



Katalin Herzog

Een terugblik op de postmoderne kunst

De beeldende kunst is tijdens het postmodernisme ingrijpend veranderd. Katalin Herzog geeft in dit artikel een beschrijving van de ontwikkelingen die daartoe hebben bijgedragen.

Inleiding

Met het postmodernisme, als een periode in de geschiedenis, is het merkwaardig gesteld. Alle vroegere periodiseringen kwamen of achteraf tot stand, doordat historici een tijdperk gingen benoemen, zoals bijvoorbeeld de Barok, of mensen ervoeren dat ze in een nieuwe tijd leefden, zoals in de Romantiek en benoemden hun tijd ook zelf. Bij het postmodernisme is dat anders. Het is het eerste tijdperk dat door sociologen en filosofen beschreven en voorspeld is vanaf de jaren zestig, maar pas meer dan twintig jaar later drong het tot de meeste mensen door dat ze in het postmoderne tijdperk leefden.

Dat de beschrijvingen en voorspellingen in een filosofisch jargon waren gesteld, heeft tot het onbegrip van het postmodernisme bijgedragen. Want wat betekent het dat het 'gecentreerde, autonome subject niet meer bestaat' als je elke dag met persoonlijke problemen geconfronteerd wordt? Wat wil het zeggen dat 'de geschiedenis en de kunst tot hun einde zijn gekomen' als je ziet dat de wereld, ondanks vreselijke gebeurtenissen, gewoon doorgaat en dat ook kunstenaars kunstwerken blijven maken. Wat zegt het idee dat 'de ideologieën voorbij zijn' iemand die nog elke zondag naar de kerk gaat en/of lid is van een politieke partij?¹ De algemeenheid van de filosofische karakterisering zorgde ervoor dat ze moeilijk toepasbaar waren op de persoonlijke beleving van mensen.

- 1 Verschillende filosofen hebben naar aanleiding van hun waarnemingen van de cultuur voorspeld wat er allemaal voorbij zou zijn in de postmoderne tijd. M. Foucault, F. Fukuyama, A. Danto en F. Lyotard kondigden respectievelijk het einde van het moderne subject, het einde van de geschiedenis en van de kunst en het einde van de ideologieën (grote vertellingen) aan.

Pas in de jaren negentig werd het voor velen duidelijk dat er zich grote veranderingen hadden voorgedaan in de westerse maatschappij en cultuur. De samenleving werd steeds losser, overgeleverde waarden en normen golden niet meer, het individu leek het overal voor het zeggen te hebben en de cultuur werd steeds speelser. Men concentreerde zich toenemend op overvloed, genot en schoonheid. De wereld werd een pretpark en alles leek te kunnen in deze ultra vrije tijd. De term postmodernisme raakte als karakterisering van deze veranderingen ingeburgerd, zonder dat de filosofische portee ervan begrepen werd. De wereld was 'gewoon' postmodern geworden, maar men beseftte niet dat alleen in het rijke westen de cultuur voorbij het modernisme was gekomen en dat het modernisme in andere werelddelen nog niet eens was aangebroken.

De terroristische aanvallen op 11 september 2001 in New York kostten niet alleen veel mensenlevens, maar brachten ook een schok teweeg in het historisch besef van vele westerlingen. Zij werden zich ervan bewust dat hun cultuur wat waarden en normen betreft op de Verlichting en het modernisme was gebaseerd, maar dat men in Afghanistan bijvoorbeeld nog bijna (of weer) in de middeleeuwen leefde. De ongelooflijke bruutheid en platheid van het Taliban-regime op het gebied van cultuur, de wrede omgang met mensen, vooral met vrouwen, en de diep religieuze haat en extreme terreur van Bin Laden maakten dat het postmoderne, vrije spel ineens belachelijk werd en geheel voorbij leek te zijn.

Wij weten nog niet precies of met deze aanval op de westerse waarden er ook een einde is gekomen aan het postmodernisme. Waarschijnlijk is, dat op alle gebieden van de maatschappij en de cultuur een conservatieve reactie zal volgen op de blijvende dreiging met terreur. In de Europese politiek is dit al merkbaar door de opkomst van rechtse regeringen. Of ook op andere gebieden van de cultuur oudere waarden en het conservatisme uit de kast gehaald zullen worden, weten we nog niet. Eveneens is het nog niet duidelijk welk effect de terreur en de blijvende dreiging ervan op de kunst heeft gehad of nog zal hebben. Omdat de westerse wereld waarschijnlijk op de drempel staat van een nieuwe maatschappelijke en culturele orde, lijkt mij dit een goed moment om de stand van zaken in de postmoderne beeldende kunst op te maken. Hierbij ga ik uit van de beeldende kunst, vanaf de jaren zestig tot en met het einde van de eeuw, maar zal voor meer zicht ook teruggrijpen op het begin van de moderne kunst, vanaf de negentiende eeuw.

