Inhoudsopgave

Inleiding 2
Hoofdstuk 1. De erotiek in de mens 3
1.1 De mens: een discontinu wezen op zoek naar continuïteit 3
1.2 De grenzen van de erotiek 5
Hoofdstuk 2. De erotiek in de kunst 7
2.1 Kunst en erotiek 7
2.2 De morele blik 8
Hoofdstuk 3. Erotiek in moderne kunst 10
3.1 Damien Hirst 11
3.2 Marina Abramovic 13
3.3 Sally Mann 14
Conclusie 17
Literatuurlijst 19
Lijst met afbeeldingen 21

Inleiding

Regelmatig ontstaan er vragen omtrent kunst dat niet mooi, aangenaam of moreel is. Zulke vragen hebben vaak te maken met 'waarom'. Waarom achtte de kunstenaar het de moeite dit te creëren? Waarom wilde de kunstenaar dit maken? Waarom was het maken van dit kunstwerk nodig? Waarom bestaat dit? Het gaat hierbij vaak om kunst die we als toeschouwer eigenlijk liever niet willen zien en die ons ongemakkelijk maakt. Gevoelens van afschuw zijn doorgaans niet wenselijk en hoopt en verwacht men dan ook niet te ervaren in kunst, wat vaak als een middel tot ontspanning of culturele verheffing wordt gezien. Kunst die ons oncomfortabel maakt, schandaal veroorzaakt en morele afkeuring oproept is echter een onvermijdelijk aspect van onze cultuur. Het heeft een verklaarbare oorsprong en het dient belangrijke doeleinden en functies voor zowel kunstenaars zelf als voor hun publiek.

Kunst heeft in de 20e eeuw vele vormen aangenomen. Men is doorgegaan met het vervaardigen van kunst via traditionele media zoals teken- en schilderkunst en daarnaast zijn nieuwe kunstvormen ontstaan, zoals bijvoorbeeld fotografie, collage, performance en installatie. Zowel oude als nieuwe kunstvormen hebben schandaal en ophef veroorzaakt en bij nieuwe kunstvormen lag dit soms puur aan het gebruik van een nieuw medium. Ik zal mij echter richten op kunst die een shockeert en een morele reactie oproept vanwege de inhoud, het onderwerp en de thematiek ervan, en kunst die shockeert vanwege het introduceren van nieuwe materialen en technieken terzijde laten.

De filosoof die inzicht kan geven in wat schandalige kunst is en wat haar oorzaken en functies zijn is Georges Bataille (1897 - 1962). Bataille was een Franse cultuurfilosoof wiens werken gaan over een waaier van onderwerpen, van seksualiteit tot economie tot literatuur en beeldende kunst. Hij werd soms geassocieerd met de school van surrealistische denkers en filosofen waardoor hij geïnspireerd was (en waarvan de invloed voor het onderwerp van deze scriptie relevant is) zijn onder andere Sigmund Freud en Friedrich Nietzsche. Hoewel Bataille universeel streeft te zijn met zijn theorieën is zijn gedachtegoed duidelijk in verband te brengen met enkele van zijn tijdgenoten en het culturele klimaat van zijn tijd, wat in het eerste hoofdstuk verder aan bod komt.

In het boek *De Tranen van Eros* (1961) heeft hij een overzicht geprobeerd te geven van de kunst die voor en tijdens zijn leven de regels van de samenleving overtreedt. Deze scriptie is voor een klein deel een voortzetting van dit werk, maar meer dan dat een demonstratie van de manier waarop de mechanismen achter schokkende kunst ook in de tweede helft van de twintigste eeuw, na Batailles dood, doorwerken en niet gedateerd zijn geraakt. Dit onderzoek zal laten zien dat zijn antwoorden op vraagstukken over de bestaansredenen van schokkende kunst nog steeds een rijk inzicht geven in recentere tijden. Hoewel de manier waarop zijn ideeën voortkomen uit zijn culturele leefomgeving logisch is, zijn zijn ideeën niet alleen voor zijn eigen tijd waardevol.

Het gedachtegoed van Bataille is vaker ingezet ter verdediging van individuele kunstwerken. Dit onderzoek gaat verder in de zin dat het aantoont dat er een algemene, tijdloze waarheid schuilt in Batailles theorie en dat deze ook in onze tijd een middel is waarmee we kunst over onderwerpen die misschien niet als aangenaam ervaren worden beter kunnen begrijpen. Daarnaast zal een nieuw verband tussen de ideeën van Bataille en Edmund Burke, die tot zekere hoogte in cultureel opzicht in vergelijkbare tijden leefden, worden belicht. Tot slot komen drie kunstenaars aan bod wier werk divers, succesvol, spraakmakend en schokkend is. Georges Bataille, Damien Hirst, Marina Abramovic en Sally Mann zullen laten zien dat kunst niet mooi en aangenaam hoeft te zijn om waarde te hebben, maar dat ook aangrijpende, confronterende, onaangename en moreel ambivalente kunst een onlosmakelijk deel is van onze menselijke natuur.

Hoofdstuk 1
De erotiek in de mens

Allereerst zal uiteengezet worden waar Georges Bataille zich bevond in het intellectuele en culturele landschap van zijn tijd. Bataille publiceerde boeken tussen 1928 en 1962, waar zowel fictie als non-fictie toe behoorden. In dezelfde periode genoot het surrealisme grote bekendheid. De surrealisten vonden aansluiting bij de ideeën van Sigmund Freud en het onderbewuste, en beweerden op basis daarvan dat kunst alleen via dit onderbewuste kon ontstaan en irrationeel moest zijn.[1] Kunst moest organisch ontstaan en via een speciale bewustzijnsstaat door de kunstenaar naar een kunstwerk vertaald worden.[2] Om deze reden zijn surrealistische kunstwerken vaak moeilijk te doorgronden, droomachtig van karakter en is de betekenis ambigu. Bekende Surrealisten die zeiden beïnvloed te zijn door Freud waren André Breton en Salvador Dalí.

