



NOTES ON

Notes on

METAMODERNISM

De relevantie van de theorie van het metamodernisme voor de hedendaagse digitale kunst

L.M.C. van Beuningen
Masterscriptie
Master Kunst- en Cultuurwetenschappen
Dr. Patrick Van Rossem

4107918
2013 / 2014
Hedendaagse Kunst
Universiteit Utrecht

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	2
Status quaestionis	4
Bronnenverantwoording	6
Onderzoekscontext en -methode	7
1 Notes on Metamodernism	9
1.1 Eerdere metamodernismen	9
1.2 De etymologie van het woord metamodernisme	9
1.3 De historische positie van het metamodernisme	10
1.3.1 Het modernisme	10
1.3.2 Het postmodernisme	11
1.3.3 Het metamodernisme	13
1.4 De epistemologische positie van het metamodernisme	15
1.5 De ontologische positie van het metamodernisme	16
2 Notes on Postpostmodernisms	17
2.1 Eerdere postpostmodernismen	17
2.1.1 Het remodernisme	17
2.1.2 Het postmillennialisme	18
2.1.3 Het performatisme	18
2.1.4 Het supermodernisme	19
2.1.5 Het hypermodernisme	19
2.1.6 Het digimodernisme	20
2.1.7 De automoderniteit	21
2.1.8 Het altermodernisme	22
2.1.9 De kritiek van het metamodernisme op de andere postpostmodernismen	23
2.2 De receptie van de theorie van het metamodernisme	24
2.3 De beperkingen en accuratesse van de theorie van het metamodernisme	25
3 Notes on Contemporary Digital Art	28
3.1 De terminologie van digitale kunst	28
3.2 De positie van digitale kunst	29
3.3 De vormen en thematiek van digitale kunst	31
3.4 De casussen	35
3.4.1 Kim Asendorf	35
3.4.2 Ian Cheng	37
3.4.3 Constant Dullaart	39
3.4.4 Rafaël Rozendaal	40
4 Notes on the Relevance of the Theory of Metamodernism for Contemporary Digital Art	42
4.1 Kim Asendorf	42
4.2 Ian Cheng	43
4.3 Constant Dullaart	43
4.4 Rafaël Rozendaal	44
Conclusie	46
Bibliografie	50
Lijst van afbeeldingen	52
Bijlage	53

期刊《美学与文化》(*Journal of Aesthetics & Culture*) 于2010年第2期发表了凡·佛牟伦 (Timotheus Vermeulen) 和凡·登·埃克 (Robin van den Akker) 的文章。

构、并置 (parataxis) 和排比 (metaxis) 这些美学观念，转而更青睐于排比 (metaxis) 这些美学观念。这些趋势和潮流 (cal) 范畴。这些趋势和潮流 (cal) 范畴。这些趋势和潮流 (cal) 范畴。

INLEIDING

Het metamodernisme is actueel. Talloze internationale kranten en tijdschriften hebben al over deze nieuwe theorie uit 2010 bericht en er zijn tentoonstellingen gehouden met dit thema in onder meer Berlijn, Moskou en New York. De term duikt voornamelijk op in de architectuur- en literatuurtheorie, maar ook in de wereld van de beeldende kunst.¹

Het metamodernisme is een cultuurfilosofische term die wordt gebruikt om een veranderende houding bij kunstenaars, schrijvers, muzikanten, regisseurs en ontwerpers te omschrijven. Ze wordt gezien als een reactie op het postmodernisme.² Er is volgens de bedenkers van de theorie, cultuurfilosofen Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker, 'een afkeer te zien van de postmoderne scepsis, ironie en relativisme die de kunst van de jaren tachtig en negentig kenmerkte'.³ Daarvoor in de plaats zijn 'enthousiasme, engagement en oprechtheid of naïviteit gekomen'.⁴ Deze houding zou als een terugkeer naar het modernisme kunnen worden beschouwd, met een verlangen naar en geloof in mogelijke werelden, nieuwe horizonten en alternatieve verhalen, ware het niet dat het metamodernisme 'oscilleert' tussen het moderne en het postmoderne, tussen enthousiasme en scepsis, oprechtheid en ironie, relativisme en waarheidsvinding, chaos en coherentie. De moderne verlangens zorgen er volgens de theorie voor dat de postmoderne twijfels niet de overhand krijgen, en andersom. Het metamodernisme is als een 'gematigd fanatisme', een 'pragmatisch idealisme' of een 'geïnformeerde naïviteit', zo stellen de twee cultuurfilosofen.⁵

Deze verschuiving naar een metamoderne sensibiliteit vindt al enkele jaren plaats volgens de bedenkers van de term.⁶ Van den Akker en Vermeulen stellen dat de veranderende attitudes, strategieën en kunstpraktijken enerzijds gezien kunnen worden als de poging van een generatie om voorbij de theoretische en praktische erfenis van het postmodernisme te geraken. De metamodernen lijken 'de waarde van het postmoderne discours' daarbij te erkennen, zo stellen ze, maar tegelijkertijd ook te beseffen dat 'de mogelijkheden van de postmoderne esthetiek en concepten zijn uitgeput'.⁷ Anderzijds – en hiermee samenhangend – moeten deze attitudes, strategieën en kunstpraktijken volgens de auteurs worden verklaard vanuit de sociaal-economische en sociaal-culturele ontwikkelingen van het afgelopen decennium: de verschillende crises waar het Westen mee te maken heeft en de relatief afzwakkende macht van Europa en Noord-Amerika ten opzichte van de BRIC-landen.⁸ Daarbij hebben de opkomst van het internet en de toegankelijkheid van nieuwe technologieën een totaal nieuwe wereld geschapen: de zogenaamde *global village*. De generatie die hierin opgegroeid is, generatie Y of ook wel de *e-generation* genoemd, is een wezenlijk andere dan de voorgaande, zo zeggen Vermeulen en Van den Akker. De tijdsgeest is gekanteld.⁹

1 Op het gebruik van de term metamodernisme en door wie en op welke manier er over het metamodernisme in de media wordt bericht zal later in deze scriptie uitgebreid worden ingegaan.

2 Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, 'Een verlangen naar oprechtheid', *De Groene Amsterdammer* 36 (05.09.2013), pp. 36-39.

3 Idem.

4 Idem.

5 Idem.

6 Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, 'Metamodernisme', *Twijfel* 1 (2011), pp. 10-12.

7 Idem.

8 Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen (lezing), *A New Dawn*, Enschede (Studium Generale Artez) 24 mei 2013 Enschede, via: <<http://vimeo.com/68843224>> (geraadpleegd op 19.10.2013).

9 Hierbij merken Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen wel op dat de sensibiliteit van het metamodernisme al langer bestaat, bijvoorbeeld in het werk van Bas Jan Ader en Pier Paolo Pasolini, maar dat het toen niet cultureel dominant was en nu wel.

Opvallend bij de bestudering van de kunstenaars die de bedenkers van het metamodernisme noemen bij hun theorie, is dat daar geen kunstenaars bij zitten die zich bezighouden met digitale kunst.¹⁰ Ook in de tentoonstellingen met betrekking tot het metamodernisme en alle artikelen die op de geautoriseerde webzine *Notes on Metamodernism* verschijnen wordt weinig tot niets met digitale kunst gedaan: er is maar één artikel over de relatie tussen het metamodernisme en digitale kunst verschenen op de website, 'Show All History. Metamodern historical narratives, new media, and the work of Oliver Laric' van Elliott Mickleburgh (2013), waarin zelfs wordt beweerd dat uit de digitale kunst per definitie een postmodernistische houding spreekt, maar dat het metamodernisme in de digitale kunst wel eventueel mogelijk zou kunnen zijn.¹¹

De vraag die hierbij opkomt, is dan ook: hoe verhouden het idee van het metamodernisme en de hedendaagse digitale kunst zich tot elkaar? Welke is de reden dat de theoretici die het metamodernisme als concept belichten en promoten de digitale kunst links laat liggen en zich voornamelijk richten op de meer 'traditionele' kunstvormen als schilderkunst en sculptuur, terwijl ze wel aangeven dat de informatiemaatschappij de huidige tijd sterk beïnvloed heeft? Is dit inderdaad te verklaren vanuit een postmodernistische houding die uit de digitale kunst zou spreken, zoals wordt gesteld in het artikel van Mickleburgh, of is er iets anders aan de hand? Zou er zich in de digitale kunst een andere manier van verhouden met het postmodernisme manifesteren die niet te passen valt in de theorie van het metamodernisme? Of ondermijnt de digitale kunst de strikte scheiding tussen twee sensibiliteiten misschien?

In deze masterscriptie *Notes on Notes on Metamodernism*¹² ga ik aan de hand van literatuuronderzoek deze onderzoeksvragen proberen te beantwoorden. De hoofdvraag hierbij is: 'Hoe verhouden de theorie van het metamodernisme en de hedendaagse digitale kunst zich tot elkaar?'

Om die vraag te kunnen beantwoorden moet de theorie van het metamodernisme duidelijk zijn. In hoofdstuk een *Notes on Metamodernism* ga ik daarom de deelvraag 'Wat is het metamodernisme?' onderzoeken door te kijken naar de primaire bronnen¹³ over het metamodernisme om de theorie te definiëren.

Daarnaast moet de theoretische relevantie van de het concept metamodernisme worden bepaald. Dit gebeurt in hoofdstuk twee *Notes on Postpostmodernisms* waarin de deelvraag 'Wat is de relevantie van de theorie van het metamodernisme?' behandeld wordt. Het metamodernisme wordt daarbij geplaatst naast andere theorieën over de periode na het postmodernisme en er wordt gekeken naar de receptie van de theorie van het metamodernisme.

Ook moet worden onderzocht wat er onder hedendaagse digitale kunst verstaan wordt. In hoofdstuk drie *Notes on Contemporary Digital Art* worden daarom de kernmerken van digitale kunst beschreven aan de hand van de terminologie die door de belangrijkste auteurs op dit gebied wordt gehanteerd en de positie van de digitale kunst ten opzichte van de andere kunstvormen om de deelvraag 'Wat is digitale kunst?' te kunnen beantwoorden. Daarnaast zal er ook gekeken worden naar de vormen van digitale kunst die er zijn en de thematiek die in de digitale kunst behandeld wordt. Daarbij worden vier vooraanstaande kunstenaars die verschillende vormen van digitale kunst maken als casus genomen om het onderzoek te concretiseren en de theorie van het metamodernisme aan te toetsen. Deze casussen zijn Kim Asendorf, Ian Cheng, Constant Dullaart en Rafaël Rozendaal.¹⁴

10 Voorbeelden van metamodernistische hedendaagse beeldend kunstenaars die genoemd worden door Van den Akker en Vermeulen zijn Olafur Eliasson met zijn 'etherische, cosmopolitieke' installaties, Šelja Kamberić met haar poging het verleden terug te vinden, David Thorpe en Justine Kurland met hun obsessie voor mysterieuze sekten, Charles Avery met zijn fascinatie voor atopische fictionele werelden, Peter Doig met het hernemen van cultuur door de natuur, Gregory Crewdson met zijn foto's waarin de civilisatie wordt overgenomen door het primitieve en Ragnar Kjartansson met zijn poging zijn erotische fantasieën over dood, verlangen en de eeuwigheid vorm te geven. Bron: Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, 'Notes on Metamodernism', *Journal of Aesthetics and Culture* 2 (2010), pp. 8-9 en Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, 'Metamodernism', *Twijfel*, pp. 10-11, 14, 18.

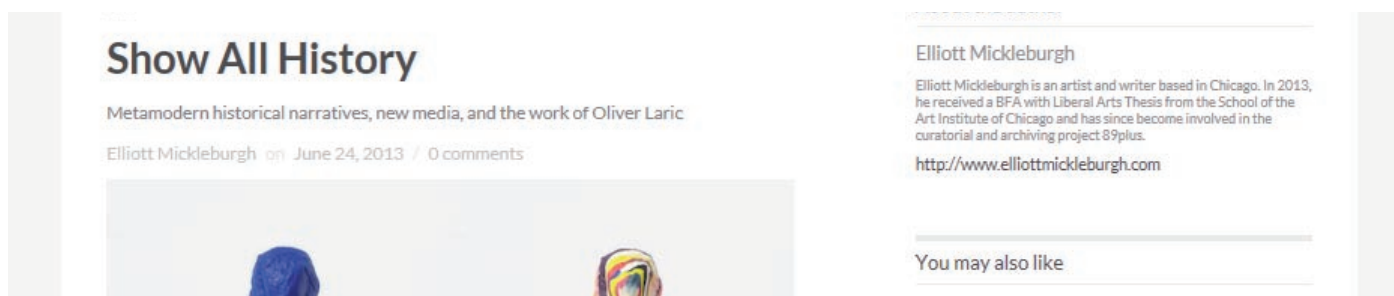
11 Elliott Mickleburgh, 'Show All History. Metamodern historical narratives, new media and the work of Oliver Laric', *Notes on Metamodernism*, (24.06.2013), via: <<http://www.metamodernism.com/2013/06/24/show-all-history/>> (geraadpleegd op 19.10.2013).

12 Deze titel verwijst naar het feit dat in deze scriptie aantekeningen of kanttekeningen (*notes*) geplaatst worden bij de webzine *Notes on Metamodernism* van de bedenkers van de theorie Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, waarop zij uitweiden over de theorie van het metamodernisme.

13 Dit zijn de artikelen geschreven door Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen.

14 De keuze voor deze vier kunstenaars zal later worden toegelicht.

Met de analyse van het concept metamodernisme uit hoofdstuk een, de theoretische relevantie van het concept en de vier casussen van hoofdstuk drie kan in hoofdstuk vier *Notes on the Relevance of the Theory of Metamodernism for Contemporary Digital Art* de praktische relevantie van de theorie van het metamodernisme specifiek voor de vier casussen onderzocht worden. Hieruit kan geconcludeerd worden of het metamodernisme een relevante theorie is voor de *structure of feeling*¹⁵ die uit de digitale kunst spreekt of niet en wat de specifieke verhouding tussen de twee dus is.¹⁶



STATUS QUAESTIONIS

Over de digitale kunst in relatie tot het metamodernisme is geen literatuur gepubliceerd door de bedenkers van de term, Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, zelf. Wel is er op de door hen geredigeerde webzine *Notes on Metamodernism* zoals gezegd een artikel verschenen van Elliott Mickleburgh getiteld 'Show All History. Metamodern historical narratives, new media, and the work of Oliver Laric' (2013).¹⁷ In dit artikel stelt Mickleburgh dat de digitale kunst in de eenentwintigste-eeuw een territorium is in plaats van een tijdlijn, en dat dat territorium zich exponentieel uitbreidt waarbij de digitale kunst 'further into a tragically postmodern situation' wordt gedreven.¹⁸

Deze 'tragisch postmodernistische situatie' waarin de digitale kunst zich verkeerd volgens Mickleburgh verklaart hij met de ideeën van Jean-François Lyotard.¹⁹ Lyotard stelt dat het postmoderne tijdperk gekenmerkt wordt door een epistemologische vervreemding, waarbij het subject wordt verwijderd van de kennis door het proces van kennisvergaring zelf. Dit vertaalt Mickleburgh naar een gebruiker van nieuwe mediatechnologieën die wordt gepositioneerd tussen een 'onstabiele kruising van technologische, linguïstische en communicatieve protocollen'²⁰. In deze positie krijgt de gebruiker geen strategie of groot verhaal aangereikt om het digitale labrynt waarin hij zich bevindt te begrijpen. En de meeste digitale kunst houdt zich bezig met deze positie, zo stelt Mickleburgh.

Mickleburgh is echter van mening dat digitale kunst wel metamodernistisch zou kunnen zijn als een kunstenaar via een digitaal kunstwerk een lineaire geschiedenis presenteert, het verval van de grote verhalen en lineaire geschiedenissen door de nieuwe media onderzoekt en vervolgens speculeert over de hernieuwde

15 Het begrip *structure of feeling* gebruiken de bedenkers van het metamodernisme in hun teksten en is ontleend aan Raymond Williams, een van de grondleggers van de *cultural studies*. Williams definieert de term als 'social experiences in solution, as distinct from other social semantic formations which have been precipitated and are more evidently and more immediately available'. Oftewel het begrip *structure of feeling* slaat op de cultuur op een bepaald historisch moment op een bepaalde plek, waarbij een generatie gedeelde percepties en waarden heeft, die zich uiten in de artistieke praktijk. Het begrip *feeling* is hier kozen om een onderscheid aan te duiden met formele concepten als een wereldbeeld of ideologie. Voor meer uitleg: Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford en New York 1977, pp. 121–133.

16 Eventueel zou naar aanleiding van deze scriptie de definitie van het metamodernisme kunnen worden verbreed of een nieuwe omschrijving kunnen ontstaan die de contemporaine houding specifiek voor de digitale kunst definieert.

17 Pas nadat de eerste versie van deze tekst gereed was, werd er op de webzine *Notes on Metamodernism* een artikel gepubliceerd getiteld 'Speculative Engineering. The architecture, philosophy and Internet art of a hybridized reality' door Elliott Mickleburgh over de relatie tussen het metamodernisme en de website *Fata Morgana* (2010) van de kunstenaar Damon Zucconi, te bezoeken op <<http://www.sólarsteinn.com/>>.

18 Mickleburgh 2013 (zie noot 11).

19 Idem.

20 Idem.

mogelijkheid van de integratie van het modernistische narratief in de huidige tijd.²¹ Het feit dat de auteur hier op een modernistische manier voorschrijft wat de kunst zou moeten doen om binnen de door hem relevant en actueel bevonden theorie te passen, is een bron voor kritiek dat in hoofdstuk twee verder uitgewerkt zal worden.

Over de digitale kunst in relatie tot de periode na het postmodernisme in zijn algemeen is door Lev Manovich een artikel geschreven, *Generation Flash* (2002), waarin Manovich het postpostmodernisme niet als zodanig noemt, maar waarin hij het wel heeft over de culturele sensibiliteit van een nieuwe generatie kunstenaars die zich uit in kunst en design.²² Die sensibiliteit noemt Manovich *flash aesthetics* en die gaat voorbij aan de postmodernistische benadering, waarin de bestaande media als uitgangspunt werden genomen voor kritiek. De flashgeneratie schrijft zijn eigen code en programmeert zijn eigen software, in plaats van dat het gebruik maakt van al bestaande media. Het resultaat daarvan is volgens Manovich een nieuw modernisme van 'data visualizations, vector nets, pixel-thin grids and arrows'. Manovich noemt het 'een Bauhausdesign in dienst van informatiedesign', in plaats van een 'barokke benadering van commerciële media'.

Dit artikel van Manovich geldt mede als uitgangspunt bij de analyse van de casussen in hoofdstuk vier, naast het overzichtswerk *Digital art* van Christiane Paul.

Over de relatie tussen de elektronische kunst (waarvan de digitale kunst deel uitmaakt) en het postmodernisme heeft Margot Lovejoy uitgebreid geschreven in het boek *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (2004). Lovejoy zet het postmodernisme, het 'elektronische tijdperk', in het boek af tegen het modernisme, het 'tijdperk van de machine'.²³

De verschuiving van modernisme naar postmodernisme begon al in de jaren vijftig van de vorige eeuw, volgens Lovejoy, en heeft gezorgd voor een nieuw soort maatschappij: de informatiemaatschappij. De nieuwe technologieën, waaronder de elektronische communicatienetwerken als de televisie, hadden een grote invloed op het privédoein, waardoor er deze nieuwe culturele infrastructuur ontstond.

De digitale kunst is binnen deze nieuwe culturele infrastructuur, volgens Lovejoy, een radicale breuk met het idee van representatie dat sinds de renaissance bestond.²⁴ De computer biedt namelijk de mogelijkheid om geluid, tekst en beeld te combineren in een enkel bestand. Beelden bestaan daarbij niet langer in het visuele domein, maar in de database van de computer; ze bestaan uit informatie, bits en bytes, en zijn dus als het ware 'gedematerialiseerd'. Digitale kunst wordt daarmee gelijk gesteld aan conceptuele kunst door Lovejoy. Daarnaast kan het beeld worden gemanipuleerd door software en maakt de computer interactie met de toeschouwer mogelijk. Dit ondermijnt de ideeën over een 'discrete work of art', waarbij alleen de kunstenaar de maker is. De relatie tussen de kunstenaar en het publiek is daardoor veranderd, alsook de relatie tussen het kunstwerk en het publiek.

Lovejoy uit in haar boek de visie dat de elektronische media een fysieke manifestatie zijn van het postmodernisme.²⁵ Dit omdat, en hierbij citeert ze George Landow, 'de technologische structuur van de computer de theorieën van Walter Benjamin, Michel Foucault en Roland Barthes illustreren, waarbij alles wijst op de dood van de auteur. De dood van de auteur wordt door de immaterialiteit en interactiviteit die inherent zijn aan het systeem van de computer ingegeven'.

Lovejoys boek is daarom een belangrijke bron voor het verbinden van de digitale kunst met het postmodernisme in het denken over digitale kunst, zoals dit ook uit het artikel van Mickleburgh spreekt. Het dient als historische achtergrond voor de hedendaagse digitale kunst. Maar geldt de gelijkstelling van digitale kunst en postmodernisme door Lovejoy ook nog voor de hedendaagse digitale kunstenaars? Dat wordt met dit boek in het achterhoofd onderzocht in hoofdstuk drie en vier.

21 Idem.

22 Lev Manovich, *Generation Flash*, 2002, via: <http://manovich.net/DOCS/generation_flash.doc> (geraadpleegd op 18.01.2014).

23 Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age*, New York en Londen 2004, pp. 6-9.

24 Lovejoy 2004 (zie noot 23), pp. 73-74.

25 Lovejoy 2004 (zie noot 23), p. 8.

Naast het metamodernisme zijn er meerdere theorieën ontwikkeld over het tijdperk na het postmodernisme. Deze zullen in hoofdstuk twee uitgebreid aan bod komen en worden daarom niet hier behandeld. Ook de literatuur over de digitale kunst zal ik niet hier uiteenzetten, omdat die in hoofdstuk drie uitgebreid behandeld wordt.

Art Architecture Literature Music Film/TV Fashion Network Culture Politics

Editors

Robin van den Akker is a cultural philosopher at Erasmus University Rotterdam (NL) and Erasmus University College (NL), as well as at TNO Information and Communication Technology. He teaches, writes and speaks on contemporary aesthetics and culture, the

BRONNENVERANTWOORDING

Het metamodernisme is voor het eerst beschreven door cultuurfilosofen Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker. Daarom zullen alle teksten over het metamodernisme van deze twee auteurs bestudeerd worden, aangezien zij ook de bedenkers zijn van de theorie. Ook zullen de relevante artikelen van de webzine *Notes on Metamodernism*, die onder redactie staat van Vermeulen en Van den Akker, meegenomen worden in het onderzoek. Ik richt me daarbij op de teksten die het metamodernisme in relatie tot de beeldende kunst behandelen, niet de artikelen die het metamodernisme in bijvoorbeeld de literatuur of de film bespreken.

Om het metamodernisme in zijn context te plaatsen zal het modernisme en postmodernisme worden bestudeerd. Dat doe ik aan de hand van teksten van de belangrijkste auteurs die over deze onderwerpen geschreven hebben, zoals Jean-François Lyotard, Frederic Jameson en Ihab Hassan, en de overzichtswerken die het postmodernisme behandelen, zoals *The condition of Postmodernity* van David Harvey en *A Postmodern reader* van Joseph Natoli en Linda Hutcheon. Ik richt me daarbij voornamelijk op de teksten die deze termen in relatie tot de beeldende kunst bespreken, om de te onderzoeken literatuur af te bakenen.

Om de receptie van het metamodernisme te onderzoeken zal ik alle inhoudelijke artikelen die over de theorie en de tentoonstellingen met het metamodernisme als onderwerp in kranten en tijdschriften zijn gepubliceerd erop naslaan. Beschrijvende artikelen zal ik hierbij links laten liggen, hoewel die in de meerderheid zijn aangezien de theorie van het metamodernisme nog jong is. Beperking hierbij is dat er geen mogelijkheid is de receptie van de term in wetenschappelijke boeken te onderzoeken, omdat er nog niets over gepubliceerd is door derden buiten kranten- en tijdschriftartikelen om.²⁶

Wel zijn er verschillende andere theorieën opgeworpen om de periode na het postmodernisme te beschrijven. Deze termen zal ik gaan verkennen in zoverre ze betrekking hebben op de beeldende kunst om de relevantie van de theorie van het metamodernisme vast te stellen.

De digitale kunst wordt gedefinieerd aan de hand van teksten van de meest vooraanstaande auteurs op dit gebied, waaronder Jay David Bolter, Margot Lovejoy, Lev Manovich en Christiane Paul. Daarbij zal ik proberen de meest recente literatuur te gebruiken, aangezien de wereld van de digitale kunst sterk aan verandering onderhevig is.

De kunstenaars voor de *case studies* zijn mede gekozen aan de hand van een receptieonderzoek. De digitale kunstenaars die het vaakst voorkomen in de internationaal vooraanstaande kunstbladen als *Frieze*, *Artforum* en *Kunstforum* en die representatief zijn voor de verschillende benaderingen in de huidige digitale kunstproductie zijn het onderzoekonderwerp. Dat zijn Kim Asendorf, Ian Cheng, Constant Dullaart en Rafaël Rozendaal. Bij het maken van deze keuze is gelet op diversiteit in artistieke productie, land van herkomst en

²⁶ Er zijn wel twee boeken over het onderwerp in de maak, die tijdens het schrijven van deze scriptie nog niet beschikbaar waren ter raadpleging. Bron: <<http://www.metamodernism.com/about-2/>> .

leeftijd; alle vier de kunstenaars komen uit het Westen en behoren tot de *e-generation*. Dit omdat de theorie van het metamodernisme voornamelijk betrekking heeft op westerse kunstenaars uit de *e-generation*.²⁷

Beperking bij dit receptieonderzoek is wel dat tijdschriften over het algemeen wat achter de feiten aanlopen op het gebied van digitale kunst, omdat kunstenaars hun werk direct zelf online kunnen tentoonstellen. Maar om erachter te komen welke kunstenaars relevant bevonden worden door het internationale kunstenveld zijn tijdschriften het beste middel, aangezien offline tentoonstellingen en boeken door hun lange voorbereidingstijd nog minder up-to-date zijn en er bij online bronnen niet altijd te achterhalen valt wie de auteur is en wat zijn autoriteit is.

In de casussen kijk ik naar het werk zelf, voor zo ver dat online te bekijken is, hoe de kunstenaars spreken over hun eigen werk en hoe er over het werk gesproken wordt in de literatuur. Daarbij zal ik voornamelijk digitale bronnen gebruiken, aangezien er online meer te vinden is over deze kunstenaars dan in de gedrukte literatuur.

About ▼ Media ▼ Dictionary Contact Us

Notes on

METAMODERNISM

ONDERZOEKSCONTEXT EN -METHODE

Het onderzoek naar het metamodernisme, de digitale kunst en hun onderlinge verhouding vindt plaats binnen de mediatheorie. Volgens Arjen Mulder in zijn boek *Over mediatheorie* uit 2004 gaat mediatheorie over het achterhalen van hoe ons lichaam reageert op media²⁸ en hoe ons lichaam door die media wordt gedisciplineerd.²⁹

Binnen de mediatheorie bestaan drie hoofdstromingen volgens Mulder.³⁰ De eerste komt voort uit de film- en televisiewetenschappen en uit de *cultural studies* met de specialisatie visuele cultuur. De tweede stroming komt voort uit de literatuurwetenschap. En de derde stroming wordt gedragen door kunstenaars en intellectuelen die speculatieve mediatheorie bedrijven. Zij ontwikkelen een eigen theorie over wat media en techniek kunnen en doen. In deze scriptie zal ik de eerste stroming, die van de *cultural studies*, volgen. Dit omdat de theorie van het metamodernisme binnen dit vakgebied is ontstaan.

De *cultural studies* als academische discipline zijn in het leven geroepen door Richard Hoggart en Stuart Hall in de jaren zestig van de vorige eeuw.³¹ Het is een multidisciplinaire methode die cultuur in de breedste zin van het woord tot onderwerp neemt en een kritische analyse van cultuur en culturele fenomenen nastreeft binnen zijn sociale, politieke, economische en historische context. De *cultural studies* bestaan dus niet uit een enkele theorie, maar uit een breed veld aan methoden, uit onder andere de literatuurtheorie, sociologie, communicatiewetenschappen, filosofie en kunstgeschiedenis, die onderling kunnen worden gecombineerd.³²

27 Vermeulen stelt in een interview met Daniël van der Poel voor *Metropolis M* dat het metamodernisme alleen betrekking heeft op het Westen: Daniël van der Poel: "Is het metamodernisme gebonden aan bepaalde regio's?" Timotheus Vermeulen: "We beseffen dat we gebonden zijn aan ons westerse perspectief en spreken daarom voornamelijk over Europa en Noord-Amerika. Onlangs waren we in Egypte om een lezing te geven over de samenhang tussen de revolutie en kunst, en we merkten dat onze analyses niet noodzakelijkerwijs betrekking hebben op de situatie in die regio." Bron: Daniël van der Poel, 'Wat willen de metamodernisten?', *Metropolis M* 4 (2012), via: <<http://metropolism.com/magazine/2012-no4/wat-willen-de-metamodernisten/>> (geraadpleegd op 10.12.2013).