Begin van de postmoderne kunst

Bij de behandeling van de postmoderne kunst is het gebruikelijk om dit tegen de moderne kunst af te zetten. Het modernisme in de kunst wordt dan gezien als een duidelijk gebied met vast omschreven waarden en doelen die voor iedereen golden, terwijl in het postmodernisme alles mogelijk zou zijn in de kunst en geen waarden meer zouden bestaan. Geen van deze beide opvattingen berusten echter op een juiste visie.²

Het modernisme in de kunst is pas achteraf als een geheel te zien. In het begin van de twintigste eeuw, toen bijvoorbeeld Wassilji Kandinsky en Piet Mondriaan werkten, waren er vele tegenstrijdige meningen over en doelen voor de beeldende kunst en hun visies en werken waren marginaal binnen de cultuur. Abstracte kunst werd slechts door weinigen gewaardeerd en de kunstenaars werden in de pers en door het publiek meestal niet voor vol aangezien. Pas achteraf, na de Tweede Wereldoorlog, zijn zij en hun werk in de archieven van bibliotheken en musea bijgezet. Tegen deze tijd was de artistieke vrijheid en utopische gezindheid van de abstracte kunst (vooral de schilderkunst) sterk verbonden geraakt met het modernisme in de cultuur en leek het onmogelijk dat de abstracte kunst ooit op zou houden. Het exporteren van deze kunst naar Amerika tijdens de Tweede Wereldoorlog leverde binnen het Abstract Expressionisme nog abstractere werken op met nog grotere claims op geestelijke vrijheid en universele menselijkheid.

Maar dezelfde export zorgde ook voor de tegenbeweging in de moderne kunst. Niet alleen Mondriaan, een goede vertegenwoordiger van het 'grote abstracte', maar ook Marcel Duchamp, de exponent van het 'grote reële' was naar Amerika geëmigreerd.³ Duchamp deed voor of hij geen kunst meer maakte om zijn ideeën vrij te kunnen propageren. Hij gaf veel interviews, was voortdurend met jonge kunstenaars in gesprek en wakkerde met zijn opvattingen over de *ready-made*, verdergaande ideeën over het gebruik van alledaagse dingen in kunstwerken aan. Gretig gingen jonge

2 K. Herzog, 'Een artistiek land van Kokanje', *Bzzlletin, Postmodernisme*, nrs. 241-242 (dec.-jan. 1997) 74-85.

3 Het 'grote abstracte' en het 'grote reële' zijn termen van W. Kandinsky die aan het begin van de twintigste eeuw hiermee aangaf hoe de kunst van de toekomst eruit zou zien. Met het 'grote abstracte' bedoelde hij zijn eigen werk en met het 'grote reële' een droge, realistische schilderkunst. Hij kon nog niet voorzien dat voor beide soorten kunst zich betere kandidaten als P. Mondriaan en M. Duchamp zouden aandienen.



Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, olieverf, collage, olifantenmest (1996). Uit: Brooks Adams, Lisa Jardine, Martin Maloney e.a., *Young British artists from the Saatchi Collection. Sensation* (Londen 1998) 133.

kunstenaars hierop in. Want wat een vrijheid bood het hen om zich weer te richten op de visuele verschijnselen van hun (stedelijke) omgeving. Wat een fantastisch spel kon er gespeeld worden met de producten en de afval van de consumptiemaatschappij die vol waren van kant en klare betekenissen. Dat deze betekenissen niet meer zo hoog gestemd en

universeel waren als binnen het Abstract Expressionisme, kwam de jonge kunstenaars goed uit. De banale, materialistische en hedonistische cultuur van de commercie, de consumptie en de erbij behorende reclame was een goede remedie tegen de zweverigheid die zij bij hun voorgangers waarnamen.

In dit licht lijkt het vanzelfsprekend dat de grootste theoreticus van de postmoderne kunst, de filosoof Arthur Danto, zijn ideeën over deze nieuwe kunst naar aanleiding van een werk van de Pop Art kunstenaar Andy Warhol begon te formuleren.⁴ Danto zag de *Brillo Boxes*, in hout nagemaakte verpakkingen van schuursponsjes, in 1964 voor het eerst en beseftte dat hij hier een breuk in de kunstgeschiedenis aanschouwde. Dergelijke werken konden niet meer alleen op grond van hun visuele verschijning als kunst opgevat worden. In bijna niets onderscheidden zich de *Brillo Boxes* van Warhol namelijk van de echte verpakkingen in de supermarkt. Danto vroeg zich af, waarom ze dan tot de beeldende kunst werden gerekend en gaf zelf als antwoord dat dit alleen mogelijk was door de toepassing van een kunsttheorie op dergelijke werken. Pas als men op grond van een kunsttheorie, bijvoorbeeld die van de *ready-made*, kan zeggen dat de *Brillo Boxes* kunst zijn, worden ze ook zo gezien. Maar daarmee was de kunst, zoals die tot dan toe werd opgevat, volgens Danto, aan zijn einde gekomen.⁵ De kunstgeschiedenis, als een lineair streven naar vernieuwing had opgehouden te bestaan en de beeldende kunst werd afhankelijk van de theoretische definitie ervan. Volgens Danto was de kunst zelfs in de filosofie overgegaan, want het beantwoordde filosofische vragen als: 'wat is kunst?'

