door alle tijden en culturen heen hebben mensen culturele artefacten en kunstwerken behandeld alsof het levende wezens zijn: ze hebben ertegen gepraat, ze gekust, geslagen of zelfs vernietigd. Voorbeelden hiervan zijn portretten van heersers en geliefden, reliekschrijnen in middeleeuwse kerken, totempalen en beelden van de Boeddha.[135]

Kunstwerken raken ons niet alleen via onze ogen die waarnemen, onderzoeken en categoriseren, en ook niet alleen via ons verstand dat analyseert, redeneert en conclusies trekt over vorm en betekenis. Wanneer het kunstwerk centraal staat, wordt het niet langer gezien als een object van onderzoek, maar als een subject dat interactie heeft met zowel zijn omgeving als met ons. Hiervoor moeten wij ons ook anders opstellen en het kunstwerk met al onze zintuigen ervaren. Bij het ervaren en betekenis geven aan een kunstwerk speelt ons hele lichaam een rol. Het idee dat waarnemen en begrijpen voortkomt uit de relatie tussen ons lichaam en de omgeving is eerder uitgewerkt door de filosoof Merleau Ponty (1908-1961) in zijn werk *Fenomenologie van de waarneming* (1945). De beschouwer wordt de 'ervaarder' en het kunstwerk wordt een aanwezigheid die met alle zintuigen en affectief wordt benaderd.[136] De antropoloog Alfred Gell (1945-1997), een belangrijk theoreticus in de antropologie van de kunst, stelt dat kunst in andere culturen vaak een pragmatischer en meer functionele rol speelt bij rituelen en sociale interacties. Gell legt de nadruk op de manier waarop kunstobjecten mensen met elkaar verbinden en stelt dat kunstwerken niet slechts passieve objecten zijn maar 'agency' hebben, het vermogen om betekenis, invloed en actie te genereren binnen sociale en culturele contexten.



Kitty Zijlmans, Wordweb uit collegereeks KiMP: Kunst in Mondiaal Perspectief.

herman de vries, de vloer is bezaaid met lavendelbloemen in het Kunstmuseum Den Haag , 2024. Op de achtergrond is werk te zien van David Roth en Pieter Paul Pothoven.

Veel hedendaagse kunst nodigt uit tot een meer zintuiglijke benadering omdat de vaak bijzondere materiaalkeuze (niet kunstige materialen) en geuren en geluiden een rol spelen. Daarnaast zorgen ook speciale locaties en het feit dat het vaak om installaties gaat waar je als publiek doorheen beweegt voor een nieuwe beleving van kunstwerken.

Een wel heel lijfelijk voorbeeld is het werk van Teresa Margolles (1963), *Vaporizacíon* (2002). De bezoeker begeeft zich in dit werk in een mist die afkomstig is van water en zeep die zijn gebruikt bij het wassen van de lichamen van mensen in een mortuarium in Mexico. Dichter bij een materiaal kun je niet komen, het omringt je en je ademt het in. Wat doet dat met de beschouwer?

Minder confronterend is het lavendelveld van herman de vries (1931) dat er aan de voeten van de Lapis lazuli blauwe werken van David Roth en Pieter Paul Pothoven voor zorgt dat kleur zich ook als geur manifesteert.[137]

Symryn Gill, *Paper boats* (vert. *Papieren bootjes*), 2012, Encyclopaedia Britannica, 1968 editie, variabele afmetingen

Een kunstwerk kan daadwerkelijk aanzetten tot handelen zoals het werk van Symryn Gill (1959). Bezoekers van de tentoonstelling worden uitgenodigd zelf aan de slag te gaan met het vouwen van papieren bootjes van pagina's die uit *Encyclopedia Brittanica* zijn gescheurd. De scheepjes gemaakt van deze banden vol ingedikte westerse kennis bieden een kwetsbaar verplaatsingsmotief: wat wordt er vervoerd? waar komt het vandaan? waar gaat het naartoe? [138]

5.3 VERSCHILLENDE BENADERINGSWIJZEN TOEGEPAST

In deze laatste paragraaf komen enkele kunstenaars en kunstwerken voorbij die in de voorgaande hoofdstukken al zijn geïntroduceerd. Er wordt onderzocht welke benaderingswijzen op deze werken van toepassing kunnen zijn. Hierbij is niet naar volledigheid gestreefd. Het is een aanzet voor verder onderzoek van deze en andere werken.

5.3.1 Kunst bekeken vanuit gender: gedekte tafels

Plautilla Nelli, *Laatste Avondmaal*, 1550-1568, olieverf op doek, 192 x 671 cm, Santa Maria Novella Florence

Het werk van Plautilla Nelli (1524-1588) ontstaat in een tijd en omgeving, de renaissance in Florence, waarin vrouwelijke kunstenaars een zeer kleine minderheid vormen en hun opleidingsmogelijkheden beperkter zijn dan die van mannen. Maar wanneer wordt ingezoomd op dit specifieke kunstenaarsleven is te zien dat Plautilla als non in een klooster de mogelijkheid krijgt om zich te ontwikkelen tot een vakbekwaam kunstenaar. Zij heeft toegang tot belangrijke voorbeelden zoals het werk van Fra Bartolommeo (1472-1517) en Andrea del Sarto (1486-1530). Haar schilderijen doen dan ook niet onder voor die van haar mannelijke collega's. Vasari geeft vooral deze biografische gegevens. Haar

levensverhaal is voor hem belangrijker dan haar gender. De vraag of het feit dat zij een vrouw is, een rol speelt in haar werk, zou in haar eigen tijd niet begrepen worden. Het *Laatste Avondmaal* dat Nelli schildert voor de eetzaal van haar eigen klooster verschilt in niets van de gebruikelijke iconografie, dertien mannen, namelijk Jezus en zijn leerlingen, aan een lange tafel. Judas, de verrader zit alleen. De kunstenaar heeft het doek zelfbewust gesigneerd met een verzoek: om voor haar, Plautilla, te bidden. Het schilderij is niet zo lang geleden in slechte staat teruggevonden en grondig gerestaureerd. Sinds 2019 hangt het in de eetzaal van het klooster van de Santa Maria Novella in Florence. Het onderzoek naar het oeuvre van deze kunstenaar is pas de laatste decennia op gang gekomen. Dit heeft geresulteerd in een tentoonstelling van haar werk in het Uffizi te Florence in 2017. Daarmee is zij de eerste vrouwelijke kunstenaar waaraan dit gerenommeerde museum een tentoonstelling wijdt. En dat is wel een duidelijk voorbeeld van hoe vrouwen hun plek in de kunsthistorische canon (terug) veroveren.[139]

