

FACULTEIT GEESTESWETENSCHAPPEN
UNIVERSITEIT VAN TILBURG

TEUN VAN IRSEL

Vorbij het Einde van de Kunst

Een onderzoek naar waarde en autonomie van For the love
of God en Damien Hirst

Masterthesis Algemene Cultuurwetenschappen

Voorbij het Einde van de Kunst

Door Teun van Irsel

ANR 403850

Masterthesis Algemene Cultuurwetenschappen

Begeleider en eerste Lezer : dr. Sander Bax

Tweede lezer : dr. Jan Jaap de Ruiter

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit van Tilburg – Oktober 2010

© 2010, Teun van Irsel

Voorwoord

Toen ik aan deze thesis begon zag ik Damien Hirst als een kunstenaar die in staat is een hype te creëren maar die geen echte kunst produceert. Het mooie van onderzoeken is dat het ontdekken is, en het schrijven van deze thesis was voor mij een ontdekkingsstocht. Deze tocht heeft mij van het bovenstaande standpunt geleid langs veel verschillende uitzichten op Damien Hirst, zijn mogelijke motieven, en zijn werk. Dit heeft mij uiteindelijk inzichten verschaft die mij gedwongen hebben mijn standpunt omtrent Damien Hirst drastisch te herzien. Ik had deze tocht nooit kunnen maken zonder de hulp van Sander Bax die mij de oogkleppen heeft afgenomen en zo enorm heeft bijgedragen aan de kwaliteit van hetgeen u voor zich heeft liggen. Naast Sander wil ik ook Odile Heynders bedanken voor het aanreiken van onmisbare inzichten tijdens de cursussen *Verandering in beleving* en *Hermeneutisch onderzoek van tekst en beeld*. Alsmede Helma van Lierop voor de kennis die zij samen met Sander heeft overgebracht tijdens *Polemieken en debat*. Ook wil ik Jan Jaap de Rooter graag bedanken, hij heeft mij als tweede lezer enorm geholpen met zijn redactioneel commentaar. Tevens wil ik hem middels deze weg nog even laten weten hoe jammer ik het vind dat ik tijdens mijn master geen cursus bij hem kon volgen.

Natuurlijk ben ik ook erg veel dank verschuldigd aan mijn mede studenten die allemaal hebben bijgedragen aan een fantastisch masterjaar: Peter, Kelvin, Tom, Rosanne, Ellen, Daniel, Marthe en Hanneke enorm bedankt. Naast mijn directe studiegenoten in de master wil ik graag Yvonne bedanken, zonder haar was ik nooit ACW gaan studeren. Uiteraard bedank ik ook mijn ouders enorm voor al hun steun tijdens mijn studies en ik beloof ze dat ik nu echt een baan ga zoeken. En last but not least Simone die gedurende mijn hele studie mijn nuchtere rots in de branding bleef waar ik zo af en toe enorme behoefte aan had.

Teun van Irsel

29 oktober 2010 Tilburg

Samenvatting

For the love of God is een van de meest besproken kunstwerken van de afgelopen vijftig jaar. Door sommigen wordt het kunstwerk gezien als geniale kunst, een symbiose van het hoogtepunt van de westerse decadentie en een zeer spitsvondige kritiek daarop. Anderen zien het kunstwerk enkel als decadent en overbodig. Deze zienswijze wordt vaak ingegeven door de manier waarop de maker van het kunstwerk – Damien Hirst – wordt gepercipieerd. Door zijn manier van opereren binnen het kunstveld ziet deze laatste groep mensen Hirst als een broodkunstenaar, iemand die kunst maakt om er geld mee te verdienen. Ten gevolge van deze zienswijze wordt *For the love of God* gekwalificeerd als een onderdeel van de cultuurindustrie, een object dat geen intrinsieke waarde heeft en enkel bestaat bij de gratie van zijn economische waarde.

Aan de basis van dit verschil van inzicht staan verschillend gehanteerde concepten van waarde en autonomie. Zij die Hirst prijzen zien de verwijzingen naar economische waarde die *For the love of God* in zich heeft als onderdeel van het kunstwerk. Tegenstanders beroepen zich op de modernistische invulling van waarde en autonomie en zien een dialectiek tussen economische en intrinsieke waarde als een proces van vernietiging – in plaats van een proces van betekenisgeving – waardoor het kunstwerk verwordt tot niets anders dan een gebruiksvoorwerp.

In deze thesis worden deze twee zienswijze uitvoerig toegelicht en getoetst. In het eerste hoofdstuk worden er verschillende concepten van waarde en autonomie geïntroduceerd. In hoofdstuk twee worden de verschillende interpretaties van *For the love of God* gemarkeerd aan de hand van meningen van het publiek. Deze verschillende interpretaties worden vervolgens verder uitgediept en tegenover elkaar geplaatst in hoofdstuk drie. Dit alles leidt uiteindelijk tot conclusies omtrent het kunstwerk in hoofdstuk vier.

Dit onderzoek geeft een duidelijk beeld van de verschillende vormen van autonomie en waarde die heden ten dage worden gehanteerd alsmede de manier waarop *For the love of God* hierop reageert.

Inhoudsopgave

Voorwoord	III
Samenvatting	IV

1. Het is een jongetje en we noemen hem Damien Hirst; de liefdesbaby van Duchamp en Warhol.

§ 1.1 Inleiding	1
§ 1.2 Eeuwigheid versus redundantie	4
§ 1.3 Autonomie	10
§ 1.3.1 Autonomie van de kunstenaar	11
§ 1.3.2 Autonomie van het kunstwerk	14
§ 1.3.3 Waarde van het Kunstwerk	18
§ 1.4 Richting een operationeel theoretisch kader	23

2. *For the love of God* door de ogen van het publiek.

§ 2.1 Inleiding	29
§ 2.2 Kunst voor de eeuwigheid of een hype?	29
§ 2.3 Het postmoderne kunstwerk door de ogen van het publiek	33

3. *For the love of God* een vanitas extravaganza

§ 3.1 Inleiding	36
§ 3.2 Eeuwigheid versus redundantie	37
§ 3.3 Autonomie	44
§ 3.3.1 De autonomie van Damien Hirst	44
§ 3.3.2 <i>For the love of God</i> als autonoom object	49
§ 2.4 Waarde van <i>For the love of God</i>	52
§ 2.5 Deconstructie van het theoretisch kader	54

4. <i>For the love of God</i> conclusies	
§ 4.1 Einde van de kunst?	57
Bibliografie	60
Bijlage	63

1. Het is een jongetje en we noemen hem Damien Hirst de liefdesbaby van Duchamp en Warhol

§ 1.1 Inleiding

To become truly immortal, a work of art must escape all human limits

- Giorgio de Chirico (1913) *Mystery and Creation*. p.14

“Over het postmodernisme hoorde men enige decennia geleden vaak zeggen dat het een funeste uitwerking zou hebben op de literatuur. Met het postmodernisme zou de literatuur zich hebben losgezongen van de werkelijkheid en zich nog uitsluitend verliezen in narcistische zelfreflexiviteit, in ironische recycling en vermenging van high en low art.”¹

Met deze constatering begint *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt*. Lange tijd was ik het als cultuurwetenschapper eens met dergelijk cultuurpessimisme, en dat is eigenlijk raar.

Stelt u zich voor: een stad in het voormalig Oostblok, in dit geval Boedapest. Het is zomer, niet zomaar zomer, maar de warmste zomer in tijden. Overal op straat zijn de effecten van de hitte merkbaar. In de parken verdamt het sproeiwater sneller dan dat het aangevoerd kan worden, duiven vechten om iedere druppel die de sprinklers verlaat. De wegen beginnen de strijd tegen de hitte langzaam maar zeker te verliezen en er ontstaan enorme gaten in het asfalt. Dit is het uitzicht dat ik heb vanuit mijn hotelkamer dicht bij het bekende heldenplein waar de lang vergane glorie der Sovjet-Unie gegoten in staal, als enige onaangedaan door de hitte, de dag trotseert.

Voor vandaag staan er twee dingen op het programma, over het eerste maak ik me niet zoveel zorgen. The Museum of Fine Arts bevindt zich op slechts enkele minuten lopen van het hotel en het zal me goed doen de kamer te verlaten aangezien – ondanks de komst van het kapitalisme – de airconditioning zijn intrede hier nog niet gedaan heeft. Het tweede is een tripje naar het Ludwig Museum voor contemporaine kunstuitingen en dit bevindt zich

¹ Ruiter, F., & Smulders, W., (red.), 2009. *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt*. Amsterdam: De Bezige Bij. p. 7

aan de rand van de stad. Dat betekent een trolleybus. Vervolgens een stuk lopen. Dan de metro. Dan weer een bus. En vervolgens nog een stuk lopen en dat is met een temperatuur van rond de vijftig graden voor mij gelijk aan het fietsen van een Touretappe. Ik besluit dan ook in alle rust eerst naar het Museum of Fine Arts te gaan en na mijn bezoek de reis richting het Ludwig opnieuw te overwegen.

Zodra ik het hotel verlaat, blijkt dat ondanks het ontbreken van airconditioning de oude dikke muren wel degelijk enige bescherming tegen het zomerse geweld bieden, want de hitte die ik instap voelt als een klap in het gezicht. 'Snel', denk ik, het is maar even lopen en daar in het museum is natuurlijk wel airconditioning. Maar helaas blijkt, eenmaal in het museum aangekomen, dat het beschermen van nationale kunstschaten niet verder gaat dan het hier en daar open zetten van een raampje en het afsluiten van een aantal zalen met rode linten. Het is mij nog steeds niet duidelijk hoe dat laatste de warmte zou moeten tegengaan. Dan lees ik op de plattegrond van het museum dat de bovenste verdiepingen, daar waar de Vlaams primitieven hangen, wel over airco beschikt. De beslissing daar dan eerst maar eens een kijkje te nemen is snel genomen. Na een aantal keer alle werken bekeken te hebben kom ik tot de conclusie dat ik daar enkel blijf vanwege de temperatuur. De strakke, mij altijd zeer streng aandoende, koppen staren mij vanuit hun lijsten aan alsof ze willen zeggen: 'kijk me niet aan.' Het is als heimelijk door andermans familiefotoalbum bladeren en natuurlijk is het dat eigenlijk ook. Deze werken stammen uit de tijd dat de schilder niet werd betaald vanwege zijn originaliteit of zijn vermogen een spectrum van emoties te vangen binnen een enkele lijn, maar vanwege het feit dat hij in staat was de wensen van zijn opdrachtgever perfect uit te voeren, en dat was vaak zijn beeltenis natuurgetrouw vastleggen voor het nageslacht. Uiteindelijk beginnen de beeltenissen van de hoogwaardigheidsbekleders uit de vijftiende eeuw me zo tegen staan dat de aangename temperatuur het verliest van het uitzicht en ik besluit te vertrekken. De rest van het museum is eigenlijk weinig interessant waardoor de weg naar de uitgang snel gevonden is. En nu? Het is pas vroeg in de middag, het is nog steeds onmenselijk warm, maar nu al terugkeren naar het hotel is geen optie. Nogmaals kijk ik op de stadskarta die ik bij me heb en zie dat het nog steeds gaat om een enorme afstand. Vooruit dan maar! Ik heb tenslotte de hele dag nog dus ik kom er wel.

De trolley dendert voort over het lijdende asfalt, de metro brengt enige verkoeling en de wandeling waar ik het meest tegenop zag bleek al snel zalig. Het museum is gevestigd aan de oever van de Donau en die brengt een frisse wind met zich mee die ongehinderd door de

bebouwing de drukkende stadshitte verjaagt. Genietend van de wind en het uitzicht zet ik koers naar het Ludwig museum.

Het gebouw is schitterend, een modern monument opgetrokken uit glas, steen en staal. Hier wordt de collectie goed beschermd en niet alleen door de eerder genoemde bouwmaterialen maar gelukkig ook door hypermoderne klimaatcontrole. Deze zorgen ervoor dat het klimaat binnen inderdaad piekfijn in orde is. Dat is één-nul voor de contemporaine kunst. Terwijl ik een altaarstuk door Keith Haring bekijk komt er een Nederlands gezin achter me staan dat het stuk van ongezouten commentaar voorziet: “Dat lijkt toch nergens op! Zie jij wat het is? Doe mij maar een schilderij van een schip!” Terwijl zij doorlopen denk ik na over het werk, welbeschouwd lijkt het inderdaad nergens op, in de zin dat de poëtica van Haring weinig mimetisch is. Misschien waren deze mensen beter af geweest in het museum waar ik net vandaan kom, alles wat daar hangt lijkt tenslotte ergens op. Het werk waar ik voor sta is fascinerend. De vorm van het werk doet inderdaad denken aan een altaarstuk, maar dan niet ingevuld met scènes uit de bijbel, maar met de welbekende Haringfiguurtjes. Een zeker gebruik van cultuur met een hoofdletter C en de massaal geproduceerde Haringfiguurtjes is intrigerend en dit druist nu juist enorm in tegen de standpunten die ik tijdens verschillende colleges verdedigd heb tegenover medestudenten en docenten. Er bestaat voor mij persoonlijk zoiets als hoge cultuur, maar terwijl ik naar het altaarstuk sta te kijken realiseer ik me dat mijn definitie van hoge cultuur eigenlijk zo eenvoudig is als: de cultuuruitingen die ik persoonlijk de moeite waard vind. En dat betekent dat in mijn hoge cultuur Bach hand in hand gaat met Pink Floyd en Rodin met Kapoor. De filosofen en sociologen die ik immer aanhaal tijdens de eerdergenoemde colleges zouden dit radicaal met mij oneens zijn. Deze postmodernistische smeltkroes van hoge en lage cultuur die ik mijn culturele voorkeur noem, zou door mensen als Jameson, Adorno en Benjamin worden neergesabeld. Het vermengen van hoge kunst met culturele massaproducten leidt immers tot een devaluatie van de eerstgenoemde. En toch sta ik nog steeds te kijken naar dit werk van Keith Haring en vind ik het mooi. Waarom?

§ 1.2 Eeuwigheid versus redundantie

Zygmunt Bauman constateert in zijn boek *Wasted lives; modernity and its outcasts* dat de mens het concept eeuwigheid overboord heeft gezet ten behoeve van het leven in het nu. Bauman stelt dat cultuur het mogelijk maakt voor de mens om over zijn eigen dood heen te kijken: “[Culture] manages somehow to recast the horrors of death into the moving force of life. It kneads the meaningfulness of life out of death’s absurdity.”² Of zoals Ernest Becker het stelt: “Society everywhere is a living myth of the significance of human life.”³ De mens maakt zijn eigen leven betekenisvol door het een plek in de eeuwigheid te geven. Dit kan bijvoorbeeld door middel van religie waarbij de mens onderdeel wordt van het plan dat God met de wereld heeft of door het maken van kunstwerken die zullen blijven bestaan ook na de dood van de kunstenaar.

Maar sinds de opkomst van de moderne samenleving – en zeker in de huidige postmoderne samenleving – is er een verandering opgetreden. “If the premodern life was a daily rehearsal of the infinite duration of everything except human life, the liquid modern life is a daily rehearsal of universal transience. Nothing in the world is bound to last, let alone last forever.”⁴ Met een vloeibare samenleving bedoelt Bauman dat er geen vaste waarden meer lijken te bestaan. Dit zorgt ervoor dat het cultuurbegrip – en daarmee het kunstbegrip – is veranderd, daar waar cultuur voorheen hielp onze sterfelijkheid te vergeten – door de verschrikkingen van de dood te hermodelleren tot het voortbewegende concept leven – is deze verworpen tot iets vloeibaars dat geen eeuwigheidswaarde meer kent.

Een object zonder eeuwigheidswaarde is net als de mens eindig en dus onderhevig aan een levenscyclus. Het object wordt gebruikt totdat het overbodig is geworden en dan wordt het weggegooid en vernietigd, en het is om die reden dat Bauman spreekt over een *culture of waste*. Hiermee heeft er zich een wezenlijke verandering van het kunstobject voorgedaan, het is verworpen van eeuwig object tot een object dat zijn plaats in de eeuwigheid heeft verloren en dus op een bepaald moment zal worden vernietigd. De levenscyclus van het kunstwerk is zo enorm ingekort, en door deze verkorte levenscyclus gaat het kunstwerk steeds meer op een consumptiegoed lijken. De rigide grenzen die er

² Bauman, Z., 2004. *Wasted lives; modernity and it's outcasts*. Cambridge: Polity. p.97

³ Citaat uit: Bauman, Z., 2004. *Wasted lives; modernity and it's outcasts*. Cambridge: Polity. p.97

⁴ Bauman, Z., 2004. *Wasted lives; modernity and it's outcasts*. Cambridge: Polity. p.96

bestonden tussen kunstvoorwerpen en consumptiegoederen zijn binnen de vloeibare samenleving grijze gebieden geworden waarbinnen de waarde van kunstobjecten zowel economisch als esthetisch is.

Consumptiegoederen worden verhandeld. Een van de belangrijkste eigenschappen van consumptiegoederen is dan ook de economische waarde – of vervangingswaarde – van het product. Normaal gesproken wordt de economische waarde van een product bepaald door de opgetelde waarde van grondstoffen, arbeid en de nodige winst. Voor kunstobjecten gaat deze simpele rekensom echter niet op, dit omdat een kunstwerk naast een optelsom van grondstoffen, arbeid en winst een intrinsieke of esthetische waarde bezit. Die waarde zou in de termen van Bauman gekarakteriseerd kunnen worden als de link met de eeuwigheid.

Wat Bauman *Liquid Modernity* noemt, heeft Frederick Jameson *Late Capitalism* gedoopt.⁵ Jameson gebruikt de marxistische ideeën van Adorno en Benjamin om de tegenstelling tussen modernisme en postmodernisme te verhelderen. Hij maakt onderscheid tussen een drietal vormen van kapitalisme die een verband hebben met een culturele stroming. Het marktkapitalisme wordt gekoppeld aan het realisme, monopoliekapitalisme aan modernisme en het postmodernisme ziet Jameson als de culturele logica van het laatkapitalisme. Het is van belang hier op te merken dat Jameson spreekt over dominante culturele stromingen en dus niet over de enige culturele stroming in een bepaald tijdvak. Dit betekent dat postmoderne kunst wel degelijk moderne of romantische elementen kan bevatten. Postmodernisme kan als reactie op het modernisme worden gedefinieerd waarbij het modernisme opgevat kan worden als een veelzijdige kunstopvatting die zijn oorsprong kent in de avant-garde. Volgens A. van den Braembussche bezit modernisme de volgende basiskenmerken:

“Een esthetisch zelfbewustzijn en een stilistisch purisme of formalisatie; een verdediging van de autonomie van de kunst en een l’art pour l’art principe; een verwerping van de verhaalstructuur ten gunste van de bewustzijnsstroom, simultaneïteit en montage; een afwijzing van het realisme ten voordele van de paradoxale, dubbelzinnige en onzekere aard van de subjectieve werkelijkheid.”⁶

⁵ Jameson, F., 1991. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.

⁶ Braembussche, A.A., 2007, *Denken over kunst; een inleiding in de kunstfilosofie*. 4^e druk. Bussum: Coutinho. p. 329

Moderne kunst – kunst die bestaat omwille van zichzelf – valt zo buiten de eeuwigheid zoals Bauman deze beschreven heeft, dit omdat er sprake is van een kunstveld dat overal los van staat. In plaats van het zoeken naar aansluiting bij een religieus of eeuwig kunstbegrip ontwikkelt het een eigen autonome ruimte waarbinnen kunst enkel naar zichzelf verwijst, hetgeen Adorno relatieve autonomie noemt. Adorno spreekt over relatieve autonomie omdat kunst volgens hem wel een sociaal feit representeert.⁷ Door de kunst-voor-de-kunst-poëtica blijft de moderne kunst echter wel voor de eeuwigheid behouden. Zij zoekt namelijk geen aansluiting bij de consumptiemaatschappij die zo kenmerkend is voor het laatkapitalisme en loopt zo niet het risico redundant verklaard te worden. Postmoderne kunst doet dat wel; in de woorden van Jameson:

“[Postmodernism has] a new depthlessness, which finds its prolongation both in contemporary theory and in a whole new culture of the image or the simulacrum; a consequent weakening of historicity, both in our relationship to public history and in the new forms of our private temporality, whose ‘schizophrenic’ structure (following Lacan) will determine new types of syntax or syntagmatic relationships in the more temporal arts; a whole new type of emotional ground tone.”⁸

Deze nieuwe emotionele grondtoon maakt dat de kunst de werkelijkheid als referent verloren heeft, in plaats daarvan heeft kunst de mogelijkheid om aan een veelheid aan gebeurtenissen of objecten te refereren, en door wat Jameson de schaalvergroting van de cultuurindustrie noemt gaat cultuurgoed circuleren als koopwaar. Deze schaalvergroting werd ook waargenomen door Benjamin, maar daar waar door Benjamin dit proces als negatief wordt beoordeeld ziet Jameson het als de logisch dominante cultuur van een postmoderne samenleving.

De nieuwe culturele massaproducten hebben volgens Jameson een viertal kenmerken. Het eerste ligt omsloten in de term cultureel massaproduct ofwel het vervagen van de grenzen tussen hoge en lage cultuur. Een tweede kenmerk is het verdwijnen van de relatieve autonomie van de moderne kunst en daarmee het ontstaan van een *nieuwe diepteloosheid*. Door de relatieve autonomie is de kunst in staat de maatschappij te becommentariëren terwijl postmoderne kunst dit vanwege de ‘schizofrene structuren’ niet is.

