



# *The Embarrassment of Beauty*

## **Door schoonheid in verlegenheid.**

**Een studie naar de veranderende visie op  
schoonheid in de kunst**

**Scriptie van Xandra Bremers  
Begeleider: Steven ten Thije  
Glasafdeling Gerrit Rietveld Academie 2010**

## ***Inleiding***

### ***Deel I: De filosofen***

#### Hoofdstuk 1. Schoonheid volgens Kant.

- 1.1 Een subjectieve benadering
- 1.2 De beleving van het schone.

- 1.2.1 De voorwaarden voor een aesthetisch oordeel
- 1.2.2 Het fundament van het aesthetisch oordeel
- 1.2.3 Afhankelijke schoonheid.
- 1.2.4 Het sublime
- 1.2.5 Kant over kunst
- 1.2.6 Autonomie

#### Hoofdstuk 2. Heidegger en schoonheid.

- 2.1 Een objectgerelateerde benadering
  - 2.1.1 Strijd tussen wereld en aarde
  - 2.1.2 Waarheid en schoonheid
  - 2.1.3 Heidegger en autonomie

### ***Deel II: De critici***

#### Hoofdstuk 3. Hedendaagse schoonheid.

- 3.1 Dave Hickey: schoonheid als functie
  - 3.1.1 De retoriek van de schoonheid
  - 3.1.2 Het Instituut van de kunst
- 3.2 Clement Greenberg: "Autonomies of Art"

### ***Deel III: Het Kunstwerk***

#### Hoofdstuk 4. *Damien Hirst: For the Love of God*

- 4.1 Aesthetische beleving
- 4.2 De schedel en de critici
- 4.3 De kunsttheorie en de schedel

### ***Conclusie. Het failliet van de schoonheid?***

## ***Inleiding***

*Mijn schoonheid:*

*“Het is een koude, mistige wintermorgen. Ik ga met het paard een bosrit maken. Tussen de naaldbomen is het donker en de grond, nog niet bevroren, veert onder de hoeven van mijn paard en dempt het geluid van een fris galopje. We komen bij de open plek: een heidegebied met grassen, kleine berkebomen en struikjes. De zon is uitgekomen, de mist heeft een fijn laagje rijp gevormd op alles wat groeit. Het licht weerkaatst in flonkerende ijskristallen. Alles is doodstil, we zijn alleen. Paard en ik vallen volledig stil, ik hoef niets te doen. Heel rustig wandelt het paard door dit tafereel van pure schoonheid. Ik heb het gevoel alsof ons beider hartslag daalt en ik weet dat het paard net zo onder de indruk is als ik. Ik ben intens ontroerd.”*

*Ik ben dan een jaar of veertien maar mijn vroegste herinnering aan schoonheid betreft de Blauwe Moskee in Istanbul. Ik ervoer daar het blauw als was het bijna tastbaar, als een energie die mijn hele wezen vervulde en op dat unieke moment was ik in staat de essentie, het wezen van blauw, te kennen en begrijpen.*

*Deze ervaringen zijn voor mij heel erg waardevol, een geestelijke rijkdom. Schoonheid is belangrijk in mijn leven en voor een kunstenaar die voornamelijk met glas werkt is zij een vaste metgezel. Dit medium bezit een intrinsieke schoonheid en ik heb grote liefde voor dit materiaal. Als nieuwe student van de glasafdeling ga ik er dan ook onbewust vanuit dat deze liefde daar gedeeld wordt. Ik krijg echter te horen dat glas 'slechts' een materiaal is, een valkuil, verleidelijk, pleasing to the eye. “Glass is a whore”, zegt docent Mia Lerssi.*

*Ik ben geschokt. Is dat dan waar het op neerkomt: ben ik 'slechts' bezig met het maken van mooie dingen? Wat is het belang daarvan voor mij? Wat is de diepere relatie tussen schoonheid en kunst?*

In mijn zoektocht naar het antwoord op deze vragen beland ik in een no-go area. Schoonheid als zodanig wordt niet meer besproken, onderzoek ernaar afgeraden. Wat is er veranderd in de kunstwereld dat zij zich niet meer bezig wil houden met dit onderwerp? Wat is er veranderd in de kunst? Zijn kunstenaars nog wel bezig met schoonheid?

Nou en of, dat zijn ze! Reden te meer dus om het onderwerp weer op de agenda te zetten. Schoonheid heeft wel degelijk een ander gezicht gekregen en ik tracht er middels dit onderzoek achter te komen wat die verandering inhoudt, met andere woorden: wat is er gebeurd met schoonheid in de kunst? Op welke manier is schoonheid veranderd? Wat betekent dat voor de kunst en voor mijzelf als kunstenaar? Wat is mijn artistieke visie op schoonheid?

Deze scriptie bestaat uit drie delen. In het eerste deel komen de filosofen aan het woord, in het tweede deel de critici en in het derde deel komt het kunstwerk aan bod.

De filosofen Kant en Heidegger zijn voor mij met hun theorie over kunst en de kunstenaar uit het hart gegrepen. Kant, denkend vanuit het subject en dat zijn wij, de toeschouwers, is nog van de oude stempel: de tijd dat kunst en schoonheid nog in een adem genoemd werd en als een *conditio sine qua non* goldt. Heidegger denkt vanuit het kunstwerk en zijn opvatting over het wezen van de kunst is opnieuw een zaak van schoonheid. Ik kan niet zonder deze beide, complementenderend in hun visie op pure schoonheid verhelderen ze voor mij in woorden wat ik als kunstenaar intuïtief begrijp.

De critici Clement Greenberg en Dave Hickey hebben met hun visie op de hedendaagse kunst en de kunstwereld voor mij inzichtelijk gemaakt wat er gaande is in de kunst op dit moment en hoe de schoonheid daarin geplaatst wordt. In zijn essay over schoonheid spreekt Hickey niet alleen over het nieuwe gezicht van de schoonheid, hij maakt ook duidelijk hoe dat gezicht eruit ziet en wat haar plaats is in het huidige discours. Het artikel van Greenberg is voor mij cruciaal, omdat met zijn pleidooi voor het opnieuw bezien van kunst als autonoom gegeven een opening ontstaat voor de oplossing van het probleem schoonheid waardoor de hedendaagse kunst zo in verlegenheid wordt gebracht.

Het derde deel gaat over het Kunstwerk. Damien Hirsts *For The Love of God* is exemplarisch voor het schisma in de schoonheid, de kloof tussen de schoonheid waarover Kant en Heidegger spreken en de opvattingen van het hedendaagse Instituut van de Kunst. In het pandemonium rondom de schedel wordt duidelijk hoe diepgaand de opvattingen verschillen.

Ik maak in deze scriptie een duidelijk onderscheid tussen het woord **aesthetisch** als 'van toepassing zijnde op de zintuiglijke waarneming', zoals Kant dat bedoelt, en **esthetisch** als 'van toepassing op de leer van de kunst en de schoonheid', zoals het in de huidige tijd gebruikt word.

*Deze scriptie is geschreven door een kunstenaar, dat is het uitgangspunt. In het cursief gedrukte tegennarratief dat zich door de theorie heen vlecht spreek ik vanuit mijn persoonlijke beleving. Ik plaats mijzelf in en tegenover de gedachten van de filosofen en de critici die ik bestudeer. Op deze wijze verken ik de grenzen van mijn denken, het kader waarbinnen ik als mens leef en werk, mijn esthetische overtuiging en doelstelling als kunstenaar.*

*Het is een ontvouwen van gedachten en argumenten, een ontdekkingsreis die niet het doel heeft te achterhalen wat de waarheid is. Ik pretendeer geen volledigheid maar neem wel de vrijheid om in mijn eigen woorden te vertellen wat ik belangrijk vind.*

## Hoofdstuk 1. Schoonheid volgens Kant

**Immanuel Kant 1724-1804. Duits filosoof ten tijde van de Verlichting. Hij schreef drie kritieken waarvan de laatste Kritiek van het Oordeelsvermogen handelt over de schoonheid en de kunst. De eerste Kritiek der reinen Vernunft gaat over de relatie tussen onze kennis (verstand) en de fysieke werkelijkheid. De tweede Kritiek der praktischen Vernunft, gewijd aan de niet-zintuiglijk waarneembare ideeën, verleent een hogere samenhang aan onze kennis aangeduidt als de Rede.**

### 1.1 Een subjectieve benadering

Bij Kant's benadering van de schoonheid staat de beleving van het subject centraal.[1] Hij neemt het standpunt in dat de waarnemer, het subject, door zijn schoonheidsbeleving tot een oordeel over het schone komt. Kant noemt dit een 'aesthetisch oordeel'. Objectgebonden kenmerken van het schone hebben geen plaats in zijn verhoog. Kant stelt: er is geen objectieve eigenschap van een ding dat het definieert als een object van schoonheid. Toch heeft glas weldegelijk een wauw-factor. Edmund Burke [2] stelde een aantal kenmerken op waaraan een object moest voldoen om door een mens mooi gevonden te worden zoals een glad oppervlak, vloeiende lijnen, kleur, helderheid, structuur enzovoort: precies de eigenschappen die het geblazen glas in zich heeft. Glas wordt dan ook spontaan mooi gevonden door mensen. Zegen of handicap voor de kunstenaar?

Het is volgens Kant het menselijke vermogen tot oordelen dat ons in staat stelt schoonheid te herkennen en te waarderen. Dit menselijke vermogen noemt hij smaak. Smaak is van toepassing op alle schoonheidservaringen en het maakt niet uit of het om natuurlijke schoonheid gaat of om schoonheid in de kunst.

*We kunnen nu het idee van smaak zoals van toepassing op de kunst niet meer rijmen met het bestaan van smaak in de natuur. Smaak betekent dus duidelijk voor Kant iets anders dan voor ons en het is goed om dat voor ogen te houden. Het gaat hem niet om een persoonlijke voorkeur of een vastgestelde canon maar om een soort metafysisch ijkpunt waarop wij allemaal kunnen teruggrijpen, zoals ik dat als klein meisje in de Blauwe Moskee kon. Geen aangeleerde schoonheid dus maar een bovenzintuiglijk 'weten' dat ons in staat stelt tot een oordeel te komen. Een ijkpunt dat mensoverschrijdend lijkt te zijn en zo universeel dat zelfs dieren eraan gehoor geven. Als ware het materie, een bouwsteen voor alle leven. Smaak als element van het periodiek systeem? De implicaties daarvan zouden ver-rijkend zijn!*

Kant gaat allereerst in op onze subjectieve beleving en het daarmee gepaard gaande aesthetisch oordeel. Hij geeft een viertal voorwaarden waaraan moet worden voldaan om tot een aesthetisch oordeel te kunnen komen. (Deze komen in paragraaf 1.2 aan bod.)

Vervolgens onderzoekt hij wat het voor ons überhaupt mogelijk maakt om te oordelen met andere woorden: welk fundament ten grondslag ligt aan ons vermogen tot oordelen. Deze volgorde van onderzoek lijkt misschien niet logisch maar Kant kiest ervoor omdat elke ervaring met het schone een kettingreactie start die begint in het gevoel. Tenslotte beantwoordt hij de vraag wat dan de waarde en de reikwijdte zijn van ons aesthetisch oordeel.



James Turrell

*The Light Inside* (2000)

**“Mijn werk gaat meer over jouw zien dan over mijn zien, ook al is het een resultaat van mijn zien.” James Turrell.**

*De aesthetische beleving van de toeschouwer is het doel van Turrells werken. Ze gaan over perceptie, zintuiglijke waarneming, schoonheid. Ik waardeer zijn werken zeer en ik vind er zowel Kants visie op kunst als Heideggers theorie over het wezen van de kunst in terug.*

## 1.2 De beleving van schoonheid

Kant maakt onderscheid tussen voorstellingen die met de zintuigen en de intuïtie kunnen worden waargenomen enerzijds en voorstellingen en modellen van het verstand anderzijds. Om tot een aesthetisch oordeel te komen spreekt een mens zowel zijn sensitieve als ook zijn cognitieve vermogens aan. Het is dus een combinatie of opeenvolging van indruk en ratio, gevoel en verstand die aan het werk zijn als wij schoonheid ervaren.

Bij Kant is het gebruik van het woord aesthetisch uitsluitend van toepassing op de **zintuiglijke** waarneming. Het is dan meteen duidelijk waarom het aesthetisch oordeel, dat dus op een zintuiglijk waarneembaar gegeven gebaseerd is, zich op het snijvlak van gevoel en ratio bevindt.

