

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 40-41: Collaborations Francesco Clemente, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke

Artikel: Damien Hirst : geometrisierte Dekadenz = decadent geometry

Autor: Groys, Boris / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680323>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Geometrisierte Dekadenz

DAMIEN HIRST, *BAD ENVIRONMENT FOR WHITE MONOCHROME PAINTINGS*, 1994, steel, glass, acrylic on canvas, plastic containers for food and water, sarcophaga and musca domestica / SCHLECHTES AMBIENTE FÜR WEISSE MONOCHROME BILDER, 1994, Stahl, Glass, Acryl auf Leinwand, Plastikbehälter für Nahrung und Wasser, Sarkophage und Stubenfliegen. (INSTALLATION: MATTRESS FACTORY, PITTSBURGH)

Die Installation *ACQUIRED INABILITY TO ESCAPE, DIVIDED* (1993) von Damien Hirst ist auf eine ganz besondere Weise schön – nämlich auf eine dekadente Weise schön. Der Begriff Dekadenz wird oft missbraucht und klingt deswegen beinahe kitschig. Der gute Geschmack verbietet eigentlich, diesen Begriff in einem seriösen Text zu gebrauchen. Und trotzdem hat dieser Begriff seine eigene Präzision. Die gleiche Präzision zeigt auch die Arbeit von Damien Hirst. Deswegen scheint es in diesem Falle ratsam, die Forderungen des guten Geschmacks zu missachten und zu versuchen, dem Begriff Dekadenz seine Stringenz zurückzugeben, um dann mit dessen Hilfe die Arbeit von Hirst genauer zu definieren. In einem gewissen Sinne resultiert Dekadenz gerade aus der Stringenz in der Missachtung des guten Geschmacks.

Dekadente Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts arbeitete mit der klassischen schönen Form, die am Anfang des 19. Jahrhunderts formuliert worden war. Die klassizistische Norm wurde von J.-L. David ursprünglich als Kunst der Französischen Revolution entworfen und propagiert: als ewiges, vollkommenes Ideal, an dem die unvollkommene Realität sich messen und dem entsprechend sie sich reformieren sollte. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde dieses Ideal durch Ingres und seine Schule kodifiziert, akademisiert und banalisiert, so dass die Kunst immer wieder gegen dieses abstrakte, leere Ideal im Namen der Realität revoltierte. Die Kunst der Dekadenz formierte sich nach all diesen Revolten, um das ursprüngliche Ideal noch einmal mit voller Inbrunst zu erleben: jetzt aber nicht mehr als Verheissung, sondern als Melancholie. Der Künstler der Dekadenz fühlt sich durch das Ideal nicht mehr begeistert, sondern verletzt. Die Schönheit, wie Rimbaud sagt, ist bitter und grausam, sie verursacht Leiden und sie selbst leidet. Ein solcher Künstler feiert das Ideal gerade deswegen, weil es verletzend und verletzbar geworden ist. Dadurch wird das Ideal zum letzten Mal künstlerisch erlebt – als schöner Tod inmitten des leidenden Lebens.

Nun beschreitet das Kunstideal des 20. Jahrhunderts den gleichen Weg. Am Anfang des Jahrhunderts haben der russische Suprematismus und der internationale Konstruktivismus eine bestimmte Art der Geometrie zum Kanon der Revolution in allen gesellschaftlichen Bereichen gemacht. Die Geometrisierung der Welt war in der Tat die eigentliche moderne Revolution: die Entdeckung einer höheren Harmonie, die das Leben in seinem Ganzen gestalten sollte. Spä-

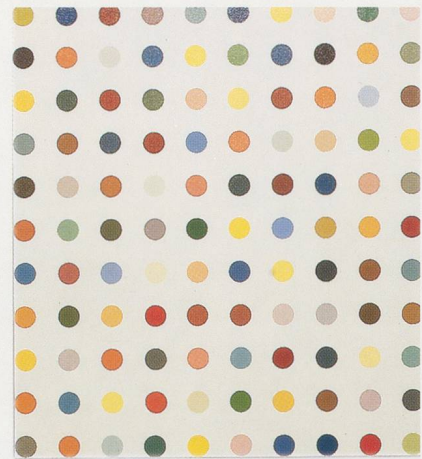
BORIS GROYS ist Dozent für Philosophie an der Universität Münster und Verfasser von zahlreichen Publikationen im Bereich Kultur- und Kunsttheorie.