⁷ Zie ook pagina 9

⁸ Jameson, F., 1991. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press. p.6

Jameson illustreert dit aan de hand van een voorbeeld waarin hij *Boeren Schoenen* door Van Gogh afzet tegen *Diamond Dust Shoes* van Andy Warhol. De interpretatie van het eerste kunstwerk is in staat een hermeneutische cirkel te completeren of zoals Jameson schrijft:

“readings may be described as hermeneutical, in the sense in which the work in its inert, objectal form is taken as a clue or a symptom of some vaster reality which replaces it as the ultimate truth.”⁹

Het werk verwijst dus naar iets binnen de maatschappij, in dit geval naar het harde boerenbestaan. Over het werk van Warhol schrijft Jameson: “And Warhol’s *Diamond Dust Shoes* evidently now longer speaks to us with any of the immediacy of Van Gogh’s *Footgear*; indeed, I am tempted to say that it does not really speak to us at all”¹⁰ Het werk van Warhol spreekt niet tot ons omdat het geen duidelijke referent heeft, het zou, in de woorden van Jameson, net zo goed kunnen slaan op een dansfeest als op een stapel schoenen die over is gebleven in Auschwitz. Jameson concludeert dat vanwege het feit dat het werk van Warhol niet in staat is te refereren aan een specifieke situatie het naar niets meer kan verwijzen dan naar de schoenen als object. Hierdoor verdwijnt de impact die een kunstwerk potentieel heeft op zijn beschouwer. De schoenen zijn gemaakt om verkocht en gedragen, kortom geconsumeerd te worden, en niet als kunstobject. Door de schoenen af te beelden op een manier die het niet mogelijk maakt de hermeneutische cirkel te completeren kunnen zij volgens Jameson niet anders opgevat worden dan een verwijzing naar de schoen als consumptiegoed. Om dit te onderbouwen haalt hij ander werk van Warhol aan dat we allemaal wel kennen zoals de uitvergroete beelden van Coca Cola flesjes en blikken Campbell soep.

Een derde kenmerk is wat Jameson noemt het tanen van emotie, deze afname van emotie binnen contemporaine kunstuitingen hangt samen met het wezen van de postmoderne mens. “This shift in the dynamics of cultural pathology can be characterized as one in which the alienation of the subject is displaced by the latter’s fragmentation.”¹¹ Doordat het postmoderne subject zijn eigenheid heeft verloren – in de zin dat het zich vormt aan de hand van beelden die zijn opgelegd door de cultuurindustrie – is het een schijnbeeld geworden. Dit gefragmenteerd subject is opgebouwd uit een veelheid aan

⁹ Idem. p.8

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem. p.14

beelden. Doordat de eigenheid van het subject verscholen ligt achter een façade van beelden is deze niet meer in staat zijn ware, intrinsieke emotie te tonen en zo gaat deze ook binnen de kunst verloren. Het schijnbeeld brengt ons bij het vierde en laatste kenmerk van het postmodernisme volgens Jameson: het postmodernisme dat het tijdperk van het *simulacre* is. De eerder besproken schijnbeelden worden over de maatschappij uitgestort middels massamedia en op die manier wordt het effect dat zij hebben alleen maar versterkt. Het postmoderne subject spiegelt zichzelf aan een schijnbeeld en raakt zo alleen maar verder gefragmenteerd. Hierdoor ontstaat er een intertextuele structuur van schijnbeelden die iedere link met de werkelijkheid verloren lijkt te hebben.

Jameson stelt zo dat postmoderne kunst niet meer in staat is de werkelijkheid weer te geven en dat de massamedia de mens tot een schijnbeeld maken, dat is opgebouwd uit vele fragmenten. De link met het werk van Adorno wordt hier duidelijk. Door deze dehistorisatie is kunst geen onderdeel meer van een groot verhaal, het volgt niet meer een door de kunstgeschiedenis gedicteerde lijn. In die zin is kunst aan mode onderhevig geworden en zo een onderdeel van de markteconomie. Dat maakt kunst volgens Jameson diepteloos en op dat moment kan het alles en tegelijkertijd niets betekenen. Maar is kunst daarmee per definitie ook nietszeggend? Volgens Adorno is de waarheid die een kunstwerk belicht essentieel:

“[Works of art] ultimately are enigmatic not in terms of their composition but of their truth content. The indefatigably recurring question that every work incites in whoever traverses it – the what is it all about? [...] [Art itself] seeks to impart the answer and yet, being non judging, does not impart it; thus art becomes as enigmatic as the terror born from primordial world, which though it metamorphoses, does not disappear; all art remains the seismogram of that terror.”¹²

Jameson betoogt dat de postmoderne kunst geen waarheid, en dus geen *truth content*, meer bezit. Maar Adorno stelt dat alle kunst een weerklank van *primordial terror* in zich heeft.

“The most extreme form in which the question posed by the enigmaticalness of art can be formulated is whether or not there is meaning. For no artwork is without its own coherence, however much this coherence may be transformed into it’s own opposite”¹³

¹²Adorno, T.W., 1970. *Aesthetic theory*. London: Routledge, vertaald door C. Lenhardt p. 168

¹³ Idem.

Jameson is duidelijk van mening dat postmoderne kunst geen betekenis meer bezit. Het lijkt erop dat Adorno deze mogelijkheid nog niet helemaal af wil schrijven. Hij gaat ervan uit dat ieder kunstwerk zijn eigen coherentie bezit en daarmee zijn eigen mate van betekenis, zelfs op het moment, dat deze coherentie getransformeerd zou worden tot zijn eigen oppositie. Met andere woorden daar waar Jameson een zeer rechtlijnige interpretatie van de betekenis van een kunstwerk voorstaat, laat Adorno zien dat ook kunstwerken die op verschillende manieren te interpreteren zijn een betekenis hebben – en dus niet betekenisloos zijn.

In deze eerste verkenning valt op dat het kunstwerk op diverse manieren beoordeeld kan worden. Bauman is net als Jameson en Adorno van mening dat kunst los dient te staan van, en kritisch te zijn op de consumptiemaatschappij – het kunstwerk dient een autonoom object te zijn – maar dit idee wordt door ieder van hen anders uitgelegd. Het betoog van Bauman draait om het begrip eeuwigheidswaarde ‘Ware’ kunst is een object dat zich onttrekt aan de tijdigheid van het bestaan en zijn plek vindt in de eeuwigheid, en is op die manier autonoom. Uit het werk van Bauman blijkt dat hij eeuwigheid ziet als een concept dat ver buiten de maatschappij staat, dit wordt versterkt door het feit dat hij het geloof als voorbeeld hanteert waardoor het beeld van een enkel door God te begrijpen eeuwigheid zich opdringt. Maar door het begrip eeuwigheid samen met godsdienstige noties in te zetten neigt het eeuwigheidsbegrip dat Bauman hanteert naar een soort van platonische ideeënwereld, hetgeen autonomie onmogelijk zou maken. De relatieve autonomie waar Adorno over spreekt ziet de kunst en de maatschappij nog steeds als gescheiden, maar plaatst de kunst als het ware op een eiland binnen de samenleving in plaats van zwevend erboven zoals Bauman dat doet. Adorno ziet kunst als autonoom maar ze vertegenwoordigt wel een sociaal feit, een gebeurtenis binnen de samenleving. Kunst is op deze manier verbonden aan de maatschappelijke context, maar ze is geen weerspiegeling van de realiteit. De verwantschap tussen kunst en realiteit komt tot uiting middels de esthetische eigenschappen van een kunstwerk. Het gaat hier niet om een inhoudelijke maar formele verwantschap.¹⁴ Kunst heeft zo twee vormen van autonomie, sociale –en esthetische. Dit stelt kunst in staat door middel van esthetische autonomie zijn anders zijn te benadrukken – negatieve esthetiek – en

¹⁴ Braembussche, A.A., 2007, *Denken over kunst; een inleiding in de kunstfilosofie*. 4^e druk. Bussum: Coutinho. p. 210

hierdoor sociale kritiek te leveren.¹⁵ Volgens Jameson gaat deze relatieve autonomie verloren bij de opkomst van de postmoderne samenleving vanwege de eerder genoemde ontwikkelingen: het wegvallen van de rigide scheiding tussen hoge en lage cultuur, een nieuwe diepteloosheid, het tanen van emotie en de opkomst van het simulacra. Deze vier ontwikkelingen raken zowel de sociale als de esthetische autonomie en maken volgens Jameson dat kunstobjecten verworden tot goederen die een eindeloze herhaling zijn van hun voorgangers, die hun esthetische autonomie verliezen, en tevens goederen zijn die voortkomen uit de cultuurindustrie in plaats van deze te bekritisieren.

Deze opsomming van concepten van autonomie maakt duidelijk dat autonomie een zeer ambivalent begrip is. Ten eerste is er het onderscheid tussen aan de ene kant autonomie als eeuwigheid (Bauman) en aan de andere kant autonomie binnen de samenleving (Jameson en Adorno). Relatieve autonomie gaat verloren door de opkomst van het postmodernisme en de vier genoemde veranderingen die deze ontwikkeling met zich meebrengt. Alle redenen om het begrip autonomie verder te verkennen om zo tot een werkbaar model te komen dat als instrument kan dienen ten einde de volgende vraag te beantwoorden:

Welke concepten van autonomie – en daaruit volgend intrinsieke en economische waarde – worden door voor- en tegenstanders van contemporaine kunst gehanteerd en hoe gaat de contemporaine kunst – *For the love of God* van Damien Hirst in het bijzonder – hiermee om?

§ 1.3 Autonomie

In *Alleen blindgeboren kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt* stellen Ruiter en Smulders (2009) zich de vraag hoe de maatschappelijke impact van het schrijverschap van W.F. Hermans samen kan gaan met diens modernistische autonomie. Boeken geschreven omwille van zichzelf zouden immers als ivoren torenproduct geen impact kunnen hebben, zoals Thomas

¹⁵ Hamilton, A., 2009. *Adorno and the autonomy of art.*, http://www.andyhamilton.org.uk/andy_pdfs/Adorno_and_the_autonomy_of_art.pdf (bezocht 19-04-2010) Voor een meer gedetailleerde uiteenzetting van negatieve esthetiek zie: Menke, C., 1998. *The sovereignty of art, aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge Ma: MIT Press

Vaassens in zijn oratie bepleit.¹⁶ En toch heeft het werk van Hermans een impact op de maatschappij, zodanig zelfs dat hij hiervoor voor de rechter heeft moeten verschijnen. De modernistische autonomieopvatting lijkt binnen de literatuur dus niet te leiden tot een gesloten literair veld dat zich alleen met zichzelf bezighoudt. Op basis van deze observatie stellen Ruiter en Smulders (2009) dat het niet ondanks maar juist dankzij de modernistische autonomie is dat het werk van Hermans een sociale impact heeft. Het is juist de literaire stem die door zijn anders zijn – denk hierbij ook aan de verdediging van de moderne kunst door Adorno – commentaar kan leveren op de maatschappij.¹⁷ Maar zoals Hermans zelf al stelde toen hij zich distantieerde van Lodewijk Stegman – de hoofdpersoon uit *Ik heb altijd gelijk* die zich negatief uitlaat over katholieken waardoor Hermans voor de rechter moest verschijnen – de literaire stem is niet de stem van de schrijver. Er is dus sprake van twee autonome entiteiten namelijk de kunstenaar en het kunstobject.

§ 1.3.1 Autonomie van de kunstenaar

Better to write for yourself and have no public, than to write for the public and have no self.
- Cyril Connolly (1933) *The new statesman* 25 februari.

De kunstenaar als autonome actor binnen het kunstveld is een relatief jong concept. Tot in de vijftiende eeuw was de kunstenaar vooral een ambachtsman.

“Het betere soort vijftiende-eeuwse schilderijen werd gemaakt op basis van bestelling, waarbij de klant een vervaardiging eiste naar eigen specificaties. Kant en klare schilderijen bestonden alleen in de vorm van bijvoorbeeld tweederangs madonna’s en bruidskisten die door minder gevraagde schilders in minder goede tijden werden gemaakt: de altaarstukken en fresco’s die ons het meest interesseren werden in opdracht vervaardigd, en klant en kunstenaar sloten gewoonlijk een wettelijk contract, waarbij de laatstgenoemde zich verplichtte datgene af te leveren wat de eerstgenoemde, meer of minder gedetailleerd, had vastgelegd.¹⁸

¹⁶ Vaassens, T., 2006. *Het boek was beter; literatuur tussen autonomie en massificatie*. Oratie. Amsterdam: Amsterdam University Press.

¹⁷ Ruiter, F., & Smulders, W., (red.), 2009. *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver vermijden dat hij liegt*. Amsterdam: De Bezige Bij.

¹⁸ Baxandall, M., 1986. *Schilderkunst en leefwereld in het quattrocento*. Nijmegen: SUN. p. 9

De notie van de autonome kunstenaar die zijn gevoel uit middels zijn werk zonder daarbij na te denken over de commerciële waarde – dan wel de wensen van de koper – van het eindresultaat kwam pas op tijdens de romantiek. Dit hangt samen met het ontstaan van het geniebegrip waarbij de kunstenaar meer en meer gezien werd als “scheppend individu dat soeverein beslist over thema en vorm”¹⁹ “De gisting van de revolutionaire periode resulteerde uiteindelijk in ideeën die weldra voor beeldend kunstenaars, architecten, schrijvers, musici en het publiek waarvoor zij werkten de grondslagen van de kunst gingen vormen – ideeën over de individuele creativiteit van de kunstenaar, de uniciteit van zijn werk en zijn verhouding tot de rest van de samenleving, over artistieke oprechtheid en integriteit, het respectievelijke belang van expressie en voorstelling.”²⁰

Vanaf dit punt in de geschiedenis verdwijnt het idee van de schilder als ambachtsman en komt de kunstenaar in beeld, dit is logischerwijs dan ook het moment dat de autonomie van de kunstenaar in beeld komt.

Het proces van autonoom worden van de kunstenaar loopt synchroon met het autonoom worden van het subject. Zoals de kunstenaar loskomt van de gemeenschap, komt het subject los van de kosmologische orde. In de vroeg modernistische tijd – de tijd van Newton en Galilei – werd het middeleeuwse wereldbeeld dat gestoeld was op denkbepelden van Plato en Aristoteles overboord gezet ten gunste van een moderner wereldbeeld. Er vonden allerlei veranderingen plaats, volgens Aristoteles heeft alles een plaats en een doel binnen een alles omvattende kosmische orde. Kennisverwerving is volgens hem dus gestoeld op de zoektocht naar de essentie der dingen. Maar moderne wetenschappers gingen niet op zoek naar essenties, zij verwierven kennis door het zo nauwkeurig mogelijk uitvoeren van experimenten en optekenen van waarnemingen. Hierdoor werd de mens waarnemer van de kosmische orde in plaats van onderdeel ervan en kwam hij zo tegenover de wereld te staan. Die andere belangrijke filosofische traditie onderging ook een ingrijpende verandering. Volgens Plato bestaat de werkelijkheid uit een wereld van ideeën die een redelijke orde vormen. En met onze rede kunnen we de redelijke orde waarnemen. Dit zou betekenen dat de rede buiten de mens bestaat. Met de opkomst van het mechanische wereldbeeld, de

¹⁹ Braembussche, A.A., 2007. *Denken over kunst; een inleiding in de kunstfilosofie*. 4^e druk. Bussum: Coutinho. p. 194

²⁰ Honour, H. & Fleming, J., 2000. *Algemene kunstgeschiedenis*. 12^e druk. Amsterdam: Meulenhoff. p. 642

werkelijkheid die gedreven wordt door mechanische processen in plaats van de rede, wordt het idee van de rede echter als metafysisch concept losgelaten. Kennis wordt het correct weergegeven van de werkelijkheid. Middels de rede die zich in de mens bevindt kan deze de mechanische processen beschrijven. De mens komt zo los te staan van de mechanische werkelijkheid. Vanaf dat moment is niet meer het doorgronden van de kosmologische orde het belangrijkste filosofische project maar de vraag hoe de mens zich tot de werkelijkheid verhoudt.²¹

Autonomie is zoals eerder gezegd een ambivalent begrip. De vraag *Wat of wie is een autonome kunstenaar?* is niet eenduidig te beantwoorden. De autonomie van een kunstenaar bestaat uit een tweetal onderdelen.²² Ten eerste is er diens maatschappelijke autonomie, het gegeven dat de kunstenaar losstaat van de samenleving, denk hierbij aan de anti-burgerlijke houding van de avant-garde. Deze stelt de kunstenaar in staat commentaar te leveren op de maatschappij. Vanwege zijn speciale positie is het voor de kunstenaar mogelijk als een soort antropoloog observaties te doen over onze samenleving. Ruiter en Smulders scharen onder de maatschappelijke autonomie ook het feit dat kunstenaars in staat zijn in hun eigen levensonderhoud te voorzien, maar omdat dit te ver afstaat van de rol van de kunstenaar als commentator houd ik hier het onderscheid aan dat Bax maakt en zie ik de sociaal-economische autonomie als aparte categorie. Binnen deze categorie is het onderscheid te plaatsen tussen wat men binnen de literatuur broodschrijvers en autonome schrijvers noemt.²³ Broodschrijvers zijn schrijvers die naast hun literaire werk bijvoorbeeld ook vertaalwerk doen om van te kunnen leven. Een tweede kenmerk is het gegeven dat een dergelijke schrijver zich op het massapubliek richt. Dit zou naar de beeldende kunst vertaald kunnen worden als een populistisch beeldend kunstenaar die ook grafisch werk in opdracht maakt om in zijn levensonderhoud te voorzien. De autonome schrijver of kunstenaar richt zich daarentegen op een zeer klein publiek. Hij leeft van de kunst die hij produceert maar de vergoeding die hij daarvoor ontvangt is niet erg hoog. De autonome kunstenaar klaagt

²¹ Ruiter, F., Smulders, W., (red.), 2009. *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt*. Amsterdam: De Bezige Bij. pp. 13-16

²² Bax, S., 2007. *De taak van de schrijver; het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*.

's Hertogenbosch: Next Editions. pp. 336-352 en Ruiter, F., Smulders, W., (red.), 2009. *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt*. Amsterdam: De Bezige Bij. p 11

²³ Braber, B., 2002., *Geven om te krijgen; literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*. Nijmegen: Vantilt. p. 68

hierover, maar dit is tevens een van zijn belangrijke kenmerken. Gaat een kunstenaar teveel geld verdienen, dan wordt hij door anderen al gauw als broodschrijver of schilder gezien.

Deze omgekeerde economische logica is omschreven door Pierre Bourdieu in zijn bekende studie over het werk van Flaubert, *The Rules of Art* : “The symbolic revolution through which artists free themselves from bourgeois demand by refusing to recognize any master except their art produces the effect of making the market disappear.”²⁴ De autonomie van de kunstenaar is de oorzaak van de omgekeerde economische logica. Verder schrijft Bourdieu:

“Some writers, such as Leconte de Lisle, go so far as to see in immediate success ‘the mark of intellectual inferiority’. And the Christ like mystique of the ‘artiste maudit’ [vervloekte artiest], sacrificed in this world and consecrated in the one beyond, is no doubt just the transfiguration into the ideal, or into a professional ideology, of the specific contradiction of the mode of production which the pure artist aims to establish. One is in fact in an economic world inverted: the artist cannot triumph over the symbolic terrain except by losing on the economic terrain.”²⁵

Een ware artiest kan het zichzelf dus niet veroorloven economisch succesvol te zijn, hiermee verliest hij zijn status als artiest. Dit leidt tot een onderscheid tussen economisch en cultureel kapitaal. Bourdieu gaat ervan uit dat de actoren binnen het culturele veld – kunstenaars, galeriehouders, eventuele mecenasen en consumenten – met elkaar concurreren met als doel het vergaren van zoveel mogelijk cultureel dan wel economisch kapitaal.

§ 1.3.2 Autonomie van het kunstwerk.

Het poëtische denken aangaande de autonomie van kunstwerken is ongeveer dezelfde weg gegaan als de kunstenaar richting diens autonomie. Voor de opkomst van het modernisme was het idee van mimesis de drijvende kracht achter de heersende esthetische opvattingen. Het kunstwerk was bedoeld om de werkelijkheid weer te geven. Met de opkomst van het modernisme veranderde dit echter.

²⁴ Bourdieu, P., 1996. *The rules of art; genesis and structure of the literary field.*. Stanford California: Stanford University Press, vertaald door S. Emanuel. p. 81

²⁵ Idem. p. 83

Mimesis – het weergeven van de werkelijkheid – vereist dat de kunstenaar in staat is de werkelijkheid te kennen ten einde deze te representeren. De vraag is natuurlijk of de kunstenaar hiertoe in staat is. Descartes stelt dat er geen vaste zekerheden bestaan behalve de zekerheid van het bestaan van een denkend subject, de radicale twijfel. Hierdoor is van niets, dus ook niet de observaties van de kunstenaar, meer zeker of het wel werkelijk is. Voeg aan dit radicaal twijfelend subject een notie van John Locke toe, namelijk die van het denkende subject als een tabula rasa, dan komt er een prangende vraag naar voren of een radicaal twijfelend blanco subject überhaupt in staat is de werkelijkheid weer te geven en of mimesis dus wel haalbaar is.²⁶ Volgens Richard Rorty is het onderscheid tussen een weergave van de werkelijkheid en de werkelijkheid zelf zinloos. De twee zijn namelijk niet van elkaar te onderscheiden en zullen dit ook nooit zijn, en hiermee zijn we aanbeland bij de esthetica.²⁷ De klassieke esthetica beruiste op het idee van mimesis, maar dit veranderde door de opkomst van het modernisme. De kunstenaar gaf niet langer een waargave van de werkelijkheid maar creëerde zijn eigen werkelijkheid.

De autonomie van het kunstwerk is dus gebaseerd op het feit dat het zich als object tegenover de werkelijkheid bevindt, hiermee zullen de meesten die over het wezen van de kunst hebben nagedacht het eens zijn. Maar over de hoedanigheid waarin het kunstwerk zich tegenover de werkelijkheid bevindt, lopen de meningen enorm uiteen. Als metafoor wordt vaak de lamp of de spiegel gebruikt naar het werk van Rorty en Abrams.²⁸ Vòòr de romantiek werd het kunstwerk gezien als spiegel van de werkelijkheid. Tijdens de romantiek begon de kunstenaar zijn eigen wereld te scheppen en werd de spiegel een lamp die zelf een versie van de werkelijkheid creëerde. Bauman ziet het kunstwerk eerder als spiegel dan als lamp, alleen weerspiegelt deze niet enkel de werkelijkheid, maar een platonistische waarheid, de eeuwigheid.

Ook Gadamer verdedigt mimesis maar geeft hier een andere invulling aan. Ten eerste stelt hij dat mimesis niet enkel het spiegelen van een beeld is, maar ook gezien kan

²⁶ Ruiters en Smulders brengen Locke en Descartes bij elkaar omdat zij beiden de epistemologie hebben behandeld. Daar waar Descartes echter als rationalist gezien wordt, verwerpt Locke het rationalisme ten behoeve van de empirie. Het elkaar laten opvolgen binnen deze tekst wil beide filosofen niet verenigen maar slechts de stappen op weg naar een autonoom object verlichten.