De invloed van het Freudiaanse en surrealistische gedachtegoed is sterk aanwezig in dat van Bataille. Aanvankelijk bestond er een vriendschappelijke band tussen Bataille en Breton, maar ook nadat die beëindigd was bleef Bataille in het gezelschap van Surrealisten zoals de dichter Robert Desnos.[3] De gedeelde opvatting tussen Freud, surrealisten en Bataille is dat er een deel van het bewustzijn bestaat dat obscuur is en die niet vertaald kan worden naar rationaliteit. Geweld, dromen en vreemde verlangens spelen in dit onderbewustzijn de hoofdrol.

Naast het surrealisme was ook het existentialisme een krachtige culturele kracht in de tijd dat Bataille schreef en publiceerde. Existentialisten, waaronder Jean-Paul Sartre en Martin Heidegger, beschouwden de negentiende-eeuwse Friedrich Nietzsche als pionier van deze filosofische beweging en zorgden zo voor een herwaardering van zijn werk. Ook Bataille voelde een intellectuele band met Nietzsche; zo schreef hij in 1945 het essay *Sur Nietzsche,* waarin hij de filosoof verdedigde tegen het misbruik van zijn ideeën door de Nazi's voor en tijdens de tweede wereldoorlog. Wat Bataille deelt met Nietzsche is het idee dat irrationele krachten in de mens gezond en creatief zijn en dat de mens over een dierlijke en instinctieve kracht bezit.[4]

Datgene wat volgens Bataille een irrationeel en ook essentieel deel is van de menselijke natuur noemt hij 'de erotiek,' en zal in dit hoofdstuk uitgelegd worden aan de hand van zijn boek *De Erotiek.* Het gaat in op de oorsprong en levens- en maatschappijvisie van de mens, en is belangrijk om te begrijpen omdat deze factoren beïnvloeden wat voor kunst een mens maakt en aan wat voor kunst een mens behoefte heeft. Bataille gaat ervan uit dat er een discrepantie bestaat tussen de behoefte van menselijke expressie en de ruimte die daarvoor bestaat. Hoewel dit negatief klinkt, zal later blijken dat juist dit gebrek aan evenwicht de ruimte creëert waar kunst in kan bestaan.

1.1 De mens: een discontinu wezen op zoek naar continuïteit

Volgens Bataille is de mens een discontinu wezen in twee opzichten: ten eerste kent elk menselijk bewustzijn een absoluut begin en einde (geboorte en dood), en ten tweede zijn mensen uniek en kan de kloof tussen twee mensen onmogelijk volledig overbrugd worden.[5] Twee mensen kunnen nooit elkaars bewustzijn delen of samensmelten. Wat het meeste hierbij in de buurt komt is volgens Bataille

---

[1] E. Gombrich, *The Story of Art*, 2010[16] (1950), p. 592

[2] Ibidem.

[3] M. Hudson, 'Try To See It My Way', in: *The Guardian,* 23 april 2006

[4] R. Wicks, 'Friedrich Nietzsche', in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/nietzsche/>, bezocht op 29 mei 2014

[5] G. Bataille, *De Erotiek,* Amsterdam 1993 (1957), p. 17

het "gezamenlijk de duizeling van deze [kloof] ervaren,"[6] waartoe verschillende manieren bestaan die hier besproken zullen worden. Waarom we de ervaring van het gezamenlijk ervaren van de duizeling van de kloof najagen, wordt verduidelijkt met Bataille's opvatting over continuïteit.

Ten grondslag aan het bestaan van elk levend geslachtelijk wezen ligt een moment van continuïteit, namelijk de daad van seksuele voortplanting, waarbij een mannelijke zaadcel en een vrouwelijke eicel zich verenigen. In dit unieke moment van samensmelting wordt de discontinuïteit tussen wezens dus *wel* overbrugd - ondanks dat het resulterende leven discontinu (sterfelijk) van aard is - en dit zorgt ervoor dat elk mens bestaat dankzij dit moment van continuïteit.[7] De seksuele voortplantingsdaad symboliseert op deze manier zowel de dood (van het afzonderlijke wezen) en het leven.[8] Naar deze continuïteit verlangen wij ons hele leven lang terug en proberen we gedurende het leven opnieuw te ervaren.[9]

Het middel dat mensen gebruiken om de ervaring van continuïteit na te jagen is dat van de erotiek. Wij zijn gewend het begrip 'erotiek' alleen te associeren met seksualiteit, maar Bataille definieert erotiek als "de vernietiging van de structuur van het afzonderlijke wezen."[10] Daarmee krijgt het zoeken naar een moment van continu bewustzijn automatisch een destructief en gewelddadig karakter: er wordt een structuur *vernietigd*. De reden dat erotiek voor Bataille dit karakter heeft is dat het ervaren van een continu bewustzijn alleen kan plaatsvinden als men zich overgeeft aan iets groters of anders, waardoor de grens van het afzonderlijke wezen vervaagt. Er wordt dus altijd een persoonlijke grens overschreden gedurende zo'n ervaring. Het discontinue bewustzijn, waarin de mens zijn of haar identiteit vormt, moet geweld aangedaan worden om de overgang naar een continu bewustzijn te maken. De overgang naar continuïteit is echter, met uitzondering van de dood, niet permanent: het gaat om een kortstondige overschrijding van grenzen, waarna men terugkeert naar het discontinue bewustzijn.[11] Alleen vanuit het discontinue perspectief kan de continue ervaring vervolgens geëvalueerd worden; een onderwerp wat later nog besproken zal worden.

