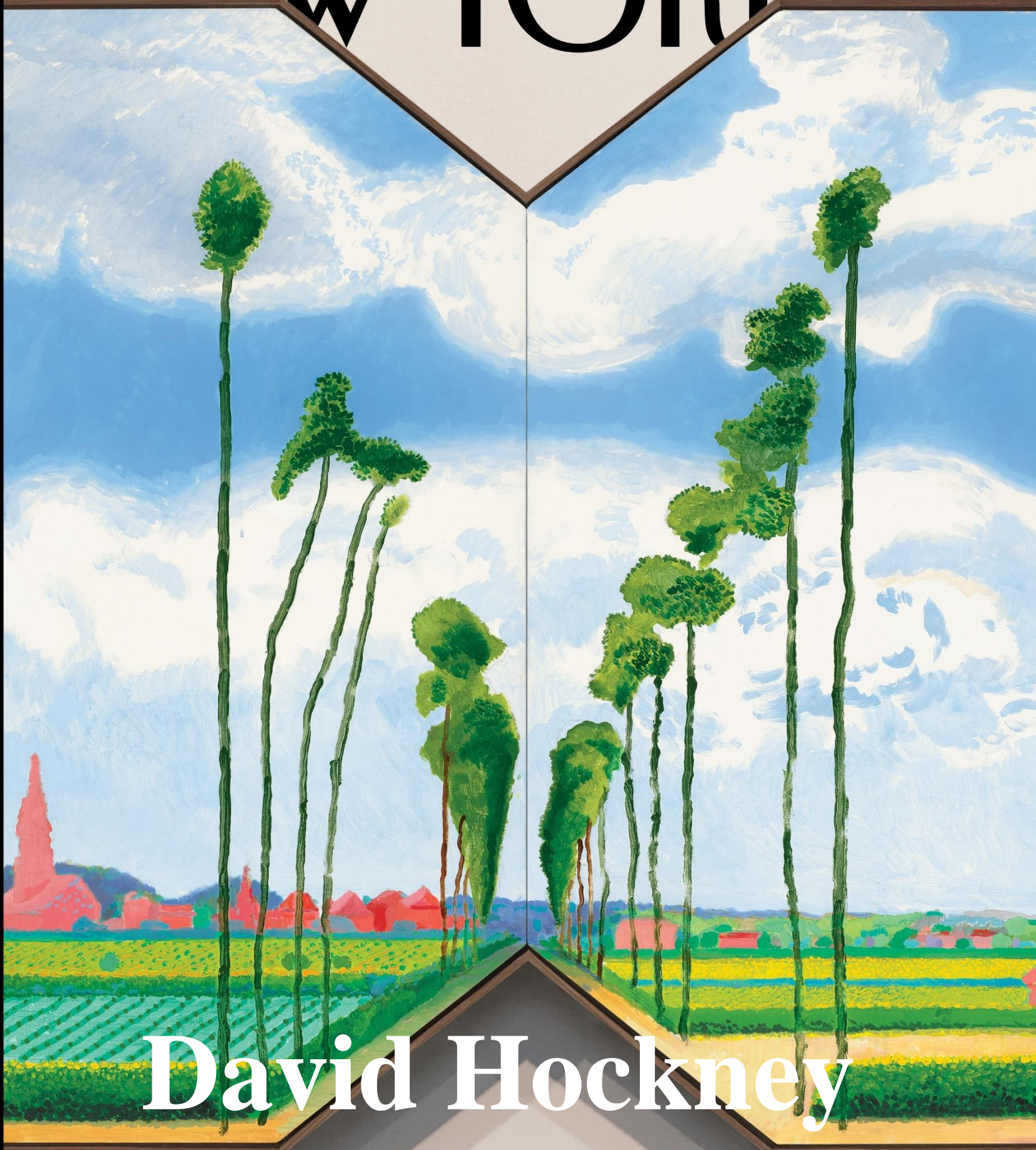


Karlijn van der Wijk

THE

6012728

# NEW YORKER



## David Hockney

*'There's a fabulous lot to look at.'*

*Kunstgeschiedenis masterscriptie Universiteit Utrecht 2018-2019*

*Begeleider: Prof. dr. Chris Stolwijk / Tweede lezer: Dr. Linda Boersma*

‘Depend upon it, the love of nature is deeply imprinted in man: at least the pursuit of it is almost a certain road to happiness.’<sup>1</sup>

**John Constable**

---

<sup>1</sup> John Constable in brief naar John Fisher, april 1826.  
*David Hockney: A Bigger Picture*, 41.

## Dankwoord

Deze masterscriptie is geschreven in het kader van de master Kunstgeschiedenis moderne en hedendaagse kunst aan de Universiteit Utrecht. Het onderzoek is het resultaat van een jarenlange interesse in de Engelse kunstenaar David Hockney.

In de eerste plaats wil ik mijn begeleider Chris Stolwijk bedanken voor al zijn hulp, begeleiding, goede gesprekken en motiverende woorden. Vanaf ons eerste gesprek kreeg ik het vertrouwen dat ik nodig had. Mijn dank gaat ook uit naar de medewerkers van het RKD, die eindeloos vaak mijn aanvragen voor boeken over Hockney moesten verwerken en voor hun enthousiaste vragen en reacties die ik kreeg wanneer ze vroegen naar mijn onderwerp. Verder wil ik mijn ouders bedanken en met name mijn vader, voor het beantwoorden van mijn enthousiasme over Hockney, de artikelen die hij ‘moest’ lezen van mij, het meegaan naar tentoonstellingen (in binnen- en buitenland) en in het algemeen voor het planten van een ‘kunstpitje’ in mijn leven.

Als laatste wil ik mijn vriendinnen bedanken. Lisa en Malou, dankjulliewel voor het aanhoren van mijn eindeloze gepraat over Hockney. Lies voor de motiverende woorden als ik het even niet meer wist en Lou, voor het samen lachen en samen huilen omdat we zo nodig nog een master wilden doen.

Karlijn van der Wijk

Utrecht, april 2019

## Samenvatting

De Engelse kunstenaar David Hockney (1937) heeft het in zijn werk altijd over de waarneming. Hij kijkt op een geconcentreerde manier naar de wereld om hem heen en het genoeg wat hij daaruit haalt wil hij delen. De ruimtelijke ervaring van het platte vlak probeert hij aan te spreken door onder andere te kijken naar de omgeving waarin we ons bevinden. In 2017 maakte hij het werk *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)* waarmee hij teruggrijpt op een van zijn kunsthistorische favorieten, *Het laantje van Middelharnis*, van de zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapsschilder Meindert Hobbema (1638-1709). Het werk van Hobbema fascineerde hem vanaf jonge leeftijd door de twee verdwijnpunten die het heeft. Hockneys hommage, samen met de tentoonstelling *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature* in het Van Gogh Museum, die laat zien hoezeer Hockney door Van Gogh is geïnspireerd, leidden tot de vraag: Hoe kan de artistieke relatie tussen Hockneys landschappen en de landschapstraditie uit de zeventiende eeuw worden omschreven?

Om deze vraag te beantwoorden is er literatuuronderzoek gedaan bestaande uit het bestuderen van primaire en secundaire bronnen. Met behulp van publicaties, interviews, en tentoonstellingscatalogi, maar ook door het bekijken van de documentaire *A Bigger Picture* van Bruno Wollheim uit 2009. Van grote betekenis waren de bezoeken aan de tentoonstellingen *David Hockney: 60 years of work (2017)* in het Tate Britain in Londen en *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature (2019)* in het Van Gogh Museum in Amsterdam en het bezoek aan de National Gallery in Londen in 2019. Tevens zijn drie van Hockneys landschapswerken vergeleken met werk van de kunstenaars Vincent van Gogh, William Turner en Meindert Hobbema.

Uit het onderzoek bleek dat Hockneys landschapswerken verschillende kenmerken hebben van landschapswerken van zijn voorgangers uit de zeventiende eeuw. Dit blijkt niet alleen uit talloze publicaties over en van hem, maar ook uit het gebruik van kleur, perspectief en compositie in zijn werken. Omdat er in dit onderzoek slechts is gekeken naar drie werken uit Hockneys oeuvre van 1998 tot 2018 wordt aanbevolen een uitgebreidere analyse te maken van werken die voor 1998 zijn gemaakt. Op die manier kan er een meer uitgebreid beeld worden geschetst van de artistieke relatie tussen Hockney en zijn voorgangers. Voor verder onderzoek kan er worden gekeken of Hockney ook in andere dan zijn schilderwerken verwijzingen heeft verwerkt naar voorgangers en waaruit die verwijzingen dan bestaan. Of dat hij een nieuwe weg is ingeslagen en zijn kijk op perspectief blijft ontwikkelen.

# Inhoudsopgave

Dankwoord .....	2
Samenvatting .....	3
Inleiding .....	6
Introductie .....	6
Relevantie .....	6
Historiografie .....	9
Vraagstelling .....	15
Verantwoording/ Methoden .....	16

## I

Hoofdstuk 1 Landschappen .....	19
1.1 Landschapsschilderkunst .....	19
1.1.1 Landschapsschilderkunst Holland .....	19
1.1.2 Landschapsschilderkunst Engeland .....	24
1.2 Kenmerken landschapsschilderkunst .....	27
1.2.1 Compositie .....	27
1.2.2 Perspectief .....	27

## II

Hoofdstuk 2 Hockneys kijk .....	30
2.1 Hockneys leven .....	30
2.2 Hockneys perspectief .....	33
2.3 Hockneys ‘Secret Knowledge’ .....	34
2.4 Hockneys natuur .....	36

### III

Hoofdstuk 3 Sleutelwerken .....	40
3.1 The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven).....	40
3.2 A Bigger Grand Canyon.....	46
3.3 Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge) .....	53
Conclusie.....	58
Beperkingen en verder onderzoek.....	60
Literatuurlijst.....	62
Boeken en catalogi .....	62
Audiovisueel materiaal.....	66
Websites .....	66
Afbeeldingenlijst .....	68
Bijlage: Plagiaatverklaring .....	71

# Inleiding

## Introductie

In het werk van de Engelse kunstenaar David Hockney (1937) gaat het altijd over de waarneming en het genoeg van geconcentreerd kijken naar de wereld om je heen. Of zoals hij zelf zegt: ‘There’s a fabulous lot to look at.’<sup>2</sup> Hockney probeert de ruimtelijke ervaring van het platte vlak aan te spreken en doet dat onder andere door te kijken naar de omgeving waarin we ons bevinden. Maar ook door te registreren hoe onze blik de ruimte peilt en hoe er een verschuiving van perspectief plaats vindt als we ons bewegen. Zijn manier van kijken heeft onder meer geresulteerd in samengestelde fotowerken, een grote belangstelling voor het kubisme en videowerken. Zo reed hij voor zijn videowerken in een auto met negen high-definition camera’s over een bospad in Yorkshire. Hij reed in alle vier de seizoenen hetzelfde stuk. De verschillende camera’s zorgden ervoor dat er beeld was van het landschap van voor, van links en van rechts, maar ook van omhoog. Precies zoals de mens in beweging kijkt.<sup>3</sup>

Hockneys veelzijdige oeuvre geeft een heldere kijk op de kunsthistorie en de kunsttheorie en is nog steeds groeiende. Hockney houdt van bomen, hij houdt van technische innovaties en hij houdt van schilderen. Zijn enthousiasme mondt uit in het maken van enorme werken, maar ook miniaturen getekend op zijn iPad. De huiselijke iPad tekeningen met het uitzicht uit zijn slaapkamerraam, zijn slaapkamergordijnen, een kom met bloemen, een cactus, een asbak of een bos bloemen verschenen enkele maanden lang bijna elke ochtend in de mailbox van zijn vrienden; elke dag beginnen met iets moois en dat wilde hij graag delen. Zijn werk verjongt hem, maar het verjongt ook de beschouwer en leert hem kijken. Zo leert de beschouwer dat er bij het bekijken van bomen sprake is van een ruimtelijke sensatie en een uitzonderlijke lichtinval. In de winter helpt een boom om je ruimte te laten voelen en een boom in de zomer is een container van licht. De seizoenen en de verandering van licht zullen niet meer onopgemerkt voorbij gaan.<sup>4</sup>

## Relevantie

Voor een van zijn meest recente werken *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)* uit 2017 greep David Hockney terug op een van zijn kunsthistorische favorieten, het werk *Het laantje van Middelharnis*, van de zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapsschilder

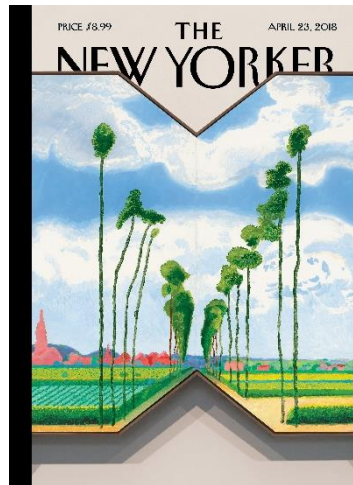
---

<sup>2</sup> David Hockney in: Wollheim, *David Hockney: A Bigger Picture*, DVD, min. 12.55 – 12.59.

<sup>3</sup> Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 54-61, 229-253.

<sup>4</sup> *Ibid*, 88-97, 111-113.

Meindert Hobbema (1638-1709). Een uitsnede uit Hockneys eerbetoon stond op 23 april 2018 op de cover, van *The New Yorker* (afb. 1).<sup>5</sup>



Afb. 1. Cover *The New Yorker*, 23 april 2018. David Hockney, *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)*, 2017, acrylverf, 160.02 x 365.76 cm (geheel). © David Hockney.

In het Amerikaanse tijdschrift vertelt Hockney dat hij het schilderij van Hobbema op zijn achttiende, bij zijn eerste bezoek aan de National Gallery in Londen zag. ‘I’ve always loved it. It’s a beautiful painting, the original. It’s in the National Gallery, and I saw it when I was eighteen, when I first went to London. I told JP [Hockney’s companion]—just look up Hobbema. He’d never heard of him, we found the painting and made a proof (it was quite good!), and then I painted it.’<sup>6</sup> Waar Hobbema’s werk uit één paneel bestaat, heeft Hockneys hommage er drie. Daarnaast ontbreekt in Hockneys versie de weg. Dit zorgt ervoor dat de beschouwer met een omgekeerd perspectief naar beide kanten van de nu verdwenen weg kan kijken.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Mouly. “David Hockney’s “The Road”.”

<sup>6</sup> David Hockney in: Mouly, F. “David Hockney’s “The Road”.”

<sup>7</sup> Mouly. “David Hockney’s “The Road”.”





Afb. 2. Zaalopstelling *Hockney - Van Gogh: The Joy of Nature*. Foto: Gijsbert van der Wal.

Enkele maanden na de cover op *The New Yorker*, maakte Het Van Gogh Museum in Amsterdam bekend bezig te zijn met de voorbereidingen voor een tentoonstelling over Vincent van Gogh en David Hockney. Het Van Gogh Museum is constant op zoek naar de inspiratie die Van Gogh tot op de dag van vandaag nog geeft en vindt David Hockney daar een goed voorbeeld van. De keuze van onderwerpen, hun werkdrijf, kleurgebruik en compositie komen overeen. In het museum is van 1 maart tot en met 26 mei 2019 dan ook de tentoonstelling *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature* te zien (afb. 2). De tentoonstelling laat zien hoezeer Hockney door Van Gogh is geïnspireerd. Hockney stelt het volgende: ‘Van Gogh looked, he really looked. And what he saw he loved, he loved’.<sup>8</sup> Hij is van mening dat geen enkele kunstenaar op het zelfde niveau als Van Gogh zit als het om kijken gaat.<sup>9</sup>

Hockneys hommage aan Hobbema, de daaropvolgende cover op *The New Yorker* en de aankondiging van de tentoonstelling in het Van Gogh Museum, lieten bij mij de vraag rijzen of Hockney zich ook in andere werken heeft laten inspireren door meesters uit de landschapstraditie. Mijn onderzoek richt zich op Hockneys landschapsschilderijen en gezien de omvang van het onderzoek heb ik ervoor gekozen mij te richten op de periode 1998 tot en met 2018. De drie sleutelwerken die behandeld worden komen allemaal uit die periode en zijn individueel gezien werken die staan voor een bepaald standpunt of periode. Gezamenlijk geven de werken een ‘klein’ overzicht van het landschapsgenre in Hockneys oeuvre.

<sup>8</sup> Nieuwsuur, *Reportage: Hockney zij aan zij met idool Van Gogh*, min. 2.20-2.25.

<sup>9</sup> ‘Uitmarkt 2018: Jaarprogrammering Van Gogh Museum: Gauguin, Hockney, de Zonnebloemen’. Website Van Gogh Museum Amsterdam.

‘Tentoonstelling Hockney – Van Gogh’. Website Van Gogh Museum Amsterdam.

## Historiografie

Landschapsschilderwerken zijn veelvuldig bestudeerd. Het landschap behoort tot een van de belangrijkste genres binnen de beeldende kunst. Dat is te zien aan een groot aantal tentoonstellingen, maar ook aan de uitgebreide wetenschappelijke belangstelling onder kunst- en cultuurhistorici. Naast het feit dat het landschap een schildering of een afbeelding is, is het ook een manier van samenstellen die aanzet tot een karakteristieke manier van waarnemen. De Belgische hoogleraar Marc Antrop plaatst in zijn boek *Perspectieven op het landschap* het landschap in een kader. Volgens hem ligt de oorsprong van het begrip landschap bij het Middelnederlandse *lantschap* dat bestaat uit land + schap in de betekenis van gewest, land, vaderland. Op etymologisch gebied komt het begrip -schap, van schep of schop. Dat zou op een verband kunnen wijzen met het inrichten en maken van een bepaalde plek. Zo verwijst het Engelse woord landscape met het laatste deel van het woord, naar 'to shape', wat weer wijst naar vormen/creëren van iets. Kort samengevat kan -schap worden uitgelegd als een geheel of een gebied dat op een zekere manier is gemaakt, gecreëerd of geordend.<sup>10</sup>

De Nederlandse kunsthistoricus Boudewijn Bakker (1938) publiceerde in 2004 zijn proefschrift *Landschap en Wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*, waarin hij het landschap in de Nederlanden van 1400 tot 1800 bestudeert. Met zijn studie wil Bakker een overzicht bieden van de inhoudelijke functies die elementen uit het landschap in de oude Nederlandse schilderkunst gehad kunnen hebben. Hierbij focust Bakker zich op de intellectuele en levensbeschouwelijke context van de schilderwerken. Het tijdvak verdeelt hij in drieën; de eeuw van Jan van Eyck, de eeuw van Pieter Bruegel en de eeuw van Rembrandt. Met zijn onderzoek wil Bakker aantonen dat hoewel de beeldtaal in de schilderwerken tussen Van Eyck en Rembrandt veranderd is, het landschap wezenlijk een sterk religieuze betekenis heeft en de kunstenaar probeert Gods schepping op een waardige manier te tonen. Bakker laat zien dat het landschap als genre mede bepaald kan worden door levensbeschouwelijke standpunten en vragen.<sup>11</sup>

Wanneer landschapsschilderkunst wordt bestudeerd gebeurt dat vaak vanuit nationaal perspectief, of wordt er gekeken naar de wisselwerking tussen bijvoorbeeld de Hollandse en Engelse landschapsschilders uit de zeventiende eeuw. Maar er wordt weinig gekeken naar de artistieke relatie tussen hedendaagse landschapsschilders en de kunstenaars die hun daarin voorgingen. Het is daarom zinvol om die relatie te bestuderen. Het Van Gogh museum in

---

<sup>10</sup> Antrop, *Perspectieven op het landschap*, 23-27.

<sup>11</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*, 14-22.