²⁷ Ruiters, F., Smulders, W., (red.), 2009. *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver vernijten dat hij liegt*. Amsterdam: Bezige Bij, pp 17-20

²⁸ Rorty, R., 1979. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton NJ: Princeton University Press. En Abrams, H.M., 1971. *The mirror and the lamp; romantic theory and the critical tradition*. London Oxford University Press.

worden als de representatie van een gevoel of concept zoals binnen de moderne kunst. Ten tweede stelt Gadamer dat kunst de werkelijkheid niet exact hoeft te kopiëren. Hij ziet een verschil tussen een fotografische kopie en een beeld dat de werkelijkheid zou kunnen zijn, maar dit niet noodzakelijkerwijs is. Het is dus niet de exacte werkelijkheid die weerspiegeld wordt maar middels artistieke interpretatie laat een kunstenaar de waarheid zien. Met waarheid bedoelt Gadamer hier dat er een deel van de menselijk ervaring wordt benadrukt, in de zin dat er een deel wordt uitgelicht dat eerder onzichtbaar was. In die zin leidt kunst tot betere kennis en dat is een derde argument dat Gadamer aanvoert ter verdediging van de mimetische poëtica. Hij ziet kunst als kennis. Het op een bepaalde manier afbeelden van de werkelijkheid – zoals bij het tweede argument voor mimesis – leidt tot kennis over die werkelijkheid.²⁹

Kunst bezit volgens Gadamer dus een representatie van een vorm van waarheid en in die zin bezit kunst kennis. Kunst geeft de werkelijkheid weer op een manier die kennis over die werkelijkheid voortbrengt. Zo transformeert kunst de werkelijkheid: “I call this change, in which human play comes to its true consummation in being art, transformation into structure.”³⁰ Het concept spel dat door Gadamer wordt gehanteerd is essentieel binnen de transformatie van werkelijkheid naar kunst. “When we speak of play in reference to the experience of art, this means neither the orientation nor even the state of mind of the creator or of those enjoying the work of art, nor the freedom of a subjectivity engaged in play, but the mode of being of the work of art itself.”³¹ Het gaat dus om het spel dat het kunstwerk zelf aangaat met de werkelijkheid binnen het domein van de kunst. Dit spel geeft de werkelijkheid weer maar wel worden bepaalde aspecten van de werkelijkheid uitgelicht of benadrukt. Kunst en werkelijkheid zijn gescheiden maar kunnen niet afzonderlijk van elkaar bestaan:

“The world that appears in the play of presentation does not stand like a copy next to the real world, but is that world in the heightened truth of its being [...] The concept of mimesis, applied to both concepts of representation [...] did not mean a copy so much as the appearance of what is presented. Without being imitated in the

²⁹ Warnke, G., 1987. *Gadamer: hermeneutics, tradition, and reason*. Stanford Ca.: Stanford University Press. pp. 56-60

³⁰ Gadamer, H.G., 2004. *Truth and Method*. 2^e druk. London: Continuum, vertaald door J. Weinsheimer, Donald & G. Marshall. p. 110

³¹ Idem. p. 102

work, the world does not exist as it exists in the work. It is not there as it is there in the work ... The ontological interwovenness of original and reproduced being”³²

Ook Adorno gaat ervan uit dat kunstwerken een waarheid – *truth content* – bezitten, maar is van mening dat deze op een andere manier aan de mens toonbaar wordt gemaakt. Het concept van mimesis zoals Gadamer dat hanteert vereist de menselijke rede. Men ziet immers de twee naast elkaar bestaande beelden en diens verschillen. Middels een interpretatie hiervan komt de toeschouwer dan tot een waarheid die zonder het mimesis kunstwerk nooit was ontdekt. Van Adorno is bekend dat hij van mening is dat de rede na Auschwitz heeft afgedaan en hij schrijft dan ook:

“Rational cognition has one critical limit, which is its inability to cope with suffering. Reason can subsume suffering under concepts; it can furnish means to alleviate suffering; but it can never express suffering in the medium of concepts [...] Therefore, even when it is understood, suffering remains mute and inconsequential [...] What recommends itself, then, is the idea that art may be the only remaining medium of truth in an age of incomprehensible terror and suffering. As the real world is growing dark, the irrationality of art is becoming rational [...] the negativity of modern art is the epitome of all that has been repressed by established culture.”³³

De kunst als enige vorm van waarheid, de irrationaliteit van de kunst wordt langzaam rationeel doordat de werkelijkheid verandert. De veranderingen binnen de werkelijkheid worden onderdrukt en door de kunst worden deze zichtbaar gemaakt:

“By cathecting [emotionele energie investeren] the repressed, art internalizes the repressing principle, i.e. the unredeemed condition of the world (Unheil), instead of merely airing futile protests against it. Art identifies and expresses that condition, thus anticipating its overcoming. It is this, and not the photographic rendition of the unredeemed state or a false sense of beatitude, that defines the position of modern art towards a gloomy objectivity. Everything else is worthless mawkishness[excessief sentimenteel] .”³⁴

Adorno is het dus eens met Gadamer dat kunst de werkelijkheid weergeeft op een manier die zonder de kunst ondenkbaar zou zijn. Daar waar Gadamer deze kennis echter over de

³² Idem pp. 132-133

³³ Adorno, T.W., 1970. *Aesthetic theory* London Routledge, vertaald door C. Lenhardt p. 27

³⁴ Idem pp. 27-28

werkelijkheid ziet ontstaan middels een spel tussen kunstobject en het gerepresenteerde ziet Adorno deze kennis ontstaan uit het radicaal anders zijn van kunst, hij noemt dit negatieve esthetiek.

De verhouding tussen object en werkelijkheid is belangrijk binnen de poëtische autonomie maar naast het loskomen van de werkelijkheid dient een kunstwerk ook los te komen van zijn maker, zoals Bax schrijft: “Op dit poëtische niveau heeft autonomie vooral betrekking op de ont koppeling van de relatie tussen auteur en tekst. De tekst is een zelfstandig object dat in de wereld bestaat en waarin de intenties van de maker niet meer te herkennen zijn.”³⁵ Ricoeur omschrijft de poëtische autonomie als het loskoppelen van psycho-sociale condities. “Writing renders the text autonomous with respect to the intentions of the author. What the text signifies no longer coincides with what the author meant.”³⁶ Dit maakt het mogelijk dat er naast de wereld van de auteur de wereld van de tekst ontstaat. Doordat de tekst los komt te staan van de auteur komt deze ook los te staan van de psycho-sociale condities waaronder de productie van de tekst plaatsvond en op deze manier stelt zij zich open voor een veelheid aan interpretaties, of zoals Roland Barthes het heeft samengevat: “de auteur is dood.” Het kunstwerk bevindt zich dus binnen het culturele veld als autonoom object dat zelfs losstaat van zijn maker. Zoals we gezien hebben is het deze autonomie die een kunstwerk zijn intrinsieke waarde meegeeft, maar op welke manier hangen waarde – intrinsiek en economisch – en autonomie precies samen?

§ 1.3.3 Waarde van het Kunstwerk.

Zowel Bauman als Jameson bekritisieren het postmodernisme omdat het kunst zijn intrinsieke waarde heeft ontnomen en vervangen voor een veel plattere economische invulling van het begrip waarde. De intrinsieke waarde van de kunst is verankerd in zijn autonomie, maar op welke manier hangen deze twee precies samen?

Volgens Benjamin komt waarde voort uit *aura* en dit *aura* komt voort uit de uniciteit – autonomie – van het kunstwerk. Deze is gefundeerd op de oorspronkelijke

³⁵ Bax, S., 2007. *De taak van de schrijver; het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*.

's Hertogenbosch: Next Editions pp. 351-352

³⁶ Ricoeur, P., 1981. *Hermeneutics & the human sciences*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 139

gebruikerswaarde of zoals Benjamin schrijft: “De unieke waarde van het authentieke kunstwerk is gefundeerd in het ritueel, de bron van zijn oorspronkelijke en eerste gebruikswaarde”³⁷ Op het moment dat het kunstwerk gereproduceerd wordt, komt het los van het ritueel en verliest het zijn eigenheid en dus ook de intrinsieke waarde die het bezit. Deze is immers niet overdraagbaar. De intrinsieke waarde staat volgens Van den Braembussche op gespannen voet met de economische waarde van een kunstwerk. Deze *essential tension* komt voort uit een zeer basale menselijke intuïtie, namelijk het feit dat de mens in staat is van een kunstwerk te genieten zonder dat men in staat is het te bezitten. Op eenzelfde manier als men geniet van natuurschoon. Een duur cultureel product is niet per definitie een kwalitatief hoogstaand cultureel product. Een dergelijk product zal altijd nog beoordeeld worden op basis van de artistieke kwaliteiten die het bezit en niet op de prijs.³⁸ Maar zoals Bauman en Jameson laten zien verdwijnt tijdens het postmodernisme de gedachte dat kunst enkel op intrinsieke waarde beoordeeld mag worden. Op dat moment gaat de economische waarde van een kunstwerk ook een rol spelen bij het toekennen van cultureel kapitaal. Er is sprake van een verlies van autonomie. Dit verlies is zowel symptoom als oorzaak van het door elkaar lopen van intrinsieke en economische waarde. Een kunstwerk dat autonomie mist – in de zin dat het zich bevindt binnen de grenzen van de markteconomie – wordt immers op zowel de economische als op de intrinsieke waarde beoordeeld. Door deze beweging zou er een nieuwe postmoderne poëtica kunnen ontstaan die ten grondslag ligt aan het verdwijnen van de *essential tension*. Niet alleen bij culturele massaproducten maar ook binnen de hoge kunsten, voor zover deze nog bestaan. Benjamin laat zien dat autonomie samenhangt met de eigenheid van het kunstwerk en dus de intrinsieke waarde van het kunstwerk. De vraag is of economische waarde intrinsieke waarde verdringt. Het is juist deze economische waarde die binnen het postmodernisme steeds inniger verbonden wordt met het kunstwerk zelf.

Andy Warhol ziet de economische en artistieke waarde van een kunstwerk als inwisselbaar. Warhol vindt zichzelf een zakenman: “Business art is the step that comes after art. I started as a commercial artist, and I want to finish as a business artist.”³⁹ De kunst van

³⁷ Benjamin, W., 1974. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Amsterdam: Boom, vertaald door H. Hoeks. p.16

³⁸ Braembussche, A.A., 1996. *The value of art, a philosophical perspective*, in: Klammer, A., (red.), 1996. *The value of culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press. pp. 33-34

³⁹ Warhol, A., 1975. *The philosophy of Andy Warhol*. 7^e druk. Londen: Pinguin Books. p. 92

het produceren is voor Warhol net zo belangrijk als de kunst van het kopen. De waarde van een kunstwerk dat voorheen voortkwam uit de waardeloosheid – een notie die nog wel bestaat bij de oude meesters op het moment dat gesteld wordt dat de waarde van een Van Gogh of Gauguin niet in geld is uit te drukken, onder andere vanwege het feit dat ze los staan van de postmoderne samenleving – komt bij Warhol juist voort uit de economische waarde. Door de nadruk te leggen op de economische waarde van kunst vervaagt de *essential tension* en wordt kunst langzaam ingeburgerd binnen de vloeibare vrije markteconomie.

“Is it beautiful? Compared with what? Like the crown jewels, it is what it is: a highly skilled exercise in extravagance. Knowing its asking price adds to its wow factor: imagine opening a suitcase with a \$100 million worth of bills. Wow!”⁴⁰

Het bovenstaande citaat is afkomstig uit een artikel dat de New York Times wijdde aan *For the love of God* beter bekend de diamanten schedel van contemporain kunstenaar Damien Hirst. Duidelijk is dat het kunstwerk niet meer op zijn esthetische kwaliteiten wordt beoordeeld. Volgens de auteur van het artikel is het kunstwerk niet meer te omschrijven in esthetische termen maar enkel in termen van vakmanschap en economische waarde. Het idee van kunst-voor-de-kunst is hiermee verdwenen en Adorno's verdediging van de moderne kunst lijkt niet op te gaan voor de postmoderne kunst omdat deze onderdeel is geworden van de door hem zo zwaar bekritiseerde massacultuur. Volgens Van den Braembussche is de kritiek van Adorno daarmee niet meer geldig. Hij schrijft: “De kritiek van Adorno op de culturele industrie en zijn onbegrip voor de massacultuur lijken definitief achterhaald. Ook zijn noties van de relatieve autonomie van de kunst lijken niet langer houdbaar.”⁴¹ Spelen intrinsieke waarde en autonomie dan simpelweg geen rol meer?

Hoe functioneert het idee van autonomie als economische waarde ook een rol gaat spelen? Een schilderij kan gezien en bestudeerd worden als handelswaar maar is er dan echt geen sprake van intrinsieke waarde die uitstijgt boven de louter economische invulling van het begrip waarde? Baudrillard's antwoord is ambigu. In zijn vroege geschriften stelt hij dat de werkelijke waarde van een kunstwerk in zijn originaliteit ligt. Maar dit concept van

⁴⁰Riding, A. (2007, 13 juni). *Alas, poor art market: a multimillion-dollar head case*. New York Times, <http://www.nytimes.com/2007/06/13/arts/design/13skul.html> (bezocht: 17 Jan 2010)

⁴¹ Braembussche, A.A., 2007, *Denken over kunst; een inleiding in de kunstfilosofie*. 4^e druk. Bussum: Coutinho. p. 330

originaliteit verraadt een hang naar de modernistische notie van authentieke esthetische waarde die verdrongen dreigt te worden door de opkomst van de handelswaarde van kunst. In zijn latere werk neemt Baudrillard afstand van zijn vroege geschriften door te stellen dat een kunstwerk niets anders is dan radicaal handelswaar. Door het maken van deze stap wordt er een nieuw discours ontsloten dat niet langer gebaseerd is op de essentialistische blik die louter waarde toekent aan authenticiteit. De waarde van het werk wordt in plaats daarvan bepaald door een dialectiek tussen beide zijden van de besproken opposities. Dit heeft als resultaat dat zelfs als een kunstwerk wordt benaderd als handelswaar het altijd een eigenheid zal blijven bezitten die verwant is aan de sublieme ervaring.⁴² Deze verwantschap aan de sublieme ervaring is volgens Heinich de reden voor de enorme bedragen die er soms voor een kunstobject worden betaald. Er is sprake van een vorm van financieel eerbetoon aan de kunstenaar. Dit eerbetoon, door Heinich het *Van Gogh-effect* gedoopt, komt voort uit het feit dat de kunst waar Heinich dit effect bij constateert, zoals het werk van Van Gogh of bijvoorbeeld Picasso, behoort tot de relikwieënmarkt. Hierdoor bestaat er ook aan de economische kant van de waarde van het kunstwerk een omgekeerde economische logica. Volgens Heinich is er sprake van ostentatieve consumptie waarbij de werkelijke prijs van het kunstobject – gebaseerd op rationeel economische principes – er niet meer toe doet. Dit omdat de bieder op een veiling niet enkel het werk koopt maar ook de erkenning van het publiek.⁴³ In termen van Bourdieu te karakteriseren als het wisselen van economisch voor cultureel kapitaal.

Volgens sommige kunsttheoretici betekent de dialectiek tussen economische en intrinsieke waarde het einde van de kunst. Zo schrijft Donald Kuspit:

“This has nothing to do with the fact that art is good and money is bad, but with the fact that they belong to radically different realms. Or at least they did until Warhol confused them by forcing them together. Giving each the value of the other he devaluated both. [...] What looks like a dialectic is not really one. Art and money do not share existential ground; they have no essential connection.[..] In a genuine

⁴² Idem.

⁴³ Heinich, N., 2003. *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmanstichting. pp. 146-151

evolutionary dialectic, the opposites organically inform each other, forming a unified whole that is greater than the sum of both."⁴⁴

En toch blijft de kunst die tegenwoordig geproduceerd wordt als zodanig ontvangen worden door het publiek en de critici. Marcel Duchamp stelt dat een kunstobject niet wordt gecreëerd door de kunstenaar maar door diegene die het als kunst bestempelt:

"The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act."⁴⁵

Met andere woorden objecten die als kunst aan het publiek worden getoond zullen als zodanig worden geïnterpreteerd. Door de actieve rol van het publiek te benadrukken en deze vervolgens uit te vergroten - door de kunstenaar overbodig te maken met zijn *ready mades* - doorbrak Duchamp het top-down-model van de kunstproductie. Dit deed hij door van iedereen een kunstenaar te maken. De modernistische poëtica die naar voren komt uit het werk van Bauman, Jameson en Adorno lijkt door kunstenaars als Duchamp, Warhol en Hirst inderdaad van de kaart geveegd.

Ook veegt Hirst de vloer aan met het idee dat de kunstenaar kunst en geld niet met elkaar mag verwarren. Volgens Baudrillard is kunst zelfs niets anders dan handelswaar. Maar betekenen deze constatering dat de ideeën omtrent autonomie en waarde niet houdbaar meer zijn, dat autonomie en intrinsieke waarde er niet meer toe doen? De autonomie leek noodzakelijk ten einde een object als kunstobject te duiden en toch wordt de kunst van Damien Hirst niet gezien als slechts handelswaar. Is er sprake van een andere invulling van autonomie, is het deze nieuwe vorm van autonomie en waardebevestiging die ervoor zorgt dat contemporaine kunst nog steeds als zodanig gewaardeerd wordt; met andere woorden op welke manier spelen autonomie en waarde een rol binnen het werk van Hirst?

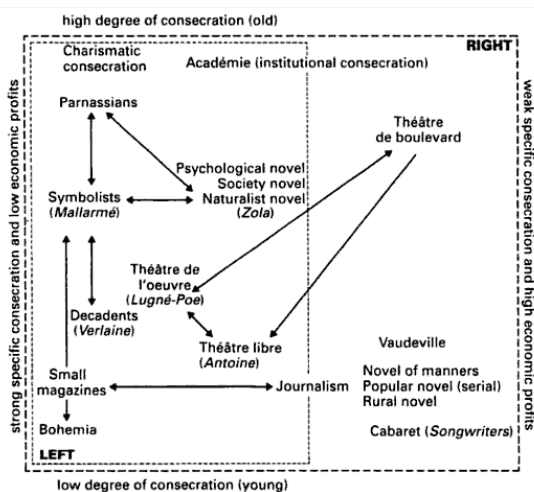
⁴⁴ Kuspit, D., 2006. *The end of art*. 6e druk. Cambridge: Cambridge University Press. pp.148-149

⁴⁵ Stiles, K. & Selz, P., 1996. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists writings*. Berkeley: University of California Press. p. 819

§ 1.4 Richting een operationeel theoretisch kader.

Op het punt van het operationele theoretisch kader lijkt het mij noodzakelijk de verschillende, zowel filosofische als sociologische noties omtrent kunst te bundelen tot een heuristisch model aan de hand waarvan contemporaine kunst ontleed kan worden. Door een contemporaine kunstuiting te duiden binnen een model dat gefundeerd is op modernistische ideeën, wordt duidelijk waar de modernistische opvattingen omtrent autonomie en waarde nog geldig zijn en op welke punten ze door de werkelijkheid zijn ingehaald. Aan de hand van dergelijke inzichten kan vervolgens een contemporair construct gegeven worden van de begrippen waarde en autonomie. Zo wordt inzicht verkregen in hoe de begrippen waarde en autonomie gehanteerd worden. Een dergelijk construct lijkt in een vloeibare samenleving onmogelijk. Er bestaat echter toch een standaard of consensus binnen de kunstwereld als het gaat om het kwalificeren van kunst. Dus zal er sprake zijn van enige mate van universaliteit als het aankomt op oordelen omtrent de waarde van een werk.

Zoals in de voorgaande paragrafen duidelijk is geworden bestaan veel van de theorieën



Figuur 1.1

cultureel en economisch kapitaal. Het culturele kapitaal wordt verworven door de tijd (verticale as) of de manier waarop de kunstenaar zichzelf poneert binnen het culturele veld (horizontale as).

rondom de opkomst van het postmodernisme uit dichotomieën en het doorbreken daarvan, waarbij als belangrijkste zonder meer hoge en lage kunst genoemd moet worden. Deze neem ik dan ook als uitgangspunt. Het onderscheid tussen hoge en lage kunst is door Bourdieu uiteen gezet in een schematische weergave aangaande het literaire veld in de negentiende eeuw, afgebeeld in figuur 1.1.⁴⁶ De krachten die de werking van dit veld bepalen zijn

cultureel en economisch kapitaal. Het

⁴⁶ Bourdieu, P., 1996. *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Stanford California: Stanford University Press, vertaald door S. Emanuel. p. 122

Dit leidt tot de volgende tegenstellingen:

- Hoge mate van consecratie (oude kunst) ↔ Lage mate van consecratie (jonge kunst), het gaat hier dus om consecratie door middel van tijd. Oude kunst heeft een hogere economische waarde dan jonge kunst.
- Sterke specifieke consecratie en lage economische winst (autonome kunstenaar) ↔ Zwakke specifieke consecratie en hoge economische winst. (broodschrijver / kunstenaar). De mate van consecratie op deze as hangt af van de manier waarop de kunstenaar zich gepositioneerd vindt binnen het culturele veld.⁴⁷ Gaat het om een 'artiste maudit' of om een broodschrijver?

Om nog even terug te komen bij Bauman is oude kunst met een hoge mate van specifieke consecratie te classificeren als kunst die aansluiting vindt bij de eeuwigheid. Dit is het soort kunst dat door Adorno en Jameson gezien wordt als 'ware' kunst. De kunst met een lage graad van specifieke consecratie en veel economische winst kan gezien worden als de kunst die wordt voortgebracht door de cultuurindustrie. Maar mogen de ideeën van Adorno en Jameson omtrent de invloed van het laat kapitalisme worden toegevoegd aan die van Bourdieu? Marijke Laurens schrijft hierover in haar dissertatie *Littéraire intolérance*:

“A more successful approach to reconciling at least a number of contradictions between Adorno and Bourdieu is to view Bourdieu's insights as a *sequel* to those of Adorno's. Thus, Bourdieu's lack of interest in the truth content of art, his hypotheses about the unconsciously snobistic motive in culture and his extreme criticism of the concept of autonomy may be interpreted as tokens of the triumph of the culture industry, as proof of Adorno's prophetic talent.”⁴⁸

Het ontbreken van de ideeën van Adorno binnen het werk van Bourdieu wordt door Laurens gezien als de triomf van de cultuurindustrie in die zin dat de ideeën van Adorno door de cultuurindustrie zelf overbodig zijn geworden, vergelijkbaar met de uitspraak van Van den Braembussche in de voorgaande paragraaf.⁴⁹ Door de concepten autonomie en

⁴⁷ Omdat het gaat om een spel tussen de positionering van de kunstenaar zelf en hoe deze gepercipieerd wordt door critici en publiek spreek ik hier over zichzelf gepositioneerd vinden in plaats van zichzelf positioneren.