*Voor mij is dit een uiterst belangrijke constatering die inhoudt dat er dus volgens Kant niet zoiets bestaat als een ervaring van schoonheid waarbij de ratio geen rol speelt omdat er dan geen sprake meer is van een oordeel. De puur sensibele ervaring is dan niet meer dan een indruk, zoals de indrukken van een zuigeling.*

*De diepste ervaringen die mensen hebben zijn, denk ik, die waarbij ze aangeven er 'geen woorden voor te hebben' of er met 'hun verstand niet bij kunnen'. Ervaringen die zo in het gevoel bijven steken dat we er jaren over doen om ze met de ratio te tackelen, als het al lukt. Ik denk dat juist de kunst nog steeds de mogelijkheid heeft om ons gevoel aan te spreken op een zodanig directe wijze dat de ratio geen rol van betekenis speelt in onze beleving. Die kunst geeft ons een gevoel van vervuld zijn, een diepgaande emotionele bevrediging. De schoonheid van het kunstwerk is een rijkdom die we niet zonder consequenties kunnen verliezen.*

### 1.2.1 De voorwaarden voor het aesthetisch oordeel

Zoals gezegd is het aesthetisch oordeel aan vier voorwaarden gebonden. Ten eerste noemt Kant de **belangeloosheid**. **Dat betekent** dat het subject geen enkel persoonlijk belang heeft bij het waargenomen voorwerp. Dat belang kan liggen in het bevredigen van een behoefte bijvoorbeeld een behoefte aan troost of het willen bezitten van het kunstwerk. Een ervaring die voortkomt uit behoefte is gericht op het object terwijl het aesthetisch oordeel bij Kant om het subject draait. Het beleven van schoonheid geeft ons een gevoel van welbehagen en plezier maar niet van behoefte of lust.

Kahlil Gibran beschrijft het in zijn boek *De Profeet* als volgt:

Schoonheid nu is geen behoefte, maar vervoering.  
Zij is geen dorstende mond of een lege, uitgestrekt hand,  
maar een ontvlamd hart en een betoverde ziel.  
Zij is niet het beeld dat ge wilt zien of het lied dat ge wilt horen,  
Maar een beeld dat ge ziet ook al sluit ge uw ogen, en een lied dat ge hoort  
ook al houdt ge uw oren dicht.  
Zij is niet het sap in de gegroefde bast en ook geen vleugel aan een klauw,  
Maar een tuin eeuwig in bloei en een engelschaar in volle vlucht. [3]

Gibran koppelt hier heel duidelijk de ratio los van de schoonheid. Wat rest is zuivere emotie.

De tweede voorwaarde gaat over de rol van gevoel versus het verstand: “Het mooie is datgene wat **zonder begrip** algemeen behaagt.” [4, blz149] 'Zonder begrip' betekent dat het verstand geen determinerende rol heeft: ik hoef geen noten te kunnen lezen om de schoonheid van muziek te voelen. Het startpunt is het gevoel, niet het verstand.

**Doelmatigheid zonder doel**, dat is de derde voorwaarde en een van de minst begrijpelijke als het gaat om kunst. Wij kunnen ons voorstellen dat wij bij de waarneming van het schone in de natuur een gevoel krijgen als zou er een idee achter zitten omdat het eenvoudigweg zo goed in elkaar lijkt te zitten dat het wel doelmatig moet zijn, ook al ontgaat ons het uiteindelijke doel.

Hoe zit dat met de kunst? Heeft doelmatigheid een vorm? Hoe ziet die vorm er dan uit in een kunstwerk, datzelfde kunstwerk waarvan wij ons heel goed kunnen voorstellen dat het een doel heeft. We kunnen doelmatigheid in de kunst opvatten als de eigenschap van een object die de illusie opwekt dat iets is ontworpen of uitgedacht zoals we dat ervaren bij de schoonheid van de natuur. Dan is het dus een eigenschap van het object. Maar Kant blijft bij het subject en diens waarneming als hij stelt: “Het mooie is de vorm van de doelmatigheid van een object, voor zover zij zonder voorstelling van een doel wordt waargenomen”. [4, blz150] Kant spreekt over ons gevoel dat ons toestaat schoonheid te ervaren als iets dat niet toevallig is. Wij hebben het gevoel dat er een idee achter schuilgaat. Het doel kan ons dan niet meer schelen.



*In de hedendaagse kunstopvatting zie ik dat aan schoonheid juist een functie, een doel, wordt toegedicht zoals het commercieel aantrekkelijk maken van de kunst of als middel om het concept dat het kunstwerk wil overbrengen toegankelijker te maken. Door deze rationalisering van de schoonheid blijkt zij geen kredietwaardigheid meer te hebben. Het vertrouwen is weg, schoonheid is alleen maar mooi en daarmee meteen verdacht en dus is ook glas een verdacht medium.*

*Dat raakt mij diep en ik voel mij in mijn bestaansrecht als kunstenaar aangetast. Termen als waarheid en eerlijkheid hebben hun plek gevonden in het vakjargon van kunstenaars en critici en de toeschouwer neemt zijn toevlucht tot de uitspraak 'interessant'. Schoonheid brengt ons in verlegenheid.*

Gevoel en emotie spelen wel degelijk een rol in het aesthetisch oordeel volgens Kant en dus is de vraag : hoe dan? Dat brengt ons bij de vierde voorwaarde, namelijk die van de **universele instemming**. Kant gaat er van uit dat het vermogen tot oordelen universeel is, een eigenschap van alle mensen. Dat geeft ons het vertrouwen dat, hoewel het om een subjectieve waarneming gaat, we desalniettemin kunnen zeggen dat iets mooi is in de wetenschap anderen onze mening delen. In tegenstelling hiermee staat het aangename, dat eveneens subjectief is, maar niet noodzakelijk gedeeld wordt: ik houd namelijk niet van bitterkoekjes. Verstandelijk weet ik heel goed dat wat voor mij geldt dan niet universeel is. Bij de uitspraak 'dit is een prachtige zonsondergang', kunnen wij rekenen op de universele instemming van onze medemensen en wij zijn ons er bovendien van bewust dat we daarop kunnen rekenen. Daar ligt dus blijkbaar een fundament aan ten grondslag, namelijk de **sensus communis** oftewel de 'gemeenschappelijke zin'. Het is die gemeenschappelijke zin die volgens Kant berust op 'het vrije spel van onze kennisvermogens', onze innerlijke verhouding tussen verbeelding en verstand. Dit samenspel maakt het zuivere aesthetisch oordeel mogelijk. Wat begint met waarneming en gevoel ontlokt een interactie tussen verstand en gevoel waarbij beiden elkaar beïnvloeden maar niet determineren.

Eerder constateerde ik dat kunst het vermogen heeft om het puur sensible niveau aan te spreken. Kant daarentegen beweert dat het oordelen, waaronder het aesthetisch oordelen, een menselijke noodzaak is. Een ervaring die uitsluitend in het gevoel ligt is dan a.h.w. 'lager', dierlijk ofwel onbeschaafd.

Ook voor een moderne politieke denker als Hannah Arendt is het vermogen te oordelen cruciaal voor menselijkheid. Zij plaatst het oordelen in het politieke domein: "het handelen tussen mensen dat door pluraliteit gekenmerkt wordt". [5] Oordelen is een aan mensen voorbehouden activiteit die zijn neerslag heeft in onze beschaving. Daar hoort ook de hogere kunst bij en daarom heeft de kunstenaar het handelen nodig.

Ik denk echter dat het op de voorgrond plaatsen van de mens die zich van het dierlijke onderscheidt door een soort 'hogere' handelingsbekwaamheid het minimaliseren van het belang van de sensible gevoelsemotie tot gevolg heeft. Terwijl deze emotie voor mij aan de basis ligt van het ervaren van schoonheid.

## 1.2.2 Het fundament van het aesthetisch oordeel.

Het oordelen wordt gedirigeert vanuit de aanname dat alles wat wij tegenkomen door ons beoordeelt kan worden. We zijn ons daarvan niet bewust in het leven van alledag, we passen dit vermogen gewoon toe met behulp van 'concepten'. Concepten zijn a priori modellen of denkcategorieën van ons verstand die we toepassen, zoals tijd en ruimte. Bij de 'zuivere' schoonheid, zoals terug te vinden bij K.Gibran, is geen concept aanwezig dat we kunnen toepassen in ons oordeel. Het staat er immers los van zoals we in de tweede voorwaarde zagen. Omdat het schone losstaat van begrip kunnen hebben wij oog voor haar doelmatigheid. Zo komen wij bij ons gevoel dat zij niet toevallig is.

Kant onderscheidt naast de zuivere schoonheid ook de afhankelijke schoonheid. Deze staat dan niet geheel los van de concepten maar wordt er ook niet door gedetermineerd.[6]

Als er geen verstandelijk concept is, geen begrip, hoe komen wij dan tot een universele, gemeenschappelijke uitspraak over schoonheid, zoals gedefinieerd in de vierde voorwaarde? Kant gaat ervan uit dat mensen allemaal een gevoel voor schoonheid hebben dat bij iedereen op dezelfde manier functioneert. De grondslag hiervoor is ons gevoel van welbehagen dan wel afkeer. Dit grijpt terug op de eerste voorwaarde waarin het begrip welbehagen of plezier wordt gekoppeld aan belangeloosheid.

*Het blijft voor mij een struikelpunt om te verdedigen dat deze gevoelens überhaupt belangeloos zouden kunnen zijn. Ik denk dat het in de menselijke natuur ligt om te streven naar het behouden van een gevoel van welbehagen en het actief proberen te beëindigen van een gevoel van afkeer. Het is theoretisch denkbaar om een onderscheid te maken tussen het gevoel en de daaropvolgende actie maar dat vergt een manier van kijken naar de mens als een denkend wezen met gevoel ( passend in de Verlichting natuurlijk) die in staat is om de ratio te laten prevaleren boven dat gevoel. Ik denk zelf dat mensen primair voelende wezens zijn met verstand. Dat lijkt me dan ook de reden dat kunstenaars zich altijd zullen blijven bezighouden met het vormgeven van schoonheid.*

Het aesthetisch oordeel onderscheidt zich van andere oordelen doordat de grondslag ervoor gevormd wordt door de harmonie die tot stand komt in de vrije interactie tussen gevoel /verbeelding en verstand. Die vrijheid ligt erin dat er geen restricties zijn zoals dat wel het geval is bij gewone oordelen. Zo moet ik mij bij het oordelen of een ding een fiets is beperken tot het ding. Bij het aesthetisch oordeel geldt die restrictie niet, verstand en verbeelding zijn ongelimiteerd. Daarmee werkt een kunstenaar, want die vrijheid maakt het mogelijk om te bedenken hoe bijvoorbeeld de duivel er uitziet. Het verstand schiet te hulp bij de vormgeving maar de wetenschap dat een spook niet bestaat beperkt de kunstenaar niet in de uitvoering.

De harmonie die tot stand komt tussen verstand en vrije verbeeldingskracht leidt ons naar de **idee** van zuivere schoonheid, een oerbeeld dat impliciet is aan het aesthetisch oordeel en dat zijn oorsprong volgens Kant heeft in de Rede. De Rede, zoals Kant die ziet, is een menselijk vermogen dat boven het verstand en het zintuiglijke uitstijgt. Het stelt ons in staat een morele samenhang aan te brengen in ons

totaal aan kennis en ideeën, het verstandelijke en het gevoelsleven. De metafysische Rede geeft de eenheid aan ons oordeel, dat maakt haar universeel . Daarmee zijn niet alleen de derde en vierde voorwaarde verbonden maar is ook de geldigheid van het aesthetisch oordeel gewaarborgd.



*Peter Bremers*

*Iceberg, 2004*

*Peter Bremers is een kunstenaar die erin slaagt om met de vorm een heel directe en intense aesthetische ervaring op te roepen. Zijn ijsbergen zijn niet slechts een nabootsing van de natuur, ze creëren een ruimte waarbinnen het voor de toeschouwer mogelijk wordt om de ratio los te laten en het gevoel als een sensitieve ervaring te ondergaan. Het is een ervaring die zonder meer grenst aan het sublime. Het gaat veel verder dan gewoon een mooi stuk glas. Zijn werk maakt duidelijk waarom er geen verschil is tussen schoonheid in de kunst en in de natuur als het om het aesthetisch oordeel gaat.*

### 1.2.3 Afhankelijke schoonheid.

Het smaakoordeel dat het fundament vormt voor ons typisch menselijk vermogen tot oordelen is daarmee eveneens algemeen en geldend.. Daarbij moet worden aangemerkt dat het hier gaat om het zuivere smaakoordeel , het zuivere aesthetisch oordeel en de zuivere schoonheid. Kant rekent de muziek ( zonder zang) tot de zuivere of vrije schoonheid, wij ervaren de zuivere vorm en hebben geen begrip nodig, geen verstandelijke kennis en geen doel om te genieten.

