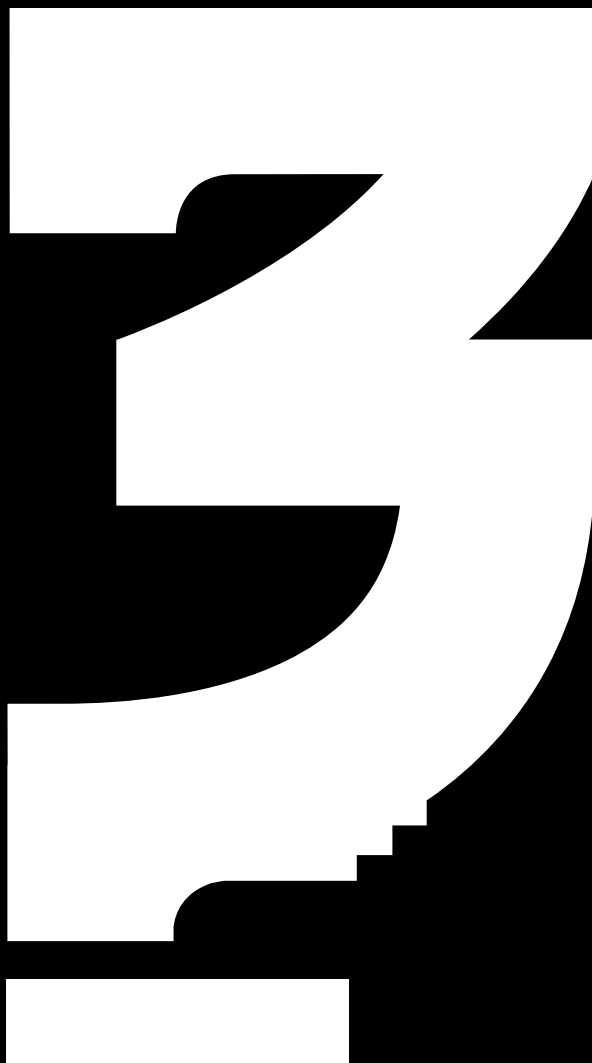


**CAHIER
ABV**



**CAHIER
ABV**

**“DISCIPLINE
IN DE
BEELDENDE
KUNST”**

Nummer 3, najaar 2010

INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD

7

KLEIN LEXICON DER DISCIPLINAIRE COPULATIES
(EN ONTHOUDINGEN)

9

HOMO UNIVERSALIS

18

SANDRO SETOLA

38

PORTFOLIO SETOLA

45

COR VAN DIJK

54

PORTFOLIO VAN DIJK

61

WAAR WOL IS

70

WAT DRAAG JE MET JE MEE?

82

PERSONALIA

92

COLOPHON

97

de redactie

VOORWOORD

Er wordt veel gediscussieerd over *'discipline in de beeldende kunst'*. Maar wat verstaan we er precies onder? Geen term die zoveel verwarring sticht. Zelfs binnen een multidisciplinair instituut als de FHK lijkt er geen eenduidige interpretatie te bestaan.

Wie er een Latijns woordenboek op naslaat vindt vier verschillende betekenissen: van *'onderwijs'* tot *'tucht'* en *'orde'*. Van Dale draait de volgorde om: het begint met *'tucht en boetedoening'* en eindigt met *'tak van wetenschap en kunst'*. Wat twintig eeuwen christendom al niet teweeg hebben gebracht.

Om licht te brengen in deze ingewikkelde semantische kwestie, hebben we lector en kunstsocioloog Pascal Gielen bereid gevonden voor het Cahier een verklarend Lexicon samen te stellen over het begrip discipline, in combinatie ('copulatie') met een aantal voorvoegsels.

Daarna neemt kunsthistoricus Tijn Vaes het verschijnsel *homo universalis* onder handen. Is er een overeenkomst met de moderne multidisciplinaire kunstenaar? We focussen in dit Cahier vooral op het contrast monodisciplinair / multidisciplinair.

Om de verschillen in mentaliteit en benadering boven tafel te krijgen hebben we twee kunstenaars geïnterviewd: Sandro Setola, onlangs winnaar van de Charlotte van Pallandt prijs, en Cor van Dijk, voormalig docent aan de ABV. Van beide kunstenaars is een portfolio opgenomen.

Jeanine Vugts studeerde dit jaar af aan de deeltijdopleiding met de scriptie: *‘Textielkunst’*, waarin ze de rol en de emancipatie van het textiele ambacht in de beeldende kunst onder de loep neemt. Haar scriptie werd met vier andere genomineerd voor de ABV Scriptieprijs 2010. Het Cahier publiceert alvast een uittreksel onder de titel: *‘waar wol is, is een wevend wijf...’*.

Tenslotte komt Geert van Coenen aan het woord in een prikkelende en overrompelende brainstorm waarin hij het belang van (de) discipline in het beeldend onderwijs vanuit verschillende invalshoeken bekijkt en taxeert.

Daarmee voldoet het Cahier volledig aan de gestelde taak: niet het geven van antwoorden, maar het uitnodigen tot discussie en beschouwing.

De vormgeving is dit keer in de kundige handen van twee oudstudenten die samen het ontwerp bureau Studio Jan Koek bestieren.

Pascal Gielen

KLEIN LEXICON DER DISCIPLINAIRE COPULATIES (EN ONTHOUDINGEN)

U moet het tegenwoordig wel doen. De kunstenaar die er vandaag nog bij wil horen kijkt op zijn minst met veel nieuwsgierigheid naar andere disciplines. ‘Vooruitstrevende’ docenten tonen met veel enthousiasme de toekomstige artiest al van in de schoolbanken de weg naar de bureaus. Het gras blijkt er altijd groener. Wie de kans krijgt om promotiefolders of accreditatierapporten van kunstopleidingen te doorploegen, wordt al snel vermoeid door dat ene woordje *‘interdisciplinair’*. Het lijkt wel de nieuwe doxa van het kunstonderwijs. Naast *‘netwerk’*, *‘ondernemerschap’*, *‘projectmatig’* en *‘onderzoek’*, behoort het *interdisciplinaire* tot de top vijf van de meest versleten woorden waarmee kunstopleidingen vandaag om studenten concurreren. De confrontatie met zoveel papegaaiwerk, doet zwaar twifelen aan de creativiteit van het kunstonderwijs. Maar het maakt de collectief gedragen moraal wel overduidelijk. De *monodisciplinaire* kunstenaar werkt volgens een verouderd model, zij of hij is te rigide,

U moet het tegenwoordig wel doen. De kunstenaar die er vandaag nog bij wil horen kijkt op zijn minst met veel nieuwsgierigheid naar andere disciplines. 'Vooruitstrevende' docenten tonen met veel enthousiasme de toekomstige artiest al van in de schoolbanken de weg naar de burens. Het gras blijkt er altijd groener. Wie de kans krijgt om promotiefolders of accreditatierapporten van kunstopleidingen te doorploegen, wordt al snel vermoeid door dat ene woordje 'interdisciplinair'. Het lijkt wel de nieuwe doxa van het kunstonderwijs. Naast 'netwerk', 'ondernemerschap', 'projectmatig' en 'onderzoek', behoort het *interdisciplinaire* tot de top vijf van de meest versleten woorden waarmee kunstopleidingen vandaag om studenten concurreren. De confrontatie met zoveel papegaaiwerk, doet zwaar twijfelen aan de creativiteit van het kunstonderwijs. Maar het maakt de collectief gedragen moraal wel overduidelijk. De *monodisciplinaire* kunstenaar werkt volgens een verouderd model, zij of hij is te rigide, jawnel, koppig en star. Dat mensen die alleen maar wat schilderen, zoals een Marlene Dumas of een Luc Tuymans, het internationaal bijzonder goed doen zal het 'progressieve' docentencorps worst wezen. Toegegeven, het zijn dan ook al wat oudere kunstenaars. En misschien werken deze twee voorbeelden wel meer *interdisciplinair* dan op het eerste gezicht lijkt, maar daarover later meer. Punt is dat het *interdisciplinaire* vandaag werkt als een heilsbegrip. Ook over het heil dat de disciplinaire melange dan wel zal brengen, is men relatief eensgezind. Nieuwsgierigheid voor het andere, *cross-overs* en uitwisselingen tonen de ultieme weg naar de vernieuwing. Ze laten creatieve vonken spatten. Zoals iedereen wel weet, kan copulatie inderdaad tot nieuw leven leiden.

Tegenover deze eenduidige moraal en de al even eensgezinde opvattingen over het heil dat de *interdisciplinaire* werking zal brengen, staat echter een compleet leeggezogen begrip. Wanneer men probeert te achterhalen wat men nu precies met de notie 'interdisciplinariteit' in de kunstwereld bedoelt, verdwaalt men al snel in een jungle van oneindig veel betekenissen. Dat geldt niet alleen voor de eerder gesignaleerde promotiefolders en accreditatierapporten, maar vaak ook voor de vele tentoonstellingen, catalogi en kunstorganisaties die de *interdisciplinariteit* in het vaandel dragen. Doordat het begrip zoveel verschillende betekenissen krijgt toegedicht, wordt het paradoxaal genoeg volledig betekenisloos. Net die leegheid maakt van de *interdisciplinariteit* een handig begrip om de meest uiteen-

lopende discoursen, congressen, symposia en tentoonstellingen bijeen te houden. De queeste naar enige zinvolle betekenis wordt bovendien nog bemoeilijkt doordat regelmatig het voorvoegsel 'inter' met gemak wordt ingeruild voor andere prefixen zoals 'trans', 'multi', 'poly' en – hoe kan het anders – 'cross'. Een helder en vooral eenduidig lexicon opstellen is dan ook geen sinecure, misschien zelfs een gevaarlijke opdracht. Binnen de kunstwereld zelf wordt er immers met regelmaat geredetwist over de juiste betekenis van al die prefixen en vooral over de precieze artistieke praktijken die ze dan wel zouden dekken. Enige duidelijkheid in dit Babylonische kluwen scheppen, zal dan ook onvermijdelijk weerstand uitlokken. Men geraakt al snel verzeild in een betekenissenstrijd van protagonisten, 'exegesedrijvers' en soms zelfs kleine fundamentalisten. Een ding blijkt alvast duidelijk. Om boven deze strijd uit te stijgen, gaan we best niet te rade bij kunstbeschouwingen van gelovigen. Om enige heldere afstand te krijgen lijkt het daarentegen verstandig om even buiten de kunstwereld te kijken. Voor het opstellen van dit bescheiden lexicon der disciplinaire copulaties (en onthoudingen) werd dan ook teruggегреpen naar het traditionele woordenboek en de etymologie. Van daaruit zal vervolgens met enig conceptueel houvast terug worden gekeerd naar de kunstpraktijk.

Piepkleine hypothese voor een genese

Vooraleer af te dalen in de ietwat saaie en stoffige wereld der verklaringen en definities, is het misschien wel boeiend om even te speculeren over de tijd en plaats waarvan de contemporaine waardering voor het *interdisciplinaire* vandaan komt. 'Speculeren', inderdaad, want ook hierover is de kunsttheorie niet echt eenduidig. Wel weten we met grote zekerheid dat de kunstwereld het begrip zelf elders is gaan stelen. 'Discipline' stamt immers van het Latijnse 'disciplina' wat onder meer leer en onderricht betekent. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat het huwelijk met de prefix 'inter' zich voor het eerst in het wetenschappelijk bedrijf voltrok. Het onderlinge gestoei tussen wetenschappelijke disciplines om eenzelfde onderzoeksobject te analyseren en te begrijpen leidde wellicht tot deze duurzame marriage. Wanneer het huwelijk zich precies voltrok, valt niet meteen te detecteren. De datum is in grote mate afhankelijk van de aard van de wetenschappelijke disciplines. Met alweer relatieve zekerheid mogen

we echter wel stellen dat in de jaren 1970 tussen de geestes- of de zogenaamde alfawetenschappen een opzichtige trouwpartij plaatsvond. Voor sommige wetenschappelijke disciplines was de liefdevolle vereniging zelfs aanstootgevend omdat het niet meteen een zinnelijk monogame verbin-tenis betrof. De Cultural Studies, zoals ze werden genoemd, namen het onderzoeksobject van de – liefst populaire – cultuur inderdaad beet vanuit alle hoeken en van alle kanten. Soms deden ze het met marxistische maatschappijtheorie, semiotiek en geschiedenis, dan weer met etnologie en sociologie, al dan niet met een sausje psychoanalyse erover. Het huwelijk was inderdaad meteen polygaam, wat voor nogal wat traditionele vakex-geeten alleen maar een bewijs kon zijn dat het om een kortstondige flirt moest gaan. Maar dat geflirt duurt ondertussen al vier decennia. En zoals een volkswijsheid wel weet, wie een bijna gouden bruiloft nog stuk wil laten gaan, moet wel een bijzonder knappe verleider uit de hoed toveren. Maar ook zo'n verleiding levert uiteindelijk niets op voor de disciplinaire pilaarbijters. Na een mogelijke echtscheiding volgt immers gewoonweg een affaire met de nieuwe minnares.

Hoewel de wetenschappen wellicht als eerste voor het neologisme interdisciplinariteit tekenden, werkte de artistieke scene in de praktijk wellicht al veel eerder *interdisciplinair* zonder dat zo te noemen. De vroege ontvankelijkheid kunnen we onder meer afleiden van de grote appreci-atie voor het werk van *Richard Wagner* en vooral diens *Gesamtkunstwerk*. Daarin werden immers al verschillende kunstdisciplines als muziek, zang, beweging en poëzie verenigd. Terwijl de symbiose in Wagners opera's overduidelijk is, opent de beeldende kunst zich voor *interdisciplinair* werk op een minder expliciete, maar wel subtielere manier. Het vraagstuk van de *interdisciplinariteit* in de beeldende kunst lijkt immers voor het eerst urgent te worden wanneer men beseft dat deze kunst geen discipline meer nodig heeft. Het ontvankelijkheidsmoment hangt nauw samen met het besef dat men niet meer goed hoeft te kunnen schilderen of beeldhouwen, om toch een excellent kunstenaar te zijn. Wanneer men er binnen de kunstwereld van overtuigd raakt dat de technische en virtuoze uitvoering of productie bijkomstig is om van Kunst te spreken, zolang het originele idee maar van een kunstenaar komt, staat iedere disciplinaire kennis op losse schroeven.

Toegegeven, de man krijgt misschien al te veel evidente eer binnen de

moderne kunstgeschiedenis, maar was het niet *Marcel Duchamp* die met zijn *readymade* duidelijk maakte dat een kunstwerk geen enkele discipline nodig heeft om tot meesterwerk te worden uitgeroepen. Voor de consacratie van object tot kunstwerk is vanaf Duchamp geen enkele vaktech-nische kennis meer vereist. Daarvoor is alleen nog maar de kunstenaar nodig die het werk tot kunstwerk benoemt. De act van het disciplinair (ambachtelijk) maken raakt dus ondergeschikt aan de act van de benoe-ming door de kunstenaar. Maar is deze 'ontdekking' door Duchamp niet schatplichtig aan een belangrijk *interdisciplinair* inzicht? De man moet bijzonder sensitief voor sociale en niet zozeer artistieke of kunsthisto-rische mechanismen geweest zijn. De kansberekening om een lapidair urinoir als kunstwerk bezegeld te krijgen, veronderstelt een goede kennis van de sociologica van de artistieke sector op een gegeven moment in de geschiedenis. Hoewel deze wetenschap ten tijde van Duchamp nog in de kinderschoenen stond, moet hij toch een bijzonder sociologisch vernuft hebben gehad. Monsieur Marcel gebruikte zijn sociale kennis alvast om een kunstwerk 'te maken'. Zoals we vandaag weten leverde dit – wellicht onbewuste – 'leentjebuurtje' bij een andere discipline geen windeieren op.

De groei van het *interdisciplinaire* bewustzijn binnen de beeldende kunst hangt echter ook nauw samen met de ontwikkeling van nieuwe media. Zo heeft de uitvinding van de fotografie er wellicht toe bijgedragen dat een kleine honderd jaar later een stunt à la Duchamp werd geaccep-teerd. Zoals welbekend veroorzaakte de fotografie immers een crisis in de schilderkunst, en meer specifiek in de representatieve functie die ze tot dan vervulde. *Interdisciplinariteit* in de beeldende kunst krijgt nog eens een serieuze 'boost' vanaf de jaren 1970 met de opkomst van video en later digitale toepassingen. Ze vergroten alsmaar meer het besef dat kunst niet mediumspectief is, en dus ook meerdere disciplines – letterlijk: *multi-mediale* toepassingen – veronderstelt. Omgaan met nieuwe media houdt ook in dat men nieuwe disciplinaire kennis verschaft. Het maken van een pakkend geschilderd beeld vraagt immers om geheel andere vaardig-heden dan het maken van een sprekend digitaal beeld. Wie bovendien wil weten hoe het schilderkunstige beeld op een even performatieve manier kan doorwerken in een digitaal beeld – zoals bij de kunstenaar Bill Viola – moet kaas van meerdere disciplines hebben gegeten. Maar is Viola dan een *inter-*, *multi-*, *trans-* of *crossdisciplinair* kunstenaar?

Het absolute nulpunt: indiscipline

Een ding is zeker, Bill Viola is zeker geen ‘*indisciplinair*’ kunstenaar. Indiscipline is immers gewoonweg het Engelse woordje voor non-discipline. Wie nog geen of nog weinig discipline hebben verworven zijn bijvoorbeeld beginnende studenten beeldende vormgeving. Hun discipline kan op zijn minst nog verder worden opgebouwd. Maar binnen de kunstwereld wordt er heel af en toe ook gestoeid met het woordje ‘*indiscipline*’. Er wordt dan gespeeld met de gedachte dat de kunstenaar helemaal geen discipline meer moet hebben. Hij mag tegenwoordig zoals dat heet *de-skilled* zijn. Het bewijs daarvoor wordt dan met regelmaat geleverd door de autodidactische kunstenaar (die het toch gemaakt heeft) op te voeren. Bij die redenering wordt echter vaak vergeten dat zogenaamde de-skilled kunstenaars wel degelijk – al dan niet op school – artistieke vaardigheden hebben geleerd. Pas daarna hebben ze zich van bepaalde skills ontdaan om vervolgens nieuwe vaardigheden of variaties erop te ontwikkelen.

Kijk bijvoorbeeld terug naar Duchamp, die wel degelijk had leren schilderen, om vervolgens geheel ander beeldend werk te maken. Om dat werk tot kunst te verheffen moest de kunstenaar echter andere skills zoals sociaal inzicht verwerven. De-skilling veronderstelt dus meestal *skilling* en *re-skilling*, tenminste wanneer men in het kunstbedrijf wil blijven meedraaien. De werkelijk ‘*indisciplinaire*’ kunstenaar is kortom een mythe.

Mono loves intra

Waar de profeten van de *interdisciplinariteit* zich nogal eens tegen verzetten is de *monodisciplinaire* artiest. De schilder die zijn leven lang braaf tussen de disciplinaire lijntjes blijft, wordt zoals gezegd graag als star en verouderd afgedaan. Zo werd *Luc Tuymans* in het begin van zijn carrière vaak door critici op de onmogelijkheid van zijn schilderspositie gewezen. De schilderkunst was immers achterhaald, zo luidde de kritiek en er werd nauwelijks nog de mogelijkheid gezien om enige vernieuwing binnen dit genre aan te brengen. Alle vernieuwende heil werd immers van het *interdisciplinaire* verwacht. Je moest in het begin van de jaren 1980 wel een idioot zijn om je nog enkel op de schilderkunst te storten. Dat

vernieuwing echter ook kan plaatsvinden door *intradisciplinair* of binnen een discipline te werken, achtten nog weinigen voor mogelijk. Tuymans bewees het tegendeel. Juist via een grondige studie van het schilderkunstige beeld vond hij een weg om dit beeld – in zijn woorden – te ‘*perverteren*’. De vraag of de vernieuwing van Tuymans echter louter aan een *intradisciplinaire* introspectie valt te wijten, wordt hier echter nog even doorgeschoven.

Laat je niet misleiden door poly en multi

Wie meent op het onderscheid te moeten wijzen tussen een *polydisciplinaire* en een *multidisciplinaire* kunstenaar, mag gerust als een nitwit naar huis worden gestuurd. ‘Poly’ is namelijk het Grieks voor ‘multi’ en ‘multi’ is het Latijns voor ‘poly’. Beide zijn compleet inwisselbaar en betekenen dan ook hetzelfde, namelijk: veel. De *multidisciplinaire* kunstenaar is gewoonweg iemand die meerdere artistieke disciplines beoefent. Zo wordt van de Belg Jan Fabre weleens gezegd dat hij een artistieke duizendpoot is omdat hij zowel theater, dans als beeldende kunst maakt. Hij kan dat echter doen zonder dat deze disciplines een invloed op elkaar hebben. De *multidisciplinaire* kunstenaar ontwikkelt met andere woorden verschillende artistieke praktijken die geheel los van elkaar kunnen staan. Daarom is een artistieke duizendpoot nog geen *inter-* en al helemaal geen *transdisciplinair* artiest.

