

Bijlage VWO

2022

tijdvak 1

Nederlands

Tekstboekje

Alles is gemaakt om kapot te gaan

(1) De megalomane tentoonstelling *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*¹⁾ van Damien Hirst, die van april tot begin deze maand te zien was in Venetië, was, zoals alle waarlijk grote kunst, in alles extreem. Zij was verspreid over twee complete musea en bestond uit honderden sculpturen van goden, helden, mythologische figuren en demonen van vaak gigantische omvang, die waren vervaardigd uit de kostbaarste materialen: brons, goud, zilver, jade en marmer uit Carrara.

(2) Het was een tentoonstelling met een verhaal. De beelden waren zogenaamd de schatten van het Romeinse schip 'de Ongelooflijke' dat in de eerste eeuw na Christus was vergaan voor de kust van Oost-Afrika en dat in 2008 bij toeval was teruggevonden. Er werd een video vertoond van de moeizame bergingswerkzaamheden door duikers van de kolossale beelden van de zeebodem. In de tentoonstellingszalen hingen kleurenfoto's van de bergingsoperatie. Er was een replica van het schip opgesteld met een interactieve reconstructie van de manier waarop de beelden in het ruim geborgen moesten zijn. Net als in een echt archeologisch museum was er ook voorzien in zalen met vitrines vol troep waar je snel aan voorbijloopt: gebruiksartikelen, potten en pannen, pollepels en muntjes die nu eenmaal ook waren gevonden.

(3) De vergankelijkheid, dan wel de onvergankelijkheid van kunst werd gethematiseerd. Veel beelden waren beschadigd. De meeste vertoonden

zichtbare sporen van een eeuwenlang verblijf op de zeebodem. Ze waren overdekt met veelkleurige wieren, schelpen, korallen, algen en zeesponzen. Maar dat was dus ook allemaal nauwkeurig in brons gegoten of in marmer uitgehakt. Als je daar goed over nadent, is dat ironisch. Echte oudheidkundige kunstschatten die van de zeebodem zijn opgediept, zouden worden schoon-gemaakt voordat ze in een museum worden tentoongesteld. Bij Hirst maakten het verval en de tekenen van vervlogen eeuwen een onvervreemdbaar deel uit van het kunstwerk.

(4) De tentoonstelling ging over echt en nep. In de fictieve context van een verzonnen verhaal over een gezonken schip en een berging werden uiterst tastbare, technisch volmaakte en duurzame beelden getoond die een verzonnen en een werkelijk verleden evoceerden. Het zichtbare verval was fictie, want die beelden waren gisteren gemaakt. Maar uiteindelijk was die aftakeling verre van fictief, want ze refereerde aan de vergankelijkheid en het bederf die ons in de werkelijkheid omringen.

(5) De tentoonstelling ging over kunst en kitsch en over de relatie tussen ambachtelijkheid en kunst. De technische perfectie van de sculpturen stond in schril contrast met wat doorgaans voor hedendaagse kunst moet doorgaan. Ik heb ook de Biënnale bezocht in Venetië, waar een staalkaart wordt getoond van de moderne avant-garde. Grote gekleurde bollen van papier-maché. Schoenen aan