In tegenstelling tot zuivere schoonheid wordt er bij afhankelijke schoonheid wel een beroep gedaan op denkcategorieen van het verstand. Als de Beatles in het koeterwaals zingen schieten onze denkcategorieen ( hoogstwaarschijnlijk) tekort en stukt onze verbeeldingskracht. Maar ook daar waar ons welbehagen te herleiden is naar het goede, het morele, is geen sprake meer van een zuiver oordeel. Afhankelijke schoonheid verschijnt wanneer aan een of meer van de voorwaarden die Kant stelt niet voldaan wordt, maar waar noch het verstand noch de Rede de determinerende faktor is.

Vooruitlopend op mijn onderzoek naar de moderne functionele schoonheid stel ik vast dat zij wél gedefinieerd wordt door onze ratio, ze is niet meer dan een werktuig, een hulpmiddel bij effectbejag.

*De zuivere schoonheid is geloof ik bijna onmogelijk in een vorm te vertalen zonder een zekere afhankelijkheid. Muziek is een heel ander medium, het kunstwerk is datgene wat we horen en niet de stoffelijke materie die ermee gemoeid is zoals de bladmuziek en de instrumenten bijvoorbeeld. Voor een sculptuur zou dat betekenen dat mensen de vorm niet nodig hebben om de ervaring te kunnen beleven. Dan kunnen we dus geen aesthetische indruk ervaren. Voor mij als kunstenaar is mijn werk geslaagd als de vorm de kortste weg biedt naar de beleving. In het ideale geval is er dan niets nodig van buiten het kunstwerk om de aesthetische ervaring mogelijk te maken, alles zit in de vorm.*

#### 1.2.4 Het sublime

Bij onze beoordeling van het **sublime** spelen dezelfde voorwaarden een rol als bij de schoonheid. Maar er zijn ook verschillen. Beginnend met de beleving van het sublime stelt Kant dat ons gevoel in eerste instantie een gevoel van onbehagen is, we zijn overweldigd. Dat kan zijn door angst maar ook door uitzinnige vreugde. In ieder geval hebben we er geen verstandelijk begripsmodel voor. De beleving van het sublime overstijgt dit en spreekt derhalve niet het verstand aan maar de Rede.

In tweede instantie is er echter wel degelijk sprake van een plezierige ervaring, een die inspireert zelfs! Kant concludeert dat hier sprake is van een vrij verkeer tussen de verbeelding en de Rede en niet tussen de verbeelding en het verstand, zoals we dat zien bij het aesthetisch oordeel.

Doorredenerend vanuit deze gedachte is het beoordelen van kunst die het verstand te boven gaat dus altijd een morele uitspraak. In de Rede zetelt het morele besef en het rechtsgevoel van de mens. Een oordeel dat gebaseerd is op de Rede is daarom een moreel oordeel. Het vrije spel tussen rede en verbeelding betekent ook hier dat de Rede niet wetgevend is voor het oordeel. Er is sprake van een wisselwerking: kunst verrijkt het morele besef maar de moraal bepaalt niet wat 'mag' in de kunst en wat niet.

*Desalniettemin betreft de maatschappij de moraal in hun oordeel. Mensen komen onmiddellijk in het geweer als zelfs maar de gedachte aan het doden van een goudvis tot kunst wordt verheven. Het overschrijden van het morele besef choqueert ons, maar het omverwerpen van heilige huisjes kan bij de toeschouwer een nieuw, vrij verkeer op gang brengen tussen Rede en gevoel. Dat lijkt een goede zaak dus waarom willen we dan toch normen stellen aan de kunst? We vinden het niet aangenaam om gechoqueerd te worden, ik ook niet. Ik geloof dat de mens nu eenmaal probeert het onaangename te vermijden als onderdeel van zijn overlevingsstrategie. Kant geloofde niet in restricties maar daar staat tegenover dat in zijn tijd het onaangename altijd nog opgediend werd met een stevige dosis schoonheid. In de relatie die bestaat tussen het schone en het goede, hoogstaandheid en goddelijkheid is schoonheid in moderne kunst niet zelden vervangen door lelijkheid of gewelddadigheid. (Denk bijvoorbeeld aan de performance art van een kunstenaar als Marina Abramovic.) Ik ben zeker geen voorstander van restricties en dat geldt ook voor restricties met betrekking tot de kunstenaar die zich met schoonheid in al haar facetten wilt bezig houden!*

Een ander verschil is de **vorm** waarin het sublime zich presenteert. Schoonheid is een zintuiglijk waarneembare vorm maar het sublime wordt gekenmerkt door vormeloosheid. Het is eenvoudigweg te groot -zoals de sterrenhemel-, of te krachtig -zoals in het geval van natuurrampen-, om zich in het verstand als een vorm te kunnen manifesteren. Het sublime confronteert de menselijke geest met haar grenzen. Per definitie is er geen zintuiglijke vorm gegeven voor het sublime en daarmee is het niet

alleen bovenverstandelijk maar ook bovenzintuiglijk. Het bestaat slecht als idee, die wij ons ervan in de Rede kunnen vormen.

Kunstenaars proberen het sublime vorm te geven, op zintuiglijke wijze invoelbaar te maken. Volgens Kant kan dat alleen op symbolische wijze want kunst is geen nabootsing van de natuur. Ofschoon Kant in het aesthetisch oordeel en de schoonheidsbeleving geen onderscheid maakt tussen kunst en natuur, leidt het sublime naar zijn visie op kunst.

Meer in het bijzonder vraagt Kant zich af hoe kunst ontstaat.

### 1.2.5 Kant en Kunst.

Om die vraag te beantwoorden introduceert Kant het **aesthetisch idee** en het artistieke **genie**. [7] Het artistieke genie van de kunstenaar weet een brug te slaan tussen verbeelding en de Rede. Daar ontstaat het aesthetisch idee. Zoals het rationele idee zijn plaats heeft in het verstand, zo heeft het aesthetisch idee zijn plaats in de rede. Er zijn geen wetten of concepten volgens welke kunst gemaakt kan worden. Niettemin ligt er aan de tot standkoming van een kunstwerk een concept ten grondslag.

Dit gegeven is een paradox maar Kant heeft nog een tweede paradox uit te leggen: het gegeven dat kunst weliswaar niet natuurlijk is in de zin dat het niet in de natuur aanwezig is, maar er wel natuurlijk uit moet zien. Kunst mag niet gekunsteld zijn, als het dat is overtuigt het ons immers niet. Het ziet er dan 'bedacht' uit, met het verstand als determinerende factor en dat druist in tegen de tweede voorwaarde.

Volgens Kant is de kunstenaar middels zijn talent dat hij **genie** noemt, in staat een **ziel** aan een kunstwerk te geven. Er bestaat kunst die voldoet aan het smaakoordeel maar desalniettemin onbezielde is. Het werk 'leeft' niet maar is slechts materiele vorm. Een kunstwerk is de mooie vorm van het **aesthetisch idee** dat weliswaar boven de vorm staat maar dat op geen enkele andere wijze kan worden uitgebeeld. Deze begrippen gaan het zintuiglijke voorbij en zijn dan ook moeilijk te beschrijven. Woorden als ziel en leven zijn uiteraard abstracte symbolen maar onze ervaring ervan is echt. We zien het op een of andere manier maar het is verborgen in het kunstwerk. Tegelijkertijd ontsluit alleen het kunstwerk zelf dit zichtbare verschil tussen bezielde en onbezielde kunst. Hier neemt Kant toch zijn toevlucht tot het object, zo lijkt het.

*Op dit punt raken Kant en Heidegger elkaar en het is om deze reden dat ik hun beider theorieën complementair heb genoemd. Voor mij vormen ze samen een volledig beeld dan ieder apart. Als kunstenaar ben ik immers degene die het object maakt dat tot de esthetische ervaring leidt. Object en subject zijn beide betrokken. Zonder toeschouwers geen kunst, want kunst die nooit geopenbaard is, is als het geluid dat door niemand wordt waargenomen of voeding die geen leven kan onderhouden. Ik heb de kijker nodig als kunstenaar, maar de kijker determineert niet mijn kunst.*

Kant weerlegt de genoemde paradoxen door te stellen dat het aesthetisch idee op twee manieren een kunstwerk kan bezielen. Ten eerste:

door het gebruik van aesthetische kenmerken die een aanvullende of associatieve gedachtestroom oproepen. Zo'n expansie van gedachten treedt ook op bij een visuele presentatie van het oneindige, het onmeetbare of het onbegrijpelijke zoals we dat kennen van het sublime. Denk bijvoorbeeld aan de dood of de liefde. Een dergelijke presentatie door een kunstenaar blijft altijd in gebreke. Hoewel onvolledig, zet het aesthetisch idee op deze wijze de verbeelding en de Rede aan tot een vrij spel waarbij beide in harmonie met elkaar komen. Dat creëert een gevoel van plezier en welbehagen bij ons net zoals het schone in de natuur dat doet.

Het genie van de kunstenaar dicteert de regels volgens welke het esthetisch idee tot leven komt in het kunstwerk. Zelfs de kunstenaar weet niet waar die regels vandaan komen, maar wat eraan ten grondslag ligt volgens Kant is de **originaliteit**. Dat is de tweede manier waarop de bezieling van kunst tot stand komt.

*Dat originaliteit geen garantie voor bezieling is toont voor mij dit werk van Paul McCarthy. Hoewel hier duidelijk een aantal aantrekkelijke esthetische kenmerken in het werk aanwezig is en de symbolische verwijzingen op zeer originele wijze worden getoond, boeit dit werk mij niet voor langere tijd.*



*Santa Claus , 2007*

Gerrit Komrij schrijft in de *NRC* (16 oktober 2008) over McCarthy en zijn werk *Kabouter Buttplug*: “ Als de praatjes er niet waren, noch de plaatstalen commentaren van de kunstcritici, noch de brave afgodenverering van de museumdirecteuren, dan kon je er nog om lachen, om die kabouters van Paul McCarthy met hun bovenmaatse reetstoppers.”

Een jaar later zegt Sandra Smets in de *NRC* (10 juli 2009) over de 'inflatables' van deze kunstenaar: “ McCarthy past in een Amerikaanse traditie die begon met Pop Art in de jaren zestig. Het kritiekloze uitvergroten van consumptieartikelen was een vernieuwend satement over 'high' en 'low' culture dat sindsdien in verschillende varianten opduikt. Inclusief het metershoge opblazen van artikelen, zoals Claes Oldenburg toentertijd al deed met taartjes en hamburgers. Pop Art en eigentijdse varianten doen-of deden- het de laatste jaren goed bij snelle beursjongens, die houden van groot, brutaal, kleurrijk werk dat fotogeniek is. De inhoud doet er niet meer zoveel toe. Dat geldt voor Jeff Koons' gigantische ballonhonden en voor McCarthys spectaculaire opblaasbare kunst. Als extreme uitvergrottingen van de



consumptiecultuur zijn deze kunstwerken nog groter, nog glimmender, nog verleidelijker. En nog betekenislozer.”

*Humoristisch zijn ze inderdaad en origineel ook , maar ik mis iets. Dit werk toont aan dat originaliteit zonder bezieling niet bekiijft . Als de verrassing eraf is blijft niet veel over, alleen het rationele concept. Al zie ik daar wel wat in, het feit blijft dat het werk niet boeiend genoeg is. Ik mis iets dat in de filosofie van Heidegger het 'gebeuren van de waarheid' heet. Juist die bijzondere eigenschap van een kunstwerk maakt voor mij de bezieling zichtbaar, meer nog dan de originaliteit of het opwekken van een associatieve gedachtestroom die in Kant's filosofie de bron van bezieling zijn. Ik herken dat bijvoorbeeld wel bij de 'Hurt Models' van Christiaan Bastiaans. Hier is zeker sprake van originaliteit en het opwekken van associaties maar het gaat nog verder. Dit werk onthult iets dat essentiëler is en het openbaart daarmee een schoonheid die me raakt en ontroerd.*



Christiaan Bastiaans 'Hurt Models' (Kröller-Muller Museum 2010)

### 1.2.6 Autonomie

Het talent dat een kunstenaar in staat stelt tot het maken van kunst is volgens Kant regelgevend maar niet gebonden aan wetten. Het griekse 'auto nomos' betekent 'eigen wetten'. Het zijn geen algemene, maar slechts eenmalig dienende regels voor de tot stand koming van dat ene werk. Ze worden door de kunstenaar vastgesteld met gebruikmaking van de originaliteit die voortkomt uit zijn creativiteit. Ze worden niet bepaald door cultuur, geschiedenis of opleiding maar deze regels zijn **autonoom**, vrij van wetten.

