

De vele gezichten van figuratie

van 1945 tot heden

Brechtje de Boer



Ruud van Empel, *Generation # 1*, 2010, Cibachrome, 124 x 330 cm

De vele gezichten van figuratie

van 1945 tot heden

Brechtje de Boer

Studentnummer: 0335894

Kunstgeschiedenis

Master Moderne en Hedendaagse Kunst

Universiteit Utrecht, 2010- 2011

Promotor: Dr. Hestia Bavelaar

Copromotor: Dr. Patrick van Rossem

Voorwoord

Tijdens mijn studie kunstgeschiedenis heb ik mijn masterstage in het Museum voor Moderne Kunst te Arnhem (MMKA) gelopen. Daar heb ik een wetenschappelijk onderzoek gedaan. Aangezien de probleemstelling van mijn stageonderzoek vrij uitgebreid was, heb ik in overleg met mijn thesisbegeleidster Hestia Bavelaar besloten dit onderwerp verder uit te diepen en uit te breiden. Vanuit dat uitgangspunt ben ik gekomen tot de onderzoeksvraag van mijn thesis.

Hestia wil ik heel hartelijk bedanken voor de begeleiding die zij mij heeft gegeven tijdens het schrijven van deze thesis. Haar inzicht, vakkennis en opbouwende kritiek hebben een positieve bijdrage geleverd aan deze thesis.

Mijn man Adri Risseeuw wil ik niet alleen bedanken voor zijn morele steun, maar ook voor de vele tips en aanwijzingen die hij heeft gegeven.

Uiteraard heeft het schrijven van deze scriptie nogal wat tijd en energie gekost, wat ten koste ging van het thuisfront. Daarom wil ik ook mijn kinderen Sara en Derek bedanken voor hun positieve stimulans.

Inhoud

1. Inleiding.....	6
2. Definiëring van de begrippen.....	11
2.1. Begrippen	11
2.1.1 Realisme	11
2.1.2 Figuratie	13
2.1.3 Abstractie	13
2.1.4 Werkelijkheid	13
2.2 Ontstaansgeschiedenis.....	14
2.2.1 Stroming Realisme	14
2.2.2 Modernisme.....	15
2.2.3 Controverse Realisme en Modernisme	17
3. Historische context	19
3.1 De kunstwereld na de Tweede Wereldoorlog	19
3.2 Kunstenaarsgroepen na 1945.....	20
3.2.1 Vrij Beelden.	20
3.2.2 De Experimentelen	22
3.2.3 De Realisten	23
3.2.4 Kunstenaarsverenigingen	25
3.3 Controverse	25
3.4 Rol Sandberg	29
3.5 De jaren vijftig	31
3.6 Jaren zestig en zeventig.....	33
4. Postmodernisme	38
4.1 Oorsprong en datering van het postmodernisme	38
4.2 Visies ten aanzien van postmodernisme.....	39
4.2.1. De continuïteitsvisie en de discontinuïteitvisie	39
4.2.2. Filosofische visies	40
4.2.3. Postmodernisme versus Modernisme	43
4.3 Postmodernisme in de beeldende kunst	44
4.3.1 Postmodernisme versus Modernisme in de beeldende kunst	46
4.3.2 Stromingen in de beeldende kunst	46
4.3.3 Beeldende kunst in Nederland.....	48
5. Het heden.....	51
5.1 Context en datering	51
5.2 Engagement.....	51
5.3 Visie op de werkelijkheid.....	54

5.4 Toepassing disciplines.....	55
5.5 Figuratie in de hedendaagse beeldende kunst	56
6. Conclusie	57
6.1 Visie op de werkelijkheid.....	57
6.2 Kunstontwikkeling in de twintigste eeuw	57
6.2.1 L'art pour l'art.....	58
6.2.2 Kunst en leven.....	59
6.3 Eindconclusie	59
Literatuurlijst.....	63
Lijst van afbeeldingen.....	67

1. Inleiding

Onderzoeksmotivatie

Van januari tot mei 2010 heb ik mijn masterstage gelopen in het Museum voor Moderne Kunst te Arnhem (MMKA). Het MMKA is een kleinschalig museum met een vaste collectie moderne en hedendaagse kunst. De brede collectie bestaat vooral uit figuratieve kunstwerken, toegepaste kunst en vormgeving vanaf circa 1900 tot heden. Beroemd is de collectie magisch realisten. Het museum wordt bij uitstek geassocieerd met figuratie en realisme. De conservator moderne en hedendaagse kunst organiseert wisselende collectiepresentaties waarin 'vormen van realisme' worden getoond.

In mijn masterstage heb ik een onderzoek verricht met de onderzoeksvraag: 'Heeft het anno 2010 nog zin om abstracte kunst tegenover figuratieve kunst te plaatsen?' Daarbij heb ik me gericht op de Nederlandse schilder- en beeldhouwkunst. Deze vraag is naar voren gekomen omdat er discrepantie aanwezig was tussen hetgeen in de beleidsnota staat vermeld en kunstwerken die de conservatoren willen aankopen en/of tentoonstellen. In de beleidsnota van het MMKA staat vermeld: 'Leidraad bij nieuwe verwervingen zal de interpretatie van 'vormen van realisme' zijn. Dit begrip wordt, net zo min als vroeger het begrip 'verbeeldende kunst', niet als eenduidige stijlrichting opgevat maar gehanteerd als een noemer voor kunstobjecten waarin niet de pure abstractie en het formalisme, maar een herkenbare vorm van figuratie en herkenbare (al dan niet geconstrueerde) werkelijkheid is gevisualiseerd.'¹

De conclusie uit dit onderzoek is dat het tegenwoordig geen zin meer heeft om onderscheid te maken tussen abstractie dan wel figuratie. Alhoewel binnen de kunstwereld deze conclusie breed wordt gedeeld en niet meer leidt tot actuele discussies, speelt deze discussie wel degelijk nog binnen het museumbeleid van diverse musea voor hedendaagse kunst in Nederland, waaronder het MMKA.

Context onderzoek

Hoe is eigenlijk die tweedeling tussen abstractie en figuratie ontstaan? Al aan het begin van de twintigste eeuw is de tegenstelling tussen figuratieve en abstracte kunst binnen de kunstgeschiedenis ontstaan in de moderne kunst in Nederland. Piet Mondriaan en aanhangers van De Stijl geven de aanzet en zij krijgen de aandacht en waardering in het

¹ Collectieplan Gemeentemusea Arnhem 2004-2008, p. 6.

kader van de vooruitgang. De aandacht voor het realisme komt terug in het Interbellum in de vorm van Magisch-realisme en Surrealisme. Na de Tweede Wereldoorlog bestaan figuratieve en abstracte kunst nog naast elkaar, maar al spoedig ontstaat de strijd om de aandacht en waardering voor abstractie dan wel figuratie. In de jaren vijftig is de controverse een feit!

In de volgende decennia is de dominantie van de abstractie waarneembaar. De aanhangers van de figuratie delven het onderspit.

Het postmodernisme heeft vervolgens eind jaren zeventig/begin jaren tachtig grote invloed op ons denken en onderscheidingsvermogen. Figuratie en abstractie komen weer naast elkaar te staan in de kunstwereld. Er is weer behoefte aan verhalende beeldende kunst met een persoonlijke visie. Het onderscheid tussen figuratieve en abstracte kunst is niet meer relevant binnen de kunstwereld, alleen nog binnen de museumwereld.

Doel onderzoek

Het doel van het onderzoek is om meer zicht te krijgen op de wijze waarop er tegenwoordig gekeken wordt naar figuratieve kunst. Hiertoe is het noodzakelijk om de ontwikkelingsgeschiedenis hiervan te onderzoeken. Musea voor moderne en hedendaagse kunst dienen zich wat betreft verzamel, aankoop- en tentoonstellingsbeleid te houden aan afspraken zoals die zijn geformuleerd in de beleidsnota's. Daar wordt vaak het onderscheid tussen figuratieve- en abstracte kunst nog gemaakt. Daarom is wellicht een herziening van gemaakte afspraken beschreven in beleidsnota's van musea voor hedendaagse en moderne kunst, noodzakelijk. Als gevolg daarvan kan het aankoop- en tentoonstellingsbeleid aangepast en verruimd worden.

Afbakening vraagstelling

De aandacht die de kunstwereld schenkt aan de figuratieve kunst vanaf 1945 tot heden is wisselend. Vanaf de Tweede Wereldoorlog is de maatschappij erg veranderd. De rol van Nederland op het wereldlijk toneel is de afgelopen decennia ook gewijzigd. Dat heeft zijn neerslag gehad in de beeldende kunst. Vanaf 1945 en vooral vanaf de jaren vijftig is er een enorme ontwikkeling geweest in de kunst. De waardering van figuratie is sindsdien aan verandering onderhevig geweest. Wat is er sindsdien gebeurd en welke argumenten zijn erbij gekomen? Waartoe heeft het postmodernisme geleid? Hoe wordt

de figuratieve kunst geïnterpreteerd? Welke invloeden zijn er tegenwoordig waarneembaar in de beeldende kunst ten aanzien van de figuratie?

Structuur thesis

In de thesis zullen drie episoden nader worden bekeken, namelijk de jaren na de Tweede Wereldoorlog, waarbij de nadruk zal liggen op de jaren 1945 tot 1951, het postmodernisme waarin de jaren tachtig centraal staan en het heden, van 1990 tot 2010. Eerst zal een overzicht worden gegeven van de eerste episode waarbij een overzicht van de kunstenaarsgroeperingen zal worden besproken. De oorzaak die leidt tot de strijd tussen de voorstanders van de figuratie dan wel abstractie zal worden uiteengezet. De verbreiding van het Modernisme wordt genoemd, waarbij de rol van de toonaangevende museumdirecteur Willem Sandberg aan de orde komt.

Vervolgens zal het postmodernisme en de invloed daarvan op de controverse tussen abstractie en figuratie worden uiteengezet. De theorieën en standpunten van filosofen, kunstcritici en kunstenaars ten aanzien van het postmodernisme en de invloed ervan op de kunst en de figuratieve beeldende kunst in Nederland, komen aan bod.

Tenslotte zal aangegeven worden hoe er momenteel wordt gedacht over figuratieve kunst. Het engagement dat in de negentiger jaren opgang doet, zal worden besproken. De verschillende visies worden naast elkaar gezet en geanalyseerd.

Om een duidelijk overzicht te kunnen geven zullen allereerst de begrippen realisme, figuratie, werkelijkheid, abstractie worden verduidelijkt. De stroming Realisme en het Modernisme, evenals de controverse tussen Realisme en Modernisme zal aan de orde komen. Vervolgens zal het geheel in een historisch kader worden geplaatst. De aanzet tot het Postmodernisme zal worden behandeld. Tenslotte worden begrippen zoals engagement en werkelijkheid besproken. Voor de theoretische achtergrond zal gebruikt gemaakt worden van het onderzoeksverslag gemaakt tijdens de stage in het MMKA.

Bronnenonderzoek

Diverse auteurs hebben hun visie gegeven vanuit verschillende invalshoeken met betrekking tot voornoemd onderwerp. Met hun zienswijzen en argumenten dragen zij bij tot verdieping en verbreding van deze thesis.

Het boek *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland, de jaren 1945-1951* van Willemijn Stokvis vormt het uitgangspunt wat betreft de aandacht voor abstractie en

figuratie na de Tweede Wereldoorlog. Daarin beschrijft zij de Nederlandse situatie in de kunstwereld na 1945 en signaleert zij het begin van de controverse tussen voorstanders van abstractie en figuratie.

Geurt Imanse, hoofdconservator schilder – en beeldhouwkunst van het Stedelijk Museum te Amsterdam heeft het boek *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945* samengesteld. Ook dit boek geeft in een aantal essays ontwikkelingen in de Nederlandse kunst na 1945 weer.

Ad de Visser geeft een overzicht van de beeldende kunst na 1945 in *De Tweede helft, Beeldende kunst na 1945*. Heleen Buijs geeft in haar inleiding in de catalogus *Nederlandse Realisten na 1950* een overzicht van de ontwikkelingen van 'het realisme'.

Voor de theoretische en artistieke achtergrond van het postmodernisme zal gebruikt worden van een aantal bronnen. De eerste is het boek *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism* dat de Amerikaanse kunstcriticus Hal Forster, samen met Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois en Benjamin H.D. Buchloh heeft geschreven in 2004. Zij geven hierin een overzicht van de westerse kunstgeschiedenis vanaf 1900.

Het boek *Art Of The Postmodern Era. From The Late 1960's To The Early 1990's* uit 1998 van Irving Sandler geeft een uitgebreide geschiedschrijving over het postmodernisme. Sandler beschrijft het tijdperk van het postmodernisme aan de hand van de visies van kunstenaars, conservatoren, critici en verzamelaars. Daarin periodiseert hij het postmoderne tijdperk tussen 1960 en 1990, met de jaren tachtig als het hoogtepunt.

Om inzicht te krijgen in de Nederlandse situatie met betrekking tot het postmodernisme is gebruik gemaakt van de boeken *Vrij Spel, Nederlandse kunst 1970-1990* onder redactie van Willemijn Stokvis en Kitty Zijlmans en *De Tweede Helft Beeldende kunst na 1945* van Ad de Visser. *Vrij Spel* bestaat uit essays waaronder *Over postmodernisme en de beeldende kunst* door Jeske de Bekker en Marisa Melchers. Hierin beschrijven zij de complexiteit en oorsprong van het postmodernisme in het algemeen en specifiek in de beeldende kunst.

Ad de Visser geeft in *De Tweede Helft beeldende kunst na 1945* een overzicht van de beeldende kunst na de Tweede Wereldoorlog. Van de jaren tachtig en negentig geeft hij een cultuurhistorisch en filosofisch overzicht met betrekking tot het postmodernisme. Hij behandelt stromingen, waarbij hij kunstenaars met hun kunstwerken plaatst.

Wat betreft de discussies rondom voornoemde onderwerpen vormen de boeken van Diederik Kraaijpoel het uitgangspunt. Deze kunstcriticus en kunstenaar veroordeelt de

dominantie van het modernisme in zijn boeken *De Nieuwe Salon* en *Was Pollock kleurenblind?*

Voor het heden is gebruik gemaakt van het eerste boek uit de serie *Reflect: Nieuw engagement, In architectuur, kunst en vormgeving*, uitgegeven door NAI Uitgevers. Het boek bevat diverse essays met beschouwingen ten aanzien van engagement. Ook Rutger Pontzen heeft een bijdrage geleverd omtrent de discussie wat betreft engagement in *Nice!: over nieuw engagement in de beeldende kunst*. In *Right About Now* staat het essay van onder andere Nicolas Bourriaud genaamd 'Relational Aesthetics: Art of the 1990s'. Anne Berk levert met *Bodytalk* ook een bijdrage aan de discussie. Uiteraard zijn internet en tijdschriften, waaronder *Metropolis M*, geraadpleegd om tot een gefundeerd antwoord te komen op de onderzoeksvraag.

De onderzoeksvraag luidt:

Wat is het verschil in aandacht, waardering en interpretatie ten aanzien van figuratieve kunst in Nederland vanaf de Tweede Wereldoorlog tot heden?

2. Definiëring van de begrippen

2.1. Begrippen

Het begrip realisme is in de loop van de tijd veranderd. Dat geldt eveneens voor de begrippen figuratie, werkelijkheid en abstractie. Om een beeld te kunnen krijgen wat met die termen wordt bedoeld, worden hieronder de begrippen nader gedefinieerd en omschreven.

2.1.1 Realisme

Het begrip realisme, waarvan de oorsprong stamt uit het midden van de negentiende eeuw, wordt op diverse wijzen geïnterpreteerd door kunsthistorici, filosofen en literatuurkenners. Afgelopen decennia is de betekenis van het begrip 'realisme' veranderd, vandaar dat bijvoorbeeld het MMKA de benaming 'vormen van realisme' hanteert.

Het woordenboek geeft de volgende definitie: richting in de kunst die de werkelijkheid wil weergeven volgens objectieve waarneming.²

Kunstenaar Gustave Courbet geeft in 1861 zijn zienswijze over het begrip realisme. Hij schrijft: 'Spécialement, l'art en peinture ne saurait consister que dans la représentation des objets visibles et tangibles pour l'artiste.'³ Vooral de schilderkunst moet bestaan uit de weergave van zichtbare en voelbare objecten voor de kunstenaar, aldus Courbet.⁴

Linda Nochlin heeft uitgebreid onderzoek gedaan naar het realisme, waarbij zij zich heeft gericht op de negentiende eeuw. Zij beschrijft haar bevindingen in haar boek *Realism* en ze stelt daarin dat realisme een waarheidsgetrouwe, objectieve en onpartijdige weergave van de echte wereld wil geven, gebaseerd op de nauwgezette waarneming van het hedendaagse leven. 'Its aim was to give a truthful, objective and impartial representation of the real world, based on meticulous observation of contemporary life'.⁵

Het weergeven van de werkelijkheid is echter niet altijd objectief. De weergave van de zichtbare en voelbare dingen blijkt echter niet zo eenvoudig te zijn als Courbet het

² Boer de, W. Th. , *Koenen Woordenboek Nederlands*, Utrecht 1996.

³ Imanse, Geurt, 'Vormen van realisme in de Nederlandse schilderkunst na 1945: Recente ontwikkelingen: de terugkeer van figuratie...en abstractie' in: Geurt Imanse, *De Nederlandse identiteit*, Amsterdam 1995, p. 162.

⁴ Boer de 1996 (zie noot 2).

