

Docent: Dr. H. Bavelaar

# Het discours van de postartiest

## *Inzicht in een fenomeen*

Nadine van den Bosch  
3551377  
BA-thesis  
OWG I Moderne Kunst  
Juni 2012

## Inhoudsopgave

Inleiding .....	3
<i>Postartist</i>	
Camiel van Winkel.....	5
Allan Kaprow .....	7
Donald Kuspit .....	10
Jeff Wall .....	13
Arthur C. Danto.....	15
<i>Postart</i>	
Nicolas Bourriaud .....	17
Conclusie.....	19
Literatuurlijst.....	21
Lijst van afbeeldingen .....	22
Afbeeldingen .....	23

## Inleiding

De term postartist wordt door diverse kunsthistorici, kunstcritici en kunstfilosofen gebruikt om een kunstenaarstype aan te duiden waarvan de creatieve en artistieke waarde geregeld in twijfel wordt getrokken. Deze kunstenaar wordt regelmatig in verband gebracht met het einde van de kunst en kan rekenen op een flinke dosis kritiek. Het is echter onduidelijk wat het begrip postartist nu precies inhoudt. Naar aanleiding van het essay *De mythe van het kunstenaarschap* van Camiel van Winkel waarin hij een hoofdstuk aan de postartist wijdt, heb ik onderzoek gedaan naar dit fenomeen. Van Winkel blijft vaag in zijn beschrijving, duidelijke criteria en concrete voorbeelden ontbreken. Aan de hand van diverse auteurs die zich over de postartist hebben gebogen, tracht ik tot een concrete definitie van dit begrip te komen.

Camiel van Winkel baseert op diverse bronnen die dit fenomeen bespreken. Kunstcriticus Donald Kuspit wordt aangehaald om het begrip postartist te verklaren en te definiëren. Aangezien Kuspit een zeer kritisch boek over hedendaagse kunst, waarin de postartist een grote rol speelt, heeft geschreven is Van Winkels verwijzing naar *The end of art* geen onjuist begin. Wat echter wel vraagtekens oproept is het feit dat Van Winkel juist deze kritische opvattingen als uitgangspunt neemt. Kuspit typeert de postartist als een visieloze kunstenaar, ontdaan van alle creatieve vermogens die kunst maakt uit commerciële overwegingen en ondanks zijn neerbuigende houding op de geïnstitutionaliseerde kunstwereld de privileges die hieraan verbonden zijn niet wil opgeven. Dit is voor Van Winkel een tamelijk negatieve manier om een begrip te introduceren. Van Winkel lijkt blindelings af te gaan op Kuspits uitspraken en gaat daardoor voorbij aan het ontstaan van het begrip postartist. Dit terwijl Kuspits kritiek op de postartist een reactie is op de essays van Allan Kaprow die dit type kunstenaar heeft geïntroduceerd. Opmerkelijk is hierbij dat Allan Kaprow het woord postartist nooit noemt in zijn stukken. Kuspits claim dit begrip van Kaprow overgenomen te hebben is dan ook raadselachtig. Beeldend kunstenaar en kunstcriticus Jeff Wall geeft zijn visie op de huidige stand van zaken en pleit voor een nieuwe manier van het beoordelen van kunst. Veel van de hedendaagse kunst valt immers buiten het canon en moet volgens hem dus ook niet volgens deze waarden bekeken worden. Een auteur die Van Winkel niet betreft bij zijn essay, maar die naar mijn inzien een grote bijdrage levert aan het discours rondom de postartist is Arthur C. Danto. Deze filosoof en kunstcriticus bespreekt net als Kuspit het einde van de kunst, maar plaatst deze ontwikkeling in een ander daglicht. Tenslotte biedt Nicolas

Bourriaud inzicht in de het werk dat de postartist maakt, hoe moeten deze onconventionele kunstwerken gezien worden en in welke categorieën zijn ze te verdelen?

Om de postartist in de kunsthistorie te plaatsen, is het van belang het ontstaan van dit type kunstenaar te traceren. Is het daadwerkelijk een nieuw fenomeen zoals Van Winkel beweert of moet de oorsprong decennia eerder worden gezocht? Bij een fenomeen dat zowel op felle kritiek als lovende reacties van critici kan rekenen moeten beide standpunten zorgvuldig tegen elkaar af worden gewogen.

Een goed beeld krijgen van de postartist is onmogelijk zonder de kunstwerken die hij maakt hierbij te betrekken. De artistieke productie wordt geplaatst in het kunsthistorische kader, maar is dat wel mogelijk bij een kunstenaar wiens werk niet altijd als kunst wordt gezien?

Dit essay moet inzicht bieden in het fenomeen postartist, het behandelt de oorsprong van dit type kunstenaar, tracht aan de hand van concrete voorbeelden de essentie van de postartist in beeld te brengen. De positieve en negatieve kritiek wordt in een kunsthistorisch en kunstkritisch perspectief geplaatst om zo tot een afgewogen conclusie te komen.

