

SHOCK-ART IN ONTWIKKELING

Nader bekeken binnen het werk van:

Marina Abramović & Ulay
Damien Hirst
Marcus Harvey
Chris Ofili
en
Renzo Martens

Kachiri van Zwam, 4292855

Bachelor eindwerkstuk

Begeleiding: Hestia Bavelaar

Tweede lezer: Patrick van Rossem

Aantal woorden: 5.717

Departement kunstgeschiedenis

Faculteit geesteswetenschappen

Juni 2015



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Inleiding	2
1. <i>Sensation</i> en het ontstaan van shock-art	5
2. Shock-art toen en nu	8
Conclusie	19
Literatuurlijst	21
Lijst van afbeeldingen	23

Inleiding

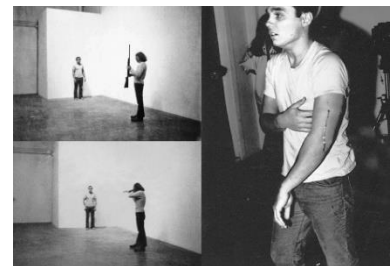
In de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw vierden de Weense Aktionisten hoogtij met hun zeer radicale en provocerende acties tegenover de, in hun ogen, bekrompen mentaliteit van de Oostenrijkse bevolking.¹ Door middel van zelfverminking en andere ritueel-achtige performances wilden deze kunstenaars zich tevens bevrijden van de heersende schildertradities. De performances, die veelal gefotografeerd werden, zijn voornamelijk op moreel gebied grensoverschrijdend te noemen. Drie zinnen uit het manifest van de kunstenaar Günter Brus kunnen als algemeen concept van deze kunststroming gezien worden:

‘Mein Körper ist die Absicht
Mein Körper ist das Ereignis
Mein Körper ist das Ergebnis’²

De Weense kunstenaars gebruikten het menselijk lichaam op experimentele wijze om tegen de formaliteiten van de kunstwereld in te gaan, dit leverde schokkende beelden op zoals te zien is in het werk van Rudolf Schwarzkogler (afbeelding 1). Na de Aktionisten kwam in de jaren zeventig de performance kunst op waaruit ook zeer spraakmakende maar schokkende werken zijn voortgekomen. Zo liet Chris Burden zich in zijn arm schieten (afbeelding 2), Joseph Beuys sloot zichzelf drie dagen op in het gezelschap van een coyote, Vito Acconci masturbeerde



Afb. 1. Rudolf Schwarzkogler, *3rd Aktion*, 1965, geprint in de vroege jaren zeventig, foto, gelatine zilverdruk op papier, 6 x 5 cm, Tate Londen.



Afb. 2. Chris Burden, *Shoot*, 1971, performance.

¹ Van Abbemuseum, ‘Wiener Aktionismus’

< <http://www.vanabbemuseum.collectionconnection.nl/abbe/v2/abbe.aspx?p=stromingen&s=Wiener%20Aktionismus> > (26 mei 2015).

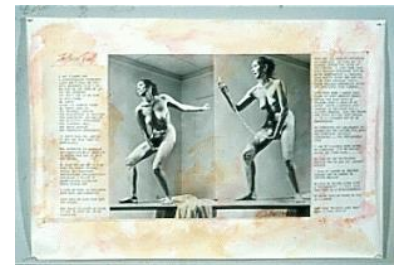
² Kalina Kupczynska, “*Vergeblicher versuch das fliegen zu erlernen*”. *Manifeste des Wiener Aktionismus*, Würzburg 2012, p. 19.

in de openbaarheid van een New Yorkse galerie, Yoko Ono gaf het publiek de vrijheid om met een schaar haar kleren van het lijf te knippen (afbeelding 3) en Marina Abramović vertrouwde het publiek tweeënzeventig verschillende items toe, van een veer tot een pistool, die zij op haar lichaam mochten gebruiken.



Afb. 3. Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965, performance.

De jaren tachtig werden voor een deel gedomineerd door kunst die een kritische visuele analyse laat zien van de representatie van vrouwen in de beeldende kunst. Werken als *The Dinner Party* van Judy Chicago, *Do Women Have to be Naked to get into the Met. Museum?* van de Guerilla Girls en de filmstills van Cindy Sherman zijn in eerste instantie niet moreel schokkend te noemen maar omvatten wel grote onderwerpen zoals die in de schokkende kunst van de jaren negentig ook naar voren komen. Carolee Schneemann lijkt een stap verder te gaan door taboes over vrouwen en het vrouwenlichaam te doorbreken met werken als *Interior Scroll* (afbeelding 4) en *Fresh Blood: A Dream Morphology* waarbij vrouwelijke geslachtsdelen en menstruatie centraal staan.



Afb. 4. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, performance.

In de jaren negentig werd er tevens kunst geproduceerd die morele normen te buiten ging en waar zelfs een term voor is bedacht: shock-art. De tentoonstelling *Sensation* die in 1997 door Charles Saatchi werd georganiseerd bevatte werken van de Young British Artists welke een belangrijk onderdeel uitmaakten van deze nieuwe tendens. Shock-art is niet altijd even gemakkelijk te definiëren omdat dit veelomvattende begrip een grote verscheidenheid kent aan onderwerpen en manieren van uitvoering. Anno 2015 lijkt shock-art alweer een verouderd begrip: houden kunstenaars zich tegenwoordig nog op dezelfde manier bezig met choqueren door middel van hun werk? Na een korte introductie van het begrip zelf worden de verschillen en overeenkomsten onderzocht tussen enerzijds shock-art uit de jaren zeventig tot 2000 en anderzijds de shock-art van tegenwoordig binnen vijf overheersende categorieën: *dieren, religie, seksualiteit, het menselijk lichaam* en *politiek*. Per categorie wordt er een representatieve kunstenaar besproken en zal gekeken worden of hij zich heden ten dage nog op dezelfde manier met shock-art bezighoudt. Allereerst komt het kunstenaarsduo Marina Abramović (Servisch) en Ulay (Duits) aan bod, zij representeren de categorie *het menselijk lichaam*. Hun vele performances waarbij op verschillende manieren het uithoudingsvermogen van de psyche van de mens en het fysieke, menselijk lichaam

getest worden, wekken bij de toeschouwer angst, spanning, afschuw, schaamte en nieuwsgierigheid op.

Damien Hirst wordt besproken binnen de categorie *dieren*. Als kunstenaar en curator heeft hij een belangrijke rol gespeeld voor de Young British Artists. Zijn tentoonstelling *Freeze* in 1988 kan als bakermat gezien worden voor de tentoonstelling *Sensation* en daarmee als belangrijk onderdeel binnen de shock-art.