28 Onder een medium wordt door Arjen Mulder verstaan: een middel om een boodschap in een gecodeerde vorm over te dragen van een zender naar een ontvanger en vice versa. Bron: Arjen Mulder, *Over mediatheorie*, Rotterdam 2004, p. 14.

29 Arjen Mulder, *Over mediatheorie*, Rotterdam 2004, pp. 7-8.

30 Idem.

31 Chris Barker, *Cultural studies. Theory and practice*, Londen 2012, pp. 3-12.

32 Kanttekening bij deze discipline is wel dat door de veelzijdigheid aan theorieën er geen eenduidige onderzoeksmethode is en de *cultural studies* dus vrij ongestructureerd zijn als academisch werkveld. Maar het multidisciplinaire karakter kan ook juist een sterke eigenschap zijn: het kan leiden tot vernieuwende mixen van theorieën en beschouwingen.

De methodologie binnen de *cultural studies* bestaat uit etnografie, tekstuele benaderingen en receptieonderzoek.³³ Ik zal deze methoden hier even kort toelichten.

De etnografie is een empirische en theoretische aanpak die een gedetailleerde holistische analyse van culturen nastreeft, gebaseerd op intensief veldwerk.³⁴ In de etnografie wordt gelet op de specifieke details van het onderzoeksonderwerp, waarna de observaties gekoppeld worden aan een overkoepelende theorie. Dit komt in mijn onderzoek overeen met het doen van empirisch kunsthistorisch onderzoek naar de formele en iconografische aspecten van de kunstwerken, waarna deze aspecten kunnen worden geïnterpreteerd.³⁵

De tekstuele benadering bestaat uit drie analysemethoden: de semiotiek, de narratieve theorie en het deconstructionisme.³⁶ De semiotiek onderzoekt hoe betekenis ontstaat uit bepaalde volgordes van tekens en culturele codes. De narratieve theorie richt zich op het narratief, de gestructureerde vorm waarin een verhaal wordt verteld. Het deconstructionisme ontleedt de hiërarchische conceptuele opposities zoals man-vrouw, zwart-wit en natuur-cultuur. Het doel hiervan is om de veronderstellingen die deze opposities in zich herbergen bloot te leggen. Dat gebeurt ook op het niveau van wat een tekst wil zeggen en hoe het dat zegt, oftewel de logica van de argumenten in een tekst. Een kanttekening bij deze laatste aanpak is wel dat het deconstructionisme de taal ontleedt door middel van de taal zelf.

Het receptieonderzoek richt zich op hoe de betekenis die de zender wil overbrengen wordt ontvangen.³⁷ Hierbij wordt het *encoding/decoding* model van Hall gebruikt om te kijken naar hoe het publiek de boodschap van een medium ontvangt, naast de hermeneutische en literaire receptie. In het hermeneutische en literaire receptieonderzoek wordt benadrukt dat het begrip van de betekenis altijd vanuit de positie van de persoon die het begrijpt volgt. Oftewel, de lezer van een tekst reproduceert niet alleen de tekstuele betekenis, maar produceert zelf ook betekenis. De tekst kan daarom nooit zijn betekenis vastleggen, omdat die oscilleert tussen de tekst en verbeelding van de lezer.

In mijn onderzoek zal ik een combinatie van methodes toepassen. Zo zal ik bij mijn eerste deelvraag naar wat het metamodernisme inhoudt als methode de tekstuele benadering toepassen. Dit omdat het hier gaat om primaire filosofische teksten en niet om secundaire of visuele bronnen.

Bij de tweede deelvraag naar wat de theoretische relevantie van de theorie van het metamodernisme is zal ik ook de tekstuele benadering toepassen, voornamelijk naar de alternatieven voor het metamodernisme. Ook zal ik een receptieonderzoek plegen naar de secundaire bronnen over het metamodernisme om de relevantie en beperkingen van de term te bestuderen.

Bij de derde deelvraag naar wat digitale kunst inhoudt zal ik voor de tekstuele benadering kiezen. Dit omdat het hier weer om een onderzoek naar primaire mediatheoretische teksten gaat. Bij de vier casussen in hoofdstuk drie en vier zal ik echter ook een receptieonderzoek en de etnografische methode toepassen, omdat het hier naast primaire bronnen tevens om secundaire en visuele bronnen gaat. Het werk van de kunstenaars zal ik dus ook zelf middels empirisch kunsthistorisch onderzoek analyseren.

33 Barker 2012 (zie noot 31), pp. 31-37.

34 Barker 2012 (zie noot 31), pp. 32-35.

35 Kanttekening bij deze methode is wel volgens het handboek *Cultural studies. Theory and practice* dat het empirisch onderzoek per definitie subjectief is. De beschrijving van het onderzoeksonderwerp is altijd een interpretatie. Ten tweede is het omzetten van een empirische bevinding naar taal altijd onderhevig aan 'vertaling'; de werkelijke bevinding kan nooit goed in taal worden uitgedrukt. Er zullen altijd aspecten onbeschrijfbaar blijven.

36 Barker 2012 (zie noot 31), pp. 35-36.

37 Barker 2012 (zie noot 31), p. 37.

METAMODERNISM

HOOFDSTUK EEN: NOTES ON METAMODERNISM

Het metamodernisme is in 2010 door twee Nederlandse cultuurfilosofen, Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, de wereld ingeworpen met het artikel 'Notes on Metamodernism' in *Journal of Aesthetics and Culture* om de kentering te benoemen die zij bemerkten in de kunst en cultuur vanaf de jaren '00. Het postmodernisme is voorbij, beweren zij. Er heerst een nieuwe culturele dominant, die enerzijds een duidelijke terugkeer laat zien naar bepaalde houdingen uit het modernisme, maar anderzijds het postmodernisme niet totaal de rug toekeert.

Deze theorie, die Van den Akker en Vermeulen niet zien als een manifest of sluitende periodisering maar meer als 'heuristisch label', zal in dit hoofdstuk worden uitgelegd. Daarbij worden de eerdere gebruiken van de term metamodernisme weergegeven, de etymologie van het woord uitgelegd en aan de hand van deze driedelige etymologische betekenis de theorie uit de doeken gedaan. Hierbij zullen de primaire bronnen, door Van den Akker en Vermeulen zelf geschreven, worden gebruikt.³⁸

1.1 Eerdere metamodernismen

De term metamodernisme is niet nieuw.³⁹ Het woord wordt al sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw gebruikt in teksten over onder andere de politiek, de economie, het recht en de architectuur. Maar de term wordt voornamelijk veel gebruikt binnen de literatuurtheorie. Daar wordt de term metamodernisme gebruikt om een postmodernistisch alternatief voor het postmodernisme te beschrijven in het werk van auteurs zo veelzijdig als William Blake, Arundhati Roy en Guy Davenport.⁴⁰

Maar Van den Akker en Vermeulen geven aan dat hun theorie van het metamodernisme niets met deze eerdere toepassingen van de term te maken heeft.⁴¹ De structuur, functie en aard van 'hun' metamodernisme is compleet anders dan de voorgaande en is gebaseerd op hun eigen bevindingen en niet vertrokken vanuit de al bestaande interpretaties van de term.

1.2 De etymologie van het woord metamodernisme

Maar waarom hebben Van den Akker en Vermeulen dan toch gekozen voor de term metamodernisme als ze van het bestaan van deze term afwisten en de eerdere connotaties niet in hun eigen gebruik van de term willen

38 De primaire bronnen bestaan uit, ten eerste het al genoemde 'Notes on Metamodernism' uit 2010 in *Journal of Aesthetics and Culture*, een open access tijdschrift dat middels peer review interdisciplinaire, theoretische artikelen op het gebied van de esthetiek publiceert, dat als basisartikel kan worden gezien. Hier wordt op uitgebreide, wetenschappelijke wijze de theorie uitgelegd. De tweede bron is het artikel 'Metamodernisme' uit 2011 in *Twijfel*, het tijdschrift van de faculteit Wijsbegeerte te Erasmus Universiteit Rotterdam waaraan Van den Akker werkt. Hierin wordt dezelfde inhoud ingekort weergegeven op een iets populairwetenschappelijkere manier. De derde bron is het essay 'Een verlangen naar oprechtheid' in *De Groene Amsterdammer* van 5 september 2013 waarin op populaire wijze de theorie aan een breder publiek wordt uitgelegd. Ook de populairwetenschappelijke webzine www.metamodernism.com, die onder redactie van Van den Akker en Vermeulen staat, is een bron, waar het gaat om de algemene, redactionele teksten. Daarnaast zal de lezing van de twee cultuurfilosofen op het symposium *A New Dawn* van 24 mei 2013, georganiseerd door ArtEZ studium generale in Enschede, meegenomen worden in de bestudering van de theorie.

39 Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, 'Previous uses of the term Metamodernism', *Notes on Metamodernism* (17.07.2010), <<http://www.metamodernism.com/2010/07/17/previous-uses-of-the-term-metamodernism/>> (geraadpleegd op 09.12.13).

40 Een voorbeeld is te vinden in de teksten van literatuurtheoreticus Alexandra Dumitrescu, die het metamodernisme beschrijft in termen van een integratie en onderlinge combinatie van tegengestelde benaderingen. Zie: Alexandra Dumitrescu, 'Interconnections in Blakaen and Metamodern space', *Double dialogues* 7 (2007) via: <http://www.doubledialogues.com/archive/issue_seven/dumitrescu.html>.

41 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 39).

meenemen? Dat valt te verklaren vanuit het feit dat het woord metamodernisme een veelzijdige etymologische betekenis heeft, die de cultuurfilosofen in staat stelt hun theorie op verschillende niveaus te verklaren en te rechtvaardigen.

Het voorvoegsel 'meta' (ΜΕΤÁ) betekent in het Grieks meestal 'na' (in de Griekse taal wordt postmodernisme bijvoorbeeld ook als metamodernisme uitgesproken). Maar het voorvoegsel 'meta' heeft oorspronkelijk meer betekenissen; het kan ook gebruikt worden om kwalitatieve veranderingen of een positie 'met' of 'tussen' aan te duiden.⁴²

Door het gebruik van het voorvoegsel 'meta', zo leggen Van den Akker en Vermeulen uit in 'Notes on Metamodernism', plaatsen ze het metamodernisme historisch gezien 'na' het voorgaande, het postmodernisme dus.⁴³ Epistemologisch gezien plaatst het voorvoegsel de theorie 'met' het modernisme en postmodernisme en ontologisch gezien 'tussen' het modernisme en postmodernisme. Op die manier geeft de term een dynamische beweging, een oscilleren aan tussen de twee polen modernisme en postmodernisme, alsook een beweging voorwaarts, voorbij de twee polen.

Daarnaast heeft het voorvoegsel 'meta' een etymologische verwantschap met het Platoonse begrip 'metaxis', zoals wordt uitgelegd in het artikel 'Een verlangen naar oprechtheid'.⁴⁴ In Plato's *Symposium* wordt de term 'metaxis', die letterlijk 'tussen' betekent, gebruikt om de ontologische gespletenheid van halfgoden als Eros uit te drukken. Eros is zowel menselijk als goddelijk, maar omdat hij niet tegelijkertijd mens en god kan zijn, is hij eigenlijk geen van beide. Als gevolg daarvan slingert hij heen en weer tussen de twee werelden, gelijk de slingerbeweging die de houding, die uit het werk van veel hedendaagse kunstenaars spreekt, kenmerkt, volgens Van den Akker en Vermeulen. Deze metaxis (tussenschikking) kan worden afgezet tegen de utopische hypotaxis⁴⁵ (onderschikking) uit de modernistische kunst en de dystopische parataxis (nevenschikking) van de postmodernistische kunst, zo valt te lezen in 'Notes on Metamodernism'.⁴⁶ Deze 'onderschikking' en 'nevenschikking' leggen de auteurs verder niet uit.

1.3 De historische positie van het metamodernisme

Zoals uit de etymologie van het woord is gebleken komt het metamodernisme historisch gezien na het modernisme en postmodernisme in de kunst. Maar wat houden het modernisme en postmodernisme eigenlijk in? Oftewel, waar verhoudt het metamodernisme zich precies mee?

1.3.1 Het modernisme

Het modernisme als kunstperiode kon uiteraard pas worden vastgesteld na de komst van een nieuwe periode, het postmodernisme.⁴⁷ Het zijn dan ook voornamelijk de postmoderne denkers die het modernisme definiëren door het postmodernisme ertegen af te zetten. Er is daardoor geen eenvoudige, onbevooroordeelde definitie te geven van het modernisme.

In de te gebruiken terminologie moeten we echter wel een duidelijk onderscheid maken tussen modernisering, moderniteit en het modernisme; begrippen die in de literatuur soms door elkaar worden gebruikt.⁴⁸ De eerste twee termen hebben wel te maken met het modernisme, maar zijn er geen synoniemen voor. Daarnaast gaan de begrippen niet altijd over dezelfde tijdsfase. Het begrip modernisering verwijst namelijk in eerste

42 De *Online Etymology Dictionary* geeft de volgende omschrijving van meta: 'prefix meaning 1. "after, behind," 2. "changed, altered," 3. "higher, beyond," from Greek meta (prep.) "in the midst of, in common with, by means of, in pursuit or quest of," from PIE *me- "in the middle" (cf. German *mit*, Goth. *miþ*, Old English *mið* "with, together with, among;" see *mid*). Notion of "changing places with" probably led to senses "change of place, order, or nature."

Bron: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=meta&searchmode=none> (geraadpleegd op 09.12.13).

43 Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, 'Notes on Metamodernism', *Journal of Aesthetics and Culture* 2 (2010), p. 2.

44 Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 2), p. 39.

45 In de originele tekst van Van den Akker en Vermeulen staat het woord syntaxis in plaats van hypotaxis. Ik denk echter dat dit foutief is aangezien syntaxis de leer van de interne bouw van woordgroepen en zinnen is. Ook gebruikt Ihab Hassan in zijn schema voor het modernisme uit het boek *The Postmodern turn* (1987) het woord hypotaxis om tegenover het postmoderne parataxis te plaatsen.

46 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), p. 2.

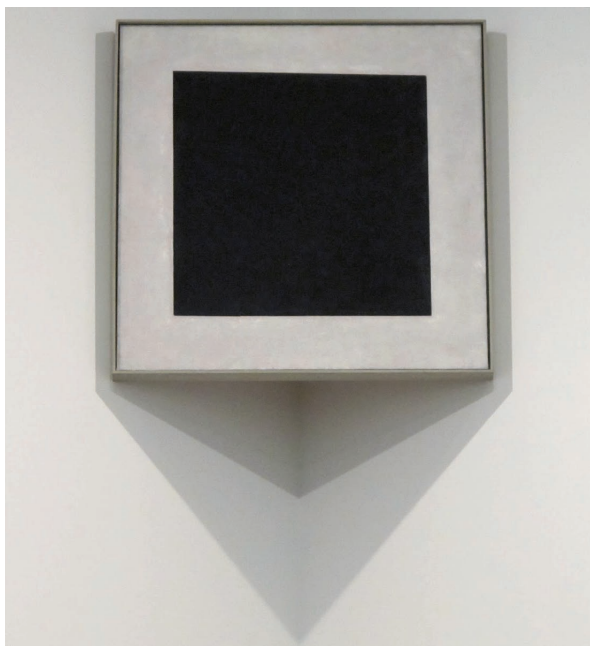
47 Barker 2012 (zie noot 31), pp. 181-182.

48 Barker 2012 (zie noot 31), pp. 181-182.

instantie naar het geheel van politieke en economische veranderingen die vanaf de industriële revolutie hebben plaatsgevonden.⁴⁹ Het Verlichtingsdenken met zijn vooruitgangsprincipe en universele waarheid is hierin een schakelpunt geweest. Onder andere de wetenschap zoals we die nu kennen en de universele rechten van de mens hebben we aan de Verlichting te danken.

De term moderniteit geeft de sociale omstandigheden die voortgekomen zijn uit de modernisering aan, oftewel het woord duidt op de samenleving in de moderne tijd.⁵⁰ Denk hierbij aan de opkomende burgerij, de urbanisatie en de toenemende welvaart en vrije tijd.

Het modernisme ten slotte duidt op de culturele producten die in de moderne tijd zijn ontstaan.⁵¹ Het is een verzamelnaam voor verschillende vernieuwende stromingen in de kunst in de periode van ongeveer 1850 tot aan de jaren zestig van de vorige eeuw.⁵² De modernisering en de moderniteit waarin de kunstenaar leefden hebben uiteraard hun stempel gedrukt op deze artistieke productie.



Een voorbeeld van modernisme:
Kazimir Malevich, *Het zwarte vierkant*, 1913

Wat kenmerkten dan deze veelzijdige modernistische kunstuitingen? Ihab Hassan heeft in zijn artikel 'Toward a concept of Postmodernism', oorspronkelijk uit 1987, een schema opgesteld dat, hoewel een schema altijd zijn inhoud simplificeert, een helder overzicht biedt (zie bijlage 1).⁵³ Hassan zet hierbij het postmodernisme tegenover het modernisme, maar ik zal hier alleen nog maar de karakteristieken van het modernisme uit het schema destilleren die zonder de tegenstellingen begrepen kunnen worden.

Een van de belangrijke kenmerken van het modernisme is dat er uit de kunst een optimisme en idealisme spreekt.⁵⁴ De kunstenaar zoekt naar nieuwe vormen om een bijdrage te leveren aan de verbetering van de maatschappij. Daarbij is de kunstenaar op zoek naar de waarheid en zet hij zijn praktijk in voor het hogere doel. Ook is er een duidelijke scheiding tussen hoge kunst en lage cultuur en is de kunst autonoom geworden; de kunstenaar werkt niet meer in dienst

van de adel of de geestelijken, maar voor zichzelf (en de markt). Dat is de reden dat hij zich kan gaan richten op de formele aspecten van een kunstwerk en niet per se op de symbolische of representatieve functie. Originaliteit en authenticiteit zijn daarbij belangrijke waarden en de academische traditie raakt dan ook op de achtergrond. Daardoor komen de ideeën van de avant-garde en de kunstenaar als genie op.

1.3.2 Het postmodernisme

Aangezien de modernisering en moderniteit niet alleen maar voor vooruitgang hadden gezorgd, maar ook een donkere kant kenden, met de totalitaire regimes, twee wereldoorlogen, armoede en andere ellende, kwam er kritiek.⁵⁵ En dan voornamelijk op het Verlichtingsdenken met zijn geloof in waarheid en vooruitgang. Die kritische reactie was het postmodernisme. Het zit al in de term (post-modernisme: na het modernisme) beschreven.

Deze scriptie is niet de plek om de gehele, ingewikkelde ontwikkeling van het postmodernisme of

49 David Harvey, *The condition of Postmodernity*, Cambridge en Oxford 1989, pp. 12-13.

50 Harvey 1989 (zie noot 49), pp. 14-15.

51 Harvey 1989 (zie noot 49), pp. 22-25.

52 Het bijvoeglijk naamwoord dat is afgeleid van modernisme is modernistisch en niet modern. Modern is de afgeleide van moderniteit. Ik zal daarom in deze scriptie wanneer het over het postmodernisme of metamodernisme als stijlperiode gaat deze regel aanhouden en postmodernistisch of metamodernistisch schrijven wanneer het om een bijvoeglijk naamwoord gaat. Wanneer het bijvoeglijk naamwoord betrekking heeft op de historische periode, gebruik ik modern of postmodern. Dit wordt in de geraadpleegde literatuur echter niet consequent gedaan.

53 Ihab Hassan, 'Toward a concept of Postmodernism' in: Joseph Natoli en Linda Hutcheon, *A postmodern reader*, New York 1993, pp. 280-281.

54 Idem.

55 Barker 2012 (zie noot 31), p. 187.

de veelheid aan filosofische interpretaties die van de term bestaan te beschrijven; alleen de kenmerken van postmodernistische kunstuitingen zijn in dit kader van belang. Hierbij keer ik terug naar het schema van Hassan (zie bijlage 1)⁵⁶. Als we het schema in beschouwing nemen kunnen we er namelijk uit concluderen dat het opbouwende idealisme van het modernisme heeft plaats gemaakt voor een ironische deconstructie in het postmodernisme.⁵⁷ De *grand récits* hebben volgens Jean-François Lyotard plaats gemaakt voor meerdere, kleine verhalen; er is geen overkoepelende waarheid meer. Er bestaan meerdere persoonlijke waarheden naast elkaar. Dit omdat men het geloof in de grote principes zoals religie, politiek en wetenschap is verloren; alles is relatief, overal wordt aan getwijfeld. Ook is de grens tussen hoge en lage cultuur en het dagelijks leven vervaagt; *anything goes*. Daarbij is een eclecticisme te zien, waarin verschillende stijlen door elkaar gebruikt worden en er rijkelijk geciteerd wordt uit de beeldcultuur. Ook wordt er vaak naar zichzelf verwezen. Authenticiteit, ambachtelijkheid of originaliteit zijn geen criteria meer; het vooruitgangsideaal van de Verlichting is namelijk irrelevant. Het doel is om de metafysica van het modernisme bloot te leggen, de logica ervan te deconstrueren op Derridaanse wijze, bijvoorbeeld door middel van ironie. Alle verborgen machtsverhoudingen en ongeschreven regels moeten worden geopenbaard.



Een voorbeeld van postmodernisme:
Jeff Koons, *Ushering in banality*, 1988

Deze postmodernistische praktijk uit zich in een veelzijdigheid aan stromingen in de kunst, waarin het gefragmenteerde en heterogene karakter van de cultuur benadrukt wordt.⁵⁸ En dat is dan ook meteen het lastige aan het postmodernisme: er is geen duidelijke stijl of uitgesproken concept waar het aan te herkennen is. Soms zijn de uitingsvormen van het postmodernisme zelfs compleet tegenstrijdig.⁵⁹ Maar volgens Jos de Mul kan het postmodernisme het best worden samengevat als een ironische positie, bestaande uit een allesomvattend nihilisme en sarcasme en een wantrouwen tegen metaverhalen en de enige echte waarheid, die daarom gedeconstrueerd dienen te worden.⁶⁰

Deze culturele positie heeft zich gevormd onder invloed van de opkomende kapitalistische massacultuur, zoals Frederic Jameson aankaart in zijn boek *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* uit 1991.⁶¹ Over het algemeen wordt aangenomen dat het postmodernisme daarom is begonnen in de jaren zestig van de vorige eeuw. Over het einde van het postmodernisme als culturele periode is de literatuur het niet eens. Sommigen geloven dat we nog in het postmoderne tijdperk leven, terwijl anderen aangeven dat het in de jaren negentig van de vorige eeuw al voorbij was. Linda Hutcheon schrijft in *The Politics of Postmodernity* in ieder geval: 'Let's just say it: it's over'⁶² (...) 'The postmodern moment has passed, even if its discursive strategies and its ideological critique continue to live on - as do those of modernism - in our contemporary twenty-first-century world. Literary historical categories like modernism and postmodernism are, after all, only heuristic labels that we create in our attempts to chart cultural changes and continuities. Post-postmodernism needs a new label of its own, and I conclude, therefore, with this challenge to readers to find it - and name it for the twenty-first century.'⁶³

⁵⁶ Hassan 1993 (zie noot 53), pp. 280-281.

⁵⁷ David Herman, 'Modernism versus Postmodernism. Towards an Analytic Distinction', in: Joseph Natoli en Linda Hutcheon, *A Postmodern reader*, New York 1993, pp. 157-186.

⁵⁸ Hans Bertens, 'The Postmodern Weltanschauung and its Relation to Modernism: an Introductory Survey' in: Joseph Natoli en Linda Hutcheon, *A Postmodern reader*, New York 1993, p. 59.

⁵⁹ Linda Hutcheon, 'Beginning to theorize Postmodernism', in: Joseph Natoli en Linda Hutcheon, *A Postmodern reader*, New York 1993, pp. 243-244.

⁶⁰ Jos de Mul, *Romantic desire in (Post)modern art and philosophy*, Albany 1999, pp. 18-26.

⁶¹ Frederic Jameson, 'Excerpts from Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism' in: Joseph Natoli en Linda Hutcheon, *A Postmodern reader*, New York 1993, p. 314.

⁶² Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York en Londen 2002, pp. 165-166.

⁶³ Hutcheon 2002 (zie noot 62), p. 181.

1.3.3 Het metamodernisme

Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen zijn deze uitdaging aangegaan en hebben het postpostmodernisme zoals gezegd tot metamodernisme benoemd. Maar hoe komt dit metamodernisme dan tot uiting in de kunst?

Net als in het modernisme en postmodernisme uit de nieuwe sensibiliteit zich in een veelheid aan stijlen, strategieën en concepten, zo geven Van den Akker en Vermeulen aan in 'Notes on Metamodernism'.⁶⁴ Maar er zijn een aantal trends te onderscheiden in het werk van veel hedendaagse kunstenaars, die Van den Akker en Vermeulen in hun lezing op het symposium *A New Dawn* helder hebben uiteengezet.⁶⁵ Ik zal deze hier dan ook kort puntsgewijs behandelen.

Ten eerste is er volgens de theorie binnen het metamodernisme een terugkeer te zien naar de *grand récit* uit het modernisme.⁶⁶ De kunstenaar van nu wil graag weer een groot verhaal vertellen. Dit staat in tegenstelling tot de algehele afwijzing van het metanarratief in het postmodernisme. De kanttekening bij deze terugkeer is wel dat de kunstenaar weet dat zijn utopische verlangen naar een groot verhaal naïef is. Hij weet hoe gevaarlijk het geloof erin historisch is gebleken. Toch vinden de kunstenaars van nu dat men het construeren van universele narratieven moet proberen, ook al is het tot mislukken gedoemd. Na de postmoderne deconstructie van alle moderne waarheden moet er weer iets worden opgebouwd.



Een voorbeeld van de terugkeer van de *grand récit*:
David Thorpe, *Covenant of the elect*, 2002

“Thorpe maakt installaties, sculpture, collages, schilderijen en tekeningen waarin hij alternatieve gemeenschappen verbeeldt. (...) De geenschappen zijn (...) utopieën.” Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen in ‘Een verlangen naar oprechtheid’, *De Groene Amsterdammer* 36 (05.09.2013), pp. 36-39.

Ten tweede kenmerkt de metamodernistische kunst zich door een sociaal-politiek engagement.⁶⁷ Door de verschillende crises waar het Westen mee te maken heeft gekregen, zoals de financiële en de ecologische crisis, leeft er onder kunstenaars de behoefte om zich hiertoe te verhouden. De maatschappelijke onvrede vertaalt zich echter nauwelijks in radicale of anarchistische acties. Zij manifesteert zich meer als een waaijer aan praktische, veelal lokale en kleinschalige initiatieven waaruit een constructief engagement spreekt. Kunstenaars bedenken voorstellen voor alternatieve economieën of duurzaamheidsmaatregelen. Er heerst onder kunstenaars

⁶⁴ Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), p. 2.

⁶⁵ Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).

⁶⁶ Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).

⁶⁷ Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).



Een voorbeeld van engagement:
Annabel Daou, *Which side are you on?*, 2012

"Het werk bestaat uit een oude televisie, een stilstaand beeld van een confessiescherm en een geluidsfragment waarin de vraag 'Which side are you on?' wordt gesteld en de verschillende antwoorden van de respondenten zijn te horen. Sommige respondenten nemen de vraag uiterst serieus ('the good side', 'the right side', 'the side of humanity'); anderen antwoorden met een kwinkslag ('the sunny side', 'my side'). Maar bij ieder antwoord klinkt vertwijfeling door. (...) Daou vestigt met dit werk onze aandacht op de kortsluiting die ontstaat wanneer we gedwongen worden een keuze te maken tussen verschillende posities (...)." Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen in 'Een verlangen naar oprechtheid', *De Groene Amsterdammer* 36 (05.09.2013), pp. 36-39.



Een voorbeeld van ambacht:
Rob Voerman, *A permeable body of solitude*, 2012

thus een toenemende noodzaak om – ondanks de onmogelijkheid hiervan – je positie te bepalen en stelling te nemen. Daarbij is het door de huidige netwerkcultuur gemakkelijker geworden om lokale gemeenschappen te vormen rond alledaagse noden en behoeften.

Het derde kenmerk is een oprechtheid die uit de kunst spreekt.⁶⁸ Deze trend, die al langer wordt herkend in cultuuruitingen, wordt ook wel de *new sincerity* genoemd. De kunstenaar van nu doet afstand van het cynisme en de ironie van het postmodernisme en heeft een oprecht idealisme om dingen te veranderen in de wereld of een oprechtheid in zijn artistieke praktijk; hij neemt zichzelf als kunstenaar weer serieus (in zijn maatschappelijke rol). Kanttekening hierbij is wel dat de meeste kunstenaars die nu hun praktijk hebben tot de generatie *y* behoren, ook wel de *e-generation* genoemd, en zijn opgegroeid ten tijde van het postmodernisme. Daardoor behoren ironie, cynisme en sarcasme tot de 'grondhouding' van deze kunstenaars, als kinderen van hun tijd. Oprechtheid moet daarom gezien worden als een bewuste, performatieve houding.

De vierde karakteristiek is de terugkeer van het ambacht in de kunst.⁶⁹ Terwijl in het postmodernisme de kunst voornamelijk conceptueel was en het voortbrengen van een ambachtelijk object onbelangrijk werd geacht, zien we in het metamodernisme dat het daadwerkelijk maken van iets met de handen een comeback heeft gemaakt. Daarbij wordt in de beeldtaal nog wel steeds gebruik gemaakt van pastiche. Het verschil tussen het gebruik van geleende elementen in het metamodernisme en de appropriatietechniek in het postmodernisme is dat het in het postmodernisme voornamelijk werd toegepast om de oorspronkelijke bron te ridiculiseren of deconstrueren, terwijl het in het metamodernisme wordt gedaan om een voortgang mogelijk te maken. Oude bronnen worden gebruikt om een beeld te scheppen voor de toekomst.