Amsterdam is deze weg al ingeslagen door een verband te leggen tussen de werken van Vincent van Gogh en David Hockney in de tentoonstelling *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature*. De kunstcriticus Hans den Hartog Jager beschrijft in de bijbehorende catalogus de fascinatie van beide kunstenaars voor de natuur, hun werkwijze en hun kijk op perspectief. Hockney heeft zich in verschillende interviews en in zijn eigen publicaties vaker uitgelaten over de artistieke invloed van Van Gogh op zijn werk, maar ook over bijvoorbeeld de invloed van de Spaanse kunstenaar Pablo Picasso (1881-1937). Echter, is er tot nu toe nog geen ander onderzoek gedaan naar kunstenaars van wie er invloeden terug te zien zijn in Hockneys werk.<sup>12</sup>

Voor het onderzoek is het van belang duidelijk voor ogen te hebben op welke manieren er naar kunst kan worden gekeken. Een van die manieren is het formalisme, een manier van kijken die in de landschapsschilderkunst vaak wordt gebruikt. Een tweede manier voor de interpretatie van beeldmateriaal is de iconografische/iconologische benadering van de Duits-Amerikaanse kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968). In dit onderzoek wordt Panofsky's theorie achterwege gelaten en is er gekozen voor het onderzoeken van de vroege geschiedenis van de formele benadering.

Eind negentiende en begin twintigste eeuw werden kunsthistorici aangetrokken door de eenvoudig, realistisch geschilderde landschappen uit de zeventiende eeuw. Dit zorgde voor de ontwikkeling van de formalistische kunsthistorische benadering en werd in gang gezet door de Zwitserse kunsthistoricus Heinrich Wölfflin (1864-1945). Wölfflin had als doel om de verandering in de manier van kijken naar kunst te definiëren. Wölfflin behandelde de kunstgeschiedenis op een formalistische manier. Het formalisme richt zich op de uiterlijke verschijningsvorm in de kunst en kwam op door de discussie in de wetenschap over de psychologie van het kijken. Wölfflin was ervan overtuigd dat het kijken op zichzelf een eigen geschiedenis heeft. Hij ging hiermee in tegen de theorie van de Duitse filosoof Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831). Hegel beschreef de kunstgeschiedenis aan de hand van een historische indeling.<sup>13</sup>

Wölfflin signaleerde echter een onderling verband tussen kunstwerken uit een zekere school, uit een bepaald land of uitgesproken tijd. In zijn boek *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* analyseerde hij die onderlinge verbanden tussen kunstwerken en bracht ze door middel van een uitvoerige beschrijving in kaart. Daarnaast kwam hij met begrippen die het

---

<sup>12</sup> *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature*, 30-32.

<sup>13</sup> 'Tentoonstelling Hockney – Van Gogh'. Website Van Gogh Museum Amsterdam.

<sup>13</sup> Hatt en Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*, 38, 67.

tegengestelde van elkaar waren en waarmee hij schilderijen tegenover elkaar plaatste. Zo zette hij het begrip vlakheid tegenover diepte en lineair tegenover schilderachtig.<sup>14</sup>

Wölfflin wijdt in zijn boek onder meer uit over de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapsschilderkunst. Volgens hem is er een verschil in manier van schilderen tussen Meindert Hobbema en Jacob van Ruisdael. Hobbema kiest in zijn werk voor een wat speelsere opzet. De bomen komen los van de achtergrond en dat is een verschil met de meer compacte landschappen van Van Ruisdael waarin het landschap meer als geheel vorm krijgt. Ondanks de verschillen in stijl deelt Wölfflin ze wel in dezelfde groep in omdat de werken van beide kunstenaars in vergelijking met het werk van de Vlaamse kunstenaar Peter Paul Rubens (1577-1640) subtiel zijn en lijken stil te staan. Behalve de subtiliteit is er nog een ander groot verschil en dat is de hoogte van de horizon. In Rubens' werken is de horizon vaak hoog, terwijl de Hollandse schilders veel meer lucht laten zien en de verhouding tussen land en lucht af en toe wel 1:5 is.<sup>15</sup>

De inkadering van het landschap is ook een onderwerp dat Wölfflin aansnijdt. Eerdere landschapskunst had een duidelijk kader. De landschapskunst in de zeventiende eeuw heeft vaak als een beeld een willekeurige uitsnede van een landschap. Er wordt een grote ruimte weergegeven en zowel de wolken als de horizon lijken verder te gaan buiten het schilderij. Er is sprake van een horizontaal compositieschema en dat staat in contrast met de schilderijen uit de zestiende eeuw waarin de horizontaal en verticaal werd gecombineerd. Die combinatie van horizontaal en verticaal zorgde ervoor dat door middel van lijnen en vlakken, de nadruk kwam te liggen op het afgebeelde onderwerp.<sup>16</sup>

In Nederland werd de formalistische kunsthistorische benadering onder meer toegepast door de onderzoeker Willem Vogelsang (1875-1954). Vogelsang ontwikkelde zijn visie onder invloed van Heinrich Wölfflin, van wie hij een leerling was. Hij vond de historische achtergrond van kunstwerken wel interessant, maar hij hechtte vooral veel belang aan het aanwijzen van wetmatigheden in de theorie. Dat zag hij als de enige manier waarop de kunstgeschiedenis zich kon ontwikkelen tot een zuiver wetenschappelijke discipline.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in Der Neueren Kunst*, 20. Hatt en Klouk, *Art History. A critical introduction to its methods*, 67.

<sup>15</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in Der Neueren Kunst*, 20.

<sup>16</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in Der Neueren Kunst*, 170-171.

<sup>17</sup> Hoogenboom, *De evolutie van de compositie; de kunsthistorische onderwijsplaten van Willem Vogelsang (1875-1954)*, 7-10.

Vogelsang, "Over den stijl in de Noord-Nederlandsche schilderkunst," 78.

Door het analyseren van formele aspecten van kunstwerken zoals lijn, kleur en compositie kwamen er wetmatigheden in de kunstgeschiedenis aan het licht. De analyse zorgde voor het ontdekken van karakteristieken van een zekere periode of stijl. Vogelsang beargumenteerde het volgende: “De Noordnederlandsche kunst gaat met meer stelligheid en eenheid, dan de Duitsche en zelfs de Zuidnederlandsche tot het realisme over, van het oogenblik af, dat dit realisme, als laatste uitkomst van een lange, onbewuste ontwikkeling in die richting, door enkele grootte persoonlijkheden duidelijk aan de orde gesteld wordt.”<sup>18</sup> Door middel van ingetogen en sobere voorstellingen werd de realistische stijl zichtbaar. De eenvoud van het onderwerp en de compositie zorgden ervoor dat de kunstenaars de mogelijkheid hadden zich te richten op het kleur- en lichtgebruik.



Afb. 3. Schematische weergave Hollandse landschappen.

Vogelsang toonde aan het begin van de twintigste eeuw met behulp van schematische vergelijkingen op onderwijsplaten dat er in de Hollandse schilderkunst sprake was van een daling in de getoonde horizon. Ook maakte hij de vlakverdeling en compositie duidelijk. Met rode, groene en oranje lijnen gaf hij de horizon en compositielijnen weer en afleidende elementen liet hij weg (afb. 3).<sup>19</sup>

Kijkend naar de landschappen op de afbeeldingen zou er geconcludeerd kunnen worden dat de horizon langzaam aan het dalen was. Maar hierbij moet in het achterhoofd worden gehouden dat de schilderijen op de afbeeldingen niet allemaal hetzelfde formaat

<sup>18</sup> Willem Vogelsang in: Vogelsang, “Over den stijl in de Noord-Nederlandsche schilderkunst,” 78.

<sup>19</sup> Vogelsang, “Over den stijl in de Noord-Nederlandsche schilderkunst,” 78-82.

hebben. Ook worden er werken weergegeven die oorspronkelijk een andere compositie hadden. Het werk *Gezicht op Rhenen* van de Nederlandse kunstenaar Hercules Seghers (1598-1638) bijvoorbeeld kreeg in de jaren veertig van de zeventiende eeuw een extra stuk lucht aan de bovenkant.<sup>20</sup>

Na de Tweede Wereldoorlog werd de formalistische kunsthistorische benadering bekritiseerd en moest plaats maken voor de meer contextualiserende opvatting van bijvoorbeeld de Oostenrijkse kunsthistoricus Ernst Gombrich (1909-2001). De zeventiende-eeuwse landschappen werden binnen de formalistische benadering gekoppeld aan de nationale identiteit en kwam daarmee na de Tweede Wereldoorlog in het nauw. Het op een rij zetten van nationalistische kenmerken leek volgens Gombrich veel op de totalitaire visie van de Nazi's en het communisme. Hij was ervan overtuigd dat formalisten hun constatering baseerden op eigenschappen die zij zelf graag wilden aanschouwen en hij vond dat stijlkenmerken van een bepaalde periode of plaats niet op die manier bruikbaar waren. Een bepaalde stijl is volgens Gombrich geen verschijning van een tijdgeest en de ontwikkeling binnen en tussen verschillende stijlen wordt niet door historische wetten bepaald. Hij ziet geen essentiële of natuurlijke samenhang tussen bijvoorbeeld de stijl van een groep of persoon en de andere producten en werkzaamheden van diezelfde groep of persoon.<sup>21</sup>

De creativiteit van de individuele kunstenaar is volgens Gombrich van groot belang. De kunstenaar bevindt zich in een bepaalde situatie. Die situatie beschrijft Gombrich ook wel als een krachtenveld waarin sociaal-psychologische factoren, sociale druk en artistiek/technische mogelijkheden een rol spelen. Die krachten zorgen gezamenlijk voor een groot deel van de artistieke keuzes die de kunstenaar maakt. De keuzes die hij maakt gaan bijvoorbeeld over of hij kiest om zijn werk in een bepaalde stijltraditie voort te zetten of dat hij zich daar juist van afzet en voor een andere vorm kiest. Het is vervolgens de taak van de kunsthistoricus om al die keuzes te reconstrueren en vanuit daar een stijl te verklaren.<sup>22</sup>

Het is volgens Gombrich belangrijk dat er onderzoek wordt gedaan naar tradities en trends om stijlen de kunnen verklaren. Hij besluit dat het tijdsbeeld wordt bepaald door individuele kunstenaars, maar dat het tijdsbeeld omgekeerd ook zorgt voor 'sociale feedback' en als conventie wordt gezien voor de keuzes van de kunstenaar.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Vogelsang, "Over den stijl in de Noord-Nederlandsche schilderkunst," 78-82.

<sup>21</sup> Hatt en Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*, 67-70, 90-97. Gombrich, "Stijl in kunst en stijl van leven," 9-23.

Willems, "Verklaren en ordenen. Over stijlanalytische benaderingen," 115-121.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

De formalisten werden en worden veelvuldig beschuldigd van het feit dat ze geen aandacht hadden voor de functie en context. Maar Wölfflins uitgangspunt was welzeker het op de kaart zetten van de stilistische verandering. Ook moet hierbij niet vergeten worden dat de manier waarop het formalisme in de negentiende eeuw de landschapsschilderkunst benaderde, aansluiting vond bij de manier waarop er in de zeventiende eeuw naar kunst werd gekeken. Zo werd er in de Gouden Eeuw meer waarde gehecht aan schildertechnieken dan aan inhoud en context.

In landschapsschilderijen staan de weergave van het land en de natuur centraal. De Nederlandse cultuurfilosoof Ton Lemaire (1941) definieert in zijn boek *Filosofie van het Landschap* Hollandse landschappen als landschappen zonder pathos en zonder melancholie. De hoofdpersoon is de natuur en als er al mensen en menselijke sporen aanwezig zijn, dan vallen die in het niet vergeleken bij de onbegrensde aanwezigheid van de natuur. Landschapsschilders ontdekken de esthetische waarde van het landschap en geven die weer.<sup>24</sup> Maar hoe waarheidsgetrouw een landschap ook wordt weergegeven, er is altijd één belangrijk verschil met het werkelijke landschap. Geschilderde landschappen hebben geen perspectief. Een werkelijk landschap kan grenzeloos worden waargenomen, maar een geschilderde versie ervan is altijd beperkt tot een afzonderlijk perspectief.

Hockney denkt al vele decennia aan de problemen van het conventionele perspectief. Hij is al tijden bezig om de grenzen daarvan te overschrijden door het toepassen van nieuwe technieken en het uiten van kritiek. In de twee boeken *A Bigger Message: Conversations with David Hockney* en *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney* komt het onderwerp perspectief uitgebreid aan bod. In *A Bigger Message: Conversations with David Hockney* heeft de Engelse schrijver en kunstcriticus Martin Gayford (1952) het veel over Hockneys manier van kijken naar de wereld. In *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney* beschrijft de Amerikaanse schrijver Lawrence Weschler (1952) zijn gesprekken met Hockney over het schilderen van Yorkshire en de Grand Canyon en de manier waarop Hockney in die werken het perspectief weergeeft. Maar in beide publicaties gaat het niet over de traditie van de landschapskunst en de eventuele artistieke inspiratie die Hockney heeft opgedaan bij enkele van zijn voorgangers.

Kijkend naar de lijst van tentoonstellingen met/over Hockney valt op dat het Van Gogh Museum met de tentoonstelling *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature* de eerste is

---

<sup>24</sup> Lemaire, *Filosofie van het landschap*, 25-28.

die niet alleen de verschillen en overeenkomsten tussen de twee schilders benoemt, maar ze ook laat zien door de schilderijen bij elkaar in één ruimte te hangen.<sup>25</sup>

Bovenstaande maakt duidelijk dat er nog geen onderzoek is gedaan naar de artistieke relatie tussen landschapsschilders uit de zeventiende eeuw en de landschapswerken van David Hockney. Dit heeft geleid tot een vraagstelling die hieronder verder wordt besproken.

## Vraagstelling

In dit onderzoek wordt antwoord gegeven op de volgende vraag: Hoe kan de artistieke relatie tussen Hockneys landschappen en de landschapstraditie uit de zeventiende eeuw worden omschreven?

Hoofdstuk 1 geeft antwoord op de eerste deelvraag: Wat wordt verstaan onder de landschapstraditie van de zeventiende eeuw? Bij het beantwoorden van deze deelvraag wordt ingegaan op de vraag hoe het genre landschapsschilderkunst is ontstaan. De geschiedenis van de Hollandse en de Engelse landschappen wordt omschreven.

In hoofdstuk 2 wordt de tweede deelvraag beantwoord: Wat zijn Hockneys kunstopvattingen ten aanzien van de landschapsschilderkunst? Hier wordt allereerst geprobeerd om duidelijk te maken waar Hockneys werk uit bestaat en wat zijn visie is op de natuur en kunstgeschiedenis. Er wordt gekeken naar Hockneys zelfontwikkeling en hoe een stroming zoals het kubisme invloed heeft gehad op zijn werk. Ook komen zijn onderzoek naar perspectief en het boek *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* aan bod om een duidelijk beeld te geven van zijn overtuiging dat de oude meesters gebruik hebben gemaakt van hulpmiddelen. Gezamenlijk leidt dit tot Hockneys opvattingen over de landschapsschilderkunst.

De laatste deelvraag wordt beantwoord in hoofdstuk 3: Hoe kan de artistieke relatie tussen Hockneys drie werken: *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)*, *A Bigger Grand Canyon* en *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)* en de werken *Kreupelhout met twee figuren* van Vincent van Gogh, *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth* van William Turner en *Het Laantje van Middelharnis* van Meindert Hobbema worden omschreven?

Na hoofdstuk 3 zal de conclusie volgen waarin antwoord wordt gegeven op de hoofdvraag.

---

<sup>25</sup> 'Past Exhibitions'. Website David Hockney.



## Verantwoording/ Methoden

Dit onderzoek is gestart met een analyse van de gelezen literatuur. Op basis van steekwoorden, zoals: ‘David Hockney’, ‘landschapsschilders’, ‘Hollandse landschappen’ en ‘Engelse landschappen’, is er een selectie gemaakt van te lezen literatuur. Aan de hand van de steekwoorden zijn ook hoofdstukken en delen uit publicaties geselecteerd, die aan elkaar zijn gekoppeld wanneer er sprake was van hetzelfde onderwerp. Het literatuuronderzoek bestaat uit het bestuderen van primaire en secundaire bronnen. De secundaire literatuur bestaat uit tentoonstellingscatalogi, kunsthistorische boeken, internetbronnen en recensies. De primaire bronnen zijn veelal publicaties en interviews.

Voor het beantwoorden van de deelvraag in hoofdstuk 1 is er onder meer gebruik gemaakt van de boeken *Filosofie van het Landschap* van de Nederlandse cultuurfilosoof Ton Lemaire (1941) en *Landschap en Wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt* van de Nederlandse kunsthistoricus Boudewijn Bakker (1938). Lemaire bestudeert in zijn boek het landschap als uiting van onze verhouding tot de natuur. Hij gaat daarvoor terug naar het punt van ontstaan van het landschap als genre in de schilderkunst. Bakker onderzoekt in zijn boek de landschapsschilderkunst van ongeveer 1400 tot 1800. De drie eeuwen die hij analyseert vormen de context van zijn studie. Hij legt de nadruk op de overeenkomsten en hij gaat uitvoerig in op de eigentijdse opvattingen over het landschap. Ook een grote informatiebron was de tentoonstellingsgids die hoorde bij de tentoonstelling *Vijf eeuwen meesters van de landschapsschilderkunst uit de collectie van het Centraal Museum* in het Centraal Museum in Utrecht in 1992. De tentoonstellingscatalogus geeft een uitgebreid overzicht van de geschiedenis van de landschapsschilderkunst en zijn kunstenaars.

Hockney heeft zelf enkele boeken gepubliceerd, waaronder *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. Hierin doet hij uitgebreid onderzoek naar hoe kunstenaars uit de vijftiende eeuw hun schilderijen en tekeningen zo krachtig en realistisch hebben geproduceerd. Verder zijn de twee boeken *A Bigger Message: Conversations with David Hockney* en *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney* gebruikt. In *A Bigger Message: Conversations with David Hockney* heeft de Engelse schrijver en kunstcriticus Martin Gayford (1952) zijn gesprekken met David Hockney over een periode van tien jaar vastgelegd. Het boek geeft achtergrond bij Hockneys denkprocessen, inspiratiebronnen en meningen. In *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney* beschrijft de Amerikaanse schrijver Lawrence Weschler (1952) vijftwintig jaar vriendschap en gesprekken. Er wordt in het boek veel aandacht gegeven aan Hockneys visie op de fotografie en gebruik van de camera als weergave van de

wereld. De introductietekst die Lawrence Weschler schreef voor de tentoonstelling *David Hockney: Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]* die in 2018 plaats vond in de Pace Gallery in New York gaf een goed overzicht van Hockneys werk van de laatste tien jaar. De tentoonstellingscatalogi *David Hockney: A Bigger Picture* uit 2012, *David Hockney - Space & Line - Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994* uit 1999 en *Looking at landscape / being in landscape* uit 1998 bij de gelijknamige tentoonstellingen geven alle drie een uitvoerig overzicht van verschillende landschapswerken van Hockney en gaan in op Hockneys denkwijze. Ook wordt de documentaire *A Bigger Picture* van de Engelse documentairemaker Bruno Wollheim uit 2009 gebruikt. De documentaire gaat over een periode van drie jaar waarin Hockney Californië verlaat om terug te keren naar zijn geboorteplaats Yorkshire. Zijn werkwijze, verlangens en haat-liefdeverhouding met de fotografie komen aan bod en hij praat uitgebreid over zijn inspiratiebronnen. De belangrijkste bronnen voor de beschrijving van Hockneys werken waren echter de bezoeken aan de tentoonstellingen *David Hockney: 60 years of work (2017)* in het Tate Britain in Londen en *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature (2019)* in het Van Gogh Museum in Amsterdam, het bezoek aan de National Gallery in Londen in 2019 voor het bekijken van *Het Laantje van Middelharnis* van Hobbema en de lezing bij de tentoonstelling *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature* van de schrijver en kunstcriticus Hans den Hartog Jager (1968) in het Van Gogh Museum. Met behulp van de literatuur en de tentoonstellingsbezoeken is er een basis geschreven, die heeft gezorgd voor de opzet van hoofdstuk 2 en het beantwoorden van de deelvraag.

