**Hedendaagse schilderkunst**

Over de waarden ambacht, esthetiek en commercialiteit

Karlijne Lafort

3342409

OWG I: Moderne en Hedendaagse Kunst

Docent: Dr. Hestia Bavelaar

6903 woorden

**Inhoudsopgave**

**Inleiding 3**

**The theoretische discours rondom hedendaagse schilderkunst 5**

*Ambacht 5*

*Esthetiek 6*

*Commercialiteit 8*

**Casus I: Gerhard Richter 10**

**Casus II: Luc Tuymans 14**

**Casus III: Michaël Borremans 18**

**Conclusie 22**

**Literatuurlijst 25**

**Verantwoording afbeelden 28**

**Inleiding**

In juni 2013 werd een symposium gehouden ter gelegenheid van de opening van de vierde tentoonstelling in de Rotterdamse Onderzeebootloods: ‘XXXL Painting’. Sjarel Ex, directeur van Museum Boijmans van Beuningen, opent het symposium met de woorden: “De afgelopen jaren zien we een nieuwe golf schilderkunst die de kunst binnen spoelt.”[[1]](#footnote-1) Er klinkt instemmend gemompel in de zaal. Drie begrippen resoneren tijdens de volgende lezingen: ambacht, esthetiek en commercialiteit. Deze begrippen zijn niet nieuw en al vaak beschreven, maar de plaatsing hiervan binnen de huidige context blijkt lastig. Welke betekenissen hebben de begrippen commercialiteit, ambacht en esthetiek binnen de hedendaagse schilderkunst?

Om deze vraag te beantwoorden is deze tekst in twee delen opgedeeld: een theoretisch gedeelte waarin ik het discours rondom deze drie begrippen en de schilderkunst uitleg en een praktisch gedeelte, in de vorm van drie casussen over drie verschillende kunstenaars, Gerhard Richter (1932), Luc Tuymans (1958) en Michaël Borremans (1963). In deze casussen zal ingegaan worden op de invulling die deze drie kunstenaars geven aan de begrippen commercialiteit, ambacht en esthetiek. De keuze voor deze drie kunstenaars is niet willekeurig. Richter, de Duitse grand-maître van de schilderkunst is al verscheidene decennia bezig met dit medium en heeft dit onderzocht door het gebruik van verschillende schilderstijlen. Zijn populariteit is dusdanig groot dat hij tegenwoordig de “bestverkopende nog levende kunstenaar” wordt genoemd.[[2]](#footnote-2) Tuymans en Borremans hebben in vele interviews hun bewondering uitgesproken voor zijn kunstenaarschap, kunst en zijn gedegen reputatie binnen de kunstwereld. Tuymans, een Vlaamse kunstenaar, koos voor het medium om uiting te geven aan zijn betrokkenheid met de maatschappij, en dan voornamelijk de media en actualiteiten. Zijn landgenoot Borremans richt zich voornamelijk op de tradities binnen de geschiedenis van de schilderkunst. Esthetiek staat hoog in het vaandel; context heeft in zijn werk een ondergeschikte rol.

Bij het verzamelen van bronnen voor het theoretische gedeelte van dit onderzoek is gebruik gemaakt van essays, artikelen en boeken vanaf het jaar 2000.

De drie casussen die aan bod komen in dit onderzoek zijn gebaseerd op interviews met de desbetreffende kunstenaars. Deze interviews zijn verschenen in kunsttijdschriften, kranten, maar ook interviews die alleen op internet zijn verschenen worden gehanteerd.

Ik hoop door middel van dit onderzoek nieuwe inzichten te geven in het discours van de hedendaagse schilderkunst en de relaties tussen de begrippen ambacht, esthetiek en commercialiteit, maar ook om uit te leggen hoe deze begrippen tot uiting komen in het kunstenaarschap van Gerhard Richter, Luc Tuymans en Michaël Borremans.

**Het theoretische discours rondom hedendaagse schilderkunst**

*Ambacht*

De afgelopen jaren heeft er een duidelijke kentering plaatsgevonden binnen de ambachtelijke kwaliteiten van de kunst. Hans den Hartog Jager omschrijft dit voornamelijk als een veranderende opvatting over verschillende soorten kunst. Er ontstaat een besef dat er niet langer één dominante kunstopvatting is, maar dat meerdere kunstsoorten tegelijkertijd naast elkaar kunnen bestaan.[[3]](#footnote-3) Na jaren van postmodernistische conceptuele kunst begint tegengeluid te komen in de vorm van de schilderkunst. In de sfeer van dit besef heeft de schilderkunst de kans genomen om uit de verdomhoek van de kunst te rijzen. De kritiek op de oppervlakkigheid van het medium klinkt minder hard. Na jaren van conceptueel denken werkt schilderkunst verfrissend.

In de productie van andere vormen van kunst is uitvoering vaak een bijkomstigheid van het maakproces, maar bij schilderkunst draait juist alles om de uitvoering; de technieken en de ambachtelijke vaardigheden die hiermee gepaard gaat.[[4]](#footnote-4) Met deze ambachtelijke vaardigheden onderscheidt schilderkunst zich van andere kunstvormen, voornamelijk van foto’s en prints. Ambacht geeft een kunstwerk een diepere laag die verder gaat dan het doek. Het geeft een menselijk aspect aan een kunstwerk, de hand van de maker is immers zichtbaar in de verfstreken. Ambacht verleent een werk dan ook authenticiteit, iets dat steeds exclusiever wordt in de huidige consumptiemaatschappij.[[5]](#footnote-5)

Ambacht is ook keuzes maken, volgens Den Hartog Jager de kracht van elk schilderij: “[Deze kracht] ligt juist in de opeenstapeling van honderden, misschien wel duizenden beslissingen van zeer verschillende aard die de schilder heeft genomen, hij heeft moeten bedenken hoe groot zijn doek zal zijn, of hij dat doek zelf prepareert en waarmee, wat voor verf hij gebruikt, [et cetera].”[[6]](#footnote-6) Dit betekent niet dat er naast ambacht en de zoektocht naar authenticiteit geen plek meer is voor een kritische laag. In de hedendaagse schilderkunst bestaat genoeg ruimte voor engagement en idealen.[[7]](#footnote-7)

Camiel van Winkel ziet in ambacht geen oplossing voor de hedendaagse kunst, vooral omdat hij het idee van het métier, en de vakman, een achterhaalde gedachte vindt. Hij ziet de hernieuwde interesse voor ambacht dan ook als een achteruitgang, en ziet geen toekomst in een op ambacht gefundeerde kunstvorm.[[8]](#footnote-8) Den Hartog Jager ziet de terugkomst van ambacht niet als problematisch, maar pleit er wel voor dat de term ambacht niet meer moet worden gebruikt. Juist de term techniek zou gebruikt moeten worden, omdat ambacht ouderwets zou zijn en kunstenaars die nadruk leggen op ambacht niet serieus genomen zouden worden binnen de kunstwereld.[[9]](#footnote-9) Een dergelijke injectie van conservatisme hoeft echter niet negatief te zijn; deze kan juist verhelderend werken. Zeker binnen de postmoderne conceptuele kunst van de afgelopen decennia was een verfrissende blik nodig. De kunstenaar droeg het idee aan, terwijl een team van stagiaires dit idee ten uitvoer bracht. De kunstenaar werkte niet meer, had geen *touch* meer met zijn werk, het maken van een kunstwerk was puur een productieproces. Met de terugkeer van ambacht komt ook een bewustwording van de professionele verhoudingen binnen het atelier en, misschien wel belangrijker, een bewustwording van ideeën over productieverkleining en kleinschaliger werken. Door ambacht komt de kunstenaar weer dichter bij zichzelf en zijn kunstenaarschap. Alleen al de keuze voor het ambacht kan ervoor zorgen dat de kunstenaar zich in een maatschappijkritische positie plaatst.[[10]](#footnote-10)

*Esthetiek*

Binnen de huidige mediacultuur worden we de hele dag geconfronteerd met een overvloed aan visuele prikkels, waardoor we er het grootste gedeelte van de dag niet bewust van zijn dat we kijken. Dit constante bombardement van afbeeldingen zorgt ervoor dat we afgestompt raken. Van Winkel schrijft in zijn artikel ‘De Cultuur van het Midden’ dat we iets pas belang toeschrijven als het ons visueel prikkelt. Iets met duidelijke visuele kwaliteiten valt op, waardoor het als succesvol wordt gezien.[[11]](#footnote-11) Echter, door de grote hoeveelheid visuele prikkels die binnen komen, en de afstomping die dit veroorzaakt, zijn de prikkelende beelden die Van Winkel noemt nog moeilijk te onderscheiden. Ook het waarderen van schoonheid, de esthetiek in een object kunnen beoordelen, is moeilijker dan gedacht. Het concept wint het steeds vaker van het object. Dit is dan ook de reden waarom de postmoderne conceptuele kunst zo succesvol is gebleken.