Marcus Harvey is net als Hirst een Young British Artist en staat voor de categorie *seksualiteit*. Zijn hoogstwaarschijnlijk bekendste werk is *Myra*, een schilderij van een kinderverkrachter en –moordenaar, pas als je goed kijkt is te zien dat het portret is opgebouwd uit talloze afbeeldingen van kinderhandjes.

Ook Chris Ofili is een Young British Artist en valt onder de categorie *religie*. Vooral zijn werk *The Holy Virgin Mary* veroorzaakte veel opschudding bij *Sensation*. De maagd Maria is hier afgebeeld als donkere vrouw, onder andere opgezet met pornografische afbeeldingen en olifantenpoep.

De Nederlandse Renzo Martens wordt gekoppeld aan de categorie *politiek*. Zijn werk *Episode III (enjoy poverty, please)* zorgt voor gemengde reacties over moraliteit, hypocrisie en zelfzucht in verband met het kapitalistische systeem in Congo en de rol van de kunstenaar in de documentaire.

1 *Sensation* en het ontstaan van shock-art

Er zijn een aantal grote onderwerpen binnen de kunstwereld waarvan de inhoud al snel als schokkend kan worden ervaren. Zodra het gaat over politiek, seksualiteit of religie zijn er altijd wel mensen die zich gekwetst, bespot of aangesproken voelen. Ook kunst die vernieuwend is en daardoor meestal zijn tijd vooruit, is vaak een reden voor onbegrip en afgunst. Zo werd het schilderij *Le Dejeuner sur l'Herbe* van Édouard Manet in de tweede helft van de negentiende eeuw niet geaccepteerd en zelfs geweigerd door de Parijse Salon omdat het niet voldeed aan de academische regels van die tijd. Tegenwoordig zien wij dit schilderij als belangrijk onderdeel van de kunstgeschiedenis en zelfs als begin van het modernisme. Dit soort kunst valt echter niet onder het begrip shock-art aangezien er geen morele grenzen worden overschreden. Laura Wixley Brooks legt in het tijdschrift *Art & Design* uit dat shock-art een esthetische behoefte is naar entertainment met als voornamelijk doel aantrekkelijk te zijn voor onze instincten. Bij de toeschouwer leidt dit tot een fysieke reactie in de vorm van een provocatie van mentaal leed, verwarring of paniek welke wordt omgezet in een fysieke sensatie door onze psyche.³

De tentoonstelling *Freeze* in 1988 is het beginstadium van de Young British Artists welke later een groot onderdeel uitmaakten van deze zogenoemde shock-art. Damien Hirst was de curator van deze tentoonstelling en kwam net als veel van de deelnemende kunstenaars van het Goldsmith College, een kunstacademie in Londen.⁴ Charles Saatchi speelde hierna een grote rol in de bekendheid van de Young British Artists, een naam die voor het eerst werd gebruikt in de gelijknamige tentoonstelling die Saatchi organiseerde in 1992.⁵ In 1997 organiseerde hij tevens de tentoonstelling *Sensation* met de Young British Artists waarvan negen van de tweeënveertig deelnemende kunstenaars eerder exposeerden bij *Freeze*.⁶ Binnen tien jaar hadden de Young

³ Laura Wixley Brooks, 'Damien Hirst and the sensibility of shock', *Art & Design* 10 (1995) nr. 1/2 (januari/februari), p. 58.

⁴ Brooks Adams, e.a., *Sensation. Young British artists from the Saatchi collection*, London 1998, pp. 16-18.

⁵ Damien Hirst, 'Young British Artists I' < <http://www.damienhirst.com/exhibitions/group/1992/yba> > (28 mei 2015).

⁶ Deze negen kunstenaars waren: Mat Collishaw, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Richard Patterson, Simon Patterson en Fiona Rae.

British Artists internationale bekendheid verworven en stonden zij bekend als de vertegenwoordigers van ‘new British art’.⁷

Er kwamen veel bezoekers op *Sensation* af maar ondanks de populariteit van de rondreizende tentoonstelling werd er ook veel kritiek op geleverd. Vooral het werk van Chris Ofili *The Holy Virgin Mary* veroorzaakte in New York veel opschudding (afbeelding 5). Er ontstond een strijd tussen enerzijds de directie van het Brooklyn Museum of Art en anderzijds de burgemeester van New York, de kardinaal O’Connor, verschillende joodsorthodoxe organisaties, de *New York Post*, de organisatie van de Catholic League en de Anti-Defamation League.⁸ De afgebeelde zwarte Madonna, welke gemaakt is met onder andere een collage van pornografische afbeeldingen en olifantenpoep, werd door het publiek ontvangen als aanstootgevend, racistisch en godslasterlijk. Vrijheid van meningsuiting staat in deze discussie tegenover het (gebrek aan) respect van een religie. In reactie op alle kritiek maakte het museum posters met daarop de tekst:

‘The contents of this exhibition may cause shock, vomiting, confusion, panic, euphoria, and anxiety. If you suffer from high blood pressure, a nervous disorder, or palpitations, you should consult your doctor before viewing the exhibition.’⁹

In *The Times* uit 1997 wordt het werk *Self* van Marc Quinn ‘bold’ en ‘pathetic’ genoemd, het gaat hierbij om een zelfportret van de kunstenaar waarbij hij vijf liter van zijn eigen bloed heeft gebruikt



Afb. 5. Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996, papier collage, olieverf, glitter, synthetische hars, spelden en olifantenpoep op linnen, 243.8 x 182.9 cm.



Afb. 6. Marc Quinn, *Self*, 1991, bloed (van de kunstenaar zelf), roestvrij staal, perspex en koelingsapparatuur, 208 x 63 x 63 cm.

⁷ Brooks Adams, e.a. 1998 (zie noot 4), p. 8.

⁸ Robert R. Macdonald, ‘Tolerance, trust, and the meaning of Sensation’, *Museum News* 79 (2000) nr. 3 (mei/juni), p. 47.

⁹ *Ibidem*, p. 48.

om een sculptuur van zijn hoofd te maken (afbeelding 6).¹⁰ Ook verder in de tekst is *The Times* vrij kritisch tegenover de tentoonstelling, de opzet ervan wordt ondoordacht gevonden en zonder duidelijk standpunt.¹¹

Alle geleverde kritieken zullen niet geheel onverwacht geweest zijn aangezien van tevoren al is aan te wijzen welke werken opstandige reacties ontlokken en bij welke dit minder het geval is. Zo zijn er ook een heleboel werken bij *Sensation* die een stuk minder media-aandacht hebben verworven zoals het werk *Untitled (Orange Bath)* van Rachel Whiteread (afbeelding 7) en *Newton's Note* van Simon Callery (afbeelding 8).

