

Bijlage VWO

2022

tijdvak 1

Nederlands

Tekstboekje

Alles is gemaakt om kapot te gaan

(1) De megalomane tentoonstelling *Treasures from the Wreck of the Unbelievable¹⁾* 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, koralen, algen en zeesponzen. Maar dat was dus ook allemaal nauwkeurig in brons gegoten of in marmer uitgehakt. Als je daar goed over nadenkt, is dat ironisch. Echte oudheidkundige kunstschatte die van de zeebodem zijn opgediept, zouden worden schoongemaakt 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 verzonnenv verhaal over een gezonken schip en een berging werden uiterst tastbare, technisch volmaakte en duurzame beelden getoond die een verzonnenv 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 knutselwerkjes en stelde tegelijkertijd de vraag wat dan wel de moeite waard is om in een museum tentoon te stellen. Staat de combinatie van technische perfectie met de kostbaarste materialen garant voor waardevolle kunst? Eeuwenlang is dat wel zo geweest. Hirst stelde het hedendaagse dedain voor ambachtelijkheid aan de
95 kaak. En moet iets per se eeuwenoud zijn om waarde te hebben? Als de sculpturen van Hirst werkelijk tweeduizend jaar oud waren, zouden ze tot de belangrijkste kunstschatte
100 n 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 desalniettemin minder waardevol, wellicht omdat ze te nieuw zijn en te veel glimmen?
110 Dan levert Hirst er het verval en de sporen van de tand des tijds bij.
(6) De tentoonstelling ging over mythevorming en de behoefte aan verhalen. De beelden imponeerden niet alleen door hun omvang en kwaliteit, maar ook door hun gezamenlijke evocatieve kracht van een
120 stoerdere en glorieuzere tijd vol helden, 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 werk. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* tilde die thematiek

naar een hoger niveau en stelde de vergankelijkheid van onze beschaving 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 beschaving zal zijn overgebleven. Dat 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
140 consumeren. En die papier-machébollen en schoenen aan touwtjes gaan het ook niet reden, denk ik. Het grootste bouwwerk dat we maken, is het world wide web. Dat is 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 terugvinden die ik ooit heb geback-upped op
145 een server die niet meer bestaat. Het is goed dat mijn gedichten die ik in Word 4.0 heb geschreven zijn gepubliceerd met inkt op papier, want mijn huidige tekstverwerker kan die be
150 standen niet meer openen. Een kleine stroomstoring volstaat om ons hele wereldwijde web weg te vagen. Ons gehele geheugen is zo vergankelijk als een stroompje elektronen in
155 een microchip. Geheugen bestaat niet zonder materie. Dat laat Hirst zien. Daarom heeft hij voor de edelste en onvergankelijkste materialen gekozen. De kans dat
160 uitgerekend zijn met opzet beschadigde beelden in de toekomst de enige relicten zullen blijken uit onze tijd, is niet denkbeeldig.
(9) We hebben niet eens verhalen
165 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 verzonne 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 kunt voorstellen. Een beeldend-pandemonium is het, vol fantasie en kleur en technische virtuositeit en ambitie – en die schoonheid blijkt een ongelofelijke 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 25 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, 30 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- 35 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) 40 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 45 gelegen.

(3) Dat betekent dus dat Hirst bereid is geweest om louter voor een conceptueel meta-idee tientallen bronzen beelden op de zeebodem af 50 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 55 open die op allerlei manieren met de beelden te maken hebben. Opnieuw is het vast voor een groot deel verzonden, maar de uitwerking is voor hedendaagse kunst zo verregaand,

60 ongekend en idioot dat je onwilligeurig respect krijgt voor Hirsts perfectionisme – en dat is precies de bedoeling.