De paringsdans tussen ‘cross’ en ‘trans’

Net zoals ‘poly’ en ‘multi’, zijn ‘cross’ en ‘trans’ perfect inwisselbaar. ‘Cross’ is gewoon het nieuwerwetse Engels voor het klassieke Latijnse ‘trans’. Zowel de *crossdisciplinaire* kunstenaar als zijn *transdisciplinaire* zuster of broeder overschrijden de grenzen van artistieke disciplines. Het voorvoegsel ‘cross’ raakte in de jaren 1990 echter meer in zwang door de sterke bloei van multimediale mogelijkheden en toepassingen. Zowel *cross-overs* binnen muziekstijlen, als tussen geluid en beeld leidden tot nieuwe artistieke vormen. Het verschil met de *multidisciplinaire* duizendpoot luidt dan ook dat de *transdisciplinaire* kunstenaar niet alleen vele disciplines beoefent, maar deze ook actief met elkaar mengt om tot nieuwe artistieke

uitingen te komen. *Transdisciplinariteit* leidt met andere woorden tot *transmutaties* binnen de kunsten. Vernieuwing wordt bereikt dankzij de alchemie van verschillende soorten kunst. In dat opzicht is het dan ook zeer de vraag of Luc Tuymans de schilderkunst louter via *intradisciplinaire* stappen vernieuwde. Net zoals van *Marlene Dumas* bekend is dat ze haar beeldcompositie soms door fotografie laat inspireren, zo staat bij Tuymans vast dat hij geregeld film- en video(stills) gebruikt om zijn beelden te componeren. De laatste schilder heeft bovendien een periode in zijn loopbaan zelf gefotografeerd en films gemaakt. Volgens Tuymans is het ook dankzij zijn filmervaring dat hij tot vernieuwend werk in de schilderkunst kwam. Deze op het eerste gezicht *monodisciplinaire* artiest blijkt dus uiteindelijk meer *transdisciplinair* dan gedacht. De ene discipline blijkt in een andere discipline door te kunnen werken. Maar binnen de kunstwereld wordt het woordje 'trans' ook wel ingezet voor kunstenaars die nog een stap verder gaan. Het gaat dan om de beoefenaars van artistieke praktijken die daarbij inzichten, technieken en methoden van ver buiten kunstdisciplines gebruiken. Zo heeft de Duitse kunstenaar *Carsten Höller* ook een doctoraatsdiploma biologie op zak, wat met regelmaat in zijn oeuvre zichtbaar is. Vanaf het einde van de jaren 1990 werd de cross-over tussen kunsten en wetenschappelijke disciplines bijzonder hip, wat zich onder meer uitte in verschillende *transdisciplinaire* tentoonstellingen zoals 'Laboratium' (Antwerpen-1999) en – jawel – '*Indiscipline*' (Brussel-2000) waarin kunstenaars met gemak werden ingeruild voor wetenschappers en omgekeerd.

Onder de vlag van de interdisciplinariteit

Zoals al in de inleiding van dit kleine lexicon der disciplinaire copulaties (en onthoudingen) werd aangegeven, gaan onder de vlag van de *interdisciplinariteit* vele vormen schuil die zowel '*multi*', '*poly*', '*trans*' als '*cross*' kunnen zijn. Stricto sensu betekent '*inter*' immers '*tussen*'. Dat wil eenvoudigweg zeggen dat er iets tussen disciplines moet gebeuren. Geheelonthouders zoals de *in*-, *mono*- en *intradisciplinair* behoren dus niet tot deze familie ook al kunnen ze enige twijfel zaaien zoals met Tuymans werd aangegeven. Maar tevens is de *multidisciplinaire* kunstenaar daarom nog geen *interdisciplinair* artiest. Een persoon kan immers verschillende artistieke

wegen bewandelen zonder dat daartussen iets gebeurt. Pas wanneer artistieke paden elkaar kruisen én elkaar beïnvloeden kan er sprake zijn van *interdisciplinaire* kunst. Copulaties buiten de grenzen van kunst waarin bijvoorbeeld ook techniek en wetenschap betrokken zijn, krijgen meestal het label '*transdisciplinair*'.

Kortom, een *multidisciplinaire* kunstenaar hoeft nog geen *interdisciplinaire* kunst te maken en *interdisciplinaire* kunst is daarom nog geen *transdisciplinaire* kunst; terwijl *monodisciplinaire* kunst verdachte trekjes van *transdisciplinaire* praktijken kan vertonen door niet louter op *intradisciplinariteit* te steunen, maar via *interdisciplinaire* strategieën tot *transdisciplinaire* kunst kan leiden.

Wat kunnen lexicons toch bijzonder verhelderend zijn.

Tijn Vaes

HOMO UNIVERSALIS

Wanneer het begrip van de *'homo universalis'* precies is geïntroduceerd, gewaardeerde lezer, is niet bekend. Op de vraag vervolgens, wie onder kunstenaars en geleerden tot de *'homo universalis'* worden gerekend, laat het antwoord geen twijfel bestaan. Over wat men onder dit bijzonder menstype moet verstaan, lijkt meer dan één interpretatie mogelijk. En, ten slotte, of in een eeuw als de onze, de betekenis van de *'homo universalis'* opgeld doet, daarover bestaat twijfel.

Dit artikel gaat over de betekenis en de perceptie van het fenomeen van de *'homo universalis'*. Eerste vermoedens van het bestaan van dit fenomeen zijn aanwijsbaar in het oude Griekenland. Onder invloed van het humanisme van de 15^{de}-eeuwse Italiaanse renaissance ontwikkelde de idee van de *'universele mens'* zich tot grote hoogte, de idee die gedurende de 19^{de} eeuw, op zijn beurt door cultuurhistorici als *Jacob Burckhardt*, als voorbeeld werd genomen voor de totstandkoming van een eigentijdse variant

van die universeel gevormde mens.

De 19^{de} eeuw heeft, zo zullen wij verderop gaan zien, waarschijnlijk bijgedragen aan de *'uiteindelijke'* betekenis van de *'homo universalis'*. De echo ervan klinkt bijna ongewijzigd door tot in onze tijd en lijkt, ondanks kritiek die in vakliteratuur hierop in de vorige eeuw is geformuleerd, algemeen geaccepteerd te zijn.

Nadere beschouwing levert een onvermoed fascinerende zoektocht naar betekenissen op, die in de loop van de tijd gelegd zijn in een individu dat zich door zijn talenten op veelzijdig gebied onderscheidde van de gewone sterveling: de *'homo universalis'* als geniale en nieuwsgierige onderzoeker, die op zijn beurt anderen tot nieuwsgierigheid wist uit te nodigen.

Het begrip *'homo universalis'*

(Lat.: *homo universale*; Ned.: *universele mens*)

Het Latijnse begrip *'homo universalis'* bestaat uit een samenvoeging van twee woorden die elkaar in duiding versterken. Het eerste woord, *'homo'* (subst.) verwijst naar twee betekenissen. Ten eerste een in algemene zin: *'mens'* en *'man'*. En ten tweede een in bijzondere zin: *'mens van grote voortreffelijkheid'*.

Het tweede woord, *'universalis'* (adj., afgel. van *'universus'*) verwijst naar *'universeel'* en dan in de betekenis van *'alzijdigheid'*. Alzijdige kennis van en visie op de omringende werkelijkheid zijn kenmerkend voor de *'homo universalis'* die uitblinkt door *voortreffelijkheid*. Met voortreffelijkheid wordt bedoeld op de aanwezigheid van het *'volledige gekende'*, het *'perfecte'*, het *'superieure'*. Op zijn beurt gaat het begrip voortreffelijkheid terug op ideeën over ethica van de Griekse filosoof Aristoteles (384–322 voor Chr.).¹

Het 19^{de}-eeuwse wijsgerige denken, heeft aan het begrip *'homo universalis'* nog andere (grotere) kwaliteiten toegeschreven. Associaties met het *'universele genie'* dringen zich nu reeds op.

Naast het Latijnse begrip *'homo universalis'* wordt het Italiaanse equivalent *'uomo universale'* gehanteerd. Deze vertaling van het Latijnse begrip wordt vrijelijk toegepast; beide kennen echter geen lexicografische omschrijving. Lexica, dictionaires, linguïstische en – andere – weten-

schappelijk werken vermelden het begrip niet, evenmin is dat het geval in (kunst)encyclopedieën, (kunst)handboeken en monografieën.² Daarentegen wordt het begrip bij gelegenheid gebruikt in essayistische literatuur. Ook in populairwetenschappelijke literatuur, waarin een breed publiek wordt aangesproken, heeft het begrip van de ‘homo universalis’ zijn plaats veroverd. De kunst- en cultuurwetenschappelijke literatuur heeft zich, voor zover ons bekend, kritisch opgesteld en zich vrijwel onthouden van de hantering van het begrip³, maar heeft zich daarentegen veelal bediend van omschrijvingen die de strekking van het begrip ‘homo universalis’ weergeven.

Belangstelling voor de ‘homo universalis’ in de 19de eeuw

Zoals we in de inleiding opmerkten is het niet duidelijk wanneer het begrip van de ‘homo universalis’ precies is geïntroduceerd. Wel is duidelijk dat het begrip meer en meer in de belangstelling is geraakt tijdens de 19^{de} eeuw. Een veranderende wijsgerige visie naar aanleiding van een nog sneller veranderende westerse wereld, waarvan de eerste uitingen zich voltrokken gedurende de 18^{de} eeuw, heeft waarschijnlijk hieraan bijgedragen. Als gevolg van de opkomst en verbreiding van de industrialisatie, en deelname hieraan door de massa, ontstond een ‘nieuwe’ vraag over de uniciteit van het individu. Filosofen, evenals historici, meenden die uniciteit te kunnen aanwijzen in het fenomeen van de ‘universele mens’, dat immers zijn oorsprong had in de klassieke – Griekse – beschaving en verder tot ontwikkeling was gekomen gedurende de renaissance in Italië. De belangstelling voor een mensbeeld uit het verleden, dat vooral appelleerde aan het unieke, ook aan het zuivere, het bijzondere en het geniale, plaatste de ‘homo universalis’ op de voorgrond en droeg bij aan de wens een eigen – 19^{de}-eeuwse – variant van de ‘homo universalis’ te realiseren.

Wat men in beide cultuurperiodes, anders dan in de eigen tijd, meende te herkennen was de opvatting dat het om ‘gouden tijdperken’ met grote beschavingsidealen ging, waarin het getalenteerde individu zich vrij mocht bewegen. De 19^{de}-eeuwse, romantisch georiënteerde denkers en kunstenaars, omarmden deze opvatting en zagen hierin een richtsnoer voor de ontwikkeling van een eigentijds beschavingsideaal. Griekse en Italiaanse verhevenheid werd gaandeweg de eeuw in geheel Europa gekoesterd. In

Duitsland in het bijzonder, heeft *Johann Wolfgang von Goethe* (1749–1832) bijgedragen aan de culturele wedergeboorte van die beschavingsidealen.⁴ Naast de – bij voorkeur – klassieke kunst en cultuur toonde hij een universele en diepgravende belangstelling voor alles wat de natuur heeft voortgebracht. Bovendien droeg hij als actief schepper bij aan de kunsten en de wetenschappen. Goethe kan hier reeds opgevoerd worden als een heuse ‘homo universalis’, maar dan in 19^{de}-eeuwse zin. Een man namelijk die zichzelf, in zijn streven naar klassiek-renaissancistische compleetheit en evenwichtigheid, beschouwde als een uomo di lettere en beoefenaar van de wetenschap. Zijn persoon, bij wie kunst en wetenschap samenvloeiden, werd gedurende de 19^{de} eeuw en de eerste decennia van de er opvolgende eeuw beschouwd als sprekend voorbeeld van de ‘universele mens’.⁵

Het ideaal van de Italiaanse renaissance

Dat de Italiaanse renaissance, evenals de klassieke oudheid, zich in de 19^{de} eeuw in een grote belangstelling mocht verheugen was onder anderen te danken aan dichters, schrijvers, theoretici en kunstenaars. Zij toonden zich niet alleen geïnteresseerd in de kunstwerken die de renaissance had voortgebracht, maar hadden ook belangstelling voor de renaissancemens, in wie zij uitzonderlijke kwaliteiten meenden te herkennen. In een enkel geval werden deze kwaliteiten in verband gebracht met de ‘homo universalis’. Terugkijkend op de geschiedenis bestond die belangstelling voor de Italiaanse renaissance al sinds het ontwaken ervan in de 15^{de} eeuw.

Humanisten, kunstenaars en geleerden, afkomstig van het schiereiland of uit andere delen van Europa, beschouwden de Italiaanse kunst en cultuur als erfenis van de klassieke cultuur. Zij bestudeerden intensief – antieke en Byzantijnse – geschriften, evenals Romeinse realia en maakten in een enkel geval kennis met het gedachtegoed en het (artistieke) oeuvre van eigentijdse (kunst)broeders.⁶ Met grote ijver en inzicht werden de klassieke en eigentijdse ideeën van het schiereiland overgebracht naar de verschillende landen van Europa. Langzamerhand ontstond het inzicht dat Italië, naast Griekenland, als bakermat van de Europese beschaving diende te worden beschouwd.

Dit inzicht bereikte zijn hoogtepunt in opvattingen van toegewijde en in

de renaissance geïnteresseerde 19^{de}-eeuwse historici. Met grote bewondering herschiepen zij het beeld van de Italiaanse Renaissance.⁷ Zij waren bijvoorbeeld van mening dat de Italiaan van die beschavingsperiode beantwoordde aan een volmaakt cultuur- en mensbeeld, een individueel mensbeeld bovendien dat ooit, dankzij het humanisme, tot stand was gekomen. Het individu van de Italiaanse renaissance nam immers zijn plaats in binnen de grenzen van Gods schepping. Het individu eiste bovendien zijn plaats op naast God, hetgeen duidde op zijn – gedeeltelijke – onafhankelijkheid van God. Hij was, zo luidde de redenering van de 19^{de}-eeuwse historici, in staat om met zijn talenten, die hem door God waren geschonken, zijn genie te ontplooiën. Hiermee gaven deze historici uiting aan hun evidente verlangen naar het Gouden Tijdperk dat renaissance heet.⁸ Hun eigen eeuw, waarin de ‘horden’ langzamerhand oprukten, liet slechts ruimte voor een enkel, door de genius aangeraakte, individu.⁹

Jacob Burckhardt en het ideaal van de Italiaanse renaissance

De creatie van de renaissance als een ‘gouden tijdperk’ komt naar voren in een van de meest invloedrijke boeken over de renaissance van de 19de eeuw, namelijk *Die Kultur der Renaissance in Italien* van Jacob Burckhardt (1818–1897), dat in 1860 werd gepubliceerd. Dit werk heeft gedurende meer dan een eeuw het beeld van uitmuntendheid en van genialiteit van de Italiaanse individuele renaissancemens en zijn cultuur bepaald.¹⁰ Uiteraard dienen wij nu bij lezing rekening te houden met de cultuurhistorische opvattingen die in de tweede helft van de 19^{de} werden gebezigd, en meer nog, ons te vergewissen van de persoonlijke ideeën van de Zwitserse historicus.¹¹ Niet alleen Jacob Burckhardt heeft bijgedragen aan het beeld van de renaissance als ‘gouden tijdperk’. Jules Michelet (1798–1874)¹² in Frankrijk en Walter Horatio Pater (1831–1894)¹³ in Engeland hebben tevens de lezers van hun eigen tijd, evenals de twintigste-eeuwse, ingeleid in de opvatting van uitzonderlijkheid van deze cultuurperiode. Deze visie, waarin het ‘individualisme’, het ‘genie’, de ‘moderniteit’ centraal werden gesteld, bestaat nog ten dele in de 21^{ste} eeuw, maar ondervindt sinds de vorige eeuw in wetenschappelijke kringen kritiek.

Alvorens verdere aandacht te besteden aan het verschijnsel van de ‘homo universalis’ volgt hierna een enkele bijdrage aan die kritiek op de 19^{de}-eeuwse glorificatie van de kunstenaar en de periode van de Italiaanse renaissance.

Kritiek:

Kris en Kurz en de kunstenaarslegende

Geleerden als *Ernst Kris* (1900–1957) en *Otto Kurz* (1908–1975) hebben zich in de jaren dertig van de vorige eeuw reeds gebogen over de – historisch-psychoanalytisch gedetermineerde – vraagstelling met betrekking tot de totstandkoming van de biografie van de kunstenaar en diens positie als ‘divino artista’.¹⁴ De topos van de legende van de (beeldend) kunstenaar in het algemeen en van enkelen van de Italiaanse renaissance in het bijzonder vormde het middelpunt van aandacht voor het onderzoek. Veel legendes, zo bleek, gingen terug op kunstenaars die van eenvoudige afkomst waren.¹⁵ De vaak toevallige ontdekking van hun talent door anderen, dat wil zeggen door hen die het talent herkenden, bespoedigde de openbaring van het talent, dat vervolgens door opleiding en scholing werd vervolmaakt. In het talent van de kunstenaar lagen de voortreffelijkheid en de vervolmaking reeds besloten. Het raadsel van het talent, evenals de afkomst, en de onverklaarbaarheid ervan leidde tot de bevinding dat de oorsprong gelegen was in het goddelijke. Het goddelijke dat tot openbaring kwam in de ‘uitverkoren’ persoon van de ‘divino artista’ en dat tot uiting kwam in kunstwerken die getuigden van bovenmenselijke inspiratie en prestatie.

Het onderzoek van Kris en Kurz laat zien hoe de legende van de kunstenaar in de loop van de geschiedenis heeft geleid tot de aanname van de goddelijkheid van de kunstenaar. Indirect hebben de auteurs bijgedragen aan een relativerende visie op de vermeende status van de kunstenaar als uitzonderlijk individu, een status althans, zoals die in de 19^{de}-eeuwse typing van de renaissancekunstenaar voor ogen werd gesteld. Burckhardt c.s. meenden, zoals eerder is opgemerkt, het uitzonderlijke te herkennen in het renaissance ideaal van de ‘homo universalis’.

Kritiek:

Peter Burke en Jacob Burckhardt

Opvallend in de kritiek is ook de bondige studie *The Renaissance* (London 1987) van de cultuurhistoricus *Peter Burke* (1937), waarin de schrijver Jacob Burckhardt aanwijst als ‘veroorzaker’ (zij het niet als enige) van de ‘mythe die renaissance heet’.¹⁶ Burke doelt hierbij op de mythe waarbij de eerder bij

Burckhardt genoemde karakterisering en als ‘individualisme’ en ‘moderniteit’, naast ‘concurrentievermogen’ en ‘zelfbewustzijn’ in positieve termen een rol speelden, dat wil zeggen zowel “[...] in de kunst, in de literatuur, in de filosofie en zelfs in de politiek van Italië tijdens de Renaissance.”¹⁷

Peter Burke’s ideeën over de Italiaanse renaissance betekenen niet alleen een nuancering, misschien wel een ‘ontnuchtering’ van Burckhardts visie, maar laten tegelijkertijd zien dat er sprake is van een accentverschuiving in de bestudering van bepaalde aspecten van deze, overigens ook door hem gewaardeerde en intensief bestudeerde periode in de cultuurgeschiedenis.¹⁸ Stond in de 19^{de} eeuw bij voorkeur de cultus rondom het genie van de kunstenaar in de belangstelling, in de 20^{ste} eeuw, en vooral gedurende de tweede helft ervan, werd de aandacht voor het functioneren van de kunstenaar en het kunstwerk belangrijk en wel in relatie tot de invloed van machthebbers en mecenaat. Met andere woorden, de plaats van de kunstenaar werd niet zozeer alleen als een ‘*unieke realiteit*’ opgeëist, maar werd in samenhang gezien met omstandigheden waarin de kunstenaar zijn kunstwerken schiep. Sociologische en economische uitgangspunten speelden hierbij een rol.¹⁹

De grootste kritiek die Burke en andere cultuurhistorici op Burckhardts visie op de renaissance hebben geformuleerd heeft betrekking op de opvatting waarin cultuur en beschaving als ‘*Geistesgeschichte*’ werd beschouwd. In deze opvatting, die tussen 1800 en ca. 1950 ten grondslag lag aan de geschiedbeoefening, werden kunstuitingen als historisch bronnenmateriaal – in wezen als getuigenissen van (artistieke en unieke) ideeën – gehanteerd om de cultuur en de tijd – de *Zeitgeist* ofwel ‘tijdgeest’ – waarin zij waren ontstaan, te interpreteren.²⁰ De betekenis die aan de kunstenaar en het kunstwerk werd verleend was in deze opvatting van grote waarde. De kunstenaar als vitale en dynamische bron van zijn kunstwerk bood bovendien inzicht in de betekenis van zijn kunstenaarschap en welke plaats hij innam tussen andere kunstenaars en meer nog, overdreven gezegd, hij innam binnen de gehele mensheid. De interpretatie van de kunstenaar als ‘*divino artista*’, als wellicht ‘hernieuwde’ ‘*homo universalis*’ of om het vanuit 19^{de}-eeuws perspectief te benoemen, als genie, vormde in deze benadering van geschiedenis een dankbare aanleiding. Burckhardt verhief de renaissance tot mythische proporties. De buitengewoon getalenteerde persoonlijkheid en het werk van de kunstenaar hielpen mee de mythische

werkelijkheid te laten bestaan, hetgeen Burke c.s. in hun kritiek hebben geweten aan de Geistesgeschichtliche overtuiging van deze historici.