De drie vormen waarin erotiek zich manifesteert zijn volgens Bataille seks, geweld of dood en religie.[12] Hij ziet in de seksuele daad een tijdelijke opheffing van individuele identiteit vanwege de mogelijkheid tot het creëren van een continu moment in het geval van voortplanting, zoals hierboven al beschreven staat. In naaktheid is men ontdaan van alle kenmerken die op een bepaalde maatschappelijke status duiden en daarmee dus ontdaan van een groot deel van de in discontinuïteit opgebouwde identiteit.[13] Naaktheid op zich is niet genoeg voor een continue ervaring, maar is wel een teken van de zoektocht ernaar.

Dat geweld aan de grondslag ligt van alle vormen van erotiek is al vastgesteld. De meest extreme vorm van geweld is de dood, die voor een permanente opheffing van discontinuïteit zorgt, eeuwig is en iets is waarnaar de mens op een bepaalde manier verlangt. De dood betekent de "vernietiging van het discontinue zijn", aldus Bataille.[14]

---

[6] Ibidem.

[7] G. Bataille (zie noot 5), p. 19

[8] M. Richardson, *Georges Bataille,* Londen 1994, p. 99

[9] G. Bataille (zie noot 5), p. 20

[10] G. Bataille (zie noot 5), p. 23

[11] G. Bataille (zie noot 5), p. 25

[12] G. Bataille (zie noot 5), p. 21

[13] G. Bataille (zie noot 5), p. 23

[14] G. Bataille (zie noot 5), p. 28

Bataille schrijft dat het erotische karakter van religie vooral voortkomt uit de geschiedenis van religieuze offers.[15] Bij het bijwonen van een religieus offer waarbij een levend organisme sterft, wordt de overgang van discontinuïteit naar continuïteit waargenomen in gezelschap van anderen of in het geloofde gezelschap van een religieuze entiteit. Daarom zijn religieuze offers een voorbeeld van het gezamenlijk de duizeling van de kloof ervaren die mensen van elkaar scheidt, en hebben religieuze offers een erotisch karakter. Het kan ook gesteld worden dat religie erotisch van aard is omdat het gelovige subject geacht wordt zijn of haar individuele structuur open te stellen (en daarmee te laten aantasten) voor een groter geheel of bijvoorbeeld voor een god.

1.2 De grenzen van de erotiek

Het ervaren van continuïteit door middel van erotiek is een innerlijke, persoonlijke ervaring; het bestaat binnenin de mens. De erfenis van Sigmund Freud is duidelijk te merken wanneer Bataille zijn zienswijze beschrijft op de plaats die erotiek inneemt buiten de mens om, oftewel in de samenleving. Hij is er net als Freud van overtuigd dat er een prijs voor een functionele samenleving betaald moet worden, en deze bestaat uit het onderdrukken van dierlijke impulsen. Onder 'dierlijke impulsen' valt de zucht naar genot en ook de zucht naar continuïteit via erotiek. De dierlijke staat waarin men soeverein is en niet wordt beperkt door de eisen van de samenleving blijft een aantrekkingskracht op ons uitoefenen.[16] Dierlijke instincten kunnen niet volledig onderdrukt worden en zoeken altijd een uitweg.

De grootste eis die de samenleving stelt aan elk mens is die van de arbeid. Alles wat daarmee in conflict komt en de arbeid of het nut daarvan in gevaar brengt wordt daarom slechts zeer beperkt in de maatschappij toegelaten.[17] Omdat de arbeid een steeds centraler kenmerk van de mens is geworden, raakte de mens daarmee steeds verder verwijderd van zijn oorspronkelijke dierlijkheid.[18] De mens wilde zich onderscheiden van dieren door het veredelen van arbeid en rationaliteit, waaruit een schaamte voortkwam voor de dierlijke oorsprong. Deze oorsprong werd ontkend, maar Bataille schrijft dat deze ontkenning fictief is: "I finally have to tell myself that the carnal origin of which I am ashamed is my origin nonetheless."[19] De zoektocht naar continue ervaringen, dus de erotiek die Bataille beschrijft, is een vorm van het toegeven aan dierlijke impulsen en heeft geen maatschappelijk nut, omdat het een individuele ervaring is. De manier waarop het wordt toegelaten in de maatschappij is door de erotiek te ritualiseren en daarmee te beperken.

Volgens veel religies is seks alleen toegestaan binnen het huwelijk en met het doel kinderen te verwekken en ook in de seculiere wereld wordt promiscuïteit afgekeurd. De dood wordt uitsluitend binnen een rituele context zichtbaar gemaakt bij begrafenissen, waar strikte regels gelden over stilte, kledingstijl en gedrag rondom een dode, en het eerste wat men doet wanneer iemand in het openbaar overlijdt is het onzichtbaar maken van deze persoon door hem of haar te bedekken of een witte tent eromheen te plaatsen. Het spirituele aspect van erotiek is vrijwel alleen toegankelijk via rituelen zoals gebed, offers, meditatie, het aansteken van kaarsen, het opzeggen van bepaalde teksten, het respecteren van kledingregels en natuurlijk het beperken van religieuze evenementen tot vastgestelde dagen in het jaar en vastgestelde plekken. Religie kanaliseert ook de drang tot verspilling en excessen op festivals en