⁵ Nochlin, Linda, *Realism*, Suffolk 1987, p.13.

voorstelt, omdat de eigen vertaling van de schilder ook belangrijk is. Kunstschilder Carel Willink zegt hierover: 'Dit, dus ons – zien - is niet meer de negentiende-eeuwse kopieerlust van de dingen van het dagelijks leven. Het is de confrontatie met de nooit geruststellende, nooit geheel kenbare verschijningswereld, waarin het kleinste en meest vertrouwde voorwerp plotseling een vreesaanjagend onbegrijpbaar "ding" kan worden, een wereld, vreemd en afschuwelijker in haar hooghartige geslotenheid dan de benauwende angstdroom. Een zonnig landschap, eertijds een symbool van pastorale vredigheid, kan een onverdraaglijke dreiging vormen.'⁶

De kunstenaar wil de werkelijkheid weergeven, maar zijn eigen visie zal altijd een rol blijven spelen in de waarneming. Courbet heeft zich niet gerealiseerd dat 'het schilderen niet alleen is dat wat het voorstelt, een illusie, maar ook eigen waarden zoals kleuren en vormen bezit'. Hiermee is, volgens Imanse, in feite de weg voor de abstracte schilderkunst geopend.⁷ Exacte weergave van de realiteit in een schilderij is niet mogelijk. De daarvoor vereiste driedimensionaliteit kan hoogstens gesuggereerd worden en de kunstenaar wordt altijd 'geremd' door zijn beperkingen van zijn eigen waarneming. Dit is een van de redenen dat het realisme in de schilderkunst zo veel verschillende verschijningsvormen kent. Door allerlei bij – en toevoegsels te gebruiken probeert men het specifieke karakter van al deze vormen van realisme aan te geven'.⁸ Kunstcriticus Ad de Visser onderschrijft de mening van Imanse. Hij geeft dat als volgt weer: 'Realisme kan worden omschreven als het zo nauwkeurig weergeven van de fysieke werkelijkheid. Maar de werkelijkheid bestaat slechts in onze gewaarwording en beleving. In de beeldende kunst is de werkelijkheid ongrijpbaar. Als een kunstwerk realistisch wordt genoemd, moeten we beseffen dat realisme in de beeldende kunst hoe dan ook een illusie is, niet de werkelijkheid zelf, maar een afspiegeling daarvan. En het soort spiegel, dus de persoonlijke visie van de kunstenaar, speelt daarbij een dominante rol. Realisme is even rekbaar als ons ervaren van de werkelijkheid subjectief is.'⁹ Hiermee wordt duidelijk dat de betekenis van het begrip 'realisme' in de loop van de tijd is verschoven en er meerdere interpretaties, oftewel 'vormen van realisme' mogelijk zijn.

⁶ Imanse 1995 (zie noot 3), p. 162.

⁷ Imanse 1995 (zie noot 3), p. 163.

⁸ Imanse 1995 (zie noot 3), p. 163.

⁹ Visser de, Ad, *Hardop kijken*, Nijmegen/Amsterdam 2003, pp.137-138.

2.1.2 Figuratie

Dat geldt eveneens voor het begrip 'figuratie'. Onder figuratieve schilderkunst wordt niet-abstracte schilderkunst verstaan, aldus het woordenboek. Deze algemene omschrijving wordt door Ad de Visser aangescherpt: 'de figuratieve kunst houdt zich bezig met het afbeelden van het zichtbare, de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid, en wordt gewoonlijk met realisme aangeduid.'¹⁰ Figuratie wordt verbonden met realisme.

De begrippen realisme en figuratie worden meestal door elkaar gebruikt, ook in de benaming van de schilderkunstige stromingen van de twintigste eeuw. Figuratie wordt tegenover abstractie gehanteerd. In feite bedoelen we met figuratie het weergeven van herkenbare beelden.¹¹

2.1.3 Abstractie

'Abstract' komt van het Latijnse werkwoord *ab-s-trahere* wat af-trekken betekent. We kunnen abstraheren opvatten als het elimineren of uitschakelen van het materieel-tastbare, van de details en bijzaken. De non-figuratieve kunst toont ons geen imitatie, representatie of afbeelding van de fysieke werkelijkheid, maar probeert het onzichtbare zichtbaar te maken. Deze laatste werkwijze wordt over het algemeen abstract genoemd'.¹²

2.1.4 Werkelijkheid

Zowel bij realisme, figuratie, abstractie komen we steeds het woord 'werkelijkheid' tegen. Eigenlijk gaat het daarom: hoe verhouden figuratie en abstractie zich ten opzichte van de werkelijkheid? Maar wat wordt verstaan onder 'werkelijkheid'? Dit begrip is erg subjectief en verschillende zienswijzen zijn hierop 'losgelaten'.

Dat de werkelijkheid geen eenvoudig begrip is, heeft de filosoof Plato al betoogd: 'de *alledaagse* werkelijkheid valt niet in haar onmiddellijkheid te begrijpen. De verschijnselen waarmee we in het dagelijks leven te maken hebben, zouden slechts imitaties van imitaties zijn. Daarom dienen we op zoek te gaan naar het origineel, naar de *idee* die aan de chaos van de voorstelling ten grondslag ligt, maar die bevindt zich

¹⁰Visser de 2003 (zie noot 9), p.134.

¹¹ Buijs, Heleen, 'Verbeelding van de werkelijkheid' in Heleen Buijs: *Nederlandse realisten na 1950*, Zwolle 2001, p. 8.

¹² Visser de 2003 (zie noot 9), p.134.

buiten ons waarnemingsveld'. Deze wereld der ideeën zou volgens Plato kenbaar zijn omdat onze ziel tot deze goddelijke wereld behoorde voordat ze in ons lichaam werd geplaatst. De grote opdracht die Plato de mensheid geeft, bestaat er dan uit deze ziel weer van het lichaam te bevrijden.¹³ Volgens De Visser is Plato's invloed onmetelijk geweest, omdat na hem de meeste kunstenaars ervan overtuigd zijn dat onze zintuiglijke wereld niet de ware wereld is. Niet de werkelijkheid zelf, maar een afspiegeling daarvan wordt in de beeldende kunst afgebeeld. Daarom is de werkelijkheid een van de meest abstracte dingen, omdat de kunstenaar bezig kan zijn met *zijn* werkelijkheid.¹⁴

De werkelijkheid kan ook in de loop van de tijd veranderen en is op verschillende manieren te interpreteren. Kunstcriticus Klaus Honnef schrijft in zijn artikel *Versuch über Realismus* in 1981: '...ihre Wirklichkeit, in den verschiedenen Epochen ihrer historischen Existenz auf unterschiedliche Weise sinnlich erfahren und demgemäss Perspektive betrachtet haben.'¹⁵ En vertaald zegt hij: '... in de verschillende eeuwen van haar historisch bestaan is de werkelijkheid op verschillende manieren zintuiglijk ervaren en dienovereenkomstig uit verschillende standpunten bekeken.'

De zienswijze wat betreft de werkelijkheid is gewijzigd en navenant ook de zienswijze figuratie, realisme en abstractie.

2.2 Ontstaansgeschiedenis

2.2.1 Stroming Realisme

De oorsprong van het begrip realisme stamt uit het midden van de negentiende eeuw. De stroming Realisme komt voor sinds 1840, de tijd waarin Gustave Courbet zijn schilderijen naar de werkelijkheid maakt. Gustave Courbet heeft de naam gegeven aan de stroming die Realisme wordt genoemd. In 1855 opent hij in een houten barak in Parijs zijn tentoonstelling *Le Réaliste, G. Courbet*. Courbet wil niet de 'schoonheid van de academische kunst' maar de 'waarheid' weergeven.¹⁶

Hij wil een objectieve, neutrale, en volgens hem exacte weergave van de werkelijkheid geven. Met deze opvatting gaat hij eveneens de strijd aan met de fotografie. Courbet

¹³ Visser de, Ad, *De Tweede Helft, Beeldende kunst na 1945*, Amstelveen 1998, p. 319.

¹⁴ Visser de 2003 (zie noot 9), p. 37.

¹⁵ Honnef, Klaus, 'Versuch über Realismus', *Kunstforum International*, Band 44/45 (1981), p. 174.

¹⁶ Gombrich, E.H., *The Story of Art*, London 1995, p. 511.

pretendeert met het oog en de hand net zo objectief de werkelijkheid weer te kunnen geven als de fotograaf met de camera.¹⁷

2.2.2 Modernisme

Het modernisme is een verzamelnaam voor vernieuwende stromingen in de kunst van de Westerse maatschappij tijdens de eerste helft van de 20e eeuw. De term refereert aan een culturele beweging die vooral na de Eerste Wereldoorlog in verzet komt tegen de traditionele opvattingen en vormen van kunst, architectuur, literatuur, geloof, sociale organisatie en het dagelijks leven. Abstracte kunstenaars, geïnspireerd door het voorbeeld van de impressionisten, zijn van mening dat kleur en vorm de essentie van kunst uitmaken, en niet de nabootsing van de natuur.

Courbet is een belangrijk kunstenaar geweest voor de kunstgeschiedenis. Kunstcriticus Clement Greenberg (1909-1994) plaatst het begin van de moderne kunst zelfs bij Courbet. In zijn essay over de Amerikaanse avant-garde verklaart Greenberg dat Courbet de eerste echte avant-garde schilder is.¹⁸ Courbet schildert immers naar de waarneming en geeft het echte leven van de gewone man weer, zo beredeneert Greenberg.

Sinds de uitvinding in 1830 heeft de fotografie een grote invloed gehad op de representatieve schilderkunst: de werkelijkheid kan immers direct worden weergegeven. Kunstenaars reageren op de, volgens hen, mechanische verbeeldingsloze wijze van weergave van de werkelijkheid. De schilder moet weer zijn verbeelding gebruiken en de menselijke hand, intuïtie en een abstractere opvatting van de werkelijkheid worden van fundamenteel belang geacht voor de kunst. Begin twintigste eeuw manifesteert de schilderkunst zich opnieuw. Kunstenaars zijn op zoek naar een nieuwe vormtaal om hun ideeën te verbeelden. Wel is er een verschuiving waar te nemen van volledig figuratieve en representatieve schilderkunst naar steeds abstractere en expressieve schilderkunst, zoals te zien is bij de stromingen Kubisme, Suprematisme en Expressionisme.

Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich en Piet Mondriaan nemen steeds verder afstand van het nabootsen van de werkelijkheid. Zij geloven in het herdefiniëren van kunst als een arrangement van pure kleur. Daarmee is de abstractie binnen de schilderkunst

¹⁷ Buijs 2001 (zie noot 11), p. 9.

¹⁸ Greenberg, Clement, 'The American Avant Garde', in : Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2007, p. 564.

ingetreden. Diverse kunstenaars, waaronder Piet Mondriaan geloven ook dat een afwijzing van de uitbeelding van de materie de kunst op een hoger niveau brengt, van een materialistische naar een spiritualistische fase.

De avant-garde kunst is vernieuwend en origineel. Het dadaïsme richt zich eveneens tegen de traditionele kunst. Een bekende vertegenwoordiger van het dadaïsme, Marcel Duchamp zorgt voor opschudding in de kunstwereld door een readymade, *Bicycle Wheel*, 1913, te exposeren. Hij dwingt daarmee de beschouwer tot herdefiniëring van kunst. In feite kan Duchamp worden beschouwd als de vader van de conceptuele kunst. De werkelijkheid plaatst hij in het museum in plaats van een afbeelding van de werkelijkheid.

Clement Greenberg

Greenberg is een groot voorstander van het modernisme. Door middel van zijn artikelen en boeken promoot hij zijn overtuiging zowel in Amerika als in Europa.

Greenberg zet in 1939 zijn theorie over het modernisme uit in zijn essay *Avant-Garde and Kitch* dat verschijnt in de *Partisan Review*, een tijdschrift met een linkse signatuur.¹⁹ Dit artikel is een reactie op de omwentelingen in Europa tijdens het interbellum. Adolf Hitler is sinds 1933 in Duitsland aan de macht. Uiteraard voor propagandistische doeleinden toont hij in 1937 de tentoonstelling *Entartete Kunst*, waaronder de kunststromingen Dadaïsme, Fauvisme, Expressionisme, Kubisme en Surrealisme vallen. Volgens Greenberg is de avant-garde de promotor van de culturele dynamiek die gericht is op de komst van de socialistische heilsstaat. Kitsch zijn de producten van de consumentencultuur, zoals tijdschriften, stripverhalen, waar de honger van de massa naar 'kunst' en 'cultuur' mee wordt gestild. Het ontwerp is gericht op behagen en levert de producent grote winsten op. Volgens hem worden alle andere functies van het kunstwerk daaraan opgeofferd. Met de komst van de onvermijdelijke socialistische heilsstaat zullen kitsch en avant-garde verdwijnen, aldus Greenberg. Hij gelooft dan nog in het Marxisme. Die overtuiging zal echter spoedig verdwijnen. Greenberg is wel overtuigd van het formalisme. Hij ziet het modernisme als een lineaire ontwikkeling van de kunst. Deze ontwikkeling scheidt en bevrijdt, waardoor de kunsten zich afzonderlijk in steeds grotere zuiverheid kunnen ontwikkelen.

¹⁹ Greenberg, Clement, 'Avant-Garde and Kitch', in : Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2007, p. 539.

In zijn essay *Modernist Painting*, gepubliceerd in 1960, beschouwt hij de filosoof Immanuel Kant als de eerste echte Modernist. Kant is de eerste die de bedoeling van kritiek zelf bekritiseert. Greenberg ziet eenzelfde ontwikkeling bij de schilderkunst, beginnend bij Edouard Manet en via het Impressionisme en het Abstract Expressionisme uitkomend bij de Post-Painterly Abstraction.

Deze ontwikkeling van het platte vlak toont het eigene aan van de schilderkunst. Het platte vlak wordt samen met de eigenschappen van pigment en de afmetingen van het doek de

drie-eenheid van de schilderkunst. Daarmee onderscheidt de schilderkunst zich van bijvoorbeeld de beeldhouwkunst en het theater. In zijn kritieken betreft Greenberg alleen deze formalistische eigenschappen. De representatie van het narratieve en de illusie zijn gepasseerde stations. Vol overgave propageert Greenberg de abstracte kunst.²⁰

2.2.3 Controverse Realisme en Modernisme

In kunstgeschiedenisboeken wordt de avant-garde kunst gezien als meest vernieuwend en modern. Het 'steeds verder afstand nemen van de werkelijkheid' wat uitmondt in abstractie vormt een controverse met het realisme. Ook het plaatsen van 'een echt object' vormt een tegenstelling met de denkbeelden van de aanhangers van het realisme in de eerste helft van de twintigste eeuw.

Na de Eerste Wereldoorlog blijft het realisme bestaan in stromingen als het Magisch Realisme en het Surrealisme. Carel Willink, Pyke Koch en Raoul Hynckes ontwikkelen hun magisch realisme als reactie op de abstracte, non-figuratieve kunst en hebben een afkeer van het modernisme. Zij zijn van mening dat de schildertechniek sinds het impressionisme is verwaarloosd. Daarom onderzoeken zij de oude schilderstechnieken en willen ontdekken hoe in het verleden de stofuitdrukking van een voorwerp verbeeld wordt in verf.²¹

Na de Tweede Wereldoorlog is realisme een beladen begrip geworden omdat de Nazi's alleen een heroïsch realisme als kunstvorm accepteerden. Zij hebben alle moderne, abstracte kunst, die zij beschouwen als 'entartete Kunst', massaal vernietigd. Daarom zoeken kunstenaars naar nieuwe wegen om zich te uiten. Diverse kunstcritici, onder wie

²⁰ Greenberg, Clement, 'Modernist Painting', in : Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2007, p. 774.

²¹ Buijs 2001 (zie noot 11), p. 11.

Kraaijpoel en Buijs zijn van mening dat kunstenaars zich vooral richten op de abstracte kunst, omdat deze de verbeelding van de kunstenaar en de toeschouwer ruimte geeft. Dit wordt gezien als kunst van de vrijheid in tegenstelling tot zuivere figuratie, dat wordt beschouwd als een beperking van de artistieke vrijheid.

Desondanks blijft er een groep schilders in de realistische traditie werken, onder wie de Amsterdammers Nicolaas Wijnberg en Theo Kurpershoek en de Hageaars Kees Andrea en Herman Berserik. Zij verzetten zich tegen de verwerping van het realisme door collega's die het modernisme voorstaan. Ook zijn zij het oneens met Willem Sandberg, van 1945 tot 1962 directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam, die meer belangstelling heeft voor de nieuwste ontwikkelingen in de kunst, dan voor de figuratieve schilders. Voornoemde kunstenaars zijn niet tegen abstracte kunst, maar willen dat er óók aandacht uitgaat naar figuratieve kunst. 'Ons protest richtte zich eigenlijk niet tegen de abstractie en de experimentelen als zodanig, dat moest tenslotte iedereen maar voor zichzelf uitmaken, maar wij wilden óók de ons toekomstige ruimte krijgen voor onze visie en onze werken', aldus Nicolaas Wijnberg.²²

²² Buijs 2001 (zie noot 11), p. 12.

3. Historische context

3.1 De kunstwereld na de Tweede Wereldoorlog

Tijdens de Tweede Wereldoorlog komt het culturele leven in Nederland vrijwel stil te liggen. Aanvankelijk is Nederland na 1945 nog sterk in de ban van het traditionalisme, dat in de jaren dertig de boventoon heeft gevoerd.²³ Wel is er een intense behoefte aan verandering van de door de bezetter opgelegde normen. In andere landen, waaronder Frankrijk zijn wel vernieuwingsbewegingen in de jaren voor de Tweede Wereldoorlog. De avant-gardistische bewegingen die zich vooral geopenbaard hebben tussen 1905 en 1920 en daarna door het groeiende traditionalisme sterk naar de achtergrond zijn verdronen, steken na 1945 weer met volle kracht de kop op.²⁴

De experimenten van het begin van de eeuw worden herontdekt en op eigen wijze verwerkt. Onder de beeldende kunstenaars beginnen zich twee kampen af te tekenen: zij die voor de figuratie kiezen en zij die voor de abstractie of het experiment kiezen. Deze laatste groep wil het gevoel van vrijheid oproepen dat symbool staat voor verzet en tegelijkertijd een bevrijding is van de onderdrukker die juist de kunst van vrije vormen en verbeelding 'ontaard' heeft genoemd.

Drie groepen eisen daarbij vooral de aandacht op: Vrij Beelden, de Realisten en de Experimentele Groep (onderdeel van de internationale Cobra beweging). Zij gaan de confrontatie aan met elkaar en met het publiek. In de strijd om waardering en erkenning van het eigen werk mengen zich daarnaast kunstenaars, die lid zijn van de oude Amsterdamse kunstenaarsverenigingen, waaronder St. Lucas en De Onafhankelijken. Een belangrijke rol hierbij speelt Willem Sandberg, museumdirecteur van het Stedelijk Museum te Amsterdam (S.M.A.) van 1945 tot 1962. Hij confronteert Nederland met zijn nieuwe visie op het beleid en de rol van het museum. De verschillen tussen de 'figuratieven' en 'abstracten' tekenen zich af onder zijn beleid en monden uit in een controverse tussen de twee groeperingen.

²³ Stokvis, Willemijn, 'De Nederlandse bijdrage aan de Cobrabeweging en verwanten in schilder- en beeldhouwkunst' in: Geurt Imanse, *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984, p. 18.

²⁴ Stokvis 1984 (zie noot 23), p. 19.

3.2 Kunstenaarsgroepen na 1945

3.2.1 *Vrij Beelden.*

Vrij Beelden is na de Tweede Wereldoorlog de eerste kunstenaarsgroep in Nederland die zich afzet tegen de toen heersende conventionele kunstopvattingen en bestaande vooroordelen tegen de non-figuratieve kunst. De kunstenaars behorend tot deze groep willen de kunst waarmee aan het begin van de twintigste eeuw de grote vernieuwing is begonnen, weer tot bloei te brengen in Nederland. Abstractie en experiment zijn daar een onderdeel van.