Niet alleen zijn veel vrouwelijke kunstenaars lange tijd buiten de kunstgeschiedschrijving gehouden. Ook kunstvormen die als traditioneel vrouwelijk worden gezien, zoals textielkunst of keramiek, hebben vaak minder aandacht gekregen dan de schilder- en beeldhouwkunst. De Amerikaanse kunstenaar Judy Chicago (1939) benadrukt dat de hoeveelheid tijd en aandacht die er in de geschiedenis is besteed aan de penseelstreken van de grote mannelijke schilders niet in verhouding staat tot de geringe aandacht die er is voor alle naaldtechnieken die vrouwen door de eeuwen hebben beoefend.

In haar bekende werk *Dinner Party* zijn op de tafellopers de namen van negenendertig beroemde historische vrouwen geborduurd. Ook de porselein technieken die zijn toegepast op de borden werden traditioneel beschouwd als toegepaste kunst en daardoor passend voor vrouwen.

Judy Chicago, *Dinner Party 2#39, Primordial Godess* (*Oermoeder/godin*) en Emily Dickinson, 1974-1979, textiel, kalfsvel, porselein

De tafelschikking biedt ruimte aan 3 keer 13 vrouwen en begint bij de oermoeder of godin. Haar initiaal op de tafelloper is versierd met een spiraalmotief dat verwijst naar de vrouwelijke bezigheid van het spinnen van draden. Het kalfsvel verwijst naar het maken van kleding. Het motief op het bord representeert de vagina in een stijl die past bij de oermoeder. Dit symbool voor vrouwelijkheid en vruchtbaarheid keert terug op elk bord. Op het bord van de 19de-eeuwse Amerikaanse dichter Emily Dickinson (1830-1886) prijkt er een die is uitgevoerd in een porseleintechniek uit die periode, waarbij kant in porseleinklei wordt gedoopt en gebakken. Het resultaat doet denken aan een zedig dichtgeknoopt kanten kraagje, een verwijzing naar de, voor een vrouw als Dickinson, beperkende en preutse Victoriaanse tijd. Ook de technieken en motieven op haar tafelloper zijn 19de-eeuws.[140] Dit werk kan op verschillende manieren worden benaderd, maar de feministische thematiek waarmee Chicago aandacht vraagt voor de eeuwenlange uitsluiting van vrouwen staat voorop. Anders dan bij Nelli speelt de vrouwelijke blik, bij de creatie van het werk, een prominente rol. Het thema past ook goed in de tijd van de tweede feministische golf toen de positie van de vrouw, in de maatschappij, en hier dus aan tafel, een actueel onderwerp was.

Groep beelden uit koninklijke paleizen in Abomey, zoals tentoongesteld in het Quai Branly-museum in Parijs, in mei 2021. Foto: Patrick Zachmann

Een man knielt voor het standbeeld van Behanzin tijdens de opening van de tentoonstelling, Cotonou, Benin, 2022.

Koning van Abomey-Cavali, staat voor de standbeelden van Glele en Behanzin, met Guezo erachter. Cotonou, Benin, 2022. Foto: Patrick Zachmann,

5.3.2 Postkoloniale kunstkritiek: beelden in actie

Koloniale kunstvoorwerpen zijn lange tijd bekeken vanuit een eurocentrisch perspectief. De in hoofdstuk 2 besproken koningsbeelden uit Benin stonden tot 2006 in het etnografisch museum *Het Trocadero*. Dit was een plek waar onder andere kunstenaars kwamen om uitheemse kunst te bestuderen. In dit museum was sprake van *othering* waarbij vooral het anders en 'primitief' zijn van de objecten wordt benadrukt. In het nieuwe *Musée du Quai Branly* worden de beelden veel meer als kunstwerken gepresenteerd. Maar doet een dergelijke presentatie recht aan hun betekenis? De koningsbeelden zijn zogenaamde krachtbeelden, die dienen als beschermers van het leger in Benin. Kunstwerken als deze beelden, maar ook het beeldje van Balot uit de casus van hoofdstuk 2, zijn voorbeelden van beelden met agency. Ze krijgen betekenis en invloed binnen hun sociale en culturele context. In een vitrine in een museum raken ze dit agency kwijt. Al dwingen ze, getuige de foto's, ook vanuit de vitrine nog steeds respect af.

Omar Victor Diop, *Diaspora*, 2015, pigment inkjet printing op papier

In de postkoloniale periode ontstaan nieuwe culturele uitwisselingen waarbij kunstenaars zoals de Senegalese fotograaf Diop (1980) aspecten van de Westerse cultuur verkent en nabootst. Diop liet zich voor zijn serie *Diaspora* inspireren door voorbeelden van renaissance- en barokkunst. Hij gebruikt portretten van bijzondere Afrikanen uit de Europese geschiedenis als referentie. In zijn 'zelfportretten' verwijst hij vervolgens naar de hedendaagse sport, door in elk beeld subtiel een object te plaatsen zoals hier een paar goudkleurige voetbalschoenen. Hiermee wil hij de tegenstelling aankaarten tussen een leven vol glorie en erkenning, terwijl het 'anders zijn' tegelijkertijd uitdagingen oplevert.[141] Het werk van Diop is een voorbeeld van het door Bhabba geïntroduceerde begrip *mimicry.*