Het vijfde en laatste punt is wat Van den Akker en Vermeulen *affect* noemen; kunstenaars willen iets bereiken met hun kunst, het publiek raken.⁷⁰ Er spreekt een zorg voor de medemens uit, een empathie. Kunst is niet meer onverschillig zoals in het postmodernisme, maar wil daadwerkelijk de wereld veranderen net als in het modernisme, al is het maar op kleine schaal en met weet van de eventuele onmogelijkheid ervan.

Of de enorme diversiteit aan hedendaagse kunstproductie valt samen te vatten in deze vijf kenmerken valt natuurlijk te betwijfelen; niet voor niets beschrijven Van den Akker en Vermeulen hun theorie als 'heuristisch label'.⁷¹ Ook is het lastig te beweren dat de opgesomde kenmerken in het postmodernisme per definitie niet voorkwamen; ook in de jaren tachtig, de hoogtijdagen van het postmodernisme, zullen er kunstenaars bezig geweest zijn met het

68 Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).

69 Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).

70 Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).

71 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43).

bereiken van iets met hun kunst of met ambacht. Het punt dat Van den Akker en Vermeulen echter willen maken is dat deze kenmerken toen niet dominant waren en nu wel.

Hoe vallen deze vijf trends die het metamodernisme maken verder te verklaren? Van den Akker en Vermeulen noemen drie grote keerpunten in onze recente geschiedenis.⁷² Ten eerste de al genoemde crises die (voornamelijk) het Westen hebben getroffen. In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw was het Westen dominant, maar de westerse hegemonie wordt vandaag de dag op de proef gesteld door onder andere de crises en de opkomst van nieuwe supermachten als de BRIC-landen.⁷³ Daardoor is er een noodzaak ontstaan in de kunst om zich anders te verhouden tot de wereld.

Daarnaast is in de jaren negentig het internet wijdverbreid geraakt.⁷⁴ Vanaf de jaren nul van deze eeuw kreeg iedereen toegang tot technologie, *smartphones*, *tablets* en *pc's*, omdat deze goedkoper werd. Zo kan iedereen zich verbinden met de rest van de wereld en kunnen we meer delen met elkaar. Daarmee zijn er uiteraard tal van nieuwe mogelijkheden ontstaan, ook voor de kunst.

Door onder andere deze 'interconnectiviteit' is de wereld veranderd; de *global village* is ontstaan.⁷⁵ De generatie die is opgegroeid in deze wereld, generatie *y* of *e-generation*, is een wezenlijk andere dan de voorgaande, generatie *x*, zo zeggen de twee cultuurfilosofen. De *e-generation* is opgegroeid in weelde, in een wereld waarin alles mogelijk leek, en ze dacht daarom dat ze het beter zou krijgen dan de vorige generatie, zoals dat generatie *x* het beter heeft gekregen dan de babyboomers. Maar door de verschillende crises lijkt dit nu zeer onwaarschijnlijk en beseft deze generatie dat er iets moet veranderen. Er is geen zekerheid op een baan na het afstuderen, de fossiele brandstoffen raken op en het klimaat verandert in hoog tempo, door toedoen van de vorige generaties. De nieuwe generatie wil zich daarom tot die veranderde werkelijkheid verhouden en de nieuwe technische toepassingen maken het de generatie mogelijk het leven opnieuw uit te vinden.

En dit alles maakt dat het postmodernistische tijdperk tot zijn einde is gekomen. Met de drie aanleidingen die geleid hebben tot de vijf nieuwe artistieke houdingen tekent er zich in de jaren '00 een nieuwe sensibiliteit af in de kunst, volgens Van den Akker en Vermeulen. Het metamodernisme is geboren.

1.4 De epistemologische positie van het metamodernisme

Dus het metamodernisme plaatst zich historisch gezien na het modernisme en postmodernisme. Hoe plaatst het metamodernisme zich dan epistemologisch gezien in relatie tot het modernisme en postmodernisme? Dit leggen Van den Akker en Vermeulen als volgt uit in het artikel 'Notes on Metamodernism'.

Postmoderne denkers, zoals Francis Fukuyama, hebben het einde van de geschiedenis uitgeroepen, net als dat het einde van de kunst werd verkondigd.⁷⁶ Dit einde van de geschiedenis is gelinkt aan G.W.F. Hegels dialectische opvatting van de geschiedenis, die als positief idealistisch kan worden bestempeld. Hegels theorie houdt in dat de menselijke geschiedenis zich dialectisch⁷⁷ naar een voorbestemd doel (*telos*) voortbeweegt. Denkers als Fukuyama beweren dat dit doel bereikt is met de wereldwijde verbreiding van de westerse liberale democratie na het einde van de Koude Oorlog. Anderen geven aan dat het doel bereikt is doordat de mens zich in het postmodernisme heeft gerealiseerd dat het doel nooit bereikt kan worden, omdat het niet bestaat.

In het metamodernisme wordt ook erkend dat het doel van de geschiedenis nooit kan worden bereikt omdat het niet bestaat.⁷⁸ Desalniettemin verhoudt het zich tot het doel van de geschiedenis op een modernistische manier, alsof het wel bestaat. Geïnspireerd door een modernistische naïviteit, maar zich bewust van het postmoderne scepticisme legt het metamoderne discours zich toe op een 'onmogelijke mogelijkheid', om met Van

72 Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).

73 Die macht van de BRIC-landen is echter nog relatief in vergelijking met de economische macht van het Westen. Wel groeien de economieën van de opkomende landen over het algemeen harder dan die van de westerse landen. Maar op het gebied van bijvoorbeeld de mensenrechten en de algehele welvaart loopt het Westen nog altijd voorop.

74 Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).

75 Van den Akker en Vermeulen 2013 (zie noot 8).

76 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), p. 5.

77 Dialectiek is een term die gebruikt wordt voor het denken vanuit twee polen, de these en de antithese. De tegenstelling tussen these en antithese wordt opgeheven door de synthese, die vervolgens weer these wordt. Hierbij moet worden opgemerkt dat deze triade (these-antithese-synthese) bij Hegel zelf niet voorkomt; hij is door Johann Gottlieb Fichte voor het eerst op deze manier onder woorden gebracht en wordt door de Marxisten aangenomen als een samenvatting van Hegel.

78 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), p. 5.

den Akker en Vermeulen te spreken.

Als epistemologisch gezien het modernisme en postmodernisme gerelateerd zijn aan Hegels positief idealisme, is het metamodernisme volgens de twee cultuurfilosofen gelinkt aan het negatief idealisme van Immanuel Kant.⁷⁹ Dit houdt kortgezegd in dat de menselijke geschiedenis niet werkelijk naar een onbekend doel toewerkt zoals Hegel beweert, maar dat de mens wel doet alsof dat zo is, om een morele en politieke vooruitgang te bewerkstelligen. Het metamodernisme beweegt zich dus voort omwille van het voortbewegen zelf. Het houdt zich bezig met het 'wat als'. Het zoekt naar de waarheid die het nooit verwacht te vinden. Alleen om een morele en politieke vooruitgang te proberen te realiseren.

1.5 De ontologische positie van het metamodernisme

Ontologisch gezien beweegt het metamodernisme zich tussen het modernisme en postmodernisme, stellen Van den Akker en Vermeulen. Dit lichten ze in 'Notes on Metamodernism' toe als volgt.

Het metamodernisme moet worden voorgesteld als een theoretische pendule.⁸⁰ Deze pendule oscilleert tussen het modernistische enthousiasme en de postmodernistische ironie, tussen hoop en melancholie, tussen naïviteit en kennis, tussen totaliteit en fragmentatie enzoverder. Door deze schommeling heen en weer houdt het metamodernisme het midden tussen het modernisme en postmodernisme. Men moet deze beweging echter niet zien als een balans, maar als een pendule die tussen een oneindig aantal polen schommelt. Telkens als het metamodernistische enthousiasme te veel naar fanatisme neigt, wordt het door de zwaartekracht terug naar de ironie getrokken, tot het moment dat de ironie naar apathie neigt, waarna de zwaartekracht de pendule weer richting het enthousiasme trekt.

De metamodernistische epistemologie (wat als) en de ontologie (tussen) moeten beide worden gezien als een 'beide/geen van beide' dynamiek.⁸¹ Ze zijn tegelijkertijd modernistisch, postmodernistisch en geen van beide. Maar deze 'beide/geen van beide' dynamiek moet niet worden verward met de postmodernistische 'geen van beide/geen enkele' dynamiek, volgens Van den Akker en Vermeulen. Hoewel zowel het metamodernisme als het postmodernisme gebruik maken van pluralisme, ironie en deconstructie om het modernistische fanatisme tegen te gaan, wordt dit in het metamodernisme gedaan om het modernistische streven uit te balanceren, in tegenstelling tot in het postmodernisme waarin dit wordt toegepast om het modernistische streven in zijn geheel op te heffen. Oftewel, de metamodernistische ironie is intrinsiek gekoppeld aan een verlangen, terwijl de postmodernistische ironie inherent is aan apathie.

Concluderend kan het metamodernisme dus gezien worden als de historische periode na het postmodernisme in de kunst waarin een schommeling tussen de artistieke uitgangspunten van het modernisme en het postmodernisme de kunst kenmerkt. In het volgende hoofdstuk zal onderzocht worden hoe relevant deze theorie eigenlijk is.

⁷⁹ Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), pp. 5-6.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.



HOOFDSTUK TWEE: NOTES ON POSTPOSTMODERNISMS

Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen zetten het metamodernisme in 'Notes on Metamodernism' niet alleen (gedeeltelijk) af tegen het postmodernisme, maar ook tegen andere postpostmodernismen. Dit omdat deze theorieën volgens hen maar enkele aspecten van de huidige *structure of feeling* beschrijven. Deze scriptie is door zijn beperkte omvang niet de plek om deze postpostmodernismen uitgebreid te behandelen: in dit hoofdstuk zal ik aan de hand van de primaire bronnen deze theorieën behandelen op de punten waar ze overeenkomen of verschillen met de theorie van het metamodernisme. Ook zal de kritiek die Van den Akker en Vermeulen op de eerdere postpostmodernismen hebben worden besproken. Dit om het belang van de eerdere theorieën voor het metamodernisme vast te stellen. Daarnaast zal ik de receptie van de theorie van het metamodernisme zelf bespreken om de relevantie ervan te bepalen. Daaruit kunnen de beperkingen en de accuratesse van het metamodernisme worden geconstateerd.

2.1 Eerdere postpostmodernismen

Al sinds de jaren negentig van de vorige eeuw wordt het postmodernisme als voorbij beschouwd en duiken er termen op om de nieuwe *structure of feeling* van het postpostmodernisme te duiden. Dit gebeurde in eerste instantie vooral in relatie tot de architectuur en de literatuur. Maar het afgelopen decennium wordt het postmodernisme ook in de beeldende kunsten als een afgesloten periode beschouwd. Het Victoria and Albert Museum in Londen heeft zelfs van 24 september 2011 tot 15 januari 2012 een retrospectief aan het postmodernisme gewijd met de titel *Postmodernism: Style and Subversion 1970 – 1990*. Oftewel, er heeft volgens een groeiend aantal wetenschappers een paradigmashift plaatsgevonden naar het postpostmodernisme. Hieronder zal ik een aantal termen voor de nieuwe *structure of feeling* behandelen die in relatie staan tot de beeldende kunst. De postpostmodernismen worden op chronologische volgorde van het verschijnen van de eerste publicatie over de theorie behandeld.

2.1.1 Het remodernisme

Een van de eerste termen voor het postpostmodernisme die gebruikt wordt voor specifiek de beeldende kunsten is het remodernisme van de Engelse kunstenaars Charles Thomson en Billy Childish in hun manifest voor het stuckisme (2000).⁸² In dit manifest wordt in veertien punten het modernisme geherintroduceerd als waardevolle artistieke benadering. Dit omdat het postmodernisme volgens het stuckisme de kunst op een dood spoor heeft gebracht. Belangrijke punten binnen het remodernisme zijn spiritualiteit, enthousiasme, betekenisgeving, 'inclusiviteit', een verbinding tussen lichaam en geest en het begrip waarheid, net als in het metamodernisme.⁸³ De bedenkers van het metamodernisme zien het remodernisme daarom als een van de uitingsvormen van het metamodernisme, hoewel er in de theorie van het remodernisme sprake is van een terugkeer naar het modernisme zonder dat het postmodernisme daarin is geïntegreerd. Dit is dus eigenlijk in tegenspraak met het metamodernisme.

⁸² Billy Childish en Charles Thomson, *Remodernism*, 2000, via: <<http://www.stuckism.com/remod.html>> (geraadpleegd op 03.01.14).

⁸³ Idem.

2.1.2 Het postmillennialisme

In *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, de digitale wetenschappelijke krant die onder redactie staat van de taal- en cultuurtheoreticus Eric Gans, zijn in 2000 twee artikelen verschenen om het postpostmodernisme te duiden en te verklaren; een van Eric Gans over het postmillennialisme en een van Raoul Eshelman over het performatisme.

'The Post-Millennial Age' van Gans beschrijft het postpostmodernisme voornamelijk in ethische en sociaal-politieke zin.⁸⁴ Gans ziet het postmodernisme als een tijdperk dat wordt gedefinieerd door slachtoffergedrag, na de verschrikkingen waartoe het utopische denken van het modernisme heeft geleid. Dit heeft gezorgd voor het afwijzen van oorlogvoering op grote schaal, zoals te zien in de gewapende vrede van de Koude Oorlog, en het afwijzen van dominantie door een bepaalde sociale groep, zoals te zien in het dekolonisatieproces, de vrouwen- en homo-emancipatiebewegingen en de *civil rights movements*.

In het tijdperk na het postmodernisme, het postmillennialisme, wordt dit slachtoffergedrag verworpen omdat de politieke 'ander' is verdwenen, waardoor er een gelijkwaardige dialoog ontstaat.⁸⁵ De versmelting van hoge cultuur en de markt is hier een gevolg van. Hoge cultuur bestaat namelijk om de persoonlijke lusten in te perken en goede manieren bij te brengen, in het belang van de sociale orde, zo stelt Gans. Maar in het huidige tijdperk waarin de markt domineert en de sociale klassen zijn gelijkgetrokken, wordt cultuur geaccepteerd als entertainment in plaats van ter definiëring van de morele afspraken. Door deze versmelting van markt en cultuur is Gans van mening dat de kunst niet meer het podium is waarop de nieuwe menselijke verhoudingen zich tonen. De hoge cultuur is verdwenen in het postmillennialisme en kunst is niet meer relevant.

Deze theorie staat recht tegenover de theorie van het metamodernisme, waarin kunst juist wel relevant wordt geacht als middel om de wereld te proberen te veranderen. Ook zijn Van den Akker en Vermeulen het niet eens met Gans' stelling dat cultuur entertainment is geworden in het postpostmodernisme: dat is juist een kenmerk van het postmodernisme. In het metamodernisme wordt cultuur weer wel ingezet ter definiëring van morele afspraken. Het postmillennialisme is als theorie daarom niet veelbetekenend voor het metamodernisme. De theorie kan in het licht van het metamodernisme zelfs beschouwd worden als een voortzetting van het postmodernisme.

2.1.3 Het performatisme

Literatuurtheoreticus Raoul Eshelman schrijft in 'Performatism, or the End of Postmodernism' echter dat de kunst in het postpostmodernisme zeker nog levend is en zich laat vangen met de term performatisme.⁸⁶ Eshelman noemt vijf basisprincipes van dit performatisme.⁸⁷

Deze principes zien we volgens Eshelman op de volgende wijze terug in de kunst: het kunstwerk in het performatisme biedt het publiek in eerste instantie geen andere keuze dan de ene, opgedrongen oplossing

84 Eric Gans, 'The post-millennial age', *Anthropoetics* 6 (2000/2001) 2, via <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw209.htm>> (geraadpleegd op 03.01.14).

85 Idem.

86 Raoul Eshelman, 'Performatism, or the end of postmodernism', *Anthropoetics* 7 (2000/2001) 2, via: <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>> (geraadpleegd op 03.01.14).

87 Ten eerste wordt er niet meer zoals in het postmodernisme eindeloos geciteerd uit bestaande bronnen, maar worden de bestaande bronnen 'omkaderd' via het ritueel of het dogma om boven het al bestaande uit te stijgen of het radicaal te vernieuwen. Dit is in het narratief terug te vinden in de terugkeer van de auteur als 'kader', die door Roland Barthes dood werd verklaard in het postmodernisme. Ten tweede is semiotisch gezien de holistische subject-teken-dingrelatie de basis van alle sociale interactie in plaats van de onstabiele relatie tussen delen van tekens zoals in het postmodernisme. Het gebruik van een teken is daarbij een kwestie van (gedwongen) geloof in plaats van een semiotische of semantische blunder. Ten derde wordt er van het eindeloos tijdelijk uitstellen in de taalfilosofie van Jacques Derrida (*différance*) overgegaan naar het eenmalig of eindig samenvoegen van tegengestelden in het heden in de taalfilosofie van Eric Gans (*ostensivity*). Dit houdt in dat de betekenis van woorden niet wordt geconstitueerd door toedoen van zowel 'uitstel' als 'verschil' zoals Derrida heeft geopperd, waarbij uitstel wil zeggen dat een woord zijn betekenis krijgt door de woorden die erop volgen en 'verschil' wil zeggen dat de betekenis van een woord tevens wordt bepaald door zijn onderscheid met andere woorden, maar dat taal structureel gedefinieerd wordt door een 'sacred center' en een 'human periphery'. In de seculiere cultuur is daarbij de betekenis een verzwakte vorm van het 'heilige centrum'. Het vierde principe van performatisme is een overgang van een postmodern metafysisch pessimisme, waarin de dood en het niets oriëntatiepunten zijn, naar een metafysisch optimisme, waarin fictieve kaders van transcendentie, zoals wederopstanding, nirwana, liefde, catharsis en voldoening, centraal staan. Als laatste keert de fallus terug als een actief en verenigend middel van performativiteit. Daarbij wordt wel zijn lust en wil tot macht geïroniseerd ten gunste van het vrouwelijke. Maar de fallus wordt niet meer gezien als iets negatiefs, maar als kader voor de vagina en omgekeerd. In het algemeen is er in het performatisme, zo zegt Eshelman, een trend van 'desexualization' te zien, waarin liefde en lust in zijn algemeenheid belangrijker zijn dan het benadrukken van het anders zijn van de sekse of seksuele voorkeur. Bron: Raoul Eshelman, 'Performatism, or the end of postmodernism', *Anthropoetics* 7 (2000/2001) 2, via: <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>> (geraadpleegd op 03.01.14).

voor het probleem dat in het werk naar voren komt.⁸⁸ Met andere woorden, de auteur legt een bepaalde oplossing op door middel van een dogma of ritueel als kader. Dat zorgt ervoor dat het kader het publiek tijdelijk afsnijdt van de context rond het werk en het kader het publiek dwingt zich te identificeren met het werk ook al is het ongeloofwaardig of onmogelijk wat het werk biedt. Maar tegelijkertijd voelt het publiek de dwang van deze identificatie, waardoor het publiek zich bewust is van de ongeloofwaardige of onmogelijke oplossing die gegeven wordt. Zo is performatisme een moedwillig zelfbedrog te geloven in iets of zich te identificeren met iets, in weerwil van zichzelf. Dit komt overeen met de theorie van het metamodernisme waarin ook wordt erkend dat de 'utopie' onmogelijk is, maar waarin er toch naar wordt gestreefd. Het metamodernisme noemt het performatisme daarom een van zijn meest pregnante uitingsvormen.

De oorzaken van de verandering van postmodernisme naar performatisme geeft Eshelman niet in zijn artikel. Eshelman merkt wel op dat de overgang van postmodernisme naar performatisme niet abrupt is gegaan, maar dat er werken te noemen zijn waarin beide *structures of feeling* terug te vinden zijn.⁸⁹ De reden dat Eshelman die werken, zoals het boek *Elementaire deeltjes* van Michel Houellebecq, performatistisch noemt en niet postmodernistisch, zit in de wil die uit de werken zou spreken om de ironie uiteindelijk te overstijgen, in plaats van de ironie tot in het oneindige door te voeren. Deze interpretatie is echter in tegenspraak met de interpretatie van *Elementaire deeltjes* door het metamodernisme: Van den Akker en Vermeulen noemen dit boek per uitstek een voorbeeld van postmodernisme. Desondanks omsluit de theorie van het metamodernisme het performatisme en lijken Van den Akker en Vermeulen deels schatplichtig aan de theorie van Eshelman.

2.1.4 Het supermodernisme

Filosoof Paul Crowther poneerde in zijn boek *Philosophy after Postmodernism: civilized values and the scope of knowledge* (2003) dat het postmodernisme en zijn relativisme geen radicale breuk met het modernisme vormen, maar eerder een niet-erkende en eenzijdige nadruk zijn op in de wetenschap verwaarloosde aspecten van het modernisme.⁹⁰

Deze voortzetting van het modernisme in het postmodernisme trekt Crowther daarom door tot in het nu, dat hij supermodernisme noemt.⁹¹ Dit omdat onze huidige wereld nog door dezelfde socio-economische krachten wordt gevormd als de moderniteit, namelijk de markt. Het voorvoegsel 'super' wil in deze context zeggen dat de huidige cultuur zichzelf niet ziet als een voortzetting van het modernisme maar als een tegenstelling ervan en daarom zichzelf niet ziet als zichzelf maar als een ander. De huidige cultuur absorbeert dus zijn eigen tegenstelling en is daarom 'super modernistisch', zo legt Crowther uit. Hoe dit vorm krijgt in de beeldende kunst beschrijft Crowther niet in zijn boek.

Crowthers theorie staat in contrast met de theorie van het metamodernisme die het postmodernisme wel als breuk van het modernisme ziet. Daarbij erkent het metamodernisme wel dat het modernisme altijd op de achtergrond is doorgedaan naast het postmodernisme, tot in het nu. De theorie van het supermodernisme lijkt verder geen bron van inspiratie te vormen voor de theorie van het metamodernisme.

2.1.5 Het hypermodernisme

Etymologisch gezien gaat het hypermodernisme van de filosoof Gilles Lipovetsky, zoals uiteengezet in het boek

88 Eshelman 2000, (zie noot 86).

89 Idem.

90 Dit legt Crowther als volgt uit. Het postmoderne relativisme zegt dat er verschillende visies op de werkelijkheid bestaan, in tegenstelling tot de ene ware visie op de werkelijkheid zoals die wordt toegekend aan het modernisme. Maar als men in het relativisme spreekt van verschillende visies op de werkelijkheid, veronderstelt men alsnog dat er stabiele criteria bestaan voor gelijkheid en verschil die toegepast kunnen worden op de werkelijkheid. Het postmoderne relativisme is zich dus niet bewust van het feit dat het zich beroept op dezelfde stabiele ontologie als het modernisme, zo zegt Crowther. Hetzelfde gebeurt wanneer het postmodernisme de ambities van de Verlichting verwerpt en stelt dat de waarde van waardesystemen geheel relatief is aan de maatschappij die de waardesystemen heeft voortgebracht. Dit toont volgens Crowther dat het postmodernisme een gelijkwaardigheid tussen verschillende maatschappijen veronderstelt, waarbij sociale minderheden worden verdedigd tegenover de mondiale dominantie van het westerse waardesysteem. Crowther stelt dat deze vernauwing van de aandacht voor de rechten van groepen in plaats van individuen een universalistisch kenmerk van het modernisme is en geen radicale anti-universalistische positie representeert. Bron: Paul Crowther, *Philosophy after postmodernism. Civilized values and the scope of knowledge*, Londen 2003, pp. 1-3.

91 Paul Crowther, *Philosophy after postmodernism. Civilized values and the scope of knowledge*, Londen 2003, pp. 1-3.

Hypermodern Times (2005), uit van hetzelfde principe als het supermodernisme; het Latijnse voorvoegsel 'super' vertaalt zich als 'hyper' in het Grieks. Ook het hypermodernisme is een voortzetting van het modernisme of zelfs een 'verergering' ervan, waarbij het postmodernisme maar een drempel op de weg van het modernisme naar het hypermodernisme is.⁹²

Nu er geen alternatief meer is voor het modernisme – het postmodernisme is volgens Lipovetsky uitgeput – wordt het heden gekenmerkt door overdaad.⁹³ De waarden van het modernisme worden geïntroduceerd, maar op zo'n extreme manier dat ze intrinsiek betekenisloos worden. Er is daarbij een overdreven drang naar het nieuwe. Dit wordt veroorzaakt door de overgang van een productiekapitalisme naar een consumptiemaatschappij volgens Lipovetsky. Daarnaast zijn ook de 'neo-liberale globalisatie' en de digitale revolutie de redenen voor de paradigmashift; dit komt overeen met de theorie van het metamodernisme.

Ook al noemt Lipovetsky het niet expliciet, uit zijn tekst kan worden opgemaakt dat het hypermodernisme zich in de kunst uit in een 'traditionaliteit' of 'authenticiteit'; een kunstwerk dat het verleden imiteert, dat er vintage uitziet of nostalgische gevoelens opwekt.⁹⁴ Het gaat er hierbij niet om dat het werk een waarheidsgetrouwe herhaling is van datgene wat is geweest, maar dat het als product een gevoel opwekt dat geconsumeerd kan worden. De waarde van het kunstwerk zit daarbij in het puur esthetische, emotionele of speelse element. Ook spiritualiteit en het benadrukken van een nationale of etnische identiteit zijn belangrijk. Dit als tegenhanger van de technologische en commerciële globalisering die een culturele homogeniteit heeft gecreëerd, zo stelt Lipovetsky.

De theorie van het metamodernisme is het deels met deze observatie eens: er is een terugkeer te zien naar het modernisme, omdat de waarden van het postmodernisme zijn uitgeput. Maar waar Lipovetsky het hypermodernisme als leeg en negatief beschouwt, als een oppervlakkige consumptiegerichte herhaling, ziet het metamodernisme dit als een positief verschijnsel waarin niet alleen de vorm maar vooral de inhoud van het modernisme terugkomt. De theorie van Lipovetsky lijkt daarom wel van invloed te zijn geweest op de beschrijving van de hedendaagse kunstpraktijk in de theorie van het metamodernisme, maar Van den Akker en Vermeulen verbinden andere conclusies aan die observaties dan Lipovetsky.

2.1.6 Het digimodernisme

Cultuurtheoreticus Alan Kirby is het in zijn boek *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture* (2009) – een uitbreiding van zijn artikel 'The Death of Postmodernism and Beyond' (2006) – eens met Lipovetsky dat het heden een breuk betekent met het postmodernisme en een voortzetting is van het modernisme.⁹⁵ Deze voortzetting van het modernisme is echter, net als bij Lipovetsky, geen positief verschijnsel. Dit omdat de culturele producten van het digimodernisme heel banaal zijn: de uitvoering is van hoog niveau door de technologische vooruitgang, maar de inhoud is oppervlakkig.

Het digimodernisme als nieuwe *structure of feeling* is ontstaan onder invloed van de nieuwe technologieën, zoals het voorvoegsel 'digi' dat staat voor *digital* al doet vermoeden, en dan voornamelijk door toedoen van de 'computerization' van tekst waardoor er een nieuwe vorm van tekstualiteit is ontstaan die zich kenmerkt door 'voor(ui)tgang, toeval, vluchtigheid en een anoniem, sociaal en meervoudig auteurschap'.⁹⁶ Digimodernistische werken karakteriseren zich daarnaast door 'infantilisme, oprechtheid, oneindigheid en een schijnbare werkelijkheid'. Ook kan het publiek ingrijpen of participeren in het kunstwerk.⁹⁷ Deze karakteristieken komen overeen met de theorie van het metamodernisme.

De verhouding tussen het digimodernisme en het postmodernisme is daarbij complex, zo zegt Kirby.⁹⁸ Het digimodernisme is chronologisch gezien de opvolger van het postmodernisme, maar de twee *structures of*

92 Gilles Lipovetsky, *Hypermodern times*, Oxford 2005, pp. 31-33.

93 Lipovetsky 2005 (zie noot 92), p. 36.

94 Lipovetsky 2005 (zie noot 92), pp. 57-69.

95 Alan Kirby, *Digimodernism. How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*, Londen en New York 2009, pp. 1-5 en Alan Kirby, 'The death of postmodernism and beyond', *Philosophy now* 58 (2006), pp. 34-37.

96 Idem.

97 Dit mag volgens Kirby echter geen interactiviteit genoemd worden, omdat er geen sprake is van een wederzijdse uitwisseling.

98 Kirby 2009 (zie noot 95), p. 2.

feeling hebben een tijd naast elkaar bestaan en dus ook hybride werken opgeleverd. Het digimodernisme mag daarom niet gezien worden als een algehele breuk met het voorgaande, maar meer als een 'gemoduleerde continuïteit'. Desondanks betekent het digimodernisme wel een breuk met het postmodernisme op bepaalde punten, zo stelt Kirby, omdat het digimodernisme bepaalde kenmerken van het postmodernisme radicaal verwerpt.⁹⁹ Dit komt overeen met het metamodernisme, waarin ook bepaalde punten van het postmodernisme verwisseld worden voor karakteristieken uit het modernisme, maar waarbij het postmodernisme niet in zijn geheel afgewezen wordt.