Bij het naast elkaar zetten van Hockneys werken met de werken van Vincent van Gogh, William Turner en Meindert Hobbema in hoofdstuk 3 is gebruik gemaakt van verschillende boeken en tentoonstellingscatalogi. Bij het vergelijken van Hockneys werk met dat van Vincent van Gogh is er veelvuldig gebruik gemaakt van het boek *De keuze van Vincent: Van Goghs Musée imaginaire*, horend bij de gelijknamige tentoonstelling in het Van Gogh Museum in 2003. Met name de essays in het boek, geschreven door specialisten, laten op een duidelijke manier zien op welke manier Van Gogh werd aangezet tot het schilderen en het maken van keuzen van zijn onderwerpen. Ook de brieven van Van Gogh, *De brieven van Vincent van Gogh* zijn gebruikt om meer te weten te komen over Van Goghs gedachtewereld, religieuze worstelingen en liefde voor de natuur.

De tentoonstellingscatalogus *Gevaar & Schoonheid: Turner en de traditie van het sublieme* bij de gelijknamige tentoonstelling in Museum de Fundatie en Rijksmuseum Twenthe en het boek *Meesters van het Engelse Landschap* van Laure Meyer zijn gebruikt bij

het leren van en over het (schilders)leven van William Turner. Ook wordt er aandacht besteed aan het begrip sublimiteit, wat bij zowel het werk van Hockney als van Turner door critici is aangehaald. De Ierse filosoof Edmund Burke kwam in het midden van de achttiende eeuw met een vernieuwende kijk op het sublieme in zijn publicatie *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Lange tijd werd het sublieme gezien als de overtreffende trap van het schone. In de ogen van Burke is het echter iets wat fundamenteel anders is. Subliem is alles wat ons intimideert, bedreigt en ontzag inboezemt. Om meer te weten te komen over de schilder Meindert Hobbema zijn onder andere artikelen van de Nederlandse kunsthistoricus Abraham Bredius (1855-1946) gebruikt. Hobbema's leven is lange tijd onbeschreven geweest. Pas vele jaren na zijn dood kwam er een eerste publicatie met zijn levensbeschrijving, tientallen jaren later volgde Abraham Bredius die op met drie artikelen in het kunsthistorische tijdschrift *Oud Holland*, waarin hij de focus legde op de laatste levensjaren van Hobbema.

# Hoofdstuk 1 Landschappen

De deelvraag die in dit hoofdstuk wordt beantwoord is: Wat wordt verstaan onder de landschapstraditie van de zeventiende eeuw?

De landschapswerken van de Hollandse kunstenaars Vincent van Gogh en Meindert Hobbema zijn inspiratiebronnen voor Hockney, maar ook de Engelse landschapskunstenaars zijn van grote invloed op Hockneys werk. In dit hoofdstuk wordt er aandacht gegeven aan de term landschap en de herkomst daarvan. De geschiedenis van de Hollandse en Engelse landschappen wordt beschreven, zodat er een helder beeld ontstaat van de geschiedenis en daarmee de ontwikkeling van het landschap in de schilderkunst. Ook wordt er stil gestaan bij de formalistische benadering, een manier van kijken naar een landschap, die is ontstaan aan het eind van de negentiende eeuw.

## 1.1 Landschapsschilderkunst

De term landschap kent een ruim aantal begrippen en betekenissen. Het kan worden aangemerkt als de menselijke leefomgeving (fysiek landschapsbegrip), maar ook als de verbeelding van een deel van het aardoppervlak door middel van ruimtelijk geordende natuurlijke elementen tegen de achtergrond van een expliciet of impliciet aanwezige horizon (visueel landschapsbegrip).<sup>26</sup>

### 1.1.1 Landschapsschilderkunst Holland

In de loop van de geschiedenis heeft de term landschap een verandering in betekenis ondergaan. In de middeleeuwen stond de term voor een streek of stuk land. Pas in de vijftiende eeuw verkrijgt het langzaam een plaats in de visuele kunsten. De afbeelding van een bepaald geografisch gebied kreeg de benaming landschap. In de visuele interpretatie van de term werd het landschap als een verbeelding van een deel van het aardoppervlak gezien. In de zestiende eeuw nam de populariteit van landschapsschilderingen toe en de term kreeg een extra betekenis: stuk land dat men met een blik kan overzien. In de Hollandse Gouden Eeuw hing de bloei van het landschapsgenre samen met het idee een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid weer te geven zonder daar een diepere betekenis aan te koppelen.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Bakker, *Landschap en wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*, 14-18.

<sup>27</sup> Lemaire, *Filosofie van het landschap*, 30-35.  
Kolen, *De biografie van het landschap*, 2-7.

In de zestiende eeuw was landschapsschilderkunst een nog niet op zichzelf staand genre. Het landschap werd al wel als onderdeel van een schilderij gezien in de veertiende en vijftiende eeuw. Aan het eind van de middeleeuwen was het leven in Nederland vooral gericht op het bestaan van God. Deze wereldbeschouwing vond ook zijn afspiegeling in de schilderkunst. Er werd aandacht gegeven aan religieuze onderwerpen en ook de natuur werd als creatie van God gezien. Religieuze schilderijen hadden vaak natuurlijke voorstellingen als achtergrond en hadden daarmee een ondersteunende functie.<sup>28</sup>

De Nederlandse kunsthistoricus Boudewijn Bakker (1938) is ervan overtuigd dat het landschap in de veertiende en vijftiende eeuw een almaar belangrijker component werd van schilderijen. In zijn proefschrift *Landschap en Wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt* stelt hij dat het te eenvoudig is om te zeggen dat het landschap alleen als achtergrond functioneerde. De verscheidene beeldcomponenten werden door de kunstenaars zorgvuldig op elkaar afgestemd.<sup>29</sup>

Iets verder in de zestiende eeuw krijgt het landschap een steeds prominentere plek in de schilderkunst. Waar de natuur eerst alleen een deel van het geheel was, ontstond er langzaam maar zeker een sterke relatie tussen het landschap en de voorgestelde gedaantes. In diezelfde tijd gebruikte de kunstenaar en uitvinder Leonardo Da Vinci (1452-1519) als een van de eersten het atmosferisch perspectief in zijn werk. Hij deelde een schilderij op in drie delen; voorgrond, middenplan en achtergrond. Vervaagde kleuren in de achtergrond zorgden voor de suggestie van diepte achterin het schilderij. Langzaam maar zeker vloeien de voorstellingen samen met het landschap en net voor het begin van de zeventiende eeuw wordt het landschap erkend als zelfstandig genre.<sup>30</sup>

Er zijn verscheidene aanleidingen voor die ontwikkeling tot zelfstandig genre. Zo nam de keuze voor katholieke onderwerpen op schilderijen af onder invloed van de Reformatie. De kerk had steeds minder invloed op de kunstenaars en dat zorgde ervoor dat ze de mogelijkheid hadden om een eigen onderwerp te kiezen. Die vrijheid zorgt ervoor dat er naast bijbelse onderwerpen er bijvoorbeeld mythologische thema's worden weergegeven. Maar ook de groeiende interesse in de natuur werd mede door de oriëntatie op wetenschap in die periode, een vaak gebruikt onderwerp.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> *Het Landschap. Vijf eeuwen meesters van de landschapsschilderkunst uit de collectie van het Centraal Museum*, 7.

<sup>29</sup> Bakker, *Landschap en wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*, 29-33.

<sup>30</sup> *Ibid.*

*Het Landschap. Vijf eeuwen meesters van de landschapsschilderkunst uit de collectie van het Centraal Museum*, 11.

<sup>31</sup> *Ibid.*

Meindert Hobbema, Jan van Goyen en Jacob van Ruisdael zijn drie Hollandse schilders uit de zeventiende eeuw die bekend zijn geworden om hun landschappen. Het werk van Meindert Hobbema wordt in hoofdstuk 3 § 3.3 besproken, het werk van Jan van Goyen en Jacob van Ruisdael wordt hieronder kort beschreven.

De Nederlandse kunstenaar Jan van Goyen (1596-1656) werkte onder andere in Haarlem en Leiden. In het begin van zijn carrière werkte hij vooral aan winterlandschappen. In de jaren dertig en veertig van de zeventiende eeuw werd een landschap vaak in monochrome kleuren geschilderd. Kleuren die dicht bij elkaar lagen, of enkel één kleur vormden de voorstelling (afb. 4). Van Goyen was een van de belangrijkste beoefenaars van die stroming. Door slechts enkele kleurtonen te gebruiken kon van Goyen niet alleen sneller werken, het zorgde ook voor een vermindering aan verfkosten.<sup>32</sup>



Afb. 4. Jan van Goyen, *Rivierlandschap*, 1645, olie op doek, 66x96.5 cm. Londen, The National Gallery. Foto: © The National Gallery.

Veel werken van Van Goyen zijn om en nabij Dordrecht geplaatst. Kenmerkend voor zijn landschappen is zijn observatie van de directe natuur. Van Goyen schilderde op een schetsmatige manier met een snelle en grove penseelvoering. Dit zorgde ervoor dat vormen niet altijd helder neergezet werden en dat individuele patronen en figuren niet of nauwelijks herkenbaar zijn. Doordat hij vooral nat in nat werkte, ontstond er een versmelting van afzonderlijke vormen. Zijn penseelvoering wekt vaak de indruk dat hij rechtstreeks in de natuur werkte. Dat deed hij echter niet, hij stelde zijn werken in zijn atelier samen. Wel maakte hij gebruik van schetsen en tekeningen die hij ter plekke in de natuur had gemaakt.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Stechow, *Dutch Landscape Painting of the seventeenth Century*, 86.

*De Vier Jaargetijden in de kunst van de Nederlanden 150 -1750*, 61.

<sup>33</sup> *Winters van Weleer, Het Hollandse winterlandschap in de Gouden Eeuw*, 56.

De uit Haarlem afkomstige kunstenaar Jacob van Ruisdael (1628/1629-1682) wordt wel gezien als een van de grootste landschapsschilders uit de zeventiende eeuw. Zijn werk *De molen bij Wijk bij Duurstede* staat in de top drie van best verkochte ansichtkaarten in Nederlandse musea. Van Ruisdael heeft een groot en afwisselend oeuvre aan werken, waarvan er maar weinig hangen in Nederlandse musea.<sup>34</sup>



Afb. 5. Jacob van Ruisdael, *Bosrijk landschap met een vijver en mensen*, 1660, olie op doek, 69.9x92.1 cm. Pasadena, Norton Simon Museum. Foto: © Norton Simon Art Foundation.

Landschapsschilders voor Van Ruisdael gaven hun landschappen meestal weer in compleet licht. Maar Van Ruisdael ging hier tegenin door bijvoorbeeld een boom in donkere kleuren weer te geven en daarmee een silhouet te veronderstellen. Zijn werken bestaan vaak uit donkere schaduwen en een klein gedeelte dat het volle licht krijgt. De natuur wordt accuraat weergegeven ondanks dat de omgevingen vaak droombeelden zijn. Maar de natuur domineert ook alle menselijke en dierlijke aspecten in het werk (afb. 5).

In de Gouden Eeuw werd de landschapsschilderkunst formeel benaderd en in de eerste tientallen jaren van de twintigste eeuw vond die benadering nog veel weerklank. De formalistische benadering benadrukte het unieke van de Hollandse landschappen, maar vond ook aansluiting bij de discussie rondom de psychologische achtergrond van het kijken. De zeventiende-eeuwse landschappen werden geassocieerd met de nationale identiteit en na de Tweede Wereldoorlog kwam die stijl analytische aanpak dan ook in het nauw.

De Oostenrijkse kunsthistoricus Ernst Gombrich (1909-2001) was een van de critici die zich negatief opstelde tegenover het formalisme. Hij was van mening dat het op een rij

---

<sup>34</sup> *Jacob van Ruisdael*, 13.  
*Jacob van Ruisdael: Master of Landscape*, 4-5.

zetten van nationalistische kenmerken te veel overeenkomsten vertoonde met de totalitaire zienswijze van de Nazi's en het communisme. De uitkomsten zouden gebaseerd zijn op eigenschappen die de formalisten zelf graag zouden zien en Gombrich was ervan overtuigd dat een indeling gemaakt op stijlkenmerken van een periode of een plaats niet op die manier bruikbaar zouden zijn.<sup>35</sup>

De overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw zorgde ook voor een verandering in de landschapsschilderkunst. Het landschap werd aangegrepen om te experimenteren met nieuwe stijlen. Na 1910 werd er in Nederland onder andere kennis gemaakt met het kubisme, het expressionisme en het surrealisme. Kunstenaars geven hun persoonlijke gemoedsstand weer door een voorstelling van het landschap te maken en daarmee gelijktijdig naar een hoger, universeler plan te verwijzen. Daarnaast wordt het landschap door bijvoorbeeld de magisch realisten gebruikt om een overdreven uitgebreide versie van de natuur weer te geven. Daar staat tegenover dat de surrealisten de natuur juist op een andere manier weergeven door beelden afkomstig uit de droomwereld uit te beelden.<sup>36</sup>

Na de Tweede Wereldoorlog was er geen plaats meer voor het landschap in de autonome schilderkunst. In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw was er vooral interesse in experimenteren en was er weinig aandacht voor de landschappelijke motieven. Los van de schildertraditie komt de Land Art op. Het landschap wordt niet meer gezien als een gegeven om af te beelden, maar om op in te grijpen. Het wordt letterlijk het museum binnengebracht in de vorm van boomstammen, stenen en takken. Samengevat komen er vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw verschillende andere media naar voren die nog maar weinig met schilderkunst te maken hebben. Kunst wordt conceptueler. Het landschap zoals in de traditionele zin komt bijna niet meer voor en als het dat wel doet, dan wordt het gebruikt om aandacht te geven aan de eigenheid van de schilderkunst en niet aan die van het landschap.<sup>37</sup>

Pas aan het begin van de jaren tachtig van de vorige eeuw krijgen de natuur en het landschap weer een zelfstandige rol in de kunst, nadat het in de jaren daarvoor voornamelijk als gereedschap werd gebruikt om uiting te geven aan schilderkunstige concepten.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Hatt en Klouk, *Art History. A critical introduction to its methods*, 91-92.

<sup>36</sup> *Het Landschap. Vijf eeuwen meesters van de landschapsschilderkunst uit de collectie van het Centraal Museum*, 45-55.

<sup>37</sup> *Ibid*, 63-67.

<sup>38</sup> *Ibid*, 45-55.



### 1.1.2 Landschapsschilderkunst Engeland

In de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw bestond het landschap voornamelijk als ondersteuning op de achtergrond van verscheidene sociale activiteiten of als een weergave van een persoonlijk ideaalbeeld van de kunstenaar. Het landschap als op zichzelf staand genre bestond nog niet.<sup>39</sup>

De omslag naar een periode waarin landschapsschilderkunst een leidende plaats kreeg, ging langzaam en begon in de zeventiende eeuw om tot volle ontwikkeling te komen in de achttiende eeuw. Factoren die daarop van invloed waren, waren de esthetische voorschriften van de Royal Academy, smaakveranderingen en de kundigheid van de kunstenaar zelf. De Royal Academy hield lang vast aan het idee dat kunst niet de bedoeling had de natuur te kopiëren of er een exacte weergave van te maken. De theorie van de Royal Academy was niet de enige theorie die kunst in Engeland van de achttiende eeuw bepaalde. Op zoek naar kennis kwamen er nog twee esthetische theorieën tot leven: ‘Het sublieme’ en ‘het schilderachtige’.<sup>40</sup>

De Ierse filosoof en politicus Edmund Burke (1729-1797) ontwikkelde ‘het sublieme’ en omschreef het als een ‘subliem’ karakter in onderdelen van een bepaald tafereel die doortrokken waren van een speciaal soort schoonheid die zowel bewondering, ontzag als ook een beetje vrees inboezemden. Achter de term zat een emotioneel en hartstochtelijk aspect. De beschouwer gaat een wereld van verbeelding binnen als hij de emoties begrijpt.

De Engelse schrijver Uvedale Price (1747-1829) en de Engelse archeoloog en schrijver Richard Payne Knight (1751-1824) brachten de term ‘het schilderachtige’ onder de aandacht. De kunstenaar richtte zich op de details waarvan hij wist dat ze de toeschouwer zouden bevallen ter vervanging van het toekennen van menselijke emoties aan de natuur.<sup>41</sup>

In de achttiende eeuw werden landschapswerken populair onder de aristocratie en de landadel. Topografische scènes werden vastgelegd en er ontstond een sterke en autonome school van landschapsschilderkunst. Toen in het midden van de achttiende eeuw het schilderen met aquarelverf opkwam en het serieus benaderd werd en met enthousiasme uitgeoefend werd, waren er genoeg voorwaarden gecreëerd voor het opbloeien van een belangrijke school van landschapsschilderkunst. Het sterker wordende geloof in de goedheid van de natuur zorgde voor de verbreiding van de landschapsschilderkunst in heel Europa. Kunstliefhebbers hadden een romantisch ideaalbeeld ten aanzien van de natuur.<sup>42</sup>

---

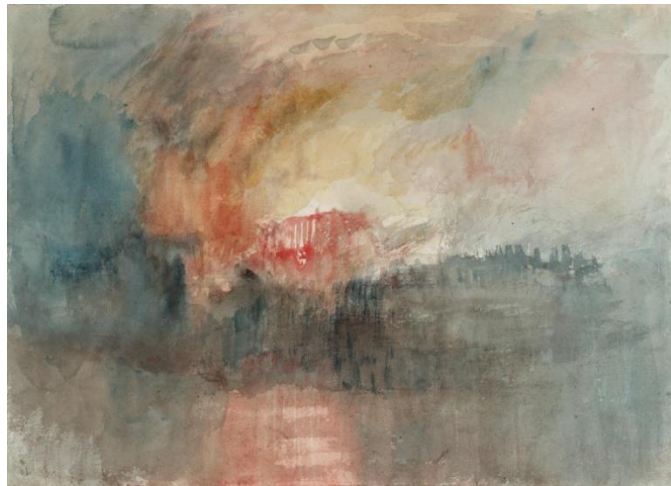
<sup>39</sup> Meyer, *Meesters van het Engelse Landschap*, 9-11.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid, 11-12.

In Engeland waren er twee landschapsschilders gezaghebbend. Joseph Mallord William Turner (1775-1851) werd gezien als de visionair die met zijn voorstellingsvermogen atmosferische voorstellingen maakte (afb. 6). John Constable (1776-1837) werkte terughoudender. Hij analyseerde de natuur op een minder opvallende wijze en creëerde een nieuwe en meer onbevangen schilderstijl (afb. 7).<sup>43</sup>



Afb. 6. J.M.W. Turner, *Fire at the Grand Storehouse of the Tower of London*, 1841, waterverf, 23.5x32.5 cm. Tate London. Foto: © Tate.



Afb. 7. John Constable, *Branch Hill Pond, Hampstead Heath, with a Cart and Carters*, 1825, olieverf, 53.7x76.8 cm. Tate London. Foto: © Tate.

Halverwege de achttiende eeuw veranderde het aanzien van landschapskunst. In Frankrijk ontwikkelde het impressionisme zich en de Amerikaanse kunstenaar James McNeill Whistler (1834-1903) creëerde zijn Engelse landschappen.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Meyer, *Meesters van het Engelse Landschap*, 95-101, 137-139.

<sup>44</sup> Meyer, *Meesters van het Engelse Landschap*, 11-12.

Rond de eeuwwisseling van de negentiende naar de twintigste eeuw volgden kunstenaars in Engeland de stromingen binnen Europa stap voor stap. Het post-impressionisme was van grote invloed, het vorticisme van Wyndham Lewis kwam op en de schilders uit de ‘School van Pont-Aven’ vormden een gedurfd palet van bijna exclusief primaire kleuren.<sup>45</sup>

Na de Eerste Wereldoorlog waren het voornamelijk individuele kunstenaars die het op artistiek gebied voor het zeggen hadden. Op het gebied van landschapsschilderkunst waren dat bijvoorbeeld Graham Sutherland (1903-1980) (afb. 8) en de tot Brit geneutraliseerde Tsjech Oskar Kokoschka (1886-1980) (afb. 9).<sup>46</sup>



Afb. 8. Graham Sutherland, *Welsh Landscape with Roads*, 1936, olieverf, 61x91.4 cm. Tate London. Foto: © Tate.