Bij shock-art draait het om kunst die de aandacht trekt, de kunstenaars die in het volgende hoofdstuk aan bod komen zijn mede dankzij hun choquerende werken in de kunstwereld en media veelbesproken. Het opzoeken of overschrijden van morele grenzen zorgt ervoor dat discussies over grote onderwerpen zoals religie of seksualiteit zelfs tot buiten de muren van de kunstwereld terecht komen.



Afb. 7. Rachel Whiteread, *Untitled (Orange Bath)*, 1996, rubber en plastic, 80 x 207 x 110 cm.



Afb. 8. Simon Callery, *Newton's note*, 1996, olieverf op doek, 255 x 320 cm.

¹⁰ James Hall, 'Maggots to meat', *The Times* literary supplement (1997) nr. 4931, p. 19.

¹¹ *Ibidem*.

2 Shock-art toen en nu

Wanneer je leest over choquerende kunst zijn er een aantal onderwerpen die telkens weer de revue passeren, tevens zijn deze onderwerpen dominerend in de tentoonstelling *Sensation*. Om een weg te banen in alle informatie die er over shock-art te vinden is, wordt het begrip hier middels de meest representatieve onderwerpen behandeld. Op welke manier is shock-art ontwikkeld binnen het werk van de onderstaande kunstenaars? Door vroeg werk te vergelijken met het werk dat de kunstenaars tegenwoordig maken is te zien of schokkende en immorele aspecten van hun werk nog een even belangrijke rol spelen of dat dit in de loop van de tijd is veranderd.

Het menselijk lichaam – Marina Abramović en Ulay

Binnen de categorie *het menselijk lichaam* zijn twee interpretaties mogelijk: enerzijds kunst waarbij het menselijk lichaam op een schokkende en immorele manier verbeeld wordt en anderzijds kunst waarbij het menselijk lichaam op een schokkende en immorele manier als beeldend materiaal wordt gebruikt. Dit laatste wordt Body Art genoemd en is een stroming die in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw zijn intrede deed. Marina Abramović en Ulay maakten hier een belangrijk onderdeel van uit en werkten samen als kunstenaarsduo van 1976 tot 1988. Ze maakten performances waarbij het menselijk lichaam fysiek en mentaal op de proef gesteld werd. Uithoudingsvermogen middels vertrouwen zorgt ervoor dat de performances tevens voor het publiek zenuwslopend zijn op een niveau waarbij vaak de grens van het morele wordt opgezocht of zelfs overschreden. Met schokkende performances is Abramović in de vroege jaren zeventig al opvallend. De eerder beschreven performance *Rhythm 0* uit 1974 waarbij het publiek vrij was om tweeënzeventig verschillende objecten op haar lichaam te gebruiken is misschien wel de meest opvallende. Tamelijk onschuldige voorwerpen zoals lippenstift, zeep en olijfolie steken af tegen voorwerpen zoals een zaag, mes, pistool en een enkele kogel. In een geluidsfragment vertelt Abramović dat de toeschouwers steeds gewelddadiger werden. Naakt, bebloed en betrand stopte na zes uur de performance en rende het publiek uit angst voor haar weg.¹² Als

¹² MoMa, 'Marina Abramović' geluidsfragment
< <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972> > (4 juni 2015).

kunstenaarsduo hebben Abramović en Ulay minder gewelddadige, doch vergaande performances uitgevoerd. Bij de performance *Imponderabilia* uit 1977 stonden zij bijvoorbeeld naakt tegenover elkaar in een doorgang van een galerie. De toeschouwers moesten zich tussen de twee doorwringen en van tevoren de keuze maken wie van de twee ze daarbij aan zouden kijken (afbeelding 9). De performance *Rest energy* uit 1980 is gebaseerd op uithoudingsvermogen waarbij de twee kunstenaars tegenover elkaar staan, de een met een boog en de ander met een pijl gespannen op die boog (afbeelding 10). Opvallend is dat bij veel performances de toeschouwer invloed heeft op de afloop ervan, tevens bepaalt hij bijvoorbeeld in het geval van *Rhythm 0* of de grens van het morele wordt overschreden of niet.



Afb. 9. Marina Abramović en Ulay, *Imponderabilia*, 1977, performance.

In 1988 zijn Abramović en Ulay als kunstenaarsduo uit elkaar gegaan en volgden zij beiden hun eigen weg binnen de kunstwereld. Ulay is in 2011 begonnen aan een documentaire met de naam *Project cancer* waarbij hij een jaar de tijd neemt om vrienden over de hele wereld op te zoeken nadat hij is gediagnosticeerd met kanker.¹³ Schokkend of immoreel is dit project niet te noemen, daarentegen heeft Abramović meer bekendheid verworven met haar opvallende performances. Vooral de tentoonstelling en gelijknamige performance *The artist is present* uit 2010 heeft veel aandacht gekregen. Tijdens een overzichtstentoonstelling van het werk van Abramović zat zij gedurende de openingstijden van het MoMa op een stoel waarbij toeschouwers voor onbepaalde tijd in stilte tegenover haar mochten zitten (afbeelding 11).¹⁴ In 2014 deed Abramović de performance *512 hours* in de Serpentine Galleries in Londen waarbij het publiek in groepen in een ruimte met de kunstenaar



Afb. 10. Marina Abramović en Ulay, *Rest energy*, 1980, performance.



Afb. 11. Marina Abramović, *The Artist is Present* (tegenover haar zit Ulay), 2010, performance, MoMa New York.

¹³ Ulay, 'Project cancer' < <http://www.uly.si/> > (7 mei 2015).

¹⁴ MoMa, 'The artist is present. Marina Abramović' < <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/> > (8 juni 2015).

werd gelaten zonder telefoons, laptops of horloges.¹⁵ Het ging er om het moment te ervaren en te kijken wat er zou gebeuren in elkaars aanwezigheid. Aan deze twee grote en vooral langdurige performances zijn geen directe immorele kwesties te verbinden. De performances van Abramović in het begin van de eenentwintigste eeuw zijn minder schokkend dan haar vroegere werk omdat ze minder gewelddadig en riskant zijn, toch komen een aantal aspecten nog steeds terug in haar werk. De performances worden steeds immateriëler en gaan daardoor meer om de aanwezigheid en de relatie tussen kunstenaar en publiek. De intensiteit van de performances is nog steeds zeer groot, zo zegt Abramović in een interview met *The Guardian* dat het haar drie jaar heeft gekost om geestelijk te herstellen van *The Artist is Present*.¹⁶ Waar de kracht van haar performances eerst lag in het schokkende effect en het testen van de limieten van het menselijk lichaam, huist de kracht tegenwoordig meer in de intensiteit van de aanwezigheid en de relatie met het publiek. Binnen de langdurige tijdsspanne wordt er gestreefd naar een tot rust komen in de drukke wereld waarin we leven.