Het genie van de kunstenaar is in Kant's visie autonoom in die zin. Het verstand met zijn modellen en concepten is immers niet de determinerende faktor. Maar de kunstenaar zelf heeft die kennis natuurlijk wel en de toeschouwer ook en dat bestrijdt Kant ook niet. Zoals ik al opmerkte in paragraaf 1.1 gaat hij er van uit dat de mens op grond van zijn zintuiglijke waarneming allereerst een gevoel beleeft en vervolgens in een vrije interactie tussen gevoel en verstand tot een esthetisch oordeel komt.

Kant ziet in de schoonheid van muziek de zuiverste vorm van autonomie. In de muziek hebben zowel de kunstenaar als de toehoorder geen noodzaak voor een concept, er is geen a priori model of gegeven noodzakelijk om een esthetische ervaring te beleven. Het feit dat het kunstwerk volgens een concept, een bouwplan, gemaakt is is daarmee niet in tegenspraak. Omdat het kunstwerk eveneens ongebonden is aan wetten is het ook autonoom. Het is autonoom omdat het esthetische idee en het kunstenaars genie autonoom zijn. Voor Kant is dit wederom een exclusieve zaak van het subject en geen kenmerk van het object.

Autonomie is bij Kant van toepassing op het kunstwerk, het genie van de kunstenaar en het esthetisch oordeel. De moderne betekenis van het woord autonomie dat aangeeft dat een kunstwerk niet als gevolg van een opdracht tot stand is gekomen of als een op zichzelf staand object te beschouwen is, is veel enger in die zin.

## *Hoofdstuk 2 Schoonheid bij Heidegger*

**Martin Heidegger, 1889-1976. Duits filosoof. Zijn visie op het wezen van de kunst is te vinden in zijn werk ' Der Ursprung des Kunstwerkes' uit 1935 [8]**



Christo & Jeanne Claude  
“All our work is about freedom, joy and beauty”

*The Gates (2005)*

*Bovenstaand werk is meer dan alleen groot, kleurrijk en indrukwekkend, dat zijn slechts de objecten. Het gaat om het 'zicht' dat zij bieden op het wezen van de wind en van één zijn met de wereld. Ik vind het een prachtig werk dat vreugde en vrijheid door middel van zijn schoonheid aan ons openbaart.*

## 2.1 De benadering vanuit het object.

Heidegger gaat uit van het object, het kunstwerk en hij neemt daarmee een tegenovergestelde positie in ten opzichte van Kant. Hij zoekt het wezenlijke van de kunst in het kunstwerk zelf. Het wezenlijke of anders gezegd de essentie van alle dingen (en van de mens) noemt Heidegger het 'Zijn'. Het Zijn is geen object of voorwerp en zelfs geen substantie, want deze dingen benoemt hij allemaal als het 'zijnde'. Het zijnde is dus op te vatten als een ding zoals ook een kunstwerk voor een deel een ding is. Maar het kunstwerk is meer, want het toont aan ons zijn Zijn. De essentie van het zijnde, het Zijn dus, ligt erin verborgen en alleen het kunstwerk kan het aan ons openbaren. Het maakt het Zijn onverborgen. Dit onverborgen maken is als een actie, een gebeuren. Heidegger noemt dit het **'gebeuren van de waarheid'** naar het Griekse woord *'aletheia'* dat met 'waarheid' vertaald wordt maar in zijn oorspronkelijke betekenis tevens 'onverborgen' betekent. (Ter verduidelijking: waarheid betekent hier iets anders dan feitelijke juistheid, manelijk: 'essentie')

Anders gezegd gaat het hem om het verschijnen van de waarheid dat door het werk mogelijk gemaakt wordt. Het kunstwerk onthult het verschijnen van de waarheid die in datzelfde kunstwerk verborgen is. Heidegger gaat niet voorbij aan de beleving van het subject maar alleen het (kunst-)werk als gematerialiseerde vorm is de voortbrenger van haar wezen. Dit uitgangspunt is kenmerkend voor de fenomenologie.

*Dit verschijnen van de waarheid lijkt een heel vaag iets, maar gek genoeg komt het tijdens het maken van een werk toch duidelijk naar voren. Er is 'iets' gaande maar zodra ik mij bewust word van dit verschijnen wordt mijn aandacht onmiddellijk gevangen door wat er verschijnt en de vorm waarin het verschijnt. Op dat moment ga ik aan de gebeurtenis voorbij. Simpelweg het in woorden proberen te vangen leidt er al toe dat het onverborgene zich weer terugtrekt. Alsof het scherpstellen van het oog het beeld doet vervagen. Dan is het gevaar groot dat ik mijn object ga overmanipuleren. Dat verzwakt het werk want ik verleg daardoor ook de aandacht van de toeschouwer.*

*Ik kan me alleen intuïtief laten leiden op de manier die Kant bedoelt als hij over het vrije spel tussen verbeelding en ratio spreekt om te trachten zo dicht mogelijk bij de essentie te blijven. Dit is misschien wel het grootste en belangrijkste leerproces voor mij en met ieder werk begint het opnieuw, want de regels zijn altijd alleen maar op dat ene werk van toepassing.*

*Een opmerking die vaak gehoord wordt tijdens de beschouwing van een werk en die veelal duidt op Heideggers (waarheids)verschijnsel is: "Het werkt". Maar in alle eerlijkheid, wat betekent 'het werkt' nou helemaal? Het is een simpele uitdrukking die heel helder verwijst naar iets dat maar moeizaam te beschrijven is. Het is raar maar "Het werkt" werkt wel!*

### 2.1.1 Strijd tussen wereld en aarde

Wat zorgt er dan voor dat het verborgene onverborgen wordt? Waardoor wordt die waarheidsgebeurtenis voltrokken? Het is het kunstwerk dat het voortbrengt maar waar komt die waarheid dan zelf uit voort?

Heidegger schrijft dit toe aan wat hij “de strijd tussen wereld en aarde” noemt. Een kunstwerk heeft twee essentiële kenmerken: ten eerste brengt het een **wereld** tot stand en , ten tweede, brengt het **aarde** voort. ( Aarde zonder lidwoord, denk niet aan grond, aan materie.)

Aarde is hetgeen dat aan de mens vooraf gaat en waarin de mens als historisch wezen vanaf het tijdstip van zijn geboorte tot het moment van zijn dood geworpen is. Aarde is mateloos , zelfsluitend en verbergend. Wereld is geborgen in aarde maar zij streeft ernaar zich te ontplooien en te verheffen boven aarde. De mens bouwt in wereld. Wereld en aarde komen nooit los van elkaar, aarde ondersteunt wereld en onderscheidt zich ervan, wereld rust op dezelfde aarde waaruit zij 'oplicht'.

*Opnieuw denk ik aan glas, meer in het bijzonder aan het hete glas. Kleurloos transparant glas licht op(!) als het heet is als een oranje kleur. Kleur is licht maar nu laat dit licht hitte zien. Het oog 'voelt' als het ware. Het verborgene, de hitte die opgesloten ligt in het glas, wordt onverborgen door de kleur die het aanneemt. Dan nemen we niet alleen het glas waar maar we 'zien' ook de hitte. Net zoals de kleur verdwijnt bij het afkoelen, trekt ook het onverborgene zich weer terug in de verborgenheid. Maar ik blijf me bewust van wat verborgen is, ook nadat het glas is afgekoeld .De hitte gaat als het ware aan het glas vooraf . Het is eindeloos en mateloos in zijn mogelijkheden .*

*Dat maakt het medium zo dierbaar voor mij . De 'herinnering' aan de hitte blijf ik in het glas gewaar, het behoort tot haar materialiteit en ik gebruik het in mijn werk.*

Wereld en aarde zijn in essentie verschillend maar nooit gescheiden. Omdat ze aan elkaar tegenstrijdig zijn is hun verbondenheid altijd dynamisch. Het is een constant streven. In dit streven benadrukken beide hun natuur, hun essentie. Het kunstwerk laat dit streven , deze strijd plaatsvinden en daarmee voltrekt zich het gebeuren van de waarheid.

## 2.1.2      **Waarheid en schoonheid**

En dan, opeens, is daar het woord schoonheid. Als een deus ex machina brengt Heidegger schoonheid naar voren als “een manier waarop waarheid verschijnt als onverborgenheid.”(vert)[8,blz 355]

Zoals gezegd laat het kunstwerk ons het Zijn zien, de essentie of het wezen van wat het uitbeeldt. Het doet dit door het ontsluiten van het gebeuren van de waarheid die op haar beurt gevormd wordt door de strijd tussen wereld en aarde.

Omdat het hier gaat om het uit de verborgenheid treden , met andere woorden uit het donker, is er sprake van een 'oplichten'. Dit oplichten behoort echter toe aan de verborgenheid. Het Zijn is van nature zelf-verbergend, maar het wordt belicht in en door het kunstwerk. Dit licht is verbonden met het werk. Dit verlichten is de schoonheid. Hoe groter het licht, des te vollediger de onverborgenheid en dus: hoe groter de schoonheid!

*Hier denk ik terug aan Kant en de bezieling van het kunstwerk. Het oplichten van het gebeuren van de waarheid is wat ik als bezieling aanduid. Bezield werk leeft en het gebeuren van de waarheid is een actieve openbaring, er is een 'gewelddadige' dynamiek gaande in het werk. Waarheid, bezieling, schoonheid: het komt allemaal bij elkaar als mijn artistieke opdracht. Mijn drijfveer voor elk nieuw werk is de hoop dat ik er in zal slagen om deze vorm van ultieme schoonheid te tonen. Originaliteit en esthetische kenmerken zijn de gereedschappen die ik gebruik om te bereiken wat Heidegger zo mooi beschrijft.*

Met het openbaren van de waarheid openbaart zich de schoonheid. Bij Heidegger kan geen sprake zijn van een puur subjectieve esthetische ervaring als immers het kunstwerk zelf datgene is dat de waarheid openbaart. Hiermee is meteen duidelijk waarom Heidegger wezenlijk verschilt van Kant. Wat beide filosofen wel gemeenschappelijk hebben: schoonheid is geen zaak van een aantal vorm-specifieke kenmerken die een object als mooi categoriseren.

*Voor mij heeft zijn denkspel met het verborgene en het onverborgene iets weg van een droste effect: in elke laag zit het overborgene opnieuw verborgen maar toch ook weer in staat van overborgene worden. Ik nodig lezer dezes uit voor een krachtige espresso om de geest lenig te houden en zo Heidegger te kunnen volgen in de donkere krochten zijner hersenspinsels.*

### 2.1.3 Heidegger en autonomie

Bij Heidegger komt het woord autonoom niet echt voor. Hij spreekt wel over een “**in zichzelf rusten**”. Het is niet de vorm maar de stoffelijke gedaante die zich openbaart aan de toeschouwer. In de stoffelijke gedaante herkennen wij de waarheid die het werk in zich verbergt. Het wezen van het kunstwerk rust dus in zichzelf. Daarmee is het werk op te vatten als autonoom, dat wil zeggen: zich verwezelijkend in eigen normen.

De vorm is wat de inhoud tot een realiteit maakt maar de vorm bepaalt alleen dan de inhoud in het geval van een gebruiksvoorwerp. Het drinkglas is geen kunst, het verbergt zijn waarheid niet. De vorm is dienend en dus niet autonoom. Alleen als de inhoud bepalend is voor de vorm kan het wezen van de kunst zich openbaren. Heidegger stelt het nog scherper: hoe meer het kunstwerk op zichzelf staat en hoe zuiverder en grondiger het alle banden met de mens verbreekt, hoe meer het zijn essentie blootlegt. Het werk bestaat simpelweg en is geen kundig maaksel van een goede kunstenaar.