⁴⁸ Laurens, M., 1993. *Littéraire intolérance, een onderzoek naar het hoe en waarom van het verschil tussen 'echte' en 'triviale' literatuur (en kunst) in het bijzonder naar aanleiding van het werk van Th.W. Adorno en P. Bourdieu*. Groningen: Proefschrift. p. 321

⁴⁹ “De kritiek van Adorno op de culturele industrie en zijn onbegrip voor de massacultuur lijken definitief achterhaald. Ook zijn noties van de relatieve autonomie van de kunst lijken niet langer houdbaar.” (zie p. 20)

truth content te herintroduceren word het model van Bourdieu echter als het ware gehistoriseerd, de ideeën van Adorno die deels ten grondslag lagen aan het werk van Bourdieu worden op die manier zichtbaar binnen zijn model. Hierdoor ontstaat een model dat niet alleen beschrijvend werkt ten opzichte van het culturele veld maar ook kritisch kan zijn. Daarbij is het wel belangrijk de premisse aan te nemen dat de kritiek van Bourdieu op Adorno voortkomt uit de invloed van de cultuurindustrie op het denken van Bourdieu of zoals Laurenschrijft:

“For if we see the present-day dichotomy as a distinction organized by the culture industry, and judge high art and literature to be a fetish with which the target group of more highly educated consumers hope[s] to buy (pseudo-)subjectivity, the dichotomy, measured by 'old-fashioned' literary-critical requirements like truth and objectivity, has indeed become arbitrary and purely affirmative”⁵⁰

De ideeën van Adorno lijken in het licht van dit citaat belangrijker dan ooit omdat de cultuurindustrie het vroegere onderscheid tussen hoge en lage cultuur herintroduceert ten einde het cultureel kapitaal van kunstuitingen te vergroten waardoor dit ingewisseld kan worden tegen meer economisch kapitaal. Een gegeven dat binnen het schema van Bourdieu helemaal verdwenen is, maar door de noties van Adorno binnen het veld op te nemen weer zichtbaar wordt, waarmee deze allerm minst redundant geworden zijn zoals Van den Braembussche stelt, maar eerder een bevestiging van het profetische talent van Adorno zoals Laurenschrijft dat stelt.

Bourdieu spreekt over een mate van consecratie – in tijd en positionering – en economische winst, waarbij een hoge mate van specifieke consecratie samenhangt met lage economische winst en vice-versa. De kunstenaar kiest volgens Bourdieu voor de rol van de autonome kunstenaar omdat deze zijn werken een hoge intrinsieke waarde meegeeft ten einde deze om te zetten in hoge economische waarde. Door deze stelling name maakt Bourdieu het kunstveld net zo plat als de markteconomie. Hiermee gaat Bourdieu voorbij aan de kern van de kunst zoals deze door zo velen waaronder mijzelf wordt ervaren. Of zoals Ton Bevers schrijft in de inleiding van *Het van Gogh Effect*:

⁵⁰ Laurenschrijft, M., 1993. *Litteraire intolerantie; een onderzoek naar het hoe en waarom van het verschil tussen 'echte' en 'triviale' literatuur (en kunst) in het bijzonder naar aanleiding van het werk van Th.W. Adorno en P. Bourdieu*. Groningen: Proefschrift. p. 321

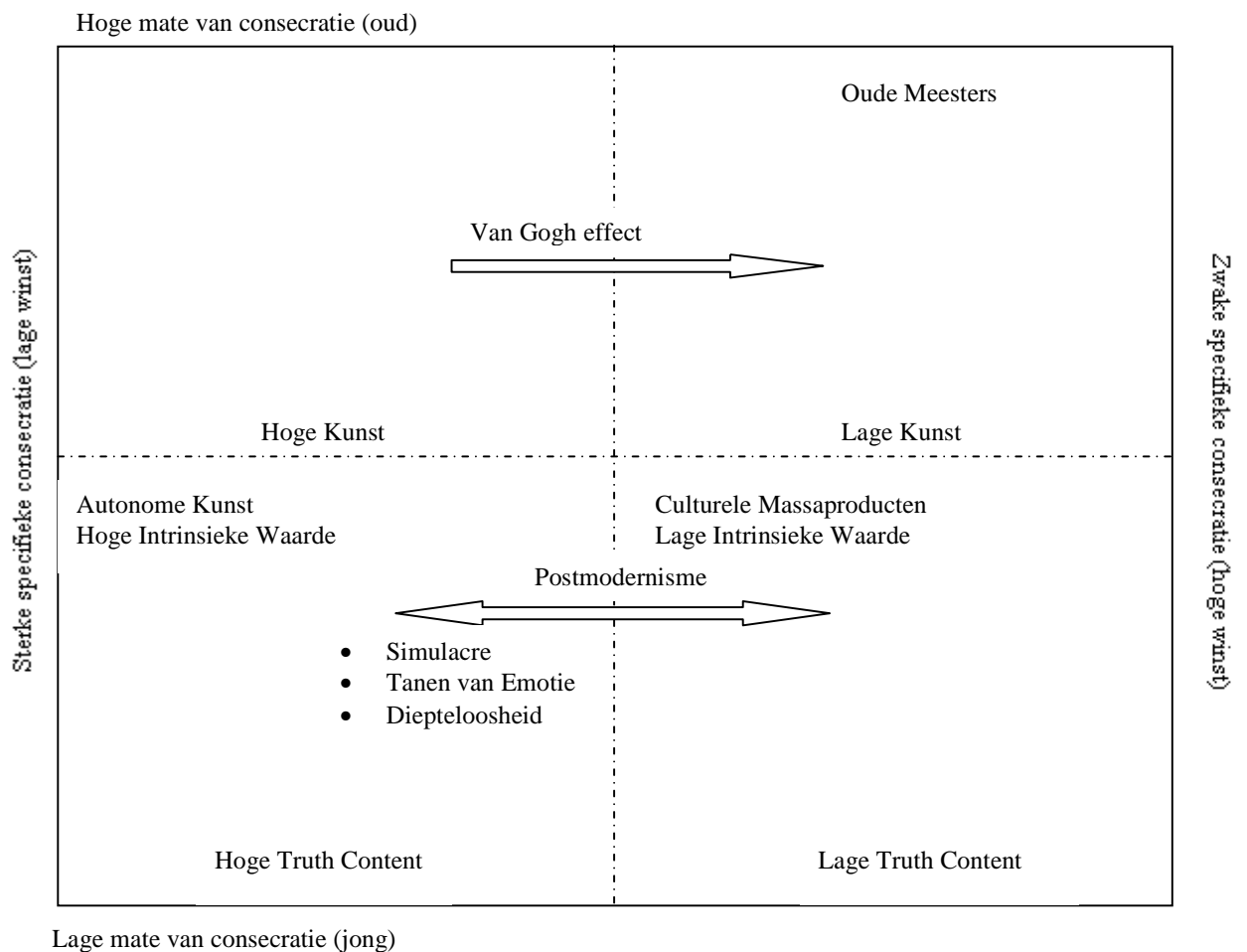
“Heinich verwijt Bourdieu dat hij het handelen, voelen en denken van mensen eenzijdig vanuit een groepspectief beschrijft en verklaart, [...] Bourdieu is voor Heinich een sociaal reductionist, omdat de kunstwereld volgens hem zijn ontstaan en voortbestaan dankt aan de sociale processen die zorgen voor de productie van geloof in kunst door de belanghebbende in de kunstwereld. Kunst is geloof in kunst, dat geloof moet gerechtvaardigd en in stand gehouden worden door zich te laten voorstaan op het bezit van cultureel kapitaal en daarbij het belang van economisch kapitaal zo veel mogelijk te ontkennen. Heinich kan zichzelf niet tevreden stellen met een sociologie die van alles over kunst zegt, behalve over wat het meest karakteristieke van de kunst en het kunstenaarschap is: het unieke, het authentieke, het persoonlijke, het uitzonderlijke.”⁵¹

Door de noties van Adorno te herintroduceren binnen het schema van Bourdieu wordt de kritiek van Heinich op Bourdieu ondervangen. De eigenheid van het kunstwerk en de kunstenaar gaan weer een prominentere rol spelen. Ook krijgt het schema hierdoor een tweede laag in de zin dat het toestaat dat intrinsieke en economische waarde door elkaar lopen. Dit is binnen het schema van Bourdieu niet het geval aangezien hij stelt dat er enkel sprake is van economische motivatie.

De autonomie van de kunstenaar staat hier centraal. Iemand die een hoge mate van specifieke consecratie nastreeft is een ‘ware’ kunstenaar. Economische waarde is hierbij voor de kunstenaar niet van belang en dat maakt hem sociaal-economisch autonoom. Tevens is iemand die dergelijke geconsecreerde objecten voortbrengt anders dan anderen, hij maakt geen deel uit van de door economische motieven gedreven samenleving en daarmee maatschappelijk autonoom. De objecten die deze kunstenaar voortbrengt zijn autonoom omdat ze zich onttrekken aan de cultuurindustrie, het zijn objecten met een groot aura en hoge intrinsieke waarde. Tegenover dit beeld van de autonome kunstenaar staat dat van de broodkunstenaar, deze streeft een lage mate van specifieke consecratie na waarbij vooral de economische waarde van het voortgebrachte kunstobject van belang is. De objecten die dit soort kunstenaar voortbrengt maken deel uit van de consumptiemaatschappij en hebben een lage intrinsieke waarde en een klein aura.

⁵¹ Heinich, N., 2003. *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmanstichting. pp. 17-18

Vreemd genoeg zijn het, ondanks de *essential tension*, over het algemeen de werken met een hoge intrinsieke waarde die het meeste geld opbrengen. De uniciteit van dergelijke objecten verklaart echter niet de enorme bedragen die ervoor worden betaald. Er is sprake van een financieel eerbetoon waarbij niet de logica van de economische markt geldt maar die van de relikwieënmarkt waarbinnen ostentatieve consumptiepatronen de prijs bepalen. Dit alles leidt tot het volgende heuristisch model:



Figuur 1.2

Figuur 1.2 is gebaseerd op het schema van Bourdieu. Dat wil zeggen dat de verticale as de consecratie door de tijd aangeeft en de horizontale as de consecratie middels positionering.⁵² Het onderste deel van het schema is de contemporaine kunst en het bovenste deel de oude

⁵² Zie ook Fig. 1.1 en bijbehorende uitleg

kunst. Het linker deel van het schema behelst de autonome kunst en het rechter deel de kunst die voortgebracht wordt door de cultuurindustrie. De verschillende besproken bewegingen binnen dit kunstveld staan aangegeven met peilen. Zo zien we het *Van Gogh-effect* bij de oude kunsten en het postmodernisme volgens Jameson binnen de contemporaine kunst.

Door een contemporaine kunstuiting – in dit geval *For the love of God* – binnen dit model te plaatsen wordt duidelijk welke krachten er een rol spelen rondom het desbetreffende werk. Plaatsing binnen het model gaat aan de hand van meningen van het publiek in hoofdstuk twee, en kunstcritici in hoofdstuk drie. Vervolgens kan middels het model duidelijk worden welke vormen van autonomie – en daaruit volgend intrinsieke en economische waarde – door voor – en tegenstanders van contemporaine kunst worden gehanteerd en hoe de contemporaine kunst – in het bijzonder *For the love of God* van Damien Hirst – hiermee om gaat.

2. For the love of God Door de ogen van het publiek.

§ 2.1 Inleiding

Wat moeten we nu vinden van Damien Hirst, is het nu een ongelofelijke kunstenaar of een verschrikkelijke oplichter?

- Jort Kelder, 1 november 2008, Rijksmuseum Amsterdam

Van 1 november tot 15 december 2008 werd het werk van Hirst geëxposeerd in het Rijksmuseum samen met een aantal stukken vanitaskunst. Tijdens deze expositie werd het publiek uitgenodigd commentaar op het werk te geven. Deze meningen zijn vastgelegd en vormen uiteindelijk een beeld van de verschillende concepten van kunst die mensen hanteren. In het volgende hoofdstuk wordt dieper ingegaan op het kunstwerk zelf. Op dit moment is het voldoende om het kunstwerk te omschrijven als een platina afgietsel van een menselijke schedel bezet met diamanten.

§ 2.2 Kunst voor de eeuwigheid of een hype?

Het heuristisch model dat eerder geconstrueerd is bestaat uit een aantal dichotomieën, de belangrijkste daarvan is het onderscheid tussen hoge en lage kunst, eeuwigheid of redundantie.⁵³

“[Ik had] verwacht dat het een echt schedel was, mooi soort van discobal, een nieuw hype ding en hoort daarom niet in het Rijksmuseum, dat is meer het museum van oudheden.”⁵⁴ Het woord ‘discobal’ valt erg vaak als mensen hun mening geven. Op het moment dat *For the love of God* betiteld wordt als discobal wordt het gekwalificeerd als

⁵³ In deze en de volgende paragrafen worden alleen de meningen van het publiek besproken waar ook werkelijk iets over te zeggen valt. Meningeën als “oh wat mooi” vallen daar uiteraard niet onder. Een overzicht van alle meningen staat in bijlage 1.

⁵⁴ Uitspraak van A. Merens. (zie bijlage 1.)

redundant – en dus niet autonoom – object. Deze bezoeker ziet een duidelijk verschil tussen hoge, oude kunst en contemporaine kunst. De contemporaine kunstuiting wordt gezien als een hype maar wordt ook als mooi betiteld. Dat wil zeggen dat het kunstwerk tot op zekere hoogte gewaardeerd wordt. Waar zit hem deze waardering in? Het werk wordt vergeleken met een discobal, het wordt dus gespiegeld aan de werkelijkheid door een referent te creëren die esthetisch gezien dicht bij *For the love of God* staat. Dat wil zeggen dat het werk ondanks het feit dat het betiteld wordt als hype in de ogen van deze bezoeker toch een soort eigenheid bezit. Volgens Baudrillard behoudt zelfs een kunstwerk dat als handelswaar wordt gezien zijn eigenheid, deze is verwant met de sublieme ervaring.⁵⁵ Het is deze eigenheid die leidt tot een positief esthetisch oordeel ook al wordt het object in dezelfde zin redundant verklaard. Er is dus sprake van een kunstobject dat in de ogen van deze bezoeker als autonoom object naast de werkelijkheid te plaatsen is, maar tevens gezien kan worden als hype en redundant object. Het kunstwerk appelleert dus aan beide zijden van de dichotomie, dit is echter niet voor alle bezoekers het geval zoals duidelijk wordt uit de volgende uitspraak: “Damien Hirst is een waardeloos kunstenaar, het enige wat hij kan is een hype creëren. Als iemand dan ook nog zijn eigen kunst op gaat kopen is dat behoorlijk treurig.”⁵⁶

Damien Hirst en *For the love of God* worden door voorgaande bezoeker absoluut niet gezien als kunst. Het onderscheid dat Bauman maakt tussen eeuwigheid en redundantie komt in deze uitspraak duidelijk naar voren. Volgens deze bezoeker is de kunst van Hirst niet autonoom maar een hype, en dus op weg redundant te worden. Hirst wordt verder afgeremd omdat hij zijn eigen kunst op zou kopen. Het klopt inderdaad dat Hirst *For the love of God* zelf heeft gekocht, maar zou het kunnen dat hij dit deed in de hoedanigheid van een kunstenaar in plaats van in de hoedanigheid van zakenman?⁵⁷ Het voorgaande hoofdstuk zou vanwege onder andere de *essential tension* doen vermoeden dat het niet mogelijk is om als kunstenaar iets dergelijks te doen, zonder daarbij van autonoom kunstenaar te verworden tot broodkunstenaar. Hirst lijkt hier echter deels wel toe in staat omdat er onder de bezoekers ook velen zijn die hem niet zien als ambigu- of broodkunstenaar maar als werkelijk

⁵⁵ Zie voor verdere uiteenzetting § 1.3.2

⁵⁶ Uitspraak van Charles (zie bijlage 1)

⁵⁷ Ruiz, C. (2008, augustus 23). *Revealed the art Damien Hirst failed to sell*. The Art Newspaper: <http://www.theartnewspaper.com/article.asp?id=16005> (bezoekt: 18 juni 2010)

autonom. “[Ik ben] onder de indruk van de mensen die het alleen maar over geld hebben terwijl het volgens mij over vergankelijkheid gaat, dat is misschien wel de boodschap.”⁵⁸ Deze bezoeker geeft zijn mening niet enkel op basis van het uiterlijk van het kunstwerk maar denkt ook na over de mogelijke boodschap. Het valt op dat inderdaad heel veel bezoekers het hebben over het geld en de diamanten en bijna niemand daar verder expliciet over na schijnt te denken. De *essential tension* lijkt bij veel bezoekers een rol te spelen in het commentaar waarbij de vele verwijzingen naar kapitaal tot een negatief oordeel leiden. Deze bezoeker neemt echter ook de esthetiek van het werk mee in zijn oordeel en legt eventueel ook de link met de vanitaskunst die op hetzelfde moment als *For the love of God* werd geëxposeerd.

For the love of God wordt door bezoekers op verschillende posities binnen het kunstveld geplaatst. Sommige zien het werk als hoge kunst terwijl andere *For the love of God* als lage kunst bestempelen. De volgende bezoeker laat zien dat het kunstwerk ook een synthese van beide zou kunnen zijn: “Fantastische ervaring, kijken wat 75 miljoen euro met je doet, en dan nadenken over het leven.”⁵⁹ Deze bezoeker wordt zoals de meesten ook eerst getroffen door de economische waarde maar denkt vervolgens na over het leven. De intrinsieke waarde en economische waarde worden beide aangehaald en dit laat zien dat *For the love of God* erin slaagt beide concepten bij bezoekers te activeren. De bezoekers van de Hirst expositie kwamen op hun terugweg allemaal langs *De Nachtwacht*. De waarde van dit werk is niet in geld uit te drukken, maar iedere poging zou uitkomen op een bedrag dat significant hoger ligt dan de hier genoemde 75 miljoen euro. En toch is de kans heel groot dat niemand daar over nadacht op het moment dat ze het schilderij bekeken. De oude meesters hebben een hogere economische waarde maar daar wordt geen aandacht aan besteed. Bij het werk van Hirst wel. *For the love of God* slaagt er dus in om bij sommige bezoekers de intrinsieke en economische waarde vlekkeloos in elkaar te laten overlopen terwijl het voor anderen slechts een van de twee vormen van waarde bezit.

Uit deze verschillende meningen wordt duidelijk dat *For the love of God* niet door iedereen hetzelfde gezien wordt. Er zijn bezoekers die het kunstwerk zien als hoge kunst en zij die het zien als lage kunst. Daarmee bevindt het zich op de scheidslijn tussen autonome kunst en

⁵⁸ Uitspraak van Hugo (zie bijlage 1)

⁵⁹ Uitspraak van D. Luijer (zie bijlage 1)

cultureel massaproduct, met andere woorden, het is postmodern. Deze postmoderniteit uit zich voornamelijk door verschillende meningen omtrent waarde en autonomie. Volgens Jameson is een postmodern kunstwerk betekenisloos omdat het bestaat uit een opeenstapeling van schijnbeelden. Echter *For the love of God* is – ondanks zijn postmoderne aspecten – voor sommige bezoekers goed in staat betekenis uit te dragen. “Het is voor mij de combinatie van de decadentie, van de decadente tijd die hiermee wordt afgesloten, na deze schedel ontstond de geldcrisis als tegenhanger van deze exorbitante uiting.”⁶⁰ Deze bezoeker ziet het werk als symbool voor de dood van het kapitalisme. De tweeledigheid van het werk wordt mooi door hem uitgedrukt. Het werk staat symbool voor decadentie vanwege de enorme economische waarde, maar is tevens in staat de dood van dit systeem uit te beelden. Daarmee is het zowel een autonoom maatschappijkritisch kunstwerk als onderdeel van het decadente kapitalisme. Deze constatering betekent dat postmoderne kunst niet per definitie betekenisloos hoeft te zijn. Door de synthese van de waarde van het materiaal en de symboliek van de vorm ontstaat er een betekenis die de twee delen afzonderlijk niet hadden kunnen laten zien. *For the love of God* lijkt in de ogen van deze bezoeker het onderscheid tussen en hoge en lage kunst te kunnen overstijgen zonder dat het daarmee betekenis verliest. Dit geldt ook voor andere bezoekers: “Briljant object, spanning tussen vergankelijkheid en de diamanten.”⁶¹

Er zijn meerdere bezoekers die het kunstwerk zien als dubbelzinnig: “commercie gecombineerd met wanstaltigheid, maar juist die wanstaltigheid maakt het weer mooi. Hij wordt er rijk mee en wij krijgen iets moois te zien.”⁶² Deze bezoeker laat zien dat het publiek veel minder moeite heeft met het combineren van intrinsieke en economische waarde dan in het voorgaande hoofdstuk werd gesuggereerd. De economische waarde van het kunstwerk staat een positief esthetisch oordeel niet in de weg. Er is dus geen sprake van devaluatie voor deze toeschouwer zoals dat voor Kuspit – schrijver van *The end of Art* die van mening is dat intrinsieke en economische waarde niet samen kunnen gaan – wel het geval is. Zoals hier tevens duidelijk wordt: “Niet alleen het werk is knap maar het is juist zakelijk erg knap. En ik

⁶⁰ Uitspraak van Oosterveld (zie bijlage 1)

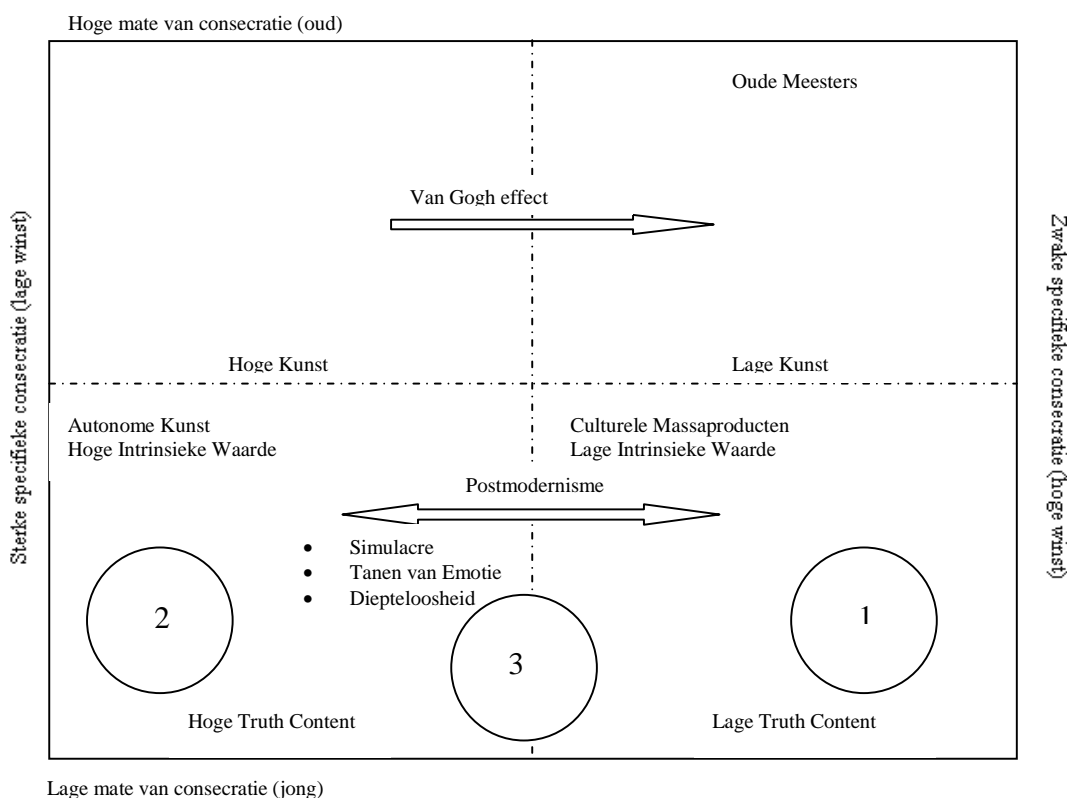
⁶¹ Uitspraak van N. Pulles (zie bijlage 1)

⁶² Uitspraak van Berting (zie bijlage 1)

word er ook nog door ontroerd.”⁶³ Beide bezoekers lijken het schijnbaar rigide onderscheid tussen economisch en cultureel kapitaal niet als zodanig te ervaren op het moment dat ze met *For the love of God* geconfronteerd worden.