De Soundsuits van de Afro-Amerikaanse kunstenaar Nick Cave (1957) worden wel vergeleken met de kleurrijke Yoruba-kostuums zoals deze zijn vastgelegd in het werk van de Beninese kunstenaar Agbodjelou (1965). Voor de Yoruba verbeelden de op deze wijze uitgedoste personen voorouders. De draagbare sculpturen, waarvan Cave er inmiddels zo'n vijfhonderd heeft gemaakt, worden niet alleen tentoongesteld maar spelen ook een rol in zijn muzikale performances. Bij dansbewegingen maken ze geluid. Achter het feestelijke uiterlijk zit een minder vrolijke betekenis. Cave maakte zijn eerste Soundsuit in 1991 naar aanleiding van de zeer gewelddadige arrestatie door de politie van LA van zwarte taxichauffeur Rodney King. Deze zaak leidde tot veel verontwaardiging en rellen waarbij vijftig mensen om het leven kwamen. In 2021 maakte hij een Soundsuit als reactie op de moord op George Floyd (1973-2020) die om het leven kwam door extreem politiegeweld. Cave ziet de Soundsuits als een mogelijkheid om je als persoon te beschermen: 'Wat kunnen we doen om onze 'spirits' te beschermen?' 'Ik weet één ding en dat is dat ze ons niet onze dromen af kunnen pakken.' De *Soundsuits* dienen als cocon en harnas waarin je ras, gender en alle andere persoonlijke eigenschappen op spectaculaire wijze verdwijnen. Je komt terecht in een andere wereld.[142]

Nick Cave, *Soundsuits*, vanaf 1991

Leonce Raphael Agbodjelou, *Egungun Masquerade VII*, foto, 202 x 150 cm

Wanneer je naar deze draagbare sculpturen kijkt met kennis van de betekenis van deze kostuums in de Yoruba-cultuur, waar ze ook de bekleding van 'spirits' vormen is de keuze van Cave voor de vorm en de materialen beter te begrijpen en wordt het meer dan een kleurrijk citaat.[143] Cave eigent zich aspecten van de Yoruba-cultuur toe en verwerkt het in een werk dat verwijst naar de ongelijkheid en kwetsbaarheid van mensen van kleur in hedendaags Amerika. Dit is een voorbeeld van *hybriditeit*, de grenzen tussen culturen vervagen.

5.3.3 Transhistorische benadering: associatie als bloedrode draad

De tentoonstelling die kunstenaar Luc Tuymans (1958) in 2018 tijdens het 'barokjaar' in Antwerpen samenstelt laat zien hoe hij vanuit een associatieve geesteshouding een rode draad laat lopen van totaal 57 werken van voornamelijk hedendaagse kunstenaars naar dertien werken van kunstenaars uit de barok. Het thema van de tentoonstelling 'bloedrood' zet de toon. 'Barok,' schreef Tuymans in zijn curatoriële verklaring, 'blijft enkele van zijn oorspronkelijke negatieve connotaties oproepen—overdrijving en genotzucht—maar suggereert tegelijkertijd iets opwindends, iets ongrijpbaars.'[144] De werken worden op de tentoonstelling niet als vaste combinaties gepresenteerd. Het publiek wordt uitgedaagd zelf te associëren en te interpreteren.

Edward Kienholz' (1927-1994) monumentale tableau *Five Car Stud* (1969-1972) vormt een sleutelstuk van de tentoonstelling. Het gruwelijke tableau wordt tentoongesteld in een zwarte koepeltent op De Gedempte Zuiderdokken, voor het Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen. Het publiek, moet de scène zelf betreden en wordt geconfronteerd met de gruwelijke verminking van een zwarte man door een groep witte mannen. Deze gebeurtenis heeft in de jaren zestig werkelijk plaatsgevonden in de VS. Door het realisme en het clair-obscur dat wordt bewerkstelligd door de koplampen van vijf auto's kan het werk vanuit formalistische argumenten worden gekoppeld aan het werk van Caravaggio, van wie in het museum enkele schilderijen hangen. De foto laat dit goed zien. Maar ook thematisch zal de bezoeker verbanden kunnen leggen tussen de iconografie van Christus die vernederd en gemarteld wordt en het lot van een onschuldige man in het moderne Amerika. Voor mensen die bekend zijn met de religieuze tradities van Italië valt ook op hoe een scène als deze een echo lijkt van de levensgrote beeldengroepen op de *sacri monti* (heilige bergen) in Noord-Italië. Het werk van Kienholz krijgt binnen deze presentatie een nieuwe laag en het bekijken van dit lijden verbindt ons met de religieuze inleving van gelovigen in de periode van de barok.[145]

Behalve transhistorisch, formalistisch en iconografisch kan deze opstelling ook relationeel worden benaderd omdat deze beelden ons door hun lichamelijke benaderbaarheid fysiek raken. Dit laatste geldt ook voor de installatie *Flanders Fields* van Berlinde de Bruyckere (1964) die ook op deze tentoonstelling staat. 'Voor mij zijn ze (de beelden van dode paarden) een metafoor voor de dood, heel veel dood', aldus Berlinde De Bruyckere. 'Een menselijk lichaam is te klein om dat uit te drukken.' De verwrongen paardenlijven hebben geen hoeven en geen gezicht, omdat lichamen zonder gezicht, ook paardenlichamen, volgens de kunstenaar anoniemer en tijdlozer zijn.[146] De werken van On Kawara (1932-2014) die er ook hangen hebben een meer conceptuele relatie. Het lijden en de vergankelijkheid zijn teruggebracht tot de droge notaties van datums die verwijzen naar het verstrijken van de kalendertijd.[147]

Caravaggio, *De geseling van Christus*, 1607-08, olieverf op doek, 266 x 213 cm

Edward Kienholz, *Five Car Stud* (vert. *Stoeterij met vijf auto's*), 1969-1972.

Giovanni d'Enrico (beelden), Gian Giacomo Testa en Melchiore d'Enrico (fresco's), *De kroning van Jezus met een doorenkroon*, ca. 1600, gips, textiel, paardenhaar en fresco. Sacro Monte di Varallo.

Bovenstaande voorbeelden laten zien hoe kunstwerken nooit vastzitten in de context waarin ze zijn ontstaan of waarin ze worden bekeken. Elk kunstwerk kan ons telkens opnieuw uitdagen om opnieuw te kijken, te ervaren en te onderzoeken wat het ons te zeggen heeft. Nieuwe benaderingswijzen hoeven niets af te dingen op oude betekenissen. Ze maken het kunstwerk betekenisvoller en houden het levend.