Ook de invloed van de nieuwe digitale technologieën op de cultuuruitingen wordt in de theorie van het metamodernisme herhaald. Maar waar Kirby de kunst oppervlakkig en banaal noemt, legt het metamodernisme juist de nadruk op de terugkeer van inhoudelijke thema's. Het digimodernisme lijkt daarom van invloed op de theorie van het metamodernisme, maar net als bij Lipovetsky worden er andere conclusies uit de observaties getrokken.

2.1.7 De automoderniteit

In het boek *New Media, Cultural Studies and Critical Theory after Postmodernism. Automodernity from Zizek to Laclau* (2008) betoogt literatuurtheoreticus Robert Samuels dat we in de automoderniteit leven.¹⁰⁰ De automoderniteit wordt gekenmerkt door de paradoxale combinatie van 'sociale automatisering' en 'individuele autonomie'; mensen uiten zich via geautomatiseerde media als Facebook en Twitter om hun individuele vrijheid te tonen, terwijl normaal gesproken automatisering wordt geassocieerd met een inperking van de persoonlijke vrijheid.

Dit nieuwe culturele tijdperk komt net als het digimodernisme voort uit de nieuwe digitale technologieën, die een nieuwe (interactieve) relatie tussen mens en machine hebben voortgebracht.¹⁰¹ Terwijl Kirby de invloed van nieuwe technologieën als negatief beoordeelt, ziet Samuels juist kansen voor de samenleving met de implementatie van digitale media, nadat ook hij de negatieve aspecten ervan op een rij heeft gezet in het artikel 'Auto-Modernity after Postmodernism. Autonomy and Automation in Culture, Technology and Education'.

De financiële crisis en de contemporaine kritiek op de welvaartsstaat (en de ontkenning van de problemen van minderheden in de samenleving die daarmee samenhangt) zijn ook een oorzaak voor de paradigmashift, net als in het metamodernisme.¹⁰² Zoals ook Gans stelt in het postmillennialisme, is de slachtofferrol van de ander, de onderdrukte, verworpen. Maar Samuels zegt dat de slachtofferrol niet verdwenen is; via een omgekeerde logica is in de automoderniteit de onderdrukker het slachtoffer geworden.¹⁰³ Deze politieke incorrectheid is populair geworden, ook in de kunst, zo zegt Samuels.

De automoderniteit is ontstaan als reactie op het postmodernisme, maar vormt niet een terugkeer naar het modernisme en is ook niet een extreem soort modernisme, zoals Crowther en Lipovetsky stellen.¹⁰⁴ De automoderniteit reageert volgens Samuels op het postmodernisme en zijn nadruk op het sociale en culturele conflict door de mogelijkheid van het autonome individu om ongereguleerde, geautomatiseerde sociale systemen te exploiteren. De automoderniteit verschilt met de moderniteit, omdat in de moderniteit de scheiding tussen het kapitalisme, democratie en de wetenschap centraal stond, terwijl in de automoderniteit deze 'sferen' met elkaar worden verward en gecombineerd onder invloed van de globalisering. Oftewel, zo zegt Samuels, alles is tegenwoordig business, politiek is entertainment geworden en de wetenschap is gepopulariseerd.¹⁰⁵

99 Het digimodernisme is op metaniveau gezien een voortzetting van het modernisme volgens Kirby, net als dat het postmodernisme dat is, omdat het modernisme nog altijd een 'unfinished project' is, zoals de filosoof Jürgen Habermas heeft gesteld. Deze voortzetting van het modernisme is echter, zoals ook Lipovetsky vindt, geen positief verschijnsel, maar een oppervlakkige staat van zijn. Bron: Kirby 2009 (zie noot 97), p. 3.

100 Robert Samuels, *New media, cultural studies and critical theory after postmodernism*, Basingstoke 2008, pp. 17.

101 Robert Samuels, 'Auto-modernity after postmodernism. Autonomy and automation in culture, technology and education' in: Tara McPherson, *Digital youth, innovation, and the unexpected*, Cambridge 2008, pp. 228-233.

102 Samuels 2008 (zie noot 100), pp. 18-20.

103 Als voorbeeld geeft Samuels rijke mensen, die meer belasting moeten betalen dan arme mensen om deze arme mensen, die in het postmodernisme als slachtoffer worden gezien, te helpen. De rijken worden, volgens de omgekeerde logica, gestraft voor hun financiële succes en zijn daardoor de eigenlijke benadeelden. Bron: Samuels 2008 (zie noot 100), pp. 18-20.

104 Samuels 2008 (zie noot 100), p. 17.

105 Hoe de beeldende kunst er in de automoderniteit uitziet, beschrijft Samuels niet specifiek. Ook geeft hij geen begin aan van de automoderniteit.

Dit laatste punt duidt meer op een voortzetting van het postmodernisme dan op een nieuw paradigma, in het licht van de theorie van het metamodernisme. De theorie van Samuels lijkt daarom niet van grote invloed op het metamodernisme qua conclusie, hoewel veel van de observaties, zoals de invloed van de digitalisering en financiële crisis, overeenkomen. Ook hier hebben Van den Akker en Vermeulen wel gekeken naar de theorie, er bepaalde punten uitgehaald, maar er uiteindelijk een ander eindoordeel aangegeven.

2.1.8 Het altermodernisme

De term altermodernisme van filosoof Nicolas Bourriaud uit 2009 heeft zijn wortels in het idee van het anders-zijn; 'alter' betekent 'ander' in het Latijn. De term wil aangeven dat er meerdere (andere) mogelijkheden zijn om de contemporaine drang naar een nieuwe vorm van modernisme in te vullen, zoals in het metamodernisme.¹⁰⁶ Deze wil tot modernisme komt volgens Bourriaud voort uit de mogelijkheid van het modernisme de kunst te bevrijden van de traditie, de mainstream en een vaste identiteit. Deze wil is ontstaan in de huidige tijd onder invloed van 'het fundamentalisme en de opgelegde uniformiteit die het commercialisme creëert', zo stelt de filosoof. De kunstenaar wil zich bevrijden uit deze massa en zijn individuele identiteit hervinden.

Ook de globalisering heeft zijn invloed gehad, zoals in het metamodernisme; het huidige artistieke perspectief wordt niet meer gekenmerkt door het modernistische discours en de modernistische westerse blanke man of de postmoderne gedeconstrueerde heterogeniteit, maar door een 'globalized perspective', een mondiale blik.¹⁰⁷ De altermodernistische kunstenaar is een nomade, een 'homo viator'. Hij is bevrijd van de obsessie met zijn afkomst en identiteit en vrij om te reizen en te ontdekken, waardoor hij een nieuw, mondiaal landschap en een nieuwe, nog onbekende geschiedenis ontwaart. Er is geen centrum meer in de nieuwe wereld, er zijn verschillende mondiale culturen, iets wat Bourriaud 'archipelago' noemt. Daarnaast kruisen verschillende tijdelijkheden elkaar, wat Bourriaud met de term 'heterochronie' aanduidt.

Dit altermodernisme is een synthese van het modernisme met het postkolonialisme, zo zegt Bourriaud.¹⁰⁸ Het is geen terugkeer naar het modernisme, omdat het duidelijk vanuit de contemporaine omstandigheden vertrekt. Er is ook geen sprake van een nostalgie naar de situatie in het modernisme; in het altermodernisme wordt de chaos en complexiteit van het heden geaccepteerd.



Voorbeeld van altermodernisme:
Darren Almond, *Fullmoon@Li*, 2008

De financiële crisis die in 2008 begon wordt in het altermodernisme als een keerpunt in de geschiedenis gezien.¹⁰⁹ Bourriaud noemt het niet expliciet, maar tussen de regels door mag gelezen worden dat deze crisis het definitieve eindpunt betekende voor het postmodernisme. Ook in de theorie van het metamodernisme wordt de invloed van de crises erkend.

Het altermodernisme uit zich in de kunst in een onderzoek naar de onderlinge banden tussen tekst en beeld en tijd en ruimte.¹¹⁰ Reizen, culturele uitwisselingen en het onderzoeken van de geschiedenis zijn typerende thema's in de kunst die de nieuwe visie op de wereld illustreren, zo schrijft Bourriaud in zijn 'Altermodern Manifesto', gepubliceerd bij de tentoonstelling *Altermodern* in Tate Britain van 3 februari tot 26 april 2009 waarvan Bourriaud de curator was. Altermodernistisch werk moet daarbij gelezen worden als

hypertekst; de kunstenaar vertaalt en 'transcodeert' informatie van de ene 'bestandsindeling' naar de andere en dwaalt daarbij zowel geografisch als historisch gezien rond.

¹⁰⁶ Nicolas Bourriaud, *Altermodern. Tate Triennial 2009*, Londen 2009, via: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ik2B2t4lkBAJ:u.jimdo.com/www36/o/sb7d4a4b321224ce6/download/m009906b38bccaa9b/1303276303/altermodern.pdf>> (geraadpleegd op 02.01.2014).

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Altermodern manifesto*, 2009 via: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explainedmanifesto>> (geraadpleegd op 02.01.2014).

Het altermodernisme lijkt van grote invloed op de theorie van het metamodernisme: de oorzaken voor de paradigmashift, zoals de globalisering en crises, en de nieuwe artistieke uitingsvormen komen grotendeels overeen. Maar het metamodernisme is het niet helemaal eens met het idee van de Hegeliaanse synthese tussen het modernisme en postkolonialisme zoals door Bourriaud beschreven; het metamodernisme oscilleert tussen de dichotomieën modernisme en postmodernisme. Desondanks is het metamodernisme grotendeels schatplichtig aan het altermodernisme.

2.1.9 De kritiek van het metamodernisme op de andere postpostmodernismen

Zoals op te maken valt uit de kenmerken van dit rijtje postpostmodernismen, heeft het metamodernisme dus geprobeerd een combinatie te zijn van de door Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen relevant bevonden elementen van deze eerdere theorieën voor de contemporaine culturele sensibiliteit, zoals de invloed van de digitale technologieën, de globalisering en de crises op de huidige kunstproductie. In 'Notes on Metamodernism' noemen ze echter enkel het performatisme, hypermodernisme, digimodernisme, altermodernisme en de automoderniteit als voorbeelden van pogingen de nieuwe *structure of feeling* te beschrijven.¹¹¹ Ze noemen de meeste van deze theorieën, waarbij ze die van Lipovetsky, Kirby en Samuels het meest exemplarisch vinden, daarbij 'radicalisering' van het postmodernisme in plaats van 'herstructureren' ervan. Dit omdat volgens Van den Akker en Vermeulen de bedenkers van de eerdere termen voor het postpostmodernisme juist 'de postmoderne uitwassen van het laatkapitalisme, de liberale democratie en de informatie- en communicatietechnologieën' benoemen in plaats van de werkelijke afwijkingen van het postmodernisme.¹¹²

Het meest uitgebreid behandelen Van den Akker en Vermeulen hun kritiek op het altermodernisme van Bourriaud in 'Notes on Metamodernism'.¹¹³ Ze zien deze theorie dan ook als het meest interessant. Het metamodernisme is het zoals gezegd met het altermodernisme eens op het punt van de invloed van de globalisering en het einde van de westerse hegemonie op de nieuwe *structure of feeling*. Maar ze zijn niet te spreken over Bourriauds essay over het altermodernisme; de argumentatie is onduidelijk en de precieze definitie van het altermodernisme is lastig en vaag. Het essay is daarmee problematisch. En dan voornamelijk op het punt van de 'globalized perspective', omdat dit 'een veelheid aan blikken en een reikwijdte van de blik impliceert die fysiek en fenomenologisch gezien niet mogelijk is'¹¹⁴. De bedenkers van het metamodernisme stellen daarom voor om te spreken van een 'glocalized perception', omdat daarin de plaatselijke situatie en contextuele situering van de blik worden meegenomen.

Het belangrijkste probleem dat Van den Akker en Vermeulen hebben met het altermodernisme van Bourriaud, is dat Bourriaud epistemologie en ontologie met elkaar verwisselt.¹¹⁵ Bourriauds observatie dat de vorm en functie van de kunst is veranderd is correct, maar zijn uitleg daarvan is onjuist; hij neemt aan dat de observatie en de uitleg een en dezelfde zijn. *Heterochrony*, *archipelago* en nomadisme zijn niet slechts de uitdrukking van de nieuwe *structure of feeling* in Bourriauds theorie, maar de *structure of feeling* zelf. Dat is de reden dat zijn theorie van het altermodernisme onbegrijpelijk blijft, zo stellen de auteurs van 'Notes on Metamodernism'. In het metamodernisme wordt de *structure of feeling* daarom uitgelegd aan de hand van het begrip oscillatie, in plaats van de veelheid aan strategieën die Bourriaud geeft. Een term en uitleg die echter misschien net zo ingewikkeld zijn als de theorie van Bourriaud.

Van den Akker en Vermeulen behandelen in 'Notes on Metamodernism' ook het performatisme van Raoul Eshelman uitgebreid.¹¹⁶ Niet om deze theorie te weerleggen, maar als een van de meest pregnante uitingsvormen van

111 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), pp. 3-4.

112 Zo zijn Van den Akker en Vermeulen het bijvoorbeeld niet eens met Kirby dat 9/11 een keerpunt is voor het ontstaan van het postpostmodernisme. Volgens het metamodernisme heeft het terrorisme er niet voor gezorgd dat er een twijfel is ontstaan over de zogenaamde superioriteit van het neoliberalisme of dat er een reflectie is gekomen op andere basisprincipes van de westerse economie, politiek en cultuur. Het tegenovergestelde is waar, zo zeggen de twee cultuurfilosofen. De conservatieve reflex van Bush zijn 'war on terror' kan gezien worden als een herbevestiging van postmoderne waarden. Bron: Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), p. 5.

113 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), pp. 3-4.

114 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), p. 4.

115 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), pp. 3-4.

116 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), pp. 6-7.

het metamodernisme. Opvallend daarbij is dat ze niet ingaan op Eshelmans definitie van het performatisme, aangezien die verschilt van hoe Van den Akker en Vermeulen het definiëren zoals gezegd. Dit toont misschien aan hoe multi-interpretabel cultuuruitingen zijn en hoe sterk theoretici beïnvloed worden door hun eigen theorie bij de beoordeling van fenomenen.

Naast het performatisme, worden ook het remodernisme en stuckisme genoemd als enkel voorbeelden van de verschillende strategieën waarin het metamodernisme zich uit.¹¹⁷

Samenvattend lijkt het erop dat de theoretici achter het metamodernisme uit de eerdere theorieën hebben overgenomen wat zij interessant achtten en zich met hun theorie afzetten tegen de aspecten die zij zien als enkel een voortzetting van het postmodernisme. Van den Akker en Vermeulen zijn dus sterk schatplichtig aan de genoemde theorieën bij de formulering van hun eigen theorie: ze hebben geprobeerd een overkoepelende theorie te formuleren die de door hen relevant bevonden andere theorieën tot enkel een deelaspect maken. Ze zijn daarbij echter oppervlakkig te werk gegaan: er zijn tegenstrijdigheden te vinden tussen de geïncorporeerde theorieën en de overkoepelende theorie, zoals te zien bij het performatisme. Van den Akker en Vermeulen geven gekleurd door hun eigen theoretische bril een andere uitleg aan dezelfde culturele uitingen dan de eerdere theoretici.



METAMODERNIST MANIFESTO

2.2 De receptie van de theorie van het metamodernisme

Vanaf de publicatie van 'Notes on Metamodernism' in november 2010 is het metamodernisme opgepikt door verschillende media.¹¹⁸ De meeste van deze bronnen richten zich in eerste instantie op de uitleg van de theorie van het metamodernisme, aangezien de theorie nog jong is en dus onbekend bij het grootste deel van het publiek. Dit wordt reproductieve receptie genoemd¹¹⁹. Ook de artikelen van andere schrijvers dan Van den Akker en Vermeulen op de webzine *Notes on Metamodernism* kunnen hieronder geschaard worden. Zij passen het metamodernisme toe op verschillende aspecten van de hedendaagse cultuur, zoals bepaalde kunstwerken, modetrends, films en televisieseries. Daarnaast zijn er voorbeelden van een productieve receptie, oftewel een scheppende receptie, zoals het *Metamodernist Manifesto* (2011) van kunstenaar en mederedacteur van de webzine *Notes on Metamodernism* Luke Turner, waarin Turner de theorie van het metamodernisme heeft omgezet naar een handvest voor kunstenaars.¹²⁰ Kritiek op het metamodernisme is echter nog niet echt te zien in de teksten. De fase van het oordelen, waaruit een waarderingcurve van de receptiegeschiedenis kan worden geconcludeerd, zal dus nog moeten volgen.

De enige kritische opmerking die ik heb kunnen vinden over het metamodernisme komt uit de rubriek

¹¹⁷ Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), p. 7.

¹¹⁸ In december 2010 is het metamodernisme al opgepikt door de Duitse kranten *Die Zeit* en *Der Tagesspiegel*, in 2011 door *Frieze*, *MONU* (*Magazine ON Urbanism*), *NRC Handelsblad* en de Noorse krant *Klassekampen*, in 2012 door *TANK Magazine*, *Metropolis M* en *ARTnews* en in 2013 door *Art Pulse* en *The Huffington Post*. Daarnaast zijn er tentoonstellingen georganiseerd die het metamodernisme behandelen, zoals het filmprogramma *No more modern: Notes on metamodernism* op de vierde Moscow Biennale of Contemporary Art van 23 september tot 30 oktober 2011, de groepstentoonstelling *No more modern: Notes on metamodernism* in Museum of Art and Design in New York van 15 november 2011 tot 15 januari 2012 en de groepstentoonstelling *Discussing Metamodernism* in Galerie Tanja Wagner van 17 maart tot 21 april 2012 in Berlijn. Ook zijn er verschillende lezingen en studiedagen aan het metamodernisme gewijd, zoals *Thinking in Unity after Postmodernism* van de Ludwig Maximilian Universiteit in München in november 2010, *The Futures of the Present: New Directions in (American) Literature and Culture* van de Uppsala Universiteit in 2013, *A New Dawn* van ArtEZ Studium Generale in 2013 en de editie van *Current Values* van 25 september 2013 in TENT Rotterdam.

¹¹⁹ Hannelore Link, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976, pp. 85-112.

¹²⁰ Luke Turner, *Metamodernist Manifesto*, 2011, via: <<http://www.metamodernism.org/>> (geraadpleegd op 02.01.2014).

‘De mensendokter’ van Arnon Grunberg in *Vrij Nederland* (2012).¹²¹ In deze rubriek stellen mensen via een ingezonden brief een vraag aan ‘de mensendokter’, waarna Grunberg deze beantwoordt. De vraag van Vincent Kolenbrander uit Groningen was of Grunberg zijn eigen literaire werk metamodernistisch zou kunnen noemen.¹²² Grunberg antwoordt daarop dat het metamodernisme van pas kan komen bij een subsidieaanvraag, maar dat het verder alles kan betekenen en niets om het lijf heeft.¹²³

Hoewel Grunberg geen autoriteit is binnen de kunstwereld, zullen velen deze of soortgelijke gedachten gehad hebben op de theorie sinds het verschijnen van het eerste artikel over het metamodernisme. Niet alle wetenschappers zijn het eens over het postmodernisme, laat staan over het eventuele paradigma na het postmodernisme, zoals te zien aan de vele termen en theorieën die ervoor bedacht zijn. Het is daarom wachten op de eerste wetenschappelijke publicatie die het metamodernisme in perspectief zal zetten. In deze scriptie zal ik alvast een voorzet doen.

2.3 De beperkingen en accuratesse van de theorie van het metamodernisme

Als eerste zal ik de kritiek die Grunberg op de theorie heeft proberen te verklaren. Het metamodernisme is zoals Grunberg aangeeft een flexibele theorie. Waar Grunberg dit als negatief beoordeelt, moet dit anders gezien worden zo stelt filosofiestudent Tijn de Lange in zijn stuk *Metamodernisme. Een nieuw idee in de geschiedenis; de structure of feeling* (2013). De structuur van het metamodernisme is namelijk totaal anders dan de structuren van voorgaande discoursen als het postmodernisme en kan daarom niet met dezelfde criteria beoordeeld worden volgens De Lange.¹²⁴ De structuur van het metamodernisme is opgebouwd uit dichotomieën waarbij elke dichotomie een tegenstelling is tussen modernisme en postmodernisme. Het heeft een ‘harde kern’, de oscillatie, die naar eigen wens aangevuld en gestuurd kan worden met toepasselijke hypothesen en dichotomieën. De structuur is dus per definitie flexibel, niet flexibel per abuis.

Het metamodernisme moet door deze oscillatie tussen dichotomieën niet gezien worden als een synthese van het modernisme en postmodernisme, zo zegt De Lange: de verzoening tussen de twee vindt niet plaats volgens het klassieke, lineaire Hegeliaanse model van these-antithese-synthese, maar in een continue afwisseling tussen twee polair tegenovergestelde strategieën.¹²⁵ Daarbij is het metamodernisme wel per definitie een postpostmodernistisch programma. Dat betekent dat de oscillatie niet gelijkwaardig is, omdat er een herontdekking van het modernisme plaatsvindt, na het postmodernisme. De initiële zwaai van de pendule is dus van het postmodernisme terug naar het modernisme, waarna er een oscillatie ontstaat tussen de beide polen. Er zit dus al een vooronderstelling van het bestaan van modernisme, postmodernisme en hun lineaire opvolging in het metamodernisme besloten, als ook dat er zoiets kan bestaan als het teruggaan naar een eerder discours. Dit model heb ik proberen te illustreren in de afbeelding hieronder dat ik naast het Hegeliaanse model van de dialectiek heb geplaatst.



¹²¹ Arnon Grunberg, ‘Grunberg helpt – week 41-42’, *Vrij Nederland* (2012), via: <<http://www.vn.nl/Opiniemakers/Arnon-Grunberg-helpt/Artikel-Arnon-Grunberg/Grunberg-helpt-week-4142.htm>> (geraadpleegd op 02.01.2014).

¹²² Kolenbrander definieert hierbij het metamodernisme als ‘een periode waarin de mens, gevoed door onvrede, streeft naar iets anders maar niet precies weet waarnaar’.

¹²³ Grunbergs gehele antwoord: ‘Ach ja, die cultuurfilosofen. Onvrede is van alle tijden. Vermoedelijk heeft de mens altijd naar verandering c.q. verbetering van zijn lot gestreefd zonder te weten hoe die verbetering eruit zou moeten zien. Het is al nauwelijks te zeggen wat modernisme precies is, ik vrees dat metamodernisme zo’n term is die werkelijk alles kan betekenen. Als elk kunstwerk metamodern genoemd kan worden, dan moeten we met dank aan Popper concluderen dat metamodernisme niets om het lijf heeft. Maar in een subsidieaanvraag komt metamodernisme goed van pas.’ Bron: Grunberg 2012 (zie noot 121).

¹²⁴ Tijn de Lange, *Metamodernisme. Een nieuw idee in de geschiedenis*, 2013, via: <http://www.academia.edu/2589525/Metamodernisme_Een_nieuw_idee_in_de_geschiedenis> (geraadpleegd op 04.01.2014).

¹²⁵ Idem.

Deze uitleg van De Lange lijkt echter enigszins in tegenspraak met de theorie van Van den Akker en Vermeulen zelf. Zij noemen in de uitleg van de etymologie van het woord metamodernisme de oscillatie een beweging die ook voorbijgaat aan de twee polen.¹²⁶ Dat wil zeggen dat het metamodernisme in die zin wel als synthese gezien kan worden, omdat het verder gaat dan de these en antithese. Het metamodernisme verhoudt zich daarbij tot het doel in het positief idealisme van Hegel alsof het wel bestaat, terwijl het erkent dat het doel niet echt bestaat.¹²⁷ Dat betekent dat de theorie van het metamodernisme zich voegt naar de Hegeliaanse dialectiek, terwijl het er niet echt in gelooft. De uitleg van de flexibele theorie door De Lange lijkt dus niet juist: de theorie van het metamodernisme kan wel gezien worden als de synthese van het modernisme en postmodernisme en het is daarmee inderdaad een flexibele theorie zoals Grunberg stelt.

Grunberg haalt de wetenschapsfilosoof Karl Popper aan ter verdediging van zijn stelling dat het metamodernisme alles kan betekenen. Popper stelde dat een theorie een hypothese blijft totdat deze proefondervindelijk is weerlegd.¹²⁸ Dit noemt hij het falsificationisme: een theorie heet falsifieerbaar als het mogelijk is een experiment uit te voeren, waarbij voor het uitvoeren van het experiment exact aangeven kan worden bij welke uitkomst van het experiment de geldigheid van de theorie te verwerpen valt. Als een theorie niet falsifieerbaar is, is het niet wetenschappelijk volgens Popper. De theorie van het metamodernisme is niet falsifieerbaar; er bestaat geen wetenschappelijke proef om de geldigheid ervan te verwerpen. Dus zoals Grunberg stelt, alles kan metamodernistisch genoemd worden. Maar de wetenschapstheorie van Popper is niet heilig; inductie¹²⁹, zoals gebruikt in het metamodernisme, is binnen de wetenschap een geldige bewijsvorm en over het algemeen geldt dat wetenschappers gericht zijn op het bewijzen van theorieën en niet op het falsificeren van theorieën. Wel zou men kunnen stellen dat inductie en de generalisering die het gebruikt de complexe werkelijkheid nooit recht kan doen.

Zo ontstaat een nieuw paradigma als het metamodernisme historisch gezien namelijk nooit ineens en is het vreemd dat Van den Akker en Vermeulen niets zeggen over de periode waarin het postmodernisme en metamodernisme naast elkaar hebben bestaan.¹³⁰ Ook bestaan er verschillende contradicties in het huidige tijdperk; de *new sincerity* waar Van den Akker en Vermeulen over spreken gaat cultureel gezien samen met sensatiezucht en een extreem voyeurisme, zoals te zien in *reality tv*-programma's en *social media* als Facebook. Politiek gezien gaat het ook samen met een enorm populisme. De waardering voor ambacht in het metamodernisme en de hernieuwde interesse voor het object, zoals in de hedendaagse filosofie te vinden in het nieuw materialisme en *object-oriented ontology*, gaan hand in hand met de vergaande non-atomaire digitalisering.

Zijn dit enkel uitwassen van het postmodernisme in onze hedendaagse maatschappij en uit zich alleen in de kunst een metamoderne sensibiteit of sluit de theorie van het metamodernisme verschillende aspecten van onze huidige cultuur uit? Is het metamodernisme met zijn nadruk op de terugkeer naar het modernisme in de kunst, zoals de vergaande focus op de neoromantiek in de primaire teksten laat zien, zelf een romantisch of nostalgisch verschijnsel?

Met deze vragen, die in de conclusie zullen worden beantwoord, komen we bij mijn grootste kritiekpunt op de theorie: het metamodernisme sluit zijn ogen grotendeels voor de digitale kunst. Van den Akker en Vermeulen noemen het internet wel kort als een van de redenen voor de verandering naar de metamodernistische sensibiteit, maar vervolgens zien we het internet of de digitale technologieën als medium niet terug in de verschillende uitingsvormen van het metamodernisme die de auteurs benoemen in hun artikelen. Ze halen geen digitale kunstenaars aan in hun besprekingen van het metamodernisme, terwijl ze beweren een observatie te hebben geformuleerd die de hedendaagse kunstpraktijk beschrijft. Ze sluiten dus een groot deel van de artistieke productie (onopzettelijk) uit. Dat terwijl de digitale cultuur en zijn uitingsvormen volgens veel theoretici over het postpostmodernisme, zoals Kirby, Samuels en Danuta Fjellestad en Maria Engberg in hun artikel 'Toward a

126 Van den Akker en Vermeulen 2010 (zie noot 43), p. 5.

127 Idem.

128 Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, Londen en New York 2005, pp. 66-67.

129 Inductie is een manier van redeneren waarbij men tot een algemene regel komt, de generalisatie, op grond van een aantal specifieke waarnemingen.

130 Danuta Fjellestad en Maria Engberg, 'Toward a concept of post-postmodernism or Lady Gaga's reconfigurations of Madonna', *Reconstruction* 12 (2013) 4, via: <<http://reconstruction.eserver.org/124/Fjellestad-Engberg.html>> (geraadpleegd op 04.01.2014).

concept of post-postmodernism or Lady Gaga's reconfigurations of Madonna' (2013), naast de terugkeer naar het modernisme, de kerneigenschappen zijn van het nieuwe paradigma.¹³¹

Naast deze blinde vlek voor de digitale cultuur, waarvan ik de oorzaak in hoofdstuk drie en vier zal proberen te achterhalen, bestaat de epistemologische kritiek op theorieën die een huidige tijd of *structure of feeling* willen beschrijven dat die theorieën niet werkelijk tot stand kunnen worden gebracht zolang het tijdperk of de *structure of feeling* nog dominant is. Pas na afloop ervan kan men vaststellen wat een tijdperk of gevoelsstructuur definieert. Dus als we cultureel gezien in het metamodernisme leven, kan het metamodernisme pas worden benoemd in een volgende culturele dominant.

