

Hedendaagse kunst gevangen in de ironie.

'Een beschouwer ziet op het eerste gezicht misschien ironie in mijn werk, maar ik zie dat helemaal niet. Ironie veroorzaakt teveel kritische beschouwing'

-Jeff Koons-



Naam: Catharina den Dekker

Studentnummer: 3342913

Cursus: OWG I Hedendaagse kunst

Datum: 22 juni 2012

Inhoud:

Inleiding

1. De ironie van de hedendaagse kunst, volgens de theorie van Maarten Doorman.
2. De grensvervaging tussen kunst, kitsch en pornografie. De ironie van Jeff Koons.
 - 2.1 De grensvervaging tussen kunst en kitsch.
 - 2.2 De grensvervaging tussen kunst en pornografie.
3. Damien Hirst versus Jeff Koons. Wie is de grootste ironische held?

Conclusie

Afbeeldingen

Literatuurlijst

Inleiding.

Naar aanleiding van mijn vorig onderzoek zal er in dit onderzoek gekeken worden naar de kunstenaar Jeff Koons. Jeff Koons wordt veracht en bespot, of hij wordt bewonderd en aanbeden. Er zijn mensen die van Jeff Koons houden en er zijn mensen die hem haten met hart en ziel. Zijn kunstwerken zweven tussen pornografie en kitsch. Gewapend met opblaaskonijnen van roestvrij staal, stofzuigers achter plexiglas en pornografische afbeeldingen waarin hijzelf de hoofdrol speelt weet hij de wereld te veroveren. Met verbazing verwonder ik mij over hoe dit heeft kunnen gebeuren en breek ik mijn hoofd over de vraag of Jeff Koons gezien moet worden als een romantische held of als een hedendaagse schurk. Het is interessant om te onderzoeken hoe het zo ver heeft kunnen komen dat Jeff Koons in de kunstwereld wordt geaccepteerd. Het is nog interessanter om deze 'schurk' te ontmaskeren. Dit onderzoek zal zo ver niet gaan en zal zich slechts beperken op de inhoud van een aantal werken van Jeff Koons. Aan de hand van het boek *De romantische orde* van Maarten Doorman zal er gekeken worden naar de ironie van de hedendaagse kunst. Hieruit volgt de volgende hoofdvraag: In hoeverre speelt de ironie die Maarten Doorman bespreekt in *De romantische orde* een rol in de kunstwerken van Jeff Koons?

Aan de hand van een aantal deelvragen verdeelt over drie paragrafen, zal er gezocht worden naar een antwoord. De eerste deelvraag heeft betrekking op de ironie van de hedendaagse kunst. In de eerste paragraaf zal er een uitleg worden geven wat deze ironie inhoudt en hoe deze betrekking heeft op Jeff Koons. De tweede paragraaf zal een antwoord moeten geven op wat er wordt verstaan onder de termen 'kitsch' en 'pornografie' zodat er een antwoord kan worden gevonden op de hoofdvraag, zonder in de problemen te komen wat betreft de begrippen. In de derde paragraaf zal er een vergelijking worden gemaakt tussen Jeff Koons en Damien Hirts. Er zal gekeken worden in hoeverre deze twee kunstenaars van elkaar verschillen, of er duidelijke overeenkomsten te noemen zijn en of beide kunstenaars het slachtoffer zijn geworden van de ironie van de hedendaagse kunst. Tenslotte zal er in de conclusie een antwoord worden gegeven op de eerder genoemde hoofdvraag.

1. De ironie van de hedendaagse kunst, volgens de theorie van Maarten Doorman.¹

De filosoof, criticus, dichter en essayist Maarten Doorman schreef in 2004 het boek *De romantische orde*², een uitgebreide versie van zijn in 1994 uitgebrachte proefschrift *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*. De boeken van Maarten Doorman bevatten een bepaald patroon. Ze hebben allemaal de romantiek als uitgangspunt. *De romantische orde* gaat expliciet over de invloed van de romantiek op ons dagelijks leven; over hoe de romantiek nog steeds voortleeft in de hedendaagse leefwereld. Het vijfde hoofdstuk uit dit boek *Een tanende genialiteit. De mythe van de scheppende kunstenaar* is gewijd aan de geschiedenis en de opkomst van de romantiek, en aan het voortleven van de romantiek in de hedendaagse kunst. De vraag die in dit hoofdstuk centraal staat heeft betrekking op het verdwijnen van de authenticiteit en de originaliteit binnen de hedendaagse beeldende kunst. Het antwoord is uiteraard te vinden in de romantiek.

De geschiedenis van het kunstenaarschap veranderde, volgens Maarten Doorman, aan het begin van de achttiende eeuw. Tot aan de achttiende eeuw was een kunstenaar een ambachtsman. Door middel van een viertal ontwikkelingen kwam hier vanaf de achttiende eeuw verandering in. De opkomst van de verbeeldingskracht, het ontstaan van expressie in de kunsten, de cultus van het genie en de onafhankelijkheid van de kunstenaar vormden een nieuw soort kunstenaar.

Kunstenaars waren tot aan de achttiende eeuw verplicht om de klassieke idealen als uitgangspunt te gebruiken. Het kernwoord van de klassieke idealen was 'imitatie', omdat de 'verbeelding' overeen kwam met het woord 'gelogen' en dat werd tot in de achttiende eeuw niet gewaardeerd in de kunstwereld. De reden dat de opkomst van de verbeeldingskracht doorbrak in de achttiende eeuw, had te maken met mogelijkheid die ontstond om in alle vrijheid nieuwe dingen uit te vinden en te ontdekken. Geleidelijk met de opkomst van de verbeeldingskracht verschuift het kernwoord binnen de beeldende kunst van 'imitatie' naar 'expressie'. De verbeelding is hierbij geen samenraapsel van verzinsels, maar transformeert de wereld door iets zichtbaar te maken wat eigenlijk onzichtbaar is. De schilder Casper Friedrich David vat dit samen door te stellen dat de schilder niet meer schildert wat hij ziet, maar juist datgene schildert wat hij in zichzelf ziet. Met de opkomst van de verbeeldingskracht wat heeft geleid tot het ontstaan van expressie binnen de

¹ Het vijfde hoofdstuk uit het boek *De romantische orde* van Maarten Doorman is uitgebreid besproken in mijn vorige onderzoek. Ik zal daarom minder uitgebreid ingaan op voorbeelden en op de details uit de tekst van Maarten Doorman.