Voor kunstenaars braken gouden tijden aan. Niet langer waren zij gebonden aan de waarden en normen van de avant-gardes in de twintigste eeuw; gemeenschappelijke ideologieën van de vernieuwing waren niet meer geldig. Elke kunsttheorie kon een goede reden bieden om iets als kunst te zien en elke kunstenaar kon zijn eigen theorie ontwikkelen, in elke stijl werken en verschillende soorten werkzaamheden, bijvoorbeeld die van criticus en kunstenaar, met elkaar combineren.⁶ Volgens Danto kwam de beeldende kunst, vanaf de jaren zestig in zijn posthistorische tijd terecht en werd het extreem open en pluralistisch. Kunstenaars bleven wel kunst

4 A. Danto, 'The Artworld', *The Journal of Philosophy*, (1964) 35-40.

5 A. Danto, 'The End of Art', in: A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York 1986) 81-115.

6 A. Danto, 'Learning to live with pluralism', in: A. Danto, *Beyond the Brillo Box* (New York 1992) 217-231.

maken en dat hoefde ook geen slechtere kunst te zijn dan wat in de historische tijd gemaakt was, maar er ontbrak een algemeen streven aan deze werken.⁷



Sarah Lucas, *Au naturel*, mixed media (1994). Uit: *Sensation*, 115.

Danto's diagnose van de postmoderne kunst is in grote lijnen juist gebleken. Het pluralisme werd vanaf de jaren zestig steeds extremer en de beeldende kunst incorporeerde gebieden van de cultuur die zich tot dan toe erbuiten hadden bevonden. Zo kwam het design en de mode in de onmiddellijke nabijheid van kunst, maar ook genres uit de populaire cultuur, zoals de *sciencefiction*-film en de popmuziek kregen sterke banden met de beeldende kunst. In deze wirwar van gebeurtenissen leek tot aan de jaren tachtig moeilijk enige lijn te ontdekken, vanwege het gebrek aan historische afstand. Men leefde nog teveel in het postmodernisme. Maar het in kaart brengen van deze kunst werd ook bemoeilijkt door het ontbreken van grote tentoonstellingen en adequate beschrijvingen van de werken en de doelen van de postmoderne kunstenaars. Pas in de jaren

7 A. Danto, 'Art after the End of Art', in: A. Danto, *Embodied Meanings* (New York 1994) 321-335.

negentig werden er exposities georganiseerd die een overzicht boden van bijna dertig jaar postmoderne kunst.⁸

Nu, in de eenentwintigste eeuw, is er dus genoeg kunsthistorisch materiaal aanwezig en kondigen zich nieuwe ontwikkelingen aan, waardoor een terugblik mogelijk wordt. Hieronder zal ik de veranderingen in het gebruik van de stijlen en de media samenvattend behandelen, waarna ik zal aangeven op welke wijze postmoderne kunstenaars geëngageerd zijn en met hun thema's omgaan. Op deze gebieden hebben zich namelijk de grootste veranderingen voltrokken.

Stijlen en media

Volgens Danto heeft de postmoderne kunst geen stilistische kenmerken; ze is een kunst zonder stijl.⁹ Hoewel de geschiedenis van de kunst tot aan de negentiende eeuw als een lineaire vertelling gezien kan worden over opeenvolgende stijlen met duidelijk te onderscheiden kenmerken, zijn er wel vaker 'stijlloze' stijlen opgetreden in de beeldende kunst. Het eerste is het Realisme van omstreeks 1850 dat ernaar streefde om de werkelijkheid zo objectief mogelijk weer te geven; de individuele stijl van de kunstenaar zou er niet meer toe doen. Het tweede wordt gevormd door het eclecticisme aan het einde van de negentiende eeuw. Toen werden zoveel elementen aan voorbije stijlen ontleend, dat het niet meer mogelijk leek om voor de laatste decennia van de eeuw een kenmerkend gezicht te schetsen. Maar het negentiende eeuwse Realisme bleek, bij nader inzien, geen 'stijlloze' stijl. Zowel in de behandeling van het medium als in de sociaal getinte onderwerpen kan men de duidelijke keuzes van de individuele kunstenaars zien; Gustave Courbet en Jean-François Millet bijvoorbeeld zijn goed van elkaar te onderscheiden. Het eclecticisme maakte het nogal bont met de ontleningen aan vele stijlen, maar er was, vooral in de architectuur, een soort orde voor de toepassingen ervan. Een kerk werd bij voorkeur in de neogotische en een station in de neorenaissance stijl gebouwd, terwijl men een museum graag als een neoclassicistische tempel zag. Aan het einde van de eeuw kwam toch nog een kenmerkende nieuwe stijl naar voren in de Jugendstil die de basis legde voor alle abstracte avant-garde