*Uitgaande van mijn ervaringen met heet glas kan ik zeggen dat het meest overtuigende werk tot stand komt wanneer ik als kunstenaar niet meer doe dan de condities scheppen waarbinnen het glas zichzelf vormt. De vorm is dan geen vast gegeven en dus vrij. Maar de condities zijn er wel want net zoals de schilder een doek van welke aard dan ook nodig heeft als drager voor de verf, zo moet ook de glasblazer zijn kennis en vaardigheden inzetten om binnen de parameters van het heet glas die vrijheid te kunnen opzoeken en benutten. Ik denk dat waarheid en schoonheid dan samengaan. Dat zie je aan het kunstwerk omdat de intrinsieke schoonheid van het materiaal glas op zichzelf nooit zó diep kan ontroeren. Het is dus niet zo dat de vorm slechts dienend is om de intrinsieke schoonheid van glas te tonen, omdat vanuit die doelstelling geen waarheid ontstaat, geen overtuigende kunst.*

*Ik deel wel Heidegger's standpunt dat het medium bepalend is voor datgene wat moet verschijnen, het ligt er immers in geborgen. Ik denk dat het juist mijn heel persoonlijke, artistieke kracht is dat ik dat kan 'zien'. Mijn artistieke arbeid is erop gericht openheid in het medium te creëren waarin zich het waarheidsgebeuren kan tonen.*

*Heidegger spreekt van een ruk en een scheur die met dit openbreken gepaard gaat. Dit lijkt misschien een lichtelijk romantische voorstelling, maar ik denk wel dat er een bereidheid moet zijn bij de kunstenaar om door grenzen heen te willen breken teneinde die condities te scheppen die voor de totstandkoming van elk kunstwerk noodzakelijk zijn.*

Autonomie is bij Heidegger een intrinsieke waarde van het kunstwerk echter niet zozeer gelegen in sociale, economische of historische ongebondenheid maar veeleer in relatie tot het wezen van de kunst.

### *Hoofdstuk 3 Hedendaagse schoonheid.*

**Dave Hickey, 1939. Amerikaanse kunst- en cultuurcriticus. In 1993 publiceerde hij “The Invisible Dragon, Essays on Beauty” . In 2009 kwam de herziene en uitgebreide versie uit.**

#### **3.1 Alle kunst is politiek, schoonheid heeft een functie.**

“... kunst is nooit a-politiek en nooit niet-publiek.”(vert.)[9]

De hedendaagse schoonheid heeft een heel ander gezicht en dat is niet zo gek omdat de hedendaagse kunst volledig geplaatst wordt binnen het politieke domein.

Binnen dit kader wordt het onderzoeken van schoonheid geen onderzoek naar wat het is en hoe we het ervaren, maar naar wat het doet. Hickey drukt het als volgt uit: de retorische functie van de schoonheid in ons discours over beelden.

De focus van mijn onderzoek verlegt zich nu naar de taal van schoonheid, schoonheid als middel tot een doel, schoonheid met een functie, met andere woorden: politieke schoonheid.

Politiek is een term die wel wat verwarring schept. Ofschoon het in de kunstwereld en duidelijk ook op de Rietveld een gangbare term is, brengt een rondje navragen bij de vele nationaliteiten die de academie herbergt snel aan het licht dat het toch geen eenduidige term is. Voor de mensen van de voormalige Oostbloklanden bijvoorbeeld is 'politiek' synoniem voor partij-politiek. Mensen voor wie de moedertaal Engels is daarentegen hebben een ruimere opvatting van 'politiek', namelijk 'deel uitmakend van het publieke leven'. Het Nederlands woordenboek Van Dale geeft vooral regeringsgebonden betekenissen voor het woord 'politiek'. Dat geeft al aan dat het gebruik in die ruime betekenis niet gangbaar is voor de meeste Nederlanders. Om die reden wordt op de uitspraak dat alle kunst politiek is in het algemeen afwijzend gereageerd door zowel kunstenaars als kunstliefhebbers omdat zij dat woord associeren met partijpolitiek en regeringskritiek.

Voor alle duidelijkheid dient gezegd te worden dat ik in deze scriptie het woord 'politiek' in de ruimste zin des woords gebruik als 'deeluitmakend van het publieke leven'.

De essays van Hickey gaan ook over het verdwijnen van het begrip schoonheid in het gesprek en de filosofie over kunst. Hij bekijkt hoe het zo ver heeft kunnen komen en wat het betekent voor de kunst . Ik vraag mij af wat het betekent voor de schoonheid . Roger Scruton, Brits filosoof, zegt in de BBC-serie '*Modern Beauty*' (december 2009):

“... losing beauty is losing meaning of life.”

Schoonheid heeft tegenwoordig een functie gekregen: ze is daarmee afhankelijk en niet meer autonoom zoals bij Kant en Heidegger.



### 3.1.1 De retoriek van de schoonheid.

“Schoonheid” , zegt Hickey in zijn essay *Enter the Dragon: on the Vernacular of beauty*, “maakt de boodschap van de kunstenaar politiek.” [9]

Kunst , opgevat als een symbool, een taal, heeft de betekenis die het subject eraan geeft. Dat wil zeggen dat een kunstobject een retorisch instrument is dat zijn inhoud ontleent aan de respons van de toeschouwer want elke taal heeft zijn zender en ontvanger. Er blijft echter altijd een kloof bestaan tussen vorm en inhoud want het een volgt niet zonder meer uit het ander. In de frictie die daarvan het gevolg is is schoonheid de faktor die ervoor zorgt dat de inhoud bekeken wordt vanwege het plezier dat we eraan ontleen. We hoeven minder moeite te doen om de inhoud te bestuderen, maar ook dat de inhoud aanvaard wordt en zelfs geaccepteerd wordt als een sociale mogelijkheid . Door het gebruik van schoonheid krijgt de inhoud overtuigingskracht en geloofwaardigheid omdat zij via de schoonheid inspeelt op ons besef van gezamenlijke waarden. Daarmee maakt ze de boodschap kredietwaardig en dus waardevol. Schoonheid als politiek smeermiddel.

Hickey is de mening toegedaan dat schoonheid in staat is enorme hoeveelheden mensen tot een bepaalde overtuiging te brengen. Hij geeft als voorbeeld Rafael's *Madonna of the Chair* als boodschap van de onbevleete ontvangenis. Generaties katholieke gelovigen van over de hele wereld hadden beter moeten weten, denkt hij.

*Het aesthetisch oordeel van Kant, waarbij het vrije spel tussen gevoel en verstand aan de orde is, maakt de appreciatie van Rafael's werk heel verklaarbaar. In hoeverre de toeschouwer door middel van het schilderij overtuigd raakt van de validiteit van de doctrine kan ik niet beoordelen maar persoonlijk denk ik dat het andersom werkt. De essentie van een geloof is het loslaten van het verstand als determinerende faktor. De gelovige zal in dit schilderij eerder het plezier ervaren van de uiting van een medegelovige . Ik bestrijd het idee dat de schoonheid van dit schilderij slechts gezien kan worden als lokstof voor de boodschap. Het aesthetisch genoeg dat ik eraan beleef doet mij op geen enkele wijze neigen tot het zelfs maar in overweging nemen van welke geloofsovertuiging dan ook.*

Het plezier dat we beleven aan schoonheid is de drijfveer om te kijken naar beelden en daarom hebben kunstenaars de taal van plezier en schoonheid gebruikt om ons te ondervragen over het Schone en het Goede. Maar, zo constateert Hickey, schijnbaar is dat nu niet meer zo, want schoonheid is een onbesproken veld geworden in de hedendaagse kunst en dat is nog een stapje verder dan onbespreekbaar .

Tot de jaren negentig was dat niet het geval. Toen stond schoonheid voor de corruptie van de markt. Kunsthandelaren, galleries, allemaal dealden ze in schoonheid, inhoud liet ze koud. In die tijd woedde de discussie over schoonheid en haar verderfelijke effect volop.

*Hoe zijn we dan in de kunst van veelbesproken terechtgekomen bij onbespreekbaar tot op het punt van doodzwijgen? Dat schoonheid vele mensen aanspreekt lijdt geen*

*enkele twijfel. Dat het dus gebruikt en misbruikt kan worden is voor mij geen punt van discussie. Is dat misschien waar de pijn zit, dat het misbruik immers haaks staat op de link tussen het schone en het goede? Schoonheid als verleidingsact van hele foute politiek moeten we wel wantrouwen. Of doden we dan de boodschapper van slecht nieuws? Ik denk het wel, want voor mij gaat het allemaal voorbij aan de zuivere schoonheid van Kant en de waarheid van Heidegger.*

Jeff Koons' werk maakt de verleiding en daarmee de macht van schoonheid inzichtelijk en plaatst haar meteen in de hoek van commercialiteit en theateraal vermaak.

*Sandra Smets noemde Jeff Koons' Ballonhonden in een adem met Paul McCarthy's werk als "inhoudsloos". Ik ben echter van mening dat Jeff Koons' werk een duidelijke bezieling heeft en in dit werk over Michael Jackson blijkt dat heel duidelijk. Bijzonder opvallend is voor mij de spanning die in de voet tot uitdrukking komt. Het beeldje legt een schrijnende emotionele armoede bloot. Het raakt heel wezenlijke menselijke behoeften. Het zegt dat het niet alleen om Michael Jackson gaat maar ook om mij, het gaat over ieder van ons. Het gaat dieper dan een commentaar op consumptie en vermaak.*

Dit is een voorbeeld van politieke kunst die bezield en overtuigend is, waarbij schoonheid een functie heeft maar tegelijkertijd ook het wezen van het werk blootlegt.



**Jeff Koons - "Michael Jackson and Bubbles" (1988), Porcelain/ceramic blend - 42 x 70.5 x 32.5 inches**

### 3.1.2 Het Instituut van de Kunst

De kunstgemeenschap, bestaande uit critici, academici, museumdirecteuren, fondsen, ambtenaren en kunstenaars noemen we tegenwoordig kortweg het **instituut van de Kunst**. In de tijd van de renaissance vormde schoonheid in de kunst de korste lijn van object naar subject, daarmee de hegemonie van het instituut van de kerk en staat doorbrekend. Met het overboord gooien van de schoonheid door de revolutionaire avant-garde beweging kwam er ruimte voor een alternatief instituut: Het Instituut van de Kunst, aldus Hickey.

Dit instituut heeft de taak te oordelen over de bedoeling van de kunstenaar en wat die betekent binnen de publieke, lees: 'politieke' context. En daarbij zijn zij niet lankmoedig ten aanzien van de vorm; vorm is per definitie verdacht vooral als de effectiviteit ervan berust op schoonheid. Schoonheid als verleiding. Kunstenaars moeten het daarom hebben van 'eerlijkheid' om kredietwaardig te blijven. Reden voor Hickey om te spreken van het 'Therapeutisch Instituut' omdat het zijn keuzes verdedigt met de stelling dat kunst – hun kunst- goed is voor onze persoonlijke groei en überhaupt voor de ontwikkeling van de gehele mensheid. Hij stelt: “Door het subject te beroven van de verlokking van schoonheid behoudt dit instituut zijn macht en zijn baan.”[9]

Schoonheid is vanaf nu taboe: een echt taboe is namelijk niet alleen onbespreekbaar maar eerst en vooral iets dat onbesproken is, waarover niet gepraat wordt. Logisch omdat schoonheid waarover gepraat wordt nog altijd macht bezit, de macht om veranderingen te bewerkstelligen. Het is dankzij dit instituut met de macht om zijn eigen helden te creëren dat schoonheid verdwenen is uit het kunstdiscours. Een van hun helden, Damien Hirst, bespeelt vervolgens op grandioze wijze ditzelfde instituut om de grenzen van hun macht te tarten.

Hickey werpt met zijn visie licht op de oorzaak van het verdwijnen van schoonheid en geeft ook aan wie bij het behouden van deze situatie garen spinnen. Uiteraard zijn de kunstenaars die door het Instituut omarmd worden tevens gebaat bij de macht en invloed van dit instituut. De corruptie van de commerciële markt heeft plaats gemaakt voor de corruptie van het Instituut.

*De kunstopleidingen zijn eveneens deel van dit instituut en daar begint dan ook de ontmoediging van het denken over schoonheid. Zo heb ik dat ervaren. Niettemin heb ik de stellige indruk dat kunstenaars zich weliswaar niet meer laten leiden door de noodzaak iets moois te maken, iets dat als een goede zaak gezien moet worden, maar dat de belangstelling voor schoonheid en de behoefte om ermee te werken niet is verdwenen. En de behoefte aan schoonheid leeft ook bij de toeschouwers.*

Het kritisch nadenken over schoonheid -en daarmee het doorbreken van het taboe- begint weer schoorvoetend onder de aandacht te komen getuige de lezingenreeks van het Studium Generale van de Rietveld Academie 2009. Voor de lezing getiteld: “New Beauty” werd de vraag naar de relevantie van schoonheid voor de kunst als volgt ingeluid:

**The hurricane of violence unleashed by human ambitions during the last century, was so overawing that there are hardly any contemporary practitioners**

**and thinkers who are willing to speak unreservedly about beauty. Adorno's statement that “to write poetry after Auschwitz is an act of barbarism” and Dutch poet Lucebert's observation that “ in this age [...] beauty beauty has burned her face” are paradigmatic for the widelyheld belief that for any artist who sets out to contend with his own age , 'truth' is a better source than 'beauty'. Very often those who insist on their right to take pleasure by 'beauty' are branded as superficial, hedonistic and reactionary. Does this mean that the old and tested alliance between beauty and art has become completely irrelevant in the twenty-firts century? [12]**

Hoe moeilijk het onderwerp was bleek wel tijdens de lezing . De sprekers hadden er moeite mee om het onderwerp daadwerkelijk op de snijtafel te leggen en het niet te veralgemeniseren in de term 'esthetiek'. Je moet ook wel stevig in je schoenen staan om door het vooroordeel, gevoed door gebrek aan kennis, heen te breken en jezelf in verlegenheid te durven brengen. Een kunstenaar die het openlijk durft te hebben over schoonheid legt het hoofd op het hakblok van felle critici, zoals ook bleek uit de controverse die rondom Hickey ontstond naar aanleiding van zijn eerste uitgave van de essays in 1993.