Het kunstenaarsideaal:

het kunstenaarsgenie: cultus van de kunstenaar

Tegen de achtergrond van de historische notie van verandering van de status van de kunstenaar, zoals die zich in Italië gedurende de renaissance heeft voltrokken²¹, zochten (cultuur- en kunst)historici van de 19^{de} eeuw naar een type mens, dat getuigde van veelomvattende kennis, van het vermogen om te creëren en vooral van het bezigen van oorspronkelijkheid. Overeenkomstig de opvatting die opgeld deed in de renaissance, speelde in de 19^{de} eeuw de overtuiging van het aangeboren talent een grote rol. In die opvatting werd de *ingegno* (It.) of het *ingenium* (Lat.) als vitale oorzakelijkheid herkend. De *ingegno* immers kon niet worden (aan)geleerd, bovendien duidde die op de oorsprong van ‘*inventiviteit*’ (It.: *invenzione*).

De scheppende geest, en de er nauw mee verbonden natuurlijke begaafdheid, evenals het vermogen tot baanbrekendheid waren van betekenis voor wat vanaf de 18^{de} eeuw, en dan in het bijzonder in Frankrijk, als het *génie* werd herkend. Gedurende de 19^{de} eeuw werd, onder meer in het Duitsland van de Romantiek, het beeld van het genie verder vormgegeven. Genialiteit, waarbij sprake was van de *scheppende begaafdheid* van het genie, trad sterk op de voorgrond. Het genie openbaarde zich op het ruime gebied van de wetenschappen en de kunsten. Vooral de (Duitse) romantiek heeft aan beide een ‘ontembare’ bijdrage geleverd.

Met het naar voren brengen van het ‘kunstenaar-genie’ beperkten de romantici hun interesse niet tot het kunstwerk en de functie ervan, maar toonden zij zich bovendien geïnteresseerd in het creatieve proces en in de persoonlijke (of psychologische) drijfveren van de kunstenaar. Het creatieve proces, waarin de genesis van het kunstwerk plaatsvindt, werd door de romantici als oneindig mysterieus beschouwd. De persoonlijkheid van de kunstenaar werd enerzijds als zelfbewust en exceptioneel gezien, anderzijds als melancholisch en in een enkel geval zelfs als lijdend.²² Deze soort mens onderscheidde zich van de gewone sterveling door bijzondere genade. Die bijzondere genade verleende hem bovendien een mythische

betekenis. De cultus van de kunstenaar en de mythe van het ‘kunstenaar-genie’ hebben bijgedragen aan de ideologische visie op de uitverkoren mens. De 19^{de} eeuw herkende in enkele kunstenaars van de Italiaanse renaissance het genie. *Leon Battista Alberti* werd wellicht als eerste van die kunstenaars erkend, *Leonardo da Vinci* als toonaangevende. Met de 19^{de}-eeuwse interpretatie van de ‘homo universalis’ leek de aandacht niet langer uit te gaan naar de renaissancistisch humanistisch geleerde, of de erudiet, of de man van de letteren alleen, maar ook naar het genie van de – vitale – scheppende kunstenaar.

**Dichtung und Wahrheit:
De ‘homo universalis’ Leon Battista Alberti
(1404–1472)**

Bij het overdenken van de 19^{de}-eeuwse interpretatie van de ‘homo universalis’ dringt zich als vanzelf de associatie met Goethe’s *Dichtung und Wahrheit*, vertaald als ‘Fantasie en werkelijkheid’, op.²³ Laten we in deze beschouwing over Alberti als ‘universeel mens’ onze aandacht niet onmiddellijk richten op het aspect van de *Dichtung*, maar eerst kijken naar wat er valt op te merken over de *Wahrheit*.²⁴

In tegenstelling tot veel kunstenaars van zijn tijd was Alberti een man van wetenschap, kunst (*praxis*) en letteren. Hij studeerde onder andere aan de universiteit van Bologna. Hij ving in 1421 zijn studie kerkelijk recht aan, die hij na de dood van zijn vader in hetzelfde jaar onderbrak om ‘exacte’ wetenschappen, zoals wiskunde, te gaan studeren. Zijn humanistische achtergrond en interesses beperkten zich derhalve niet tot de antieke cultuur en literatuur. Hij beheerste de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van de natuurwetenschappen, waaronder die van de optica. Alberti’s kennis van de klassieke *artes liberales* heeft hem mede in de gelegenheid gesteld op kritische wijze de werkelijkheid te bevragen. Tijdens zijn werkzame leven vervulde Alberti naast het kunstenaarschap, schrijverschap en adviseurschap een aantal kerkelijke ambten, die hem economisch onafhankelijk maakten.

Alberti werd vooral bekend vanwege zijn literaire en (levens)beschouwelijke publicaties enerzijds en wetenschappelijke traktaten anderzijds.

Van het eerste genre zijn onder andere eigenzinnige geestelijke exercities naar antieke voorbeelden bekend (*Philodoxeos* (1426; 1441), uitgegeven onder de naam van de Latijnse auteur Lepidus), evenals verhandelingen over opvoeding, liefde en vriendschap (*Della famiglia, Amator*). Daarnaast schreef hij de satire *Momus* (tussen 1443–50), waarin sprake is van scherpzinnige scherts op het verschijnsel van de vorst, en *De iciarchia*, dat handelt over plichten en taken van de vorst. In dit genre toonde hij zich als een voortreffelijk latinist en humanist.

Van het tweede genre treedt zijn *Descriptio urbis Romae* op de voorgrond, waarin hij getuigt van interesse voor cartografie en experimenteerdrijf met landmeetkundige instrumenten. Daarenboven hebben Alberti’s contacten met Florentijnse kunstenaars geleid tot een tijdens zijn leven reeds invloedrijke verhandeling over de schilderkunst (*De pictura*, 1435 (Lat.), *Della pittura*, 1436 (It.)).²⁵ De Italiaanse versie werd opgedragen aan zijn briljante evenknie Filippo Brunelleschi (1377–1446). Alberti’s bijdrage aan de kunsttheorie beperkte zich niet tot de schilderkunst; ook de beeldhouwkunst (*De statua*, 1464) en de architectuur (*De re aedificatoria, libri X*, 1452–1454, gepubliceerd na zijn dood, in 1485) behoorde tot het terrein van wetenschappelijke beoefening. Bovendien hield Alberti zich bezig met bijbelinterpretatie in combinatie met geheimschrift (*De componendis cifris*).

Naast zijn activiteiten als geleerde was Alberti werkzaam als adviseur en ontwerper van stadsplanning (Rome) en een aantal bouwprojecten (Florence: *Palazzo Rucellai, façade van de Santa Maria Novella*; Mantua: *San Sebastiano, San Andrea*). Het feit dat hij in zijn tijd bekend stond als “atleet en kenner van mensen, honden en paarden”²⁶ maakte hem bijzonder. Alberti’s *praxis* als schilder en architect, zijn veelzijdigheid op het gebied van wetenschap, kunst en letteren bevestigt de bevinding dat in zijn geval sprake is van een ‘uomo universale’. Dat vond men in de renaissance, in de 19^{de} eeuw en vindt men nu zo.²⁷

Alberti’s al- en veelzijdigheid, die als karakteristiek van de ‘homo universalis’ wordt beschouwd, werd in de 19^{de} eeuw omarmd en als voorbeeld gesteld van iemand die beantwoordde aan ideeën van volledigheid, excellentie en buitenisigheid. Daarenboven meende Jacob Burckhardt bij Alberti de bijzondere gave van profetie te kunnen aanwijzen.²⁸ En, mocht hij als voorbeeld dienen van een sterk karakter bij wie

“[...] zijn persoonlijkheid doordrongen [was] van en beheerst door een uitermate intensieve wilskracht; met de grootste mannen der renaissance meende ook hij: ‘de mensen kunnen uit eigen kracht alles, wanneer zij maar willen.’”²⁹

Het beeld dat Burckhardt van de ‘homo universalis’ poneerde werd hiermee compleet gemaakt, in die zin dat deze, naast de eerder genoemde kwaliteiten, een vooral ethisch individu vertegenwoordigde. De eerder genoemde Aristotelische idee van voortreffelijkheid lijken te zijn teruggekeerd in Burckhardt’s visie.³⁰

De 19^{de}-eeuwse schepping van een veelzijdige, een heldhaftige, wilskrachtige en ethische persoonlijkheid van het kunstenaar-genie, appelleerde niet alleen aan de historische werkelijkheid, de Goethiaanse *Wahrheit*, maar toonde ook veel gevoel voor *Dichtung*.³¹ Desalniettemin is het aantoonbaar dat de 19de-eeuwse schepping van de ‘homo universalis’ invloed heeft uitgeoefend op het beeld van de ‘universele mens’ dat zich nadien in de cultuurgeschiedenis heeft genesteld. Leonardo da Vinci bijvoorbeeld, wordt tot op de dag van vandaag beschouwd als hét pregnante voorbeeld van de interpretatie van de universele mens.

**Dichtung und Wahrheit:
de ‘homo universalis’ Leonardo da Vinci
(1452–1519)**

In de jongere tijdgenoot van Alberti, Leonardo da Vinci³², herkende Burckhardt de wezenlijke en volledige voltooiing van de ‘homo universalis’. Zo besluit hij het kapittel over de ‘Vervolmaking van de persoonlijkheid’, dat deel uitmaakt van het hoofdstuk over de *Ontwikkeling van het individu* met de opmerking:

“En tot Alberti stond Lionardo da Vinci als tot de voorloper de voleinder, als tot de dilettant de meester.”³³

Om vervolgens te ‘verzuchten’:

“Was er ook hier maar een aanvulling op Vasari’s werk, zoals bij Leon Battista! De geweldige omtrekken van Lionardo’s gestalte zal men ten eeuwiggen dage slechts van verre kunnen gissen.”³⁴

Onder de “geweldige omtrekken van Leonardo’s gestalte” kan veel worden verstaan, Burckhardt wenste blijkbaar dat vele niet onder woorden te brengen. Hij lijkt hiermee de in zijn tijd toch al voor bijzonder gehouden Leonardo te mythologiseren. Het is evenwel duidelijk dat de ‘mythe Leonardo’ gestalte kreeg in de 19^{de} eeuw en voortleefde bij volgende generaties kunst- en cultuurhistorici.³⁵ Het voorbeeld van het universele talent van Alberti was dankzij Vasari³⁶ sinds de 16^{de} eeuw bekend; dat van Leonardo heeft zich vooral gedurende de 19^{de} eeuw, ondanks ‘gissingen’ ontwikkeld. Zowel zijn talent en algemeen erkende genialiteit, als ook zijn vermeende faustische eigenschappen³⁷ hebben Leonardo toen in wetenschappelijke literatuur, evenals in meer literaire werken, een bijzondere plaats toebedeeld. Ook in het geval van Leonardo is sprake geweest van *Dichtung und Wahrheit*.

Het hier bovenstaande heeft ten dele betrekking op de *Dichtung*, de fantasie, waarvan nog steeds sprake is bij sommige scribenten over Leonardo. In het begin van de 20^{ste} eeuw heeft de *Dichtung* van de universele mens Leonardo zeker tot een enkele interessante artistieke schepping geleid.³⁸

In de *opinio communis* wordt Leonardo tot op de dag van vandaag geroemd om zijn persoon³⁹, zijn veelzijdige kunstenaarschap en zijn minstens even veelzijdige wetenschappelijke interesse. Daarnaast ondervindt hij waardering als filosoof.⁴⁰ Het beeld van de ‘homo universalis’ wordt met het benoemen van deze interessegebieden ook nu nog bevestigd.⁴¹ Het is evenwel opmerkelijk dat men in het verleden zijn wetenschappelijk onderzoek vaak vond getuigen van een weloverwogen inzicht in de samenhang. Tegenargumenten hiervoor, en nu betreden wij het terrein van de *Wahrheit*, zijn in de loop van de tijd echter aanwijsbaar gebleken. Ten eerste het feit dat Leonardo zich bijna rapsodisch heeft beziggehouden met sterk uiteenlopende onderwerpen die zijn interesse hadden. Ten tweede omdat het hem ontbrak aan inzichten in, of zin voor, methodisch onderzoek in modern wetenschappelijke zin.⁴² Evenals Alberti beschikte Leonardo over de uitzonderlijke gave om zich schriftelijk uit te drukken.⁴³ Ideeën die door zijn nieuwsgierigheid voor de hem omringende werkelijkheid zijn uitgelokt, werden door hem zowel in schrift als in tekening vastgelegd. Op denkvermogen en teken- en schildervaardigheid werd beroep gedaan; theoretisch vermogen en kunstenaarschap gingen in elkaar over en versterkten elkaar.

Leonardo's geschriften getuigen van kennis als geleerde, (bouwkundig) ingenieur, architect, mathematicus, uitvinder, (kunst)theoreticus, anatoom, geoloog en botanist.⁴⁴ Zijn bijdrage aan de schilderkunst verraaft – vaak experimentele – kennis van mathematica, geometrie en perspectief, maar meer nog van de opvatting dat schilderkunst naast een 'wetenschap' een 'filosofie' is.⁴⁵ Leonardo was, evenals Alberti, op de hoogte van de betekenis van de *artes liberales*. Het is ook bekend dat hij zich ontplooië als beeldhouwer. Zowel de technische kanten van deze discipline, die betrekking hebben op de *artes mechanicae*, als de ideeën (die met de 'vrije kunsten' van doen hebben) zijn tot een eenheid verweven. In wezen geldt die verwevenheid voor de meeste kunst disciplines die Leonardo heeft beoefend.

Dit alles wijst op uitzonderlijke natuurlijke talenten (in meervoud), die door gunstige werkomstandigheden tot ontwikkeling zijn gebracht en geleid hebben tot erkenning, evenwel niet tot een ongecompliceerd leven. In het bijzonder zijn latere levensjaren werden gekenmerkt door onvrede en frustratie: veel van het literaire werk bleef onvoltooid, ideeën werden niet gerealiseerd en uitgewerkt, veel artistiek werk verkeerde in *statu nascendi*. Bovendien bleef de invloed van zijn werk en ideeën op anderen gedurende lange tijd beperkt. Het feit dat wij vandaag inzicht hebben in zijn ideeën is onder andere te danken aan enkelen van zijn leerlingen en de inspanningen van latere geleerden.⁴⁶

In het algemeen kan gesteld worden dat Leonardo in veel geïnteresseerd is geweest wat zich aan zijn oog heeft geopenbaard. Karl Jaspers, die zijn interesse voor de filosoof Leonardo heeft verwoord, merkte op dat

*"[...] iets bestaat pas voor hem als het zichtbaar is, en iets is pas gekend als het met de hand is voortgebracht."*⁴⁷

De zintuiglijke waarneming, dus het begrijpen en het kennen van de omringende *zichtbare werkelijkheid*, is volgens Leonardo niet enkel gebaseerd op een statisch, maar op een sterk gevarieerd zintuiglijk wereldbeeld, dat met behulp van empirische vraagstelling begrepen kon worden.⁴⁸ Het – wetenschappelijke en artistieke – experiment diende zich hierbij aan als een mogelijkheid om zowel de kennis van aan de oppervlakte, als in

diepere betekenislagen van het wereldbeeld te laten zien. Uit Leonardo's scheppende vermogen tot het afbeelden van de *morphè* (Gr.:vorm) valt de intensiteit van de betekenis en het weten af te lezen. Hij wenste 'actieve kennis' te scheppen ten einde de natuur te openbaren aan de mens: *"De creatieve mens is middelaar tussen natuur en mens."*⁴⁹

Deze opvatting appelleert nochtans aan het beeld van de creatieve mens als 'uitverkorene', die evenwel met zijn kritisch vermogen, geïnspireerd door een onbegrensde 'wetenschappelijke' interesse en tevens beschikend over scheppende dadendrang, de zichtbare wereld ondervraagt en betekenis geeft. Slechts een enkeling, in dit geval Leonardo, werd hiertoe in staat geacht. Met deze gewaarwording voerde de 19^{de} eeuw de vervolmaking van de idee van het kunstenaar-genie in de traditie van de 'universele mens' ten tonele, die ook nu nog steeds, zij het ten dele, opgeld doet.

De 'homo universalis', toen. Nu?

Een slotbeschouwing

De hierboven genoemde Italiaanse renaissance kunstenaars c.q. wetenschappers, zo hebben we gezien, zijn in de 19^{de} eeuw herkend als voortreffelijke voorbeelden van lieden die gerekend werden tot de 'homo universalis' en waarvan het streven lijkt te zijn geweest dat ook de 19de eeuw er enkelen zou moeten voortbrengen. Al moeten we aannemen dat het begrip 'homo universalis' ouder is dan die eeuw, het heeft er alle schijn van dat de betekenis ervan nog steeds bepaald wordt door de visie die de 19de eeuw heeft geformuleerd. Met andere woorden, het begrip 'homo universalis' zoals het ook nu nog wordt gebezigd, kent waarschijnlijk 19^{de}-eeuwse connotaties die de wellicht oorspronkelijke uitleg hebben gewijzigd of beter misschien, hebben uitgebreid.

In de Griekse oudheid meende men, al dan niet achteraf, het type van de 'homo universalis' thuis te brengen in de filosoof (Aristoteles). In de Italiaanse renaissance vervolgens herkende men de oorsprong van dit type mens in de humanist (als erfgenaam van de Klassieke Oudheid), zowel bij filosofen als bij kunstenaars (onder wie Alberti en Leonardo). In de 19^{de} eeuw definieerde men, nog meer dan in de eeuwen ervoor, het bestaan van de universele mens in de 'samensmelting' van de kunstenaar-geleerde, waarbij sprake was van de connotaties individualiteit, uniciteit, originali-

teit en genialiteit. Muntte de oorspronkelijk renaissancistisch humanistische visie uit in bekendheid met de klassieke traditie, met kennis van de wereld, de nieuwsgierigheid ernaar en naar de mens, kortom naar de al- of veelzijdigheid die de wereld had voortgebracht en die door de 'homo universalis' begrepen werd, de 19^{de} eeuw verleende hieraan een surplus dat vervolgens vorm kreeg in de typering van het genie. Het begrip van de 'homo universalis' werd op die wijze gelijk gesteld aan het genie.

Zo gezegd ligt de bron van de karakterisering van de 'homo universalis' in de 19^{de} eeuw. De hierboven genoemde uitzonderlijke kwaliteiten zijn in die eeuw herkend en toegedicht aan de evenzo uitzonderlijke 'universele mens', die zijn belangwekkendheid toonde in – vooral beeldende – kunst en het brede terrein van de (pre-materialistische) wetenschap. Een eenling slechts, zo was de opvatting, beheerste beide disciplines volledig.

Interessant is de vraag of het verschijnsel van de 'homo universalis' ook van toepassing is na de 19^{de} eeuw. Kijken we naar de 20^{ste} en het eerste decennium van onze eeuw, dan lijken deze de 'universele mens', waarbij ooit sprake is geweest van het samenvloeien van kunst en wetenschap in één individu, amper te hebben voortgebracht. De complexiteit van de ontwikkelingen in de (natuur)wetenschappen, de toename van specialismen, zowel op wetenschappelijk als artistiek terrein⁵⁰ én de 'ontdekking' van de – universele – creatieve geest waarover een ieder in meer of mindere mate zou beschikken⁵¹, vormen hiervan mogelijkwerijs de oorzaak. Ook een sterk aan verandering onderhevig wereldbeeld waarin de dominantie van communicatie, globalisering en interculturaliteit een rol spelen, dragen bij tot deze bevinding. Bovendien, zo vermoeden we, is de positie en de status van de kunstenaar, evenals van de wetenschapper, niet meer zo eenduidig als voorheen. Wat de huidige kunstenaar betreft *wordt* van hem *verwacht* dat hij als 'aardbewoner' de gehele globe als zijn atelier beschouwt. Zijn vermogen tot communicatie, flexibiliteit, snelheid, experiment, empathie en speelsheid is hem behulpzaam bij het ontdekken van onze wereld. In wezen andere, voor ons meer toegankelijke attitudes, dan die waarover de 'homo universalis' als genie geacht werd te beschikken. De 21^{ste} eeuw heeft behoefte aan een all-round creatief individu en bohemien vooral, die inspeelt op de veranderlijkheid van de hem omringende wereld. En die bovendien beschikt over een grote intuïtie, uitblinkt in een discipline,

maar daarnaast – kritische – kennis heeft van andere kennisdomeinen. Eigenschappen misschien, die bijdragen aan de 'definitie' van de *nieuwe* 'homo universalis', de *polymath*.⁵² Het beeld van de *oude* 'homo universalis', tenslotte, heeft niet afgedaan. Het leeft voort als metafoor van het onbetwistbare en eeuwige genie. Zij het in de herinnering.