(4) Met *Treasures* probeert Hirst een 65 fantastische schijnwereld maximale geloofwaardigheid te geven – je zou aan Ovidius' *Metamorfozen*²⁾ kunnen denken, maar evengoed aan Disney-land of aan de Efteling. Een wereld 70 vol verwondering en vermaak, gemaakt om ons af te leiden van de harde werkelijkheid, onder te dompelen in fantasie en kleur en bekende emoties, een bijna kleverige vorm 75 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 80 Hirst bij veel kunstliefhebbers optrept (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 patser wegzet, vergeet dat hij door die enorme bedragen ook een kwestie 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 antwoord op formuleert, alleen moeten we daarvoor iets doen wat in de hedendaagse kunstwereld vrij ongebruikelijk is: hem inhoudelijk serieus nemen. Ja, dat is even slikken.

(7) Toch zijn daar wel redenen voor.

100 Door het verhaal van het scheepswrak geeft Hirst zichzelf de mogelijkheid op de tentoonstelling verschillende soorten esthetiek voorbij te laten komen. Bijna perfect nage-

105 maakte klassieke beelden zitten er tussen, maar ook soortgelijke beelden overwoekerd door 'koraal' en klassiek uitziende beelden die opvalend veel lijken op Kate Moss⁴⁾ of

110 Hirst zelf – waarmee Hirst je nadrukkelijk de vraag voorlegt waarom de ene stijl eigenlijk mooier of beter zou zijn dan de andere.

(8) Of neem een gekoesterd begrip als authenticiteit. Waarom accepteren we al eeuwen dat kunstenaars uit de renaissance de stijlmiddelen van de Grieken en Romeinen ongenoemd kopieerden, maar mag je datzelfde mechanisme als hedendaagse kunstenaar niet gebruiken?

115 Hirst voert zulke vragen wellustig, tot in het absurde, door: kijk, daar staat Quetzalcoatl, de Azteekse slangengod, helemaal in goud, of is het een *Transformer*⁵⁾? (Let op die naam.) En

kijk, Goofy, in brons, helemaal bedekt met 'koraal'. En hoe zien we eigenlijk dat die perfect verweerde potten en ringen en zwaarden in die vitrine niet 'echt' zijn? Welke tijd, welke cultuur, oosters of westers, jong of oud, is hier eigenlijk dominant? Waar baseren we onze voorkeur eigenlijk op? Op smaak? Op geschiedenis? Of op geld?

(9) Daar raakt Hirst een gevoelige snaar. Sinds enkele jaren is de hedendaagse westerse kunstwereld 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 moet veranderen, vinden veel mensen, er moet meer oog komen voor kunst uit andere culturen. Alleen: daarbij dringt maar heel langzaam het besef door dat onze conceptuele traditie⁶⁾ een tweekoppig monster is.

(10) Allereerst beseffen 'we' nauwelijks dat de conceptuele traditie in de wereld zoveel invloed heeft verworven omdat ze werd gesteund door een macht die ook economisch en politiek mondiaal de dienst uitmaakte. En tegelijk heeft die conceptuele traditie onze smaak zo vernauwd dat 'we' nauwelijks meer beseffen dat ze 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, 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: deze *Treasures*, met hun complexe kluts van schoonheden, sluit perfect aan op die mondiale smaakverandering. 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 elitaire
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 bekijken 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 niets 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 *Metamorfozen* is een boek van Ovidius over de schepping van de wereld. Niets blijft
en niets vergaat, zo is de grondgedachte van *Metamorfozen*.

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

Tekst 3

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, transporter en distribueren: alleen 10 al met die fysieke rompslomp is mateloos veel geld gemoeid. En dan moeten het analyseren en investeren nog beginnen.

(2) Dataficing 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. Dataficing 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 Googlania 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. Techgigan-ten zijn eigenaar van de infrastruc-

60 tuur, ze downloaden burgers, ze 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 bedrij-ven kansen zien in nieuwe technolo-gieën. Maar het is minder fijn dat 70 democratieën hun politieke macht zo 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 technologie-bedrijven 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 wetenschappelijke 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 revolutie? Die wordt gezet als data zich
95 binnenkort met behulp van kunstmatige 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 Facebookdiscusses. 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 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 onoverzichtelijk, waardoor niet iedereen
20 eerst alles leest. Daardoor zie je soms na drie dagen discussiëren iemand een antwoord toevoegen dat al eerder verworpen was. De discussies zijn vaker getrouw
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 lastiggevallen 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 lastiggevallen 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.