## **Camiel van Winkel**

Camiel van Winkel beschrijft in zijn essay *De mythe van het kunstenaarschap* de loskoppeling tussen kunstenaar en kunstwerk. Door de veranderende maatschappelijke conventies is de avant-gardehouding, die eerste voorbehouden was aan kunstenaars, doorstroomd in diverse lagen van de samenleving.<sup>1</sup> Zowel het verleggen van grenzen, als innovatieve en baanbrekende ideeën zijn niet langer alleen het domein van het artistieke genie. Als men deze ontwikkeling doortrekt in de kunstwereld komt men tot de loskoppeling van de kunstenaar en het kunstwerk. Ieder individu heeft volgens deze ontwikkeling immers de capaciteit en de mogelijkheid om kunst te produceren. Dit resulteert in een stroom van 'doe-het-zelf-kunstwerken'. Deze zogenaamde kunstwerken waarbij men met enkele muisklikken vakantiekiekjes op 'echt schilderslinnen' kan laten drukken en dit als heuse kunst aan de muur kan hangen zijn uiteraard geen echte kunstwerken. De demystificatie van het kunstwerk is simpelweg onmogelijk omdat de mythe in het kunstwerk versleuteld ligt. Een kunstwerk dat ontdaan is van zijn aura is immers geen kunstwerk meer. Zonder kunstenaar die het kunstwerk gecreëerd heeft kan het kunstwerk niet bestaan. Deze ontwikkeling van 'iedereen is een kunstenaar' komt weliswaar voort uit de avant-garde houding die doorgedrongen is in alle lagen van de maatschappij maar is daarmee dus geen avant-gardehouding meer. Juist omdat het creëren van een kunstwerk tot een veralgemeniseerde, universele kunde wordt gedegradeerd is het innovatieve, baanbrekende dat kenmerkend is voor de avant-garde, verdwenen. Van Winkel sluit dus het bestaan van een kunstwerk zonder kunstenaar uit.<sup>2</sup>

Dan rest de tegenovergestelde ontwikkeling: De kunstenaar zonder kunstwerk, de postartist. Van Winkel stelt hier heel duidelijk het engagement en de drijfveren van dit type kunstenaar ter discussie. De postartist heeft in tegenstelling tot de avant-garde niet als doel om de heersende orde te verstoren en met innovatieve, betere ideeën te komen.<sup>3</sup> Ook de esthetische waarde van zijn kunstwerken is van ondergeschikt belang voor hem. Deze ogenschijnlijke visieloze kunstenaar geniet tegelijkertijd wel de voordelen die aan het kunstenaarschap verbonden zijn. Het niet kunnen loslaten van de geïnstitutionaliseerde kunstwereld staat recht tegenover de hier bovenstaande schijnbaar onverschillige houding ten opzichte van (zijn eigen) kunst. De demystificatie van het kunstenaarschap lijkt bij de postartist in het laatste

---

<sup>1</sup> C. van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2007, pp. 81-82.

<sup>2</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 1), p. 82.

<sup>3</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 1), pp. 83-84.

stadium te zijn. Het leven, de persoon zelf en de kunstwerken lijken naadloos in elkaar over te vloeien waardoor het definiëren van het kunstwerk niet altijd eenvoudig is. De postartiest ziet zijn kunstwerken absoluut niet als autonoom, maar als onderdeel van zichzelf en zijn leven. Het opheffen van deze grens tussen leven en kunst is echter onmogelijk, de postartiest creëert een schijnwerkelijkheid waarin in een geënceneerde wereld kunst en leven samenvloeien.<sup>4</sup> Omdat het artistieke eindproduct in een nieuwe, onconventionele vorm is gegoten wordt het door het grote publiek niet altijd als kunst wordt herkend. Deze tendens biedt op haar beurt ruimte voor de het kunstwerk zonder kunstenaar, een plek die het publiek graag vervult. De postartiest presenteert zichzelf als kunstenaar zonder (conventioneel) kunstwerk, waardoor er een open plek in de kunstwereld ontstaat voor traditionele, erkende kunstvormen. Het publiek, niet langer gehinderd door de voorbeeldrol en unieke positie van de kunstenaar in de samenleving, vervult deze positie vervolgens met eigen 'doe-het-zelf-kunstwerken': Joseph Beuys' droom lijkt uitgekomen te zijn: 'Ieder mens is een kunstenaar'.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 1), pp. 86-87.

<sup>5</sup> Joseph Beuys, '*Jeder Mensch ist ein Künstler*', 1967.

## Allan Kaprow

Allan Kaprow (1927-2006) was een Amerikaanse kunstenaar die vooruitstrevend en vernieuwend was binnen de kunstwereld. Hij is vooral bekend geworden met zijn performance-kunst in de vorm van vele happenings in de jaren '60. In zijn boek *Essays on the blurring of art and life* zijn diverse teksten van Kaprow over het samensmelten van leven en kunst chronologisch geordend. De opkomst van de kunstenaar die wij nu als postartiest typeren moet volgens Kaprow enkele jaren na de dood van Jackson Pollock gesitueerd worden.<sup>6</sup> Pollock bracht als beeldend kunstenaar een enorme vernieuwing in de schilderkunst. Maar hoewel zijn techniek, materialen, grote doeken en achterliggende visies innovatief waren, bleef Pollock binnen de grenzen van de schilderkunst: zijn werken werden gecanoniseerd. De echte vernieuwing die Kaprow waarneemt is niet de kunstwerken die Pollock maakte (hoewel deze braken met de schilderkunst die voor Pollock bestond) maar de wijze waarop hij zijn werken vervaardigde. Pollock gebruikte nieuwe technieken, zoals 'dripping', en legde zijn doeken van enorm formaat plat op de grond wat ervoor zorgde dat hij geen overzicht had op het werk dat hij aan het creëren was. Pollock zat zo als het ware 'in' het schilderij. Dit helemaal opgaan in het creatieve proces was voor Kaprow de aanzet om leven en kunst in elkaar over te laten lopen. Het gebruiken van alledaagse voorwerpen in kunst en het leven tot kunst verheffen is volgens Kaprow het begin van de postartiest.

Het gebruik van alledaagse voorwerpen in de kunst, ze integreren in een kunstwerk of ze tot kunstwerk verheffen noemt Kaprow 'nonart'. Dingen die nog niet geaccepteerd zijn als kunst, maar wel door de kunstenaar zo gezien worden vallen onder deze term.<sup>7</sup> Maar zodra het kunstwerk publiekelijk wordt tentoongesteld is het automatisch geen nonart meer, maar 'art': kunst dus. Vanuit deze gedachte is het eenvoudig om alles als kunst aan te merken. Een probleem dat hieruit voortvloeit is hoe men deze 'kunstwerken' moet noemen. Als het geen kunst is, wat is het dan? Nonart kunstenaars opereren buiten de grenzen van de gevestigde kunstwereld. Ze overschrijden de grenzen tussen verschillende kunstdisciplines alsmede de grens tussen leven en kunst. Maar ook voor de nonart kunstenaar was erkenning door de geïnstitutionaliseerde kunstwereld essentieel. Zonder de traditionele, geïnstitutionaliseerde kunstwereld waartegen hun werk afsteekt is de betekenis en essentie van hun kunst niet

---

<sup>6</sup> A. Kaprow, 'The Legacy of Jackson Pollock (1958)', in: A. Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Londen 1993, pp. 1-9.