De controverse en spraakverwarring rondom schoonheid is voor mij nergens zo duidelijk geworden als in de commotie rond de tentoonstelling van Damien Hirst's diamanten schedel '*For the love of God*' in het Rijksmuseum. Dat gaf de doorslag om van dit werk een studiecasse te maken voor dit onderzoek.

**Clement Greenberg 1909-1994, Amerikaans kunstcriticus. Bekend o.a. van zijn essay Avant-Garde and Kitsch uit 1939.**

### **3.2 Greenberg: Autonomies of Art (1980)**

lezing ter gelegenheid van het Moral Philosophy and Art Symposium, Mountain Lake, Virginia, October 1980

Greenberg stelt in zijn lezing dat wij kunst kunnen ervaren in een plaats waarin die kunst op zichzelf staat. Hij bedoelt daarmee een gebied waar geen verband hoeft te bestaan tussen andere ervaringsgebieden om de kunst te kunnen begrijpen en waarderen. Een autonoom gebied dus.

Sterker nog, als kunst ervaren wordt in dit autonome gebied en alleen om zichzelf 'art qua art' beoordeeld wordt, dan pas doen wij recht aan de esthetische ervaring. En dat houdt in dat kunst vrij gezien moet worden van alle politieke, sociale, economische, religieuze of morele connecties.

In deze tijd een gewaagd statement, maar, zo stelt Greenberg, in andere gebieden zoals bijvoorbeeld wetenschap vinden we het helemaal niet vreemd om de politieke context buiten beschouwing te laten. Hij is ervan overtuigd dat wij meer te weten komen over het wezenlijke van het kunstobject en over onze ervaring als we kunst als op zichzelfstaand beschouwen.

*Hier vraagt Greenberg van ons, de toeschouwer, om met een bepaalde instelling te kijken naar kunst. Hij pleit voor het loslaten van de tegenwoordig gangbare visie die stelt dat kunst niet volledig genoten kan worden zonder brede politieke context. Die bereidheid vraag ik als kunstenaar ook van mijn toeschouwer. De ruimte die daarmee vrijkomt heb ik nodig om te kunnen werken met het wezen van de schoonheid. Ik doe dit niet gemakkelijk want als kunstenaar die zich aan de functionele schoonheid probeert te ontworstelen, breng ik mijzelf in verlegenheid en maak ik mij verdacht in de ogen van het instituut voor de kunst. Ik voel mij daardoor kwetsbaar en in de verdediging gedrukt.*

Kant stelde dat de ratio nooit de determinerende factor kan zijn om tot een esthetisch oordeel te komen. Het vrije spel tussen gevoel en verstand is dan onmogelijk. Voor Greenberg is de esthetische ervaring, het beschouwen, genieten en beoordelen van kunst eveneens een die niet door andere factoren bepaald mag worden. Volgens hem ligt de waarde van kunst daarin dat zij de toeschouwer middels zijn esthetische ervaring in staat stelt het "leven zoals dat geleefd wordt" te overstijgen. Kunstenaars op hun beurt maken werk ongeacht persoonlijke omstandigheden en ongeachte hun morele, historische en politieke leefklimaat en hebben dat ook in het verleden gedaan. Zij doen dit, volgens Greenberg, doordat zij boven het leven uit stijgen. Ondanks het feit dat zij wel beïnvloed worden door deze factoren is dit niet zodanig evident of belangrijk voor het kunstwerk dat kennis hiervan nodig is voor de waardering ervan. Hij stelt dus geenszins dat kunst in een vacuum zou ontstaan en evenmin dat de kunstenaar niet tegen een kunsthistorische achtergrond zou opereren.

Dat kunst het 'leven zoals geleefd' kan ontstijgen lijkt mij onweerlegbaar in het licht van haar geschiedenis. Het is moeilijk voor te stellen dat de Mona Lisa ooit een tijd zal meemaken waarin haar toeschouwers schouderophalend verder lopen en zich hoofdschuddend verbazen over de tijd dat mensen hier een esthetisch genoegen aan beleefden.

Cultuur is een van de drijvende krachten achter de ontwikkeling van onze beschaving en kunst is een deel daarvan. Kunst als beschavende kracht werkt volgens Greenberg echter alleen als zij niet gemaakt wordt voor dit doel of daarvoor wordt aangewend door de maatschappij, voor politieke noch morele doeleinden.

Hij geeft aan dat kunst het beste werkt als zij zichzelf dient. Een visie die aanknopingspunten heeft met Heideggers opvatting over het in zichzelf rusten van het kunstwerk. Kunst opgevat als autonoom gegeven. Dan is sprake van een echte esthetische ervaring van het kunstwerk. Als kunst dat doet, stelt Greenberg, dan is zij moreel, politiek en sociaal belangeloos en onafhankelijk daarvan.

Ik denk dat het goed is dat Greenberg zijn pleidooi voor de autonomie van de kunst heeft gehouden in een tijd waarin de kunst haar rechtvaardiging ontleent aan de kunsttheorie en de filosofie. Voor mensen die zijn geschriften kennen lijkt hij hiermee een radicale ommezwaai in zijn denken te hebben gemaakt. Hijzelf zegt dat ervaring hem tot dit inzicht heeft gebracht: “de verleiding om kunst naar sociaal-historische criteria te beoordelen is groot maar doet de kunst geen recht.”

*Duchamps' Urinoir (1917) kan onmogelijk los gezien worden van zijn historische, filosofische en maatschappelijke context.*



*Er wordt wel beweerd dat Duchamp met dit werk de gekte in de kunst wilde aantonen, de kunst van zijn tijd belachelijk wilde maken. Dat Urinoir vervolgens als een icoon werd gezien in de strijd tegen de macht van musea en kunstgalerieën en het ter discussie stellen van de legitimering van de kunst had hijzelf niet durven denken. Op welke manier dan ook bekeken: zonder politieke context is het slechts een pleepot. Het werk is niet autonoom in die zin, dat de kijker het niet kan begrijpen zonder enige kennis van de ontwikkelingen in de kunstwereld.*

*Als kunstenaar die autonome schoonheid in de zin van Kant en Heidegger voor het licht wil brengen ben ik van mening dat er ruimte moet blijven voor het besef dat kunst ook autonoom opgevat kan worden. Sterker nog, ik claim ik die ruimte. Ik waardeer dit werk van Duchamp en de vragen die het oproept en ik pleit daarom voor een en-en situatie waarin de opvatting van autonome en politieke kunstbenaderingen naast elkaar bestaan en gewaardeerd worden.*

Samenvattend kan gezegd worden dat Greenberg de esthetische ervaring, vorm en inhoud, subject zowel als object onder dezelfde noemer brengt van de autonomie. Elke andere benadering leidt volgens hem af van de essentie van kunst.

## Hoofdstuk 4: Damien Hirst: For the Love of God.

**De Britse kunstenaar Damien Steven Hirst ( 1965 ) bracht het werk met de titel 'For the Love of God ' in 2007 uit. Het betreft een platina afgietsel van een menselijke schedel die gedateerd is ergens tussen 1720 en 1810. De platina schedel is met 8601 diamanten bezet, de meest opvallende ,peervormige, diamant is geplaatst op het voorhoofd. In het afgietsel zijn de originele tanden van het individu geplaatst. [13]**

Het werk lverwijst naar de kunsttraditie van de Memento Mori -gedenk te sterven-. De schedel is het uitgesproken symbool van de Vanitaskunst en staat symbool voor leegte, ijdelheid en leugenachtigheid. De dood hoort tot de vaste thematiek van Hirst of liever gezegd: het Idee van de dood. Zelf zegt hij hierover: ' "De dood is inactief, want alles is voorbij, maar het Idee is levend en actief". Ten aanzien van zijn werk stelt hij: "Daarom gaan mijn werken niet werkelijk over de Dood, ze gaan over het Leven." [14] Wat hij bedoelt komt heel duidelijk tot uiting in de titel van zijn werk *'The Physical Impossibility of death in the Mind of Someone Living'* , een tijgerhaai op formaldehyde uit 1991.

Naar aanleiding van het tentoonstellen van de schedel in het Rijksmuseum interviewt Hans den Hartog Jager Damien Hirst . Op zijn vraag waar het idee voor dit beeld vandaan komt antwoordt Hirst: "Ik heb al meer met schedels en dood gedaan. In dit geval kwam het mede doordat ik een huis in Mexico heb en daar in aanraking kwam met de schedels van de Azteken- prachtig zijn die. Het had misschien ook wel te maken met een soort omslag in mijn leven. Ik was altijd de jonge kunstenaar, talentvol, tegendraads, maar nu heb ik drie kinderen en begon ik te beseffen dat ik misschien wel meer leven achter me heb dan voor me. Daarom besloot ik dat ik het leven wilde vieren en zeggen: *to hell with death*. En hoe doe je dat beter dan door de dood te bedekken met rijkdom, met leven?"[15]

Damien Hirst stelt zich ten doel mensen met zijn kunst emotioneel te raken, dat maakt hem gelukkig. "Het gaat", zo zegt hij "om een visuele beleving en die beleving moet een soort opwinding uitlokken." (vert) [14] Kunst ziet hij als een medicijn om je weer goed te voelen want het is zeker niet zijn bedoeling om luguber en pessimistisch over te komen. Hij vind het prima om herrie te veroorzaken maar de kunst is het belangrijkste en moet dat ook blijven , sensatie mag niet de overhand hebben. Daarom ook wil hij niet zodanig provoceren dat het de aandacht wegneemt van de boodschap. Hij is van mening dat hij zijn doel voorbij schiet als mensen moreel gaan oordelen.

*De diamanten zijn gekeurd en dat is voor Hirst van groot belang. Het is duidelijk dat hij geen verwijten aan zijn broek wil. Voor mij betekent het ook dat hij nadrukkelijk afstand neemt van de politieke context waarmee diamanten geassocieerd worden. Ook de motieven die Hirst aandraagt voor het maken van dit werk maken duidelijk dat hij geen politieke context betreft in de betekenis ervan.*

*Echter, het spel dat hij ermee speelt is zonder meer een politiek spel en dat spel is een kunstwerk op zich, waarvan de impact op de kunstwereld vergelijkbaar is met het werk van Duchamp.*



#### 4.1 Mijn persoonlijke esthetische ervaring.

*De schedel van Damien Hirst werd eind 2008 tentoongesteld in het Rijksmuseum en toen was al duidelijk dat er gemengde gevoelens op elk niveau bestonden over deze expositie. Ik had erover gelezen en de aankondiging gezien op de aanplakbiljetten; Het ging hier om een object van grote schoonheid, gemaakt door een toonaangevend kunstenaar, dus dat wilde ik zeker gaan kijken.*

*Op naar het museum, wachtend in de rij. Ik bekeek mijn medegeïnteresseerden: een groep schoolkinderen, mensen van middelbare leeftijd, mannen en vrouwen, jonge mensen, kortom: “Die schedel appeleert aan ons allemaal”, zoals Wim Pijbes zei in een interview met NRC handelsblad [16]*

*In het museum was een donkere kamer gecreëert en ik was verrast hoe volslagen de duisternis was in het gangetje dat naar de schedel leidde. Er was in het geheel geen oriëntatie meer mogelijk. Direct voor mij waren geen mensen en ik stak mijn hand uit om de wand te voelen. Verbazing, geamuseerdheid en de realisering dat dit voor een aantal mensen, waaronder kinderen, best een beetje griezelig zou kunnen zijn. Vol verwachting klopt ons hartje...*

*Tegelijkertijd was ik mij ook zeer bewust van het feit dat de kunstenaar dit expliciet wilde, deze wijze van het kunstwerk naderen was duidelijk opzet.*