² Maarten Doorman, *De romantische orde*, Amsterdam 2008.

beeldende kunst ontstaat er een relatie tussen de kunstenaar en zijn werk, en wordt de kunstenaar gezien als een genie waarbij originaliteit en scheppingskracht centraal staan. Het romantisch genie wordt echter in het nauw gedreven door de opdrachtgevers. Dit leidt na de Franse Revolutie tot de autonomie van de kunstenaar. Schilders werken zonder een opdrachtgever en alle academische regels worden van hun voetstuk gehaald. De burger wordt nu benaderd door de kunstenaar, zoals de kunstenaar ooit werd benaderd door zijn opdrachtgever. De kunstenaar voelt zich onbegrepen door de burgers en verzet zich vanaf de negentiende eeuw tegen de burgerij. In Parijs ontstaat er in deze periode een nieuwe onafhankelijke groep kunstenaars, de Bohemiens. Bij deze nieuwe stroming raken de kunstwerken op de achtergrond en draait alles om het leven van de kunstenaar. Maarten Doorman eindigt zijn betoog over de opkomst van de romantiek door een definitie te geven aan deze nieuwe stroming: 'De romantiek, met zijn bezielende aandacht voor de geschiedenis herontdekte vele kunstenaars en maakte ze groot, waarbij oorspronkelijkheid en authenticiteit voorop kwamen te staan en menig kunstenaar geniale trekken en een dramatisch leven kreeg toebedeeld die het kunstenaarschap nu eenmaal vereiste.'³

Met de opkomst van de romantiek ontstond er tegelijk verzet tegen het genie; voornamelijk tegen het belang van het plaatsen van de kunstenaar voor de kunst. Maarten Doorman betreft in zijn betoog de analyse over de esthetica van de filosofen Nietzsche en Schopenhauer. Beide filosofen zijn van mening dat de kunst iets van de werkelijkheid moet presenteren, en dat de kunstenaar dit het beste zichtbaar kan maken. Alleen speelt zijn eigen kunstenaarschap daarin geen enkele rol. Het idee dat de kunstenaar voor de kunst zou moeten worden geplaatst en dat kunst een vorm van expressie zou moeten zijn, heeft onder de avant-gardisten geleid tot een aantal nieuwe kunstvormen waaronder het realisme en later het impressionisme. Het realisme en het impressionisme streven naar een getrouwe weergave van de werkelijkheid waarbij de kunstenaar ondergeschikt is aan de kunst. De kloof met het romantisch genie wordt met het ontstaan van de abstracte kunst nog groter. Ideeën en theorieën vervangen de persoonlijke uitdrukking van de kunstenaar. Het kunstwerk wordt met de opkomst van de abstracte kunst universeel en voor iedereen toegankelijk. Maar de stroming die het meest van de romantiek afstaat is het dadaïsme. Door middel van het dadaïsme wordt de kunst van zijn hoge voetstuk gestoten en bespot door de kunstenaar zelf. De grote paradox achter dit verhaal is dat de kunststromingen die zich hebben verzet tegen het idee dat de kunstenaar geplaatst zou moeten worden voor de kunst, een gezicht hebben gekregen en de kunststromingen

³ Doorman 2008 (zie noot 2), p. 134.

vertegenwoordigen. Manet is het gezicht geworden van het impressionisme. Mondriaan en van Doesburg zijn verbonden met de Stijl. Het gezicht van het dadaïsme is Marcel Duchamp. Zonder deze kunstenaars zouden de achterliggende gedachten van de kunst niet begrepen kunnen worden door de toeschouwer. De conclusie die Maarten Doorman trekt, is dat door de kritiek op de romantiek de kunstenaar weliswaar van het toneel is verdwenen, maar dat zij doormiddel van interviews en ideeën via de achterdeur weer in de spotlights komen te staan. Het romantisch genie is in feite nooit verdwenen. De wijze waarop het romantisch genie tot uiting wordt gebracht is alleen veranderd in de loop der jaren.

Maarten Doorman besluit zijn betoog door de mythe van de geniale kunstenaar te ontcrachten aan de hand van ironie van de hedendaagse kunst: ‘Het gaat om een procedé dat iets uitvergroot in het bewustzijn van de ongeldigheid of onechtheid van die uitvergroting.’⁴ Maarten Doorman neemt Jeff Koons als voorbeeld. Jeff Koons verheft zichzelf met zijn sculptuur van Lodewijk XIV (afb. 1.) tot een Zonnegod en beweert daarmee dat kunst in de handen van een monarch diens ego weerspiegelt om vervolgens decoratief te worden. Hij stelt dat wanneer men kunst in zijn handen plaatst deze zijn ego zal weerspiegelen en uiteindelijk decoratief zullen worden. Jeff Koons blaast zijn werken op tot machtige werken en stelt daarbij dat het allemaal nep en decoratief is. Maarten Doorman laat het niet bij deze uitspraak en hervat zijn betoog door te stellen dat het hedendaagse kunstenaarschap niet adequaat ironisch is, maar dat de ironie aan de oppervlakte is gekomen tengevolge van het verzet tegen het primaat van het kunstenaarschap. Hij stelt hierbij dat deze ironie bij uitstek romantisch is, omdat het zelfbewustzijn van de kunstenaar door de ironie wordt geplaatst boven zijn eigen kunst, deugd en genialiteit.

Om een antwoord te formuleren op de hoofdvraag, moet er naast de ironie van Maarten Doorman gekeken worden naar de kunstobjecten die Jeff Koons op zijn naam heeft staan. Wat voor objecten zijn dit en is het überhaupt kunst te noemen? In de volgende paragraaf wordt er een definitie gegeven aan de woorden ‘kitsch’ en ‘pornografie.’ Twee woorden die centraal staan in de werken van Jeff Koons en die leiden tot het stellen van de vraag: In hoeverre is er nog sprake van kunst of speelt Jeff Koons een spelletje met de kunstcritici en de toeschouwer?

⁴ Doorman 2008 (zie noot 1), p. 144.