<sup>7</sup> A. Kaprow, 'The Education of the Un-Artist, Part I (1971)', in: A. Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Londen 1993, p. 98.

zichtbaar. Het contrast met de instituties en de inlijving erin is een ironische paradox die centraal staat bij nonart.

Een andere vorm van kunst die zich afzet tegen de gevestigde orde is 'antiart'. Antiart is erop gericht om esthetische en ethische kwesties aan de kaak te stellen door de grenzen van de kunst op te zoeken.<sup>8</sup> Uitdagen en shockeren om mensen aan het denken te zetten staat centraal bij antart, denk hierbij aan het urinoir van Marcel Duchamp. Maar net als de nonart is ook de antiart gecanoniseerd. Antiart wordt omarmd voor zijn vooruitstrevendheid en de term wordt later zelfs veranderd in proart. Deze naamsverandering is alleszeggend, juist de gevestigde orde waar het tegenaan schopte neemt deze kunstvorm liefdevol op waardoor de antiart juist alles wordt waar het tegen was.

Maar de nonart en antiart die Karprow beschrijft vallen buiten het canon van de 'art art', de gevestigde kunstwereld waarin er uiteraard plaats is voor vernieuwing maar dan wel binnen de canonieke grenzen.<sup>9</sup> De gevestigde kunsten houden vast aan diepgewortelde tradities die zowel van toepassing zijn op de kunstwerken, alsmede de manier van tentoonstellen. Maar zoals eerder vermeld wordt ook antiart en nonart uiteindelijk opgenomen in de art art, waardoor ze onderdeel van het canon worden. De uitdaging in de art art ligt volgens Kaprow dan ook in het doorbreken van de zelflimiterende grenzen en conventies die hieraan verbonden zijn. De manier om dit te doen voor kunstenaars is door 'un-artists' te worden. Kunst moet op een andere wijze benaderd worden, esthetica moet niet meer de hoofdrol spelen en de kunstenaar moet geen kunstenaar meer zijn. Hij moet verschillende rollen aannemen waarin hij dingen produceert die als kunstwerken (un-art) worden aangemerkt. 'Art-like art', kunst die binnen de grenzen van zijn discipline blijft, is weliswaar vernieuwend maar niet grensoverschrijdend (denk hierbij aan het kubisme). Het gaat uit van traditionele kaders waar de kunst in moet passen. De manier om hier uit te komen en echte vernieuwingen teweeg te brengen is om in plaats van art-like art 'lifelike art' te produceren. Hierbij vervagen de grenzen tussen leven en kunst, en wordt ook de gevestigde kunstwereld de rug toegekeerd. Het wat, waar, wie en waarom van het kunstwerk smelten samen en zijn van even groot

---

<sup>8</sup> A. Kaprow, 'The Education of the Un-Artist, Part I (1971)', in: A. Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Londen 1993, pp. 99-101.

<sup>9</sup> A. Kaprow, 'The Education of the Un-Artist, Part I (1971)', in: A. Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Londen 1993, p. 101.



belang. Ook de kunstenaar wordt één met zijn kunstwerk, dat zich op zijn beurt weer verenigt met de omgeving waardoor het niet als autonoom werk kan worden gezien.<sup>10</sup>

Allan Kaprow beschrijft dus een nieuw type kunstenaar, die de grens tussen leven en kunst opheft. Het doorbreken van deze grens is voor de un-artist geen doel opzich maar onderdeel van een constant veranderd proces. Alledaagse handelingen en situaties kunnen kunst zijn, afhankelijk van de rol die de kunstenaar aanneemt. Hierbij moet niet alleen aan happenings worden gedacht, maar ook aan onuitgevoerde ideeën en concepten. Een punt waar Kaprow moeite mee heeft is het willen plakken van etiketten op diverse kunstvormen. Volgens hem kan iets namelijk zowel activisme, kritiek en kunst tegelijk zijn. Het koppelen van termen aan kunstuitingen werkt beperkend, op deze manier is het onmogelijk om te breken met het canon en de conventies. Een nieuwe manier van kijken naar kunst en het leveren van kunstkritiek is dan ook noodzakelijk om deze nieuwe kunst te begrijpen dan wel te beoordelen.

---

<sup>10</sup> A. Kaprow, 'Performing Life (1979)', in: A. Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Londen 1993, p. 211.

## Donald Kuspit

Deze nieuwe ontwikkelingen rondom het nieuwe type kunstenaar zoals Kaprow hem beschrijft worden niet door iedereen met open armen ontvangen. De storm van kritiek op deze zogenaamde 'postartist' wordt door Donald Kuspit verwoord in zijn boek *The end of art*. Zoals de titel al impliceert ziet Kuspit veel van de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst somber in. De ondergang van de kunst wordt volgens Kuspit ingeleid door de postartist, die zijn kunstwerken heeft ontdaan van alle esthetische waarde.<sup>11</sup> Het banale karakter van deze kunst zorgt ervoor dat de kunstwerken het label kunst onwaardig zijn. Deze demystificatie van de esthetische waarden die van toepassing zijn op kunst is Kuspits eerste aanval op postart. In het tweede deel van zijn betoog richt hij zijn pijlen op het gebrek aan zelfontdekking van de kunstenaar. In plaats van op zoek gaan naar het onderbewuste en dit tot uitdrukking brengen in een kunstwerk, zoekt de postartist juist banale zaken op of creëert zijn eigen schijnwerkelijkheid.