*Daar stond het object van mijn nieuwsgierige verwachting. Een korte sensatie van teleurstelling: hij was klein! Maar toen ik hem naderde realiseerde ik mij met een schok dat ik keek naar een afgietsel van wat eens een echt mens was geweest. De dood drong zich daarmee zonder pardon aan mij op: deze mens had geleefd en was er niet meer. Die wetenschap was sterker aanwezig in mijn bewustzijn dan ik had verwacht en ik was me op dat moment totaal niet bewust van de diamanten. Er was glans ja, en schittering ook, zeker. Ik liep er omheen om de achterkant van de schedel te bekijken. Hier was de aanwezigheid van de diamanten het sterkst leek het wel, omdat de karakteristieken van een schedel nu eenmaal aan de voorkant zitten. De dode mens vervaagde, de diamanten kwamen op de voorgrond van mijn perceptie.*

*Ik nam wat afstand, er waren natuurlijk meerdere mensen aanwezig, en staarde weer naar de voorkant, het aangezicht van de schedel. De gekke versiering op zijn voorhoofd dehumaniseerde de schedel waardoor het werd weer een ding werd, een object. Ik keek naar de reacties van de andere mensen. Sommige waren best heftig: een vrouw kreeg hevig de slappe lach. Andere waren zelfs hilarisch, toen de aanwezigen zich in een kring om de console heen bleven verplaatsten, de ogen op de schedel gefixeerd als een groepje puppies om een voerbak. Mijn aandacht verlegde zich naar de technische aspecten van zowel de presentatie als de realisatie van het object. Toen die nieuwsgierigheid bevredigd was veranderde mijn waarneming.*

*Ik keek nu minder bewust en liet de 'aanwezigheid' van de schedel meer op me inwerken. De schoonheid ervan werd overweldigend, het was op een bepaalde manier te veel om in mij op te nemen, ongrijpbaar ook. Er gebeurde eigenlijk van alles maar wat zich het meest aan me openbaarde was het besef dat ik de dood aanschouwde, dat was me wel heel duidelijk. Memento mori, dacht ik: 'Mens gedenk te sterven'. Opeens realiseerde ik me: dat je in de dood je geld, je rijkdommen, niet kunt meenemen is totaal onbelangrijk maar dat je de schoonheid niet kunt meenemen dat maakt de dood of liever het dood zijn, pas echt verschrikkelijk. Immers, alleen de*

*dood maakt een einde aan het vermogen dat ieder mens bij leve gegeven is om schoonheid te ervaren. Schoonheid als geestelijke rijkdom is voor elk mens beschikbaar zelfs onder omstandigheden van grote armoede en ellende. Zelfs mensen die in concentratiekampen gezeten hebben getuigen van ervaringen van intense schoonheid, onder omstandigheden waar je dat niet meer verwacht. De verrijking van schoonheid voedt ons juist in ellendige omstandigheden en die rijkdom verliezen we met de dood.*

*Ik had er wel wat tijd voor nodig. Een goed kunstwerk vraagt om een zekere inzet van de kant van de kijker, een bereidheid en oprechte aandacht. En die was om organisatorische redenen de meeste mensen niet gegund, men kreeg slechts enkele minuutjes alvorens de suppoosten tot doorlopen maanden. Op aanraden van een vriend ben ik gaan kijken toen de grote drukte voorbij was en door mezelf regelmatig terug te trekken naar de achtergrond heb ik mijn tijd in het heilige-der-heiligen weten te rekken. In dat opzicht was de presentatie een absolute misser; als mensen de tijd die ze nodig hebben niet krijgen kun je het werk net zo goed niet tentoostellen.*

*Kijkend naar mijn persoonlijke ervaring herken ik daarin heel duidelijk het heen en weer gaan van gevoel naar ratio, en uiteindelijk ook van gevoel naar rede. Ik was mij bewust van een waarheid die op haar beurt ook weer verborgen is en ik kan alleen zeggen: ik was getuige van het 'gebeuren van de waarheid'.*

## 4.2 De critici en de schedel

Zoals ik al opmerkte was de komst van de schedel naar het Rijksmuseum reden tot kritische uitingen van commentatoren uit het publiek, van kunstcritici, museumdirecteuren en kunstenaars.

De schedel laat niemand onberoerd. Het is opvallend hoe fel en emotioneel de reacties soms zijn, zelfs bij mensen die het werk niet gezien hebben. De reacties waar ik mij toe beperk zijn de reacties hier in Nederland (er zijn er vele te vinden op het internet), meer specifiek die van Wim Pijbes, directeur van het Rijksmuseum, Cyrille Offermans, schrijver en essayist, Rudi Fuchs, kunstcriticus en voormalig museumdirecteur en Hans den Hartog Jager, schrijver en essayist.

Om met de laatste te beginnen, Hans den Hartog Jager: hij schreef voor het tijdschrift *Oog*, een uitgave van het Rijksmuseum, een kritisch maar positief essay over Hirst en zijn werk en een kort interview met Hirst.[15] Zijn opening: "Damien Hirsts werk is een briljante manipulatie van kunst en media, maar ook een oprechte monologue intérieure over leven, dood en roem".

Het is interessant dat den Hartog hier 'roem' aan toevoegt. Roem die Hirst bereikt door zich volgens hem nooit helemaal in de kaart te laten kijken, door het zorgvuldig opbouwen van een imago als 'ongrijpbare' kunstenaar. Den Hartog noemt echter Hirsts fascinatie met dood, geld, kunst en religie oprecht. Met die fascinatie voor geld lijkt het echter wel mee te vallen. Op Den Hartog's vraag of Hirst het een prikkelend idee vindt dat hij door het maken van een kunstwerk de diamantmarkt beïnvloedt, reageert die onverschillig: "Mwah. Het doet me minder dan wanneer iemand echt door een werk wordt geraakt."

Fascinatie voor de dood en voor roem zijn bij Hirst verbonden, zo ziet den Hartog het. Volgens hem heeft Hirst roem nodig om onsterfelijk te worden en dat bereik je niet zozeer door kunst te maken voor de eeuwigheid maar door 'in de hoofden' van mensen te gaan zitten.

*Ik kan het daar niet mee eens zijn. Kunstenaars worden herinnerd om hun werk maar ik ken geen enkele grote naam uit het verleden die onsterfelijk is geworden omdat hij als persoon in de hoofden van mensen herinnert wordt terwijl niemand weet wat die persoon gedaan heeft. Het soort roem waar den Hartog op duidt lijkt mij meer te maken hebben met sterrenstatus, iets dat Hirst zeker wel heeft. Die verdwijnt meestal met een of twee generaties. Sterrenstatus bereiken door jezelf een oor af te snijden doet natuurlijk wel de nieuwsgierigheid van mensen naar je werk toenemen, maar als het werk niks voorstelt ben je toch maar mooi je oor kwijt.*

Over sterrenstatus heeft Cyrille Offermans wel wat te melden. Zijn stuk staat bol van felle kritiek zowel op Hirst en zijn werk, als op Wim Pijbes.[16] Hij ziet de medewerking van het museum aan de inrichting van de tentoonstelling als pijnlijk en de expositievoorwaarden die Hirst stelt als het wensenlijstje van een popster. Offermans verwijt Hirst geen kritisch kunstenaar te zijn: een kritisch kunstenaar zou de politieke context van de diamanthandel meegenomen hebben in zijn presentatie.

De presentatie die Hirst gekozen heeft vergelijkt hij met een tabernakel waarin een religieus cultusvoorwerp wordt getoond. Dat staat volgens hem op gespannen voet met het beleid van het museum om de oude meesterwerken uit haar collectie niet meer als autonome werken tentoon te stellen, maar in hun eigen politieke context.

*Offermans zegt hiermee eigenlijk dat de opstelling die Hirst heeft gekozen het werk als autonoom kunstwerk presenteert. Als dat zo is dan vraagt Hirst van ons expliciet om deze schedel te bekijken los van politieke context. De vraag: is dit werk autonome kunst? is cruciaal. In het volgende hoofdstuk probeer ik door de theorie naast de praktijk te leggen een antwoord te vinden op deze vraag.*

Offermans stelt dat de politieke context deze vanitas van Hirst zou bestaan uit de patselige tafereelen van de Miljonairsfair met zijn display aan exorbitante rijkdom. Hij schrijft: “Logisch dat kunstenaar en directeur liever zien dat de schedel in het eerbiedwaardige gezelschap van fameuze vanitaswerken van het Rijksmuseum wordt getoond.”

*Meneer Offermans gaat er gemakshalve aan voorbij dat die eerbiedwaardige vanitaswerken stuk voor stuk getuigen van de rijkdommen die voor die tijd net zo exorbitant waren. Zozeer zelfs dat wij een typisch vanitassymbool als het peperzakje nog terug kunnen vinden in onze nederlandse taal: in het woord 'peperduur'.*

Offermans' kritiek wordt door Rudi Fuchs eenvoudig en doeltreffend weerlegd. Er zitten namelijk nogal wat feitelijke onjuistheden in zijn schreeuwerige betoog en daarbij schrijft hij zijn kritiek nog voordat de tentoonstelling is ingericht en dus is de voor de hand liggende repliek: ga eerst eens zelf kijken.[17] Dat is een van de opvallende aspecten aan de kritiek op de schedel: er is opvallend veel opwinding en boosheid. Moraalridders springen te paard en nemen de publieke opinie op de lans. Het leidt ertoe dat mensen zich gaan afzetten en bewust niet willen gaan kijken. Een stukje politieke propaganda dat de beeldvorming voedt en tegelijkertijd het gebrek aan kennis in stand houdt!

*De morele verontwaardiging is groot. Sommige (glas)kunstenaars uit mijn omgeving vinden het verwerpelijk dat een kunstenaar zoveel geld steekt in het maken van een werk terwijl driekwart van de wereldbevolking lijdt onder honger, armoede en ziekte. Ik vind dat vreemd. Op die manier kun je de glasoven beter sluiten, die verbruikt in zijn eentje per dag meer energie dan een vierpersoonshuishouden per maand. Maar of de opwinding nou werkelijk het geldbedrag betreft of dat hier toch sprake is van een primitieve afweerreactie voortkomend uit angst voor de dood?*

Hirst zegt dat hij het werk op een rondreis wilt sturen om hem aan zoveel mogelijk mensen te laten zien omdat hij in het echt veel 'leuker' is, veel positiever. Dat is precies wat Rudi Fuchs ertoe brengt om de schedel te omschrijven als de anti-Vanitas. De schedel als verwijzing naar de onontkoombaarheid aan de dood is nu zelf als een schier onverwoestbaar en onvergankelijk object vorm gegeven. “To hell with death”.

*Opvallend is dat Fuchs schoonheid alleen noemt als een van de thema's in Hirsts werk. Hij waagt zich nergens aan het gebruik van dit woord om het object of zijn*

*persoonlijke esthetische ervaring te beschrijven. Hij spreekt van een 'glorieus object'. Mijns inziens is dit tekenend voor het taboe waarmee schoonheid verbonden is. Wim Pijbes durfde het wel en werd erom geridiculiseerd. Ach ja, nog even en het wordt weer 'stoer' om te roepen dat een kunstwerk mooi is. Afwachten maar....*



*F.Sant-Acker, 17-de eeuw*

Alle exorbitante rijkdommen vertegenwoordigd: het Perzisch tapijt, de nautilusbeker, de citrusvruchten en vooraan rechts het zakje peper. De dood is niet ver, getuige het omgevallen wijnglas en de half geschilde citroen maar gelukkig is er ook de wederopstanding: de vlinder rechtsboven.

### 4.3 De Kunsttheorie en de Schedel

Offermans noemt Hirst geen kritische kunstenaar maar het lijkt erop alsof hij gemist heeft waarop Hirsts kritiek zich richt. De vanitaskunst waarschuwt voor leegte en ijdelheid, voor het absurde van geldelijk gewin in het aangezicht des doods. Dat is precies wat Hirst wilde aangetonen. Echter, zakjes peper volstaan in deze tijd niet meer als symbool van grote rijkdom, deze tijd vraagt om veel, heel veel vertoon van rijkdom om dezelfde boodschap uit te dragen.

Maar Hirst gaat verder. Hij neemt de gehele economische context rondom kunst op de korrel op dat moment dat hijzelf onderdeel gaat uitmaken van de financiële grootmachten. Een kunstenaar die mede-eigenaar blijft van een werk van die waarde behoudt immers ook de macht tot manipulatie en beïnvloeding van de markt zelfs na de verkoop. De ironie wil dat *'For the Love of God'* op deze wijze een afgodsbeeld wordt ter verheerlijking van de vrije marktwerking. Daar geldt immers: Geld = Macht.