Dieren – Damien Hirst

Zoals eerder verteld kan Damien Hirst gezien worden als leidende draad in het ontstaan van de Young British Artists. De tentoonstellingen *Freeze* en *Sensation* waarin hij participeerde zijn belangrijke en opvallende bakens geweest waarmee Groot-Brittannië sinds de Popart weer op de kaart van de kunstwereld is gezet. De vele kritiek die vooral op *Sensation* is geleverd heeft gezorgd voor bekendheid van een aantal specifieke werken waaronder die van Hirst. De manier waarop de kunstenaar in 1995 door het tijdschrift *Art & Design* werd omschreven geeft aan dat hij al vroeg in zijn carrière omstreden reacties op zijn werk kreeg: ‘The Jack the Ripper of the Art World’, ‘Media Darling’, ‘Public Enemy Number One’ en ‘the dirty geezer who sells the dirty trainers and underpants for 10,000 quid’ zijn namen die hij heeft gekregen in combinatie met zijn schokkende werken.¹⁷

¹⁵ Serpentine Galleries, ‘Marina Abramović: 512 hours’

< <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours> > (8 juni 2015).

¹⁶ The Guardian, ‘Marina Abramović: ‘This piece is deeper and more profound than anything I’ve ever done before’

< <http://www.theguardian.com/theobserver/2014/aug/23/marina-abramovic-512-hours-serpentine> > (15 juni 2015).

¹⁷ Laura Wixley Brooks 1995 (zie noot 3) p. 55.

Zelf zegt hij in het tijdschrift *Art Monthly* over zijn werk:

‘if you go up to anyone in the street they would just say “What a pile of fucking total bollocks, it’s shit, I’ve never seen anything like it”, and to me that’s just what it is. Art has to be able to stand up to everything else and if it can’t then it doesn’t work (...) if you have an idea of an audience then it has to communicate with everybody (...)’¹⁸

In het tijdschrift *Flash Art* benoemt Hirst dat hij het nodig vindt te provoceren om tot iemand door te dringen.¹⁹ Het werk is bedoeld om een interactie aan te gaan met de toeschouwer door deze uit te dagen en te tarten. Zijn bekendste werken waarbij dieren in levenloze toestand lijken te zweven in een tank gevuld met formaldehyde geven zo een

ongebruikelijke voorstelling weer dat dit bij de museumbezoeker een confronterend en schokkend beeld oplevert. Het is een bewuste poging te choqueren: ‘I defy people not to like it’.²⁰ Waarschijnlijk het bekendste werk van Hirst dat ook tentoongesteld werd bij *Sensation* is *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (afbeelding 12 en 13). Een ander werk met het onderwerp leven en dood en tevens onderdeel van *Sensation* is *A thousand years* waarbij in een grote tank een rottend koeienhoofd, maden en vliegen aanwezig zijn (afbeelding



Afb. 12 en 13. Damien Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, 1991, glas, beschilderd staal, silicone, monofilament, tijgerhaai en formaldehyde solutie, 217 x 542 x 180 cm.



Afb. 14. Damien Hirst, *A thousand years*, 1990, glas, staal, silicone rubber, beschilderde MDF, Insect-O-Cutor, koeienhoofd, bloed, vliegen, maden, metalen borden, watten, suiker en water, 207.5 x 400 x 215 cm.

¹⁸ Andrew Wilson, ‘Out of Control’, *Art Monthly* 18 (1994) nr. 177 (juni), pp. 3-9.

¹⁹ Adrian Dannat, ‘Life’s like this, then it stops’, *Flash Art* (1993) nr. 169 (maart), p. 61.

²⁰ Damien Hirst, ‘Documentary: ‘Relics’ exhibition (2014)’, < <http://www.damienhirst.com/video/2014/relics> > (7 mei 2015)

14). Het koeienhoofd dient als voedsel voor de vliegen maar er hangt tevens een elektrische vliegenlamp waar ze verbranden wanneer ze er tegenaan vliegen.

Tegenwoordig staat Hirst misschien nog wel meer bekend om zijn werk *For the love of God* uit 2007 dat bestaat uit een mensenschedel bezet met diamanten. Naast dit veelbesproken werk is Hirst nog steeds een zeer veelzijdig kunstenaar te noemen. Telkens terugkerende elementen die te zien zijn in oud en nieuw werk zijn diamanten, vlinders op canvas, dieren opgezet in een tank met formaldehyde, installaties met medicijnen en medische instrumenten, en verschillende kleurencomposities. De opgezette dieren zijn door Hirst uit hun context gehaald en in een onnatuurlijke omgeving geplaatst waardoor ze op zichzelf zijn komen te staan. Werken zoals *Judas and money* (afbeelding 15), de medicijnkast *When I'm gone* en *The dead ones* (afbeelding 16) laten je nadenken over leven, dood, onsterfelijkheid en vooral de realiteit van deze drie aspecten. In een documentaire over zijn overzichtstentoonstelling *Relics* in Qatar (2014) zegt hij dat het gaat om de realiteit zo goed mogelijk weer te geven door echte objecten en dieren te gebruiken.²¹ De grens van het morele wordt in het werk van Hirst nog steeds opgezocht en overschreden omdat deze confrontatie volgens hem nodig is om het werk tot zijn recht te laten komen.



Afb. 15. Damien Hirst, *Judas and money*, 2008, vlinders en email verf op doek, 152.4 x 76.2 cm.



Afb. 16. Damien Hirst, *The dead ones*, 2009, sigarettens, sigaren, sigarettapakjes, shagpakjes, vloeipapier, lucifers, buskaartjes, kwitanties, snoeppapiertjes en as op doek, diameter: 61 cm.

Seksualiteit – Marcus Harvey

Marcus Harvey heeft bij de tentoonstelling *Sensation* een hoop stof doen opwaaien met zijn werk *Myra* (afbeelding 17). Het is een portret van de Engelse kinderverkrachter en -moordenaar Myra Hindley uit de jaren zestig dat is opgezet uit talloze geschilderde kinderhandjes. Er was ontzettend veel ophef over het werk door onder andere de groep *Mothers against murder and aggression* waartoe ook de moeder van een van de slachtoffers behoorde. Er werd geëist dat het werk

²¹ Damien Hirst 7 mei 2015 (zie noot 20).