85 een touwtje. Honderden gekleurde
cassettebandjes op een stuk karton
gelijmd. *Treasures from the Wreck of*
the Unbelievable was een kolossale
opgestoken middelvinger naar die
90 dilettanten met hun ideetjes en knut-
selwerkjes en stelde tegelijkertijd de
vraag wat dan wel de moeite waard
is om in een museum tentoon te stel-
len. Staat de combinatie van techni-
95 sche perfectie met de kostbaarste
materialen garant voor waardevolle
kunst? Eeuwenlang is dat wel zo ge-
weest. Hirst stelde het hedendaagse
dedain voor ambachtelijkheid aan de
100 kaak. En moet iets per se eeuwen-
oud zijn om waarde te hebben? Als
de sculpturen van Hirst werkelijk
tweeduizend jaar oud waren, zouden
ze tot de belangrijkste kunstschaten
105 van de mensheid behoren. Dat waren
ze niet. Ze waren gisteren gemaakt.
Maar ze waren net zo volmaakt als
de beste kunst van tweeduizend jaar
geleden. Vinden we ze desalniette-
110 min minder waardevol, wellicht omdat
ze te nieuw zijn en te veel glimmen?
Dan levert Hirst er het verval en de
sporen van de tand des tijds bij.
(6) De tentoonstelling ging over
115 mythevorming en de behoefte aan
verhalen. De beelden imponeerden
niet alleen door hun omvang en
kwaliteit, maar ook door hun geza-
menlijke evocatieve kracht van een
120 stoerdere en glorieuzere tijd vol hel-
den, avonturen en mysterie. Zij lieten
zien wat wij hebben verloren in deze
tijd waarin wij alles denken te weten
over alles en geen helden of goden
125 meer nodig menen te hebben.
(7) Een constante in het hele oeuvre
van Damien Hirst is het ultieme
memento mori²⁾. Dood en
vergankelijkheid woekeren in zijn
130 werk. *Treasures from the Wreck of*
the Unbelievable tilde die thematiek

naar een hoger niveau en stelde de
vergankelijkheid van onze bescha-
ving ter discussie. Want als je de
135 zogenaamde overblijfselen ziet van
een cultuur die verloren is gegaan,
kan de vraag in je opkomen wat er
over twintig eeuwen van onze be-
schaving zal zijn overgebleven. Dat
140 is een ongemakkelijke vraag. Wat
zullen ze in de toekomst van ons in
een museum zetten?
(8) Alles wat we maken, is gemaakt
om kapot te gaan, zodat we blijven
145 consumeren. En die papier-maché-
bollen en schoenen aan touwtjes
gaan het ook niet redden, denk ik.
Het grootste bouwwerk dat we ma-
ken, is het world wide web. Dat is
150 het monument van onze generatie.
Maar het web is zo vluchtig als het
immaterieel is. Ik kan nu mijn leuke
digitale vakantiefoto's al niet terug-
vinden die ik ooit heb geback-upt op
155 een server die niet meer bestaat. Het
is goed dat mijn gedichten die ik in
Word 4.0 heb geschreven zijn gepu-
bliceerd met inkt op papier, want mijn
huidige tekstverwerker kan die be-
160 standen niet meer openen. Een
kleine stroomstoring volstaat om ons
hele wereldwijde web weg te vagen.
Ons gehele geheugen is zo vergan-
kelijk als een stroompje elektronen in
165 een microchip. Geheugen bestaat
niet zonder materie. Dat laat Hirst
zien. Daarom heeft hij voor de
edelste en onvergankelijkste
materialen gekozen. De kans dat
170 uitgerekend zijn met opzet bescha-
digde beelden in de toekomst de
enige relictten zullen blijken uit onze
tijd, is niet denkbeeldig.
(9) We hebben niet eens verhalen
175 om over te leveren aan de toekomst.
We hebben geen mythen meer. Ja,
Mickey Mouse misschien. Of Pluto.
Hirst heeft hen laten zien. Ze zijn

beide zogenaamd teruggevonden in
180 het wrak op de zeebodem in de vorm
van levensgrote bronzen sculpturen.
Ze zaten onder de schelpen, koraal
en zeesponzen. In de artikelen en
recensies die ik over de tentoon-
185 stelling heb gelezen, werd dit geïn-
terpreteerd als postmoderne ironie of
humor. Maar als Mickey Mouse en
Pluto de enige universele referentie-
punten zijn van onze cultuur, en dat
190 zijn ze, valt er weinig te lachen. Het
contrast met al die goden en helden
uit glorieuzere epochen wordt dan
wel erg groot. En dan nog iets. Onze
Mickey Mouse en Pluto zijn niet van
195 brons. Ze bestaan uitsluitend op
celluloid en goedkoop papier.
(10) Ik liep de zalen van *Treasures
from the Wreck of the Unbelievable*
binnen alsof ik een jongensboek
200 opensloeg en ik werd daadwerkelijk
meegesleept door het avontuur. Maar

