

# **De Academie van de Toekomst**

Cahier ABV 5

---

---

# INHOUDSOPGAVE

voorwoord / 4

De toekomst van de ABV & ArtCoDe / 7

*Jos van Hest, Heddy van Asten, Gitta Pardoel*

De academie, een kleine geschiedenis / 11

*Tijn Vaes*

Portfolio Henk Westein / 47

De toekomst van de beeldende vorming / 58

*Chris Manders en Piet Hagenaars*

De toekomst van de kunstacademie / 74

*Ad de Visser en Edwin Jacobs*

Portfolio Tim Breukers / 95

Tendensen in kunst en cultuur in de 21ste eeuw / 106

*Miranda van der Zandt*

Personalía / 126

Colofon / 128



# DE TOEKOMST VAN DE ABV & ARTCODE

- Jost van Hest, Heddy van Asten & Gitta Pardoel -

## *Geschiedenis en ontwikkeling*

---

De sector Beeldend aan de Fontys Hogeschool voor de Kunsten Tilburg kent op dit moment twee bachelor-opleidingen: de Docentenopleiding Beeldende Kunst en Vormgeving en een vormgeversopleiding: Art, Communication and Design (ArtCoDe). Twee krachtige beeldende opleidingen onder één dak die elkaar de komende jaren steeds nadrukkelijker zullen aanvullen en versterken.

In de nu honderdjarige geschiedenis van de Academie voor Beeldende Vorming is de opleiding steeds gericht geweest op onderwijs, educatie en kunst- en cultuuroverdracht. Studenten voorbereiden op het educatieve veld, in de breedste zin van het woord, is een tot op de dag van vandaag terugkerende kernactiviteit van de Tilburgse Academie. Wat opvalt is dat deze activiteiten van meet af aan, met uitzondering van enkele korte periodes, ingebed zijn geweest in een omgeving waarin ook de autonome en toegepaste kunsten een rol van betekenis speelden. Vanuit Den Haag geregisseerde bezuinigingen hebben er echter toe geleid dat de autonome beeldende opleidingen uiteindelijk uit het Tilburgse verdwenen.

Zo wist de Academie zich in de jaren tachtig van de vorige eeuw, ondanks een reeks aan bezuinigingen, in een proeftuinsituatie te plaatsen. Die proeftuin hield in dat, naast de vijfjarige eerstegraaddocentenopleiding, vanaf 1985 zogenaamde vrije studierichtingen met een vierjarige studieduur mochten worden aangeboden. Naast de docentenopleidingen kwamen er opleidingen Tweedimensionale, Driedimensionale en Audiovisuele Vormgeving, Textielvormgeving, Theatervormgeving en Vormgeving voor Educatieve Doeleinden. Begin jaren negentig zorgde een nieuwe bezuinigingsgolf in het kunstonderwijs ervoor dat alle kunstopleidingen in Nederland in 1994 van een 5 naar 4-jarige opleidingsduur teruggingen – volgens de botte kaasschaafmethode. In de tweede helft van dat decennium ging de operatie

‘Wissen en Witten’ van start. Een operatie die leidde tot de afbouw van de eerder genoemde vrije studierichtingen. De Academie werd als gevolg hiervan louter nog een docentenopleiding.

Vanaf januari 2000 komt er een bestuurlijke samenwerking tussen Fontys en de Hogeschool Zuyd Maastricht tot stand. Als uitvloeisel hiervan wordt er een pilotproject opgezet dat gericht is op het onder gezamenlijke verantwoordelijkheid inrichten van een opleiding Visuele Communicatie (Viscom). Hiermee krijgt de Academie in Tilburg naast zijn docentenopleidingen opnieuw een beeldende niet-docentenopleiding in zijn directe omgeving. Terugkijkend moet helaas geconcludeerd worden dat er van een inhoudelijke positieve wederzijdse beïnvloeding van deze twee beeldende opleidingen weinig terecht is gekomen.

Door allerlei oorzaken is het niveau van de opleiding Visuele Communicatie nooit geworden wat we ervan verwacht hadden. Ten opzichte van de andere vormgevingsopleidingen in de regio bleek de opleiding Visuele Communicatie in Tilburg te weinig onderscheidend te zijn. Andere opleidingen hadden bovendien een rijkere historie op dit gebied en trokken dan ook de meest getalenteerde studenten aan. De docentenopleiding en de opleiding Visuele Communicatie kenden een gemeenschappelijk propedeutisch jaar met een voornamelijk op de docentenopleiding gericht curriculum. Studenten die aan het eind van het propedeutisch jaar kozen voor de opleiding Viscom lieten zich te vaak leiden door een negatieve keuze: “ik wil geen docent in een beeldend vak worden maar wil wel aan de Tilburgse Academie blijven studeren - dus ik kies voor Viscom” zo luidde de redenering.

Met het aantreden van het VVD-CDA gedoogkabinet kwamen Kunstopleidingen opnieuw en nadrukkelijk op de politieke agenda. Rigoureuze ingrepen in de sector leken onvermijdelijk. Welke maatregelen te verwachten zijn van een nieuwe regeringscoalitie, in het perspectief van het Lente-akkoord (een interregnum) is nog onduidelijk, maar dat de kunstopleidingen aan nieuwe bezuinigingen zullen kunnen ontsnappen, lijkt onwaarschijnlijk.

Om met het oog op de toekomst inzicht te krijgen in ambities en positionering van de HBO -kunstopleidingen zijn deze opleidingen het afgelopen jaar zorgvuldig in beeld gebracht. De FHK-notitie ‘Minder en Meer’ is hier het resultaat van. De landelijke opdracht aan de kunstopleidingen om zich te profileren heeft voor de sector Beeldend van de FHK opgeleverd dat de docentenopleiding nadrukkelijker dan ooit in de etalage wordt geplaatst. De opleiding tot docent Beeldende Kunst en Vormgeving bestrijkt het totale educatieve terrein van basisschool tot en met hoger onderwijs, zowel binnen- als buitenschools, van museumeducatie tot kunstzinnige cursussen voor volwassenen. Het buitenschoolse gebied wordt als evenwaardig aan het binnenschoolse gebied gezien.

---

## Docentenopleiding

---

De invoering van de ongegradeerde vierjarige docentenopleiding heeft de docentenopleidingen beeldende kunst en vormgeving voor een lastige opgave geplaatst. Het is ondoenlijk om studenten in vier jaar tijd startbekwaam te maken voor alle vormen van onderwijs, zowel binnen- als buitenschools, zowel het voor het eerste-als tweedegraadgebied. Er zullen hoe dan ook curriculumkeuzes gemaakt moeten worden. Keuzes waarin de student en zijn beroepsperspectief richtinggevend zullen zijn voor de inhoud die wordt aangeboden. Zo moet een student na een gedegen voorbereiding in de kunstpraktijk, kunsttheorie en onderwijstheorie kunnen kiezen voor een beroepsperspectief met bijbehorend curriculum. Alleen door te kijken naar de student en zijn beroepsperspectieven en wensen en de daarvan afgeleide competenties, kan je bepalen wat de juiste invulling van een curriculum is. Een student die opteert voor de buitenschoolse kunsteducatie zal om de juiste startkwalificaties te bemachtigen andere accenten in zijn studie moeten leggen dan een student die een ander toekomstperspectief voor ogen heeft. Wil een student in het VMBO gaan werken dan zal hij tijdens zijn studie vooral veel tijd met vmbo-leerlingen door moeten brengen.

---

## ArtCoDe

---

Ook binnen de opleiding Vormgeving hebben er veranderingen plaatsgevonden. De opleiding Visuele Communicatie is vanaf 1 september 2011 overgegaan in de vierjarige opleiding Art, Communication and Design. Een opleiding die zich onder andere door haar gerichtheid op de beeldende beïnvloeding van de ruimte waarin podiumkunsten zich afspelen en de beïnvloeding van architectonische ruimte sterker dan ooit profileert ten opzichte van de opleidingen in de regio. ArtCoDe is een internationaal georiënteerde, interdisciplinaire en multidisciplinaire ontwerpopleiding. Studenten worden opgeleid tot geëngageerde, eigenzinnige ontwerpers van producten en diensten waarbij interactie tussen mens, product, ontwerp en omgeving centraal staat. Een student kan zich verdiepen in 3 domeinen: Performance and Experience Design, Time Based Media en Communication and Graphic Design.

**Performance and Experience Design** focust op ontwerp voor performance, podium en ruimte. Uniek voor Nederland is dat bij de Fontys Hogeschool voor de Kunsten alle kunstopleidingen onder één dak zijn gevestigd, waardoor de mogelijkheid tot interdisciplinair experimenteren zich voortdurend aandient en gestimuleerd wordt. In het bijzonder voor dit domein van wezenlijk belang.

**Time Based Media** legt de nadruk op het ontwerpen van interactieve-lineaire en non-lineaire media.

**Communication and Graphic Design** legt de focus op grafisch ontwerp en branding

Met de start van de opleiding Art, Communication and Design is de inbedding van de docentenopleiding BKV in een krachtige beeldende omgeving van waaruit nieuwe impulsen kunnen ontstaan in beginsel gerealiseerd. Wederzijdse beïnvloeding door beide opleidingen zal, zoals eerder opgemerkt, in de nabije toekomst de totale kwaliteit van de sector Beeldend versterken.

---

*Tot slot*

Via onze studenten en afgestudeerden maken leerlingen en cursisten in de binnen- en buitenschoolse kunsteducatie kennis met de kracht en noodzaak van de verbeelding. De rol van onze studenten is in dit opzicht misschien wel belangrijker dan ooit. Immers, door verregaande bureaucrativering en technocratisering van onze samenleving is er steeds minder aandacht voor de diversiteit en uniciteit van mensen en hun denkbeelden en gevoelens. Format-denken, scorebord- management en op politiek niveau prediken van angst voor 'het andere' zijn uitingen van een ontwikkeling die de verbeelding verhinderen een voet aan de grond te krijgen. We zien in dit opzicht ook voor de opleiding ArtCoDe een belangrijke taak weggelegd. Studenten zullen door middel van hun beeldende interventies in de ruimtelijke werkelijkheid toeschouwers confronteren met de fantastische wereld van de verbeelding. De verwondering die wordt opgeroepen zal een motief zijn om vaker kennis te willen maken, zowel praktisch als beschouwelijk, met de beeldende kracht van de producten die de ArtCoDe-abituriënten tot stand brengen. Op deze wijze leveren onze opleidingen een bijdrage aan hun sociaal-maatschappelijke verantwoordelijkheid.

Jos van Hest, sectorleider Beeldend

Heddy van Asten, studieleider DBKV

Gitta Pardoel, studieleider ArtCoDe

# DE ACADEMIE, EEN KLEINE GESCHIEDENIS

- Tijn Vaes -

*“Talent is een mes dat aan twee kanten snijdt. Wat je geschonken krijgt, is niet echt van jou. Echt goede kunst is iets waar je aan moet werken, mee moet worstelen, in je macht moet zien te krijgen.”*

Sarah Thornton, kunsthistorica en sociologe, auteur van het prikkelende en tevens vrolijk stemmende *Seven Days in the Art World* ontlokte aan Paul Schimmel, hoofdconservator van het Museum of Contemporary Art (Los Angeles) het bovenstaande antwoord op de vraag 'Hoe word je een goed kunstenaar'? De vraag is, evenals het antwoord misschien wel van alle tijden, zij het met accentverschillen. Het kwalitatief goede kunstenaarschap vraagt nu –en eigenlijk al sinds het begin van de 20ste eeuw- een andere kritische houding dan voorheen, een voortdurende zoektocht vooral, bereidheid tot onvoorwaardelijke werklust en een worsteling met het niet vanzelfsprekende, met het onvoorspelbare! Aanleg en talent worden hierbij voorondersteld.

In één van de essays in het genoemde boek heeft Thornton op haar beurt gepoogd te achterhalen wat een 'goede kunstacademie' teweegbrengt bij leerling en kunstenaar. Daarbij fileert de kunsthistorica indirect het doel en het onderwijs van de academie. Haar historische achtergrond, evenals haar sociologische belangstelling verraden een sterke interesse in recente ontwikkelingen in kunst en kunstonderwijs.<sup>1</sup>

Eenvoudig en 'tijdloos', zo lezen we, is Paul Schimmels antwoord. Vooral het tweede deel ervan benadrukt de voorwaarde die aan de totstandkoming van kunst moet worden gesteld. Van de (aankomende) kunstenaar worden buitengewone inspanningen verwacht, waarvan, zij het met een wisselende kleuring, in wezen altijd sprake is geweest. De huidige academie is in het beste geval een omgeving waarin de door Schimmel genoemde zaken worden uitgelokt, geleerd en gekoesterd. En anders misschien dan in het verleden, in een wereld die meer dan ooit onderhevig is aan verandering.

Dit artikel wil enig inzicht verlenen in de rijke, evenwel soms turbulente geschiedenis van de West-Europese academie voor kunst. Ontwikkelingen die kenmerkend zijn voor

veranderingen van de bedoeling en het functioneren van de academie vormen hierbij de leidraad. Haar oorsprong treffen we aan in de 15de eeuw, in het vruchtbare bella Italia, om in de eeuw er opvolgend tot een 'school' uit te groeien die haar plaats inneemt in de – intellectuele- (kunst)wereld van het schiereiland. De academie verwerft er status en wordt beschouwd als een algemeen gerespecteerd instituut. Het inspireert tot navolging! Tijdens de 17de eeuw neemt Frankrijk hierin het voortouw en adapteert de ideeënrijkdom van de Italiaanse *accademia*; Franse academies worden vanaf dat moment maatgevend voor het aanzien van de kunsten. Uiteraard ondervindt de dominantie van de Franse académie waardering, maar lokt zij ook afwijzende reacties uit, in het laatste geval vooral buiten Frankrijk. Gedurende de 18de en 19de eeuw raken haar fundamenten meer en meer aangetast. Nieuwe, vaak maatschappelijke en economische eisen die aan de academie worden gesteld, concurreren met het oorspronkelijk Franse doel van het instituut.

De 20ste eeuw laat vervolgens verschillende richtingen zien waarin de academie zich ontwikkelt. Minstens één ervan, het Bauhaus, heeft de wens een bijdrage te leveren aan coherent nieuw onderwijs. Het wil met behoud van vakmanschap breken met veel bestaande regels en zoeken naar nieuwe wetten. Het wil een vanzelfsprekende en tevens richtinggevend plaats innemen in de samenleving. Deze historische schets eindigt met enkele, vooral speculatieve, gedachten over het verdere verloop van de academie voor kunst.

Aan deze kleine geschiedenis gaat een uitleg vooraf over de oorsprong van het begrip en het instituut 'academie'. Het zal misschien niemand verbazen; de oorsprong vinden we in Griekenland waar de academie ooit een filosofische vraagstelling met betrekking tot de wereld nastreefde, een vraagstelling die zich op den duur heeft ontwikkeld tot een (natuur)wetenschappelijke onderzoekshouding. Wetenschap en kunst, zo blijkt, ondervinden tot op de dag van vandaag interesse van de academie, het instituut immers dat medebepalend is geweest, en nog steeds is voor de totstandkoming van de Westerse cultuur.

## I

### *Het begrip 'academie': de Klassieke Oudheid en de middeleeuwen*

Een eerste aanwijzing van het begrip academie treffen wij aan in de Griekse Oudheid.<sup>2</sup> Het gaat daarbij om een locatie die de naam droeg van 'akadèmeia'. Deze was gelegen nabij de stad Athene. Daar, op die plek, onderwees de wijsgeer Plato (428/27-348/7 voor Chr.) vanaf ca. 385 voor Chr. zijn leerlingen.<sup>3</sup> Uit overleveringen weten wij dat deze plek tot de verbeelding moet hebben gesproken. Zij bevond zich buiten, was voorzien van heiligdommen en werd omzoomd door een heilig woud dat gewijd was aan de Griekse held Akademos.<sup>4</sup>

Het begrip academie verwijst in wezen naar die bijzondere plek waar onderwijs in kritisch- filosofische vraagstelling werd onderwezen en genoten. Men leerde er denken. Om die reden werd de academie op den duur geassocieerd met een 'school' van wijsgerig denken. Het uitgangspunt van dit denken gold Plato's vraagstelling met betrekking tot het waarheidsgehalte van betekenissen in de omringende werkelijkheid. Na de dood van Plato ontstonden uiteenlopende filosofische visies die de platoonse 'school', ook wel academie genoemd, hebben laten voortbestaan tot in 529 na Chr.<sup>5</sup>

De ideeën van de platoonse academie, maar vanaf dat moment gezien tegen de achtergrond van neoplatoonse opvattingen waarbij ook plaats was voor het filosofisch scepticisme, verspreidden zich tot in de zesde eeuw over de belangrijkste culturele steden van landen gelegen aan de Middellandse Zee. De samensmelting van de ideeën van het platonisme met het scepticisme werd merkbaar in de nieuwe filosofisch-theologische visies van de vroege middeleeuwen.<sup>6</sup>

Het is niet aan de periode van de middeleeuwen te danken dat de academie in strikt klassieke zin letterlijk voort is blijven bestaan. Wel is het juist op te merken dat kennis van klassieke ideeën, waaronder die van Plato en Aristoteles (384-322 voor Chr.), dankzij de intellectueel sterk ontwikkelde Arabische cultuur in het dan nog barbaarse noorden van Europa terecht zijn gekomen en daar met aandacht werden bestudeerd. Tijdens de middeleeuwen geschiedde dit niet zozeer in wereldlijke geleerde kringen, vergelijkbaar met de academies uit de Klassieke Oudheid, maar vooral binnen de muren van de christelijke kloosters. En, geïnspireerd door die kloosters, aan verschillende hoven in West-Europa.<sup>7</sup> Kloosterlingen hebben, ondanks het feit dat de klassieken niet door christelijke waarden werden gedragen (dus het paganisme waren toegewijd), een bijdrage geleverd aan de verbreiding van de klassieke denk- en leefwereld.<sup>8</sup> Het onderwijs dat door de kloosterscholen werd verzorgd, besteedde veel aandacht aan de beoefening van de zeven vrije kunsten<sup>9</sup>. Dit gold ook later in de middeleeuwen, in de 12de eeuw, toen de eerste kathedraalscholen en universiteiten een consistent intellectuele bijdrage leverden aan de Europese cultuur.<sup>10</sup>

Samengevat kunnen we opmerken dat het woord academie enerzijds betrekking heeft op een (cultische) plek of locus, en dat het anderzijds verwijst naar een 'school' met wijsbegeerlijke doeleinden. Bovendien kan worden geconstateerd dat de status en de bedoeling van de academie zich in de Oudheid beperkten tot de intellectuele of 'wetenschappelijke' disciplines en geen buitengewone interesse toonden voor ambachtelijke en 'artistieke' vaardigheden, behalve waarschijnlijk wanneer deze onderwerp waren van een filosofisch discours.<sup>11</sup>

Anders dan wij nu gewend zijn, werden toen beeldende kunsten en architectuur niet bestudeerd en onderricht aan een academie. Dit gold ook gedurende de middeleeuwen; ten eerste omdat de oorspronkelijke betekenis van de academie tijdens deze

cultuurperiode amper nog bestond en ten tweede omdat ambachtelijke opleidingen en instituties hoofdzakelijk tot stand waren gekomen dankzij de dominante positie van gilden en meesterwerkplaatsen (ateliers) die eraan verbonden waren.<sup>12</sup> De -verloren gewaande- betekenis van de academie werd pas in de 15de eeuw weer actueel; sindsdien is de academie bepalend geweest voor zowel intellectuele c.q. 'wetenschappelijke' als 'artistieke' opvattingen.

## II

### *Het humanisme en de betekenis van de 'academie' in de Italiaanse 15de eeuw*

---

De humanisten in Italië waren zich bewust van de reikwijdte van de betekenis van de Klassieke Oudheid. Zij beschouwden zichzelf als enige en directe erfgenaam van deze in hun ogen glansrijke periode uit het verleden en oordeelden om die reden negatief over de eeuwen die zich bevonden tussen hun favoriete cultuurperiode en hun eigen tijd. De aanduiding van de periode van de middeleeuwen, door de humanisten in het Latijn medium aevum genoemd, getuigde van een negatieve waardering. Binnen humanistische kringen bestond de mening dat die eeuwen duister en onderontwikkeld waren. Deze kringen –door sommige 15de-eeuwse humanisten als academie (It. meervoud) aangemerkt- meenden bovendien dat de middeleeuwen verantwoordelijk waren voor de negatie van het klassieke erfgoed.<sup>13</sup>

Het is niet zonder oorzaakelijkheid dat de ideeën van de humanisten juist tot ontwikkeling waren gekomen in Italië. Ten eerste vormde het schiereiland ooit het middelpunt van een enorm rijk waar zich de Romeinse cultuur tot grote hoogte had ontwikkeld. Ten tweede waren zowel in als op Italiaanse bodem zichtbare sporen van die overrompelende cultuur achtergebleven. Ruïnes van Romeinse gebouwen, mozaïeken, beeldhouwwerken, gebruiksvoorwerpen en andere artefacten lagen er voor het oprapen; tezamen vormden zij het ene deel –het materiële- van de inspiratiebronnen voor de humanisten. Schriftelijke, in het Grieks en Latijn geschreven bronnen die vaak in eerdere eeuwen waren ondergebracht in (Italiaanse) bibliotheken van kloosters, kwamen in de openbaarheid en vormden het andere – geestelijke, intellectuele- deel van de inspiratiebronnen.<sup>14</sup> De humanisten bestudeerden al deze heerlijkheden en luidden daarmee de cultuur van de Italiaanse renaissance in, die tot ver in de 19de eeuw synoniem heette te zijn met het ideaal van de Europese beschaving.<sup>15</sup>

Anders dan in de middeleeuwen waren de humanisten ervan overtuigd dat het menselijke bestaan niet de rust –otium- moest nastreven, maar diende te getuigen van “ononderbroken inspanning”.<sup>16</sup>

Vijftiende-eeuwse humanistische geleerden hanteerden bij tijd en wijle de Latijnse term *academia*.<sup>17</sup> Dit werd gedaan om verschillende redenen. Zij doelden bijvoorbeeld op een plaats, waar men informeel bij elkaar kwam om deel te nemen aan dialogen over (vaak klassieke) literaire of filosofische onderwerpen.<sup>18</sup> Ook rekenden zij de academie tot een plaats waar men zich overgaf aan contemplatie, ver verwijderd van het alledaagse leven. Dit laatste had iets weg van de oorspronkelijk kloosterlijke houding van de *vita contemplativa*, maar was in wezen een wereldlijke tegenhanger.<sup>19</sup> Contemplatie was voor de humanisten immers geen levensdoel op zich, maar voorzag in een tijdelijke noodzaak afstand te nemen van de “[...] actieve deugden van het handelen”.<sup>20</sup>

In een enkel geval brachten zij, zoals de humanistische geleerde en filosoof Marsilio Ficino (1433-1499), het begrip academie in verband met een ideaal, dat wil zeggen met het ideële dat door de menselijke geest wordt voortgebracht. Met behulp van de geest was men immers in staat de complexiteit van de (platoonse) waarheid te doorgronden, zo veronderstelde Ficino.

Dit neemt niet weg dat vanaf 1462 Ficino, samen met Cristoforo Landini (1424-1492) en Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), een heuse academie leidde, de *Accademia Platonica* die gehuisvest was in de villa van Cosimo de' Medici te Florence.<sup>21</sup> De *Accademia* was een intellectueel centrum, van waaruit Ficino correspondeerde met filosofen van de gehele erudiete wereld van zijn dagen.<sup>22</sup> Bovendien verzorgde hij er Latijnse vertalingen van Griekse filosofische werken<sup>23</sup> en stelde hij er zijn verdediging op van de platoonse filosofie tegen de achtergrond van een christelijke context.<sup>24</sup>

Gedurende de 15de en 16de eeuw zijn in Italië verschillende academies opgericht, vaak op grond van klassiek intellectuele uitgangspunten.<sup>25</sup> Plato en het aan diens ideeën verbonden neoplatonisme, evenals Aristoteles' gedachtegoed, vormden het uitgangspunt van het denken van veel humanisten. De humanisten van de 15de eeuw hebben de verschillende, verspreide denkwijzen bijeengebracht en pogingen gedaan die te systematiseren. Achteraf gezien hebben zij zo een bijdrage geleverd aan het zich langzaam ontluikende nieuwe wereldbeeld van de renaissance. Bovendien hebben zij in die eeuw het initiatief genomen tot de oprichting van geleerde gezelschappen, bijeengebracht in academies. Zij hebben de wens gerealiseerd om zich onafhankelijk op te stellen tegenover de geïnstitutionaliseerde wetenschap, zoals die onder invloed van de Kerk en kloosters in de loop van bijna duizend jaar tot stand was gebracht. Terugkijkend kan de betekenis van de 15de-eeuwse academie beschouwd worden als een onafhankelijk instituut, dat in een even zo onafhankelijke omgeving haar – meestal- onafhankelijke gedachtegoed aan gelijkgestemden meedeelde en onderwerp liet zijn van redelijk gestemde kritiek.



### III

#### *De Italiaanse 'academie' en de wetenschappen in de 16de en 17de eeuw*

---

Gedurende de 16de eeuw deed zich in Italië een uitbreiding voor van het aantal doeleinden dat de academie ging nastreven. Naast de eerder genoemde interesse in de klassieke filosofie nam die voor linguïstiek en filologie een grote vlucht. De stad Florence onder andere, werd op initiatief van enkele belangrijke families verrijkt met een aantal academies, dat wil zeggen genootschappen, die zich richtten op taal (het latere Toscaans).<sup>26</sup> Families bleken echter niet alleen geïnteresseerd in taalkundige aspecten, maar ook in natuurwetenschappelijk (of empirisch) onderzoek. Aan dit onderzoek lagen onder andere verzamelingen van naturalia, exotica en mirabilia ten grondslag, die sinds de 15de eeuw om verschillende redenen als objects *désirs* werden beschouwd en bijeen waren gebracht door (vorsten)families. Gaandeweg de 16de eeuw nam men echter afstand van een oorspronkelijk louter filosofische bestudering van de natuur; 'empirie' raakte in de belangstelling.

De nieuwe aanpak van onderzoek werd onder andere gebezigd aan de Accademia dei Licei (1603). Deze academie gaf als eerste botanische studies in gedrukte vorm uit.<sup>27</sup> Aan dit nog steeds bestaande wetenschappelijk genootschap was onder anderen Galileo Galilei (1564-1642) verbonden.<sup>28</sup> De Italiaanse wetenschappelijke academies vormden een bron van inspiratie voor andere Europese geleerden en vorsten. Zo stichtte keizer Leopold I in 1652 de Academia Naturae Curiosorum (Schweinfurt, Duitsland), nu nog steeds onder de naam Leopoldina bekend. De Royal Society, te vertalen als 'Koninklijke Academie van Wetenschappen' ontstond in ca. 1645 (officiële stichting in 1660, op initiatief van koning Charles II) in Londen.<sup>29</sup> De hier genoemde instituten hebben bijgedragen aan de emancipatie en professionalisering van de wetenschappen en dragen hier nog steeds aan bij. Tot slot van deze korte uitweiding over de academies met (natuur)wetenschappelijke ambities moet worden opgemerkt dat deze gedurende de volgende eeuwen overal ter wereld opgericht werden.<sup>30</sup>

#### *De Florentijnse Accademia del Disegno en de kunsten*

---

Zoals de filosofisch georiënteerde academies en ook de (natuur)wetenschappelijke academies dankzij de humanisten een drang tot emancipatie nastreefden, zo beantwoordde de educatie van schilders, beeldhouwers en architecten eveneens aan een wens tot emancipatie. De eerste officiële academie, de Accademia del Disegno in Florence, opgericht in 1563, is voortgekomen uit eenzelfde soort streven naar onafhankelijkheid, dus los van de gilden. Dit streven manifesteerde zich niet alleen

in deze eerste academie maar kwam ook tot stand in even onafhankelijke en actieve Italiaanse ateliers.

De wens om onafhankelijk te zijn van de maatstaven van de gilden kondigde zich reeds aan in de tweede helft van de 15de eeuw, maar werd pas in de 16de eeuw gerealiseerd. Dit had alles te maken met een verandering in de waardering voor het intellectuele vermogen van de 'kunstenaar'. De opvatting had postgevat dat hij niet langer als ambachtsman moest worden beschouwd, maar vooral als denkend schepper. Om die reden diende het nieuwe type 'kunstenaar' te beschikken over intellectuele kennis, derhalve over de 'idea'.<sup>31</sup> De opleidingen van de gilden voorzagen de facto niet zozeer in deze wens.<sup>32</sup>

De Accademia del Disegno was op instigatie van Giorgio Vasari (1511-1574) opgericht en stond onder politieke bescherming en controle van de hertog van Florence, tevens groothertog van Toscane, Cosimo I de' Medici (1519-1574).<sup>33</sup> Deze laatste voerde, samen met zijn remplaçant Vincenzo Borghini (1515-1580) en Michelangelo Buonarrotti (1475-1564) het bewind over deze academie. De academie verwierf internationaal aanzien en bevorderde de status van de kunstenaar door een afgewogen programma van educatie.<sup>34</sup> Dit programma vormde op zijn beurt het uitgangspunt van veel nieuwe academies in de 16de eeuw in Italië en vanaf de 17de eeuw ook buiten Italië.

Hoe zag het programma van educatie er uit? Praktisch en theoretisch. Voor een deel van de beantwoording van deze vraag verwijzen wij naar de eerder genoemde klassieke Artes Liberales, de Vrije Kunsten. Deze werden van evident belang geacht: de vakken die tot het trivium behoren waren dat omwille van hun aan de taalbeheersing gerelateerde beginselen. De retorica (welsprekendheid) bijvoorbeeld werd daarbij als de belangrijkste gezien, want welsprekendheid was niet alleen van toepassing op 'de mondeling uitgedrukte verbeelding', maar ook op de 'in materie uitgedrukte verbeelding'.<sup>35</sup> Een overtuigend gecomponeerd kunstwerk diende immers een logische, in de tijd opeenvolgende reeks handelingen te suggereren (weliswaar bijeengebracht in de 'statische' werkelijkheid van het kunstwerk), die achtereenvolgens 'gelezen' konden worden. De opbouw en de compositie begeleidden zo de kijker, stap voor stap naar de bedoelingen van de inhoud van het kunstwerk. Het was alsof een verhaal (istoria) werd verteld of 'gelezen' kon worden. Men kan zelfs beweren dat iemand die toen goed op de hoogte was van de regels van de retorica, dus van de welsprekendheid, in staat was een (beeldend) kunstwerk te interpreteren en op waarde te schatten.<sup>36</sup>

Arithmetica en geometria behoorden tot de uitverkoren vakken van het Quadrivium. Met behulp hiervan werden de beginselen van de centraal perspectief geleerd. Maar werden ook de ideeën over proportieeler van het menselijk lichaam én de architectuur uitgebreid bestudeerd. Daarbij speelde kennis van de anatomie, ontleend aan

klassieke beeldhouwwerken en de naakte mens zelf, een rol.<sup>37</sup> Inzicht in de wiskunde werd als onmisbaar beschouwd.

Leermeesters die werden aangesteld om hun leerlingen te begeleiden waren niet alleen uiterst bekwaam in de beoefening van hun eigen ambacht, zij beschikten ook over het vermogen om kennis over het disegno bij hun leerlingen te bevorderen. De letterlijke betekenis van disegno is tekening. Vasari, die dit begrip hanteerde in zijn biografieën over kunstenaars en het waarschijnlijk als onderdeel van het leerprogramma van de Accademia del Disegno heeft geïntroduceerd, verleende hieraan nog een extra betekenis.<sup>38</sup> Naast die van de tekening of het concept ging het hem vooral om de uitdrukking (expressie) die een gevolg was van intellectuele activiteit. Met andere woorden: het disegno had in Vasari's ogen meer te maken met ideeën dan met louter tekening.

De leermeesters vervulden nog enkele andere taken, zoals het bezoeken van de werkplaatsen of botega's waar de leerlingen hun werkzaamheden verrichtten.<sup>39</sup> Zij corrigeerden hun werk en controleerden de kwaliteit ervan voordat deze de werkplaatsen verliet, een zorg overigens waarvan ook sprake was bij de gilden.

In het algemeen kan men stellen dat de educatie van een academie het intellect als superieur beschouwde boven de handvaardigheid. Een goede beheersing van handvaardigheid werd als vanzelfsprekend verondersteld; die maakte het immers mogelijk ideeën tot uitdrukking te brengen.<sup>40</sup> Om die reden werden kunstwerken merendeels beoordeeld op grond van intellectuele criteria. Leerlingen werden gestimuleerd om kennis te nemen van intellectuele beginselen. Deze varieerden van scholing in de Latijnse taal en letteren, in klassieke, Bijbelse en contemporaine historiën, maar ook in disciplines die betrekking hadden op de eerder genoemde wiskunde.<sup>41</sup> Kennis van fysiognomie, zowel in theorie als door praktijk verworven, appelleerde aan de filosofische opvatting die samengevat beweerde dat 'de natuur de leermeester is van de kunst'. Over deze zaken werden bovendien discorsi (gesprekken, voordrachten) georganiseerd.<sup>42</sup>

Alle hierboven genoemde aspecten maakten deel uit van het programma van de Accademia del Disegno in het bijzonder, en van de Italiaanse academies in het algemeen tijdens de renaissance.<sup>43</sup> Nadere beschouwing laat zeer zeker verschillen zien in uitgangspunten en accenten tussen de Italiaanse academies. Dit overzicht beperkt zich tot een algemene indruk om zo enig inzicht te verlenen in het artistiek leerprogramma.

## IV

### *De Nederlanden en de eerste 'academies' voor kunst in de 17de eeuw*

---

Vanaf ca.1600 verspreidden de ideeën van de Italiaanse academies zich over Europa. Zo ook over de Nederlanden. Daar richtten kunstenaars incidenteel en op eigen initiatief een soort academie op in het eigen atelier. Waarschijnlijk maakte het uiteindelijke doel, namelijk het tekenen naar levend model het belangrijkste onderdeel uit van een opleiding.<sup>44</sup> Onder anderen Rembrandt van Rijn (1606-1669) onderwees hierin in zijn atelier aan de Jodenbreestraat in Amsterdam<sup>45</sup> en Gerard van Honthorst (1592-1656) hield praktijk in Utrecht. Heuse academies kwamen hier en elders echter zelden voor.<sup>46</sup> In het geval van de Nederlanden bijvoorbeeld oefenden de gilden, die eigen opleidingen verzorgden, nog steeds grote invloed uit op de scholing van schilders.<sup>47</sup> Zo was de schilder David Teniers de Jongere (1610-1690) onderworpen aan de voorschriften van het schildersgilde van Antwerpen.