verwijderd zou worden maar in plaats daarvan werd het extra bewaakt door twee beveiligers.²² Verder hingen er bij de tentoonstelling andere verontrustende en spannende schilderijen van Harvey die tegelijk zeer wellustige beelden bevatten zoals *Dudley, like what you see? Then call me* (afbeelding 18). De beelden van deze vrouwelijke naakten zijn kritieken op de mannelijke blik die de vrouw doorgaans objectiveert.²³ Over alle commentaar die Harvey heeft gekregen op zijn werk zegt hij in een interview met Simon Hattenstone van *The Guardian* dat hij dit niet had verwacht omdat hij niet dacht dat zijn werk ooit geëxposeerd zou worden.²⁴ Over zijn werk is na de tentoonstelling niet veel ophef meer geweest omdat Harvey na alle kritiek op *Myra* zo weinig mogelijk in de publiciteit wilde komen. Ondanks dat hij tegenwoordig minder bekend is en de hype van de Young British Artists het liefst achter zich wil laten, is Harvey nog actief als kunstenaar. De directe beeldtaal en confronterende beeltenissen zijn nog steeds kenmerkend voor zijn werk:

‘I don’t want to produce work that is a pleasant distraction, then you move on to something else. I would actually like it to fuck their [de toeschouwer] day.’²⁵

In 2009 werd er nieuw werk van Harvey gepresenteerd tijdens de tentoonstelling *White Riot* in de White Cube Gallery in Londen. Het



Afb. 17. Marcus Harvey, *Myra*, 1995, acrylverf op doek, 396 x 320 cm.



Afb. 18. Marcus Harvey, *Dudley, like what you see? Then call me*, 1996, acrylverf op doek. 198 x 198 cm.



Afb. 19. Marcus Harvey, *Maggie*, 2009, plastic en acrylverf op aluminium, 440 x 366 cm.

²² The Guardian, ‘Myra, Margaret and me’ < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/21/marcus-harvey-margaret-thatcher> > (16 juni 2015).

²³ Brooks Adams, e.a. 1998 (zie noot 4), p. 198.

²⁴ The Guardian 16 juni 2015 (zie noot 22).

²⁵ Ibidem.

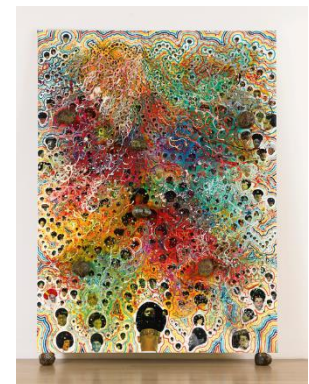
opvallendste werk dat er te zien was is waarschijnlijk *Maggie*, een portret van Margaret Thatcher dat is opgebouwd uit meer dan 15.000 plastic objecten zoals doodshoofden en dildo's (afbeelding 19). Net als zijn "glas schilderijen" (afbeelding 20) bevat zijn werk een soort satire en provocatie. Zelf zegt hij dat hij zich aangetrokken voelt tot kwesties van Britse aard en dat hij deze op een iconische, non-politieke manier wil weergeven.²⁶ Opvallend is dat hij bewust zoekt naar een manier van provoceren terwijl hij zich terugtrekt als dit teveel de aandacht trekt. Het choqueren van de toeschouwer is in het werk van Harvey ingebed en blijft op verschillende manieren binnen zijn oeuvre naar voren komen, zoals bij *Myra*, de schilderijen van vrouwelijke naakten en zijn "glas schilderijen".



Afb. 20. Marcus Harvey, *Girl in burka and red underwear IV*, 2007, olieverf op doek en MDF, 221 x 94 x 7 cm.

Religie – Chris Ofili

Misschien is Chris Ofili wel degene met de meest ontvangen kritiek tijdens de tentoonstelling *Sensation*. Zijn werk *The holy virgin Mary* is zo controversieel en aanstootgevend dat de media-aandacht zich al snel buiten de muren van de kunstwereld verspreidde (afbeelding 5, p. 6.). Het idee om in veel van zijn schilderijen olifantenpoep te gebruiken is bedoeld om de limieten en conventies van schilderkunst te buiten te gaan maar werd in het geval van *The holy virgin Mary* door het publiek als denigrerend ontvangen in combinatie met de afgebeelde Madonna. In een interview met Paul D. Miller zegt Ofili over dit werk:



Afb. 21. Chris Ofili, *Afrodizzia*, 1996, papier collage, olieverf, glitter, synthetische hars, spelden en olifantenpoep op linnen, 243.8 x 182.8 cm.

‘It’s about the way black woman is talked about in hip-hop music. It’s about my religious upbringing, and confusion about that situation. The contradiction of a virgin mother. It’s about the stereotyping of the black female... It’s about caricature. And it’s about just being confused.’²⁷

²⁶ Ibidem.

²⁷ Tate, ‘Chris Ofili’ < <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/chris-ofili> > video (17 juni 2015).

Uitgaande van dit citaat lijkt het er niet op dat Ofili met opzet een controversieel werk heeft willen neerzetten of de toeschouwer heeft willen choqueren. De andere, minder controversiële werken die bij de tentoonstelling te zien waren kregen een stuk minder aandacht. Grote thema's die voornamelijk terugkomen in het werk van Ofili zijn eigen ervaringen in verband met de zwarte, Britse (hiphop)cultuur, Bijbelse thema's, muziek en de combinatie van "mooi" en "lelijk".²⁸ *Afrodizzia* is een voorbeeld van een werk waarbij de zwarte identiteit, stereotypes en popcultuur bij elkaar komen (afbeelding 21).²⁹ In 2010 heeft Ofili een grote overzichtstentoonstelling gehad in Tate Britain waarbij oud en nieuw werk

bij elkaar zijn gekomen. In zijn nieuwe werken zijn olifantenpoep en glitter verleden tijd. Zijn inspiratiebronnen liggen, sinds hij in 2005 naar Trinidad is verhuisd, in zijn eigen omgeving.³⁰ *Death & the roses* is hiervan een voorbeeld en richt zich meer op kleurdimensies dan op provocerende aspecten (afbeelding 22). Folklore, mythes en Bijbelse thema's zijn nog steeds onderwerpen binnen zijn werk maar een schokkend effect is er niet meer aan af te lezen. De kritiek die is geleverd op *The holy virgin Mary* lijkt een uitzondering in het oeuvre van Ofili.



Afb. 22. Chris Ofili, *Death & the roses*, 2009, materiaal en afmetingen niet teruggevonden.

²⁸ Paul D. Miller, 'Deep shit. An interview with Chris Ofili', *Parkett* (2000) nr. 58 (mei), pp. 164-169.

²⁹ Sothebys, 'Chris Ofili' < <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-sale-n09141/lot.18.html> > (17 juni 2015).

³⁰ Tate, 'Chris Ofili: Room 7' < <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/chris-ofili/exhibition-guide/room-7> > (17 juni 2015).