geleidelijk aan drong het besef tot mij
door dat ik oog in oog stond met de
dood van onze cultuur en het einde
205 van onze beschaving. Alles van
waarde ligt met het patina van
eeuwen overtrokken in het verleden.
Hirst drukt ons met de neus op de
feiten door ons een verzonnen verle-
210 den voor te schotelen. Als iets maar
oud is, zetten we het in een museum.
Maar we begrijpen niet dat we zelf in
een museum leven en dat we niets
produceren wat zal glimmen in de
215 pronkzalen van de musea van de
toekomst. In het breekbare, zuch-
tende, zinkende Venetië was
*Treasures from the Wreck of the
Unbelievable* de zwanenzang van het
220 Avondland³⁾. Een extreme, groteske,
fantasievolle evocatie van ons werke-
lijke en gedroomde verleden, dat was
het laatste, onherhaalbare grote
gebaar.

naar: Ilja Leonard Pfeijffer

uit: NRC Handelsblad, 20 december 2017

Ilja Leonard Pfeijffer (1968) is een bekende schrijver. Hij heeft dichtbundels en romans gepubliceerd en won meerdere literaire prijzen.

noot 1 De vertaling van de naam van deze tentoonstelling is: "Schatten uit het wrak van de Ongelooflijke".

noot 2 Memento mori: gedenk te sterven

noot 3 het Avondland: de Europese beschaving

Damien Hirsts schitterende scheepswrak

(1) Damien Hirst toont in Venetië een van de mooiste tentoonstellingen die je je kunt voorstellen. Een beelden-pandemonium is het, vol fantasie en kleur en technische virtuositeit en ambitie – en die schoonheid blijkt een ongeloofelijke hoeveelheid agressie op te roepen. Zo vond de Engelse krant *The Telegraph* de tentoonstelling een *spectacular failure*¹⁾ waarmee Hirsts carrière ongetwijfeld schipbreuk zou lijden. (“Ugh.”) *The Times* vond dat de hele expositie maar in zee moest worden gedonderd. En ook op Facebook regende het boosheid. De term ‘populisme’ viel, niet één keer, maar vaak, en dat is binnen het huidige politieke klimaat het ergste verwijt dat een kunstenaar kan treffen.

(2) De tentoonstelling *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* toont in twee Venetiaanse musea 189 nieuwe beelden en tekeningen die Damien Hirst en zijn studio de afgelopen tien jaar hebben gemaakt. Die werken worden verbonden door een verhaal. Meteen bij de ingang van de expositie staat te lezen dat in 2008, in de Indische Oceaan voor de kust van de oude handelsstad Azania, het wrak werd gevonden van een schip, de Apistos, dat ergens in de eerste eeuw was vergaan. Het Apistos-verhaal is natuurlijk kolder. Maar toch heeft Hirst zich veel moeite getroost om het geloofwaardig te maken. Het opmerkelijkste, in dit opzicht, zijn de vele films en foto’s (in lichtbakken) die laten zien hoe een groot aantal van de werken in de tentoonstelling daadwerkelijk vanaf de zeebodem

omhoog wordt getakeld – ze hebben daar dus ooit, even echt gelegen.

(3) Dat betekent dus dat Hirst bereid is geweest om louter voor een conceptueel meta-idee tientallen bronzen beelden op de zeebodem af te zinken en ze vervolgens (meteen?) weer omhoog te takelen. Ook in de teksten bij de afzonderlijke werken trekt Hirst een enorm blik met mythische en historische figuren open die op allerlei manieren met de beelden te maken hebben. Opnieuw is het vast voor een groot deel verzonnen, maar de uitwerking is voor hedendaagse kunst zo verregaand, ongekend en idioot dat je onwillekeurig respect krijgt voor Hirsts perfectionisme – en dat is precies de bedoeling.

(4) Met *Treasures* probeert Hirst een fantastische schijnwereld maximale geloofwaardigheid te geven – je zou aan Ovidius’ *Metamorfosen*²⁾ kunnen denken, maar evengoed aan Disneyland of aan de Efteling. Een wereld vol verwondering en vermaak, gemaakt om ons af te leiden van de harde werkelijkheid, onder te dompen in fantasie en kleur en bekende emoties, een bijna klevende vorm van schoonheid. Wat we normaal kitsch noemen.