Daarnaast rijst de vraag ontologisch gezien of de beschrijving van een huidige tijd ten tijden van de periode wel alleen de werkelijkheid beschrijft of dat de theorie de werkelijkheid schept. In het geval van het metamodernisme zien we dat de kunstenaar Luke Turner een manifest voor het metamodernisme heeft geschreven en zo dus regels opstelt voor kunstenaars om kunst naar te maken. Ook Mickleburgh beschrijft in zijn artikel hoe de digitale kunst metamodernistisch kan worden. Zo is het metamodernisme dus een werkelijkheid scheppende theorie geworden, ook al schrijven de bedenkers van de term in 'Notes on Metamodernism' dat het enkel een heuristisch label is, ontstaan naar aanleiding van observaties, en geen vaststaand dogma. Het metamodernisme zou een uitnodiging tot debat moeten zijn in de ogen van Van den Akker en Vermeulen, maar eenmaal openbaar gaan anderen ermee aan de haal.¹³²

Als laatste punt wil ik de vraag stellen of een wetenschappelijke theorie als het metamodernisme dat een tijdsgeest wil vangen in het tijdperk na het postmodernisme, waarin alle wetenschap voor relatief werd verklaard, wel wenselijk is. Heeft het postmodernisme met zijn verschildenken¹³³ en deconstructiemethoden niet aangetoond dat een theorie als het metamodernisme canoniserend werkt en dus kunstenaars die niet binnen de theorie passen (zoals niet-westerse kunstenaars) uitsluit? Zoals gezien heeft het metamodernisme blinde vlekken en verwijderd het bijvoorbeeld de aandacht van digitale kunst. Wat is de meerwaarde van zo'n theorie dan? Wordt het metamodernisme als stapje vooruit verkocht, terwijl de theorie in werkelijkheid een stapje terug betekent?¹³⁴

131 Fjellestad en Engberg beschrijven deze kerneigenschap van onze huidige 'technocultuur' of netwerkcultuur als de verwevenheid van 'access' en 'excess', oftewel toegang en overdaad. Onmiddellijke, ononderbroken en universele toegang tot bijna alles is de postpostmoderne wens en onze dagelijkse werkelijkheid geworden. Het internet bevredigt zo ons verlangen naar toegang en laat ons verlangen ook toenemen. Dit leidt echter tot een gevoel van overdaad, zoals Lipovetsky dat in zijn hypermodernisme benoemt; er is te veel informatie, er is te veel connectiviteit, er is te veel beeld, er zijn te veel zintuiglijke prikkels. Filosoof Brian Massumi noemt dit 'a surfeit of affect'. In het late postmodernisme kwam overdaad ook al ter discussie, maar het is pas in het postpostmodernisme tot kerneigenschap van de cultuur geworden, zo stellen Fjellestad en Engberg, met de explosieve groei van het internet met de *social media* en de goedkoper wordende technologieën zoals de *smartphone* en *tablet*. Bron: Fjellestad en Engberg 2013 (zie noot 130).

132 Zoals ook ik in deze scriptie enigszins aan de haal ga met de dynamische 'heuristisch label' door het als statische theorie te onderzoeken.

133 Het verschildenken of differentiedenken is een houding ten aanzien van de fundamentele (metafysische) uitgangspunten van de westerse filosofie. Volgens de differentiedenkeners vertoont de westerse filosofie sinds haar Griekse begin een eenzijdige oriëntatie op, en waardering voor universaliteit, eenheid, het zelf(de), aanwezigheid, totaliteit enzovoorts. Het strikt begripelijke en beheersende denken dat ten grondslag ligt aan deze oriëntatie laat geen ruimte voor en miskent het bijzondere, heterogene, het/de ander(e), het afwezige en onbeheersbare. Het differentiedenken poogt deze universalistische, totalitaire tendens op vele gebieden te doorbreken. Zij keren zich tegen dit eenheidsdenken, dat wil zeggen tegen een manier van denken waarbij alle verschijnselen uiteindelijk tot een en hetzelfde beginsel worden herleid, zodat ze binnen een alles omvattende eenheid zouden passen. Bron: Harry Willemsen, *Woordenboek filosofie*, Assen 1992, pp. 105-106.

134 In de inleiding van het artikel 'Notes on Metamodernism' schrijven Van den Akker en Vermeulen dat het metamodernisme 'meer essayistisch is dan wetenschappelijk', 'meer rizomatisch dan lineair'. Maar als de twee cultuurfilosofen werkelijk rizomatisch zouden denken, zouden ze naar mijn idee niet met hun 'heuristisch label' op de proppen zijn gekomen. Een rizoom is namelijk in de theorie van de filosofen Gilles Deleuze en Félix Guattari een 'niet-hiërarchisch en niet-betekenisdragend systeem dat uitsluitend bepaald wordt door een circulatie van toestanden, zonder Generaal, zonder een organiserend geheugen of centrale automaat'. Kenmerkend voor het rizomatisch denken is dus het ontbreken van een vaste lijn, die het denken bepaalt en stuurt. Vele ingangen en uitgangen en een veelheid aan lijnen en vertakkingen bieden ruimte aan dimensies in plaats van eenheden. De pendule die in het metamodernisme oscilleert, is dan wel geen statische lijn, maar het is alsnog een lijn die het denken bepaalt en stuurt tussen de dichotomieën, ook al is hij in beweging. Daarnaast sluit het metamodernisme de ogen voor bepaalde hedendaagse fenomenen en is er dus een beperking in de ruimte van het denken. In een werkelijk rizomatisch denken, wat relevant is in het huidige tijdperk gezien de invloed van het internet (de ideale illustratie van een rizoom) op onze samenleving, lijkt er dus geen plek voor een theorie zoals het metamodernisme. In het postpostmodernisme wordt de chaos en complexiteit van het heden geaccepteerd, zoals Bourriaud stelt in het altermodernisme, en niet geprobeerd die te vangen in een simplificerende theorie. Een mogelijke reactie hierop van het metamodernisme zou kunnen zijn dat het metamodernisme niet beoordeeld kan worden met een postmoderne theorie als het rizoom van Deleuze en Guattari, omdat de *structure of feeling* anders is en de criteria daarom niet geldig zijn. Bron: Gilles Deleuze en Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 2005, pp. 6-12.

HOOFDSTUK DRIE: NOTES ON CONTEMPORARY DIGITAL ART

Zoals gezien doet het metamodernisme niets met de hedendaagse digitale kunst in de demonstratie van de theorie; het zou er immers niet binnen passen. In dit hoofdstuk zal ik daarom proberen de werkelijke oorzaak hiervan te achterhalen door te kijken naar hoe de digitale kunst gedefinieerd kan worden. Dit zodat ik in hoofdstuk vier kan onderzoeken of de *structure of feeling* van de digitale kunst inderdaad meer past bij het postmodernisme dan het metamodernisme, of dat de digitale kunst deze opdeling van culturele dominanten ondermijnt.

De definitie van digitale kunst ga ik onderzoeken aan de hand van de terminologie van digitale kunst en de kunsthistorische positie van de digitale kunst. Daarna zal ik de vormen van digitale kunst beschrijven en de thematiek die er in behandeld wordt uiteenzetten.

3.1 De terminologie van digitale kunst

In deze scriptie heb ik tot nu toe steeds de term digitale kunst gebruikt. In de literatuur worden echter verschillende termen voor de digitale kunst gebruikt: vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw computerkunst (Melvin Prueitt, Mark Resch), daarna multimedia kunst (A.J. Bongers), internetkunst (Jon Ippolito, Rachel Greene), technologische kunst (Steve Dietz) en elektronische kunst (Lev Manovich, Margot Lovejoy) en op dit moment wordt de term nieuwe media (Lev Manovich, Mark Tribe en Reena Jana, Christiane Paul) veel gebruikt.

In het artikel 'A dream of digital art: beyond the myth of contemporary computer technology in visual arts' geeft digitale kunsttheoreticus Po-Hsien Lin aan dat men het best kan spreken van digitale kunst als verzamelende term.¹³⁵ Dit omdat historisch gezien kunst voornamelijk geclassificeerd wordt naar vorm in plaats van naar medium of gereedschap; de schilderkunst wordt niet 'verfkunst' of 'canvaskunst' genoemd. De term computerkunst valt daarmee dus af. De term technologische kunst is niet specifiek genoeg, aangezien het ook op de digitale foto- of videocamera kan worden toegepast. Ook elektronische kunst is niet expliciet genoeg, omdat elektronische communicatie zowel analoog als digitaal plaats kan vinden. Internetkunst sluit alle digitale kunst uit die niet via het internet wordt tentoongesteld en de term nieuwe media is maar beperkt houdbaar; want wat nu nieuw is, is na een bepaalde tijd niet meer nieuw.

Wat wordt er dan bedoeld met de term digitale kunst? De term slaat op alle kunst die non-atomair en efemer is.¹³⁶ Digitale kunst bestaat uit bits en bytes, die geen kleur, gewicht of grootte hebben en die reizen met de snelheid van het licht. Digitale kunst wordt door middel van de computer gemaakt en verschijnt daarop ook vaak, maar niet altijd, in zichtbare vorm.¹³⁷ De computer kent dus een dubbele functie als gereedschap en als medium.¹³⁸

Christiane Paul rekent in haar definitie van digitale kunst, en het onderscheid tussen gereedschap en medium dat zij maakt, ook de digitale fotografie, film, video, animatie, geluidskunst en met computergestuurde

¹³⁵ Po-Hsien Lin, 'A dream of digital art. Beyond the myth of contemporary computer technology in visual arts', *Visual arts research* 31 (2005) 1, pp. 4-6.

¹³⁶ Lin 2005 (zie noot 135), p. 4.

¹³⁷ Met behulp van printers kan digitaal werk eventueel toch tastbaar, atomair, gemaakt worden.

¹³⁸ Christiane Paul geeft in haar boek *Digital art* uit 2008 aan dat er bij digitale kunst daarom een onderscheid moet worden gemaakt tussen digitale kunst die digitale technologieën als de computer enkel gebruikt als gereedschap of die de technologie gebruikt als medium. Een digitaal kunstwerk kan natuurlijk ook de technologie gebruiken als gereedschap én als medium.

gereedschappen gemaakte driedimensionale werken mee.¹³⁹ Ook Bruce Wands doet dit in het boek *Art of the digital age* uit 2006, als ook Margot Lovejoy in *Digital currents. Art in the electronic age* uit 2004.¹⁴⁰ In het boek *Nieuwe mediakunst* van Mark Tribe en Reena Jana uit 2006 wordt echter binnen de nieuwe mediakunst een onderscheid gemaakt tussen 'technologische kunst' en 'mediakunst'.¹⁴¹ Technologische kunst omvat de kunst die 'technologieën toepassen die nieuw zijn, maar niet per se met media te maken hebben'. Hieronder vallen bijvoorbeeld hardware en software, het internet, video- en computerspelletjes, bewakingscamera's, mobiele telefoons, laptops en gps-methoden. Mediakunst omvat 'videokunst, radio- en tv-kunst en experimentele film, oftewel kunstvormen die mediatechnologieën omvatten die in het laatste decennium van de vorige eeuw al niet meer nieuw waren'.

In de definitie die ik in deze scriptie gebruik van digitale kunst maak ik ook dit onderscheid tussen de 'nieuwe media', zoals hardware, software en het internet en de 'oude media', zoals de fotografie, film-, video- en geluidskunst. De 'oude media' neem ik niet mee in mijn onderzoek, omdat deze ook in het modernisme en postmodernisme gebruikt werden.

3.2 De positie van digitale kunst

De geschiedenis van de digitale kunst is net zo zeer gevormd door de geschiedenis van de wetenschap en de technologie als door de kunstgeschiedenis, legt Christiane Paul in het boek *Digital art* uit.¹⁴² Manovich illustreert dit aan de hand van twee verschillende historische ontwikkelingen: de mediatechnologieën en het digitale rekenen, wat *computing* wordt genoemd.¹⁴³ Beide ontwikkelingen zijn terug te voeren naar de jaren 1830, de tijd waarin de Fransman Louis Daguerre de daguerreotypie ontwikkelde, een compleet nieuw (artistiek) medium, en de Britse wiskundige Charles Babbage zijn 'analytische machine' ontwierp. De analytische machine was de eerste geprogrammeerde machine en daardoor de voorloper van onze hedendaagse digitale computer. De analytische machine is echter nooit gebouwd. De meeste computerhistorici schrijven de eerste, echte computer daarom toe aan de Duitse werktuigbouwkundige Konrad Zuse, die in de jaren dertig van de vorige eeuw de Z1 heeft gebouwd.¹⁴⁴

Door de Tweede Wereldoorlog nam de ontwikkeling van computers een snelle vlucht.¹⁴⁵ Daarbij werden computers voornamelijk ingezet door overheden om geheime codes te kraken. Tot de jaren tachtig van de vorige eeuw bleef het gebruik van computers voornamelijk beperkt tot overheden, universiteiten en bedrijven. Begin jaren tachtig werden echter de personal computers geïntroduceerd, waardoor het gebruik van computers ook voor particulieren mogelijk werd. Daarmee is het gebruik van de computer als artistiek gereedschap en medium flink toegenomen.

Maar dit artistieke gebruik van de computer begon al eerder, in de jaren zestig, en ontstond niet in een kunsthistorisch vacuüm.¹⁴⁶ Zo werd in het jaar 1966 bijvoorbeeld E.A.T. (Experiments in Art and Technology) opgericht door de Zweedse ingenieur Billy Klüver, 'om een effectieve samenwerking tussen ingenieurs en kunstenaars tot stand te brengen en werk mogelijk te maken dat niet puur uit de koker van de kunstenaar of de ingenieur komt, maar het resultaat is van de menselijke interactie tussen hen beide.' Klüver werkte samen met kunstenaars als Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, John Cage en Jasper Johns. Zo werd E.A.T. het eerste samenwerkingsverband tussen kunstenaars, programmeurs, ingenieurs, onderzoekers en wetenschappers, iets dat later heel gebruikelijk werd bij digitale kunst.

Nog een voorbeeld van vroege digitale kunst is te zien geweest in de tentoonstelling *Cybernetic Serendipity*, die gehouden werd op het Institute of Contemporary Arts in Londen in 1968. Daar werden werken

139 Christiane Paul, *Digital Art*, Londen 2008, inhoudopgave.

140 Bruce Wands, *Art of the digital age*, New York 2006, inhoudsopgave en Margot Lovejoy, *Digital currents. Art in the electronic age*, New York en Londen 2004, inhoudsopgave.

141 Mark Tribe en Reena Jana, *Nieuwe mediakunst*, Keulen 2006, pp. 6-7.

142 Paul 2008 (zie noot 139), p. 8.

143 Lev Manovich, *The language of new media*, Cambridge en Londen 2001, pp. 21-22.

144 Rachel Greene, *Internet Art*, New York en Londen 2004, p. 16.

145 Jay David Bolter en Diane Gromala, *Windows and mirrors; interaction design, digital art and the myth of transparency*, Cambridge en Londen 2003, pp. 16-18.

146 Paul 2008 (zie noot 139), p. 11.

getoond die varieerde van plots¹⁴⁷, licht- en geluidenvironments en detectierobots. Kunstenaars die participeerde waren onder andere Nam June Paik, John Whitney en Jean Tingeley. De werken die te zien waren richtten zich vooral op de technische mogelijkheden van de media.¹⁴⁸

In de jaren zeventig van de vorige eeuw begonnen kunstenaars op grote schaal te experimenteren met de computer, video, satellietverbindingen en live performances en netwerken die op interactie met het publiek gericht waren.¹⁴⁹ Kunstenaars creëerden voornamelijk werken die niet gemaakt konden worden met fysieke media. Zo experimenteerden schilders, beeldhouwers, fotograven en videokunstenaars met digitale beeldtechnieken, die het mogelijk maken kleur, schaal en textuur te manipuleren.

In de jaren tachtig werd, zoals eerder al gezegd, de pc op grote schaal beschikbaar en werd de output aan digitale kunst dan ook veel groter en gevarieerder.¹⁵⁰ De traditionele noties van het kunstwerk, het publiek en de kunstenaar worden hierbij uitgedaagd, in het verlengde van de (postmodernistische) conceptuele kunstbewegingen uit de jaren zestig. Deze kunststromingen zijn van invloed geweest op de digitale kunst door hun nadruk op de interactie met het publiek, het gebruik van netwerken, formele instructies en het concept, in plaats van de nadruk op het materiele object,¹⁵¹ waardoor de digitale kunst voorbijgaat aan de autonome status die sinds het modernisme aan kunstobjecten wordt toegedicht.¹⁵²

Het idee van regels als basis voor het maken van kunst komt daarbij duidelijk overeen met de algoritmes waarop alle hardware en software gebaseerd zijn. De basis van alle digitale kunst is daarom de instructie als conceptueel element, zo zegt Paul.¹⁵³ Marcel Duchamps werk is hierbij uiteraard extreem belangrijk geweest door de verschuiving van object naar concept. Ook het idee van de readymade, wat later tot het concept van appropriatie in bijvoorbeeld de popart geleid heeft, en het toeval speelt een grote rol in de digitale kunst.

In de jaren negentig van de vorige eeuw maakte de digitale kunst pas zijn officiële entree in de kunstwereld, toen musea en galeries de 'nieuwe' kunstvorm gingen tentoonstellen.¹⁵⁴ Dit gebeurde echter nog vooral bij instituten die speciaal gericht zijn op nieuwe technologieën, zoals het ZKM in Karlsruhe.

Een belangrijke ontwikkeling in de jaren negentig binnen de digitale kunst is de komst van het internet.¹⁵⁵ De oorsprong van het internet is terug te voeren tot ARPANET, een in 1969 in de Verenigde Staten gestart netwerk van universiteitsnetwerken dat later ook militaire netwerken met elkaar verbond. Pas in 1993 werd het internet door de Amerikaanse overheid opengesteld voor bedrijven en particulieren.¹⁵⁶ Hierdoor kon internetkunst ontstaan. Het geografische startpunt daarvan ligt voornamelijk in Oost-Europa met de *net.art scene* in 1994, waar de snelle opkomst van technologie en democratie na het einde van de Koude Oorlog zorgde voor de mogelijkheid voor geïsoleerde groepen om aan media-activisme te doen.¹⁵⁷ Het internet is daarbij uiteraard niet specifiek een artistiek medium, maar een massamedium, zoals de radio en televisie. Dit brengt met zich mee dat de kunstenaar met het gebruik van het internet als medium een potentieel groot publiek kan bereiken. Daarnaast zijn interactiviteit, de rizomatische structuur en de directe toegang tot een oneindige hoeveel informatie belangrijke kenmerken van het internet.¹⁵⁸

In het nieuwe millennium zien we dat door de globalisering het gebruik van het internet zich verspreid heeft over de hele wereld en de digitale kunstproductie dus ook grotere vormen aanneemt.¹⁵⁹ De opkomst van de zogenaamde *social media* heeft op het internet sinds grofweg 2005 daarbij een nieuwe mediawereld

147 Een plot is een tekening die gemaakt is met de plotter. De plotter is een uitvoerapparaat waarmee (lijn)tekeningen, in het bijzonder technische tekeningen, kunnen worden gemaakt voor het plotten van CAD-toepassingen in onder andere de architectuur-, ontwerp-, bouw- en productiesector, waar ze als voordeel hebben dat er met zeer grote papierformaten kan worden gewerkt met behoud van een hoge resolutie.

148 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 16-17.

149 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 18-21.

150 Paul 2008 (zie noot 139), p. 21.

151 Paul 2008 (zie noot 139), p. 11.

152 Greene 2004 (zie noot 144), p. 10.

153 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 11-13.

154 Paul 2008 (zie noot 139), p. 23.

155 Greene 2004 (zie noot 144), pp. 16-18.

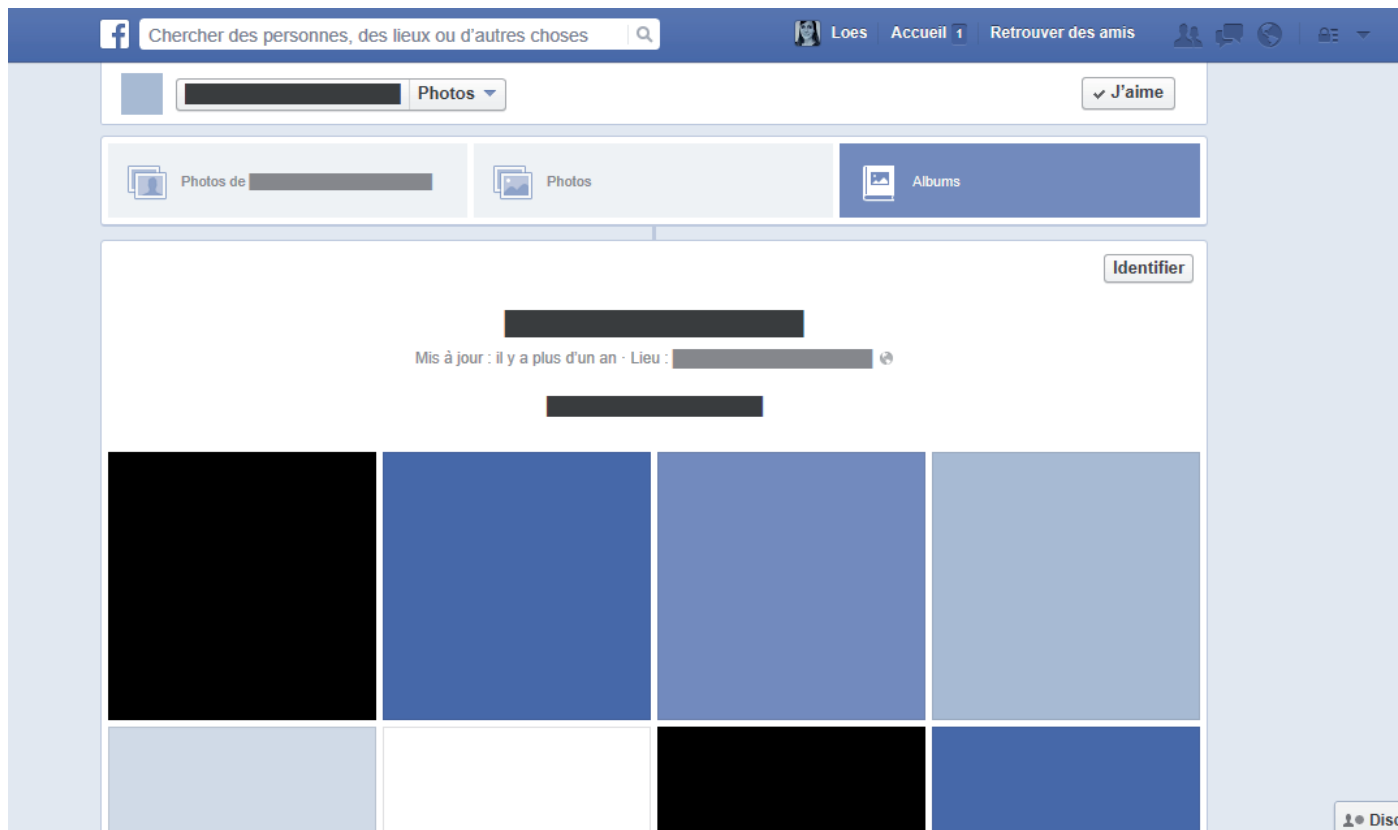
156 Bolter en Gromala 2003 (zie noot 145), p. 20.

157 Greene 2004 (zie noot 144), p. 10.

158 Wands 2006 (zie noot 140), pp. 8, 12.

159 Paul 2008, (zie noot 139) p. 7.

gecreëerd, die web 2.0 wordt genoemd. Deze term, die is geïntroduceerd door Tim O'Reilly in 2004, refereert aan verschillende ontwikkelingen, zowel technisch, economisch als sociaal.¹⁶⁰ In de jaren 2000 is er namelijk een verandering te zien in het gebruik van het internet. Waar voorheen gebruikers voornamelijk toegang kregen tot inhoud die geproduceerd was door een kleine groep professionals, zien we in de jaren 2000 dat de inhoud voor een groot deel door andere, niet-professionele gebruikers gemaakt wordt. Daarnaast was het internet in de jaren 1990 vooral een plek om te publiceren, terwijl het in de jaren 2000 steeds meer een communicatiemiddel geworden is.¹⁶¹ Kunstenaars gebruiken deze *social media* om nieuwe vormen van digitale kunst te creëren.



Een voorbeeld van digitale kunst op *social media*:
Sayuri Michima, *Facebook installation*, 2011

3.3 De vormen en thematiek van digitale kunst

In het nieuwe millennium zijn de verschijningsvormen van digitale kunst ontelbaar geworden.¹⁶² Daarbij worden vaak de grenzen van het medium overschreden of verschillende vormen en thema's gecombineerd in een werk. Ook wordt de productie van digitale kunst niet beperkt tot het Westen. In de geglobaliseerde wereld van het internet en de digitale kunst is een postmoderne notie als die van lokaliteit om die reden irrelevant geworden. Of, zoals Robert Samuels het zegt: 'temporal and spatial restraints do not seem to matter in cyberspace'.¹⁶³ Het is door die verschillende verschijningsvormen en mondiale verspreiding lastig een goed overzicht te krijgen van het geheel aan digitale kunstproductie.

Toch hebben enkele auteurs geprobeerd een aantal vormen van digitale kunst te onderscheiden. Ook zijn er volgens de literatuur bepaalde terugkomende thema's onderscheiden. Deze zal ik hier kort puntsgewijs behandelen, zodat bij de analyse van de casussen later in dit hoofdstuk de vormen en thema's duidelijk te herkennen zijn. Daarbij zal ik ook, zo ver mogelijk, kijken of deze overeenkomsten vertonen met de theorie van het metamodernisme. Hierbij benader ik de digitale kunst als een verzameling media en niet als een stroming, zoals in het boek *Nieuwe mediakunst* van Tribe en Jeena gedaan wordt.

¹⁶⁰ Tim O'Reilly, *What is web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, 2005, via: <<http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

¹⁶¹ Lev Manovich, 'The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?', *Critical Inquiry* 35 (2009) 2, pp. 319-320.

¹⁶² Paul 2008 (zie noot 139), p. 70-71.

¹⁶³ Samuels 2008 (zie noot 101), p. 230.

Christiane Paul noemt in *Digital art*¹⁶⁴ als voornaamste vormen van digitale kunst, die ze heeft geclassificeerd aan de hand van de formele aspecten van het werk, de installatie, film, video en animatie, internetkunst, softwarekunst, *virtual reality* en *augmented reality* en geluidskunst.

De digitale installatiekunst bestaat per definitie uit meerdere media en verschijnt in vele vormen.¹⁶⁵ Veel van de digitale installaties zijn erop gericht een environment te creëren waarbij de bezoeker wordt ondergedompeld in bijvoorbeeld een virtuele wereld. Centraal bij digitale installaties is de combinatie tussen de digitale wereld en de fysieke wereld, waardoor er altijd een element van ruimtelijkheid of architectuur in de installatie verwerkt zit. De meeste digitale installaties willen daarbij de virtuele wereld vertalen naar de fysieke wereld of de fysieke wereld vastleggen in digitale data.

Op de film heeft de digitale technologie op verschillende manieren invloed gehad. Zo is het mogelijk om digitale beeldmanipulatie toe te passen, waardoor de traditionele notie van het vastleggen van de realiteit in de film weggefallen is, of een gehele film uit digitale beelden op te bouwen, zoals in de digitale animatie.¹⁶⁶ En de distributie van filmwerken is door de komst van het internet veranderd. Maar ook interactiviteit is belangrijk; het publiek kan invloed uitoefenen op de film of zelf real time in de film meespelen. Iets dat ook een belangrijk element binnen de theorie van het metamodernisme is.

Internetkunst is een paraplu-begrip voor verschillende artistieke uitingen online, zoals netactivisme, niet-lineaire hypertextexperimenten, online performances, websitekunst, browserkunst, e-mail art et cetera et cetera.¹⁶⁷ Vroege internetkunst was vooral tekstueel en conceptueel, waarbij het idee van een community en spontane interventies belangrijk was. Later werd het internet vooral op beeld georiënteerd. Er ontstonden *multi-user environments*; mondiale platforms waarop gedeeld en gecommuniceerd wordt en waarbij de gebruikers vaak visuele representaties van zichzelf kunnen creëren. Bij deze netwerkkunst worden ook andere technologieën of *nomadic devices* als de GPS, gameconsols en *smartphones* gebruikt.

Softwarekunst onderscheidt zich van andere vormen van digitale kunst doordat de kunstenaar een het kunstwerk schrijft in code.¹⁶⁸ Dit maakt dat softwarekunst anders is dan de meeste vorm van beeldende kunst; het werk zelf bestaat uit taal en de zichtbare vorm ervan is maar een resultaat. Bruce Wands noemt gamekunst en databasekunst als vormen van softwarekunst.¹⁶⁹

Virtual reality en *augmented reality* zijn twee verschillende vormen van digitale kunst die gedeeltelijk overeenkomen.¹⁷⁰ *Virtual reality* is een driedimensionale virtuele wereld waarin de toeschouwer ondergedompeld wordt middels de computer of een stereoscopische bril en interactie kan plegen. *Virtual reality* spreekt vaak meer zintuigen aan dan alleen het zicht. De fysieke wereld wordt daarbij 'uitgeschakeld'. In *augmented reality* worden juist elementen van de virtuele wereld de fysieke wereld ingetrokken, middels digitale technologie als de *smartphone*, de tablet of de *Google Glass*. Er wordt dus informatie aan de fysieke wereld toegevoegd. Wands ziet *virtual reality* en *augmented reality* als onderdeel van de digitale installatiekunst.¹⁷¹

De laatste vorm van digitale kunst die Paul onderscheidt is de geluidskunst.¹⁷² Net als in de film heeft de digitale technologie een verregaande invloed gehad op de elektronische muziek. Zo is het gemakkelijk geworden om muziek te remixen of bestaande fragmenten te kopiëren en kunnen er interactieve muziekstukken ontstaan online. Veel digitale kunstwerken maken gebruik van deze nieuwe mogelijkheden op het gebied van geluid, zoals de digitale installatie en de internetkunst.