### *De demystificatie van de esthetische waarden*

Kuspit beschrijft postart als de kern van het postmodernisme, waarbij de grens tussen leven en kunst vervaagt ten koste van de kunst.<sup>12</sup> Esthetica is bij deze kunstvorm van ondergeschikt belang. Kuspit legt dit uit aan de hand van drie wegvoorbereiders van de postart. Hij begint bij Marcel Duchamp, wiens readymades qua concept vernieuwend maar niet van esthetisch belang waren. Dit zorgde voor de tendens waarbij het concept belangrijker was dan de vorm, wat de weg vrijmaakte voor latere conceptuele kunst waarbij het kunstwerk als artistiek eindproduct zelfs helemaal achterwege bleef. Ook Andy Warhol speelt een belangrijke rol in de opkomst van de postartist. Mede door Warhol ontstond er een vercommercialisering in de kunst, waar hij met zijn *factory* in grote getale aan bijdroeg. De grens tussen kunst, commercie en handel werd steeds onduidelijker, waardoor de kunstwerken aangepast werden op de commerciële massaverkoop. Tenslotte draagt Kuspit Damien Hirst aan, die volgens hem als een gewetenloze, visieloze geldwolf zijn banaliteiten aan de man probeert te brengen.<sup>13</sup> In Hirst ziet hij de postmoderne voorliefde voor alledaagse, banale objecten en situaties die tot kunst worden verheven. Een geliefd voorbeeld van Kuspit is *Home Sweet Home* (1996, afb. 1), een installatie van Hirst waarin een asbak te zien is waarop uitgedrukte

---

<sup>11</sup> D. Kuspit, *The end of art*, New York 2004, p. 11.

<sup>12</sup> Kuspit 2004 (zie noot 11), pp. 56-57.

<sup>13</sup> Kuspit 2004 (zie noot 11), p. 74.

sigarettenpeuken geprint zijn. Kuspit gaat tekeer tegen de inhoudsloosheid, banaliteit en arrogantie die schuilgaan achter dit kunstwerk. Hij vertelt met verve het verhaal van de schoonmaker die het werk voor afval aanzag en daarom logischerwijs in de vuilnisbak deponeerde. Kuspit lijkt niet door te hebben dat Hirst dit juist geweldig vindt: De grens tussen kunst en leven is op deze manier totaal weggevaagd.

Een van de gevaren die schuilen in het vervagen van de grens tussen leven en kunst is het gebrek aan creativiteit. Als alles immers tot kunst kan worden verheven, dan is de drang om iets nieuws, iets eigens te creëren veel minder urgent, zo redeneert Kuspit. Het betekent zelfs het einde van de kunst, want zodra de kunst de alledaagsheid omarmt en overneemt blijft er niets meer over van het alles overstijgende aura en de esthetische waarde dat kunst juist onderscheidt van het dagelijks leven.<sup>14</sup> Dit is precies het punt waar Kuspit en Kaprow botsen. Waar Kaprow postart als grensoverstijgende kunst ziet, die zich losmaakt van het canon en beperkende conventies waardoor er ruimte ontstaat voor nieuwe vormen van creativiteit, ziet Kuspit juist alleen maar negatieve gevolgen. Door deze kruisbestuiving verliezen zowel het leven als de kunst hun unieke waarden.

#### *De afwijzing van het onderbewuste*

Na zijn kritiek op de ‘buitenkant’ van postart, de vervlogen esthetische waarden die plaats hebben gemaakt voor een banaal aanzicht, pakt Kuspit ook de onderliggende motieven aan. Zijn grootste kritiekpunt op het proces is het gebrek aan zelfontdekking bij de postartist.<sup>15</sup> Moderne kunst is gestoeld op het idee van kunstenaars die hun onderbewuste tot uitdrukking brengen in hun kunstwerken en zo een beeld creëren dat vernieuwend en uniek is. Hierbij haalt Kuspit het abstract expressionisme aan, een van de stromingen binnen de moderne kunst bij uitstek waar de kunstenaar put uit zijn onderbewuste. Het onderbewuste is volgens Kuspit een onuitputtelijke bron van creativiteit die de kunstenaar optimaal moet benutten. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij het alledaagse, banale leven als de grote tegenhanger ziet van het onderbewuste. Postart is niet geïnspireerd door diepe zielenroerselen, maar door ideologieën en theorieën wat het banaal en alledaags maakt. Dit gebrek aan creativiteit is een van de grootste tekortkomingen van de postartist.

---

<sup>14</sup> Kuspit 2004 (zie noot 11), p. 62.

<sup>15</sup> Kuspit 2004 (zie noot 11), p. 90.

Een nog groter punt van ergernis zijn kunstenaars die pretenderen hun onderbewuste in hun werk tot uitdrukking te brengen maar dit volgens Kuspit slechts beweren om hun daadwerkelijke banale motieven te verhullen. Een kunstenaar als Paul McCarthy voert onderbewuste gedachten op als beweegredenen voor zijn (performance)kunstwerken. Kuspit meent dat zijn handelingen echter zo gepolijst en voorspelbaar zijn, dat McCarthy niet put uit zijn eigen bewustzijn maar uit het idee dat het publiek van het onderbewuste heeft.<sup>16</sup> Het op deze manier creëren van een schijnwerkelijkheid door te putten uit een niet bestaand onderbewustzijn maakt het kunstwerk onauthentiek en alledaags. Door in te spelen op de verwachtingen van het publiek lijkt deze kunst authentiek en geëngageerd, maar juist het bewust creëren van zo'n aura zorgt ervoor dat het kunstwerk banaal en decadent is.<sup>17</sup>