Berlinde de Bruyckere, *Flanders Fields*, 2000, epoxyhars, paardenhuiden en houten schragen

On Kawara, *APR. 8 (from the Today series)*, 1978

EINDNOTEN

HOOFDSTUK 1

1 Lowry, G. D., D. (1936). ABSTRACTION IN 1936: BARR'S DIAGRAMS. In *The Catalogue For Cubism And Abstract Art* (pp. 452–452). the Museum of Modern Art. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/archives/InventingAbstraction_GLowry_359_363.pdf

2 Vasari, G. (1988). *Lives of the Artists: Volume 1*. National Geographic Books.

3 Van Mander, C. (1995). *Het schilderboek: het leven van de doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders.* Wereldbibliotheek.

4 Zijlmans, K., *Kunstgeschiedenis.* Singel Uitgeverijen, 2018, p.16-17.

5 Bekende voorbeelden van handboeken die dit over hebben genomen zijn Gombrich, Janson en Honour en Fleming.

6 Gombrich, E. (1995). *The Story of Art - 16th Edition*. Phaidon Press Limited.

7 Zijlmans, K., *Kunstgeschiedenis.* Singel Uitgeverijen, 2018, p. 19-20.

8 Gombrich, E. (1995). *The Story of Art - 16th Edition*. Phaidon Press Limited.

9 Nochlin, L. (2021). *Why have there been no great women artists?: 50th anniversary edition.* National Geographic Books.

10 Hessel, K. (2021). *The Story of Art Without Men*, Thames & Hudson, p.23.

11 Posts, V. M. (2021, 7 mei). *128 – Unfinished business*. Dr Richard Stemp. https://drrichardstemp.com/2021/05/07/128-unfinished-business/

12 Struyven, C. (2022). *Moeten vrouwen naakt zijn om in het museum te hangen? Vrouwelijke kunstenaars van 1850 tot nu*. Lannoo Uitgeverij

13 Struyven, C. (2022). *Moeten vrouwen naakt zijn om in het museum te hangen? Vrouwelijke kunstenaars van 1850 tot nu*. Lannoo Uitgeverij

14 Vos, S. (2022), *White Balls on Walls*. NPO3 - Het uur van de wolf

15 Worringer, W., & Öhlschläger, C. (2007). *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie.* Brill Fink.

16 Kandinsky, W., & Lankheit, K. (2016). *Der Blaue Reiter* (13de editie). Piper Verlag GmbH. (Oorspronkelijk gepubliceerd 1984), p.298

17 Cramer, C. (z.d.). *Smarthistory – Der Blaue Reiter*. https://smarthistory.org/der-blaue-reiter/

18 Malraux, A. (1947). *Das Imaginäre Museum*, Klein.

19 Setari, N. (2018). *Notes on Transhistoricity*. In M. Mieke, & B. Curiger *(2018). The Transhistorical Museum: Mapping the Field*. Valiz/Vis-A-VIS. Onder redactie van Eva Wittocx en Ann Demeester. Setari maakt een onderscheid tussen een positieve en negatieve definitie van transhistoriciteit waarmee hij geen waardeoordeel geeft maar de theoretische benadering (positief) en de benadering vanuit tentoonstellingsmakers (negatief) wil onderscheiden. In deze syllabus krijgt deze laatste meer nadruk.

20 Esner, R., & Konijn, F. (2020). *Documenting curatorial practices in Dutch art museums, 1945–Today*. Museum Boijmans Van Beuningen. https://www.boijmans.nl/collectie/onderzoek/documenting-curatorial-practices-in-dutch-art-museums-1945-today

21 *Sanguine / bloedrood*. (z.d.). http://sanguine.ensembles.org/events/sanguine-luc-tuymans-on-baroque?item=19570

22 Davidts, W. (2000, mei). *Museumarchitectuur – De witte Raaf*. https://www.dewitteraaf.be/artikel/museumarchitectuur/

23 https://www.vam.ac.uk/collections/the-va-story/, geraadpleegd op 11-4-2025

24 De Bruijn, J., Hardeman, D., & Van Overeem, J. (2021). *Het gedroomde museum. Kunstmuseum Den Haag*. Nai010 Uitgevers.

25 Langdon, D. (2023, 7 juni). *AD Classics: São Paulo Museum of Art (MASP) / Lina Bo Bardi*. ArchDaily. https://www.archdaily.com/537063/ad-classics-sao-paulo-museum-of-art-masp-lina-bo-bardi

26 Nieuwe Instituut. (z.d.). *Lina Bo bardi*. Nieuwe Instituut. https://nieuweinstituut.nl/projects/art-on-display/lina-bo-bardi

27 MVRDV. (z.d.). *Depot Boijmans van Beuningen.* MVRDV. https://www.mvrdv.com/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen

28 Astbury, J. (2024, April 28). *Plato contemporary art gallery by KWK Promes*. Dezeen. https://www.dezeen.com/2024/04/28/plato-contemporary-art-gallery-kwk-promes/

29 Jentjens, K. (2017, April 10). *Mijn huis is jouw huis*. Metropolis M. https://metropolism.com/nl/feature/31197_mijn_huis_is_jouw_huis/

HOOFDSTUK 2

30 CATPC. (z.d.). *Work.* CATPC. https://catpc.org/work/https://catpc.org/work/

31 Citaat uit: Martens, R., & de Putter, J. (2021). *De plantage, de opstand en het museum* [Webserie]. NPO Doc. https://www.npodoc.nl/documentaires/2021/11/de-plantage-de-opstand-en-het-museum.html

32 Human Activities. (z.d.). *Balot NFT.* Geraadpleegd op 16 februari 2025, van https://www.humanactivities.org/en/balot/

33 Dekker, T. (2021, 15 september). *Belangrijk hoor, geëngageerde kunst, maar schiet de wereld er ook iets mee op?* De Correspondent. Beschikbaar op https://decorrespondent.nl/15298/belangrijk-hoor-geengageerde-kunst-maar-schiet-de-wereld-er-ook-iets-mee-op/f375d7a0-51f1-0823-342a-e7e055a8e6ec

34 Brief Picasso aan André Malraux in Malraux, A. (1976). *The mirror of limbo* (T. Kilmartin, Trans.). Holt, Rinehart and Winston. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1933).