(5) Maar is dat het ook? Laat ik maar eerlijk toegeven: ik twijfel. Dat komt allereerst door de pavlovreactie³⁾ die Hirst bij veel kunstliefhebbers oproept (en waar hij overigens zelf van harte aan meewerkt): Hirst is de proleet van de hedendaagse kunst, die een schedel beplakt met diamanten

85 (verkoopwaarde 50 miljoen pond) en
in 2008 in één keer 244 werken
direct uit zijn atelier liet veilen om zo
111 miljoen pond op te strijken.

(6) Maar wie Hirst louter als een
90 patser wegzet, vergeet dat hij door
die enorme bedragen ook een kwes-
tie aansnijdt die in de kunst steeds
belangrijker wordt: op welke manier
vertegenwoordigt kunst een waarde?
95 Wie bepaalt dat? Het zou zomaar
kunnen dat Hirst daar in *Treasures*
(let op die titel) een interessant ant-
woord op formuleert, alleen moeten
we daarvoor iets doen wat in de
100 hedendaagse kunstwereld vrij
ongebruikelijk is: hem inhoudelijk
serieus nemen. Ja, dat is even
slikken.

(7) Toch zijn daar wel redenen voor.
105 Door het verhaal van het scheeps-
wrak geeft Hirst zichzelf de mogelijk-
heid op de tentoonstelling verschil-
lende soorten esthetiek voorbij te
laten komen. Bijna perfect nage-
110 maakte klassieke beelden zitten er-
tussen, maar ook soortgelijke beel-
den overwoekerd door ‘koraal’ en
klassiek uitziende beelden die opval-
lend veel lijken op Kate Moss⁴⁾ of
115 Hirst zelf – waarmee Hirst je nadruk-
kelijk de vraag voorlegt waarom de
ene stijl eigenlijk mooier of beter zou
zijn dan de andere.

(8) Of neem een gekoesterd begrip
120 als authenticiteit. Waarom accep-
teren we al eeuwen dat kunstenaars
uit de renaissance de stijlmiddelen
van de Grieken en Romeinen onge-
geneerd kopieerden, maar mag je
125 datzelfde mechanisme als heden-
daagse kunstenaar niet gebruiken?
Hirst voert zulke vragen wellustig, tot
in het absurde, door: kijk, daar staat
Quetzalcoatl, de Azteekse slangen-
130 god, helemaal in goud, of is het een
*Transformer*⁵⁾? (Let op die naam.) En

kijk, Goofy, in brons, helemaal be-
dekt met ‘koraal’. En hoe zien we
eigenlijk dat die perfect verweerde
135 potten en ringen en zwaarden in die
vitrine niet ‘echt’ zijn? Welke tijd,
welke cultuur, oosters of westers,
jong of oud, is hier eigenlijk domi-
nant? Waar baseren we onze voor-
140 keur eigenlijk op? Op smaak? Op
geschiedenis? Of op geld?

(9) Daar raakt Hirst een gevoelige
snaar. Sinds enkele jaren is de
hedendaagse westerse kunstwereld
145 in de ban geraakt van het besef dat
‘we’ wel heel lang op onszelf gericht
zijn geweest. Of beter: dat we kunst
te lang, te stug hebben beoordeeld
vanuit de eigen westerse traditie. Dat
150 moet veranderen, vinden veel men-
sen, er moet meer oog komen voor
kunst uit andere culturen. Alleen:
daarbij dringt maar heel langzaam
het besef door dat onze conceptuele
155 traditie⁶⁾ een tweekoppig monster is.
(10) Allereerst beseffen ‘we’ nauwe-
lijks dat de conceptuele traditie in de
wereld zoveel invloed heeft verwor-
ven omdat ze werd gesteund door
160 een macht die ook economisch en
politiek mondiaal de dienst uitmaak-
te. En tegelijk heeft die conceptuele
traditie onze smaak zo vernauwd dat
‘we’ nauwelijks meer beseffen dat ze
165 er in niet-westerse landen vaak een
heel andere smaak op nahouden –
sterker nog: dat in de hele wereld,
behalve het vooruitstrevende
Westen, begrippen als ambacht,
170 schoonheid en traditie in de kunst
nog heel belangrijk zijn. Die landen
worden nu rijker, en machtiger. Hun
esthetiek wordt invloedrijker.