De behoefte aan kunsttheorie was in de Nederlanden (en erbuiten) evenwel groot. Dit had tot gevolg dat een aantal kunstenaars publicaties verzorgde waarin verschillende disciplines van de beeldende kunsten uiteen werden gezet.

Deze publicaties van zogeheten 'schilder'- en 'tekenboeken' dienden uiteenlopende doelen.<sup>48</sup> Zij functioneerden als ambachtelijke en praktische leidraad voor kunstenaars. Soms ook werden ethische en esthetische uitgangspunten uiteengezet en in een enkel geval diende deze literatuur als historisch overzichtswerk<sup>49</sup>. Interessant is dat deze werken vaak geschreven werden vanuit persoonlijk 'artistieke' gezichtspunten, weliswaar met de (klassieke) canon in het achterhoofd.

Terwijl de Italiaanse kunsttheorie streefde naar eenduidigheid in haar betekenis (hetgeen, zoals verderop zal blijken, in nog sterkere mate het geval zou zijn bij de Franse kunsttheorie), heeft die eenduidigheid in de Nederlanden niet zozeer postgevat. Karel van Mander is echter wel een van de eersten geweest die de wens had, ondanks 'tegenwerking' van de gilden, een soort van academie naar Italiaans voorbeeld in de Noordelijke Nederlanden te realiseren.<sup>50</sup>

## V

### *De Franse Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648;1663*

---

Een heus grote stimulans voor het ontstaan van de academie in Frankrijk is de bemoeienis geweest van de Franse koning Lodewijk XIV (geboren in 1638; koning van Frankrijk van 1643 tot in zijn dood in 1715) met de positie van de kunsten. Reeds eerder, in 1635, tijdens de regeerperiode van Lodewijk XIII, was de Académie française

opgericht door Kardinaal Richelieu (1585-1642).<sup>51</sup> Gedurende de 17de eeuw werden op initiatief van de Zonnekoning verschillende academies in het leven geroepen. Deze academies hadden betrekking op zowel 'propaganda', wetenschap<sup>52</sup> als kunst. In het laatste geval waren de koning en zijn minister Colbert (1619-1683) van mening dat deze academies te belangwekkend waren om deze over te laten aan de mening van kunstenaars en schrijvers.<sup>53</sup> Regels en criteria dienden in het leven te worden geroepen, dit alles uiteindelijk ten gunste van de onvoorwaardelijke grandeur van de vorst. Om die reden kwamen de verschillende academies onder supervisie van de regering te staan en waren de kunsten niet alleen van belang voor de koning en de adel, maar waren zij ook ter beschikking gesteld van de bourgeoisie. De koning werd tot hoofd benoemd van een voor dit doel in het leven geroepen administratieve organisatie. De academies werden geleid door directeuren; zij waren de belangrijkste adviseurs van de koning en zijn ministers. Zij werden beschouwd als specialisten van onbetwist gezag in de eigen kunstdiscipline. Zij bepaalden in alle opzichten de organisatie van de academies.

Voor dit artikel heeft de Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Koninklijke Academie voor Schilderkunst en Beeldhouwkunst) onze bijzondere aandacht. Deze academie werd opgericht in 1648 op initiatief van Charles Le Brun (1619-1690) en kreeg haar min of meer definitieve betekenis als gevolg van de reorganisatie van 1663. Het doel van de academie was vierledig.

Ten eerste diende het als instrument ter benadrukking van de positie van de koning in de beeldende kunst. Met andere woorden, de kunst diende als een soort propagandamiddel voor de vorst en diens daden te worden aangewend.<sup>54</sup>

Ten tweede was de academie in het leven geroepen om de beeldende kunsten te onderwerpen aan theoretisch onderzoek, om er bovendien regels aan te ontlenen en deze vervolgens te definiëren. De beeldende kunst en de kunsttheoretische geschriften van de Romeinse Oudheid, maar ook die van de Italiaanse renaissance vormden het oorspronkelijke gebied van onderzoek. Hieraan ontleenden theoretici (vaak kunstenaars) van de Franse Académie esthetische wetten die vervolgens in –sterk verfranse- regelgeving werden geformuleerd en vastgesteld. Een academie was toen niet zozeer een artistieke werkplaats waar men tekende, schilderde of beeldhouwde, maar een instituut waar met behulp van theoretische kennis de kunsten uitvoerig werden bestudeerd.<sup>55</sup> Evenwel werd de theorie ondersteund door praktische beoefening van het metier, zoals geschiedde aan de École des Beaux Arts.<sup>56</sup>

Ten derde diende de academie als onvoorwaardelijk en leidend instituut teneinde de kwaliteit en het niveau van de kunst te waarborgen. Jaarlijks vanaf 1664, en vanaf 1737 eenmaal in de twee jaar, werden hiervoor tentoonstellingen georganiseerd. Die trokken belangstelling van vakbroeders en connaisseurs en werden op den duur gezien als een belangrijk artistiek en sociaal evenement.<sup>57</sup> Voorts werd het niveau gestimuleerd en

bewaakt door de invoering van wedstrijden die, indien succesvol verlopen, leidden tot een verblijf van de gelauwerde leerling aan de Académie de France à Rome.<sup>58</sup> Bovendien werden prijzen ingesteld voor schilder- en beeldhouwkunst, een streven dat, evenals de tentoonstellingen, bleef voortbestaan tot in de twintigste eeuw.

Het onderwijs dat verzorgd werd aan de Académie Royale de Peinture et de Sculpture was in beginsel ontleend aan regels die ooit van betekenis waren aan de Romeinse Accademia di San Luca (opgericht in 1593), waarvan Federico Zuccaro (1540-1609) directeur was. Professoren aan de Franse Académie werden alleen benoemd als zij van hoge geboorte waren en hun autoriteit hadden bewezen op het gebied van de historieschilderkunst of historiebeeldhouwkunst. In een enkel geval bekleedde een professor of een directeur de status van premier peintre du roi ('eerste der hofschilders'). De professoren kregen supervisie over de tekenklas waar -theorie ondersteunend- tekenen naar gipsmodellen en naar het leven centraal stond. Bovendien werden studenten gestimuleerd om deel te nemen aan debatten over – theoretische en praktische- aspecten van de kunst. Aan het Italiaanse vertrekpunt van Vasari's inrichting van academieonderwijs ontleenden de Fransen het gebruik van colleges (conférences) over perspectief, anatomie en geometrie. Zo kunnen we concluderen dat het onderwijs aan de Académie sterk gericht was op (historisch) onderzoek. Daarnaast was het discours een vitale rol toebedeeld. Daarin werden niet alleen kritische noten gekraakt zoals in het geval van inhoudelijke onenigheid, maar werd ook uiting gegeven aan voortschrijdende inzichten die de regels van de academie aanscherpten. Vaak ook passeerden theorieën en uiteenzettingen van kunstenaars de revue.<sup>59</sup> Het gehele curriculum van de Académie appelleerde bovendien aan le bon goût.<sup>60</sup> Met de hantering van 'de goede smaak' verwierf de kunst groot gezag, namelijk een koninklijk gezag. Omdat dit gezag gebaseerd was op het principe van eeuwigheid, diende ook de kunst het eeuwige te benadrukken. De esthetische opvattingen van het classicisme appelleerden hieraan in de meest volmaakte zin.

Ten slotte –ten vierde-, bekleedde de Académie, overdrachtelijk gezien, de functie van kweekvijver, en feitelijk van stimulator van de kunstproductie. In haar functie van kweekvijver leidde zij talenten op en garandeerde zij daarmee een aanwas van kunstenaars voor de toekomst. Maar ook van (kunst)theoretici, professoren en vertegenwoordigers van andere hoge ambten, die noodzakelijk waren voor een organisatie als de Académie. De inspanningen van de hier genoemde betrokkenen werden dankzij de monopolie van de Académie uiteindelijk zichtbaar gemaakt in kunstwerken. De staat –lees de koning- verleende opdrachten, de academie was het geëigende instituut voor de uitvoering van die opdrachten.

De staat tenslotte, financierde de Académie en bepaalde daarmee indirect het functioneren en het doel van de Académie Royale de Peinture et de Sculpture.<sup>61</sup>

Meer nog, de Franse staat heeft overtuigend bijgedragen aan de verbetering van de status van de kunstenaar en de kunst. Een verbetering die in Italië gedurende de 15de eeuw schoorvoetend in werking was getreden en in Frankrijk, dankzij het koninklijk mecenaat, ten volle werd gerealiseerd.

### *De Franse Académie Royale d'Architecture, 1671*

Tot nu toe is er alleen gesproken over de betekenis van de Académie Royale de Peinture et de Sculpture, en dus over het belang van de beeldende kunsten. We hebben hierbij gezien dat het doel van de academie uitging naar de bevestiging van de –absolute- positie van de vorst, het verzorgen van onderwijs waarvan regels, kwaliteitsbepaling en discours deel uitmaakten. Bovendien was de strategie van de academie gericht op de toekomst waarbij de traditie van de Franse kunst door nieuwe generaties in staat werd gesteld voort te bestaan. Door opdrachten verkregen kunstproductie was hiervan het resultaat.

Naast het belang van de Académie Royale de Peinture et de Sculpture dienen we ook die van de academie voor architectuur op te merken. Op te merken slechts, omdat het in deze beschouwing vooral gaat over de relatie van het instituut van de academie met de beeldende kunsten.

In het 15de- en 16de-eeuwse Italië echter werden schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur vaak in één adem genoemd. Architectuur werd daar toen vaak gebezigt door kunstenaars, zowel in praktijk als in theorie.<sup>62</sup> Frankrijk beschouwde de architectuur daarentegen als een aparte discipline. Om die reden werd de bouwkunst in 1671 ondergebracht in een zelfstandige academie, de Académie Royale d'Architecture ('Koninklijke Academie van Architectuur'). De bouwkunst van de Italiaanse renaissance speelde een belangrijke rol in de theorie en opvattingen over esthetica van het curriculum van deze academie. Het ging hierbij echter niet uit van "[...] slaafse navolgingen" van de traditie, maar van vindingrijkheid.<sup>63</sup> Van een zekere willekeur was echter sprake; afhankelijk van de historische interesse van degene die de colleges verzorgde werd theorie in de verschillende stijlen gedoceerd. Er ontstond op den duur kritiek op de opleiding voor architect, omdat die vooral eenzijdig en te theoretisch van aard was en weinig aandacht besteedde aan de praktijk.

## VI

### *De invloed van de Franse Académie gedurende de 18de en 19de eeuw: appreciatie en kritiek*

Ontleende de Franse academie haar voorbeeld aan Italiaanse academies uit de renaissance, zo werd de Franse variant op zijn beurt richtlijn voor de meeste academies in Europa vanaf de late 17de eeuw tot in de eeuwen er opvolgend. Uiteindelijk heeft de invloed van de Franse academie zich in meer of minder gewijzigde vorm gehandhaafd tot in de eerste helft van de twintigste eeuw.

Om iets van de eerste tekenen van dominantie van de Franse academie aan te tonen wijzen we op het feit dat sedert 1676 een intensieve samenwerking plaatsvond tussen de Académie Royale de Peinture et de Sculpture en de Accademia di San Luca. Ooit gold de 16de-eeuwse Romeinse academie (zie boven) als voorbeeld; in de 17de eeuw echter werd de Franse invloed op deze Italiaanse academie zichtbaar. Een ander voorbeeld van Franse hegemonie, waarvan al in de 17de eeuw sprake was, blijkt uit het feit dat verschillende Franse schilders directeur werden van buitenlandse academies.

De rollen bleken te zijn omgedraaid. Frankrijk bepaalde in het vervolg de mores, de regels en de artistieke smaak. Het instituut van de academie speelde daarbij een beslissende rol. In ca. 1800 telde de toenmalig geciviliseerde wereld ca. honderd academies. Bij de meeste academies draaide het rond de Franse opvatting die beweerde dat kunst geleerd kon worden dankzij regels. Regels, die overigens ten volle tot bloei kwamen dankzij het genie waarover de leerling beschikte. Het genie dat als noodzakelijke voorwaarde werd verondersteld om aan de academie te worden verbonden.

Dat neemt niet weg dat rond diezelfde eeuwwisseling het functioneren van de (Franse) academie aan verandering onderhevig was. In Frankrijk zelf hebben de maatschappelijke en sociale gevolgen van de Revolutie van 1789 grote invloed uitgeoefend. Zo was de academie door het ontbreken aan een vorst niet langer koninklijk en werd zij niet meer gefinancierd door de Kroon, maar door de nieuwe –postrevolutionaire- overheid.<sup>64</sup> Onder andere werd zij door deze omstandigheden gedwongen haar koers te wijzigen in een meer commercieel uitgangspunt. Het langzame ontwaken van nationale industrie, zowel binnen als buiten Frankrijk, maakte dit ten dele mogelijk. Door die industrie ontstond de vraag naar een nieuw type –goed opgeleide- kunstenaar dat in staat was vorm te geven aan industriële producten. Kunst en commercie ontmoetten elkaar. De overheid zag in toenemende mate het als haar taak een leidende rol te spelen in het onderwijs van de academies en dientengevolge in de functie van kunst. Dit heeft mede geleid tot een toename van de vraag naar academies in de 19de eeuw. Dit had eveneens tot gevolg dat kunstnijverheid een plaats werd toebedeeld in daartoe geëigende kunstvakopleidingen,<sup>65</sup> die weliswaar los stonden van de academies.<sup>66</sup> Veranderende omstandigheden, als gevolg van politiek of economie, waren voelbaar in

alle soevereine staten van dat moment; de academie vervulde een nationale taak.

De Royal Academy of Arts (1768) in Londen en de invloed van de Franse Académie Bemoëienis van de overheid betekende voor een enkele academie, zoals in het geval van de Royal Academy of Arts in Londen (opgericht in 1768), een onoverkomelijke inbreuk op de zelfstandigheid van de invulling van het curriculum.<sup>67</sup> De Londense academie wist zich gedurende de 19de eeuw te ontwikkelen tot een 'vrije' school, waar jaarlijks een (verkoop)tentoonstelling van contemporaine kunst werd georganiseerd. De opbrengsten hiervan waren bestemd voor studenten en instituut. Het was een van de eerste academies ook die financieel onderhouden werden door particulieren. De Londense Academy werd daardoor economisch vrijwel onafhankelijk en om die reden vrij van inmenging van de politiek. Dankzij deze vrijheid werd er voorzichtig teruggegrepen op enkele ideeën van de pré- achttiende-eeuwse Franse Académie.<sup>68</sup>

Het Duitse idealisme, kritiek op de Franse Académie

In Duitsland waren de academies van Berlijn (opgericht in 1697; 1786) en Dresden (opgericht in 1705;1762) toonaangevend.<sup>69</sup> Vooral in de 19de eeuw ontstond aan Duitse academies hevige kritiek op de Franse en Italiaanse rigide naleving van het klassieke ideaal. Hieruit bleek immers amper of geen ruimte voor de bijzondere eigenheid van het individu en van zijn genie; in Frankrijk, zo meenden Duitse academies, stond het genie 'slechts' in dienst van de regels. Dit Franse uitgangspunt werd door het Duitse idealisme afgewezen. Een van de wegbereiders van dit idealisme was Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Hij was sterk gekant tegen de 'imitatiezucht' die hij opmerkte in eigentijdse Franse en Italiaanse (bouw)kunst.<sup>70</sup> Volgens hem diende een goed kunstwerk te getuigen van het experiment dat voortvloeit uit de vrije geest, en niet afkomstig is van een bij voorbaat rationeel geconcipieerd idee.

Bij enkele Duitse kunstenaars ontstond afkeer van mechanische navolging van het klassieke, van schematisering ook, zoals in het geval van gebaar en expressie. Le Brun's *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1688), ooit als pedagogisch idee met grote instemming ontvangen, werd aan het einde van de 18de eeuw als tirannieke beschouwd. De Duitse kunstenaars, over wie de mening bestond dat zij begiftigd waren met het door de natuur verkregen genie, streefden inventie en originaliteit na en achtten om die reden een vorm van 'zelfexpressie' noodzakelijk. Het kopiëren van klassieken diende niet langer een einddoel te zijn van de opleiding aan een academie, het werd slechts betekenis toegedicht bij aanvang van een studie. Vanaf 1840 ontstond aan de Duitse academies een toenemende belangstelling voor de oorspronkelijkheid van de kunstenaar, een belangstelling die appelleerde aan wat wij nu aan de denk- en gevoelswereld van de Romantiek toeschrijven. Langzaam verschoof de interesse voor het klassieke, zij het maar gedeeltelijk, naar de achtergrond.

## VII

### *De Nederlanden en de erfenis van de Franse Académie tijdens de 18de en 19de eeuw*

---

De Engelse en Duitse academies die hier tot voorbeeld hebben gediend, waren oorspronkelijk Frans georiënteerd. In het eerste geval apprecieerden zij de Franse ideeën om artistiek gezien onafhankelijkheid te verwerven en te behouden. In het tweede geval verzetten zij zich tegen de te grote Franse dominantie en hingen een nationaal-filosofisch gedachtegoed aan.

De situatie aan het inmiddels uitgebreide aantal academies in Nederland in de 18de en 19de eeuw liet eveneens evidente invloed van de Franse Académie zien. Het curriculum van Nederlandse academies en tekenscholen was oorspronkelijk sterk Italiaans gekleurd geweest (denk hierbij aan Karel van Mander met zijn Haarlemse Academie), later streefden deze instituten meer de Franse smaak na. Deze goût Français ondervond verspreiding dankzij het fenomeen van de 'geleerde schilder' (Lat: pictor doctus) die uitblonk in theoretische kennis. De Luikenaar, maar in Amsterdam wonende en daar gevierde pictor doctus Gérard de Lairese (1640-1711) heeft, dankzij zijn kunsttheoretische kennis van de Franse Académie een grote bijdrage geleverd aan de verbreiding van het Franse artistieke erfgoed in de Noordelijke Nederlanden.<sup>71</sup> Hij hield ook een pleidooi voor de oprichting van een tekenacademie in Amsterdam naar Frans voorbeeld.<sup>72</sup>

We hebben eerder opgemerkt dat de historieschilderkunst het belangrijkste genre was dat deel uitmaakte van het onderwijs aan de Franse Académie. In de loop van de 18de eeuw ontstond in Nederland, naast dit algemeen gerespecteerde genre, een hernieuwde belangstelling en waardering voor genres als het stilleven, landschap en genreschilderkunst. Deze belangstelling had te maken met de 'herontdekking' van 'Hollandse genres' die afkomstig waren uit de Nederlandse kunst van de Gouden Eeuw. Met andere woorden: aan de verschillende academies werden in de 18de eeuw ook eerder niet als 'academisch' gewaardeerde takken van kunst gedoceerd.<sup>73</sup>

Gedurende de 19de en 20ste eeuw onderging het onderwijs aan de Nederlandse academies grosso modo ingrijpende veranderingen. Ten eerste werd in de 19de eeuw deelname van dilettanten aan het onderwijs, dat eigenlijk bedoeld was voor de vorming van professionele kunstenaars, ter discussie gesteld om vervolgens te worden afgeschaft.<sup>74</sup> Dilettanten (zij die uit liefhebberij kunst of wetenschap beoefenen), vaak afkomstig uit de adellijke kringen en de gegoede burgerij, waren in Nederland opgekomen als gevolg van de verbreide ideeën van de Franse Verlichting in de 18de eeuw. Omdat het kunstonderwijs dat gevormd was naar Frans model getuigde van een sterk rationele inslag, en met gebruikmaking van regels gedoceerd werd, veronderstelde men dat ook 'liefhebbers' deel mochten nemen aan professionele

vorming. Dilettanten, zo leek het, hoefden in tegenstelling tot de aankomende kunstenaars echter niet te beschikken over de zo noodzakelijke begaafdheid die talent veronderstelde en nog steeds veronderstelt.

Ten tweede, en dat deed zich vooral voor vanaf het midden van de 19de eeuw tot in de eerste decennia van 20ste eeuw, vond een verschuiving in de concurrerende positie van het (academisch) kunstonderwijs plaats en wel ten gevolge van een prangende maatschappelijke vraag. We hebben het al eerder gezien bij de postrevolutionaire ontwikkelingen in Frankrijk; ook in Nederland droeg de opkomst van industrie en bouwnijverheid bij aan de noodzaak van kunstvakonderwijs. Er werden om die reden opleidingen voor hoger onderwijs voor kunstnijverheid in het leven geroepen.<sup>75</sup> Het aantal academies voor bouwkunde, die al sinds de 18de eeuw bestonden, werd uitgebreid.<sup>76</sup> Deze instituten namen hun plaats in naast de traditionele academies. De 19de-eeuwse tekenscholen, die evenals de academies van oudsher deel uitmaakten van het Nederlandse kunstonderwijs, werden op initiatief van de overheid 'gedwongen' zich aan te passen aan de tijd, dat wil zeggen dat zij "[...] voornamelijk dienden voor de nuttige kunsten."<sup>77</sup> Bovendien ontwikkelde zich uit een enkele tekenschool, zoals het geval van de Rijksnormaalschool in Amsterdam (opgericht in 1884), een opleiding voor tekenleraren. Met deze opleiding werd aan de toegenomen vraag naar kwalitatief tekenonderwijs en het latere handvaardigheidsonderwijs in het Middelbaar en Hoger Onderwijs tegemoet gekomen.

Het voert hier te ver ons alleen bezig te houden met de betekenis van de academie in Nederland. Maar wat opgeld deed voor de Nederlandse situatie gold in veel opzichten ook voor academies in het buitenland; academies en verwante scholen waren in veel gevallen niet langer alleen gericht op de 'schone kunsten' op zich, maar dienden ook commerciële doeleinden.<sup>78</sup>

Een enkele opmerking over de Nederlandse situatie moet nog worden gemaakt. In het geval van de 19de-eeuwse omstandigheden hebben wij ons beperkt tot de Noordelijke Nederlanden. België maakte gedurende de jaren 1815 tot 1830 deel uit van het Koninkrijk der Nederlanden, nadien werd het zelfstandig. België bezat in de loop van de 19de eeuw zeven academies, waarvan die van Antwerpen<sup>79</sup> tot op de dag van vandaag van belang is voor het Nederlandse kunstleven.<sup>80</sup>

De oudste academie in de Noordelijke Nederlanden is die van 's-Gravenhage, opgericht in de 17de eeuw, de jongste academies dateren uit de 20ste eeuw. In de 18de en 19de eeuw is een vijftal opgericht, al dan niet op instigatie van (stedelijke) overheid of vorst<sup>81</sup>. Nederland bezit nu tientallen academies, die ruwweg gezien in drie opzichten opleiden. Ten eerste in het ruime gebied dat de autonome kunsten bestrijkt. Ten tweede in hetgeen van betekenis is voor design en architectuur. En ten derde in het gebied waarbij sprake is van het kunstdocentschap. De Nederlandse academie

voor kunsten heeft zich op den duur ontwikkeld tot een veelzijdig instituut, dat in toenemende mate een dialoog is aangegaan met een sterk aan verandering onderhevige vraag vanuit de politiek en samenleving.

## VIII

### *De 'academie' in de 20ste eeuw*

---

De oorsprong van de academie voor kunsten, zo hebben we gezien, bevond zich in het Italië van de 15de en 16de-eeuwse renaissance. Het belang hiervan drong al snel door in de toenmalige wereld; Frankrijk wierp zich in de 17de eeuw op als serieuze erfgenaam van het klassieke en renaissancistische artistieke gedachtegoed. De koning riep de verschillende académies in het leven die deze erfenis op hun beurt onderbrachten binnen vastgestelde kunsttheoretische kaders. Frankrijk droeg bij aan een vooral rationele eenduidigheid van het doel van de kunsten. Gaandeweg de 18de en 19de eeuw werd getornd aan die eenduidigheid. Onder invloed van ideële, maar ook politieke en maatschappelijke omstandigheden werd deze verlaten en de functie van het onderwijs van de academie voor kunsten verruimd. De 'schone kunsten' die van oudsher werden gedoceerd en beoefend, stonden niet langer op zichzelf. Met andere woorden: het kunstonderwijs aan de academies werd ingericht naar de vraag van de tijd. Industrie, handel en nijverheid én kunstpedagogiek lagen ten grondslag aan die vraag. Zo ontwikkelde de oorspronkelijke zoektocht naar eenduidigheid van de kunsten zich tot de noodzaak van veelvormigheid. De klassieke betekenis die betrekking had op het principe van de eeuwige waarheid van de kunst werd in de 20ste eeuw voorgoed ter discussie gesteld, hetgeen een nieuw type academie tot gevolg had.

### *Het Duitse Bauhaus (1919-1933), nieuwe ideeën over kunsteducatie voor een nieuwe academie*

---

Het nieuwe type academie werd vertegenwoordigd door het Staatliche Bauhaus, opgericht in Weimar door de architect Walter Gropius (1883-1969). Het laat achteraf gezien misschien wel een laatste daadwerkelijk vernieuwende bijdrage aan het academisch kunstonderwijs zien. Het Bauhaus had de wens midden in de samenleving te staan, het was tegelijkertijd kritisch op die samenleving en streefde een sociale utopie na. De ideeën waren revolutionair, bovendien bleken deze grote invloed te hebben uitgeoefend op het kunstonderwijs in de vorige eeuw.<sup>82</sup> Enkele opvattingen van het Bauhaus vinden we ook nu nog terug.

De oorspronkelijke gedachte en naamgeving van het Bauhaus verwijzen naar de middeleeuwse Bauhütten, vertaald als werkplaatsen of metselaarloges. Deze waren betrokken bij de bouw van gotische kathedralen. Praktische en theoretische scholing, vorming en arbeid die aan deze Bauhütten ten grondslag lagen, maakten de totstandkoming van deze godshuizen mede tot een hoogtepunt van de architectuurgeschiedenis.<sup>83</sup> Weloverwogen organisatie en gestroomlijnde samenwerking tussen de verschillende (kunst)disciplines, die in de middeleeuwen tot verbluffende resultaten hadden geleid, vormden het voorbeeld voor de werkplaatsen van het Bauhaus. Met de invoering van de werkplaatsen zette het Bauhaus zich overigens af tegen het atelieronderwijs van de traditionele academies.

Het Bauhaus kwam tegemoet aan een eigentijdse wens waarbij sprake was van samenhang tussen architectuur, 'schone kunsten' en 'toegepaste kunsten'.<sup>84</sup> En bovendien, waarbij de band werd hersteld tussen de artistieke creativiteit en het handwerk, die, volgens de opvattingen van Walter Gropius, sinds de 19de eeuw sterk onder druk was komen te staan door de industriële revolutie.<sup>85</sup> De nieuwe academie van Weimar verving de Grossherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst en de voormalige Grossherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule, waarvan de laatstgenoemde onder leiding stond van Henry Van der Velde (1863 – 1957).

Een jaar na het beëindigen van de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog (1914-1918) opende het Bauhaus zijn deuren. Weimar, de historische stad van de schrijvers en dichters Goethe en Schiller, herbergde sinds 1918 de zetel van de regering van de Eerste Republiek van Duitsland (tot 1933); hier werd gewerkt aan de totstandkoming van de nieuwe Duitse grondwet, ver verwijderd van het beladen en roerige Berlijn. Het lot van het Bauhaus hing voor een deel samen met de politieke omstandigheden waarvan sprake was tijdens het interbellum. Zo werd de academie van Weimar (Thüringen) in 1925 gedwongen te sluiten als gevolg van directe bemoeienis van politiek uiterst rechtse partijen, die in datzelfde jaar aan de macht waren gekomen. Het Bauhaus verhuisde naar Dessau, een industriële stad in opkomst, gelegen in Sachsen-Anhalt, waarna het na de overwinning van de Nationaal Socialisten tijdens de plaatselijke verkiezingen in 1932 naar Steglitz (Berlijn) uitweek. Met de machtsovername in 1933 door Hitler en diens inmiddels landelijk invloedrijke nationaalsocialistische partij werd het Bauhaus gedwongen definitief van het toneel te verdwijnen. Het werd door de politiek beschuldigd van 'cultureel bolsjewisme'. De academie van het Bauhaus, en daarmee het in beginsel vernieuwde kunstonderwijs, verliet Europa en werd voortgezet in de Verenigde Staten van Amerika, op persoonlijk initiatief van enkele Bauhausleden.<sup>86</sup> Na de Tweede Wereldoorlog waaierden de ideeën van het Bauhaus, zoals eerder gezegd, terug uit over het kunstonderwijs in Europa.<sup>87</sup>

Het ca. 14-jarige bestaan van het Duitse Bauhaus heeft drie perioden gekend die

samenvallen met de hierboven genoemde gedwongen verhuizingen. Drie perioden die ieder gekenmerkt werden door een eigen accent in het doel van de academie, derhalve in het kunstonderwijs dat er werd gegeven. Samengevat komt het op het volgende neer: Ten eerste de Weimarperiode (1919- ca.1925). Gedurende deze periode stond de academie onder leiding van de architect Walter Gropius. Tijdens zijn bewind ontstond een weloverwogen curriculum dat bestond uit Vorlehre -ook wel Vorkurs genoemd- voor de tijdsduur van een jaar, gevolgd door een driejarige periode van Lehre.<sup>88</sup> Onmiddellijk bij zijn aantreden slechtte Gropius de grenzen tussen handwerklieden en kunstenaars met als doel, zoals al eerder is opgemerkt, het samengaan te bevorderen van de verschillende (kunst)disciplines en architectuur.<sup>89</sup> Gropius verzette zich, historisch gezien, tegen deze scheiding die in wezen terugging op het ontstaan ervan tijdens de Italiaanse renaissance. In de 19de eeuw werd die scheiding nogmaals, maar toen door de opkomende industrialisering benadrukt.

In 1922 besloot Gropius, ondanks zijn twijfel over de 'eigenheid' van de machine, samenwerking aan te gaan tussen de 'schone kunsten', industrie en commercie.<sup>90</sup> Dit had gevolgen voor het onderwijs van het Bauhaus; het was gebaseerd op een tweeledig uitgangspunt dat naar eenheid streefde, namelijk een opleiding te zijn voor kunstenaar én ambachtsman in één. Formlehre, waarbij de basisproblematiek lag besloten in het onderzoek naar de 'vorm', werd in samenspraak met de leerling ontwikkeld door de Meister der Form (dat wil zeggen de kunstenaars, onder wie Gropius, Itten, Kandinsky, Muche, Klee en Schlemmer). De werkplaatsen waar zich het principe van de Werklehre afspeelde, werden geleid door zowel de Meister der Form als de Meister des Handwerks (ambachtsman of technicus). Beiden 'trainden' artistieke en ontwerpvaardigheden bij de leerlingen, maar ook technische en kunstvaardigheden.

De karakteristieke esthetische taal van het Bauhaus diende als uitgangspunt; op den duur werd zij, dat was immers het doel, van betekenis voor een breed publiek. Het Bauhaus voer gaandeweg een meer constructivistische koers dan de eerder gebezigde 'expressionistische' en vanaf 1923 trad een functionalistische tendens in werking. Het functionalisme werd zichtbaar in alle kunstdisciplines en in de architectuur.<sup>91</sup> Bovendien behoorde technische reproduceerbaarheid nu tot een van de belangrijkste doelen van het onderwijs. Hierop volgde, ten tweede, de Dessauperiode (ca. 1925-ca. 1928), waarin de functionaliteit van nog grotere betekenis voor het Bauhaus (ook Hochschule der Gestaltung genoemd) werd dan voorheen. Architectuur was gegrondvest op wetenschappelijke en technologische uitgangspunten. Onderricht in kunst en ambacht werd beoefend in metaalwerkplaatsen (onder leiding van László Moholy-Nagy) en meubelwerkplaatsen (onder leiding van Marcel Breuer). Deze werkplaatsen werden beschouwd als laboratoria voor het bedenken van prototypen voor industriële massaproductie. Daarnaast kwam ook de textielwerkplaats van de

grond en werden de disciplines van het muurschilderen, typografie, ceramiek, sculptuur (gebaseerd op systematische studie van basisvormen) en fotografie als relevante vakken onderwezen en beoefend.<sup>92</sup>

In 1927 onderging de Dessau-academie een reorganisatie op initiatief van de architect Hannes Meyer (1889-1954). Wat het architectuuronderwijs betreft werd het meer systematisch en wetenschappelijk. De oorspronkelijke esthetische overwegingen van het Bauhaus werden wat naar de achtergrond verschoven. Gropius trok zich om verschillende redenen in 1928 terug en vestigde zich in Berlijn als zelfstandig architect. De derde periode werd ingeluid door het nieuwe directeurschap van de overtuigde marxist Meyer. Zijn politiek-idealistisch geëngageerde opvattingen werden weerspiegeld in het programma van het Bauhaus. Volgens hem was het Bauhaus in Dessau geen artistiek, maar een sociaal en maatschappelijk fenomeen. Het doel van de academie lag immers in de maatschappij, die haar van taken voorzag. Meyer voerde een rigoureu functionalisme in dat gebaseerd was op economische, technische, sociale en psychologische factoren. De academie muntte uit in efficiency, echter des te minder in het experiment. Dit alles had verwijdering tot gevolg; verschillende Meister der Form, die vanaf de oprichting verbonden waren aan het Bauhaus, verlieten de academie.<sup>93</sup>

In 1930, achteraf als de vierde periode van het Bauhaus aangemerkt, werd Meyer vervangen door de functionalistische architect Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Hij liet Meyer's opzet van het Bauhaus als school voor architectuur intact en ten behoeve daarvan introduceerde hij cursorisch onderwijs in design, schilderkunst en fotografie. Sociaal- maatschappelijke efficiency in samenhang met hoge esthetische normen werd tijdens zijn directeurschap nagestreefd.

Even nog, tot 1932, zou het Duitse Bauhaus blijven bestaan. Niet langer in Dessau, maar nabij Berlijn. Mies van der Rohe heeft getracht het Bauhaus uit handen van de nieuwe politieke machthebbers te houden. In 1933, de reden is inmiddels bekend, viel definitief het doek voor deze, in wezen nog jonge academie. Het Bauhaus zou er gedurende de volgende twaalf jaar worden beschouwd als ongewenst, als entartet.

---

### *De 'academie' na de Tweede Wereldoorlog: DDR en Sovjet-Unie*

---

Na de Tweede Wereldoorlog veranderde er veel in de wereld van de academie voor kunst in West-Europa. De invloed van het Bauhaus op het kunstonderwijs verkreeg weliswaar een nieuwe impuls, maar kende niet in de mate als voorheen het experimentele en maatschappelijke engagement. Van de oorspronkelijk integrale opzet van het curriculum bleven slechts losse 'fragmenten' over. Sommige academies en kunstnijverheidsscholen adapteerden die 'fragmenten' en poogden deze, in samenhang met de ontwikkelingen

van de naoorlogse tijd, van een nieuw elan voor het kunstonderwijs te voorzien.