ter wurde dieser universale Entwurf bei Mies van der Rohe, Donald Judd oder Sol LeWitt zum Akademismus des 20. Jahrhunderts. Aus einer ganzheitlichen Vision wurde ein rein ästhetischer Kanon, der wiederum im Namen des Lebens und der Realität vielfach bekämpft wurde. Allerdings blieb das geometrische Ideal all diesen Angriffen überlegen, denn die sogenannte Realität ist auch nichts mehr als eine künstlerische Konstruktion, wie allgemein bekannt sein dürfte. Um gegen eine reine Geometrie, die noch platonischen Ursprungs ist, zu kämpfen, muss sich daher die Realität zusätzlich als eine vollkommene Kunstform behaupten. Und dies kann sie offensichtlich nicht.

Das geometrische, revolutionäre Ideal des 20. Jahrhunderts spielt jetzt für Hirst die gleiche Rolle wie die klassizistische Norm des 19. Jahrhunderts für die damalige dekadente Kunst. Hirst interessiert sich vor allem für jene Verletzungen, die die kanonische geometrische Form der lebendigen Realität zufügt, für die Gewalt und den Terror, welche von dieser Form ausgehen. Die Kunst von Hirst ist Kunst nach Michel Foucault und seiner Beschreibung des aufklärerischen Geometrismus als Martyrium des Körpers. Trotzdem bleibt bei Hirst das geometrische Ideal in seiner ganzen Schönheit im Grunde unangetastet – seine Grausamkeit verleiht ihm nur einen zusätzlichen ästhetischen Reiz. Die Schönheit der konstruktivistischen, utopischen gläsernen Kasten wird nur zusätzlich dadurch betont, dass sie die Körper abtöten, die sie in sich aufbewahren.

In ACQUIRED INABILITY OF ESCAPE, DIVIDED werden ein Tisch und ein Sessel innerhalb eines gläsernen Kastens platziert. Auf dem Tisch sind Spuren der menschlichen Präsenz sichtbar – vor allem ein Aschenbecher und viele Kippen. Die ganze Szene, die betont alltäglich und unpräzise ist, suggeriert eine etwas melancholische Stimmung: ein Zitat direkt aus dem Leben. Zudem sind Tisch und Sessel durch die gläserne Konstruktion fast in ihrer Mitte – aber nicht ganz in ihrer Mitte – zerschnitten. So bildet sich in dieser alltäglichen Szene ein Intervall aus purem Nichts. Im Alltag vollzieht sich eine Unterbrechung, in Form einer transzendenten Wunde, eine völlig unmotivierte Pause, die ihm von außen zugefügt wird. Aus der inneren, alltäglichen Perspektive scheint diese Unterbrechung völlig unmotiviert, absurd, als Produkt einer rein äusserlichen Gewaltanwendung. In der Gesamtkomposition des gläsernen Kastens wirkt die gleiche Unterbrechung dagegen als ein ästhetisch motiviertes Element der ganzen Konstruktion, das seine Vorbilder im klassischen Konstruktivismus hat.

Die Arbeit lebt von der Spannung, die für den Betrachter zwischen diesen zwei Ordnungen entsteht. Die zwei Ordnungen selbst treten aber miteinander in keine sinnvolle Kommunikation. Es gibt zwischen ihnen keine Dialektik, keine Versöhnung, keine Synthese. Die höhere, utopische Ordnung des Denkens und der Geometrie verletzt und zerstört die alltägliche Ordnung des einfachen Lebens. Diese Verletzung ist willkürlich und sinnlos, obwohl die utopische Ordnung an sich durchaus schön und sogar erhaben wirkt. Dabei ist diese Verletzung nicht nur absurd-willkürlich, sondern zugleich so abstrakt, dass sie keinen Protest im Betrachter hervorruft. Vielmehr bietet sie einen ästhetischen Genuss an höherer Gewalt und Grausamkeit, die man nicht anklagen kann. Die Utopie