2. De grensvervaging tussen kunst, kitsch en pornografie. De ironie van Jeff Koons.

De twee meest banale exposities van Jeff Koons zijn: 'Banality' (1988) en 'Made in Heaven' (1989-1991). De ene reeks is gebaseerd op uitvergroete kitsch objecten en de andere reeks lijkt rechtstreeks afkomstig te zijn uit een pornografisch maandblad met de kunstenaar en zijn minnares in de hoofdrol. In Nederland kwam de grote shock pas in 1992 toen het Stedelijk Museum het werk *Ushering in Banality* (afb. 2.) uit de reeks 'Banality' aankocht. De kranten stonden er vol van, en de reacties waren zelden positief.⁵

Toch is het nooit de bedoeling geweest van Jeff Koons- althans als we afgaan op zijn eigen uitspraak hierover- om de toeschouwer te choqueren met zijn kunstobjecten: "It was never my intention to shock. I never got involved in that. I think honesty is always looked at as being shocking and I felt that I was just honest with my work. Using shock is maybe a little more British than American. I think about wanting to make something very, very, stimulating, but not shocking. It's hard to imagine shock sustaining people's interest. There isn't such a thing as 'truth' but there is a kind of a ground in which maybe society might, as closely as possible, think in an objective way – a common ground in the interest of most people, a sense of the profound that people can go to."⁶

De eerlijkheid waarover Jeff Koons in dit citaat spreekt, lijkt op de wijze waarop de dadaïst Marcel Duchamp te werk ging. Duchamp stelde met zijn werken de beeldende kunst op de proef en met zijn denkwijze zette hij de discussie op gang over de vraag wat kunst tot kunst maakt. Maar waar Duchamp de sokkel verwijderd waar het kunstobject op staat, daar verwijderd Koons de esthetica van het kunstobject. Het kunstobject wordt aanstootgevend en banaal. De grens tussen kunst, kitsch en pornografie vervaagt zodat men al snel de vraag stelt: Wat wil Jeff Koons met zijn kunstobjecten bereiken? Uit interviews met Jeff Koons blijkt dat hij wil dat kunst universeel moet zijn en door iedereen begrepen moet worden. Tegelijkertijd heeft hij voor ieder kunstobject een theorie bedacht – al dan niet beladen met banaliteit – om op deze manier ook de kunstcritici tevreden te houden. Een voorbeeld van dit dogma zijn de ready mades die Jeff Koons gebruikt in zijn expositie *The New* (1971-1989). In deze expositie stelt hij onder andere stofzuigers tentoon, die direct vanuit de fabriek achter plexiglas zijn geplaatst (afb. 3). Aan de ene kant gebruikt hij een alledaags object die voor iedereen toegankelijk is, omdat iedereen weet wat een stofzuiger is. Aan

⁵ Het RKD heeft verschillende krantenartikelen over de aankoop van *Ushering in Banality* in zijn bezit. Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen 1998, pp. 378-380.

⁶ Karen Wright, 'Koons on Koons,' *Modern Painters Magazine* juni (2006), pp. 64-71.

de andere kant heeft hij een theorie bedacht over het gebruik van stofzuigers. Jeff Koons heeft gekozen voor de stofzuiger, omdat het apparaat wordt gebruikt om vuil op te zuigen. De stofzuigers die hij heeft tentoongesteld zijn als het ware nog maagd, omdat zij nooit gebruikt zijn. Stofzuigers ademen en Jeff Koons zegt in een interview uit 1987 dat hij voor deze objecten heeft gekozen, omdat ze zowel mannelijke als vrouwelijke trekken vertonen. Een stofzuiger is mannelijk vanwege de fallische vormen waaruit een stofzuiger bestaat, maar de stofzuiger is ook vrouwelijk vanwege de grote gaten met een grote zuigende kracht.⁷

Duchamp speelt met de ironie van Maarten Doorman doordat hij het gezicht is geworden van een kunststroming dat principieel tegen het romantisch genie is. Jeff Koons speelt in principe op dezelfde manier met de ironie van Maarten Doorman. Het verschil zit in de mate van bewustzijn waarin hij het doet. Duchamp maakte bewust antikunst om op deze manier de kunstwereld op zijn kop te zetten. Uit de interviews met Jeff Koons kan worden afgeleid dat Jeff Koons in zijn ogen esthetische kunstobjecten maakt die juist geen antikunst voorstellen, maar eerder gezien moeten worden als een soort van vergoddelijking van alledaagse objecten. De sokkel wordt weer tevoorschijn gehaald, alleen het kunstobject moet er onder lijden en wordt tentoongesteld als een goedkope prostituee achter plexiglas. Het blijft bij Jeff Koons echter altijd de vraag hoe serieus hij omgaat met interviews en in hoeverre de economische achtergrond van Jeff Koons heeft geleid tot kunstobjecten die worden tentoongesteld als een grote marketingstunt. Jeff Koons zou volgens deze theorie gezien kunnen worden als het grote voorbeeld van een romantisch genie die vermoed is als een hedendaagse kunstenaar, maar men zou Jeff Koons ook kunnen zien als een wolf in schaapskleren die door middel van zijn economische achtergrond weet hoe het werkt in de wereld van economisch succes en daar onbeschaamd misbruik van maakt.⁸

Waarom zou er twijfel moeten bestaan over Jeff Koons als kunstenaar? Wat maakt zijn kunst anders dan andere hedendaagse kunst? Jeff Koons is één van de vele kunstenaars die ready made producten heeft geplaatst in een tentoonstelling. Zijn voorgangers, Marcel Duchamp en Andy Warhol, zijn er beroemd mee geworden. Eigenlijk is het feit dat ze ready makes gebruiken de enige overeenkomst tussen Jeff Koons, Marcel Duchamp en Andy Warhol. Warhol zette de kunst neer als massaproductie en nam daarmee afscheid van de authenticiteit en de originaliteit die de kunst tot die tijd sierde. Jeff Koons speelt daarentegen, vooral in zijn latere tentoonstellingen, met de

⁷ Gurdun Inboden, *Jeff Koons: Extase en banaliteit*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1992, pp. 10-19.

⁸ Peter Schjeldahl, *Sympathy for the devil*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1992, pp. 54-60.

authenticiteit en originaliteit. In zijn oudere tentoonstellingen plaatst hij objecten uit het dagelijks leven, zoals opblaaskonijnen, in een museum zoals Andy Warhol ooit soepblikken tentoonstelde. In zijn latere exposities gebruikt hij geen ready made's meer, maar laat hij objecten uit het dagelijks leven - laten we het opblaaskonijn als voorbeeld aanhouden - namaken in roestvrij staal en plaatst ze in het museum. Op deze wijze moet er een onderscheid worden gemaakt tussen het object zelf en het materiaal waar het 'normaal' van gemaakt zou moeten zijn. Het object is niet authentiek, laat staan origineel. Het materiaalgebruik en de productiewijze zijn echter wel origineel te noemen, maar de authenticiteit blijft ver te zoeken.