§ 2.3 Het postmoderne kunstwerk door de ogen van het publiek

De voorgaande paragraaf maakt duidelijk dat het publiek grofweg te verdelen is in drie kampen. Zij die *For the love of God* zien als een schoolvoorbeeld van een niet autonoom object voortgebracht door de cultuurindustrie (1). Een tweede groep die het werk beoordeelt als kunst en dus als autonoom object (2), en een derde groep die het interpreteren als een kunstwerk dat zich bevindt op de scheidslijn tussen hoge en lage cultuur (3). In het heuristisch schema zijn de verschillende meningen weer te geven zoals in figuur 2.1:



Figuur 2.1

De eerste groep bezoekers voert voornamelijk argumenten aan die betrekking hebben op de economische waarde van het kunstwerk. Denk hierbij aan bijvoorbeeld deze uitspraak:

⁶³ Uitspraak van D. Bunschoek (zie bijlage 1)

“Damien Hirst is een waardeloos kunstenaar, het enige wat hij kan is een hype creëren. Als iemand dan ook nog zijn eigen kunst op gaat kopen is dat behoorlijk treurig.”⁶⁴ Voor deze bezoekers weegt de *essential tension* erg zwaar. Een werkelijk autonoom kunstenaar heeft zich volgens deze bezoekers verre te houden van enige vorm van economische motieven, Hirst wordt gezien als iemand die ware kunst en geld ofwel intrinsieke en economische waarde verwacht en daardoor de intrinsieke waarde devalueert.

De tweede groep bezoekers is ervan overtuigd dat Hirst een groot kunstenaar is en ziet *For the love of God* als een kunstwerk met een boodschap. Door deze bezoekers wordt het werk vaak in een traditie geplaatst: “[Ik ben] onder de indruk van de mensen die het alleen maar over geld hebben terwijl het volgens mij over vergankelijkheid gaat, dat is misschien wel de boodschap.”⁶⁵ Door vergankelijkheid als boodschap naar voren te brengen wordt het werk binnen de vanitastraditie geplaatst en vindt zo aansluiting bij de kunstgeschiedenis. Hierdoor stijgt de intrinsieke waarde van het werk en wordt het losgemaakt uit de consumptiemaatschappij. De hoge intrinsieke waarde gaat prevaleren boven de economische waarde.

De derde en laatste groep bezoekers plaatst het kunstwerk op de scheidslijn tussen hoge en lage kunst door concepten uit beide zijden van het schema aan te halen in de beoordeling van het werk. “Niet alleen het werk is knap maar het is juist zakelijk erg knap. En ik word er ook nog door ontroerd.”⁶⁶ Intrinsieke en economische waardebepalingen lopen in deze mening door elkaar, en toch wordt de toeschouwer door het werk ontroerd. Dat wil zeggen dat dit postmoderne kunstwerk wel degelijk in staat is emotie op te roepen, wat in tegenspraak lijkt te zijn met het *tanen van emotie*, dat Jameson beschrijft als kenmerk van het postmodernisme. *For the love of God* leek in de traditie van Duchamp en Warhol zo makkelijk te duiden als postmodern kunstwerk, maar als de meningen van het publiek worden onderzocht lijkt het kunstwerk alles behalve eenduidig. Bezoekers die behoren tot de eerste groep zullen dat gegeven aandragen als argument om aan te geven dat het dus wel degelijk gaat om een postmodern werk juist, vanwege het ontbreken van deze eenduidigheid. En hierdoor wordt een interessante discussie over de betekenis dan wel betekenisloosheid van *For the love of God* uit de weg gegaan.

⁶⁴ Uitspraak van Charles (zie bijlage 1)

⁶⁵ Uitspraak van Hugo (zie bijlage 1)

⁶⁶ Uitspraak van D. Bunschoek (zie bijlage 1)

In het volgende hoofdstuk wordt dieper ingegaan op de verschillende standpunten om zo tot een beter begrip te komen van de verschillende vormen van waarde en autonomie die worden gehanteerd, alsmede wat dit betekent voor de status van *For the love of God* als kunstwerk. In plaats van hiervoor de mening van het publiek te analyseren wendt het volgende hoofdstuk zich tot de kunstcritici. Dit omdat de meningen van de critici vaak meer solide onderbouwd zijn dan die van het publiek, en dat maakt deze meningen interessanter dan die van het kunstpubliek. Ook maakt de solidere onderbouwde mening het mogelijk in discussie te gaan met de critici of ze met elkaar in discussie te brengen. Door deze vorm van benaderen is het mogelijk dat er een dialectiek ontstaat die in staat stelt *For the love of God* eenduidig binnen het heuristisch model te plaatsen in plaats van het aangeven van drie verschillende posities binnen het debat dat dit kunstwerk omringt.

3. For the love of God Een vanitas extravaganza.

§ 3.1 Inleiding

I once was what you are, you will be what I am

- Damien Hirst (2007) *For the Love of God, The making of The Diamond Skull* p. 39

“*For the love of God*, What are you going to do next?” Dat vroeg de moeder van Damien Hirst aan haar zoon na het zoveelste beest op formaldehyde, en zijn antwoord was een platina schedel bedekt met 8.601 diamanten van de hoogste kwaliteit. Het werk wordt verguisd en bewonderd door velen en is een van de meest geruchtmakende kunstwerken van de afgelopen honderd jaar. Er bestaan veel meningen en interpretaties maar zoals we gezien hebben in het vorige hoofdstuk gaat het – zoals dat meestal het geval is – voornamelijk om bewonderaars en criticasters. De bewonderaars zien het werk als de ultieme maatschappijkritiek terwijl criticasters *For the love of God* bestempelen als commerciële ziellose kunst. Zoals in de vorige twee hoofdstukken is gebleken worden dergelijke verschillen van mening ingegeven door verschillende concepten van waarde en autonomie. De vraag is dus op welke manier dit kunstwerk erin slaagt deze twee opposities los van elkaar te beschouwen en in zichzelf te verenigen?

Het concept *For the love of God* is bedacht door Damien Hirst, maar het kunstwerk is geproduceerd door Bentley & Skinner een juweliersatelier in Londen. De schedel werd gekocht van een taxidermist in Islington en heeft toebehoord aan een jonge man van achttien tot vijfentwintig jaar oud die leefde in de late 18^e begin 19^e eeuw. Deze details zijn bekend vanwege een volledige brioarcheologische analyse van de schedel door Het Centrum voor Menselijke Brioarcheologie te Londen. Van de schedel werd vervolgens een afgietsel gemaakt en aan de hand daarvan werd een titanium replica gefabriceerd. Deze replica stond aan de basis van het eigenlijke werk en werd versierd met diamanten waaronder de grote roze steen op het voorhoofd van de schedel.⁶⁷

⁶⁷ Hirst, D., 2007. *For the love of God; the making of the diamond skull*. Londen: OtherCriteria/White Cube. pp. 17-30.

Voor een onderzoek naar de rol van de begrippen waarde en autonomie is dit werk van Hirst een interessante casus, maar niet alleen het kunstwerk draagt hieraan bij. Ook Damien Hirst zelf is zeer interessant. Hij beweegt zich op het snijvlak van zakenman en kunstenaar. Zijn leven en werk bezitten een vorm van ambiguïteit die bestaat uit het spelen met, of opheffen van de spanning die volgens velen bestaat tussen de intrinsieke en economische waarde van een kunstwerk. Is hij nu autonoom kunstenaar of produceert hij enkel met het doel te verkopen? Door *For the love of God* te analyseren aan de hand van de inzichten die verworven zijn in hoofdstuk één wordt duidelijk hoe een *business artist* als Hirst de concepten waarde en autonomie hanteert. In dit hoofdstuk worden de in hoofdstuk één aangedragen concepten gehanteerd om de productie en receptie – die al deels aanbod kwam in hoofdstuk twee – van *For the love of God* uiteen te zetten. In plaats van meningen uit het publiek staan in dit hoofdstuk de meningen van de kunstcritici centraal.

§ 3.2 Eeuwigheid versus redundantie

For the Love of God heeft nogal wat stof doen opwaaien binnen het contemporaine kunstveld. Sommigen noemen het vulgair en exorbitant terwijl anderen het interpreteren als de ultieme kritiek op de kunstwereld en de consumptiemaatschappij. Rudi Fuchs is onder de indruk van het werk van Hirst en schrijft in *For the Love of God, The making of The Diamond Skull*:

“ There is the enigma: resplendent apparition, glittering effigy of death, cryptic reliquary, science fiction warrior mask [...] For the love of god, look at me, in my puzzling splendor, and look at your death. This arcane object is a fantastic and excessive mass of intense light, whereas death, in art, is usually bleak and surrounded by dying light and shadow. Yet there it is, in a careful installation of ritual austerity.”⁶⁸

Fuchs laat – net als groep twee van de toeschouwers – de economische waarde van het werk volledig buiten beschouwing. Hij concentreert zich op de boodschap die het werk volgens hem uitdraagt, namelijk dat de dood is overwonnen: “I tend to see the skull as a glorious intence victory over death.”⁶⁹ Volgens Fuchs gaat het om een nieuwe invulling van het

⁶⁸Fuchs, R., 2007. *Victory over decay*, in: Hirst, D., 2007. *For the love of god; the making of the diamond skull*. Londen: OtherCriteria/White Cube. p. 5

⁶⁹ Idem. p. 6

begrip vanitas waarbinnen de melancholie en lamentatie zijn vervangen door de glorieuze schittering van licht. De oude vorm van vanitaskunst wordt in *The Oxford dictionary of art* als volgt omschreven:

“A type of still-life picture depicting an object or collection of objects symbolizing the brevity of life and the transience of all earthly pleasures and achievements. Typical motifs are a skull, an hourglass, a watch, a smoking candle, and a flower losing its petals.”⁷⁰

De vergankelijkheid van het leven op aarde is de centrale boodschap van vanitaskunst. Deze werd gebruikt door kunstenaars om aan te geven dat de aarde zal blijven bestaan maar dat de mens een vergankelijk wezen is dat zal verdwijnen. Denk hierbij aan *De heilige Hiëronymus* (1521) van Albrecht Dürer. Uit dit werk spreekt een duidelijke gelatenheid. De dood was immers onderdeel van het door God bestuurde leven en iets dat de mens moet accepteren. Zoals Bauman echter heeft laten zien is deze gedachte niet langer geldig. Niet alleen de mens is vergankelijk – zoals dit in de premoderne wereld werd gedacht – maar alles op aarde zal ten onder gaan. De redundantie lijkt het van de eeuwigheid te hebben gewonnen en dan verschijnt *For the love of God* ten tonele.

Fuchs stelt dat de gelatenheid die vanitaskunst uitstraalt een aanval is op de trots en intelligentie van een artiest als Hirst. Maar het gaat hier niet alleen om Hirst, niemand zit meer gelaten te wachten op het einde. De mens beleeft, ontdekt, begrijpt en leert, het lijdzaam subject is voorgoed verdwenen. Niet God maar de mens bepaalt hoe zijn toekomst eruit ziet. Tevens is de mens in steeds grotere mate in staat te bepalen wanneer hij sterft, en de voortschrijdende inzichten binnen de medische wetenschap zorgen ervoor dat dit moment van sterven steeds verder in de toekomst komt te liggen, met als ultieme doel onsterfelijkheid. Met andere woorden: de mens zal ooit triomferen over de dood. In die zin kan het werk van Hirst goed gezien worden als een vanitas voor de 21^{ste} eeuw. Het is een mooie gedachte, maar hoe kan een kunstwerk waar de dood aan ten grondslag ligt – zonder dood immers geen schedel – triomferen over hetgeen zijn bestaan mogelijk maakt? De schedel – of ten minste een replica daarvan – blijft voor de eeuwigheid behouden maar is zo ook een eeuwige herinnering aan de dood van degene tot wie het schedel heeft toebehoord. Op die manier is *For the love of God* een eeuwige herinnering aan de dood. Hirst beeldt de

⁷⁰ "vanitas." *The Oxford dictionary of art*. Ed. Ian Chilvers. Oxford University Press, 2004. eNotes.com. 2006. 20 Jun, 2010 <<http://www.enotes.com/oxford-art-encyclopedia/>>

vergankelijkheid van de mens uit voor de eeuwigheid en overwint daarmee de dood. De diamanten en het titanium behoren echter niet enkel tot de minst vergankelijke maar ook tot de duurste materialen ter wereld. Ze zijn daarmee tevens symbool voor de excessieve consumptie en daarmee redundantie die het postmoderne tijdperk kenmerkt. Hirst heeft zo een kunstwerk gecreëerd dat het eeuwigheidsbegrip van Bauman uitbeeldt, maar tevens een representatie van de consumptiemaatschappij is.

Richard Dorment – criticus voor *The Daily Telegraph* – ziet ook de link met consumptie en redundantie. Hij is van mening dat het werk van Hirst geen consumptiegoed is maar dat het kritiek levert op het verworden van kunst tot consumptiegoed. Zo schrijft hij:

“If anyone but Hirst had made this curious object, we would be struck by its vulgarity. It looks like the kind of thing Asprey or Harrods might sell to credulous visitors from the oil states with unlimited amounts of money to spend, little taste, and no knowledge of art. I can imagine it gracing the drawing room of some African dictator or Colombian drug baron. But not just anyone made it - Hirst did. Knowing this, we look at it in a different way and realize that in the most brutal, direct way possible, *For the love of God* questions something about the morality of art and money.”⁷¹

De kracht van het werk zit hem in de ambiguïteit van het werk. *For the love of God* is zowel een vrij vulgair uitzierend object op weg naar redundantie als een filosofische overdenken omtrent waarde en autonomie, eeuwig- en vergankelijkheid. Volgens Ben Lewis is het nu juist die ambiguïteit die het werk van Hirst de das om doet:

“The problem with assessing much modern art is that it's hard to tell the difference between a banal work and one whose theme is banality. So, how might we make a case against Damien Hirst? [...]The real difficulty with coming to a judgement on Hirst is that contemporary art theory does not permit one to assess whether an artist's work is superficial or deep, because it's virtually impossible to tell the difference between a banal work of art and one that takes banality as its theme, or between a simple work of art and a simplistic one. A critic could spend hours trying

⁷¹ Dorment, R. (2007, juni 01). *For the love of art and money*. Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665529/For-the-love-of-art-and-money.html> (retrieved 17 juni 2010)

to decide if something is superficially superficial or deeply superficial—and never come up with an answer.”⁷²

Juist omdat het werk van Hirst onpeilbaar is kan het volgens Lewis nergens naar verwijzen. Dit maakt dat het enkel naar zichzelf als icoon verwijst zoals Jameson dat ook heeft laten zien binnen het werk van Warhol. Over de iconografie van Hirst schrijft Lewis: “[...] in the art of Hirst, the aura of artistic inspiration has been replaced by the auras of media celebrity and of luxury commodity.”⁷³

Lewis doet Hirst – in ieders geval als het gaat om *For the love of God* – tekort. Hij schrijft dat een criticus uren over *For the love of God* zou kunnen schrijven zonder een antwoord te vinden op de vraag waar het kunstwerk naar verwijst. Dat klopt. Daarin schuilt nu echter juist de kracht van het kunstwerk. Het spel tussen eeuwigheid en redundantie dat door de schedel gespeeld wordt, wordt door Lewis wel waargenomen, maar hij verbindt er een te simplistische conclusie aan. *For the love of God* representeert zowel oppervlakkigheid als diepte. Vanwege de mogelijkheid tot een oppervlakkige interpretatie beargumenteert Lewis dat aan het kunstwerk geen betekenis toe te schrijven is. Niet omdat er mogelijk geen betekenis is maar omdat deze niet eenduidig te achterhalen is. Door kunst op deze manier te benaderen worden alle kunstuitingen die niet voldoen aan de modernistische blik ter zijde geschoven als nietszeggende massacultuur. Dit is ideaal op het moment dat men de *Einde van de kunst* hypothese wil verdedigen maar het gaat hier dan wel om een *self fulfilling prophecy*. De kunst is aan zijn einde gekomen met het diepteloze postmodernisme en dus is alle contemporaine kunst diepteloos. Op deze manier wordt iedere vorm van kritisch ingrijpen binnen het kunstveld of de kunstgeschiedenis onmogelijk gemaakt. Men zou ook kunnen beargumenteren dat het kunstwerk deze tegenstelling gebruikt om iets duidelijk te maken over de werkelijkheid en niet om zichzelf redundant te verklaren.

De onpeilbaarheid waar Lewis over schrijft lijkt enorm op de diepteloosheid die Jameson beschrijft als onderdeel van postmoderne kunst. Hirst krijgt nu dezelfde kritiek die Warhol van Jameson heeft ontvangen. Lewis staat bekend als criticaster van de contemporaine kunsten, denk bijvoorbeeld aan zijn documentaire *The great contemporary art bubble*. Hij maakt hierbij vaak gebruik van noties die ontleend zijn aan de inzichten van

⁷² Lewis, B., 2007. Doubting Damien, In: *Prospect Magazine*, issue, 136, Juli 2007.

⁷³ Idem.

Jameson. Hij gaat er dus vanuit dat kunst beter af is als het duidelijk is waar iets naar verwijst.

Als Jameson *Diamond dust Shoes* van Warhol bekritiseert vanwege het feit dat het werk niet in staat is een hermeneutische cirkel te completeren schrijft hij het volgende: “Nothing in this painting organizes even a minimal place for the viewer who confronts it [...] with all the contingency of some inexplicable natural object. On the level of content, we have to do with what are now far more clearly fetishes.”⁷⁴ Jameson schuift het werk van Warhol terzijde omdat het niet duidelijk is waar het aan refereert. Om die reden ziet hij het werk als fetisj, iets zonder diepgang, het is eendimensionaal en biedt geen verhaal waartegenover de kijker zich kan positioneren. Jameson gaat er vanuit dat een kunstwerk een waarheid bezit. Maar is een voorwerp dat naar meer dan een waarheid verwijst, direct waardeloos? Lewis vindt van wel, terwijl Dormont dit juist ziet als de kracht van *For the love of God*. Op het eerste gezicht lijkt het inderdaad enorme kitsch maar achter deze façade gaan meerdere concepten en interpretaties schuil, ingegeven door het materiaalgebruik in combinatie met het concept. *For the love of God* is een object dat op meerdere manieren uitgelegd kan worden, maar in mijn optiek zeker niet afgedaan kan worden als louter een fetisch.

Naast diepteloosheid noemt – zoals boven al vermeld – Jameson het wegvallen van de grenzen tussen hoge en lage cultuur, het tanen van emotie en het simulacre als kenmerken van het postmodernisme. Criticasters van het werk van Hirst noemen ook dergelijke kenmerken in hun kritieken. Robert Hughes (2008) stelt in de documentaire *The Mona Lisa Curse* dat kunstenaars als Damien Hirst verantwoordelijk zijn voor de zielloosheid van de contemporaine kunst. Hij ziet een ontwikkeling waarbinnen kunstwerken steeds vaker benaderd worden als filmsterren. Mensen komen niet naar ze kijken om ze te zien maar om te kunnen zeggen dat ze de sterren gezien hebben. Hij ziet het oeuvre van Hirst als slimme marketing en absurde consumptiegoederen.⁷⁵ Hughes sluit hier zowel aan bij de kritiek van Lewis als de beschrijving die Jameson geeft van het postmodernisme. Zoals eerder al duidelijk is geworden uit de meningen van het publiek heeft *For the love of God* twee kanten. Door critici wordt vaak enkel de postmoderne kant belicht. Laten we het werk daarom eens

⁷⁴ Jameson, F., 1991. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press. p.8

⁷⁵ Documentaire uitgezonden door Channel 4 op 18 september 2008 terug te vinden op: <http://www.youtube.com/watch?v=EbQ0GqX0Its> (bezoekt op 19 juni 2010)

bespreken aan de hand van het begrippenkader van Jameson om te zien of deze eenzijdigheid te rechtvaardigen is.