(11) Hoe confronterend het ook lijkt:
175 deze *Treasures*, met hun complexe
kluts van schoonheden, sluit perfect
aan op die mondiale smaakverande-
ring. Hirst geeft de aandacht voor

traditie, voor schoonheid, voor
180 ambacht een nieuwe lading – en is
het dan niet ironisch dat juist de
westerse, progressieve
kunstliefhebber die vindt dat we open
moeten staan voor andere culturen
185 deze tentoonstelling verschrikkelijk
zal vinden? Sterker nog: hoe langer
je hier rondloopt, hoe dwingender het
besef wordt dat iedereen Hirsts werk
mooi vindt, op een kleine eliteaire
190 westerse groep progressieve
kunstliefhebbers na.

(12) Hirst laat zien dat het concep-
tuele westerse schoonheidsideaal
nog maar heel kort meegaat en een
195 beperkte reikwijdte heeft. Ik ben er-
van overtuigd dat hij zijn gelijk niet
alleen gaat beweren, hij gaat het ook
bewijzen: je kunt er vergif op inne-
men dat een groot deel van deze
200 werken de komende jaren gaat op-
duiken in al die nieuwe musea die
worden gebouwd in Qatar, Dubai,

India, Rusland. Zo bekeken is Hirsts
Treasures zomaar een artistiek
205 statement van jewelste: een groot,
verleidelijk, gecompliceerd statement
over een veranderend schoonheids-
ideaal in een veranderende wereld.
(13) Natuurlijk, het valt niet mee om
210 Damien Hirst ineens te beschouwen
als een serieuze cultuurcriticus. Het
aura van poenerigheid en patserig-
heid is hardnekkig. Maar zijn
Treasures zouden heel goed een
215 harde les kunnen zijn over de wester-
se culturele dominantie: wie echt wil
openstaan voor andere culturen, zal
steeds vaker iets moeten slikken wat
hij niet lekker vindt. Wen er maar
220 aan. Dat veel westerse kunstliefheb-
bers Hirsts beelden kitsch vinden,
daar is niks mis mee, maar het kan
geen kwaad als we óók beseffen dat
dit oordeel mondiaal vermoedelijk
225 niet breed gedragen zal worden. En
misschien wel nooit breed is gedeeld.

naar: Hans den Hartog Jager
uit: NRC Handelsblad, 12 april 2017

*Hans den Hartog Jager (1968) studeerde Nederlands en kunstgeschiedenis en
werkt vanaf 1991 als journalist.*

noot 1 *spectacular failure*: een spectaculaire mislukking

noot 2 *Metamorfosen* is een boek van Ovidius over de schepping van de wereld. Niets blijft
en niets vergaat, zo is de grondgedachte van *Metamorfosen*.

noot 3 pavlovreactie: een reactie die, eenmaal aangeleerd, automatisch optreedt

noot 4 Kate Moss is een bekend fotomodel.

noot 5 *Transformer*: een robot uit een televisie- en filmserie die kan transformeren in een
voertuig of een dier

noot 6 conceptuele traditie: vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw stond in veel
westerse kunst de opvatting centraal dat het idee achter een kunstwerk minstens
even belangrijk is als het kunstwerk zelf

Data zijn duur

(1) Data worden zo ijverig verzameld omdat ze goedkoop zijn, hoorde ik laatst een ambtenaar zeggen. Dat klonk logisch. Toch denk ik zelf dat
5 ze zo ijverig worden verzameld omdat ze duur zijn. Dat klinkt namelijk nog logischer. Data zijn niet onstoffelijk, je moet ze produceren, opslaan, transporteren en distribueren: alleen
10 al met die fysieke rompslomp is mateloos veel geld gemoeid. En dan moeten het analyseren en investeren nog beginnen.