Politiek – Renzo Martens

De Nederlandse kunstenaar Renzo Martens maakte zijn debuut met *Episode I*, een documentaire waarvoor hij in 2002 naar Tsjetsjenië vertrok. Tijdens zijn aanwezigheid in dit oorlogsgebied en met zijn camera op zak interviewde hij vluchtelingen, VN-medewerkers en rebellen.³¹ De vragen die hij stelde gingen niet over de mensen of de situatie ter plaatse, daarentegen vroeg hij hen hoe zij dachten dat hij zich als tv-kijker zou moeten voelen (afbeelding 23 en 24). In een interview met Bert Mebius van *De Groene Amsterdammer* vertelt hij:

‘Het is een film over machtsrelaties in het kijken, over de vraag wie bepaalt hoe er gekeken wordt, over de vraag wie wie waarom bekijkt.’³²

Hij draait dus eigenlijk de rol om van interviewer en geïnterviewde, van de kijker en de bekekene. Veel meer bekendheid en kritiek kreeg Martens op zijn latere documentaire *Episode III (enjoy poverty, please)* waarvoor hij in 2008 naar Congo is afgereisd (afbeelding 25 en 26). Hier probeerde hij de lokale bevolking ervan te overtuigen dat zij degenen moeten zijn die verdienen aan de belangrijkste bron van inkomsten van Congo: de armoede. Martens geeft de toeschouwer een kijk op het ogenschijnlijk corrupte kapitalistische systeem waarbij de jaarlijkse twee miljard dollar voor de bestrijding van armoede



Afb. 23. Renzo Martens, *Episode I* [“Absolutely. Without self-promotion you are nobody.”] 2003, filmstill.



Afb. 24. Renzo Martens, *Episode I* [“I simply want to know what you think of me.”] 2003, filmstill.



Afb. 25. Renzo Martens, *Episode III (enjoy poverty, please)* 2008, filmstill 01:03:06.



Afb. 26. Renzo Martens, *Episode III (enjoy poverty, please)* [–“Please introduce yourself.” –“I’m Renzo Martens, Dutch.”] 2008, filmstill 00:08:56.

³¹ IDFA, ‘Episode I. Renzo Martens’ < <https://www.idfa.nl/nl/tags/project.aspx?id=84881bb1-cee4-4ded-b9ee-6e4d3ce6285d> > (18 juni 2015).

³² Renzo Martens, ‘Essays & Interviews’, interview met Bert Mebius van *De Groene Amsterdammer* < <http://renzomartens.com/articles> > (18 juni 2015).

niet (geheel) ten behoeve van de arme bevolking wordt gebruikt.³³ Hij representeert zichzelf als universele westerling die Congoleze fotografen uitlegt hoe zij het medium fotografie het best kunnen inzetten om mee te kunnen delen in de winst van beelden over de armoede, oorlog, uitgehongerde kinderen en verkrachte vrouwen. Op het initiatief van Martens werd veel kritiek geleverd op morele gronden, zoals in de film te zien is worden de Congoleze fotografen in lokale ziekenhuizen geweigerd en ontvangen zij geen perskaart omdat zij op deze manier misbruik zouden maken van de gefotografeerde slachtoffers door geld te willen verdienen met het fotograferen van hun leed. Martens zegt dat hij helemaal niet op zoek is naar provocatie maar naar diepgang en waarachtigheid, conventionele beelden over armoede, oorlog en dergelijke ziet hij namelijk als integraal onderdeel van economische machtsverhoudingen.³⁴

Martens is momenteel bezig met een gentrificatieproject in Congo waarbij kunst wordt ingezet om de lokale sociale- en economische structuur in positieve zin te veranderen: het *Institute for Human Activities*. In het artikel *Ongemakkelijke kunst voor een goed doel*, geschreven door Koen Kleijn van de *Groene Amsterdammer*, wordt er gesproken over de kritiek die op het *IHA* gegeven wordt:

‘Mocht u zich over dit alles een tikje ongemakkelijk voelen, dan bent u de enige niet. Het riekt naar exploitatie, nietwaar? (...) Hier wordt iemand belazerd, en als het de arme Congolezen niet zijn, dan zijn waarschijnlijk wij het, de genereuze kunstliefhebbers met het Hart op de Goede Plaats.’³⁵

Episode I, Episode III (enjoy poverty, please) en het *IHA* zijn projecten die al gauw kritiek aantrekken over de bedoelingen van de kunstenaar en andere belanghebbenden, want verdient Martens als Westerse kunstenaar zelf niet veel aan deze projecten? Zoals Kleijn probeert duidelijk te maken zou het ook kunnen dat deze projecten pas werken als wordt erkend in wat voor structuur kunst tegenwoordig functioneert. Pas wanneer kunst deel uitmaakt van diezelfde structuur is het

³³ Renzo Martens, ‘Essays & Interviews’, interview met Peter van Goethem van *Rekto:verso* < <http://renzomartens.com/articles> > (7 mei 2015).

³⁴ Renzo Martens 18 juni 2015 (zie noot 32).

³⁵ Renzo Martens, ‘Essays & Interviews’, Koen Kleijn, ‘Ongemakkelijke kunst voor een goed doel’, *De Groene Amsterdammer* (december 2014) < <http://renzomartens.com/articles> > (19 juni 2015).

in staat er tegen te vechten.³⁶ Martens levert met zijn werk een duidelijke kritiek op de wisselwerking tussen kunst en machtsrelaties, de manier waarop hij dit doet zorgt echter doorgaans weer voor kritiek op zijn werkwijze. De kunstenaar speelt een toneelspel om zijn boodschap over te brengen, pas wanneer je dit als toeschouwer inziet besef je zijn werkelijke bedoelingen.

³⁶ Ibidem.

Conclusie

Waarschijnlijk is kunst heden ten dage niet meer zo choquerend als vroeger, we zijn tegenwoordig immers wel wat gewend. Toch zijn er nog kunstenaars waar veel kritiek op geleverd wordt en wiens werk als choquerend wordt ervaren. Er zullen altijd morele grenzen zijn die overschreden kunnen worden waardoor choqueren via kunst mogelijk blijft. Zodra een kunstwerk zich teveel bemoeit met grote vraagstukken binnen de eerder besproken onderwerpen (het menselijk lichaam, dieren, seksualiteit, religie en politiek) wordt er door media, kunstcritici en de toeschouwer eens flink achter de oren gekrabd om te kijken of dit wel door de bocht kan. Zoals Hans den Hartog Jager schrijft in zijn boek *Het Streven*, wordt commentaar van kunstenaars op sociale- en maatschappelijke kwesties eigenlijk niet geaccepteerd omdat je zou kunnen afvragen of dat wel de rol van een kunstenaar moet zijn.³⁷