De tijden lijken te veranderen en het enthousiasme binnen de kunstwereld over conceptuele kunst en engagement lijkt te temperen. Er wordt gezocht naar een versimpeling in de kunst; kunst met alleen esthetische kwaliteiten lijkt te voldoen aan deze wens van rust en simpliciteit. Na jaren van leuzen en maatschappelijke betrokkenheid willen we eigenlijk weer gewoon kijken, zonder na te hoeven denken over eventuele (bij)bedoelingen.[[12]](#footnote-12) Niet alleen de kunst maakt een draai naar (her)waardering van schoonheid en esthetiek, ook de media, met haar waterval aan informatie, draagt een steentje bij. De beschouwer is op zoek naar intimiteit en een persoonlijke ervaring, geen geëngageerd werk wat hem of haar met de neus op de feiten drukt.[[13]](#footnote-13)

Deze golf van een ogenschijnlijk vernieuwd formalisme zorgt niet alleen voor een vlucht uit de realiteit, maar ook voor de groei van esthetische autonomie. De vraagstukken in kunstwerken gaan niet meer over een externe wereld, maar behelzen de interne esthetische zoektocht van de kunstenaar. Het bekijken van deze esthetische kunst voelt voor de beschouwer en de kunstenaar als een intiem gesprek.[[14]](#footnote-14)

De afwijzing van engagement hoeft niet te betekenen dat esthetiek de volledige betekenis van een kunstwerk bepaalt. Zoals eerder gesteld kan de bewuste keuze voor een formalistische manier van werken op zichzelf een maatschappijkritische houding betekenen. De Franse filosoof Jacques Rancière (1940) is van mening dat een werk met esthetische kwaliteiten nooit los kan staan van de werkelijkheid, omdat deze kwaliteiten gebaseerd zijn op een vorm van leven. Kunst kan alleen maar kunst zijn, omdat ze een andere dimensie van het leven is, en er niet los van kan bestaan.[[15]](#footnote-15) Zelfs enkel op esthetische kwaliteiten gefundeerde kunstwerken staan niet los van hun context, omdat ze verder gaan op een eeuwenoude kunsthistorische traditie.[[16]](#footnote-16) Het lege doek van een schilderij geeft een valse reinheid; alleen al het gebruik van doeken gaat eeuwen terug.

Terugkijkend naar de golf van vernieuwd formalisme valt op dat deze term problematisch is. Het woord vernieuwd verwijst naar een eerdere periode in de kunstgeschiedenis waarin het formalisme het prominente uitgangspunt was: het modernisme.[[17]](#footnote-17) Er kan echter geen sprake zijn van een terugkeer naar het modernisme; het postmodernisme was een stap in de kunstgeschiedenis die niet meer ongedaan kan worden gemaakt. Het postmodernisme heeft ervoor gezorgd dat de hedendaagse kunst een zeer divers gebied beslaat.[[18]](#footnote-18) Deze formalistische golf zal de complete kunstwereld dan ook niet kunnen beheersen, maar enkel bepaalde vormen van kunst die baat hebben bij een formalistisch fundament, zoals schilderkunst, tekenkunst en beeldhouwkunst. Vormen zoals performance, installatiekunst, videokunst en fotografie zullen hier ongetwijfeld een stuk minder door worden beïnvloed.

*Commercialiteit*

In de afgelopen jaren tekent een proces van professionalisering zich in de kunst af. Deze professionalisering houdt in dat de kunstenaar zich niet langer exclusief toelegt op het maken van kunst, maar ook op de zakelijke kant van zijn kunstenaarschap, zoals de uitbreiding van zijn netwerk, het beheren van zijn administratie en het verzamelen en behouden van publiek.[[19]](#footnote-19) Deze ontwikkeling binnen de kunstwereld gaat hand in hand met de vercommercialisering van de maatschappij. De maatschappij (en overheid) verwacht(en) van de kunstenaar dat deze zijn of haar kunstenaarschap gaat beschouwen als een bedrijf en dat deze een zekere autonomie verkrijgt.

Deze financiële zelfstandigheid vormt voor veel kunstenaars een probleem. Er bestaat maar een selecte groep die een zodanige populariteit heeft verkregen dat deze rond kan komen van hun kunstenaarschap. Voor het overgrote deel van de kunstenaars betekent dit daarom dat ze hun commerciële activiteiten uit moeten breiden. Deze activiteiten kunnen onder andere bestaan uit doceren, illustreren, productontwerp en het organiseren en samenstellen van tentoonstellingen. In een onderzoek naar deze professionalisering noemen Camiel van Winkel en Pascal Gielen bijverdienende kunstenaars ‘hybride’. De belangrijkste eigenschappen van het kunstenaarschap zijn niet langer de creativiteit, zelfontplooiing en authenticiteit, maar flexibiliteit, zelfpromotie en zakelijke inzicht.[[20]](#footnote-20) Deze professionalisering wordt vanuit de kunstwereld kritisch bekeken. Men is bang dat kunstenaars creativiteit en authenticiteit verliezen door zich steeds meer als een bedrijf op te stellen. De vraag is in hoeverre de professionalisering de kunstenaar nog kunstenaar laat zijn. Ook zijn vele kunstenaars niet opgeleid om een bedrijf te managen.[[21]](#footnote-21)

De commercialiteit binnen het kunstenaarschap zit besloten in het idee dat kunstenaars werk maken, omdat ze op zoek zijn naar een beloning. Deze beloning hoeft echter niet altijd van financiële aard te zijn; het grootste gedeelte van de kunstenaars is voornamelijk op zoek naar erkenning. Een andere prominente vorm van beloning is tijd en ruimte om het kunstenaarschap te beoefenen. Deze beloning kan dan geldelijk zijn, maar bestaat meestal uit het feit dat er een atelierruimte beschikbaar wordt gesteld.[[22]](#footnote-22)

Commercialiteit betekent in de kunstwereld niet uitsluitend het afsluiten van een zakelijke transactie, omdat een groot deel van de kunstenaars niet zoveel waarde hechten aan een financiële beloning. Daarom kan misschien beter gesteld worden dat commercialiteit in de kunst meer draait om de manier waarop de kunstenaar zich bezig houdt met de notie die mensen van zijn werk nemen. Het belangrijkste is dat ze kunnen overleven en hun energie kunnen wijden aan hun kunstenaarschap. Natuurlijk zijn er ook kunstenaars die wel veel waarde hechten aan geld, maar dit is een relatief kleine groep.