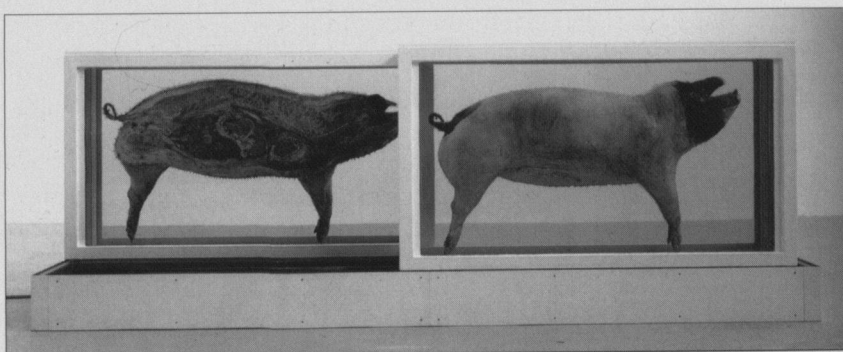
8 In het laatste decennium van de twintigste eeuw zijn er enkele grote tentoonstellingen gehouden die de postmoderne kunst in kaart brachten: *Post Human* in 1992-1993, *Sensation* in 1997 en *Ich ist etwas Anderes* in 2000.

9 A. Danto, *Philosophizing Art* (Berkeley 1999).

stijlen daarna. Vanaf het begin van de twintigste eeuw was de moderne (abstracte) stijl een direct in het oog springend en onderscheidend kenmerk van de 'vooruitstrevende' doelen van sommige groepen kunstenaars en daarbinnen van de individuen.

Het postmodernisme wijkt af van de hiervoor geschetste karakteristieken; het is echt stijlloos. Er is geen groep kunstenaars meer te vinden die een gemeenschappelijke stijl aanhoudt om hun strevingen ook visueel duidelijk te maken. En hoewel een individu altijd een (onbewuste) stijl van kiezen en handelen heeft, is het vaak moeilijk om binnen het oeuvre van een postmoderne kunstenaar een samenhangende stijl te ontdekken. Sommigen kiezen met opzet voor verschillende stijlen om verschillende thema's uit te werken. Stijl is geen vlag meer, waaraan men de gemeenschappelijke strevingen van een groep, bijvoorbeeld De Stijl, of de eigen uitgangspunten van een kunstenaar, bijvoorbeeld Mondriaan, kan aflezen. Stijl is tijdens het postmodernisme ondergeschikt geraakt aan wat kunstenaars per werk te zeggen hebben. Elke stijl kan als 'vormgeving' worden ingezet, als de kunstenaar dat met het oog op de plaats van het kunstwerk of de betekenissen ervan, nodig acht. Omdat 'vormgeving' nu puur dienend is geworden, staan beeldende kunst en design binnen het postmodernisme zeer dicht bij elkaar.

Wat er met de stijl van het kunstwerk gebeurde, is vergelijkbaar met de ontwikkelingen rondom het medium. Aan het begin van de negentiende eeuw was een beeldend kunstenaar een schilder of een beeldhouwer die zijn materiaal en techniek goed leerde beheersen om verhalen te kunnen uitbeelden en de visuele werkelijkheid te kunnen afbeelden. De vaardigheid van de kunstenaar bepaalde dus in grote mate de kwaliteit van het kunstwerk. Met de komst van de vroeg twintigste eeuwse avant-garde leken de uitbeeldende en afbeeldende functies van de kunst echter uitgespeeld. Daarmee werden de stijl van een kunstenaar, de elementen van het beeld en het medium steeds belangrijker. Dit resulteerde bij de avant-garde van de tweede helft van de twintigste eeuw in een formalistische kunst, zoals de Fundamentele Schilderkunst en de Minimal Art die vooral de eigenschappen van media benadrukten. Zo werden bij de schilderkunst bijvoorbeeld de drager, de penseelstreek en de verf zelf gethematiseerd. Schilderijen die hieruit voortkwamen stelden niets voor, vertelden niets, maar onderzochten het medium zelf tot in al zijn uithoeken. Het medium nam alle eerdere functies van de kunst in zich op en viel zo geheel samen met de boodschap. Maar daarmee leek de beeldende kunst marginaal te