De kritiek dat het werk diepteloos is vanwege de verschillende mogelijkheden tot interpretatie is – zoals eerder al uiteengezet – vreemd. Het kunstwerk slaagt er op deze manier in om verschillende elkaar tegengestelde ideeën te verbinden. Jameson betoogt verder dat door deze diepteloosheid het werk emotieloos wordt. Dit tanen van emotie hangt samen met verlies van eigenheid bij het publiek. Jameson bedoelt hier te zeggen dat het publiek zich gedraagt op een manier die is opgedrongen door de cultuurindustrie en reclame en daarom niet emotioneel maar geprogrammeerd reageert op een kunstwerk. Voor veel contemporaine – vooral conceptuele – kunstwerken is deze kritiek wel te begrijpen, de romantiek en spanning hebben daar plaatsgemaakt voor het idee, het concept. In mijn optiek is *For the love of God* ook conceptueel in die zin dat het niet zozeer draait om de esthetische kwaliteiten van het werk – de vorm van het werk is immers niet door Hirst bedacht – maar om het beoogde effect of volgens sommigen het gebrek daaraan. Het centrale thema – leven en dood – is echter zo gekozen dat het te makkelijk is om het werk enkel als emotieloos af te doen, dit zijn immers de belangrijkste thema's die het menselijk leven te bieden heeft. Denk hierbij aan het citaat van Bauman uit het voorgaande hoofdstuk: “[Culture] manages somehow to recast the horrors of death into the moving force of life. It kneads the meaningfulness of life out of death's absurdity.”⁷⁶ Hirst gebruikt de horror van de dood om zijn kunstwerk te laten slagen. Zelf zegt hij hierover:

“I just want to celebrate life by saying to hell with death,” said the artist, “What better way of saying that than by taking the ultimate symbol of death and covering it in the ultimate symbol of luxury, desire and decadence? The only part of the original skull that will remain will be the teeth. You need that grotesque element for it to work as a piece of art. God is in the details and all that.”⁷⁷

Hirst wil het leven vieren en de dood doen vergeten – volgens Bauman de functie van kunst in het premoderne tijdperk – en in die zin sluit het werk aan bij het eeuwigheidsbegrip. Bauman stelt dat kunst de dood doet vergeten door de absurditeit van de dood om te vormen tot de betekenis van het leven. Hirst wil de dood doen vergeten door hem te bedekken met het ultieme symbool van luxe, verlangen en decadentie. Dat zou men op

⁷⁶ Bauman, Z., 2004. *Wasted lives, modernity and it's outcasts*. Cambridge: Polity. p.97

⁷⁷ Hirst gequote door The Guardian : <http://www.guardian.co.uk/uk/2006/may/21/arts.artsnews>

zichzelf absurd kunnen noemen. In die zin vergroot Hirst de absurditeit van de dood hier uit en zal het kunstwerk de dood dus niet doen vergeten. Hirst noemt de kenmerkende elementen van de schedel grotesk. Het groteske kenmerkt zich net als *For the love of God* door schijnbaar onverenigbare concepten samen te brengen:

“[The] Grotesque: the unresolved clash of incompatibles in work and response. It is significant that this clash is paralleled by the ambivalent nature of the abnormal as present in the grotesque: we might consider a secondary definition of the grotesque to be ‘the ambivalently abnormal’”⁷⁸

Hirst laat de concepten dood en leven met elkaar botsen en het groteske zorgt ervoor dat ze blijven botsen, er is geen bevredigende oplossing. Hierdoor kunnen critici het werk afschilderen als emotioneel en overbodig, terwijl anderen het zien als een vlijmscherpe blijvende analyse van de menselijke conditie. Het groteske wordt omschreven als ambivalent en abnormaal, dit doet tevens denken aan het sublieme. Ook de sublieme ervaring is abnormaal en ambivalent, “omdat er in het sublieme altijd sprake is van een intrinsieke combinatie [van] genot en pijn, lust en onlust: de lust van de rede, dankzij ons vermogen tot ideeën, [die] elke voorstelling overschrijdt; de onlust dat elke verbeelding of zintuiglijkheid nooit adequaat of doelmatig kan zijn.”⁷⁹ Wij kunnen middels de rede ieder kunstwerk duiden, maar voelen tevens dat een kunstwerk nimmer in staat is iets zo doelmatig af te beelden als dat de mens het kan denken. Door het gebruik van groteske elementen is het voor de rede echter niet langer mogelijk om het werk – in de modernistische zin – te duiden, de verstrengeling van concepten zorgt ervoor dat het werk iets representeert dat niet direct door de rede gevat kan worden. In die zin toont het kunstwerk het ontoonbare, een dialectisch proces tussen eeuwigheid en redundantie.

For the love of God lijkt op het eerste gezicht te appelleren aan het postmoderne zoals Bauman en Jameson beschrijven. Het werk verwijst naar consumptie en redundantie en wordt door een aantal critici betiteld als diepteloos. Dat laatste maakt echter dat het werk steeds in staat is zich deels aan dergelijke kritiek te onttrekken. Het kunstwerk is namelijk ook te interpreteren als een poging de dood te doen vergeten en dan is het te plaatsen binnen de eeuwigheid zoals Bauman deze omschrijft. *For the love of God* bezit derhalve een ambigüiteit

⁷⁸ Thomson, J.T., 1972. *The grotesque: the critical idiom*. London: Methuen & Co. Ltd. p.27

⁷⁹ Braembussche, A.A., 2007. *Denken over kunst; een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho. p. 302

die ervoor zorgt dat het werk door zowel publiek als critici zeer uiteenlopend omschreven wordt. De ene groep ziet het werk als redundant en de ander ziet het als autonoom object. Zij die het redundant verklaren doen dat door het werk naast diepteloos ook niet autonoom te verklaren, de vraag is hoe deze ambiguïteit zich uit in de discussie omtrent de autonomie van zowel Hirst als van *For the love of God*.

§ 3.3 Autonomie

Zoals de paragraaf omtrent autonomie in het voorgaande hoofdstuk heeft laten zien is autonomie een ingewikkeld concept. Door de lijnen die in dat hoofdstuk uiteen zijn gezet te volgen wordt vervolgens onderzocht hoe Hirst en *For the love of God* zich tot deze verschillende vormen van autonomie verhouden.

§ 3.3.1 De autonomie van Damien Hirst

The best way to carry money, actually, is messily. Crumpled wads. A paper bag is good.

- Andy Warhol (1975) *The philosophy of Andy Warhol* p. 130

Damien Hirst is de duurste betaalde nog levende kunstenaar. En toch wordt Damien Hirst door velen nog steeds gezien als groot kunstenaar. Er bestaat echter ook een grote groep critici die met Bourdieu in de hand Hirst betitelt als broodkunstenaar. Hij verdient immers “teveel”. Als we het werk van Hirst door de jaren heen volgen valt er iets op: hij produceert zijn werk in series. Als een bepaald werk aanslaat, volgen er al snel meer. Dit gegeven lijkt de critici gelijk te geven, maar is dat wel zo?

Hirst begon in 1989 met een serie medicijnkastjes, de eerste van deze serie maakte hij als afstudeeropdracht. Dit werk werd zo goed ontvangen dat Hirst op dit thema doorging en vele kastjes en plankjes vulde met zeer diverse objecten, van sigarettenpeuken tot diamanten. Een tweede wat bekendere serie werken begon met *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, een haai die is ondergedompeld in formaldehyde. Toen dit werk aansloeg, begon Hirst haaien op bestelling te fabriceren. Klanten werden zelfs uitgenodigd in

zijn atelier om de haai van hun gading te komen bekijken in de koelcel. De Amerikaanse kunstcriticus Sarah Thornton schrijft hierover:

“Hirst’s re-making of works with minor variations and Andrew Lloyd Webber-style titles seems to be satisfying short-term demand amongst a new cohort of collectors, but many suspect that this recycling will have a negative effect on his brand reputation in the long term. Art historian Gilda Williams suggests a Pop art parallel. “Warhol would make as many works as he could sell; there are hundreds of Brillo boxes and Flower paintings,” she explained. “Beginning in the late 1970s, he cannibalised his early work with the ‘Reversals’ of his own iconic images of Marilyn and Mao.”⁸⁰

Uit dit citaat wordt duidelijk dat Hirst, net als Warhol, door sommigen gezien wordt als *business artist* ofwel broodkunstenaar. Warhol heeft hier ooit over gezegd: “Being good in business is the most fascinating kind of art.”⁸¹ Warhol zag als kunstenaar dus geen onderscheid tussen het maken van kunst en het verdienen van geld. Daarmee keert hij in essentie terug naar de ambachtelijke kunst uit het preromantische tijdperk. Warhol maakte kunst en hield daarbij rekening met wat zijn publiek mooi vond, op dezelfde manier als een ambachtsman rekening hield met de wensen van de edelman voor wie hij een portret schilderde. Hirst doet echter iets anders. Net als Warhol produceert hij veel. De critici van Hirst stellen dat hij zich hiermee heeft overgeleverd aan de markt en dus geen autonoom kunstenaar meer is. Maar als Hirst onderdeel is geworden van de markteconomie zou hij zich dan niet aan de regels moeten houden?

Een hoofdregel van de markteconomie is dat de prijs van een product wordt bepaald door de vraag versus het aanbod. Het is dus verstandig als gevestigd kunstenaar om niet teveel te produceren, dat komt immers de prijs van de kunst ten goede. *The Art Newspaper* onthulde in September 2008 dat Hirst veel meer werk produceert dan verkoopt. Hij moest daarom op zoek naar nieuwe verkoopkanalen en die vond hij middels Sotheby’s. De opsommingen van bedragen in het artikel zijn duizelingwekkend, alles bij elkaar zo ongeveer

⁸⁰ Thornton, S. (2008, oktober 23). *In and out of love with Damien Hirst, Making sense of spots, sharks, pills, fish and butterflies*. The Art Newspaper: <http://www.theartnewspaper.com/articles/In-and-out-of-love-with-Damien-Hirst/16269> (bezocht: 18 juni 2010)

⁸¹ Warhol, A., 1975. *The philosophy of Andy Warhol*. 7^e druk. Londen: Pinguin Books. p. 92

ter waarde van £100 miljoen aan onverkocht werk.⁸² Dit betekent dat de verkoopwaarde van een Hirst volgens de economische logica alleen maar zou dalen. Als het Hirst dus enkel om het geld te doen zou zijn is het veel verstandiger om minder te produceren. Op dat moment ontvangt hij immers meer geld voor minder werk. Hij doet echter het tegenovergestelde. Critici zullen dit verklaren door te stellen dat Hirst nog meer verdient als hij veel werk maakt dat toch wel tegen een hoge prijs verkocht wordt. Dit is echter niet het geval. Op 14 september 2010 werd duidelijk dat de markt voor kunst van Hirst in een jaar gedaald was met een verbazingwekkende 93%. Dit vanwege het feit dat hij veel teveel produceerde.⁸³ De waarde van zijn kunstwerken was dus – zoals de wetten van de economie voorspelde – enorm gedaald. Als hij werkelijk een groot zakenman was, had hij dit wel voorkomen door simpelweg voor minder output te zorgen in plaats van zijn eigen markt te kannibaliseren.

Deze manier van werken is eerder uit te leggen als kritiek op de kunstmarkt. Hirst laat verzamelaars enorme bedragen betalen voor objecten die vervolgens weer gekannibaliseerd worden door zijn eigen overproductie. Op die manier maakt hij op een zeer directe manier duidelijk hoe losgeslagen de contemporaine kunsthandel is of poogt hij een kritische ingreep te doen in de manier waarop een kunstenaar gezien wordt. Als dit het geval is, levert Hirst kritiek terwijl hij ruimschoots in zijn eigen onderhoud kan voorzien. De broodschrijver wordt omschreven als iemand die naast zijn literatuurproductie ook ander werk aanneemt. Dit is bij Hirst niet het geval. Hij maakt enkel kunst. Een ander verwijt dat de broodschrijver gemaakt wordt is dat hij zich richt op een groot publiek. Dat is in het geval van Hirst niet zo, daar is zijn werk simpelweg te duur voor. De enige rede dat Hirst als broodschrijver wordt betiteld lijkt dus zijn inkomen te zijn. Hij voldoet niet aan het beeld van het vervloekte miskende genie en wordt daarom door sommigen afgeschreven, terwijl anderen zeer overtuigd van zijn kunstenaarschap zijn. Zoals bij iedere paradigmaverschuiving gaat zoiets gepaard met heftige discussies en gaan hier enkele jaren overheen. Hirst zou gezien kunnen worden als een kunstenaar die de laatste stap zet op weg van modernisme naar postmodernisme door het paradigma van Bourdieu te doorbreken net als Warhol dat deed.

⁸² Ruiz, C. (2008, augustus 23). *Revealed the art Damien Hirst failed to sell*. The Art Newspaper: <http://www.theartnewspaper.com/article.asp?id=16005> (bezoekt: 18 juni 2010)

⁸³ Higgins, C. (2010, september 14). *Damien Hirst is shrinking*. The Guardian: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/charlottehigginsblog/2010/sep/14/damien-hirst-artworks-value#start-of-comments> (bezoekt: 20 september 2010)

Warhol stelt echter intrinsieke en economische waarde gelijk aan elkaar. Hij gaat daarmee voorbij aan de complexiteit van dergelijke concepten. Hirst laat zien dat de twee verenigbaar zijn binnen een kunstwerk zonder dit werk te reduceren tot slechts consumptiegoed en stelt daarmee de essentie van kunst ter discussie.

Bourdieu stelt dat de autonomie van de kunstenaar de oorzaak is van de omgekeerde economische logica. Hirst doorbreekt deze omgekeerde economische logica, en volgens sommigen is hij daarom geen autonoom artiest. Een andere stellingname is dat Hirst een autonoom artiest is ondanks of misschien wel dankzij het doorbreken van de omgekeerde economische logica. Dat zou niet alleen kritiek op maar ook een ingreep in het kunstveld betekenen. Bourdieu stelt verder dat economisch kapitaal voortkomt uit cultureel kapitaal. Volgelingen van Bourdieu zullen dan ook de vraag opwerpen of het werk van Hirst voldoende cultureel kapitaal bezit om de enorme bedragen die er voor worden betaald te rechtvaardigen. Dit is het soort vraag dat Lewis stelt. Is het echter wel te verdedigen een kunstenaar die het paradigma van Bourdieu lijkt te kunnen doorbreken aan de hand van diezelfde Bourdieu terecht te wijzen? In hoofdstuk één is geconstateerd dat Baudrillard een nieuw discours heeft ontsloten door te stellen dat de waarde van een kunstwerk niet enkel voortkomt uit de authenticiteit van een kunstwerk maar uit een dialectiek tussen economische en intrinsieke waardebepalingen. Het feit dat alles wat Hirst doet op twee verschillende manieren uit te leggen is, maakt het heel aannemelijk dat hij gebruikt maakt van eenzelfde dialectiek en daarmee inderdaad een kritische ingreep poot te doen in de kunstgeschiedenis. Hirst is derhalve in de ogen van degene die Bourdieu volgen geen sociaal economisch autonoom artiest omdat hij zich niet positioneert als miskend genie, maar op het moment dat het beeld van het miskende genie wordt losgelaten, is Hirst ook te beschrijven als niet enkel economisch autonoom artiest maar ook als kritisch ofwel maatschappelijk autonoom.

De maatschappelijke autonomie van de kunstenaar komt voort uit zijn anders zijn. Dit maakt dat hij in staat is zichzelf los te zien van de samenleving en deze van commentaar te voorzien. Hierbij is het niet de vraag of Hirst kritiek levert op de samenleving – zoals we gezien hebben zijn de critici het hier niet over eens – maar of hij hiertoe in staat is. Het gaat er om of Hirst vanwege het feit dat hij kunstenaar is serieus genomen wordt als opiniemaker,

en zo ja, op welke manier hij zijn sociale autonomie dan inzet. De vele aandacht die hij met zijn werk weet te scheppen maakt duidelijk dat Hirst heel goed in staat is kritiek te leveren. Het biedt hem in ieder geval een podium. Mensen zullen naar hem luisteren, hij is namelijk niet zomaar iemand, hij is Damien Hirst. Dit is de eerste belangrijke waarneming, het is niet omdat hij kunstenaar is dat mensen naar hem luisteren – er zijn tenslotte heel veel kunstenaars waar nooit niemand iets van hoort of gehoord heeft – maar het is omdat hij een bekende kunstenaar is. Dit maakt dat museumbezoekers en ook een aantal critici zijn werk zien als een belangrijke kritiek op de maatschappij of zoals Richard Dorment al opmerkte: “Not just anyone made it - Hirst did. Knowing this, we look at it in a different way”⁸⁴ Het is dus niet enkel het kunstenaar zijn dat maakt dat Hirst gezien wordt als criticus van de hedendaagse maatschappij, het gaat om het feit dat hij een publiek figuur is geworden, wiens mening er voor sommige mensen toe doet, met andere woorden een publiek intellectueel. In haar oratie: *Voices of Europe, Literary Writers as Public Intellectuals* beschrijft Heynders de veranderende impact alsmede verschillende vormen van de publieke intellectueel. Over het begrip intellectueel zegt zij:

“The term intellectual first appeared round about the turn of the 20th century. It described men and women in the world of learning, literature and the arts who applied themselves to debating and influencing public opinion and policy.”⁸⁵

Hirst is een kunstenaar, in die zin voldoet hij aan de eerste voorwaarde die hier gesteld wordt. Iets wat Hirst ook zeker doet is middels zijn kunst de aanzet geven tot debat. Hij geeft zelden direct zijn mening, maar stuurt het debat wel middels het maken van kunst, de kunst van het verkopen en uitspraken in kranten en tijdschriften. Zijn werk biedt hem een podium om zich als maatschappelijk autonoom – lees maatschappijkritisch – kunstenaar op te stellen maar volgens sommigen ontnemt het hem, door zijn abstracte beeldtaal, dit podium ook weer direct. Vanwege de tweedeligheid van het werk is namelijk nooit helemaal duidelijk of hij nu kritiek levert op of dankbaar gebruik maakt van de marktwerking binnen de kunstsector.

⁸⁴ Dorment, R. (2007, juni 01). *For the love of art and money*. Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665529/For-the-love-of-art-and-money.html> (bezocht 17 juni 2010)

⁸⁵ Heynders, O., 2009. *Voices of Europe, Literary Writers as Public Intellectual*. Oratie uitgesproken op 13 november 2009. Tevens verschenen in gedrukte vorm.

Deze ambiguïteit wordt echter ook door andere kunstenaars die zich als publieke intellectueel opstellen gehanteerd. Als voorbeeld van een publiek intellectueel werk noemt Heynders *Memoires d'Hadrien* een roman van Marguerite Yourcenar.⁸⁶ In deze roman – geschreven enkele jaren na de Tweede Wereldoorlog – reflecteert Youcenar op goed leiderschap door middel van een aantal fictieve brieven van Marcus Aurelius – keizer van het Romeinse rijk van 161 tot 180 – aan zijn opvolger. Als we dit werk los zien van de tijd waarin het geschreven is zou het opgevat kunnen worden als een historische roman. Als dit gegeven echter niet buiten beschouwing gelaten wordt is het al snel duidelijk dat het gaat om een maatschappijkritisch werk. Door kritiek te uiten in de vorm van een historische roman kan de schrijfster reflecteren op pijnlijke onderwerpen en vragen stellen die in een andere vorm niet gesteld konden worden. Als Hirst een essay zou schrijven waarin hij zou stellen dat Bourdieu het bij het verkeerde eind had zou hij als niet-wetenschapper waarschijnlijk weggehoond worden. Maar door datzelfde te doen in de vorm van een kunstwerk slaagt hij er wel in de discussie op gang te brengen.

§ 3.3.2 *For the love of God* als autonoom object.

Een kunstwerk is een autonoom object, zo ook *For the love of God*. In deze paragraaf volg ik de opvolging van concepten en filosofen zoals deze uiteen is gezet in § 1.3.2 ten einde de analyse van de autonomie van *For the love of God* zo duidelijk mogelijk te maken.

De basis van de autonomie van het object is het gegeven dat het object zich tegenover de werkelijkheid bevindt. Een object kan de werkelijkheid spiegelen of iets binnen de werkelijkheid aan de orde stellen, of het belichten. De premoderne kunst was voornamelijk mimetisch en dus een spiegel van de werkelijkheid maar voor *For the love of God* ligt dit anders. Er is duidelijk geen sprake van een natuurgetrouwe representatie van een schedel. Het werk activeert wel het idee van een schedel vanwege zijn vorm maar presenteert zichzelf op een totaal andere wijze dan een natuurgetrouwe replica. Dat wil echter niet zeggen dat het werk niet tot op zekere hoogte mimetisch kan zijn. Volgens Gadamer valt representatie van een gevoel of concept immers ook onder mimesis. Ook stelt Gadamer dat

⁸⁶ Yourcenar, M., 1951. *Memoires d'Hadrien*. Parijs: Librairie Plon.

kunst de werkelijkheid niet exact hoeft te kopiëren. Kunst toont een waarheid die enkel in de kunst bestaat, deze waarheid treedt in contact met de werkelijkheid – op die manier leidt kunst tot kennis – Gadamer noemt dit spel.

Wat is in het geval van *For the love of God* echter de werkelijkheid? Het werk is zo ambivalent dat er moeilijk over één waarheid gesproken kan worden, eerder over een verzameling concepten die botsend met elkaar tot een inzicht leiden. Het spel lijkt zich dus niet tussen het beeld en de werkelijkheid af te spelen maar intern. Ook het spel tussen de werkelijkheid en een representatie daarvan bevindt zich binnen het werk. De vorm van de schedel is een representatie van de werkelijke schedel maar de tanden zijn echt. Het is mogelijk dat Hirst op die manier nog een ingreep in het kunstdenken doet, vergelijkbaar met wat Rorty voorstelde toen hij schreef over het anti-representationalisme. Hiermee bedoelt Rorty dat het onderscheiden van taal en werkelijkheid – de zogenaamde correspondentie theorie – zinloos is.⁸⁷ De mens is immers enkel in staat de wereld te ‘kennen’ middels antroposofische concepten zoals taal. Het object en subject komen op die manier dichterbij elkaar en dat maakt de impact van het kunstwerk veel groter. Fuchs schrijft niet voor niets: “Look at your death”⁸⁸ *For the love of God* is de dood van de vroegere eigenaar van de schedel maar ook de dood van ons allemaal en tegelijkertijd is het geen van beide. Dit is het spel dat *For the love of God* met zichzelf speelt. Volgens Gadamer weegt de mens de verschillen tussen de representatie en het gerepresenteerde middels de rede en komt hij zo tot nieuw inzicht. Maar waar moet een toeschouwer als hij zijn eigen dood voorgeschoteld krijgt, dit dan aan spiegelen? Het is immers onmogelijk om dit te spiegelen aan de eigen dood. De dood is enkel voor te stellen in de vorm van een representatie, de mens kan middels de rede nadenken over een wereld waarin hij niet meer bestaat. Het is echter niet mogelijk om middels de rede de eigen dood werkelijk te doorgronden. In het geval van de dood is de rede niet toerijkend en heeft dus afgedaan.