Hans Abbing is van mening dat men sowieso moet nagaan waarom kunst wordt gekocht. Kunst behoort namelijk niet tot de menselijke basisbehoeften, maar het voldoet echter wel aan de menselijke drang naar authenticiteit. Vooral in een consumptiemaatschappij is het lastig om een eigen identiteit te behouden. Kunstenaars zijn hier wel toe in staat, door middel van het maken van kunst. Het kopen van kunst is volgens Abbing dan ook een manier om een deel van deze authenticiteit tot zich te nemen, zodat aan deze behoefte voldaan kan worden.[[23]](#footnote-23)

**Casus I: Gerhard Richter**

*Gerhard Richter werd in 1932 geboren in Dresden. Hij studeerde aan de Academie voor de Beeldende Kunsten in Dresden. Zijn eerste expositie was in 1963 in een etalage aan de Kaiserstrasse in Düsseldorf. Zijn vroege werk uit de jaren ’60 werd als onderdeel gezien van de Duitse Popart, de laatste jaren maakt hij echter voornamelijk abstract werk. Hij had grote solotentoonstellingen in de Nationalgalerie in Berlijn (1986), The Museum of Modern Art in New York (2002) en recentelijk in Tate Modern in Londen (2011/2012). Daarnaast maakte hij werk voor de Documenta 5 t/m 10 en 12 en heeft in 1972 het Duitse paviljoen ontworpen voor de Biënnale van Venetië. In 2011 verscheen er een documentaire over hem, ‘Gerhard Richter Painting’, waarin te zien is hoe hij te werk gaat.*

“I’m bourgeois enough to go on eating with a knife and fork, just as I paint in oil on canvas”[[24]](#footnote-24)

Dit statement – uit een interview met Benjamin Buchloh – vertelt al een aantal dingen over de manier waarop Gerhard Richter zijn ambacht ziet. Zo zou schilderen met olieverf net zo conventioneel zijn als het eten met mes en vork. Door de toevoeging van het woord bourgeois laat hij doorschemeren dat schilderen met olieverf blijkbaar niet de standaard is binnen de kunst op dat moment, maar dat het als iets ‘bourgeois’ wordt gezien. In een ander interview (met Robert Storr) geeft hij aan dat hij altijd heeft geloofd in schilderen, ook wanneer ambacht werd gemeden en aan schilderkunst minder waarde werd toegekend.[[25]](#footnote-25)

Zijn toewijding aan het ambacht van de schilderkunst is voor Richter een bewuste keuze die hij al vroeg in zijn carrière heeft gemaakt. Hij heeft een zeker artistiek talent, maar dat is volgens Richter niet de basis van zijn ambacht. Ambacht en vaardigheid verkrijgt men volgens hem niet door geluk en talent, maar door hard te werken, fouten te maken en daarvan te leren.[[26]](#footnote-26) De ‘Photo-Paintings’ uit de vroegste periode van zijn kunstenaarschap zijn hier een illustratie van (afb. 1, zie bijlage). De vervaging van de afbeelding is voornamelijk een noodzakelijke, en geen bewuste, keuze geweest. Richter was niet tevreden over de gelijkenis van zijn schilderijen en vervaagde deze om dit ‘gebrek’ minder zichtbaar te maken voor de beschouwer.[[27]](#footnote-27) Na ruim veertig jaar hard werken, vallen en opstaan, is hij een meester binnen zijn vakgebied, hoewel een kleine onzekerheid over zijn techniek blijft bestaan. Dit heeft vooral te maken met de geschiedenis en tradities van de schilderkunst waar Richter zich zeer bewust van is.[[28]](#footnote-28)

In zijn schilderijen van de laatste jaren zijn nog steeds vervaging en grote grove toetsen te zien, maar worden niet meer toegepast om bepaalde technische imperfecties te maskeren (afb. 2, zie bijlage). Deze eigenschappen dienen nu voornamelijk om op het aura van zijn kunstwerken te dienen. Hij heeft een bepaald procedé voor het maken van deze werken. Eerst brengt hij met grote brede schilderskwasten verf aan op het doek. Vervolgens trekt hij een lange lat over het doek heen waardoor de verf wordt verspreid over het gehele oppervlak. In een gesprek wijst Nicholas Serota de kunstenaar erop dat bij deze manier van werken minder controle mogelijk is, doordat de lat de verplaatsing van de verf op het doek bepaalt. Richter laat echter weten dat het werken met andere hulpmiddelen dan verfkwasten een eigen techniek vergt: “It depends on the angle, the pressure and the particular paint I am using.[[29]](#footnote-29)

Richter heeft net als in zijn oeuvre, geen eenduidige lijn in zijn esthetiek. Hij speelt met de visie op schoonheid en met de vraag of dit eerder in figuratief of abstract werk te vinden is. Dat zijn werk vaak recht tegenover elkaar staat onderschrijft Richter zelf niet: “Yes, it is curious, but I don’t actually find it contradictory. It’s rather as if I were doing the same thing by other means.”[[30]](#footnote-30) Aan de ene kant wil hij af van de heersende conventies in de schilderkunst, omdat het zou zorgen voor vooroordelen en een zekere droogheid binnen de kunst die niet verteerbaar is.[[31]](#footnote-31) Aan de andere kant kiest Richter juist voor schilderkunst en de bijbehorende tradities.[[32]](#footnote-32) Wat wel universeel geldt voor zijn werk, is de intentie om schoonheid te tonen. Hij is van mening dat zijn werk verder geen boodschap hoeft uit te dragen; de enige functie die kunst heeft is het tonen van schoonheid, zodat de emoties van de beschouwer worden aangesproken.[[33]](#footnote-33) Ook zegt hij dat het motief voor het maken van een schilderij lelijk en ondraaglijk wordt zodra de eerste verfstrepen op het doek staan. Vanaf dat moment is Richter alleen nog maar bezig met het overschilderen van deze lelijkheid en is het uiteindelijke doel niet meer het motief, maar de aantrekkelijkheid van het schilderij.[[34]](#footnote-34) In zekere zin voegt dit een extra dimensie toe aan zijn esthetiek; niet het vernietigen van de heersende conventies of het maken van traditionele schilderkunst, maar het werken vanuit een gevoel voor esthetiek, daarbij de complete context buiten beschouwing latend. Hij werkt vanuit zijn gevoel voor schoonheid, iets wat diep van binnen zit en zeer persoonlijk is, maar wat tegelijkertijd het grote publiek aanspreekt. Hij wil ook niet verklaren wat deze schoonheid precies inhoudt, omdat hij zichzelf niet toestaat om het antwoord te vinden. Dit zou de demystificatie van zijn esthetiek tot gevolg hebben.[[35]](#footnote-35) In een interview uit 1986 geeft hij echter wel een idee van schoonheid: Schoonheid bestaat alleen in objecten die niet ‘aangeraakt’ zijn en die zich in een natuurlijke staat bevinden.[[36]](#footnote-36) Deze schoonheid valt echter moeilijk te vatten in een kunstwerk; een kunstwerk is samengesteld door een maker, en bevindt zich daarom per definitie niet in een natuurlijke staat. Toch is dit een schoonheid waar hij naar verlangt, wat misschien ook verklaart waarom zijn oeuvre zo divers is.

Commercialiteit heeft bij Gerhard Richter een dubbele lading. Zijn werk wordt tegenwoordig als zeer commercieel gezien, hoewel de kunstenaar zelf graag buiten beeld blijft. Toch zijn er een aantal eigenschappen die het werk van Richter de sfeer van commercialiteit geven.

Ten eerste is het oeuvre van Richter fors van omvang. In een artikel in *The Wall Street Journal* uit 2012 werd een vergelijking getrokken tussen Richters werk en dat van andere kunstenaars. Zo zou het oeuvre van Richter bestaan uit ongeveer drieduizend schilderijen, terwijl dat van Salvador Dalí twaalfhonderd werken omvatte. Door deze grote productie blijft er een constante stroom van Richter’s werken verschijnen op veilingen: ongeveer tweehonderd werken per jaar.[[37]](#footnote-37)

Ten tweede, Richter’s werk is zeer divers. Hij is al een aantal decennia bezig met schilderen en heeft verschillende stijlveranderingen doorgemaakt. Wat echter opvalt, is dat Richter gedurende zijn kunstenaarschap abstract en figuratief werk naast elkaar maakte. De laatste jaren schildert hij overwegend abstract werk, maar af en toe maakt hij ook nog figuratieve werken, waarvan de laatste voornamelijk portretten zijn.[[38]](#footnote-38) Door deze diversiteit binnen zijn werk heeft hij een brede groep kunstverzamelaars aan zich weten te binden.