Afb. 9. Oskar Kokoschka, *Polperro II*, 1939, olieverf, 60.6x86.4 cm. Tate London. Foto: © Tate.

---

<sup>45</sup> Meyer, *Meesters van het Engelse Landschap*, 11-12.

<sup>46</sup> *Ibid*, 11-13.

Na de Tweede Wereldoorlog gingen sommige kunstenaars op zoek naar nieuwe vormen van expressie, maar ze wilden zich ook niet helemaal van de natuur afkeren. Ze kozen ervoor hun herinnering te gebruiken bij het schilderen en dat wat zij in de werkelijkheid zagen aan de kant te zetten.<sup>47</sup>

## **1.2 Kenmerken landschapsschilderkunst**

### *1.2.1 Compositie*

Een landschapsbeeld heeft een zekere opbouw, gebonden aan de techniek waarmee het is vervaardigd. De ogen van de beschouwer worden geleid door de compositie en dat bepaald ook het karakter van een landschap. Het ontstaan van een harmonieus landschapsbeeld ontstaat bijvoorbeeld wanneer enkele landschapskenmerken op een gemeenschappelijke as staan. Zo zijn de kenmerken in een kalm landschap geordend rondom de as van de horizon. Er vindt een selectieprocedure plaats om een compositie te bepalen, de kunstenaar bepaalt welk deel van het landschap hij wil verbeelden. Voordat de kunstenaar de hoofdlijnen van de compositie op het doek bepaalt, heeft hij een rangschikking gemaakt van de landschappelijke kenmerken.

### *1.2.2 Perspectief*

Landschap en perspectief zijn haast niet los van elkaar te zien. Landschappen worden vaak in perspectief geschilderd en zowel landschap als perspectief zijn een gevolg van de variërende belevingen van de leefruimte. Wanneer een schilderij het gevoel oproept meer dan drie dimensies te hebben, ondanks dat het er zelf maar twee heeft, wordt er gesproken over een perspectivisch schilderij. De kunstenaar impliceert de derde dimensie, die van diepte en verte. Die implicatie kan bijvoorbeeld worden weergegeven door middel van een atmosferisch perspectief (kleur vervaging) of een meetkundig/lineair perspectief. Het perspectief is niet alleen een techniek en een ordeningsmethode die de kunstenaar de mogelijkheid geeft eveneens de verte en de nabijheid in één beeld te vangen, maar het vraagt ook aandacht voor de relatie tussen de waarnemer en de waar te nemen wereld. Perspectief kan ook wel worden gezien als een invitatie om op een specifieke manier waar te nemen.<sup>48</sup>

In de middeleeuwen beheersten de kunstenaars nog niet de techniek van ruimtesuggestie. Er was geen behoefte om een grote ruimte weer te geven. Pas toen die

---

<sup>47</sup> Meyer, *Meesters van het Engelse Landschap*, 12-13.

<sup>48</sup> Lemaire, *Filosofie van het landschap*, 22-26.

behoefte ontstond en er sprake was van een nieuwe wereldbeleving, werd er gezocht naar nieuwe manieren. Ton Lemaire behandelt in zijn boek *Filosofie van het Landschap* de relatie tussen de nieuwe wereldbeleving en de behoefte die weer te geven. Lemaire zegt het volgende: ‘Pas als de middeleeuwse wereldbeschouwing en wereldbeleving wijken, pas als een nieuwe zin voor alzijdige ervaring van de wereld ontwaakt, wordt tegelijk met het openen van wanden van de traditie de behoefte gevoeld om pas verworven uitzichten op de wereldruimte in het vlak van het schilderij af te beelden.’<sup>49</sup>

Na de middeleeuwen kon het Westen zich met behulp van het perspectief de verruimde wereld visueel bemachtigen. De wereld kan worden teruggedrongen naar een, voor het oog, waarneembaar en herkenbaar tafereel van de wereld. Het meetkundig/lineair perspectief omvat een enkelvoudig gezichtspunt. Vanuit één vast punt wordt er naar de wereld gekeken en geordend. Het is voor de beschouwer onhaalbaar vanuit een ander perspectief te kijken dan de kunstenaar heeft gedaan. Het landschap is niet vanaf een andere kant te bekijken en dit zorgt er welbeschouwd voor dat de wereld wordt geobjectiveerd en de subjectivering van het individu. Het subject legt via het perspectief zijn wil op aan de wereld. Dit zorgt voor een subjectieve kijk op het landschap. Door de objectieve weergave van de wereld blijft de beschouwer buiten beeld en kan hij zijn eigen positionering vergeten. De beschouwer wordt opgeroepen om de aangereikte wereld te betreden en wordt vervolgens opgenomen in de voorstelling.<sup>50</sup>

De verandering van het wereldbeeld zorgde ook voor een verandering in het gebruik van het perspectief. Het ondubbelzinnige perspectief sloot in de moderniteit aan bij de manier waarop er naar de wereld werd gekeken. De maatschappij was geordend en geconstrueerd en utopische geschiedenis verhalen werden verteld vanuit één perspectief. Tijdens het postmodernisme kwam hier echter kritiek op. Het enkelvoudige perspectief werd niet meer gezien als natuurlijk en betrouwbaar. Er waren zoveel andere perspectieven mogelijk. Gedurende het postmodernisme werd het meerduidig perspectief vanzelfsprekender gevonden. Een tafereel kan dan op verschillende manieren worden bekeken en afgebeeld. Een voorbeeld hiervan zijn de kubistische schilderijen van Pablo Picasso (1881-1973) (afb. 10).<sup>51</sup> Een kunstenaar die een grote inspiratiebron is voor David Hockney (zie Hoofdstuk 1).

---

<sup>49</sup> Ton Lemaire in: Lemaire, *Filosofie van het landschap*, 22.

<sup>50</sup> Antrop, *Perspectieven op het landschap: achtergronden om landschappen te lezen en te begrijpen*, 67-68.

<sup>51</sup> *Het Landschap: vijf eeuwen meesters van de landschapsschilderkunst uit de collectie van het Centraal Museum*, 11.

Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in Der Neueren Kunst*, 120-121.



Afb. 10. Pablo Picasso, *Girl with a Mandolin (Fanny Tellier)*, 1910, olieverf, 100.3x73.6 cm. Museum of Modern Art. Foto: © 2019 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.

## Hoofdstuk 2 Hockneys kijk

In dit hoofdstuk wordt er antwoord gegeven op de eerste deelvraag: Wat zijn Hockneys kunstopvattingen ten aanzien van de landschapsschilderkunst? Hockneys kijk op de wereld en op zijn werk worden beschreven om op die manier een beeld te kunnen vormen van niet alleen Hockneys leven, tot nu toe, maar ook zijn visie op de kunstgeschiedenis en de landschapstraditie.

### 2.1 Hockneys leven

Bridlington, een gebied met glooiende landschappen aan de noordoostkust van Yorkshire, in Engeland, heeft een uniek karakter, de zwaarmoedigheid van de grillige lucht en de nabijgelegen zee vormen een opmerkelijk contrast met de bossen en verlaten wegen. In tegenstelling tot zijn zuidelijke tegenhanger, de Cotswolds, is het verlaten. Hockney werd geboren in Bradford, een industriestad op ongeveer een uur rijden van Bridlington.

Aangetrokken door de homo-erotische verhalen van de Amerikaanse schrijver John Rechy (1931) verhuisde hij in 1978 naar Los Angeles, waar hij bijna vier decennia bleef. Maar hij reisde regelmatig terug naar Bridlington om zijn moeder te bezoeken. Toen een oude vriend, de verzamelaar Jonathan Silver (1929-1997), in West Yorkshire stierf, werd zijn verblijf langer, en nadat zijn moeder stierf, in 1999, nog langer. In 2005 bracht Hockney het grootste deel van zijn tijd door op het uitgestrekte platteland en gebruikte het als de belangrijkste inspiratiebron voor zijn werk.<sup>52</sup>

Het huis waar hij woont en werkt kijkt uit op de Noordzee. Zijn studio bevindt zich op een klein industrieterrein aan de rand van de stad. Het is een grote met licht gevulde ruimte. Binnen staan een paar tafels, computers en verplaatsbare scheidingswanden, maar het is vooral een open vloerruimte begrensd door verbazingwekkend uitgestrekte muren. Tegen een daarvan liggen ongeveer zes planken, die worden gebruikt om natte doeken vast te houden, terwijl van de andere drie grote vierkante pinnen in rijen uitsteken. Het ophangstelsel heeft ervoor gezorgd dat hij enorme werken kan produceren, waarbij de volledige uitgestrektheid van een afbeelding is verdeeld over verschillende doeken. Hij transporteert de doeken naar het bos en schildert en plein air, een of meerdere tegelijk op de ezels. Terugkerend naar zijn studio aan het eind van de dag, combineert hij ze tot gigantische multicanvas-foto's.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Simon Sykes, *David Hockney: The Biography 1975-2012: A Pilgrim's Progress*, 5-8, 300-320. Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 12-33.

*David Hockney: A Bigger Picture*, 24-41.

<sup>53</sup> *David Hockney: Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]*, 4-21.

*Bigger Trees Near Warter*, 2007, het werk dat debuteerde in de zomershow van de Royal Academy in 2007, bestaat uit 50 doeken van in totaal 4,5 bij 12 meter en nam een hele muur in beslag in de hoofdgalerij. Hockney is altijd een innovator geweest, evenals iemand die snel afdwaalt. Periodes van koortsachtige schilderkunst worden gevolgd door periodes van een intense focus op andere media zoals collage, grafiek, fotografie en zelfs decorontwerp. Maar de spil van Hockneys kunst is altijd schilderen geweest.<sup>54</sup>

Tijdens zijn studie aan de Royal College of Art in Londen tussen 1959 en 1962, ontwikkelde hij een esthetiek gekenmerkt door anti-abstractie, openlijk geseksualiseerde portretten in levendige kleuren die hebben geleid tot het classificeren van zijn vroege werk als Britse Pop art. In 1961 exposeerde hij met onder andere Peter Blake (1932), Allen Jones (1937), en R.B. Kitaj (1931-2007) in de *Young Contemporaries Exhibition*, een expositie die de aandacht vestigde op deze opkomende stijl en Hockney extra bekendheid als een van zijn pioniers bracht. Hij verhuisde naar de wijk Notting Hill in Londen en het jaar daarop gaf de Londense kunsthandelaar John Kasmin hem zijn eerste solotoonstelling. Zijn eerste grote retrospectief vond plaats in de Whitechapel Gallery in Londen. Hockneys meest zinnebeeldige werken zijn misschien wel zijn portretten waarin hij beroemde en niet-beroemde mensen vastlegt: vrienden, leden van zijn naaste familie en naakte mannen die lounen bij de zwembaden van Californië.<sup>55</sup>

Hockney is gedurende zijn carrière vele malen teruggekeerd naar portretten en heeft verschillende stijlen, technieken en presentatiemethoden onderzocht. Hij heeft zijn eigen leven beschreven door herhaaldelijk degenen die het dichtst bij hem staan uit te beelden, lagen van hun persoonlijkheden en die van hem bloot te leggen op een manier die de mens centraal stelt en veel verder gaat dan alleen het documenteren van uiterlijkheden. Hij benadert al zijn onderwerpen in alle media, elke boom of gebouw of een levenloos voorwerp, alsof het een portret is.<sup>56</sup>

Naast het maken van kunst heeft Hockney ook veel aandacht voor de kunsttheorie. Het theoretiseren over de kunst deed hij gedurende twee jaar. In die periode maakte hij geen werk. In 2000 werkte hij samen met de natuurkundige Charles M. Falco aan 'Optical Insights into Renaissance Art.' Het artikel, gepubliceerd in *Optics & Photonics News* (en gevolgd door Hockneys boek *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*), betoogde dat kunstenaars in het Westen in de afgelopen 500 jaar optica en lenzen hebben

---

<sup>54</sup> Simon Sykes, *David Hockney: The Biography 1975-2012: A Pilgrim's Progress*, 5-8, 300-320.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.



gebruikt in hun werk, waardoor ze de wereld fotografisch hebben gepresenteerd. De uitvinding van fotografie zoals wij die kennen, zegt Hockney, was slechts de uitvinding van chemicaliën; de optische lens bestaat al honderden jaren. De ‘uitvinding van de fotografie’, vertelt hij, ‘was de uitvinding van het fixeermiddel om een afbeelding te maken.’ Hockney lijkt een antipathie te hebben tegen deze chemische fotografie, waarvan hij beweert dat het een visuele controle heeft aangenomen, die gelijk staat aan macht. Hij beargumenteert dat als volgt: ‘If you think of it, until the 19th century, one of the main purveyors of images was the church. [...] With the invention of photography, the power for social control simply moved with the imagemakers to what we call the media. Social control in the 20th century came through the media’.<sup>57</sup>

Dat de foto positie aan het verliezen is doet hem goed. In deze tijd wordt gedacht dat de fotocamera alles kan fotograferen. Hockney is het daar niet mee eens. Hij beschrijft in *A History of Pictures* hoe de fotografie niet kan concurreren met de schilderkunst. Zo zegt hij dat wanneer een mens naar een scène kijkt, de eerste vragen die opkomen zijn: wat zie ik als eerste? Wat zie ik als tweede? En wat zie ik als derde? Maar dat dat op een foto allemaal tegelijkertijd te zien is: ‘A photograph sees it all at once. In one click of the lens from a single point of view, but we don't. And it's the fact that it takes us time to see it that makes the space’.<sup>58</sup> Hockney heeft een haat-liefdeverhouding met fotografie. Hij heeft er veelvuldig gebruik van gemaakt in zijn werk maar volgens hem zelf als fotograaf en niet als schilder. Hij is ervan overtuigd dat schilderijen de beschouwer een gevoel van ruimte bieden en een meer persoonlijke weergave van het landschap dan individuele foto's kunnen. Net zoals schilders als Jan Van Eyck (1390-1441), volgens de theorie van Hockney en Falco, concave spiegels of brekingslenzen gebruikten om de beelden van objecten die door zonlicht worden verlicht op het doek te projecteren, gebruikt Hockney hulpmiddelen zoals digitale fotografie en Photoshop om zijn eigen werk te verbeteren. Hij houdt gelijke tred met technologische ontwikkelingen en gebruikt ze in zijn werken waardoor zijn schilderkunsten veranderen en verrijkt worden.<sup>59</sup>

Hockneys liefde voor het landschap is als een extreme sport. Met zijn assistent produceert Hockney bijna een canvas per dag, soms twee of drie. In Los Angeles liet Hockney

---

<sup>57</sup> David Hockney in: Cashdan, “‘Into the Woods,’” 66.

*David Hockney: Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]*, 4-21.

Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 115-125.

Simon Sykes, *David Hockney: The Biography 1975-2012: A Pilgrim's Progress*, 5-8, 300-320, 335-348.

Hockney en Gayford. *A History of Pictures*, 78-92.

<sup>58</sup> David Hockney in: Hockney en Gayford. *A History of Pictures*, 83.

<sup>59</sup> Ibid.

zich inspireren door de open ruimtes van de stad, maar miste hij de seizoenen, die in Yorkshire in volle overgave gepresenteerd worden, waardoor hij met de tijd kan experimenteren. De levenskracht van het platteland is het belangrijkste thema in zijn recente werken geworden, vastgelegd in zijn levendigste palet tot nu toe. Met dat palet lijkt hij inspiratie te vinden in Van Gogh, een kunstenaar die hij altijd openlijk heeft bewonderd.<sup>60</sup>

## 2.2 Hockneys perspectief

In de jaren zeventig van de vorige eeuw verdiepte Hockney zich onder andere in het kubisme van Pablo Picasso (1881-1973) en Georges Braque (1882-1963) en hun manier van het zien van de wereld. De conservatieve overtuiging was dat het kubisme leidde tot abstractie en het werd gezien als een andere manier om een foto te maken, een ‘artistiek apparaat’. Hockney daarentegen, was ervan overtuigd dat het iets was wat dicht bij een werkelijke ervaring kwam. Volgens hem komt dat omdat we niet echt waarnemen zoals het vaste punt perspectief van de Renaissance een scène presenteert, noch zoals een enkele cameralens het projecteert. Mensen kijken vanuit verschillende richtingen, met twee ogen die constant bewegen, terwijl we zelf rondlopen en kijken zoals Hockney het uitdrukt: ‘with memory’. Dat is de reden waarom Picasso het voor- en achteraanzicht van een figuur in één afbeelding kan weergeven: in de afbeelding beweeg je rond het onderwerp, heb je gedachten en gevoelens, net zoals je zou doen in het leven.<sup>61</sup>

Hockneys verkenning van het kubisme werd aangevuld met zijn ontmoeting met Chinese kunst, waarin hij ontdekte dat het gezichtspunt hier niet zo gefixeerd was als in het perspectief van de Renaissance of een foto, maar dat het zwerft door de lengte van de rol (soms wel 30 meter lang), over bergen en door te straten van een stad en nooit tot stilstand lijkt te komen (afb. 11).<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> David Hockney: *Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]*, 4-21.

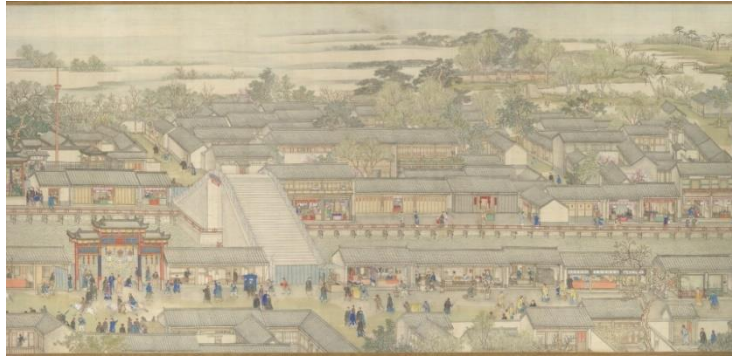
Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 85-86, 182-190.

<sup>61</sup> Hockney en Gayford. *A History of Pictures*, 22-23, 42-44, 78-92.

Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 54-60.

<sup>62</sup> Hockney en Gayford. *A History of Pictures*, 22-23, 42-44, 78-92.

Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 54-60.



Afb. 11. Xu Yang, *The Qianlong Emperor's Southern Inspection Tour, Scroll six: Entering Suzhou along the Grand Canal*, 1770, inkt op zijde, 68.8x1994 cm. Metropolitan Museum of Art. Foto: Metropolitan Museum of Art.