Uit het werk van de zojuist besproken kunstenaars blijkt dat er nogal een verschil kan zitten in het “shock-gehalte” van oud en nieuw werk. In het geval van Marina Abramović en Ulay zijn de recente performances van Abramović en de documentaire van Ulay niet schokkend of immoreel te noemen omdat deze niet meer gewelddadig of riskant zijn. Aangezien zij beiden andere bedoelingen hebben dan het choqueren van de toeschouwer komt dit ook niet stevast in hun werk terug. Hetzelfde geldt voor Chris Ofili, ondanks dat hij onder andere werk maakte over het omstreden onderwerp van geweld tegen donkere mensen is het niet zijn bedoeling om bewust te provoceren. Het moedwillig tarten, provoceren en daarmee choqueren van de toeschouwer is alleen bij Damien Hirst en Marcus Harvey het geval. Morele grenzen worden bereikt en soms misschien zelfs overschreden om de aandacht van de toeschouwer te trekken en zo het werk beter tot zijn recht te laten komen. Bij Renzo Martens is er iets anders aan de hand: zijn werkwijze om kritiek te leveren op de wisselwerking tussen kunst en machtsrelaties wordt verkeerd opgevat en daarom bekritiseerd. Net als Martens is Tinkebell een kunstenaar die een rol als acteur



Afb. 27. Tinkebell, *Popple*, 2009, taxidermie en gemixte techniek.

³⁷ Hans den Hartog Jager, *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?*, Amsterdam 2014, pp. 52-54.

aanneemt zodra het haar werk betreft. Veel mensen bestempelen haar kunst als dierenmishandeling en bekritisieren haar manier van werken (afbeelding 27). Het is niet altijd even gemakkelijk om als toeschouwer te bepalen wanneer een kunstenaar vanuit zichzelf praat of wanneer hij zich voordoet als iemand anders, met betrekking tot een kunstwerk.

Bij shock-art komt er vaak commentaar van drie kanten: de criticus, de verdedigende kunstenaar en de maatschappij. Hans den Hartog Jager omschrijft dit mooi in *Het Streven*:

‘Criticus: “Als we zulke obscene / provocerende / confronterende / schaamteverwekkende beelden normaal niet mogen tonen in de krant, in reclames of op televisie, waarom dan wel als kunst?” Kunstenaar, en anderen: “Artistieke vrijheid!” Zij krijgen bijval van progressieve maatschappelijke krachten die de artistieke autonomie hebben geaccepteerd: “Het is nu eenmaal kunst!”’³⁸

Mensen worden gechoqueerd, uiten hun kritiek daarover, maar op een enkele uitzondering na gebeurt er vervolgens vrij weinig. Zoals Den Hartog Jager schrijft is er tussen de maatschappij en de kunstwereld een denkbeeldige muur opgebouwd die voorkomt dat kunst teveel invloed heeft op maatschappelijke en sociale kwesties waar het zich eigenlijk niet mee zou moeten bemoeien. Op deze manier zijn alle hiervoor besproken kunstwerken af te doen als “het is maar kunst”. Choquerende kunst is iets van alle tijden. De intentie van de kunstenaar bepaalt de kracht van de provocatie en heeft daarmee misschien ook invloed op de gevolgen ervan.

Voor een uitbreiding of vervolg van dit onderzoek zou het interessant zijn de wisselwerking tussen de maatschappij en de kunstwereld te onderzoeken. Hoe wordt er gereageerd op kunst waarbij de intentie van de kunstenaar niet alleen is om kritiek te leveren, maar ook daadwerkelijk actie te ondernemen (zoals bij Renzo Martens het geval is)? Waar ligt de grens van de aanpak van maatschappelijke- en sociale problemen tussen enerzijds de maatschappij en anderzijds de kunstwereld? Zoals de ondertitel van *Het Streven* luidt: ‘Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?’

³⁸ Ibidem, p. 113.

Literatuurlijst

Boeken en tijdschriften

- Adams, Brooks, e.a., *Sensation. Young British artists from the Saatchi collection*, London 1998.
- Daniels, Alex, *Marcus Harvey. Glass paintings*, Amsterdam 2012.
- Dannat, Adrian, 'Life's like this, then it stops', *Flash Art* (1993) nr. 169 (maart).
- Den Hartog Jager, Hans, *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?*, Amsterdam 2014.
- Hall, James, 'Maggots to meat', *The Times literary supplement* (1997) nr. 4931.
- Kupczynska, Kalina, "*Vergeblicher versuch das fliegen zu erlernen*". *Manifeste des Wiener Aktionismus*, Würzburg 2012.
- Macdonald, Robert R., 'Tolerance, trust, and the meaning of Sensation', *Museum News* 79 (2000) nr. 3 (mei/juni).
- Miller, Paul D., 'Deep shit. An interview with Chris Ofili', *Parkett* (2000) nr. 58 (mei).
- Wilson, Andrew, 'Out of Control', *Art Monthly* 18 (1994) nr. 177 (juni).
- Wixley Brooks, Laura, 'Damien Hirst and the sensibility of shock', *Art & Design* 10 (1995) nr. 1/2 (januari/februari).

Websites

- Hauser & Wirth, 'Rite of passage. The early years of Vienna Actionism, 1960 – 1966'
< <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/2220/rite-of-passage-br-the-early-years-of-vienna-actionism-1960-y-1966-br-b-curated-by-hubert-klocker-b/view/> > (26 mei 2015).
- Hirst, Damien, 'Documentary: 'Relics' exhibition (2014)'
< <http://www.damienhirst.com/video/2014/relics> > (7 mei 2015)
- IDFA, 'Episode I. Renzo Martens' < <https://www.idfa.nl/nl/tags/project.aspx?id=84881bb1-cee4-4ded-b9ee-6e4d3ce6285d> > (18 juni 2015).
- Martens, Renzo 'Essays & Interviews' < <http://renzomartens.com/articles> > (7 mei 2015).
- MoMa, 'Marina Abramović' geluidsfragment
< <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972> > (4 juni 2015).

MoMa ‘The artist is present. Marina Abramović’

< <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/> > (8 juni 2015).

Serpentine Galleries, ‘Marina Abramović: 512 hours’

< <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours> >

(8 juni 2015).

Sothebys, ‘Chris Ofili’ < <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-sale-n09141/lot.18.html> > (17 juni 2015).

Tate, ‘Chris Ofili’, < <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/chris-ofili> > video (17 juni 2015).

The Art Story, ‘Chris Burden’

< <http://www.theartstory.org/artist-burden-chris.htm> > (27 mei 2015).

The Guardian, ‘Marina Abramović: ‘This piece is deeper and more profound than anything I’ve ever done before’ < <http://www.theguardian.com/theobserver/2014/aug/23/marina-abramovic-512-hours-serpentine> > (15 juni 2015).

The Guardian, ‘Myra, Margaret and me’

< <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/21/marcus-harvey-margaret-thatcher> >

(16 juni 2015).