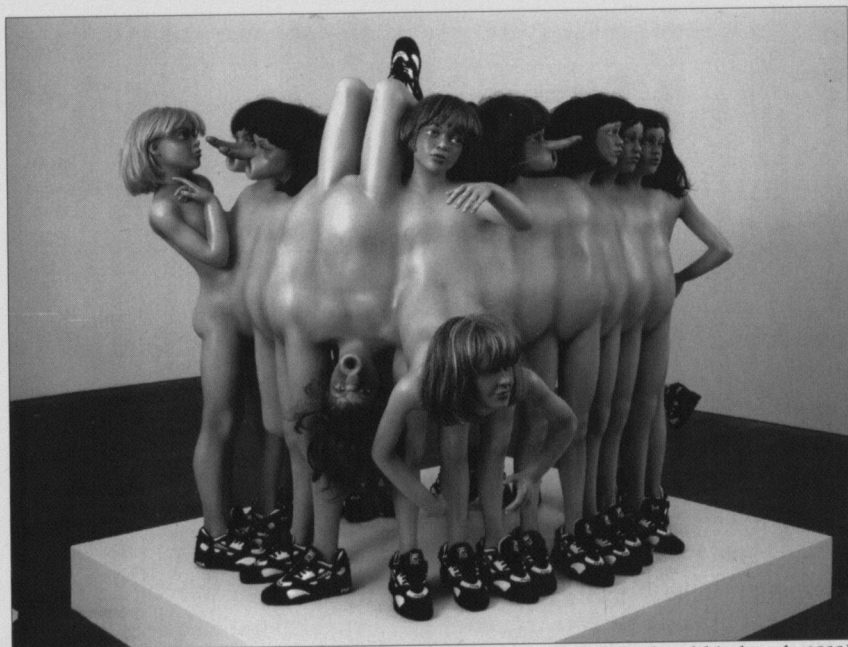
Damien Hirst, *This little piggy went to market, this little piggy stayed at home*, mixed media (1996). Uit: *Sensation*, 98.

worden in de westerse cultuur, die zowel veel aandacht bleef besteden aan de volle werkelijkheid als aan fictionele verhalen.¹⁰ Terwijl de populaire cultuur, bijvoorbeeld in de vorm van de Hollywood-film, het publiek voorschotelde wat het verlangde, sloot de beeldende kunst zich op in de ivoren toren van haar autonomie.

Dit veranderde toen de afbeelding en de voorstelling weer terugkeerden in de kunst, tijdens de Pop Art in de jaren zestig. Nu traden dagelijkse, kant en klare voorwerpen (al door Duchamp voorspeld in de *ready-mades*) en de driedimensionale ruimte zelf in assemblages en *environments* op de voorgrond. De stedelijke wereld, 'getekend' door commercie en consumptie, bood de onderwerpen voor kunstenaars. Dit vroeg vanaf de jaren zeventig om andere media dan de nu als te traag ervaren schilderkunst. Met de fotografie en de (video-)film konden kunstenaars het snelle leven 'pakken' of er fictionele verhalen over vertellen. Toen in de jaren tachtig de computer van reken- en schrijfmachine evolueerde naar de verwerker van zowel stilstaande als bewegende beelden, leken de nieuwe, op de fotografie en film gebaseerde, media alle oudere media te verdringen.

Van deze nieuwe media werd aanvankelijk verwacht dat ze dezelfde soort ontwikkeling zouden doormaken als bijvoorbeeld de schilderkunst: van dienend naar autonoom. Dit is echter niet gebeurd, vanwege de tijd waarin ze voor de kunst werden ingezet. Met uitzondering van de fotografie traden de nieuwe media tijdens het postmodernisme op de voorgrond, toen kunstenaars hun grote vrijheid wat stijl en thema's betreft al hadden verkregen. Daarom is het nu mogelijk dat de ene kunstenaar de autonome

10 K. Herzog, 'What's in a medium?', in: K. Herzog, A.K. de Boer, *Stand clear of the closing door* (Groningen 2002) 10-16.



Jake & Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* (enlarged x 1000), fibreglass (1995). Uit: *Sensation*, 67.

eigenschappen van bijvoorbeeld de computer onderzoekt en de andere dezelfde computer gebruikt om aspecten van de werkelijkheid af te beelden of er fictionele verhalen mee te vertellen. Maar de computer heeft ook nog andere mogelijkheden dan het tot stand brengen van illusoire en fictieve beelden die de beschouwer op een afstand moet interpreteren. De computer realiseerde namelijk een oude droom van mensen om in een directe interactie te kunnen treden met beelden en voorstellingen. De rol van de beschouwer verandert hierdoor en de kunstenaar dient nu ruimte te bieden voor een co-auteur die het werk pas met zijn ingrijpen in de spatiële en/of temporele orde van het kunstwerk voltooit.¹¹

Het pluralisme in het gebruik van de media is niet alleen van toepassing op de nieuwe media. Net als bij de stijl zijn kunstenaars tijdens het postmodernisme niet meer gebonden aan en niet meer herkenbaar door hun gebruik van een bepaald medium. Vaak passen zij de oude en nieuwe media naast en door elkaar toe om hun werk te realiseren. Zo kan het

¹¹ Ibidem.

voorkomen dat een postmoderne kunstenaar zowel schildert, als installaties en video's maakt. De media kiest hij om de eigenschappen die het beste passen bij een idee dat hij uit wil werken.