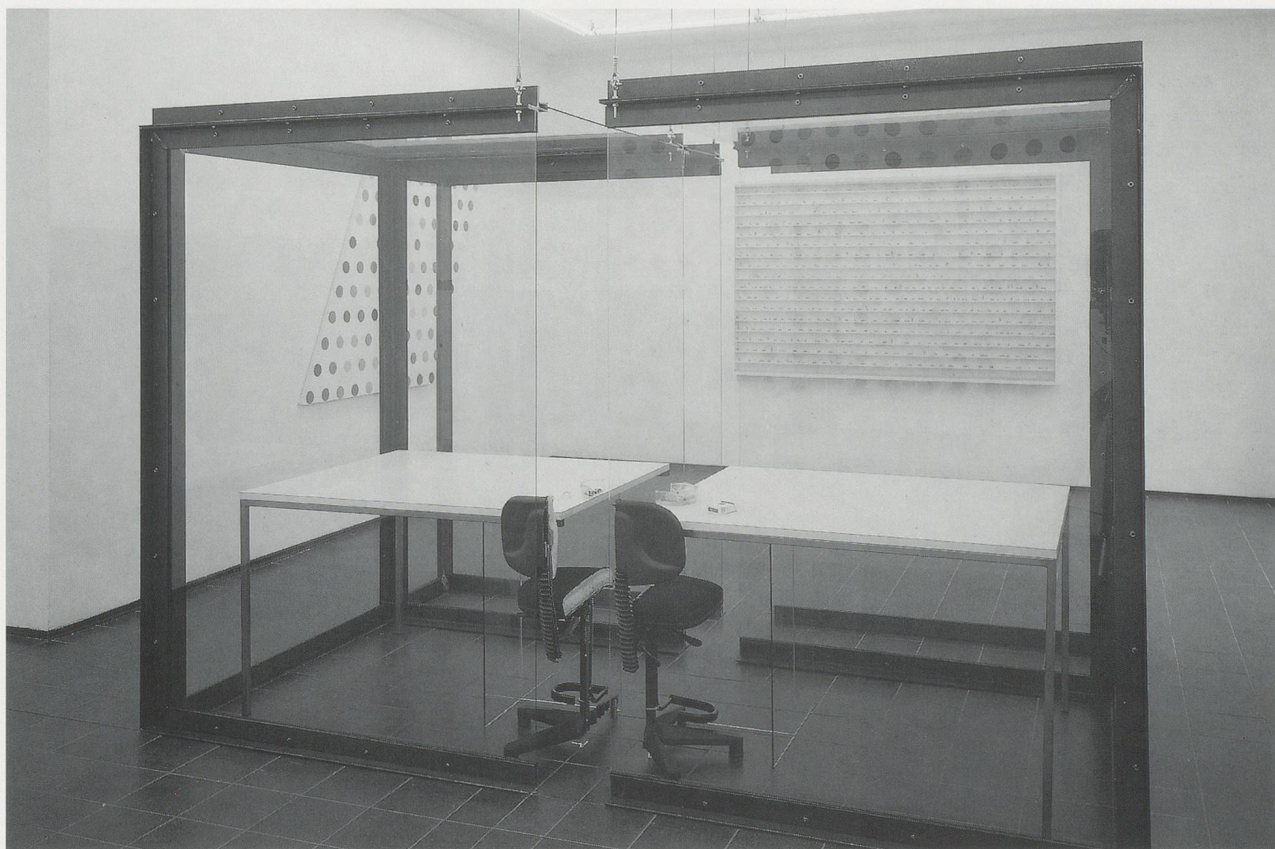


DAMIEN HIRST, ANHYDROGITALIN,
1993, gloss household paint on canvas,
50½ x 47½" (11 x 10 spots) /
Kunstharz, hochglanz auf Leinwand,
128,3 x 120,7 cm.

und die geometrische Ordnung der Moderne werden hier auf eine dekadente Weise verherrlicht und bewundert trotz dem Bewusstsein über ihre morbiden Folgen.