Het is een tegenstrijdigheid maar het kenmerkt Hirsts werk. In het interview met Noemi Smolik in *Kunstforum nr.191* geeft hij aan tegenstrijdigheid een deel van het leven te vinden. Hij zegt: “daarom wil ik met mijn werk geen beslissingen tonen... Alles wat je in mijn werk ziet is waar, het hangt af van je perceptief.” (vert)[14] Hirst is nu zelf een player in het veld van kunstspeculanten en hij heeft de daarbij behorende macht over de commerciële kunstmarkt.

Het Instituut van de Kunst -waar David Hickey zijn pijlen op richt- dat Hirst tot een van haar helden heeft benoemd blijkt daarmee een adder aan haar boezem gekoesterd te hebben. Door zijn nieuwste werken rechtstreeks naar de veiling te brengen plaatst Hirst de kunstwereld buiten spel, hier is de gewone wereld aan zet: het aandeel Sothebys maakte een noodlanding, de afstand tussen kunst en maatschappij werd geminimaliseerd. Museumdirecteuren, critici, academici en ambtenaren, allemaal hadden ze het nakijken. Pijbes zegt: “Heel interessant dat je zelfs op dat niveau kunst kunt maken.” [18] Sotheby's als onderdeel van een politiek kunstwerk. Damien Hirst geeft met zijn handelswijze een aan een onbetwist politiek dier te zijn. Wat van de eerste de beste grondspeculant echter als gewoon zakendoen zou worden gezien mag bij hem gerust een kunstwerk worden genoemd. De vraag is of het object, de schedel, ook in dit licht moeten worden bekeken. Kan *'For the Love of God'* nog gezien worden als autonoom kunstwerk?

Om die vraag te beantwoorden wil ik hem bekijken vanuit de verschillende filosofische en kritische invalshoeken die ik in voorgaande hoofdstukken besproken heb.

Voor Kant is een kunstwerk autonoom omdat het aesthetisch idee en het genie van de kunstenaar autonoom zijn. Het aesthetisch idee komt tot stand in de vrije interactie tussen verbeelding en de Rede. Het is vrij, omdat de wetten die eraan ten grondslag liggen voortkomen uit de originaliteit. Op deze wijze is de kunstenaar in staat tot het geven van de bezieling aan het werk. Hoe origineel is de vanitas, een kunsthistorisch cliché bij uitstek? De retoriek van de schedel is niet echt origineel te noemen het versieren ervan met aardse rijkdommen is een politiek gegeven. Toch is dit alles slechts het concept dat aan dit werk ten grondslag ligt. Volgens Kant is het gebruik

maken van symbolen een middel voor kunstenaars om het esthetisch idee vorm te geven. De bezieling van het werk gaat aan het concept voorbij maar kan op geen enkele andere wijze worden uitgebeeld. Het werk is gemaakt maar ziet er niet gekunsteld uit (daar was Hirst zelf in eerste instantie ook niet helemaal van overtuigd, hij hield rekening met de mogelijkheid uit te komen op een soort 'glitterdiscobal'). Voorbijgaand aan alles wat de schedel ook is blijft overeind dat dit werk zich in zijn eigen normen verwezenlijkt, het is, in de zin van Kant, autonoom.

Het medium, de materialiteit van het kunstwerk, openbaart aan ons de inhoud. Niet omdat de inhoud de vorm dicteert maar omdat de vorm de condities schept waarbinnen de inhoud zich kan manifesteren. De essentie van de schedel, het Zijn, wordt getoond door het werk. Het kunstwerk rust in zichzelf en is daarmee ook in de visie van Heidegger als autonoom te bestempelen.

De schedel is voor elk mens een verwijzing naar de dood en het besef sterfelijk te zijn. Dat is een gemeenschappelijk besef. De schedel als symbool is universeel en staat in die zin los van historische, maatschappelijke en zelfs religieuze context.

De schoonheid van deze schedel heeft wel een functie, dat leidt geen enkele twijfel. Je kunt gerust stellen dat Hirst gebruik maakt van de ultieme lokstof en het werk is door het gebruik van zoveel diamanten ontzettend publiek geworden en onder ieders aandacht. Dus blijft de vraag: hoe autonoom is die schedel?

Het antwoord moet gezocht worden bij Hirst en wel bij zijn presentatie. Hirst schept in de presentatie de voorwaarden voor ons esthetisch oordeel. Hij doet dit door de schedel heel bewust als autonoom werk voor te presenteren: in een donkere kamer afgesloten van alle indrukken van buitenaf met niets meer dan de schedel en de verlichting. De voorwaarden die Kant noemt: belangeloosheid, zonder begrip, doelmatigheid en universele instemming worden allemaal juist door de presentatie gewaarborgd. De zintuiglijke waarneming is de enige weg naar het oordeel. De communis sensus voorziet in het enige a-priori model dat wij nodig hebben om aan *'For the Love of God'* een subliem genoeg te beleven. De toeschouwer heeft namelijk niets nodig, geen rationele kennis of politieke context om dit werk te waarderen en begrijpen. Je hoeft niet te weten hoeveel karaat die kop is of wie de eigenaren ervan zijn. Dat maakt dit werk in de voorstelling van Hirst zonder meer autonoom. Het verstand is niet de determinerende factor, maar er valt wel rationeel over het werk na te denken en er is een hoop over te zeggen en gezegd. Het maakt het werk een interessant discussiestuk maar dat weegt niet op tegen de esthetische ervaring die velen met mij eraan beleefd hebben.

Dit is de wijze van kunst bekijken waar Greenberg voor pleit, namelijk een esthetische ervaring van kunst die geen verbanden nodig heeft naar andere ervaringsgebieden uit welke context dan ook. Omdat we dan de kunst puur in zijn hoedanigheid als kunstwerk kunnen ervaren en ze daarmee niet ten prooi valt aan ge- of misbruik voor politieke of morele doeleinden. In dit autonome ervaringsgebied is schoonheid kunst.

Hirst heeft echter met de schedel een tweede kunstwerk gemaakt waarvan de reikwijdte enorm is. Dat werk wordt zichtbaar in de manipulatie van *'For the Love of God'* als commercieel koopwaar in de vorm van posters, gummetjes, t-shirts en fietsbellen. (Zou er al een action-hero van bestaan?) Een kunstwerk dat vorm krijgt in de figuur Hirst zelf als die actief deelneemt aan de aankoop en de beurshandel

beïnvloed. Het eerbiedwaardige veilinghuis Sotheby wordt ongewild participant in een kunstwerk dat gaat over macht en commercie.

Enige tijd later zal Hirst deze commerciële macht tegenover de culturele macht van het Instituut van de Kunst stellen door zijn nieuwe collectie meteen ter veiling te brengen nog voor het in de galerie is getoond.

*Die schedel is een fantastisch geval van twee-voor-de-prijs-van-een. Twee kunstwerken: het ene autonoom, als gevormde materie, en het andere politiek, als esthetisch Idee. Chapeau !*



## ***Conclusie***

### ***Het failliet van de schoonheid?***

De avant-garde heeft het kind weggegooid en wij zitten met het badwater. Schoonheid in de kunst bleek een boodschapper van slecht nieuws. De schoonheid failliet verklaren leek de enige mogelijkheid om haar verleiding aan de kaak te stellen. Susan Sontag stelt in haar essay *“Een verhandeling over de schoonheid”* dat het failliet van de schoonheid samenhangt met het verlies van vertrouwen in het oordelen. Dat de mens onveranderd in staat is tot het ervaren van emotie door schoonheid doet de schaamte toeslaan; mogen wij nog wel zeggen dat we schoonheid waarderen? Liever spreken we met betrekking tot kunst van 'interessant'. Sontag draait het taboe om als ze zegt: “ Het wegvallen van schoonheid als maatstaf voor de kunst betekent niet dat het gezag van de schoonheid afbrokkelt. Het getuigt eerder van het afbrokkelen van het geloof dat er zoiets als kunst bestaat.” [19]

Schoonheid zoals de filosofen Kant en Heidegger het bedoelden wordt zelfs niet meer erkend, het bestaan ervan doodgezwegen. Het is niet dezelfde schoonheid die we vinden in de politieke oftewel niet-autonome kunst. De functionele schoonheid, de schoonheid als concept heeft haar plaats in de kunst ingenomen .

Greenberg raakt met zijn pleidooi voor autonomie de kern van de zaak. Het kunstwerk dat zich losmaakt van en uitstijgt boven zijn politieke context kan de noodzakelijke ruimte creëren voor het openbaren van de waarheid. Tegelijkertijd kan het de ruimte bieden aan de toeschouwer om de vier voorwaarden die noodzakelijk zijn voor het esthetisch oordeel zo dicht mogelijk te benaderen. Met andere woorden: ruimte voor schoonheid.

Kunstenaars en kunstliefhebbers zijn ook nu nog geboeid door schoonheid echter, het vertrouwen is weggefallen. Daarom is het juist nu noodzakelijk dat schoonheid een bespreekbaar thema blijft. Failliet verklaren is geen optie.

Ik ben deze studie gestart met de vraag wat er gebeurt is met de schoonheid in de kunst. De betekenis van schoonheid is vooral met betrekking tot het wezenlijke van de kunst ingrijpend veranderd en de plaats die schoonheid inneemt in relatie tot het kunstwerk is duidelijk een andere. Ik kom tot de volgende conclusie:

**Schoonheid als esthetisch oordeel en als uitvloeisel van het wezen van de kunst is in de moderne opvatting over kunst vervangen door schoonheid als een functionele toevoeging voor de inhoud van een kunstwerk.**

De zoektocht naar de schoonheid heeft me bewust gemaakt van mijn eigen positie en kracht als kunstenaar. Ik vertrouw nog steeds op de schoonheid.

Tot slot sluit ik mij van harte aan bij de conclusie van Susan Sontag : “Stel je voor dat je zou zeggen: Dat is een interessante zonsongang.”.

## Literatuur

- [1] I.Kant, theory of Aesthetics and Teleologie. Bron: Internet Encyclopedia of Philosophy, op: <http://www.iep.utm.edu/>
- [2] E.Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Uit:M Cahn and Aaron Meskin: Aesthetics, A comprehensive anthology. Blackwell Publishers 2008.
- [3] Kahlil Gibran: De profeet. Uitgeverij Altamira-Becht .BV,Haarlem 1993. blz 88
- [4] Braembussche, van den: Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie. Uitgeverij Coutinho, Bussum 2007, p. 149
- [5] Braembussche, van den: Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie. Uitgeverij Coutinho, Bussum 2007, p 150
- [6] On Exemplary Art as the Symbol of Morality. Making Sense of Kant's Ideal of Beauty, Rob van Gerwen.  
<http://www.phil.uu.nl/~rob/output/GerwenKantExemplary.pdf>
- [7] I.Kant, theory of Aesthetics and Teleologie. Bron: Internet Encyclopedia of Philosophy, op: <http://www.iep.utm.edu/>
- [8] M Cahn and Aaron Meskin: Aesthetics, A comprehensive anthology. Blackwell Publishers 2008.
- [9] Dave Hickey, The Invisible Dragon, essays on Beauty, revised and expanded. University of Chicago Press, Chicago 2009
- [10] Clement Greenberg: Autonomies of Art, op:  
<http://www.sharecom.ca/greenberg/autonomies.html>
- [12] [www.theoldbrandnew.nl](http://www.theoldbrandnew.nl); New Beauty d.d. 22 juni 2009
- [13] [http://nl.wikipedia.org/wiki/For\\_the\\_Love\\_of\\_God](http://nl.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God).
- [14] Kunstforum 191. Gespraech mit Kunstlern. Noemi Smolik.Uitgeverij TZ-Verlag, Rossdorf 2008
- [15] Hans den Hartog Jager, essay en interview. Oog, tijdschrift van het Rijkmuseum, Amsterdam .2-de jaargang, nr 4
- [16] Cyrille Offermans, Rijks buigt voor patserige kunst, De Volkskrant 01-09-2008
- [17] Rudi Fuchs, Hirst maakte de perfecte contra-vanitas. De Volkskrant 09-09-2008
- [18] Folkert Jensma, De stelling van Wim Pijbes: Die schedel appelleert aan iedereen.NRC Handelsblad , bijlage opinie & debat. 4 oktober 2008
- [19] Susan Sontag, Een verhandeling over de schoonheid uit :Op Hetzelfde Moment, nagelaten werk I , De Bezige Bij, Amsterdam 2007