In Midden-Europa verliep een en ander evenwel iets anders. Grosso modo bleven de ideeën van het Bauhaus (vooral met betrekking tot architectuur, meubel- en toegepaste kunst, evenals vormgeving) tot eind jaren 1960 behouden in de Deutsche Demokratische Republik (gesticht in 1949), die een marxistische ideologie als staatspolitiek voorstond.<sup>94</sup> Deze politiek sloot aan bij het vooroorlogse sociaal-idealistische streven van het Bauhaus, maar transformeerde dat streven op haar beurt in een sociaal-politieke ideologie van 'gelijkheid'. Zij zag het liefste dat iedere socialistische staatsburger zou wonen in formalistische zowel als pragmatische architectuur, waarvan de vertrekken waren gemeubileerd met schöne Wohnraummöbel uit Typenserie 602.<sup>95</sup>

De andere, wat traditionelere DDR-academies hebben van oudsher veel aandacht besteed aan techniek en vakbekwaamheid, evenals aan (marxistisch-) historisch en (kunst)theoretisch bewustzijn.<sup>96</sup> De kunstvakken die werden gedoceerd dienden in wezen een groter ideaal dan de kunst alleen.<sup>97</sup> Dat ideaal was politiek georiënteerd. Al in het begin van de jaren 1980 tekenden zich veranderingen af binnen de muren van de Oost-Duitse academies. Na 1989, dat wil zeggen, na de 'val van de muur' zochten deze instituten nadrukkelijk aansluiting bij de ontwikkelingen in de kunst van West-Europa.

Het kunstonderwijs aan de academies van de Sovjet-Unie (opgericht in 1922) stond sinds het aantreden van Jozef Stalin (1924-1953) en zijn opvolgers in dienst van de communistische partij-ideologie. Het reikt te ver hieraan uitgebreid aandacht te besteden, maar kort en krachtig gezegd was het kunstonderwijs sterk traditioneel georiënteerd, waarbij sociaal-realistische tendensen zichtbaar waren gemaakt in schilder- en beeldhouwkunst, en de (officiële) architectuur bovendien uitmuntte in een mengvorm van classicistische en formalistische vormtaal met gebruikmaking van politiekretorische symboliek. Het kunstonderwijs was streng en strak georganiseerd. Wat gold voor de DDR, ging ook op voor de Sovjet-Unie; na haar ineenstorting breidde de Europese kunstwereld zich uit. De ideële grenzen tussen West- Europa enerzijds en Midden- en Oost-Europa anderzijds werden eindelijk opgeheven<sup>98</sup>. Artistieke grenzeloosheid hield de belofte voor de toekomst in.



## Besluit

### *De 'academie' na de Tweede Wereldoorlog: West-Europa. Een toekomst? Een slotbeschouwing*

Tot slot terugkerend naar de naoorlogse situatie van de academie in West-Europa, dan kan men wellicht stellen dat deze vier richtingen liet zien. Een enkele is inmiddels passé, andere zijn nog steeds van (relatieve) betekenis of verkrijgen misschien betekenis in de toekomst. Zij hangen samen met opvattingen van de tijd waarin zij zijn ontstaan. Ten eerste is daar de richting die haar voorkeur voor de traditie wenste te behouden, te cultiveren en uit te dragen. Zij was conservatief in haar denkbeelden, maar meende beheersing van techniek en figuratieve vormtaal als vereisten voor geslaagd academieonderwijs voorop te moeten stellen.<sup>99</sup> Kennis van het verleden was onmisbaar en toonde om die reden weinig bemoeienis met de toekomst. Hoe opmerkelijk ook, de traditionele opvatting van de academie is in wezen nooit verdwenen; zij beschouwt die als zeer gewenst, vooral om inzichten te verwerven in even traditionele theoretische als praktische methoden.<sup>100</sup> Of om er ethische en esthetische betekenissen aan te ontleen of er aan toe te schrijven.<sup>101</sup>

Ten tweede de richting aan de academie die aansluiting zocht bij de kunst van de (vooroorlogse) avant-garde, met als inspiratoren kunstenaars van de eerste generatie van modernisten, onder wie Pablo Picasso en Henri Matisse, maar ook het Bauhaus en andere artistiek-ideële instituten. Het vaak 'rationele' en 'objectieve' vormonderzoek, de zoektocht naar 'relatieve' of 'absolute' abstractie, de beheersing van techniek en (kunst)theorie maakten deel uit van het curriculum. Zo af en toe werd Cézanne daarbij post mortem uitgenodigd om over de 'zuiverheid' ervan te waken. De toekomst werd toevertrouwd aan al het nieuwe! Ook nu wordt het vormonderzoek aan academies als belangwekkend beschouwd. Het draagt immers bij aan de bewustmaking van de Eigengesetzlichkeit, die op zijn beurt het 'loslaten' van figuratie en van anekdotische betekenissen nastreeft.<sup>102</sup>

Ten derde is er de richting waarin zich de dominantie van het concept manifesteerde. Men ging er vanuit dat de creërende geest uit was op het zich innerlijk realiseren van ideeën van verschillende omvang en diepgang (concepten), ideeën die van belang werden geacht voor het (eventuele) plaatsgrijpen van een vervolg, het scheppingsproces, teneinde over iets concreets te beschikken (namelijk het 'kunstwerk'). Het concept voldeed vaak, concretisering ervan werd minstens zo vaak tot een minimum aan (beeld)betekenissen beperkt. In wezen ging het over de genesis in al haar stadia en facetten. Daarbij was altijd sprake van een 'begin', er bestond echter geen absolute noodzaak voor 'voltooiing'. Kritische maar evenzo subjectieve beslissingen van de conceptualist bepaalden de geslaagdheid ervan. Aartsvader Marcel Duchamp heeft voor deze opvatting ooit de eerste steen gelegd, waarop inmiddels een steeds meer uitdijende

elevatie is opgetrokken, reikend tot ver boven de wolken. Het conceptualisme biedt veel, meent zelfs onbegrensde mogelijkheden te realiseren en is misschien hierom niet weg te denken uit het curriculum van de meeste academies van vandaag.

Ten vierde verscheen de richting die onder andere 'het spel' met het citaat betrof, de 'ongebredelde logica' van de (toevallige) samenvoeging, waarbij verleden en heden op a- historische wijze -want binnen het postmoderne kader niet noodzakelijk causaal- werden gecombineerd. Het ging over het spel der herkenning, mogelijk met vervreemding tot gevolg, die met ongeremd plezier werd beoefend door zijn immer jonge schepper, de postmoderne homo ludens. Techniek en figuratie werden in alle mogelijke combinaties onderzocht en uitgewerkt, in de hoop op enig theatraal en magisch effect. Ondanks het spelelement is zij beslist van betekenis gebleken voor academies. Of het postmodernisme er nu nog gebezigd wordt is de vraag.

Ten slotte geldt de richting die misschien nu speelt –het is slechts speculatief bedoeld-!, de richting waarbij de academie, meer nog dan voorheen, zich lijkt te 'moeten' onderwerpen, of overgeven liever, aan de schier eindeloze mogelijkheden die onze wereld op dit moment en wellicht ook in de toekomst biedt. We denken daarbij aan de onuitputtelijke bronnen van kennis die op even onuitputtelijke wijze geraadpleegd kunnen worden. Of aan de complexiteit van de (natuur)wetenschappen en techniek en de grote verscheidenheid aan specialismen, die ook door de (toekomstige) kunstenaar en kunstpedagoog, wanneer zij dat noodzakelijk achten, geraadpleegd wordt. We denken aan het wellicht meest gecompliceerde: de continue verandering van het wereldbeeld waarbij communicatie, globalisering en interculturaliteit op een niet aflatende wijze een rol spelen. De vraag doet zich voor of een academie bij machte is deze waaier van mogelijkheden toe te laten in haar onderwijs, zonder dat het zal leiden tot een soort van Babylonische spraakverwarring. Zij zal gedwongen worden om keuzes te maken, waarmee zij tegelijkertijd in de gelegenheid is zich te onderscheiden van andere academies. Waardoor zij in het beste geval binnen haar eigen kaders in de gelegenheid is te excelleren om talent tot ontwikkeling te kunnen brengen. Want, ondanks het feit dat de benaming van de academie teruggaat op de betekenis van een klassiek en rijk verleden, is het juist zaak te voorkomen dat zij als instituut in de toekomst betekenisloos wordt.<sup>103</sup>

# BRONNEN

TIJN VAES - DE ACADEMIE, EEN KLEINE GESCHIEDENIS

- 1 Thornton, S., Art. Achter de schermen van de kunstwereld [Seven days in the Art World, 2008], Amsterdam, 2009, pp.67-97. Het essay is getiteld 'De kritiekles', waaruit het citaat van Schimmel afkomstig is (p.96).
- 2 Ten behoeve van deze beschouwing is, naast de hierna genoemde literatuur gebruik gemaakt van Turner, J. (ed.), The Dictionary of Art [in het vervolg aangegeven als D.A., I, 1996], London/New York, 1996, alsmede van Grafton, A. and others, The Classical Tradition [in het vervolg aangegeven als C.T., 2010] Cambridge, Massachusetts and London, 2010; Voor verdere oriëntatie ten behoeve van het onderwerp 'academie', zie: Encyclopedia of World Art, New York/Toronto/London, 1963 (1971) evenals Bergin, T. and Speake, J., The Encyclopedia of the Renaissance, New York, Oxford, 1987.
- 3 Over de betekenis van de academie in het algemeen en de academie van beeldende kunst in het bijzonder zie de indertijd gezaghebbende studie van Nikolaus Pevsner, Academies of Art. Past and Present, New York, 1940
- 4 (1973), pp.1-24; zie ook Boschloo, A.W.A. and others (ed.), Academies of Art, between Renaissance and Romanticism, 's-Gravenhage, 1989 [Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI (1986-1987)], pp.10-13. Deze bijdrage beperkt zich tot de academies van beeldende kunst.
- 5 Volgens overleveringen was het woud van de Attische held Akademos oorspronkelijk een cultische plek die gewijd was aan de godin van de wijsheid, Athena. Het woud was begroeid met olijfbomen die volrijpe vruchten droegen en wier oliën werden gegoten in schitterend beschilderde vazen die als prijs dienden voor de winnaars van de Panatheense spelen. Enkele jaren nadien, in 532, werd de Academie van Athene definitief gesloten op gezag van keizer Justinianus I (de Grote, 527-565).
- 6 Zoals bijvoorbeeld Isidorus van Sevilla (560-636) in zijn Etymologiae (8.6.II) opmerkte dat veel zaken onzeker zijn, dat zij verborgen zijn, want door God als bovenmatig werd beschouwd. Dat neemt niet weg, zo vervolgt hij, dat veel begrepen kan worden met de zintuigen en verstaan met het verstand. Zie C.T., 2010, p.1.
- 7 Lendering, J., Vergeten erfenis. Oosterse wortels van de westerse cultuur, Amsterdam, 2009, pp.56-71; Een voorbeeld is het Karolingische hof van Karel de Grote (742-814) en dat van zijn opvolgers tot ca. 1002 (Otto III, als laatste Karolingische vorst). Aan deze hoven toonde men veel interesse voor de klassieke, vooral Romeinse cultuur. Zo waren bijvoorbeeld de artes liberales ('Vrije Kunsten') bij Karel de Grote bekend. Dit maken wij op uit Einhard's biografie over de vorst, de Vita Caroli Magni, geschreven rond 830. Hieruit blijkt dat Karel de Grote de "Artes liberales studiosissime coluit ..." ("de Vrije Kunsten beoefende met veel ijver ..."). Zie Einhard, (ed.), De Rynck, P, Het leven van Karel de Grote [Vita Caroli Magni], Amsterdam, 1999, p.42.
- 8 Lendering, J., 2009, pp.53-56.
- 9 De zeven vrije kunsten, van oorsprong bedoeld voor de geestelijke opvoeding van vrije burgers, raakten rond de eerste eeuw van onze jaartelling in zwang in de Romeinse cultuur. Zij omvatten twee gebieden, het trivium en het quadrivium. Tot het trivium werden de volgende disciplines gerekend: grammatica, retorica en dialectica. Het quadrivium had van doen met aritmetica, geometria, astronomia en musiké. De middeleeuwse christelijke opvatting bekroonde deze disciplines bovendien met de theologie.
- 10 Verger, J., Universiteiten in de middeleeuwen, Bussum, 1978 [Les universités au Moyen Age, 1973], hoofdstuk 1; zie ook Lendering, J., 2009, hoofdstuk 5.
- 11 Sinds de Klassieke Oudheid is er sprake van een normatief onderscheid tussen de artes die voortkomen uit de geest en artes die een gevolg zijn van lichamelijke inspanning, zoals die van de ambachtsman. De eerste vorm van ars werd van oudsher beoefend door vrije burgers (zie ook noot 9), de tweede door hen die deze status niet bezaten, d.w.z. de slaven.; Zie bijgevolg voor het onderscheid tussen 'vrije' en 'dienende' artes: Eco, U., Kunst en schoonheid in de middeleeuwen [Arte e bellezza nell'estetica medievale, 1987], Amsterdam 1989, pp.159-165.
- 12 De positie van gilden en meesterwerkplaatsen waarnaar verwezen wordt, hing samen met de opkomst van de stadscultuur in de laat twaalfde-eeuwse samenleving in West-Europa. Zie voor het belang van gilden in de middeleeuwse samenleving het inzichtelijke en inspirerende boek: Sennet, R., De ambachtsman. De mens als maker [The Craftsman. 2008], Amsterdam, 2008, hoofdstuk 2, pp.67-77.
- 13 Burke, P., De Renaissance [The Renaissance, 1987], Nijmegen, 1989, pp.7-12: hoofdstuk 1.
- 14 Ibid., pp.13-42: hoofdstuk 2.
- 15 Het beroemde boek van Jacob Burckhardt (1818-1897), Die Kultur der Renaissance in Italien (1860), heeft bijgedragen aan deze opvatting. Burckhardt is met dit boek een van de eersten geweest die de cultuur van de Italiaanse renaissance beschouwde als een pre-echo van latere Europese beschavingsidealen.
- 16 De Bruyne, E., Geschiedenis van de aesthetica, De renaissance, Antwerpen/Amsterdam, 1951, p.9-10. De Bruyne noemt onder andere de mythe van Hercules en diens werken als

- symbool van de mens van de Italiaanse renaissance, namelijk iemand die actief, vitaal en bewust handelt, die schept en "...het monster van de uitputting overwonnen heeft."
- 17** Van Poggio Bracciolini (1380-1459) is een waarschijnlijk eerste literair gebruik van 'accademia' bekend. In een brief uit 1427 aan Nicolaus De Niccolis deelt Poggio mee dat hij zijn [...] "Academie" in de Val d'Arno [...] met beelden zal decoreren. Het gaat hierbij om het huis dat hij kocht op 18 april 1427 te Terranuova. Zie voor de brief en het commentaar resp. pp. 117-118, p.303 in: Gordan, P.W.G., *Two Renaissance Book Hunters. The Letters of Poggios Bracciolini to Nicolaus De Niccolis*, New York, 1947. Zie ook D.A.I., p.102.
- 18** Lapo da Castiglionchio il Giovane (1405-1438) verwees naar voorbeelden uit de klassieke cultuur waar op een overeenkomstige wijze onderwijs werd verzorgd. Hij vernoemde daarbij de Academie van Plato en het Lyceum van Aristoteles die een bijdrage leverden aan de vorming van Griekse geleerden. Zie C.T., 2010, p.1 en p.547.
- 19** Sinds de invoering van de Regel (Lat: Regula) van Sint-Benedictus van Nursia (ca. 480-543 of 547) is het gebod 'bid en werk' (ora et labora) van kracht in West-Europese kloosters. De aandacht die uitgaat van de Regel benadrukt het belang van de vita contemplativa, naast de vita activa. Gedurende de renaissance in Italië plachten vorsten zich tijdens de zomerperiode terug te trekken in hun buitenverblijven en lustoorden. Dit gebeurde niet alleen om de hitte en drukte in de stad te ontvluchten, niet alleen om koelte en eenvoudig vertier ten plattelande te ondergaan, maar ook om de arcadische rust te genieten die geest en lichaam ten volle deed herstellen. De arcadische rust appelleerde aan een –paganistische- humanistische wens, die mogelijkwerijs zijn wortels heeft in zowel de klassieke mythe van het Gouden Tijdperk (beschreven door Hesiodos en Ovidius Naso), als in de monastieke vita contemplativa.
- 20** De Bruyne, 1951, p.9.
- 21** Tatarikiewicz, W., *History of Aesthetics*, Vol. III: 'Modern Aesthetics', The Hague, Paris, Warszawa, 1974, p. 67.
- 22** Voor een schets van het intellectuele leven van Ficino zie *The Letters of Marsilio Ficino*, Volumes I-V, London, 1975. Deze uitgave komt tevens tegemoet aan de nieuwsgierigheid van de lezer naar de onderwerpen waarover Ficino correspondeerde.
- 23** Dankzij Ficino's inspanningen om Plato in het Latijn te vertalen ontstond een wijdverbreide interesse voor Plato in Europa.
- 24** Bijvoorbeeld in *De Christiana religione* (1476), *Theologia Platonica* (1482) –over de onsterfelijkheid van de ziel- en de *Epistolae* (1495).
- 25** Om enkele te noemen: Venetië, Neakademia ('Nieuwe Academie' ookwel Accademia Aldine) (ca. 1500); Rome, Academie van kardinaal Bessario (1403-1472) die een bijdrage heeft geleverd aan de herontdekking van de Griekse wijsbegeerte; Roma, Academie van Pomponio Leto (1472-1498), die door paus Paulus III als gevaarlijk werd beschouwd vanwege het feit dat men er gebruik maakte van teksten (o.a. Lucretius), waarin de onsterfelijkheid van de ziel werd betwist.
- 26** Zoals de academie die gefinancierd werd door de Rucellai-familie, gevestigd in de Orti Oricellari (tuinen). Hier werd het Toscaans bestudeerd en van een taalkundig systeem voorzien, waaraan Dante Alighieri (1265- 1321) reeds eerder een bijdrage had geleverd. Naast deze academie bestond er de Accademia Secreta van de Medici's, waarvan prominente Florentijnen lid waren. Ook deze academie was gericht op taal. De belangstelling hiervoor hing samen met de totstandkoming van soevereine staten in de 16de en 17de eeuw met als gevolg het ontstaan van eigen (nationale) talen. De Accademia della Crusca, die geheel gericht was op de Italiaanse taal liet in 1621 een dictionaire verschijnen naar aanleiding van de Divina Comedia van Dante, de Decamerone van Boccaccio en Petrarca's schitterende Canzone. Zie: C.T., 2010, p.2.
- 27** De Tesoro Messicano, officieel *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus* (definitieve versie, 1651) geheten, handelt over de flora en fauna van de Nieuwe Wereld en is het resultaat van samenwerking van Spaanse en Italiaanse geleerden. Zie: C.T., 2010, p.2.
- 28** Het genootschap publiceerde Galilei's *Il Saggiatore* (1623).
- 29** Sir Isaac Newton (1642-1727) gold als belangwekkend lid, evenals de Nederlander Antonie van Leeuwenhoek (1632-1723), die de microscoop verder tot ontwikkeling heeft gebracht.
- 30** Bijvoorbeeld, op initiatief van Lodewijk Napoleon werd in 1808 het Koninklijk Instituut, voorloper van de huidige Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen opgericht.
- 31** Michelangelo (1575-1564) merkte al op dat beeldhouwkunst weinig van doen had met alleen ambachtelijkheid. Hij beschouwde de betekenis ervan als een zaak van scienza studiosa (wetenschappelijke studie). Over de schilderkunst merkte hij op dat men met het brein schildert en niet met de hand. Zie hierover: Tatarikiewicz, W., 1974, pp. 148-149.
- 32** Sinds het einde van de 12de eeuw waren de gilden een steeds grotere rol gaan spelen in de organisatie van de steden. Zij vervulden aan de ene kant een economische rol, aan de andere kant lag hun motivering in de bewaking van het niveau van opleidingen. Eigen aan het middeleeuwse ideaal waren deze opleidingen vooral ambachtelijk van aard. Zij werden van oudsher gerekend tot de artes mechanicae.
- 33** Hertog van Florence van 1537-1574; groothertog van Toscane vanaf 1569 tot aan zijn dood.
- 34** Voor inzicht in het onderwijs dat aan deze academie werd verzorgd, zie Barzman, K.E., 'The Florentine Accademia del Disegno: liberal education and the renaissance artist' in: Boschloo, A.W.A. and others (ed.), 1989, pp. 14-32; zie ook Ames-Lewis, F., *The Intellectual Life of the early Renaissance Artist*, New Haven and London, 2000. p.59.
- 35** Zoals het schilderij, reliëf, een driedimensionale beeldengroep of sculptuur.
- 36** Voor verdere opmerkingen over dit verschijnsel, zie Baxandall, M.,: *Schilderkunst en leefwereld in het Quattrocento: een inleiding in de sociale geschiedenis van de picturale stijl* [Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style, 1972], Nijmegen, 1986. Zie in het bijzonder het tweede hoofdstuk 'De zienswijze

van het Quattrocento' waarin interessante vergelijkingen worden gemaakt tussen retorica en beeldende kunst gedurende de vijftiende eeuw. Deze vergelijkingen zijn in gewijzigde vorm ook van betekenis geweest voor de schilderkunst en leefwereld van de zestiende eeuw.

- 37 In het geval van de Accademia del Disegno werd pas vanaf 1590 getekend naar het leven. Voordien werd vooral getekend naar antieke beelden.
- 38 In: *Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550; 1568.
- 39 Niet iedere werkplaats voldeed aan commerciële doeleinden, ook niet de Giardino di San Marco, voorloper van de Accademia del Disegno. De botega bezat meerdere functies, zoals werkplaats, winkel of nering. Zie Ames-Lewis, F., 2000. p.58 en p.59.
- 40 Vervolmaking van de beheersing van handvaardigheid werd niettemin gestimuleerd.
- 41 Federico Zuccaro (1540/41-1609) voerde rond 1590 een aantal hervormingen door aan de Accademia del Disegno. Zo werd de beoefening van grondslagen van de wiskunde geïntroduceerd. De gedachte hierachter was dat de omringende wereld slechts begrepen kon worden in termen van mathematische structuren. Deze opvatting werd overgenomen door andere academies. Zie: Barzman, K.E., 'The Florentine Accademia del Disegno: Liberal education and the renaissance artist' in: Boschloo, A.W.A. and others (ed.), 1989, p.17. Later was de interesse voor wiskunde en de perspectief groot aan de Franse Académie, zoals bleek uit de bijdragen van Abraham Bosse (1602-1676). Zie onder andere zijn *Manière universelle de Monsieur Desargues*, Paris, 1648.
- 42 Zoals Vincenzo Borghini (1515-1580), die deze discorsi over artistieke onderwerpen leidde aan deze eerste Accademia.
- 43 Voor een overzicht van Italiaanse academies zie Pevsner, N., *Academies of Art. Past and Present*, New York, 1940 (1973). Een greep hieruit laat enkele belangwekkende academies voor kunsten in deze periode zien: de zogeheten Accademia Leonardo Vinci (ca. 1490), die overigens meer een ideële dan een werkelijke academie met een helder geformuleerde didactische opzet was. Zie hierover Ames-Lewis, F., 2000. p.59; Vervolgens de Accademia di San Luca (1577) te Rome. Het was de eerste academie met een vastgesteld programma. Van belang was ook de Accademia degli Incamminati, gesticht in 1582 te Bologna door Lodovico Carracci, en zijn neven Agostino en Annibale Carracci. Deze academie verzette zich tegen het maniërisme in de kunst en ontwierp regels, geënt op klassieke voorbeelden uit de beeldende kunst, regels die nu als 'classicistisch' beschouwd worden. Zie ook Tatarkiewicz W., 1974, pp. 280-283; Tot slot in dit rijtje de Accademia Ambrosiana te Milaan, opgericht in 1625 (en opnieuw in 1669), onder ander ter stimulering van religieuze kunst.
- 44 Zoals bekend was tekenen naar levend model het uiteindelijke doel van een opleiding. Dit doel werd bereikt na oefening in toenemende moeilijkheidsgraad. Zo begon de leerling eerst met het tekenen naar prenten (of tekeningen), gevolgd door het tekenen naar gipsmodellen van (fragmenten van) klassieke beelden. Had men dit onder de knie dan werd er gewerkt

naar het levende model, al dan niet naakt. Over de atelierpraktijk zie E.V., Kraamkamers van de kunst. Ateliers en academies, uitgave n.a.v. de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam, 1990; Voor een heldere en beknopte uiteenzetting over de opleiding van kunstenaars en de 'pedagogische' functie van kunstenaars zie Miedema, H., 'Over vakonderwijs aan kunstschilders in de Nederlanden tot de zeventiende eeuw' in: Boschloo, A.W.A. and others (ed.), 1989, pp.268- 282.

- 45 Alpers, S., *De firma Rembrandt. Schilder tussen handel en kunst [Rembrandt's Enterprise, 1988]*, Amsterdam, 1989, hoofdstuk 3; Zie ook Bruyn, J., 'Rembrandts werkplaats: functie en productie' in Rembrandt. De Meester en zijn werkplaats. Schilderijen [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, 1991, pp 78-89 en Wetering, E. van de, Rembrandt. The Painter at Work, Amsterdam, 1997, pp.6-9.
- 46 Als voorbeeld uit de Nederlanden gold Haarlem. Daar werd een 'privé-academie' opgericht. Aan die 'academie' vormde het tekenen 'naar het leven' het zwaartepunt van de opleiding. De oprichting geschiedde door Karel van Mander (1548-1606) samen met Hendrik Goltzius (1558-1617) en Cornelis van Haarlem (1562- 1638). Van Mander trof het voorbeeld van de academie aan tijdens zijn verblijf in Italië gedurende de jaren 1574 (1573?) -1577. Goltzius vertoefde er in 1590-1591. Cornelis van Haarlem heeft het schiereiland nooit bezocht. Zoals bekend bestond in Italië een grote waardering voor de positie van schilders en andere kunstenaars. Voorbeelden van heuse academies buiten de Nederlanden in die tijd zijn aanwijsbaar in Sevilla en Madrid.
- 47 'Kunstschilders' werden van oudsher in hetzelfde gilde ondergebracht als huisschilders en vergulders, ondanks het feit dat aan hun opleiding andere principes ten grondslag lagen. Belangrijk was het Sint-Lucasgilde. Voor het gilde in Haarlem, zie Hoogewerff, G.J., *De geschiedenis van de St.Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam, 1947, pp.121-136.; In 1656 werd te Den Haag een gilde voor schilders en beeldhouwers opgericht.
- 48 Bolten, J., *Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books. 1600-1750*, Landau, Pfalz, 1985.
- 49 Karel van Mander en Samuel van Hoogstraeten hebben ieder evidente bijdragen geleverd aan de kunsttheorie en kunstpraktijk van de 17de eeuw. Karel van Mander met *Den grondt der edel vry schilder-const* dat onderdeel uitmaakte van zijn *Schilder-boeck* (1604). Het omvatte een theorie over de schilderkunst, waarin zowel filosofische als wetenschappelijke inleidingen gepaard gingen met technische wederwaardigheden voor "de leerlustighe leught". Het *Schilder-boeck* bestond bovendien uit een reeks levensbeschrijvingen van kunstenaars. Deze Levens werden geschreven met Vasari's *Vite* uit 1550 (1568) in het achterhoofd. Waarschijnlijk heeft Van Mander Vasari (1511-1574) enige tijd voor diens sterfdag, 27 juni 1574 ontmoet in Florence. Zie: Mander, K. van, *Den grondt der edel vry schilder-const*, editie H. Miedema (vertaling en commentaar), Utrecht, 1973, p. 306-307. Zie: Mander, K. van, Karel van Mander,

- Lives, editie H. Miedema (Introduction and translation), 6 Volumes, Doornspijk, 1994-1999; zie Noë, H., Carel van Mander en Italië. Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn "Leven der dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders", 's-Gravenhage, 1954, p.7. Een ander voorbeeld is de Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, anders dan de Zichtbaere Werelt (Middelburg, 1677) van Samuel van Hoogstraten (1627-1678). Ook hierin is een waaijer van aspecten die met de schilderkunst te maken hebben uiteengezet. Het is een didactisch, technisch, ethisch en beschouwelijk werk. Zie ook Weststeijn, T., *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam, 2008.
- 50 Zie Miedema, 1973, pp. 300-302. Van Mander, afkomstig uit het Vlaamse Meulebeke, toog als gevolg van oorlogsdreiging en pest in 1583 naar Haarlem. Aldaar bleek de dominantie van de gilden groot. Deze verleenden de schilderkunst amper aanzien, zoals in Italië gebruikelijk was. De gilden werkten hiermee indirect Van Mander tegen; zijn aanzien was in Haarlem vergelijkbaar met dat van een ambachtsman. Desalniettemin heeft het Italiaanse voorbeeld van een academie geleid tot de oprichting van een Haarlemse 'Academie', waarover Van Mander in zijn boeken evenwel niet rept. Een anonieme biografie doet dat echter wel. Zie voor deze mededeling diens biografie, die toegevoegd werd aan de tweede druk van *Het Schilderboek* (1624). Zie voor deze tekst 't Geslachts/de geboort/plaets/tydt/leven/ ende wercken Van Karel van Mander, Schilder/en Poet/ mistgaders Zyn overlyden, ende begraeffenis, opnieuw uitgegeven door A. Donker, Antwerpen, 1943, p.25. Over de 'Haarlemse Academie', zie Hoogwerff, G.J., 1947, hoofdstuk VII; Zie ook Knolle, P., 'Tekenenacademies in de Noordelijke Nederlanden: de 17de en 18de eeuw' in: Kamp, M. van der, e.a. (eindred.), *De Lucaskrater*, Assen, 1984, p.19.
- 51 De Académie française, die nog steeds van grote betekenis is voor Frankrijk, is in 1635 opgericht met de opdracht de Franse taal van regels te voorzien, de zuiverheid van de hantering ervan te bewaken en de toegankelijkheid te bevorderen.
- 52 Académie Royale des Inscriptions et Médailles (1663), Académie des Sciences (1666).
- 53 De volgende academies werden gesticht: Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648), Académie d'Architecture (1671), Académie de Danse (1661), Académie d'Opéra (1671), vervangen door de Académie Royale de Musique (1672), en de Académie des Spectacles (1674).
- 54 Burke, P., *Het beeld van een koning. De propaganda van Lodewijk XIV* [The fabrication of Louis XIV, 1991], Amsterdam, 1991; Als voorbeeld geldt de historiograaf, architect en kunsttheoreticus André des Avaux Félibien (1619-1675) in zijn essay over het koningsportret. Zie Félibien, A., 'Le Portret du Roy, 1663' in: *Porträt, Preimesberger, R., u. A., Berlin, 1999* (2003), pp. 356-368; zie ook Tatkiewicz, 1974, pp.396-399 en pp.408-410.
- 55 Volgens André Félibien dient de kunstenaar zijn werk naar aanleiding van de regels van de Académie in de geest te creëren. Dit is mogelijk vanwege zijn 'genie' waarover hij dankzij zijn natuurlijke aanleg beschikt. Zie voor verder commentaar van Félibien 'André Félibien, Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1668)' in: *Historienmalerei, Gaehtgens, T.W. und Fleckner, U., Berlin, 1996* (2003), pp.156-165.
- 56 Eveneens opgericht in 1648, door kardinaal Jules Mazarin (1602-1661).
- 57 De eerste zogeheten Salon werd gehouden in 1674. Hier toonden de kandidaten hun werk. De salon was ten dele voor het grote publiek toegankelijk. Echo's van het fenomeen van de jaarlijkse of meerjaarlijkse tentoonstelling van de academie klinken nog steeds na. In de 18de en 19de eeuw waren zij onbetwist en populair, zowel in Frankrijk als daarbuiten. Lees het scherpzinnige *Essais sur la peinture* van de schalkse schrijver Denis Diderot (1713-1784), waarin de tentoonstellingen van de verschillende Parijse Salons worden besproken.
- 58 Opgericht door Colbert (1619-1683) in 1666. De prijswinnaar verwierf een beurs op kosten van de staat en verbleef 3 tot 5 jaar in de Eeuwige Stad. Na intensieve bestudering van het antieke en renaissance in Rome diende de laureaat een finaal werk te realiseren waarin de doelstellingen van historieschilderkunst ten volle getoond dienden te zijn.
- 59 Voor een bloemlezing van de Conférences die werden gehouden tussen 1667 en 1721, zie: Mérot, A. (Éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture au XVIIIe siècle*, Paris, 1996. Zie ook de verhelderende studie van Montagu, J., *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, New Haven and London, 1994.
- 60 Zie voor deze 'goede smaak' onder andere *L'idée du peintre parfait* (1707) van André Félibien in: Tatkiewicz, 1974, p.409.
- 61 Voor de inrichting, het functioneren en het doel van de academies zie Burke, P., 1991, hoofdstuk 4, pp.53-62.
- 62 Voorbeelden van kunstenaars die zich zowel met beeldende kunst als met architectuur hebben bezig gehouden, zijn er te over. Hier beperken we ons tot Leon Battista Alberti en Michelangelo.
- 63 Burke, P., 1991, p.162.
- 64 Met de onthoofding van Lodewijk XVI (geboren in 1754 en van 1774-1792 koning van Frankrijk) in 1794 verdween het koningschap voorlopig van het toneel en dus alle instituten die ooit het predicaat koninklijk voerden.
- 65 Intellectueel gezien werden academies en kunstvakopleidingen niet als gelijkwaardig beschouwd. Aan de academies werden de 'schone kunsten' gedoceerd en bestudeerd en ging de veronderstelling vooraf dat zij alleen begrepen en gecreëerd konden worden dankzij het genie van de leerling en de (aanstaande) kunstenaar. Kunstvakopleidingen deden daarentegen geen onmiddellijk appel op de scheppende kracht van de leerling.
- 66 Zie Martis, A., 'Van 'tekenschool' tot 'kunstvakschool': de Rijksoverheid en het onderwijs in de beeldende kunsten van circa 1820 tot circa 1940.' In: Kamp, M. van der, e.a. (eindred.) *De Lucaskrater. Historie en analyse van en meningen over het beeldend-kunstonderwijs aan*