---

[15] G. Bataille (zie noot 5), p. 30

[16] J. M. Lo Duca, 'Georges Bataille vanuit de verte', uit: G. Bataille, *De Tranen van Eros,* Nijmegen 1986, p. 13

[17] A. Julius, *Transgressions. The Offences of Art*, Londen 2002, p. 22

[18] G. Bataille, *De Tranen van Eros*, Nijmegen 1986 (1961), p. 45

[19] F. Botting en S. Wilson (ed.), *The Bataille Reader*, Oxford 1997, p. 250

feestdagen - hierbij kan gedacht worden aan carnaval of de Griekse cultus van Dionysos.[20] Wat al deze praktijken gemeen hebben is dat ze ervoor zorgen dat de erotiek geweerd wordt uit het dagelijkse openbare leven en alleen achter bepaalde aangewezen gesloten deuren plaats mag vinden. Wanneer men de rituele regels overtreedt die de erotiek inperken, spreekt men van een schandaal. Of een daad heilig of profaan is, hangt daarmee dus af van de context waarin deze plaatsvindt.

Deze maatschappelijke kanalen zijn echter te nauw om de erotische, soevereine en dierlijke impulsen te kanaliseren en daarom zoekt deze hiernaast nog andere uitwegen. Door toe te geven aan deze driften en de wetten van de maatschappij te overschrijden keert men werkelijk tijdelijk terug naar een dierlijke, soevereine staat, die Bataille erotische extase noemt.[21] Wanneer erotische extase plaatsvindt, is er tegelijkertijd sprake van een regressie en een transgressie: een regressie naar de dierlijke staat en een transgressie van de regels van de samenleving naar een continu bewustzijn. Zo'n ervaring is verwarrend; aan de ene kant is het het 'hoogste' wat men kan bereiken, maar aan de andere kant treedt na afloop een gevoel van schaamte op voor de dierlijke staat: "Door de gewelddadigheid van dit overschrijden begrijp ik, in de wanorde van mijn lachen en huilen, in de overdaad aan gevoelens die mij bestormen, de gelijkenis tussen de afschuw en een tomeloze wellust."[22]

De rol die kunst speelt in het kanaliseren van de zucht naar erotische extase wordt besproken in het volgende hoofdstuk.

---

[20] G. Bataille (zie noot 18), p. 74

[21] A. Julius (zie noot 17), p. 22

[22] G. Bataille (zie noot 18), p. 24

Hoofdstuk 2
De erotiek in de kunst

Dit hoofdstuk behandelt de functies van erotische kunst. Erotische kunst heeft verschillende functies binnen de kunstfilosofie van Bataille, namelijk het sublimeren van erotische impulsen die geen plaats kunnen vinden binnen een rituele context en de toeschouwer dichterbij een besef van continuïteit brengen. Gevoelens van ongemak zijn daarbij onvermijdelijk en zelfs essentieel. De esthetische theorie van Edmund Burke, beschreven in *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* vertoont opvallende verbanden met die van Bataille en laat zien dat erotische kunst ook het ervaren van het sublieme als functie kan hebben. Tot slot van het theoretische onderdeel van deze scriptie zal met behulp van de esthetische theorie van Immanuel Kant, die hij uiteenzet in *Kritiek van het Oordeelsvermogen* (1790), duidelijk worden gemaakt waarom erotische kunst inherent moreel van aard is.

2.1 Kunst en erotiek

In zijn in 1961 gepubliceerde boek *De Tranen van Eros* beschrijft Bataille zijn visie op de geschiedenis van kunst. Hij laat hierin zien hoe erotische impulsen door de eeuwen heen, van de eerste kunst in de grotten van Lascaux tot de Surrealisten, zijn gesublimeerd. Het is een catalogus aan kunst die de transgressie en regressie van erotische extase als onderwerp heeft. Aan bod komen onder andere prehistorische vruchtbaarheidsbeeldjes, de cultus van Dionysos, de Christelijke traditie (met als centraal concept het bereiken van een continue bewustzijnsstaat door middel van martelaarschap en lijden), Goya, Marquis de Sade, Manet en de verbanden die hij ziet tussen Maniërisme en Surrealisme ("een reeks schilderijen die allemaal de koorts als thema hebben: de koorts, het verlangen, de brandende hartstocht.").[23]

Grensoverschrijdende schandaalkunst is kunst die als onderwerp de zaken heeft die uit het dagelijks leven geweerd worden en geritualiseerd zijn door de samenleving: seks, geweld en dood, en religie. Zulke kunst neemt deze onderwerpen en brengt de mens ermee in aanraking *buiten* de geaccepteerde geritualiseerde context. Het respecteert de regels omtrent de inperking van de erotiek niet. Zulke kunst kan gevoelens van ongemak en verontwaardiging oproepen, maar ook aangename of zelfs sublieme gevolgen hebben.

Kunst zelf kan ook gezien worden als een exces, een verspilling die onverenigbaar is met het arbeidsproces.[24] In vroeger tijden, toen religie nog een grote rol speelde in het ordenen van het dagelijks leven, was duidelijk wanneer de noodzakelijke momenten van exces plaats zouden gaan vinden: dit waren religieuze feestdagen, of feestdagen georganiseerd door de staat, die een vaste datum hadden.[25] Men wist wanneer deze momenten te verwachten waren en wanneer ze zouden eindigen. Tegenwoordig is hiervan geen sprake meer: door toenemende secularisering leidt men geen levens meer die geordend zijn door de kerk, en daarmee zijn de vaste momenten van exces verloren gegaan.[26] Kunst die erotische impulsen kanaliseert voelt daarom tegenwoordig onverwachter, en daarmee schokkender aan.