Ten derde maakt Richter zijn werk in series, wat verklaart waarom zijn productie zo hoog is. Vaak bestaan deze series uit vijftien tot honderd werken die allemaal rond hetzelfde thema zijn gemaakt en hetzelfde kleurenpalet hebben, maar die in uiterlijk wel duidelijk van elkaar verschillen.[[39]](#footnote-39)

Volgens het eerdergenoemde artikel in *The Wall Street Journal* heeft het werk van Richter bepaalde visuele kwaliteiten die overeenkomen met het werk van zowel Francis Bacon (1909-1992) als Mark Rothko (1903-1970).[[40]](#footnote-40) Niet alleen kan men in het werk van Richter een bepaalde kwaliteit herkennen die ook terug te zien is bij deze grote –en goedverkopende— kunstenaars, maar de werken zelf zijn ook te herkennen door middel van Richter’s duidelijk aanwezige stijl en serialiteit. Een Richter is herkenbaar, waardoor zijn werk een statussymbool is geworden.[[41]](#footnote-41)

Naast zijn schilderijen zijn er nog genoeg andere producten van Richter te verzamelen. Zo maakte hij een aantal kunstenaarsboeken die werden uitgegeven in gelimiteerde uitgaven, maar er zijn ook gesigneerde edities, foto’s en posters te koop.[[42]](#footnote-42)

Ondanks de hoge commerciële factor in Richter’s werk, is zijn persoonlijke instelling alles behalve commercieel te noemen. Zo is hij al jaren trouw aan één en dezelfde galerie, Marian Goodman in New York. Elk werk dat hij maakt komt dan ook via deze galerie op de kunstmarkt terecht. Richter maakt in het interview met Robert Storr duidelijk dat hij op eigen initiatief werk maakt en hierbij niet wil worden geleid door de wensen van zijn galerie: “I didn’t want to have to make paintings I would be paid for, nor did I want to have to be nice to a dealer.”[[43]](#footnote-43) Ook is Richter wars van reclamecontracten en werkt hij alleen bij hoge uitzondering op commissie. Daarnaast is Richter geen publiek figuur of een kunstenaar die zorgvuldig zijn imago heeft opgebouwd; hij verschijnt bijna nooit in het openbaar tijdens kunstevenementen of veilingen, en als hij aanwezig is blijft dit vaak onopgemerkt. Hij blijft nuchter onder zijn populariteit; hij noemt de hoge veilingprijzen dan ook ‘absurd’.[[44]](#footnote-44)

**Casus II: Luc Tuymans**

*Luc Tuymans werd in 1958 geboren in Mortsel, België. Hij studeerde in 1980 af aan de École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre in Brussel en volgde daarna nog twee jaar les op de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen. Zijn werk werd voor het eerst tentoongesteld tijdens de ‘Belgian Art Review’ in het Palais des Thermes in Oostende (1985), waarna er in 1988 de expositie ‘Josefine c’est pas ma femme’ volgde in Ruimte Morguen in Antwerpen. Hij had solotentoonstellingen in het Bonnefantenmuseum in Maastricht(1999), het Hamburger Bahnhof in Berlijn (2001) en Tate Modern in Londen(2004). Daarnaast deed Tuymans mee aan de Documenta’s 9 (1992) en 11 (2002) en was hij in 2001 de inzending voor het Belgische Paviljoen op de Biënnale van Venetië. Tuymans is ook actief als curator. Op dit moment is hij werkzaam in Antwerpen en wordt onder andere vertegenwoordigd door de galerie van David Zwirner.*

Volgens Tuymans geeft hij zijn ambacht een klassieke invulling, en net zoals Richter schrijft hij dit onder andere toe aan het feit dat hij met olieverf op doek schildert.[[45]](#footnote-45) Daarnaast maakt Tuymans zijn schilderijen op de manier waarop de oude meesters dit ook deden: “I start to paint the lightest color, and paint all over the surface of the canvas. [..] Then I paint the surface I think I’m going to need. And then with a pencil I start to draw. Then I paint the pencil lines away a little bit, and then the painting starts.”[[46]](#footnote-46) De essentie van zijn ambacht heeft echter niets te maken met de klassieke schildertraditie. Deze essentie ligt in de snelheid waarmee Tuymans’ zijn doeken maakt. In meerdere interviews stelt hij dat hij nooit langer dan een dag over een doek doet.[[47]](#footnote-47) De voorbereiding duurt wel een aantal dagen, maar het eigenlijke schilderen moet van Tuymans in een dag gebeuren. “Langer kan ik me niet concentreren. En als het niet goed zit, begin ik een dag later opnieuw.”[[48]](#footnote-48) Tuymans’ geeft aan dat deze snelheid niet alleen de essentie is van zijn ambacht, maar ook van zijn schilderkunst. Alleen op die manier kan hij diepte en intensiteit geven aan zijn werk.[[49]](#footnote-49) Zijn ambacht geeft door deze manier van werken fysiek een diepere laag aan het schilderij, naast de ontastbare context die hij door middel van zijn onderwerpkeuze aan zijn werk geeft.

Interessant is dat Tuymans recht tegenover het discours rondom schilderkunst staat. Volgens Tuymans wordt er teveel nagedacht over de aanwezigheid van schilderkunst in de kunstwereld. Discussies over de dood en het herleven van de schilderkunst zouden niets toevoegen aan de schilderkunst zelf. Volgens Tuymans kan men niet twijfelen aan deze aanwezigheid; schilderkunst is iets dat bestaansrecht heeft en altijd aanwezig zal blijven binnen de kunst.[[50]](#footnote-50)

Deze afwijzing staat in contrast met de rol die Tuymans heeft gespeeld in de moderne en hedendaagse kunst, aangezien hij wordt gezien als één van de initiators die schilderkunst de laatste jaren weer populair heeft gemaakt. Waarschijnlijk maakt deze aangewezen rol Tuymans kritischer ten opzichte van het discours rondom schilderkunst, feit is dat het voor hem onmogelijk is geworden om zich los te scheuren van dit discours en hem in een groot aantal interviews wordt gevraagd zijn standpunt hierover te geven.

Esthetiek is volgens Tuymans een moeilijk onderwerp binnen de hedendaagse kunst, en dan voornamelijk omdat hij vindt dat kunst de laatste jaren steeds meer om tekst en concept draait, in plaats van het oorspronkelijke visuele karakter. Schilderkunst zou te visueel zijn, iets wat we na jaren van conceptualiteit niet aankunnen. Daardoor zou schilderkunst niet begrepen worden, en dit zou dan tevens de reden zijn dat schilderkunst in het verdomhoekje terecht is gekomen. Wanneer schilderkunst wel tentoongesteld wordt zorgt de manier van presenteren ervoor dat er voorbij wordt gegaan aan het visuele.[[51]](#footnote-51) In het punt dat Tuymans maakt volgt hij zijn idee dat het discours rondom de schilderkunst overbodig is. Hierbij gaat hij echter voorbij aan de hernieuwde interesse voor de schilderkunst en het visuele.

De aandacht die hij geeft aan de materialen en het proces van schilderen is terug te zien in zijn werk. Zijn schilderijen bestaan voornamelijk uit zorgvuldig opgebouwde composities, met extra aandacht voor het palet van kleuren. (afb. 3 en 4, zie bijlage) Zijn werk is aan de ene kant realistisch, met nauwkeurig gezette toetsen, maar aan de andere kant is er een duidelijk grove toets aanwezig, die ervoor zorgt dat het werk niet te voorspelbaar en te ‘gelikt’ is. Deze speelsheid in zijn werk is opzettelijk; volgens Tuymans missen zijn schilderijen kracht en intensiteit als hij probeert zijn “stijl te cultiveren.”[[52]](#footnote-52) Hij voegt details toe die wat onhandig overkomen, maar die daardoor wel benadrukken dat het hier gaat om een schilderij.[[53]](#footnote-53) De manier waarop de Vlaamse kunstenaar schildert wordt ook bepaald door het onderwerp van het werk: “The minute I know what I am going to paint, I also know how I am going to paint it.”[[54]](#footnote-54)

Esthetiek zit volgens de kunstenaar in de manier waarop een schilderij de beschouwer op een dergelijke wijze kan interesseren dat deze het werk niet meer los kan laten. Net als zijn snelle manier van werken is Tuymans ervan overtuigd dat deze aantrekkingskracht binnen een zeer korte tijd bepaald is: na slechts luttele seconden realiseert de beschouwer zich of dit een werk is dat hij mooi kan vinden. Pas daarna hoort de echte visuele schoonheid door te dringen tot de beschouwer.[[55]](#footnote-55) Dit idee van een esthetisch aura dat los staat van de schilderkunst zelf, komt overeen met de extra intensiteit die hij aan zijn werk probeert te geven door zijn schilderijen binnen een korte tijd te maken.