¹ In: *Ethica [Ethica Nicomachea]*. Vertaling, inleiding en aantekeningen van Pannier, C. en Verhaeghe, J., Groningen, 1999 (2009), p. 65. De voortreffelijkheid van de 'homo universalis' gaat derhalve niet alleen over zijn, achteraf als bovenmenselijk beschouwde, geestelijke en materiële prestaties, maar ook over zijn ethische visie. Deze lijkt zijn weerklink te hebben in de opvatting van Jacob Burckhardt over de renaissancist Leon Battista Alberti. Zie ook noot 30.

² Ik beperk me tot in druk verschenen literatuur. Het begrip 'homo universalis' is wel, zij het zeer algemeen, onder woorden gebracht op enkele sites.

³ Tatarkiewicz, W., *History of Aesthetics*, Vol. III: 'Modern Aesthetics', The Hague/Paris/Warszawa, 1974, p. 34 waarin de algemeen aangenomen karakteristiek van de renaissance leidt tot de vraag "An epoch of universal men?", waarop het commentaar volgt: "But one cannot characterize an entire epoch on the basis of a few exceptional people like Alberti, Leonardo and Michelangelo."

⁴ Kreikenbom, D., 'Verstreute Bemerkungen zu Goethes Anschauung antiker Kunst' in *Goethe und die Kunst*, Schulze, S. [Her.], Frankfurt 1994, pp. 31-61; Lammel, G., *Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes*, Stuttgart/Weimar, 1998, pp. 132-135; *Archeologisierende und historisierende Tendenzen um 1800*.

⁵ Bewonderaars van het Genius Goethe en zijn adepten, de Goetheanisten, waren van mening dat met hen een laatste generatie van deze soort geleerden en 'geleerden-kunstenaars' was aangetreden. Tot die vermeende generatie behoorde onder anderen de arts, 'zielonderzoeker' avant la lettre, geoloog, botanicus,

(kunst)theoreticus, tekenaar en schilder Carl Gustav Carus (1789-1869). Uit zijn *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* (1865-66) valt een universele belangstelling en vitale studiezijn met betrekking tot de wereld op te maken. Goethe, met de aan hem toegeschreven kwaliteit als 'homo universalis', strekte hem hierbij tot voorbeeld.

Zie voor Carus' betrekkingen met Goethe o.a.: Grosche, S., "Carus und Wolfgang von Goethe", in Carl Gustav Carus. *Natur und Idee* [tentoonstellingscatalogus], Berlin/München 2009, pp. 326-331; Grosche, S., "Zarten Seelen ist gar gegönnt" *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C.G. Carus und Goethe*, Göttingen 2001.

⁶ Denk bijvoorbeeld aan Albrecht Dürer, die twee maal, in 1494 en in 1505-07 Italië bezocht en een 'synthese' realiseerde van Italiaanse en Duitse (Noord-Europese) kunsttheoretische en teken- en schilderkundige ideeën. Denk ook aan Carel van Mander, die zich in zijn *Groot Schilderboek* (1604) met kunstenaarsbiografieën inspireerde op Vasari's in 1550 en 1568 verschenen *Vite de più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani*.

⁷ 'Renaissance', met een kapitaal geschreven, waarmee uitdrukking werd gegeven aan het uitmuntende karakter van deze periode in de geschiedenis. Zie Burke, P., *De Renaissance* [The Renaissance, London, 1987], Nijmegen, 1989, p. 7.

⁸ Het idee van het Gouden Tijdperk werd ontleend aan de klassieke mythe waarin de mens werd voorgesteld als behorend tot het gouden ras, die onbezorgd was en zich niet behoefde in te spannen om zich in zijn onderhoud te voorzien. Deze mythe trof men onder

anderen aan bij Hesiodos en Ovidius Naso.

⁹ Met deze opmerking wordt bedoeld op cultuurhistorici en filosofen, zoals Oswald Spengler en Ortega y Gasset van het einde van de 19de eeuw en de eerste decennia van de daaropvolgende eeuw. Dezen waren pessimistisch gestemd over de beschaving van Europa.

¹⁰ Tatarkiewicz, W., 1974, p. 33. De auteur reageert op Burckhardt: "The Renaissance did, indeed, produce many outstanding individuals, and in this sense it was an era of individualism. But it strove to create a culture of universal, not individual forms."

¹¹ Kaegi, W., 'Jacob Burckhardt en zijn eeuw. Herdenkingsrede, gehouden bij de honderdvijftigste geboortedag van Jacob Burckhardt' in Werner Kaegi als universeel historicus, samenstelling en redactie Hoetink, H.R., Utrecht, 1977; Siebert, I., 'Burckhardts Entwicklung als Kunsthistoriker' in Burckhardt, J., Aesthetik der Bildende Kunst, Darmstadt, 1992, pp. 19-34.

¹² Michelet, J., Histoire de France. La Renaissance, 1855, 17 volumes.

¹³ Pater, W., The Renaissance. Studies in Art and Poetry, 1873/1893.

¹⁴ Kris, E., Kurz, O., Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934). Vorwort von Ernst. H. Gombrich, Frankfurt am Main, 1980.

¹⁵ Vaak van agrarische afkomst. Liederen, zoals herders die in de klassieke literatuur ooit een arcadische rol vervulden, dienden als voorbeeld.

¹⁶ Burke, P., De Renaissance [The Renaissance, London, 1987], Nijmegen, 1989, hoofdstuk 1.

¹⁷ Burke, P., Wat is cultuurgeschiedenis? [What is Cultural History?, Cambridge, 2004], Utrecht, 2007, pp. 18-20.

¹⁸ Burke, P., The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy, Cambridge, 1972/1987.

¹⁹ Zie Wackernagel, M., Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938; Zie ook Kempers, B., Kunst, macht en mecenaat, Amsterdam, 1987; Goldwater, R.A., Wealth and the Demand for Art in Italy, Baltimore and London,

1993; Fremantle, R., God and Money. Florence and the Medici in the Renaissance, Firenze 1992; Veen, H.Th. van, Cosimo de' Medici. Vorst en republikein, Amsterdam 1998.

Burke, P., 2007, p. 19.

²⁰ Over die verandering zie: Barker, E. a.o. (ed.), The Changing Status of the Artist, New Haven and London, 1999.

²¹ Wittkower, R. and M., Born under Saturn, New York, 1969 [eerste editie 1963], hoofdstukken 3 and 5;

²² Clair, J., Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Berlin, 2006.

²³ Zie Dichtung und Wahrheit (1809-1814; 1830-1831).

²⁴ Ten behoeve van mijn schets over Alberti is geput uit de inleiding en annotaties van C. van Eck en R. Zwijnenberg die de vertaling van Della Pittura door L. Hermans begeleiden. Zie: Alberti, Over de schilderkunst, Amsterdam 1996. Daarnaast is gebruik gemaakt van Tatarkiewicz, W., 1974, p. 33 e.v. en Turner, J. (ed.), The Dictionary of Art, London/New York, 1996.

²⁵ Met deze verhandeling introduceerde Alberti als eerste een begrippenapparaat of vocabulaire waarmee het mogelijk werd over schilderkunst te theoretiseren. Hiermee verheft hij tevens de status van de schilder(kunst). Werd deze eerder gerangschikt onder de artes mechanicae, nu werd zij een vrije kunst, behorend tot de artes liberales.

²⁶ Zie Inleiding Over de schilderkunst, p. 12.

²⁷ Ibid., zie Inleiding Over de schilderkunst, p. 12: "Door zijn veelzijdigheid lijkt hij een typisch voorbeeld van de renaissance-mens bij uitstek, de uomo universale." waarbij de inleider vervolgens aangeeft dat deze "[...] gemakkelijke en voor de hand liggende karakterisering" de diepgang van Alberti's ideeën tekort doet.

²⁸ Burckhardt, J., 1860; Nederlandse vertaling (Jelgersma, T.): De cultuur der Renaissance in Italië, Utrecht/Antwerpen, 1960, p. 93.

²⁹ Ibid., p. 93.

³⁰ Zie hierboven, noot 1

³¹ Deze bevinding, verdient nader (vervolg)onderzoek.

³² Voor mijn schets over Leonardo is onder andere gebruik gemaakt van Tatarkiewicz, W., 1974, pp.

126-140 en Turner, J. (ed.), The Dictionary of Art, London/New York, 1996.

³³ Burckhardt, J., 1860; editie 1960, p. 93.

³⁴ Ibid., p. 93.

³⁵ Zoals in Seidlitz, W. von, Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance, 1920 [Wien 1938], Siebentes Buch: 'Leonardo als Forscher. Leonardos Persönlichkeit', pp.399-420.

³⁶ Inderdaad, Vasari heeft in zijn Vite niet over Leonardo da Vinci geschreven, maar wel over Alberti. Voor Alberti zie Milanese, G., Le Opere di Giorgio Vasari, tomo secondo, Firenze, 1906, pp. 535-548.

³⁷ Leonardo is in een enkel geval als zodanig gekarakteriseerd vanwege veronderstelde op -zwarte- magie geïnspireerde overeenkomst met de Duitse historische figuur Georg Faust (ca. 1480- ca. 1540). Over Georg Faust zie onder andere: Steinz, P., De duivelskunstenaar. De reis van Doctor Faust door 500 jaar cultuurgeschiedenis, Amsterdam/Rotterdam, 2010, pp. 29-78;

Leonardo heeft zich overigens negatief uitgelaten over magie en "onkritische fantasie". Zie Jaspers, K., Leonardo en Nietzsche [Leonardo als Philosoph, 1958], Utrecht/Antwerpen, 1966, pp.28-29.

De letterkunde van de late romantiek heeft evident bijgedragen aan de verspreiding van het faustische type in de historische persoon van Leonardo. Zie de destijds populaire historische roman van de Russische schrijver Dmitri Merezhkovski (1865-1941), Leonardo da Vinci (1901).

³⁸ Aan de opera Doktor Faust (1922; eerste uitvoering 1925) van de Italiaan Ferruccio Busoni (1866-1924), bijvoorbeeld, lag het plan ten grondslag om een opera over Leonardo da Vinci te componeren. Busoni had zich voor dit plan laten inspireren door Merezhkovski's roman. Zie Op de Coul, P., Doktor Faust. Opera van Ferruccio Busoni [dissertatie], Groningen, 1983.

³⁹ Leonardo's biografie heeft aanleiding gegeven tot beschouwingen en speculaties omtrent zijn menselijke existentie. Bij Leonardo is een voorkeur voor de bestudering van de natuur, dus ook van de mens, aantoonbaar. In vroeg-twintigste-eeuwse 'serieuze' (kunst/cultuur)historische literatuur over Leonardo

is de verwevenheid van de mens Leonardo en het kunstenaar-genie Leonardo sterk aanwezig. Ook de psychoanalyse heeft zich diepgaand bezig gehouden met de Italiaan. Zie o.a. Freud, S., Eine kindheits-erinnerung des Leonardo da Vinci, Leipzig/Wenen 1910; Zie Gay, P., Sigmund Freud, zijn leven en werk [Freud: a Life for our Times, New York 1988], Baarn, 1989, pp. 249-254.

⁴⁰ Zie o.a. Jaspers, K., Leonardo en Nietzsche [Leonardo als Philosoph, 1958], 1966.

⁴¹ De biograaf Charles Nicholl hanteert in zijn studie over Leonardo het begrip 'homo universalis', echter met de bemerking dat "[...] tegenover Leonardo het superwezen, de veelzijdige 'universele mens', zoals hij ons doorgaans gepresenteerd wordt [...] achterhaald moet worden om aldus [...] het hagiografische idee van het universele genie los te laten.", zie Leonardo da Vinci, een biografie [Leonardo da Vinci - The Flights of the Mind, 2004], Houten/Antwerpen, 2005, p. 14.

⁴² Over Leonardo en de wetenschap is veel gepubliceerd, waaronder zijn codices die later en door anderen voorzien zijn van wetenschappelijk commentaar. Voor een vanuit de filosofie beredeneerde invalshoek over het ontbreken van een wetenschappelijke methode, zie: Jaspers K., 1966, pp. 29-30.

⁴³ Met dit verschil dat Alberti's geschriften zowel inhoudelijk als methodisch ieder een afgerond geheel vormen en Leonardo zijn ideeën en (filosofisch getinte) invallen aan het papier toevertrouwde. Pas na zijn dood zijn deze geordend en gerubriceerd.

⁴⁴ MacCurdy, E., The Notebooks of Leonardo da Vinci, Arranged, Rendered into English and Introduction by Edward MacCurdy, London 1939. De samensteller onderscheidt 44 rubrieken van interessegebieden waarover Leonardo zich heeft uitgelaten; zie ook Clark, K., Leonardo da Vinci, Harmondsworth 1958 1961, pp. 60-71 en Kwakkelstein, M., Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice, Leiden 1994.

⁴⁵ Al in de 17de eeuw is de eerste vertaling verschenen van wat later het Trattato della Pittura is gaan heten. Hierin zijn de veelal losse ideeën over schilderkunst van Leonardo bijeengebracht. De - incomplete - Franse editie uit 1651 werd verzorgd door de schilder Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668). Zie ook

Tatarkiewicz, W., 1974, p. 126.; Jaspers, K., 1966, p. 52;
Clark, K., 1961, pp. 72-85.

⁴⁶ Tatarkiewicz, W., 1974, p. 126.

⁴⁷ Jaspers, K., 1966, p. 11 en p. 21: *het gaat hierbij niet alleen om tekenen en schilderen, maar ook om het vervaardigen van werktuigen en het uitvoeren van technische projecten.*

⁴⁸ *Met een statisch wereldbeeld wordt bedoeld op het laat-middeleeuwse, hiërarchische, Thomistisch wereldbeeld, waarin God als schepper de hoogste werkelijkheid van de hiërarchie vormt.*

⁴⁹ Jaspers, K. 1966, p. 22. *Passieve kennis duidt volgens Leonardo op naïverij!*

⁵⁰ Zie Adama van Scheltema, C.S., *Kunstenaar en samenleving*, Rotterdam, 1922, p. 209 e.v.; Idem, *Inleiding in: Faust I van J.W.von Goethe*, Amsterdam 1982, p. 17: *De socialistische dichter en schrijver Adama van Scheltema (1877-1924), bewonderaar van de Duitse Bildungsgeist, beschouwde Goethe als de laatste 'homo universalis'. Volgens Scheltema is de 'homo universalis' in zijn eeuw niet langer mogelijk getuige het volgende citaat: "Ook thans telt de wereld nog menig veelzijdig geest, maar de overvloed van weten en kunnen is zo groot geworden, dat geen enkele meer op nagenoeg alle gebied een scheppende betekenis kan hebben."*

⁵¹ *Gedoeld wordt op het adagium 'Jeder Mensch ein Künstler' van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys (1921-1986), die soms wordt voorgesteld als een 20ste-eeuwse 'homo universalis' daar hij zijn artistieke inventies tot een eenheid heeft willen brengen met politieke en pedagogische ideeën. Zie: Bodemann-Ritter [Hrsg.], Joseph Beuys. Gespräche auf der Documenta 5/1972, Berlin, 1975 (1997).*

⁵² *Deze term is geïntroduceerd door L. Courchesne. Zie Buckley B. and Conoms, J., Rethinking the Contemporary Arts School. The Artist, the PHD, and the Academy. Canada 2009, chapter 11. Met dank aan Marie-Josée Corsten die mij tijdens mijn zoektocht naar een eigentijdse variant op de 'homo universalis' op deze omschrijving attent gemaakt heeft.*

Marie-José Corsten & Christianne Niesten

SANDRO SETOLA

Op een druilerige, winterse avond lopen we door hartje Rotterdam op weg naar het huis van Sandro Setola. Hij heeft in zijn drukke agenda tijd voor ons vrijgemaakt, voordat hij voor twee maanden naar Korea vertrekt. In de woonkamer brandt behaaglijk een kachel en een grote boekenkast, gevuld met kunst- en architectuurboeken, vult de hele wand. Op het bureau prijkt een computer (die aanstaat) temidden van tentoonstellingsuitnodigingen, kleine schetsjes, foto's en een dienblad met twee echte Italiaanse cappuccini. Sandro is een kunstenaar die werkt in vele media. Hij is beeldhouwer, maar tot zijn oeuvre horen ook film en animatie. Hij is een begenadigd tekenaar en exposeert zijn tekeningen als zelfstandige werken. Hij overschrijdt graag de grens van de beeldende kunst naar de architectuur. Het doel van ons bezoek is hem vragen te stellen over zijn multidisciplinaire kunstenaarschap.

Je werkt in zoveel media en bent veelzijdig. Kun je vertellen waarom je eigenlijk in zoveel verschillende media werkt?

“Kern van de zaak is eigenlijk de vraag waarom ik kunstenaar ben geworden. Ik wilde zoveel dingen met mijn leven, en wilde eigenlijk ook geen eenduidig beroep uitoefenen. Toen ik ging kijken op de academie, viel alles op zijn plaats. Daar kon ik doen wat mij interesseerde en dat alles onder de noemer ‘Kunst’.

Toen ik op die academie kwam, was er een moment van kiezen. Ik was erheen gegaan met het idee om illustrator te worden maar tijdens het eerste jaar kwam ik in contact met de autonome kunst en uiteindelijk heb ik daarvoor gekozen. Daarbinnen gaf de afdeling “Beeldhouwen en andere media” weer de meeste vrijheid qua media. Op die afdeling kon je ook tekenen, video's maken, installaties, you name it. Voor sommigen was die vrijheid moeilijk, maar niet voor mij en mijn klasgenoten: puur uitgaan van de materie, van de opdracht, van het thema..... hoe dat uit te drukken en in welk medium? ‘Verschillende dingen willen doen’ is ook een beetje een familiekwaa. Mijn grootvader was ook een veelzijdig en gedreven kunstenaar/graficus/fotograaf. Maar mijn vader waarschuwde voor het gevaar dat je, als je teveel dingen tegelijk doet, uiteindelijk van alles maar een klein beetje kunt. Eigenlijk is het beter om in één ding heel erg goed te zijn. Voor musici ligt dat heel anders. In het huis hier tegenover zie ik elke dag een conservatoriumstudent oefenen. Altijd op hetzelfde instrument, heel strak, heel gedisciplineerd. Dat vind ik heel knap en tot op zekere hoogte wil ik dat ook kunnen. Maar ik zou dat dan in verschillende media willen. Ik wil gewoon veel...(Sandro lacht). Ik werk ook in fases. Zo heb ik afgelopen jaar gebeeldhouwd, want daar heb ik dan een tijd lang ideeën voor. Soms heb ik tijden gehad dat ik me vooral heb bezig gehouden met multimedia en animatie. Ook met tekenen in mindere en meerdere mate. In 2008 heb ik een heel jaar alleen maar getekend. Daardoor heb ik binnen dat medium wel weer een vooruitgang geboekt en gaandeweg krijg je op al die vlakken een soort graad van bekwaamheid. Het duurt alleen wat langer dan wanneer je je maar met één medium bezighoudt.”

Is het niet zo dat het ene medium dienend is ten opzichte van het andere?

“Ook wel.... Teken en is voor mij wel een soort basismedium. Ik werk

sommige ideeën in tekeningen uit waarvan ik nog niet zo goed weet wat ik ermee kan of wat ik ermee wil doen. Het is een goede en directe manier om een idee te toetsen op zijn mogelijkheden. Tijdens dit proces kunnen er verschillende dingen gebeuren: óf het resulteert in een aardige tekening, óf al tekenend kristalliseert het idee zich uit tot een resultaat dat meer oplevert dan ik oorspronkelijk had voorzien.

Mijn ideeën ontstaan grofweg op twee manieren. Sommige komen op tijdens het werkproces. Soms zijn en blijven die vaag. Vage ideeën die verspreid over jaren toch tot ontwikkeling komen en dan ineens een plek vinden in een kunstwerk. Andere ideeën ontstaan in één keer in mijn hoofd en komen dan pats boem, kant-en-klaar naar buiten. Daarvan is een voorbeeld het werk 'Form Follows Death' uit 2004. Waarin je met een camera door een geëxplodeerd gebouw heengaat. Of dat grote doodskistachtige gebouw uit MDF (FFD2, 2004). Dat werk zat als een helder beeld in mijn hoofd. Ik kan daar ook makkelijk over praten, omdat ik precies weet waarom ik het zo gemaakt heb. Ook die manier van werken is niet altijd even makkelijk omdat je tijdens het maken van zo'n werk echt even de saaie rol van "uitvoerder" moet spelen. Maar beter dát, dan dat zo'n idee constant in je hoofd blijft zitten zeuren om uitgevoerd te worden.

Zo'n idee is trouwens dan wel in grote lijnen af, maar tijdens het maakproces blijf je schaven en beslissingen nemen over de vorm. Zo heb ik samen met een architect dat filmpje (Form follows death, 2004) gemaakt, en dan blijf je kritisch kijken naar het resultaat en dat weer aanpassen aan het oorspronkelijke idee. Juist zodat het idee sterk over-eind blijft.