Bataille noemt kunstwerken de 'tranen van Eros' vanwege het dubbele effect van erotische extase: de transgressie naar een continue staat van bewustzijn, die aangenaam is, moet gebeuren via

---

[23] G. Bataille (zie noot 18), p. 188

[24] A. Julius (zie noot 17), p. 23

[25] A. Julius (zie noot 17), p. 192 - 193

[26] A. Julius (zie noot 17), p. 194

erotiek en regressie, waarvoor men later schaamte (tranen) voelt. Kunstwerken kunnen vanwege hun tastbaarheid en verbeeldende kracht de extase met haar soevereiniteit, walging, verdriet en aantrekkingskracht afbeelden. Kunst kan de toeschouwer in eenzelfde soort staat brengen, hem of haar meetrekken in de tijdelijke soevereiniteit of de reflectie daarop. Natuurlijk is de ervaring voor de toeschouwer niet identiek met het daadwerkelijk bereiken van erotische extase, maar het brengt de toeschouwer er wel mee in aanraking. Zulke kunst reikt de toeschouwer de hand, het is een confrontatie met en uitnodiging voor transgressie en het ervaren van continuïteit.

De afstand tussen het toeschouwer en de afgebeelde ervaring was het onderwerp van Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* dat in 1757 verscheen. Niet alleen vanwege dit tijdstip van publicatie, maar ook vanwege de inhoud behoort dit werk tot het tijdperk van de Romantiek, waarin filosofen, kunstenaars en schrijvers zich afzetten tegen de rationaliteit van de Verlichting.[27] Hiervoor in de plaats kwam een herwaardering voor emotie, instinct en de directe gevoelens die kunst kon oproepen.[28] In de Romantische schilderkunst werd vaak het bedreigende, machtige en oncontroleerbare karakter van de natuur afgebeeld.

Net als Bataille bevond Burke zich in een tijdperk waarin directe expressie, fantasie en de complexe persoonlijke gevoelens van de kunstenaar in de kunst centraal stonden. *A Philosophical Enquiry…* is een bekend werk binnen de filosofie van esthetica en werd ook tijdens Batailles leven herdrukt en uitgegeven. Of hij het gelezen heeft, is niet bekend, maar de gelijkenis tussen te twee filosofen is op dit punt opvallend.

De invloed van de Romantische denkbeelden is duidelijk te vinden in *A Philosophical Enquiry…* . Doodsangst en angst voor pijn zijn volgens Burke 'toegangswegen' tot wat hij het sublieme noemt: "if the pain and terror are so modified as to be not actually noxious, if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, […] they are capable of producing […] a sort of delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror. Its subject is the sublime."[29] Op dezelfde manier is het afbeelden van pijn en gevaar in de kunst voor Bataille een erotisch middel tot continuïteit. Burke beschrijft op haast Bataillaanse wijze - hoewel deze zich pas eeuwen later over het thema zou buigen en Burke niet aanhaalt - hoe levensgevaar, geweld en de dood vanaf een veilige afstand een sublieme ervaring, het hoogst haalbare, kan teweegbrengen. De veiligheidsvoorwaarde van afstand die Burke stelt vervult kunst uitstekend vanwege zijn karakter als representationeel medium.[30]

2.2 De morele blik

In de inleiding benoemde ik de morele reactie die grensoverschrijdende kunst oproept. Waar deze reactie vandaan komt en waarom moraliteit soms een onvermijdelijk deel van het kijken naar kunst kan uitmaken, zal ik nu uiteenzetten met behulp van de esthetische theorie van Immanuel Kant. Hij leefde in dezelfde periode als Edmund Burke, maar deelde niet zijn Romantische ideeën en hing de

---

[27] K. C. Galitz, 'Romanticism', in: *Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art*, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm> , bezocht op 30 mei 2014

[28] Ibidem.

[29] E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Menston 1970[2] (1757), p. 50

[30] L. W. Brooks, 'Damien Hirst and the Sensibility of Shock', in: *Art & Design* 10 (1995), nr. 1/2, Londen 1995, p. 58

verlichtingsidealen van rationaliteit aan. Hij heeft zich negatief uitgesproken over Burkes *A Philosophical Enquiry….*[31]

Kant was als filosoof van de verlichting sterk van mening dat rationaliteit hetgeen was dat mensen menselijk maakt en onderscheidt van dieren. In *Kritiek van het Oordeelsvermogen* (1790) zette hij zijn visie op esthetiek uiteen, waarvan een belangrijk element is dat het subject (de toeschouwer) met een gedesinteresseerde blik naar kunst moet kijken.[32] Hij bedoelt hiermee dat een toeschouwer geen goed oordeel kan vormen over kunst als hij er belangen bij heeft, en ook niet als hij enig soort van begeerte voelt voor datgene wat afgebeeld wordt. Als gevolg van deze zeer invloedrijke theorie is men 'normale' reacties op kunst, en dus ook emotionele en morele reacties, gaan uitschakelen.[33] De blik waarmee we naar kunst kijken is dus een compleet andere dan waarmee we het dagelijks leven bekijken, we nemen een andere houding aan.

Kunst die erotiek als onderwerp heeft sluit Kants gedesinteresseerde blik uit; maakt deze onmogelijk. Volgens de theorie van Bataille ligt het verlangen naar erotische extase en daarmee dierlijke soevereiniteit aan de grondslag van ons menselijke wezen, en daarom zullen wij nooit zonder begeerte naar afbeeldingen daarvan kunnen kijken.[34] Kunst die erotische impulsen sublimeert gaat ons persoonlijk aan: aan de ene kant bevredigt het een verlangen, maar aan de andere kant veroorzaakt het een gevoel dat niet te combineren is met het leven in een maatschappelijke structuur. Zulke kunst bekritiseert de basis van het algemeen toegepaste en geaccepteerde esthetische systeem van oordelen.