- de kunstacademies in Nederland. Assen, 1984, pp.41-49. Wat opging voor het kunst(vak) onderwijs in het buitenland gold ook voor Nederland. In het artikel van Martis wordt onder andere ingegaan op de beleidsomgevingen van het kunstonderwijs die door de overheid tot stand werden gebracht.
- 67** De bemoeienis van de overheid werd opnieuw merkbaar in de tijd rond de eerste Wereldtentoonstelling van 1851 (Crystal Palace, Londen). Van de inbreng van 'schone kunsten' in de industriële producten die er getoond werden, was volgens critici nauwelijks iets te merken. Van goede taste was amper sprake, zo vonden zij. De roep om modellen van smaak, die onderwezen moesten worden aan tekenscholen, in samenwerking met musea van toegepaste kunst (zoals het latere Victoria and Albert Museum), werd sterker. William Morris (1834-1896) en de zijnen richtten de Arts and Crafts Movement op om de artistieke en ambachtelijke kennis voor ondergang te behoeden in de toekomst. Bovendien stelde Morris kritische vragen over de exclusieve rol die academies dienden te vervullen in het kunstonderwijs. Zie: MacKenzy, J.M. (ed.), *The Victorian Vision. Inventing new Britain*, London, 2001, pp. 208-211.
- 68** Zo ontleende de Londense Academy aan de Parijse Académie de invoering van prijzen en de reis naar Rome. Verder vertoonden, naast het curriculum, de methoden van onder andere het toegangsbeleid overeenkomst met de Franse Académie.
- 69** Deze academies toonden zich sinds het einde van de 18de eeuw geïnteresseerd in de relatie tussen ambacht en industrie. Rond het midden van de 19de eeuw werd de controverse die de Arts and Crafts Movement had opgeroepen met grote aandacht gevolgd in Duitsland. Duitsland borduurde er op voort. Echter zocht men daarbij eerder naar een eenheid tussen kunst en industriële productie dan naar het Engelse idee van arts and crafts, dat meer gelijkenis vertoonde met het (Nederlandse) begrip van kunstnijverheid.
- 70** „Zie Goethe's Von deutscher Baukunst uit 1773. Zie Schmidt, J., *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt, 1985, Band 1, pp.193-196.
- 71** Zie: Vaes, M.C., *Het Groot Schilderboek*; Gérard de Laïresses bijdrage aan de geleerde schilderkunst (doctoraalscriptie, Rijksuniversiteit Leiden), Leiden, 1996, pp.18-20; Zie ook Vaes, M.C. 'De geleerde schilder Gérard de Laïresse' in *Cultuur van de burgerij in de 17de eeuw (syllabus Kunst Algemeen)*, Tilburg, 1999; zie: Vries, L. de, Gerard de Laïresse. *An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam, 1998, chapter 2.
- 72** Zie Knolle, P., 1984, p. 22. 'Tekenenacademies in de Noordelijke Nederlanden: de 17de en 18de eeuw' in: Kamp, M. van der, e.a., *De Lucaskrater*, Assen, 1984. Die academie is in 1718, zeven jaar na de dood van Laïresse opgericht.
- 73** Zie Knolle, P., 1984, pp. 25 en 26.
- 74** Zie Knolle, P., 1984, pp. 29 en 30.
- 75** Amsterdam, Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs, 1924; Maastricht, Middelbare Kunstnijverheidsschool, 1926.
- 76** Groningen, Academie van Tekening, Bouw- en Zeevaartkunde, 1798; 's-Hertogenbosch, Académie impériale et Royale de Peinture, Sculpture et Architecture, 1812; Tilburg, Academie voor Beeldende en Bouwende Kunsten, 1918.
- 77** Zie: Martis, A., 1984, p.37
- 78** Voorbeelden van (academisch) kunstonderwijs die beide doelen nastreefden trof men onder andere aan in Stockholm, Dresden, Berlijn (ook Gewerbeschule) en Wenen (specifiek Manifakturschule).
- 79** De Academie van Antwerpen is opgericht in 1663 door David Teniers de Jongere (1610-1690).
- 80** Voor deze academies, zie: Pevsner, 1940 (1973), p.241.
- 81** Denk aan de Rijksacademie, opgericht in 1870, met goedkeuring van koning Willem III (1849-1890, koning der Nederlanden)
- 82** In het algemeen tot in de jaren 1960.
- 83** Mankartz, F., 'Das Bauhaus und der Gedanke der Dombauhütte' in: *Bauhaus*, 1999, pp. 422-424; Het titelblad van het manifest en het programma van het Bauhaus (1919) laat een houtsnede zien met een 'flonkerende' kathedraal van de expressionistisch kunstenaar Lyonel Feininger (1871-1956).
- 84** Zie het Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar: "Ziele des Bauhauses: Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen [...] zu einer neuen Baukunst als deren unablässliche Bestandteile." In: Wilhelm, K., 'Die drei Direktoren am Bauhaus' in: Fiedler, J. und Feierabend, P. (Her.), *Bauhaus*, Köln, 1999, pp.180-181.
- 85** Ideeën over het samengaan van 'idee' en handwerk, zoals onder woorden gebracht door John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896) en Henry Van de Velde (1863-1957) lagen ten grondslag aan die van het Bauhaus. Deze academie onderschreef echter niet de afwijzing van de vraag en noodzakelijkheden van de eigen tijd. Voor Ruskin's bezwaren tegen ontwikkelingen van zijn tijd, zie o.a. Sennet, R., 2008, pp.124-137.
- 86** Bijvoorbeeld in North Carolina (1933-1956) en de Chicago Bauhaus (1937-1949) met o.a. Moholy-Nagy. Zie: Betts, P., 'Black Mountain College, NC' en 'New Bauhaus und School of Design, Chicago' in: *Bauhaus*, 1999, pp.62-65 en pp.66-73.
- 87** Onder andere in Duitsland zelf, Hochschule für Gestaltung te Ulm (1953-1968).
- 88** Wilhelm, K., 'Die drei Direktoren am Bauhaus' in: *Bauhaus*, 1999, p.183. ; Moholy-Nagy was bedenker van deze opzet; Zie diverse auteurs, 'Propädeutischer Unterricht' in: *Bauhaus*, 1999, pp.358-399.
- 89** De idee van het Gesamtkunstwerk, dat sinds Richard Wagner (1813-1883) terugging op opvattingen uit de Klassieke Oudheid, speelde in de kunsten in toenemende mate een rol, ook zo bij het Bauhaus. Voor Wagner's ideeën over het Gesamtkunstwerk, zie Sturm, H.,

Alltag und Kult, Berlin, 2003, pp. 41-49.

- 90** Gropius vertegenwoordigde, anders dan vermoed misschien, een utopische opvatting waarin de verheven betekenis van kunst en ambacht werd nagestreefd, een idee dat terugging op de middeleeuwen. Deze betekenis was spiritueel georiënteerd en gebaseerd op vergaande samenwerking. De naoorlogse werkelijkheid (na 1918) maakte handvaardigheid ten gunste van industriële vormgeving en productie noodzakelijk.
- 91** Onder 'alle kunsten' werd ook het (poppen)theater en de dans verstaan, dat mede door Oskar Schlemmer, in samenwerking met leerlingen, werd gerealiseerd.
- 92** Webereiwerkstatt: o.a. Benita Koch-Otte. Wandmalerei (ook t.g.v. binnenhuisarchitectuur): o.a. Oskar Schlemmer. Typografie, drukwerk en reclame: o.a. Herbert Bayers. Keramiekwerkstatt: o.a. Gerhard Marcks. Tijdens de periode Hannes Meyer veranderde de intentie van de fotografie aan het Bauhaus. Zij werd commercieel, voordien was zij meer experimenteel.
- 93** In 1929 verliet Oskar Schlemmer en in 1931 Paul Klee het Bauhaus. Kandinsky werd een ware tegenstander van Meyer.
- 94** Zo werd in Halle-Giebichenstein de Hochschule für Gestaltung opgericht. Na 1945 waren ook andere Kunsthochschulen geopend, onder andere in Weimar, Dresden en Berlijn. Sculptuur (Plastik) werd onderwezen door o.a. Moholy-Nagy.
- 95** Betts, P., 'Bauhaus in der DDR-zwischen Formalismus und Pragmatismus' in: Bauhaus, 1999, pp. 42-49; De genoemde serie (1956) is ontworpen door Franz Ehrlich en vervaardigd door de Deutschen Werkstätte Hellerau, nabij Dresden.
- 96** Hiepe, R., Die Kunst der Neuen Klasse. München/Gütersloh/Wien, 1973, pp.136-137.
- 97** Zie o.a. Tupan, H., Realisme uit Leipzig. Drie generaties Leipziger Schule, Zwolle, 2009, pp.26-30.
- 98** Dankzij de Perestrojka ontstond de wens naar meer vrijheid voor kunstenaars in de Sovjet-Unie. Evenals in de rest van Midden- en Oost-Europa werden de ontwikkelingen op het gebied van de kunst in West-Europa met interesse gevolgd. Zie: Peschler, E.A., Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde, Schaffhausen, 1988, pp.6-13.
- 99** Zoals de Royal Academy te Londen, die rond en vlak na de Tweede Wereldoorlog conservatieve oppositie voerde tegen de avant-garde kunst. Zie D.A., I, 1996, p.108.
- 100** In het bijzonder het technische aspect van het métier ondervindt op dit moment aandacht en interesse, vooral van enkelen afkomstig uit de huidige generatie academiestudenten. Het zou interessant zou zijn uit te zoeken welke redenen, c.q. behoeften hieraan ten grondslag liggen.
- 101** Zoals Roger Scruton in zijn publicaties laat doorklinken. Zie bijvoorbeeld zijn Culture Counts. Faith and Feeling in a World Besieged, New York, 2007. Om snel op de hoogte te geraken van Scruton's ideeën, zie het interview van Maartje Somers met Scruton 'De wereld kan niet zonder snobs' in: NRC Handelsblad, 23 mei 2008.
- 102** Met het begrip Eigengesetzlichkeit wordt verwezen naar Max Weber (1864-1920) die

hieronder 'eigen wetmatigheid' verstaat. Op haar beurt leidt deze tot "[...] 'autonome' kunst, die haar eigen wetmatigheden aan een diepgravend onderzoek onderwerpt."

Zie: Baumeister, T., De filosofie en de kunsten. Van Plato tot Beuys, 1999, p.334-335.

Humphrey Wine, scribe van het lemma Academy in The Dictionary of Art (1996, I, **103** p.108), heeft het over "[...] the ossification of the system [...]" van de academie rond het midden van de 20ste eeuw. Een van de redenen die hij noemt heeft te maken met het feit dat "[...] art schools have increasingly become part of larger educational institutions offering degree courses.[...] The role of academies of art in the education of artists has thus become marginalized." Daarnaast heeft hij kritiek op het onderwijs voor architecten aan het einde van de vorige eeuw, waaraan kennis van schilder- en beeldhouwkunst amper van pas komt. De opleiding is volgens zijn opvatting teveel gericht op de functie en technische problematiek dan op vormgeving.

# Henk Westein



# HENK WESTEIN

[www.henkwestein.nl](http://www.henkwestein.nl)

De verandering die zich een paar jaar terug in het werk van Henk heeft voorgedaan, die van het schilderen van voornamelijk groot formaat aquarellen naar een meer ruimtelijke dimensie, is vooral gevoed door de liefde voor het ambachtelijk werken, een wens tot een bredere materiële armslag en, als beeldende voedingsbodemp, een grote interesse voor de Spaanse cultuur en geschiedenis en de Europese geschiedenis van de schilderkunst.

Eengeestverwantschap haast, die zijn wortels vindt in reliekkasten uit de Spaanse kloosters en kerken uit de 15e eeuw, portretten van het Spaanse hof uit de 16e eeuw, het Prado, Pedro Antonio Vidal, Zurbaran, Johanna de Waanzinnige (1479 – 1505), maar ook in de technische veelzijdigheid van de Europese schilderkunst omstreeks 1400, waaronder de geponste decoraties van bladgoud en versiering in reliëf, de verscheidenheid van optische effecten die hiermee wordt bereikt, borstbeelden van heiligen uit de 14e eeuw gemaakt door Elyas Scerpwert, etc.

De mens- en dierfiguren lijken door de haast theatrale setting spelers in een Tableau Vivant te zijn, figuranten in een gefixeerde scène, die vanwege hun menselijke maat zich onmiddellijk als

vanuit een imaginaire wereld in de fysieke reële wereld van de toeschouwer mengen.

Het werk verkeert in het schemergebied tussen de tweedimensionale projectie en pure ruimtelijkheid, wat vaak naast de beeldende betekenis een intrigerende dubbele ruimtebeleving oplevert.

Naast de eigentijdse materialen zoals papier, gips, piepschuim, polyester, plamuur en verf die vanwege hun directe werking bewust gekozen zijn, is er ook een verlangen om de werkwijzen uit te breiden door het gebruik van film en animatie.

Het vormgeven van een idee, het tot stand brengen van het beeld, de langdurigheid daarvan, het zoeken naar de juiste uitdrukking, vooral naar de psyche van de figuren, de samenstelling van het beeld, de diversiteit in behandeling van het oppervlak, de materiaalkeuze, het plezier van het maken, het schrappen en vernietigen, het opnieuw beginnen, dat alles is een zoektocht naar het vinden van beelden met de juiste zeggingskracht.

Genoeg zinnen nu,  
het woord is aan de beelden.











2012  
ATELIER HENK WESTEIN



Z.T. 2011  
PAPIER, GIPS, HOUT,  
PIEPSCHUIM & VERF

320X150X40



Z.T. 2012  
PAPIER, GIPS, HOUT,  
PIEPSCHUIM & VERF

130X90X30



Z.T. 2011  
PAPIER, GIPS, HOUT,  
PIEPSCHUIM & VERF

120X150X40



Z.T. 2012  
PAPIER, GIPS, HOUT,  
PIEPSCHUIM & VERF

90X60X50



Z.T. 2011  
GIPS & LATEX

45X30X22



Z.T. 2011  
GIPS & LATEX

45X30X22



Z.T. 2012  
PAPIER, GIPS  
& PIEPSCHUIM

200X180X70



# DE TOEKOMST VAN DE BEELDENE VORMING, EEN BRIEFWISSELING.

- Chris Manders & Piet Hagenaars -

Begin april van dit jaar verzocht de redactie van het Cahier twee oud-directeuren van de ABV, Chris Manders en Piet Hagenaars, met elkaar in schriftelijk debat te gaan over de toekomst van de beeldende vorming. Om de discussie op gang te brengen schreef Mart Janssens een korte inleiding die begon met een vraag:

**“Hoe kan het kunstvak in deze turbulente tijden een eigentijdse rol vervullen in vorming en scholing van een toekomstige generatie?”**

In deze eerste decennia van de eenentwintigste eeuw zijn we getuige van grote veranderingen in maatschappelijk, technologisch en politiek opzicht. Het is nauwelijks voorstelbaar hoe de wereld er over pakweg 20 jaar uit zal zien, laat staan dat je een beeld kunt vormen hoe mensen in die tijd zullen functioneren in beroepssituaties en in intermenselijke zin.

Hoe moet je dan nú het onderwijs inrichten voor de generatie die in die tijd de inrichting van de maatschappij grotendeels in handen heeft. Welke rol kan het kunstonderwijs op diverse niveaus spelen in opvoeding en scholing van die generatie?

- ⤵ Richten we ons op een toekomstgerichte vorming van het individu; of rusten we hen uit met de tools die ze nodig hebben om dan optimaal te kunnen meebouwen aan de samenleving?
- ⤵ Stemmen we de kunstvakken af op toekomstgerichte technologie of laten we ze kennis maken met het verleden om die kennis te behouden voor de toekomst?
- ⤵ Vormen we deze generatie middels de kunstvakken in een rol in verschillende sociale contexten of versterken we de mogelijkheden om tot individuele uitwerking te komen van eigentijdse thema's?

Kan het kunstvak een bijdrage leveren aan het verantwoord burgerschap voor de eenentwintigste eeuw of presenteren we de kunsten als vrije denkruimte waarin je kunt ontsnappen aan de mentale druk van de toekomstige decennia?

Waarbij moet worden opgemerkt dat dit stuk is bedoeld als een knuppel in het hoenderhok, niet als geloofsbelijdenis van de ABV. Beide oud-directeuren reageerden enthousiast op het verzoek. Daarop ontspoon zich de volgende polemiek. De eerste brief is van Chris Manders.

---

WESTERHOVEN, 4 APRIL 2012

Beste Piet,

*Het heeft even geduurd voor ik de perfecte houding had gevonden voor de eerste aftrap. Voetballers zijn daar veel makkelijker in, maar hier is mijn eerste bericht.*

*Mijn hart sprong op door de uitnodigende vraag van Huib Fens of ik een bijdrage zou willen leveren aan het vijfde Cahier van de ABV. In de vorm van een maildiscussie tussen twee oud-directeuren van 'onze' ABV. Over het thema 'de Academie van de Toekomst'.*

*Wat mij betreft een onderwerp dat intense aandacht verdient. Want de beeldende kunst en het beeldend kunstonderwijs verkeren in een flinke impasse. En dus ook, het kan niet anders, de beeldende vorming.*

*Die overtuiging ontleen ik vooral aan de indrukken die ik opdoe bij het bezoek aan veel tentoonstellingen in musea en galleries. Ook kunstprogramma's op TV en krantenrecensies versterken de indruk van een schraal klimaat in de wereld van de beeldende kunst. Veel nieuwe kleren van de keizer (Damien Hirst en hordes na-apers).*

*Wat vooral opvalt zijn stunteligheid, ik-gerichtheid – de wereld is niet groter dan mijn eigen kamertje – en de dodelijke neiging alles met teksten uit te leggen, te verklaren, te verantwoorden en zwakke beelden goed te praten. Bedoelingen, bedoelingen en nog eens bedoelingen. Quasi diepzinnig om te verhullen dat men niet weet het waar over te hebben. Om over de vorm maar te zwijgen. Ook is er een wijdverbreide aandrang succesvolle kunstenaars te imiteren. Een intentie die vooral is gericht op maatschappelijk effect. Dat moeten de studenten van nu nadrukkelijk leren: zichzelf presenteren, nog voor zij iets onder de knie hebben. Om Marshall McLuhan's adagium 'The Medium is the Message' te parafaseren: de presentatie is de boodschap. De wisselwerking tussen inhoud en vorm, de wijze waarop een uitgangspunt in een beeld geconcentreerd is, waardoor je, als het goed gelukt is kunt spreken van kunst, is volstrekt ondergeschikt gemaakt aan het uiterlijk vertoon van de presentatie. Er zou meer nederigheid ontwikkeld moeten worden, nieuwe aandacht voor de specifieke rol van het ambacht. Voor de*

rol van de tijd in het ontstaansproces, maar kom daar maar eens om in een tijd waarin over iedere scheid getwitterd wordt.

Gelukkig hebben we voor onze discussie als startpunt een vraagstelling/statement meegekregen van Mart Janssens. Houvast en een zetje in de goede richting. Maar zijn aanvraagsvraag

**“Hoe kan het kunstvak in deze turbulente tijden een eigentijdse rol vervullen in vorming en scholing van een toekomstige generatie?”** bezorgt mij al fikse hoofdbreken. Dat is vooral de schuld van het woord “eigentijds”. Ik krijg allerlei associaties: Is het “eigentijdse” wiel ronder dan het middeleeuwse of dat uit de 19de eeuw? Verschillen “eigentijdse” vreugde en verdriet wezenlijk van die van alle andere tijden? Zijn onze wolken “eigentijds” dan die welke Jacob van Ruysdael, Vincent van Gogh en Piet Mondriaan schilderden? Ho, daar heb ik iets! Het zijn maar drie voorbeelden waarop wolken geschilderd kunnen worden. Alle drie zijn zij wel resultaat van intense waarneming en van een geconcentreerd proces van verwerking van die waarneming (het schilderen). En alle drie zeggen zij iets over de verschijningsvorm, over de eigenschappen of de werkelijkheid, als je wilt, van wolken. Dat is geen “eigentijds” proces, maar een proces dat over de tijd heengaat.

Het begrip “eigentijds” zinspeelt teveel op modes en trends. Is teveel ik-gericht en bagatelliseert daarmee de betekenis van het continuüm. Het lijkt mij daarom verstandig bij een bezinning over de stand van zaken van het beeldende kunstonderwijs en de beeldende vorming sterker rekening te houden met dat gegeven.

Zo, dit is mijn eerste verzuchting. Ik ben benieuwd naar de jouwe. Misschien kun je me ook iets vertellen over het werk van een directeur Cultuurnetwerk.

Ik hoor van je.

Vriendelijke groet, Chris Manders

---

TILBURG, 23 APRIL 2012

Beste Chris,

Bedankt voor je startbrief van 4 april; het is inderdaad even zoeken naar hoe de briefwisseling het best vormgegeven kan worden, ook al omdat de startvraag van Mart Janssens nou niet direct de meest gemakkelijke is als je het over onze ABV of willekeurig welke andere opleiding dan ook hebt. Niet dat we het toen niet over ‘eigentijds’ en ‘vorming’ en ‘scholing’ van een ‘toekomstige generatie’ hadden, maar dat betrof zowel het kunstenaarschap als de vormgeving van het docentschap. En zover ik dat zo kan zien lijkt Mart het alleen over het kunstvak als schoolvak, of het schoolvak als kunstvak te hebben.

Ik merk uit je brief overigens dat je, net als altijd, ontzettend veel tentoonstellingen ziet en dat je daarover je mening scherp vormt. Dat herken ik van je; en dat doet me goed. Ben dan ook blij dat jij het kunstenaarschap voor je rekening gaat nemen, althans dat lijkt zo in je eerste brief, dan richt ik me meer op het kunstvakdocentschap, het vakleraarschap.

Dan past het nu ook om nu in te gaan op jouw vraag naar mijn huidige functie als directeur van Cultuurnetwerk Nederland. Voor de hand liggend is het dan om onmiddellijk naar onze website te verwijzen en hier een link<sup>1</sup> aan te brengen. Omdat ik weet dat onze brieven middels het Cahier ABV worden verspreid voeg ik ook een beschrijving toe, zoals wij die hanteren als we ons voorstellen: ‘Cultuurnetwerk Nederland is het landelijke expertisecentrum voor cultuureducatie. Cultuurnetwerk weet als geen ander de weg in dit gevarieerde werkterrein. Het instituut beschikt over veel kennis, deskundigheid en praktijkervaring, een uitgebreid relatienetwerk en een digitale bibliotheekcatalogus met alle mogelijke informatie over cultuureducatie. Vanuit deze expertise informeert, adviseert en begeleidt Cultuurnetwerk mensen en organisaties die zich met cultuureducatie bezighouden’. En ‘cultuureducatie betreft alle vormen van educatie waarbij cultuur als doel of als middel wordt ingezet. Het gaat in de praktijk om kunsteducatie, erfgoededucatie en media-educatie’.<sup>2</sup>

En die deskundigheid, waarover de website rept, heeft zeker ook te maken met het onderwijs in de kunstvakken in het basisonderwijs en het voortgezet onderwijs. Op allerlei inhoudelijke manieren houdt Cultuurnetwerk Nederland zich bezig met groepsleerkrachten, vakleerkrachten, icc'ers (interne cultuurcoördinatoren), cultuurcoaches, vakdocenten en ga zo maar door. Allerlei deskundigen die zich in het onderwijs bezig houden met kennistransfer in de kunstvakken. Idealiter richten wij ons daarbij op de kwaliteiten die de (vak)leerkracht moet hebben om een goed docent in een van de kunstvakken te zijn. Voorbijgaand vaak aan de dwarse realiteit waarbinnen je mag hopen dat een leerkracht in ieder geval enige kennis heeft van, en kundig is in wat hij doet.

Misschien ook wel goed om voor dit onderwerp ook wat andere werkzaamheden toe te lichten, zoals het voorzitterschap van de stichting Kunstzone, met een maandelijks tijdschrift over kunstvakken en onderwijs; en mijn voorzitterschap van het ontwikkelteam voor de Kennisbasis Lerarenopleidingen Beeldende Kunst & Vormgeving. Deze kennisbasis beschrijft het minimumniveau van de theoretische, methodische en praktische kennis waarover de leraar beeldende kunst en vormgeving moet beschikken om bekwaam verklaard te worden. De opleidingen, en ook de ABV, hebben de kennisbasis na overleg gevalideerd, waarmee ze te kennen geven die te gebruiken voor de vormgeving van hun curriculum.

---

1 [www.cultuurwerk.nl/skills21/skills21\\_project.html](http://www.cultuurwerk.nl/skills21/skills21_project.html)

2 idem

Gek genoeg waren we in dat redactieteam er niet van overtuigd dat we iets moesten ontwerpen voor over twintig jaar. Integendeel, gezien de onderwijsveranderingen, voortkomend uit veranderende maatschappelijke opvattingen en verhoudingen, vonden wij het van groter belang om de kennisbasis over een jaar of vier weer opnieuw te bezien om zo mee te bewegen met datgeen wat van vakleraren en hun vakgebied in het onderwijs wordt gevraagd. En vanzelfsprekend ervanuit gaand dat mensen, en dus ook leraren, hun leven lang moeten blijven leren.

Terug naar de starttekst van Mart Janssens: 'Hoe kan het kunstvak in deze turbulente tijden een eigentijdse rol vervullen in vorming en scholing van een toekomstige generatie?', vraag ik me af op welk soort onderwijs die tekst is gericht. Waar moet het kunstvak een 'eigentijdse rol' vervullen; in welk soort onderwijs, opvoeding of vorming? Waartoe moet het kunstvak 'scholen en vormen' en hoe groot is het belang om nu - op dit moment - een beeld te hebben van hoe mensen over twintig jaar 'beroepshalve en in intermenselijke zin' zullen functioneren? En Marts andere vragen, hoe zinvol zijn die om te beantwoorden? En zijn kernvraag, welk belang dient die? En welk kunstvak wordt bedoeld? Gaat het om autonoom beeldende kunst, toegepaste vormgeving, audiovisuele kunst, animatie, film, mediakunst... En Marts wat wazige gewetensvragen zijn vervolgens 'of het kunstvak een bijdrage kan leveren aan het verantwoord burgerschap voor de eenentwintigste eeuw, of presenteren we de kunsten als vrije denkruimte waarin je kunt ontsnappen aan de mentale druk van de toekomstige decennia?' Hoezo? Moet het kunstonderwijs een bijdrage leveren aan een verantwoord burgerschap? Of moet het een tonicum zijn, een drug, om aan de dagelijkse druk te kunnen ontglippen? Ik kan me voorstellen dat we dit laatste met de val van het kabinet Rutte vandaag hard nodig hebben. Zeker ook als we weten dat er ons nog een fikse miljardenbezuiniging te wachten staat. Maar, waarom niet het kunstvak om de kunstbeoefening en -beleving zelf? En het docentschap vanuit de kracht van de authentieke kunsteducatie 'die poogt de relatie met de spontane leerling en zijn alledaagse kunstbeoefening en kunstbeleving te handhaven, maar tevens een toegang wil verschaffen tot het domein van de experts en de kunstvakdisciplines'.

Trouwens, het citaat dat ik hier gebruik is het slot van de inaugurale rede van Folkert Haanstra, die wij in 2001 uitgaven met als titel *De Hollandse Schoolkunst: mogelijkheden en beperkingen van authentieke kunsteducatie*. Een onderwerp ook waar we vorig jaar flink aandacht aan besteedden in onze periodiek *Cultuur+Educatie* en in een conferentie die we samen met het Lectoraat Kunst- en cultuureducatie van de AHK, de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, organiseerden.

Nou Chris, de toon is hopelijk gezet. Ik ben nu nieuwsgierig naar jouw brief,

Met hartelijke groet, Piet

Beste Piet,

Hartelijk dank voor je reactie op mijn eerste brief!

Je liet me wel mijn wenkbrouwen fronsen omdat mijn beschouwing kennelijk bij jou meteen voor een groot misverstand heeft gezorgd. Voordat we het weten zitten we op verschillende etages van de Toren van Babel. Hoe complicerend dat kan zijn illustreert het prachtige schilderstuk van Pieter Brueghel de Oude met dit bouwwerk als symbool voor de scheiding of verdeling der geesten.

Je duwt me namelijk, met op mijn voorhoofd een stempel gedrukt of een etiket geplakt, zonder pardon in een specialistisch hok. Want je schrijft dat je blij bent dat ik het kunstenaarschap voor mijn rekening ga nemen en jij je meer zult richten op het kunstvak-docentschap, het vakleraarschap.

Daarmee breng je een vernietigende scheiding aan tussen het kunstenaarschap en wat je noemt het kunstvak-docentschap. Gelukkig gebruik je het woord vak, na de komma, nog een keer in het woord of begrip vakleraarschap.

Want het woord 'vak' is cruciaal. In mijn opvatting zal het leraarschap in de kunstvakken gebaseerd moeten zijn op de principes van het kunstvak. Met dien verstande dat de leraar in de kunstvakken niet kan zonder die principes van en voor het kunstenaarschap, maar dat de (autonome) kunstenaar het goed kan stellen zonder de principes van het leraarschap. Voor goede overdracht van een vak moet je absoluut vertrouwd zijn met de principes van dat vak. Als we dus het onderwijs in de kunstvakken goed willen inrichten dan zullen we ons permanent bezig moeten houden met die principes, uitgangspunten, specifieke kenmerken, bepalende karakteristieken of hoe je het ook wilt noemen. En naar mijn mening worden die uitgangspunten door de waan van de dag schromelijk verwaarloosd. Daar zal ik later nog op terugkomen.

Het zijn principes die zich onttrekken aan de beperking van het "eigentijdse" waar Mart Janssens het over heeft. Stijl en soorten techniek mogen dan in extremo divers zijn, de principes hebben te maken met de onverwisselbare plaats die het beeld in ons leven inneemt. Als communicatiemiddel, maar zeker en vooral als middel om de wereld te leren kennen, om ons bestaan te doorgronden en om een eigen rol te spelen in het begrijpen van alle geheimzinnigheden waar we dagelijks mee te maken hebben. Beeldende kunst heeft in dat ingewikkelde proces net zo'n specifieke betekenis, rol en invloed als wetenschap, inclusief de heden ten dage over-dominante technologie, literatuur, sport, muziek, theater, filosofie etc.

De haast ontelbare stilleven van Morandi maken ons bewust van het feit dat het universum ook op onze eigen tafel en in onze eigen keuken aanwezig is, tastbaar, herkenbaar, en dus dichtbij. Daar dragen elementen aan bij als maat, kleur, vorm, huid, ruimte en tussenruimte, licht en donker, scherp en zacht, materiaal etc.



Beeldende kunst is confrontatie met de multi diversiteit en multi complexiteit van de werkelijkheid. Daar kun je niet vluchtig of oppervlakkig mee omspringen. Mogelijk esthetisch genot en esthetische opwindning bij het aanschouwen van goede kunst is de beloning die ons wordt geboden als het proces er naar toe zich intens en integer heeft voltrokken. Dat moet natuurlijk wel gedragen worden door aangeboren of door oefening verkregen en ontwikkeld talent (denk bij dat laatste o.a. aan Van Gogh).

De student voor het kunstenaarschap en/of het kunstvak-docentschap moet dus de kans geboden worden met alle relevante elementen en factoren vertrouwd te raken via toegewijde en langdurige oefening en aandacht. Al het andere, zoals fragmentarisme en de snelle prestatie- en succesformule, is misleiding.

Lesprogramma's in de beeldende kunsten zullen dus gebaseerd moeten zijn op deze principes en didactici moeten zich afvragen welke middelen het beste ingezet kunnen worden om binnen te kunnen dringen in de geheimzinnige en tegelijkertijd verklarende wereld van het beeld.

Overigens moeten voor de vakdidaktiek voor welk vak dan ook de principes en kenmerken van het vak maat- en richtinggevend zijn. Dat geldt dus ook voor autotechniek, alle sporten, van voetbal tot schaken, voor koksopleidingen en ga zo maar door. De dwingende richting waar elk vak om vraagt, en die je het vakprofiel zou kunnen noemen, kan en mag niet door welke didaktiek dan ook genegeerd of gebagatelliseerd worden. Iedere vakdidaktiek zal zich dus nederig moeten voegen naar de eisen die door het vak gesteld worden. Factoren als mode en/of "eigentijdse" trends moeten daarbij vergeten worden, omdat nauwelijks geweten kan worden wat de toekomst, zelfs de nabije, allemaal in petto heeft. Ik pleit dus voor optimale aandacht voor de principiële lijn, de rest komt vanzelf.

Daarom heb ik zo vreselijk moeite met de gestelde vragen in de handreiking van Mart Janssens. Ze zijn totaal irrelevant en lijken ingegeven door een moordende sociologie voor het leven.

Als iemand van A naar B loopt kun je dan aan de wandelaar, stapper of loper vragen of hij dit óf dat ondergaat of ervaart? Het ene óf het andere? Hij loopt, hij voelt de wind, ziet dit en dat, alles wat zich om hem heen en boven en onder hem vertoont, hij denkt aan zijn leven, aan zijn toekomst, heeft last van de zon of de regen, hij heeft de wind in de rug of recht van voren, waardoor zijn ogen tranen en hij de weg en de omgeving niet meer scherp waarneemt. Hij voelt zijn spieren, hij vraagt zich af of hij op tijd komt, hoe lang hij er over zal doen, heeft hij wel de goede schoenen aan, voelt hij al een blaar? De zon komt door, zelfs de lichte regenjas wordt te warm. Oei, een fiets die hem te dichtbij passeert, die verrekte auto's! Maar goed dat hij tegen het verkeer inloopt, in de zon, terwijl de schaduw prettiger zou zijn, etc. Alles tegelijkertijd, niks óf. En van B naar A is het vast niet hetzelfde, terwijl hij wel hetzelfde pakket bij zich heeft.

Wat moeten we dan met vragen als:

- 'Richten we ons op een toekomstgerichte vorming van het individu; of(!) rusten we hen uit met de tools die ze nodig hebben om dan optimaal te kunnen meebouwen aan de samenleving?' (vraag 1).
- Stemmen we de kunstvakken af op de toekomstgerichte technologie of (!) laten we ze kennis maken met verleden om die kennis te behouden voor de toekomst? (vraag 2).
- Vormen we deze generatie middels de kunstvakken in een rol in verschillende sociale contexten of (!) versterken we de mogelijkheden om tot individuele uitwerking te komen van eigentijdse thema's? (vraag 3).

Dit zijn nou rampzalige vragen, losgeweekt van iedere waarneembare en voorstelbare realiteit. Vragen die de tijd doden, maar ook een heldere discussie over het kunstvak.

En als klap op de vuurpijl! 'Kan het kunstvak een bijdrage leveren aan het verantwoorde burgerschap voor de eenentwintigste eeuw of (!) presenteren we de kunst als vrije denkruimte waarin je kunt ontsnappen aan de mentale druk van de toekomstige decennia? '.

Met die vraag wordt de deur met een harde klap definitief dichtgeslagen. Ik ben met stomheid geslagen en volledig verlamd door de impact van deze vraag die het kunstvak obscuur maakt en reduceert tot een africhtingsmodel of als een therapeutisch middel om de tirannie van twitter, facebook en alle andere verworvenheden van de informatietechnologie te ontvluchten. Ik kan me niet voorstellen dat deze vragen de opvatting van de ABV representeren. Dan zouden we daarmee een antwoord hebben gekregen op de vraag hoe de academie van de toekomst er uit ziet. Om van te rillen!