Binnen het postmodernisme staan dus alle tot nu toe ontwikkelde en nog in ontwikkeling zijnde media ten dienste van beeldende kunstenaars. De kwaliteit van een kunstwerk is niet gelegen in de vaardigheid van de kunstenaar, zoals tot aan de negentiende eeuw, of in het gebruik van een bepaald medium, zoals in de eerste helft van de twintigste eeuw, maar in een boeiende interactie tussen de ideeën/thema's van de kunstenaar en de eigenschappen van de door hem gekozen media. Postmoderne kunst is dus niet alleen 'stijlloos', maar ook 'intermediaal' geworden.¹²

Engagement en thema's

De avant-garde kunstenaars van de twintigste eeuw waren naar de toekomst gericht. Zij lieten de kunst en de cultuur van het verleden achter zich en stelden zich ook kritisch op ten opzichte van het heden. In de maatschappij, waarin deze kunst verscheen, voelden de avant-garde kunstenaars zich niet op hun gemak. Zij toonden dit meestal door de vernieuwende stijl en soms ook door nieuwe materialen die zij in hun werk toepasten, terwijl zij in hun geschriften zich vaak openlijk sociaal en politiek geëngageerd opstelden. Moderne kunst moest bijdragen tot een nieuwe maatschappij die geschikt was voor een nieuw type mens. Zij moest verwijzen naar een andere en betere wereld, vaak in de vorm van abstracte en geconstrueerde kunstwerken die metafysische betekenissen hadden. Protesten uit conservatieve kringen van de kunstkritiek dat dit een inhumane en onbegrijpelijke kunst was, werden met veel ideologisch geschetter weersproken.

Gezien het onrustige verloop van de twintigste eeuw met de twee wereldoorlogen, de ideologische strijd tussen kapitalisme en communisme en de vergaande technologische, commerciële en maatschappelijke ontwikkelingen, is een dergelijke utopische en metafysische gerichtheid goed te begrijpen. Maar toen de westerse wereld zich in de jaren vijftig en zestig stabiliseerde, was er steeds minder plaats voor openlijk engagement. Commercie en consumptie leken de kritische houding tegenover de

12 Ibidem.

bestaande maatschappij te dempen en kunstenaars ontdekten de wereld die hierbij hoorde als visuele bron voor hun werk.

Sinds meer dan een halve eeuw was er voor het eerst weer een beeldende kunst die zich niet kritisch ten opzichte van het heden opstelde. Dat deze kunst vaak wel ironisch was, werd in de kunstkritiek niet altijd opgemerkt, want men verlangde nog steeds naar een uitgesproken kritiek, terwijl de Pop Art juist leek te dwepen met al het 'lekkers' dat de consumptiemaatschappij te bieden had. Achteraf gezien is het duidelijk dat hier iets met het engagement is gebeurd, wat in het werk van Andy Warhol goed te zien is. Warhol hield zich bezig met de producten die ter consumptie werden aangeboden en met de daarbijbehorende reclame. Hij stelde kunst en zakendoen gelijk aan elkaar, hield zielsveel van geld en cultiveerde zijn status als beroemd kunstenaar, naar analogie van filmsterren. In zijn werk onderdrukte hij zijn persoonlijke stijl en hij gebruikte meerdere media, zoals schilderkunst, grafiek, fotografie en film naast en door elkaar. Zijn werk was zowel 'stijlloos' als 'multimediaal' en zeer betrokken bij wat op dat ogenblik in de populaire cultuur gebeurde.

Net als de stijlen en de media is het engagement minder exclusief geworden. De eenduidige richting van de maatschappelijke betrokkenheid van de kunstenaar loste op in meerdere mogelijkheden. Beter is het misschien om te zeggen dat postmoderne kunstenaars zich niet meer expliciet tegen het verleden en het heden hoefden te keren om een utopie af te dwingen. Voor hen werd het mogelijk om echt van deze (postmoderne) wereld te zijn. Op wat zij daar aantroffen, konden zij kritisch of ironisch reageren, maar ze mochten het ook neutraal, als materiaal voor hun kunst behandelen, of zelfs vol bewondering de verworvenheden en ervaringen binnen de postmoderne tijd weergeven.