Hij rekest af met het Westerse lineair perspectief. Het lineair perspectief beperkt de mogelijkheden van de kunst en dat komt omdat de beschouwer wordt vastgepind op één plek. Je bent als toeschouwer statisch en het licht, de beweging en het leven worden genegeerd. Hockney is ervan overtuigd dat kunst nieuwe perspectieven en vrijheden zou moeten creëren en rekest daarom in zijn werken af met het Westerse perspectief. Het is volgens hem ouderwets en staat voor een kunstenaar die de beschouwer zijn bewegingsvrijheid afpakt. In Hockneys werk is te zien wat er gebeurt als je de illusie als waarheid aanvaard. Je blik wordt rijker bij elke verandering die je durft te accepteren.<sup>63</sup>

### 2.3 Hockneys 'Secret Knowledge'

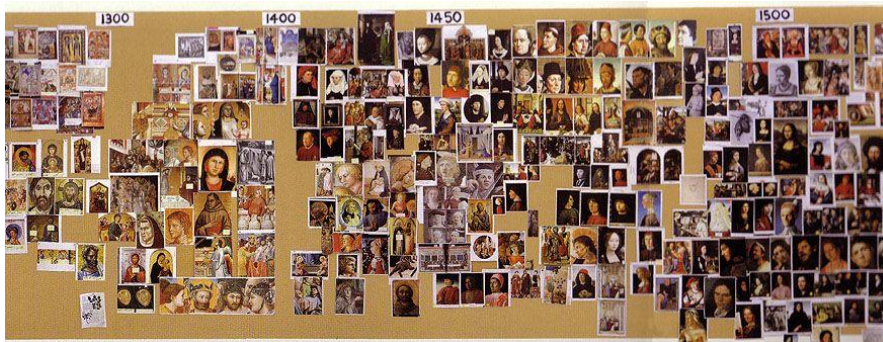
In 1999 bezocht Hockney een tentoonstelling met tekeningen van de Franse kunstenaar Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) in de National Gallery in Londen. De tekeningen van Ingres doen hem denken aan werk van de Amerikaanse kunstenaar Andy Warhol (1928-1987). Warhol maakte enkele werken door geprojecteerde dia's over te trekken. Hockney kan zich niet voorstellen dat Ingres zijn tekeningen die vol met details zitten, zonder 'hulpmiddel' heeft gemaakt. In het boek *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* beschrijft hij hoe hij twee jaar lang onderzoek deed in de Europese kunstgeschiedenis en uiteindelijk tot de conclusie komt dat er vanaf het begin van de vijftiende eeuw door de oude meesters gebruik is gemaakt van optische instrumenten. Met lenzen en spiegels moeten zij voorstellingen op doek of papier afgebeeld hebben om die vervolgens te kopiëren in hun werk.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 54-60.

<sup>64</sup> Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, 12-17.

In 1806 werd de camera lucida door de Engelse natuurkundige William Wollaston (1766-1828) uitgevonden. Met de camera lucida is het mogelijk om een voorstelling te projecteren op een stuk papier waardoor het overtekenen aanzienlijk eenvoudiger werd. Het is niet een makkelijk te gebruiken instrument omdat, wanneer de kunstenaar zijn hoofd beweegt, het beeld op het papier ook verschuift. Hockney stelt dat de camera lucida een van de vele projectie-instrumenten is waar in de loop van de eeuwen gebruik van is gemaakt. Een ander instrument is de camera obscura, een donkere kamer waarin het licht afkomstig van een voorstelling, via een klein gaatje de kamer binnenvalt en op de tegenoverliggende muur wordt geprojecteerd.<sup>65</sup>



Afb. 12. David Hockney, *The Great Wall*, 2000, collage.

Een lange muur in zijn studio werd gebruikt om een geïllustreerde tijdbalk te maken (afb. 12). Het valt hem op dat er rond 1420-1430 een plotselinge overgang plaats heeft gevonden naar een meer naturalistische manier van schilderen. Kunstenaars lijken geen problemen meer te hebben met bijvoorbeeld ingewikkelde patronen in stoffen en de perspectivische vertekening van voorwerpen. Hockney stelt dat dat alleen mogelijk kan zijn geweest door een technische innovatie, een manier waarop er gebruik is gemaakt van lenzen. Zo is hij ervan overtuigd dat de diepe schaduwen en kleine pupillen in portretten zouden kunnen betekenen dat de geportretteerden in het volle zonlicht hebben gezeten, iets wat noodzakelijk is om een lichtsterke afbeelding te krijgen. De Amerikaanse hoogleraar optica Charles Falco (1948) sluit zich aan bij Hockneys ideeën. Falco onderbouwt Hockneys ideeën wetenschappelijk doordat de optische effecten in sommige schilderijen ervoor zorgen dat hij de kenmerken van de gebruikte lens kan vaststellen.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, 238-257.

<sup>66</sup> *Ibid*, 12-17, 286-309.

Wanneer Hockney ontdekt dat een bolle lens dezelfde optische eigenschappen heeft als een holle spiegel kan hij verklaren hoe het komt dat schilderijen van voor de ontdekking van de lens ook al optische kenmerken vertoonden. Deze ontdekking zorgt ervoor dat hij antwoord kan geven op de vraag waarom portretten gemaakt in de vijftiende en zestiende eeuw gelijke afmetingen, composities en belichting hebben. Het beeld dat met een holle spiegel scherp kan worden afgebeeld is maar beperkt en het maakt daarbij niet uit hoe groot of hoe klein de spiegel is. Het gedeelte dat scherp is kan niet groter worden afgebeeld dan een cirkel met een doorsnede van dertig centimeter en relevante details in portretten bevinden zich voornamelijk binnen die afmetingen.<sup>67</sup>

De kritiek op Hockneys ontdekking gaat voornamelijk over de vraag waarom er geen documentatie over te vinden is als er zo ontzettend veel gebruik van is gemaakt. Hockneys redenering is dat lenzen een lange tijd als zinsbegoocheling werden gezien. Het zou afkomstig zijn van de duivel, want iets dat het gewone gezicht op de wereld vertekende kan niet te vertrouwen zijn. Daarnaast beargumenteert hij dat kunstenaars niet graag laten zien hoe ze werken en dat er moet worden uitgegaan van de werken en niet van de niet bestaande documentatie. Het motto dat hij koos voor het boek en waar hij zich bij aansluit is een uitspraak van de Italiaanse kunsthistoricus Roberto Longhi (1890-1970): 'Paintings are primary documents. Archival documents can be faked; critical judgements, not.'<sup>68</sup>

Belangrijk is dat Hockney zijn ontdekking niet iets vindt afdoen aan het kunstenaarschap van de oude meesters, maar de lens en de spiegel ziet als een hulpmiddel net zoals de liniaal bij het trekken van een rechte lijn kan zijn.<sup>69</sup>

## 2.4 Hockneys natuur

Hockney is van mening dat de Engelse landschapsschilder John Constable (1776-1837) de eerste kunstenaar was die het Engelse landschap op een authentieke manier weergaf. Hij schilderde niet volledig en plein air, maar hij ging wel naar buiten met zijn schilderbenodigdheden. Constable sterft net voor de uitvinding van de chemische fotografie en was dus onderdeel van de laatste generatie Engelse schilders die niet de confrontatie hebben hoeven aangaan met de chemische fotoproductie. Een andere uitvinding die het en plein air schilderen makkelijker maakt, maar waar Constable ook niet van heeft kunnen profiteren is de verftube. Hij schetste voornamelijk in de open lucht om de werken uit te

---

<sup>67</sup> Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, 239-240, 286-309.

<sup>68</sup> Ibid, 18.

<sup>69</sup> Ibid, 317-318.

werken in zijn studio. Zijn schetsen zijn ook wel studies van het landschap en in sommige opzichten tegengesteld aan zijn schilderwerken. De schilderijen kregen een afwerking waardoor zijn ‘hand’ niet meer te zien was. In zijn studieschetsen is die overduidelijk nog wel aanwezig. Enkele jaren later gaf de Franse kunstenaar Paul Cézanne (1839-1906) de beschouwer de mogelijkheid beide te zien. Zowel de hand van de meester en de afbeelding die daaruit voort vloeide. De twee voegden zich samen en zorgden ervoor dat de beschouwer zich bewust was van het oppervlak en dat paradoxaal genoeg zorgde voor een illusie van ruimtelijke diepte.<sup>70</sup>

In Hockneys werk, behalve in zijn portrettenserie, is sinds ongeveer 1980 de menselijke figuur afwezig. De belangrijkste reden daarvoor is dat hij van de beschouwer de figuur wilde maken. De menselijke figuur is er dus nog steeds, maar op een andere manier. Hij is niet afgebeeld, maar is bedoeld om gevoeld te worden. Een bewuste keuze van Hockney, het menselijke is er niet meer letterlijk, maar de geest is er wel. Hij is ervan overtuigd dat representatie en abstractie geen twee afzonderlijke dingen zijn. Die overtuiging heeft zich langzaam ontwikkeld naar het idee dat de beschouwer een menselijke aanwezigheid moet voelen in het werk. Waar hij in het begin dacht dat een werk zonder figuur de beschouwer minder raakte dan een werk met een figuur, denkt hij dat nu niet meer. Het meest belangrijke aspect in een werk is hoe de figuur is geplaatst in de ruimte. Wanneer de kunstenaar de ruimte met zijn verbeeldingskracht gebruikt, is dat een poging om de beschouwer naar binnen te trekken, om van hem de figuur te maken.<sup>71</sup>

De natuur heeft altijd een dominante plaats ingenomen in Hockneys leven en werk. Het is een belangrijk motief bij het ontstaan van zijn kunst en hij geeft dat zelf als volgt aan: ‘If you want to replenish your visual thinking, you have to go back to nature, because there’s the infinite there, meaning you can’t think it up’.<sup>72</sup>

Daarnaast is Hockney zich in zijn werk altijd enorm bewust van het (dag)licht. In Yorkshire kan elke twee minuten het licht veranderen. Elke dag is er ander licht. Oppervlakkig gezien zijn Bridlington en het omliggende land in vijftig jaar niet veel veranderd. Maar wanneer je in Bridlington bent is goed te zien dat het continu aan verandering onderhevig is. Het licht is anders; de grond verandert van kleur. Hockney is geïnteresseerd in een van de eeuwige thema’s binnen de landschapsschilderkunst: de vier seizoenen. De plekken die Hockney schildert kunnen worden gezien als doodgewone Engelse

---

<sup>70</sup> *David Hockney: A Bigger Picture*, 24-37.

<sup>71</sup> Hockney, *That’s the way I see it*, 154-155.

<sup>72</sup> Wollheim, *David Hockney: A Bigger Picture*, DVD, min. 13.02 - 13.15.

landschappen. Niet spectaculair en het trekt geen toeristen aan die op zoek zijn naar de schoonheid van de natuur. De aantrekkingskracht is alleen te zien voor degene die lang en intensief kijkt. Lang en intensief kijken zijn naast twee essentiële activiteiten in Hockneys leven en kunst, ook twee van zijn grootste genoegens.<sup>73</sup>

Hij wil het hele jaar door schilderen omdat je verschillende dingen ziet wanneer de seizoenen veranderen. Hij schilderde *The Tunnel* voor de eerste keer in augustus 2005 en noemde het zo omdat het op dat moment een tunnel van gebladerte was, met de takken van de bomen over het pad gebogen. In de maanden daarna schilderde hij de tunnel verschillende keren nog eens. Pas na het zien van de winter, begrijp je de rijkdom van de zomer. Zijn tweede ‘grote’ schilderij na *The Tunnel* was *Woldgate Woods*. In eerste instantie had hij niet het plan om er vier te maken. Van ieder seizoen maakte hij een werk. Zo beseftte hij dat de omgeving in de winter duidelijker te zien was door de afwezigheid van gebladerte en de bomen omhoog reikten naar het licht. Dat besef resulteerde in een serie.<sup>74</sup>

Hockneys fascinatie met bomen komt omdat hij ze ziet als de grootste representant van levenskracht. Hij beargumenteert dat als volgt: ‘Trees are the largest manifestation of the life-force we see. No two trees are the same, like us. We’re all a little bit different inside, and look a little bit different outside. You notice that more in the winter than in the summer’.<sup>75</sup> Hoe langer je kijkt, hoe meer je opvalt. De es, de favoriete boom van Constable is een van de laatste bomen die tot bloei komt. Volgens Hockney moet Constable precies hebben geweten wanneer hij de bomen op hun duidelijkst kon zien en dus goed bekend met het landschap rond Bergholt moet zijn geweest. Kijkend naar Constables olieverfschetsen kun je ongeveer bepalen hoe laat ze zijn gemaakt. De lengte van de schaduw toont of het in de ochtend of avond was.<sup>76</sup>

Er is een moment wanneer de lente vol in bloei is. In Engeland wordt dat wel ‘natures erection’ genoemd. Elke plant, knop en bloem lijkt rechtop te staan. Dan begint de zwaartekracht de vegetatie naar beneden te trekken. Dat merk je volgens Hockney niet meteen op. In het tweede jaar begint het je op te vallen, in het derde jaar nog meer. Op het hoogtepunt van de zomer worden de bomen een massa van gebladerte en worden de takken naar beneden

---

<sup>73</sup> Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 26-27.

*David Hockney: A Bigger Picture*, 24-37.

*Looking at landscape / being in landscape*, 5-35.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> David Hockney in: Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 29.

<sup>76</sup> Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 29-31.

*David Hockney: A Bigger Picture*, 24-37.

*Looking at landscape / being in landscape*, 5-35.

getrokken door het gewicht. Wanneer de bladeren vallen, gaan de takken weer omhoog. Dat soort dingen zie je pas als je goed kijkt en Hockneys fascinatie voor de oneindige verscheidenheid van de natuur komt daar onder meer vandaan. Pas toen hij het gras ging tekenen begon hij het te zien.<sup>77</sup>

Hockney zegt het volgende over kijken: ‘We see with memory’.<sup>78</sup> Het geheugen waarnaar Hockney verwijst, bestaat uit meerdere lagen. Op het meest voor de hand liggende niveau, wordt het gevormd door persoonlijke associaties met specifieke plaatsen; daarbuiten ligt de reflectie van een bepaalde topografie in de lokale en nationale geschiedenis. Net zo belangrijk is de diepgewortelde herinnering aan artistieke tradities en het vermogen om het landschap aangetast te zien door het verzamelde werk van ontelbaar veel generaties van vroegere kunstenaars. Hockneys latere werken zijn steeds meer ontstaan vanuit zijn groter ontwikkelde geheugen.<sup>79</sup>

Niemand ziet hetzelfde, ongeacht waar we naar kijken. Als je nu naar iets kijkt, dan is dat nu. Het geheugen is ook nu. Wanneer je naar een ander kijkt die je kent, heb je eerdere herinneringen aan diegene. Maar iemand die jou nog nooit heeft gezien, heeft dat niet en ziet dus iets anders. En dat geldt voor alles. Het landschap, waar je ook bent. Hockney raakte daar gefascineerd door, vooral wat betreft de seizoenen. De seizoenen veranderen, dezelfde bomen veranderen. Met de herinneringen van afgelopen winter, zie je de huidige winter meer. Je merkt dingen pas op als je er al een tijdje naar kijkt en dat zorgt voor een verbinding met en naar je geheugen.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 29-31.

*David Hockney: A Bigger Picture*, 24-37.

*Looking at landscape / being in landscape*, 5-35.

<sup>78</sup> David Hockney in: Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 102.

<sup>79</sup> Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 102.

<sup>80</sup> Ibid.



## Hoofdstuk 3 Sleutelwerken

In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de deelvraag: Hoe kan de artistieke relatie tussen Hockneys drie werken: *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)*, *A Bigger Grand Canyon* en *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)* en de werken *Kreupelhout met twee figuren* van Vincent van Gogh, *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth* van William Turner en *Het Laantje van Middelharnis* van Meindert Hobbema worden omschreven?

Hockneys werken komen uit de periode 1998 tot en met 2018 en vallen binnen het landschapsgenre. Individueel gezien staan de werken voor een bepaalde periode in Hockneys oeuvre en geven ze zijn visie op het landschap weer. Gezamenlijk gezien geven de werken een goed beeld van het landschapsgenre in Hockneys oeuvre. Elk werk van Hockney wordt naast een werk van een andere landschapskunstenaar gezet, dat, volgens mij, aansluiting vindt bij dat van Hockney. Die overeenkomst kan gebaseerd zijn op de formele kenmerken van het werk, maar kan ook overeenkomen in belevingswijze of visie.

### 3.1 *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)*



Afb. 13. David Hockney, *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)*, 2011, olieverf, 365.76x975.36 cm. Centre Georges Pompidou, Parijs. Foto: Richard Schmidt.

Het Engelse platteland en de jaarlijks terugkerende cyclus van de vier seizoenen staat in groot contrast met de weelderige vegetatie die het hele jaar rond in bloei staat in Californië. Nadat Hockney verschillende keren de eerste bloesem van het jaar miste omdat hij in Californië was besloot hij in 2011 om de komst van de lente weer te geven. Op zijn iPad maakte hij schetsen van de veranderingen in planten en bomen tussen januari en juni. De schetsen waren een voorstudie voor het uit 32 doeken bestaande *The Arrival of Spring in Woldgate, East*

*Yorkshire in 2011 (twenty eleven)* (afb. 13). Het werk kan gezien worden als het hoogtepunt van een beeldenreeks die hij opdroeg aan de viering van de lente. Door gebruik te maken van omgekeerd perspectief en het grote formaat zorgt Hockney ervoor dat de beschouwer er fysiek bij betrokken wordt en als het ware door het landschap wordt opgezogen.<sup>81</sup>

In eerste instantie lijkt het misschien niet voor de hand liggend om Hockney en de Nederlandse kunstenaar Vincent van Gogh (1853-1890) te vergelijken. Naast het feit dat ze beiden uit een ander land komen en in een andere eeuw werkten, is een groot verschil het formaat van hun werken. Hockneys werk is veel groter dan dat van Van Gogh. Maar toch zijn Hockney en Van Gogh met elkaar verbonden. De twee zijn geestverwanten; zij delen dezelfde sensitiviteit voor kleur en ruimtelijkheid en dezelfde gevoeligheid voor hun directe omgeving. De plek waar ze woonden was hun inspiratiebron. Toen Van Gogh naar de Provence verhuisde in 1888 nam zijn kunst een kritieke wending, Hockney gebeurde iets overeenkomstigs toen hij van Los Angeles terug verhuisde naar Yorkshire.<sup>82</sup>

Hockney heeft Van Gogh altijd bewonderd. Van Goghs schilderijen zitten volgens Hockney vol beweging. Hockneys waardering voor Van Goghs werken komt volgens hemzelf onder andere omdat duidelijk te zien is hoe ze zijn gemaakt. De penseelstreken zijn zichtbaar en het is overduidelijk hoe ze op het doek zijn aangebracht.<sup>83</sup>

Vincent van Gogh heeft op een persoonlijke en indringende wijze verslag gedaan van de hem omringende natuur. In zijn brieven wisselt hij gedetailleerde natuurbeschrijvingen af met terloopse opmerkingen en hij koppelde zijn visie op de natuur aan zijn eigen levenservaringen en opvattingen over de rol van de kunst, kunstenaar en literatuur. Van Goghs werk is een representatie van zijn natuurbeleving en laat zien hoe hij zijn positie als mens en kunstenaar in en tegenover de natuur probeerde te bepalen.<sup>84</sup>

Van Gogh kreeg een protestants-christelijke opvoeding op het Brabantse platteland, in Zundert. Zijn vader was predikant van de Hervormde Kerk en het dorp was omgeven door landbouwgrond met rogge en aardappelen, maar ook door heide- en moerasgebieden. Van jongs af aan maakte hij lange wandeltochten en maakte hij kennis met de vogels en akkers met gele koren. Van Gogh was ervan overtuigd dat hij was gevormd door het Brabantse platteland. Het zou hem altijd blijven aanspreken. De protestants-christelijke

---

<sup>81</sup> Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 202-203.

<sup>82</sup> *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature*, 150.

*De keuze van Vincent: Van Goghs Musée imaginaire*, 25-36.

'Hockney – Van Gogh: Twee kunstenaars, één liefde'. Website Van Gogh Museum.

<sup>83</sup> *Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature*, 150.