Misschien is het goed dat ik nog even enkele belangrijke factoren of elementen noem die naar mijn mening de grondslag vormen voor de principes van het beeldende kunstvak:

- Waarneming (kijken, kijken, kijken en nog eens kijken). Voor het ontdekken van de inhoud hebben we de buitenkant (de vorm) nodig.
- Permanente oefening en intens onderzoek naar de aspecten van vorm, kleur en compositie (beelden komen tot stand door organisatie en ordening van de gebruikte elementen).
- Kritische en continue vergelijking van de onderzoeksresultaten.
- Intense en geconcentreerde verdieping in de aard van de onderwerpen en thema's waarmee en waarover gewerkt wordt. Niet de maker is interessant, maar het onderwerp waarmee hij/zij zich bezig houdt. Dat vraagt om belangeloze betrokkenheid en een nederige houding van de "kunstbeoefenaar", van welk niveau dan ook. Aandacht en nieuwsgierigheid, niet gericht op eigen hobby's, maar op de wereld daarbuiten.
- Permanente reflectie. Kortweg: kunstgeschiedenis, kunstbeschouwing, filosofie. En dat alles in alle denkbare vormen.
- Het besef dat iedereen steeds opnieuw het wiel moet uitvinden (Je zou kunnen zeggen

dat dat het onveranderlijke eigentijdse wiel uit mijn eerste brief is).

- Σ En niet te vergeten de steeds terugkomende uitroep van onze oud-collega Harry Boom: 'Kunst is streng!'.

Nou Piet, daar laat ik het even bij. Ik moet even bijkomen en kijk ondertussen met nieuwsgierigheid uit naar je reactie.

Hartelijke groet, Chris

---

TILBURG, 14 JUNI 2012

Beste Chris,

Ik merk dat we de stelling van Mart beiden wat momentaan vinden; te veel vraag naar het incidentele en actuele, te weinig oog voor het structurele en fundamentele. Dat leid ik tenminste af aan de wijze waarop je zijn stelling tot de grond toe afbreekt en rillend afdoet. Ik hoop dat je het overleefd hebt.

Interessante zin in jouw vorige brief als je het hebt over: 'Overigens moeten voor de vakdidactiek, voor welk vak dan ook, de principes en kenmerken van het vak maat- en richtinggevend zijn.' Ik ben het daar met je eens, maar voeg daar toch nog graag iets aan toe.

Een vergelijking. Gisteravond verloren we tijdens het EK dramatisch van Duitsland. Eén tegen twee werd het nog dankzij een strakke bal van Van Persie, onderin rechts in de hoek. De laatste tien minuten van het spel sjokten onze oranjehelden doelloos, losgezongen en ongeïnspireerd over het gras alsof zij niet zwaar betaald werden voor hun werk; alsof anderen hen dwongen in het openbaar slavenarbeid te verrichten. Want het kan dan wel een spelletje zijn, de beoefenaren behoren op dit spelniveau tot een professionele beroepsgroep. En dan worden naast principes en kenmerken van het voetbalvak - het vakprofiel - uitvoerende competenties verondersteld als visie, beheersing van operaties, communicatie, kunnen inzetten, motiveren, samenbindend leiderschap, resultaat- en klantgerichtheid. En als die ontbreken dan is de professionele uitvoering ook weg, hoezeer men ook vakinhoudelijk en vakdidactisch de principes en kenmerken van het vak beheerst.

Kort gezegd bedoel ik dat behalve principes van het beeldende kunstvak er ook uitvoerders moeten zijn die die principes in onderwijsleersituaties professioneel aan lerenden kunnen overdragen. We kunnen het dan wel leuk over de eigentijdse rol van het kunstvak hebben, en over allerlei doelen en andere rollen ervan, alsook de elementen - zoals Chris die noemt - die de grondslag vormen voor de principes van het beeldend kunstvak. We zullen er toch eerst en

vooral voor moeten zorgen dat er nog kunstvakken in de school en in de vrije tijd te leren zijn; dat ze nog in de onderwijsprogramma's voorkomen en dat ze ook buitenschools betaalbaar geleerd kunnen worden. En dat er docenten zijn die het vak kunnen geven!

Met Marjo van Hoorn publiceerde ik onlangs een artikel in het onderzoekstijdschrift Cultuur+Educatie van Cultuurnetwerk Nederland. Met als titel 'Kunstzinnige oriëntatie: de kwaliteit van de leerkracht', schreven we over de kwaliteit van de kunstvakken in de basisschool. In de huidige schoolpraktijk is het aan de groepsleerkracht om de lessen voor het leergebied kunstzinnige oriëntatie te verzorgen, daar de methode en leermiddelen voor te kiezen en ook keuzes te maken uit het cultureel aanbod van buiten, dat in het lesprogramma past.

De meeste leerkrachten zeggen gewoon dat zij zich niet voldoende gekwalificeerd voelen om een kunstvak te onderwijzen. Ze vinden het niveau van hun vakinhoudelijke kennis daarvoor te laag. Dat belemmert hen, zo constateerden we, ook de vakinhoudelijke kennis waarover ze wél beschikken, te vertalen in voor de leerling aansprekende lessen. Dit wil overigens echt niet zeggen dat leerkrachten slecht lesgeven. Hun didactische en pedagogische kennis kan goed zijn, maar door hun gebrek aan vakinhoudelijke kennis weten ze hun leerlingen onvoldoende te begeleiden en te beoordelen. Niet dat ze daar zoveel aan kunnen doen; over het algemeen zijn ze op de pabo immers niet voldoende opgeleid om een kunstvak, laat staan alle kunstvakken, in hun groep te kunnen verzorgen. Erger is dat er geen geld is om vakleerkrachten in te huren. Misschien wel eens mondjesmaat een kunstenaar in de klas, maar je begrijpt dat continuïteit en professionaliteit van de leerkracht eerste vereisten zijn om leerlingen beelden te laten maken en op beelden van kunstenaars, van anderen en van henzelf te laten reflecteren.

En daarom maak ik de stelling nu anders: 'Hoe kan de ABV in deze turbulente tijden een eigentijdse rol vervullen in vorming en scholing van een toekomstige generatie van leerkrachten en docenten?'

En moeten we het dan alleen over toekomstige generaties hebben of is er nog hoop voor de al in het basis- en voortgezet onderwijs werkzame leerkrachten.

Want je kunt je als kunstvakdocentenopleiding dan wel beperken tot de kwalificatie van docenten in de tweede fase van het voortgezet onderwijs, maar als er geen leerkrachten zijn die in de basisschool of in het vmbo de kunstvakken kwalitatief kunnen verzorgen is het de vraag of je niet hele generaties leerlingen voor het beeldend onderwijs en de beeldende kunsten buiten spel zet. Je ontnemt hen de kans eigen talenten te ontdekken en te ontwikkelen en in latere levensfasen daarmee door te gaan. Ook hier geldt volgens mij het adagium: 'Jong geleerd, is oud gedaan'.

En als ik kijk wat de Verkenningcommissie Kunstvakken in zijn onlangs uitgebrachte advies zegt over de doelen van de kunstvakken in het onderwijs, dan mag niemand dit op school missen. Ik citeer: 'De kunstvakken onderwijzen leerlingen in de disciplines beeldende kunst en vormgeving, dans, muziek of theater. Leerlingen verwerven kennis, vaardigheden

en technieken om in een of meer disciplines door middel van kunstzinnige media vorm en betekenis te creëren of te reproduceren. Ze leren op hun kunstzinnige activiteiten te reflecteren en deze te relateren aan professionele kunsten. Ook leren ze kunstwerken kritisch te beschouwen en te interpreteren. Bij de kunstvakken ontwikkelen leerlingen ook cultuurhistorisch besef. Ze krijgen inzicht in de wijze waarop cultuur en maatschappij invloed uitoefenen op de verschillende kunst disciplines en hun onderlinge relaties.'

En daarna een meer concreet onderbouwd antwoord op Mart zijn stelling: 'De kunstvakken bereiden leerlingen voor op volwaardige participatie aan de maatschappij en de kenniseconomie. Zij dragen ook bij aan algemene competenties die behoren tot de 21ste-eeuwse vaardigheden, zoals creatief denken, probleemoplossend denken en werken, onderzoekvaardigheden, procesmatig werken en begrip voor culturele verscheidenheid. De kunstvakken bieden ruimte en gelegenheid tot het ontdekken en verder ontwikkelen van talent. De kunstvakken vormen leerlingen tot toekomstige culturele burgers die kennis hebben van kunst en cultuur van het verleden, die actief deelnemen aan de kunst en cultuur van nu en die mede vormgeven aan de kunst en cultuur van morgen. Niet in de laatste plaats geven kunstvakken leerlingen de ruimte om hun eigen identiteit en uniciteit te onderzoeken.'

Belangrijk vind ik het dat we zowel blijven spreken over de in de kunsten gelegen doelen als wel die buiten de kunsten met de kunstvakken verworven kunnen worden: het een kan immers niet zonder dat het ten koste gaat van het ander. Intrinsieke en generieke doelen en effecten horen bij elkaar als twee zijden van een munt.

Nou, genoeg geschreven nu. Ben nieuwsgierig naar jouw reactie, Chris, voordat ik met gedachten op mijn stelling doordraaf. Laat maar eens horen wat jij ervan vindt. Ga je erop door of haal je die onderuit en borduur je verder op grondslag, principes en beeldend kunstvak. Ben je de luis in de pels, waarmee oud-collega Ligtvoet zich steeds voor zijn onbeholpenheden excuseerde. Ik ben benieuwd.

Met hartelijke groet, Piet

---

WESTERHOVEN, 8 JULI 2012

Beste Piet,

In je tweede brief schrijf je over een artikel dat je samen met Marjo van Hoorn publiceerde in het onderzoekstijdschrift Cultuur + Educatie van Cultuurnetwerk Nederland.

Het artikel, met als titel 'Kunstzinnige oriëntatie: de kwaliteit van de leerkracht', gaat over de kwaliteit van de kunstvakken in de basisschool. De meeste leerkrachten zeggen gewoon dat zij zich niet voldoende gekwalificeerd voelen om een kunstvak te onderwijzen. Het niveau van

hun vakinhoudelijke kennis vinden zij daarvoor te laag. 'Dat belemmert hen', zo constateerden jullie 'ook de vakinhoudelijke kennis waarover ze wel beschikken, te vertalen in voor de leerling aansprekende lessen.' Ik begrijp dat niet. De leerkrachten voelen zich onvoldoende gekwalificeerd en jullie zeggen dat ze wel over vakinhoudelijke kennis beschikken. Hoe lossen we dit op? Tot overmaat van ramp kom je dan met een uitspraak die mijn klomp laat breken: 'Dit wil overigens echt (sic) niet zeggen dat leerkrachten slecht les geven.'

Is dit verschrikkelijke misverstand gevolg van wat je in je eerste brief schrijft over wat het Ontwikkelteam voor de Kennisbasis Lerarenopleidingen Beeldende Kunst & Vormgeving formuleert over het 'minimumniveau' voor de leraar beeldende kunst en vormgeving?

Waarom in hemelsnaam minimumniveau? Je stelt toch gewoon eisen aan kwaliteit!

Dat doen ze in de auto-industrie toch ook. Of ben jij tevreden met een minimumkwaliteit voor de auto waarin je rijdt? Levensgevaarlijk! Zoals minimumkwaliteit voor beeldende vorming ook levensgevaarlijk is. Voor beeldende vorming, waardoor je nota bene de wereld kunt leren kennen en doorgronden, is het beste net goed genoeg. Daar moet je niet mee willen schipperen.

Ook je referentie aan de verloren EK voetbalwedstrijd van Nederland tegen Duitsland bracht me in beroering, omdat ik, kijkend naar de wedstrijden van het Nederlandse elftal, enkele keren geërgerd heb gedacht "dit is netwerkvoetbal". Alsmaar het balletje rondtrappen naar medespelers, zonder aan het ultieme doel van het spel te denken: de goal van de tegenstander. De Nederlandse spelers bleven aldus meelijwekkend letterlijk en figuurlijk buiten schot. Ze hadden geen oog voor de kern en de principes van het vak. Met netwerken kom je niet ver, niet in het voetbal en ook niet in de serieuze ontwikkeling van de beeldende vakken.

De tragiek van de ontwaarding van de beeldende kunst en van de beeldende vorming ligt in deze tijd vooral in het gebrek aan overtuiging, visie en gevoeligheid voor noodzakelijke eisen. En om maar in herhaling te vallen, daar bedoel ik eisen mee die afgeleid zijn van, of, zo je wilt, geïnspireerd zijn door de principes van het beeldende vak. Daarvoor is een professioneel niveau nodig. Want de beeldende kunst zit in de wurggreep van onze populistische maatschappij. Denk maar eens aan het TV-programma De Nieuwe Rembrandt van enkele maanden geleden. En ook Kunstuur op zaterdagmiddag lijkt vaker op slot 'Zwetsstijn' dan op een professioneel kunstprogramma dat kijkers goed leert kijken naar en beschouwen over de rijke complexiteit van geheimnisvolle beeldende kunst. Begeesteren heet dat.

Met je netwerkinstelling schep je een schijnwereld van cultuurverspreiding, terwijl ondertussen alle echte voorzieningen op de vuilnisbelt terecht zijn gekomen. Want de uitroeiing van de 'linkse hobby's', dat kernachtige begrip van Geert Wilders voor alles wat met cultuur en beschaving te maken heeft, is al veel eerder begonnen. Het onderwijs, ook het kunstonderwijs, is gaan werken met doelen, modellen en termen die klakkeloos ontleend zijn

aan de economische en technologische wereld. Er worden dus ook criteria gebruikt die in de wereld van de kunsten niet passend zijn. Daardoor zijn levensgrote misverstanden ontstaan met een misleidende invloed op de rol en betekenis van de beeldende kunst en beeldende vorming in onze maatschappij. Dom en schandelijk. We zullen weer ruimte moeten geven aan de onverwisselbare kenmerken en condities van de kunsten. We moeten ons niet meer willen corrumperen aan de consumptieve controleterreur van handelaren en sjoemelaars.

Daarmee kom ik aan beantwoording van de oorspronkelijke vraag, de aanleiding van onze briefwisseling. Hoe moet 'de academie van de toekomst' er uitzien?

Mijn antwoord zal je niet verbazen: gewoon, zoals de ABV er 'lang geleden' heeft uitgezien. Een breed programma, brede oriëntatie in de eerste jaren. Zowel in de praktijkvakken als in de theorievakken, en dan in geïntegreerde vorm. Studenten zijn verplicht alle lessen en vakken te volgen die in hun opleidingsprogramma worden aangeboden. Na de brede oriëntatie volgt specialisatie, zowel praktisch als theoretisch. Er is kritische begeleiding en algemene dialoog. Continuïteit en ambachtelijkheid zorgen voor noodzakelijke kunde en kennis. Voortijdige opklopping van werkpresentaties met het oog op maatschappelijk succes wordt vermeden. Belangeloze aandacht, met de bedoeling door te dringen tot de geheimen van de beeldende processen en het beeldend metier, is de belangrijkste voorwaarde om een waardevolle rol te kunnen gaan spelen in de wereld van de beeldende kunst, vormgeving en vorming.

Zo, de rest moet de discussie maar doen. Als onze geesten daardoor verlicht worden, dan zal er nog veel energie gestoken moeten worden in de verdrijving van de politieke mist. De aandacht zal dus ook gericht moeten worden op grote gezamenlijke inspanningen om de zuivere leer te laten neerdalen in de hoofden van verdwaalde schapen.

Met hartelijke groet, Chris

---

TILBURG, 14 JULI 2012

Beste Chris,

Een uitgesproken brief zeg, deze laatste van jou. Het antwoord in het tweede deel ervan op 'hoe het onderwijs van de ABV er in de toekomst uit moet zien' klinkt wel erg eenvoudig. 'Gewoon', zeg jij, 'zoals de ABV er "lang geleden" heeft uitgezien'(!).

Dat kan natuurlijk niet; dat is mij iets te gemakkelijk, alsof je die academische werkelijkheid zelf hebt uitgevonden en er geen afstand meer van kunt doen. Net alsof er in de wereld en het onderwijs in al die jaren niks veranderd is. Net alsof studenten – en ook docenten - dezelfde

mensen bleven. En als alles anders wordt, verandert de inhoud van de beroepsopleiding ook. Natuurlijk, fundamentele zaken als hard werken, ambitie, talentontwikkeling - niks op tegen. Discipline, experiment, dialoog, debat - vanzelfsprekend. Maar waar jij spreekt over het optrekken van muren en het vermijden van een 'voortijdige opklopping van werkpresentaties met het oog op maatschappelijk succes' - alsof er louter autonoom beeldende kunstenaars van de Tilburgse academie kwamen en komen - raad ik onze Alma Mater juist aan die verbinding met de kunsten, de wereld, het onderwijs en met de mensen erin, in al zijn facetten na te blijven streven.

Zeker, kennis van proces, vakinhoud – in theorie en praktijk - en reflectief vermogen zijn ook voor mij voorwaarden om als docent beeldende kunst en vormgeving te kunnen functioneren. Maar die vakinhoud verandert naarmate beeldende middelen en beeldende mogelijkheden veranderen. Ook over beeldende processen zijn andere, nieuwe inzichten waar je niet aan voorbij kunt gaan.

En daar komt nog wat meer bij. Waar jij het helemaal niet over hebt is de kennis om die vakinhoud over te kunnen dragen, de transfer om het beeldend proces inhoud te geven, te stimuleren en te begeleiden, om de lerende tot leren te motiveren. En omdat dit niet voor elke docent en iedere leerling hetzelfde is moet de docent ook beschikken over kennis van het onderwijzen, van het leren én van de lerende, inclusief zijn wereld.

En daar komt nóg iets bij. Het gaat ook om self-efficacy; de mate – hoog of laag - waarin een docent zijn eigen vaardigheden inschat en gelooft in eigen kunnen. Het gaat dus ook om het zelfvertrouwen goed les te kunnen geven in een vak. En dat is het 'verschrikkelijke misverstand' dat jij dacht in mijn brieven te ontdekken.

Als een groepsleerkracht zich niet voldoende gekwalificeerd voelt, want daar had ik het in mijn vorige brief over, ontbreekt het hem vaak ook aan zelfvertrouwen goed les te kunnen geven, ondanks het feit dat hij mogelijk over voldoende bekwaamheden beschikt en pedagogisch en didactisch een goed docent is! Opleiding en student moeten daar samen aan werken: aan een geïntegreerd geheel van beroepscompetenties én aan het zelfvertrouwen die competenties in de beroepspraktijk toe te kunnen passen.

Als ik het over een minimumniveau heb - en daar val je nogal over - van theoretische, methodische en praktische kennis waarover de beginnende leraar moet beschikken, dan heeft dat niks met criteria als voldoende of onvoldoende te maken. Het gaat niet om de waardering van 'een zesje, en dan kan ie het wel'. Het gaat om een aantal bepaalde, specifieke kennisinhouden en vaardigheden waarover hij tenminste moet beschikken om zijn beroep passend uit te kunnen voeren.

Je holle retoriek over dit onderwerp verbaast me. Waarom zet je in je brief het woord 'minimumniveau' in hoofdletters? Wat is er mis met een ondergrens aan kennis en kunde? En

Chris, laten we het eens omkeren. Laten we eens van jouw criterium uitgaan. Hoe definieer jij 'het beste dat net goed genoeg is' om als leraar te mogen functioneren? Waar heb jij het dan over; welk niveau bedoel jij dan?

En, hoeveel van die 'besten' kan je opleiden? En, hoeveel heb je er nodig! Nou dan... Het is niet voor niets dat de Kennisbasis voor de Lerarenopleiding Beeldende Kunst & Vormgeving spreekt over die kennis en vaardigheden waarover een leerkracht minimaal moet beschikken om zijn beroep uit te kunnen oefenen. Had erom gevraagd dan had ik je die kennisbasis graag toegestuurd, zodat je had kunnen zien over welke specifieke kennis we het hebben. Dat is niet gering!

Op jouw onuitgewerkte en dan ook niet-beargumenteerde ideeën over netwerkinstellingen en een vermeende schijnwereld van cultuurverspreiding – wat dat ook moge zijn en wat je daarmee ook moge bedoelen – ga ik maar niet in. Ik vraag me in het vervolg op jouw tirade enkel af wat volgens jou de 'echte voorzieningen' dan wel waren, die nu 'op de vuilnisbelt terecht gekomen zijn'. Over welke vuilnisbelt heb jij het dan, die van de voortgaande tijd? En wat heb jij eraan gedaan om dit te voorkomen?

Terug naar de ABV en mijn vraagstelling. 'Hoe kan de ABV een eigentijdse rol vervullen in vorming en scholing van docenten beeldende kunst en vormgeving'. Om mijn beeld van de ABV te verifiëren ben ik net nog eens naar de website gegaan. Die nodigt niet echt uit om verder te klikken. Een brochure ziet er vaak aardiger uit en is ondubbelzinnig communicatiever. Is de ABV-website alleen bedoeld om studenten informatie te bieden; mogen teksten niet langer zijn dan een kwart A4tje; moet er per se een fotootje bij; wat gebeurt er op de ABV eigenlijk? Waar is de grondslag voor de discussie waartoe Chris en ik nu uitgedaagd worden? Als ik doorklik op de tab 'Projecten en events' word ik nieuwsgierig. Ha, daar gaat het over iets actueels en actiefs. Mijn teleurstelling is groot. Niks debat, korte teksten en verwijzingen naar 2011 met de tekst: 'Over beide projecten, die half maart 2011 starten, zal meer informatie te vinden zijn via deze site'. Niks te vinden dus! Waar is 2012 gebleven? Is deze website het visitekaartje van de ABV?

De website laat ook iets anders zien. Onder de kop 'producerend leren' is niks te zien, geen letter, alles wit! Dat zie ik dan maar als een tabula rasa, een onbeschreven begin. Vandaar dit idee.

Ik stel me zo voor dat de Tilburgse academie weer op nummer één terecht komt (nu zijn dat de HKU en de Willem de Kooning Academie, docentenopleidingen waar ik toevallig in beide adviesraden zit). Tilburg moet zich dan willen profileren als kenniscentrum voor de beroepsvoorbereiding (samenhang theorie en praktijk met de vakdidactiek als kern). Daar was Tilburg goed in en daar kan de academie weer goed in worden. Want waar is die nu in het nationale debat over het vak en de didactiek ervan? Zeker, vorig jaar organiseerden we met

Mart Janssens en zijn Master Kunsteducatie het Symposium Skills 21 Kunsten, dat dit jaar in Leeuwarden wordt gehouden. Maar ik hoor verder niks meer, en op de website dondert het niet. Toch zijn er mogelijkheden genoeg met Cultuur in de Spiegel (RUG), Toeval Gezocht met Reggio Emilia als uitgangspunt, en Authentieke Kunsteducatie van de AHK. En dan het pas uitgebrachte advies van de Onderwijsraad en de Raad voor Cultuur over Cultuureducatie: 'leren, creëren, inspireren!' Ach, over internationale ontwikkelingen zwijg ik maar, daar hoor ik Tilburg niet over zoals het Project Zero van de Harvard Graduate School of Education over leereffecten van kunsteducatie.

En dat geef ik jou na Chris. Gewoon 'lang geleden' was Tilburg toonaangevend in de discussie over de Dialectische Didactiek, over Visualiseren 1 en 2 en over Discipline Based Art Education (met Brent Wilson van Penn State University en Elliot Eisner van Stanford University School of Education). In de NVTO-Zuid met als basis de academie voerde men toen felle discussies met Amersfoort over Geleide Expressie, met Arnhem en Nijmegen over Visuele Communicatie en met Den Haag over Beeld en Werkelijkheid.

Wat mij betreft ligt in het verleden de toekomstige profilering van de Tilburgse ABV met lectoraat en kenniscentrum voor een actuele vakdidactiek en beroepsvoorbereiding beeldende kunst en vormgeving. Wellicht in hechte samenwerking met de lerarenopleidingen in Amsterdam, Utrecht en Rotterdam. Daarmee is de beginvraag van Mart niet beantwoord, maar dit draagt er wel aan bij..

Chris, ik heb van deze briefwisseling genoten, omdat die me scherpte...

Met hartelijke groet,

Piet

## HEEFT DE KUNSTACADEMIE IN ZIJN HUIDIGE VORM NOG TOEKOMST? EEN BRIEFWISSELING.

- Ad de Visser & Edwin Jacobs-

Tegelijk met het verzoek aan twee oud-directeuren werd aan twee andere alumni van de ABV gevraagd of ze hun licht wilden laten schijnen op, en hun degenen wilden kruisen over de toekomst van het kunstvakonderwijs: Ad de Visser, kunsthistoricus en schrijver, en Edwin Jacobs, museumdirecteur. Ad de Visser was, behalve student, ook jarenlang docent aan de Tehatex. Ook zij waren onvoorwaardelijk enthousiast. Om de discussie een impuls te geven werd beide brieftjes een discussievraag meegegeven:

### *‘Heeft de kunstacademie in zijn huidige vorm nog toekomst?’*

Met als toegevoegde tekst:

*‘In een eeuw waarin de Creative Industries booming zijn en studenten tools en competenties krijgen aangereikt om in het werkveld breed inzetbaar te zijn, komt de rol en de invulling van de kunstacademie als klassiek instituut opnieuw ter discussie.’*

Beiden bezien zij het kunstterrein vanuit een andere hoek: Ad de Visser als kunstbeschouwer en Edwin Jacobs als directeur van het Centraal Museum in Utrecht. En wat de redactie hoopte gebeurde ook: het leidde tot een interessant papieren gevecht over verschillende benaderingen en inzichten over de rol, de betekenis en de ontwikkeling van de opleidingsinstituten in de eenentwintigste eeuw.

Hierna volgt het verslag van hun schriftelijke dialoog.

Beste Edwin,

*Laten we de (over en weer beslist gewaardeerde) hoffelijkheden en plichtplegingen even achterwege laten: we hebben geen minuut en geen woord te verliezen.*

*De kwestie is of de kunstacademie op dit moment nog wel levensvatbaar is. De aanvankelijke formulering van de redactie van cahier abv luidde: ‘Heeft de academie als instituut nog een toekomst?’ De vraag werd later statement-gewijs aldus weergegeven: ‘In een eeuw waarin de Creative Industries booming zijn en studenten tools en competenties krijgen aangereikt om in het werkveld breed inzetbaar te zijn, komt de rol en de invulling van de kunstacademie als klassiek instituut opnieuw ter discussie.’ Ik stel voor het op de simpelste weergave van de kwestie te houden: geloven we nog in de kunstacademie?’*

*Nou, laat ik maar meteen met de deur in huis vallen: ik niet zo. En al een hele poos niet. Ik moet natuurlijk oppassen mijn persoonlijke ervaringen als kunststudent niet al te zeer in de affaire mee te laten wegen, maar in mijn studietijd had ik al van meet af aan mijn twijfels. Ik was ook terstond erg teleurgesteld: ik kwam als een groot bewonderaar van minimal en nulkunst het instituut binnen, maar prompt stond ik een dooie vis te aquarelleren. Tja, daar was ik niet voor gekomen. Ik was ook niet gekomen voor docenten die (lief en aardig, dat wel, maar wel licht kwijnende in een flauwe slipstream van Cobra) mij hun kunstjes en foefjes wensten aan te leren. Als ik ergens dan ook géén kunstenaar ben geworden, dan is het wel op de kunstacademie: dat hebben ze er in een jaar of drie wel uit-gefrustreerd.*

*Nou kun je zeggen, dat was toen, nú is het allemaal zo veel anders. Kan zijn, maar ik heb ook zelf jaren aan de academie kunstgeschiedenis gegeven en weinig verbetering ervaren. Bovendien heeft enkele jaren geleden mijn zoon nog z'n propedeuse op de academie gedaan en ook die heeft gillend zijn toevlucht gezocht op de universiteit. Om sociologie te studeren, wat een bekend en al wat oudere kunstcriticus de veelzeggende uitspraak ontlokte: ‘dikke kans dat hij als socioloog een betere kunstenaar wordt dan op de kunstacademie...’*

*De problematiek is niet gering: hóe kan de ene kunstenaar de andere opleiden? De kwestie beperkt zich niet tot de beeldende kunst, want het probleem doet zich even zeer voor op bijvoorbeeld conservatorium en toneelschool.*

*Ik vraag me vaak af hoe je op het conservatorium Chopin leert spelen. Krijg je daar dan les van grote Chopin-interpreten? Als dat zo is, dan is het epigonisme klip en klaar, lijkt me. Want hoe kan een gezaghebbend Chopin-kenner nou open staan voor interpretaties die van de zijne afwijken? Hetzelfde geldt voor de toneelschool: wanneer doe je het daar goed? Als je het doet*

zoals de docent vindt dat het zou moeten, met andere woorden: zoals hij het zelf doet...

Ik zag eens op de achterkant van een doekje dat Breitner aan zijn leerling Kees Maks cadeau had gedaan de opmerking staan: 'Zoo zult gij schilderen...'

Het wonderlijke is dat de literatuur van stond af aan nattigheid voelde: we hebben dan ook geen school waar je romancier of dichter wordt. Schrijven moet je zelf onder de knie zien te krijgen - gaandeweg, door zelf veel te lezen en van gedachten te wisselen met mensen die de nodige boeken achter de kiezen hebben. Je zou letterkunde kunnen gaan studeren, maar op de universiteit zwaai je niet af als 'schrijver'.

De kunstcriticus die ik zojuist noemde, zei me ook eens dat je ook geen kunstenaars als docent op een academie zou moeten aanstellen, maar critici. Of dat de oplossing zou zijn, weet ik niet. Het zou een experiment waard zijn, maar als ik van hem les had gehad, was ik niet veel verder gekomen dan het eerste trimester, vermoed ik.

De hele chose heeft te maken met de aard en kwaliteiten van student en docent. Wat wil de student en wat kan de docent?

Vaak komt de student met de wens iets te leren wat hij bij een kunstenaar bewondert: 'zo zou ik het ook wel willen kunnen'... Overeenkomstig het historische beeld: tot de Renaissance ging je bij een meester werken omdat je even mooi en goed wilde leren schilderen als die meester. Daarna ging je bij die éne kunstenaar in de leer omdat je wilde schilderen zoals hij dat deed. Zoals je in die tijd ook de universiteit koos op grond van de colleges die die ene professor daar gaf; en als die professor je niets nieuws meer kon leren, trok je door naar weer een andere professor aan de volgende universiteit.

Een en ander gaat misschien op voor zuiver cognitieve zaken: ik kan me er wat bij voorstellen dat - zeker in die tijd - iemand je niets meer kan leren, maar in de kunst ligt dat wat anders. Geen leerling slaagde er immers in precies te kunnen wat zijn meester kon. Uiteindelijk bleek hetgeen hij maakte - hoe goed hij ook zijn best deed - toch nét even iets anders uit te vallen dan bij zijn meester. En juist dat verschil (het 'mislukken' als het ware) was de basis voor de eigen identiteit...

De Romantiek tenslotte heeft het kunstenaarstype ontworpen zoals we dat nog steeds kennen: onafhankelijk, autonoom en eigen(wijs) - op het monomane of idiosyncratische af.

Terug naar deze tijd. Om aanvankelijke imitatiezucht in de kiem te smoren wordt doorgaans in het eerste jaar van de opleiding dat imitatie-verlangen grondig uitgeroeid. Het is immers wél de bedoeling dat de aspirant-kunstenaar 'eigenheid' ontwikkelt. De academie zelf beseft terdege te moeten voorkomen dat ook de docent - willens nillens - epigonisme bevordert: daarom probeert men erop toe te zien dat studenten niet langer dan één jaar les krijgen van

dezelfde docent. Maar toch. Hoe kan een docent, die als kunstenaar toch een bepaalde visie heeft ontwikkeld en deze graag trouw blijft (al was het maar omdat hij geen betere kent), een student 'volgen' (in meerdere betekenissen) die nu juist een geheel ándere kant op wil? Er ontstaat óf geweldige frictie óf de docent behoort massa's water bij zijn eigen artistieke wijn te doen - iets wat ik maar sporadisch heb meegemaakt.

Ik heb de kwestie wel eens vergeleken met twee kunstenaars die elkaars finale tegenpolen zijn: Mondriaan en Kandinsky. Stellen wij ons eens voor dat ze elkaar in het atelier zouden hebben opgezocht. Hadden ze dan, bij het zien van elkaars werk, zich over de kin gestreken en gemompeld: 'oh, tja, je moet er van houden, maar zó kan het eigenlijk ook'. Als beiden een knip voor hun neus waard waren (en dat waren ze) zouden ze elkaars werk de hel in gevloekt hebben. Sterker nog: je wenst je toch niet aan de gedachte over te geven dat een jonge Delacroix in de leer was geweest bij Ingres - of omgekeerd: dat was toch óórlog geworden!

Elke kunstenaar die zichzelf serieus neemt móet er moeite mee hebben om met een student een weg te bewandelen waar hij zelf nog niet één stap zou willen zetten (een mooi voorbeeld daarvan is het koppel Rodin en Brancusi: dat wilde ook niet boteren). Onder docenten op een kunstacademie treffen we dan ook maar zelden waarlijk grote kunstenaars aan. Sowieso hebben die wel wat beters te doen (vaak hebben ze het ook al gauw bekeken), maar wellicht ook beseffen grote kunstenaars dat ze juist als 'grote kunstenaar' ook niet zo geschikt zijn als docent - om alle redenen die ik hierboven heb weergegeven.

Waar we thans mee zitten is een academie die doorgaans bevolkt wordt door kleine meesters die er doceren en jongelui die betrekkelijk weinig achtergrond bezitten (havo met prepakket) - simpelweg omdat ze een broertje dood hebben aan 'leren', en waarom zouden ze ook: ze worden toch kúnstenaar ...

Dat was in het verleden wel wat anders: als je kunstenaar wilde worden ging je het liefst naar de grootste meester, niet alleen om te leren schilderen of beeldhouwen, maar ook om nog wat mee te pikken van de humaniora. En daartoe bood menig meester in het verleden gelegenheid: Donatello kende zijn klassieken en Brueghel behoorde uitdrukkelijk tot de intelligentsia. Rubens op zijn beurt kende de beau-monde van die dagen, maar was zeer onderlegd, sprak zijn talen en declameerde in de schilderklas Vergilius (uit het hoofd)! Kom daar heden eens om.

Het ging er in die dagen ook om dat de (aspirant-)kunstenaar wat te melden had: hij diende niet alleen zijn verf te kunnen mengen, raad te weten met compositie, verstand te hebben van het meetkundige perspectief en proportieschema's, maar hij moest ook een zekere onderlegdheid bezitten. Hij diende ook buiten zijn eigen vakgebied ergens van gehoord te hebben, over enige visie te beschikken, een interessant wereldbeeld te bezitten, kortom de vaardigheid van de artisan te overstijgen - zoals dichters ook denkers behoren te zijn.