Ulay, ‘Project cancer’ < <http://www.ulyay.si> > (7 mei 2015).

Van Abbemuseum, ‘Wiener Aktionismus’

< <http://www.vanabbemuseum.collectionconnection.nl/abbe/v2/abbe.aspx?p=stromingen&s=Wiener%20Aktionismus> >

(25 mei 2015).

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Rudolf Schwarzkogler, *3rd Aktion*, 1965, geprint in de vroege jaren zeventig, foto, gelatine zilverdruk op papier, 6 x 5 cm, Tate Londen. Foto: Tate

< <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11847> >

Afb. 2. Chris Burden, *Shoot*, 1971, performance. Foto: The art story

< <http://www.theartstory.org/blog/dangerous-art-the-weapons-of-performance-artist-chris-burden/> >

Afb. 3. Chris Burden, *Shoot*, 1971, performance. Foto: The Guardian

< <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/11/scrotum-top-10-shocking-performance-art> >

Afb. 4. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, performance. Foto: Carolee Schneemann

< <http://www.caroleeschneemann.com/works.html> >

Afb. 5. Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996, papier collage, olieverf, glitter, synthetische hars, spelden en olifantenpoep op linnen, 243.8 x 182.9 cm. Foto: Saatchi Gallery

< http://www.saatchigallery.com/aipe/chris_ofili.htm >

Afb. 6. Marc Quinn, *Self*, 1991, bloed (van de kunstenaar zelf), roestvrij staal, perspex en koelingsapparatuur, 208 x 63 x 63 cm. Foto: Marc Quinn

< <http://www.marcquinn.com/work/view/tag/self+%28blood+head%29/#/2577> >

Afb. 7. Rachel Whiteread, *Untitled (Orange Bath)*, 1996, rubber en plastic, 80 x 207 x 110 cm.

Foto: Saatchi Gallery < http://www.saatchigallery.com/aipe/rachel_whiteread.htm >

Afb. 8. Simon Callery, *Newton's note*, 1996, olieverf op doek, 255 x 320 cm. Foto: Artnet

< <http://www.artnet.com/artists/simon-callery/newtons-note-8nIO2MqJ8T-rkfvglzATmA2> >

Afb. 9. Marina Abramović en Ulay, *Imponderabilia*, 1977, performance. Foto: Art & education

< <http://www.artandeducation.net/paper/marina-abramovic-presents-architectural-experience-as-critical-self-reflective-practice/> >

Afb. 10. Marina Abramović en Ulay, *Rest energy*, 1980. Foto: Art Gallery of Ontario

< <http://www.ago.net/marina-abramovic-and-ulyay-rest-energy> >

Afb. 11. Marina Abramović, *The Artist is Present* (tegenover haar zit Ulay), 2010, performance, MoMa New York. Foto: Unhidden < http://unhidden.nl/legendarische-performancekunstenaar-ulay-treedt-opnieuw-op-stedelijk/#.VX7_dvntlBc >

Afb. 12 en 13. Damien Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, 1991, glas, beschilderd staal, silicone, monofilament, tijgerhaai en formaldehyde solutie, 217 x 542 x 180 cm. Foto: Damien Hirst

< <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of> >

Afb. 14. Damien Hirst, *A thousand years*, 1990, glas, staal, silicone rubber, beschilderde MDF, Insect-O-Cutor, koeienhoofd, bloed, vliegen, maden, metalen borden, watten, suiker en water, 207.5 x 400 x 215 cm. Foto: Damien Hirst < <http://www.damienhirst.com/a-thousand-years> >

Afb. 15. Damien Hirst, *Judas and money*, 2008, vlinders en email verf op doek, 152.4 x 76.2 cm. Foto: Damien Hirst < <http://www.damienhirst.com/judas-and-money> >

Afb. 16. Damien Hirst, *The dead ones*, 2009, sigaretten, sigaren, sigarettenpakjes, shagpakjes, vloeipapier, lucifers, buskaartjes, kwitanties, snoeppapiertjes en as op doek, diameter: 61 cm.

Foto: Damien Hirst < <http://www.damienhirst.com/the-dead-ones> >

Afb. 17. Marcus Harvey, *Myra*, 1995, acrylverf op doek, 396 x 320 cm. Foto: Saatchi Gallery < http://www.saatchigallery.com/artists/marcus_harvey.htm >

Afb. 18. Marcus Harvey, *Dudley, like what you see? Then call me*, 1996, acrylverf op doek, 198 x 198 cm. Foto: Saatchi Gallery

< http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/aip_e_marcus_harvey_dudley.htm >

Afb. 19. Marcus Harvey, *Maggie*, 2009, plastic en acrylverf op aluminium, 440 x 366 cm.

Foto: Vigo Gallery < http://www.vigogallery.com/?artists,marcus_harvey,works >

Afb. 20. Marcus Harvey, *Girl in burka and red underwear IV*, 2007, olieverf op doek en MDF, 221 x 94 x 7 cm. Foto: Alex Daniels, *Marcus Harvey. Glass paintings*, Amsterdam 2012, p. 39.

Afb. 21. Chris Ofili, *Afrodizzia*, 1996, papier collage, olieverf, glitter, synthetische hars, spelden en olifantenpoep op linnen, 243.8 x 182.8 cm. Foto: Sothebys

< <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-sale-n09141/lot.18.html> >

Afb. 22. Chris Ofili, *Death & the roses*, 2009, materiaal en afmetingen niet teruggevonden.

Foto: Tate < <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/chris-ofili/exhibition-guide/room-7> >

Afb. 23. Renzo Martens, *Episode I* [“Absolutely. Without self-promoting you are nobody.”], 2003, filmstill. Filmstill: Renzo Martens < <http://renzomartens.com/episode1/film> >

Afb. 24. Renzo Martens, *Episode I* [“I simply want to know what you think of me.”], 2003, filmstill. Filmstill: NRC < <http://weblogs.nrc.nl/cultuurblog/2010/04/09/de-buikbioscoop/> >

Afb. 25. Renzo Martens, *Episode III (enjoy poverty, please)*, 2008, filmstill 01:03:06. Filmstill: Renzo Martens *Episode III. Enjoy poverty*, 2008, videoproductie..

Afb. 26. Renzo Martens, *Episode III (enjoy poverty, please)* [–“Please introduce yourself.” – “I’m Renzo Martens, Dutch.”] 2008, filmstill 00:08:56. Filmstill: Renzo Martens *Episode III. (enjoy poverty, please)*, 2008, videoproductie.

Afb. 27. Tinkebell, *Popple*, 2009, taxidermie en gemixte techniek. Foto: De Ondernemer < <http://www.deondernemer.nl/binnenland/307635/Ophef-om-hatemail-Tinkebell.html> >