Naast dit element van het breken met esthetische traditie is er een belangrijkere eigenschap van erotische kunst. Deze kunst *dwingt* ons tot een moreel bewuste houding vanwege het volgende. Het blijft natuurlijk mogelijk om, geconfronteerd met erotische kunst, de inhoud volledig te negeren en ons met een gedesinteresseerde houding te concentreren op de vorm. Maar wat als de inhoud van een kunstwerk moord is, of kinderpornografie, of marteling - zaken die in het dagelijks leven ontegenzeggelijk immoreel zijn? Als men in zulke gevallen vasthoudt aan gedesinteresseerd formalisme en emotionele en morele reacties uitschakelt, bestaat het risico dat immorele daden, gereduceerd tot esthetische vormen, uiteindelijk gewaardeerd worden als schoonheid.[35] "By expurgating moral meaning through recuperating the disinterested attitude, one of the hidden and disturbing consequences of the aesthetic defence is to render the work available for aesthetic *pleasure*."[36] Het is problematisch om moraliteit, iets wat universeel streeft te zijn, te laten afhangen van de context waarin een daad zich bevindt en om bij wijze van spreken te zeggen dat moord op straat afschuwelijk en verwerpelijk is, maar in dienst van kunst via een gedesinteresseerde, esthetische benadering genot verschaft. Kunst met een dergelijke inhoud roept morele vragen op bij de toeschouwer.

De voorbeelden van moord, kinderpornografie en marteling zijn niet willekeurig gekozen. Ze zijn duidelijk verbonden met de categorieën van erotiek van Bataille - seks, geweld en dood - en samen met die van religie zal het laatste hoofdstuk aantonen dat deze onderwerpen in de twintigste eeuw met moreel, trans- en regressief en shockerend effect in de kunstwereld gebruikt zijn.

---

[31] I. Kant, *First Introduction to the Critique of Judgment*, New York 1965, p. 146. "To make psychological observations, as Burke did in his treatise on the beautiful and the sublime, thus to assemble material for the systematic connection of empirical rules in the future without aiming to understand them, is probably the sole true duty of empirical psychology, which can hardly even aspire to rank as a philosophical science."

[32] I. Kant, *The Critique of Judgment*, Indianapolis 1987 (1790), p. 28

[33] K. Cashell, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, Londen 2009, p. 5

[34] Het essentiële verschil tussen Kant en Bataille bestaat dus uit wat zij als definiërend voor menselijkheid zien: rationaliteit of erotische drang.

[35] K. Cashell (zie noot 33), p. 11

[36] K. Cashell (zie noot 33), p. 111

Hoofdstuk 3
Erotiek in moderne kunst

In dit hoofdstuk worden drie twintigste-eeuwse kunstenaars besproken wiens werk in verband te brengen valt met het gedachtegoed van Georges Bataille. Wat hun werk gemeen heeft is dat het erotische impulsen sublimeert, morele problematiek veroorzaakt bij de toeschouwer en behoorlijke media-aandacht heeft gekregen. Wat het ook gemeen heeft is dat het niet gemaakt zijn met het doel te shockeren.

Ik heb bewust geen kunstenaars gekozen die opzettelijk en expliciet voor ogen hebben hun publiek te shockeren, en ook geen die hebben geuit zich bewust te zijn van het werk van Bataille. Op deze manier is de transgressie van deze kunstenaars authentieker en persoonlijker, waar Bataille zelf ook een duidelijke voorkeur voor heeft uitgesproken: "Dit zoeken [van kunstenaars naar erotische voorstellingen] kan een voorwendsel zijn voor de, op zichzelf ziekelijke, behoefte aandacht te trekken; dit is het geval bij een man die met de erotiek wil knoeien en daarbij haar gevaarlijke waarheid vergat…"[37] Zijn voorkeur voor het uitdrukken van persoonlijke in plaats van externe erotiek komt ook naar voren in zijn uitspraak "The need to go astray, to be destroyed, is an extremely private, distant, passionate, turbulent truth."[38]

In een tijdperk waarin seks, dood, geweld en religie met grote regelmaat voorkomen in de kunst wordt zo'n soort werk vaak aan de hand van een reeks eerdere grensoverschrijdende werken verdedigd. Het is het belangrijk te bedenken dat sommige kunst opzettelijk in transgressieve stijl gemaakt kan zijn, wat volgens Kieran Cashell de authenticiteit van de transgressie wegneemt.[39] In het selecteren van kunstenaars voor dit hoofdstuk heb ik daarom gekozen voor kunstenaars die niet aangeven zich bewust te zijn van het werk van Bataille of zich opzettelijk aansluiten bij een traditie van grensoverschrijdende kunst, maar die werken vanuit persoonlijke overtuigingen.

De oeuvres die ik zal bespreken zijn die van Damien Hirst, Marina Abramovic en Sally Mann. Allen waren in de tweede helft van de twintigste eeuw actief als kunstenaars en werkten in verschillende media, respectievelijk installatie en collage, performance en fotografie. Deze diversiteit in media is relevant omdat ik ook wil aantonen dat de sublimatie van erotiek in kunst niet gebonden is aan één medium. Daarnaast zijn de kunstenaars divers omdat zij uit verschillende delen van de wereld afkomstig zijn. De motivatie voor kunstenaars uit dit tijdvak is dat zij werkzaam waren na de publicatie van Batailles werk en na zijn dood. Hij heeft hen dus niet kunnen bespreken zoals hij probeerde alle erotische kunst van voor en tijdens zijn leven te bespreken.