In 1946 exposeert de groep in het Stedelijk Museum te Amsterdam nog onder de naam '12 schilders'. Hier is werk te zien van kunstenaars die invloeden uit Parijs vertonen, zowel van de oudere generatie zoals Picasso, Matisse, Braque, als van de jongere generatie, waaronder Bazaine, Estève en Lapicque.

In 1947 besluit men te exposeren onder de naam Vrij Beelden. Regelmatig organiseert deze groep exposities, zowel in het Stedelijk Museum, museum Fodor als ook in andere steden dan Amsterdam.²⁵

De kunstenaarsgroep Vrij Beelden bestaat voornamelijk uit Amsterdamse kunstenaars zoals Willy Boers, Frieda Hunziker, Ger Gerrits, een paar Hagenaars onder wie Piet Ouborg en Wim Sinemus en een paar Rotterdammers onder wie Piet van Stuyvenberg en Koos van Vlijmen. Binnen de groep heerst een sterk individualistische geest.

Vrij Beelden eist een volledige artistieke vrijheid voor de kunstenaar op. Volgens hen is door de oorlog een totaal nieuwe gevoelswereld ontstaan die een nieuwe vormtaal vereist. Het gaat niet alleen om kunst in vrijheid, maar ook om vrijheid in de kunst, aldus Boers. Recht, rede, de moraal en alles waar hij in geloofd had, zijn tot holle frasen geworden. Met 'vrijheid van de kunst' bedoelt Boers dan ook de vrijheid om als kunstenaar een eigen beeldtaal te kiezen, de vrijheid om te experimenteren met verschillende uitdrukkingsmogelijkheden, en de vrijheid om zich los te maken van de heersende conventies. Voor sommigen betekent dat een verwijdering en/of breken met de figuratieve kunst.²⁶

De kunstenaars weerleggen dat de moderne kunst de natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid als uitgangspunt zou moeten nemen. Volgens hen vereist de moderne

²⁵ Brouwer, Isabel en Stokvis, Willemijn, 'De kunstenaarsgroep Vrij beelden' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam, 1984, p. 134.

²⁶ Brouwer, Stokvis 1984 (zie noot 25), p. 135.

kunst een nieuwe manier van kijken, omdat niet de werkelijkheid maar de fantasie het uitgangspunt is van de moderne kunstenaar. De werkelijkheid kan wel dienen als inspiratiebron, maar door de prioriteit van de fantasie zal er altijd een verwijdering van de werkelijkheid plaatsvinden. Puur figuratieve kunst wordt gezien als een beperking van de artistieke vrijheid.



Afb. 1. Willy Boers, *Zonder titel*, 1950, olieverf op doek, 41,5 x 29 cm

De naam Vrij Beelden is een devies voor het werk dat niet gebonden is aan de zichtbare werkelijkheid. Bij het zoeken naar nieuwe vormen breekt Vrij Beelden niet volledig met de tradities binnen de beeldende kunst. Zij bouwen bewust voort op de fundamentele stromingen van begin twintigste eeuw, namelijk het Expressionisme, Kubisme, Surrealisme en abstracte kunst.²⁷ Verschillende stijlen komen dan ook voor in de kunstwerken, zoals de spontane abstractie en geometrische abstractie. Daarnaast zijn er ook surrealistische en soms expressionistische tendensen te bespeuren in de schilderijen.²⁸

Begin 1950 verlaat Willy Boers Vrij Beelden en richt de groep Creatie op. Kunstenaars waaronder Ger Gerrits en Piet van Stuyvenberg sluiten zich aan bij deze vereniging, die zich richt op abstractie en experiment. Zij laten het surrealisme en expressionisme

²⁷ Brouwer, Stokvis 1984 (zie noot 25), p. 136.

²⁸ Brouwer, Stokvis 1984 (zie noot 25), p. 143.

vallen. Na het geweld van de Tweede Wereldoorlog zien zij kunst als een middel om mensen te verbroederen. Buijs schrijft: 'De abstracte kunst werd opgevat als een wereldtaal en net als in het geval van Esperanto geloofde men dat daarmee de broederschap tussen de volken bevorderd zou kunnen worden. Abstracte kunst moest volken verenigen die voorheen hadden gestreden.'²⁹ In de loop van 1954 verwatert de groep Vrij Beelden en gaat in 1955 op in de Liga Nieuw Beelden, die zich inzet voor een betere samenwerking tussen beeldende kunstenaars en architecten. Eind 1968 wordt de Liga Nieuw Beelden opgeheven. Vrij Beelden en later de Liga Nieuwe Beelden hebben als katalysator gewerkt voor de vernieuwing van de beeldende kunst in Nederland.

3.2.2 De Experimentelen

In juli 1948 is de groep De Experimentelen, waartoe Karel Appel, Constant en Corneille behoren, opgericht. In voorgaande jaren hebben deze jonge kunstenaars volop geëxperimenteerd en zij volgen niet meer de weg van de invloedrijke Ecole de Paris met Picasso, Braque en Matisse, en de 'Jeune Peinture Francaise' met onder anderen Pignon, maar staan een meer expressionistische uitingswijze voor.³⁰ Kindertekeningen, surrealistische tendenzen en werk van Paul Klee en Joan Miro vormen inspiratiebronnen voor deze jonge schilders. Ook de schilders Anton Rooskens, Theo Wolvecamp en Jan Nieuwenhuys en Eugène Brands behoren tot de Experimentelen. Op 8 november 1948 komen in café de l' Hôte Notre- Dame te Parijs kunstenaars bijeen. Zij richten de 'Cobra' groep op. In die naam worden de beginletters samengevat van de namen van de hoofdsteden 'Copenhagen', 'Bruxelles' en 'Amsterdam', van de landen waaruit de leden afkomstig waren. De Cobraslang vormt met haar mythische uitstraling, tevens een treffend symbool voor de revolutionaire gezindheid van hun internationaal samenwerkingsverband. Tot de kunstenaars die deze beweging hebben gevormd behoren de Denen Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen en Henry Heerup, de Nederlanders Karel Appel, Constant en Corneille, en de Belg Pierre Alechinsky.³¹ De Cobraleden zijn op zoek naar de oerbron van het scheppen. Daarbij stellen zij zich verschillende vormen van primitieve kunst als voorbeeld. De Cobragroep wil ook een maatschappelijke boodschap uitdragen. Zij hebben een leefvorm voor ogen waarin ieder mens vrij is om zich te kunnen uiten vanuit zijn natuurlijke creativiteit: kunst en leven

²⁹ Buijs 2001 (zie noot 11), p. 12.

³⁰ Stokvis 1984 (zie noot 23), p. 27.

³¹ Stokvis, Willemijn, *Cobra 1948-1951*, Zwolle 2008, p. 9.

moeten één worden.³² In zijn veel geciteerde manifest van september 1948 zegt Constant: 'De kunstenaars van na deze oorlog (...) zien zich geplaatst tegenover een wereld van decors en schijnfaçades, waarmee ieder contact is verbroken en waarin ieder geloof is verdwenen.'³³

De kunstenaars behorend bij de Cobragroep veroorzaken grote verwarring en agressie in de Nederlandse kunstwereld en bij het publiek. In 1949 staat Sandberg een aantal zalen af voor de geruchtmakende internationale Cobra-tentoonstelling.

Het verschil tussen kunstenaars behorend bij Vrij Beelden en kunstenaars die zich De Experimentelen noemen en lid worden van Cobra is soms moeilijk te onderscheiden. Aanvankelijk staat Vrij Beelden zeer positief ten opzichte van de Cobra groep. Toch verschillen ze op een aantal essentiële punten. Vrij Beelden bouwt bewust voort op de avant-garde stromingen die door de groep als fundamenteel voor de moderne kunst wordt beschouwd. Cobra wil echter juist breken met de voorgaande tradities en helemaal opnieuw beginnen.³⁴ In 1951 wordt de Cobra beweging opgeheven. Maar nog lang daarna klinkt de vitaliteit van de kunstenaars van Cobra door in de beeldende kunst.

3.2.3 De Realisten

De Realisten zijn sociaal bewuste kunstenaars die hun werk in dienst van de gemeenschap willen stellen. Zij zijn voortgekomen uit een groep van zeven Amsterdamse schilders, die merendeels vóór de oorlog hun opleiding hebben gekregen aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten onder leiding van Heinrich Campendonk. De initiatiefnemers van de groep zijn de 'overtuigd figuratieven' Nico Wijnberg, Hans van Norden en Theo Kurpershoek. Deze kunstenaars zijn teleurgesteld in Sandberg. Volgens Wijnberg wil Sandberg aanvankelijk tijdens en na de oorlog met hen samenwerken. Daarna wordt Sandberg zo 'gegrepen' door de Experimentelen dat er van het contact met de Amsterdammers niets over blijft. Hun werk wordt nauwelijks getoond in het Stedelijk Museum. Sandberg laat hen vallen, aldus Wijnberg. Dat wekt teleurstelling en weerstand op. Daarom besluiten zij in 1948 met zeven kunstenaars een groep te vormen en op uitnodiging van de Rotterdamse Kunstkring te exposeren met de

³² Stokvis 2008 (zie noot 31), p.12.

³³ Stokvis 2008 (zie noot 31), p.10.

³⁴ Brouwer, Stokvis 1984 (zie noot 25), p.151.

tentoonstelling 'Zeven Amsterdamse schilders'.³⁵ In hetzelfde jaar wordt later een andere tentoonstelling georganiseerd onder de naam 'Realisten'. Sindsdien is die naam gebruikt en gebleven, ook al varieert per tentoonstelling de samenstelling van de groep. Vrijwel alle voornoemde kunstenaars hebben gewerkt bij Campendonk, die voor het opkomende nazisme uit Duitsland is gevlucht en in nauw contact heeft gestaan met de Duitse expressionisten. De Realisten zijn ook beïnvloed door Herbert Fiedler, eveneens gevlucht uit nazi Duitsland en lid van de Münchener groep Der Blaue Reiter. De kunst van Fiedler, waarin de moderne Europese tradities op een heel persoonlijke manier worden verwerkt, geeft de Realisten het bevestigende antwoord op de vraag of het uitbeelden van de werkelijkheid nog wel zin heeft.

De Realisten beschouwen het werk van Fiedler als een symbool van (moderne) traditie. 'Wij herkenden hem als een van ons. Hij was een sterke vertegenwoordiger van datgene wat de Realisten nastreefden', aldus Wijnberg. Deze steun hebben zij hard nodig in hun strijd tegen het opkomende monopolie van de Abstracten.³⁶

De vaste kern van de kunstenaarsgroep De Realisten wisselt. De Hagenaars Kees Andrea en Herman Berserik sluiten zich later aan bij de Realisten. Zij zijn minder gekant tegen de abstractie en de controverse tussen figuratieven en non-figuratieven bestaat in Den Haag minder dan in Amsterdam.

De Realisten zijn schilders die uitgaan van de herkenbare werkelijkheid, die zij soms in heftige kleuren weergeven. Zij zetten de traditionele lijn voort en wijzen daarbij de pure abstractie en experimentele kunst af.

De onderwerpen zijn ontleend aan de werkelijkheid en de composities wijken zelden af van de academische conventies. Vormen en technieken van de vernieuwingsbewegingen van de twintigste eeuw worden wel toegepast.

De kunst van deze 'figuratieven' is onder te brengen in het 'gematigd modernisme', aldus Stokvis.³⁷ Zeer velen van de 'gematigd modernisten' bekijken met grote weerzin de opkomst van een radicaal modernisme, waartoe de kunstenaarsgroepen Vrij Beelden en de Experimentelen toe behoren. De Realisten veroordelen het 'overboord gooien van alle traditie' van voornoemde groepen, aldus Stokvis.³⁸

³⁵ Niemeyer, Elly en Wintgens, Doris, 'De Realisten' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984, p. 117.

³⁶ Niemeyer, Wintgens 1984 (zie noot 35), p. 119.

³⁷ Stokvis, Willemijn, 'Inleiding – De omstreden hergeboorte van de moderne kunst in Nederland; de jaren 1945-1951' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984, p. 21.

³⁸ Stokvis, 1984 (zie noot 37), p.22.

Het 'gematigd modernisme' verdwijnt geleidelijk uit de openbaarheid in de nieuwe aanpak van het museumbeleid, en dat niet alleen in Amsterdam. Toch verwezenlijken De Realisten zes tentoonstellingen in drie jaar (1948-1951) in het Stedelijk Museum te Amsterdam met als hoogtepunt de internationale tentoonstelling 'Realisten uit zeven landen' in 1951.

In de praktijk blijkt dat het werk van de Realisten gekenmerkt wordt door een grote verscheidenheid van stilistische opvattingen en interpretaties van het begrip 'realiteit'. Bij de Amsterdamse kern is veelal sprake van een 'aangepaste' expressionistische schildertrant.³⁹

Globaal kan men van de Realisten zeggen, dat sommigen duidelijk georiënteerd zijn op de Ecole de Paris, en anderen zich sterk voor het Duitse of Vlaamse expressionisme interesseren.

3.2.4 Kunstenaarsverenigingen

Kunstenaars die lid zijn van de Amsterdamse kunstenaarsverenigingen zoals St. Lucas, de Onafhankelijken en Arti et Amicitiae, werken traditioneel en willen aan de figuratie vasthouden. Voor en tijdens de oorlog hebben de leden van deze verenigingen geëxposeerd in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Zij wensen deze regeling ook na de oorlog te continueren. Het Stedelijk Museum houdt echter zijn deuren gesloten voor de traditionele verenigingen. Gebrek aan expositieruimte blijft bij deze kunstenaarsverenigingen dan ook een veelgehoorde klacht. Zij betichten Sandberg ervan dat hij vertegenwoordigers van de Amsterdamse abstracte of in die richting werkende kunstenaars voortrekt.⁴⁰

3.3 Controverse

Tegenover de gematigd modernisten staan de radicaal modernisten. De controverse tussen abstract en figuratief, tussen experimenteel en traditiegebonden, wordt tot een kookpunt verhit door het optreden van de leden van de in juli 1948 opgerichte Nederlandse Experimentele Groep, waartoe Karel Appel, Constant en Corneille behoren. Zij hebben als grote steun in de rug de internationale contacten van de Cobra-beweging. Deze avant-gardisten stellen zich uitdagend op in Nederland. In februari 1948 hebben

³⁹ Niemeyer, Wintgens 1984 (zie noot 35), pp.125-128.

⁴⁰ Wintgens, Doris, 'Reacties in de kranten op het beleid van het Stedelijk Museum' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984, p.104.

voornoemde kunstenaars de eerste expositie in kunsthandel Santee Landweer in Amsterdam. Bij de opening vertelt dichter Louis Tiessen: 'De schilderkunst in Holland is tot op dit ogenblik een zeurend pitje, een zielige patient, uitgeteerd en ingesuft.'...Vastgelopen in formalisme, zo liggen de kaarten voor de meesten (...) maar ik verzeker U, in de ateliers van deze drie schilders gaat het er anders toe, daar wordt geknokt en geploeterd, om weg te komen uit het zog van de grote Franse actuele schilders..⁴¹ Deze expositie veroorzaakt veel verwarring en onbegrip bij het publiek. De algemene verontwaardiging barst los in november 1949 naar aanleiding van de grote internationale Cobra-tentoonstelling die in 1949 in het Stedelijk Museum wordt gehouden.

Vrij Beelden reageert gematigd en vol begrip op deze tentoonstelling. Ger Gerrits en Frieda Hunziker menen dat in deze experimentele kunst, die een internationale tendens in de beeldende kunst vertegenwoordigt, een 'constructief element' aanwezig is, waardoor er werken te zien zijn van hoog kunstzinnig gehalte.

De reactie van de Realisten is echter vol wrok en zij keren zich fel tegen de Experimentelen.⁴² In de kranten staat geschreven: 'Waanzin tot kunst verheven'.⁴³ In 1950 wordt er door leden van de Vrij Beelden groep in het Stedelijk Museum een tentoonstelling 'Nieuwe Stromingen' georganiseerd. Deze expositie heeft als doel een beeld te geven van de moderne stromingen zoals die zich rond 1950 in Nederland voordoen. Het ingezonden werk van De Realisten, waaronder Wijnberg, Horn en Fiedler wordt geweigerd, omdat het volgens de organisatoren niet past binnen het kader van de 'Nieuwe Stromingen'. Zij krijgen het verzoek ander werk in te leveren, maar dat weigeren de Realisten. In plaats daarvan organiseren zij een tegententoonstelling in de voormalige studio van het Scapino-ballet: een 'salon des refusés' met het werk dat voor de expositie 'Nieuwe Stromingen' is bedoeld. Ze trekken zich terug en geven een perscommuniqué uit in *Het Vrije Volk*: 'Schilders contra opzet "Nieuwe Stromingen"'.⁴⁴ In het artikel geven zij uiting aan hun ongenoegen over de gang van zaken rond deze tentoonstelling.

Niet alleen de Realisten maar ook de Experimentelen zijn het oneens met de organisatoren. Zij vinden de manier waarop alles in vakjes is verdeeld, te ver gaan. Ook

⁴¹ Stokvis 1984 (zie noot 37), p. 22.

⁴² Kroonenburg van Kousemaecker de, Claar en Haase, Annelies, 'De rol van Sandberg' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984, pp. 64-65.

⁴³ Stokvis 1984 (zie noot 37), p. 27.

⁴⁴ Niemeyer, Wintgens 1984 (zie noot 35), p. 120.

maken zij bezwaar tegen het feit dat er werk van buitenlandse voorlopers, zoals Monet, Cézanne en Gauguin wordt geëxposeerd.

De Realisten zijn ontevreden over het tentoonstellingsbeleid van het Stedelijk Museum, waarin vooral de abstracte en non-figuratieve kunst aan bod komt. Volgens hen trekt Sandberg de Experimentelen voor en krijgen zij de meeste aandacht en waardering. De Realisten voelen zich aan de kant gezet en verwaarloosd. Herhaaldelijk verzoeken zij Sandberg te mogen exposeren en uiteindelijk vindt in 1951 de tentoonstelling 'Realisten uit zeven landen' plaats. Deze internationale expositie met bijgaande publicatie *De Realist* nummer 3 zijn het strijdbare antwoord op de demonstratieve tentoonstelling van de Experimentelen (Cobra) die in 1949 in het S.M.A. plaats heeft gevonden.