Ook Adorno is van mening dat de rede niet in staat is om te gaan met lijden, het lijden van anderen, laat staan de eigen dood. Volgens Adorno is het de kunst die de waarheid bezit: “As the real world is growing dark, the irrationality of art is becoming rational”⁸⁹ Hirst creëert een kunstwerk dat concepten in zich verenigt op een geheel nieuwe manier, deze

⁸⁷ Ankersmit, F., 2007. *De sublieme historische ervaring*. Den Haag: Historische Uitgeverij. pp. 36-38

⁸⁸ Fuchs, R., 2007. *Victory over decay*. In: Hirst, D., 2007. *For the love of God; the making of the diamond skull*. Londen: OtherCriteria/White Cube p. 5

⁸⁹ Adorno, T.W., 1970. *Aesthetic theory* London Routledge, vertaald door C. Lenhardt p. 27

vereniging van concepten is nu nog zo radicaal anders dat het volledig los staat van de werkelijkheid. Door deze stellingname tegen onder andere de *essential tension* ontsluit *For the love of God* een nieuw discours. Waarheid komt aan het licht middels een intern spel dat zo anders is dan het spel dat kunst zou moeten spelen dat er een nieuwe waarheid wordt getoond.

Tegenstanders van Damien Hirst stellen dat het niet nodig is na te denken over de manier waarop *For the love of God* invulling geeft aan zijn autonomie omdat het per definitie geen autonoom object kan zijn. Dit omdat het continu beoordeeld lijkt te worden aan de hand van zijn economische waarde en daarom onderdeel uitmaakt van de markteconomie. De enige die het werk echter beoordelen op zijn marktwaarde zijn de tegenstanders zelf. Andere critici die niet uitgesproken anti-Hirst zijn noemen de marktwaarde niet – zoals Fuchs – of laten zien dat de hoge economische waarde een onderdeel is van de vraag die *For the love of God* stelt aan het kunstveld. Het lijkt alsof alles van de hand van Hirst wordt aangevallen omdat het van Hirst is en dus per definitie bestempeld wordt als consumptiegoed. Hier wordt echter een belangrijk onderdeel van de autonomie van het object over het hoofd gezien: het is volledig autonoom en staat dus niet alleen los van de werkelijkheid, maar ook van de kunstenaar.

Resumerend kan gesteld worden dat *For the love of God* als autonoom object een vraag stelt aan het kunstveld. Anders gezegd, het kunstwerk poogt het model uit het eerste hoofdstuk te herschrijven. Dit kan alleen maar als het zich ervan losmaakt. Het losmaken van de modernistische blik leidt voor critici van Hirst tot de conclusie dat het dan geen kunst meer is. En dus als kunstobject waardeloos is geworden. Maar het is geëxposeerd in het Rijksmuseum. Daar komen toch uitsluitend objecten terecht die als kunstvoorwerp waardevol genoeg zijn? En tevens was er een deel van het publiek dat het werk als waardevol kunstwerk zag. Tijd om de verschillende waardeconcepten die *For the love of God* behelst eens te onderzoeken.

§ 2.4 Waarde van *For the love of God*

Eerder heb ik het werk van Hirst betiteld als een kritische ingreep in de kunstgeschiedenis. In die zin dat het werk de spanning die er bestaat tussen de eeuwigheid en redundantie in zichzelf lijkt te verenigen. Op die manier laat het zien dat contemporaine kunst meer is dan enkel consumptiegoed. Het is in staat vragen te stellen en mensen te doen nadenken. De oppositie eeuwigheid en redundantie kan zoals in hoofdstuk één uiteen is gezet vertaald worden in termen van waarde. Eeuwigheidswaarde is intrinsieke waarde, redundantie gaat om economische waarde. Een object dat overbodig gaat worden of kapot zal gaan heeft immers niets anders dan een beperkte gebruikerswaarde en vooral een economische vervangingswaarde. Het niet langer scheiden van de intrinsieke en economische waarde van kunst is voor de meeste kunstcritici nog uit den boze – denk aan alle negatieve kritieken uit de voorgaande paragrafen – hiermee zou de autonomie van de kunst verloren gaan. En toch kan *For the love of God* wel degelijk uitgelegd worden als een kritisch en autonoom object. Wat zegt dit over de intrinsieke en economische waarde van het kunstwerk?

De intrinsieke waarde van een kunstwerk wordt gevoed door een aantal zaken, de uniciteit ofwel de autonomie van het kunstwerk en zijn eeuwigheidswaarde. Benjamin (1974) noemt dit het aura. Het Rijksmuseum vroeg Hirst een selectie te maken uit de collectie vanitas kunst van het Rijksmuseum die samen met de schedel geëxposeerd zou worden. Op deze manier wordt het werk binnen een traditie geplaatst en als het ware gevalideerd als zijnde kunst. Het werk van Hirst wordt gepresenteerd als het hoogtepunt van een expositie die verder bestaat uit werken van Vlaamse meesters uit de 17^e eeuw. Door een contemporair werk te plaatsen binnen een dergelijke aurarijke context maakt het Rijksmuseum duidelijk dat het in haar ogen wel degelijk grote intrinsieke waarde bezit. Ook de voorgaande paragrafen maken duidelijk dat het werk van Hirst niet zomaar ter zijde geschoven kan worden als redundant object. En zoals Baudrillard heeft laten zien wil een dialectiek tussen economische en intrinsieke waarde helemaal niet zeggen dat het kunstwerk zijn eigenheid verliest. Maar is dit voldoende om de vraagprijs van \$ 100.000.000 te rechtvaardigen? Natuurlijk niet; maar de economische waarde van *For the love of God* is mijns inziens geen vraagprijs, maar een onderdeel van het kunstwerk zelf. Dit is onder andere af te leiden uit het feit dat het werk nooit verkocht is. Technisch gezien is er wel een koopovereenkomst maar de kopende en verkopende partijen zijn

dezelfde personen namelijk Damien Hirst en de galerie die hem vertegenwoordigt.⁹⁰ Het was voor Hirst dus van belang dat er een enorme prijs betaald zou worden voor zijn kunstwerk en daarom heeft hij het zelf – verscholen achter een groep investeerders – gekocht. Dit is uit te leggen als een publiciteitsstunt om de titel van duurst betaalde levende kunstenaar te bemachtigen maar het zou ook iets anders kunnen zijn. Op het moment dat het zo is dat Hirst met *For the love of God* bewust een kritische ingreep wenste te doen in de kunstgeschiedenis is de hoge economische waarde belangrijk voor het verhaal dat het kunstwerk vertelt. Met andere woorden, de economische waarde van het werk wordt op dat moment onderdeel van de intrinsieke waarde van het werk. De prijs is een integraal onderdeel van het kunstwerk en versterkt de manier waarop het werkt. Hirst laat op die manier zien dat economische waardering van kunst helemaal niet ten koste gaat van de autonomie en dat kunstenaars die tijdens hun leven erkenning krijgen helemaal niet onderdoen voor hen die voor de eeuwigheid scheppen. Het financieel eerbetoon waar Heinich over spreekt in *Het Van Gogh effect* is niet langer uitsluitend voorbehouden aan de doden lijkt *For the love of God* te willen zeggen.

Door op deze manier met waarde om te gaan ontkracht *For the love of God* het belangrijkste argument van één van Hirst's grootste criticasters: Donald Kuspit. In het voorgaande hoofdstuk wordt Kuspit geciteerd. Uit de aangehaalde passage blijkt duidelijk dat er volgens Kuspit geen dialectiek kan bestaan tussen geld en kunst omdat ze geen essentiële connectie hebben en existentieel van elkaar verschillen. Vervolgens zet hij uiteen wat ware dialectiek volgens hem inhoudt:

“In a genuine evolutionary dialectic, the opposites organically inform each other, forming a unified whole that is greater than the sum of both. Growing together on common ground, they synergistically interrelate, creating an unexpected evolution in consciousness. Each signifies an old consciousness of self and world, but their dynamic integration revolutionizes our consciousness of both. A new perspective on the lifeworld emerges from their synthesis.”⁹¹

Omdat *For the love of God* er zo goed in slaagt concepten als eeuwigheid en redundantie, en intrinsieke en economische waarde in zichzelf te verenigen vinden zij wel degelijk *common*

⁹⁰ Ruiz, C. (2008, augustus 23). *Revealed the art Damien Hirst failed to sell*. The Art Newspaper: <http://www.theartnewspaper.com/article.asp?id=16005> (retrieved 18 juni 2010)

⁹¹ Kuspit, D., 2006. *The end of art*. 6^e druk. Cambridge: Cambridge University Press pp.148-149

ground namelijk in het kunstwerk zelf. En het proces dat de twee opponenten vervolgens aangaan is goed te vergelijken met de omschrijving die Kuspit geeft van dialectiek. Middels de synthese van eeuwigheid en redundantie geeft Hirst een nieuw perspectief op de kunstwereld waarbinnen de waarde van kunst tot stand komt door een dialectisch proces tussen intrinsieke en economische waarde. Het kunstwerk is in deze niet langer een representatie maar een deconstructie van de werkelijkheid.

§ 2.5 Deconstructie van het theoretisch kader

In de inleiding van dit onderzoek wordt de vraag opgeworpen waarom iets mooi is. Die vraag is niet te beantwoorden, de vraag waarom contemporaine kunst zo interessant kan zijn is mijns inziens meer dan beantwoord. Hirst schotelt zijn publiek met *For the love of God* een goocheltruc voor. Het werk onttrekt zich aan de wetten der ware kunst zoals die zijn opgesteld door Bourdieu en Adorno. Tevens concretiseert het de ideeën van Jameson en creëert zo zijn eigen kunstveld door het eerder uiteengezette heuristisch model te deconstrueren. *For the love of God* heeft twee gezichten, het is mogelijk om het kunstwerk door een cultuurpessimistische bril bekeken met de grond gelijk te maken, of je kunt het kunstwerk een kans geven zijn verhaal te vertellen. Deze verschillende standpunten zijn teruggevonden bij het publiek. De meningen van het publiek waren echter niet voldoende onderbouwd om de conclusies uit dit hoofdstuk te rechtvaardigen omdat ze vaak bestonden uit fragmenten van niet meer dan één of twee zinnen. De analyse van beter onderbouwd commentaar die in de voorgaande paragrafen aan de orde is geweest is dat wel.

De hoofdvraag die eerder werd gesteld luidt: welke concepten van autonomie – en daaruit volgend intrinsieke en economische waarde – worden door voor- en tegenstanders van contemporaine kunst gehanteerd en hoe gaat de contemporaine kunst – in het bijzonder *For the love of God* van Damien Hirst – hiermee om? Daarbij was het idee dat *For the love of God* geplaatst zou kunnen worden binnen een heuristisch model dat was opgesteld aan de hand van de inzichten verworven in het eerste hoofdstuk. In het tweede hoofdstuk is aan de hand van de oordelen van het publiek al duidelijk geworden dat het kunstwerk niet op één punt binnen het model te fixeren is. De drie verschillende groepen waarin het publiek verdeeld kan worden, verdelen ook de critici. Het kunstwerk stelt de argumenten waar deze groepen

zich op beroepen ter discussie. Dat gebeurt op zo'n indringende manier dat het tot de deconstructie van het model leidt. Niet alleen hoge en lage cultuur lopen door elkaar in dit kunstwerk maar door de belofte van eeuwigheid, en het ontstaan uit de dood van iemand die leefde ten tijde van Van Gogh, loopt ook het onderscheid tussen jong en oud door elkaar. Alle krachten die binnen het model werkzaam zijn komen samen in *For the love of God* en daarom is het werk alles en op hetzelfde moment niets. Het is niet mogelijk om het te plaatsen binnen een van de kwadranten van het schema omdat het het model probeert te herschrijven. *For the love of God* is een autonoom object, het bezit een intrinsieke waarde en wordt economisch erg hoog gewaardeerd. Het is gecreëerd voor de eeuwigheid maar appelleert tevens aan redundantie. Op die manier wordt het kunstveld gedeconstrueerd en worden de drie verschillende posities van publiek en critici binnen een enkel object gevat.

4. For the love of God Conclusies

A sincere artist is not one who makes a faithful attempt to put on to canvas what is in front of him, but one who tries to create something which is, in itself, a living thing.

- William Dobell (1944) *A.B.C. Weekly*, 19 februari 1944

De vraag waar dit onderzoek om draait is gesteld in de laatste paragraaf van hoofdstuk één en luidt: welke concepten van autonomie – en daaruit volgend intrinsieke en economische waarde – worden door voor- en tegenstanders van contemporaine kunst gehanteerd en hoe gaat de contemporaine kunst – in het bijzonder *For the love of God* van Damien Hirst – hiermee om? Het was de bedoeling deze vraag te beantwoorden aan de hand van het in datzelfde hoofdstuk geponeerde model dat een beschrijving geeft van de krachten die binnen het veld van de kunstproductie werkzaam zijn. Het kunstwerk is echter niet binnen het model te plaatsen omdat het er zich aan onttrekt. Op het moment dat het betiteld wordt als redundant toont het zijn link met de eeuwigheid en op het moment dat Hirst betiteld wordt als *business artist* mislukt hij als zakenman. *For the love of God* is een dynamisch kunstwerk dat door tegenstanders graag van deze dynamiek wordt beroofd. Specialist en publiek dat negatief staat tegenover het postmodernisme doen in die zin eigenlijk iets heel vreemds. Ze erkennen de ambiguïteit van postmoderne kunst en vatten deze in termen van diepteloosheid en simulacra. De inwisselbaarheid van autonoom object en massacultuur worden waargenomen, maar de eventuele betekenis hiervan wordt genegeerd. De dynamiek die het kunstwerk bezit wordt afgedaan als betekenisloos en het wordt bestempeld als postmoderne / commerciële kunst. Zoals al eerder gesteld gaat het hier om een soort *self fulfilling prophecy* die het einde van de kunst propageert. Postmodernisme is betekenisloos en daarom is alle postmodernistische kunst betekenisloos. Als men hiervan uitgaat wordt het kunstveld de kans ontnomen om over de schaduw van het einde van de kunst heen te stappen.

§ 4.1 Einde van de kunst?

Marijke Laurensse stelt – zoals duidelijk wordt in § 1.5 – dat Bourdieu's kritiek op het werk van Adorno te verklaren is als een overwinning van de cultuurindustrie. De invloed van deze industrie heeft ervoor gezorgd dat Bourdieu de cultuurproductie reduceert tot een aantal aan de economie ontleende termen. Dit is ook de kritiek die Heinich heeft en in zekere zin sluit Hirst zich hierbij aan. De critici van Hirst verdedigen niet alleen de 'ware' kunst maar ook het onderscheid tussen hoge en lage cultuur. Hoge cultuur is eenvoudig gezegd kunst waar geen geld mee verdiend wordt en lage cultuur is kunst die dat wel doet. En toch wordt er voor hoge kunst vaak meer betaald dan voor lage kunst. Heinich noemt dit het *Van Gogh effect* waarbij er niet enkel sprake is van marktwaarde maar ook van ostentatieve consumptie en het zich begeven op de relikwieënmarkt.

Door deze processen worden er ieder jaar wel weer een aantal records verbroken: het duurste stilleven van Rembrandt, de duurste Van Gogh. Heinich ziet Bourdieu als sociaal reductionist omdat hij de kunstproductie heeft gereduceerd tot een ruilhandel tussen intrinsiek en economisch kapitaal. Hoe meer intrinsiek kapitaal een werk bezit hoe hoger de prijs die ervoor betaald dient te worden. Om deze ruilhandel in stand te houden is het van belang wie er intrinsiek/cultureel kapitaal bezit en wie niet. De dichotomie die Bourdieu heeft opgeworpen is daar als leidraad gaan dienen. Om de cultuurindustrie in stand te houden is het belangrijk dat de tegenstellingen blijven bestaan. Dit onderscheid is de basis voor het verschil tussen hoge en lage cultuur en op dezelfde manier te verklaren als de kritiek die Laurensse heeft op Bourdieu namelijk de invloed van de cultuurindustrie.

Doordat het in deze thesis toegepaste model de autonomie en waarde heeft teruggebracht binnen het culturele veld is het in staat om deze invloed waar te nemen. De meningen van het publiek hebben de drie posities die het werk – afhankelijk van de interpretatie – in kan nemen omljnd. De derde positie – die op de scheidslijn tussen hoge en lage kunst – is waar het werk het beste geplaatst kan worden. Dit is echter ook waar het postmodernisme zich positioneert. De twee vallen samen maar worden verschillend uiteengezet door zowel publiek als critici. Jameson betoogt dat postmoderne kunst – en dus *For the love of God* – betekenisloos is. Dit is ook het argument dat gebruikt wordt door de critici en het publiek die het kunstwerk op de eerste positie – betekenisloze massacultuur – willen plaatsen. Zij die het kunstwerk zien als kunst betitelen de ambiguïteit niet als

betekenisloos maar als een dialectiek die tot beter begrip van het kunstveld leidt. Het is hierbij essentieel dat het dialectisch discours dat *For the love of God* beschrijft herkend wordt, en dit gebeurt net zo min op het moment dat het kunstwerk wordt gedefinieerd als hoge kunst als op het moment dat het wordt neergezet als massacultuur. Door het kunstwerk als enkel hoge kunst te benoemen wordt het namelijk ook een statisch object met hoge intrinsieke waarde, en daarmee wordt de dynamiek van het werk vernietigd op eenzelfde manier zoals dat gebeurt op het moment dat het kunstwerk binnen het model gefixeerd wordt als lage kunst met een hoge economische waarde. Het kunstwerk onttrekt zich zo aan de tegenstellingen die binnen het kunstveld zijn opgeworpen.

Er zijn hier een tweetal kampen actief waarvan de eerste een zeer statische manier van denken heeft. Binnen deze manier van denken is kunst òf ware kunst òf een redundante hype. Op het moment dat een kunstwerk zowel hoge als lage cultuur is en de dichotomie waarop de cultuurindustrie gebaseerd is lijkt te doorbreken wordt het bestempeld als diepteloos en dus geen ware kunst, of als ware kunst waarbij de dialectiek die het werk bezit ook teniet wordt gedaan. Zij met een minder statische manier van denken zien *For the love of God* en de tweeledigheid van het werk daarentegen als zeer interessant, en zeker niet als reden om het redundant te verklaren. Zij onderkennen dat de dialectiek die het werk in zich heeft ze iets vertelt over de werkelijkheid. Middels pogingen het werk te doorgronden, doorgronden zij de werkelijkheid. Deze twee kampen hanteren ieder een ander begrip van autonomie en waarde waarbij het eerste kamp uitgaat van Bourdieu en het tweede kamp de scheiding tussen autonome en niet autonome kunst met de daarbij horende waardebegrippen veel minder rigide implementeert.

Deze twee verschillende manieren van denken zijn door Adorno benoemd als *identiteitsdenken*⁹² versus *negatieve dialectiek*.⁹³ Het *identiteitsdenken* wordt door Adorno omschreven als een versteende vorm van denken die onder invloed staat van de cultuurindustrie. Als we *For the love of God* zien als kritiek op deze versteende manier van denken wordt het langzaam duidelijk dat de eerder geopperde mogelijkheid – dat Hirst middels *For the love of God* een kritische ingreep wil doen binnen het culturele veld – aannemelijk is. Met dit werk ontleedt Hirst het culturele veld door de verschillende

⁹² Adorno, T.W., 1966. *Negative dialectics*. New York: Continuum Publishing Group.

⁹³ Met de negatie bedoeld Adorno dat zijn interpretatie van dialectiek een andere is dan die van Hegel. Volgens Adorno vind er binnen de dialectiek van Hegel geen werkelijke weerspraak plaats maar het voortdurend affirmeren van de negatie.

dichotomieën te overstijgen en te verenigen in één object. Daarbij worden de vier blokken waaruit het heuristisch model bestaat als het ware op elkaar gestapeld. Hierdoor is er geen sprake meer van lage versus hoge cultuur en oude kunst versus jonge kunst maar kunst die zowel hoog als laag is en zowel jong als oud. De verschillende tegenstellingen zijn lagen van hetzelfde werk geworden en op het moment dat het werk als slechts één van deze lagen gedacht wordt, is het niet volledig één met de gedachte. Dit maakt dat *For the love of God* altijd iets tegenover deze gedachte stelt. Op die manier ontstaat er een dialectiek tussen werk en toeschouwer, die ons iets leert over de werkelijkheid. Maar dit is ook de reden dat het werk niet binnen één van de vier kwadranten van het model te plaatsen is. Tevens verklaart dit de verdeeldheid die er heerst onder diegene die *For the love of God* beschouwen. Denk hierbij aan de woorden van Duchamp:

“The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.”⁹⁴

De verschillende interpretaties van het werk – van eeuwig tot redundant – komen dus voort uit het feit dat een ieder het werk op een andere manier in contact brengt met de werkelijkheid en de voor hem of haar geldende noties omtrent waarde en autonomie. Daarmee laat dit kunstwerk zien dat ieder zijn eigen concepten heeft om kunst en werkelijkheid samen te brengen. Er bestaat geen eenduidige waarheid meer en daarmee is *For the love of God* een goede illustratie van de postmoderne conditie. Maar het werk laat ook zien dat het loslaten van de eenduidige interpretatie niet leidt tot een verlies van betekenis. Hirst poogt zijn bijdrage te leveren aan de ‘einde van de kunst’ discussie door te laten zien dat postmodernisme geenszins het einde van de kunst betekent. Hierdoor schikt hij zich naar de stuwende kracht van actie en reactie die het kunstveld al voortstuwt sinds de romantiek.