De Romantiek heeft op een of andere manier de gedachte dat een kunstenaar ook een intellectueel zou moeten zijn om zeep geholpen. De romanticus moest het vooral uit het 'zelf' zien te halen, was tevreden met één kurk om op te drijven, de kruk van het 'zelf'. Alles wat van buiten kwam zou het 'zelf' slechts corrumperen en zelfs perverteren, daarom bande men zoveel mogelijk externe invloeden uit. In die dagen kon je ook geen kunstenaar worden: je was het of was het niet - en als je er een was, dan was je dat al in de wieg.

In enkele gevallen pakte dat prikkelend uit. Zo nam Anton Koch rond 1800 openlijk afstand van het traditionele en autoritair gehanteerde curriculum op de academie: 'Als krioelende maden, die uit een rottende kaas kruipen, komt een ontelbare menigte kunstenaars van de Academie. In deze Academies, Scholen voor Kunst en Schoonheid, heerst een despotisme. Gedachteloos naar gipsafgietsels en modellen tekenen gaat jarenlang door; het doel is niet natuurgetrouwheid maar een abstract-esthetisch maniërisme, dat dodelijk is voor iedere persoonlijkheid.' En verliet zijn vriend (Asmus Jakob Carstens) vroegtijdig de academie, de directeur in een brief toevoegende: 'Ik moet Uwe Excellentie mededelen dat ik aan de Mensheid toebehoor en niet aan de Academie van Berlijn.' Kunstenaars met ballen. Kunstenaars ook die enige schrandereheid niet te ontzeggen valt.

Een 'moderne' kunstenaar die eveneens geen 'boerenlul met verf aan zijn broek' wilde zijn was Marcel Duchamp. Duchamp wenste 'intelligent' te zijn. Intelligent en wel loodste hij de beeldende kunst de conceptuele kant op en zorgde hij er indirect voor dat de beeldende kunst meer en meer haar 'beeld' verloor om uiteindelijk 'filosofie' te worden. In feite maakte Duchamp waar wat Hegel had voorspeld:

“ In al deze opzichten behoort voor ons de kunst, wat haar hoogste bepaling aangaat, tot het verleden. Daarmee heeft zij voor ons ook de echte waarheid en levendigheid verloren en heeft zij zich meer in onze voorstelling gevestigd dan in de werkelijkheid haar noodzakelijkheid van voorheen te behouden en haar hogere plaats te bekleden. Naast het onmiddellijk genot wordt tegenwoordig door de kunst ook een oordeel in ons teweeggebracht, aangezien wij zowel de inhoud als het uitdrukkingsmiddel van het kunstwerk, en de adequatie en inadequatie van beide aan onze denkende beschouwing onderwerpen. Aan de wetenschap van de kunst is daarom in onze tijd nog veel meer behoefte dan in de tijd waarin de kunst voor zichzelf als kunst volledig bevrediging kon geven. De kunst nodigt ons uit tot een denkende beschouwing, en dan niet met het doel wederom kunst voort te brengen, maar om wetenschappelijk in te zien wat kunst is. ”

Aldus kondigde Hegel omstreeks 1820 al de komst van de conceptuele kunst aan: 'juist in dit hoogste stadium stijgt nu de kunst ook boven zichzelf uit, aangezien zij het element van de verzoende verzinnelijking van de geest verlaat en overgaat van de poëzie van de voorstelling

tot de proza van het denken.'

Kijk, Edwin, als we enig geloof hechten aan Duchamps verlangen om als kunstenaar ook in intellectuele zin weer partij te kunnen geven en als Hegel en de conceptuele kunst op evolutionair niveau de ontwikkelingen binnen de kunst gestand doen (toegevend aan het besef dat de postmoderne euforie binnen de beeldende kunst jammer genoeg toch slechts een frivole 'excursie' is geweest - behorende bij een tweede fin-de-siècle), dan ben jij het toch met me eens dat de kunstacademie zoals we die nu kennen een volstrekt gepasseerd station is?

Als we er naar streven in de kunst en op de kunstacademie te acteren 'in het stadium waarin de kunst boven zichzelf uitstijgt', dan moeten we als de wiedeweerga de verkleuring die over ons land en cultuur woedt aanpakken. Wie weet door de toelatingseisen op te schroeven (vwo) en nog slechts docenten te benoemen die van voldoende intellectueel gehalte zijn. Dan worden de academies vanzelf weer teruggebracht tot behapbaar formaat en hoeven directies zich - zoals gebeurt - niet meer af te vragen of ze zich (wat betreft methodiek, vakkenkeuze e.d.) rekenschap moeten geven van het feit dat uiteindelijk slechts tien procent van de afgestudeerde studenten zich als 'kunstenaar' manifesteert.

Edwin, het is, ik weet het, allemaal nogal à bout portant-erig, maar vooruit, nu ben jij.

Groeten van Ad de Visser

P.S. Ik hoop vurig dat je het niet eens met me bent (doe het desnoods alsof), anders zijn we wel heel erg gauw klaar...

HEUSDEN, 11 JUNI 2012

Edwin,

Nog even een naschrift...

Op 6 juni las ik in de Volkskrant dat Zijlstra de academies aanbeveelt minder studenten aan te nemen zonder dat zij daarvoor qua subsidie gestraft worden! Die Zijlstra toch, dat hij als demissionair staatssecretaris alsnog een spootje licht ziet.

Verder vernam ik dat de Documenta XIII het gedachte-experiment min of meer onderstreept dat je 'als socioloog een beter kunstenaar wordt dan op de kunstacademie'. Pontzen (de Volkskrant, 8 juni) heeft het over 'kwantummechanicatoepassingen, medische implantaten, acties tegen grootgrondbezit en dergelijke'. De kunstenaar alsnog en wederom als actief



representant van de Artes Liberales?

Mogelijk heb jij in jouw positie reeds de gelegenheid gehad de expositie in een preview te zien - dan weet je er van.

Ik zie uit naar reacties,

Groet van Ad

---

UTRECHT, 13 JUNI 2012

Ad, vriend,

Je brieven lezend wordt mij duidelijk dat de stelling niet eenvoudig vast te pinnen is. Zij biedt kans om enkele gedachten de vrije loop te laten en leidt wat mij betreft niet tot een eenduidige kijk.

Om in de stemming te komen. Na het Centraal Museum zou ik een Academie willen leiden. Ik hoop De Rietveld. Het Sandberg wordt geleid door Jurgen Bey, een van Nederlands beste kunstenaars. Hij creëert niet, hij wijst richtingen aan. Dat doe hij ook in zijn ontwerpen. Hij trekt voor het Sandberg de beste kunstenaars aan. Rietveld Landscape bijvoorbeeld, Ronald en Erik Rietveld, de één is architect, de ander filosoof en cum laude gepromoveerd op het 'prereflexief moment'. Het zijn utopisten. Het Sandberg maakt deel uit van De Rietveld.

Om een stapje verder te zetten. Ik ben fellow aan de HKU. Een academie die zich internationaal meet met Oxford en Bard College, docenten van beide internationale instituten vliegen in en uit. De beste fotografen van Nederland komen momenteel rechtstreeks van de HKU. De MaHku is de enige deelnemer aan de Documenta XIII in Kassel. Onder de titel 'Maybe Education' komt de stelling naar voren dat kunst niet in een enkel woord, paradigma, axioma, thema of vraag te vangen is. Kunst, zo is het uitgangspunt, is een complexe vorm van kennis. 'Maybe' zegt iets over de onzekerheid om iets zinnigs dan wel substantieels over kunst te zeggen. (Mooi, de onzekerheid, waar horen we nog dergelijke woorden) Let wel, geen enkele kunstenaar uit Nederland is vertegenwoordigd op dit internationale podium van hedendaagse kunst, wel dus een kunstacademie uit Nederland!

Als fellow heb ik binnen de HKU een programma geïntroduceerd onder de titel 'Naar een nieuw Bauhaus'. Hiermee bepleit ik een samengaan van academie, museum en universiteit. Via case studies zie ik concrete mogelijkheden om dit samengaan te verkennen, mogelijk zelfs te realiseren. Ik neem het Bauhaus als referentie, niet als voorbeeld, beter gezegd: ik zie het als een strategie, als een artistieke methode.

Ik geloof in de kunstacademie. Ik startte er mijn professioneel leven, ik zou het er willen voltooien. Maar voor mij staat de kunstacademie niet apart, niet als onderwijsinstelling, niet als culturele instelling. Voor mij is zij verbonden aan museum en universiteit. En publiek? De markt? Het gaat om goede en interessante kunst en dat vraagt om context waarin dat embedded tot wasdom komt. Een museum en een universiteit dragen daar toe bij. Het publiek volgt als vanzelf. Het museum heeft daartoe ook verplichtingen en dient deze in te lossen. Voor de kunstacademie mag gelden dat haar publiek het eigen publiek is. Overigens, dat de Staatssecretaris de kunstacademies wil aansporen minder studenten aan te nemen, juich ik toe. Net zo als ik toejuich dat het museum niet te veel kunst koopt, maar denkt in verrijken, ook door stukken af te stoten. Het gaat om de keuze tot kopen aan te scherpen en af te wegen binnen het geheel van musea in Nederland en daarbuiten. Dan maar een onsje minder, het effect zal uiteindelijk sterker zijn.

Nee, dit jaar voor mij geen opening van Documenta, Manifesta, Basel. Ik reis later deze maanden af naar Kassel, Genk, maar Basel mis ik, spijtig genoeg. Het Centraal Museum verzelfstandigt en reorganiseert. We lossen structureel een korting van tien procent op, op onze subsidie wordt de komende Cultuurnotaperiode daarentegen niet gekort. De adviescommissie die de toekomstplannen van het museum beoordeelde, was zeer te spreken over de wijze waarop het museum haar plannen voor de komende jaren ontvouwt. Wat mij betreft, zoals Domiek Ruijters het recent in Metropolis M noemde, met behulp van 'het actieve museum'. Ruijters schreef tevens op wat hij van mij weet: opgeleid aan de academie in Tilburg en na enkele omzwervingen begonnen in een klein museum in Oss. Daar, in Oss, verklaarden wij het Museum Jan Cunen als principieel educatief. Niet langer een tentoonstelling maken met educatieve activiteiten, maar tentoonstellingen vanuit een educatieve blik benaderen. 'Voor wie, waarom nu, waarom in Oss?' Deze vragen waren richtinggevend. Nu, zo schrijft Ruijters, lijkt heel Nederland een beetje op Oss en kan het wat educatie gebruiken. Het Centraal Museum biedt een steun in de rug en is er voor vele Nederlanders, want het ligt centraal en is gemakkelijk met de trein te bereiken. Voor wie, waarom nu, waarom in Utrecht? De tijden zijn veranderd, de directeur is ouder geworden, zijn stemming niet minder positief van toon, de visie is aangescherpt, de grondhouding dezelfde. Die is ingegeven door een existentiële grondvinding naar de zin van het leven. En die ligt verder dan de blik reikt. De Thora ontwikkelt zich via de strategie van de subtekst, in wezen liggen de zaken ook zo voor mij. De betekenis van het leven verrijkt zich via subbeelden, de kunst reikt die aan. Door veel naar kunst te kijken, zet je je leven op een hoger plan, en je zelf op een ander been. Niet dat je dichter bij het leven zelf komt. Daarvoor staat kunst op een te grote afstand, immers, zij sublimeert, zij vergroot, zij expliciteert. 'Die Gedanken sind frei', dat is het effect van de kunst. En daarmee zet je je leven naar je hand.

Op de recente Manifesta staat een krachtig werk van Erik van Lieshout, het maakt deel uit van de collectie van het Centraal Museum. Ik kocht het een jaar terug. Van Lieshout liet zich inspireren door het werk van Gerrit Rietveld, zoog hem leeg als een luis een blad leegzuigt en kakte werken uit in een rauwheid en directheid die het oog op steeltjes zetten. De Rietveldstukken staan kriskras door elkaar in een donkere ruimte waar een film draait. We zien Van Lieshout in een wild toneelstuk met stukjes hout en houtskolen in de weer. Hij zet gekke stemmen op. Het is zijn bewerking van Ivens' films over de mijnwerkers in België, in de jaren dertig. Toen Van Lieshout dit project startte, ik meen 2010, was hij leeg, een geraamte. Hij zag geen kans meer om beelden te maken, Rietveld werd toen zijn voorbeeld voor immer doorgaande creativiteit en zelfoprichting. De kwetsbare meubelstukken van Rietveld ontworpen in crisistijd, dienden voor Van Lieshout als dragers van zijn persoonlijk verhaal en hij schiep er een geheel eigen verhaal uit. We krijgen in Genk nu, zo blijkt, de context achter het object voorgeschoteld: de mijnen zelf. Zoals het werk in het Centraal Museum ook de context pakt: Rietveld. Het verschil tussen de ene en andere context is groot, het vult het werk zelf echter alleen maar krachtiger aan. Als het straks terug in Utrecht is, is het werk een verhaal rijker.

Dit is voor mij de werking van het museum dat kunst brengt en er voor zorgt, actief uitleent en het zo mogelijk maakt dat er verhalen aan worden toegevoegd. Deze werking had ik nooit zo scherp leren zien en ervaren als ik niet op de kunstacademie had gezeten. Sterker, niet op de kunstacademie in Tilburg, begin jaren Tachtig mogelijk de beste van Nederland. Mijn docent was Marcel Vos, ook lange tijd leider van het illustere Ateliers 63 in Haarlem, nu kortweg Ateliers. Theorie door praktijk, dat was zijn leraarschap, ik dank hem er nog voor dat ik zijn leerling mocht zijn.

Voor wie, waarom nu, waarom in... 't maakt niet uit welke plaats achter het derde 'waarom' wordt ingevuld. Het zou een suggestie kunnen zijn dat iedere directeur van een kunstacademie dit zichzelf afvraagt. Ik ken niet alle beleidsplannen en visie-stukken, maar ik ben er van overtuigd dat er in de honderden teksten paragrafen te vinden zijn die goed achter de drie 'waaroms' geplakt zouden kunnen worden. Tegelijkertijd zijn het vragen die je over tijdsmomenten heen zetten, je een kader bieden, een voorliggend perspectief dat je vervolgens concreter benoemt en via denkrichtingen invult. En het geeft je de kans om je blik te scherpen. Dat is iets dat op dit moment mogelijk in het kunstvakonderwijs te weinig gebeurt. De Rijksacademie en Ateliers hebben van OCW de opdracht om te fuseren. Zo zie je maar, jaren achtereen heeft men elkaar de rug toegekeerd en nu zou het er dan toch van moeten komen dat beide instellingen samengaan. De Jan van Eyck daarentegen rijst op als een feniks uit de as. Deze postacademische opleiding was op sterven na dood. Alle signalen wezen er op dat de instelling zou moeten sluiten. Lex ter Braak kwam, zag maar vooral 'deed' en, hij overwon. Hij schreef een overdonderend plan en incasseerde daarmee een miljoen euro. Rijksacademie en Ateliers kijken met open mond toe. Wat deed Ter Braak? Juist: hij schiept verbindingen tussen

theorie, onderzoek en het proces van het maken van kunst. Jawel, museum en universiteit. Dat schiept een band tussen Utrecht en Maastricht. De moraal? Er is geen moraal, alleen een idee en een geloof. En ik geloof in de kunstacademie. Het is de enige meerstemmige op het individu gerichte culturele instelling wereldwijd en daarom juist zo open en gevoelig voor samengaan. In a state of hope.

Je waarderende, Edwin

---

HEUSDEN, 14 JUNI 2012

Beste Edwin,

Dank voor je reactie die - laten we wel wezen - geen reactie is, maar een exposé naar eigen snit. Je gaat immers nauwelijks in op de brief die ik je zond.

Toen ik je schrijven voor het eerst las, dacht ik aan politici die ook cursorisch voorbij gaan aan de vraag van journalist of voorzitter en doodleuk het verhaal doen dat zij kwijt willen. Maar goed, als museumdirecteur ben je ook zowat een politicus...

Je wilde dat ik het spits afbeet, hetgeen ik gedaan heb door een aantal schoten voor de boeg te geven. Niet al te systematisch - dat ik geef ik te volle toe. En ook niet met een 'eenduidige kijk', simpelweg omdat ik geen eenduidige kijk heb op 'de' kunstacademie. Daarvoor zou ik deel uit moeten maken van een dergelijk instituut of - om alle ins en outs van de verschillende instituten te kennen en doorgronden - in een visitatiecommissie dienen te zitten.

Je stelde voor dat ik de eerste ijzers uit het vuur haalde, maar dan is het wel gebruik dat jij je daar vervolgens ook rekenschap van geeft en ingaat op éniġ punt dat ik ter tafel leg.

Het ging mij er vooral om een discussie op gang te brengen over de mogelijkheden en onmogelijkheden van de kunstacademie als onderwijsinstituut - op, voor mijn part (laten we een grote broek aantrekken), wijsgerig, methodologisch en didactisch niveau. Jij gaat daar niet op in. Niet op het wellicht verouderde onderwijsmodel dat de gemiddelde schilder- of beeldhouwles volgt, niet op de dispositie van studenten of de competentie van docenten, niet op mijn veronderstelling dat een kunstenaar tot de intelligentsia zou (moeten) behoren, niet op het generatieconflict en de incomptabilité des humeurs die binnen de scheppende (evident anti-autoritaire) vakken nog fnuikender zijn dan daarbuiten, niet op Hegel en niet op de verkleuring hier te lande...

Je spreekt me niet tegen, maar geeft ook geen bijval. Je zegt weliswaar een nauwe samenwerking te bepleiten van academie, museum en universiteit, hetgeen ik uitleg als ondersteuning van mijn ongenoegens aangaande genoemde verkleuring, maar daar blijft het min of meer bij. Je geeft in plaats daarvan een blik in je agenda en een schets van je eigen gewenste loopbaanontwikkeling, van de internationale allure van de HKU (waar je zelf 'fellow' bent), van je eigen succes in Oss, van de gunstige beoordeling van jouw eigen museum en van je eigen goede hand van aankopen.

De tripartitie academie-museum-universiteit is een interessante optie, absoluut, maar hoe zie je dat operationeel? Vroeger stond er een academie in de tuin van het Rijksmuseum: kregen de studenten kunsttheorie in situ. Maar verder? Thans kunnen studenten wel eens een minor volgen aan de universiteit, maar wat ik daarvan heb begrepen is dat zulks niet altijd even goed blijkt uit te pakken - eenvoudigweg omdat de gemiddelde kunststudent niet de gewenste bagage en attitude bezit.

Je reactie is een opgetogen vertoog (haast een geloofsbelijdenis in passend jargon) over hetgeen een kunstacademie zou kunnen zijn en in sommige gevallen volgens jou ook al is. Maar hoe is en wordt dat bereikt? Wat jij geeft is een al te solipsistische blik op een verhoopde artistieke toekomst, maar hoe we daar dienen te geraken, laat jij in het midden.

We hebben maar één Jürgen Bey, één Domeniek Ruijters, één Lex ter Braak en één Edwin Jakobs - zo je bereid bent het understatement beet te pakken. We moeten het verder met mindere goden zien te stellen.

Graag een écht dispuut (uitwisseling van argumenten) en nadere aanwijzingen richting de voltooiing!

Met groet, Ad

---

UTRECHT, 24 JUNI 2012

Ad, vriend,

Je brief van 14 juni jl. viel wat rauw op mijn dak. Je verwijt me niet in te gaan op je brief van 3 juni jl., die je als eerste zond, ja, inderdaad, op mijn voorstel dat jij als eerste 'ijzers uit het vuur haalde'. Ik heb je eerste brief wel degelijk goed in beeld. Je mist diepgang aan de kunstacademie, je mist klassieke scholing en dito inzicht, je mist wat in het gehele onderwijs onder druk staat, namelijk parate kennis, de klassieken, de broodnodige schijf van vijf voor een intelligent en verlicht leven. Wie de geschiedenis niet kent, is gedoemd haar te herhalen. Je

vindt middelmaat troef, van student tot docent. Je kijkt om naar het verleden. Ik bespeur ook cynisme, misschien beter gezegd, teleurstelling?

Ik vind parate kennis ook belangrijk, ik ben getraind in uit mijn hoofd leren. Maar er zijn zoveel andere wijsheden bijgekomen, andere manieren van leren. Hoe het ook zij, het is een tijd van vele verschuivingen. Iedere tijd krijgt zijn Documenta die het verdient, schreef een criticus naar aanleiding van Documenta XIII, dit jaar in Kassel. 'Iedere tijd krijgt zijn kunstacademie die het verdient', is aardig van toepassing op onze uitwisseling.

Ik reageer wel degelijk op je eerste brief. Ik heb die van mij met dat oogmerk nog een paar maal goed gelezen. Ik bezondig mij niet aan een 'exposé naar eigen snit'. Als museumdirecteur ben je inderdaad een politicus, er bestaat immers zoiets als museum politics. Niet dat dat woord enigszins het woord politiek dekt. Alleen al het verschil tussen Nederlands en Engels is onoverbrugbaar. Het is in dit verband echter wel goed om dit aan te stippen in de zin van 'kunde'. Het gaat om betekenisgeving aan 'museum', het gaat niet om 'het' museum. 'De' kunstacademie bestaat ook niet, er bestaan academies van verschillende omvang en historie. En als ik schrijf

“ Let wel, geen enkele kunstenaar uit Nederland is vertegenwoordigd op dit internationale podium van hedendaagse kunst, wel dus een kunstacademie uit Nederland! ”

ben ik enthousiast over het feit dat dit op het belangrijkste kunstevenement ter wereld aan de hand is. En ja, waarom zou ik niet mogen zeggen dat het de HKU betreft. Al was het de academie in den Bosch, dan had ik het ook in onze uitwisseling genoemd. Het is namelijk nu aan de hand. Het betekent ook iets. Het betekent dat je ontwikkelingen dient te zien die gaande zijn. Andere academies kunnen er hun voordeel mee doen. De vraag 'heeft de academie als instituut nog een toekomst' is in dat verband een beetje wereldvreemd, zoiets als de vraag 'is de schilderkunst dood?' De schilderkunst is nooit dood geweest, en de academie heeft toekomst, als zij dat wil. Dit is de mogelijkheid van de academie als onderwijsinstituut, vanuit wijsgerig, methodologisch en didactisch inzicht, maar dan in een kritisch perspectief. Dat is wat er nu op Documenta gebeurt. Dat je überhaupt een Documenta nodig hebt om dat te gaan zien vind ik prachtig.

'Hoe kan de ene kunstenaar de andere opleiden?' Ik vind het geen interessante vraag. Het doet er namelijk niet toe. Nee, er is geen schrijversschool waar je schrijver wordt of dichter. Op de kunstacademie word je geen kunstenaar, het staat ook niet op je getuigschrift of diploma. Dat wordt je er na. Of niet. Het doet er feitelijk niet toe. Het is een aanname dat je op de kunstacademie tot kunstenaar wordt opgeleid en dat je dat daarna ook wordt. Word je onderzoeker als je de Universiteit doet? Precies. Je opmerking dat 'je geen kunstenaars als docent op een academie zou moeten aanstellen, maar critici' vind ik de meest eloquente! Daarom

steek ik ook de loftrompet af over mijn oude leraar Marcel Vos. Als er één in Nederland de kunstkritiek op een hoog niveau bracht, was het Marcel Vos. Maar ja, wat wil de student en wat kan de docent? Ik wilde naar de academie. Wat konden mijn docenten? Lesgeven. Niet dat René Daniels of Piet Dieleman hun visie opdrongen. Ze drongen hun overgave aan de kunst op. Goddank. Dat wilde ik ook. Die overgave. Marcel Vos behoedde mij voor het penseel. Uh, ja, de criticus... Immers, kunst is geen gevolg van louter hersenwerk, of het nadoen van de kunstenaar-docent, het artistieke voorbeeld, what ever! Kunst ontstaat gaandeweg, in een proces van trial en error, doende denken en denkend doen. 'Soms ontsnapt er kunst', zei Gerrit Rietveld in alle bescheidenheid. En zo is het – wonderlijk.

Terug naar mijn eerste brief. 'Een schets van eigen loopbaanontwikkeling?', schrijf je. Nee, durven dromen, Ad. Ik doe niet aan loopbaanontwikkeling. Ik kies een pad. Je dient

“Na het Centraal Museum zou ik een Academie willen leiden. Ik hoop De Rietveld”

te lezen als een pad dat ik best wil inslaan als het zich aandient. Ik maak meteen concreet duidelijk welke academie dat denkbeeldig pad is. De Rietveld. Ik kan dit ook niet doen hoor, simpel zat. Maar dan wordt het weer zo vlak, nietszeggend. En als ik vervolgens Jurgen Bey noem,

“het Sandberg wordt geleid door Jurgen Bey, een van Nederlands beste kunstenaars. Hij creëert niet, hij wijst richtingen aan. Dat doe hij ook in zijn ontwerpen. Hij trekt voor het Sandberg de beste kunstenaars aan”

doe ik dat omdat ik hem goed vind en ik in zijn optreden als academie-directeur geloof. Omdat hij dat laat samenvallen met zijn kunstenaarschap. Laat een ieder die dit leest er zijn of haar voordeel mee doen. Ik geloof derhalve in het verlengde hiervan niet, zoals je stelt, in 'we moeten het verder met mindere goden zien te stellen'. Wat zijn dat, mindere goden? Slechtere kunstenaars? Minder bekende? Minder verkopende? Minder beeldend? 'Geloven we nog in de kunstacademie' verbind ik net als jij aan mijn eigen ervaringen, en die zijn positief, geen spoor van teleurstelling of cynisme. Als ik schrijf:

“Ik startte er mijn professioneel leven, ik zou het er willen voltooien. Maar voor mij staat de kunstacademie niet apart, niet als onderwijsinstelling, niet als culturele instelling. Voor mij is zij verbonden aan museum en universiteit. En publiek? De markt? Het gaat om goede en interessante kunst en dat vraagt om context waarin dat embedded tot wasdom komt. Een museum en een universiteit dragen daar toe bij. Het publiek volgt als van zelf. Het museum heeft daartoe ook verplichtingen en deze dient het in te lossen. Voor de kunstacademie mag gelden dat haar publiek het eigen publiek is”

geef ik aan dat het mij geschoold heeft en dat ik, in een terug- en vooruitblik, zie op welke manier. Toen ik de academie bezocht had ik geen kunstvoorkeuren of kunstenaar-voorbeelden. Ik meldde mij destijds aan omdat ik verder wilde in het leven. En ik zag de kunstacademie als een plek die dat kon bieden. En, ik was reeds als onderwijzer geschoold: ik wilde dat waardoor ik op de een of andere manier geraakt werd, met derden delen. Dat laatste stukje is aldoor meer geworden. Toegegeven, alweer Marcel. Ik wil met deze passage aangeven hoe ik al vrij vroeg de kunstacademie beleefde. Dat was ook niet zo vreemd. Het werd tijdens mijn academietijd meerdere malen ook zo verteld. Oud-docent en directeur Chris Manders wees veelvuldig op de connecties tussen academie, musea en universiteit. En hup in de bus naar Zeitgeist, Wiedergefundende Metropole, la Grande Parade... Nee, ik heb geen les aan de academie mogen geven, die ervaring heb ik niet. En ja, ik ben nu Fellow, aan de HKU. Als jij door je lesgeven geen verbeteringen heb mogen beleven, zet ik er tegenover dat ik door een Fellowship zaken losmaak en ook dingen doe en veranderingen meemaak. Daarom schrijf ik

“Als fellow heb ik binnen de HKU een programma geïntroduceerd onder de titel 'Naar een nieuw Bauhaus'. Hiermee bepleit ik een samengaan van academie, museum en universiteit. Via case studies zie ik concrete mogelijkheden om dit samengaan te verkennen, mogelijk zelfs te realiseren. Ik neem het Bauhaus als referentie, niet als voorbeeld, beter gezegd ik zie het als een strategie, als een artistieke methode.”

Ik denk dat dat lesgeven aan een kunstacademie is: losmaken. Zou een beeldend kunstenaar daartoe niet in staat zijn? Natuurlijk als de beste! Hij hackt als het ware je habitat. Ik heb geen grote kunst leren maken. Daarmee was ik ook niet bezig, en ik was er niet op uit. Ik was bezig met naar school gaan, we hadden een beurt, we deden proefwerken, we hadden een beoordeling. Tegelijkertijd was er de kunstpraktijk en in die context, altijd aan school verbonden, waren de docenten geen beeldend kunstenaars, maar docenten. Ik heb het altijd zo gezien. Zie ik mijn oud-leraren van destijds als 'kleine kunstenaars'? Nee. Het beeld van Bauhaus is in dit verband een heel bewust gekozen beeld, ik ga er toch even op door, op het gevaar af om 'in eigen exposé' te blijven hangen. De beste kunstenaars van Europa kwamen aan het Bauhaus lesgeven en het was Gropius die er niet een dikke beleidssaus overheen legde, maar die een spiritueel verbond smeedde. En het is doodsimpel er een cynisch commentaar op te geven van 'doordeseming van epigonisme', het ging echter om andere zaken. Het ging om wederopbouw.

Ik ben niet van Duchamp. Ik ben van Joseph Beuys: 'Jeder Mensch ein Künstler'. Ik ben van de Romantiek, niet de orde van de geschiedenis maar dat het individu de geschiedenis beïnvloedt, - lang leve die Leiden des jungen Werthers - , ik ben van Joachim Wtewael, de Utrechtse manierist, driehonderd jaar na diens dood inmiddels wereldtop en vrijwel onbetaalbaar,

helemaal zelfgeschoold en pamflettist: 'Künstler an der Macht!'

Tenslotte. Als ik schrijf, overigens, 'om in de stemming te komen' en 'om een stapje verder te zetten' duid ik op 'er eens scherp tegen aan te gaan'. Dat doe ik dan ook, je legt persoonlijke gedachten en inzichten op tafel. Ik kies daarbij openlijk voor kunstenaars die een rol hebben gekozen in het kunstvakonderwijs, doelbewust en overwogen, ik leg uit waarom, ik kies een kunstacademie die ik goed vind en reik aan hoe ik dat zie, ik zeg iets over mij zelf, mijn kunstenaarschap en de opleiding die ik genoot om 'beter te leren kijken'. Dat is wat ik inderdaad in die tijd heb opgestoken en wat mij fundamenteel heeft gevormd. Nee, beeldend kunstenaar ben ik niet geworden, wel museumman, in hart en nieren. 'U bent kunsthistoricus? Dat hoeft geen probleem te zijn', zei Sandberg.

Je waarderend, Edwin

---

HEUSDEN, 29 JUNI 2012

Dag Edwin,

Je schrok wat van mijn vorige brief, maar dat was ook een beetje de bedoeling: een waar dispuut ontstaat pas wanneer er over en weer wat geprikt wordt...

Je zegt bij mij enig cynisme te bespeuren en dat zou best eens kunnen kloppen. Van nature ben ik er niet geheel vrij van enige ironie en in de loop der jaren krijgt ook die scherpere kantjes. Zowel mijn vooropleiding als mijn latere werkomgeving hebben Bildung een belangrijke plaats in mijn bestaan gegeven. Mijn zoon, jong socioloog, zegt vaak: 'pap, ik begrijp je wel, maar Bildung is een gepasseerd station'. Kijk, dat is nou iets dat mij rauw op het dak valt.

In mijn vorige brieven noemde ik je opgetogen en ik moet zeggen, je enthousiasme is even overrompelend als bemoedigend. Vergeleken met jou zou men nog de indruk kunnen krijgen dat ik een grumpy old man ben. Laat ik dat in het navolgende toch enigszins proberen te voorkomen.

In mijn eerste brief heb ik je de casus voorgelegd in een iets vereenvoudigde vorm: 'Geloven we nog in de kunstacademie?' De oorspronkelijke these luidde echter: 'In een eeuw waarin de Creative Industries booming zijn en studenten tools en competenties krijgen aangereikt om in het werkveld breed inzetbaar te zijn, komt de rol en de invulling van de kunstacademie als klassiek instituut opnieuw ter discussie.'

Misschien is het toch beter de oorspronkelijke formulering er nog maar even bij te pakken. Mijn belangrijkste punt van twijfel over aard en toekomst van de kunstacademie betreft namelijk de onderwijskundige haalbaarheid van het instituut in een tijdperk waarin de kunst idiosyncratischer is dan ze ooit was. Ik schreef je dat in het verleden aankomende kunstenaars in de leer gingen bij een leermeester om het vak te leren. En dat vak was welomschreven en ging uit van vereiste kennis en vaardigheden. Kennis en vaardigheden die kwantificeerbaar zijn (waren) en kwalificeerbaar: anatomie, perspectiefleer, kleurenleer, materiaalkennis en - in gunstige gevallen - enige eruditie ('Ripa op zak'). Allemaal meetbare en beoordeelbare zaken. In de twintigste eeuw is de kunst echter volledig veranderd en begonnen kunstenaars nadrukkelijk alle toeren uit te halen (zeker na de jaren vijftig) die maar strijdig waren met de (klassieke) mores van het kunstvak. Je zou haast kunnen zeggen dat de politieke agitprop gaandeweg een artistieke variant kreeg. Het zich afzetten zou de crux van het modernisme vormen. Ik hoef je daar niets over te vertellen, het is jou meer dan bekend.

Welnu, binnen een dergelijke cultuur lijkt mij het haast onmogelijk om te 'onderwijzen': leren hoe het zou moeten of kunnen. Om maar te zwijgen van 'voordoen', iets wat in veel onderwijssituaties toch nog steeds een bruikbare methode is. Dat is mijn grote twijfel over juist het kunstonderwijs. In mijn vorige schrijven heb ik voldoende voorbeelden gegeven, lijkt me, die aantonen wat ik bedoel.

Curieus genoeg geef je zélf ook een voorbeeld. Je roemt Marcel Vos, van wie ik ook les heb gehad. Ook voor mij behoort hij tot de beste docenten die ik op de academie heb gekend - al was het maar omdat hij ons niet aflatend maande tot scherpzinnigheid. (Je zegt dat hij je 'behoedde voor het penseel'. Bedoel je te zeggen dat hij heeft weten te voorkomen dat je bent gaan schilderen? Vreemde actie van een docent kunstbeschouwing, niet?)

Ook ik heb volop herinneringen aan Vos, vooral vanwege de strijd die ik met hem voerde aangaande alles wat 'inhoud & betekenis' betreft - hij maakte ook openlijk ruzie met Eddy de Jongh. Volgens Vos was beeldende kunst louter en alleen vorm, kleur, beweging enzovoort is. Een opvatting die zó in strijd was met mijn eigen achtergrond (orthodox gymnasium), dat ik er heel mijn studietijd stevig last van heb gehad. Wát ik ook aandroeg aangaande bijvoorbeeld de neo-platonistische achtergrond van Michelangelo of de invloed van Baudelaire op Courbet, het was allemaal zinnig. Geen woorden, maar beelden, daar ging het om.