De twijfel over Jeff Koons als hedendaagse kunstenaar zit niet alleen in de productiewijze van zijn kunstobjecten. Hij laat zijn kunstobjecten maken door andere personen en is zelf alleen verantwoordelijk voor het gedachtegoed en het ontwerp van het kunstobject. In de hedendaagse kunstwereld is dit een gebruikelijke manier van werken en kan een kunstenaar hier niet op afgerekend worden. De twijfel over Jeff Koons als hedendaagse kunstenaar zit vooral in de onderwerpen van zijn kunstobjecten die zweven tussen kunst, kitsch en pornografie. Om wat meer inzicht te krijgen in het verschil tussen kunst, kitsch en pornografie moet er eerst een grens worden gelegd tussen deze drie begrippen.

2.1 De grens tussen kunst en kitsch.

'How does kitsch turn into art?'

*Jeff Koons: 'By people using it as segregation, using it as a way to discriminate and by enabling and criticizing things in this world instead of finding grace and beauty.'*⁹

De kunstcriticus Clement Greenberg schreef in 1939 een kritisch betoog getiteld *Avant- Garde and Kitsch*¹⁰. In dit betoog geeft hij een analyse van het fenomeen kitsch en vergelijkt hij dit met de avant- garde en de high art. Net als Maarten Doorman stelt Clement Greenberg dat de avant- garde is voortgevloeid uit de Bohemiencultuur die is ontstaan aan het einde van negentiende eeuw. De avant-gardisten creëren een nieuwe abstracte en non-objectieve vorm van kunst. Volgens Greenberg wordt door deze groep kunstenaars God geïmiteerd door het scheppen van iets nieuws vanuit het niets. Echter, zo stelt Greenberg, imiteren zij niet God maar de kunst zelf en dat is de genesis van het abstracte. Hij redeneert nog verder en komt uiteindelijk tot de conclusie dat abstracte kunst een imitatie van een imitatie is, omdat alle kunst en literatuur gebaseerd zijn op imitaties.

Het is begrijpelijk dat de lagere bevolkingsklasse geen snars meer begrijpt van de ingewikkelde theorie achter de beeldende kunst en zij geven het leven aan kitsch. Kitsch is een kunstvorm voor het volk. Het is goedkoop, doordat de industrialisatie het vakmanschap heeft verdrongen. Kitsch verandert met de kunststromingen mee, maar blijft in feite altijd hetzelfde. Kitsch is begrijpbaar en wordt in hapklare brokken tentoongesteld in een souvenirwinkel. Kitsch vraagt niets van zijn kopers behalve een paar muntjes. Kitsch is ook verraderlijk, schrijft Greenberg in zijn betoog, omdat kitsch in verschillende gradaties te vinden is waarbij sommige gradaties gevaarlijk dichtbij 'ware' kunst in de buurt komen. Opmerkelijk is de uitspraak: 'When enough time has elapsed the new is looted for new "twists" which are then elapsed down and served up as kitsch. Selfevidently, all kitsch is academic; and conversely, all that's academic is kitsch.'¹¹ Wanneer men bedenkt dat dit artikel ver voor het tijdperk van Jeff Koons is geschreven, is het bijna

⁹ Giancarlo Politi, 'Jeff Koons: An interview by readers of Flash Art,' *Flash Art* 38 (2005) nr. 240 (Januari - Februari), p. 85.

¹⁰ Clement Greenberg, *Avant-garde and kitsch*, uit: *The collected essays and criticism. Volume I Preceptions and judgements 1939-1944*, Chicago 1988, p 12.

¹¹ Greenberg 1988 (zie noot 7), pp. 5-20.

typisch te noemen dat deze uitspraak zo overeenkomt met het gedachtegoed van Jeff Koons over zijn Lodewijk XIV sculpturen waarbij hij stelt dat kunst in de handen van de monarch diens ego weerspiegelt om vervolgens als decoratief voor het volk te eindigen. Greenberg en Koons komen beiden tot de conclusie dat kitsch een product is van academische kunst. Clement Greenberg veracht kitsch in zijn betoog en Jeff Koons gebruikt het als een icoon voor zijn kunstobjecten.

Midden in de jaren tachtig verschijnt er een boek getiteld *Faces of Modernity* geschreven door de kunstcriticus Malei Calinescu.¹² De schrijver behandelt hierin een aantal begrippen binnen de kunst, waaronder kitsch. Calinescu is in zijn betoog minder kritisch tegenover kitsch dan Clement Greenberg. Kitsch is technologisch en esthetisch gezien een product van de moderne maatschappij. Calinescu ziet een verband tussen kitsch en de economische ontwikkeling. Wanneer kitsch technisch mogelijk en economisch verantwoord is, maakt alleen de marktprijs een verschil tussen kitsch en avant-garde en worden beide kunstvormen geaccepteerd door de middenklasse. Kitsch is de ideale kunstvorm waarbij het niet uitmaakt of men uit de hogere of lagere middenklasse afkomstig is. Vele sociale en culturele critici komen tot de conclusie dat de normen voor de kunst zijn verslechterd en verlaagd door middel van het verspreiden van de corrupte smaak van status. Doormiddel van het aanschaffen van een kunstobject, koopt men als het ware een object dat symbool staat voor de sociale status van de koper. Door de opkomst van kitsch verliest de kunst zijn ingewikkelde esthetische waarde en keert de burger de rug toe naar de kunstenaar, zoals de kunstenaar dat eerder heeft gedaan naar de burger toe. Calinescu besluit de eerste paragraaf met de opmerking dat vandaag de dag zelfs de natuur moet geloven aan de massaproductie en dat zij zo mooi moet zijn als een kleurige ansichtkaart.

In de paragraaf die daarop volgt bespreekt Calinescu drie begrippen: *Kitsch, Camp and High Art*. Camp zweeft tussen kitsch en high art in. Het is net zo slecht als kitsch, maar weet met deze foutheid weg te komen. Het hoort niet thuis in de high art, maar camp wordt wel enigszins geaccepteerd door de high art. Camp kun je het beste omschrijven met: 'It's beautiful because it's awful'.¹³ Over het algemeen is het lastig om kitsch en camp van elkaar te onderscheiden.¹⁴

¹² Malei Calinescu, *Faces of modernity*, Londen 1977, pp. 226-262.