<sup>84</sup> *De keuze van Vincent: Van Goghs Musée imaginaire*, 25-36.

opvoeding die hij kreeg was gematigd en stond in het teken van de voorschriften van de Groninger School. De menselijkheid van Christus stond centraal en voor een deugdzzaam leven was er een leidraad van nederigheid, dienstbaarheid en medemenselijkheid. Tijdens zijn studententijd in Amsterdam kwam hij in aanraking met dominee Laurillard. Laurillard was van mening dat de schoonheid der natuur ‘veel en velerlei’ was en bood de natuur naast rust en betovering ook de kans om ‘de Heere God door den hof (te) horen wandelen’ en ‘de door God teteekende symboliek der natuur te verstaan’.<sup>85</sup>

Van Gogh stelde dat de natuur de waarheid tot hem zou kunnen spreken, maar dat dat pas zou gebeuren na een aanhoudende en grimmige strijd. Hij gaf de natuur menselijke trekken. Zo koppelde hij bijvoorbeeld een rij knotwilgen aan een processie van weesmannen en zag hij een vergelijking in platgetrapt gras met de vermoeidheid van de bewoners in een achterbuurt. Wanneer een kunstenaar de waarheid en schoonheid die de natuur in zich verborgen hield in zijn kunst weet bloot te leggen, was hij volgens Van Gogh bij machte om iets te vervaardigen dat ten slotte de natuur ontsteeg.<sup>86</sup>

In het begin van zijn carrière was hij nog van mening dat de kunst de scheiding tussen mens en natuur kon overbruggen als de kunstenaar als doel had de ‘teloorgegangene harmonie’ te herstellen. Na een aantal aangrijpende gebeurtenissen in zijn leven liet hij die overtuiging los. Werken in de natuur kon hem alleen nog troost bieden. Hij werd er minder eenzaam van en hij kon op krachten komen. In Frankrijk bleef de natuur hem raken, maar drukte hem ook met de neus op de feiten: ‘Er zijn intussen momenten dat de natuur magnifiek is; herfsteffecten met zo’n kleurenpracht, groene luchten die contrasteren met gele, oranje en groene bomen en struiken, stukken land in alle kleuren paars, het verschroeide gras waar de regen niettemin weer een laatste levenskracht heeft gegeven aan sommige planten die weer opnieuw kleine paarse, roze, blauwe en gele bloempjes krijgen. Dingen waar je heel melancholisch van wordt, omdat je ze niet kunt weergeven’.<sup>87</sup>

In mei 1888 schreef hij dat veel motieven in Arles qua karakter ‘absoluut hetzelfde als in Holland’ waren.<sup>88</sup> Alleen de kleur maakte het verschil. Het vlakke land vergeleek hij met het landschap in de werken van Van Ruisdael en Philips Koninck. Zijn natuurbeleving werd ook beïnvloed door literatuur en kunst. De grens tussen het werkelijke landschap dat hij zag

---

<sup>85</sup> *De keuze van Vincent: Van Goghs Musée imaginaire*, 25-36.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Crimpen, van en Berends-Albert, *De brieven van Vincent van Gogh*, brief 612, 1537-1538.

en het imaginaire landschap dat hij er door onbegrensd associëren van maakte, vervaagde door het enorme aanbod aan beelden, beweegredenen en citaten die hij zich eigen maakte.<sup>89</sup> Van Gogh was van mening dat de kunstenaar de natuur moest weergeven door er de kenmerken ‘beteekenis’, ‘opvatting’ en ‘karakter’ aan te geven.<sup>90</sup>

Het Hollandse landschap had volgens Van Gogh ook kwalificaties als eerlijkheid, naïviteit en trouwheid die betrekking hebben op de verinnerlijking van de observatie en van de uitbeelding van het landschap. Zijn opvatting was dat een landschapsschilder een echte natuurliefhebber moest zijn omdat hij dan pas werkelijk de natuur kon observeren en haar ‘waarheid’ ontdekken en weergeven. De kunstenaar had als taak om zich helemaal in de natuur onder te dompelen en zijn gevoel in het werk te leggen om het voor de beschouwer bevattelijk te maken.<sup>91</sup>

In Parijs kwam Van Gogh in aanraking met het impressionisme en maakte hij kennis met het werk van onder meer Claude Monet. Maar het impressionisme was voor hem te subjectief en te veel gericht op het bereiken van visuele effecten. Het pointillisme van bijvoorbeeld de Franse kunstschilder Georges-Pierre Seurat (1859-1891) sprak hem meer aan. Maar ook het werk van de Franse kunstenaar Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903) die onder invloed van de Japanse prentkunst schematische tekeningen en een robuust vlak- en kleurverdeling ging toepassen. Langzaam werd kleur in het werk van Van Gogh een zelfstandig en symbolisch expressiemiddel waarmee hij de essentie van de Provence weergaf. Ook ging hij net als veel Franse kunstenaars in die tijd, buiten schilderen (en plein air).<sup>92</sup>

Van Gogh kon de natuur en kunst niet los van elkaar zien. Ze waren met elkaar verbonden en nergens vond hij zoveel inspiratie, rust en verlichting als in de natuur. Het ongerepte platteland, een plek waar je middenin de natuur was en kon wonen en werken, was de beste plek voor een kunstenaar.

Waar Van Gogh de cyclus van zaaien, maaien en oogsten als een parallel met het leven en de dood zag en hij in bomen een ziel herkende, dicht Hockney ook menselijke kenmerken toe aan de natuur. Hockney ziet bomen als de grootste representant van levenskracht.

---

<sup>89</sup> Lemaire, *Filosofie van het Landschap*, 43.

<sup>90</sup> Crimpen, van en Berends-Albert, *De brieven van Vincent van Gogh*, brief 151, 328-330.

<sup>91</sup> Crimpen, van en Berends-Albert, *De brieven van Vincent van Gogh*, brief 188, 456-459.

Crimpen, van en Berends-Albert, *De brieven van Vincent van Gogh*, brief 253, 640-644.

<sup>92</sup> *De keuze van Vincent: Van Goghs Musée imaginaire*, 25-36.

Hij beargumenteert dat als volgt: 'Trees are the largest manifestation of the life-force we see. No two trees are the same, like us. We're all a little bit different inside, and look a little bit different outside. You notice that more in the winter than in the summer.'<sup>93</sup>



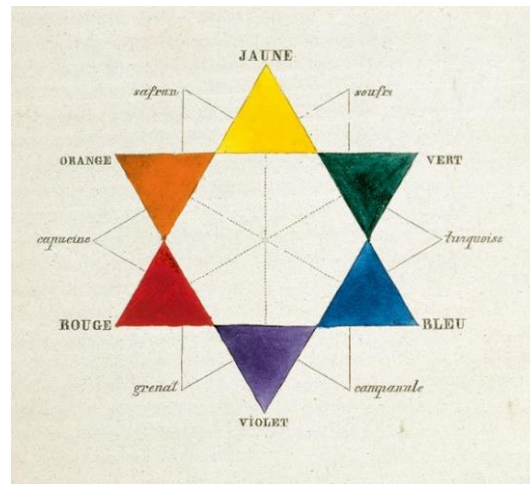
Afb. 14. Vincent van Gogh, *Kreupelhout met twee figuren*, 1890, olieverf, 49.5x99.7 cm. Cincinatti Art Museum. Foto: © Cincinatti Art Museum.

Naast het toekennen van menselijke kenmerken aan de natuur is er nog een overeenkomst tussen Van Gogh en Hockney. Beiden hebben een andere kijk op de wereld. Van Gogh en Hockney sporen de beschouwer aan om te kijken. Gebruik je ogen en kijk om je heen. Wanneer je Hockneys *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)* naast Van Goghs *Kreupelhout met twee figuren* zet vallen de gelijkenissen op (afb. 13) (afb. 14). In beide werken staan de bomen recht omhoog, lijken het gras en de bladeren te bewegen op de wind en in hun ultieme bloeiperiode te zitten. Het overdadige groen, de paarse toon in de bomen het geel van de bloemen komt in zowel in *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)* als in *Kreupelhout met twee figuren* naar voren. De paarse tonen in de bomen op de voorgrond van Hockneys werk creëren diepte, mede door dat de bomen naar de achterkant toe meer bruin zijn. De bomen van Van Gogh bevatten ook die paarse ondertonen. Het gebruik van kleur door beide kunstenaars is een derde overeenkomst. Van Gogh maakte gebruik van de complementaire kleuren om leven en kracht aan zijn werk te geven en hetzelfde kleurgebruik is terug te vinden in het werk van Hockney.

---

<sup>93</sup> Crimpen, van en Berends-Albert, *De brieven van Vincent van Gogh*, brief 282, 722-724. David Hockney in: Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 29.

Van Gogh kwam in 1884 in aanraking met de kleurtheorie van de Franse kunsttheoreticus Charles Blanc (1813-1882). Blanc schreef in *Grammaire des arts du dessin* (1867) uitgebreid over zijn theorie. Door middel van een duidelijk overzicht waarin de complementaire kleuren een hoofdrol speelden werd Van Gogh duidelijk hoe bepaalde kleuren die zich tegenover elkaar bevinden op de kleurencirkel elkaar versterken wanneer zij naast elkaar worden geplaatst (afb. 15).<sup>94</sup>



Afb. 15. Kleurencirkel Charles Blanc.

Blancs werk leerde Van Gogh kennis maken met het werk van de Franse kunstenaar Eugène Delacroix (1789-1863). Van Gogh zag de olieverfschets *Apollo Slays Python* op het plafond van het Louvre in Parijs. Hij leerde van Delacroix dat een donkere kleur lichter lijkt wanneer de kleuren eromheen donkerder zijn, met als gevolg dat er niet hoeft worden uitgegaan van de kleur uit de realiteit. Van Gogh ontdekte dat hij een kleur erg donker kon maken en toch licht kon laten lijken, door de andere kleurtonen eraan aan te passen. Delacroix bezorgde Van Gogh het ideale kleurgebruik voor de expressie die hij in zijn werken wilde leggen. Kijkend naar *The Arrival in Spring, East Yorkshire in 2011* toont dat Hockney zich (on)bewust houdt aan Blancs kleurencirkel. Het groen van het gras en de bladeren, steekt fel af tegen de bruine kleur van het pad en de boomstammen en de dunne horizontale blauwe streep staat in contrast met de nog smallere oranje lijn eronder.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Hockney – Van Gogh: *The Joy of Nature*, 30-32.

Song, *Art Theories of Charles Blanc 1813-1882*, 17-19, 98-103.

<sup>95</sup> Crimpen, van en Berends-Albert, *De brieven van Vincent van Gogh*, brief 598, 1511-1513.

Crimpen, van en Berends-Albert, *De brieven van Vincent van Gogh*, brief 633, 1580-1587.

*De keuze van Vincent: Van Goghs Musée imaginaire*, 123-133.

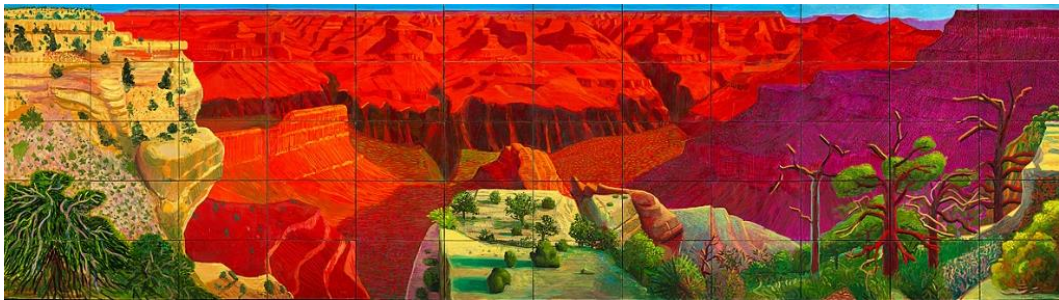
‘Op zoek naar contrast’. Website Van Gogh Museum Amsterdam.

Song, *Art Theories of Charles Blanc 1813-1882*, 98-103.

Het laatste element dat beide kunstenaars delen is hun panoramische blik. Het oog fixeert nooit op één punt, maar scant het hele gebied. Hockney ziet dat terug in traditionele Chinese tekeningen, rollen van papier en zijde, waarvan hij een flinke verzameling bezit. Die rollen zijn een resultaat van een voortdurend bewegend oog langs het landschap. Beiden maken ze in hun werken de wereld breder, ze vouwen hem open, in plaats van het naar één punt toegaan van het lineair perspectief.<sup>96</sup>

Van Gogh vond troost in het idee dat hij (slechts) een schakel was in het universum en bewust deel uitmaakte van een groter geheel. Een plek die Hockney bewust inneemt.

### 3.2 *A Bigger Grand Canyon*



Afb. 16. David Hockney, *A Bigger Grand Canyon*, 1998, olieverf, 207x744.2 cm. National Gallery of Australia. Foto: © David Hockney.

In 1982 maakte David Hockney een serie foto's van de Grand Canyon, waarna hij er een collage van vormde. Hij keerde in 1986 terug en produceerde nogmaals een grote fotocollage, ditmaal van zestig foto's. Hockneys obsessie met het afbeelden van het concept 'ruimte' werd aangewakkerd door twee tentoonstellingen die hij in 1996 en 1997 zag. In 1996 bezocht hij de tentoonstelling met werk van de Nederlandse kunstschilder Johannes Vermeer (1632-1675) in Den Haag. Hij was zo onder de indruk van de levendigheid van de kleuren na al die jaren, dat hij enkele malen terugging. Bij elk bezoek groeide zijn fascinatie voor de kleuren van Vermeers werken en hoe de werken door het gebruik daarvan leken te gloeien, maar ook op technisch vlak nam zijn interesse toe. De gelaagdheid, de opbouw van dunne lagen van kleuren bovenop de volgende, het voorbereiden. Wat hij leerde van Vermeers werkte paste hij

---

<sup>96</sup> Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, 178-181.

toe op de bloemenschilderijen die hij onmiddellijk daarna maakte. In eerste instantie lijken bloemen niets met Vermeer te maken te hebben, maar het ging Hockney niet om het onderwerp, maar om de kleuren. Terwijl hij zijn bloemenschilderijen maakte wendde hij zich tot zijn assistent met de woorden: ‘I should paint the Grand Canyon’.<sup>97</sup>



Afb. 17. Thomas Moran, *The Grand Canyon*, 1913, olieverf, 74.9x100.6 cm. Gilcrease Museum. Foto: © Gilcrease Museum.

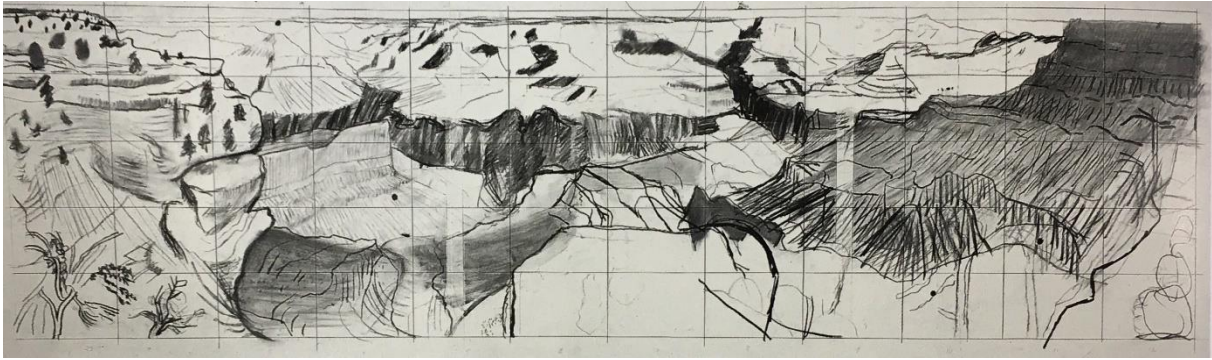
De tweede tentoonstelling die hem beïnvloedde was de tentoonstelling *Thomas Moran* in de National Gallery in Washington D.C. in december 1997. Net als Hockney had Thomas Moran (1837-1926), een landgenoot uit het noorden van Engeland, de uitdaging van de Grand Canyon opgepakt (afb. 17). Hockney zag dat er in de tentoonstellingscatalogus een advertentie stond van de Santa Fe Railroad die de Grand Canyon kenmerkte als ‘de wanhoop van de schilder’. De overtuiging dat de Grand Canyon niet te schilderen zou zijn, zorgde ervoor dat Hockney het juist wilde schilderen.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> David Hockney in: Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 111. Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 111-112.

<sup>98</sup> Kinsman, ‘Imagining the Grand Canyon’. Website National Gallery of Australia. *David Hockney - Space & Line - Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*, 5-7. Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 111-112.





Afb. 18. David Hockney, *Composition Study for A Bigger Grand Canyon*, 1998, houtskool/potlood/inkt, 57.1x85 cm. Foto: © David Hockney.

Hij maakte twee, in de buitenlucht, geschilderde studies, één van negen doeken, de andere van vijftien. Samen met de twee fotocollages vormden de studies de basis voor *Composition study for A Bigger Grand Canyon* (afb. 18). In februari 1998 begon Hockney met het werken aan *A Bigger Grand Canyon* (afb. 16). De schetsen laten zien wat hij zag op locatie, maar voor de schilderijen maakt hij een keuze welke elementen hij uit wil werken en welke effecten hij wil bereiken. De kleuren zijn overdreven, maar het laat een ongelooflijke levendigheid zien. Hockney maakt geen gebruik van atmosferische effecten. Anders zou het rood, naar de achterkant, langzaam minder rood gekleurd moeten zijn met behulp van witte verf of door de rode verf uit te dunnen.<sup>99</sup>

Het schilderij kan gezien worden als een uitspraak over de weergave en beleving van de ruimte. Door verschillende afbeeldingen van het uitzicht over een bepaalde periode te gebruiken, verwijst Hockney naar het kubisme, waarbij een onderwerp vanuit meerdere gezichtspunten wordt afgebeeld; maar ook naar een Chinese rolschildering, waarbij verschillende tijdreeksen en landschapselementen samenkomen om een schijnbaar geheel te vormen; en naar zijn eigen decorontwerpen voor de opera.<sup>100</sup>

*A Bigger Grand Canyon* bestaat uit een rooster van zestig doeken. Dit was niet alleen een praktische beslissing, maar ook een bewuste keuze van Hockney omdat het rooster ervoor zorgt dat je van links naar rechts kijkt. Waar een foto twee of drie verdwijnpunten heeft, zijn er in dit werk minstens zestig te vinden. Doordat het rooster ervoor zorgt dat je naar elk doek kijkt, reist de beschouwer er doorheen. De beschouwer wordt gedwongen zijn ogen te bewegen, net zoals hij dat zou doen aan de rand van de Grand Canyon.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> *Looking at landscape / being in landscape*, 33-35.

<sup>100</sup> Radford, *Collection highlights: National Gallery of Australia*.

*David Hockney - Space & Line - Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*, 6-11, 18-19.

<sup>101</sup> Hockney en Joyce, *Hockney on 'Art': Conversations with Paul Joyce*, 233-35.



Afb. 19. Hockney at the Grand Canyon. Foto: Richard Schmidt. © The David Hockney Foundation.

Hockney wilde het niet fotografeerbare vastleggen. Namelijk de ruimte of het gevoel van ruimte. De spanning van het staan op de rand van de afgrond van de Grand Canyon is het ruimtelijke (afb. 19). De Grand Canyon is de grootste ruimte met een rand waar je over uit kunt kijken. Wanneer beschouwers het werk van Hockney zien proberen ze vaak het van een zo groot mogelijke afstand te bekijken. Volgens Hockney is dat omdat hoe meer de beschouwer terugdringt, hoe meer de afbeelding hem binnenhaalt. Het werk wordt duidelijker, helderder, en sterker. Het werk bevat maar een kleine streep lucht aan de bovenkant en dat zorgt ervoor dat alles boven het schilderij lucht kan zijn. De blanco muur kan worden gelezen als een oneindige lucht. Het wit van de muur boven het canvas, en specifiek boven het punt op het canvas dat de verste horizon van jou voorstelt, kan worden gelezen als lucht. De lucht gaat steeds hoger, over de top van de muur heen en tot achter de beschouwer zelf. Terwijl de onderkant van het werk, de rand van de kloof, eveneens overgaat in de onderkant van de muur, de vloer en onder de beschouwer door. Op dat punt komen ze bijeen en wordt de beschouwer het werk ingetrokken. En hoe strakker de beschouwer tegen de tegenoverliggende muur staat, hoe meer hij het werk wordt ingetrokken. Er is geen opening meer tussen het werk en de beschouwer.<sup>102</sup>

Met de vele gezichtspunten en de veranderende tijdlijn suggereert het werk hoe het is om in een landschap te zijn, er te reizen, kleine details en dramatische vergezichten te bekijken, veranderend licht te zien en over de rode aarde te lopen. Het grote formaat en de extravagante kleuren zijn ook gerelateerd aan het spektakel van Hollywood en aan de representaties van het

---

Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 111-112.