⁹⁴ Stiles, K.& Selz, P., 1996. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists writings*. Berkley: University of California Press. p. 819

Bibliografie

Gedrukte Bronnen

- Abrams, H.M., 1971. *The mirror and the lamp; romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University Press.
- Adorno, T.W., 1966. *Negative dialectics*. New York: Continuum Publishing Group.
- Adorno, T.W., 1970. *Aesthetic theory*. . London: Routledge, vertaald door C. Lenhardt.
- Ankersmit, F., 2007. *De sublieme historische ervaring*. Den Haag: Historische Uitgeverij.
- Bauman, Z., 2004. *Wasted lives; modernity and it's outcasts*. Cambridge: Polity.
- Bax, S., 2007. *De taak van de schrijver; het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's Hertogenbosch: Next Editions.
- Baxandall, M., 1986. *Schilderkunst en leefwereld in het quattrocento*. Nijmegen: SUN.
- Benjamin, W., 1974. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Amsterdam: Boom, vertaald door H. Hoeks.
- Bourdieu, P., 1996. *The rules of art; genesis and structure of the literary field*. Stanford California: Stanford University Press, vertaald door S. Emanuel.
- Braber, B., 2002., *Geven om te krijgen; literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*. Nijmegen: Vantilt.
- Braembussche, A.A., 1996. *The value of art, a philosophical perspective*, in: Klammer, A., (red.), 1996. *The value of culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Braembussche, A.A., 2007, *Denken over kunst; een inleiding in de kunstfilosofie*. 4^e druk. Bussum: Coutinho.
- Fuchs, R., 2007. *Victory over decay*, in: Hirst, D., 2007. *For the love of god; the making of the diamond skull*. Londen: OtherCriteria/White Cube.
- Gadamer, H.G., 2004. *Truth and Method*. 2^e druk. London: Continuum, vertaald door J. Weinsheimer, Donald & G. Marshall.
- Heynders, O., 2009. *Voices of Europe; literary writers as public intellectual*. Oratie uitgesproken op 13 november 2009.
- Heinich, N., 2003. *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmanstichting.

- Hirst, D., 2007. *For the love of God; the making of the diamond skull*. Londen: OtherCriteria/White Cube.
- Honour, H. & Fleming, J., 2000. *Algemene kunstgeschiedenis*. 12^e druk. Amsterdam: Meulenhoff.
- Jameson, F., 1991. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kuspit, D., 2006. *The end of art*. 6^e druk. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laurense, M., 1993. *Literaire intolerantie, een onderzoek naar het hoe en waarom van het verschil tussen 'echte' en 'triviale' literatuur (en kunst) in het bijzonder naar aanleiding van het werk van Th.W. Adorno en P. Bourdieu*. Groningen: Proefschrift.
- Lewis, B., 2007. Doubting Damien, In: Prospect Magazine, issue, 136, Juli 2007
- Menke, C., 1998. *The sovereignty of art, aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge Ma: MIT Press.
- Ricoeur, P., 1981. *Hermeneutics & the human sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R., 1979. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton NJ: Princeton University Press
- Ruiter, F., & Smulders, W., (red.), 2009. *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Stiles, K.& Selz, P., 1996. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists writings*. Berkley: University of California Press.
- Thomson, J.T., 1972. *The grotesque: the critical idiom*. London: Methuen & Co. ltd.
- Vaassens, T., 2006. *Het boek was beter; literatuur tussen autonomie en massificatie*. Oratie. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Warhol, A., 1975. *The philosophy of Andy Warhol*. 7^e druk. Londen: Pinguin Books.
- Warnke, G., 1987. *Gadamer: hermeneutics, tradition, and reason*. Stanford Ca.: Stanford University Press.
- Yourcenar, M., 1951. *Memoires d'Hadrien*. Parijs: Librairie Plon.

Digitale Bronnen

- Chilvers, I. (2004) "Vanitas" In: *The Oxford dictionary of art*, <http://www.enotes.com/oxford-art-encyclopedia> (bezoekt: 20 juni 2010)
- Dorment, R. (2007, juni 01). *For the love of art and money*. Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665529/For-the-love-of-art-and-money.html> (bezoekt 17 juni 2010)
- Hamilton, A.. (2009). *Adorno and the autonomy of art.*, http://www.andyhamilton.org.uk/andy_pdfs/Adorno_and_the_autonomy_of_art.pdf (bezoekt: 19-04-2010)
- Higgins, C. (2010, september 14). *Damien Hirst is shrinking*. The Guardian: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/charlottehigginsblog/2010/sep/14/damien-hirst-artworks-value#start-of-comments> (bezoekt: 20 september 2010)
- Hughes, R. (2008). *The Mona Lisa curse*, Documentaire uitgezonden door Channel 4 op 18 september 2008 terug te vinden op: <http://www.youtube.com/watch?v=EbQ0GqX0Its> (bezoekt op 19 juni 2010)
- Riding, A. (2007, 13 juni). *Alas, poor art market: a multimillion-dollar head case*. New York Times, <http://www.nytimes.com/2007/06/13/arts/design/13skul.html> (bezoekt: 17 Jan 2010)
- Ruiz, C. (2008, augustus 23). *Revealed the art Damien Hirst failed to sell*. The Art Newspaper: <http://www.theartnewspaper.com/article.asp?id=16005> (bezoekt: 18 juni 2010)
- Thornton, S. (2008, oktober 23). *In and out of love with Damien Hirst; making sense of spots, sharks, pills, fish and butterflies*. The Art Newspaper: <http://www.theartnewspaper.com/articles/In-and-out-of-love-with-Damien-Hirst/16269> (bezoekt: 18 juni 2010)

Bijlage 1

Meningen van het Publiek (www.fortheloveofgod.nl)

De verschillende meningen zijn samengevat tot hun essentie. Om deze meningen te verkrijgen ben ik als volgt te werk gegaan. In eerste instantie heb ik contact gezocht met het Rijksmuseum. Daar werd me verteld dat er geen uitgeschreven overzicht bestaat van de verschillende meningen/filmpjes. Deze heb ik zelf uitgeschreven door de meningen per datum – van 1 november tot 15 december – te beluisteren en uit te schrijven. Als je de site meningen op datum laat sorteren worden sommige filmpjes/meningen bij verschillende data weergegeven, ze zijn maar één keer opgenomen in dit overzicht. Dit verklaart samen met de weggelaten meningen van kinderen (meningen van kinderen maar tot op zekere hoogte meegenomen. Dit vanwege het feit dat ze het allemaal “erg mooi” vinden en verder niet veel zeggen) de discrepantie tussen het aantal geclaimde meningen op de website en die in deze lijst (181 in de lijst, 465 geclaimde op de website.)

- | | |
|--------------|--|
| A. Gast: | Geweldig werk, mooi gemaakt. |
| A. Markus: | Kunstwerk als afspiegeling van de tijd, maar heb zelf liever wat meer respect voor de doden. |
| A. Merens | Verwacht dat het een echt schedel was, mooi soort van discobal, een nieuw hype ding. |
| A. Ohlerich: | Schedel is wel mooi, maar vooral de hysterie eromheen erg bijzonder. |
| A. Ruger: | enorm spektakel, past in de vanitas traditie. |
| Anna: | Bijzonder object maar of het kunst is of niet moet iedereen voor zichzelf bepalen. |
| Anoek: | Te gek om te zien. |
| Anouk: | Erg mooi, ik vond Hirst over het paard getild maar toch blij dat ik het gezien heb, erg bijzonder. |
| Arno: | Erg mooi alleen wel wat klein, Hirst is een goed kunstenaar. |
| B. Afonso: | Interessant en mooi, ook mooi gemaakt. |

- B. van Rijn: Erg mooi.
- B. Vink: Bizar ding maar een mooie “fuck you” naar de dood.
- Bart: Het failliet van de zakenwereld wordt mooi weergegeven.
- Beau: Erg leuk, maar het was nogal klein, wel indrukwekkend vanwege de diamanten.
- Bert H. Fantastisch object, vooral de schittering van de diamanten erg indrukwekkend.
- Berting: commercie gecombineerd met wanstaltigheid, maar juist die wanstaltigheid maakt het weer mooi. Hij wordt er rijk mee en wij krijgen iets moois te zien.
- Bobbie: Viel erg tegen.
- C. Gerritsma: De dood straalt je toe, bijzondere ervaring.
- C. Karels Liever ander werk van Hirst gezien.
- C. Leenaers Viel tegen, de poster is veel mooier.
- Charles: Damien Hirst is een waardeloos kunstenaar, het enige wat hij kan is een hype creëren.
- Colinchoco: Schedel als einde van het kapitalisme en de graaicultuur, kitsch die je aan het denken zet. En toch viel het een beetje tegen.
- Costiaan: Totale oplichterij, fantastisch dat de mensen erin trappen.
- D. Leitch: Mooi vooral omdat het zo glimt.
- D. Luijer: Fantastische ervaring, kijken wat 75 miljoen euro met je doet, en dan nadenken over het leven.
- D. Vonk: De ervaring is bijzonder
- Daan: Dacht eerst het is niet meer dan een lustobject, maar de ervaring van het werk in het echt maakt het tot kunst.
- Daniel: Enorme belevenis, wel een beetje een hype.
- Daniel: Leuk, vooral omdat er veel diamanten op zitten.
- Danny Hoedt: Indrukwekkend om te zien, vooral door de diamanten.
- Daphne Bunskoek: Niet alleen het werk is knap maar het is juist zakelijk erg knap. En ik word er ook nog door ontroerd.
- Edwin: Wel mooi maar niet super, benieuwd naar de drijfveer van de kunstenaar

- Elena: Doet me denken aan een horrorfilm, wel mooi vanwege de diamanten en knap gemaakt.
- Ellen: gemengde gevoelens, heel mooi, de schittering heel mooi, mooi samengaan met de vanitas kunst.
- Ernest: In het echt veel mooier dan op de foto.
- Erwin: Het gezicht van het kapitalisme, mooi verpakt maar dood van binnen.
- Es: Vond het helemaal geweldig
- Eva: Hirst laat zien dat de dood ook mooi kan zijn, mooi kunstwerk.
- Eveline: Na veel gehoord te hebben eindelijk kijken, heel bijzonder, speciaal, bling bling, van deze tijd, maar niet mooi.
- Everdaas: Erg bling bling maar een zeer aparte ervaring.
- F. Cleton: Hirst is naast groot kunstenaar ook groot zakenman, fantastisch
- F. Hekstra: Hirst is briljant, de nieuwe Warhol
- F. Leenders: Erg mooi beeld, het mooiste eraan zijn de diamanten.
- Fe: Het is te commercieel.
- Ferdy: Van prachtig museum naar prachtig spookhuis.
- Floortje: Tof ding, beetje onzinnig maar geweldig
- G. Gaakeer: Bijzonder alleen de merchandising eromheen met alle winst voor Hirst is minder. Vooral geïnteresseerd in het waarom bij de keuze van de andere werken.
- G. Geesink: Is de schedel echt? Of is het glas? Indrukwekkend, minder bedreigend dan op de posters, goed voor de stad Amsterdam.
- G. Hengeveld: Geen mening over het kunstwerk, expositie wel goed georganiseerd.
- Gerdy: Mooi, klein, glimmend, ziet de waarde vanwege de link met de vanitas traditie, laat je nadenken over wat kunst is.
- Goya: Erg mooi, mooi geëxposeerd, onder de indruk van de ervaring.
- H. Jippens: Hirst belazert ons allemaal, maar neemt niet weg dat het een spannende expositie is.
- H. Kaat: Het stelt niets voor, wat een idioterie, fantastisch
- H. Kuipers: Prachtig een dergelijk dure schedel.
- H. van Amerom: Feest om naar te kijken, diamanten maken blijheid los.
- Haag: Geweldig om te zien, ga erheen, ga kijken

Hars: Discobal, ik hoop dat Keith Richards hem koopt.

Hein: Fantastisch, diamanten zijn erg mooi, heb er erg van genoten, hoop in de toekomst op een zelfde soort expositie

Hugo: allemaal fake.

Hugo: Onder de indruk van de mensen die het alleen maar over geld hebben terwijl het volgens mij over vergankelijkheid gaat, maar misschien is geld een onderliggende boodschap.

I. Gort: Hirst geniaal artiest, kunstwerk is schitterend. Twintig minuten wachten duurde alleen wat lang.

I. Sagouti: Mooi maar wel een beetje overdreven vanwege de kosten.

Inez: Niet zo mooi, iedereen kan dit, het is meer om te laten zien dat het kan.

Ingeborg: Wel mooi maar alles wel een beetje overdreven

Isa: Heel mooi, mooier dan op TV, wel erg klein

J. Bouwens: Erg Mooi

J. Henkperie: Patserig, overdreven.

J. Henneman: Teer en mooi, de schittering, ervaart het als ontroerend, een ongelofelijke schoonheid uit een ver verleden

J. Koetsier: Vond het best wel mooi, maar het is wat doelloos

J. Peters: Heel bijzonder, wilde het al een tijdje zien.

J. Schumacher: Ontroerend mooi, in het echt veel mooier dan op de poster.

J. Tiemes: Alle grote meesters werden gedegradeerd tot wachtruimte voor Hirst, beetje belachelijk maar wel briljant.

J. van Oosten: Erg mooi maar ook een beetje treurig en eng.

J. van Riel: Enorm verbaasd, werd er stil van, 75mil. aan Diamanten op een schedel, je moet maar op het idee komen, erg apart

J. Verkade: Is het nu kunst of een gimmick, het laat je wel nadenken over waarde van kunst.

Jah. Ceijssen: Fantastisch mooi

Jan Duin: Heel mooi door de diamanten.

Jeroen Krabbe: Erg mooi ding, er is glans gegeven aan de dood, denk aan Hamlet en de schedel monoloog daar krijgt een schedel ook weer glans.

Johannes: Filosofisch zeer interessant.

Jort Kelder: Hirst is een oplichter, hij produceert veel teveel, en de schedel zelf is niets waard alleen de diamanten, dit omdat er heel veel schedels zijn.

Joshua: Wel Mooi

K. Brouwer: Mooi omdat het diamanten zijn, ik ben ook groot svarofski fan.

K. Ruitinga: Heel bijzonder, ook de verschillende meningen, de ervaring zelf was ook erg leuk.

K. van der Veur: Fantastisch werk, zeer imposant misschien wat kitsch maar wel kunst, een uniek iets.

K. van Noordwijk: Een van de mooiste kunstwerken ooit, en zo niet dan een van de duurste, Hirst zeer getalenteerd heeft gezegd: “ik weet niet wat kunst is en houd me er niet mee bezig maar als het in een museum hangt zal het wel kunst zijn.” Daar ben ik het wel mee eens, iedereen moet hem zien in het echt.

K. Verheggen: Erg mooi, vooral door de schittering.

Karin: Het was een hele ervaring in het donker.

Kim de Weert: Niet zoveel van verwacht, maar door de manier van tentoonstellen toch wel een mooie ervaring.

L. Meijer: Geen bijzonder ding, niet mooi

L. Noorslag: Mooi om te zien, goed evenement.

L. Stokman: Bijzondere ervaring

L. Thooft: Symboliek: allermooiste en meest kostbare kristal dat er is waarin vrijheid en liefde samengaan en dat dan op de dood, het allerhoogste offer dat de mens kan brengen.

L. Waaijlop: Beleef de hype.

L. Wagenaar: Kitsch, viel een beetje tegen.

Laurens: Heel mooi, met mooie diamanten.

Linda: Woordeloos mooi

Luni: Erg mooi door het brekend licht in de diamanten.

M. de Froe: Best mooi werk.

- M. Hessels: Ziet de schedel als hommage aan leven na de dood. Wel erg bling bling, de vanitas kunst heeft wel het vermogen tot ontroeren (uit twee verschillende filmpjes)
- M. Houben: Intrigerend, beetje flauwekul vanwege al het geld, laat je nadenken over sterfelijkheid.
- M. Kuyper: Erg mooi
- M. Meyens: Geeft het tijdsbeeld erg goed weer (interpreteer als maatschappij kritisch)
- M. Poortvliet: Erg mooi gemaakt, glimt je tegemoet, weet alleen niet of het echt kunst is, past misschien beter op de miljonair fair.
- M. Talens: Erg mooi, apart, ziet er heel duur uit
- M. Teunissen: Wel mooi glimmend maar dat is het ook.
- M. uit den Bogaard: Fantastische expositie, vanwege de diamanten is het een schitterend kunstwerk en een statement.
- M. Valbrach: Leuk en mooi.
- Maarten tV.: Aaibaar, bijzonder, erg leuk om te zien, maar wel duur
- Maarten: De hype is belachelijk, zeker omdat mensen niet snappen waar het voor dient, ik vind het wel mooi.
- Maartje: Damien Hirst is een bedrieger.
- Malasch: Uitzinnig schitterend, romantische schat die verborgen was, heel bijzonder, blij met de beleving.
- Marieke: Heel mooi vooral door de diamanten, de ervaring is vooral mooi.
- Marja: Top dat het een dergelijke hype is. Het is geweldig om het in het echt te zien.
- Mark: Het werk roept een apart gevoel op.
- Megin: Erg genoten, vooral van de diamanten en dan heeft het ook nog iets met de dood te maken.
- Mels: Leuk voor op een edelstenenbeurs maar is geen kunst, ook de connectie met conflict diamanten wordt gelegd en dit maakt het werk nog belachelijker.
- Merle: Spannende ervaring, in het echt zien echt een enorme ervaring
- Mick: Mooi Kunstwerk

Micky: Mooi, hij fonkelt zo mooi

Milena: Vond het leuk en de hype maakt het interessant

Mirthe: Mooier in het echt dan op de afbeeldingen.

MJ: Mooi vanwege de diamanten.

Monic: Mooi en bizar tegelijk, de vergankelijkheid schitterend aangekleed.

N. Pulles: Briljant object, spanning tussen vergankelijkheid en de diamanten.

Nadine: Mooi, kleiner dan verwacht, het is meer een hype dan een kunstwerk.

Noah: Erg mooi

Nusta: Indrukwekkend en erg mooi, Hirst is briljant.

O. Steijger: Erg mooi, op briljante manier gemaakt, laat de schoonheid van de mens zien.

P van Dorst: Klein, in het echt schitterend, mooier dan op een foto.

P. Jonker: Ik voelde me aangeraakt door de hand van God.

P. van Sloten: Het is een hype maar toch wel een mooi werk.

P. Je moet hier komen kijken, het leven is mooi, dat laat dit werk zien.

Patty: Bijzonder, vooral de ervaring.

Paul Jan: Mooi om te zien, onder de indruk van hoe het gemaakt is, wel erg decadent ding dat geeft te denken

Pe. Je moet hierheen, symbool voor de schoonheid van het leven.

Peter: Helemaal super, zie het werk vanwege de titel als een uiting van liefde voor God

Q. te Duits: Mooi werk, zou hem wel thuis willen hebben. Leuk ook als discobal

R, Kemmeren: Thema's als wellust macht en dood gebundeld in een mooi kunstwerk, ik vind het erg leuk.

R. Foeij: De mens als diamant, kunst als deze zo mooi vanwege het concept.

R. Kemmeren: Het werk snijdt de grote thema's aan, wellust, macht, dood. Verder vind ik het erg leuk.

R. Paets: Bijzondere ervaring, geweldig kunstwerk vanwege wat de schedel teweeg brengt.

R. Postma: Hij glittert prachtig het is een feestje.

R. Schippers: Confronteert je troostend met de onvermijdelijke dood.

R. Smeets: Vond de schedel heel mooi

- R. Tamara: Kom zelf uit het diamant vak zie de schedel als goede reclame voor het vak en een kunstwerk buiten de gebaande wegen.
- Rollo: Al die diamanten super mooi.
- Ronald: De echte versie is veel mooier dan de plaatjes.
- Rosa: Schitterend.
- Rosanne: Echt een mooi kunstwerk, in het echt mooier dan op de foto, is kunst omdat het mooi is en omdat er een discussie om ontstaat.
- Rudor59: Mooi geen kitsch, bijzonder dat mensen hierna komen kijken en op de terugweg zonder te kijken langs de Nachtwacht lopen.
- Rutger: Klein, mooi maar wel veel bling, maar wel teveel merchandising die te duur is.
- S. Peters: Bijzonder kunstwerk, weet niet of ik het mooi vind, maar wel indrukwekkend.
- S. van de Gaag: Schedel is symbool voor het vergankelijke.
- S. van Wijngaarden: Het is erg mooi en indrukwekkend ook het idee dat de schedel ooit van iemand was draagt bij aan de ervaring (de vraag wie was dat?) en zet je aan het denken, heeft een diepe indruk gemaakt
- Saskia: Erg mooi, ik denk dat Hirst het gehaald heeft om voor eeuwig vernoemd te worden.
- Sebastian: Erg mooi en super leuk.
- Sickler: Mooier dan op alle afbeeldingen, kwetsbaar, erg bijzonder
- Sjoerd: Heb het nog niet gezien maar vind het nu al mooi
- Stephanie: Geniale uitvinding het laat zien dat we alleen maar bezig zijn met het mooi maken van de buitenkant en de ziel verwaarlozen.
- T. Boas De dood hoort bij het leven.
- T. Broek: Wel een leuke ervaring
- T. Geestman: Perfect gemaakte schreeuwerige kitsch, niet smaakvol maar wel bijzonder vanwege de prijs.
- T. Graft: Erg mooi, vooral door diamanten
- T. Meijer: Het is fantastisch geweldig ding, ben hier al voor de vijfde keer, het is zo Svarofski, alle gekkigheid van deze tijd zit in het hoofd
- T.s. de Jong: Geweldig kunstwerk, ik was ademloos in volle bewondering.

Tatjana: Prachtig vanwege de diamanten, de andere schilderijen vind ik niks.
Thea Janssen: “De mens heeft het mysterie van Golgotha begrepen”
Tim: Over de top maar fantastisch om te zien.
Totri: Erg door verrast
Valdemar: Fantastische ervaring
Victoria: Heel bijzonder vanwege alle diamanten en de ervaring van de hele expositie
W. Oosterveld: ultieme symbool van decadentie, de dood van het kapitalisme wordt uitgebeeld
W. van der Meijden: Behoorlijk blingbling erg heftig maar wel echt kunst
W. van Hetzelfde: De pr en alles eromheen erg knap gedaan maar het werk zelf waardeloos.
Winston: Een erg dure discobal.
Y. Veerman: Dit was onnodig.
Yasmine: Door de pr was de verwachting te hoog en viel het dus tegen.
ZaZa: Mooi object, jammer dat Hirst het niet zelf heeft gemaakt.