Faces of modernity bevat een aantal essays die in de periode van 1967-1976 werd uitgegeven in het tijdschrift *Novel*. Deze uitgave bevat de stromingen avant-garde, decadentie en kitsch. In de latere uitgaven worden daar het modernisme en het postmodernisme aan toegevoegd.

¹³ Uitspraak van Susan Sontag. Calinescu 1977 (zie noot 9) p. 230.

¹⁴ De docent moderne kunst Linda Boersma omschreef tijdens het college kernproblemen 1900-heden André Hazes als camp en Nick & Simon als kitsch.

Met het ontstaan van camp in de intellectuele, van oorsprong homoseksuele, leefwereld van New York verschijnt er in dezelfde periode de eerste tentoonstelling die gewijd was aan kitsch. Alsof kitsch zich wil losrukken van camp. Wanneer avant-garde en camp de artistieke vormen en technieken van kitsch overnemen, kan kitsch op zijn beurt het avant-gardisme nabootsen. Kitsch gebruikt het avant-gardisme op deze manier om op een esthetische wijze zichzelf te promoten in de kunstwereld. Het bovenstaande toont aan dat kitsch veel complexer is dan dat het op het eerste gezicht lijkt. De grenzen vervagen en kitsch, camp en high art gaan hand in hand verder en laten de toeschouwer in de waan dat de grenzen niet bestaan.

In de daarop volgende paragraaf bespreekt Calinescu de oorsprong van het woord kitsch, hetgeen voor dit onderzoek irrelevant is. De titel van de paragraaf die daarop volgt klinkt daarentegen wel relevant voor dit onderzoek: *Kitsch and Romanticism*. De historische achtergrond van kitsch ligt niet zoals men zou vermoeden bij het maniërisme of de barok. Kitsch vindt zijn historische oorsprong vanuit de romantiek. Voor de romantiek was het esthetische ideaal nog mythisch en ondoorgrondelijk. Schoonheid was een absoluut, praktisch niet haalbaar model en criterium van waarde. Maar gedurende de romantiek veranderde dit beeld van de esthetica. Hermann Broch ziet kitsch als: ‘an escape into the idyll of history where set conventions are still valid... Kitsch is the simplest and most direct way of soothing this nostalgia.’ Kitsch is uiteindelijk niets meer dan een vlucht uit de vaste routine van de academische idealen van de esthetica.

Zijn de kunstobjecten van Jeff Koons nu kitsch, camp of high art te noemen? In het essay *Grensvervaging in de kunst*¹⁵ schrijft Maarten Doorman over de zeven vormen van grensvervaging binnen de beeldende kunst. De laatste vorm van grensvervaging noemt hij de grens tussen de elitecultuur en de populaire cultuur. Maarten Doorman verwijt net als Calinescu de romantiek voor het verval van de kunst en voor het ontstaan van kitsch. Vanaf de jaren zestig van de twintigste eeuw bereikt de popcultuur zijn hoogtepunt door de werken van onder andere Andy Warhol. In het betoog van Maarten Doorman over de grensvervaging tussen high en low art sluipt er het woord ironie naar binnen. Maarten Doorman gebruikt het woord ironie bij het beschrijven van de beeldende kunst die ontstaat in de jaren zestig. De ironie zit in het feit dat de kunstenaar ontkent dat hij een provocatie opgang heeft gezet tegen de klassieke idealen. Andy Warhol met zijn soepblikken en zeepdozen als kunstobjecten ontkent dat hij provoceert tegen de klassieke idealen en zo viert de massaproductie van Andy Warhol, de low art van Lichtenstein en Rauschenberg en

¹⁵ Maarten Doorman, *Grensvervaging in de kunst*, Amsterdam 1997 pp. 3-30.

uiteindelijk ook de kitsch van Jeff Koons hun overwinning binnen de high art en de elitecultuur. De grens tussen goede en slechte smaak werd hiermee voorgoed verbroken. Maarten Doorman besluit zijn kleine betoog over de grensvervaging tussen de elitecultuur en popcultuur door te stellen dat camp het grote voorbeeld is van de ironie: ‘Camp is geen slechte smaak, maar viert de slechte smaak en maakt die rijp voor het esthetische domein – van Andy Warhols zeefdrukken met reeksen elektrische stoelen en vrijheidsbeelden tot en met de overbewuste kitsch van Jeff Koons.’¹⁶

De kunstobjecten van Jeff Koons plaatst Maarten Doorman onder de noemer camp, maar hij heeft het over de ‘overbewuste kitsch van Jeff Koons’ wat duidelijk aangeeft dat de grens tussen kitsch en camp lastig is aan te duiden. Clement Greenberg maakt in zijn betoog uit 1939 nog onderscheid tussen kitsch en avant-garde, maar moet uiteindelijk toegeven aan het eind van zijn betoog dat kitsch en academische kunst onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Malei Calinescu maakt in 1977 dezelfde vergelijking. Hij plaatst camp tussen avant-garde en kitsch en maakt daarmee het onderscheid tussen high art en low art nog complexer. Maarten Doorman noemt camp het grote voorbeeld van de ironie: Het is slechte kunst, maar het wordt geaccepteerd binnen de esthetiek van de klassieke kunst. Wanneer het in deze woorden staat geschreven, zijn de werken van Jeff Koons te vangen onder de noemer camp: De mate van ironie die van zijn kunstobjecten afspat maakt het tot slechte kunst, maar kennelijk wordt het geaccepteerd binnen de esthetiek van de klassieke kunst.

¹⁶ Doorman 1997 (zie noot 12), p. 18.

2.2 De grens tussen kunst en pornografie.

'You seem to be able to move easily from works with kids' toys in them to porn images...'