Und in der Tat wäre die Klage des Lebens gegen diese Zerstörung durch die Metaphysik und Utopie fehl am Platz. Erstens ist der Tod schön, der dieses Leben zerschneidet, denn er offenbart durch seine Gewalt eine erhabene geometrische Logik. Und zweitens bekommt das Leben selbst seinen Sinn erst im Moment dieser Durchschneidung, denn erst infolge seiner Unterbrechung wird die beschriebene alltägliche Szene im Kasten museal aufbewahrt, in den Rang der Kunst und zur Metapher der Melancholie erhoben. Die Unmöglichkeit der Flucht ist hier, wie im Titel der Arbeit angegeben, keine angeborene, sondern erworbene, und das heisst gewollte Unmöglichkeit. Es handelt sich um einen bewussten Willen zur Ruhe inmitten des sinnlosen Leidens – nach Nietzsche den Inbegriff der Dekadenz.

DAMIEN HIRST, *THE ACQUIRED INABILITY TO ESCAPE, DIVIDED*, 1993,
various materials, $87\frac{1}{4} \times 129\frac{3}{4} \times 83\frac{7}{8}$ " / *DIE ERWORBENE UNFÄHIGKEIT, ZU ENTKOMMEN, ZERTEILT*, 1993,
Installation Galerie Jablonka, Köln. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



Decadent Geometry

The installation *ACQUIRED INABILITY TO ESCAPE, DIVIDED* (1993) by Damien Hirst has its own brand of beauty, namely a decadent beauty. The concept of decadence, so often abused, has come to sound almost trite. Good taste actually forbids its use in a serious study. Nonetheless, it has a precision of its own. Damien Hirst's work shows a similar precision. Thus it would seem advisable to disregard the requirements of good taste and to try to restore stringency to the concept of decadence in order to enlist its help in defining Hirst's work more closely. Decadence is, by the way, the epitome of stringency in its disregard of good taste.

Decadent art at the end of the nineteenth century worked with classically beautiful forms as they were defined at the beginning of that same century. The classicist norm was originally devised and propagated by J. L. David as the art of the French Revolution: as an eternal, perfect ideal for imperfect reality to look up to and use as a model for reform. In the course of the nineteenth century this ideal was codified, academicized and banalized by Ingres and his school, making it so abstract and empty that art was compelled to rebel against it in the name of reality. In the wake of countless uprisings, the art of decadence enjoyed a comeback, a fervent revival of the original ideal, except that its promise had given way to melancholy.

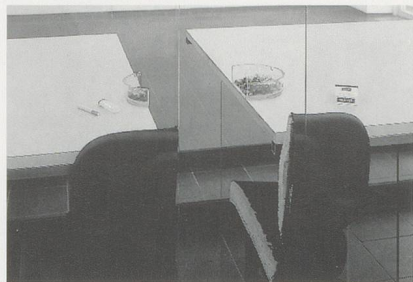
The artist no longer waxed enthusiastic over this ideal, but was instead wounded by it. Beauty, as Rimbaud says, is bitter and cruel; it causes suffering and is itself a sufferer. The decadent celebrates the ideal for the very fact that it can wound and is also vulnerable. The ideal is thus embraced by art for one last time—as a beautiful death in the midst of anguished life.

The twentieth century ideal of art has taken the same course. At the beginning of the century, Russian Suprematism and international Constructivism turned a certain kind of geometry into the canon of revolution for all aspects of society. Actually, the modern revolution consisted of the geometricization of the world: the discovery of a higher harmony that was to give form to the whole of life. This universal project subsequently resulted in the academicism of the twentieth century as in the work of Mies van der Rohe, Donald Judd or Sol LeWitt. Once again an all-embracing vision was reduced to a purely aesthetic canon that provoked vehement opposition in the name of life and reality. But the geometric ideal repulsed the attack because—as we all know—reality is also nothing but an artistic construction. In order to successfully oppose a pure



DAMIEN HIRST, *NOTHING IS A PROBLEM FOR ME* (detail), 1992, drug bottles in cabinet, 72 x 108 x 12" / *PROBLEME KENNE ICH NICHT* (Detailaufnahme), 1992, Pillendosen in Laborschrank, 183 x 275 x 30,5 cm.