De commercialiteit in Tuymans’ kunstenaarschap ligt in de controle die hij probeert uit te oefenen op de distributie van zijn werk. Belangrijk daarin is zijn samenwerking met galeriehouder David Zwirner, volgens Forbes één van de machtigste galeriehouders in de Verenigde Staten.[[56]](#footnote-56) Samen proberen ze Tuymans’ kunst van de secundaire kunstmarkt te weren, door enkel werk te verkopen aan de vaste klanten van Zwirner’s galerie. Zo zou zijn werk voornamelijk worden verkocht aan de grotere kunstverzamelaars.[[57]](#footnote-57)

Er is nog een andere reden waarom Tuymans zijn werk niet graag verkoopt op de secundaire kunstmarkt, waarvan veilingen een onderdeel zijn. Naast het eerder genoemde zicht op zijn afnemers, houdt hij ook graag zijn eigen prijzen onder controle. Bij verkoop op de secundaire markt zouden de prijzen voor zijn werk gigantisch kunnen stijgen, waarna zijn werk alleen nog maar betaalbaar is voor een kleine groep rijke verzamelaars. Zijn afzetmarkt wordt kleiner, waardoor er minder verkocht wordt en de prijzen zullen dalen met dezelfde snelheid als dat ze gestegen zijn. Deze instabiliteit zou de reputatie van een kunstenaar niet ten goede komen, net als het feit dat er niet gecontroleerd kan worden wie het werk koopt.[[58]](#footnote-58)

Daarnaast heeft hij ook een persoonlijke reden om zijn prijzen stabiel te houden: door te voorkomen dat hij een trend wordt zorgt hij dat zijn kunst langer gewaardeerd blijft, waarmee Tuymans zichzelf een stabiel inkomen garandeert. Samen met Zwirner probeert hij zo een stabiele basis voor zijn kunstenaarschap te creëren, zodat hij daar nog lang de vruchten van kan plukken. De verkoop van zijn werk heeft dan ook niet geleden onder de crisis van de afgelopen jaren. Tuymans is zelfs van mening dat de crisis ervoor zorgt dat meer mensen geïnteresseerd zijn in zijn werk. Door de crisis denken verzamelaars beter na over wat voor een werk ze willen aankopen, en kiezen naast intensiteit en diepte ook voor kunstwerken met esthetische kwaliteiten. Er zou dan wel minder geld binnenkomen, maar de kwaliteit van zijn kunst zou volgens hem alleen maar hoger worden.[[59]](#footnote-59)

Naast de verkoop aan zelfgekozen verzamelaars, zijn Tuymans en Zwirner druk bezig om een groot deel van Tuymans’ werk bij een aantal musea en kunstinstellingen naar binnen te krijgen. Dit lukt ze door middel van het geven van bepaalde privileges, zoals kortingen, waardoor het voor een museum aantrekkelijk wordt om een werk te verwerven. De belangrijkste reden voor het institutionaliseren van zijn werk is de zichtbaarheid: “those are the places where most people can seen the work.”[[60]](#footnote-60) Hoewel de meest vooraanstaande reden, deze barmhartigheid is niet de enige reden voor de institutionalisering van zijn werk, want een groter publiek betekent ook een grotere naamsbekendheid en een eventuele groei van de verkoop. Niet zozeer van Tuymans’ werk, maar wel van de aan zijn werk gerelateerde producten, zoals kunstenaarsboeken en gelimiteerde prints.

Naamsbekendheid is echter iets waar Tuymans zich geen zorgen over hoef te maken. Hij verschijnt regelmatig op de covers van tijdschriften met een serieuze frons op zijn gezicht en schuwt de publiciteit niet.

**Casus III: Michaël Borremans**

*Michaël Borremans werd in 1963 geboren in Geraardsbergen, België en studeerde aan de Hogeschool voor Kunst en Wetenschappen Sint-Lucas in Gent. Hij werkte daarna als docent, maar begon halverwege de jaren ’90 met tekenen en schilderen. Zijn eerste expositie hield hij in de Croxhapoxruimte in Gent (1996), waarna er tentoonstellingen volgde in het Museum für Gegenwartskunst in Basel (2004), De Appel in Amsterdam (2007) en Zeno X Gallery in Antwerpen (2010) Zijn werk was te zien tijdens Manifesta 5 in 2004 en de Berlin Biennale van 2006. Naast schilderen houdt hij zich ook bezig met het maken van videokunst. Hij is momenteel werkzaam in Gent en wordt vertegenwoordigd door de galerie van David Zwirner.*

Net als bij Luc Tuymans en Gerhard Richter is Michaël Borremans van mening dat zijn ambacht ligt in de keuze voor de schilderkunst. Net als Tuymans incorporeert hij klassieke technieken in een modern kunstenaarschap. Borremans gaat echter nog een stap verder: naast de techniek en ambacht neemt hij ook stijlelementen uit de klassieke schilderkunst over.[[61]](#footnote-61)

Net als de eerder omschreven kunstenaars is ook Borremans zich bewust van de schilderkundige traditie en de waarde van schilderkunst binnen de hedendaagse kunst. Borremans is niet het soort kunstenaar dat deze traditie in twijfel trekt; hij is eerder bezig met een voortzetting van deze traditie. Hij erkent de zwaarte die het medium altijd gehad heeft en probeert deze waarde te behouden door zijn ambacht.[[62]](#footnote-62) Borremans is een kunstenaar die op zoek is naar zijn meesterwerk. Zijn technische kwaliteiten zijn de afgelopen jaren verbeterd, want net als Richter is ook Borremans van mening dat schilderen niet veel met talent te maken heeft, maar met oefening en herhaling.[[63]](#footnote-63) Terwijl zijn techniek verbetert, wordt Borremans kritischer over zijn werk. Niet zozeer over zijn plaats binnen de schilderkundige traditie –iets waar Borremans geen moment aan twijfelt— maar meer over de kwaliteit van zijn schilderij en de bestemming van het werk.[[64]](#footnote-64)

Net als elke andere kunstenaar heeft Borremans zijn eigen werkschema: “Ik werk altijd in twee of drie sessies.”[[65]](#footnote-65) Deze sessies beginnen pas als Borremans merkt dat hij er klaar en gefocust voor is. Is hij niet helder en gefocust, dan werkt hij niet. Echter, als hij begonnen is, maakt hij zijn werk ook af. Mislukkingen houden hem hierbij niet tegen en zijn zelfs gewenst binnen zijn proces; ze zorgen er namelijk voor dat Borremans scherp blijft.[[66]](#footnote-66)

Naast schilderijen maakt Borremans ook veel tekeningen. Zowel schilderijen en tekeningen hebben ambachtelijk gezien evenveel waarde, maar krijgen een andere plaats in het leven van Borremans. Tekenen is meer een dagelijkse bezigheid, een hobby, een oefening, terwijl Borremans vindt dat bij schilderen veel meer passie komt kijken: “Schilderkunst is een ongrijpbaar medium. Daarin ligt ook de uitdaging: het is iets dat zich moeilijk laat bedwingen als je het op een goede manier wilt doen.”[[67]](#footnote-67) Daarnaast is Borremans van mening dat schilderkunst een manier is om objecten heilig te verklaren, schilderen is een ode aan het object. Hij ziet schilderen als het creëren van nieuwe werelden waardoor hij kan ontsnappen aan de realiteit.[[68]](#footnote-68) Dit is ook te zien in zijn werk, surrealistische taferelen voeren de boventoon.