35 Aagesen, D., von Bormann, B., & Vestergaard Jørgensen, A. (Red.). (2021). *Kirchner en Nolde: Expressionisme & Kolonialisme* [Tentoonstellingscatalogus]. WBOOKS.

36 Pontzen, R. (2021, 17 september). *Als inwoners van het imperialistische Duitsland hebben Nolde en Kirchner in het Stedelijk geen schijn van kans.* De Volkskrant. https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/als-inwoners-van-het-imperialistische-duitsland-hebben-nolde-en-kirchner-in-het-stedelijk-geen-schijn-van-kans~beedab91/

37 Onabolu, A. (1920). *A short discourse on art*. [Eigen uitgave].

38 Okeke-Agulu, C. (2021). *On modern and contemporary African art and artists.* In I. O. Okeke-Agulu & S. Okwunodu Ogbechie (Eds.), *African artists: From 1882 to now* (pp. 10–25). Phaidon Press.

39 AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions. (2024, 2 september). *Irma Stern — Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.* AWARE Women Artists / Femmes Artistes. https://awarewomenartists.com/en/artiste/irma-stern/

40 Okeke-Agulu, C. (2021). *On modern and contemporary African art and artists.* In I. O. Okeke-Agulu & S. Okwunodu Ogbechie (Eds.), *African artists: From 1882 to now* (pp. 10–25). Phaidon Press.

41 Framer Framed. (2024, 1 april). *Expositie: Outsider / Insider. The art of Gordon Bennett – Framer Framed.* https://framerframed.nl/blog/expositie-outsider-insider-the-art-of-gordon-bennett/

42 ASAP Art. (z.d.). *The other story: exhibition documentation in Rasheed Araeen's Archive.* https://asapconnect.in/post/218/singlestories/the-other-story

43 Sutherland, Z., Excerpt from 'Dialectics of Modernity and Counter-Modernity: Rasheed Araeen's Cruciform Works', https://www.aicon.art/exhibitions/rasheed-araeen8

44 Perrée, R., Roos, R., Dudok van Heel, M., & Glazener, J. (2020). *Tell me your story: 100 years of storytelling in African-American art* [Tentoonstellingscatalogus]. Kunsthal KAdE. en Johanson, C. (2020, 1 april). Black Modernism. AFRICANAH.ORG. https://africanah.org/black-modernism/

45 Smith, M. (2022, 25 maart). *The Art World Ignored Faith Ringgold for Decades. Her Admirers Think Her Work Is More Powerful Today Because of It.* Artnet News. https://news.artnet.com/art-world/faith-ringgold-new-museum-2088395

46 hooks, b. (1992). *The oppositional gaze: Black female spectators.* In *Black looks: Race and representation* (pp. 115–131). South End Press. [Online PDF]. Geraadpleegd van https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/femlit/bell_hooks.pdf

47 Honour, H., & Fleming, J. (2016). *Algemene kunstgeschiedenis* (17e dr.). Meulenhoff.

48 Elkins, J. (2007). *Is art history global?* Taylor & Francis.

49 Non identifié. (1931). *La Vérité sur les colonies* [Fotografische afbeeldingen]. Geraadpleegd op 8 november 2024, van https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100834880

50 Kuper, A. (2023). *The museum of other people* (pp. 251 e.v.). Profile Books.

51 Museum of Modern Art. (z.d.). *The Controversial 'Primitivism' Exhibition.* Geraadpleegd op 10 december 2024, van https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1980/the-infamous-primitivism-exhibition/

52 Lafuente, P. (2013, 20 april). *Introduction: From the Outside In – 'Magiciens de la Terre' and Two Histories of Exhibitions. Afterall.* Geraadpleegd op 16 oktober 2024, van https://www.afterall.org/articles/introduction-from-the-outside-in-magiciens-de-la-terre-and-two-histories-of-exhibitions/

53 Dias, N. (2008). *Double erasures: Rewriting the past at the Musée du quai Branly.* Social Anthropology, 16(3), 300–311. https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2008.00048.x

54 Kuper, A. (2023). *The museum of other people* (pp. 251 e.v.). Profile Books.

55 Wingfield, C. (2020, 10 november). *On re-reading Alfred Gell's 'Vogel's Net': Traps as artworks and artworks as traps.* Geraadpleegd op 10 november 2024, van https://chriswingfield.co.uk/on-re-reading-alfred-gells-vogels-net-traps-as-artworks-and-artworks-as-traps/

56 Dixon, C. A. (2022, 23 februari). *Benin Art: Yesterday and Today, Palais de la Marina, Cotonou, February-May 2022.* Museum Geographies. https://museumgeographies.com/2022/02/23/benin-art-yesterday-and-today-palais-de-la-marina-cotonou-february-may-2022/

57 Holst, P. (2017, 22 mei). *Renzo Martens en David Gianotten / OMA: het (post)koloniale dilemma.* Archined. https://www.archined.nl/2017/05/renzo-martens-david-gianotten-oma/

[58] Ateliers Jean Nouvel. (z.d.). *Musée du Quai Branly*. ArchDaily. Geraadpleegd op 8 november 2024, van https://www.archdaily.com/914842/musee-du-quai-branly-ateliers-jean-nouvel

[59] Dellemann, L. (2015, 5 mei). *Een ongemakkelijke expeditie*. deBuren. Geraadpleegd op 8 november 2024, van https://deburen.eu/magazine/een-ongemakkelijke-expeditie

[60] Frearson, A. (2017, 15 september). *Thomas Heatherwick creates 'museum for the continent' inside Cape Town grain silo*. Dezeen. https://www.dezeen.com/2017/09/15/thomas-heatherwick-zeitz-mocaa-cape-town-art-museum-south-africa/

[61] ArchDaily. (2013, november 12). *Heydar Aliyev Center / Zaha Hadid Architects*. https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects

[62] Adjaye Associates, Freelon Adjaye Bond, & SmithGroup. (2016, september 26). *Smithsonian National Museum of African American History and Culture*. ArchDaily. https://www.archdaily.com/794203/smithsonian-national-museum-of-african-american-history-and-culture-adjaye-associates

HOOFDSTUK 3

[63] Hofstede, B. (2024), *Belangrijk, hoor: geen geëngageerde kunst, maar schiet de wereld er ook iets mee op?* De Correspondent. https://decorrespondent.nl/15298/belangrijk-hoor-geengageerde-kunst-maar-schiet-de-wereld-er-ook-iets-mee-op/f375d7a0-51f1-0823-342a-e7e055a8e6ec

[64] Looted Art. (z.d.). *News*. Lootedart.com. https://www.lootedart.com/news.php?r=ULPXLD863311

[65] Stedelijk Museum. (z.d.). *Ahmet Öğüt*. Stedelijk.nl. https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/ahmet-ogut

[66] Den Hartog Jager, H. (2024, november 11). *Kunstwerken die samen een daadwerkelijke barricade vormen: wel of niet doen?* NRC.nl. https://www.nrc.nl/nieuws/2024/11/11/kunstwerken-die-samen-een-daadwerkelijke-barricade-vormen-wel-of-niet-doen-a4872655

[67] Design Academy Eindhoven. (z.d.). *Social design.* Designacademy.nl. https://www.designacademy.nl/page/5839/social-design

[68] Twaalfhoven, M. (2020) *Het is aan ons; Waarom we de kunstenaar in onszelf nodig hebben om de wereld te redden.* Uitgeverij Atlas Contact B.V.

[69] Framer Framed. (z.d.). *Jonas Staal*. Framerframed.nl. https://framerframed.nl/mensen/jonas-staal/

[70] Den Hartog Jager, H. (2021, mei 19). *Samen sterk: de kracht van het collectief*. NRC.nl. https://www.nrc.nl/nieuws/2021/05/19/samen-sterk-de-kracht-van-het-collectief-a4044065

[71] Den Hartog Jager, H. (2020, december 2). *Kunstenaars moeten vanuit een ethischer invalshoek gaan werken.* NRC.nl. https://www.nrc.nl/nieuws/2020/12/02/kunstenaars-moeten-vanuit-een-ethischer-invalshoek-gaan-werken-a4022353

[72] Fondazione Nicola Trussardi. (z.d.). *A friend*. Fondazionenicolatrussardi.com. https://www.fondazionenicolatrussardi.com/en/mostre/a-friend-2/

[73] Smets, S. (2024) Lara Schnitger, *NRC Magazine*, november, p.27-34

[74] Manifesta 15. (z.d.). *Banderes per la Gran Barcelona.* Manifesta15.org. https://www.manifesta15.org/venues?categories=5,4,3&page=programme-slug&slug=banderes-per-la-gran-barcelona

[75] Sciences Po. (z.d.). *Archives.* Sciencespo.fr. https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/3034

[76] Benjamin, W. (2010). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Suhrkamp.

[77] Den Hartog Jager, H. (2021, mei 19). *Ruzie om vierkanten.* NRC.nl. https://www.nrc.nl/nieuws/2021/05/19/ruzie-om-vierkanten-a4044093

[78] Bouwhuis, J en Seinen A, (2024) *Kunst in het derde rijk, verleiding en afleiding*, Waanders

[79] Langfeld, Gregor, 'Het onverwerkte naziverleden in musea, in Bouwhuis, J en Seinen A, (2024) *Kunst in het derde rijk, verleiding en afleiding*, Waanders

[80] The Museum of Modern Art. (z.d.). *Archives highlights: 04*, 1939. MoMA.org. https://www.moma.org/research/archives/archives-highlights-04-1939#:~:text=We%20are%20dedicating%20this%20building,the%20sanctity%20of%20free%20institutions.

[81] Meyer, R. (2021, november 4). *Abstract expressionism: Weapon of the Cold War*. Artforum. https://www.artforum.com/features/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-214234/

[82] Baker, C. (1995, februari 7). *Modern art was CIA weapon*. The Independent. https://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html

[83] Frieze. (z.d.). *Art and politics*. Frieze.com. https://www.frieze.com/article/art-and-politics

[84] Den Hartog Jager, H. (2021, mei 19). *Kan kunst de wereld redden?* NRC.nl. https://www.nrc.nl/nieuws/2021/05/19/kan-kunst-de-wereld-redden-a4044173

[85] Vlaamse Kunstcollectie. (z.d.). *Madonna met kanunnik Joris van der Paele.* Vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be. https://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/onderzoek/webpublicaties/madonna-met-kanunnik-joris-van-der-paele/

[86] Verheijen, P. (z.d.). *Rubens en de Jezuïeten.* Paulverheijen.nl. https://www.paulverheijen.nl/rubens-jezuieten.php

[87] Tobin, S. (2014, april 9). *Notes on the Venetian Renaissance propaganda machine.* Art History Today. https://artintheblood.typepad.com/art_history_today/2014/04/notes-on-the-venetian-renaissance-propaganda-machine.html

[88] Gallerie dell'Accademia. (z.d.). *Allegory of the Battle of Lepanto*. Gallerieaccademia.it. https://www.gallerieaccademia.it/en/allegory-battle-lepanto

[89] Eskes, J. (2020, november 6). *Perfecte beeldhouwwerken van Rombout Verhulst.* Historiek.net. https://historiek.net/perfecte-beeldhouwwerken-van-rombout-verhulst/164761/

[90] Lauwaert, M. (2021, oktober 27). *Danse macabre met Natasja Kensmil: portret van de winnares Johannes Vermeerprijs 2021*. Metropolism.com. https://metropolism.com/nl/feature/44640_danse_macabre_met_natasja_kensmil_portret_van_de_winnares_johannes_vermeerprijs_2021/

HOOFDSTUK 4

91 Heaney, L. (z.d.). *Libby Heaney.* Opgehaald op [datum], van https://libbyheaney.co.uk

92 NXT Museum. (z.d.). *Q is for Climate - Libby Heaney.* Geraadpleegd op 12 april 2024, van https://nxtmuseum.com/nl/artist/q-is-for-climate-libby-heaney

93 Zijlmans, K. (2018). *Kunstgeschiedenis* (p. 94). Singel Uitgeverijen.

94 https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293

95 Vos, J. (2020). Ernst Haeckel and the evolution of modern art. In B. Taschen (Ed.), *The art and science of Ernst Haeckel* (pp. 50-78). Taschen.