Dat is anders met mijn tekeningen uit de 'Beachhouse' serie (2008). Dat proces gaat gewoon door. Gaandeweg wordt hiermee een eigen wereld gecreëerd en worden er allerlei associaties opgeroepen. Dat sluit ook aan op het onderwerp: een gebouw dat langzaam groeit. Het proces stopt pas als ik alle associaties heb uitgewerkt en alle mogelijkheden heb benut."

Heb je het werken in verschillende media nodig om steeds inspiratie op te doen?

"Ik denk het wel. Er zitten tussen verschillende media verbanden. Terwijl ik met het ene medium bezig ben, stuit ik op kwaliteiten die

ik in een ander medium kan gebruiken. Om een voorbeeld te noemen; Bij het werken aan de Beachhouse-tekeningen had ik op een gegeven moment de behoefte aan een nader uitgewerkt ruimtelijk model van dat gebouw, dus toen ben ik ook maquettes gaan maken. Eenmaal daarmee bezig kwam ik weer op het idee dat die maquettes ook weer in grootte konden variëren om dat groeiproces te verbeelden. Het werken in verschillende media kan dus een instrument zijn om weer een andere weg in te slaan, je ogen te openen.

Hoe ga je eigenlijk te werk?

"Ik ga meestal uit van het concept. Die ideeën leg ik dan vast in schetsen of ik schrijf ze op. Daarna bedenk ik welk materiaal ik ga gebruiken of welk medium ik ga inzetten. Soms weet ik dat dus al vanaf het begin. Vroeger op de academie ging ik juist vaak uit van gevonden materiaal en werkte dan meer met de associaties die dat oproep. Toeval kan een goede impuls geven aan het werkproces. Maar helemaal aan toeval vast-zitten vind ik nu een onbevredigende manier van werken. Die manier van werken zie ik meer als een fase die ik doorgaan ben."

Steeds benadruk je het belang van het concept. Is dat voor jou zo wezenlijk?

"Concept is ook maar een term. Ik zie het meer als associaties die bij elkaar komen en kloppen. Met de jaren ben ik wel kritischer geworden ten aanzien van die ideeën. Ze moeten verschillende associaties oproepen en ook zo uitgewerkt worden dat het als beeld overtuigt. Als het concept nog niet sterk genoeg is ga ik aan de gang en bedenk tijdens het schetsen in houtskool of er potentie inzit. Soms is dat niet zo maar zitten er toch elementen in die de moeite waard zijn om te bewaren. Die bewaar ik dan voor later."

Betrek je andere mensen in het maakproces?

"Ja, dat hangt weer af van het soort werk. Ik heb bij het maken van de "Form Follows Death"-animatie intensief samengewerkt met een architect. Hij was beter op de hoogte van het computerprogramma waarmee we werkten. Ik wist hoe ik het wilde hebben en hij heeft het uitgewerkt. In dat geval ging het mij om zijn ervaring en kwaliteiten als architect. Of als ik onder tijdsdruk sta, dan werk ik ook samen met

andere mensen. Bijvoorbeeld bij het maken en afgieten van de mallen van “Reservaat” (2009). Dat is saai en tijdrovend werk. Dat heb ik samen met assistenten gedaan. Op een bepaald moment wordt dat ook inherent aan het multimediale werken. Mocht mijn werk namelijk bij een groot publiek aanslaan, dan zal de vraag naar mijn werk op al die verschillende gebieden groeien. Dan moet je je tijd efficiënt gebruiken en kan je dat niet meer allemaal zelf doen. In dat geval zal ik een atelier met full-time assistenten nodig hebben. Maar zover is het nog niet. (Sandro lacht)

Je bent niet zo heel specifiek gebonden aan het ambachtelijke. Hoe goed moet je volgens jou daarin zijn om een concept tot uitdrukking te brengen?

“Als je een idee heel goed wilt overbrengen, dan vereist dat soms dat je heel ambachtelijk moet kunnen werken. Of je moet het ambacht van een ander inzetten om het gewenste resultaat te verkrijgen. Ik ben heel erg kritisch naar mensen die zeggen dat het concept genoeg is en de uitwerking ervan laten afhangen van hun zogenaamde “handschrift”. Als iets met overtuiging is gedaan dan ligt dat niet alleen besloten in het concept maar ook in de uitwerking. Als je de toeschouwer zover wilt krijgen om je ideeën uit je werk te halen, dan moet je ze daartoe verleiden.”

Heb je dat ambachtelijke op de academie of jezelf aangeleerd?

“Ik moest bij het maken van het wachthuisje (All good things come to those who wait, 2008) een nogal ambachtelijke houtbewerking toepassen. Dat was lastig want ik moest in principe een beetje ambachtsman worden. Dat is toch alsof je als een soort “method actor” even in totaal andere rol moet duiken. Ik heb op de academie genoeg handreikingen gehad om, op basisniveau, in de verschillende disciplines te werken, maar naderhand is het toch aan jezelf om je erin te verdiepen en er een mate van kwaliteit in te bereiken. Kortom, je moet geen luie flikker zijn!”

Je hebt het gehad over multi-tasking. Is dat iets van jouw generatie, denk je?

“Ja... hoewel, is dat wel zo? Ik denk bijvoorbeeld aan de grote kunstenaars uit de Renaissance, aan Da Vinci bijvoorbeeld. Deze kunstenaar

wilde ook veel uitproberen. Hij is altijd een groot voorbeeld voor mij geweest. Of Bernini, die als geniale beeldhouwer ook niet terugdeinsde voor het ontwerpen van een kerk of het schilderen van een portret.”

Zijn er stromingen of kunstvormen waardoor je je laat inspireren?

“Ja, vooral thematisch ligt mijn interesse bij architectuur. Jarenlang heb ik mij verdiept in utopische architectuur of architectuur waarin ideeën tot uitdrukking gebracht worden. Bijvoorbeeld over de imaginaire stad van Filarete en diens hiërarchische inrichting van de maatschappij. Maar voornamelijk ben ik geïnteresseerd in werken die niet gebouwd zijn. In feite is mijn werk ook zo: het zijn schetsen of maquettes van bouwsels die multi-interpretabel zijn, maar nooit verwezenlijkt zijn. Utopieën geven je een andere kijk op de architectuurgeschiedenis, op de ideologieën die daaraan ten grondslag liggen. Maar ook op het ontbreken daarvan. Ik kijk veel naar de naoorlogse architectuur, waarin het gros van de mensheid zijn dagen slijt. Lelikhed levert mij nog meer inspiratie op!

Verder zijn er heel veel andere subthema's die mij inspireren. Ik kijk graag naar de Klassieken, bijvoorbeeld in the National Gallery te Londen.

Van oudsher motiveert mij het idee dat alles onderhevig is aan bepaalde natuurwetten en processen, en eigenlijk nog meer; natuurfenomenen gekoppeld aan cultuur, wat mensen nog aan natuur in zich hebben. Dat uit zich ook weer in architectuur.”

Vind je dat je als kunstenaar je publiek moet inspireren?

“Dat is natuurlijk één van de mooiste dingen die je als kunstenaar kunt bereiken; dat mensen echt door jouw werk dingen anders gaan zien en daarnaar handelen. Dat schept ook een verantwoordelijkheid. Bij mijn werk schrijf ik ook zelf mijn teksten, omdat ik er belang aan hecht dat de boodschap niet wordt verdraaid. Maar wel op een dusdanige manier dat die de ruimte laat aan anderen voor hun eigen associaties.”

Wat is jouw persoonlijke bijdrage aan de kunst?

“Voor mij ligt niet de uitdaging in het feit dat ik iets grensverleggend of een nieuwe stroming in de kunstgeschiedenis moet initiëren. Het verloop van die geschiedenis heb je maar voor een klein deel zelf in

de hand. Je hebt als kunstenaar natuurlijk wel een mate van originaliteit nodig en je moet iets wat jij persoonlijk belangrijk vindt tot uiting willen brengen. Uiteindelijk maak je kunst omdat het jouw manier van uiten is.”

Blijf je multidisciplinair werken?

“Ja, toen ik van de academie afkwam en een subsidie ging aanvragen moest ik ergens mijn specialisatie invullen en toen twijfelde ik nog wel eens of ik niet gewoon één medium moest invullen. Maar nu vul ik daar stevast “andere media” in.”











*Sculptuur "FFD2", 2004,
MDF, circa 200/210/85 cm.*



*Tekening "Beachhouse, (sideview)" 2007,
houtschool op papier, 340/150 cm*



*Tekening "Beachhouse (Night)", 2008,
krijt, houtschool en pastel op schoolbord.
300/150 cm*



*Installatie "Reservaat" in Museum Beelden aan
Zee, 2009, acrystal, roterende camera, hymne.
Ø ca 8 meter / h 1,20m /.*



*Interieur projectieruimte "Reservaat"
zie voor gegevens hierboven*



*"All good things come to those who wait" aka
het wachthuisje voor Bennekom, 2007/2008,
afvalhout, ca 270/100/100 cm..*



*Idem, bronzen versie in het van Slootenplantsoen
te Bennekom, 270/100/100 cm. brons*



*Still uit "Form Follows Death" 2004,
3d-computeranimatie duur: 4:30 min*

Loek Melis & Marie-José Corsten

COR VAN DIJK

We bezoeken Cor van Dijk in zijn atelier in een historisch pand, ergens aan de Linge. De ruimte is een echte werkplaats, vol met machines om te slijpen, te snijden en op de millimeter te zagen. Cor heeft ze overgenomen uit de industrie en de meeste zijn onvervangbaar. Maar ondanks de goede outillage kan Cor niet het hele werkproces op eigen terrein laten plaatsvinden. Een deel van het werk wordt dan ook uitbesteed, maar Cor weet exact wat er moet gebeuren en hoe dat moet, en begeleidt het maken van zijn beelden van het begin tot het einde. Met de kracht van een machinebankwerker en de verfijning van een horlogemaker bedient Cor zijn apparatuur.

Elk beeld wordt tot in de kleinste details uitgewerkt. "Mijn werk gaat niet echt over precisie", zegt Cor "maar die is wel noodzakelijk". Elke afwijking in de maatvoering, formaat, materiaal, kleur en afwerking van wat hem aanvanke-lijk voor ogen stond leidt af en doet daardoor afbreuk aan de kwaliteit van het kunstwerk, is zijn mening.

Onze keuze voor Cor van Dijk stoelt op het idee dat hij als kunstenaar de tegenpool zou zijn van Sandro Setola. Sandro werkt in allerlei media, en kiest bij voorbaat het medium dat bij zijn concept past. Dat doet hij intuïtief en trefzeker.

Cor heeft een ascetische levenshouding, die in zijn werk is terug te vinden. Misschien is dat wel de reden dat hij zich strikt aan één medium houdt. Hij is een echte beeldhouwer, die stalen beelden construeert uit met veel precisie ontworpen, gelaste en gezaagde onderdelen, alle zorgvuldig gepatineerd, voorzien van een geheel eigen huid. Concept en uitvoering vallen samen.

Onze veronderstelling dat onze keuze contrastrijk zou zijn is dus bevestigd. Interview en rondleiding in het atelier van Cor gunden ons een blik in een leven dat bepaald wordt door kijken, ervaren, meten en het zoeken naar de juiste verhoudingen. En dat alles met de grootst mogelijke intensiteit. Ook bij Cor werden we weer getroffen door de grote toewijding voor en het geboeid zijn door scheppen uit het niets. Dat is het wat kunstenaars wezenlijk verbindt, al verschillen ze nog zo qua middelen en manier van uitdrukken.

"Al werkend blijf ik het ontstaan van mijn eigen werken observeren. Daar zit een denkkant aan en een ervaringskant. Ik heb een grote bewondering voor kunstenaars en wetenschappers die problemen opwerpen en zich daar zo lang in ingraven tot ze een oplossing gevonden hebben. Die attitude boeit mij, al begint de fysieke kant van het kunstenaarschap voor mij wat zwaarder te wegen."

De fysieke kant van het kunstenaarschap?

"Ik ben opgehouden beelden te maken met onderdelen van zeventig kilo en meer. En ik ben bang om blessures aan handen en polsen op te lopen. Ik neem op dat gebied steeds minder risico's. Zo heb ik ook het schaatsen opgegeven. Een eenvoudig gekneusde pols kan al een probleem zijn waardoor je niet meer kunt werken."

Je werkt veel in staal. Heeft dat materiaal voor jou een bijzondere betekenis?

"Het heeft mijn handschrift bepaald. Staal heeft geen schaal, zoals hout dat wel heeft. Je hebt in staal wel industriële maten, maar voor mij zijn die niet beperkend. Ik ontwerp een beeld in schaal 1 op 1. Straffeloos vergroten of verkleinen kan niet, dan kloppen de verhoudingen niet meer."

Je maakt zowel klein als groot werk.

“Ja, het ontwerp wordt aan de maat aangepast, op enkele uitzonderingen na: af en toe voer ik een ontwerp in kleiner én groter formaat uit. Maar met schaal moet je heel nauwkeurig omgaan.”

Hoe bepaal je de maat?

“De maat van een beeld distilleert zich uit het ontwerp, hoe de gewenste kijkhoogte wordt of hoe het inwendige deel van een beeld zich het beste toont. Ik ben bezig voor de Art Amsterdam 2010. De maat van de tentoonstellingsruimte bepaalt wat ik tentoon stel. Ik ben heel nauwkeurig: alles telt mee om een werk goed tot zijn recht te laten komen bij het opstellen van de beelden worden oneffenheden in de vloer zelfs opgevuld. Ik plaats al mijn werken overigens zelf. Daarin ben ik zeer veeleisend en zorgvuldig.”

Wat voor rol speelt de sokkel in je werk?

Als er voor een werk een sokkel nodig is, kies ik een zo neutraal mogelijke. Ik vind de juiste vorm, maat, materiaal van een sokkel uiterst belangrijk. Maar ik ben geen Brancusi!

Hoe is de verhouding concept/ambacht in je werk?

“Concept en ambacht zijn voor mij met elkaar verweven. Ik begin met tekenen, waarbij ik alle mogelijkheden openlaat en zo laat mogelijk aan de realisering van een beeld denk. Anders ga je te vroeg overwegingen uitsluiten die wellicht technische problemen opleveren. Dan krijg ik uiteindelijk het meest interessante resultaat. De technische uitvoering die uiteindelijk komt is vaak een uitdaging, maar ook soms een nachtmerrie, door de vele technische problemen die ik altijd weer tegenkom!”

Is je werkwijze gedurende je lange loopbaan veranderd?

“Mijn materiaal is nog steeds staal, vroeger zaagde ik alles en werden er delen aan elkaar gelast. Nu worden de delen bij en op elkaar geplaatst. Ik ben steeds op zoek geweest naar verfijning, niet zozeer naar verandering. Vroeger maakte ik beelden waarvan de onderdelen gelijk waren. Later ging ik afwisseling aanbrengen in afmetingen. Maar het gaat altijd

om subtiele verschillen. Al bij het ontwerp wordt alles tot in detail vastgesteld. Ik maak soms een proefopstelling om mijn vermoeden te toetsen. Maar als eenmaal het staal besteld is, wordt er aan het ontwerp niets meer veranderd. Het resultaat verrast me altijd weer. Ik probeer ook zo lang mogelijk te blijven kijken naar een beeld alsof ik het niet zelf gemaakt heb.”

Heeft het feit dat je al zo lang als beeldhouwer met staal bezig bent invloed op je werk?

“De ervaring van voorgaande beelden speelt wel een rol in het verder denken over de volgende keuzes die gemaakt worden, maar ik streef er wel naar om “voor mijn doen” in vrijheid te werken. Uit ervaring weet ik welk staal er geschikt is om mijn beelden te realiseren.”

Werk je wel eens in opdracht? En maak je dan ander werk?

“Weinig. En in die opdrachten heb ik veel vrijheid gekregen zodat het werk in wezen niet veel anders is dan het autonome werk. Wel is het werk aangepast in zijn verschijningsvorm voor de plaats waar het werk voor bedoeld is (schoolplein – openbaar plantsoen) dan moet het ook nog eens vandalismebestendig zijn. Ik heb wel eens de eerste nacht bij het werk geslapen om er zeker van te zijn dat het beeld bij de overdracht er ongeschonden bij stond.”

Wanneer ben je tevreden over een beeld?

“Ik ben pas tevreden als het beeld in de laatste fase meer is dan de belofte van het ontwerp. Mijn ontwerpen zijn zeer gedetailleerd en die voer ik strikt uit. Ineens blijkt dat alles klopt, zonder dat daarvoor een rationele verklaring te geven is. Ik streef naar perfectie in het ontwerp, en die vind ik ook terug in bijvoorbeeld de Santo Spirito van Brunelleschi in Florence. En in deze schelp (laat ons het pantser van een zee-egel zien.) Ik denk dat bij allebei de verhoudingen goed zijn. Maar je kunt nooit helemaal uitleggen waarom. Volmaaktheid is niet te meten. Proporties fascineren mij al mijn hele leven.”

Wat is je mening over de huidige grensoverschrijdende kunstpraktijk?

“Ik heb er niets tegen, maar daar gaat niet mijn voorkeur naar uit. Toch

staat of valt het kunstwerk met het vakmanschap van de kunstenaar. En daar ontbreekt wel eens wat aan. Zelfs op internationale tentoonstellingen als de Biennale van Venetië in de presentaties in het Arsenale zie ik veel werk waaraan nog wel het een en ander zou moeten gebeuren. En dat ligt niet alleen aan het ambachtelijke maar ook aan het concept. Dat is niet helder. Vaak is er meer sprake van vermaak dan van kunst. Keuze voor meerdere media of disciplines ziet er vaak nogal chaotisch uit, lijkt vaak willekeurig en incidenteel.”

Ben je geïnteresseerd in andere disciplines, theater, dans, muziek?

“Van muziek weet ik te weinig, analyses van eigentijdse stukken of het concept er voor hebben vaak boeiende schema's als basis voor de compositie, alhoewel ik de muziek die daaruit tot stand komt niet altijd waardeer.”

Waar haal je inspiratie uit?

“Uit heel verschillende dingen. Veel waarnemingen uit het dagelijks leven. Ik reis graag in Italië. Laatst nog het Castello van Rivoli bezocht, maar ook de oude kunst boeit me zeer zoals ik al eerder noemde. Kunst van de Renaissance waarin orde, maat, perspectief een rol spelen, kunst die aan wetten gebonden is.”

Hoe communiceer je over je werk?

“Laat ik vooropstellen: ik maak werk om het aan anderen te laten zien. Maar als je exposeert in kunstzalen en galleries, zoals Nouvelles Images dan trek je een heel specifiek publiek, dat ervaren is en getraind om naar beeldende kunst te kijken. Door de uitgave van mijn monografie is mijn werk wel voor meer mensen zichtbaar geworden.”

Maar je zet jezelf niet in de etalage

“Ik heb meer zorg voor het werk zelf dan de behoefte om mijzelf te presenteren en aan marketing te doen. In mijn tijd werd in de opleiding ook helemaal geen aandacht besteed aan de ondernemerskant van het vak. Maar dat is voor mij nooit een belemmering geweest kunstenaar te zijn en te blijven. Om mijzelf een economische basis te geven ben ik les gaan geven in het kunstonderwijs. Tot mijn verbazing vond ik dat heel erg leuk! Voor die tijd heb ik allerlei

baantjes gehad om in leven te blijven; pianoreparateur, tandtechnicus, praktijkassistent bij een docentenopleiding voor MO-handvaardigheid. Nu ik niet meer in het onderwijs zit, werk ik deels voor het staalbedrijf waar mijn materiaal, het staal voor de beelden, wordt voorbereid.

Toch hecht ik eraan mijn beelden zoveel mogelijk te laten zien. Naast Nouvelles Images in Den Haag exposeer ik ook bij Kunstvereniging Diepenheim in Diepenheim, Museum Waterland in Purmerend en andere kunstinstellingen. Ik ben lid van Pulchri Studio in Den Haag.”

Geloof je dat een kunstenaar maatschappelijke verantwoordelijkheid heeft? Hoe sta je bijvoorbeeld tegenover community art?

“Ja net als iedere andere burger, wat betreft de maatschappelijke verantwoordelijkheid. Door je werk te tonen is er natuurlijk al het contact met de maatschappij. Je biedt je werk aan als ultieme verantwoording van je activiteit. Kunstenaars of andere personen die met cultuur aan het werk zijn, nemen daar hun eigen positie in. Dat kan zowel het omhelzen als het verwerpen of afzetten tegen de maatschappij zijn. De discussie over taak en rol van kunstenaars is niet alleen van deze tijd, die ontwikkelt parallel aan de tijdgeest van nu. Community art kan daar zeker een rol in spelen. Het is een activiteit die niet direct aansluit bij mijn wijze van werken, ze richt zich wel op een gebied waar veel maatschappelijk cultureel en sociaal werk te doen valt. Dit is niet alleen de taak van de kunstenaar, maar van al die mensen die culturele zaken in hun vakgebied ontmoeten.

Ik vind het wel belangrijk dat cultuureducatie een grote plaats krijgt in het onderwijs, het laat kinderen vroeg kennismaken met het brede veld van de cultuur.”