Gelukkelijk is de invloed van Vos niet noodlottig geweest, wellicht omdat ik, goddank, eigenwijs genoeg was om stand te houden. De manier ook waarop hij iemand als Duchamp wegzette als een eersterangs charlatan is natuurlijk onvergeeflijk voor een docent kunsttheorie. Ik moet er niet aan denken dat de hang-up van een docent de 'beperking' (!) van de student zou bepalen. Een dergelijk subjectivisme past misschien een criticus, maar niet een docent (volop reden om ons toch maar grondig te beraden op de vraag of het benoemen van critici als docent aan de

kunstacademie de oplossing zou zijn...)

Treffend is dat jij óók niet veel op hebt met Duchamp en eerder soelaas zegt te vinden bij Beuys (die overigens volstrekt ondenkbaar zou zijn geweest als Duchamp hem niet was voorgedaan). Verder werp je de Frühromantik wel erg makkelijk op één hoop met Beuys' 'Jeder Mensch ist ein Künstler', een uitspraak die naar mijn idee eerder kwaad dan goed heeft gedaan.

Allez, Edwin, ik vind dat we binnen het bestek van deze correspondentie, voorlopig voldoende hebben uitgewisseld. Ik stel voor dat jij de coda schrijft.

Hartelijke groet, Ad

P.S. 'Al was het de academie in den Bosch...' - zullen ze daar blij mee zijn...

---

UTRECHT, 8 JULI 2012

Ad, vriend.

Dank je wel voor je brief van 29 juni. Ja, we komen nadrukkelijker tot argumenten als 'geprikt' wordt. Je hebt een punt. Het is ook tijd om weer met argumenten te komen. Overigens, er lijken kortingen op de kunsten en cultuur nodig om met argumenten te komen. De adviezen die door de verschillende cultuurraden worden gegeven scheppen daarvoor munitie. Eindelijk weer eens debat, denk ik. De vanzelfsprekendheden staan ter discussie. De aannames en vooronderstellingen die doorklinken in 'we doen het toch zo goed' en 'ik hoef geen aanvraagformulier in te vullen' spreken boekdelen. Nu is de geest uit de fles. Duidelijk is dat we aan de vooravond staan van veranderingen, van een Neue Welle. Werd de huidige demissionair staatssecretaris Zijlstra een jaar terug uitgemaakt voor boer, nu klinken er ook andere stemmen op.

Terug naar ons gesprek. De oorspronkelijke these 'In een eeuw waarin de Creative Industries booming zijn en studenten tools en competenties krijgen aangereikt om in het werkveld breed inzetbaar te zijn, komen de rol en de invulling van de kunstacademie als klassiek instituut opnieuw ter discussie.' staat mijns inziens geheel niet op zichzelf. Zij komt op het juiste moment en daarvoor is de Academie in Tilburg te prijzen. Ze zoekt dus naar argumenten en voelt daarmee de tijd aan. Althans, zo vul ik het in. Met behulp van briefwisselingen deze te (her)vinden vind ik origineel.

Je haalt er de oorspronkelijke these nog eens bij. En ik lees deze derhalve ook nog een paar maal goed en dan valt me op 'om in het werkveld breed inzetbaar te zijn'. Dat er op zo veel uiteenlopende wijzen ideeën en vraagstellingen tot kunst zijn getransformeerd en dat de kunst zelf elke regel die bepaalt wat kunst is doorbreekt, biedt geen kader om een opleiding te vormen die daartoe zinvol bijdraagt? Je verwoordt het in je twijfel over de aard en toekomst van de kunstacademie op het punt van haar onderwijskundige haalbaarheid. Misschien mag ik het hier het woord missie toevoegen? Het ontbreekt vele kunstacademies simpelweg aan een goede missie en visie die richting geven aan handelen. 'Om maar te zwijgen van voordoen, iets wat in veel onderwijssituaties toch nog steeds een bruikbare methode is. Dat is mijn grote twijfel over juist het kunstonderwijs. In mijn vorige schrijven heb ik voldoende voorbeelden gegeven, lijkt me, die aantonen wat ik bedoel', schrijf je. Een boeiende en pakkende missie formuleren is geen sinecure maar is wel essentieel. Misschien gaat het feitelijk om een dieperliggend gegeven, namelijk de noodzaak tot het ontwerp van een nieuw idee, een concept.

In je laatste brief haal je het woord 'Bildung' aan, en je onthult dat je zoon je daarop tackelt. Ja, kinderen kunnen wreed zijn, vooral je eigen kinderen. Oei, wat worstel ik met dat woord. Het museum is haast ongemerkt ten dienste van de burgerlijke Bildung een middel tot verantwoord vermaak geworden in dienst van - primair - een economische waarde.

Voor ik naar de kunstacademie toog, had ik al een beroepsdiploma op zak, ik was onderwijzer. En opgeleid door een uiterst bekwaam pedagoog, Nico Warmerdam, die mij wegwijst maakte in de fenomenologisch opvoedkundige leer van Strasser, die het op prachtige wijze heeft over Bildung, Erziehung en Unterricht. De verbindende schakel is Die Sache Selbst. In welke situatie dan ook, op school, in de klas, thuis, op het werk, in het museum, Bildung, Erziehung en Unterricht lopen constant door elkaar. Alleen momenten van grote impact veranderen dat en beïnvloeden ervaringen. Het ging er Strasser om een vooringenomen houding tegenover de dingen te laten varen en te speuren naar de evidentie en je standpunt te bepalen zonder duiding. Als dat plaatsvond oversteeg je je zelf en tilde je jezelf op uit je dagelijks bestaan. Het zegt iets, in mijn beleving, over kunst, maar ook over hoe je jezelf meerdere standpunten eigen kunt maken. En dus meerdere kunsten kunt leren 'zien'.

Het komt misschien over als een mond vol meel en de fenomenologisch pedagogische literatuur is super abstract, maar het ging er bij mij in als koek en het staat in mijn kop gebeiteld. En ik zie de context van het een met het ander. En als jij dus schrijft dat Bildung een belangrijke plaats in je bestaan heeft gekregen, sluit ik mij daarbij aan.

Die Sache Selbst: voor de kunstacademie zou dat de kunst moeten zijn. En mogelijk niet zo zeer de vraag wat er allemaal in de grote boze buitenwereld gebeurt. Wat er in de kunst gebeurt, dat is het punt. De kunst is toch eigenlijk ingegeven door de wens dat het allemaal

anders kon? Wellicht is de these te begrijpen als een indekking: 'oei, de wereld verandert, dan dienen wij ook te veranderen'?

Ik schreef inderdaad dat Marcel Vos mij voor het penseel behoeft. Ja, nou, hij heeft niet weten te voorkomen dat ik ben gaan schilderen. Eerder, hij sleep mijn bewustzijn over kunstenaarschap scherp. En ik zelf besloot niet te gaan schilderen maar voor de klas te gaan staan. En toen de kans zich voordeed, om in het museum te mogen gaan werken. Misschien is het beter te omschrijven dat hij het juiste eindpunt aanreikte, het wezen van het kunstenaarschap, en die jas paste mij niet. Althans, zo keek ik er toen tegenaan. In die jaren kunstacademie had ik kunst-ervaring opgedaan en dat bleek na vijf jaren kunstonderwijs: in praktijk de theorie leren. En ik zelf ben niet doorgestoten naar wat voor mij niet wezenlijk bleek, het kunstenaarschap. Maar misschien, heel misschien, ben ik juist in die setting 'kunstenaar'. Het is iets als afstand van nemen van dat wat tevens innig bindt.

Ja, Marcel Vos was recht in de leer, de Nederlandse Greenberg, zo zie ik hem. En wat hij overbracht was de taal van de kunst opzoeken, je laten toespreken en leren terug te spreken. De esthetische ervaring in dit geval is er een die apart staat en ook een eigen verhaal kent. Wel is deze voor velen, met name voor het publiek, van groot belang en daarin schuilt tevens een bedreiging voor de vernieuwing, voor de innovatie. Deze is immers in eerste instantie niet op de esthetische ervaring gericht. Een bedreiging daarmee, zou je kunnen zeggen, voor de kunstacademie. Die zoekt vanuit haar oorsprong tot 'opleiding' de vernieuwing op? Het onderzoek? En kijk eens om je heen, er wordt juist erg veel 'esthetische' kunst aangeboden. De ingewikkelde kunst heeft nog altijd het establishment broodnodig om zich te kunnen presenteren, Greenberg's 'umbilical cord of gold'. Niet dat er iets mis mee is. Marcel Vos ging met zijn 'geen letters, maar beelden' ver - het accent op het eigen medium van de kunst met de daarbij horende zuiver formele middelen sloot inderdaad het nodige uit. Mogelijk ook de esthetische ervaring. Aan de andere kant bleek het ook een krachtige daad van verschaffen van inzicht. Ik heb de kunst wel goed leren zien. Ik durf openlijk te betwijfelen of je via de weg van de iconologie en iconografie dat goed dan wel beter doet - maar laat ik de Vos en De Jonghs strijd niet uit de oude doos halen en oppoetsen. We zijn immers verder in de tijd. Hierboven schreef ik 'een tijd voor argumenten'.

Ik doe een gooi naar een alternatieve these, laat ik het eens proberen: 'in een tijd van argumenten, inhoudelijke en kunsthistorische argumenten, en studenten die de kunstpraktijk kritisch onderzoeken, is de rol van de kunstacademie de komende tien jaar die van een schuilplaats waar de kunstacademie uit herrijst.'

Zowel je vraag, 'Geloven we nog in de kunstacademie' als de these leiden tot twijfel. Dat is niet slecht overigens. 'Stel niet te veel vragen', sprak Lucifer tegen Eva: 'dan ga je meer twijfelen'.

Ik denk dat het de kunstacademie siert als het een axioma ontwerpt via vragen. En dat zij tot een missie komt, een overkoepelende, liever met meerdere academies dan ieder voor zich. De kunstacademie zou zich zelf dienen op te roepen de schuilplaats op te tuigen, er de kunst opnieuw uit te vinden, ideologie te laten herrijzen, de naden op te zoeken van het systeem waarin de kunst haar dansje doet en waardoor ze naar buiten glipt en er aan ontsnapt. Creative Industries kent inmiddels veel meer verschijningsvormen dan er academies zijn. Het vindt zich voortdurend opnieuw uit. Zou de kunstacademie daar niet het meest van kunnen leren?

Wat kunst is en kan zijn is door Duchamp's intellect en persoonlijkheid uitgegroeid tot de breedte die we nu kennen. Een uitzonderlijk feit. Kunst is kunst als de kunstenaar zegt dat het kunst is, maar zo lang ze door een kunstenaar wordt gepresenteerd. Kunst beoordeel je niet op basis van handenarbeid of techniek, maar op basis van een idee.

Een idee dient diepte te hebben en iets te zeggen, iets belangrijks. Voor mij is er geen conceptueel kunstwerk dat dat krachtig brengt, tot het moment dat het werk van Beuys verscheen. Het beste is 'vreemdheid'. Met de kunst van Beuys deed 'vreemdheid' zijn intrede. Beuys is ook een vreemde kunstenaar. *The Silence of Marcel Duchamp Is Overrated*, een performance uit 1964 was een scherpe kritiek op Duchamp omdat deze zich uit de kunstwereld terugtrok, en alleen nog zwijgend schaakte. Beuys geloofde er in dat kunst de wereld kon redden. Om daartoe te geraken ontwikkelde hij zichzelf tot een one man brand. De kunst van Beuys trekt je aan, zet je stil, maant je tot denken, het gaat over mythe, idee, obsessie, symboliek, hoop. Beuys' wereld is een plek die mij lief is, waar vragen geen antwoorden hebben, maar alleen meer vragen bieden. Het is een referentiepunt voor de schuilplaats-idee. 'Jeder Mensch ein Künstler'? Zeker, de kunstacademie-schuilplaats biedt een plek aan een ieder die bereid is de wereld anders te willen zien. Hoe je dat 'voordoet'? Geen idee. Je dient er in voor te gaan. Dat is de enige rol die de kunstenaar heeft als hij een kunstacademie binnentreedt, net als de criticus, wetenschapper, pedagoog, verzamelaar. Het is *Die Sache Selbst* van de kunstacademie.

Je,

Edwin

# Tim Breukers



# TIM BREUKERS

## STELT VRAGEN AAN TIM BREUKERS

Den Haag 2011

*Vragensteller: Je hebt de afgelopen drie jaar beelden van porselein gemaakt, dat is een moeilijk materiaal om mee te werken.*

Beeldenmaker: Dat klopt. Ik hou van de scherpte van het materiaal, je kunt er heel verfijnd mee werken. Maar het is natuurlijk ook heel kwetsbaar.

*Die breekbaarheid zie je terug in bijna al je werk. Overal ligt puin en zijn er dingen kapot, hoe komt dat?*

Ik wil het materiaal laten spreken. Hoe het materiaal druppelt, breekt, scheurt, schilfert of vervormt. Alsof het kapot wil. Ik gebruik het instortingsgevaar om het beeld op spanning te brengen.

Bij de sculptuur van de flat wilde ik bijvoorbeeld dat de aanwezige balkons een ongeschonden structuur vormen over een daarachter gelegen afbrokkelende structuur, de raamkozijnen, deurposten en muren. (afb. 04, 05)

*Hoe verhouden de grote en kleine werken zich tot elkaar?*

De kleine werken zijn verhalend. Het is alsof je met een verrekijker naar een tafereel kijkt. In de kleine werken voeren mijn fantasie en herinneringen een in zichzelf besloten gesprek met het porselein. In de grote werken verhoudt

het porselein zich tot de omgeving. Zaken die zich buiten mijzelf, om me heen bevonden, zoals een deurpost, een tuinstoel en big-bags heb ik in porselein gemaakt. Dichterbij en fysieker, als een sta-in-de-weg deelt het porselein zijn kwetsbaarheid dit keer niet met mijn herinneringen maar met de kijker.

*Kun je naar aanleiding van de Big-bags iets vertellen over het fysieke in de grote werken? (afb. 06, 07)*

Wanneer ik het beeld maak is het materiaal een beetje slap. De punten waarop het in de oven kritiek wordt worden zichtbaar door scheuren en vervormingen, op die plekken plaats ik steunen. Als een soort aanwijs stokken wijzen ze de kwetsbare plekken in het beeld aan.

*Wat is de relatie van je porseleinen wereld tot deze wereld?*

De dagdromen die ik als kind in de zandbak had zijn voorlopers van de beelden. Bij het werk met de kleine tent vroeg ik me af hoe ik kon overleven op dat stukje porselein. (afb. 01) Bij de levensgrote werken vroeg ik me af hoe het werk zélf moest overleven. Het werk maakt dat ik zaken steeds op een andere manier kan herbeleven.











DEURPOST, GALG  
2011 PORSELEIN,  
GLAZUUR, GOUDLUSTER  
181X110X110

gerealiseerd op het EKCW  
 - met steun van het  
 fonds BKVB -

ART THINKING  
2009 PORSELEIN  
11X35X20

particuliere collectie  
 (Alied Ottevanger)

ART IS PLAYGROUND  
2009 PORSELEIN  
22X53X35

MICROSCOOP  
2009 PORSELEIN  
35X19X16

EACH YEAR IS  
FULL OF DISASTERS  
2010 (VITRINE 2011  
HOUT EN GLAS)  
170X130X40



DETAIL  
EACH YEAR IS  
FULL OF DISASTERS



DETAIL BIG BAG

gerealiseerd op het EKCW  
 - met steun van het  
 fonds BKVB -  
 foto Wim Voets



BIG BAG  
2011 PORSELEIN  
126X110X110

collectie stedelijk museum  
 's-Hertogenbosch



AL STOEL  
2011 PORSELEIN  
79X110X80

gerealiseerd op het EKCW  
 - met steun van het  
 fonds BKVB -



STRAND TAFEREEL  
2011 PORSELEIN  
69X110X80

gerealiseerd op het EKCW  
 - met steun van het  
 fonds BKVB -



# EEN ONDERZOEK NAAR DE HEDENDAAGSE TENDENSEN IN KUNST, CULTUUR EN MAATSCHAPPIJ.

- Miranda van der Zandt -

In de hedendaagse, bewogen, onzekere crisistijd lijken wereldwijd oude vertrouwde systemen te beven op hun grondvesten. Het protest van occupy-bewegingen tegen het heersende kapitalistisch bestel, als een olievlek verspreid, werd in tentenkampen broederlijk tentoongesteld. Onvrede en verontwaardiging werden via iPhones twitterend en facebookend de wereld in gestuurd. De smartphone als symbool nota bene van de kapitalistische wereld waartegen de bezetters ageren; een cosmos die mede door onszelf is gecreëerd en in stand wordt gehouden.

Aangrijpende financiële, sociaal, cultureel en technologische ontwikkelingen veroorzaken eveneens een aardverschuiving binnen de wereld van kunst en cultuur. Kunst, cultuur, maatschappij, moraal, macht, status, geld en beleid staan immers in relatie tot elkaar. Een crisis namelijk is, na een rouwproces, ook weer een kans om naar de tekentafel terug te keren.<sup>1</sup> In Nederland dwingen forse bezuinigingen kunstinstellingen hun doen en laten onder een vergrootglas te leggen. Kunstenaars kunnen hun werkzaamheden niet of nauwelijks voortzetten. Als polyvalent, polyactief en pluriactief kunstenaar (lasthebbend van post- modernistische taboes) begeef ik me op een breed platform.<sup>2</sup> De huidige ontwikkelingen maken dat mogelijk en tegelijkertijd noodzakelijk.

Midden in dit weerbarstige tijdvak slaat de paniek toe. Het teruggrijpen naar oude normen en waarden (door de weinig visionair ingestelde mens) om het nieuwe te waarderen en te meten-is-weten volstaat niet. Het meetinstrument blijkt bovendien van rubber vervaardigd. Dat wat we gisteren namelijk bedachten is vandaag, in een complex netwerk van nieuwe en ultrasnelle ontwikkelingen, hopeloos verouderd.

De crisis, technologische ontwikkelingen en globalisering in de eenentwintigste eeuw roepen op tot nieuwe inzichten. Inzichten die ontstaan wanneer je in het diepe springt en probeert naar de kant te zwemmen.<sup>3</sup>

*“Kunstenaars behoren tot de eersten die bepaalde omslagen of transformaties in de cultuur aanvoelen en verdisconteren in hun werk.”<sup>4</sup>*

In de loop der jaren is de rol van de kunstenaars veranderd. Ging het in de Klassieke Oudheid om de idealisering van schoonheid, zo stonden zij in de Middeleeuwen nog in dienst van de morele opvoeding waarin alles gezien werd als een manifestatie van het goddelijke. Na deze duistere periode plukten ze de dag in de Renaissance en lieten de Klassieke Oudheid herleven.<sup>5</sup> De Verlichting bracht de kunstenaars vrijheden. De Romantiek, met haar sterke subjectieve gevoelsuitingen in de kunst ten gevolge. Een tendens in de wereld van kunst, cultuur en maatschappij in de negentiende eeuw. Het ontstaan van een moderne wereld is een feit. Gepaard gaande met ideeën over de individuele creativiteit van kunstenaars, de uniciteit van hun werk en de verhouding tot de rest van de samenleving. Ideeën over artistieke oprechtheid en integriteit, het respectievelijk belang van expressie en voorstelling. En vooral de macht van de kunstenaar om verder te reiken dan logische denkprocessen, en regionen te verkennen die buiten het bereik van het menselijk verstand liggen. Van Romantiek tot Realisme, van Impressionisme tot Modernisme en Postmodernisme.

Echter aan het einde van de twintigste eeuw leek men tot weinig meer in staat te zijn dan eindeloze herhalingen in de vorm van nostalgie en traditionalisme, gericht op de smaak van de brede massa. Als reactie op totalitaire ideologieën, religieus dogmatisme en burgerlijk conformisme wilden kunstenaars in de vorige eeuw het chaotische, de dubbelzinnigheid, het verdorvene en het valse van de wereld aan de orde stellen. Met het tentoonstellen van de ellende en de doelloosheid van de alledaagse realiteit bestreden zij de leugens van de grote verhalen. Mogen we de missie van de twintigste eeuw benoemen als het demystificeren van de wereld?<sup>6</sup> Met het bijkomstig duivels dilemma: kunst met een functie en kunst als middel.

Vanaf de jaren '45 tot eind '90 heerst er stabiliteit en welvaart. Postmodernisme komt in een stroomversnelling in de jaren '80. Niets is meer te dol, alles is mogelijk. Er is sprake van een ideologische welvaart. De vervaging van high- en low art en de relatie tussen kunstwerk en toeschouwer is waar het om draait in het postmodernisme. Maar waartoe heeft het geleid? Gedaan met de moderne vertrouwde heden. Gedaan met het grote verhaal. Geen doel, geen richting geven aan de dingen die je doet. Eclecticisme zonder verantwoordelijkheid af te leggen. Deconstructie. Intertekstualiteit. Er valt niets meer te winnen. De ideologische veren dienen te worden afgeschud.

In de postmoderne visie op cultuurrelativisme<sup>7</sup> bleek opnieuw hoezeer de westerse blik daarin aanwezig was. Veelal werd impliciet uitgegaan van traditionele culturen. Maar hoe zijn culturen in onze hedendaagse geglobaliseerde wereld nog te definiëren of af te bakenen, of wat zijn de grenzen van culturen? Het proces van globalisering in de maatschappij is onder meer op gang gekomen als gevolg van het fysieke en virtuele reizen in de wereld.<sup>8</sup> De andere kant van de wereld ligt letterlijk én figuurlijk binnen handbereik. Wie behoren nog wel of niet meer tot een bepaalde cultuur? En wie bepaalt wat wel of niet tot een bepaalde (traditionele) cultuur behoort? Het begrip cultuur is niet meer duidelijk te definiëren of af te bakenen.

Het postmodernistisch relativisme en pluralisme ervaren we tegenwoordig als te subjectief en vrijblijvend. Postmodernistische kunstenaars stelden met hun werk de heersende moraal en politieke situatie ter discussie. Is deze tendens nog steeds gaande? Welke normen en waarden kunnen in dit tijdperk aan de kunst gesteld worden? Welkom in de eenentwintigste eeuw. We hebben het allemaal wel een beetje gehad. De bezem erdoor. Tijd voor vernieuwing. Maar wat is het uitgangspunt?

Bevrijd van het, alom wel of niet aanwezige, missiebesef van demystificatie kan cynisme plaatsmaken voor een niet ideologisch optimisme. De multiculturalisering, de globalisering geeft ruimte voor verschillende belevingswerelden: de hybride kunstwereld, waarin subjectiviteit en persoonlijkheid kenmerkend zijn. Een wereld waar ruimte is voor een speelse, optimistische en relativerende stijl?

De kunstenaar begeeft zich op het wereldplatform real live dan wel virtueel. Geïnspireerd door twee culturen, die vanwaar hij komt en die van waar hij is. Vrij van angst in “hokjes” van specifieke cultuur geplaatst te worden, kan hij zich bezig houden met het scheppen van eigen beelden.<sup>9</sup>



Koen Vanmechelen

(Sint-Truiden, 1965)

*The Cosmopolitan Chicken,*

2010

In de hybride kunst van vele hedendaagse kunstenaars en ontwerpers<sup>10</sup> zien we de synthese van modernisme en postmodernisme terug. Hybride kunst wordt gemaakt vanuit de wens tot betekenisgeving of ervaringen, door het visualiseren van concepten, emoties of het discours in de kunst binnen de context van onze hedendaagse tijd, in een geglobaliseerde wereld. Vanuit nieuwe concepten en nieuwe interdisciplinaire vormen tussen kunst en vormgeving, wetenschap, performance en nieuwe technologieën ontstaat het hybride karakter.

De werkwijze is eveneens veranderd. Traditionele en nieuwe media zijn niet langer het startpunt voor de kunstenaar, maar komen voort uit de specifieke betekenis of ervaring die de kunstenaar over wil dragen (dit onder invloed van het postmodernisme, met het accent op concepten en issues).<sup>11</sup>

Kunstenaars wisselen vaker van medium, zij zoeken (via onderzoek en experiment - invloed van de heroriëntatie op het modernisme) de grenzen op van het medium en zoeken daarbij naar nieuwe vormen, nieuwe wegen (innovatie).<sup>12</sup>

### *De hybride cultuursector*

*De kunstwereld staat op een keerpunt en het culturele landschap zal in de komende periode veranderen. Het roer moet drastisch om; een ultieme uitdaging voor dappere optimisten die de crisis als een kans zien om te vernieuwen. Grensverleggend bezig durven te zijn: een hybride wereld van kunst en cultuur.*

Grootscheepse bezuinigingen binnen de Nederlandse cultuursector<sup>13</sup> dwingen cultuurinstellingen zich los te maken van de overheid en het cultureel ondernemerschap te omarmen. Zijn kunstenaars en kunstinstellingen in staat hun specifieke talent en expertise zodanig in te zetten dat zij daarmee een groot publiek én ruimhartige sponsors weten te werven?

Eerst nog hebben zij te kampen met het afwerpen van het imago van gemakzucht en “verslaving aan een subsidie-infuus”, aldus Anita Twaalfhoven.<sup>14</sup> Vervolgens zou de kunstwereld zich minder defensief moeten opstellen en meer assertief moeten leren zijn.<sup>15</sup> De vraag om mentaliteitsverandering is hier aan de orde. Beleidsplannen worden niet afgestemd op de markt maar op de wisselende criteria van de elkaar opvolgende bewindslieden. Volgens de logica van de markt gaat het om het vergroten van de bezoekersaantallen en het verwerven van private financiers. Die logica dwingt je om in te spelen op wat het publiek belangrijk vindt en waar het voor wil betalen. Echter, deze marktgerichte opvatting houdt zich slechts bezig met het opvullen van een financieel gat. Als het gaat om een (herstel van een) duurzame relatie tussen publiek

en cultuurinstellingen is er meer nodig dan de stijging van de kaartverkoop.<sup>16</sup>

“Great art is great business” aldus Andy Warhol destijds; en met hoge kunst is nog steeds veel geld te verdienen. Sommige filmregisseurs, musici, kunstenaars, schrijvers behoren tot een groep zeer vermogende mensen. In Nederland echter zien we dat slechts sporadisch.

Van belang is voor ogen te houden dat non-profitorganisaties wezenlijk verschillen van commerciële organisaties. “Primair gaat het om een artistieke maatschappelijke taak [van de cultuurinstellingen]; secundair het maken van winst.”, aldus Twaalfhoven.

Het vinden van een gulden middenweg is waar het om gaat. Trouw blijven aan de eigen identiteit en uitgangspunten en vervolgens kijken hoe een vertaalslag is te maken naar een nieuwe situatie en welke expertise, technieken en vaardigheden daarvoor nodig zijn. Een hybride cultuursector kijkt niet langer eenzijdig naar de overheid en draagt zelf zorg voor de regie in het culturele landschap en de onderlinge samenwerking lijkt een geschikte overlevingsstrategie.

---

### *De hybride kunstwereld*

---

*De kunstwereld, een weefsel van kunstenaars, verzamelaars, galeristen, curatoren en kunsthistorici is de laatste jaren explosief gegroeid. Ondanks of wellicht dankzij de (economische) crisis. Het lot van de beeldende kunst is dat ze altijd heeft gefunctioneerd in een context van macht, status en geld. Het in de twintigste eeuw en haar democratiseringsproces ontstaan van een machtsevenwicht tussen kunstenaars, galeristen, museumdirecteuren en critici is vanaf de jaren '90 verstoord.<sup>17</sup> Dit door de groei van de kunstmarkt, waarin inmiddels ook kapitaalkrachtige collectioneers uit de BRIC-landen een prominente rol spelen.<sup>18</sup>*

*De macht van die markt is ongekend en leidt tot grote veranderingen. Daar waar de wereldwijde financiële crisis een spoor van dooden verderf achter zich laat, lijkt de kunstmarkt, comfortabel genesteld op de SeaFair's Grand Luxe, te drijven in een rustig kabbelende zee. Met aan het roer een oligarch en de vlag van de decadente jetset vrolijk wuivend naar een aan lager wal geraakt schip. Het schip, met aan boord vele kunstenaars en diverse kunstinstellingen, dat in zwaar ongesubsidieerd noodweer terecht is gekomen.*

*Glitter en glamour die als piraterij het commerciële deel van de kunstwereld infiltreren, beïnvloeden ook de koers van kunst in de samenleving. Succes op de (commerciële) kunstmarkt lijkt de waarde van kunst te bepalen.*

*De verschillende belanghebbenden die met hun eigen, verschillende criteria de waarde van kunst bepalen, liggen niet als losse eilandjes naast elkaar. Zij zoeken elkaars grenzen en vormen een hybride kunstwereld.*

---

### *De strategie van de galerist*

---

Waar in de jaren '60 de galerist zachtjes fluisterend over geld sprak, schreeuwt hij nu hoog van de toren over zijn kapitaal als kunst en kunst als kapitaal. Zijn intuïtie afstemmend op de grillen van de markt. Door zijn centrale rol tussen handelaren en veilinghuizen is hem een broekzak-vestzak-strategie niet onbekend. Internationale kunstenaars uit zijn stal produceren onder zijn supervisie een strategische mix van experimentele en verhandelbare kunst. Hij is vertrouwensman van collectioneers, deelnemer aan kunstbeurzen, financiert zijn kunstenaars om deel te nemen aan die beurzen en huurt zelf zijn critici als tekstschrijver in. Houdt de prijzen van zijn kunstenaars kunstmatig hoog door anoniem te bieden op veilingen of schenkt een kunstwerk aan een gerenommeerd museum, omdat museaal tentoongesteld werk meer zal opleveren. Een economische sluwe actie; de kapitaalkrachten onder ons zijn een makkelijke prooi.

---

### *Bestaansrecht van musea*

---

Mede door de financiële crisis staat ook de museumwereld op losse schroeven. Het gevestigde autonome beeld van het moderne kunstmuseum wordt aan het wankelen gebracht door commerciële en private belangen. Een samenwerking tussen kunstverzamelaars en musea: zijn zij bondgenoten of tegenpolen? De relatie tussen verzamelaars en musea verschuift, en er is tevens sprake van een wederzijds erkenning en waardering.<sup>19</sup>

Museale budgetten staan in geen enkele verhouding meer met de prijzen op de economische en politiek onafhankelijke kunstmarkt. Het museum, ooit onafhankelijk cultuurbepalend, educatief, historisch en kunstwetenschappelijk gebaseerd, moet “in zaken doen”. Artistieke en culturele motieven lijken naar de achtergrond verschoven. Een identiteitscrisis is het museum nabij: wat is tegenwoordig zijn taak en hoe vrij is het daarbij?

Concurrerende onafhankelijke privé-musea van kapitaalkrachtige ondernemers wordt nota bene lof toegezwaard. Zij verrijken onze omgeving met kunst, waardoor er een grotere toegankelijkheid voor het publiek wordt bereikt. Een bizarre contradictie: het publieke domein wordt geprivatiseerd, privécollecties worden publiekelijk. Met uiteenlopende belangen beconcurreren deze twee werelden elkaar soms. Enerzijds het belang van de commerciële kunstmarkt en haar kapitaalkrachtige elite om kunst als een uithangbord te laten fungeren voor haar rijkdom en er tevens publiekelijk goedkeuring en bewondering voor te verwerven. Anderzijds het belang van de hoogst noodzakelijke



schenkings die de publieke musea voor de uitbreiding en actualisering van hun collectie (op subsidie is immers gekort) missen.

Musea hebben de afgelopen jaren alles uit de kast gehaald een breder publiek te bereiken. Het meten-en-weten van bezoekersaantallen levert een kunstinstituut haar bestaansrecht op.<sup>20</sup> Paradoxaal is dat musea tegelijkertijd ook grote trekpleisters zijn voor toerisme.<sup>21</sup> De *verpretparkisering* in de museumwereld heeft inmiddels wortel geschoten.<sup>22</sup> Het levert weliswaar een groter en breder publiek, maar de publieke functie van het museum is heden ten dage niet langer zondermeer boven alles verheven.

Is er nog verschil tussen kunst en werkelijkheid? En hoe realistisch is die werkelijkheid? Avantgardes uit de vorige eeuw wilden het verschil tussen kunst en werkelijkheid opheffen op een manier dat kunst een richtinggevende rol zou spelen. Anno eenentwintigste eeuw lijkt de kunst te beantwoorden aan dat wat van haar verwacht wordt? De verwachting van de markt, het alternatieve circuit, de subsidiegever? Zonder idealisme, gesponsord door het kapitaal, uitzicht op niets... voedingsbodem voor radicale, vernieuwende en progressieve kunst zou je veronderstellen.

Uiteraard gaat er niets boven fysieke beleving van kunst, doch een virtuele wandeling door 151 top kunstinstellingen, langs meer dan 30 duizend kunstwerken is momenteel mogelijk. Dankzij technologische ontwikkelingen kunnen we (en dankzij de economische crisis zijn we vaak genoodzaakt) hiervan gebruik (te) maken. We kunnen inzoomen op de poriën van Venus en de textuur van Van Gogh. In een middag zijn we van het Gemeentemuseum in Den Haag, via Hermitage in St. Petersburg, beland in het museum voor Islamitische kunst in Qatar. Met de Google Art Project-website wil Google kunst dichterbij de mens brengen. Een nobel streven mensen

Carsten Höller  
(Brussel, 1961),  
*Test Site*  
2006



op deze manier te enthousiasmeren voor kunst. Een absolute verrijking.

Tegelijkertijd, in de wetenschap dat fysieke musea moeten plaatsmaken voor virtuele instituten, mag er een vraagteken gezet worden bij deze ontwikkeling.<sup>23</sup> De directeurs van Google Art Project-participerende musea hebben verschillende verwachtingen. Maar alle verwachtingen zijn te scharen onder één noemer: marketing en het aantrekken van meer bezoekers. Het fysiek bezoeken van musea lijkt echter door de crisis - BTW verhoging van toegangsbewijzen, afschaffing van de Cultuurkaart, exorbitant hoge brandstofprijzen - in ieder geval in Nederland voor veel mensen steeds problematischer.

### *De balancerende curator*

Door tegenstrijdige belangen raakt ook de positie van curator, in zekere zin de opvolger van de museumdirecteur, uit evenwicht. Allereerst ambieert de curator door middel van kunst een uitspraak over de wereld te doen. Als netwerker van galeristen, sponsors, jury's, besturen, pers en politiek heeft de curator te maken met lusten én lasten.