96 Kröller-Müller Museum. (z.d.). *Anne Geene. Accumulation of things.* Geraadpleegd op 16 mei 2024, van https://krollermuller.nl/anne-geene-accumulation-of-things/ Makkinga, B. (z.d.). *Herman de Vries.* Hollandse Meesters. Geraadpleegd op 16 mei 2025, van https://hollandsemeesters.info/posts/show/7909

97 Frese, R. N. (2023). *Wat is Artscience? kM (Tijdschrift over kunst & materiaal),* 126, Zomer 2023.
Awad, I. (z.d.). *Iza Awad*. Geraadpleegd op 16 mei 2024, van https://www.izaawad.com

98 Rogé, B. (2015). *De kunstenaar als etnograaf*. Dēmos. Geraadpleegd op 14 mei 2024 van https://momenten.demos.be/sites/default/files/m13_de_kunstenaar_als_etnograaf.pdf

99 Burgering, E. (2021, augustus). *Uit de schaduw van Maria Sibylla Merian*. Centraal Museum Utrecht. https://www.centraalmuseum.nl/nl/over-het-museum/nieuws-en-pers/kort-nieuws-en-blogs/uit-de-schaduw-van-maria-sibylla-merian

100 Westgeest, H., et al. (2011). *Kunsttechnieken in historisch perspectief.* Turnhout: Brepols.

101 Gayford, M. (2012, 12 maart). *David Hockney RA: A Bigger Picture.* Royal Academy of Arts. https://www.royalacademy.org.uk/article/david-hockney-ra-bigger-picture

102 Scharf, A. (1986). *Art and photography.* Penguin Books.

103 Nxt Museum. (z.d.). *De kunst van morgen, vandaag.* Geraadpleegd op 16 maart 2024, van https://nxtmuseum.com/nl/de-kunst-van-morgen-vandaag/

104 Digital Canon of the Netherlands. (z.d.). *Digital Canon of the Netherlands.* Geraadpleegd op 16 maart 2024, van https://www.digitalcanon.nl/#list

105 The Fabricant. (z.d.). *About us.* The Fabricant. https://www.thefabricant.com/about DRESSX. (z.d.). *The Fabricant big launch at DRESSX.* DRESSX.

106 Dirks, B. (2024, 4 maart). *Een beetje van de kunstenaar, een beetje van de computer: zo komt Peter Struycken (85) tot zijn explosies van kleur*. de Volkskrant. https://www.volkskrant.nl/tentoonstellingen/een-beetje-van-de-kunstenaar-een-beetje-van-de-computer-zo-komt-peter-struycken-85-tot-zijn-explosies-van-kleur~b28b3a18/

107 Mol, J. (2023, 22 juni). *In deze galerie is alles AI - zelfs de kunstenaars.* Het Financieele Dagblad. https://fd.nl/samenleving/1479279/in-deze-galerie-is-alles-ai-zelfs-de-kunstenaars
Dead End Gallery. (z.d.). *Rodger Werkhoven and Arno Coenen.* Geraadpleegd op 16 februari 2025 van https://www.deadendgallery.nl/Rodger-Werkhoven-and-Arno-Coenen/

108 Anadol, R. (z.d.). *Renaissance Dreams – Palazzo Strozzi.* Refik Anadol Studio.

109 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.

110 Kunstenbond. *'S01E09: De kunst klaagt aan - Kunstenbond'*. Kunstenbond, 21 augustus 2024, kunstenbond.nl/bescherm-de-kunst-voor-kunstmatige-intelligentie.

111 AIX Design. (z.d.). *AIX Design*. Geraadpleegd op [12 maart, van https://aixdesign.co/

112 Designboom. (2019, augustus 1). *Cristiano Toraldo di Francia, radical Superstudio co-founder, dies at 78*. Designboom. https://www.designboom.com/architecture/cristiano-toraldo-di-francia-radical-superstudio-design-death-08-01-2019/

113 Neliadias, S. (2008). Double erasures: Rewriting the past at the Musée du Quai Branly. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale, 16*(3), 300–311. https://www.researchgate.net/publication/230196552_Double_Erasures_Rewriting_the_Past_at_the_Musee_du_quai_Branly

114 Van Stein, S. (2024). In D. Loorbach et al. (Eds.), *It's about time: The architecture of climate change* (pp. 32, 102-107). nai010 publishers.

115 Guntlisbergen, T. (2019, 28 augustus). *Iris van Herpen duikt in architectuur voor Naturalis in Leiden.* FashionUnited. https://fashionunited.nl/nieuws/cultuur/iris-van-herpen-duikt-in-architectuur-voor-naturalis-in-leiden/2019082843444
Frearson, A. (2019, August 28). *Iris van Herpen creates swirling garments informed by Neutelings Riedijk's Naturalis Biodiversity Center.* Dezeen. https://www.dezeen.com/2019/08/28/iris-van-herpen-naturalis-biodiversity-center-leiden-neutelings-riedijk-architects/

116 Anderson, C. (2023, October 23). Detail: 3D printed earthen structure of the TECLA prototype, Ravenna. *Archello*. Retrieved from https://archello.com/news/detail-3d-printed-earthen-structure-of-the-tecla-prototype-ravenna

117 McGuickin, G. (2023, 6 december). *10 gebouwen, bruggen en een tramhalte die gebruik maken van 3D-printen*. Archello. Geraadpleegd op [datum], van https://archello.com/nl/news/10-gebouwen-bruggen-en-een-tramhalte-die-gebruik-maken-van-3d-printen

118 Van Stein, S. (2024). In D. Loorbach et al. (Eds.), *It's about time: The architecture of climate change.* nai010 publishers.