Deze expositie vormt het hoogtepunt van de Realisten-exposities en betekent een luid protest tegen alles wat abstract is en non-figuratief. Zij is bovendien gericht tegen de Experimentelen, maar ook tegen het beleid van Sandberg. Sandberg vindt het een dolkstoot in de rug en de breuk tussen Sandberg en de Realisten is gebeven.⁴⁵

In het affiche van de voornoemde tentoonstelling en ook in hun manifest maken de Realisten hun stellingname tegen de abstracte kunst duidelijk. De volgende verklaring wordt gegeven:

'Sinds 1948 heeft de groep Nederlandse schilders "De Realisten" stelling genomen tegen de abstracte kunst, l'art pour l'art en oppervlakkig decoratief estheticisme....'⁴⁶

Het doel van de Realisten is om een herkenbare voorstelling weer te geven. Zij zien de herkenbare voorstelling als een eerste vereiste voor het directe menselijke contact tussen kunstwerk en beschouwer. 'Wat de Experimentelen doen is een onmenselijke vorm van kunst maken, aldus Wijnberg. En Theo Kurpershoek zegt: 'Waar de uiterlijke natuurvormen de enige vormen zijn die wij mensen kennen, kan ik mijn realiteit het duidelijkste doen kennen door uit te gaan van die herkenbare vormen, deze omschilderend tot beelden van mijn wereld, mijn realiteit.' Het streven van De Realisten mag volgens hem niet verward worden met Naturalisme. Zij zijn van mening dat puur abstracte kunst nooit emoties kan overdragen op de beschouwer, en ook dat de gevoelsrelatie tussen object en schilder bij zuiver abstracte kunst nauwelijks kan bestaan.

⁴⁵ Niemeyer, Wintgens 1984 (zie noot 35), p. 121.

⁴⁶ Niemeyer, Wintgens 1984 (zie noot 35), p. 123.

De drie nummers van *De Realist* geven een goed beeld van de steeds groter wordende kloof ten opzichte van de 'abstracten'. In het eerste nummer is er nog geen sprake van agressie. De artikelen zijn beschouwend van aard en de toon is positief. Er gaat een positief streven vanuit. Men zoekt de mens in de kunst, de liefde en de traditie. Het tweede nummer ademt een hele andere geest. In het artikel 'Vandaag of Morgen' neemt de schrijver Hans van Norden stelling tegen de 'non-figuratieven' en 'abstracten'. Van Norden zegt: 'Zoals er sprake is van specialisatie in de maatschappij is er ook sprake van specialisatie in de schilderkunst, waardoor deze door niet ingewijden niet meer wordt verstaan. Dit geldt speciaal in de non-figuratieve richting. Deze richting is het resultaat van afbrokkeling, een destructie, die al aan het eind van de 19^{de} eeuw aanving. De kunstenaar heeft zich van de mens afgewend, bestaat voor zichzelf en door de daardoor ontstane afstand heeft de non-figuratieve kunst zich van zijn menselijke inhoud ontdaan (...).'

Het derde nummer van *De Realist*, verschenen ter gelegenheid van de geruchtmakende tentoonstelling 'Realisten uit zeven landen' in november 1951 in het Stedelijk Museum, is geheel en al gericht tegen de non-figuratieve kunst en het l'art pour l'art-principe (waarmee de Realisten de abstracte kunst nagenoeg mee identificeren). Het derde nummer is daarmee sterk negatief gericht.⁴⁷ In 'Waarom', een als manifest te beschouwen artikel dat is afgedrukt in het derde nummer van *De Realist*, staat geschreven: 'Het getuigt toch wel van een trieste geestelijke armoede, dat kunstenaars zich vandaag nog bezig houden met zorgvuldig indekken van vierkantjes, het druipen van Ripolin, het beschilderen van papieren fröbelvogeltjes, met infantiele Rohrschachttesten en het boetseren van suikerbieten om daarmee het aureool 'modern' of 'experimenteel' voor zich op te eisen (...).'

Toch valt ook de Realisten-expositie niet bij iedereen in goede aarde. Kunstcritici en publiek zetten vraagtekens bij de term Realisme en vragen zich af waarom de kunstenaars zich Realist noemen. Volgens hen is de term 'realisme' ruim genomen en kan eerder worden gezien als contra-abstract en contra-deformatie dan een vasthouden aan het uiterlijk waarneembare. In een recensie in het *Algemeen Handelsblad* uit 1951 staat: 'Deze naam is te ruim omdat op deze tentoonstelling zowat alles te vinden is wat niet 'abstract' is in de zin van 'niet figuratief' en zegt bovendien te weinig over het

⁴⁷ Niemeyer, Wintgens 1984 (zie noot 35), pp.130-131.

bindende element bij alle verscheidenheid, afgezien van de 'anti-houding' ten opzichte van de abstracte schilder.⁴⁸

De Realisten vragen met hun strijdvaardigheid tegen abstractie en experiment aandacht van het publiek en de pers. 'We zetten ons niet zozeer tegen de schilders zelf af als tegen degenen die ze zo naar voren haalden, terwijl over de anderen geringschattend werd gesproken, omdat ze niet met de nieuwe stromingen meegingen, aldus Van Norden'.⁴⁹ Sandberg dient te zorgen dat alle mogelijke soorten kunstenaars een kans krijgen, aldus De Realisten. Sandberg is het daar niet mee eens, wat blijkt uit zijn woorden: 'Met kunst is het als met liefde: er bestaat geen objectieve maatstaf om kunst te beoordelen. Het museum draagt daarom het stempel van de man die het leidt, want hij brengt er de kunst bijeen waarvan hij houdt (...).'⁵⁰ Dat de rol van Sandberg in grote mate bepalend is geweest in deze controverse mag duidelijk zijn.

3.4 Rol Sandberg

Op 1 september 1945 wordt Willem Sandberg directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam. Hij volgt een internationale koers en legt het accent op eigentijdse en vernieuwende kunst. In 1938 is Sandberg officieel in dienst gekomen als conservator van het Stedelijk Museum. 'Abstracte kunst' wordt de eerste tentoonstelling die hij dat jaar organiseert. In de tentoonstellingscommissie zitten voornamelijk architecten zoals Cor van Eesteren, Koen Limperg en Mart Stam. De ideeën van Stam hebben grote invloed op Sandberg. Kunstenaars van de Stijl, Dada en van het Bauhaus zijn vertegenwoordigd bij deze grootse expositie 'Abstracte kunst'.⁵¹ Uit de begeleidende teksten van de catalogus spreekt een optimisme om de mens via de abstracte kunst naar de hogere werkelijkheid te geleiden.

Deze belangrijke en voor die tijd vooruitstrevende tentoonstelling kan worden gezien als de eerste aanzet tot het vernieuwende beleid dat Sandberg na de oorlog zou gaan voeren. Tijdens de oorlog is hij actief geweest in het verzet.⁵²

Meteen na de bevrijding haalt hij vooral buitenlandse kunstenaars naar het Stedelijk Museum met de nadruk op de kunst uit het begin van de twintigste eeuw en op het werk van 'jonge' kunstenaars van dat ogenblik. Sandberg wil ontwikkelingslijnen laten zien

⁴⁸ Wintgens 1984 (zie noot 40) p. 103.

⁴⁹ Niemeyer, Wintgens 1984 (zie noot 35), p. 132.

⁵⁰ Niemeyer, Wintgens 1984 (zie noot 35), p. 132.

⁵¹ Krooneneburg van – Kousemaeker de, Haase 1984 (zie noot 42), p.69.

⁵² Krooneneburg van – Kousemaeker de, Haase 1984 (zie noot 42), p.71.

om de eigentijdse kunst beter te kunnen begrijpen en daarin de naar de toekomst gerichte lijn ontdekken.⁵³

Sandberg weet zijn nieuwe visie op de rol van het museum in zijn beleid neer te zetten. Zijn voorbeeld is Alfred Barr, die in het Museum of Modern Art te New York met een actueel programma en door middel van veel tentoonstellingen het publiek op de hoogte van eigentijdse kunst weet te brengen. Het museum heeft dus niet meer zozeer een conserverende taak, maar meer een opvoedende en inspirerende taak.⁵⁴

Sandberg brengt het Stedelijk Museum na zijn aantreden als directeur binnen een paar jaar van een hoofdstedelijk en nationaal museum naar het niveau van een internationaal gebeuren.⁵⁵ Hij bereikt dit door het algemene beleid in eigen hand te houden en zijn visie op de kunst en zijn oordeel over de kwaliteit van de kunstwerken door te drukken. Hij geeft lezingen en organiseert tentoonstellingen in Europa. In 1949 brengt hij een bezoek aan Amerika. Een jaar later speelt de kunst uit Amerika voor het eerst een belangrijke rol in Nederland door de tentoonstelling 'Amerika schildert' in het Stedelijk Museum met onder andere de exposanten Lionel Feininger en Jackson Pollock.⁵⁶

Sandberg wil verandering brengen in het Nederlandse kunstleven dat zich vasthoudt aan traditionalistische ideeën. Sandberg, die vóór de oorlog nog een groot bewonderaar is van de heldere geometrische, koele abstractie, wordt na 1948 meer en meer gegrepen worden door de explosie van kleuren en vormen van kunstenaars die in de abstract-expressionistische trant werkten. In Nederland krijgen de Experimentelen en kunstenaars van de Cobra-groep in hem hun grote promotor.⁵⁷ Het jaar erop volgt de al genoemde spraakmakende internationale Cobra-tentoonstelling.

Bovengenoemde museumdirecteur heeft de Experimentelen in zijn museum naar voren gehaald en hen meer expositieruimte gegeven. De Realisten daarentegen hebben amper waardering en erkenning van hem gekregen. In nog sterkere mate geldt dat voor het werk van de traditioneel werkende kunstenaarsverenigingen. Sandberg wil geen plaats voor hen maken omdat hij de kwaliteit zo laag acht dat dit schadelijk zou zijn voor het 'image' van het museum.

De rol van Sandberg is zeer bepalend geweest in de controverse tussen abstractie en experiment enerzijds en figuratie anderzijds. Sandberg activeert het experiment, het

⁵³ Krooneneburg van – Kousemaeker de, Haase 1984 (zie noot 42), p. 63.

⁵⁴ Stokvis, 1984, (zie noot 37), p.16.

⁵⁵ Krooneneburg de –Kousemaeker de, Haase 1984 (zie noot 42), p. 63.

⁵⁶ Krooneneburg de– Kousemaeker de, Haase 1984 (zie noot 42), p. 74.

⁵⁷ Krooneneburg de– Kousemaeker de, Haase 1984 (zie noot 42), p. 89.

zoeken naar het nieuwe, dat enerzijds ligt in de abstractie en anderzijds in het teruggaan naar datgene wat we gezamenlijk aan oerbeelden in ons hebben, en wat niet bedorven is door ‘burgerlijke’ normen, dat wat zich onder ander uit in kinderlijke spontaniteit en de intuïtie.⁵⁸ Zijn overstijgende visie, sterke persoonlijkheid en sociaal netwerk hebben bijgedragen aan de promotie van de moderne kunst, waarbij voor het realisme en de figuratieve kunst weinig of geen plaats meer is weggelegd.

3.5 De jaren vijftig

In de jaren vijftig gaan de aandacht en waardering binnen het officiële kunstcircuit steeds meer uit naar de moderne kunst. De controverse tussen figuratie en abstractie en experiment en traditie leidt bij kunstenaars, critici, museumdirecteuren en publiek nog steeds tot heftige debatten. Een aantal kunstenaars en critici gaat daartegen in verweer, waaronder Carel Willink en Hans Redeker. In 1951 verdedigt kunstenaar Carel Willink in zijn boek *De schilderkunst in een kritiek stadium* het realistische schilderen met een verwijzing naar het gebrek aan deugdelijk vakmanschap, dat hij in veel recente kunst meent te kunnen aanwijzen.

De criticus Hans Redeker, lid van de Aquarellistenvereniging, spreekt over ‘de crisis van het kunstenaarschap’ in een boek met de veelzeggende titel *De dagen der artistieke vertwijfeling* uit 1950. Hij schrijft: ‘levender dan het dogmatisch abstracte brengt de aquarel het elementaire en de verstillung, de klank die zuiver, helder en sober klinkt’.⁵⁹ Vooral in de jaren vijftig en zestig, als de strijd tussen de behoudende kunstenaars en de modernen het hevigst is, kiezen leden van de Aquarellistenkring en kunstenaars als Charlotte van Pallandt, Piet Esser en Han Wezelaar bewust voor een ambachtelijke benadering van hun beroep en de figuratieve traditie. Zij willen niet breken met het verleden, maar juist de continuïteit van de geschiedenis verbeelden.⁶⁰

Heftige discussies breken los over de functie en richting van de moderne kunst. Kunstcritici doen ook mee aan het debat. In het denken van de toenmalige kunstcriticus van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* Cees Doelman neemt de ontwikkeling van de beeldende kunst een belangrijke plaats in. Volgens hem komt die voort uit een nieuw vormverlangen. Doelman hanteert hierbij Riegl’s concept van het ‘Kunstwollen’

⁵⁸ Krooneneburg van– Kousemaeker de, Haase 1984 (zie noot 42), p. 92.

⁵⁹ Buijs 2001 (zie noot 11), p.14.

⁶⁰ Buijs 2001 (zie noot 11), p.14.

waarmee hij aangeeft dat iedere tijd een voor haar karakteristieke kunst voortbrengt. Hij ziet abstracte kunst als kenmerkend voor zijn tijd.⁶¹

George Lampe schrijft vanaf 1953 artikelen over beeldende kunst in *Vrij Nederland*, en hij keert zich daarin tegen de traditionele opvatting van het schilderen als imitatie van de werkelijkheid. In het artikel *Abstract schilderen is moeilijk, voorstellingen zijn niet essentieel* schrijft hij: 'Is het niet om ziek van te worden als men geel en blauw heeft geschilderd steeds opnieuw te moeten horen dat die citroenen zo mooi op dat doek uitkomen. Als ik bezeten ben van rood wil ik dat schilderen. En niets anders. Want anders wordt het een (rode) jas of een muts of daken. Noch daken, noch mutsen of jassen interesseren mij echter zozeer als het rood. Dat is genoeg voor mij.'⁶²

De ene groep kunstcritici associeert de abstracte of experimentele kunst met 'vrijheid' en 'vernieuwing' en het omverwerpen van heilige huisjes in het benepen Nederland, terwijl andere kunstcritici, onder wie J.M. Prange van *Het Parool*, deze kunst honen als communistische propaganda.⁶³ Volgens Prange zit achter de moderne kunst een complot van de communisten. Hij schrijft: 'Aan een klassieke, harmonische en schone cultuur in het verfoeide westen, dat zij willen 'kisten', hebben zij niets; een geschokte, verdeelde, verdwaasde en nihilistische kunst, die verwarring sticht en vernietigend werkt kan een wapen in de hand zijn.' Ook volgens Kraaijpoel is dit een misvatting, omdat de USA juist haar abstracte schilders zoals Pollock exporteren om de kunst van het Vrije Westen te verkondigen.

Prange kraakt niet alleen de abstracten af, maar ook hun tegenhangers zoals Picasso en de Realisten. In de jaren veertig is Prange nog gematigd, maar hij wordt tegen 1950 echt anti-modern. In zijn boek *De God Hai-hai en rabarber, Met het kapmes door de jungle der moderne kunst* gepubliceerd in 1957 bestrijdt Prange niet alleen het kunstbeleid, maar ook de moderne kunst zelf. Prange schrijft: 'Ongetwijfeld moeten er schilders zijn die hier bevrediging in vinden, die aan dit spel met verf, met de materie, met de kleur genoeg hebben. Maar nog nimmer hebben zij duidelijk kunnen maken, wat zij dan toch aan de schilderkunst hebben toegevoegd, wat er niet reeds was.' Hij wijst de abstracte kunst dan ook compleet af. Hij vindt het immoreel zulke werken te tonen en verkeerd

⁶¹ Ebbink, Hans en Ruiter de, Peter, 'Het lancet in de wattendoos, veertig jaar kunstkritiek in Nederland', *Metropolis M* nr. 5-6 (1986), p. 31.

⁶² Lampe, George, 'Abstract schilderen is moeilijk, voorstellingen zijn niet essentieel', *Vrij Nederland* 27 april 1957.

⁶³ Blok, Cor, *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994, p.109.

om abstracte werken te maken. Prange schrijft zelfs: 'Wie voor abstractie is, is tegen de kunst'.⁶⁴

In de jaren vijftig vinden op kunstgebied grote waardeverschuivingen plaats. Begin jaren vijftig krijgt Prange nog bijval van kunstenaars en schrijvers van ingezonden stukken. In de loop van het decennium als de moderne kunst de officiële kunst wordt in Nederland en krijgt Prange steeds minder bijval en komt hij tenslotte geïsoleerd te staan. Vanaf 1957 wordt Prange's naam geassocieerd met kleinburgerlijke bekrompenheid en vallen collega-critici zoals C. Doelman en G. Lampe hem af.⁶⁵

Volgens Kraaijpoel is in 1957 gebeurd wat Prange al in 1950 heeft voorzien, namelijk de bevoordeling van de abstracte kunst door de musea en de negatie van de figuratieve kunst.

Omstreeks 1960 verschijnen de eerste ingezonden stukken *tegen* Prange. Na een aantal jaar in betrekkelijke isolatie, stapt Prange in 1962 uit de journalistiek, en is hij volgens Kraaijpoel de meest verguisde kunstcriticus in Nederland.⁶⁶

3.6 Jaren zestig en zeventig

Eind jaren vijftig, maar vooral in de jaren zestig, blijkt de dominantie van het Modernisme. De kunst staat voornamelijk in het teken van de abstractie. De theorie van het Modernisme komt naar Europa en Nederland. Ook kunstwerken komen naar Nederland.

Sandberg is een voorstander van het modernisme en van het vooruitgangdenken zoals gepropagandeerd door de Amerikaanse kunstcriticus Clement Greenberg. Volgens Greenberg is modernistische kunst vooruitstrevend. In zijn essay *Modernist Painting* uit 1960 definieert hij het modernisme als een historisch novum dat meer bevat dan kunst en literatuur. Hij propageert de vlakheid van de schilderkunst en het experimenteren met kleurpigmenten en kleureffecten. De abstracte kunst voldoet aan die criteria in tegenstelling tot de 'realistische kunst', aldus Greenberg. Hij schrijft: 'Realistic, illusionist art has dissembled the medium, using art to conceal art, Modernism used art to call attention to art'.⁶⁷ Wat betreft de formalistische ontwikkeling van de schilderkunst is Sandberg een andere mening dan Greenberg toegedaan. 'De meeste

⁶⁴ Kraaijpoel, Diederik, *Was Pollock kleurenblind? Bouwstenen voor de herschrijving van de recente kunstgeschiedenis*, Groningen 1997, pp. 41-42.

⁶⁵ Ebbink en Ruiters de 1986 (zie noot 61), pp. 31-32.