Kuspits kritiek op de postartist gaat dusdanig ver dat hij meent dat met deze nieuwe kunstenaar het einde van de kunst is ingeluid. Het gebrek aan vakmanschap, creativiteit en esthetiek stemmen Kuspit somber. Het lege omhulsel dat postart heet is volgens hem een dieptepunt in de kunstgeschiedenis en de hedendaagse kunst kan alleen nog gered worden door zogenaamde 'Nieuwe Oude Meesters', kunstenaars die de esthetische waarden en het vakmanschap van glorieuze kunstenaars uit het verleden hoog in het vaandel hebben.<sup>18</sup> Dit type kunstenaar kan vergeleken worden met Van Winkels omschrijving van de 'klassieke kunstenaar'. Kuspit laat hierbij de rol van nieuwe media in de kunst echter totaal buiten beschouwing. Voor fotografie, videokunst, installaties en performance is geen ruimte terwijl deze kunstvormen niet meer weg te denken zijn in het hedendaagse (geïnstitutionaliseerde) kunstlandschap. Kuspits kritische betoog is weliswaar goed maar zeer selectief onderbouwd. Zijn rechtlijnige visie op wat kunst is biedt geen ruimte voor nuance. Kuspits gedachten over het toekomstige kunstlandschap zijn achterhaald. Het is onmogelijk technologische ontwikkelingen buiten beschouwing te laten, zich alleen richting op traditionele kunstvormen is een naïef toekomstbeeld.

---

<sup>16</sup> Kuspit 2004 (zie noot 11), pp. 130-131.

<sup>17</sup> Kuspit 2004 (zie noot 11), p. 130.

<sup>18</sup> Kuspit 2004 (zie noot 11), pp. 183-184.

## Jeff Wall

Na Kaprows essays over het samenvloeien van leven en kunst en Kuspits onverbiddelijke kritiek op deze ontwikkelingen laat kunstcriticus en beeldend kunstenaar Jeff Wall zijn gedachten over de stand van zaken binnen de hedendaagse kunst gaan in zijn betoog *Depiction, Object, Event*. Wall merkt hierin op dat er een scheiding heeft plaats gevonden tussen autonome en pseudo-heteronome kunstvormen.<sup>19</sup> Deze kunstvormen zetten zich af tegen de autonomie in de kunst maar kunnen niet bestaan zonder onderdeel te zijn van de geïnstitutionaliseerde kunstwereld en zijn volgens Wall dus pseudo-heteronoom. Hij richt zich hier onder andere op kunstvormen die zich buiten het canon bevinden en op de wijze waarop kunstcritici naar deze kunstvormen moeten kijken. Kunstwerken die buiten het canon vallen zijn vaak hybride kunstvormen, een samensmelting van twee verschillende disciplines waaruit een nieuwe vorm ontstaat. Dit betekent dus ook de samenvoeging van twee verschillende mediums, een kunstvorm die de geijkte indeling van kunstvormen overstijgt. Deze intermedialiteit komt, ogenschijnlijk tegenstrijdig, voort uit het modernistische verlangen het medium zo 'puur' mogelijk te houden.<sup>20</sup> Juist door de mogelijkheden van het medium zo in te perken ontstonden er kruisbestuivingen. Door een schilderij zo plat mogelijk te willen maken, geen beweging te suggereren maar een autonoom schilderij te maken waarbij de verf op het doek de essentie is, wordt de beweging vanuit een ander medium gehaald, bijvoorbeeld theater. Deze vernieuwing in de canonieke vormen kwam dus niet van binnenuit de disciplines, maar van kunstvormen buiten het eigen kader.

Twee momenten die volgens Wall essentieel zijn voor het doorbreken van de bestaande grenzen binnen de kunstdisciplines zijn de readymades van Duchamp en het reduceren van kunst tot een concept in de jaren '60.<sup>21</sup> Duchamp stelde met zijn readymades het hele begrip kunst ter discussie. De conceptuele reductie zorgde ervoor dat de voorwaarden waar kunst aan moest voldoen op losse schroeven kwam te staan. De conceptuele reductie van de kunst voldeed immers in geen enkel opzicht aan de heersende esthetische normen maar zette de kunstwereld aan het denken over de gevestigde canonieke kunstvormen. Deze twee gebeurtenissen zijn niet vanwege hun esthetische of artistieke aspecten van waarde voor onze visie op kunst, maar juist vanwege hun vermogen om vragen en discussie op te wekken over wat kunst is en waar het aan moet voldoen, wat de weg vrij maakt voor andere vernieuwende

---

<sup>19</sup> J. Wall, *Depiction, Object, Event*, Den Bosch 2006, p. 70.

<sup>20</sup> Wall 2006 (zie noot 19), pp. 68-69.

<sup>21</sup> Wall 2006 (zie noot 19), pp. 55-60.

initiatieven en kunstvormen. Nu het domein van de kunsten is opgerekt kan iedereen als kunstenaar aangemerkt worden en kan niets de status van kunst ontzegd worden. Deze nieuwe verworvenheid sluit feilloos aan bij het fenomeen postartist en diens kunstwerken. Doordat alles kunst kan zijn, is het onmogelijk om deze binnen de waarden van het canon te beoordelen omdat de kunst hier simpelweg buiten valt. Zo kan men performance art niet op dezelfde manier beoordelen als theater omdat het medium buiten het canon wordt gebruikt. Wall noemt dit ‘de tweede verschijning’, een fenomeen waarbij niet alleen kunstvormen een tweede verschijning in een ander discipline krijgen maar waar ook alledaagse zaken een tweede verschijning in de kunst beleven, en dus kunst worden.<sup>22</sup> Dit is een logisch gevolg na de readymade en de conceptuele reductie: vanuit de beeldende kunst zelf is er geen vernieuwing meer te behalen, nieuwe ontwikkelingen moeten van buiten de kunsten komen en gezocht worden in het leven. Ik ben van mening dat Wall hier de essentie en de oorsprong van de postart samenvat.