*David Hockney - Space & Line - Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*, 6-11.

<sup>102</sup> Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 109-113.

*Looking at landscape / being in landscape*, 31-35.

*David Hockney - Space & Line - Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*, 6-11.

sublieme. Door de grootte van het werk lijkt het alsof de beschouwer de rotsige treden kan afdalen en kan uitkijken over de droge rivierbedding. De kunsthistoricus Marco Livingstone (1952) merkte op dat *A Bigger Grand Canyon* de beschouwer zo overtuigend plaatst aan de zuidelijke rand van de kloof in Powell Point, een van de meest spectaculaire uitkijpunten, om bij sommige beschouwers een duizelingwekkende opwinding te veroorzaken omdat ze het gevoel hebben zo dicht aan de afgrond te staan. Het werkt daagt de verbeelding uit en roept volgens Livingstone het magnifieke spektakel van Hollywood op en dat is wat Hockney aantrok toen hij op weg ging naar Amerika.<sup>103</sup>

De kunstcriticus Paul Melia gaat nog een stap verder dan Livingstone en stelt dat er sprake is van het sublieme in *A Bigger Grand Canyon*: ‘The genre of landscape has been important to Hockney since the beginning of his professional career. Until relatively recently, however, he was unable to draw upon the Romantic or neo-Romantic tradition of landscape art: personal experience, empathy, quasi-magical feelings aroused by a place or location, spontaneity - all triggers of artistic production for older generations of [British] artists.’<sup>104</sup> Melia beargumenteert dat er in *A Bigger Grand Canyon* verwijzingen te vinden zijn naar de rijke en ontzagwekkende Engelse romantische traditie, maar ook naar de symbolistische landschappen van Paul Gauguin en de kunstenaars van de School van Pont-Aven. In hun werken wordt het universele, het symbolische, aangeraakt terwijl het door de mens gemaakte wordt uitgesloten. Hockney presenteert de Grand Canyon zonder bewijs van menselijke bemoeienis. De sprankelende kleuren en de uitgestrektheid van de ruimte kenmerken de droomwereld uit de tijd dat Hockney opgroeide in het noorden van Engeland.<sup>105</sup>

Een kunstenaar die in zijn carrière altijd op zoek is geweest naar het sublieme is de Engelse kunstenaar Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Turner begon zijn carrière met het schilderen van klein werk met aquarel, maar voornamelijk zijn grote werken zijn bekend bij het publiek. Imponerende landschapswerken maken een groot deel uit van zijn oeuvre en in zijn landschappen is zijn liefde voor de Romantiek en het sublieme en schilderachtige te zien (afb. 20). Plekken waar historische gebeurtenissen hadden plaatsgevonden, maar ook de zee en de bergen zijn veel in zijn landschappen te zien. In heel

---

<sup>103</sup> Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 109-113.

Marco Livingstone in Jaarrapport National Gallery of Australia 1999.

<sup>104</sup> Paul Melia in: Jaarrapport National Gallery of Australia 1991.

<sup>105</sup> Marco Livingstone in Jaarrapport National Gallery of Australia 1999.

*David Hockney - Space & Line - Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*, 6-11.

zijn carrière was hij op zoek naar het sublieme in de natuur. Hij nam zijn schetsboeken en doeken mee naar buiten en schilderde wat hij zag.<sup>106</sup>



Afb. 20. Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, 1842, olieverf, 91.4x121.9 cm. Tate Londen. Foto: © Tate.

Turners werk *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth* werd in 1842 tentoongesteld in de Royal Academy in Londen. Het was de eerste keer dat bezoekers van de Royal Academy zo'n emotioneel, maar ook abstract werk zagen. Turner experimenteerde met de kunstzinnige effecten van een draaikolk. Midden in de draaikolk is een stoomboot verzeild geraakt. De compositie wordt overheerst door de scherpe penseelstreken en de beschouwer wordt de draaikolk ingezogen. Er gaat een gevoel van menselijke machteloosheid uit met betrekking tot de kracht van de natuur.<sup>107</sup>

Turner onderwierp zich aan barbaarse reizen naar imponerende watervallen of gevaarlijke expedities op zee, om zo de sublieme sensaties over te brengen op de beschouwer. De vier natuurelementen aarde, lucht, water en vuur zag hij als de sleutel tot het weergeven van een sublieme ervaring. Hij onderwierp de natuur aan zijn eigen wetten en regels en hield zich niet vast aan een natuurgetrouwe weergave van het landschap. In plaats daarvan waren zijn landschappen ingegeven door zijn persoonlijke beleving en uitte hij op zijn eigen manier zijn sublieme beleving van de werkelijkheid.<sup>108</sup>

In het debat over schoonheid en smaak voerde de Ierse filosoof Edmund Burke (1729-1797) twee vernieuwingen in. Voor die tijd werd het sublieme gezien als een verlenging van het schone. Burke was de eerste filosoof die een strikt verschil maakte tussen het schone en

---

<sup>106</sup> *Gevaar & Schoonheid: Turner en de traditie van het sublieme*, 173-174.

<sup>107</sup> *Gevaar & Schoonheid: Turner en de traditie van het sublieme*, 174.

<sup>108</sup> *Ibid.*

het sublieme. Hij zag het sublieme juist als het tegenovergestelde van het schone en niet als de overtreffende trap ervan. Het ‘sublieme’ werd door hem omschreven als een ervaring van intense emoties die kon worden opgeroepen door ultieme schoonheid, maar ook door dreiging en gevaar. Het schone moest zich volgens hem aan regels houden, terwijl het sublieme er was om de mens te overdonderen en daarmee een subjectieve esthetische ervaring te bewerkstelligen. De tweede vernieuwing die hij invoerde is het inzicht dat waar de mens over het algemeen pijn en angst uit de weggaat, dat het juist wordt opgezocht in het sublieme. De ervaring van het sublieme is volgens Burke een gevoel van lust, ontstaan uit een gevoel van onlust.<sup>109</sup>

Een belangrijk onderdeel van het ervaren van het sublieme is dat het niet alleen een ervaring van de geest is, maar ook het lichaam een grote rol speelt. Los van elkaar kunnen lichaam en geest geen pijn of genoeg beleven. Een voorbeeld daarvan is schrik. Wanneer het sublieme schrik veroorzaakt, gaat dat gepaard met een onnatuurlijke spanning en bewegingen in de zenuwen van het lichaam. Waar schoonheid samengaat met ontspanning, gaat het sublieme dus gepaard met spanning. Het samengaan van die twee is dus niet mogelijk. De essentie van Burkes gedachtegoed is dat het sublieme altijd wordt vergezeld door bepaalde gevoelens van angst en verschrikking. Voorafgaand aan de ervaring van het sublieme, is er angst.<sup>110</sup>

Turner en Hockney vinden elkaar in hun overtuiging om de natuur te onderwerpen aan zijn eigen wetten en regels. Ze houden zich niet vast aan een natuurgetrouwe weergave van het landschap, maar gebruiken hun persoonlijke beleving.

---

<sup>109</sup> Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, vertaald door: Krul, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, 31-32.

<sup>110</sup> *Ibid*, 92-113.

### 3.3 Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)



Afb. 21. David Hockney, *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)*, 2017, acrylverf, 160.02 x 365.76 cm (geheel). © David Hockney. Foto: Krista Schlueter.

Hockney heeft altijd interesse gehad in het lineair perspectief (ook wel centraal perspectief genoemd). Hij kwam er voor de eerste keer bewust mee in aanraking toen hij een reproductie zag van *De annunciatie* van de Italiaanse kunstenaar Fra Angelico (1395-1455). Opvallend aan *De annunciatie* is dat Fra Angelico juist afwijkt van de, in die tijd heersende, perspectiefregels. Hoewel Fra Angelico ervoor heeft gezorgd dat er een gevoel van ruimtelijkheid is in de kamer, is het in geen enkel opzicht een uitbeelding van een natuurlijke situatie. Maria en de engel Gabriël zijn te groot voor de kamer, de verhouding tussen de twee is afwijkend en ook al staat de engel op de voorgrond, zijn hoofd is kleiner dan dat van Maria (afb. 22).<sup>111</sup>



Afb. 22. Fra Angelico, *De annunciatie*, 1437-1446, fresco, 230x321 cm. Museo di San Marco. Foto: Museo di San Marco.

<sup>111</sup> Hockney – Van Gogh: *The Joy of Nature*, 35-37.

Sommige mensen zullen *De annunciatie* daarom als mislukt beschouwen, maar Hockney realiseert zich dat die afwijkingen de beschouwer laten zien hoe bijzonder de gebeurtenis is die er wordt afgebeeld. Zo'n bijzondere gebeurtenis komt niet tot zijn recht in een naturalistische of realistische stijl. Juist door af te wijken van de werkelijkheid maakt Fra Angelico het mogelijk dat de beschouwer gaat geloven in een onalledaagse gebeurtenis. Het lineaire perspectief staat voor Hockney voor een restrictie van de artistieke vrijheid. Het houdt het opzoeken van nieuwe grenzen en mogelijkheden tegen en dat is iets wat hij juist wel wil doen. Hockney wil zich vrij voelen, vrijheid is voor hem een cruciaal element van de kunst.<sup>112</sup>

Een ander belangrijk moment waar hij zich bewust werd van perspectief was die dag in 1985 toen hij met een vriend door de Gotthardtunnel reed. De zeventien kilometerlange tunnel was net geopend en de laatste kilometers lopen in een bijna rechte lijn. Op het moment dat Hockney en zijn vriend de tunnel inreden waren er geen auto's voor en achter hen, niets wat ze kon afleiden van de tunnel. Ze werden één geheel met de tunnel, met in de verte een lonkend puntje licht. Aan het einde van de tunnel ging het benauwende en lineaire perspectief, naar een met licht overgoten weids en groots perspectief. De wereld leek zich te openen en Hockney kon de 'one-point-perspective hell' achter zich laten.<sup>113</sup>

Hockney heeft het vaak over omgekeerd perspectief. Iets wat hij als volgt omschrijft: 'If you're going through a tunnel, when you get out, everything opens up. That's reverse perspective'.<sup>114</sup> Hockney stelt dat het probleem met lineair perspectief is dat de beschouwer wordt vastgepind op één plek en daardoor onveranderbaar wordt gemaakt. Alles wat voor beweging zorgt, wordt ontkend. Met omgekeerd perspectief is dat probleem er niet, omdat de beschouwer zich kan bewegen en alle zijden kan zien vanaf één punt.<sup>115</sup>

Al jarenlang probeert hij met verkenningen en kritieken pogingen te doen om het conventionele perspectief te overstijgen. Hij gebruikte camera's als schetshulpmiddelen, maar kwam al snel tot de conclusie dat dat niet naar zijn zin werkte. In de hoeken en aan de onderkant van de foto's waren er verstoringen. Dat probleem pakte hij aan door het gebruik van 'joiners'. Joiners zijn opgebouwd uit een stapel foto's die verticaal uitgelegd worden en daarmee het hele beeld van iemand vormen. In de jaren daarna experimenteerde Hockney met verscheidende manieren van fotograferen. Het was een kritische onderneming waarin hij

---

<sup>112</sup> Hockney – *Van Gogh: The Joy of Nature*, 35-37.

<sup>113</sup> Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 105-106. *David Hockney: Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]*, 5-6.

<sup>114</sup> David Hockney in: Mouly, F. "David Hockney's "The Road"."  
Mouly, F. "David Hockney's "The Road"."

<sup>115</sup> Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 105-106. *David Hockney: Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]*, 5-6.

probeerde te demonstreren wat een conventioneel lineair perspectief niet kon vastleggen. Tegelijkertijd was het voor hem een mogelijkheid om alle mogelijke alternatieve manieren van kijken te ontdekken.<sup>116</sup>

Zijn interesse in omgekeerd perspectief werd nog meer aangewakkerd door een essay van Pavel Florensky uit 1920. Op het hoogtepunt van het kubisme geschreven door deze Russische wetenschapper en monnik. Florensky stelt dat het belangrijkste ijkpunt voor iedere kunstenaar de manier is waarop hij een figuur in de ruimte plaatst. In elke periode wordt dat weer op een andere manier gedaan. Het perspectief ontstond volgens hem niet uit de 'pure' kunst maar uit de toegepaste kunst. Hij stelde dat het niet de taak van de schilderkunst was om de realiteit te dupliceren, maar om de diepste betekenis ervan weer te geven. De kunstenaar kan vervolgens die diepere betekenis in contact brengen met de realiteit. Ook was Florensky ervan overtuigd dat bijvoorbeeld decorontwerp misleidend is omdat het de realiteit wil vervangen met uiterlijke verschijning. In tegenstelling tot 'pure' schilderkunst die levensecht is.<sup>117</sup>



Afb. 23. David Hockney, *Annunciation II, after Fra Angelico from The Brass Tacks Triptych*, 2017, acrylverf, 121.9x243.8 cm (hexagoon). Foto: © Lawrence Weschler.

Na het lezen van Florensky's essay maakte Hockney een eigen versie van *De annunciatie* en paste zijn omgekeerde perspectief toe. Hij wilde Fra Angelico niet evenaren, maar wilde experimenteren met nieuwe manieren om ruimte weer te geven. In een paar dagen tijd maakte hij *Annunciation II, after Fra Angelico from The Brass Tacks Triptych*, de tedere behandeling van Maria en de engel Gabriel laten een hommage aan Fra Angelico's werk zien (afb. 23).

Met *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)* laat Hockney zien dat perspectief nog steeds een belangrijk element in zijn werk is (afb. 21). Wat opvalt aan het werk is dat het uit zes doeken bestaat, waarvan er vier in een 'nieuwe' vorm zijn gesneden.

<sup>116</sup> Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, 105-106. *David Hockney: Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]*, 5-6.

<sup>117</sup> *David Hockney: Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]*, 4-24.



Het is niet de eerste keer dat Hockney het idee had om delen van het canvas uit te snijden. Hij deed dit al eerder aan het begin van 2017, maar dit is zijn eerste werk dat uit meerdere gesneden doeken bestaat in een andere vorm dan rechthoekig. Een tweede opvallend kenmerk is dat het is gebaseerd op *Het laantje van Middelharnis* van Meindert Hobbema (afb. 24). Hij zag het werk van Hobbema in de National Gallery toen hij als achttienjarige voor de eerste keer in Londen was. Vanaf dat moment heeft het hem gefascineerd. De twee verdwijnpunten die in dat werk te zien zijn, waarvan zich één bevindt midden in het schilderij met de verdwijnende weg en de tweede zich bevindt in de lucht, hebben hem altijd aangesproken.<sup>118</sup>



Afb. 24. Meindert Hobbema, *Het Laantje van Middelharnis*, 1689, olieverf, 103.5x141 cm. Londen, The National Gallery. Foto: © The National Gallery.

De kunstenaar Meindert Hobbema (1638-1709) werd geboren in Amsterdam. Op jonge leeftijd werd zijn schildertalent herkend en werd hij als leerling van Jacob van Ruisdael (1628-1682) kundig in de Hollandse landschapsschilderkunst. In die tijd waren veel landschapsschilders de Italiaanse richting ingeslagen, maar Hobbema en Van Ruisdael keerden die vastberaden de rug toe. Net als zijn meester Van Ruisdael schilderde Hobbema uitsluitend landschappen. Rond 1662 creëerde Hobbema zijn eerste werken met een eigen stijl. Hij plaatste bomen verder uit elkaar en creëerde doorkijkjes waardoor zijn landschappen een meer open karakter en een grotere dieptewerking kregen. Hobbema had een beperkte motievenschat, geregeld komen dezelfde watermolens, boompertjes en buitenplaatsen terug, maar hij wist steeds verrassende samenstellingen te maken. Zijn inventiviteit was groot en hij hanteerde de penseel op een hoog niveau. In zijn werk wisselde hij de weergave van kleur en licht af en maakte hij gebruik van bijvoorbeeld nuances in het licht die ontstonden bij een half

---

<sup>118</sup> Mouly, F. “David Hockney’s “The Road”.”

bewolkte hemel. De kleuren groen, bruin, grijs en blauw komen hoofdzakelijk voor, maar hij gebruikte veel schakeringen van die kleuren waardoor er een grote verscheidenheid in kleurgebruik is.<sup>119</sup>

Hobbema wordt wel gezien als een van de laatste oorspronkelijke landschapsschilders van het oude Holland. Het werk van Meindert Hobbema is lang niet altijd populair geweest. Veel waardering voor zijn werk kreeg hij niet tijdens zijn leven en financiële problemen waren daarvan het gevolg. Pas in het begin van de negentiende eeuw werd het herontdekt en steeg zijn populariteit. Lange tijd was onduidelijk of *Het Laantje van Middelharnis* was vervaardigd in 1669 of 1689, wel was bekend dat Hobbema speciaal naar Middelharnis was gereisd om het laantje te bezoeken en het daar op doek te schilderen. Eind negentiende eeuw kwam er duidelijkheid over de vervaardigingsdatum toen de burgemeester van Middelharnis, Ulbo J. Mijs de archieven in dook. Hij ontdekte dat de essenbomen op het schilderij in 1664 waren geplant. In slechts vijf jaar konden de essenbomen niet zo snel gegroeid zijn. Daarnaast kwam Mijs tot de ontdekking dat het vuurbaken, te zien tussen de bomen en de meestoof, pas in 1682 op zijn plek was gezet. De conclusie van Mijs luidde dat *Het Laantje van Middelharnis* in 1689 door Hobbema was vervaardigd en daarmee een van de laatste schilderijen was die Hobbema in zijn leven maakte. Cornelis Hofstede de Groot begon zijn artikel in de Nederlandse Spectator in 1893 met de volgende woorden over Hobbema's *Het Laantje van Middelharnis*: 'Een van de grootste schatten van de National Gallery in Londen, een der meesterwerken van onze nationale schilderschool, een der fraaiste landschappen dat ooit geschilderd is.'<sup>120</sup>

Hobbema koos in *Het Laantje van Middelharnis* voor twee verdwijnpunten en liet Hockney daarmee zien dat het eenpuntsperspectief niet heilig is. Hockney zag het werk toen hij achttien jaar was en die ervaring kan misschien wel gezien worden als een geplant zaadje dat in de tientallen jaren daarna, langzaam ontkiemde in de zoektocht naar Hockneys eigen visie van perspectief. En hoe kan je die zoektocht beter weergeven dan door middel van een hommage aan het werk waarmee het allemaal begon.

---

<sup>119</sup> Meindert Hobbema: *Boslandschap met boerenhoeven. Een monumentale aanwinst voor Nederland*, 3-6.

<sup>120</sup> *European and American Painting, Sculpture and Decorative Arts*, 34-35.

Bredius, A. "Hobbema's laatste levensjaren; een nalezing." 124-128.

Bredius, A. "Nog een en ander over Hobbema." 193-198.

Bredius, A. "Uit Hobbema's laatste levensjaren." 93-106.

Cornelis Hofstede de Groot in: *De Nederlandse Spectator*.

## Conclusie

In dit onderzoek is gezocht naar een antwoord op de vraag: Hoe kan de artistieke relatie tussen Hockneys landschappen en de landschapstraditie uit de zeventiende eeuw worden omschreven? Deze is beantwoord aan de hand van de volgende deelvragen:

Wat wordt verstaan onder de landschapstraditie van de zeventiende eeuw?

Wat zijn Hockneys kunstopvattingen ten aanzien van de landschapsschilderkunst?

Hoe kan de artistieke relatie tussen Hockneys drie werken: *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)*, *A Bigger Grand Canyon* en *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)* en de werken *Kreupelhout met twee figuren* van Vincent van Gogh, *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth* van William Turner en *Het Laantje van Middelharnis* van Meindert Hobbema worden omschreven?