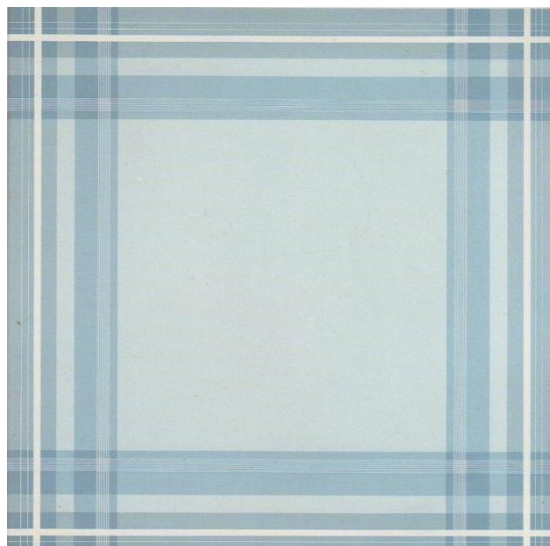
⁶⁶ Kraaijpoel 1997 (zie noot 64), p. 44.

⁶⁷ Greenberg 2007 (zie noot 20), p. 775.

kunsthistorici en zogenaamde deskundigen willen de kunst uit de kunst afleiden, zij menen dat het een zekere traditie is die zich voortzet, en dat dát eigenlijk de ontwikkeling is. Ik zie het net anders. Ik zie de maatschappijontwikkeling en ik zie uit die maatschappij telkens een plant, een bloem op een stengel oprijzen. Dat is de kunst, de cultuur. Omdat er in de maatschappij een ontwikkeling zit, zit er ook in de kunst een ontwikkeling, maar alleen daarom, zegt Sandberg.⁶⁸

Als vertegenwoordiger van een sterk utopisch gericht socialisme gelooft hij dat de mensheid op weg omhoog is naar een ideale maatschappij. De kunst is een onderdeel van die ontwikkeling naar het goede. Volgens Sandberg levert de kunst een bijdrage aan het zichtbaar maken van wat ons allemaal samen bezielt.⁶⁹

Ondanks de dominantie van het modernisme en de abstractie in de jaren zestig komt de aandacht voor de figuratie terug in de vorm van het Nieuwe Realisme, waartoe onder andere Gustave Asselbergs behoort. De collageschilderijen van Asselbergs kunnen worden beschouwd als 'letterlijk aan de realiteit ontnomen beeldelementen'. Asselbergs geeft met zijn foto's uit kranten en tijdschriften, gecombineerd met abstract en/of figuratief geschilderde voorstellingen, commentaar op politieke gebeurtenissen. Imanse ziet parallellen met het werk van Daan van Golden, waarin ook bestaande beeldelementen een rol spelen. Van Golden is echter geobsedeerd door de relatie tussen voorbeelden uit de werkelijkheid en de reproductie ervan: hij schildert stukken behang, een theedoek of een zakdoek exact na.



Afb. 2. Daan van Golden, *Compositie met blauwe ruit*, 1964, Lakverf op doek op multiplex, 70,5 x 70,5 cm,

⁶⁸ Kraaijpoel, Diederik, *De Nieuwe Salon, Officiële Beeldende Kunst na 1945*, Groningen 1989, p. 72.

⁶⁹ Kraaijpoel 1989 (zie noot 68), p. 72.

Van Golden verheft het stuk behang zelfs tot kunst door het keurig in te lijsten, waardoor het een vervolg is op de readymade van Duchamp.

Van Golden wordt met onder andere de kunstwerken *Compositie met blauwe ruit*, 1964 en *Compositie met lila ruit*, 1964 ook wel ingedeeld bij het zogenaamde Relativerend Realisme, waarover het van Abbemuseum in 1972 een tentoonstelling samenstelde. De organisator van de tentoonstelling J. Leering vertelt: 'Het Relativerend Realisme bedient zich van een uit het vroegere realisme bekend zijnde illusionistische schilderwijze. Deze illusionistische schilderwijze dient hier echter niet zozeer de weergave van de concrete werkelijkheidservaring - dus van de wereld der verschijnselen - zoals in het vroegere realisme, noch de weergave van de imaginaire werkelijkheidservaring -dus van de wereld van de droom - zoals in het surrealisme. Veel meer getuigt zij van een grondhouding van het eigentijdse bewustzijn met betrekking tot de werkelijkheid, welke houding bepaald wordt door het doorzien van de bedrieglijkheid van de werkelijkheid in haar vermeende kwaliteit van gegevenheid, alsook van de bedrieglijkheid van het innerlijke beeld, dat het bewustzijn zich door interpretatie van de werkelijkheid vormt (...)' De kunstenaar gaat dus niet uit van de uiterlijke verschijningsvorm, ook niet van de 'gecodeerde' versie van de werkelijkheid, maar van een van tevoren bepaald concept. De keuze van de schilderkunstige uitgangspunten wordt op dat concept afgestemd. 'De pijnlijk nauwgezette afbeelding van de gekozen onderwerpen op het schilderij dient meer de werking van dit bewustzijn dan de realistische illusie. Typerend voor het relativerend relativisme is anderzijds, dat veel schilders het voorwerp van hun keuze dikwijls niet in een context plaatsen, er geen omgeving of achtergrond, soms zelfs geen bodem meer aan verlenen. Het voorwerp 'zweeft' in de (schilderkunstige) ruimte (...)' Het voorwerp wordt hierdoor van zijn omgeving/context vervreemd. Maar deze omgeving verleent normaliter juist de bestaansreden aan het voorwerp, en geeft daarmee betekenis aan het voorwerp in ons alledaags bewustzijn.⁷⁰

Het relativerende is gelegen in het feit dat de zichtbare werkelijkheid geen vaststaand gegeven is, maar dat het door ieder mens anders wordt beleefd. Een realistisch schilderij is geen weergave van dé werkelijkheid, maar de weergave van de kunstenaar z'n beleving van de wereld om ons heen. De werkelijkheid, de theedoek, wordt geschilderd,

⁷⁰ Imanse 1995 (zie noot 3), p. 168.

maar de afbeelding doet abstract aan: het lijkt een vlak met lijnen en strepen. Men weet dat het een theedoek is en verbindt dat met het schilderij.

In 1964 wordt tijdens een tentoonstelling in Den Haag een breed scala aan realismen onder de naam Nieuw Realisme getoond. In de catalogus van de tentoonstelling wordt de term 'Nieuwe Figuratie' hiervoor het meest gebruikt. Kunstenaars behorend tot deze stroming zijn Roger Raveel en Reinier Lucassen, Alphons Freijmuth en Pieter Holstein. Deze schilders blazen de figuratie nieuw leven in, maar maken ook gebruik van abstracte elementen. Zij hebben een bijzondere belangstelling voor de dubbelzinnige relatie tussen voorstelling en werkelijkheid en maken gebruik van elementen uit de populaire beeldcultuur, zoals stripverhalen, reclame en citaten uit de kunstgeschiedenis. Lucassen ontleent het verhaspelen van illusie en werkelijkheid vooral aan Magritte, waarmee hij de ambivalentie tart van elementen die zich tussen figuratie en abstractie ophouden; hij provoceert met het her-schikken van aan anderen ontleende motieven.⁷¹



Afb. 3. Lucassen, *Tafel* (serie *gezelligheid kent geen tijd*), 1968, Acryl op doek, 220 x 180 cm

⁷¹ Visser de 1998 (zie noot 13), p. 118.

Raveel wil de werkelijkheid in al haar complexiteit weergeven. Het gaat Raveel in zijn overwegend autobiografisch getinte doeken vooral om de ambivalentie van elementen die zich tussen het figuratieve, gestileerde en het abstracte in bevinden.⁷²

Voorname kunstenaars zien geen noodzaak om figuratie en abstractie te onderscheiden. Freymuth zegt: 'Het nieuwe van de Nieuwe Figuratie was dat ze een stap namen om abstracte ideeën weer te geven door middel van figuratieve elementen'.

Holstein verwoordt het als volgt: 'Wat de tegenstelling figuratief - abstract betreft moet het duidelijk zijn, dat figuratie uiteraard ook een abstractie is, 'want: 'Een geschilderde pijp is geen pijp.' In de catalogus horende bij de tentoonstelling *Reflektie en Realiteit* in 1976 schrijft Lucassen dat zijn bijdrage aan de schilderkunst onder meer bestaat uit 'het zich niet langer storen aan figuratief of non-figuratief zijn.'⁷³

Net als de kunstenaars van het Nieuwe Realisme geven ook deze kunstenaars een Europees antwoord op de Amerikaanse Pop Art.⁷⁴

Freymuth, Lucassen en Raveel worden gezien als de voorlopers van de Nieuwe Schilderkunst of Neo-Expressionisten, een internationale beweging waartoe ook de Neue Wilden, Figuration Libre, Jonge Italianen en New Image Painting gerekend kunnen worden. Rond 1980 komt deze beweging op, en ze kenmerkt zich door een hernieuwde belangstelling voor de schilderkunst.⁷⁵

⁷² Visser de 1998 (zie noot 13), p. 119.

⁷³ Heijden van der, Marijke en Stumpel, Jeroen, 'De Nieuwe Figuratie van Lucassen, Freymuth en Holstein' in: *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1995, p.141.

⁷⁴ Imanse 1995 (zie noot 3), p. 166.

⁷⁵ Buijs 2001 (zie noot 11), p. 17.

4. Postmodernisme

4.1 Oorsprong en datering van het postmodernisme

De term 'postmodernisme' wordt op allerlei terreinen in de maatschappij gebruikt. Men treft hem aan binnen de filosofie, de sociologie, de literatuur, de architectuur en binnen de beeldende kunst. De discussies rondom postmodernisme kunnen dan ook worden gezien als pogingen om duidelijkheid te scheppen in een periode van leegte en onzekerheid, door deze te verklaren en te beoordelen.⁷⁶

Het woord postmodernisme heeft in diverse discussies over kunst verschillende betekenissen ingenomen. Vaak wordt postmodernisme in verband gebracht met het modernisme.

Het begrip postmodernisme heeft iets tegenstrijdigs. Enerzijds betekent postmodernisme het eind van een tijdperk, het modernisme, wat al door verschillende kunsttheoretici is aangekondigd. Anderzijds heeft het postmodernisme geleid tot nieuwe inzichten wat betreft het modernisme.⁷⁷

In 1977 hanteert Charles Jencks het begrip postmodernisme in het artikel 'The Postmodern House', waarna het aanvankelijk in de architectuurgeschiedenis zijn opgeld doet. Als een kenmerk van postmodernisme ziet hij het eclectisch gebruik van stijlen, afhankelijk van de locatie. Vanaf het begin van de jaren zeventig doet het begrip postmodernisme zijn intree in de kunstkritiek. Volgens de Amerikaanse criticus Brian O'Doherty leidt het besef dat het modernisme voorbij is, tot het ontstaan van het postmodernisme.⁷⁸

In de cultuurfilosofie introduceert Jean-Francois Lyotard het begrip postmodernisme in 1979 met zijn publicatie *La condition postmoderne*. Hierin beschrijft hij de gevolgen van het postindustriële tijdperk op gebieden als economie, wetenschap, ethiek en politiek. Hij kondigt het einde aan van de Grote Verhalen: het Christendom, de Islam, het liberale vooruitgangsgeloof en het marxistische ideaal van de klasseloze maatschappij.⁷⁹

De datering van het begin van het postmodernisme leidt eveneens tot meningsverschillen en discussies bij verschillende kunstenaars en kunstcritici.

⁷⁶ Bekker de, Jeske en Melchers, Marisa, 'Over postmodernisme en beeldende kunst' in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, *Vrij Spel*, Amsterdam 1993, p. 17.

⁷⁷ Forster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H. D. , *Art since 1900, modernism antimodernism postmodernism*, London 2004, p. 596.

⁷⁸ Bekker de, Melchers 1993 (zie noot 76), p. 19.

⁷⁹ [www.kabk.nl/lectoraat/downloads/postmodernisme.](http://www.kabk.nl/lectoraat/downloads/postmodernisme)

Ondanks de uiteenzetting van de Amerikaanse kunstcriticus Irving Sandler blijft het onduidelijk wanneer het postmodernisme is ontstaan. Forster associeert het jaartal 1984 met het postmodernisme. Volgens hem is de discussie over postmodernisme in 1984 op zijn hoogtepunt met de publicatie van *Postmodernism, or the Cultural Logic of the late Capitalism* van Fredric Jameson in datzelfde jaar.⁸⁰

Ad de Visser beschouwt het jaar 1965 als een keerpunt in de kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw en hij typeert de vrijheid-blijheid gedachte van de jaren zestig als een vroeg teken van postmodernisme. Toch plaatst hij de aanvang van het postmodernisme in de jaren tachtig.⁸¹

Diederik Kraaijpoel gaat nog verder terug in de tijd: volgens hem zijn er na 1925 geen principieel nieuwe dingen bij gekomen, wat zou duiden op het begin van het postmodernisme reeds vanaf 1925. Dezelfde mening heeft de Australische kunstcriticus Robert Hughes. Hij schrijft in 1981 in zijn boek *The Shock of the New*: 'In de periode tussen 1880 en 1930 werd in Europa en Amerika één van de belangrijkste culturele experimenten uit de wereldgeschiedenis uitgevoerd. Na 1940 werd het resultaat nog wat verfraaid en zo af en toe een beetje verder ontwikkeld en uitgediept; tenslotte veranderde het in een entropie, in een geïnstitutionaliseerde parodie op het oorspronkelijke idee.'⁸²

Door sommige kunsthistorici wordt de dood van Picasso in 1973 gezien als het symbolische einde van het modernisme, anderen noemen Beuys en Warhol (gestorven in 1986 respectievelijk 1987) als laatste iconen van de moderne kunst. Globaal gezien spreken we in de kunstgeschiedenis vanaf eind jaren zeventig over postmodernisme.

4.2 Visies ten aanzien van postmodernisme

4.2.1. De continuïteitsvisie en de discontinuïteitvisie

Ten aanzien van het fenomeen postmodernisme bestaan er diverse standpunten, waaronder de continuïteitsvisie en de discontinuïteitvisie.

De kunstcritici en cultuurfilosofen die de continuïteitsvisie aanhangen zijn geïnspireerd door het formele avant-garde begrip van Greenberg. Tijdens het avant-gardisme bestaan er twee stromingen naast elkaar. Enerzijds de modernistische stroming, waarbij

⁸⁰ Forster 2004 (zie noot 77), p. 596.

⁸¹ Visser de 1998 (zie noot 13), pp.13-14.

⁸² Kraaijpoel 1997 (zie noot 64), p. 249.

kunstenaars de formele aspecten van het eigen medium onderzoeken. Deze kunst is in haar uiteindelijke vorm abstract en verwijst uitsluitend naar zichzelf. Anderzijds de antimodernistische kunst, die zich verhoudt tot de buitenwereld en min of meer figuratief is. Hierbij wordt gedacht aan kunst van de surrealisten en de dadaïsten. Het is dit antimodernisme dat door de continuïteitsdenkers wordt gezien als voorlopers van het postmodernisme.⁸³ Volgens deze critici is postmodernistische kunst ook postavantgardistisch, omdat zij verwijzen naar vroegere kunstuitingen in plaats van verzet daartegen. Hier is sprake van een evolutionair model, waarbij het postmodernisme wordt gezien als opvolger van het vroegere antimodernisme.⁸⁴

Critici die de discontinuïteitvisie aanhangen zijn van mening dat het avant-gardisme gelijkgeschakeld kan worden met het modernisme. Volgens hen vormt het postmodernisme een breuk met alles wat het modernisme vertegenwoordigt. De formele, inhoudelijke en ideologische verschillen zijn te veel om het postmodernisme als een recente voortzetting van het modernisme op te vatten.⁸⁵

4.2.2. Filosofische visies

In Europa zijn de debatten over het postmodernisme sinds de jaren zeventig gevoerd door de Franse cultuurfilosofen Baudrillard, Derrida, Foucault en Lyotard en de Duitse filosofen en literatuurwetenschappers Bürger, Habermans en Huysen. Volgens de vertegenwoordiger van de Frankfurter Schule Jürgen Habermans streven de Verlichtingdenkers van de achttiende eeuw naar objectieve wetenschap, universele ethiek en autonome kunst. Deze zaken worden losgekoppeld van de alledaagse realiteit en van elkaar om het leven te verrijken en de samenleving te verbeteren. In de twintigste eeuw blijkt dat de isolatie van wetenschap, ethiek en kunst heeft geleid tot contactverlies met de samenleving. In de negentiende eeuw ontstaat de l'art pour l'art gedachte. Kunst wordt een esthetisch onderwerp en vervreemdt van het leven zelf. De representatie is niet langer het doel. Habermans blijft geloven in de vooruitgang en de rede om deze te realiseren. Hij houdt vast aan de oorspronkelijke idealen van het modernisme. Kunst moet echter wel weer binding hebben met de maatschappij. De desillusie om kunst weer op het leven te betrekken, heeft volgens Habermans het ontstaan van conservatieve antimoderne krachten in de hand gewerkt, waaronder het

⁸³ Bekker de, Melchers 1993 (zie noot 76), p. 19.

⁸⁴ Bekker de, Melchers 1993 (zie noot 76), p. 20.

⁸⁵ Bekker de, Melchers 1993 (zie noot 76), p. 20.

neoconservatieve postmodernisme. Daarom noemt hij het postmodernisme ook wel 'de nieuwe onoverzichtelijkheid' in plaats van het geloof in de vooruitgang: op basis van redelijkheid en vrijheid heerst er een gebrek aan consensus en een chaotische veelheid aan ideeën'.⁸⁶

Lyotard stelt dat in het huidige postmoderne tijdperk de zin en het doel van de geschiedenis zijn verdwenen. Voor hem heeft de rede als middel om te komen tot een betere wereld afgedaan. De wetenschap of instellingen die het maatschappelijk verband binnen een samenleving bepalen, zijn niet langer vanzelfsprekend. In de moderne maatschappij dienen de metavertellingen, waaronder marxisme, kapitalisme en religie, als eenheidsvisie voor het functioneren van de samenleving. Volgens Lyotard wordt de essentie van het Postmodernisme gevormd door het ongeloof in de metavertellingen. Hij constateert een interactieve relatie tussen dit ongeloof en de vooruitgang in de wereld. Catastrofale gebeurtenissen als Auschwitz hebben bewezen dat de Verlichtingsidealen zijn weerlegd en ook dat de humanisering waarin Habermans wenst te geloven, is weerlegd. Wetenschap, sociale en politieke structuren en kunsten bevinden zich in de post-industriële maatschappij. Zij dienen te voldoen aan de criteria van efficiency, en andere criteria als waarheid, schoonheid en rechtvaardigheid delven het onderspit. Ondanks het verlies van het vertrouwen in de grote vertellingen, moet men komen tot eenduidige oplossingen voor de problemen in de postmoderne tijd, aldus Lyotard. Lyotard interpreteert de zienswijze van Habermans als een zinloos verlangen naar eenheid en identiteit. Volgens Habermans moet de kunst weer maatschappelijke relevantie krijgen. Lyotard daarentegen denkt dat de kunst niet ondergeschikt moet raken aan een maatschappelijk doel.