Na zijn beschrijving van de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst buigt Wall zich over de receptie hiervan. Hoe moet men tegen deze nieuwe kunstvormen aankijken en op welke manier moeten deze beoordeeld worden? De nieuwe kunsten die buiten het canon vallen moeten niet worden gewaardeerd aan de hand van standaarden die we voor de canonieke kunsten hanteren.<sup>23</sup> De esthetische criteria zijn niet meer van toepassing op deze nieuwe vormen, ze worden opgeschort. Een oplossing voor dit probleem, het gebrek aan beoordelingscriteria voor deze nieuwe pseudo-heteronome kunstvormen, blijft echter uit. Wall meent dat het van belang is om vooraleerst tot nieuwe criteria te komen het nodig is te breken met de criteria die gelden binnen de canonieke kunstvormen. Dit is mijns inziens een gemiste kans voor Wall om zijn visie op het huidige kunstlandschap kracht bij te zetten door niet alleen te analyseren maar een eigen inbreng aan te dragen.

---

<sup>22</sup> Wall 2006 (zie noot 19), p. 62.

<sup>23</sup> Wall 2006 (zie noot 19), p. 77-78.

## Arthur C. Danto

### *The end of art*

Waar Kuspit zich opmaakt over het naderende einde van de hedendaagse kunst, meent filosoof en kunstericus Arthur C. Danto (1924) dat het einde van de kunst al geweest is.<sup>24</sup> In zijn essay *The end of art* beschrijft hij het einde van de kunst zoals wij die kennen. De Brillobox van Andy Warhol (1964, afb. 2) is volgens Danto een iconisch kunstwerk dat het einde van dit tijdperk inluidt.<sup>25</sup> Kunst als een zichzelf steeds verder ontwikkelend proces is afgesloten, de historie is voltooid. Alle kunst die vanaf dit moment gemaakt wordt, kan men onder de noemer posthistorisch scharen en valt buiten het kader van wat kunst is. Deze stelling lijkt weliswaar rigoureuus, alle kunst die na het modernisme gemaakt is valt niet meer onder kunst zoals wij dat kennen, maar er is niet direct een negatief waardeoordeel aanverbonden zoals bij Kuspit. Danto merkt op dat er na dit einde van de kunst geen duidelijke richtlijnen meer zijn van wat kunst nu is.<sup>26</sup> De Brillobox van Warhol heeft de mogelijkheid gecreëerd om de definitie van wat kunst is ter discussie te stellen. Danto stelt dat het tijdperk van kunst als representatie van de werkelijkheid nu ten einde is en kunst andere rollen kan vervullen. Maar heeft kunst deze rol niet al van zich af geschud toen Marcel Duchamp zijn *Fountain* (1917, afb. 3) tentoonstelde? Mijns inziens is de rol van kunst al vanaf dat moment veranderd, kunsttheorie nam vanaf toen een belangrijke plek in bij de perceptie van kunst. Bijna een halve eeuw voor Warhols Brillobox was Duchamps urinoir al een omslag in de kunstgeschiedenis. Kunst gaat niet langer alleen om een representatie van de werkelijkheid of het onderbewuste maar kan de esthetische norm opschorten en zo het begrip kunst oprekken om ruimte te maken voor nieuwe conceptuele kunstvormen.

### *After the end of art*

Ruim een decennia na *The end of art* beschrijft Danto zijn visie op de kunstkritiek van hedendaagse kunst in *After the end of art*. Het complexe aan hedendaagse kunst vindt Danto het gebrek aan restricties: Door het vervagen van grenzen en het steeds verder opgerekte begrip kunst wordt het herkennen en bekritisieren van hedendaagse kunst steeds ingewikkelder. Danto pleit net als Jeff Wall voor een ander systeem voor kunstkritiek.<sup>27</sup> Op hedendaagse kunst valt het traditionele systeem al decennia lang niet meer toe te passen,

---

<sup>24</sup> A.C. Danto, *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton 1995, p. 3.

<sup>25</sup> A.C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, New York 1992, pp. 5-6.

<sup>26</sup> Danto 1995 (zie noot 24), pp. 15-16.

<sup>27</sup> Danto 1995 (zie noot 24), pp. 144-146.

esthetica is niet meer de belangrijkste norm voor kunst. Toen na het Modernisme de zogenoemde 'grote verhalen' verdwenen waren, kwam er ook een einde aan de kunstgeschiedenis in historische zin.<sup>28</sup> De schilderkunst werd in zijn meest pure vorm bedreven, de middelen werden het onderwerp van representatie: verf op doek was wat telde, onder het motto 'Form follows function'. Met het aanbreken van het postmodernisme is de kunstgeschiedenis afgesloten, Danto kondigt vanaf dan het post-historische tijdperk aan. De vernieuwing in de kunst is gestopt, er wordt slechts nog teruggegrepen op de kunsthistorie. Maar ook hier negeert Danto enkele kunstuitingen na het Modernisme wel degelijk innovatief zijn. De performance is als kunstvorm waarbij het uiten van expressie centraal staat, een historische vernieuwing binnen de kunst.<sup>29</sup>

### *De postartist*

Het aanbreken van een posthistorisch tijdperk in de kunst waarin alles kunst kan zijn sluit aan bij het discours rondom de postartist. De opgerekte criteria van het begrip kunst kunnen deels ontleend worden aan het vervagen van grenzen tussen leven en kunst. Kunst dient niet langer slechts een esthetisch doel maar wordt onder invloed van kunsttheoretische, filosofische en conceptuele denkbeelden een podium voor uiteenlopende artistieke uitingen. Een ander kenmerk van deze posthistorische tijd is het teruggrijpen op de kunstgeschiedenis, de vernieuwing is volgens Danto immers ten einde. Het gebruik maken van gecanoniseerde kunstwerken en het aanpassen en recyclen van bestaande beelden passen in de omschrijving van de kunst die de postartist produceert.

---

<sup>28</sup> Danto 2006 (zie noot 24), p. 7.