*Jeff Koons: 'It's not porn. Made in Heaven (1989-1991) dealt with the shame of masturbation in our society. It was a metaphor for cultural guilt. I wanted to reproduce the Garden of Eden, and sexual penetration like a hummingbird encounters a flower. It's all about the acceptance of nature – for example by showing an ass with pimples on it – about the biological. Art is transcendence, abstraction an interaction with the moment. I did Made in Heaven, I was a young artist. I don't regret these pictures at all, but I did them at a time when I didn't have a huge audience. Now that my audience has grown up, I have a larger responsibility towards it.'*¹⁷

In het tijdschrift *Philosophy and Literature* verscheen in 2001 een artikel van Matthew Kieran getiteld *Pornographic Art*.¹⁸ In hetzelfde tijdschrift verscheen er in eveneens in de maand april maar vier jaar later een ander artikel van de auteur Jerrold Levinson met de titel *Erotic Art and Pornographic Pictures*.¹⁹ Beide artikelen gaan over de stelling in hoeverre de pornografie in de kunstwereld is geslopen. Kan je pornografie als een kunstvorm zien? Dat is de centrale vraag binnen deze twee artikelen. Het tweede artikel is een kritische aanvulling op het eerste artikel.

Het artikel *Pornographic Art* van Matthew Kieran begint met de stelling dat pornografie alleen kan refereren naar kunst als het hele slechte kunst is en in het slechtste geval kan pornografie helemaal niet vergeleken worden met kunst. Kieran wil echter de lezer van het artikel overtuigen dat er kunstwerken zijn die van waarden zijn dankzij de pornografie die erin verwerkt zit. Hij vervolgt zijn betoog met het beredeneren waarom pornografie geen kunst zou kunnen zijn. Pornografie heeft te maken met seksuele opwinding en verschilt hiermee met erotiek. Erotiek kan uiteraard ook voor seksuele opwinding zorgen, maar heeft daarnaast andere doelstellingen waaronder kunstzinnige doelstellingen. Wat is de relatie tussen erotiek en pornografie? Erotiek gaat niet nadrukkelijk alleen over seks. Kieran geeft hierbij een aantal voorbeelden uit de kunst, de danseressen van Degas, Mapplethorpe's studies voor bloemen, die zorgen voor enige erotiek binnen de kunst, maar die niet expliciet draaien om seksuele opwinding. Matthew Kieran stelt dat wat

¹⁷ Wright 2006 (zie noot 5), p. 67.

¹⁸ Matthew Kieran, 'Pornographic Art,' *Philosophy and Literature*, 25 (2001) nr. 1 (april), pp. 31-45.

¹⁹ Jerrold Levison, 'Erotic Art and Pornographic Pictures,' *Philosophy and Literature*, 29 (2005) nr. 1 (april), pp. 228-240.

erotisch is ook pornografisch kan zijn. Maar wat pornografisch is kan niet erotisch zijn, omdat het binnen de erotiek niet nadrukkelijk draait om seksuele opwinding.

Een ander vraagstuk dat naar voren wordt gehaald door Kieran is in hoeverre de oude Griekse, Romeinse en Indische kunst waarbij seks centraal staat kunst genoemd kan worden. De auteur komt tot de conclusie dat deze stelling niet beantwoord kan worden, omdat niet bekend is in hoeverre het hier gaat om pornografische poses of om artistieke houdingen. Het gaat vaak om schematische afbeeldingen van karikaturen die vaak leiden tot een comfortabele module van pornografie die geaccepteerd wordt binnen de kunst, omdat het voor de toeschouwer van nu niet direct leidt tot seksuele opwinding. Kieran geeft later in zijn artikel een voorbeeld van een culturele, pornografische kunstvorm uit Japan: De prenten van de Ukiyo-e school. Kunstenaars zoals Hokusai en Utamaro creëerden in de negentiende eeuw obscure prenten van prostituees, koppels in actie en zelfs van vrouwen die worden bevredigd door zeedieren. In Japan worden deze prenten gezien als kunstobjecten, maar worden zij daarnaast ook gebruikt voor seksuele opwinding. Een westers voorbeeld, zij het minder expliciet, dat hiermee overeenstemt zijn de erotische tekeningen van Gustav Klimt en de naaktstudies van August Rodin. De auteur besluit zijn betoog door te stellen dat pornografie leidt tot artistieke desinteresse van het subject; bijvoorbeeld een subtiel verhaallijn die door een pornofilm loopt waar de man of vrouw die ernaar kijkt niet in geïnteresseerd is, omdat dit alleen maar zijn hoogtepunt van opwinding vertraagt. De interesse in het subject is daarentegen wel terug te vinden in de kunst. Als toeschouwer raak je betrokken bij wat je ziet. Een goed antwoord op zijn eigen vraagstelling geeft Kieran niet en daarom verschijnt er in 2005 een artikel van Jerrold Levinson met enige op- en aanmerkingen naar het artikel van Kieran toe.

Levinson begint zijn artikel door een globaal onderscheid te maken tussen pornografie en erotiek. Erotiek en pornografie leiden beide tot seksuele stimulatie en opwinding. Erotiek is neutraal, pornografie wordt over het algemeen afgkeurd. Erotische kunst is een bekend begrip, pornografische kunst klinkt als een tegenstrijdigheid. Pornografie leidt alleen tot seksuele bevrediging, erotiek kan naast het bevredigen van seksuele behoeftes ook andere betekenissen hebben. Erotiek wordt gewaardeerd, pornografie wordt geconsumeerd. Met het opsommen van dit onderscheid is de toon van het artikel gezet. Vanaf paragraaf vier wordt het interessant voor dit onderzoek, omdat de auteur dan onderscheid maakt tussen pornografie, erotiek en kunst. Levinson stelt dat kunstafbeeldingen ondoorzichtig zijn, omdat de toeschouwer wordt uitgenodigd om zich te verdiepen in de functie van het afgebeelde en niet zo zeer om zich te verdiepen in wat het voorstelt. Dit in tegenstelling tot de transparantie van pornografie waarbij 'what you see, is what you get' de