164 Ik gebruik hier enkel het boek van Paul als bron voor de vormen en thematiek van de digitale kunst omdat dit het meest uitgebreide boek op dit gebied is. Andere boeken noemen slechts enkele van de vormen en thema's die Paul opsomt.

165 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 71-72.

166 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 96-111.

167 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 111-124.

168 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 124-125.

169 Wands 2006 (zie noot 140), pp. 164-166.

170 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 125-132.

171 Wands 2006 (zie noot 140), pp. 98-101.

172 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 132-137.

Qua thematiek onderscheidt Christiane Paul in *Digital art* twaalf thema's in de digitale kunst.¹⁷³ Daartussen zitten een aantal mediums specifieke thema's, als *artificial intelligence*, database-esthetiek, datavisualisatie en sociale netwerken, maar er zijn ook thema's die in traditionele media eveneens aan bod komen, zoals het lichaam en identiteit.

Het eerste thema dat Paul noemt is *artificial life*.¹⁷⁴ Dit gaat niet zo zeer over de evolutie van digitale levensvormen, maar meer over de mogelijkheid om met gebruik van algoritmen het gedrag van autonome objecten en karakters te programmeren. De levensvorm waar we het dan over hebben is de digitale informatie: tekst, beeld of communicatieprocessen. In de kunst die *artificial life* behandelt zien we dus vaak dat de inherente karakteristieken van digitale technologieën worden onderzocht.

Verbonden met *artificial life* is het thema van *artificial intelligence* en *intelligent agents*.¹⁷⁵ Hierbij gaat het om machines of technologieën die een menselijk niveau van intelligentie bezitten. Een voorbeeld daarvan zijn de *intelligent agents*; software die automatisch informatie voor ons filtert en personaliseert, zoals zoekmachines dat tegenwoordig doen aan de hand van cookies.

Het derde veelvoorkomende thema is dat van *telepresence*, *telematics* en *telerobotics*.¹⁷⁶ *Telepresence* is telecommunicatie, oftewel communicatie over een afstand, de term *telematics* refereert aan de combinatie van *telepresence* met computers en *telerobotics* is de manipulatie van een robot of robotische installatie via het internet. Het internet is daarbij een vorm van *telepresence* par excellence. Verbonden met deze thematiek is Roy Ascotts idee van een *global consciousness*: dat er op mondiaal niveau gecommuniceerd en uitgewisseld wordt.

Het thema lichaam en identiteit is een van de meest prominente in het digitale domein, hoewel het niet specifiek voorbehouden is aan het medium.¹⁷⁷ Daarbij gaat het bijvoorbeeld over hoe we onszelf virtueel gezien definiëren, hoe de toegenomen transparantie van onze identiteit onze individuele autonomie en privacy beïnvloedt, hoe we lichamelijk de digitale wereld beleven en hoe de digitale wereld ons lichaam beïnvloedt. Denk daarbij aan *cyborgs*, het door de digitale technologieën 'gedecentreerde' subject¹⁷⁸, fictieve identiteiten en het idee van posthumanisme¹⁷⁹.

Het vijfde thema dat Paul noemt is dat van databases, datavisualisaties en *mapping*.¹⁸⁰ Hier gaat het om digitale informatie die in verschillende vormen materieel kan worden. Het belang van data ligt volgens Paul in de mogelijkheid om informatie te filteren en een organiserende structuur of *map* te creëren, waardoor oriëntatie op de informatie mogelijk wordt. Dit kan bijvoorbeeld in een statische grafiek, maar ook in een dynamische visualisatie. Een van de inherente karakteristieken van digitale kunst binnen dit thema is de spanning tussen de strikte lineaire en hiërarchische structuren van datasets en databases en het terrein van het internet, waarop de informatie uit die structuren eindeloos kan worden gereproduceerd.



Een voorbeeld van datavisualisatie:

Ryoji Ikeda, *Datamatics 3*, 2006

173 Er is geen ander boek beschikbaar dat zo'n uitgebreid overzicht geeft van de verschillende thema's in de digitale kunst. Daarom is het boek van Christiane Paul de voornaamste bron.

174 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 139-145.

175 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 146-153.

176 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 154-164.

177 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 165-174.

178 Dat wil zeggen dat de online identiteit het mogelijk maakt op verschillende plekken en in verschillende contexten op hetzelfde moment te zijn, iets wat lichamelijk gezien niet mogelijk is.

179 Posthumanisme is het idee dat de tegenwoordige menselijke vorm gelimiteerd is. De moderne mens zou 'verbeterd' of overstegen moeten worden met behulp van biotechnieken en cybernetica om zo over te gaan tot het posthumanisme.

180 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 174-189.

Op het gebied van tekst zien we het thema van narratieve omgevingen en hypertext in de digitale kunst.¹⁸¹ Hierbij wordt de positie van woorden in een context benadrukt. De hypertext, als niet-lineaire en elektronisch gekoppelde tekst, belichaamt de postmoderne kritische theorie en dan met name de theorieën over tekstualiteit, het narratief en de rollen of functies van lezer en schrijver, zo stelt Paul. Hypertext staat namelijk een pluraliteit aan discoursen voor en slecht de grens tussen lezer en schrijver. Een lezer kan namelijk zijn eigen verhaal samenstellen met de door de schrijver gegeven woorden. Omdat het leesproces niet-sequentieel is, wat aansluit bij de poststructuralistische theorie, kan de schrijver maar tot een bepaalde hoogte de route voorspellen die de lezer neemt. De lezer is dus net zo zeer als de auteur een schepper van betekenis in de tekst. Dit sluit deels aan bij de theorie van het metamodernisme, waarin interactiviteit en participatie belangrijk zijn.

Veel van deze hypertextwerken zijn echter niet alleen talig, maar ook (audio)visueel.¹⁸² Het narratief en de grote invloed die de lezer op het narratief kan uitoefenen staan bij deze 'hypermediale' kunstwerken centraal. Deze kunstvorm kan daarom veel weghebben van een game. Maar de game is een onafhankelijk thema in het boek van Paul. Belangrijke aspecten van het spel als thema in de digitale kunst zijn volgens Paul navigatie en simulatie, driedimensionale virtuele werelden en *multi-user environments*. Binnen het spel als kunstvorm komt een veelzijdigheid aan genres voor. Daarbij wordt vaak aan bestaande games gerefereerd.

Het achtste thema dat Paul noemt is dat van de tactiele media, activisme en hacktivisme.¹⁸³ Hierbij gaat het om democratisering: door de vergaande beschikbaarheid van tactiele media als smartphones en tablets en het internet lijkt het digitale tijdperk technologie voor iedereen mogelijk te maken waardoor er toegang is gekomen tot de distributie van informatie. Voorheen lag de macht van distributie bij enkele personen, terwijl nu iedereen informatie kan verspreiden. De digitale media lijken dus democratie te bevorderen, maar het is al snel duidelijk geworden dat het internet de machtsverhoudingen uit de 'werkelijke' wereld spiegelt. Activisme en hacktivisme proberen deze machtsverhoudingen alsnog te doorbreken, zij het legaal door het organiseren van interventies en protesten of zij het door het illegaal hacken van systemen. Dit thema kan overeenkomen met het toegenomen engagement dat de theorie van het metamodernisme waarneemt in de hedendaagse kunst: kunstenaars willen iets bereiken met hun werk en de wereld veranderen, ook al is het op kleine schaal.

In de digitale kunst ziet Paul ook het thema van de technologische toekomst.¹⁸⁴ Dit behelst kruisingen tussen digitale kunst en wetenschappelijke bio- en nanotechnologieën. Het gaat hierbij om het voorspellen van hoe de digitale technologie de toekomst zal beïnvloeden, bijvoorbeeld door genetische manipulatie en klonen, en hoe de samensmelting van mens en machine eruit zal zien. Dit thema komt enigszins overeen met de theorie van het metamodernisme waarin ook utopieën en nieuwe horizonten worden onderzocht.

Het tiende thema is dat van mobiele en locatiegebaseerde media¹⁸⁵. Hierbij worden de *nomadic devices* als smartphones en ipods ingezet als artistiek middel, bijvoorbeeld als interface waardoor gebruikers kunnen participeren in kunstprojecten in het publieke domein of *communities* kunnen vormen. Denk hierbij aan een *flash mob*, *site-specific storytelling* en het visualiseren van onzichtbare informatie of data in het publieke domein.

Het een na laatste thema is dat van de sociale netwerken. Paul noemt het de essentie van digitale media.¹⁸⁶ Er is daarbij de laatste jaren een verschuiving opgetreden van het netwerken, oftewel delen, van mediabestanden naar het netwerken van mensen met de *social media* als Facebook en Twitter op web 2.0. Kunstenaars gebruiken deze netwerken voor de verspreiding van hun werk, maar onderzoeken ook de werking ervan.

En dan als laatste noemt Paul de 'nieuwste' generatie virtuele werelden.¹⁸⁷ Hierbij doelt ze op driedimensionale virtuele werelden die er zo realistisch mogelijk uitzien en soms ook aspecten van de fysieke wereld incorporeren, zoals in *Second Life*. In deze virtuele werelden kunnen dingen gerealiseerd worden door kunstenaars die in de fysieke wereld niet mogelijk zijn. Ook worden virtuele werelden zoals *Second Life* gebruikt

181 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 189-194.

182 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 195-203.

183 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 204-211.

184 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 212-214.

185 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 216-232.

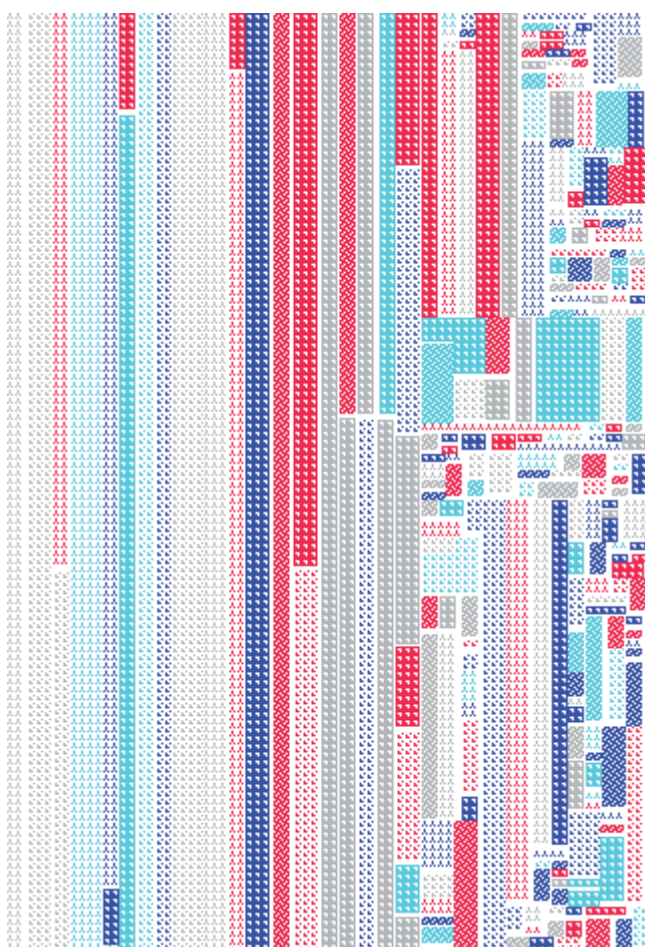
186 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 232-237.

187 Paul 2008 (zie noot 139), pp. 238-246.

om performances te organiseren.

Uit deze opsomming aan thema's die Paul onderscheidt in de digitale kunst valt op te merken dat Paul soms een medium zelf als thema ziet, zoals in het geval van mobiele en locatiegebaseerde media, games en sociale netwerken, en soms een onderwerp als thema neemt, zoals in het geval lichaam en identiteit en *artificial life*. Waarom ze bepaalde thema's opsplijt, zoals in het geval van *artificial life* en *artificial intelligence* is niet helemaal duidelijk en dit lijstje lijkt dan ook meer op een poging structuur aan te brengen dan op een definitieve vaststelling van de thematiek.¹⁸⁸ Toch is deze opsomming van belang voor de analyse van de casussen om grip te krijgen op de digitale kunstproductie.

Een thema dat Christiane Paul verder niet noemt maar dat ik wel belangrijk acht voor de digitale kunst als we de opdeling van thematiek aanhouden, is de verkenning van de digitale esthetiek, zoals te zien in de *glitch art* met zijn focus op de esthetiek van storingen in digitale en elektronische apparatuur en de *New Aesthetic* van James Bridle met zijn nadruk op de impact van de visuele taal van digitale technologieën en het internet op de fysieke wereld en de vermenging van het virtuele en fysieke, zoals te zien in drone- en streetviewfotografie en de herleving van het 8-bit net met zijn pixelvormige beeldtaal.¹⁸⁹



Een voorbeeld van 8-bit net esthetiek:
Kim Asendorf, *Asdfbmp*, 2010

3.4 De casussen

Hoe komen de vormen en thema's in de digitale kunst die Christiane Paul noemt in *Digital art* concreet tot uiting? Dat ga ik aan de hand van vier casussen illustreren, namelijk het werk van de kunstenaars Kim Asendorf, Ian Cheng, Constant Dullaart en Rafaël Rozendaal, die ik op alfabetische volgorde van de achternaam van de kunstenaar zal behandelen. Hierbij kijk ik naar het werk zelf, voor zo ver dat online te bekijken is, hoe de kunstenaars spreken over hun eigen werk en hoe er over het werk gesproken wordt in de kunstliteratuur.

3.4.1 Kim Asendorf

De Duitse kunstenaar Kim Asendorf (1981) noemt zichzelf een conceptueel kunstenaar die de computer als medium gebruikt¹⁹⁰ of een computerkunstenaar met een passie voor conceptuele kunst¹⁹¹. Hij woont en werkt in Berlijn.

Asendorfs werk bestaat uit internetkunstprojecten, waarbij hij vaak bestaande informatie van het internet gebruikt, softwarekunst, waarbij hij zelf de programma's

188 Het lijkt er echter op dat digitale kunst zich niet in onderscheidende thema's laat vangen, aangezien in een enkel kunstwerk meerdere thema's aan bod kunnen komen en ook meerdere vormen van digitale kunst daarvoor ingezet kunnen worden. Misschien zou men daarom beter kunnen spreken van strategieën in de digitale kunst, zoals het gebruik van deconstructie, appropriatie en interactie met of participatie door het publiek in de totstandbrenging van een kunstwerk. Ook deze strategieën zijn niet specifiek voorbehouden aan de digitale kunst, zoals ook veel van de thema's dat niet zijn, maar leveren in ieder geval geen gekunsteld lijstje op zoals dat van Paul.

189 *Glitch art* en de *New Aesthetic* van James Bridle zijn te scharen onder het begrip *post-digital*. Digitale media-expert Florian Cramer omschrijft het als volgt: (...) these "aesthetics of failure" are thoroughly yet, could be simultaneously called "post-digital": It is an approach to digital media that no longer seeks technical innovation or improvement, but considers digitization something that already happened and can be played with. Bron: Florian Cramer, 'Post-digital Aesthetics', *Jeu de Paume/le magazine* (01.05.2013), via: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/05/florian-cramer-post-digital-aesthetics/>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

190 <<http://kimasendorf.com/about/README>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

191 Kevin Holmes, 'User preferences. A tech Q&A with Kim Asendorf', *Vice* (2011), via: <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/user-preferences-a-tech-qa-with-kim-asendorf>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

schrijft, bijvoorbeeld om afbeeldingen te 'glitchen', geanimeerde GIF-kunst¹⁹² en digitaal gemanipuleerde afbeeldingen¹⁹³. Veel van zijn werk wordt gematerialiseerd tentoongesteld, bijvoorbeeld als installatie, sculptuur of print. Op zijn website heeft hij vijftig projecten (waaronder installaties, websites en softwarekunst) en zevenendertig digitale afbeeldingen en geanimeerde GIF's gepubliceerd sinds 2008.

De thema's die in Asendorfs werk voorkomen, als we Pauls lijstje aanhouden, zijn ten eerste activisme, zoals in *VVAR.BIZ*, een website uit 2012 waarop de geografische locatie van oorlogen op een kaart publiekelijk wordt getoond om het concept van oorlog minder abstract te maken.¹⁹⁴ De bezoeker van de website wordt gevraagd anoniem aan te geven waar hij zich bevindt als er op zijn locatie een oorlog woedt. Dit noemt Asendorf 'low tech activism', omdat hij openbaart waar oorlog is terwijl dit vaak verzwegen wordt in de media en onzichtbaar blijft.

Het thema van de locatiegebaseerde media speelt duidelijk een rol op de website *Where is Obama?* uit 2013.¹⁹⁵ Op deze Google Map kan de bezoeker van de site aangeven waar president Obama zich bevindt, om de surveillance die Obama toepast middels de NSA op de wereldburgers om te keren. Dit noemt Asendorf een 'crowd-sourced positioning system'. De locatie van Obama is staatsgeheim, maar kan zo openbaar worden om de ongelijkheid in macht en kennis te nivelleren.



Kim Asendorf, *Where is Obama?*, 2013

Skype me! uit 2009 is een voorbeeld van het thema lichaam en identiteit.¹⁹⁶ Dit project bestond uit twee fictieve karakters, Silke en Sonja van twintig jaar oud, die op Skype gaan communiceren met vreemden. De camera en het geluid stonden daarbij niet aan, ze communiceerden enkel via geschreven tekst. De resultaten van deze gesprekken werden geanalyseerd, om te zien of de communicatie via de computer anders is dan de communicatie die we normaal zouden hebben met iemand die zich in dezelfde ruimte bevindt. Het resultaat was dat elke man waarmee Sonja en Silke communiceerden met hen naar bed wilde. Daaruit bleek volgens Asendorf dat mensen via de computer sneller intieme dingen willen delen, dat elke remming mist, en mensen misschien het idee hebben dat ze niet echt met een bestaand persoon aan het praten zijn via de computer waardoor er meer geoorloofd is.

Het thema sociale netwerken komt voor in *SUPER RT, the multi retweet machine* uit 2012.¹⁹⁷ Deze website laat je naar tweets op Twitter zoeken en laat ze je stelen. De website is een commentaar op het copyrightprincipe

192 Iets dat Christiane Paul niet noemt in haar boek *Digital art* uit 2008.

193 Iets dat Paul in haar boek *Digital art* uit 2008 alleen noemt onder het kopje 'digitale technologieën als gereedschap' en niet bij 'digitale technologieën als medium'.

194 <<http://vvar.biz/>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

195 <<http://whereisobama.at/>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

196 <<http://kimasendorf.com/skypeme/README>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

197 <<http://superrt.com/>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

van Twitter, waarbij de auteur altijd wordt vermeld als een tweet gedeeld wordt.¹⁹⁸ Asendorf vraagt zich af of dit niet absurd is aangezien de auteur nooit kan bewijzen dat hij de originele tweet geschreven heeft. Er worden namelijk slechts 3200 tweets in het archief getoond; alles wat daarvoor gepubliceerd is, is onzichtbaar. De kunstenaar is daarom van mening dat tweets nooit intellectueel eigendom kunnen zijn, maar dat ze gestolen mogen worden.

Het softwarekunstwerk *Extrafile* uit 2011 behoort tot het thema van databases, datavisualisaties en *mapping*.¹⁹⁹ Het is een programma waarmee je afbeeldingen in een nieuwe bestandsindeling kan opslaan, anders dan de bestaande, commerciële bestandsindelingen als JPG, PNG of TIFF.²⁰⁰ Met *Extrafile* kan men elke afbeelding openen en in zeven nieuwe bestandsindelingen opslaan, waarbij het programma de afbeelding kan converteren naar een *glitch*. Volgens Asendorf is *Extrafile* daarmee 'een pionierswerk in het opslaan van beelddata'.²⁰¹ Het proces en de resulterende bytes zijn daarbij het kunstwerk, ongeacht de inhoud. De software is gratis te downloaden via internet en bedoeld voor kunstenaars.

In de literatuur wordt Kim Asendorf vooral benaderd als een programmeurkunstenaar, zoals in *Unlikely Stories: Episode IV*²⁰², *Art and Signature*²⁰³ en *Vice*²⁰⁴. Er wordt voornamelijk ingegaan op het medium, op de technische aspecten van zijn werk: welke hardware en software Asendorf gebruikt en hoe hij de technologie die hij gebruikt beziet. Een enkele keer wordt de thematiek die Asendorf aansnijdt besproken, zoals in *Digicult*.²⁰⁵ In het artikel 'Kim Asendorf. Censored Chinese News' wordt de website *Censored Censorship* besproken, waarin Asendorf zestien Chinese kranten, die worden gecensureerd door de staat, willekeurig opnieuw laat censureren op zijn website. Daarmee levert Asendorf commentaar op het censureren door de Chinese staat, volgens *Digicult*.

3.4.2 Ian Cheng

De New Yorkse kunstenaar Ian Cheng (1984) houdt zich in zijn werk vooral bezig met de scheiding tussen de fysieke werkelijkheid en de digitale wereld en hoe deze scheiding artistiek gezien kan worden geslecht.²⁰⁶ De ideeën van emergentie²⁰⁷ en entropie²⁰⁸ zijn daarbij voor Cheng heel belangrijk.²⁰⁹ Hij ziet dit als de basis om de veranderingen van het leven te begrijpen en om aanpassingen te creëren voor deze veranderingen. Deterministische modellen voldoen namelijk niet meer volgens Cheng om de complexiteit van het bestaan te verklaren. Hij wil als kunstenaar nieuwe modellen vormgeven die het de menselijke hersenen mogelijk maken om te gaan met toevallige veranderingen en de complexiteit van het dagelijks leven.

Chengs werk bestaat voornamelijk uit *virtual reality* installaties, digitaal gemanipuleerde video en (geanimeerde) film, softwarekunst (een iPhone-app) en digitaal gemanipuleerde afbeeldingen. De thematiek uit Pauls opsomming die Cheng behandelt zijn virtuele werelden, de game, de technologische toekomst, lichaam en identiteit en *artificial life*. Deze thema's zijn echter niet gemakkelijk te scheiden van elkaar in het werk van Ian Cheng.

198 <<http://kimasendorf.com/superrt/README>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

199 <<http://extrafile.org/>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

200 <<http://extrafile.org/about/>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

201 Valentina Culatti, 'Extrafile.org. Software art with practical usage', *Neural* 41 (2012), via: <<http://neural.it/2012/04/extrafile-org-software-art-with-practical-usage/>> (geraadpleegd op 10.01.2014).

202 Jeremy Hight, 'An introduction to Kim Asendorf', *Unlikely stories* 4 (2013), via: <<http://www.unlikelystories.org/13/asendorf0913.shtml>> (geraadpleegd op 14.01.2014).

203 Sabrina Möller, Interview mit Kim Asendorf und Ole Fach', *Art and Signature* (13.01.2014), via: <<http://www.artandsignature.com/interview-mit-kim-asendorf-und-ole-fach/>> (geraadpleegd op 14.01.2014).

204 Holmes 2011 (zie noot 191).

205 Mark Hancock, 'Kim Asendorf. Censored Censored Chinese News', *Digimag* 61 (2011) via: <<http://www.digicult.it/digimag/issue-061/kim-asendorf-censored-censored-chinese-news/>> (geraadpleegd op 14.01.2014).

206 Kari Rittenbach, 'Focus interview: Ian Cheng', *Frieze* 155 (2013), via: <<http://www.frieze.com/issue/article/focus-interview-ian-cheng/>> (geraadpleegd op 14.01.2014).

207 Emergentie is de ontwikkeling van complexe georganiseerde systemen, die bepaalde eigenschappen vertonen die niet zichtbaar zijn door een reductie van hun delen. Een emergente eigenschap is een eigenschap die optreedt of wordt waargenomen wanneer men van niveau verandert, bijvoorbeeld van atomair niveau naar menselijk visueel niveau.

208 Entropie is een maat voor wanorde of de hoeveelheid onzekerheid in een systeem.

209 Ian Cheng, 'Future fictions', *Frieze* 156 (2013), via: <<http://www.frieze.com/issue/article/future-fictions/>> (geraadpleegd op 14.01.2014)

en interview Dylan Kerr, 'Ian Cheng', *Bomblog* (2013), via: <<http://bombsite.com/articles/7380>> (geraadpleegd op 14.01.2014).



Ian Cheng, *Entropy Wrangler*, 2013

Zo is de *virtual reality*²¹⁰ installatie *Entropy Wrangler Cloud* uit 2013 een virtuele wereld waarin de relatie tussen het fysieke lichaam en de virtuele wereld centraal staat. De bewegingen die de bezoeker met zijn hoofd maakt beïnvloeden daarbij de virtuele wereld. Het menselijk lichaam staat op gelijke hoogte met de virtuele objecten die Cheng gekopieerd heeft uit bestaande videospellen.²¹¹ Deze objecten zijn gedragingen toebedeeld. Dit om te zien hoe verschillende gedragingen, zoals die van mensen maar ook die van dieren of niet-levende materialen, gecombineerd kunnen worden en voor wat voor ervaring dit zorgt. De installatie voelt daarbij volgens Cheng aan als een actiefilm waarbij elk moment iets onverwachts kan gebeuren.

Het idee achter de serie *Entropy Wrangler* die in verschillende uitvoeringen bestaat is om een soort game als *Angry Birds* te maken.²¹² Dit omdat Cheng de serie *Angry Birds* (*Angry Birds Rio*, *Angry Birds Star Wars* etc.) interessant vindt als model om de complexiteit van tijd, ruimte en causaliteit te onderzoeken. Volgens de kunstenaar is het in deze tijd onmogelijk een enkelvoudig verhaal te maken door de korte concentratieboog van mensen; series en *sequels* die een hele wereld op zich scheppen, zoals *Lord of the Rings*, *Game of Thrones* en *Twilight*, zijn de meest succesvolle culturele producten. Elke versie van *Entropy Wrangler* moet daarom gezien worden als een episode van een in ontwikkeling zijnd mini-universum.

De film *This Papaya Tastes Perfect* uit 2011 is gemaakt met *motion capture*²¹³ en is gebaseerd op een straatgevecht in New York dat Cheng werkelijk gezien heeft.²¹⁴ Hij heeft acteurs de choreografie van het voorval doen naspelen en de opnames later digitaal bewerkt. Het wordt daarom ook een digitale performance genoemd, waarbij het fysieke, menselijke gedrag en de virtuele omgeving samengaan.²¹⁵ Enkele menselijke bewegingen kan de computer echter niet verwerken waardoor er een 'entropic chain of digital misbehavior and an accumulation of dirty data' ontstaat.

De serie *DISimages* uit 2013 ten slotte past bij het thema lichaam en identiteit en bestaat uit digitale driedimensionale afbeeldingen van fotomodellen, gemaakt door foto's van ze te scannen. Het idee van Cheng was

210 De term *mixed reality* zou hier misschien beter op zijn plek zijn, door de hybride vorm die Cheng tussen de fysieke en de virtuele wereld laat ontstaan. De fysieke en digitale objecten bestaan naast elkaar en er is interactie tussen hen beide.

211 Jeppe Ugelvig, 'Frieze London interview with Ian Cheng', *Dis magazine* (18.10.2013), via: <<http://dismagazine.com/blog/52917/frieze-london-interview-with-ian-cheng/>> (geraadpleegd op 14.01.2014).

212 Kerr 2013 (zie noot 209).

213 *Motion capture* is de techniek die men gebruikt om bewegingen van mensen te vertalen naar digitale driedimensionale animaties.

214 Rittenbach 2013 (zie noot 206).

215 <<http://iancheng.com/>> (geraadpleegd op 14.01.2014).

om de tweedimensionale stockafbeeldingen te overtreffen. Deze nieuwe 3D stockfoto's zijn online te downloaden voor algemeen gebruik. Dit om de verlegde grenzen van het gebruik van foto's aan te geven; vandaag de dag hoeft een *celebrity* er niet raar van op te kijken als zijn of haar gezicht zonder toestemming opduikt in een reclame of op een pornosite.

In de literatuur wordt het werk van Ian Cheng vooral besproken qua thematiek, zoals in het interview van Dylan Kerr met Cheng voor *BOMB*²¹⁶ en het interview van Kari Rittenbach voor *Frieze*²¹⁷. Hier wordt ingegaan op Chengs ideeën over entropie, emergentie en contingentie en hoe dat vorm krijgt in zijn werk. Daarbij wordt Chengs visie voor de toekomst en zijn wil om de wereld te veranderen uitvoerig besproken. Het medium dat Cheng gebruikt om zijn ideeën vorm te geven wordt ook vaak aangekaart, zoals in het interview van Jeppe Ugelvig in *DISmagazine*²¹⁸ en in *Vice*²¹⁹, maar dat heeft niet de overhand.