Paradoxaal genoeg is het doel van dit hoofdstuk het verbinden van theorieën en kunstenaars die geselecteerd zijn op het feit dat er geen aantoonbare verbanden tussen hen bestaan - geen overeenkomsten in media, geen geuite kennis van de kunstenaars over de filosofen en andersom. Het enige wat tussen hen kan bestaan en hen kan verbinden is een kern van waarheid over de aard van menselijke erotiek en kunst.

---

[37] G. Bataille (zie noot 18), p. 188

[38] G. Bataille, *Guilty*, New York 2011, p. 143

[39] K. Cashell (zie noot 33), p. 106

3.1 Damien Hirst

"I think I've got an obsession with death, but I think it's a celebration of life rather than something morbid. You can't have one without the other."[40] De fascinatie voor de dood van de Engelse Damien Hirst, geboren in 1965, hebben hem zonder twijfel veel persoonlijk en commercieel succes opgeleverd. Zijn eerste spraakmakende werk verscheen in het begin van de jaren '90 en heeft sindsdien vrijwel constant thema's als de cyclus van het leven, de dood en religie gehad. De directe confrontatie met de dood die hij in veel van zijn werken veroorzaakt zorgt ervoor dat velen het werk simpelweg als shockerend ervaren - en het *is* ook shockerend - maar daarnaast heeft het eigenschappen die verder reiken dan dat.

De directe confrontatie met de dood is het eerste wat opvalt aan Hirsts werk. Hij werkt met installaties, en niet met representaties: een rottende schedel van een koe is geen afbeelding, maar daadwerkelijk een rottende koeienschedel. *A Thousand Years* (afb. 2) is geen afbeelding van de cyclus van het leven, waarin vliegen die een koeienschedel verteren in dezelfde ruimte geëlektrocuteerd worden, maar het is daadwerkelijk die cyclus. Dit werk, net zoals *In and Out of Love* (afb. 1), waarin de toeschouwer de geboorte en dood van vlinders meemaakt, kan perfect gezien worden als een uitwerking van Bataille's begrip van discontinuïteit. Deze werken confronteren ons met onze sterfelijke en daarom ook dierlijke natuur, iets wat uit het dagelijks leven geweerd wordt.

In and Out of Love bestaat uit twee ruimten. In de eerste bevinden zich witte platen aan de muur waar vlinderpoppen aan bevestigd zijn, die in de loop van de installatie uitkomen. De vlinders fladderen vervolgens vrij door de ruimte, waar ze zich voeden met fruit en bloemen. De tweede ruimte bevat een vergelijkbare opzet, maar de platen aan de muur zijn geverfd in felle kleuren en er zijn (dode) vlinders half in de verf gedrukt. Op de hoeken van de tafel staan geen bakjes met fruit, maar bakjes met sigaretten.

Hirst heeft over *In and Out of Love* gezegd dat hij zich afvroeg in hoeverre de vlinders nog mooi konden zijn na hun dood.[41] Het stellen van zo'n vraag leidt automatisch tot vraagstukken over de moraliteit van kunst. *In and Out of Love* maakt de gedesinteresseerde blik op kunst onmogelijk, omdat als het werk om zijn formele kwaliteiten gewaardeerd wordt, daarmee het gebruiken en doden van vlinders goedkeurt. De levende vlinders veroorzaken waarschijnlijk positieve gevoelens bij de toeschouwer in de eerste ruimte, maar daarnaast worden ze ook in het algemeen om de schoonheid van hun vleugels gewaardeerd. In de tweede ruimte is alleen dit aspect nog van hen over - maakt dat hun dood dan niet langer problematisch, omdat de schoonheid nog bestaat?

Kan de dood mooi zijn? Kan het een verlangen oproepen in de mens, het object zijn van begeerte? Het is de reactie die Hirst lijkt te willen oproepen met veel van zijn werken, maar het duidelijkst met *For the Love of God* (afb. 6), een menselijke schedel waarvan de gehele oppervlakte met uitzondering van de tanden is ingelegd met hoogwaardige diamanten. Diamanten, een van de meest begeerde materialen op aarde, wordt gecombineerd met datgene wat we als levende mens en als maatschappij proberen te vermijden, namelijk de dood. De schedel vormt een magneet die tegelijkertijd aantrekt en afstoot. Hirst maakt de dood mooi, esthetisch en aantrekkelijk, en naast het feit dat dit de eerder genoemde morele vragen oproept wekt het ook een Bataillaanse doodsdrift op bij de toeschouwer. Veel van Hirsts werk maakt de dood iets om begeerd te worden, en daarmee is zulk werk erotisch in Bataillaanse zin, waarin de dood aantrekkelijk is vanwege de belofte van continuïteit.