<sup>29</sup> M. Doorman, *Steeds mooier. Over de vooruitgang in de kunst*, Maastricht 1994, p. 216.



## Nicolas Bourriaud

Nu de verschillende invullingen en interpretaties van de postartist aan bod zijn gekomen kan men stellen dat het geen eenduidig begrip is. Zowel over de definitie, het ontstaan en het onvermijdelijke waardeoordeel verschillen de diverse critici hevig van mening. Om een duidelijker beeld te krijgen van dit type kunstenaar is het raadzaam niet alleen naar de persoon te kijken, maar ook de kunstwerken die hij maakt te analyseren. Hierbij rijst de vraag of de postartist eigenlijk wel kunstwerken maakt, Camiel van Winkel heeft het immers over de kunstenaar zonder kunstwerk. De vervagende grens tussen leven en kunst maakt het ingewikkeld om kunst en leven van elkaar te onderscheiden, maar misschien is dit wel helemaal niet meer nodig bij de kunstwerken die de postartist produceert.

### *Relational Aesthetics*

Curator, kunstcriticus en filosoof Nicolas Bourriaud behandelt in zijn boek *Postproduction. Culture as screenplay: How art reprograms the World* kunst gemaakt door de zogenaamde postartist, hij noemt dit postproduction. Opvallend is dat Bourriaud er bewust voor heeft gekozen om niet de term postart maar postproduction te gebruiken. Postproduction, een term uit de technische kant van de filmwereld, doelt op het proces van aanpassen, recyclen en toevoegen van andere elementen aan een bestaand beeld. Bourriaud heeft voor deze term gekozen omdat het aansluit bij het werk van de postartists: zij nemen elementen uit bestaande kunstwerken en bewerken deze tot een nieuw kunstwerk.<sup>30</sup> *Postproduction* is een vervolg op het vorige boek van Bourriaud uit 1996, *Relational Aesthetics*. Hierin ontwikkelt hij een nieuw thematisch kader om naar eigentijdse kunstenaars te kijken. Uitgaande van toentertijd vernieuwende kunstenaars beschrijft Bourriaud de gezamenlijke factor die hen bindt: het creëren van socialiteit in verschillende vormen.<sup>31</sup> Kunstenaars als Rirkrit Tiravanija creëren met hun kunstwerken, die vaak het midden houden tussen installaties en happenings, ontmoetingen tussen groepen mensen die telkens wisselen van samenstelling. Deze interactie tussen bezoekers van tentoonstelling, alsmede de participatie zorgen ervoor dat de toeschouwer het kunstwerk completeren. Het creëren van sociale ruimte voor interactie tussen mensen die elkaar onder andere omstandigheden wellicht nooit hadden ontmoet, het stimuleren van communicatie en dialogen is het feitelijke kunstwerk (afb. 4).

---

<sup>30</sup> N. Bourriaud, *Postproduction. Culture as screenplay: How art reprograms the World*, New York 2001, p. 3.

<sup>31</sup> N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, New York 1998, pp. 8-9.

### *Postproduction*

Waar *Relational Aesthetics* zich richt op kunst waarbij de grens tussen leven en kunst wordt opgeheven, focust *Postproduction* zich op het recyclen van bestaande beelden. Toch is postproduction meer dan appropriation art, waar het gebruiken van bestaande elementen in een nieuw werk centraal staan. Hierbij gaat het om de context van het originele beeld te veranderen door het op een vernieuwende wijze te gebruiken. Bij postproduction hoeft de context niet te veranderen, de kunstenaar kan doormiddel van een aanpassing of toevoeging aan het origineel een nieuw beeld creëren dat in dezelfde context kan blijven functioneren. Ook het gebruik van bestaande kunstwerken is een verschil met appropriation art. Appropriation art maakt veelal gebruik van alledaagse voorwerpen, of beelden die in de media voorkomen. Postproduction gebruikt naast deze beelden ook bestaande kunstwerken die aangepast en gerecycled worden. Het idee hierachter is volgens Bourriaud het delen van een universele vormtaal die gebaseerd is op het canon van de kunstgeschiedenis.<sup>32</sup> Gecanoniseerde kunstwerken zijn een vormtaal geworden waarvan iedereen gebruik kan maken, wat leidt tot de vervaging tussen de grenzen van productie en consumptie en uiteindelijk tussen kunst en leven.

---

<sup>32</sup> Bourriaud 2001 (zie noot 30), p. 4.

## Conclusie

Nu het discours rondom de postartist in kaart is gebracht rest de vraag welke rol de postartist in de kunstgeschiedenis inneemt. Dit type kunstenaar wordt door verschillende bronnen zo uiteenlopend gekarakteriseerd, dat het een diffuus begrip is geworden. Het lijkt voor Van Winkel slechts een theoretisch kader waaraan hij zijn kunstfilosofische opvatting aan kan ophangen. Een concrete definitie van het begrip ontbreekt waardoor het voor zowel positieve als negatieve ontwikkelingen in de moderne en hedendaagse kunst als voorbeeld wordt gebruikt. Om de term een concrete inhoud te geven is het noodzakelijk om de oorsprong ervan in acht te nemen. De postartist wordt veelal geassocieerd met het einde van de kunst. Dit einde is volgens Kuspit in de nabije toekomst, terwijl Danto claimt dat het einde van de kunsthistorie zich reeds in de jaren '60 heeft voltrokken. Het uitroepen van het einde van de kunsten is geen nieuw inzicht, het is van alle tijden en zal hoogstwaarschijnlijk in de toekomst nog meerdere malen worden voorspeld. In het begin van de twintigste eeuw riep de DADA beweging het einde van de kunsten al uit, maar ook hun kunst als tegenreactie is al lang gecanoniseerd. Maar ook met de readymades van Marcel Duchamp leek het einde van de kunst beklonken. Duchamp stelde hiermee immers het hele begrip kunst ter discussie en de normen waar kunst aan moest voldoen werden op losse schroeven gesteld.