3.4.3 Constant Dullaart

De Nederlandse kunstenaar Constant Dullaart (1979) die in Berlijn woont en werkt houdt zich bezig met het visualiseren van de taal van de computer en het internet.²²⁰ Daarbij heeft hij vaak een kritische houding ten op zichten van de *corporate systems* die die taal bepalen. Dullaart maakt websites, digitaal gemanipuleerde afbeeldingen en video's en houdt performances om de vormen van online representatie, en de rol die de gebruiker daarin speelt te veranderen, en de onderliggende machtssystemen bloot te leggen. De thema's in het werk van Dullaart zijn dan ook de sociale netwerken, activisme en lichaam en identiteit.

En duidelijk voorbeeld van deze thematiek is de website *Terms of Service* uit 2011.²²¹ Op deze site is een video te zien waarin de Google zoekbalk als een soort mond de *terms of service* van Google opleest. Dit werk is een commentaar op het idee van Google en Facebook dat je automatisch instemt met de *terms of service* als je gebruik maakt van de website, zonder deze voorwaarden te kennen.²²² Het internet wordt door veel mensen gezien als een openbare plek, terwijl het dat niet is; het zijn privé domeinen die aan elkaar gelinkt zijn. De zoekmachine van Google is ook een privé domein dat winst wil maken en gebruik maakt van jouw data daarvoor, zonder dat eerst aan je te vragen of de *terms* expliciet te maken.

De performance waarbij Dullaart zijn wachtwoord voor Facebook openbaar maakt gaat door op dit thema.²²³ Facebook stelt namelijk in zijn reglement dat de gebruiker van Facebook verantwoordelijk is voor de identiteit van zijn account. Dullaart wilde die verantwoordelijk niet en is van mening dat hij de vrijheid heeft zijn identiteit weg te geven aan iemand anders als hij dat wil. De performance is ook een commentaar op hoe Facebook als sociaal medium het dagelijks leven beïnvloedt en de manier verandert waarop je naar je vrienden kijkt.

De website *The Revolving Internet* uit 2010 is een ronddraaiende Google zoekpagina.²²⁴ Dit als commentaar op de manier waarop Google onze visie van de wereld beïnvloedt.²²⁵ De zoekpagina is namelijk niet objectief, zoals je zou verwachten, maar subjectief; het past de zoekresultaten aan middels *intelligent agents* en vanwege financiële belangen. Google is te beïnvloeden. Dullaart wilde deze subjectiviteit verbeelden door de zoekpagina zelf te beïnvloeden door het te animeren; het draait rond zoals de wereld ronddraait. Google heeft dit kunstwerk in 2011 geblokkeerd (voorheen werkte de zoekfunctie) en heeft later een eigen draaiende zoekpagina gelanceerd.

216 Kerr 2013 (zie noot 209).

217 Rittenbach 2013 (zie noot 206).

218 Ugelvig 2013 (zie noot 211).

219 Nathan Reese, 'Uncanny valley boy. Ian Cheng talks about his videos and new app', *Vice* (22.04.2013), via: <<http://thecreatorproject.vice.com/blog/uncanny-valley-boy-ian-cheng-talks-about-his-video>> (geraadpleegd op 14.01.2014).

220 <<http://www.constantdullaart.com>> (geraadpleegd op 15.01.2014).

221 <<http://constantdullaart.com/TOS/>> (geraadpleegd op 15.01.2014).

222 Nadja Sayej, 'Constant Dullaart, URL killer', *Vice* (2013) via: <<http://motherboard.vice.com/blog/constant-dullaart-loves-the-internet>> (geraadpleegd op 15.01.2014).

223 Idem.

224 <<http://therevolvinginternet.com/>> (geraadpleegd op 15.01.2014).

225 Sayej 2013 (zie noot 222).



Constant Dullaart, *Poser*, 2007

In het project *Poser* uit 2007 maakt Dullaart digitale manipulaties van gevonden groepsfoto's op internet waar hij zichzelf in plaatst.²²⁶ Dit doet hij middels de chromakey-techniek uit de filmwereld. Deze serie bewerkte foto's roept vragen op over de grens tussen publiek en privé op internet; Dullaart schaadt de privacy van de groep mensen op de foto door zich er ongevraagd bij te plaatsen.

Dullaart houdt zich ten slotte net als Asendorf bezig met *glitch art*. In *Webcam video april 8, 2011 09:46 AM* voor het online digitale kunstplatform Super Art Modern Museum zien we hoe een driedimensionale weergave van YouTube vastloopt.²²⁷

In de geraadpleegde bronnen wordt het werk van Dullaart benaderd als activistisch en wordt er daarom vooral ingegaan op de thematiek die hij behandelt, zoals in het interview door Nadja Savej voor *Vice*²²⁸, het artikel 'Poser, invading digital photo frames' in *Neural*²²⁹ of de recensie van Louisa Elderton in *Frieze*²³⁰. Door Domenico Quaranta wordt zelfs in een publicatie bij de solotentoonstelling *Healing* van Dullaart in Fabio Paris Art Gallery beweerd dat het werk van Dullaart niet gaat over software of websites, maar enkel over hoe bedrijven de macht hebben en onze visie op de wereld veranderen.²³¹ Daarbij stelt Quaranta ook dat Dullaart ironisch is in zijn aanpak en een goede performer is die ons bewust maakt van de impact die media hebben op ons.

3.4.4 Rafaël Rozendaal

De Nederlands-Braziliaanse kunstenaar Rafaël Rozendaal (1980) gebruikt naar eigen zeggen het internet als zijn canvas en maakt voornamelijk websites (die hij anderen laat programmeren), installaties en digitale afbeeldingen.²³² Hij onderzoekt in zijn werk 'het beeldscherm als picturale ruimte'. Hij woont en werkt in New York.

De thematiek in zijn werk bestaat eigenlijk alleen uit de digitale esthetiek, een thema dat Christiane Paul niet noemt in haar lijstje. Of zoals Rozendaal het zelf zegt: "My work is not 'about' something".²³³ De meeste van Rozendaals inmiddels meer dan negentig websites bestaan dan ook uit eenvoudige flashanimaties van abstracte kleurvelden die langzaam van tint veranderen, zoals in <http://www.intotime.us/> uit 2012, of vertalingen van fysieke objecten, geluiden en fenomenen naar het digitale domein, zoals het vliegende ei in <http://www.flyingfrying.com/> uit 2014 of de golf die het strand raakt in <http://www.yesforsure.com/> uit 2010. Ook kan de bezoeker van een website soms een eigen compositie bouwen door op kleurvlakjes te klikken of door met de muis over het scherm te gaan, zoals in <http://www.fillthisup.com/> uit 2014.

Soms is een website een ervaring, zoals <http://www.fallingfalling.com/> uit 2011, waarin het lijkt alsof de kleurvlakken naar beneden vallen, iets dat wordt versterkt door het steeds lager van toon wordende geluid dat eronder geplaatst is, of zoals in <http://www.aestheticecho.com/> uit 2009 waarin je op reis wordt genomen door een digitaal landschap bestaande uit kleurvlakken, door de suggestie van een horizontale beweging.

Rafaël Rozendaal refereert wel aan Facebook op zijn sites <http://www.pleaselike.com/> uit 2010 en <http://www.pleasecomment.us/> uit 2013 door respectievelijk de *like button* en de *comment* mogelijkheid

226 Vito Campanelli, 'Poser, invading digital photo frames', *Neural* (2011), via: <<http://neural.it/2011/10/poser-invading-digital-photo-frames/>> (geraadpleegd op 15.01.2014).

227 <<http://www.youtube.com/watch?v=7HzXCh-FsGM>> (geraadpleegd op 15.01.2014).

228 Sayej 2013 (zie noot 222).

229 Campanelli 2011 (zie noot 226).

230 Louisa Elderton, 'Constant Dullaart', *Frieze* 159 (2013), p. 156.

231 Domenico Quaranta, *Healing the media*, tent. cat. Brescia (Fabio Paris Art Gallery) 2012, pp. 1-4.

232 <<http://www.newrafael.com/bio>> (geraadpleegd op 15.01.2014).

233 Richard Brereton, 'Rafaël Rozendaal', *Elephant magazine* (2009), via: <<http://www.newrafael.com/richard-brereton-interviews-rafael-rozendaal-for-elephant-magazine/>> (geraadpleegd op 15.01.2014).

✓ Like You and 174,480 others like this.

Rafaël Rozendaal, *Please like*, 2010

op een website te plaatsen als plug-in, maar meer als esthetisch element dan als commentaar of reactie op het sociale medium. De kunstenaar refereert ook aan de kunstgeschiedenis, zoals in het werk <http://www.electricboogiewoogie.com/> uit 2009 waarin hij de kleurvlakken uit het werk van Piet Mondriaan heeft geanimeerd en <http://www.kazimirmalevich.org/> uit 2008 waarin hij een staande man uit het schilderij van Kazimir Malevich heeft geanimeerd als zijnde plassend. Dit doet erg denken aan Marcel Duchamps versie van de *Mona Lisa*, *L.H.O.O.Q.* uit 1919, en deze referentie is niet toevallig: Rozendaal zelf heeft Duchamps fietswiel gedigitaliseerd in <http://www.leduchamp.com/> uit 2008.

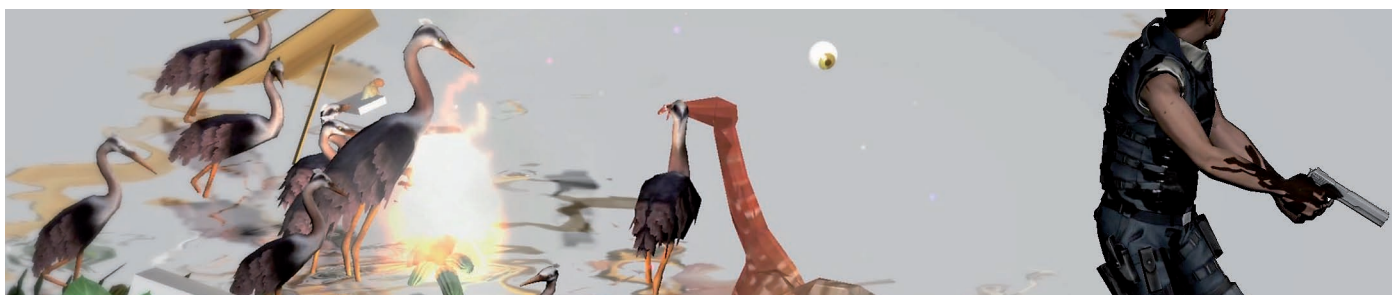
Veel van de prints die Rozendaal verkoopt zijn *stills* van zijn websites. De printserie *Lenticular Paintings* uit 2012 komt voort uit de website <http://www.intotime.us/> en werkt als een driedimensionaal beeld; als je erlangs loopt, verspringt het beeld door de veranderende hoek. De beelden bestaan uit gekleurde vlakcomposities en komen voort uit algoritmes.

In de literatuur wordt het werk van Rafaël Rozendaal vooral besproken qua medium: de website. De thematiek van zijn werk of de typische beeldtaal van Rozendaal wordt niet vaak behandeld. Wel komt vaak de verkoop van Rozendaals websites aan bod, zoals in *XLR8R magazine*²³⁴ en *Elephant magazine*²³⁵, en het groot aantal bezoekers dat zijn website kent: vijftig miljoen per jaar.²³⁶

234 Auteur onbekend, 'Interview with Rafaël Rozendaal', *XLR8R magazine* 137 (2011), pp. 60-65.

235 Brereton 2009 (zie noot 233).

236 <<http://www.newrafael.com/compression-by-abstraction-a-conversation-about-vectors/>> (geraadpleegd op 15.01.2014).



HOOFDSTUK VIER:

NOTES ON THE RELEVANCE OF THE THEORY OF METAMODERNISM FOR CONTEMPORARY DIGITAL ART

In de voorgaande hoofdstukken is geprobeerd de kenmerken van het metamodernisme te beschrijven en de kenmerken van digitale kunst op een rijtje te zetten. De vraag is nu of die kenmerken verbanden met elkaar aangaan. Kan de hedendaagse digitale kunst als metamodernistisch beschreven worden?²³⁷ Of uit er zich een andere *structure of feeling* in? Dit wordt in dit hoofdstuk aan de hand van de vier casussen die in hoofdstuk drie zijn beschreven onderzocht.²³⁸

4.1 Kim Asendorf

Hoewel Asendorf zichzelf beschrijft als een conceptueel kunstenaar - iets wat het metamodernisme aan het postmodernisme verbindt - zien we dat Asendorf net zo zeer 'ambachtelijk'²³⁹ werkt; hij schrijft zijn eigen software. Daar is veel kennis over de computer als gereedschap en medium voor nodig. Op dat punt zou het werk van Asendorf dus eventueel metamodernistisch kunnen worden genoemd. Maar Asendorf brengt niet altijd een object voort: het object is van secundair belang, omdat digitale kunst per definitie digitaal en dus non-atomair ontstaat. In de theorie van het metamodernisme is digitale kunst die niet omgezet wordt naar bijvoorbeeld een print per definitie 'conceptueel', aangezien het metamodernisme onder ambachtelijkheid het voortbrengen van een object verstaat.

In de thematiek die Asendorf behandelt zien we dat hij activistisch en geëngageerd bezig is. Zo wil hij mensen bewust maken van het fenomeen oorlog in het werk *VVAR.BIZ*, keert hij de surveillance die het NSA van Barack Obama toepast op de burgers om in het werk *Where is Obama?* en toont hij het censuur dat de Chinese staat toepast op zijn kranten in *Censored Censorship* door dat nogmaals willekeurig te censureren. Ook vraagt hij de bezoeker van zijn website om mee te helpen in bijvoorbeeld het opsporen van *Obama* voor *Where is Obama?*. Asendorf probeert hiermee op kleine schaal mensen bewust te maken van de misstanden in de wereld en de situatie een klein beetje te veranderen. Daarmee past hij in de gevoelsstructuur van het metamodernisme, waarin engagement, oprechtheid en empathie belangrijk zijn.

De strategieën waarmee Asendorf vaak werkt, zoals appropriatie en het toeval, worden echter over het algemeen gezien als typisch postmodernistisch. Als die strategieën worden ingezet voor een geëngageerd doel, zoals in *Censored Censorship*, dan overstijgt dit het postmodernisme. Maar de *glitch*kunst van Asendorf, waar geen activistisch, empathisch of geëngageerd idee achter zit, en waarbij appropriatie niet ingezet wordt voor een beeld van de toekomst, kan niet in aanmerking komen voor de omschrijving metamodern, volgens deze logica.

Lev Manovich stelt echter iets anders in zijn artikel *Generation Flash* (2002).²⁴⁰ Volgens hem is er een onderscheid te maken tussen de appropriatie van bestaand materiaal nu (door de 'flash generatie' of

237 Hierbij moet niet vergeten worden dat niet elk kenmerk van het metamodernisme in de onderzochte kunstwerken naar voren hoeft te komen om in aanmerking te komen voor de beschrijving metamodernistisch. Een combinatie van kenmerken is daarvoor voldoende.

238 Kanttekening bij dit onderzoek naar of de kenmerken van het metamodernisme overeen komen met de casussen is wel dat de kenmerken op verschillende manier geïnterpreteerd kunnen worden en ik tot een hele andere conclusie zou kunnen komen dan een andere onderzoeker. Empirisch onderzoek is namelijk per definitie subjectief.

239 Hierbij beschouw ik de definitie van ambacht niet als 'werk waarbij je iets met je handen maakt', aangezien een ambachtelijk object ook deels mechanisch voort kan worden gebracht, maar als tegengesteld aan fabrieksmatig, waarbij het object geheel mechanisch en in grote oplage wordt gemaakt en er sprake is van arbeidsdeling.

240 Manovich 2002 (zie noot 22).

postpostmoderne generatie) en in het postmodernisme. In het postmodernisme werd de onmogelijkheid van objectiviteit geaccepteerd door niet de werkelijkheid zelf als uitgangspunt te nemen in de kunst (zoals in het modernisme), maar de representaties van de werkelijkheid door verschillende media. De digitale technologieën werden zo niet alleen als gereedschap ingezet, maar ook als onderwerp. Vandaag de dag is daar volgens Manovich een reactie op te zien in de digitale kunst: kunstenaars zijn het beu dat steeds bestaande media als uitgangspunt worden genomen. Daarom creëren de kunstenaars van *generation flash* hun eigen software in plaats van dat ze al bestaande software gebruiken. Daarbij gebruiken ze de beeldtaal van het modernisme: geometrische abstractie, kleurvlakken, mathematisch gegenereerde ronde vormen. Dit om weg te gaan van de postmodernistische beeldtaal die volgens Manovich voornamelijk bestaat uit figuratieve beelden uit de commerciële mediawereld. Het 'geglitchste' abstracte beeld van Asendorf, dat ontstaat via zijn zelfgeschreven *pixelsorting* software, past perfect in deze omschrijving van de postpostmodernistische variant van appropriatie.

4.2 Ian Cheng

Het werk van Cheng past meer nog dan dat van Asendorf bij de theorie van het metamodernisme. De thematiek die Cheng aansnijdt met zijn entropie en emergentie gaat namelijk over hoe de toekomst er mogelijk uit kan zien met de samensmelting van de fysieke wereld met de digitale technologie. En hierbij beziet hij de toekomst niet als beangstigend of dystopisch, maar optimistisch. Hij ziet juist kans de mens te helpen beter om te gaan met de wereld. Dit sluit direct aan bij engagement, oprechtheid en *affect* als karakteristieken van het metamodernisme.

Cheng creëert in zijn werk een nieuw verhaal voor de toekomst op een utopische manier. Dit komt echter gedeeltelijk niet overeen met het idee van de terugkeer van de *grand récit* in het metamodernisme, omdat Chengs versie van de toekomst een acceptatie van de complexiteit van het leven is. Deterministische modellen voldoen niet meer volgens de kunstenaar. Maar aan het feit dat hij toch op een speelse manier een toekomstbeeld schept kan worden geconcludeerd dat zijn werk oscilleert tussen het moderne verlangen naar het vormen van een utopie en een postmoderne twijfel aan de haalbaarheid daarvan.

Het kenmerk van de ambachtelijkheid zit bij Cheng, net als bij Asendorf, in het zelf programmeren van software. Cheng brengt hierbij wel soms fysieke objecten voort, in tegenstelling tot Asendorf, en past daardoor beter bij de definitie van ambacht die het metamodernisme geeft.



Constant Dullaart, *The Revolving Internet*, 2010

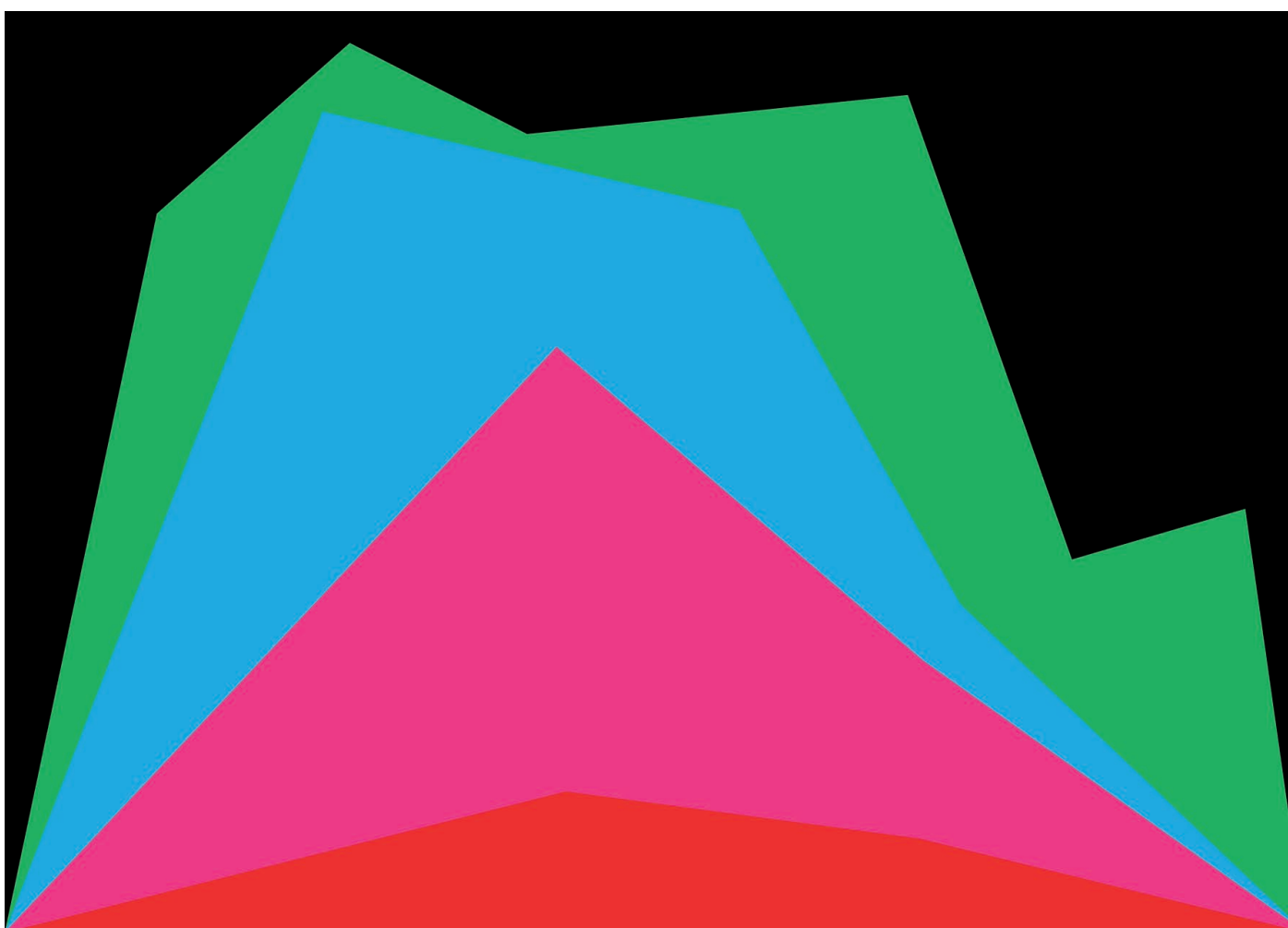
4.3 Constant Dullaart

Dullaart wordt in de literatuur vooral besproken als activistische kunstenaar. Maar waar Asendorf bij zijn activisme het publiek betreft (zoals bij *VVAR.BIZ*) of probeert constructief de machtsverhoudingen om te draaien (zoals in *Where is Obama?*) doet Dullaart dat niet. Zijn activisme richt zich meer op het speels omgaan met bestaande

gegevens, zoals te zien in *The Revolving Internet of Terms of Service* waarbij de zoekmachine van Google wordt gedeconstrueerd. Dullaart kaart de subjectiviteit van Google en de scheve machtsverhoudingen op het internet daarbij wel aan, waaruit natuurlijk een engagement spreekt, maar hij doet dit dus niet volgens de *structure of feeling* van het metamodernisme. Zijn houding wordt door Quaranta niet voor niets ironisch genoemd.

De manier waarop Dullaart bestaande elementen appropriateert komt daarbij meer overeen met Manovichs definitie van appropriatie in het postmodernisme dan de appropriatie door *generation flash*: Dullaart gebruikt bestaande figuratieve media, in plaats van dat hij zelf software schrijft. Dit is bijvoorbeeld goed te zien in het project *Poser*, waarbij Dullaart bestaande groepsfoto's van het internet bewerkt door zichzelf erin te plaatsen. Ook de manier waarop Dullaart *glitch*werken maakt sluit meer aan bij het postmodernisme: hij gebruikt bestaande beelden, in plaats van dat hij zelf software ontwikkelt om afbeeldingen te glitchen. Daardoor spreekt er ook minder ambachtelijkheid uit het werk van Dullaart dan uit dat van bijvoorbeeld Asendorf.

Dullaart vertelt daarnaast met zijn werk geen groot verhaal. Uit zijn werk spreekt geen visie voor de toekomst. Dullaart richt zich enkel op het ontmaskeren of deconstrueren van de machtsverhoudingen op het internet en zijn werk past daarom beter bij de *structure of feeling* van het postmodernisme dan bij die van het metamodernisme.



Rafaël Rozendaal, *Falling Falling*, 2011

4.4 Rafaël Rozendaal

Ditselfde is aan de hand bij het werk van Rafaël Rozendaal op het eerste gezicht. Uit zijn werk spreekt geen engagement, er is geen sprake van een *grand récit* of visie op de toekomst en Rozendaal wil ook niets betekenen voor de samenleving met zijn kunst. Hij wil juist groot geld verdienen door de verkoop van zijn websites.²⁴¹ Daarnaast programmeert Rozendaal zijn websites niet zelf; hij laat dit doen aan de hand van tekeningen. De factor van ambachtelijkheid in zijn werk zou eventueel meer kunnen spreken uit de prints die hij maakt naar

²⁴¹ Brereton: "Do you see any commercial applications for your work?" Rozendaal: "Yes, I would love for big companies to license my work, so I don't have to make anything for them and still get a lot of money." Bron: Brereton 2009 (zie noot 233).

aanleiding van zijn websites, maar dat is minder eenduidig te stellen dan bij Asendorf of Cheng.

Als we naar de thematiek kijken van Rozendaals werk, de digitale esthetiek, zien we echter dat dit sterk refereert aan de modernistische esthetiek met zijn kleurrijke abstractie. En dan voornamelijk aan het ideaal van Clement Greenberg, waarbij de specifieke kwaliteiten van een medium worden onderzocht. Op dat vlak lijkt uit het werk van Rozendaal dus een meer modernistische *structure of feeling* te spreken.

Maar Rozendaal gebruikt bestaand schilderijen, zoals die van Malevich en Mondriaan, om die, in het geval van Malevich, te parodiëren. Rozendaal gebruikt dus appropriatie, zonder dat hij daarmee een toekomstvisieschetst, zoals onder metamodernistische appropriatie wordt verstaan. Hieruit spreekt weer meer een postmodernistische houding.

Uit deze slingerbeweging tussen modernisme en postmodernisme zou de oscillatie van het metamodernisme kunnen worden geconcludeerd, hoewel de vijf karakteristieken zoals opgesteld in de theorie van het metamodernisme totaal niet terug te vinden zijn in het werk van Rozendaal. Er lijkt zich dus een nog niet beschreven sensibiliteit in zijn werk te uiten, waarin een meer formalistische benadering van het modernisme en postmodernisme te zien zijn.

Samenvattend is er dus geen eenduidig metamodernistische houding te vinden in de hedendaagse digitale kunst, zoals aangetoond met deze vier casussen. De ene kunstenaar past beter binnen de theorie van het metamodernisme dan de andere. En sommige kunstenaars blijken zelfs helemaal niet te passen binnen de theorie. Hiermee lijkt het 'heuristisch label' dat het metamodernisme is dus niet geschikt om de hedendaagse digitale kunst in zijn geheel te kunnen omschrijven. Het blijkt enkel in sommige gevallen relevant om de huidige digitale artistieke productie beter te kunnen plaatsen.

NOTES ON

Notes on

METAMODERNISM

CONCLUSIE

In deze masterscriptie heb ik aan de hand van voornamelijk literatuuronderzoek de vraag 'hoe verhouden het metamodernisme en de digitale kunst zich tot elkaar?' onderzocht.

In hoofdstuk een stond de definitie van het metamodernisme centraal, waarbij er gekeken is naar de primaire bronnen over het metamodernisme. Deze definitie blijkt drieledig te zijn: historisch gezien komt het metamodernisme na het modernisme en postmodernisme, epistemologisch gezien staat de theorie met het modernisme en postmodernisme (het zoekt naar een waarheid zoals in het modernisme die het niet verwacht te vinden zoals in het postmodernisme) en ontologisch gezien staat het metamodernisme tussen het modernisme en postmodernisme in. Dit laatste behelst een dynamische beweging, een oscilleren tussen de twee polen modernisme en postmodernisme.

Het modernisme moet daarbij als historische periode in de beeldende kunst gedefinieerd worden als een tijd waarin er uit de kunst een optimisme en idealisme sprak. De kunstenaar is op zoek naar de waarheid en wil de maatschappij verbeteren. Originaliteit en authenticiteit zijn van belang en de formele aspecten van een kunstwerk worden onderzocht.

Het postmodernisme in de beeldende kunst kan worden omschreven als een twijfelende houding waarin deconstructie middels ironie van belang is. De kunstenaar gelooft niet meer in het grote verhaal, de waarheid, authenticiteit of originaliteit. De wereld wordt als gefragmenteerde en heterogeen gezien en dit uit zich in de kunst door een eclecticisme. Daarbij is alles geoorloofd en wordt er rijkelijk geciteerd uit bestaande bronnen.

Het metamodernisme keert voor een deel terug naar het modernisme: ambachtelijkheid en het object zijn belangrijk in plaats van enkel het concept, de kunstenaar durft weer een groot verhaal te vertellen, de kunstenaar is oprecht in plaats van ironisch of cynisch wanneer hij iets vertelt en de kunstenaar wil het publiek raken en een verschil maken in de maatschappij. Daarbij is de kunstenaar geëngageerd en verhoudt hij zich tot de wereld waarin hij leeft. Dit in tegenstelling tot de postmoderne onverschilligheid.

In hoofdstuk twee is er naar de relevantie van het metamodernisme gekeken door het metamodernisme te plaatsen naast andere theorieën over het postpostmodernisme en door te kijken naar de receptie van de theorie van het metamodernisme. Daaruit kon de accuratesse van de theorie worden bepaald.