Aan de dagelijkse wereld ontleenden zij dan ook hun thema's. Zij keken naar een werkelijkheid, waarin geweld, genetische manipulatie, nieuwe ziektes als aids, ecologische rampen en etnische oorlogen voorkwamen naast cosmetische chirurgie, overvloedige consumptie en een grote welvaart in de westerse landen en ze kozen zelf het standpunt dat ze ten opzichte van al deze gebeurtenissen wilden innemen. Zich hieraan onttrekken, konden zij niet en wilden zij ook niet - hun existentie werd er immers in grote mate door bepaald - maar zij werden er niet meer op aangesproken als zij het heden niet afkeurden.

Richtten de eerste postmoderne kunstenaars in de jaren zestig zich vooral op de producten van de consumptiemaatschappij, vanaf de jaren

tachtig werd er in de kunst steeds meer aandacht besteed aan mensen en hun reacties op de cultuur. Na de terugkeer van de dingen, zien we ook de menselijke figuur en de daarbijbehorende existentiële omgeving weer terugkomen in de kunst. Het lichaam, diens proporties, diens vervormingen en veranderingen door plastische chirurgie of eenvoudig door kleding, is een steeds terugkerend thema binnen deze kunst. Door de concentratie op het lichaam is er ook een soort familieband tussen beeldende kunst en de mode ontstaan.¹³ Maar postmoderne kunst is niet alleen opnieuw figuratief geworden, zij is ook weer een vertellende kunst. Wat dit betreft, lijkt zij op de premoderne kunst die echter van mythologische of religieuze verhalen uitging en een meer vaste symboliek gebruikte. Binnen de postmoderne kunst gaat het om wat mensen in hun leven meemaken, om welke rollen zij in de maatschappij spelen om wie ze zijn of willen zijn in deze verwarrende wereld.¹⁴

De verhalen die kunstenaars vertellen zijn duidelijk als zodanig te herkennen, maar ze hoeven geen klassieke opbouw te hebben en ook niet volledig te zijn. Aan het einde van de twintigste eeuw is de cultuur zo doordrongen van filmische beelden en de televisie is zo alomtegenwoordig met zijn verhalende structuur, dat het publiek aan fragmenten van verhalen al genoeg heeft om daaruit eigen vertellingen samen te stellen. Dit is des te makkelijker, daar het verhalende werk van postmoderne kunstenaars vaak autobiografisch is. Zelfs als de kunstenaar zijn eigen leven en zijn eigen lichaam als uitgangspunt gebruikt, zijn zijn thema's, bijvoorbeeld problemen met seksualiteit en/of het zoeken naar een identiteit, zeer algemeen in de westerse cultuur. Het publiek dat op dezelfde wijze geïndividualiseerd is als de kunstenaar, kan meestal makkelijk aansluiting vinden bij deze kunst. Hoewel dit door sommige critici als een negatief aspect wordt beschouwd - moderne kunst was immers niet zo toegankelijk - blijkt hierdoor juist dat de postmoderne kunst de autonomie voorbij is.¹⁵

13 Vanaf de jaren tachtig, en in toenemende mate in de jaren negentig, werd in Europese kunstmusea mode samen met de beeldende kunst en als beeldende kunst tentoongesteld.

14 De maakbaarheid van het lichaam door de plastische chirurgie en de mogelijkheid om op internet een geheel andere persoonlijkheid aan te nemen, hebben de aandacht aangewakkerd voor het vraagstuk van de identiteit en de rollen die men daarbinnen kan spelen.

15 De beeldende kunst heeft zich tijdens het postmodernisme zeer uitgebreid. Veel jonge kunstenaars traden naar voren met bijzonder werk. De behandeling van een representatief aantal van hen zou meer plaats innemen dan ik hier tot mijn

Tenslotte

De terugblik op de postmoderne kunst laat zien dat hierin een enorme vrijheid ontstaan is voor de kunstenaar. Hij kan in vele stijlen werken en verschillende stijlen met elkaar vermengen. Hij kan alle media gebruiken die hij wil; naast de traditionele media als schilder- en beeldhouwkunst, kan hij ook gebruik maken van de nieuwe media, terwijl de computer hem mogelijkheden biedt voor het ontwikkelen van interactieve kunstwerken. Dit alles heeft zich gemanifesteerd in een kunst die zich niet overgeeft aan ideologieën en geen utopieën wil bouwen, zoals bij de twintigste eeuwse avant-gardes, maar die eigentijds en aardse is dan ooit. Deze vertellende kunst gaat vaak uit van autobiografische gegevens van de kunstenaars, maar stelt problemen aan de orde die binnen de postmoderne maatschappij voor het bestaan van vele mensen van belang waren en nog zijn.