slogan lijkt te zijn. Fotografie lijkt voor pornografie een ideaal medium te zijn, omdat zij net zo transparant is pornografie. Al kan er uiteraard niet worden uitgesloten dat fotografie geen kunst kan zijn. In paragraaf vijf van het artikel van Levinson geeft hij kritiek over het artikel van Matthew Kieran. Kieran heeft geprobeerd om met zijn artikel kunst en pornografie te verbinden met elkaar. Levinson is het daar niet mee eens. Volgens hem bestaat er kunst en pornografie en moeten deze twee vormen van elkaar gescheiden blijven. Levinson beargumenteert vanuit van het perspectief van Kieran: Pornografie leidt tot seksuele opwinding en er zijn kunstobjecten die leiden tot opwinding dus bestaat er pornografische kunst. Nee, zegt Levinson, dit is niet het geval want, het is maar net wat de toeschouwer ziet in wat er is afgebeeld. Als voorbeeld geeft Levinson de erotische schetsen van Gustav Klimt. Schetsen die bedoeld zijn als kunstobjecten, maar die wellicht verkeerd als pornografie opgevat kunnen worden wanneer de schetsen in de handen vallen van diegene die zich niet willen verliezen in de kunst maar in zijn eigen zelfbevrediging. Levinson vervolgt zijn betoog door te stellen dat pornografie helemaal geen kunst kan zijn zoals Kieran beweert omdat, de categorie erotische kunst daarmee zou verdwijnen en omdat kunst, erotiek en pornografie niet verenigbaar zijn maar juist in strijd met elkaar moeten zijn zoals het altijd is geweest. Levinson maakt een compromis: Pornografie kan artistieke trekken tonen, maar iets kan nooit kunst en pornografie tegelijkertijd zijn.

Om terug te komen op Jeff Koons, hoe kunnen wij de werken uit de reeks *Made in Heaven* van Jeff Koons het beste omschrijven? Is het kunst? Is het pornografie? Of is het erotiek? Of is het de uitzondering op de regel en is het pornografie dat is samengevloeid met de kunst? Misschien moeten de werken binnen de expositie *Made in Heaven* (afb. 4 en 5). individueel bekeken worden. De foto's op billboardformaat en de sculpturen in glas of in plastic van Jeff Koons en zijn toenmalige vrouw Ilona Staller in allerlei standjes waarbij de genitaliën in het rond vliegen kunnen worden gezien als afstotend. Omdat het er zo dik bovenop ligt, is dit geen kunst meer te noemen. Om terug te komen op het artikel van Levinson; in de werken van Jeff Koons draait het net als in de pornografie om 'what you see, is what you get.' Zijn kunst is transparant mede dankzij het gebruik van het fotografisch medium. Volgens Levinson kunnen kunst en pornografie niet hand in hand gaan dus is er hier geen sprake van kunst, maar van pornografie dat knipoogt naar de kunst. *Large Vase of Flowers* en de andere sculpturen van Koons die binnen dit genre vallen kunnen dan gezien worden als kunst die flirt met de pornografie. De bloemen staan dat wel voor de geslachtsdelen van een man en een vrouw, ze worden niet expliciet benadrukt in het werk zelf. De natuur flirt zelf namelijk ook met seksualiteit. Wat Jeff Koons hiermee laat zien, is niets nieuws.

3. Damien Hirt versus Jeff Koons. Wie is de grote ironische held?

'What is art?'

*Damien Hirst: 'It's a fucking poor excuse for life ,isn't it? I have proved it myself that art is about life and the art world is about money. And I'm the only one who fucking knows that. Everybody lies to themselves to make it seem like it's the other way. But it isn't.'*²⁰

In deze paragraaf wordt er een korte toelichting gegeven over de ironische aspecten van Damien Hirt en Jeff Koons. Waarom Damien Hirst? Omdat zijn naam vaak in verband wordt gebracht met Jeff Koons en het is interessant om een vergelijking te maken tussen deze twee excentrieke kunstenaars. Het grootste verschil tussen Damien Hirst en Jeff Koons zijn de onderwerpen die zij gebruiken voor hun kunstobjecten. Jeff Koons bekijkt het vanaf de positieve kant en hij viert het leven, zijn kindertijd en de seksuele geneugten van het leven. Damien Hirst is meer een zwartkijker. Hij vindt de schoonheid in de dood en alles wat daartoe betrekking heeft en viert op deze wijze het leven. In een interview vertelt hij dat hij vanaf zijn zevende al een fascinatie voor de dood heeft gehad. Maar als de vraag gesteld wordt hoe dat komt, weet Hirst eigenlijk geen antwoord op de vraag.²¹

De ironie van Jeff Koons en Damien Hirst komen niet overeen. Jeff Koons blaast hedendaagse objecten op tot een kunstwerk. Damien Hirst kijkt liever naar wat anderen doen, waardoor hij geregeld in de krant staat wegens plagiaat.²² Zijn grootste held is Francis Bacon vanwege de macabere details die Bacon in zijn schilderijen heeft verwerkt. De invloed van Francis Bacon heeft uiteindelijk geleid tot het plaatsen van beesten op sterk water. De werken van Jeff Koons hebben eveneens invloed gehad op Damien Hirst. Koons plaatst stofzuigers achter plexiglas, Hirst plaatst er medicijnen achter. Het overvloedig medicijn gebruik van zijn moeder is de uiteindelijk aanleiding tot dit project, maar Jeff Koons gaf het grote voorbeeld: 'I'd seen Jeff Koons's hoovers, and that was what got me to the *Medicine Cabinet*. I just badly wanted to do it

²⁰ Gordon Burn, *On my way to work*, Michigan 2002, p. 132.

²¹ Ann Gallagher, *Damien Hirst*, Londen 2012, p. 93.

²² Het RKD bevat een map met alle krantenartikelen die geschreven zijn naar aanleiding van Damien Hirst.

myself. I felt like I'd stolen his idea but done it my own way.²³

Jeff Koons ontkent het, maar Damien Hirst komt ervoor uit: De werken van deze twee kunstenaars draaien maar om één ding en dat is geld. Doordat Damien Hirst toegeeft dat zijn kunstwerken niet op een voetstuk thuis horen en daardoor juist in musea belanden, is zijn werk wellicht meer ironisch dan de werken van Jeff Koons. Aan de andere kant ontkent Jeff Koons de ironie binnen zijn werken terwijl de ironie ervan af spat. Concluderend kan men stellen dat Damien Hirst de klassieke ironische hedendaagse held is, zoals Duchamp dat ooit was in zijn hoogtijdagen. Jeff Koons is meer de ironische romantische held die de toeschouwer de wereld op een heel andere manier laat beleven, zij het niet altijd positief.

²³ Gallagher 2012 (zie noot 20), pp. 93-94.

Conclusie.