Hoe houd je je op de hoogte van wat er in de hedendaagse kunst aan de hand is?

Hoofdzakelijk met het bezoeken van tentoonstellingen. Ik ga naar de Biennale van Venetië, en naar de Documenta in Kassel, maar de laatste twee keer heb ik helaas gemist. Door het grote aanbod van tentoonstellingen en evenementen, wat op zich geweldig is, mis ik er ook regelmatig een aantal die ik graag had willen zien.

Bespreek je de stand van zaken in de kunst met andere kunstenaars?

Niet veel met andere kunstenaars. Ook met andere personen, voor mij is het niet altijd noodzakelijk dat dat beeldend kunstenaars zijn. Ik heb vaker diepgaande gesprekken over kunst met mensen van buiten het vak. In mijn beleving zijn die gesprekken opener en vrijer dan die met vakgenoten.

Ook teksten kunnen mij geweldig inspireren. Laat me er twee citeren;

“Alles wat we kunnen zien zijn oppervlakken. We kunnen onze ogen/gedachten niet vestigen op een plek midden in de ruimte als daar niets is met een eigen oppervlak, en kunnen niet kijken tussen een hand voor ogen en onze ogen zelf.”

- **Leo Vroman**

Een driedimensionale ruimte die zich oneindig naar alle kanten uitstrekt is onmogelijk voor te stellen....

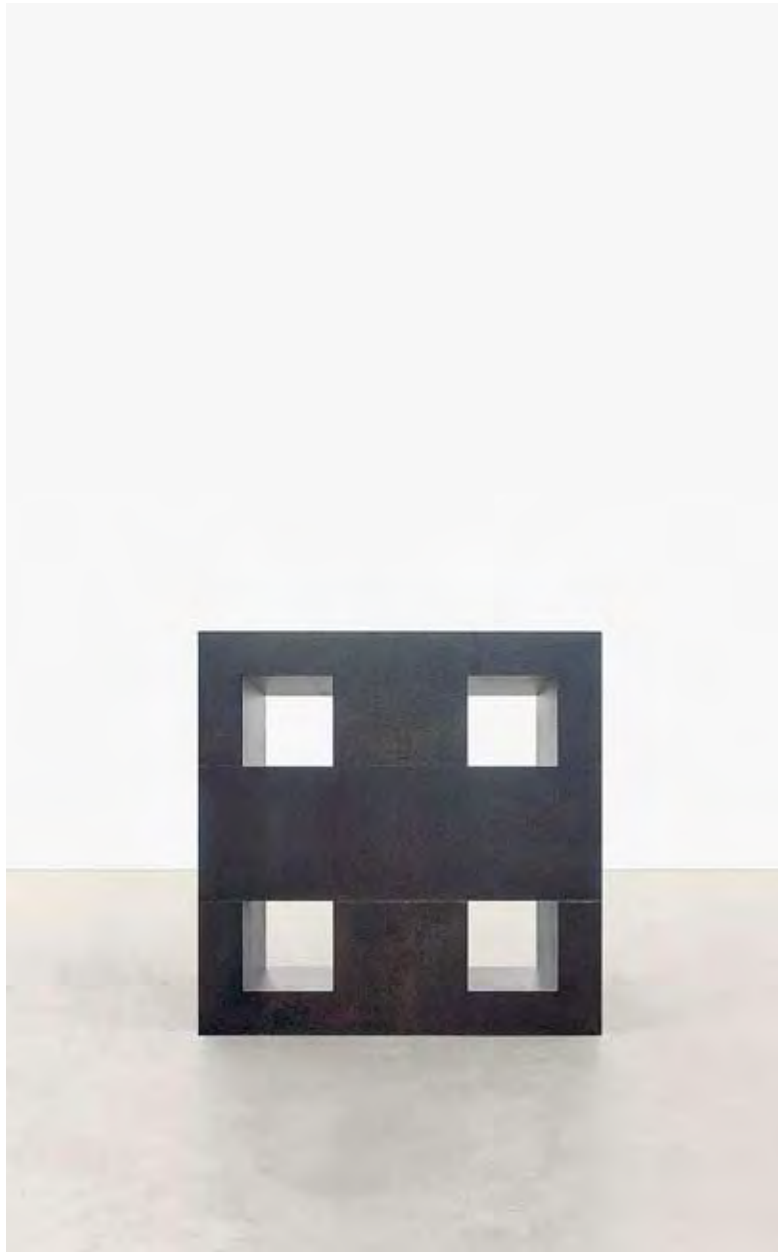
- **André Klukhuhn**

Galerie Nouvelles Images in Den Haag, opgericht in 1960, is een van de oudste galeries voor hedendaagse kunst in Nederland

Cor van Dijk, in Staal, uitgegeven door Nouvelles Images, 2006











Foto's Marcel van Straten



*z.t., 2002,
Staal, 33x18x15cm*



*z.t., 2003,
Staal, 30x30x15cm, achterzijde*



*z.t., 2003,
Idem, voorzijde*



*z.t., 2004,
Staal, 45x45x15cm, achterzijde*



*z.t., 2004,
Idem, voorzijde*



*z.t., 2006,
Staal, 90x45x20cm, achterzijde*



*z.t., 2006,
Idem, voorzijde*



*z.t., 2010,
Staal, 36x36x12cm, voorzijde*

Jeanine Vugts

WAAR WOL IS, IS EEN WEVEND WIJF, AL WAS HET MAAR UIT TIJDOVERDRIJF

Onderstaand essay is een uittreksel van de scriptie 'Textielkunst' door Jeanine Vugts, juni 2010. In deze scriptie onderzoekt de schrijfster de emancipatie van de textielkunst in relatie tot de vervagende grenzen binnen de beeldende kunst en tussen de autonome en toegepaste kunst. Deze scriptie werd genomineerd voor de ABV Scriptieprijs en is te vinden, samen met de andere genomineerde scripties, op de site van de ABV. De redactie is verantwoordelijk voor de selectie van de stukken uit de scriptie.

Historie

De relatie tussen beeldende kunst en het materiaal textiel kampt sinds jaar en dag met een historische belasting. De textielkunst had en heeft zelfs nu nog een overwegend negatief etiket. Toen ik ging zoeken naar de oorsprong van deze belasting vond ik soortgelijke oorzaken, maar op

verschillende tijdstippen in de geschiedenis. Ondermeer vond ik de 'traumatische' breuk, die in de negentiende eeuw als gevolg van de industriële revolutie optrad tussen de gebonden en de vrije kunsten. Hierover vertelt Godert van Colmjon in een inleiding bij een tentoonstelling. De breuk heeft kennelijk diepe wonden geslagen. Het vrij plotseling overbodig worden van de ambachtsman met zijn eeuwenlange traditie en respectabele status zorgde voor een groep van ontheemde ambachts-kunstenaars. In plaats van het inzetten van hun prachtige ambacht om een nieuwe plaats in de maatschappij te veroveren, ontwikkelden ze eerder een jaloerse, starre houding tegenover de opkomende vrije kunstenaar, die zij ten onrechte als hun vijand zagen.

Waarom werd de textiele kunst in de tweede helft van de jaren zestig eigenlijk plotseling zo populair? Waarom raakte ze al even snel weer in de vergetelheid om pas in de jaren negentig weer te worden herontdekt? Voor een antwoord hierop, moeten we kijken naar de ontwikkeling van de textielkunst tot een meer autonome kunstvorm. Henriëtte Heezen merkt op dat textiel en keramiek, hoewel deze disciplines lange tradities kennen, betrekkelijk laat zijn losgekomen van hun toegepaste functies als gebruiksvoorwerp en decoratieve aankleding of bescherming van het interieur. Vergeleken met de schilder- en beeldhouwkunst stond de textielkunst als autonome kunst discipline in de jaren zestig nog in de kinderschoenen. Voor een opleiding op het gebied van textiel kon je niet terecht op de academies, behalve op de nijverheidsafdelingen, waar kunstenaars in de geest van Bauhaus oefenden met beginselen van verhoudingen in kleur en vorm, en nog niet met het inhoudelijke.

De emancipatie van het medium textiel en het onderzoek naar de specifieke mogelijkheden ervan, liep gelijk met de emancipatie van de maker zelf: van ambachtsman tot beeldend kunstenaar. Kunstwerken in textiel waren tot dan toe altijd verbonden geweest aan de schilderkunst. Eigenlijk waren applicaties, borduurwerken en tapisserieën gewoon nagemaakte schilderijen. Professionele wevers en borduursters werkten met zogenaamde 'kartons', ontwerpen die vaak door vooraanstaande schilders werden aangeleverd. Het resultaat was natuurlijk deels afhankelijk van de kundigheid van de uitvoerder van het ontwerp.

De Biënnale van Lausanne.

Heel belangrijk voor de populariteit van het medium textiel en voor de ontwikkeling van de eigentijdse textielkunst was de oprichting van het 'Centre Internationale de la Tapisserie Ancienne et Moderne' (CITAM) door Jean Lurçat in 1961. De exposities die hier vanaf 1962 tot 1992 gehouden werden, de Biënnales Internationales de la Tapisserie de Lausanne, vormden een platform voor vernieuwingen in het wandkleed: geen 'vertalingen' van schilderijen meer, maar kleden die zich los maakten van de wand. De biënnales zijn een graadmeter voor de internationale ontwikkelingen in de textielkunst, die zichzelf serieus begint te nemen. Binnen deze discipline was het helemaal nieuw dat textiel als persoonlijk uitdrukingsmiddel werd gebruikt. Dat klinkt misschien gek, in een tijd waarin schilder- en beeldhouwkunst dit stadium allang voorbij waren. De textielkunst begint nu pas het expressief gebruik van het materiaal te ontdekken. Een verklaring hiervoor ligt misschien in de aard van het materiaal. Textiel laat niet snel het handschrift van de maker zien zoals verf en klei dat doen. Pas in de applicaties van kunstenaars die begin jaren zestig ineens restmateriaal, zoals votten, stukken leer en voering of zelfs metalen voorwerpen gingen gebruiken wordt iets van een persoonlijke ingreep of handschrift zichtbaar.

Hierarchie

De relatie tussen beeldende kunst en het materiaal textiel is dus historisch belast. De gefrustreerde ambachtsman die eigenlijk kunstenaar wil zijn vind ik steeds terug in wat ik lees over de zogenaamde emancipatie van de textielkunst. Het lijkt wel op een diep geworteld gevoel van minderwaardigheid. Nu zien we een nieuwe generatie textielkunstenaars die hier minder last van lijkt te hebben, maar is dat ook werkelijk zo? Sinds er textiel gebruikt wordt als zelfstandig beeldend materiaal, bevindt de zogenaamde textielkunst zich in een verdedigende positie. Versterkt deze verdedigende positie wellicht ook onze onafhankelijke manier van beschouwen? Met andere woorden; als de kunstenaar zich verdedigend opstelt, bevestigt hij hierdoor dan ook zijn 'andere' positie?

Het vrouwelijk domein

Overal in de geschiedenis zien we de twee domeinen van autonome kunst en kunstnijverheid met elkaar strijden. De schilderkunst werd toegelaten tot de hoge kunst en de andere disciplines niet. Is het een kwestie van kwaliteitsverschil? Wie als hedendaags kunstenaar besluit te gaan breien of borduren in plaats van schilderen of beeldhouwen verandert niet alleen van medium, het is meer. Het is een totaal ander territorium, een domein van traditie en sociale connotaties. Het maakt ook nog eens verschil of je dat als man of als vrouw doet. Sinds het abstract expressionisme was de schilderkunst een verheven, mannelijke aangelegenheid. Vrouwelijke kunstenaars reageerden door op nadrukkelijke wijze gebruik te maken van de materialen en technieken die beladen waren met lage, ambachtelijke en vrouwelijke connotaties en daardoor de verhevenheid van de kunst relativeerden. Ook de feministen eisten opnieuw de textiele materialen en technieken uit het 'vrouwelijke' domein op om als volwaardige artistieke middelen te introduceren in de kunst. Weer die behoefte om volwaardig mee te tellen.

Het breischilderij

Ik blijf me verbazen over de hiërarchie tussen mannelijk en vrouwelijk, kunst en ambacht, autonoom en toegepast, slim en dom, hoge en lage cultuur. Waar wol is, is een wevend wijf, al was het maar uit tijdverdrijf. Het lukt ons niet om onbevangen te kijken naar textiel. Daarvoor is de geschiedenis van textiel te beladen. Pas als kunstenaars als Rosemarie Trockel een intellectueel spel gaan spelen met een minderwaardig medium, vinden we het aanvaardbaar.

Kunstenaars als de Duitse Rosemarie Trockel en de Amerikaanse Elaine Reichek bijvoorbeeld maakten vanaf de vroege jaren tachtig juist gebruik van de culturele connotaties van breien. Deze connotaties zijn het typisch vrouwelijke, huiselijke en weinig intellectuele van de bezigheid breien. Trockel, die na een studie sociologie, antropologie en wiskunde het kunstenaarschap verkoos, werd bekend met haar gebreide schilderijen en kledingobjecten. Een slimme dame dus. Een weloverwogen spel met citaten uit de kunst, filosofie, politiek en commercie zijn kenmerkend voor haar werk.

De macho's van de kunstscene

In de jaren tachtig werd Rosemarie Trockel een tijdlang voor feminist gehouden. Inmiddels is gebleken dat Trockels werk zich verre houdt van het feminisme. Het werk is misschien feministisch van karakter, maar dan meer in filosofische dan politieke zin. De 'wollen' objecten en kookplaten zijn als traditioneel vrouwelijk materiaal een mooie tegenhanger van de macho's van de kunstscene uit de jaren tachtig; de nieuwe wilden als Polke, Baselitz en Lüpertz. De breisels van Trockel gaan over rolpatronen en vooroordelen, over de maatschappij die vooraf stelt wat vrouwelijk en vrouwenwerk is. Het is typisch Trockel om de positie van de vrouw niet alleen aan de orde te stellen, te onderzoeken, maar vooral ook te relativiseren. Aan al haar werk zit een soort lichtvoetigheid. De doeken werken als een soort spiegel, van persoonlijke en maatschappelijk bepaalde gevoelens. Toch brengt alleen een feministische interpretatie van haar werk je niet verder. Het kunstenaarschap van Trockel is vooral een zaak van mentaliteit, een houding tegenover de wereld, haar wereld waarin ze met nieuwsgierigheid en verwondering alles onderzoekt en thematiseert. De maatschappij waarvan zij deel uitmaakt is haar bron van ideeën en motieven.

De low art van het borduren

Michael Raedecker is wellicht interessant om even naar te kijken. Als bordurende man kiest hij in de periode van het postmodernisme bewust voor een ambachtelijke techniek als borduren. Kenmerkend voor zijn werk is dat hij van het begin af aan het doek niet alleen beschildert, maar ook borduurt met lange lussen, korte steekjes en losse pluusjes die in de verf geplakt zitten. De draden lopen suggestief over het doek en lijken een eigen leven te leiden naast de verfstreken.

De 'schilderijen' van Michael Raedecker barsten van de verwijzingen naar het kunsthistorische verleden. Intrigerend, intelligent en doordacht. De avant-gardes van de twintigste eeuw hadden een soort haast om naar nieuwe stijlen en onderwerpen te zoeken, in de race naar het nieuwe. Het kenmerkt de postmoderne kunst en de ontwikkelingen daarna om juist niet meer te streven naar de hoogste originaliteit en absolute nieuwigheid als bij de voorafgaande avant-gardes, maar om het wat rustiger aan te

doen. Die rust en verfijning is te zien in het werk van Raedecker, maar al die lagen en niveaus verhullen volgens Rutger Pontzen ook wat zijn werk werkelijk is: een product van het betere naai- en borduurambacht. Hij is van mening dat achter de hang naar gelaagdheid de angst schuilt om voor een echte naald- en draadkunstenaar door te gaan. Dat zou niet sexy genoeg zijn. Dat zou te veel refereren aan truttigheid, het oude ambacht, klompen snijden en kantklossen. Dat mag zo zijn, maar volgens Pontzen bewijst de veredelde manier waarop Raedecker dat ambacht beoefent het tegendeel.

We zijn weer terug bij het ambacht en de angst voor truttigheid en minderwaardigheid. Iedereen ziet toch het verschil tussen Raedecker en een vlijtige borduurster? Ook nu nog is iedere verwijzing naar ambacht beladen.

Kwaliteit is niet meer verdacht

Aan het eind van de jaren zeventig en begin jaren tachtig vervagen de grenzen tussen disciplines steeds meer. Voor textielkunstenaars lijken alle wegen open te liggen. Maar in feite is het gemeenschappelijke doel weg. De erkenning waar zo hard voor gevochten is, is verkregen. Door de hoeveelheid aan nieuwe mogelijkheden wordt de kunstenaar teruggevoerd op zijn persoonlijke, individuele ontwikkeling. De noemer textielkunst wordt verlaten. De kunstenaar moet zich op een veel breder veld gaan begeven. Het woord kwaliteit, dat jarenlang verdacht was en elitair, komt weer terug in de bespreking van de textielkunst. Dit betekent dat er weer onderscheid gemaakt wordt in kwaliteit tussen kunstenaars. De kunstenaars met 'kwaliteit' gaan nu de noemer textielkunst afwijzen. Ze willen er niet meer 'bij horen'.

Osmose

Grenzen vervagen maar de kunsten willen zichzelf blijven vernieuwen. De grenzen van de kunst worden niet alleen verkend en opgerekt, het gaat verder: de grenzen van de kunst verdwijnen. De nieuwe generatie kunstenaars gebruiken textiel wanneer ze dat willen. De jonge kunstenaars van nu piekeren er niet over om zichzelf 'textielkunstenaars' te noemen. Terwijl

ze met het grootste gemak netten, weefsels of installaties in elkaar knutselen met garen, touw of haren. Het is belangrijk om wat beter te kijken naar de invloed van deze grensvervaging op de artistieke disciplines omdat deze ontwikkeling volgens mij de textiel werkelijk vrij heeft gemaakt.

Kunstenaars van nu zijn geïnteresseerd in de tijd van nu. Dat is een tijd van moderne massacultuur, met uitingen van reclame, mode, videoclip, YouTube, industriële vormgeving en design. Omgekeerd halen deze disciplines hun inspiratie ook uit de beeldende kunst. Volgens Rutger Wolfson, directeur van de Vleeshal, zorgt deze kruisbestuiving er voor dat de grenzen tussen kunst en populaire cultuur vervaagd zijn. Het onderscheid tussen kunst en toegepaste kunst is soms bijna niet meer te maken.

Kritische mentaliteit

Ontwerpers die zich begeven op het terrein tussen toegepaste en autonome kunst: de beeldende kunst heeft concurrentie gekregen. Het interessante van deze grensvervaging is dat hiermee ook de grenzen tussen hoge en lage cultuur vervagen. Met hoge cultuur worden disciplines met een hoog artistiek aanzien bedoeld. Beeldende kunst, architectuur, literatuur, theater, dans en opera. Met lage cultuur bedoelen we dan mode, reclame, videoclip, design en nieuwe media. De aanhoudende kruisbestuiving tussen artistieke disciplines heeft het onderscheid tussen hoge en lage cultuur flink onder druk gezet. Deze 'osmose', zoals Rutger Wolfson het noemt, is zichtbaar op het gebied van beeldende kunst met mode. Modeontwerpers als Victor&Rolf laten een heel conceptuele houding zien door een imaginair parfum te lanceren. Het parfum bestond alleen als idee en kun je vergelijken met de poep van Manzoni, waarvan ook niemand weet hoe die ruikt. (Hetzelfde geldt voor Christien Meindertsma.) Ontwerpers nemen de mentaliteit van de kunstenaar aan. Deze kunstenaars zijn met hun kritische mentaliteit waarmee ze de ongeschreven wetten van hun vak benaderen, vergelijkbaar met die van Marcel Duchamp. Door een readymade in het museum te exposeren, gaf hij genadeloos commentaar op de toenmalige regels van de kunst. De mentaliteit van de huidige generatie mode- en productontwerpers heeft geleid tot een opwaardering van deze disciplines. Dankzij hen is design en mode méér kunst geworden.

Andersom is de kunst meer mode geworden. Kunst die uitspraken doet over mode, zorgt voor een opwaardering van de mode. Ook bij grafisch vormgevers

zien we de neiging naar conceptuele gelaagdheid. Sommigen hebben zelfs een duidelijk sociaal engagement. Het lijkt alsof vormgevers bewust hun vakgebied willen emanciperen tot kunst.