Borremans ziet de esthetiek in zijn werk als iets wat publiek trekt. De esthetische kwaliteiten van zijn werk maakt dat mensen het werk opmerken en ernaar willen kijken. Volgens Borremans is esthetiek het belangrijkste aspect van een kunstwerk, vooral als dit kunstwerk een diepere boodschap heeft. Wanneer kunst esthetisch klopt, blijft de beschouwer langer hangen bij een werk, waardoor de diepere boodschap ook tot de beschouwer doordringt.[[69]](#footnote-69) Nadat de beschouwer de esthetiek in Borremans’ werk heeft opgemerkt, komt hij bij de diepere laag. Borremans legt connecties met de wereld buiten zijn schilderij, maar deze connecties hebben onderling weinig met elkaar te maken. Volgens Borremans zijn de schilderijen puzzels die nooit opgelost kunnen worden. Dit zou ervoor zorgen dat de beschouwer het werk niet kan loslaten en steeds zal terugkeren naar het werk.[[70]](#footnote-70)

De esthetiek in het werk van Borremans zit diepgeworteld in de geschiedenis van de klassieke schilderkunst. Hij voegt klassieke stijlelementen toe aan zijn werk, hij verwijst meerdere keren naar beroemde schilderijen uit de kunstgeschiedenis en maakt uitstapjes naar de klassieke genreschilderkunst (afb. 5, zie bijlage). Om Borremans’ werk esthetisch te kunnen waarderen, heeft men een zekere voorkennis nodig. Dit geeft zijn werk echter ook een vertrouwd gevoel mee, wat een grote toevoeging is aan de aantrekkingskracht van het werk.[[71]](#footnote-71) Volgens de schilder kon hij niet om deze incorporatie van geschiedenis heen: “Als je met het medium werkt, moet je dat allemaal zijn rol laten spelen, want anders kun je er vandaag niets mee doen. De dialoog met de voorgeschiedenis van de schilderkunst is voor mijn dus cruciaal.”[[72]](#footnote-72)

Esthetiek zit volgens Borremans voornamelijk in de techniek. Belangrijk in deze techniek is authenticiteit, iets wat hij mist in de hedendaagse kunst. Kunst en kunstenaars zijn inwisselbaar geworden, hedendaagse kunst ziet eruit als kunst, maar mist ambacht.[[73]](#footnote-73) Volgens Borremans zijn uitgesproken kleuren ook een teken van ondeskundigheid; deze leiden de aandacht weg van het afgebeelde en worden dan ook vaak gebruikt om technische onkunde mee te camoufleren. Dit is dan ook een reden dat Borremans in sobere en grauwe tinten schildert; de neutraliteit van het palet leidt de blik van de beschouwer naar de techniek. (afb. 6, zie bijlage) Het afgebeelde object is niet belangrijk, belangrijker zijn de verfstreken die het object weergeven.[[74]](#footnote-74) Dit komt men ook tegen in het werk van Borremans; techniek en authenticiteit zijn duidelijk te herkennen, maar de ziel achter het werk blijft achterwege. Men kijkt naar mooie, technisch kloppende en realistische portretten van mensen die niet bestaan in de realiteit.

Borremans’ ster is rijzende. Zijn populariteit groeit al sinds 2000, dit is ook te zien aan de lange rij tentoonstellingen en uitnodigingen tot het maken van werk voor de *Documenta* en de *Berlin Biennale*. Naast institutionele populariteit wordt Borremans ook steeds bekender binnen de kringen van kunstverzamelaars. Ondertussen is er een dermate hoge vraag naar zijn werk dat hij hier niet aan kan voldoen. Hij is echter niet van plan om deze productie te vergroten: “Ik zou kunnen werken met assistenten en op korte tijd heel veel poen scheppen, maar zo marcheert het niet.”[[75]](#footnote-75)

Sterker nog, volgens Borremans is hij nu hij steeds meer verkoopt juist minder gaan schilderen. Hij heeft een haat liefde verhouding met zijn commerciële status. Aan de ene kant geeft het hem de vrijheid zijn eigen tijd in te delen. Deze vrijheid waardeert hij, maar tegelijkertijd vervloekt hij deze ook: “But it’s hard to bear sometimes, because it’s too easy sometimes, and you become a bit.. like a lazy kind.”[[76]](#footnote-76) Daarnaast vindt hij het niet onaangenaam dat hij nu de middelen heeft om te genieten van het leven. “I live a very aristocratic life – a very easy life.”[[77]](#footnote-77)

**Conclusie**

Voor alle drie de kunstenaars is de verbintenis tussen schilderkunst en ambacht vanzelfsprekend. Ze houden zich niet bezig met de mogelijkheid dat het begrip ambacht als ouderwets kan worden gezien. Integendeel, dat ambacht als mogelijk conservatief kan worden gezien wordt volledig door de kunstenaars omarmd. Alle drie zijn ze zich zeer bewust van de eeuwenlange tradities binnen de schilderkunst en nemen deze mee in hun werk, ook al is dit bij de één (Borremans) wat meer aanwezig dan bij de ander (Richter). Het idee van Den Hartog Jager dat de kracht van een schilderij zich baseert op ambacht, de keuzes die de schilder heeft gemaakt omwille van de voltooiing van het doek, komt terug in de ambachtelijke werkwijze van de drie kunstenaars: één van Richter’s doelen tijdens het schilderproces is het creëren van een aura bij een schilderij, terwijl bij Tuymans de diepere laag in het beeld een resultaat is van een snel en geconcentreerd schilderproces. Borremans brengt deze extra dimensie over in al zijn werk door verwijzingen te maken naar de geschiedenis en tradities binnen de schilderkunst.

Hun opvattingen van esthetiek zijn zeer verschillend, iets wat geen verrassing is. Esthetiek is gebonden aan de kunstenaar en aan het idee van schoonheid dat deze heeft. Zo ligt de esthetiek van Richter’s werk in zijn persoonlijke zoektocht naar schoonheid, terwijl bij Borremans de esthetiek in zijn werk refereert aan historische schilderkunst en een context die ongrijpbaar is. Tuymans’ esthetiek is te vinden in de manier waarop hij het doek benadrukt. Tuymans is de enige die zich bezighoudt met de overvloed aan beelden in de huidige maatschappij, deze beelden maken dan ook deel uit van zijn kunstwerken. Hij ziet het echter somber in; esthetische prikkels zouden niet meer waar te nemen zijn, omdat tekst en concept ons meer aanspreken. Hij geeft echter geen gehoor aan de notie dat schilderkunst weer meer gewaardeerd wordt, volhoudende dat de beschouwer geen connectie meer maakt met het schilderij. In het theoretische stuk kwam naar voren dat het belangrijkste aspect van een schilderij het ambachtelijke, de uitvoering, en daarmee dus ook de esthetiek is. Dit is voor zowel Richter als Borremans en Tuymans herkenbaar, daar hun werk zich alleen op de esthetiek richt.

Het begrip commercialiteit zorgt voor een duidelijk zichtbare verdeeldheid onder de drie kunstenaars. Volgens Hans Abbing zouden kunstenaars op zoek zijn naar een beloning, maar hierbij gaat het vaak niet om het verwerven van kapitaal. Voor Borremans is het geld dat hij verdient alleen belangrijk omdat het hem de ruimte, tijd en vrijheid geeft om zijn kunstenaarschap te bedrijven. Hij geeft toe dat hij het fijn vindt om een bepaalde standaard van leven te hebben, maar dit maakt niet dat hij meer wil. Ondanks de groeiende vraag naar zijn werk wil hij zijn vrijheid niet opgeven voor meer geld. Richter zit in een luxepositie: zijn naam is ondertussen zo bekend dat hij zich geen zorgen meer hoeft te maken om geld en al zijn aandacht op zijn kunstenaarschap kan vestigen. Hij is echter niet bezig met het vergroten van zijn inkomen en is niet commercieel ingesteld. Voor Richter zijn – net als voor Borremans – tijd, vrijheid en ruimte de beloning voor zijn werk.

Tuymans lijkt op een andere manier om te gaan met zijn commercialiteit en hij is zich zeker bewust van de financiële beloning die hij ontvangt. Hij heeft tijd gestopt in het bedenken van strategieën waarop hij zijn inkomen kan behouden. Hieronder valt bijvoorbeeld zijn streven naar naamsbekendheid. Hij is echter wel voorzichtig in de uitvoering van zijn commercialiteit; duurzaamheid in succes lijkt voor hem de beloning te zijn waar hij naar op zoek is.

De begrippen commercialiteit, ambacht en esthetiek binnen de hedendaagse schilderkunst zijn ruim, want elke kunstenaar geeft een eigen invulling aan zijn kunstenaarschap. Het komt vaak voor dat er een gat valt tussen het idee van de criticus en de theoreticus, en het idee van de kunstenaar. Toch komt de behandelde theorie nog redelijk overeen met de drie kunstenaars die behandeld zijn. Ambacht houdt voornamelijk de voeling met het medium in, en de erkenning van de geschiedenis van schilderkunst in het schilderij. Esthetiek is van groter belang, maar staat voor het grootste gedeelte niet meer in dienst van de context. Esthetiek is aanwezig omwille van de schoonheid. Over commercialiteit valt te zeggen dat dit te maken heeft met de persoonlijke doelen van de kunstenaar. De ene kunstenaar is uit op erkenning, de ander op geld, en weer een ander wil zich volledig aan de kunst wijden. Wat wel duidelijk moet zijn is dat commercialiteit niet alleen om geld draait, maar om de beloning die de kunstenaar voor zijn werk wil ontvangen, en op welke wijze deze dit probeert te bereiken.