Zo is uit de opsomming eerdere postpostmodernismen gebleken dat het metamodernisme verschillende punten uit deze bestaande theorieën met elkaar combineert: de invloed van de digitale technologieën, de globalisering en de crises op de huidige kunstproductie worden bijvoorbeeld al genoemd in het hypermodernisme, digimodernisme, automoderniteit en het altermodernisme. Ook de terugkeer van bepaalde waarden uit het modernisme in de contemporaine kunstpraktijk wordt al beschreven in het remodernisme, performatisme, hypermodernisme, digimodernisme en altermodernisme. Het metamodernisme heeft dus goed gekeken naar deze eerdere theorieën om de positie van de nieuwe term te bepalen.

Daarbij incorporeert het metamodernisme het remodernisme en performatisme als enkel uitingsvormen van het metamodernisme en zet de theorie zich af tegen het hypermodernisme, digimodernisme en de automoderniteit, die enkel postmoderne uitwassen in de huidige maatschappij zouden beschrijven. Het metamodernisme vindt het

altermodernisme voor een deel een juiste theorie, maar het altermodernisme zou epistemologie en ontologie met elkaar verwarren. Dat is de reden dat het metamodernisme de oscillatie tot ontologische definitie benoemd heeft om deze verwarring niet te herhalen.

De theorie van metamodernisme zelf wordt in de literatuur voornamelijk nog gereproduceerd, aangezien het jong en onbekend is. Daarnaast is het metamodernisme omgezet naar een manifest voor kunstenaars, iets dat scheppende receptie wordt genoemd. Echte kritiek is er in de literatuur nog niet te vinden, op een kritische opmerking van Arnon Grunberg na dat het metamodernisme alles kan betekenen en niets om het lijf heeft.

Als we deze kritiek verklaren blijkt dat Grunberg gelijk heeft dat het metamodernisme een flexibele theorie is. Ook klopt het dat de theorie van het metamodernisme niet falsifieerbaar is en dus niet wetenschappelijk in de opvatting van Karl Popper. Maar de methode van inductie die het metamodernisme gebruikt is een geldige bewijsvorm binnen de wetenschap, hoewel het wel generaliseringen creëert die de complexe werkelijkheid nooit recht kunnen doen.

Zo bestaan er verschillende contradicties in de culturele productie van het postpostmodernisme en sluit het metamodernisme grotendeels de ogen voor de digitale kunst, die door andere theoretici als kernuiting van de huidige cultuur zien. Ook rijst de vraag of een theorie over de huidige tijd wel in de huidige tijd tot stand kan komen en of het de werkelijkheid enkel beschrijft of toch (onbedoeld) scheidt. Als laatste komt de vraag op of een theorie als het metamodernisme wel gewenst is na het postmodernisme waarin alle wetenschap voor relatief werd verklaard. Dit omdat het postmodernisme met het verschildenken heeft aangetoond dat een theorie als het metamodernisme canoniserend werkt en dus kunstenaars, zoals niet-westerse kunstenaars, uitsluit.

In hoofdstuk drie werd de digitale kunst gedefinieerd aan de hand van de terminologie en positie ten opzichte van andere artistieke media. Ook is er gekeken naar de vormen van digitale kunst die er zijn en de thematiek die in de digitale kunst behandeld wordt. Daarbij zijn vier kunstenaars die digitale kunst maken als casus genomen om het onderzoek te concretiseren.

Daaruit is voortgekomen dat digitale kunst gedefinieerd kan worden als non-atomaire en eefemere. Het bestaat uit bits en bytes en wordt middels de computer gemaakt en vaak ook tentoongesteld, waarbij de computer dus een dubbelde functie als gereedschap en medium kent.

De geschiedenis van de digitale kunst is net zo zeer gevormd door de wetenschap als door de kunst. Dit omdat de computer in een wetenschappelijk klimaat is ontstaan en pas later voor particulier of artistiek gebruik beschikbaar kwam. De conceptuele kunst uit de jaren zestig van de vorige eeuw ligt aan de conceptuele basis van de digitale kunst; het is dan ook in die tijd dat de computer voor het eerst werd ingezet als artistiek gereedschap en medium. De komst van het internet als massamedium heeft de digitale kunst grotendeels bepaald, als nieuw (interactief) tentoonstellingspodium en als directe toegang tot een oneindige hoeveelheid informatie.

Er kunnen in de digitale kunst verschillende verschijningsvormen worden onderscheiden volgens Christiane Paul. Dat zijn de installatie, film, video en animatie, internetkunst, softwarekunst, *virtual reality* en *augmented reality* en geluidskunst. Daarnaast zijn er twaalf verschillende thema's te ontdekken in de digitale kunst volgens Paul: *artificial life*, *artificial intelligence* en *intelligent agents*, *telepresence*, *telematics* en *telerobotics*, lichaam en identiteit, databases, datavisualisaties en *mapping*, narratieve environments en hypertext, game, tactiele media, activisme en hacktivisme, de technologische toekomst, mobiele en locatiegebaseerde media, sociale netwerken en als laatste de nieuwste generatie virtuele werelden. Een thema dat Paul niet noemt in haar boek, maar dat ik wel belangrijk acht voor de digitale kunst is dat van de digitale esthetiek.

Uit de casussen blijkt dat de thema's en verschijningsvormen die Paul noemt inderdaad terug te vinden zijn in het werk van hedendaagse digitale kunstenaars. Zo bestaat het werk van Kim Asendorf uit internetkunst, softwarekunst, digitaal gemanipuleerde afbeeldingen en geanimeerde GIF-kunst (iets dat Paul echter niet noemt). De thematiek die Asendorf aansnijdt is activisme, locatiegebaseerde media, lichaam en identiteit, sociale netwerken en databases, datavisualisaties en *mapping*. Ian Chengs oeuvre bestaat voornamelijk uit *virtual reality* installaties, digitaal gemanipuleerde video en (geanimeerde) film, software kunst en digitaal gemanipuleerde

afbeeldingen. De thema's die Cheng behandelt bestaan uit virtuele werelden, game, de technologische toekomst, lichaam en identiteit en *artificial life*. De verschijningsvormen van de digitale kunst van Constant Dullaart bestaan uit websites, digitaal gemanipuleerde afbeeldingen en video's. De thematiek van Dullaarts werk bestaat uit sociale netwerken, activisme en lichaam en identiteit. Het werk van Rafaël Rozendaal ten slotte bestaat uit websites, installaties en digitale afbeeldingen en de thematiek in zijn werk kan het best omschreven worden als de digitale esthetiek.

In hoofdstuk vier is aan de hand van deze verschijningsvormen en thematiek uit de casussen de relevantie van de theorie van het metamodernisme specifiek voor de vier kunstenaars onderzocht, waaruit geconcludeerd kan worden of het metamodernisme een relevante theorie is voor de *structure of feeling* die uit de digitale kunst spreekt of niet.

Daaruit is gebleken dat uit het werk van Ian Cheng een duidelijke metamodernistische sensibeleit spreekt. Alle kenmerken van het metamodernisme – een terugkeer van ambachtelijkheid, het grote verhaal, een oprechtheid, een empathie en een engagement – komen in zijn werk tot uiting. Hier is de theorie van het metamodernisme dus relevant.

Het werk van Kim Asendorf kan ook als metamodernistisch bestempeld worden. Ook uit zijn werk spreekt een engagement, een oprechtheid en een empathie. De terugkeer van het grote verhaal is echter niet te herkennen in zijn werk, hoewel niet alle kenmerken van de theorie natuurlijk in elk oeuvre terug te vinden moeten zijn. Ambachtelijkheid spreekt wel uit het werk van Asendorf, in mijn definitie als niet fabriekmatig geproduceerd, maar niet in de definitie van het metamodernisme, dat ambachtelijkheid omschrijft als de terugkeer van het object in de kunst. Dit staat tegenover het conceptueel werken door kunstenaars in het postmodernisme. In de digitale kunst wordt echter niet altijd een object voortgebracht wat zou betekenen dat digitale kunst per definitie niet ambachtelijk kan zijn. Daarnaast houdt Asendorf zich bezig met *glitchkunst*, waarbij bestaande informatie wordt geappropriëerd. Dit zou als postmodernistisch bestempeld kunnen worden, maar Lev Manovich stelt dat de manier van appropriatie die Asendorf toepast juist typerend is voor *generation flash* of de postpostmoderne generatie door het feit dat Asendorf als kunstenaar zijn eigen software schrijft om afbeeldingen te glitchen. Dit staat in tegenstelling tot de appropriatie van bestaande media als uitgangspunt in het postmodernisme.

De websites van Rafaël Rozendaal passen totaal niet bij de vijf kenmerken van het metamodernisme. Er spreekt geen ambachtelijkheid, oprechtheid, empathie of engagement uit zijn werk en Rozendaal wil ook geen groot verhaal creëren. Daar staat tegenover dat zijn thema, de digitale esthetiek, sterk doet denken aan de modernistische esthetiek door zijn kleurrijke abstracte beeldtaal. Rozendaal parodieert echter ook bestaande schilderijen op zijn websites zonder dat hij appropriatie toepast om een nieuwe visie op de wereld te schetsen, zoals onder metamoderne appropriatie wordt verstaan. Hieruit spreekt dus een meer postmodernistische houding. Het werk van Rozendaal oscilleert dus wel tussen het modernisme en postmodernisme, maar past niet bij de beschrijving daarvan in de theorie van het metamodernisme.

Het werk van Constant Dullaart past ook niet bij de theorie van het metamodernisme. Zijn werk is wel geëngageerd, maar Dullaarts activisme kenmerkt zich door een ironische houding, waarbij hij bestaande informatie appropriëert zonder een toekomstvisie te verbeelden. Dullaart deconstrueert de bestaande machtsverhoudingen op het internet met zijn werk zonder een groot verhaal te vertellen of daarna iets op te bouwen. De manier van appropriatie past daarbij meer bij het postmodernisme dan bij de flashgeneratie uit Manovichs theorie. Hier is de theorie van het metamodernisme dus totaal niet relevant.

Hieruit kan geconcludeerd worden dat de theorie van het metamodernisme te beperkt is in zijn definitie van de aspecten voor de hedendaagse digitale kunst, zoals te zien aan bijvoorbeeld het kenmerk van ambachtelijkheid: digitale kunst kan, omdat het niet altijd een object voortbrengt, per definitie niet ambachtelijk zijn in de visie van het metamodernisme. Het wordt als conceptueel en dus postmodernistisch gezien. Dit idee kan worden verklaard uit het feit dat het medium, de computer, in het postmodernisme geboren is als artistiek medium en dus geen modernistische artistieke uitingsvorm kent. Daarnaast is de definitie van appropriatie in

het metamodernisme, als iets dat niet tot doel heeft te parodiëren maar een visie voor een nieuwe wereld te scheppen, eveneens te beperkt, zeker wanneer we de theorie over *generation flash* van Manovich erbij pakken. Postpostmodernistische appropriatie kan ook het zelf scheppen van software zijn waarbij de uitkomst bijvoorbeeld aan de modernistische beeldtaal refereert.

Ook is aan het werk van Rafaël Rozendaal te zien dat de hedendaagse oscillatie tussen modernisme en postmodernisme geheel andere vormen aan kan nemen. In de theorie van het metamodernisme wordt niets gezegd over de terugkeer van een modernistische beeldtaal of het onderzoeken van de mediums specifieke kwaliteiten zoals in het modernisme gebeurde. Hier zou de theorie dus ook moeten worden uitgebreid.

Als tweede punt valt op te merken aan de vier casussen dat het metamodernisme als theorie niet toepasbaar is op alle hedendaagse digitale kunstproductie, zoals te zien aan het werk van Dullaart. Dit geeft misschien aan dat we nog in een overgangsfase zitten waarin het metamodernisme en postmodernisme als artistieke uitingen naast elkaar bestaan en er kunstenaars zijn die meer 'avant-garde' zijn dan anderen, of het betekent dat de theorie van het metamodernisme te beperkt is in zijn omschrijving van wat er vandaag de dag in de kunstwereld gebeurt.²⁴²

Ik zou graag willen pleiten voor deze laatste optie, omdat er in de eerste optie een canoniserend effect uitgaat van de theorie, waarbij er een waardeoordeel wordt gekoppeld aan het werk van hedendaagse kunstenaars. Dat wil zeggen dat de houding die uit het werk van kunstenaars als Ian Cheng spreekt, dat als metamodernistisch gedefinieerd kan worden, historisch gezien 'nieuwer' is dan de postmodernistische houding die bijvoorbeeld uit het werk van Constant Dullaart spreekt, waarmee samenhangt dat wat nieuw is in de kunst over het algemeen ook als beter wordt beschouwd, omdat er sprake is van een vooruitgang in de tijd.

De moeizame verhouding tussen de theorie van het metamodernisme en de digitale kunst valt niet te verklaren uit de hypothese dat er geen metamodernistische sensibiliteit uit de digitale kunst zou kunnen spreken, maar uit het feit dat de computer als medium en gereedschap pas tijdens het postmodernisme ingezet kon worden, en er dus geen modernistische digitale kunst bestaat waardoor de oscillatietheorie lastiger wordt, en uit het feit dat de structuur van de computer en het internet in de literatuur gezien wordt als de fysieke manifestatie van de postmoderne theorie, wat in het metamodernisme door Mickleburgh is overgenomen. Maar zoals gezien sluit dit metamodernistische digitale kunst niet in zijn geheel uit.

Al deze punten geven dus aan dat de theorie van het metamodernisme concreet voor de hedendaagse digitale kunst beperkingen kent, naast de algemene beperkingen die zijn beschreven in hoofdstuk twee. Het antwoord op de hoofdvraag is daarmee dat de hedendaagse digitale kunstproductie de theorie van het metamodernisme gedeeltelijk ondermijnt en dat het metamodernisme maar één theorie uit velen blijkt te zijn om enkel een deel van de hedendaagse kunstproductie mee te omschrijven.²⁴³ Hoe aantrekkelijk het ook is voor veel cultuurwetenschappers om een unificerende theorie te formuleren, het blijkt vandaag de dag onmogelijk te zijn (geworden) de werkelijkheid in één theorie te kunnen vatten.

242 Om het verschil tussen de digitale kunstproductie in het postmodernisme en in het nu goed te kunnen vergelijken zou er eigenlijk een nieuw onderzoek gedaan moeten worden, waarbij er naast casussen met hedendaagse kunstenaars ook casussen worden onderzocht met kunstenaars uit het postmoderne tijdperk. Nu is er enkel vergelijking mogelijk met het postmodernisme door het bestuderen van de theorie, terwijl de artistieke praktijk misschien meer diffuus kan zijn geweest dan de theorie wil voordoen.

243 Dit zou overigens naar alle waarschijnlijkheid ook met niet-digitale kunst kunnen worden geïllustreerd. Dit zou het onderwerp van een volgend onderzoek kunnen zijn.

BIBLIOGRAFIE

Literatuur

- Auteur onbekend, 'Interview with Rafaël Rozendaal', *XLR8R magazine* 137 (2011), pp. 60-65.
- **Barker, C.**, *Cultural studies. Theory and practice*, Londen 2012.
- **Bertens, H.**, 'The Postmodern Weltanschauung and its Relation to Modernism: an Introductory Survey' in: Natoli, J. en Hutcheon, L., *A Postmodern reader*, New York 1993, pp. 25-70.
- **Bolter, J. D.** en **Gromala, D.**, *Windows and mirrors; interaction design, digital art and the myth of transparency*, Cambridge en Londen 2003.
- **Bourriaud, N.**, *Altermodern manifesto*, 2009 via: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explainedmanifesto>>.
- **Bourriaud, N.**, *Altermodern. Tate Triennial 2009*, Londen 2009, via: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ik2B2t4lkBAJ:u.jimdo.com/www36/o/sb7d4a4b321224ce6/download/m009906b38bccaa9b/1303276303/altermodern.pdf>>.
- **Brereton, R.**, 'Rafaël Rozendaal', *Elephant magazine* (2009), via: <<http://www.newrafael.com/richard-brereton-interviews-rafael-rozendaal-for-elephant-magazine/>>.
- **Campanelli, V.**, 'Poser, invading digital photo frames', *Neural* (2011), via: <<http://neural.it/2011/10/poser-invading-digital-photo-frames/>>.
- **Cheng, I.**, 'Future fictions', *Frieze* 156 (2013), via: <<http://www.frieze.com/issue/article/future-fictions/>>.
- **Childish, B.** en **Thomson, C.**, *Remodernism*, 2000, via: <<http://www.stuckism.com/remod.html>>.
- **Crowther, P.**, *Philosophy after postmodernism. Civilized values and the scope of knowledge*, Londen 2003.
- **Culatti, V.**, 'Extrafile.org. Software art with practical usage', *Neural* 41 (2012), via: <<http://neural.it/2012/04/extrafile-org-software-art-with-practical-usage/>>.
- **De Lange, T.**, *Metamodernisme. Een nieuw idee in de geschiedenis*, 2013, via: <http://www.academia.edu/2589525/Metamodernisme_Een_nieuw_idee_in_de_geschiedenis>.
- **De Mul, J.**, *Romantic desire in (Post)modern art and philosophy*, Albany 1999.
- **Elderton, L.**, 'Constant Dullaart', *Frieze* 159 (2013), p. 156.
- **Eshelman, R.**, 'Performatism, or the end of postmodernism', *Anthropoetics* 7 (2000/2001) 2, via: <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>> .
- **Fjellestad, D.** en **Engberg, M.**, 'Toward a concept of post-postmodernism or Lady Gaga's reconfigurations of Madonna', *Reconstruction* 12 (2013) 4, via: <<http://reconstruction.eserver.org/124/Fjellestad-Engberg.html>>.
- **Gans, E.**, 'The post-millennial age', *Anthropoetics* 6 (2000/2001) 2, via <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw209.htm>>.
- **Greene, R.**, *Internet Art*, New York en Londen 2004.
- **Grunberg, A.**, 'Grunberg helpt – week 41-42', *Vrij Nederland* (2012), via: <<http://www.vn.nl/Opiniemakers/Arnon-Grunberg-helpt/Artikel-Arnon-Grunberg/Grunberg-helpt-week-41-42.htm>>.
- **Hancock, M.**, 'Kim Asendorf. Censored Censored Chinese News', *Digimag* 61 (2011) via: <<http://www.digicult.it/digimag/issue-061/kim-asendorf-censored-censored-chinese-news/>>.
- **Harvey, D.**, *The condition of Postmodernity*, Cambridge en Oxford 1989.
- **Hassan, I.**, 'Toward a concept of Postmodernism' in: Natoli, J. en Hutcheon, L., *A postmodern reader*, New York 1993, pp. 273-286.
- **Herman, D.**, 'Modernism versus Postmodernism. Towards an Analytic Distinction', in: Natoli, J. en Hutcheon, L., *A Postmodern reader*, New York 1993, pp. 157-192.
- **Hight, J.**, 'An introduction to Kim Asendorf', *Unlikely stories* 4 (2013), via: <<http://www.unlikelystories.org/13/asendorf0913.shtml>>.
- **Holmes, K.**, 'User preferences. A tech Q&A with Kim Asendorf', *Vice* (2011), via: <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/user-preferences-a-tech-qa-with-kim-asendorf>>.
- **Hutcheon, L.**, 'Beginning to theorize Postmodernism', in: Natoli, J. en Hutcheon, L., *A Postmodern reader*, New York 1993, pp. 243-272.
- **Hutcheon, L.**, *The Politics of Postmodernism*, New York en Londen 2002.
- **Jameson, F.**, 'Excerpts from Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism' in: Natoli, J. en Hutcheon, L., *A Postmodern reader*, New York 1993, pp. 312-332.
- **Kerr, D.**, 'Ian Cheng', *Bomblog* (2013), via: <<http://bombsite.com/articles/7380>>.
- **Kirby, A.**, 'The death of postmodernism and beyond', *Philosophy now* 58 (2006), pp. 34-37.
- **Kirby, A.**, *Digimodernism. How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*, Londen en New York 2009.
- **Lin, P.-H.**, 'A dream of digital art. Beyond the myth of contemporary computer technology in visual arts', *Visual arts research* 31 (2005) 1, pp. 4-12.
- **Link, H.**, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976.
- **Lipovetsky, G.**, *Hypermodern times*, Oxford 2005.

- **Lovejoy, M.**, *Digital Currents: Art in the Electronic Age*, New York en Londen 2004.
- **Manovich, L.** 'The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?', *Critical Inquiry* 35 (2009) 2, pp. 319-331.
- **Manovich, L.**, *Generation Flash*, 2002, via: <http://manovich.net/DOCS/generation_flash.doc>.
- **Manovich, L.**, *The language of new media*, Cambridge en Londen 2001.
- **Mickleburgh, E.**, 'Show All History. Metamodern historical narratives, new media and the work of Oliver Laric', *Notes on Metamodernism*, (24.06.2013), via: <<http://www.metamodernism.com/2013/06/24/show-all-history/>>.
- **Möller, S.**, Interview mit Kim Asendorf und Ole Fach', *Art and Signature* (13.01.2014), via: <<http://www.artandsignature.com/interview-mit-kim-asendorf-und-ole-fach/>>.
- **Mulder, A.**, *Over mediatheorie*, Rotterdam 2004.
- **O'Reilly, T.**, *What is web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, 2005, via: <<http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>>.
- **Paul, C.**, *Digital Art*, Londen 2008.
- **Popper, K.**, *The Logic of Scientific Discovery*, Londen en New York 2005.
- **Quaranta, D.**, *Healing the media*, tent. cat. Brescia (Fabio Paris Art Gallery) 2012, pp. 1-4.
- **Reese, N.**, 'Uncanny valley boy. Ian Cheng talks about his videos and new app', *Vice* (22.04.2013), via: <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/uncanny-valley-boy-ian-cheng-talks-about-his-video>>.
- **Rittenbach, K.**, 'Focus interview: Ian Cheng', *Frieze* 155 (2013), via: <<http://www.frieze.com/issue/article/focus-interview-ian-cheng/>>.
- **Samuels, R.**, 'Auto-modernity after postmodernism. Autonomy and automation in culture, technology and education' in: McPherson, T., *Digital youth, innovation, and the unexpected*, Cambridge 2008, pp. 219-240.
- **Samuels, R.**, *New media, cultural studies and critical theory after postmodernism*, Basingstoke 2008.
- **Sayeij, N.**, 'Constant Dullaart, URL killer', *Vice* (2013) via: <<http://motherboard.vice.com/blog/constant-dullaart-loves-the-internet>>.
- **Tribe, M.** en **Jana, R.**, *Nieuwe mediakunst*, Keulen 2006.
- **Turner, L.**, *Metamodernist Manifesto*, 2011, via: <<http://www.metamodernism.org/>>.
- **Ugelvig, J.**, 'Frieze London interview with Ian Cheng', *Dis magazine* (18.10.2013), via: <<http://dismagazine.com/blog/52917/frieze-london-interview-with-ian-cheng/>>.
- **Van den Akker, R.** en **Vermeulen, T.**, 'Een verlangen naar oprechtheid', *De Groene Amsterdammer* 36 (05.09.2013), pp. 36-39.
- **Van den Akker, R.** en **Vermeulen, T.**, 'Metamodernisme', *Twijfel* 1 (2011), pp. 9-20.
- **Van den Akker, R.** en **Vermeulen, T.**, 'Notes on Metamodernism', *Journal of Aesthetics and Culture* 2 (2010), pp. 1-13.
- **Van den Akker, R.** en **Vermeulen, T.**, 'Previous uses of the term Metamodernism', *Notes on Metamodernism* (17.07.2010), <<http://www.metamodernism.com/2010/07/17/previous-uses-of-the-term-metamodernism/>> .
- **Van der Poel, D.**, 'Wat willen de metamodernisten?', *Metropolis M* 4 (2012), via: <<http://metropolism.com/magazine/2012-no4/wat-willen-de-metamodernisten/>>.
- **Wands, B.**, *Art of the digital age*, New York 2006.

Lezing

- **Van den Akker, R.** en **Vermeulen, T.**, (lezing), *A New Dawn*, Enschede (Studium Generale Artez) 24 mei 2013 Enschede, via: <<http://vimeo.com/68843224>>.

Internet

- <<http://kimasendorf.com/about/README>>.
- <<http://constantdullaart.com/TOS/>>.
- <<http://extrafile.org/>>.
- <<http://extrafile.org/about/>>.
- <<http://iancheng.com/>>.
- <<http://kimasendorf.com/skypeme/README>>.
- <<http://kimasendorf.com/superrt/README>>.
- <<http://superrt.com/>>.
- <<http://vvar.biz/>>.
- <<http://whereisobama.at/>>.
- <<http://www.constantdullaart.com>>.
- <<http://www.etymonline.com/>>.
- <<http://www.newrafael.com/bio>>.
- <<http://www.newrafael.com/compression-by-abstraction-a-conversation-about-vectors/>>.
- <<http://www.youtube.com/watch?v=7HzXCh-FsGM>>.

LIJST VAN AFBEELDINGEN

- 2 Screenshot van de Chinese vertaling van het artikel 'Notes on Metamodernism'. Bron: auteur.
- 4 Screenshot van het artikel 'Show all History' op de webzine *Notes on Metamodernism*. Bron: auteur.
- 6 Screenshot van de webzine *Notes on Metamodernism*. Bron: auteur.
- 7 Screenshot van de webzine *Notes on Metamodernism*. Bron: auteur.
- 9 Screenshot van het logo van de webzine *Notes on Metamodernism*. Bron: auteur.
- 11 Kazimir Malevich, *Het zwarte vierkant*, 1913, olieverf op linnen, 106 x 106 cm., Russisch Museum Sint-Petersburg. Bron: http://1.bp.blogspot.com/-F0mvkNDV_HI/UnEw6OltcEI/AAAAAAAAABh4/J5bpsKnOYDQ/s1600/IMG_2156b.jpg
- 12 Jeff Koons, *Ushering in banality*, 1988, beschilderd hout, 99 x 170 x 89 x 80 x 194 x 100 cm, Stedelijk Museum Amsterdam. Bron: http://blogs.vn.nl/boeken/wp-content/uploads/Jeff-Koons.-Ushering-in-Banality-1988.-collectie-Stedelijk-Museum-Amsterdam_preview.jpg
- 13 David Thorpe, *Covenant of the elect*, 2002, mixed media collage, 63 x 111 cm, locatie onbekend. Bron: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/thorpe_Covenant_of_the_Elect.htm
- 14 Annabel Daou, *Which Side Are You On?*, 2012, SD Video (3.06 min), locatie onbekend. Bron: <http://www.metamodernism.com/2012/06/19/which-side-are-you-on/>
- 14 Rob Voerman, *A permeable body of solitude*, 2012, karton, hout, glas, plexiglas en epoxy, 3 x 3 x 4 m, locatie onbekend. Bron: <http://www.robvoerman.nl/sculpture/a-permeable-body-of-solitude>
- 22 Darren Almond, *Fullmoon@Li*, 2008, C-print op papier, afmetingen onbekend, locatie onbekend. Bron: <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>
- 24 Screenshot van het Metamodernistisch Manifest. Bron: auteur.
- 28 Screenshot van de zoekopdracht 'digital art' op de webzine *Notes on Metamodernism*. Bron: auteur.
- 31 Screenshot van: Sayuri Michima, *Facebook Installation*, 2011, digitale installatie. Bron: auteur.
- 33 Ryoji Ikeda, *Datamatics 3*, 2006, digitale data. Bron: http://4.bp.blogspot.com/_gLGwMksL3Pk/S6fEIEKuyzl/AAAAAAAAHU0/xa5bQl6Lq0/s1600-h/ryojiikeda+-+datamatics+3.png
- 35 Kim Asendorf, *Asdfbmp*, 2010, digitale afbeelding. Bron: http://media.rhizome.org/blog/3847/4758924398_da4d7e8e40_o.png
- 36 Screenshot van: Kim Asendorf, *Where is Obama?*, 2013, website. Bron: auteur.
- 38 Ian Cheng, *Entropy Wrangler*, 2013, live simulatie, locatie onbekend. Bron: <http://iancheng.com/>
- 40 Constant Dullaart, *Poser*, 2007, digitale afbeelding, locatie onbekend. Bron: <http://futuregallery.org/wp-content/uploads/2013/02/15-Constant-Dullaart-Poser-detail-2007.jpg>
- 41 Screenshot van: Rafael Rozendaal, *Please like*, 2010, website. Bron: auteur.
- 42 Ian Cheng, *Thousand Islands, Thousand Laws*, 2013, live simulatie, locatie onbekend. Bron: <http://iancheng.com/>
- 43 Screenshot van: Constant Dullaart, *The Revolving Internet*, 2010, website. Bron: auteur
- 44 Screenshot van: Rafael Rozendaal, *Falling Falling*, 2011, website. Bron: auteur.

BIJLAGE 1

Ihab Hassan, 'Toward a concept of Postmodernism' in: Joseph Natoli en Linda Hutcheon, *A postmodern reader*, New York 1993, pp. 280-281.

Modernism	Postmodernism
Romanticism/symbolism	Pataphysics/dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/logos	Exhaustion/silence
Art object/finished work	Process/performance/happening
Distance	Participation
Creation/totalization	Decreation/deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/boundary	Text/intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Root/depth	Rhizome/surface
Interpretation/reading	Against interpretation/misreading
Signified	Signifier
Lisible (readerly)	Scriptible (writerly)
Narrative/ <i>grande histoire</i>	Anti-narrative/ <i>petite histoire</i>
Master code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genital/phallic	Polymorphous/androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/cause	Difference-différance/trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinancy	Indeterminancy
Transcendence	Immanence