Of de kunst van de eenentwintigste eeuw meer kritisch of meer conservatief zal zijn, is nog niet te zien. Wel zal ook deze kunst waarschijnlijk enkele belangrijke veranderingen van de laat 20ste eeuwse kunst voortzetten. Een daarvan is dat het in de postmoderne kunst het opnieuw om existentiële betekenissen gaat. Het is geen autonome kunst die zich voornamelijk met zichzelf bezig houdt, maar kunst die aspecten van het dagelijks leven uitvergroot en zin geeft. Het postmodernisme heeft een betekenis- en belevenis-kunst voortgebracht. Hierdoor is het verwant aan de premoderne kunst die echter vooral kant en klare symbolen en metaforen opleverde. De nieuwe betekenis-kunst is open, ambigue. Het biedt veel cultureel materiaal voor de beschouwer en dat materiaal is ook min of meer geordend door de kunstenaar, maar het is in de interpretatie van de beschouwer dat zij haar betekenissen verkrijgt.¹⁶ En dit wordt nog benadrukt door de losse constructie van kunstwerken als bijvoorbeeld installaties, waar beschouwers zelf betekenis moeten vergaren en de steeds grotere nadruk op interactiviteit, waarbij beschouwers als co-auteurs van het werk optreden.

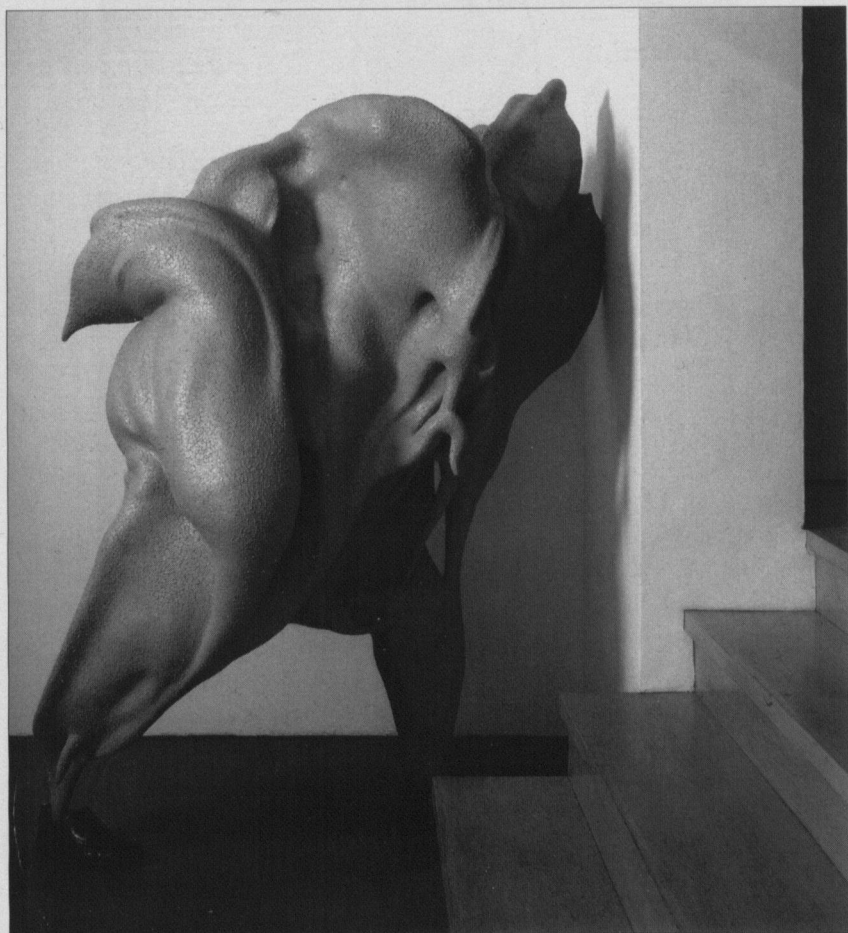
De beeldende kunst is tijdens het postmodernisme dus ingrijpend veranderd. Sommige kenmerken ervan zullen in de komende tijd verdwijnen, omdat ze te veel tijdgebonden zijn geweest. Andere, zoals het

beschikking heb. Slechts enkelen zal ik ter illustratie noemen: Jake en Dinos Chapman, Damien Hirst, Chris Ofili en Sarah Lucas. Zij allen hebben deelgenomen aan de tentoonstelling *Sensation* in 1997.

- 16 K. Herzog, 'Een kwestie van inhoud', in: J. van Es, M. Kyrova, *Jaarboek Gemeentemuseum Den Haag 1999-2000* (Den Haag 2000) 67-73.

Terugblik op de postmoderne kunst

zelf maken van betekenissen door en het daadwerkelijk ingrijpen van het publiek in de spatiële en/of de temporele orde van het kunstwerk, zijn zo potent dat ze waarschijnlijk het postmodernisme zullen overleven. Hierdoor is namelijk niet alleen de vorm van het kunstwerk en het kunstenaarschap veranderd, maar er is een nieuwe ontologie voor de beeldende kunst ontstaan.



Paul Finnegan, *Untitled*, mixed media (1995). Uit: *Sensation*, 81.



William Schaff, 'The struggle to eat while using the figure symbolically' (1998).