119 EDGE. (z.d.). *EDGE Amsterdam West.* EDGE. https://edge.tech/buildings/edge-amsterdam-west

120 Bouwen met Staal. (z.d.). *Recycling metalen bespaart fors op CO_2-uitstoot.* Geraadpleegd op 17 februari 2024, van https://www.bouwenmetstaal.nl/nieuws/recycling-metalen-bespaart-fors-op-co2-uitstoot

121 ArchDaily. (2024, januari 19). *BIG's Kaktus Towers near completion in Copenhagen*. ArchDaily. https://www.archdaily.com/1012359/bigs-kaktus-towers-near-completion-in-copenhagen https://big.dk/projects/kaktus-towers-10789

122 Ecodorp Boekel. (z.d.). *Ecodorp Boekel.* Geraadpleegd op 10 februari 2024, van https://www.ecodorpboekel.nl/

123 EcoPlus Bouw. (z.d.). *Duurzaam bouwen: Awards voor Ecodorp Boekel*. Geraadpleegd op [datum], van https://www.ecoplus-bouw.nl/duurzaam-bouwen-awards-voor-ecodorp-boekel/

124 Hybrid Forms Lab. (2024, 30 april). *Raoul Frese – Fundimental Art & Science.* Geraadpleegd op [datum], van https://hybridformslab.com/2024/04/30/raoul-frese-fundimental-art-science/

125 VPRO Tegenlicht. (z.d.). *Welkom in het Symbioceen.* NPO Start. Geraadpleegd op 7 januari 2025, van https://npo.nl/start/serie/vpro-tegenlicht/seizoen-21/welkom-in-het-symbioceen

126 Oxman, N. (2021, 19 november). *Neri Oxman calls for a 'radical realignment' of built environments*. Dezeen. Geraadpleegd op 7 januari 2025, van https://www.dezeen.com/2021/11/19/neri-oxman-dezeen-15-manifesto-radical-realignment-grown-built-environments/

127 Oxman. (z.d.). *Oxman*. Geraadpleegd op 2 december 2024, van https://oxman.com

128 Biobased Creations. (z.d.). *Biobased Creations*. Geraadpleegd op 22 november 2024, van https://biobasedcreations.com/

129 Rebernjak, R. (2014, 25 februari). *Studio Formafantasma*. The Blogazine. Geraadpleegd op 22 november 2024, van http://www.theblogazine.com/tag/studio-formafantasma/

HOOFDSTUK 5

130 Kandinsky, W. (1911) *Über das Geistige in der Kunst*. Bentili Verlag Bern 1952

131 Stumpel, J., & Kieft, G. (1989). *De abstracte driehoek, Kandinsky, Van Doesburg en Cézanne*. Kunstschrift, 1989(4)

132 Emery, A. (2002). *Teaching art in a postmodern world*. Common Ground Pub.

133 Halbertsma, M., & Zijlmans, J. (1993). *Gezichtspunten*. SUN.p.34-35

134 Wittocx, E., Demeester, A., Carpreau, P., Bühler, M., & Karskens, X. (Eds.). (2018). *The transhistorical museum: Mapping the field.* Valiz.

135 Kitty Zijlmans in collegereeks KIMP, HC2, 17 maart 2022.

136 School, P. (2024). *Materiaal in context of in relatie? Kunstzone*, 4. p.36/ Merleau-Ponty, M. (1964). *Oog en geest: Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst.* Uitgeverij Westland N.V. 1996

137 Zaaloverzicht op de tentoonstelling True Colors. Kunst Museum Den Haag. 1 juni - 29 September 2024. Uit de collectie van AkzoNobel Art Foundation's

138 Museum De Lakenhal. (n.d.). *Simryn Gill*. Retrieved February 16, 2025, from https://www.lakenhal.nl/nl/verhaal/simryn-gill

139 Lassche, M. (2020, March 8). *Plautilla Nelli*. Marielle Lassche. https://mariellelassche.nl/plautilla-nelli/

140 Brooklyn Museum. (n.d.). *Place settings*. Retrieved February 16, 2025, from https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings

141 BredaPhoto. (n.d.). *Omar Victor Diop*. Retrieved February 16, 2025, from https://bredaphoto.nl/nl/fotograaf/omar-victor-diop/

142 Akinkugbe, A. (2022, August 5). *In the Black Fantastic: Nick Cave & Ekow Eshun in conversation.* AnOther. https://www.anothermag.com/art-photography/14287/in-the-black-fantastic-exhibition-nick-cave-artist-ekow-eshun-curator

143 Mans, P. (2022). *Dancing with the Ancestors: A Study of the Egungun Masquerade and Nick Cave's Soundsuits.* Boston University. https://www.bu.edu/africa/files/2022/03/Copy-of-Unit-Template_PaulaMans_FINAL-copy.pdf

144 David Zwirner. (2019, November 15). *Luc Tuymans curates a major exhibition on the enduring Baroque.* https://www.davidzwirner.com/news/2019/luc-tuymans-curates-a-major-exhibition-on-the-enduring-baroque

145 Van Beek, M. (2018, September–October). *Sanguine/Bloedrood. Luc Tuymans on Baroque.* De Witte Raaf. https://www.dewitteraaf.be/artikel/sanguine-bloedrood-luc-tuymans-on-baroque/

146 Rinckhout, E. (2020, januari 15). *Het lijdende lichaam als troost – Lezing over het lichaam in de beeldende kunst.* Antwerp So Magazine. https://antwerpsomagazine.wordpress.com/2020/01/15/het-lijdende-lichaam-als-troost-lezing-over-het-lichaam-in-de-beeldende-kunst/

147 M HKA. (2018). *Sanguine/Bloedrood. Luc Tuymans on Baroque*. https://ensembles.org/events/sanguine-luc-tuymans-on-baroque

COLLEGE VOOR TOETSEN EN EXAMENS

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

cvte.nl

SAMEN BOUWEN WE AAN GOEDE TOETSEN EN EXAMENS

Toetsen primair onderwijs: doorstroomtoetsen en leerlingvolgsystemen. Vergelijkbaarheid van doorstroomtoetsresultaten en kwaliteitsbewaking van doorstroomtoetsen en leerlingvolgsystemen.
Cvtetoetsenpo.nl

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

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

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

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