(2) Dataficering is dus allereerst een
15 lucratief bedrijf. Neem een analoog kind en tover dat om tot een digitaal kinddossier: nu heb je opeens apparaten nodig, meetsystemen, accounts, opslagservers, analyse-
20 software, netwerken. Vertaal een persoon in persoonsgegevens, een patiënt in elektronische mappen, een briefje van tien in financiële data en je hebt bedrijfsmatige infrastructuren
25 nodig. Dataficering is big business.

(3) Waarom kijken moderne artsen niet langer naar hun patiënt, maar naar hun computer? Omdat ze druk in gesprek zijn met bedrijven die,
30 letterlijk achter de schermen, met de patiëntgegevens aan het werk gaan. In de spreekkamer, in de kilometer-teller van je auto en in alle klaslokalen zitten opeens bedrijven die er tot
35 voor kort niet zaten. Hoe meer data je maakt, hoe meer economische bedrijvigheid er is.

(4) Nu had je vroeger natuurlijk ook data. Wetenschap, recht en bestuur
40 hebben de werkelijkheid altijd al naar een informationele werkelijkheid vertaald – gegevens verzameld over

de wereld, categorieën en ordeningen aangebracht, profielen
45 geschetst. Maar de informationele werkelijkheid waarmee zij kwamen aanzetten, was grotendeels publiek en openbaar. Kennis, wetten, geld en beleid waren publieke middelen.

50 (5) De eerste stap in de moderne revolutie is de privatisering van alles. We noemen de nieuwe grootmachten niet alleen Googlonia en Facebookistan omdat zulke bedrijven een om-
55 zet hebben waarmee ze landen evenaren, maar vooral omdat ze functies van staten overnemen. De publieke middelen worden privaat. Techgiganten zijn eigenaar van de infrastructuur, ze downloaden burgers, ze
60 vervangen publiek geld door privaat geld en ze leggen onbekende, private normen op via software. Hun wereldmacht is niet alleen economisch,
65 maar ook politiek.

(6) Nu is het uiteraard fijn dat bedrijven kansen zien in nieuwe technologieën. Maar het is minder fijn dat democratieën hun politieke macht zo
70 snel uit handen geven. Het maken van data en algoritmes is politiek werk: je definieert menselijk gedrag en kiest in welke richting je dat gaat bijsturen. Over de ideologieën van
75 techbedrijven als Amazon, Microsoft en Apple zou je daarom een gesprek in het parlement willen voeren. Maar gesprek, zeggenschap en controle zijn er niet.

80 (7) De macht van de technologiebedrijven heeft daardoor nu al grote totalitaire potentie. Het kan zijn dat Google de militaire robottechnologie van Boston Dynamics uit jeugdige

85 nieuwsgierigheid heeft aangeschaft,
het kan zijn dat het bedrijf het DNA
van burgers verzamelt uit weten-
schappelijke bevlogenheid, maar de
optelsom van militaire macht en
90 greep op de wereldbevolking noopt
tot wantrouwen. Of op zijn minst tot
publieke bemoeienis.

(8) En de tweede stap in de revolu-
tie? Die wordt gezet als data zich
95 binnenkort met behulp van kunstmati-
ge intelligentie verzelfstandigen.
Kennis, wetten en beleid zijn dan niet
langer publiek, niet langer privaat,
maar autonoom. Misschien kunnen
100 we daarover in het parlement ook
alvast eens iets zeggen.

naar: Maxim Februari

uit: NRC Handelsblad, 28 juli 2017

Maxim Februari (1963) is jurist, schrijver en columnist.

Tekst 4

Lekker leerlingen lastigvallen

(1) Ik weet het niet met die
Facebookdiscussies. Het overkomt
mij regelmatig dat ik inhaak op een
grammaticale vraag die een docent
5 Nederlands stelt en dat ik terechtkom
in een discussie die mij op een
gegeven moment een ongemakkelijk
gevoel geeft.

(2) Er is altijd een heleboel animo
10 voor zo'n grammaticale discussie.
Ook al gaat het soms maar om een
woordsoort- of zinsdeelbenoeming, of
om de vraag of de ene of de andere
zin goed of fout is, het is een feit dat
15 er meestal meerdere docenten
enthousiast deelnemen aan de
gedachtewisseling.