De postmodernistische auteur Jean Baudrillard stelt eveneens het leven en de crisis in het postindustriële tijdperk centraal. Volgens Baudrillard leven wij in het tijdperk van de 'hyperrealiteit': een werkelijkheid die niet meer verwijst naar iets oorspronkelijks of naar iets werkelijks, maar die het product is van een model. Een voorbeeld hiervan is een landkaart. Normaal verwijst een landkaart naar een bepaald land of grondgebied dat aan de kaart voorafgaat. In onze postmoderne cultuur is volgens Baudrillard deze verhouding tussen teken en werkelijkheid omgekeerd. Eerst is er de kaart en dan het land of grondgebied, dat een product is van de kaart. Dergelijke modellen of kopieën

⁸⁶ Bekker de, Melchers, 1993 (zie noot 76), p. 22.

waarvan geen originelen bestaan, noemt Baudrillard simulacra, naast simulatie een cruciaal begrip voor hem om de postmoderne cultuur te begrijpen.

Terwijl Warhol nog op grond van een vrijwillige keuze de wereld slechts door de media wilde leren kennen, beweert Baudrillard dat er inmiddels niets meer te kiezen valt. Hij is ervan overtuigd dat de werkelijkheid in onze huidige gedigitaliseerde wereld van foto, video en interactieve computerprogramma's een afgeleide van de 'werkelijkheid' is geworden. Daarmee logenstrafte hij het eeuwenoude geloof dat er zich achter het alledaagse een hogere werkelijkheid, die van het Ware, Goede en het Schone zou bevinden. Voor hem bestaat er helemaal geen verborgen, hogere realiteit en moeten wij het simpelweg doen met de verschijnselen. Met deze zienswijze onderschreeft hij de visie van Plato met betrekking tot de werkelijkheid.⁸⁷

De debatten rondom postmodernisme worden in de Verenigde Staten hoofdzakelijk gevoerd door kunstcritici. De leden van het tijdschrift *October* (1976) waaronder Rosalind Krauss, Hal Foster, Douglas Crimp, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Dennis Hollier en Craig Owens zijn verantwoordelijk voor de verspreiding en interpretatie van de postmoderne kunstproductie. Deze 'Octobergroep' verzet zich hevig tegen het Modernisme en de institutionalisering van de kunst. De groep laat zich zeer kritisch uit over het essentialisme. De Octobergroep promoot film en fotografie en beschouwt schilderkunst als ouderwets.⁸⁸

De publicatie van *Postmodernism, or the Cultural Logic of the late Capitalism* in 1984 van de Amerikaanse cultuurfilosoof Fredric Jameson breidt de discussie rondom postmodernisme in de kunst uit. Jameson ziet het postmodernisme als het laatste stadium van het kapitalisme, ook wel het consumentenkitalisme. Hij definieert het postmodernisme als de culturele logica van het laat-kapitalisme, die ingaat op de wensen van de consument.⁸⁹ In het concept van het postmodernisme probeert Jameson vooral de breuk met het modernisme aan te geven. Terwijl in de moderne kunst alles draait om originaliteit, vernieuwing en vooruitgang kiest de postmoderne kunstenaar voor ironie, dubbelzinnigheid en een flirt met het grote geld. In het modernisme viert de elitecultuur hoogtij terwijl het postmodernisme zich op de massa-cultuur richt. De postmoderne tijd wordt gekenmerkt door een diepgaande wijziging in de westerse cultuur, aldus Jameson.

⁸⁷ Visser de, 1998 (zie noot 13), p. 318.

⁸⁸ Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era*, New York 1996, pp. 503-513.

⁸⁹ Foster 2004 (zie noot 77), p. 596.

4.2.3. Postmodernisme versus Modernisme

Hieronder zijn, ter verduidelijking, de hoofdpunten van het Postmodernisme ten opzichte van het Modernisme geplaatst.⁹⁰

Als we postmodernisme als reactie op het modernisme beschouwen, komen we tot een volgende opsomming van kenmerken:

- De modernist ziet alles vanuit een opgaand historisch perspectief, en veronderstelt een einddoel in de toekomst – de ontwikkeling is, zoals dat heet, ‘teleologisch’ (doelgericht). De postmodernist gelooft niet in een doel in de toekomst of vooruitgang, en richt zich daarom op het hier en nu.
- Alles wat neigt naar iets universeels – een collectief, internationaal ideaal bijvoorbeeld – wordt vervangen voor een voorkeur voor de emancipatie van het individuele en het lokale.
- Utopieën maken plaats voor twijfel en cynisme.
- In plaats van traditioneel religieuze opvattingen ontstaat een vorm van religieuze onverschilligheid.
- De Verlichting wordt opgeheven: het irrationele krijgt minstens zoveel waarde toegekend als het rationele.
- Loodzware ernst maakt plaats voor ironie en dubbelzinnigheid.
- Een algeheel wantrouwen jegens hiërarchische systemen wordt ingeruild voor een anarchisme (DoItYourself-houding).
- Er ontstaat cultuurrelativisme, omdat er geen geloof meer is in een universele cultuur. De aandacht verschuift vanuit het centrum (een hiërarchisch begrip!) naar de context.
- Het gaat er niet langer om de waarheid te onthullen, maar om de leugens te ontmaskeren die voor waarheid doorgaan. Er wordt niet langer gestreefd naar unificatie, maar juist naar pluraliteit en verscheidenheid.

⁹⁰ www.kabk.nl/lectoraat/downloads/postmodernisme.

4.3 Postmodernisme in de beeldende kunst

Karakteristieke elementen van postmoderne kunst zijn ironie, citaten en toespelingen, en het spelen met oudere vormen zonder de pretentie te hebben daar een nieuwe eenheid of synthese uit te vormen. Het irrelevant verklaren van het vooruitgangsideaal gaat gepaard met een verminderde behoefte om origineel, provocerend, of scandaleus te zijn. Zo hoeft kunst niet noodzakelijk tot het ware, het goede of het schone te leiden. Postmodernistische kunst is eclectisch, zelfbewust en maakt gebruik van parodie, pastiche en metafiction. Postmoderne kunstenaars doen vaak een beroep op de bestaande traditie, en tonen veel minder behoefte om zich tegen het verleden af te zetten dan typische modernistische kunstenaars. Zij zijn tegen het formalistische idee van de kunstcriticus Clement Greenberg dat kwaliteit universeel en transcendent is. Postmodernisten komen op voor de belangen van onderdrukte tradities, culturen of volken, vrouwen of homo's omdat zij de culturele, sociologische en psychologische achtergronden niet langer kunnen negeren.

De eerder besproken continuïteitsvisie, waarin de postavant-gardistische houding en het antimodernisme als kenmerkend kunnen worden gezien, verbindt de terugkeer van het schilderen en de figuratie met het postmodernisme. Het gebruik van het medium schilderen, evenals het citeren en ontlenen aan de kunstgeschiedenis, getuigen eerder van een voortzetting van traditie dan een verwerping ervan. Uiteenlopende stijlen en inspiratiebronnen duiden op een individueel streven om goed werk te maken in plaats van de roep om revolutie.⁹¹

Kunstenaars als Francesco Clemente, Anselm Kiefer, David Salle en Julian Schnabel gebruiken kunsthistorische verwijzingen en cliché notaties in hun schilderijen. In 1980 bijvoorbeeld combineert Schnabel in *Exile* verwijzingen van 'hoge' en 'lage' kunst. Hij citeert de Italiaanse Barokkunst schilder Caravaggio en past tegelijkertijd 'lage' cultuurelementen als fluweel en hertengeweien in voornoemd kunstwerk toe. Moderne technieken als collage en assemblage gebruikt hij om het medium schilderen 'open te breken' en Schnabel gaat weer terug naar het schilderen.⁹²

⁹¹ Bekker de, Jeske, 'De nieuwe schilderkunst' in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, *Vrij Spel*, Amsterdam 1993, p. 36.

⁹² Forster 2004 (zie noot 77), pp. 596-599.

In Nederland heeft kunsthistoricus Adi Martis als eerste het debat over postmodernisme in de beeldende kunst besproken. Hij ziet het postmodernisme in de kunst als een verzet tegen de eenzijdige interpretatie van het modernisme zoals verkondigd door Greenberg en de zijnen. Ook legt hij een verband tussen het postmodernisme en het begrip transavantgarde, dat eind zeventiger jaren door de Italiaanse criticus Achille Bonito Oliva is geïntroduceerd om het werk van de jonge Italiaanse schilders te duiden. De belangrijkste kenmerken volgens Oliva zijn een nomadische houding (het gevolg van het niet langer geloven in de vooruitgangsidee en het progressieve karakter van de kunst), een terugkeer van de figuratie en subjectiviteit, het in ere herstellen van het oude ambacht en de schildertradities, en 'fragmentatie', waarmee hij het spelen met verschillende stijlen en betekenislagen bedoelt. De kunstenaar ziet zich diensgevolge niet meer gesteld voor de keuze tussen figuratief of abstract schilderen of het werken binnen een bepaalde specifieke stijl, maar voor de vraag wat hij met zijn kunst wil bereiken. Het groepsdenken van het modernisme is vervangen door de individuele positiebepaling van elke afzonderlijke kunstenaar.

Kunstcritica Willemijn Stokvis constateert rond 1980 een relativerende houding, waarbij ieder materiaal goed genoeg is als drager van ideeën en voor de uiting van gevoelens. Het citeren uit diverse culturen en perioden is te wijten aan een gebrek aan geborgenheid, omdat niemand nog gelooft in de maatschappij die met veel publiciteit haar geweldige ontwikkelingen en vooruitgang op technisch gebied blijft verkondigen.⁹³ De mensen leven in een rationele, materialistische cultuur, waarin religie grotendeels heeft afgedaan. Het individu moet zelf betekenis geven aan zijn leven. Die zoektocht heeft de opkomst van de kleurige en veelvormige kunst van de jaren tachtig en de terugkomst van het figuratieve beeld opgeleverd. De cyclische tijdsbeleving neemt de plaats in van de vooruitgangsideologie. Het dogma van het modernisme, waarin het autonome kunstwerk wordt gezien als een belichaming van een visie op de wereld waarin rationalisme en materialisme worden gekoppeld aan een optimistisch vooruitgangsgeloof, is voorbij.⁹⁴

⁹³ Stokvis, Willemijn, 'Inleiding' in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, *Vrij spel, Nederlandse kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993, pp. 9-13.

⁹⁴ Berk, Anne, *Bodytalk, de nieuwe figuratie in de Nederlandse beeldhouwkunst van de jaren negentig*, Zwolle 2004, p. 35.

4.3.1 Postmodernisme versus Modernisme in de beeldende kunst

Ook hier zijn, ter verduidelijking, de hoofdpunten van het Postmodernisme ten opzichte van het Modernisme met de nadruk op de kunst, geplaatst.⁹⁵

- De modernist is een avant-gardist die voor zichzelf een heroïsche rol ziet weggelegd als voorganger in de historische gang naar een hoger soort kunst. De postmodernist wantrouwt het onderscheid tussen *high art* en *low art*.
- De postmodernist gelooft daarom ook niet in het bestaan van een algemene hoofdstroom in de kunst, waar je je bij zou moeten aansluiten. Hij zoekt juist de uitzondering, de hybride, de *freak*.
- Het modernisme probeert alle vormgeving te ontdoen van franje en overbodigheden, en ziet decoratie en ornamentiek als verwerpelijk. De postmodernist kan het allemaal niet bont genoeg zijn.
- Formalisme en abstractie worden tijdens het postmodernisme ingeruild voor figuratie en de aandacht voor allerlei vormen van populaire cultuur.
- Het modernisme verwerpt mimesis als oneigenlijk aan de kunst. Het postmodernisme verwelkomt mimesis als een alleszins bruikbaar middel om betekenissen mee te genereren.
- Minimalisme wordt in het postmodernisme vervangen door maximalisme, en ernstig streven naar stijl maakt plaats voor een (ironische) lof van de kitsch.
- Het modernistische adagium *less is more* (architect Ludwig Mies van der Rohe) wordt ingeruild voor *less is a bore* (architect Robert Venturi).
- De gedachte dat elke vorm moet volgen uit zijn functie, wordt ingeruild voor de gedachte dat functies juist ontstaan uit vorm.
- De waarden authenticiteit en echtheid worden overboord gezet. De postmodernist maakt net zo makkelijk gebruik van reproducties, kopieën en *samples*.

4.3.2 Stromingen in de beeldende kunst

Typerend voor de postmodernistische kunst in de jaren tachtig zijn de neostijlen als Neo-Geo, Neo-Expressionisme en Neo-Conceptuele kunst, waarin wordt teruggegrepen naar bestaande schilderkunst, beeldhouwkunst en fotografie. In tegenstelling tot de traditionele opvatting van abstracte kunst is er in de Neo-Geo geen sprake van een

⁹⁵ www.kabk.nl/lectoraat/downloads/postmodernisme.

volstrekt unieke, pure vorm van schilderkunst. De abstracte vorm is vaak een citaat van vroegere abstracte kunst, echter zonder de traditioneel aan abstracte kunst toegekende autonome of spirituele waarde. Dit fenomeen van citeren is kunsthistorisch te benoemen als 'Citationisme' en betekent het gebruiken en combineren van bestaande beelden, afkomstig uit de kunstgeschiedenis.⁹⁶ Binnen de Neo-Geo is de abstracte vorm een teken met een actuele maatschappijkritische inhoud. De in harde kleuren geschilderde Neo Geo-schilderijen bieden kritiek op de depersonalisatie en systematisering van de westerse maatschappij. Bekende Neo-Geokunstenaars zijn John Michael Armleder, Peter Halley, Ashley Bickerton, Philip Taaffe en Peter Schuyff.⁹⁷ Het Neo-Expressionisme – ook wel bekend als de nieuwe schilderkunst, transavantgarde, Neue Wilden, Neue Malerei of *figuration libre* – staat voor de expressieve schilderkunst die eind jaren zeventig en begin jaren tachtig gemaakt werd. De term wijst op gebruik van expressionistische kenmerken van voorgangers en kunsttradities. De koele en cerebrale benadering en de voorkeur voor puristische abstractie worden afgewezen.

Het nieuwe schilderen wordt gezien als anarchistisch, omdat het wordt beschouwd als een aanval op de Minimal en Concept Art. Het wordt echter ook gezien als reactionair omdat het gebruik maakt van citaten uit het Kubisme, Surrealisme en Fauvisme.⁹⁸ Expressionistische kunstenaars grijpen terug op alles wat eerder was verworpen: figuratie, subjectiviteit, openlijke emoties, autobiografische elementen, geheugen, psychologie, symbolisme, seksualiteit, literatuur en een verhaallijn. Kunstenaars behoren tot de neo-expressionistische stroming zijn: Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rainer Fetting, Georg Baselitz, Markus Lupertz, A.R. Penck, Eric Fischl, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Francesco Clemente en Sandro Chia, Julian Schnabel, Susan Rothenberg, Rob Scholte, René Daniëls en Marlene Dumas.⁹⁹ Voor het uiteenlopende werk van hoofdzakelijk Amerikaanse kunstenaars als Robert Gober, Jeff Koons, Jack Goldstein en Haim Steinbach wordt ook wel de verzamelnaam 'Neo-Conceptuele kunst' gebruikt. In de Neo-Conceptuele kunst ligt de nadruk op de invloed van de massamedia en op de ideeën over kunst in haar relatie tot de moderne consumptiemaatschappij. Kunstenaars presenteren luxegoederen op een verleidelijke

⁹⁶ www.kunstbus.nl/kunst/neo-geo.nl.

⁹⁷ Sandler 1996 (zie noot 88), pp. 503-513.

⁹⁸ Visser de 1998 (zie noot 13), p. 330.

⁹⁹ Sandler 1996 (zie noot 88), pp. 141-164 en Visser de 1998 (zie noot 14), pp. 331-339.

wijze en roepen zo vragen op over het kunstwerk als koopwaar. Voor deze vorm van kunstproductie wordt ook wel de term 'Commodity Art' gehanteerd.¹⁰⁰

4.3.3 Beeldende kunst in Nederland

In de jaren tachtig bloeit in Nederland de figuratieve kunst op, als reactie op de minimale en conceptuele kunst van de jaren zestig en zeventig. De kunstenaars van het neo-expressionisme blazen het schilderen als ambacht weer nieuw leven in, overigens zonder zich daarbij te laten leiden door de oude academische regels. Ze maken expressieve doeken die controversiële sociale, raciale en seksuele thema's behandelen. Invloeden van conceptuele kunst en performances zijn aanwijsbaar bij kunstenaars als René Daniels en Floor van Keulen. René Daniels combineert in 1977 in zijn tekeningen eenvoudige figuratieve elementen als wielen, ballen of boeken met functionele lijnen. Zij lijken de achtergrond op te vullen, maar in wezen zijn zij een herhaling van de genoemde figuratieve elementen.¹⁰¹

Daniels' schilderij *Avenue Plantage Moyen*, uit 1980, toont een combinatie van figuratieve en abstracte kleurvlakken. Zijn schilderijen krijgen steeds meer 'een literair' karakter. Uit Daniels werk spreekt grote bewondering voor de kunstenaar Marcel Duchamp. Het werk van Daniels een typisch voorbeeld van de overgang tussen conceptuele schilderkunst en nieuwe figuratie. Een bepaald idee of thema met overwegend figuratieve beelden wordt steeds op een andere manier uitgewerkt.¹⁰²

De invloed van de performances is terug te zien in de schilderijen van Floor van Keulen, aanvankelijk performance-kunstenaar. Hij heeft een spontane wijze van schilderen en de werken ontstaan zonder vooropgezet plan tijdens het werkproces. De werken bestaan uit steeds verder uitdijende deelvoorstellingen die naar elkaar toegroeien en tenslotte met elkaar verbonden worden tot één panorama van deels abstracte, deels figuratieve elementen. Beeldende kunstenaars, onder wie Marlene Dumas en Henk Visch gaan zich steeds meer bezig houden met taal en passen dit toe in hun beeldende werk. In de collages van Marlene Dumas vormen tekstfragmenten een essentieel onderdeel van het kunstwerk, zoals in *Die Tien Gebooe*, 1982. Deze teksten vormen een uitgangspunt en

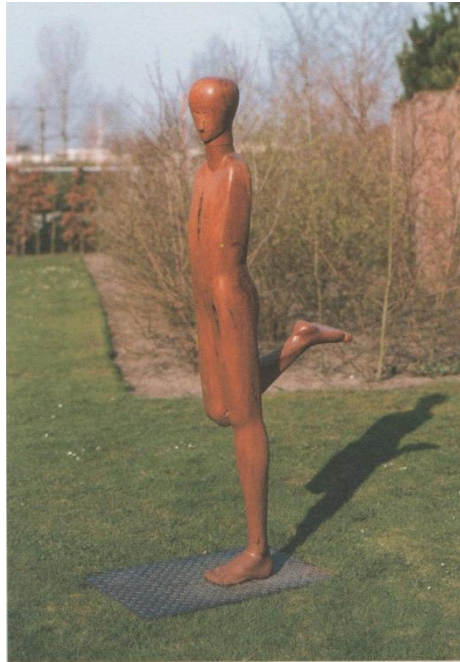
¹⁰⁰ Sandler 1996 (zie noot 88), pp. 482-486.