De hoofdvraag van dit onderzoek luidt: In hoeverre speelt de ironie die Maarten Doorman bespreekt in *De romantische orde* een rol in de kunstwerken van Jeff Koons? In de eerste paragraaf is er besproken wat Maarten Doorman bedoelt met de ironie. De ironie is het verheffen van objecten die niet verheven mogen worden. In de paragrafen die daarop volgen zijn er enkele kunstwerken van Jeff Koons uit de exposities *Made in Heaven* en *Banality* besproken die direct in aanmerking komen voor de ironie en aan de hand van de begrippen kitsch, camp, erotiek en pornografie kan er bevestigd worden dat de werken van Jeff Koons ironisch te noemen zijn.

Het is moeilijk om Jeff Koons te plaatsen binnen de hedendaagse kunstwereld. Zijn werken worden geaccepteerd binnen de esthetiek van de kunst. Op de vraag of de werken van Jeff Koons als kitsch bestempeld moet worden, is het antwoord negatief. Zijn werken mogen op kitsch lijken en met kitsch in verband worden gebracht, in werkelijkheid is het camp. Camp is het kleine broertje van kitsch. Camp is kitsch met een knipoog; iedereen ziet dat het kitsch is, maar omdat de kunstenaar van mening is dat het kunst is, wordt het geaccepteerd als kunst. De expositie *Banality* mag dan wel worden uitgekotst door de media, het Stedelijk Museum in Amsterdam heeft in 1992 een kunstobject uit deze serie aangekocht en dit kitsch varkentje vandaag de dag nog steeds te bewonderen. De expositie *Made in Heaven* is een stuk transparanter. De obscene foto's en beelden kunnen worden bestempeld als pornografie met een vleugje kunst, maar kunnen niet als ware kunstobjecten gezien worden omdat kunst en pornografie van elkaar gescheiden moeten blijven. De kitschachtig beelden binnen deze reeks van honden en bloemen zijn minder banaal en kunnen wellicht als erotisch beschouwd worden of als camp.

Jeff Koons is een ironische held doordat hij het ontkent te zijn en kunstobjecten maakt die meer neigen naar kitsch en pornografie dan naar de klassieke kunst. Damien Hirst is een ironische held doordat hij het erkent te zijn. Wellicht komt er ooit een dag dat Jeff Koons met een kunstproject komt aanzetten bij musea waarmee hij zijn eigen kunstenaarschap ontkracht en wordt dit kunstobject opgenomen in de kunstcollectie. Pas dan kan er gezegd worden dat Jeff Koons de 'Zonnegod' van de ironie is.

Afbeeldingen.



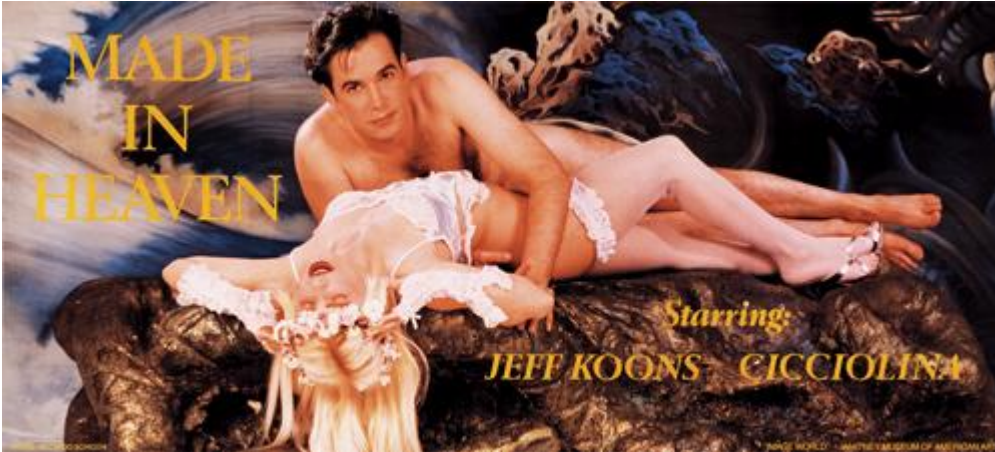
Afb. 1: Jeff Koons, *Louis XVI*, 1986, RVS, 116.8 x 68.6 x 38.1 cm, "Jeff Koons, Versailles", Chateau de Versailles, France, October 9 2008 - January 4 2009, Foto: www.jeffkoons.com

Afb. 2: Jeff Koons, *Ushering in Banality*, 1988, gepolychromeerd hout, 96.5 x 157.5 x 76.2 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, Foto: www.jeffkoons.com



Afb. 3: Jeff Koons, *New Shelton Wet/Drys Tripledecker*, 1981, drie Shelton stofzuigers, plexiglas, fluoriderend licht, 316.2 x 71.1 x 71.1 cm, "Prospect 86: Eine internationale Ausstellung aktueller Kunst", Frankfurter Kunstverein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt, Germany, September 9 - February 11 1986, Foto: www.jeffkoons.com

Afb. 3: Jeff Koons, *Made in Heaven*, 1989, lithografisch billboard, 317.5 x 690.9 cm, "Jeff Koons", Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, May 31 - September 21 2008, Foto: www.jeffkoons.com



Afb. 4: Jeff Koons, *Jeff eating Ilona* (*Kama Sutra*), 1991, glas, 39.4 x 55.9 x 30.5 cm, Foto: www.jeffkoons.com



Bibliografie.

Burn, Gordon, *On my way to work*, Michigan 2002.

Calinescu, Malei, *Faces of modernity*, Londen 1977.

Doorman, Maarten, *Grensvervaging in de kunst*, Amsterdam 1997.

Doorman, Maarten, *De romantische orde*, Amsterdam 2008.

Gallagher, Ann, *Damien Hirst*, Londen 2012.

Greenberg, Clement, *Avant-garde and kitsch*, uit: The collected essays and criticism. Volume I Preceptions and judgements 1939-1944, Chicago 1988.

Inboden, Gurdun, *Jeff Koons: Extase en banaliteit*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1992.

Kieran, Metthew 'Pornographic Art,' *Philosophy and Literature*, 25 (2001) nr. 1 (april), pp. 31-45.

Levison, Jerrold 'Erotic Art and Pornographic Pictures,' *Philosophy and Literature*, 29 (2005) nr. 1 (april), 228-240.

Politi ,Giancarlo, 'Jeff Koons: An interview by readers of Flash Art,' *Flash Art* 38 (2005) nr. 240 (Januari - Februari), p. 84-91.

Schjeldahl, Peter *Sympathy for the devil*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1992.

Wright, Karen, 'Koons on Koons,' *Modern Painters Magazine* juni (2006), pp. 64-71.