Het is duidelijk geworden dat de nieuwe golf van schilderkunst direct met ambacht, esthetiek en commercialiteit verweven is en dat het aan de kunstenaar is op welke manier deze begrippen terugkomen in zijn of haar werk. Wat echter nog duidelijk moet worden is of deze begrippen, en met name de ambachtelijke werkwijze en esthetiek, een weg vrij banen voor de toekomst van de schilderkunst.

**Literatuurlijst**

Abbing, Hans, *Why are artists poor?*, Amsterdam 2002.

Greenberg, Clement, Modernist Painting, in: F. Franscina and J. Harris (ed.), *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, London 1992.

Hartog Jager, Hans den, *Verf,* Amsterdam 2004.

Kopsa, Maxine, ‘Formeel geëngageerd. De eeuwige terugkeer van het modernisme’, *Metropolis M*, (2001) No 4 (augustus/september).

<http://metropolism.com/magazine/2001-no4/formeel-geeengageerd/> (bezocht op 19 juni 2013)

Rancière, Jacques, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Londen 2010.

Ruyters, Domeniek, ‘Anti anti-esthetiek’*, Metropolis M*, (2005) No 4 (augustus/september).

<http://metropolism.com/magazine/2005-no4/anti-anti-esthetiek/> (bezocht op 19 juni 2013)

Ruyters, Domeniek, ‘Maken telt’, *Metropolis M*, (2004) no 6 (december/januari).

< http://metropolism.com/magazine/2004-no6/maken-telt/> (bezocht op 19 juni 2013)

Schouwenberg, Louise, ‘Ambacht. Tussen geuzennaam en opleving’, *Metropolis M*, (2004) no 6 (december/januari).

<http://metropolism.com/magazine/2004-no6/ambacht/> (bezocht op 19 juni 2013)

Winkel, Camiel van, ‘De cultuur van het midden’, in: Jelle Bouwhuis (red.), *Now is the Time. Kunst & Theorie in de 21e eeuw,* Rotterdam 2009, pp. 125-134.

Winkel, Camiel van, Pascal Gielen en Koos Zwaan, *De Hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk,* Breda 2012.

*Casus I: Gerhard Richter*

Buchloh, Benjamin H. D., *An Interview with Gerhard Richter,* 1986. <http://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262513128\_sch\_0001.pdf> (bezocht op 12 juni 2013)

Crow, Kelly, ‘The Top-Selling Living Artist’*, The Wall Street Journal* 16 maart 2012. <http://online.wsj.com/article/SB10001424052970204781804577267770169368462.html?mod=googlenews\_wsj> (bezocht op 14 juni 2013)

*Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective,* Londen 2011.

*Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007,* Londen2009.

Storr, Robert, ‘Gerhard Richter; The day is long’*, Art in America*, 1 januari 2002. <http://www.artinamericamagazine.com/features/gerhard-richter-robert-storr/> (bezocht op 12 juni 2013)

Officiële website Gerhard Richter <http://www.gerhard-richter.com/> (bezocht op 12 juni 2013)

*Casus II: Luc Tuymans*

Herbert, Martin, ‘Luc Tuymans’*, ArtReview*, (2012) (oktober).

<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2012/09/121001-LT-ArtReview-Herbert.pdf> (bezocht op 14 juni 2013)

Hove, Jan van en Ruud Goossens, ‘het is wel oorlog, heren’*, De Standaard* 12 februari 2011.

<http://www.standaard.be/cnt/DMF20110212\_022> (bezocht op 12 juni 2013)

Lane, Mary M., ‘Demystifying the Art Star’*, The Wall Street Journal* 10 januari 2013.

<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/01/130111-LT-The-Wall-Street-Journal-Lane.pdf> (bezocht op 12 juni 2013)

Marcus, J.S., ‘Luc Tuymans Captures the Moment*’, The Wall Street Journal* 3 juli 2009.

<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/LT-The-Wall-Street-Journal-Marcus-09-07-03.pdf> (bezocht op 14 juni 2013)

Noer, Michael, ‘America’s Most Powerful Art Dealers’*,* Forbes Website, 3 mei 2012.

<http://www.forbes.com/sites/michaelnoer/2012/05/03/americas-most-powerful-art-dealers/> (bezocht op 14 juni 2013)

Romanello-Hillereau, Tea, ‘Luc Tuymans/Angel Vergara :: Interview*’, Drome Magazine*, (2011) (voorjaar).

<http://www.dromemagazine.com/luc-tuymans-angel-vergara-interview/> (bezocht op 12 juni 2013)

‘Luc Tuymans and Kerry James Marshall’*, BOMB*, (2005) No 92 (zomer).

<http://bombsite.com/issues/92/articles/2733. (bezocht op 12 juni 2013)

*Casus III: Michaël Borremans*

Canneyt, Hilde van, ‘Interview met Michaël Borremans en Manor Grunewald*’,* 26 februari 2009.

<http://hildevancanneyt.blogspot.nl/2009/05/interview-met-michael-borremans-en.html> (bezocht op 12 juni 2013)

Coupé, Pieter, ‘Wantrouw beelden. Het werk van Michaël Borremans*’, Ons Erfdeel*, (2011) No 2.

<http://issuu.com/onserfdeel/docs/oe\_2011\_2\_poels> (bezocht op 12 juni 2013)

Fiers, Els, ‘Ideologisch falen. Een gesprek met Michaël Borremans’*, Metropolis M*, (2005) No. 4 (augustus/September).

<http://metropolism.com/magazine/2005-no4/ideologisch-falen/> (bezocht op 14 juni 2013)

Heuer, Renko, ‘Michaël Borremans: Shades of Doubt’*, mono kultur* (2012) No 31 (voorjaar).

<http://start.zeno-x.com/zeno\_x\_gallery/artists/MB/MB\_press/MB0652.pdf> (bezocht op 14 juni 2013)

Nève, Kathy De, ‘Michaël Borremans: Mijn grootste talent is beelden scheppen’*, Isel Magazine*, (2011) (juli/augustus).

<http://start.zeno-x.com/zeno\_x\_gallery/artists/MB/MB\_press/MB0598.pdf>

Tylevich, Katya, ‘Michaël Borremans – The Painters song’*, Elephant – The Art & Visual Culture Magazine*, (2012) (zomer).

<http://start.zeno-x.com/zeno\_x\_gallery/artists/MB/MB\_press/MB0677.pdf> (bezocht op 14 juni 2013)

**Verantwoording afbeeldingen**

**Afb. 1:** <http://www.gerhard-richter.com/datadir/images\_new/xlarge/2521.jpg> (bezocht op 24 juni 2013)

**Afb. 2:** <http://www.gerhard-richter.com/datadir/images\_new/xlarge/6836.jpg> (bezocht op 24 juni 2013)

**Afb. 3:** Pablo Sigg, Tommy Simoens en Gerrit Vermeiren, *Luc Tuymans – Is it save?,* Londen 2010, p. 41.

**Afb. 4:** Pablo Sigg, Tommy Simoens en Gerrit Vermeiren, *Luc Tuymans – Is it save?,* Londen 2010, p. 118.

**Afb. 5:** Martin Germann (red.),*Michaël Borremans: Automat,* Ostfildern 2009, p. 55

**Afb. 6:** <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/12/2003-BORMI0025-300-e1323801135536.jpg> (bezocht op 24 juni 2013)