¹⁰¹ Imanse, Geurt, 'Recente ontwikkelingen: de terugkeer van figuratie... en abstractie', in: Geurt Imanse, *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1995, p.205.

¹⁰² Imanse 1995 (zie noot 101), p.206.

verwijzen naar elementen buiten het kunstwerk. Haar werk bevat figuratieve en abstracte elementen.¹⁰³

Henk Visch vervaardigt figuratieve beelden van mensen en dieren.



Afb. 4. Henk Visch, *Aankomen*, 1979, eikenhout, 192 x 29 x 68 cm

Na de nieuwe schilderkunst volgt in de jaren tachtig ook de nieuwe beeldhouwkunst, waarvan de belangstelling voor expressieve figuratie een belangrijk kenmerk is. Kunstenaars maken gebruik van gevonden materiaal maar ook van traditioneel materiaal zoals hout, steen en ijzer. Ook bij de beeldhouwers staat de eigen belevingswereld centraal. Veel kunstenaars willen zich niet vastleggen op één artistiek medium: beeldhouwers maken gebruik van schilderkunstige middelen zoals kleur, schilders gaan beeldhouwen of laten hun schilderijen uitgroeien tot driedimensionale objecten.¹⁰⁴ Het werk van een aantal kunstenaars, onder wie Fons Haagmans, Narcisse Tordoir en Rob Birza is niet zo gemakkelijk te rubriceren als abstract of figuratief. Haagmans plaatst bijvoorbeeld cijfers en letters in een abstracte context in zijn *Groot cijferschilderij*, 1987.

¹⁰³ Imanse 1995 (zie noot 101), pp. 209-210.

¹⁰⁴ Imanse 1995 (zie noot 101), p.201.

Rob Birza schildert de ene keer abstract en de andere keer figuratief.¹⁰⁵ Peter Klashorst, behorend tot de beweging After Nature, schildert figuratief. Hij wil de terugkeer naar de zichtbare werkelijkheid verbeelden.¹⁰⁶



Afb. 5. Rob Birza, *Zonder titel*, eitempera op doek, 190,5 x 251 cm

¹⁰⁵ Visser de 1998 (zie noot 13), pp. 352-353.

¹⁰⁶ Buijs 2001 (zie noot 11), p. 16.

5. Het heden

5.1 Context en datering

Na de opkomst van het postmodernisme in de jaren tachtig, waarin alles mag en de vrijheid van de kunst hoogtijdagen beleeft, slaat halverwege de jaren negentig het culturele klimaat om. Uiteenlopende kunstuitingen presenteren zichzelf als een statement, hetzij als einde van de ironie, als venijnige aanval op de bestaande orde of als politiek statement. Vooral sinds de aanslagen op de TwinTowers moeten de kunsten rekenschap afleggen over hun maatschappelijke rol en politieke betekenis. Deze zegetocht van het liberalisme betekent niet veel minder dan het einde van de Grote Verhalen, een frase die wij danken aan de man die het postmodernisme een filosofische vertolking gaf: Jean-Francois Lyotard. Het postmodernisme wordt tegenwoordig beschouwd als een oppervlakkige levenshouding en wereldbeschouwing, waarbij grotere verbanden en diepere lagen zijn ingeruild voor een lichtvoetige identificatie met het toevallige en voorbijgaande.¹⁰⁷

5.2 Engagement

In de jaren zestig is er sprake van volksverzet en engagement met de toekomst van de wereld. De term engagement komt uit de populair filosofische stroming van het existentialisme, gedragen door filosofen en schrijvers als Sartre, Simone de Beauvoir en Albert Camus. Engagement wordt gezien als het resultaat van een authentieke, vrije keuze. Door te breken met het conformisme kan het individu erin slagen zijn autonomie te verwerkelijken, zijn vrijheid te veroveren en te realiseren.¹⁰⁸

Gedurende het postmodernisme verandert die visie op engagement. 'Kunst en leven' gaan dan een relatie aan. Midden jaren negentig breekt het maatschappelijk engagement door.

Door de Franse curator en kunstcriticus Nicolas Bourriaud wordt het begrip 'Relational Aesthetics' geïntroduceerd.¹⁰⁹ De kunstenaar gaat een relatie aan met het publiek en de toeschouwer; als zodanig is dit verwant aan de performance. Zodoende gaat hij een

¹⁰⁷ Boomkens, René, 'Engagement na de vooruitgang' in: NAI Uitgevers, *Nieuw engagement, In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2003, p. 11.

¹⁰⁸ Boomkens 2003 (zie noot 107), p. 19.

¹⁰⁹ Bourriaud, Nicolas, 'Relational Aesthetics, art of the 1990s' in: Margriet Schavemaker, Mischa Rakier, *Right about now, Art & Theory since the 1990s*, Breda 2007, p. 44.

interventie aan met de werkelijkheid. Hierbij zijn het proces, het publiek en de omgeving het belangrijkste, het resultaat in mindere mate. Er worden bijvoorbeeld maaltijden georganiseerd in galeries waarbij mensen gesprekken met elkaar kunnen aangaan. In 1992 al kookt en serveert Rirkrit Tiravanija Thaise groenten en rijst in 303 galerie in New York.¹¹⁰

Dat is het kunstwerk! De kunstenaar voert iets uit in de werkelijkheid en doet een ingreep in de werkelijkheid.

De projecten beogen een vernieuwde verhouding tussen kunstenaar, kunstwerk en kunstpubliek en tonen een hernieuwde belangstelling voor engagement en betrokkenheid, die ook voor kunstinstituten van grote betekenis kan zijn.¹¹¹

In 1994 vindt de tentoonstelling *Ik + de Ander* plaats in Amsterdam met werk van onder andere Marlene Dumas, Jeff Wall, Michel François. De tentoonstelling is een pleidooi voor verbroedering van alle tegenstrijdige elementen binnen de mensheid en voor de herwaardering van humanistische waarden en normen. Tijdens de tentoonstelling *Ik+ de Ander* worden woorden als engagement en ideologie gebruikt. Men wil eerherstel voor de niet-westerse mens en in het bijzonder de niet-westerse kunstenaar, na eeuwen van artistiek kolonialisme.¹¹²

Ook *Sonsbeek 93* is een tentoonstelling die een vergelijkbare, breed maatschappelijke, thematiek is aangegaan. Deze expositie benadrukt dat elk kunstwerk een context nodig heeft waarin het wordt getoond. De nadruk ligt niet langer op het werk, maar op de sociaal-culturele, politieke en historische constellatie.¹¹³

Kunst is weer politiek getint en maatschappelijk geëngageerd. Sindsdien is er een duidelijk debat over een nieuwe vorm van engagement van de beeldende disciplines met de actuele problemen in de samenleving.¹¹⁴

Inmiddels zit geëngageerde kunst in een hogere versnelling. Kleine menselijke waarden zijn ingewisseld voor grote politieke idealen, voor maatschappelijke doelstellingen of voor kritiek op economische ontwikkelingen van mondiale omvang. De kunst is activistischer geworden.¹¹⁵

¹¹⁰ Forster 2004 (zie noot 77), pp. 620-621.

¹¹¹ Pontzen, Rutger, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Amsterdam 2000, p. 10.

¹¹² Pontzen 2000 (zie noot 111), p. 48.

¹¹³ Pontzen 2000 (zie noot 111), pp. 27-30.

¹¹⁴ Franke, Simon, 'Voorwoord' in: NAI Uitgevers, *Nieuw engagement, In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2003, p. 5.

¹¹⁵ Pontzen, Rutger, 'Kritisch-geëngageerde kunstenaars? Die bestaan niet!' in: NAI Uitgevers, *Nieuw engagement, In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2003, p. 126.

Aernout Mik verzorgt de Nederlandse inzending voor de Biënnale van Venetië in 2007. Hij onderzoekt de mechanismen van macht en geweld en hij stelt dat ze inherent zijn aan de confrontatie tussen bevoorrechten en achtergestelden. Deze confrontatie is volgens Mik sinds de opkomst van de sociaaldemocratie duidelijk zichtbaar in de houding ten opzichte van immigranten en vluchtelingen. De politieke strekking hierbij is onmiskenbaar. In *Scapegoats* (2006) toont hij een geënceneerde situatie die vaag doet denken aan een burgeroorlog. *Raw Footage* (2006) is samengesteld uit filmopnamen van de oorlog in voormalig Joegoslavië. Daarin zijn beelden te zien van mannen die lijken van straat halen, vee dat scharrelt in de berm van de weg en verveelde soldaten die zich proberen te ontspannen. Of het nu gaat om Kroaten, Serviërs of Bosniërs doet er niet toe. Daarbij onderzoekt Mik de oorlog niet alleen als fenomeen op zichzelf, maar ook als spiegel van de condities waarbinnen wij nu leven. In voormalig Joegoslavië ging het om een burgeroorlog. In een burgeroorlog zijn relaties tussen bevolkingsgroepen ontwricht en heerst achterdocht. Fictie en werkelijkheid zijn daarom volgens Mik in een burgeroorlog ontzettend moeilijk te onderscheiden.

Mik verlangt ernaar om kunst weer in de samenleving te plaatsen. Wel is het volgens hem essentieel dat kunst geen theorie is of politiek, maar kunst.¹¹⁶



Afb. 6. Aernout Mik, *Raw Footage*, 2006, Still from two-channel video installation (color, sound), looped

¹¹⁶ Boogerd, van den, Dominic, 'Staat van onzekerheid. Een vraaggesprek met Aernout Mik.', *Metropolis M* (2007) nr. 3 (juni/juli).

5.3 Visie op de werkelijkheid

Relationele kunst, een hedendaagse vorm van maatschappelijk engagement, is kunst die sterke verbanden legt en ten uitvoer brengt. De kunstenaar gaat een interventie aan met de werkelijkheid. Hij gaat een relatie aan met het publiek en de toeschouwer. De kunstenaar voert iets uit in de werkelijkheid en doet een ingreep in de werkelijkheid, zoals bijvoorbeeld door Tiravanija.

Volgens Baudrillard leven wij in het tijdperk van de 'hyperrealiteit': een werkelijkheid die niet meer verwijst naar iets oorspronkelijks of naar iets werkelijks, maar die het product is van een model. In onze postmoderne cultuur is volgens Baudrillard de verhouding tussen teken en werkelijkheid omgedraaid.

Kunstenaars als Aernout Mik, Erwin Olaf, Ruud van Empel en Inez van Lamsweerde tonen de gefingeerde werkelijkheid. Mik vervaardigt fictieve (oorlog) documentaires die hij zelf ensceneert. Olaf, Van Empel en Van Lamsweerde maken foto's, waarbij het afgebeelde vooraf in scene is gezet. De foto's bieden een constructie, een concept van de werkelijkheid, in plaats van de natuurgetrouwe weergave ervan.



Afb. 7. Ruud van Empel, *Generation # 2*, 2010, Cibachrome, 124 x 330 cm

Van Empel maakt portretten van kinderen. Elk portret van een kind bestaat uit tientallen laagjes van een ander kind. Zo verbeeldt ieder kind een stukje tijd en werkelijkheid. Deze extra toevoeging geeft het werk spanning, omdat het zich bevindt tussen werkelijkheid en enscenering in.¹¹⁷

¹¹⁷ Ros, Eileen, 'Schoolklassen uit vele laagjes kind', *Volkscrant* 1 december 2010.

5.4 Toepassing disciplines

Kunstenaars gebruiken in hun figuratieve kunst steeds meer disciplines: schilderkunst, film, fotografie, video en installaties. Ook is er interdisciplinaire versmelting van kunstwerken en echt documentatiemateriaal, zoals televisiebeelden, krantenartikelen, journalistieke foto's en medische verslagen, waar te nemen.¹¹⁸

Erwin Olaf, Inez van Lamsweerde en Ruud van Empel verbeelden de werkelijkheid door middel van fotografie. Marlene Dumas, Marc Mulders en Luc Tuymans tonen de werkelijkheid in hun schilderijen. Michael Raedecker doet dit door middel van een combinatie van schilder- en borduurwerk. Kunstenaars als Guido van der Werve en Aernout Mik tonen hun verbeelding van de werkelijkheid in hun films.



Afb. 8. Michael Raedecker, *Pinch*, 1998, acryl en draad op doek, 120 x 170 cm

Guido van der Werve, gerekend tot de stroming New Romanticism, maakt video's die een duidelijke relatie hebben met muziek. Hij wil de schoonheid van een idee op romantische, zelfs sublieme wijze weergeven. Zijn werk bevat elementen van slapstick, zelfsatire, vervreemding en romantiek. Guido filmt vaak zichzelf, symbolisch, in settings die de sublieme schoonheid oproepen van de door de dood belaagde landschappen van Casper David Friedrich. Ook de melancholische muziek die een prominente rol speelt in zijn werk is schatplichtig aan de erfenis van de romantiek, met name aan Chopin.¹¹⁹

¹¹⁸ Pontzen 2000 (zie noot 113), pp. 49-61.

¹¹⁹ Lowe, Laurence, 'De charme van de poëtische oneliner. Een gesprek met Guido van der Werve' *Metropolis M* (2008) nr. 5 (oktober/november).

5.5 Figuratie in de hedendaagse beeldende kunst

Vanaf de jaren tachtig mag de figuratie weer in de kunst voorkomen. Sindsdien zijn allerlei vormen van figuratie geoorloofd. Diverse stijlen worden door en naast elkaar gebruikt.

Dit is een groot verschil met het modernistische tijdperk, waarin alle figuratie werd beschouwd als 'not done'. Dat heeft te maken met grensvervaging. De dogmatiek van Greenberg is onder invloed van het postmodernisme weggefallen.

Kunstenaars hebben momenteel een enorme vrijheid om abstract en/of figuratief te werken. Figuratief wordt momenteel net zo hoogstaand beschouwd als abstract. Wel moet hierbij de kanttekening worden gemaakt dat niet al het figuratief werk hetzelfde beoordeeld kan worden.

Er moet onderscheid gemaakt worden tussen traditioneel en avant-gardistisch werkende kunstenaars. De traditioneel werkende kunstenaars die figuratief werk maken nemen geen vernieuwende aspecten op in hun werk. Zij behoren tot het Realisme en hun werk is geconsolideerd. Kunstenaars als Henk Helmantel en Matthijs Röling werken vanuit de figuratieve traditie. Wat deze schilders onderscheidt van de vernieuwende schilders is dat de voorstellingen in het algemeen weinig tot geen ruimte overlaten voor een andere interpretatie dan wat geschilderd is. Kunstcritica Sandra Smallenburg beoordeelt het werk van Matthijs Röling als volgt: 'Het werk van Röling is van een andere tijd, een tijd waarin techniek er nog toe deed, maar ook van een tijd die voorbij is. Zijn schilderijen hebben geen enkel draagvlak met het terrein waarop de hedendaagse kunst zich op dit moment begeeft'.¹²⁰ Wel blijven er musea bestaan die zich inzetten voor figuratieve kunst, zoals het Drents Museum te Assen, de Buitenplaats te Eelde, de Markiezenhof te Bergen op Zoom.

De avant-gardistisch figuratief werkende kunstenaars nemen vernieuwende aspecten op in hun werk. Vaak nemen zij de werkelijkheid als uitgangspunt en voelen zich betrokken bij de maatschappij. In onder andere films, stills, video's, schilder- en beeldhouwwerken tonen zij hun meestal figuratieve werk. Voor kunstenaars is de discussie om abstract en/of figuratief werken niet meer relevant. De keuze om conceptueel of gericht op het beeld te werken is vrij. Iedere kunstenaar zal telkens opnieuw zijn eigen positie moeten bepalen.

¹²⁰ Smallenburg, Sandra, 'Röling experimenteert op wanden', *NRC Handelsblad* 12 augustus 1997.

6. Conclusie

Alvorens tot de eindconclusie te komen worden enkele ‘rode draden’ geschetst die in de kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw zichtbaar zijn in relatie tot het onderwerp van deze thesis.

6.1 Visie op de werkelijkheid

Al in de negentiende eeuw wil de kunstenaar behorend tot het Realisme de objectieve, waarheidsgetrouwe weergave van de werkelijkheid weergeven. De modernistische kunstenaar daarentegen neemt aan het begin van de twintigste eeuw steeds verder afstand van de werkelijkheid, wat uitmondt in abstractie. De modernisten, waaronder Greenberg, beschouwen het beeld als autonoom en in zichzelf besloten; het verwijst niet naar onderdelen van de zichtbare werkelijkheid buiten het schilderij.

Duchamp plaatst de werkelijkheid in het museum, in plaats van een afbeelding van de werkelijkheid. met zijn readymade *Bicycle Wheel*, in 1913. Ook Warhol scheidt met zijn *Brillo Boxes* in 1964 een autonome werkelijkheid die volledig met die van alledag samenvalt. De betekenis van een voorwerp wordt slechts bepaald door de omgeving waarin het zich bevindt.

Al in de jaren zestig verwerkt Asselbergs materiaal uit de werkelijkheid, waaronder kranten, in zijn collageschilderijen. In hetzelfde decennium schildert Van Golden voorwerpen uit de werkelijkheid waardoor zij een andere context en betekenis krijgen. Tijdens het postmodernisme combineert Schnabel hertengeweien met schilderwerk in zijn kunstwerken. De visie op de werkelijkheid verschuift, want de kunstenaar plaatst de echte werkelijkheid in *zijn* werkelijkheid.

Begin jaren negentig laten kunstenaars het publiek de alledaagse werkelijkheid ervaren. Leven en kunst en werkelijkheid schuiven in elkaar.

In het laatste decennium ensceneren kunstenaars de werkelijkheid, zoals zichtbaar is in de fictieve (oorlog) documentaires van Mik en de foto's van Van Empel.