Een van de kenmerken die de postartist typeert is het opheffen van de grenzen tussen leven en kunst, waardoor het begrip kunst opgerekt wordt. Allan Kaprow beschrijft een tweedeling in de kunst tussen kunst als kunst (art-like art) en kunst als leven (life-like art), de postartist is een exemplarisch voorbeeld voor de tweede categorie. Opmerkelijk is dat Kaprow zelf deze kunstenaar als een un-artist bestempeld, de term postartist komt in zijn betoog niet ter sprake. Het samenvloeien van leven en kunst wordt door Nicolas Bourriaud geschaard onder de noemer *Relational Aesthetics*. Een ander kenmerk van het werk van de postartist is het recyclen en aanpassen van bestaande beelden en kunstwerken. De postartist maakt gebruik van een gecanoniseerde vormtaal, door Bourriaud omschreven als *Postproduction*. Door het onderscheid dat Bourriaud maakt, kunnen we het werk van de postartist dus in twee verschillende categorien opdelen. Dit laat het aantal verschillende kunstvormen zien die door hetzelfde type kunstenaar gemaakt worden, maar zowel qua vorm en inhoud zeer uiteenlopend zijn. Het begrip postartist wordt op deze manier een veel te breed begrip dat op elke postmoderne kunstenaar van toepassing lijkt te zijn.

De meningen over de kunstwerken die de postartist produceert lopen ver uiteen. Kuspit veracht de banale, alledaagse onderwerpen en ziet het opzijshuiven van esthetische waarden als een grote misstap. De kunstenaar moet uit zijn eigen onderbewuste putten en niet zijn leven tot kunst verheffen. Waar Kuspit een doemscenario schets vinden zowel Artur Danto als Jeff Wall dat er met andere ogen gekeken moet worden naar deze kunst die buiten het canon valt. De criteria om kunst te beoordelen moeten aangepast worden aan nieuwe kunstvormen. Dit is echter simpeler gezegd dan gedaan, het beoordelen van kunst geschied niet aan de hand van een lijst maar ligt in een diepgewortelde traditie die gestoeld is op gevestigde kunsttheorieën.

Al deze meningen in acht genomen ben ik tot de conclusie gekomen dat de postartist van alle tijden is. Marcel Duchamp kan als voorloper van de postartist worden gezien. In de jaren '60 vermengden performace-kunstenaars als Allan Kaprow en de Fluxus-beweging leven met kunst en maakten disciplineoverschrijdende kunst. Typerende postartists van de afgelopen decennia zijn Jeff Koons, Damien Hirst en Rirkrit Tiravanija. Door gebruik te maken van bestaande beelden, voorwerpen of kunstwerken om een nieuw werk te creëren en het vermengen van leven kunst kunnen zij tot de grootste voorbeelden van de postartists worden gerekend. Al vanaf het begin van de twintigste eeuw werd het begrip kunst ter discussie gesteld wat ruimte bood voor nieuwe vormen van kunst, buiten het canon. De postartist heeft echter geen ambities om de hedendaagse kunstwereld te veranderen dus kan niet als avant-garde worden gezien. Hij zoekt de grenzen op, zowel tussen leven en kunst als tussen verschillende kunstdisciplines. Het gebruiken van een gecanoniseerde beeldtaal als basis voor nieuwe kunstwerken die het best als processen kunnen worden gezien typeert deze kunstenaar. Er moet met een kritische blik gekeken worden naar de kunst die de postartist produceert, maar het opheffen van grenzen en het ter discussie stellen van het begrip kunst moet aangemoedigd worden om zo kunst als een constant evoluerend proces te blijven zien.

## Literatuurlijst

Bourriaud, N., *Postproduction. Culture as screenplay: How art reprogramms the World*, New York 2001.

Bourriaud, N., *Relational Aesthetics*, New York 1998.

Danto, A.C., *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton 1995.

Danto, A.C., *Beyond the Brillo Box*, New York 1992.

Doorman, M., *Steeds mooier. Over de vooruitgang in de kunst*, Maastricht 1994.

Kaprow, A., *Essays on the blurring of art and life*, Londen 1993.

Kuspit, D., *The end of art*, New York 2004.

Wall, J., *Depiction, Object, Event*, Den Bosch 2006.

Winkel, C. van, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2007.

## Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Damien Hirst, *Home Sweet Home*, 1996, print op porcelein, 21.2 x 21.2 x 2.4 cm, seriële oplage: 159 stuks, waarvan een in het bezit van Museum of Modern Art, New York.

Afb. 2. Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964, zeefdruk op syntetisch polymeer op hout, 43.2 x 43.2 x 35.6 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Afb. 3. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, porcelein, 38.1 cm x 48.9 cm x 62.55 cm, San Fransisco Museum of Modern Art, San Fransisco.

Afb. 4. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1990 (Pad Thai)*, 1990, mixed media, afmetingen verschillen per onderdeel, privé-bezit.

## Afbeeldingen



Afb. 1. Damien Hirst, *Home Sweet Home*, 1996, print op porcelein, 21.2 x 21.2 x 2.4 cm, seriële oplage: 159 stuks, waarvan een in het bezit van Museum of Modern Art, New York. Foto: Website Museum of Modern Art, <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=100712](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=100712).>



Afb. 2. Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964, zeefdruk op syntetisch polymeer op hout, 43.2 x 43.2 x 35.6 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Foto: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, < [http://edu.warhol.org/aract\\_brillo.html](http://edu.warhol.org/aract_brillo.html) >



Afb. 3. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, porcelein, 38.1 cm x 48.9 cm x 62.55 cm, San Fransisco Museum of Modern Art, San Fransisco. Foto: San Fransisco Museum of Modern Art, < <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25853> >





Afb. 4. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1990 (Pad Thai)*, 1990, mixed media, afmetingen verschillen per onderdeel, privé-bezit. Foto: Paula Allen Galery.