1. Sjarel Ex, directeur van het Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, tijdens het symposium bij de opening van ‘Onderzeebootloods: XXXL Painting op vrijdag 7 juni 2013. [↑](#footnote-ref-1)
2. Kelly Crow, ‘The Top-Selling Living Artist’*, The Wall Street Journal* 16 maart 2012. [↑](#footnote-ref-2)
3. Hans Den Hartog Jager, *Verf,* Amsterdam 2004, pp. 9-11. [↑](#footnote-ref-3)
4. Den Hartog Jager 2004 (zie noot 3), pp. 9-11. [↑](#footnote-ref-4)
5. Louise Schouwenberg, ‘Ambacht. Tussen geuzennaam en opleving’, *Metropolis M*, (2004) no 6 (december/januari). [↑](#footnote-ref-5)
6. Den Hartog Jager 2004 (zie noot 3), p. 9p-11. [↑](#footnote-ref-6)
7. Domeniek Ruyters, ‘Maken telt’, *Metropolis M*, (2004) no 6 (december/januari). [↑](#footnote-ref-7)
8. Camiel van Winkel, ‘De cultuur van het midden’, in: Jelle Bouwhuis (red.), *Now is the Time. Kunst & Theorie in de 21e eeuw,* Rotterdam 2009, p. 134. [↑](#footnote-ref-8)
9. Den Hartog Jager 2004 (zie noot 3), pp. 9-11. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ruyters 2004 (zie noot 7). [↑](#footnote-ref-10)
11. Van Winkel 2009 (zie noot 8), p. 129. [↑](#footnote-ref-11)
12. Domeniek Ruyters, ‘Anti anti-esthetiek’*, Metropolis M*, (2005) No 4 (augustus/september). [↑](#footnote-ref-12)
13. Ruyters 2005 (zie noot 12). [↑](#footnote-ref-13)
14. Maxine Kopsa, ‘Formeel geëngageerd. De eeuwige terugkeer van het modernisme’, *Metropolis M*, (2001) No 4 (augustus/september). [↑](#footnote-ref-14)
15. Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Londen 2010, p. 118. [↑](#footnote-ref-15)
16. Rancière 2010 (zie noot 15), p. 123. [↑](#footnote-ref-16)
17. Clement Greenberg, Modernist Painting, in: F. Franscina and J. Harris (ed.), *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, London 1992. [↑](#footnote-ref-17)
18. Kopsa 2001 (zie noot 14). [↑](#footnote-ref-18)
19. Van Winkel 2009 (zie noot 8), p. 129. [↑](#footnote-ref-19)
20. Camiel van Winkel, Pascal Gielen en Koos Zwaan, *De Hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk,* Breda 2012, p. 77. [↑](#footnote-ref-20)
21. Van Winkel, Gielen en Zwaan 2012 (zie noot 20), p. 77. [↑](#footnote-ref-21)
22. Hans Abbing, *Why are artists poor?*, Amsterdam 2002, pp. 101-2. [↑](#footnote-ref-22)
23. Abbing 2002 (zie noot 22), pp. 110-1. [↑](#footnote-ref-23)
24. Benjamin H. D. Buchloh, *An Interview with Gerhard Richter,* 1986, p. 20. [↑](#footnote-ref-24)
25. Robert Storr, ‘Gerhard Richter; The day is long’*, Art in America*, 1 januari 2002, p. 2. [↑](#footnote-ref-25)
26. Storr 2002 (zie noot 25), p. 3. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007,* Londen2009, p. 60. [↑](#footnote-ref-27)
28. Richter 2009 (zie noot 27), pp. 307-8. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective,* Londen 2011, p. 27. [↑](#footnote-ref-29)
30. Buchloh 1986 (zie noot 24), pp. 8-9. [↑](#footnote-ref-30)
31. Idem, p. 19. [↑](#footnote-ref-31)
32. Storr 2002 (zie noot 25), p. 2. [↑](#footnote-ref-32)
33. Buchloh 1986 (zie noot 24), pp. 21-5. [↑](#footnote-ref-33)
34. Richter 2009 (zie noot 27) p. 365. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ibidem. [↑](#footnote-ref-35)
36. Idem, p. 191. [↑](#footnote-ref-36)
37. Crow 2012 (zie noot 2). [↑](#footnote-ref-37)
38. Officiële website Gerhard Richter <http://www.gerhard-richter.com/> [↑](#footnote-ref-38)
39. Officiële website Gerhard Richter (zie noot 39). [↑](#footnote-ref-39)
40. Crow 2012 (zie noot 2). [↑](#footnote-ref-40)
41. Ibidem. [↑](#footnote-ref-41)
42. Officiële website Gerhard Richter (zie noot 39). [↑](#footnote-ref-42)
43. Storr 2002 (zie noot 25), p. 5. [↑](#footnote-ref-43)
44. Crow 2012 (zie noot 2). [↑](#footnote-ref-44)
45. Tea Romanello-Hillereau, ‘Luc Tuymans/Angel Vergara :: Interview*’, Drome Magazine*, (2011) (voorjaar). [↑](#footnote-ref-45)
46. Mary M. Lane, ‘Demystifying the Art Star’*, The Wall Street Journal* 10 januari 2013. [↑](#footnote-ref-46)
47. Jan van Hove en Ruud Goossens, ‘het is wel oorlog, heren’*, De Standaard* 12 februari 2011.

    Lane 2013 (zie noot 46).

    ‘Luc Tuymans and Kerry James Marshall’*, BOMB*, (2005) No 92 (zomer). [↑](#footnote-ref-47)
48. Van Hove en Goossens 2011 (zie noot 47). [↑](#footnote-ref-48)
49. Lane 2013 (zie noot 46). [↑](#footnote-ref-49)
50. Tuymans en Marshall 2005 (zie noot 47). [↑](#footnote-ref-50)
51. Martin Herbert, ‘Luc Tuymans’*, ArtReview*, (2012) (oktober). [↑](#footnote-ref-51)
52. Tuymans en Marshall 2005 (zie noot 47) [↑](#footnote-ref-52)
53. Ibidem. [↑](#footnote-ref-53)
54. Ibidem. [↑](#footnote-ref-54)
55. Ibidem. [↑](#footnote-ref-55)
56. Michael Noer, ‘America’s Most Powerful Art Dealers’*,* Forbes Website, 3 mei 2012. [↑](#footnote-ref-56)
57. J.S. Marcus, ‘Luc Tuymans Captures the Moment*’, The Wall Street Journal* 3 juli 2009. [↑](#footnote-ref-57)
58. Herbert 2012 (zie noot 51). [↑](#footnote-ref-58)
59. Marcus 2009 (zie noot 51). [↑](#footnote-ref-59)
60. Lane 2013 (zie noot 46). [↑](#footnote-ref-60)
61. Kathy De Nève, ‘Michaël Borremans: Mijn grootste talent is beelden scheppen’*, Isel Magazine*, (2011) (juli/augustus). [↑](#footnote-ref-61)
62. Pieter Coupé, ‘Wantrouw beelden. Het werk van Michaël Borremans*’, Ons Erfdeel*, (2011) No 2. [↑](#footnote-ref-62)
63. Katya Tylevich, ‘Michaël Borremans – The Painters song’*, Elephant – The Art & Visual Culture Magazine*, (2012) (zomer). [↑](#footnote-ref-63)
64. Renko Heuer, ‘Michaël Borremans: Shades of Doubt’*, mono kultur* (2012) No 31 (voorjaar). [↑](#footnote-ref-64)
65. Els Fiers, ‘Ideologisch falen. Een gesprek met Michaël Borremans’*, Metropolis M*, (2005) No. 4 (augustus/September). [↑](#footnote-ref-65)
66. Ibidem. [↑](#footnote-ref-66)
67. Ibidem. [↑](#footnote-ref-67)
68. Tylevich 2012 (zie noot 63). [↑](#footnote-ref-68)
69. Fiers 2005 (zie noot 65). [↑](#footnote-ref-69)
70. Heuer 2012 (zie noot 64). [↑](#footnote-ref-70)
71. Hilde van Canneyt, ‘Interview met Michaël Borremans en Manor Grunewald*’,* 26 februari 2009. [↑](#footnote-ref-71)
72. Coupé 2011 (zie noot 62), p. 48. [↑](#footnote-ref-72)
73. Fiers 2005 (zie noot 65). [↑](#footnote-ref-73)
74. Ibidem. [↑](#footnote-ref-74)
75. Van Canneyt 2009 (zie noot 71). [↑](#footnote-ref-75)
76. Heuer 2012 (zie noot 64). [↑](#footnote-ref-76)
77. Ibidem. [↑](#footnote-ref-77)