6.2 Kunstontwikkeling in de twintigste eeuw

Binnen de ontwikkeling van de beeldende kunst zijn twee richtingen te bespeuren, namelijk l'art pour l'art en 'kunst en leven'. Bij l'art pour l'art wordt kunst beschouwd als een autonoom gegeven en geassocieerd met abstracte kunst. 'Kunst en leven' daarentegen wordt in verband gebracht met maatschappelijke betrokkenheid. Deze

kunst is over het algemeen figuratief, omdat het een weergave is van de werkelijkheid. Door het gebruik van verschillende disciplines is het echter niet altijd gemakkelijk te bepalen of een kunstwerk figuratief is of abstract.

6.2. 1 *L'art pour l'art*

In de negentiende eeuw komt de kunststroming *l'art pour l'art* op. Het idee achter *l'art pour l'art* is dat kunst waardevol is als kunst en dat het buiten de kunst geen verdere betekenis heeft. Kunst hoeft geen maatschappelijke functie te hebben. Aan het begin van de twintigste eeuw geloven kunstenaars in de vooruitgang, zij ontwikkelen een nieuwe vormtaal en er is een verschuiving waar te nemen van volledig figuratieve en representatieve schilderkunst naar steeds abstractere schilderkunst, zoals te zien is bij de stromingen Kubisme, Suprematisme en Expressionisme. Kandinsky, Malevich en Mondriaan nemen steeds verder afstand van het nabootsen van de werkelijkheid. Zij houden zich bezig met het onderzoeken en ontwikkelen van formele eigenschappen van het eigen medium en proberen die steeds verder te vervolmaken.

Na 1945 wordt abstractie als gelijkwaardig beschouwd met verzet en vrijheid, maar het wordt ook gezien als een vlucht uit de werkelijkheid, als kunst van *l'art pour l'art*. In Nederland hanteren kunstenaars van de beweging Vrij Beelden enigszins het *l'art pour l'art* principe.

De voortzetting van het Modernisme komt tot uiting in stromingen als Abstract Expressionisme, Post Painterly Abstraction en Minimal Art. Kunstenaars beogen geen ander doel met hun kunst dan 'de kunst om de kunst'. In hun kunstwerken komen formele eigenschappen naar voren en het onderzoek naar kleurpigmenten en kleureffecten. Ook de figuratie is naar de achtergrond geschoven en passé. Of zoals Greenberg schrijft: 'Realistic, illusionist art has dissembled the medium, using art to conceal art, Modernism used art to call attention to art'.

Sinds het begin van de jaren negentig zijn de grote modernistische ideologieën in de beeldende kunst uit de gratie geraakt, evenals het *l'art pour l'art* principe.

6.2.2 Kunst en leven

De andere ontwikkeling 'kunst en leven' is ook al in de negentiende eeuw zichtbaar. Avant-garde kunstenaars als Courbet, Millet en Daumier tonen hun verbondenheid met de wereld. Aan het begin van de twintigste eeuw richten de Dadaïsten en Surrealisten zich op de buitenwereld en naar zaken buiten zichzelf.

Deze richting zet zich na de Tweede Wereldoorlog voort in de stromingen Pop Art, Nouveau Realisme en Fluxus. Ook de happenings en performances uit respectievelijk de jaren zestig en zeventig zijn uitingen van menselijke betrokkenheid. Er is sprake van volksverzet en engagement met de toekomst van de wereld.

Sinds de jaren negentig spelen Relational Aesthetics en maatschappelijk engagement een rol in de beeldende kunst. Kunstenaars proberen door middel van communicatie en participatie te integreren in het leven. Men neemt geen deel aan een kunstwerk, maar neemt door het kunstwerk deel aan het leven.

Nog steeds is er kritisch geëngageerde kunst, waarbij niet het kunstwerk maar de betrokkenheid met de wereld en de wens daaraan iets te veranderen, centraal staat.

6.3 Eindconclusie

Allereerst wordt de algemene conclusie getrokken in relatie tot het onderwerp van deze thesis. Daarna zal de conclusie worden toegespitst op de vraagstelling zoals gedefinieerd in de inleiding.

Vanaf begin twintigste eeuw is de figuratie in de beeldende kunst met wisselende aandacht en waardering bekeken. Op diverse wijzen is de ontwikkeling van de figuratie in de beeldende kunst geïnterpreteerd. Het Modernisme heeft door zijn opvattingen een grote stempel gedrukt op de denkbeelden over beeldende kunst wat betreft abstractie en figuratie. Begin twintigste eeuw is de aandacht gericht op de abstractie en begint de controverse tussen abstractie en figuratie.

Na de Tweede Wereldoorlog is er aanvankelijk nog geen sprake van hiërarchie ten aanzien van de aandacht en waardering voor de figuratieve dan wel abstracte kunst. Daar komt begin jaren vijftig, onder invloed van het modernistisch gedachtegoed van Greenberg, verandering in. De aandacht en waardering voor de figuratieve kunst daalt. Het museumbeleid en gepubliceerde kunstvisie van Sandberg wakkeren de strijd aan tussen de kunstenaarsgroepen De Realisten en Vrij Beelden. De controverse tussen de figuratie en abstractie is dan een feit. Begin jaren zestig overheerst de aandacht voor

abstractie onder invloed van het Modernisme. Tijdens de dominantie van het Modernisme is alle figuratie 'not done'.

Felle discussies branden los tussen kunstcritici. Prange toont zich een fervent tegenstander van de abstractie in tegenstelling tot Lampe en Doelman.

Ondanks de overheersing van het modernisme en de abstractie zijn in de jaren zestig al kenteringen waar te nemen in de Nederlandse beeldende kunst. Figuratie komt voor in werken van kunstenaars behorend tot het Nieuwe Realisme. Kunstenaars van de Nieuwe Figuratie maken combinaties van figuratieve en abstracte elementen. Onder invloed van het Relativerend Realisme worden voorwerpen uit de werkelijkheid gereproduceerd en krijgen hierdoor een andere context en betekenis. Het begrip 'werkelijkheid' krijgt een andere betekenis.

De kunstwerken lijken abstract en niet altijd onmiddellijk herkenbaar, maar de geschilderde voorwerpen zijn realistisch.

In de jaren zestig is de vernieuwing in een stroomversnelling geraakt door de nieuwe media, zoals video, computer. Fotografie en film spelen een steeds belangrijkere rol ter ondersteuning van, of als vorm van, beeldende kunst. Disciplines worden gecombineerd, waardoor overschrijding en vervaging van grenzen plaats vindt.

De conceptuele kunst veroorzaakt een ommekeer. Teksten en performances worden tweedimensionaal verbeeld. De werkelijkheid van de kunstenaar en zijn gedachtegoed en wensen worden verbeeld. De kunstenaar is bezig met *zijn* werkelijkheid.

In de jaren zeventig domineert de abstractie nog steeds. Wel is figuratie en abstractie moeilijk te onderscheiden bij kunstwerken behorend tot de conceptuele kunst, performances en andere media.

Het postmodernisme veroorzaakt echter de grootste omslag. Volgens filosofen, onder wie Lyotard en Jameson, heeft het postmodernisme de terugkeer naar de schilderkunst opgeleverd. Neo stijlen als Neo-Geo, Neo-expressionisme en Neo-Conceptuele kunst doen hun opgang tijdens het tijdperk van het postmodernisme.

Baudrillard geeft aan dat in het postindustriële tijdperk beelden van de werkelijkheid de plaats hebben ingenomen van de 'echte werkelijkheid'.

De dominantie van het Modernisme en de abstractie is voorbij. De dogmatisering die onder Greenberg heerst, is weggefallen sinds de jaren tachtig. Er is weer belangstelling voor de figuratie, maar wèl op de vernieuwende wijze. De controversen tussen abstractie en figuratie is weggefallen. Schilderkunst en beeldhouwkunst worden weer volop

gewaardeerd, naast de andere media. Dat is zichtbaar in kunstwerken van onder andere Dumas, Visch en Birza.

De kunstenaar ziet zich dientengevolge niet meer gesteld voor de keuze tussen figuratief of abstract schilderen, of het werken binnen een bepaalde stijl of discipline, maar hij is bovenal bezig met de vraag wat hij met zijn kunst wil bereiken.

In de jaren negentig speelt het postmodernisme nog steeds een rol in de beeldende kunst. Wel is een verschuiving zichtbaar wat betreft mentaliteit en thema's: is de kunstenaar in de jaren tachtig veel bezig met zijn eigen belevingswereld, vanaf de jaren negentig is er een opmerkelijke verschuiving naar aandacht voor het engagement.

Relational Aesthetics doet zijn intrede in de kunst. De kunstenaar gaat een relatie aan met het publiek. Kunst en leven en werkelijkheid komen in kunstwerken bij elkaar.

Kunst is eind jaren negentig meer politiek gericht en maatschappelijk geëngageerd. Deze tendens zet zich heden ten dage nog voort.

De interpretatie van de werkelijkheid heeft een verandering ondergaan. De kunstenaar laat het publiek de werkelijkheid ervaren in diverse projecten. Ook enceneert de kunstenaar de werkelijkheid om zijn denkbeelden tot uiting te brengen.

In diverse disciplines, zoals schilderkunst, fotografie, film, video, installaties worden de ideeën van de kunstenaar ten uitvoer gebracht.

Sinds het postmodernisme is de aandacht en waardering voor de figuratie weer teruggekomen en nooit meer weggeweest. Tegenwoordig komen zowel abstracte als figuratieve elementen in een kunstwerk voor zonder dat ze hun bestaansrecht ontlenen aan een kritische houding tegenover elkaar. Aan het eind van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw, is het eindelijk zover is dat er geen bepaalde trend, stijl of discipline meer is die de boventoon voert. Heden ten dage zijn de relatie met de maatschappij, de weergave van de werkelijkheid, het hanteren van verschillende disciplines, issues die de kunstenaar bezig houden om zijn denkbeelden om te zetten in kunstwerken. Dat gebeurt meestal op figuratieve wijze. Zo blijven 'kunst en leven' en 'weergave van de werkelijkheid' verbonden met figuratie.

Onderzoeksvraag: Wat is het verschil in aandacht, waardering en interpretatie ten aanzien van figuratieve kunst in Nederland vanaf de Tweede Wereldoorlog tot heden?

Tegenwoordig bestaat de controverse tussen figuratieve en abstracte kunst niet meer. Figuratieve kunst heeft na de Tweede Wereldoorlog een ontwikkeling doorgemaakt van miskennen naar erkenning. De *aandacht* voor de figuratieve kunst komt momenteel in diverse kunstdisciplines tot uiting.

De *waardering* van de figuratieve kunst wordt na de Tweede Wereldoorlog steeds minder en daalt tijdens het tijdperk van het modernisme tot nul. Met het belang dat aan het engagement van kunst wordt toegeschreven is navenant de waardering van de figuratieve kunst toegenomen.

Onder invloed van het Postmodernisme is de *interpretatie* van de werkelijkheid veranderd. In vergelijking met decennia na de Tweede Wereldoorlog zijn er heden ten dage verschillende visies van de werkelijkheid die door middel van figuratie worden weergegeven.

Sinds de Tweede Wereldoorlog is het 'zicht op figuratie' aan fluctuaties onderhevig geweest en figuratie openbaart zich momenteel divers en veelomvattend.

Het onderscheid tussen figuratie en abstractie is weggefallen door 'de vele gezichten van figuratie'.

Uit voorgaande conclusie kan worden afgeleid dat het museumbeleid van diverse musea voor moderne en hedendaagse kunst aangepast kan worden. Daartoe dienen afspraken zoals die zijn geformuleerd in de beleidsnota's te worden herzien. Als gevolg daarvan kan het aankoop- en tentoonstellingsbeleid verruimd worden.

Literatuurlijst

Bekker de, Jeske, 'De nieuwe schilderkunst' in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, *Vrij Spel*, Amsterdam 1993

Bekker de, Jeske en Melchers, Marisa, 'Over postmodernisme en beeldende kunst' in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, *Vrij Spel*, Amsterdam 1993

Berk, Anne, *Bodytalk, de nieuwe figuratie in de Nederlandse beeldhouwkunst van de jaren negentig*, Zwolle 2004

Blok, Cor, *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994

Boer de, W. Th. , *Koenen Woordenboek Nederlands*, Utrecht 1996.

Boogerd, van den, Dominic, 'Staat van onzekerheid. Een vraaggesprek met Aernout Mik.', *Metropolis M* (2007) nr. 3 (juni/juli)

Boomkens, René, 'Engagement na de vooruitgang' in: NAI Uitgevers, *Nieuw engagement, In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2003

Bourriaud, Nicolas, 'Relational Aesthetics, art of the 1990s' in: Margriet Schavemaker, Mischa Rakier, *Right about now, Art & Theory since the 1990s*, Breda 2007

Brouwer, Isabel en Stokvis, Willemijn, 'De kunstenaarsgroep Vrij beelden' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam, 1984

Buijs, Heleen, 'Verbeelding van de werkelijkheid' in Heleen Buijs: *Nederlandse realisten na 1950*, Zwolle 2001

Collectieplan Gemeentemusea Arnhem 2004-2008

Ebbink, Hans en Ruiter de, Peter, 'Het lancet in de wattendoos, veertig jaar kunstkritiek in Nederland', *Metropolis M* nr. 5-6 (1986)

Forster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H. D. , *Art since 1900, modernism antimodernism postmodernism*, London 2004

Franke, Simon, 'Voorwoord' in: NAI Uitgevers, *Nieuw engagement, In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2003

Greenberg, Clement, 'Avant-Garde and Kitch', in : Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2007

Greenberg, Clement, 'Modernist Painting', in : Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2007

Greenberg, Clement, 'The American Avant Garde', in : Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2007

Heijden van der, Marijke en Stumpel, Jeroen, 'De Nieuwe Figuratie van Lucassen, Freijmuth en Holstein' in: *De Nederlandse identiteit*, Amsterdam 1995

Honnef, Klaus, 'Versuch über Realismus', *Kunstforum International*, Band 44/45 (1981)

Imanse, Geurt, 'Recente ontwikkelingen: de terugkeer van figuratie... en abstractie', in: Geurt Imanse, *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1995

Imanse, Geurt, 'Vormen van realisme in de Nederlandse schilderkunst na 1945: Recent ontwikkelingen: de terugkeer van figuratie...en abstractie' in: Geurt Imanse, *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1995

Kraaijpoel, Diederik, *De Nieuwe Salon, Officiële Beeldende Kunst na 1945*, Groningen 1989

Kraaijpoel, Diederik, *Was Pollock kleurenblind?Bouwstenen voor de herschrijving van de recente kunstgeschiedenis*, Groningen 1997

Krooneneburg van- Kousemaeker de, Claar en Haase, Annelies, 'De rol van Sandberg' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984

Lampe, George, 'Abstract schilderen is moeilijk, voorstellingen zijn niet essentieel', *Vrij Nederland* 27 april 1957

Lowe, Laurence, 'De charme van de poëtische oneliner. Een gesprek met Guido van der Werve' *Metropolis M* (2008) nr. 5 (oktober/november)

Nochlin, Linda, *Realism*, Suffolk 1987

Niemeyer, Elly en Wintgens, Doris, 'De Realisten' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984

Pontzen, Rutger, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Amsterdam 2000

Pontzen, Rutger, 'Kritisch-geëngageerde kunstenaars? Die bestaan niet!' in: NAI Uitgevers, *Nieuw engagement, In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2003

Ros, Eileen, 'Schoolklassen uit vele laagjes kind', *Volkscrant* 1 december 2010

Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era*, New York 1996

Smallenburg, Sandra, 'Röling experimenteert op wanden', *NRC Handelsblad* 12 augustus 1997

Stokvis, Willemijn, *Cobra 1948-1951*, Zwolle 2008

Stokvis, Willemijn, 'De Nederlandse bijdrage aan de Cobrabeweging en verwanten in schilder- en beeldhouwkunst' in: Geurt Imanse, *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*

Stokvis, Willemijn, 'Inleiding – De omstrede hergeboorte van de moderne kunst in Nederland; de jaren 1945-1951' in: Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984

Stokvis, Willemijn, 'Inleiding' in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, *Vrij spel, Nederlandse kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993

Visser de, Ad, *De Tweede Helft, Beeldende kunst na 1945*, Amstelveen 1998

Visser de, Ad, *Hardop kijken*, Nijmegen/Amsterdam 2003

Wintgens, Doris, 'Reacties in de kranten op het beleid van het Stedelijk Museum' in:
Willemijn Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984

www.kabk.nl/lectoraat/downloads/postmodernisme.

www.kunstbus.nl/kunst/neo-geo.nl.

Lijst van afbeeldingen

Voorpagina. Ruud van Empel, *Generation # 1*, 2010, Cibachrome, 124 x 330 cm.

Foto: Ruud van Empel, <http://web.ruudvanempel.nl/works/350-generation-1-2010.html>.

Afb. 1. Willy Boers, *Zonder titel*, 1950, olieverf op doek, 41,5 x 29 cm, coll.Kunsthandel De Hoog, Roosendaal/Bergen op Zoom. Foto: Stokvis, W., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984, p.137.

Afb. 2. Daan van Golden, *Compositie met blauwe ruit*, 1964, Lakverf op doek op multiplex, 70,5 x 70,5 cm, Stedelijk museum, Amsterdam. Foto: Imanse, G., *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1995, p.150.

Afb. 3. Lucassen, *Tafel* (serie gezelligheid kent geen tijd), 1968, Acryl op doek, 220 x 180 cm, Collectie Lucassen. Foto: Lucassen, Kaal, R. en Van der Meijden, P., *Lucassen*, Edam 2009, p. 55.

Afb. 4. Henk Visch, *Aankomen*, 1979, eikenhout, 192 x 29 x 68, coll. Gemeente Boxtel. Foto: Berk, A, *Bodytalk, de nieuwe figuratie in de Nederlandse beeldhouwkunst van de jaren negentig*, Zwolle 2004, p. 155.

Afb. 5. Rob Birza, *Zonder titel*, eitempera op doek, 190,5 x 251 cm, Courtesy Galerie van Krimpen, Rotterdam. Foto: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, *Vrij spel, Nederlandse kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993, p.133.

Afb. 6. Aernout Mik, *Raw Footage*, 2006, Still from two-channel video installation (color, sound), looped. Images from found documentary material available from Reuters and ITN, ITN Source, Courtesy carlier/gebauer, Berlin. Foto: Kardish, L., *Aernout Mik*, New York 2009, p. 57.

Afb. 7. Ruud van Empel, *Generation # 2*, 2010, Cibachrome, 124 x 330 cm. Foto: Ruud van Empel, <http://web.ruudvanempel.nl/works/350-generation-2-2010.html>.

Afb. 8. Michael Raedecker, *Pinch*, 1998, acryl en draad op doek, 120 x 170 cm, private collection, London. Foto: Guldemon, J and Bloemheuvel, M, Post-Nature. Nine Dutch Artists, tent.cal. Eindhoven(Stedelijk Van Abbemuseum) 2001