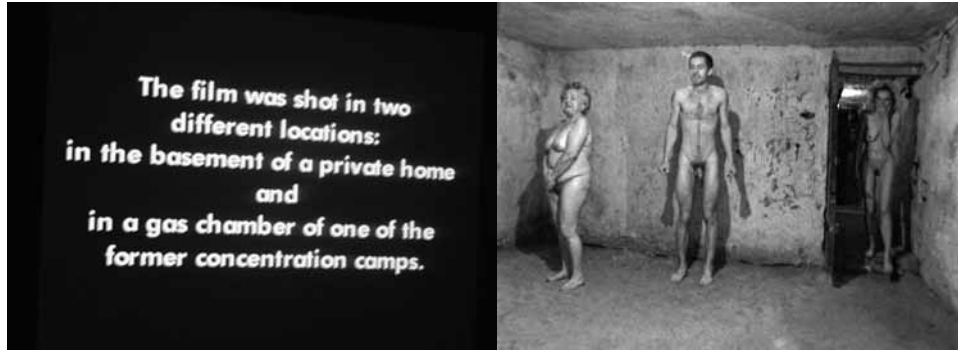
De Zwitserse curator Hans Ulrich Obrist veronderstelt dat de kunstgeschiedenis geen objectieve, kunstwetenschappelijke basis heeft, maar een conglomeraat is van subjectieve meningen<sup>24</sup>. Avant-gardebewegingen uit de twintigste eeuw bestempelden de objectieve kunstgeschiedschrijving reeds als verwerpelijk en onvruchtbaar. Het modernisme poneert immers de westerse esthetische ideologie als een universele waarheid. Daarnaast worden kunstvormen, ontstaan vanuit andere ethische, politieke of niet-westerse denkwijzen, "onbevrukt".<sup>25</sup>

Dit lijkt een vruchtbare bodem voor de hybride kunstontwikkeling. De kunst krijgt een enorme vrijheid: alle stijlen, onderwerpen en culturele invloeden liggen open. Toegepaste kunst, autonome kunst, muziek, theater, wetenschap, straat-en mediacultuur: ze geven de kunstenaars vleugels, ze gebruiken ze of engageren zich ermee. Letterlijk onbegrensde mogelijkheden én figuurlijk niet begrensd door definities van kunst, een kunsthistorische lijn of dwingende esthetiek.<sup>26</sup> Bevrijding daarentegen resulteert vaak ook in leegte. Als alles kan - vaste criteria ontbreken immers - hoe kom je dan tot een keuze, op welke grond wordt beoordeeld of kunst een vernieuwend inzicht biedt in de tijd waarin we leven en waarom juist die kunst, uit dat land?

De curator van vandaag de dag moet duizelen van het overweldigend wereldwijde aanbod. Zie dan jezelf maar eens in balans te houden. Een uitdaging die bijzondere vaardigheden vereist en opportunisme in de hand werkt. Profiterend van het vrijemarktsysteem en dit tegelijkertijd in idealistische termen bekritiserend. Een hybride praktijk? Dat leidt tot "ondoorgroendelijke theoretische tentoonstellingen en het improviseren van vernieuwingen, inspelend op telkens veranderende modes van het

theoretisch discours. Vluchtige relaties tussen concept en tentoonstelling en de daarmee gepaarde discussies die in alle windrichtingen verwaaien.”, aldus Tilroe.

Profiterend van het vrije-marktsysteem en dit tegelijkertijd in idealistische termen bekritiserend. Klinkt als een kunstenaar. Hybriditeit tussen kunstenaar en curator? Een curator die als een soort coproducent van de kunstenaar de betekenis van een kunstwerk bepaalt, door kunst te gebruiken als illustratie bij het verhaal van de tentoonstelling? Een kunstenaar die als een soort coproducent van de curator het verhaal van de tentoonstelling gebruikt om een kunstwerk te vervaardigen?



Artur Zmijewski

(Warschau, 1966)

**Berek**

1999

### *Kunstenaar en kunstwerk als handelsmerk*

De kunstenaar, als zelfbewust onafhankelijk individu, kiest met zijn werk bewust positie ten opzichte van de wereld en samenleving. Soms met het doel deze te veranderen, maar in ieder geval zich te bewegen in de voorhoede van de maatschappij.

Deze eigenschappen passen exact in het hedendaags plaatje van de kunsteconomie en haar markt die kunst presenteert als continu vernieuwend product, met bedrijven en overheden die de kunstenaars voor hun imago-karretje spannen. Eigenschappen die ook meer dan ooit passen in de huidige maatschappij, gericht op productie, onbegrensde creativiteit, mogelijkheden en zelfexpressie (ofwel profilering). Vanuit het theoretisch perspectief van het postfordisme<sup>27</sup> zou de hybridisering van de kunstpraktijk het resultaat zijn van politieke, maatschappelijke en economische ontwikkelingen.

Zo wordt de kunstenaar symbool van het kapitalisme: kunst is kapitaal en kapitaal



Jonas Staal

(Rotterdam 1981)

**Politiek Kunstbezit III:**

**Gesloten Architectuur**

2011

is kunst. Hybriditeit? De hedendaagse kunstenaar heeft een professioneel imago, is ondernemer en beweegt soepel in de gevestigde orde van de kunstwereld en al het mondaine dat daarbij hoort.

“Een kunstenaar is iemand die binnen het institutionele veld van de kunst als kunstenaar kan spreken, of die de “positie” van kunstenaar bekleedt. Om die positie te kunnen verwerven moet hij werk maken dat relevantie [heeft] binnen een geïnstitutionaliseerde en discursieve context”.<sup>28</sup>

Dit betekent het einde van het romantische idee dat je als kunstenaar geboren bent, en het teniet doen van enkel authenticiteit, originaliteit en vakmanschap als bewijslast. Een tendens in de kunstwereld. Niet de kunst zelf, maar zijn erkenning als kunstenaar bewijst dat hij kunst maakt? Wat en wie bepaalt dan nog wat (kritische) kunst is?<sup>29</sup> Kunstenaars die zelf hun eigen merk worden, waarbij hun beweegreden en kunstwerken binnen verschillende contexten verschillende (tegenstrijdige) betekenissen hebben. De grens tussen marktkritiek en marktstrategie is flinterdun. Kunstenaars die speculeren op onze automatische reflex om er kritiek op onze koopzieke maatschappij in te zien, onze ziekelijke modebeelden en onze oversekste, narcistische cultuur.

Ook het onderscheid tussen kunstenaar en kunstwerk is steeds vager geworden. Het kunstwerk kan nu alles zijn (...en is dus niets?) en iedere betekenis krijgen, afhankelijk van de rol die de kunstenaar speelt of de positie van de kunstenaar in verschillende contexten.



Elmgreen

(Denemarken, 1961) &

Dragset (Noorwegen, 1968)

**The One & The Many**

2011

Is er sprake van een hybride praktijk tussen de kunstenaars als marketeers en revolutionairen? Kenmerkend voor de kunstenaar-marketeer is zijn openlijke liefdesverklaring, zijn symbiotische relatie met het bedrijfsleven en de markt.

Voor sommige marketeers weegt de benaming kunst misschien niet al te zwaar, maar dat het winst oplevert is aannemelijk en dus aantrekkelijk; steeds meer kunstenaars zijn evenmin vies van commercie en omarmen de massamedia. Zij transformeren in hun eigen merk. Andy Warhol als voorvechter met zijn Factory en Business art, zonder gêne en wars van subtiliteiten. Met Maurizio Cattelan, als beroepsprovocateur in zijn kielzog. 'Uit alles komt Cattelan naar voren als een stekelige lolbroek die de spot wil drijven met de kunstwereld waarin hijzelf een prominente plaats had verworven'.<sup>30</sup>

Hybriditeit ten top. Voormalig galerist Jeffrey Deitch "Voortaan bestaat de avant-garde uit de tien best verkopende kunstenaars". [...] "we zijn daarmee van de kunstmarkt naar de kunstindustrie gegaan en de kunstwereld is een buitengewoon platform geworden voor cross- marketing".<sup>31</sup>

Veilinghuizen ontwikkelen artist-meetings, luxueuse winkels tonen 'toptien'-kunstenaars in de etalage, dure merken delen kunstprijzen uit. Over en weer profiteren bedrijfsleven en kunstenaars van elkaars handelsmerk. Producten krijgen een hoogculturele meerwaarde, kunstwerken leveren inkomen op en het idee dat het werk effect heeft leeft 'in de echte wereld'. Dan komt toch het high- en low art issue weer om de hoek kijken. Want aan een product dat gekoppeld is aan het etiket "high art", kan een hoger prijskaartje gehangen worden.

Kunst vertegenwoordigt waarden die niet te koop zijn: cultureel cachet, kunsthistorische betekenis en intellectuele scherppzinnigheid. De luxesector telt graag exorbitante bedragen neer voor producten die met kunst in verband gebracht worden. Kunstenaars verbinden hun idee van eigentijdsheid en dynamiek aan al wat onze consumptiemaatschappij aan spanning, glamour en sensatie te bieden heeft. Maatschappijkritisch en tegelijkertijd profiterend van de huidige, verzichte, overgeconsumeerde maatschappij.

In de vorige eeuw was het een taboe, wanneer een kunstenaar zich "prostituëerde" en zich inliet met de commercie als haar souteneur. De eenentwintigste-eeuwse kunstenaar (sans rancune) hoereert er vrolijk op los. Consumptiecultuur gaat hand in hand met cultuurconsumptie?

Kunstenaars die zwelgen in melancholie, excès en narcisme enerzijds. Anderzijds de provocerende, ontzagwekkende kunstenaars. Sentimentelen en brutalen, (zogenaamde) empathische en (harde) realistische... Het beeld ontstaat van een cultuur die haar eigen decadentie op alle niveaus weet te exploiteren.

Geen beweging zonder tegenbeweging. De subversieve kunstenaar ziet de decadentie en keert zich daartegen. Het avantgardistisch maatschappijkritisch gedachtegoed van de twintigste eeuw is niet helemaal met het postmodernistisch badwater weggegooid.

Deze kunstenaar streeft ernaar de markt te ondermijnen en maakt werk dat politieke en sociale thema's als artistiek materiaal gebruikt. Hij maakt vooral gebruik van foto's, video's, teksten, installaties en groepsprojecten. Het zijn geschikte middelen om het onderwerp te documenteren en bediscussiëren.

De hybriditeit ligt in het gegeven dat de kunstenaar zelf in toenemende mate het onderwerp van onderzoek wordt. Theorievorming is de praktijk in de vorm van het kunstwerk of de kunstenaar zelf én andersom. Het "debat" is een ware hype bij kunstinstellingen en kunstevenementen. Gedachtewisselingen van kunstenaars, curatoren en kunsthistorici over kunst als progressieve krachtbron voor de samenleving. Van hybriditeit met politici, beleidsmakers en andersdenkenden is nauwelijks sprake. Het zijn "performances" voor eigen publiek. Je kunt je afvragen of hiermee ook werkelijk verandering óf vernieuwing als doel wordt gesteld. Of gaat het met name om het imagooversterkende beeld, deel uit te maken van een bijzonder intellectueel en artistiek keurkorps? Zonder enige politieke en sociale daadkracht, maar "actief" betrokken bij het proces van het creëren van een nieuwe realiteit?

Tentoonstellingen en debatten zijn schering en inslag. Ze zouden nieuwe perspectieven moeten bieden op de problemen waar de wereld voor staat: globalisme, nationalisme, migratie, neokapitalisme etcetera. Nobeles ambitie van een utopische vernislaag voorzien. Ze moeten namelijk datgene bevechten waaraan ze hun bijzondere positie ontleen.

Schizofrenie steekt de kop op: de markt wordt kritisch geanalyseerd in lezingen en symposia op grote kunstbeurzen. Manifesta-organisaties (buiten de markt opererende instellingen) flirten openlijk met galleries en collectioneers. Galleries die op hun beurt hun stands op beurzen inrichten als kleine museale tentoonstellinkjes. Dit om met name de handelswaarde te doen toenemen in een systeem (maatschappij) dat de jacht op winst boven alles lijkt te stellen.

Yael Bartana  
(Kfar Yehezkel, Israël, 1970)  
*... and Europe will be  
stunned*  
2011



Crisis? Elke crisis is, na een korte rouwperiode, een kans om alternatieven te bedenken. Af te wijken van gebaande paden en nieuwe wegen te gaan bewandelen, die leiden tot onverwachte ontdekkingen. Echter in een landschap waarin geen politieke en esthetische ideologiën meer bestaan, wat is dan het uitzicht? De ballast van de geschiedenis, van tradities en elitaire, hiërarchische denkbeelden hebben we afgestoten. Op naar een betere wereld met een universele beeldtaal.

Sluiten morele principes en de vrijheid van kunst elkaar uit? Of moet die gedachte losgelaten worden? Het dwingt ons tot reflectie over wie en waar wij zijn, in relatie tot onszelf en anderen. Staat goede kunst altijd in verband met morele vraagstukken, levensbeschouwing en verantwoordelijkheidsgevoel? Zoveel ontevredenheid, boosheid en uitzichtloosheid zouden moeten aanzetten tot de meest diepgaande concepten, doordrenkt van uitgesproken opinies, gedachtengangen en utopieën? Wat morgen geschiedenis zal zijn, wordt vandaag gemaakt. De richting waarin het zich ontwikkelt is lastig te bepalen...

### *Tussentijds*

---

Tendensen binnen de wereld van kunst en cultuur zijn van alle tijden. Het ontstaan van hybride kunst is een feit. Alles-om-zich-heen-grijpende-kunst. Toegepaste en autonome kunst, fooddesign, gamedesign, mode, techniek, wetenschap, sociale cohesie, politiek activisme als ingrediënten voor een nieuw recept. Even roeren en het gerecht staat dankzij onze digitale snelweg in no-time op onze (virtuele) tafel. De culturele hutspot op de menukaart van de eenentwintigste eeuw met als prijs “wat de gek ervoor geeft”. Dat roept ongetwijfeld een tegenreactie op. Juist ook door de globalisering en crisis wordt een schuilkelder gevuld met wereldburgers, met hun persoonlijke verhalen, ideeën, symbolen en mentaliteiten. Een voedingsbodem voor duurzame verhalen en kwalitatieve, relativerende en richtinggevende kunst.

Kunstenaars, musea, curatoren, handelaren, onderwijskundigen, beleidsmakers, kortom alle betrokken deskundigen en publiek zullen vorm moeten geven aan een vitale culturele toekomst.<sup>32</sup> Het is een kwestie van noodzaak én verantwoordelijkheid om kostbaar (publiek) geld verantwoord en effectief te besteden. Het aanbod van kunst en cultuur groeit dagelijks maar leidt niet automatisch tot een breed gedragen en gedeelde cultuur.

Het lijkt paradoxaal, maar doen wat werkt, kan heel vernieuwend zijn. Bij innovatie dien je de vraag te stellen voor wie het nieuw is. Sommige vernieuwingen worden reeds in de praktijk gebracht. Het is zaak het handjevol op zichzelf staande good practices te verheffen tot best practices.<sup>33</sup> Dit door ze gangbaar te maken en hun impact en bereik

aanzienlijk te vergroten.

Drie ambitieuze, actuele vraagstukken bepalen - volgens ‘Koers Kunst’ - de komende jaren de innovatieagenda van de wereld van kunst en cultuur: de cultuur meer van het publiek maken, zorgen dat de cultuurmakers een grotere rol spelen bij maatschappelijke uitdagingen en kunst en cultuur inzetten als creatieve motor van het hele land.

“Niet de sterkste soort overleeft, maar de soort die het best in staat is zich aan te passen”<sup>34</sup> De koers is uitgezet; de bestemming nog niet bereikt...

Kunstenaars komen overal vandaan, spreken elkaars taal en bezoeken dezelfde artists in residence-plekken, nemen deel aan internationale manifestaties. Kunstnomaden die de hele wereld als hun speelveld zien. Er is geen sprake meer van typisch Chinese kunst of typisch Europese kunst. Wereldkunst vertegenwoordigt niet langer een ‘stal’, maar heeft een soort positief waardeoordeel in zich. Dat is terug te zien in het werk van kunstenaars. Kunstenaars die reflecteren op de wereld. De relatie tussen kunst, moraal en maatschappij lijkt op deze manier lastig geworden. Als geografische grenzen vervagen, vervagen cultuurverschillen.

Zal de ‘nomadekunstenaar’, bevrijd van de frustraties van de benauwde wereld van de monocultuur, het natuurlijke verlangen van de mens naar schoonheid in beeld brengen? In dat geval zal schoonheid intersubjectief zijn.

Hoort een kunstenaar ook een activist te zijn? Is het maken van activistische kunst een belangrijke taak of een pseudo-activiteit in de marge van de echte politiek? Is in een tijdperk van globalisering, populisme, hyperkapitalisme, migratie, de oorlog tegen terreur en de opwarming van de aarde, het engagement van de kunstenaar cruciaal?<sup>35</sup>

Globalisering levert een enorm spectrum aan mogelijkheden binnen de wereld van de kunst. Letterlijk en figuurlijk kunnen kunstenaars hun horizon verbreden. Tegelijkertijd is het wellicht door die oneindigheid lastig focussen: wie, wat, waar en waarom? Als alles kan, kan niets... Een dilemma voor de hedendaagse kunstenaars. Een verrijking of verarming? De hybride kunstenaar protesteert niet tegen de intersubjectieve waarheden, de waarheid is persoonlijk en daarmee een sprookje. Niet te vangen in schema's en categorieën.

Dat maakt het tegelijkertijd lastig hybride kunst op zijn waarde te schatten. Hybride kunst is globalistisch van aard. Goed en kwaad, mooi en lelijk, rechtvaardigheid en wreedheid zijn geen gescheiden werelden meer, maar een kwestie van het perspectief waaruit het publiek naar het geheel kijkt. Maakt dat de beschouwer eveneens een hybride kunstenaar? Door het kijken met onze eigen bril, maken we onze eigen wereld, onze eigen realiteit, onze eigen waarheid... oftewel ons eigen sprookje?

# BRONNEN

MIRANDA VAN DER ZANDT - EEN ONDERZOEK NAAR DE  
HEDENDAAGSE TENDENSEN IN KUNST, CULTUUR EN MAATSCHAPPIJ

- 1 - Elke crisis is een kans om naar de tekentafel terug te keren en alternatieven te bedenken. Ide-  
ma, J. Koers Kunst. Matchmaker tussen cultuur en publiek. Boekman 89 Kunst op een keerpunt.
- 2 - Kunstenars die polyvalent zijn, vervullen verschillende taken binnen de eigen artistieke  
praktijk. De polyactieve kunstenaar vervult verschillende beroepen in verschillende maatschap-  
pelijke velden. Pluriactiviteit reserveren de sociologen ten slotte voor het differentiëren van  
activiteiten binnen de kunsten. Winkel, van C., Gielen, P, Zwaan, K. Eindrapport De hybride  
kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk  
Miranda van der Zandt: Grafisch- en ruimtelijk ontwerper, "community-artist", (cultureel)  
ondernemer, docent beeldende vorming, bestuurslid, denktank participant, onderwijsarchitect.
- 3 Ranshuysen, L. Dijkgraaf, R. Kunst en Onderzoek. Boekman 91
- 4 - Kunsthistoricus Camiel van Winkel in De mythe van het kunstenaarschap.
- 5 - "Na het wegtrekken van de duisternis zullen de komende generaties er misschien in slagen  
de weg terug te vinden naar de heldere pracht van het antieke verleden", schreef de dichter  
Petrarca (1304-1374). (pag. 416) Honour, H. Flemming, J. Algemene kunstgeschiedenis.
- 6 Shervin Nekuee in Hybriditeit heeft de toekomst. <http://www.debalie.nl>
- 7 - Vergelijkbaar met de modernistische visie op universaliteit
- 8 - Het virtuele reizen via internet heeft geleid tot wereldwijde interactiviteit (via websites, email  
en social media) en tot nieuwe vormen van democratie op basis van netwerken (wikipedia:  
totstandkoming van kennis door het principe van consensus door intersubjectiviteit;  
al dan niet door uitwisseling tussen experts; niet altijd wetenschappelijk bewezen).  
Anderzijds heeft ook het massale fysieke reizen met hogesnelheidstreinen en concurrerende  
vliegtuigen tot globalisering geleid.
- 9 - Nicholas Bourriaud: "Global from scratch" [www.youtube.com/watch?v=bqHMLrKpDY](http://www.youtube.com/watch?v=bqHMLrKpDY)  
Nicolas Bourriaud previews his hypothesis that postmodernism is over and that a new type of  
modern - the altermodern - is emerging. (vraag naar titel, pagina of is dit een citaat?)

- 10** Nicholas Bourriaud (metropolism.com/magazine/2009-no1) geeft deze synthese van het postmoderne denken en een heroriëntatie op het modernisme de naam alter modernism. Kamp, van de M. Hybride Kunsteducatie. Kunstzone, juni 2010
- 12** Kritische kanttekening bij het beschouwen van hybride kunst: de visueel aantrekkelijke meerwaarde van sommige hybride kunstwerken is soms in meer of mindere mate aanwezig. In de beeldende kunst gaat het, voor mij persoonlijk, primair om een sublieme beleving van het "schone".
- 13** Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap wil de bezuiniging van 200 miljoen euro op de cultuursector, aangrijpen om een omslag in de deze sector af te dwingen. In zijn optiek is de wereld van kunst en cultuur te afhankelijk geworden van de overheid en moet onderzoek gaan naar meer publiek en naar privaat financiering. Drastische bezuinigingen, want "met een onse eraf" ontwikkel je niet meer ondernemerschap en meer privaat geld.
- 14** Twaalfhoven, A. Boekman 89 Kunst op een keerpunt. Keerpunt of Breekpunt. Winter 2011. Pag 2-3, pag. 6-13
- 15** Voorbeeld van zelfredzaamheid is Tafel van Zes, 'Minder waar het kan, beter waar het moet, een pleidooi voor een andere rol van de overheid.': beschrijft in 8 punten de toekomst van de cultuursector.
- 16** Opvallende initiatieven op het gebied van cultureel ondernemerschap:
- 1 Het Blockbusterfonds. Joop van den Ende: nieuw nationaal fonds t.w.v. 100 miljoen euro; één vakorganisatie; één "voorman/vrouw" [wie bepaalt wat cultuur is] "Creativiteit zal altijd overwinnen"
  - 2 Ammodo, nieuw cultuurfonds dat 15 miljoen euro beschikbaar stelt (stichting optas)
  - 3 Amersfoorts Cultuurfonds (gemeentelijk niveau): fonds opgericht door 5 inwoners om te investeren in culturele leven van deze gemeente
  - 4 Holland Festival: Board of Governors
  - 5 The Dutch Masters (HYBRIDITEIT!): nieuws fonds voor 3 nederlandse instellingen zoekt sponsors in Engeland
  - 6 Prins Bernhard Cultuurfonds: fungeren als expertisecentrum waar alle kennis en initiatieven m.b.t. mecenaat samen komen.
  - 7 Masteropleiding Mecenaat en kunstverzamelen (RuG)
  - 8 Crowdfunding: voordekunst.nl: het Amsterdamse Fonds voor de Kunst selecteert projecten, draagt 40% bij, het publiek (crowd) doet de rest. Financieringsvorm nieuw podium voor klassieke muziek in Amsterdam: voor 1000 euro een obligatie kopen
  - 10 Stadsschouwburg in Amsterdam: geïnspireerd op prijsvechter in de luchtvaart (Ryanair): flexibele prijs voor toegangsbewijzen.
- 17** Tilroe, A. De ja-sprong. Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst. Amsterdam Querido's uitgeverij BV. ISBN 987 90 214 37330
- 18** De BRIC landen: Brazilië, Rusland, India, China. Deze opkomende wereldmachten bevinden zich in een vergelijkbaar stadium van economische ontwikkeling.
- 19** Bondgenoten of tegenpolen. Boekmanstudies/Vereniging Rembrandt. Typologie van verzamelaars: de anonieme collecteur; de connaisseur, de belegger; de idealist en de wolde weldoener. (pag. 102) Samenwerking is niet nieuw, maar eeuwen oud. (pag. 196)
- 20** Het Van Abbemuseum staat internationaal beter op de kaart dan lokaal. Wordt daar nota bene op afgerekend: "het museum staat met haar rug naar het [locale] publiek", kopte een lokaal dagblad.
- 21** De overzichtstentoonstelling van Damien Hirst in het Tate Modern genereert een groot bezoekersaantal en is onderdeel van een uitgebreid programma rondom de Olympische Spelen van 2012 in London.
- 22** Jean Baudrillard, de knuffelfilosoof van de kunstwereld, zei tijdens een lezing reeds jaren geleden dat kunst leeg is. Ziek doordat kunstenaar en consument elkaar te dicht zijn genaderd.
- 23** Het Nationaal Historisch Museum is een museum van beelden en verhalen. Het presenteert de geschiedenis van alle Nederlanders en wil zo veel mogelijk mensen bereiken. In 2012 houdt het Nationaal Historisch Museum officieel op te bestaan. In juni 2011 besliste de Tweede Kamer om de subsidie voor het museum per 1 januari stop te zetten. <http://www.innl.nl/page/405/nl>
- 24** Tilroe, A. De ja-sprong. Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst. (pag. 22)
- 25** Gesteund door de filosoof Jean-François Lyotard. Hij beweerde dat de modernistische esthetiek passé was, ook niet-westerse kunst telde mee en niemand moest meer aankomen met een dwingende historische lijn. 1979 La Condition postmoderne
- 26** Bourriaud vindt dat we terug moeten naar de essentie van de moderne tijd: "de uittocht, de onthechting van alle wortels en situaties die een identiteit verschaffen." Bourriaud: "Er is geen sprake van een lineaire opvatting van tijd, maar eerder van een soort labyrint. (...) Ik krijg de indruk dat het dwalen door het labyrint vandaag de dag juist een positieve waarde heeft. Dit dwalen lijkt mij het altermodernistische gebaar bij uitstek te zijn: om uiteindelijk iets anders te ontdekken dan waarnaar men op zoek was." <http://tomvanoosterhout.nl/tag/altermodernisme/>
- 27** Terwijl de cultuurindustrie (oorspronkelijk als een maatschappijkritische categorie, volgens Adorno) in wezen nog steeds rond de productie van autonome kunstwerken draait, stelt de creatieve industrie creativiteit centraal. Niet alleen in de kunsten, maar tevens in technologie, het ondernemerschap de wetenschap en zelfs de bureaucratie. De op kennis gebaseerde economie wordt steeds complexer en heeft daarom behoefte aan creatieve competenties (flexibiliteit, innovatiedurf en diversiteit). Florida, R. (sociaal geograaf). Eindrapport de Hybride Kunstenaar.

- 28 Verschaffel, B. De Witte Raaf, "Kunstenaar zijn is ook een kunst". nr. 140 juli-augustus, 2009
- 29 In Nederland heeft men daar een "geniale" oplossing voor gevonden in de vorm van een competitieve televisieserie "De nieuwe Rembrandt". Een talentenjacht voor beeldend kunstenaars met als juryleden Benno Tempel, directeur van het Haags Gemeente Museum. Hester Alberdingk Thijm, al 16 jaar kunstinkoper voor Akzo, en kunstenaar Jasper Krabbé.". Mogelijk gemaakt door o.a. het VSBfonds.
- 30 Pontzen, R. Reportage Maurizio Cattelan in het Guggenheim museum, New York. Circus Cattelan. De Volkskrant. 08.11.11
- 31 Jeffrey Deitch, directeur van het MOCA in Los Angeles verwoordde zijn visie tijdens een "Art and Money"- symposium in New York, 2008
- 32 Dat hierover publiekelijk is nagedacht met verschillende betrokkenen, blijkt uit de resultaten van ideeën die vanuit Koers Kunst aanbevolen worden. Niet alleen heeft zij duidelijk gemaakt dat vernieuwing hoognodig is, zij laten ook zien dát het mogelijk is. Ideeën, gesprekken en reacties hebben een duidelijke koers voor de kunst opgeleverd. Als hoofdconclusie van Kunst Koers spelen cultuurinstellingen een sleutelrol als zijnde intermediair om cultuurmakers, hun werk en cultuurconsumenten te verbinden.
- 33 Good practices: Van Abbemuseum met Play; Museum Boijmans Van Beuningen met museumtelevisie, Noorderparkkamer in Amsterdam, Nederlands Philharmonisch Orkest met het inzetten van AR (Augmented Reality)
- 34 Darwin, C. The Origin of Species.
- 35 Filosoof, schrijver en kunsthistoricus Lieven de Cauter onderzoekt met andere denkers en doeners dit thema in zijn nieuwe boek Art and Activism in the Age of Globalization.

# Personalia

portfolio

*Tim Breukers (Breda 1985)* studeerde aan de ABV van 2003 tot 2007 en won de Jacques de Leeuw Prijs voor meest veelbelovende afgestudeerde 2007 aan de FHK. Hij werkte als artist-in-resident in 2009 in het Sichuan Fine Arts Institute (CN), in 2011 in het Europees Keramisch Werkcentrum en in 2012 bij gieterij Beeldenstorm. Begin 2013 start hij op de Rijksacademie.

vormgeving

*Vera van Duren (Reek 1987)* studeerde de opleiding Visuele Communicatie aan de ABV van 2005 tot 2009. Na haar studie is ze gestart met ontwerp bureau Wilhelmina Ontwerp. Sinds 2012 is ze ook werkzaam bij Fontys Hogeschool voor de Kunsten als media specialist.

briefwisseling

*Piet Hagenaars (Oosterhout 1948)* studeerde aan de ABV Tilburg van 1965 tot 1970. Hij was directeur van diezelfde opleiding en lid van de faculteitsdirectie Kunsten van 1992 tot 1999. Daarvoor gaf hij les in het voortgezet en hoger onderwijs (tot 1979) en was hij directeur van het Museum Jan Cunen in Oss (1979 tot 1992). Na de ABV was hij directeur van het LOKV en nu van Cultuurnetwerk Ne-

derland, het landelijk kenniscentrum voor cultuureducatie (1999 tot heden). Voor zijn werk ontving hij de Museumpenning Noord-Brabant; de Landelijke prijs Kunst en Educatie en de Nationale Coulissenprijs van het CJP.

abv v/d toekomst

*Jos van Hest (Moergestel 1957)* studeerde in 1983 als onderwijkskundige af aan de universiteit van Nijmegen. Van 1982-2005 is hij als docent werkzaam geweest aan de tweedegraads opleiding van de Hogeschool Arnhem en Nijmegen. Vanaf 1983- heden is hij werkzaam bij de Academie voor Beeldende Vorming te Tilburg, eerst als docent pedagogiek, psychologie en onderwijskunde en vanaf 2008 als directeur. Vanaf januari 2012 is hij sectorleider Beeldend bij de Fontys Hogeschool voor de Kunsten.

briefwisseling

*Edwin Jacobs (Den Haag, 1960)* studeerde aan de ABV (1982-1987). Hij was directeur van het Jan Cunen Museum in Oss (1996-2006), kunstmakelaar van de gemeente Tilburg (2006-2007) en directeur van de Lakenhal in Leiden (2007-2009). Hij bekleedt en bekleedde diverse adviseurschappen, onder andere bij het Prins Bernard Cultuurfonds (2002-2008), de Mondriaan Stichting (2004-2008), de Raad van Cultuur (sinds 2010) en de Dutch Doc Stichting (sinds 2011). Hij is lid van de Raad van Toezicht van MOCCA (sinds 2012) en sinds 2009 directeur van het Centraal Museum in Utrecht.

briefwisseling

*Chris Manders (Eindhoven 1936)* Studeerde aan de AIV Eindhoven (1955-1959). Daarna verpakingsontwerper, grafisch ontwerper en multimedia vormgever. Ook acteur in Zwartjes films. Leraar in verschillende soorten onderwijs. Vanaf 1968 docent in combinatie met respectievelijk coördinatie basisklassen, adjunct directeur- en directeurschap van de A.B.V. Directeur Faculteit der Kunsten Tilburg, tot 1990. Daarna veel en divers bestuur- en advieswerk. Medeoprichter Nederlands Instituut voor Animatiefilm (NIAf), eerste voorzitter, ook begeleider werkplaats. Sinds 1994 architectuurcriticus Eindhovens Dagblad. Schrijft ook beschouwingen en inleidingen voor en over kunstenaars en cultuur.

essay

*Tijn Vaes (Breda, 1954)* studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit van Leiden. Voordien behaalde hij de aktes MO-tekenen A en B aan de Academie te Tilburg. Hij publiceerde enkele artikelen, onder andere voor het Cahier ABV. Op dit moment voltooit hij een becommentarieerde vertaling van C.G. Carus 'Briefe über Landschaftmalerei' (1819-1839). Tijn Vaes is werkzaam aan het Fontys Conservatorium en de Academie voor Beeldende Vorming in Tilburg.

briefwisseling

*Ad de Visser (Schijndel, 1951)* studeerde van 1972 tot 1978 aan de ABV te Tilburg en doceerde op verschillende plaatsen (o.m. TU en Design Academy te

Eindhoven en de ABV). Hij was kunst- en theatercriticus en publiceerde verschillende boeken, onder meer: Hardop Kijken, De tweede helft en Viceversa, een algemene kunstgeschiedenis, dat dit najaar is verschenen.

portfolio

*Henk Westein (Rucphen 1941)* werd opgeleid aan de AIV, Eindhoven, en doceerde daarna 36 jaar aan de AIV, De Academie voor Bouwkunst en de Tehatex/ABV in Tilburg. Als kunstenaar werd hij onderscheiden met de Stadsprijs Eindhoven en won hij twee maal de Koninklijke Subsidie voor de Schilderkunst. Hij exposeerde in binnen- en buitenland. Zijn werk is vertegenwoordigd in verschillende collecties zoals het Rijksprentenkabinet en de ABN collectie. Henk Westein woont en werkt in Casteren.

essay

*Miranda van der Zandt (Eindhoven, 1965)* studeerde af als Grafisch Vormgever aan de Hogeschool voor de Kunsten in Arnhem en als docent Beeldende Vorming aan de Akademie in Tilburg. Richtte in 2006 Stichting KunstLAB010.040 op. Behaalde in 2012 een nominatie voor de Fontys Onderwijsprijs. Momenteel volgt ze de Masteropleiding Education in Art. Naast haar grafische werkzaamheden in haar studio (Studio van der Zandt), ontwikkelt, initieert en verzorgt zij beeldende lessen, projecten en workshops. Ze participeert in de dentank "Akademie van de Toekomst" van Soheila Najand.



## Colophon

### Samenstelling en redactie

Huib Fens, Elise van Meene, Christianne Niesten, Wil Rovers.

### Vormgeving

Wilhelmina Ontwerp, Vera van Duren

### Drukwerk

S & B Print Oss

### Oplage

500



Cahier ABV is een uitgave van de Academie voor Beeldende vorming Tilburg, onderdeel van Fontys Hogeschool voor de Kunsten

ISBN 978-90-79941-08-7

Copyright ©2012 Fontys Hogescholen en de auteurs/kunstenars

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