De eerste twee deelvragen zijn beantwoord door middel van een literatuuronderzoek uitgevoerd bestaande uit primaire en secundaire bronnen. In het literatuuronderzoek stond de geschiedenis van het landschap centraal als genre, het formalisme als manier van kijken in de negentiende en twintigste eeuw en Hockneys opvattingen over de kunsthistorie en kunsttheorie. De laatste deelvraag is beantwoord door de drie sleutelwerken te toetsen aan de opgedane informatie uit de literatuur en is er door een combinatie van kijken en vergelijken een antwoord gevormd.

Om de eerste deelvraag te beantwoorden is er begonnen met een onderzoek naar de verschillende betekenissen van het begrip landschapsschilderkunst en is er gekeken naar de eventuele verschillen tussen de Hollandse landschapsschilderkunst en de Engelse landschapsschilderkunst. De landschapsschilderkunst werd pas in de zeventiende eeuw een zelfstandig genre. De kerk had minder invloed op kunstenaars en de interesse in de natuur groeide onder meer door de groeiende oriëntatie op wetenschap. De schilderkunst werd in die tijd formeel benaderd. De formele benadering sloot niet alleen aan bij de psychologische achtergrond van het kijken, maar legde ook de nadruk op het unieke van de Hollandse landschappen. In Engeland vond de omslag naar de periode waarin landschapsschilderkunst een prominente rol kreeg iets later plaats. De ontwikkeling begon in de zeventiende eeuw, maar kwam vol tot bloei in de achttiende eeuw met de theorieën van Edmund Burke en

Uvedale Price. Aan de hand van de geschiedenis van de landschapsschilderkunst kunnen de compositie en het perspectief aangewezen worden als twee algemene kenmerken van het genre in de zeventiende eeuw. De compositie beslist het karakter van het landschap en wanneer de kunstenaar diepte en verte wil weergeven in zijn werk is het gebruik van perspectief noodzakelijk. Door middel van het perspectief is het mogelijk de wereld visueel in beeld te brengen. De wereld kan worden teruggedrongen naar een, voor het oog, waarneembaar en herkenbaar tafereel.

De tweede deelvraag is beantwoord door een uitvoerig onderzoek naar Hockneys carrière en visie. Door middel van interviews en publicaties is er een beeld geschetst van zijn kijk op de kunstwereld en kunstgeschiedenis. Hockney heeft zich altijd duidelijk uitgesproken over zijn haat-liefdeverhouding met de fotografie en zijn interesse in het perspectief. Vanaf het begin van zijn carrière doet hij onderzoek naar hoe hij kan weergeven wat hij ziet op een zo'n realistisch mogelijke manier. Daarvoor gebruikt hij vaak fotografie als middel. Daarnaast bevat zijn oeuvre vele landschapswerken die zijn meegegroeid met zijn steeds veranderende kijk op het perspectief. De natuur verveelt hem nooit en hij ziet alledaagse landschappen mede gekleurd door zijn herinneringen. Op schilderijen waarin het landschap de hoofdrol speelt zien we vaak bomen. Bomen ziet Hockney als de grootste representant van levenskracht.

De drie sleutelwerken uit Hockneys landschapsoeuvre zijn vergeleken met werken van Vincent van Gogh, William Turner en Meindert Hobbema. Hockney geeft de natuur, net als Vincent van Gogh, menselijke kenmerken. Daarnaast zijn ook Van Goghs panoramische blik en kleurgebruik terug te vinden in Hockneys werk. De overweldigende kracht van de natuur, vooral bekend uit Turners werken, is niet te missen in het werk *A Bigger Grand Canyon*. Hockney wilde het niet fotografeerbare weergeven en door de vele gezichtspunten daagt hij in zijn werk de beschouwer uit zich op te laten nemen door het overweldigende landschap en één te worden met de natuur. Hockney vertelt uitvoerig hoe het werk van Hobbema hem bijbleef na zijn bezoek aan de National Gallery en hoe hij van jongs af aan een fascinatie heeft voor *De annunciatie* van Fra Angelico. Hobbema liet Hockney nadenken over perspectief en zorgde ervoor dat hij zag dat er meer was dan het traditionele centrale perspectief. Het was het begin van Hockneys ontdekkingsstocht naar het tonen van wat hij ziet als hij om zich heen kijkt. En hoe hij de beschouwer wil laten beseffen dat hij vooral om zich heen moet kijken en moet genieten van wat hij ziet. Want alledaagse landschappen zijn het bekijken waard.

Concluderend kan er gezegd worden dat Hockney vanaf het begin van zijn carrière strategieën van hommage, verwijzing, citaat, vervorming en fragmentatie gebruikt in zijn werken. Dit toont een diepe betrokkenheid met en grote kennis van de kunstgeschiedenis. Het doen van een hommage lijkt haast iets vanzelfsprekends voor Hockney. Zijn hommages duiden zowel op nederigheid als op een subliem zelfvertrouwen in zijn recht om dergelijke ruimtes te delen. Hockney spreekt wonderbaarlijk goed en liefdevol over andere kunstenaars.

Hij kijkt naar landschapswerken uit de zeventiende eeuw omdat die niet alleen aansluiten bij zijn liefde voor het ‘alledaagse’ landschap, maar ook een koppeling hebben met het gevoel voor ruimte wat hij wil weergeven. De tijd nemen om van de omgeving te genieten is waar het hem om gaat. Van Gogh, Turner en Hobbema zetten in hun werk de eerste stappen naar het weergeven van de natuur in al zijn alledaagse en overweldigende glorie, iets waar Hockney zich in kan vinden en verder mee wil. Hij ziet hun werk als de basis waarvandaan hij verder gaat met het blijven ontwikkelen van zijn eigen perspectief. De komst van de lente staat vast, hoe Hockney de kersenbloesem, meidoorn en bladeren aan de boom gaat schilderen nog niet.

### **Beperkingen en verder onderzoek**

In dit onderzoek is er gekeken naar de schilderwerken van Hockney in de jaren 1998 tot 2018. Hockneys oeuvre is ontzettend groot en variërend in materiaal en techniek. Het ontbreken van een analyse van zijn werken voor 1998 is een gemis en zorgt ervoor dat een compleet beeld van artistieke relaties tussen Hockney en andere kunstenaars niet mogelijk is. De gekozen methode heeft wel gezorgd voor een duidelijk beeld van Hockneys artistieke relatie met de kunstenaars Vincent van Gogh, William Turner en Meindert Hobbema op het gebied van zijn landschapswerken van 1998 tot 2018. Als vervolgonderzoek zou het interessant zijn om te kijken of Hockney ook in zijn eerdere werken inspiratie heeft gehaald uit de landschapsschilderkunst en zijn kunstenaars.

Hockneys oeuvre is natuurlijk vele malen groter dan de drie schilderwerken uit dit onderzoek en het is nog steeds groeiende. Er zou gekeken kunnen worden naar de videowerken die hij heeft gemaakt in het landschap van Yorkshire. Is er in die werken sprake van een artistieke relatie met andere kunstenaars? En zo ja, waaruit blijkt die dan? Kunnen de werken worden gezien als een nieuwe benaderingswijze in zijn experimenteerdrijf met perspectief? Of staat het daar los van en moet het niet alleen als een nieuwe vorm maar ook als een nieuwe visie worden gezien? Vragen die de weg openen voor meer onderzoek naar

Hockney en zijn oeuvre en kunnen zorgen voor een nog completer beeld van Hockneys waarneming op de wereld. Of zoals Hockney zelf zou zeggen: ‘There’s a fabulous lot to look at’.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> David Hockney in: Wollheim, *David Hockney: A Bigger Picture*, DVD, min. 12.55 – 12.59.

# Literatuurlijst

## Boeken en catalogi

Antrop, M. *Perspectieven op het landschap: achtergronden om landschappen te lezen en te begrijpen*. Gent: Academia Press, 2007.

Bakker, B. *Landschap en Wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*. Bussum: Uitgeverij Thoth, 2004.

Blanc, C. *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*. Parijs, 1867.

Burke, E. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Londen, 1757, vertaald door: Wessel Krul, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*. Groningen: Historische Uitgeverij Groningen, 2005.

Bredius, A. "Hobbema's laatste levensjaren; een nalezing." *Oud Holland* 29(1911)2: 124-128.

Bredius, A. "Nog een en ander over Hobbema." *Oud Holland* 33(1915)1: 193-198.

Bredius, A. "Uit Hobbema's laatste levensjaren." *Oud Holland* 28(1910)2: 93-106.

Cashdan, M. "Into the Woods." *Modern Painters* 23(2010)4: 62-69.

Crimpen, H. van en Monique Berends-Albert, red. *De brieven van Vincent van Gogh*. Deel 1. 's-Gravenhage: SDU Uitgeverij, 1990.

Crimpen, H. van en Monique Berends-Albert, red. *De brieven van Vincent van Gogh*. Deel 2. 's-Gravenhage: SDU Uitgeverij, 1990.

Crimpen, H. van en Monique Berends-Albert, red. *De brieven van Vincent van Gogh*. Deel 3. 's-Gravenhage: SDU Uitgeverij, 1990.

*David Hockney: A Bigger Picture*, Tim Barringer, e.a. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2012. Tentoonstellingscatalogus.

*David Hockney: Something New in Painting (and Photography) [and even Printing]*, Lawrence Weschler. New York: Pace Gallery, 2018. Tentoonstellingscatalogus.

*David Hockney - Space & Line - Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*, Marco Livingstone, red. New York: Richard Gray Gallery; London: Annely Juda Fine Art, 1999. Tentoonstellingscatalogus.

*De keuze van Vincent: Van Goghs Musée imaginaire*. C. Stolwijk e.a., red. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. Tentoonstellingscatalogus.

*De Vier Jaargetijden in de kunst van de Nederlanden 1500 -1750*, Huys Janssen, P., red. Zwolle: Waanders, 2002. Tentoonstellingscatalogus.

*European and American Painting, Sculpture and Decorative Arts*. M. Laskin en M. Pantazzi. Ottawa: National Gallery of Canada, 1987. Tentoonstellingscatalogus.

Gayford, M. *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2011.

*Gevaar & Schoonheid: Turner en de traditie van het sublieme*, F. Hoekstra e.a. Zwolle: Waanders & de Kunst, 2015. Tentoonstellingscatalogus.

Gombrich, E.H. "Stijl in kunst en stijl van leven." *Kunst & Museumjournaal* 3(1991)1: 9-23.

Hatt, M en C. Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

*Het Landschap: vijf eeuwen meesters van de landschapsschilderkunst uit de collectie van het Centraal Museum*. Sarah van Benthem-Triest, red. Utrecht: Eerens, 1992. Tentoonstellingscatalogus.



Hockney, D. *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2006.

Hockney, D. en Martin Gayford. *A History of Pictures*. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2016.

Hockney, D en P. Joyce. *Hockney on 'Art': Conversations with Paul Joyce*. Boston: Little, Brown and Company, 1999.

Hockney, D en Nikos Stangos (red.). *That's the way I see it*. Londen: Thames & Hudson Ltd, 1993.

*Hockney – Van Gogh: The Joy of Nature*. E. Becker, red. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2019. Tentoonstellingscatalogus.

Hofstede de Groot, C. “Hobbema’s laantje van Middelharnis.” *De Nederlandsche Spectator* 38(1893):61.

Hoogenboom, A. *De evolutie van de compositie; de kunsthistorische onderwijsplaten van Willem Vogelsang (1875-1954)*. Vianen: Uitgeverij Optima, 2007.

*Looking at landscape / being in landscape*, Lawrence Weschler, red. Los Angeles: L.A. Louver, 1998. Tentoonstellingscatalogus.

Jaarrapport National Gallery of Australia, 1991.

Jaarrapport National Gallery of Australia, 1999.

*Jacob van Ruisdael*. S. Slive en H.R. Hoetink. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1981. Tentoonstellingscatalogus.

*Jacob van Ruisdael: Master of Landscape*. S. Slive. London: Royal Academy of Arts, 2005. Tentoonstellingscatalogus.

Kolen, J. *De biografie van het landschap*. Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam, 2005.

Lemaire, T. *Filosofie van het landschap*. 11<sup>e</sup> druk. Amsterdam: Ambo/Anthos, 2011.  
*Meindert Hobbema: Boslandschap met boerenhoeven. Een monumentale aanwinst voor Nederland*, Peter van der Ploeg, red. Den Haag: Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 1995. Tentoonstellingscatalogus.

Meyer, L. *Meesters van het Engelse Landschap*. Alphen aan den Rijn: Atrium, 1994.

Mouly, F. “David Hockney’s “The Road”.” *The New Yorker*, 16 april 2018.

Radford, R, red. *Collection highlights: National Gallery of Australia*. Canberra: National Gallery of Australia, 2008.

Song, M. *Art Theories of Charles Blanc 1813-1882*. Michigan: UMI Research Press, 1984.

Stechow, W. *Dutch Landscape Painting of the seventeenth Century*. Londen: Phaidon Ltd, 1966.

Simon Sykes, C. *David Hockney: The Biography 1975-2012: A Pilgrim’s Progress*. Londen: Century Random House, 2014.

Vogelsang, W. “Over den stijl in de Noord-Nederlandsche schilderkunst.” *Oudheidkundig Jaarboek* 4(1924)3: 75-87.

Weschler, L. *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2008.

Willems, G.A.M. “Verklaren en ordenen. Over stijlanalytische benaderingen.” In: Halbertsma, M. en K. Zijlmans, red. *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*. Nijmegen: Uitgeverij SUN, 1993, 103-138.

*Winters van Weleer, Het Hollandse winterlandschap in de Gouden Eeuw*. A. van Suchtelen. Zwolle: Waanders, 2001. Tentoonstellingscatalogus.

Wölfflin, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in Der Neueren Kunst*. Basel: Schwabe, 2004.

### **Audiovisueel materiaal**

National Gallery of Victoria. *David Hockney reflects on the exhibition*. National Gallery of Victoria. Video. Australië 2016.

Nieuwsuur. *Reportage: Hockney zij aan zij met idool Van Gogh*. NTR/NOS. Video. Nederland 27 februari 2019.

Wollheim, B. *David Hockney: A Bigger Picture*. Coluga Pictures Ltd. DVD. Engeland 2010.

### **Websites**

‘Past Exhibitions’. David Hockney, <http://www.hockney.com/exhibitions/past> ( geraadpleegd 28 maart 2019).

‘Tentoonstelling Hockney – Van Gogh’. Van Gogh Museum Amsterdam, <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/plan-je-bezoek/zien-en-doen/tentoonstellingen/tentoonstelling-hockney-van-gogh> ( geraadpleegd 10 maart 2019).

‘Hockney – Van Gogh: Twee kunstenaars, één liefde’. Van Gogh Museum Amsterdam, <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/verhalen/hockney-van-gogh-twee-kunstenaars-eeen-liefde> ( geraadpleegd 10 maart 2019).

Kinsman, Jane. ‘Imagining the Grand Canyon’. National Gallery of Australia, <https://nga.gov.au/hockney/grandcanyon/default.cfm> ( geraadpleegd 3 maart 2019).

‘Op zoek naar contrast’. Van Gogh Museum Amsterdam, <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/verhalen/op-zoek-naar-contrast> ( geraadpleegd 8 maart 2019).

‘Uitmarkt 2018: Jaarprogrammering Van Gogh Museum: Gauguin, Hockney, de Zonnebloemen’. Van Gogh Museum Amsterdam, <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/nieuws-en-pers/persberichten/uitmarkt-2018> ( geraadpleegd 20 maart 2019).

## Afbeeldingenlijst

Afbeelding omslag

Cover *The New Yorker*, 23 april 2018. David Hockney, *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)*, 2017, acrylverf, 160.02 x 365.76 cm (geheel). © David Hockney.

Titel

David Hockney in: Wollheim, *David Hockney: A Bigger Picture*, DVD, min. 12.55 – 12.59.

Afb. 1. Cover *The New Yorker*, 23 april 2018. David Hockney, *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)*, 2017, acrylverf, 160.02 x 365.76 cm (geheel). © David Hockney.

Afb. 2. Zaalopstelling *Hockney - Van Gogh: The Joy of Nature*. Foto: Gijsbert van der Wal.

Afb. 3. Schematische weergave Hollandse landschappen.

Afb. 4. Jan van Goyen, *Rivierlandschap*, 1645, olie op doek, 66x96.5 cm. Londen, The National Gallery. Foto: © The National Gallery.

Afb. 5. Jacob van Ruisdael, *Bosrijk landschap met een vijver en mensen*, 1660, olie op doek, 69.9x92.1 cm. Pasadena, Norton Simon Museum. Foto: © Norton Simon Art Foundation.

Afb. 6. J.M.W. Turner, *Fire at the Grand Storehouse of the Tower of London*, 1841, waterverf, 23.5x32.5 cm. Tate London. Foto: © Tate.

Afb. 7. John Constable, *Branch Hill Pond, Hampstead Heath, with a Cart and Carters*, 1825, olieverf, 53.7x76.8 cm. Tate London. Foto: © Tate.

Afb. 8. Graham Sutherland, *Welsh Landscape with Roads*, 1936, olieverf, 61x91.4 cm. Tate London. Foto: © Tate.

Afb. 9. Oskar Kokoschka, *Polperro II*, 1939, olieverf, 60.6x86.4 cm. Tate London. Foto: © Tate.

Afb. 10. Pablo Picasso, *Girl with a Mandolin (Fanny Tellier)*, 1910, olieverf, 100.3x73.6 cm. Museum of Modern Art. Foto: © 2019 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.

Afb. 11. Xu Yang, *The Qianlong Emperor's Southern Inspection Tour, Scroll six: Entering Suzhou along the Grand Canal*, 1770, inkt op zijde, 68.8x1994 cm. Metropolitan Museum of Art. Foto: Metropolitan Museum of Art.

Afb. 12. David Hockney, *The Great Wall*, 2000, collage.

Afb. 13. David Hockney, *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)*, 2011, olieverf, 365.76x975.36 cm. Centre Georges Pompidou, Parijs. Foto: Richard Schmidt.

Afb. 14. Vincent van Gogh, *Kreupelhout met twee figuren*, 1890, olieverf, 49.5x99.7 cm. Cincinatti Art Museum. Foto: © Cincinatti Art Museum.

Afb. 15. Kleurencirkel Charles Blanc.

Afb. 16. David Hockney, *A Bigger Grand Canyon*, 1998, olieverf, 207x744.2 cm. National Gallery of Australia. Foto: © David Hockney.

Afb. 17. Thomas Moran, *The Grand Canyon*, 1913, olieverf, 74.9x100.6 cm. Gilcrease Museum. Foto: © Gilcrease Museum.

Afb. 18. David Hockney, *Composition Study for A Bigger Grand Canyon*, 1998, houtskool/potlood/inkt, 57.1x85 cm. Foto: © David Hockney.

Afb. 19. Hockney at the Grand Canyon. Foto: Richard Schmidt. © The David Hockney Foundation.

Afb. 20. Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, 1842, olieverf, 91.4x121.9 cm. Tate Londen. Foto: © Tate.

Afb. 21. David Hockney, *Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge)*, 2017, acrylverf, 160.02 x 365.76 cm (geheel). © David Hockney. Foto: Krista Schlueter.

Afb. 22. Fra Angelico, *De annunciatie*, 1437-1446, fresco, 230x321 cm. Museo di San Marco. Foto: Museo di San Marco.

Afb. 23. David Hockney, *Annunciation II, after Fra Angelico from The Brass Tacks Triptych*, 2017, acrylverf, 121.9x243.8 cm (hexagoon). Foto: © Lawrence Weschler.

Afb. 24. Meindert Hobbema, *Het Laantje van Middelharnis*, 1689, olieverf, 103.5x141 cm. Londen, The National Gallery. Foto: © The National Gallery.

# Bijlage: Plagiaatverklaring



Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen  
Versie september 2014

## VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

### Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

### Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafraseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrasen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

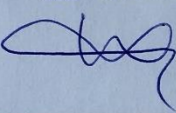
De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.





In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.
Naam: <i>Harlijn van der Wijk</i>
Studentnummer: <i>6012728</i>
Datum en handtekening: <i>28 maart 2019</i> 

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.