BORIS GROYS reads philosophy at the University of Münster and regularly publishes essays on the theory of art and civilization.



DAMIEN HIRST, *THE ACQUIRED INABILITY TO ESCAPE, divided (detail)*, 1993, 87 $\frac{1}{4}$ x 129 $\frac{3}{4}$ x 83 $\frac{7}{8}$ " / *DIE ERWORBENE UNFÄHIGKEIT, ZU ENTKOMMEN, zerteilt (Detailaufnahme)*, 1993, 221,5 x 329,5 x 213 cm. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

geometry, that is moreover of Platonic origins, reality would have to assert itself as a perfect art form. And this it obviously cannot do.

The revolutionary geometrical ideal of the twentieth century plays the same role for Damien Hirst that the classicist norm played for nineteenth century decadent art. Hirst is primarily interested in the injuries inflicted upon living reality by the canon of geometric form, that is, the violence and terror that emanate from this canon. Hirst's art is art according to Michel Foucault and his description of enlightened geometrism as the martyrdom of the body. Nonetheless, Hirst basically leaves the beauty of the geometric ideal intact—his cruelty merely enhances its aesthetic appeal. The beauty of constructivist, utopian, glazed boxes is heightened by the fact that it kills off the bodies preserved inside.

ACQUIRED INABILITY TO ESCAPE, DIVIDED shows a table and a chair placed inside a glass box. Traces of human existence have been left on the table—an ashtray and many, many butts. Despite an atmosphere of melancholy, the scene remains perfectly ordinary and unpretentious: a slice of life. This slice of life, the table and the chair, have in fact been sliced in half almost down the middle—but not exactly down the middle—by the glass construction, thus adding an interval of pure nothingness to this everyday scene. The everyday has been interrupted by a transparent wound, inflicted from without. From an inner, ordinary point of view, this break seems to be entirely unmotivated, absurd, a product of unmitigated external violence. In the composition of the glass box as a whole, however, the same interruption has the effect of being an aesthetically motivated element indebted to classical Constructivism.

The work is alive with the tension generated by these two orders despite the fact that they do not communicate with each other. There is no dialectic between them, no reconciliation, no synthesis. The higher, utopian order of thought and geometry injures and destroys the day-to-day order of ordinary life. The injury is arbitrary and senseless despite the undeniable beauty and even exaltation of the utopian order. The injury is not only absurd and arbitrary but also so abstract that it does not occur to the viewer to protest. On the contrary, the injury presents an aesthetically pleasurable violence and cruelty that cannot be indicted. Glorifying and admiring utopia and the geometric order of modernity, the work flaunts decadence in an unabashed awareness of the morbid consequences. And indeed, life's indictment of its own destruction through metaphysics and utopia would be inappropriate. For one thing, death, which cuts up life, is beautiful because its violence reveals the sublime logic of geometry. For another, life only acquires meaning at the moment of its severance because it is only by virtue of its interruption that the scene in the glass box is preserved in a museum, that it ranks as art and as a metaphor for melancholy. As indicated by the title, the impossibility of escape is not a congenital but rather an acquired (in other words, *intentional*) impossibility. It is a conscious move towards serenity in the midst of senseless suffering—the quintessence of decadence, as Nietzsche observed.

(Translation: Catherine Schelbert)

DAMIEN HIRST

WHAT GOES UP MUST COME DOWN, 1994

Ping-Pong-Ball, Haartrockner, Plexiglasbehälter für Labor,
ca. Ø 30 x 30 cm, Ed. 30, signiert und nummeriert.

WHAT GOES UP MUST COME DOWN, 1994

Ping-pong ball, hairdryer, Plexiglas container for laboratories,
approx Ø 12 x 12", Ed. 30, signed and numbered.