Kunst is autistisch geworden

Wolfson meent dat de huidige grensvervaging in de kunst zelfs nog verder gaat dan de lange traditie van kunstenaars die zich bezighielden met de lage cultuur, zoals Andy Warhol en Jeff Koons. Hun fascinatie had ook een kritische afstandelijkheid. Hun werk deed een uitspraak over lage cultuur, zonder zich er werkelijk mee in te laten. De porseleinen beelden van Jeff Koons, veroorzaakten opschudding omdat ze de grens tussen kunst en kitsch opzochten. Hoezeer hij ook bleef volhouden dat hij de schoonheid van kitsch wilde laten zien, in feite was het een commentaar op de normen en waarden van de hoge cultuur. Dit illustreert het autisme van de kunst, aldus Wolfson. Sinds kunst toelichting en commentaar nodig heeft omdat je het anders niet meer begrijpt, heeft kunst steeds meer zichzelf als onderwerp gekozen. Kijken alleen is niet voldoende. Een vernieuwend kunstwerk is altijd een reactie op een eerder kunstwerk, dat op zijn beurt weer een reactie is op een ander kunstwerk. Deze naar binnen gerichte blik is veel minder interessant dan de kunst van tegenwoordig, die zich buiten haar eigen grenzen begeeft.

Taboes in het denken

Musea zijn volgens Wolfson conservatief in hun houding naar meer traditioneel aan kunst verwante disciplines. Dit zie je aan de manier waarop musea bijvoorbeeld vormgeving een plek geven; toegepaste kunst op de nijverheidsafdeling a.u.b. Het onderscheid tussen hoge en lage cultuur moet zoveel mogelijk in stand gehouden worden anders verdwijnen de universele waarden van de 'hoge' kunst. Als de grenzen helemaal zouden verdwijnen, gaat de kunst ten onder in de stroom aan beelden die ons dagelijks overspoelt.

De besloten binnenhaven

Ook Lex ter Braak zegt in Kunst in Crisis dat er bepaalde ontwikkelingen zijn die het idee bevestigen dat de kunst de besloten binnenhaven van de

autonomie verlaten heeft en een andere koers is gaan varen. Kunstenaars nodigen het publiek nadrukkelijk uit in het werk te participeren of het zelfs te voltooien. Handeling, gebaar en geste zijn belangrijker geworden dan de visuele representatie van de handeling. Een andere gedaantewisseling van de kunst: installatiekunst, fotografie, multimedia-, video-, en filmkunst bepalen nu het beeld. Traditionele vormen als schilderijen, tekeningen en sculpturen zijn naar de achtergrond gedrongen. Beeldende kunstenaars wagen zich gemakkelijk in andere domeinen door documentaires te maken, speelfilms te draaien, sociaal onderzoek te doen of zich te manifesteren als VJ. Een emancipatorische bevrijding van de klassieke vorm met als gevolg een veelvoud aan verschijningsvormen van de beeldende kunst. Hierdoor wordt volgens Lex ter Braak de aantrekkingskracht en belevingswaarde van de beeldende kunst vergroot. Verschuift de wereld van de kunst meer naar de belevingscultuur?

Een veranderende wereld

Globalisering, digitalisering, mediatisering en de toenemende culturele diversiteit zijn de grote maatschappelijke en economische ontwikkelingen van de afgelopen jaren. De wereld is er sterk door veranderd. In de kunstwereld is daar maar weinig van terug te zien. Ondanks de grote aandacht voor grensvervaging en wereldkunst bleef de kunstwereld gewoon kunst tonen die paste in de bestaande kaders. Wat is er de afgelopen decennia dan allemaal veranderd? Van een schriftcultuur, zijn we op weg naar een beeldcultuur. Het beeld is niet meer exclusief en als producent van beelden is de kunstenaar al lang niet meer bijzonder. Daardoor is het steeds lastiger maar ook steeds minder zinvol om onderscheid te maken tussen hoge en lage cultuur, aldus Ineke Schwartz. Was het schilderij vroeger nog exclusief, nu kopieer je het van internet. En dan mag je hopen dat het niet is gemanipuleerd of bewerkt. Het beeld is machtig en invloedrijk, maar ook sterk onderhevig aan inflatie. Jammer voor de kunstenaar.

Het taboe op ambacht en traditie

Is dit toeval of de zoveelste trend in de kunstwereld, dit keer die van ambachtelijke technieken? 'De voorhoede experimenteert recent weer

driftig met ambachtelijke technieken', stelt Louise Schouwenberg, docent aan de Designacademie. 'Niet alleen zijn schilder- en beeldhouwkunst weer terug, maar ook keramiek en borduren. Het begon allemaal eind jaren negentig in de vormgeving, en nu verdwijnt in de kunst het taboe op ambacht en traditie.'

We zien het in de praktijk. In den Bosch staat het Europees Keramisch Werk Centrum, waar professionele kunstenaars kunnen werken met keramiek. Er is een flinke toeloop van niet-ambachtelijke deelnemers. Ook het textielmuseum heeft sinds enkele jaren een werkplaats binnen haar muren, maar dan voor textielkunst. Ook hier is een toestroom van niet-ambachtelijken. Caroline Boot, conservator van het Tilburgs Textielmuseum, zegt dat de 'g voor textiel' onder kunstenaars voorbij is. Het dictaat van de conceptuele kunst is verdwenen. Niet het idee op zichzelf, ook het materiaal doet weer ter zake. Boris van Berkum (Mama, Rotterdam) ziet het nog breder: 'In de jaren negentig leek alles mogelijk. Nu zitten we met economische achteruitgang en terrorisme. Kunstenaars kijken weer naar hun geschiedenis, naar identiteit, ze doen onderzoek naar regionale wortels. Ambachtelijke technieken passen hierbij.'

Hij rekent daarom ook kunst tot deze ontwikkeling die slechts verwijst naar traditie. De hedendaagse kunstenaars willen niet 'terug naar het ambacht'. De techniek is geen doel op zich, zoals bij de traditionele keramisten of textielkunstenaars. Het ambachtelijke materiaal wordt gebruikt om een specifieke kwaliteit, in dienst van het hogere artistieke doel. In het begin was dit doel volgens Louise Schouwenberg vooral commentaar leveren door het gebruik van ambachtelijk materiaal. Grayson Perry refereert met zijn vazen aan stijve burgerlijkheid, waarvan zijn schilderijen de keerzijde laten zien. Berend Strik combineert porno met de truttige associatie van borduren. Maar commentaar is tegenwoordig niet meer verplicht. Het mag weer gewoon mooi zijn, zoals bij Raedeker en ontwerpster Hella Jongerius. Schouwenberg: 'Kunstenaars kunnen video inzetten waar het nodig is, en keramiek waar het nodig is. Het gaat om de gelaagdheid van het materiaal.' Volgens haar is deze ontwikkeling niet tegenstrijdig met de discussie over het voortbestaan van de ambachtelijke opleidingen aan de kunstacademies. Integendeel: 'Vernieuwing van het metier komt van de nieuwkomers, de ontwerpers en de kunstenaars, niet

van de keramisten. De ambachtelijke opleidingen kunnen dus beter werkplaatsen worden, waar kunstenaars uit diverse disciplines met het materiaal kunnen werken.’

Vernieuwing van het metier

Het shoppen tussen de disciplines heeft tot artistieke vernieuwing geleid. Ook ontwerpers en productvormgevers gaan zich meer gedragen als kunstenaars. Een mooi voorbeeld hiervan is productontwerper Christien Meindertsma. Zij werkt conceptueel en lijkt haar producten betekenis te willen geven door te zoeken naar hun herkomst en hoe ze gemaakt zijn. Haar gebreide poef is heel populair en voor haar project PIG 05049 onderzocht ze welke producten van een varken gemaakt worden. De gekste dingen kwam ze tegen, zoals hartkleppen, remschijven, kauwgom en sigaretten. Kennis over grondstoffen en productieprocessen was vroeger lokaal gebonden. Met de toenemende industrialisatie en globalisering is deze informatie steeds ingewikkelder en onduidelijker geworden. Onze relatie met dingen is hierdoor verstoord. Logisch toch, dat we teruggrijpen naar de geschiedenis.

Tenslotte

Cornel Bierens betoogt dat kunst geen duidelijke vorm of begrenzing meer kent, en dat kunstenaars daarom niet meer te beoordelen zijn op de vraag hoe goed ze met hun beperkingen omgaan. Kunst is daarbij gemarginaliseerd, omdat kunstenaars tegenwoordig op kunst reflecteren in plaats van op de samenleving. Volgens mij is dit langzaam aan het veranderen. In ieder geval spreken de nieuwe Nederlandse productontwerpers dit nu al tegen. Zij reflecteren wel degelijk op de samenleving. Maar hoe zit het met de autonome kunstenaars? Ik denk dat hedendaagse textielkunstenaars hun blik makkelijker naar buiten richten dan de autonome kunstenaars, omdat ze zich altijd al bescheiden opstelden. Het blijft moeilijk kijken naar je eigen tijd als je er midden in zit.

Sinds kunst toelichting nodig heeft om haar te kunnen begrijpen, is kijken alleen niet voldoende. De manier waarop kunst communiceert is té cognitief geworden, volgens mij. Ik vind het een spannend idee dat de bele-

vingscultuur van nu misschien onze andere zintuigen ook weer opnieuw gaat aanspreken. Kunst met textiel nodigt ten slotte uit tot aanraken.

¹ Uitspraak Oscar Schlemmer: „Wo Wolle ist/ ist auch ein Weib/ das webt/ und sei es nur zum Zeitvertreib“.

² Godert van Colmjon: *de status van het pionierschap*, in *Textiel - Nederlandse Beeldende Kunst*, 1990, p. 12

³ Henriëtte Heezen: *Abakanowicz en Hicks, Textiele werken in 'Revolution in the Air'*, Stedelijk Museum Bulletin, 5/6 2003.

⁴ Rutger Pontzen: *Halverwege doek en handdoek*. de Volkskrant, 31 juli 2009

⁵ Rutger Wolfson, *Kunst in crisis*, Amsterdam, 2003. P. 7

⁶ *Het woord osmose als metafoor voor de grensvergving is prachtig: een uitwisseling van twee oplossingen met een verschillende concentratie, door een halfdoorlatende wand.*

⁷ Ineke Schwartz: *Beeldsoep of visuele cultuur. Kunst in crisis*. Amsterdam 2003, p.89.

⁸ Merlijn Schoonenboom, *Ambacht beleeft zijn terugkeer in kunst*. de Volkskrant, 06 maart, 2004

⁹ Caroline Boot, *Ambacht beleeft zijn terugkeer in kunst*. de Volkskrant, 06 maart, 2004

¹⁰ Barbara van Erp: *Kunst moet niet meer, hoe critici en curatoren samenspannen*. Vrij Nederland, 20 december 2003

Geert van Coenen

WAT DRAAG JE MET JE MEE?

Italo Calvino¹ zet met zijn 'Onzichtbare steden' de mentaliteit neer van waaruit ik na wil denken over discipline in het (kunst-)onderwijs. Calvino's vertellingen spelen lang geleden toen de Venetiaan Marco Polo (1275) na zijn reizen de grootkhan van het Mongoolse rijk Kublai Khan in zijn sprookjesachtige paleis vertelde van de steden die hij had bezocht. De steden bestaan niet echt, maar toch² het zou kunnen, je zou ze kunnen tekenen, ik heb het gedaan. Marco Polo beschrijft Leonia als een stad waar alles zich elke dag vernieuwt; geen uitgeknepen tandpastatubes, de zeepjes nog in hun papiertjes, het nieuwste radiotoestel (hoezo 13e eeuw?). Uiteindelijk stikt Leonia in zijn eigen vuil. Hij vertelt over Ersilia waar ze dunne witte draden in de stad spannen tussen de hoeken van de huizen, over pleinen en wegen. Ze breken de huizen af en kijken naar de wirwar van de draden en palen waarin de verhoudingen van de stad zichtbaar worden. Of over ³ die als een kermisstad wordt opgebouwd en na gebruik weer wordt afge-

broken. Je ziet in alle verhalen mogelijke eigenschappen van De Stad, het gaat eigenlijk over alle steden. Het gaat over Ons. Die benadering vanuit mogelijke eigenschappen is mijn aanpak om de visie van Howard Gardner⁴ over discipline in kaart te brengen. Gardner zegt in 'Five Minds for the future' dat ⁵the 'disciplined mind' twee eigenschappen heeft: hij bestaat uit het beheersen van de discipline maar vooral ook het zijn van de discipline. Ken Robinson⁶ heeft het in dat kader over 'gelegenheid'. Wat is dat: het zijn van de discipline? Hoe ziet de 'gelegenheid' eruit? Ik heb naast mijn laptop een plattegrond gehangen van een denkbare stad, die je met je mee kunt dragen. Een schets van een stad met pleinen en huizen over traditie en televisietaal over gelegenheid, passie, surfen, discipline en talent.

Ik ben zelf opgegroeid in een stad waar veel duidelijk was. Ik had twee ouders, keek naar Mies Bouman en Berend Boudewijn, zat op de HBS, was misdienaar, zat op voetbal en we hadden een kathedraal in de stad. Tot ik uit kon uitvliegen en lange haren kreeg, lid werd van de PSP, dienst weigerde en student werd aan de tekenacademie in Tilburg. Het was heel duidelijk waar ik in die tijd tegen moest zijn: alles! De afbraak van de autoriteit in de politiek, het onderwijs en de kerk was in volle gang. Een bevrijding. Op de Tilburgse tekenacademie was voor de docenten veel wel duidelijk. Zij wisten hoe het moest, je leerde veel opvattingen en vaardigheden vanuit hun kunstenaarschap. Je kon aan het werk zien van wie iemand les had gehad. Kunstgeschiedenis was een poel van feitenkennis en A.Gerritse⁴ zwaaide de vakvisie-scepter. Maar óók trok ik naar Parijs op zoek naar het atelier van Giacometti en naar het Kassel van Rudi Fuchs, Woodstock was hot en ik vond Blume⁵ met 'visuele communicatie' interessanter dan de dialectische didactiek van Gerritse. Prompt een 4 voor mijn examen vakdidactiek. De contouren waren duidelijk, de draden waren gespannen.

Maar sinds Tilburg geen tekenacademie meer is, sinds 'visuele communicatie' door mediawijsheid vervangen is, sinds de anti-autoritaire golf van de 60er jaren overgegaan is in postmodernisme - wellicht in hybride modernisme - en zelfs de publieke omroep commercieel geprogrammeerd is, moeten we zoeken naar nieuwe draden, naar bakens om op te koersen en je toe te verhouden. Onmiskenbaar is onze cultuur zich aan het muteren tot een nieuwe vorm. Links en rechts groeien nieuwe tentakels om te overleven in een tijd van snelheid, oppervlakkigheid en vooral doorgang. Het

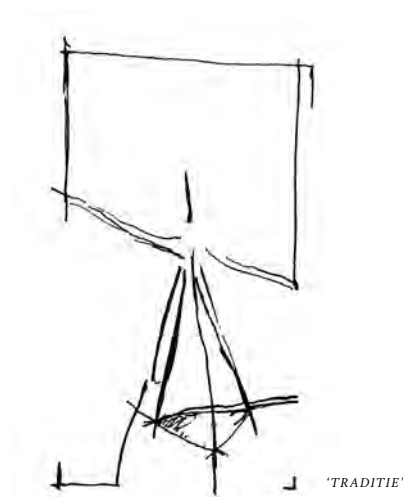
surfen, het aftasten van het oppervlak, is meer aanwezig dan het stilstaan en verdiepen. De vraag naar wat een student moet kunnen of zelfs moet zijn en hoe de opleiding een student benadert is prangend. Op de kaart van mijn stad zijn een paar gebieden afgetekend. Hun vorm verschilt. Sommige bakens zijn hoekig en scherp, andere als pijlen of blokken. Ik zal ze tekenen.



Een voorwaardelijk gebied is dat van de taal, of beter de talen. Als het zo is dat de academische wereld een andere taal spreekt dan de student dan hebben we een serieus probleem. De taal van nu wordt gedictieerd door de gratis dagkrant, door de televisie, door de muziek, door de iPhone en kenmerkt zich door korte en efficiënte communicatie. Het is geen verdie-

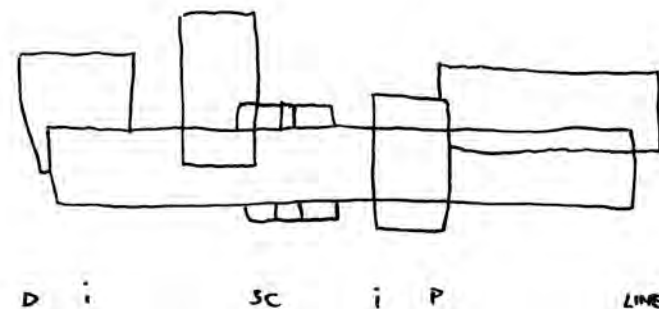
ping maar grazen, zoeken naar wat je interesseert. Even maar en dan weer verder. Het primaire doel is communicatie. De 'd' of 't' en 'hun' of 'hen' is van geen belang. Je zou het televisietaal kunnen noemen, betoogt Alessandro Baricco in 'De Barbaren'⁶. De academische wereld bedient zich van een taal die correct is, die traag en diepgaand is én gedefinieerd, en wat vooral belangrijk is: op zoek naar waarheid. Een goed betoog of een fantastische lezing van een uur, is voor menig academiedocent een troost in het snelle bestaan vol oppervlakkigheid. Toch heb ik in een halve eeuw al drie wijzigingen van spellingsregels meegemaakt ('visuele communicatie' in de 60er jaren). Ik heb in mijn Janson's 'Wereldgeschiedenis van de Kunst' uit 1968⁷ een beschrijving bestudeerd van de Sixtijnse kapel waarin de "koele matte tinten van het plafond" beschreven staan en men het heeft over "steenkleurige tinten". Ondanks H.W.Janson's precieze en diepgaande omschrijving ging Colalucci⁸ in 1979 met Fuji-geld aan de slag met de schoonmaak van het plafond. Er bleek een pracht aan kleur onder het kaarsvet te zitten. Waarheid is niet altijd waarheid. In deze Photoshop-tijd is een foto natuurlijk geen bewijs voor de waarheid. In de politiek geloven we nagenoeg niets meer. Niet vreemd dat studenten taal (en beeld) anders zien en gebruiken. Het begint met een quick scan van een korte tekst en lange teksten zijn taboe als het ook in een songtekst of via een gsm kan. Taal is een middel om door te gaan, verder te trekken, te grazen. De taal van het weten is de onderwijstaal en de taal als vervoersmiddel is de taal van de student/leerling. Voor die twee bakens (weten en doorgang) staat taal garant. Beide noodzakelijk in het beschrijven van de discipline.

Traditie in het denken over discipline tekent de verdieping vanuit het oppervlak. Het is de volgende stap na de oppervlakkigheid. In de traditionele benadering is kennis pas bereikbaar als je vanuit een focus afdaalt naar wat er onder ligt. Onder het oppervlak gaat veel schuil, we noemen dat ook wel verdieping of, zo je wilt, studeren. Gardner⁹ heeft het in dit geval over een 'laser light'. Een spot die je zet op een fascinerend probleem na het afzoeken van de horizon ('search light-'). Die verdieping leidt tot kennis, of op zijn minst het zoeken naar kennis. Zeker heeft een opleiding de taak om de traditie en de daarbij horende kennis over te dragen. Het is evident dat je meer ziet naarmate je meer weet. De academie/het onderwijs moet de gelegenheid tot de toegang van kennis en inzicht verschaffen.



Loek Melis¹⁰ verwoordde dat bij zijn afscheid als volgt: “een docent is er om de student de gelegenheid te geven zich te ontwikkelen”. Zijn boodschap had nog meer lading, daarover later. Tot voor kort, en ook nu nog, kwam de goddelijke kunstenaar van zijn Olympus en orakelde over het werk van studenten. En de zeer geleerde doctorandus jongleerde als een vermakelijke malloot met onmetelijke hoeveelheden kennis. Zij waren niet “menselijk” en blokkeren de gelegenheid tot ontwikkeling. Traditie heeft ook een fundamentele rol in plaatsbepaling (-als baken). Volgens George Steiner¹¹ heb je geen zicht op de wereld waarin je leeft als je de wereld van vóór jou niet kent. We zijn wat we ons herinneren. Hij houdt een pleidooi voor kennis, voor veel weten en memoriseren. Onderwijs is in zijn ogen als een bergwandeling waarin je jezelf net niet genoeg aan de volgende rots omhoog kunt trekken. Maar je vindt een spleet in het steen en je hebt houvast. Dat houvast fascineert mij. Want hoe doe je dat, houvast krijgen? Je weet nooit genoeg, soms is wat je nu weet morgen achterhaald (we hadden het over de Sixtijnse kapel en het is zeker zo in de wetenschap). Wat is dat houvast? Het ligt volgens Baricco in de verbinding: het kunnen transformeren van de kennis en het inzicht naar je eigen herinnering. Maar ook naar deze wereld. Wat past hier: het Nu. De vraag: “wat kan ik ermee”, is heel terecht. Als traditie zich uit in het herhalen van de traditie dan

is het dodelijk. Als traditie niet wordt tot een getransformeerde traditie, dan is ze nutteloos. De discipline die verwordt tot een herhaalde traditie is zelfs schadelijk. In het beeldend onderwijs is dat goed zichtbaar in de zinloosheid van het inschilderen van kleurencirkels en de perspectieftekeningen met een of twee verdwijnpunten, of de gestempelde vlucht vogels. Het zijn uitwassen van gedachteloze bezigheids therapie, waar de onderwijsinspectie op af moet gaan.