(3) Natuurlijk wordt het snel onover-
zichtelijk, waardoor niet iedereen
20 eerst alles leest. Daardoor zie je
soms na drie dagen discussiëren
iemand een antwoord toevoegen dat
al eergisteren verworpen was. De
discussies zijn vaker getrouwe
25 kopieën van iets wat al enkele jaren
(of maanden) eerder besproken is,

waardoor mensen met een iets
minder optimistische levensopvatting
dan ik al snel het gevoel zouden
30 kunnen krijgen dat alle moeite
vergeefs is. Maar dat vind ik allemaal
nog tot daaraan toe.

(4) Moeilijker heb ik het met mensen
die op een gegeven moment aan-
35 haken met de opmerking "Als we het
zelf al niet weten!" De gevolgtrekking
daaruit moeten we meestal zelf
bedenken, maar deze wordt soms
verwoord met de retorische vraag
40 "Moeten we onze leerlingen daarmee
lastigvallen?" Blijkbaar is het zo dat
je leerlingen 'lastigvalt' als je iets
bespreekt wat je zelf niet weet. Dat
moet je dus vooral niet doen. En dus
45 zijn er ook altijd docenten die
opmerken: "Schrappen dat
voorbeeld!" Vooral niet gebruiken in
een toets, en bij voorkeur ook niet
bespreken in de klas, want dat
50 schept alleen maar verwarring.

(5) Eigenlijk is hier sprake van een
soort framing¹). Het frame is dat

onzekerheid in het onderwijs een vorm van kindermishandeling is. Dat
55 klinkt misschien een beetje cru, maar de vooronderstelling achter die retorische vraag is wel degelijk dat het lastigvallen van leerlingen niet in de haak is. Nee, natuurlijk moeten
60 we leerlingen niet lastigvallen.

(6) Volgens het frame zouden leraren alleen vaten met zekere kennis mogen uitstorten over de leerlingen. Daarmee doen ze de leerlingen een
65 plezier, omdat deze niet lastiggefallen wensen te worden. Ik geloof niet dat het zo werkt. Leren is je grenzen verleggen, en als je dat wilt doen, dan helpt het niet veel om
70 in het veilige midden, zo ver mogelijk van die grenzen te blijven. De onzekerheid van grensgevallen is

juist wat je nodig hebt om verder te komen.

75 (7) Het is tijd voor reframing²⁾: leerlingen moeten zo veel mogelijk lastiggefallen worden. Ze moeten geprikkeld, gepord, uitgedaagd en een beetje uit het lood geslagen
80 worden. Zekerheden, daar hebben ze weinig aan (en die vinden ze diep in hun hart ook oninteressant), ze moeten juist kunnen omgaan met de onzekerheden van het leven.
85 Toetsen moeten vooral vragen en opdrachten bevatten waarvan de docenten de uitkomsten niet weten, zodat de leerlingen optimaal de gelegenheid krijgen om te laten zien
90 hoe ze hierover denken of redeneren, en of ze in staat zijn om bewuste keuzes te maken.

naar: Peter-Arno Coppen

uit: Levende Talen Magazine 2017 (104) nr. 1

Peter-Arno Coppen (1958) is hoogleraar Vakdidactiek aan de Letterenfaculteit van de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij houdt zich onder andere bezig met grammaticaonderwijs.

noot 1 Bij framing worden woorden en beelden doelbewust gekozen, zodat bepaalde aspecten van een onderwerp worden benadrukt en andere onderbelicht blijven.

noot 2 reframing: herframing, waarbij andere aspecten van een onderwerp worden benadrukt dan bij een eerdere framing

De teksten die voor dit examen gebruikt zijn, zijn bewerkt om ze geschikt te maken voor het examen. Dit is gebeurd met respect voor de opvattingen van de auteur(s). Wie kennis wil nemen van de oorspronkelijke tekst(en), raadplege de vermelde bronnen.

Het College voor Toetsen en Examens is verantwoordelijk voor vorm en inhoud van dit examen.