De opvatting van discipline wordt vaak beperkt tot het beschikken over veel vaardigheid en technieken. Dan ligt al snel de valkuil van het bovenstaande op de loer. Ik kan er kort over zijn: discipline om de discipline is geen discipline.-(vrij vertaald naar Gardner die zegt dat kennis om de kennis geen kennis is). Natuurlijk zijn vaardigheden essentieel, en je kunt ze apart oefenen. Ik hoop toch dat een schilder alles weet over verf en kwasten en doek, en vooral vanuit zijn ervaring die kennis gebruikt. Een prachtige stalenkaart van zicht op discipline is voor mij wat Hans den Hartog Jager¹² schrijft in ‘Verf’ . Je leest uitgebreide beschouwingen van Robert Zandvliet over ei, olie en pigment. Over zijn kwasten en over kleur. Je zou het zo als een recept uit kunnen proberen. Maar daar blijft het niet bij. Zandvliet is kleur, verf, transparantie en betekenis. Hij worstelt met landschappen die meer dan landschappen zijn. Ook in het onvolprezen boek ‘Van de schoonheid en de troost’ van Wim Kayzer¹³ vertelt Karel Appel dat hij eigenlijk gewoon verf is. In een prachtig relaas wordt duidelijk wat echt rood eigenlijk voor Appel is. Uitermate precies legt hij uit dat cadmiumrood pas bestaat bij de gratie van geel. In het volgende hoofd-

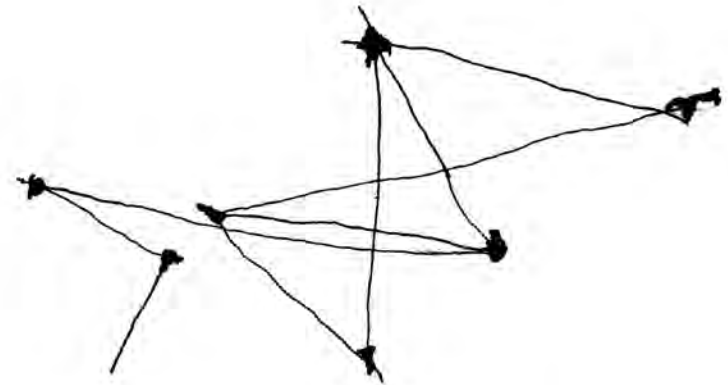
stuk is de dichter Kopland taal, door negen probeersels van een gedicht te overwegen. Al deze mensen denken in hun eigen discipline, waardoor een advocaat anders denkt dan een danseres. Ook de docent is een meester in het overwegen van zijn overdracht, de keuze voor het goede voorbeeld, de juiste taal. Discipline is een manier van zijn. Kunst, en niet alleen kunst, laat zich al lang niet meer in disciplinevakjes vangen. De opleiding is geen garantie voor de weg die iemand gaat. Een mooi voorbeeld is Umberto Eco¹⁴, die wetenschapper is en een (bestseller) thriller schrijft, 'De naam van de roos', waarin hij de Middeleeuwen etaleert en het en passant over Aristoteles heeft. Het is verleidelijk om het nu over interdiscipline te hebben. In het kader van de opleiding moet dat de plaats zijn waar juist de gelegenheid wordt geboden om in de andere discipline te stappen. De opleiding is de ontmoeting van disciplines.

Op de top van een heuvel gekomen is de persoon naast me de student. We kijken uit over een landschap van bakens in de velden. We hebben er een paar gemist. De volgende tocht is langs punten als filosofie, reflectie en de buitenwereld. Loek Melis had al een heilig geloof in de student die echt wel weet wat goed voor hem is. Natuurlijk wil hij van alles leren. Laat hem surfen, laat hem duiken, laat hem experimenteren: homo ludens. Speel mee!



Geen opleiding kan zonder open ramen. Ik vond het op de lagere school een topzomerdag als je kon horen wat er zich buiten de klas afspeelde. Als de buitenlucht door het lokaal dreef was het fris, het rook niet meer naar mensenvlees. Verfrissend. De buitenwereld fascineert elk mens, het is een voorwaarde om te beseffen dat je bestaat. Toch zie je in veel academies de schotten waar de (bureau-)kunstenaar in spé zich achter verschanst (ze noemen dat atelier), op zoek naar zijn diepste ik. Liefst met een boek ernaast van een verwante zienvorser. Introspectie in plaats van verbazing. Misschien geloof je het als Steve Jobs¹⁵ het zegt, "don't settle, keep

looking", of als George Steiner het heeft over de "blijvende verbazing". De buitenwereld beweegt, ademt en zet je aan het denken. Er ligt ook een taak om je te verhouden tot wat er om je heen is. In dit kader mag alles. Verzet, trend-spotting, kijken, ervaren, confronteren... 'what is going on'. Voor mij is Reggio Emilia¹⁶ een ideaal. De blijvende verwondering is de drijvende kracht onder het onderwijs. Vakken bestaan niet meer, het is onderzoek geworden. Permanent op zoek naar wat je wilt weten. Zonder de buitenwereld, zonder fascinatie van wat om je heen is kan een mens niet bestaan. Het lijkt me onmogelijk om een docent te worden en niet geobsedeerd te zijn door wat om je heen gebeurt.



HARDOP DENKEN, TWIJFEL

Als deze storm is gaan liggen daagt de enorme twijfel. Het niets zeker weten. Misschien niet eens dat wat ik hierboven heb geschreven. In Cahier ABV-1 uit 2008 brak Mart Janssens¹⁷ een lans voor een veelsoortige reflectie. Door afstand te nemen zie je meer. Het komt in de buurt van de gedachte over de buitenwereld. Ik zou graag voorwaarden verbinden aan die permanente reflectie of, in competentie-termen: het reflecterend vermogen (m.i. de enige zinvolle). Het zijn voorwaarden die een student tot een kenner, een maker en een overdrager van beelden kunnen maken:

talent en passie. Ook hier wordt, net als bij het begrip discipline, vaak de èèndimensionale opvatting gedragen dat talent te maken heeft met vaardigheid en techniek: het goed kunnen. Natuurlijk is dat zo. Het is ook de kwaliteit waarom de ene lijn, die ene beweging of die uitleg het wel is en de andere niet. Toch gaat talent verder, en is een lege huls zonder reflectie. Als je vanuit het talent geen verbindingen kunt maken tussen wat je weet, ziet en doet, dan kom je tekort. Verbindingen zoals je die tussen sterren zoekt en ineens een patroon herkent of, helaas vandaag, geen. Jammer; nog eens beter kijken. In mijn voorwaarden zou ik willen bepleiten dat filosofie een bron en methode wordt in het weten dat je niets zeker weet, waardoor je steeds blijft kijken en vragen zoals Socrates bedoelde. “Keep looking, don’t settle”.

In kunstonderwijs is, wellicht meer dan in enig ander vak, de docent het vak! De docent is kunst! Dat is een verworvenheid, en laat het zo blijven dat een kunstdocent vanuit zijn passie kunst overdraagt en kunst is. Laat ik dat de ‘disciplined mind’ van de kunstdocent noemen.

¹ *De onzichtbare steden*, I. Calvino, vert. H. Vlot. Uitg. Bert Bakker, 1990.

² *Five minds for the future*, Howard Gardner. uitg. Harvard Business School Press, 2007

³ *Het Element*, Ken Robinson. uitg. Spectrum 2009

⁴ A.Gerritse. *Het cognitieve aspect van het tekenonderwijs*, Zienswijzer 1 Meulenhoff educatief, Amsterdam 1970

⁵ R.Blume en B.Oostra ontwikkelden in Nederland in de 70 er jaren een maatschappij kritische visie op beeldend onderwijs vanuit het gedachtegoed van de Frankfurter Schule

⁶ *De Barbaren*, Alessandro Baricco 2006. blz 84,85 vert. Manon Smits 2010

⁷ *De wereldgeschiedenis van de kunst, een overzicht van de voornaamste beeldende kunsten van de dageraad der mensheid tot heden*, H. W. Janson, e.a. Uitg. De Archipel, tweede druk, 1968.

⁸ Gianluigi Colalucci, *leidde de restauratie van de fresco's van de Sixtijnse kapel tussen 1979 en 1994*

⁹ *Five minds for the future*, Howard Gardner, blz 66. Harvard Business School Press, 2007

¹⁰ Loek Melis: *docent Theorie der Kunsten aan de ABV tot januari 2010*. Redacteur Cahier ABV. Alumnus.

¹¹ George Steiner : *Parijs 1929*, Europees schrijver, literatuurwetenschapper en cultuurfilosoof

¹² Verf, Hans den Hartog Jager. uitg. Atheneum-Polak & van Gennep , 2004

¹³ *Het boek van de schoonheid en de troost*, W. Kayser. Uitg. Contact, 2001.

¹⁴ *De naam van de roos*, U. Eco, 1980. Vert. J.Tuin, P. de Voogd, H. Vlot, Uitg. Bert Bakker, 1983.

¹⁶ Door Loris Malaguzzi in Reggio Emilia (It) vanaf 1964 ontwikkelde en wereldwijd toegepaste pedagogiek voor kinderen.

¹⁷ *De kunst meester*, M. Janssens. Cahier ABV-1. Uitg. Fontys ABV, nov. 2008.

PERSONALIA

Geert van Coenen (*Breda, 1955*) is student geweest aan de Academie voor Beeldende Vorming te Tilburg. Na zijn studie heeft hij geruime tijd gewerkt als docent Beeldende Vorming in het voortgezet onderwijs. Hij is ontwikkelaar van nieuwe methodes in het kunstonderwijs en als team-leider en docent didactiek verbonden aan de Academie voor Beeldende Vorming te Tilburg.

Marie-Josée Corsten (*Nijmegen, 1946*) studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Nijmegen. Na haar afstuderen deed zij ruime ervaring op als docente aan het Canisiuscollege aldaar. Daarna is zij tot op heden werkzaam aan de Fontys Hogeschool voor Kunsten als docente Theorie der Kunsten en intensief betrokken bij de Minor KCO. Bovendien is zij coördinator geweest en nu actief lid van de kenniskring van het lectoraat Arts in Society.

Cor van Dijk (*Pernis, 1952*) werd opgeleid als beeldhouwer aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Rotterdam. Zijn werk is opgenomen in de collecties van o.a. de Lakenhal in Leiden, Museum Het Valkhof, Nijmegen, De Krabbedans Eindhoven, Rotterdamse Kunststichting en het Centrum voor Beeldende Kunst aldaar. In 1985 won Cor de Prix de Rome, en in 2004 werd hem de Jacob de Hartogprijs toegekend. Ook was hij vele jaren als docent verbonden aan de ABV Tilburg.

Pascal Gielen (*Bree—(B), 1970*) doceert kunstsociologie aan de Rijksuniversiteit te Groningen en bekleedt in het kader van de lectoraten in Nederland de leerstoel 'Kunstpraktijk in de Samenleving' van de Fontys Hogeschool voor de Kunsten. Pascal Gielen is onder meer auteur van 'Esthetica voor beslissers' (2001), 'Kunst in Netwerken' (2003) en 'De Kunstinstututie' (2007).

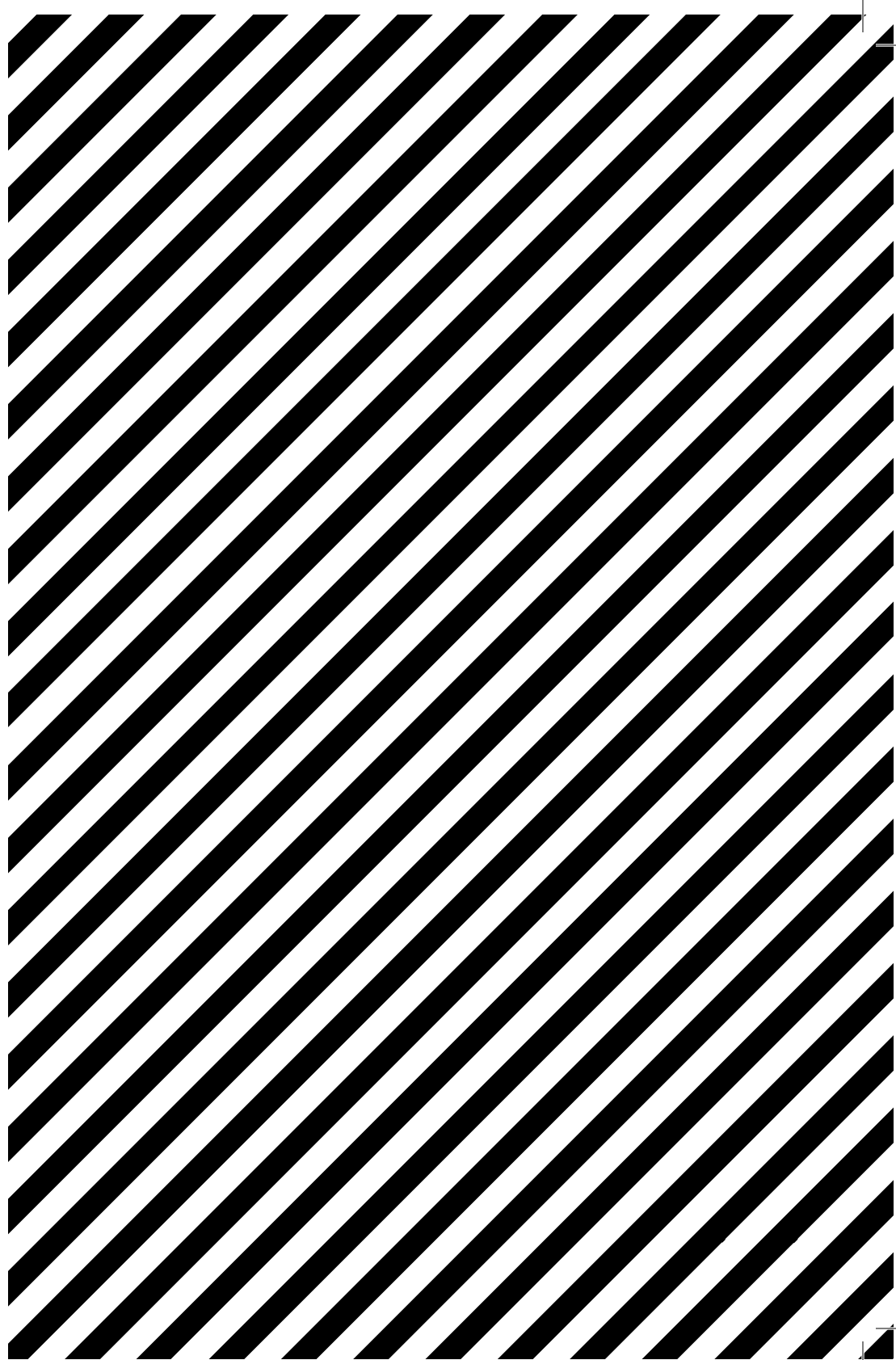
Sandro Setola (*Heerlen, 1976*) studeerde beeldhouwen aan de Academie voor Kunst en Vormgeving in Den Bosch, de Glasgow School of Art en de Rijksacademie in Amsterdam. Hij exposeerde in binnen en buitenland, recentelijk in Beelden aan Zee in Den Haag, White Box Ltd in New York en op twee locaties in Seoul. Over zijn werk werd in opdracht

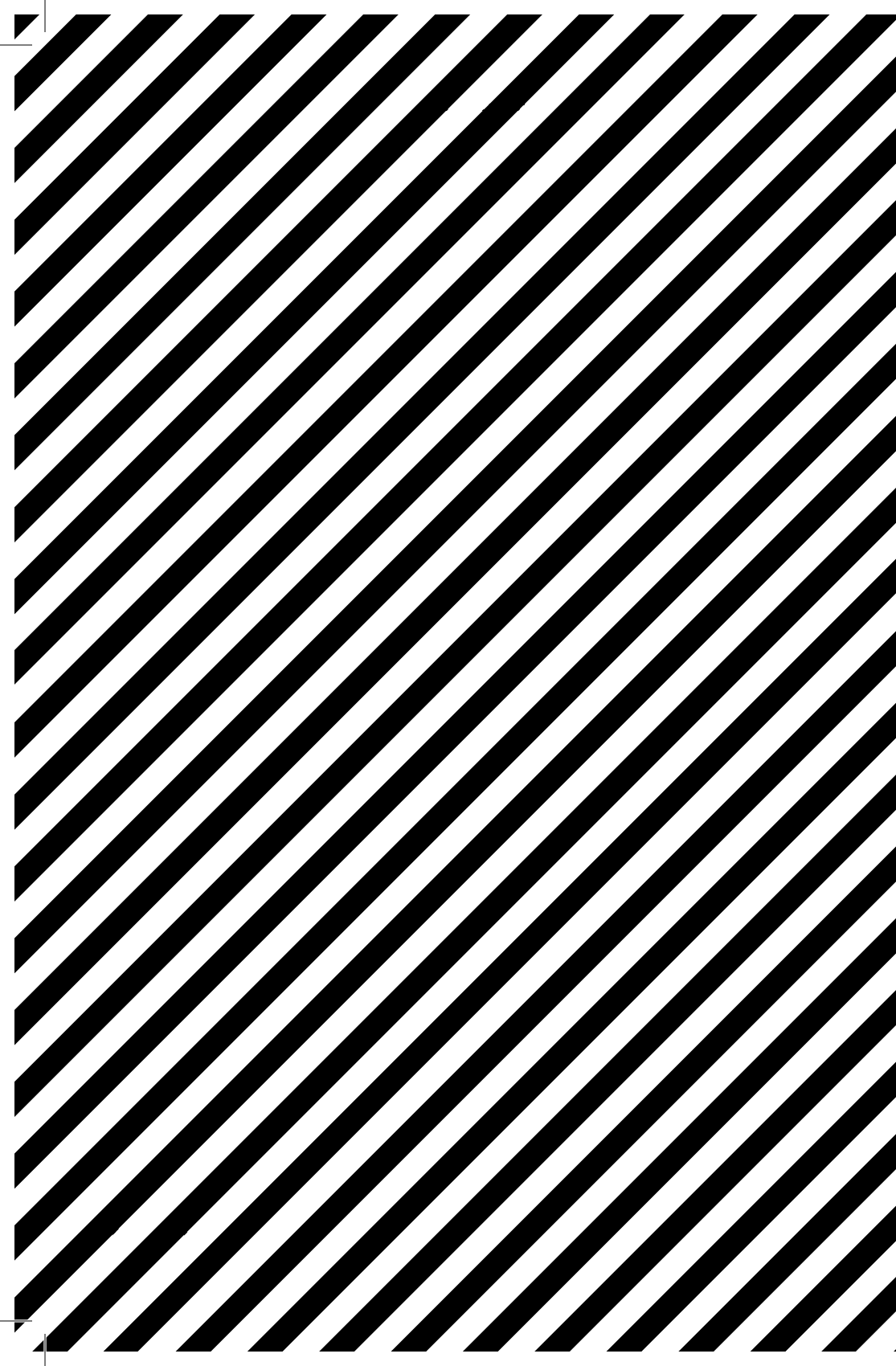
van Museum Beelden aan Zee een documentaire gemaakt door Sebastiaan Lefèvre, student aan de ABV Tilburg.

Tijn Vaes (*Breda, 1954*) studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit van Leiden. Voordien behaalde hij aktes MO-tekenen A en B aan de Academie te Tilburg. Tijdens zijn studies heeft zich een sterke interesse ontwikkeld in de samenhang tussen de praktijk en de theorie van de teken- en schilderkunst. In het bijzonder Gérard de Lairese (1640-1711) en Carl Gustav Carus (1789-1869) staan hierin centraal. Op dit moment verzorgt hij een becommentarieerde vertaling van Carus' *Briefe über landschaftmalerei* (1819-1839). Tijn Vaes is verbonden aan het Conservatorium en de Dansacademie van de Fontys Hogeschool voor de Kunsten in Tilburg alwaar hij het vak Kunst- en Cultuurgeschiedenis verzorgt. Bovendien maakt hij deel uit van de Kenniskring van het lectoraat Kunstpraktijk in de Samenleving van deze hogeschool.

Sander Crombach & Tim Schellekens vormen sinds September 2006 samen het ontwerpbureau Studio Jan Koek. Zij studeerden beiden af aan de Fontys Hogeschool voor de Kunsten in de richting Visuele Communicatie.

Jeanine Vugts (*Diessen, 1865*) werd opgeleid aan de kunstacademie St. Joost op de afdeling Schilderen / monumentale vormgeving. Zij studeerde in 2010 af aan de verkorte deeltijdopleiding van de ABV Tilburg.





COLOPHON

SAMENSTELLING EN REDACTIE

Huib Fens, Loek Melis, Christianne Niesten;

GASTREDACTEUR

Marie-José Corsten

VORMGEVING

Studio Jan Koek

DRUKWERK

Lecturis, Eindhoven

OPLAGE

500

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

ISBN 978-90-79941-06-3

Copyright © Fontys Hogescholen en de auteurs/kunstenaars

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 enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