De afschuw die we hebben van de dood komt echter ook vaak aan bod in het werk van Hirst. Het beste voorbeeld hiervan is zijn bekende werk *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (afb. 3). In een bepaald opzicht, en zeker op papier of digitaal gezien, is dit simpelweg

---

[40] D. Hirst en G. Burn, *On the Way to Work,* Londen 2001, p. 21

[41] J. Jopling (ed.), 'Damien Hirst & Sophie Calle', in: *Internal Affairs* 1991, geen paginanummering

een haai op sterk water. Waar het echter om gaat bij dit werk is de ervaring van in de eerste plaats de dreiging die de haai nog steeds uitoefent, en daarnaast de sublieme ervaring die dit teweegbrengt. Over dit werk heeft Hirst gezegd dat het zijn bedoeling was met dit werk angst op te wekken: "I didn't want to paint one, and I didn't want to have, like, a really beautiful Cibachrome lightbox or a photograph. And then I thought, well, if I can get one in a big enough space, actually in liquid, big enough to frighten you, that you feel you're in there with it, feel it could eat you, it would work."[42]

Critici bevestigen dat het werk angst oproept: "Hirst's works can be terrifying to behold; they are capable of producing strong nausea and deep fear."[43] Natuurlijk is de angst die men voelt geen direct levensgevaar, maar het spreekt wel het instinct tot zelfbescherming aan.[44] De angst die Hirsts werk kan oproepen verbindt het met de theorie over het sublieme van Edmund Burke. Er is sprake van het afstandelijk ervaren van levensgevaar, en daarmee van een sublieme ervaring, vergelijkbaar met het in aanraking komen met een continu bewustzijn.

Naast werk dat de cyclus van het leven en de dood als hoofdonderwerp heeft, maakt later werk van Hirst veel toespelingen op religie. Voorbeelden hiervan zijn *The Sacred Heart of Jesus* (afb. 4), *Saint Sebastian, Exquisite Pain* (afb. 5), *For the Love of God* (afb. 6) en *The Kingdom of the Father* (afb. 7). Bataille beschreef in *De Tranen van Eros* al dat de Christelijke religie en traditie lijkt te bestaan rond het gegeven dat lijden en de dood tot een positieve, continue bewustzijnsstaat leiden. *The Sacred Heart of Jesus* en *Saint Sebastian. Exquisite Pain* werken dit gegeven expliciet uit. Waar Christelijke kunst de glorie van de martelaar benadrukt, benadrukken deze werken de pijn en het lijden. Waar het hart van Jezus traditioneel als rood of goud wordt afgebeeld, is het in *The Sacred Heart of Jesus* zilver - een koelere, afstandelijke kleur. Hirst heeft de heilige Sebastiaan, doorgaans geschilderd als atletische jongeling, vervangen door een jonge stier. In beide werken is die glorie van de martelaar, gesuggereerd door de titel, niet te zien. Wat overblijft is puur het lijden en de dood, zonder het spirituele aspect. Wat overblijft is de vraag, net als bij *In and Out of Love,* of de dood op zich ook mooi kan zijn.

Ook *The Kingdom of the Father* slaat een brug naar *In and Out of Love.* Hirst gebruikt opnieuw de techniek van het bevestigen van vlindervleugels op panelen, alleen is *The Kingdom of the Father* een drieluik, zijn er veel meer vleugels en zijn ze gearrangeerd in een patroon dat doet denken aan glas-in-lood ramen. Dit werk is grensoverschrijdend omdat het de regels van religie overschrijdt: het gebruikt een medium, gestorven vlinders, dat volgens de Christelijke religieuze regels niet het middel tot het aanbidden van God (dat is namelijk een gestorven mens). *Saint Sebastian. Exquiste Pain* bereikt hetzelfde door Sebastiaan te vervangen door een stier. Wat de drie werken *The Sacred Heart of Jesus, Saint Sebastian. Exquiste Pain* en *The Kingdom of the Father* erotisch maakt is dat zij één eigenschap van religie intact laten: het gebruiken van de dood als middel tot het hebben van een heilige, continue ervaring.

Alle besproken werken van Hirst zijn op deze manier religieus erotisch: zij nemen de vorm aan van een ritueel waarbij een groep mensen (de toeschouwers van het kunstwerk) de overgang waarneemt van een ander levend wezen dat de overgang maakt van discontinuïteit naar continuïteit. Dit is wat Bataille omschrijft als de kern en oorsprong van religie. Het erotisch verlangen naar continuïteit wordt in deze kunst vervuld door het in aanraking komen met, maar net niet zelf ervaren van, de dood. Hirst is van mening dat zijn kunst mensen op deze manier helpt: "if you admit you're going to die, it makes you more able to live, I think."[45]

---

[42] D. Hirst en G. Burn (zie noot 40), p. 19

[43] L. W. Brooks (zie noot 30), p. 55

[44] L. W. Brooks (zie noot 30), p. 58

[45] L. W. Brooks (zie noot 30), p. 59

3.2 Marina Abramović

Marina Abramovic is een performancekunstenaar wier carriere begon in de jaren '70 in Servië. In tegenstelling tot Hirst, die externe objecten gebruikt om de toeschouwer met continuïteit in aanraking te brengen, gebruikt Abramovic voor dit doel haar eigen lichaam. Niet al haar werk is in verband te brengen met het gedachtegoed van Georges Bataille - veel van haar performances verkennen meer de relatie tussen kunstenaar en publiek. Maar de manier waarop zij haar lichaam gebruikt en de uitspraken over haar mentale staat bij sommige performances lijkt erop te duiden dat zij met deze werken een continue bewustzijnsstaat nastreeft.

Het medium dat zij daartoe gebruikt is vaak fysieke pijn, levensgevaar en een staat van trance. Het bereiken van een staat van trance is een onderdeel van veel oude spirituele gebruiken en wordt daarbinnen gezien als een middel om tijdelijk een heilige wereld te betreden.[46] In de hedendaagse Westerse cultuur is het bereiken van zo'n staat via gevaarlijke rituelen zeldzaam geworden, maar Abramovic streeft juist dit doel na.[47] Zelf zegt ze: "I'm not interested in dying. I'm interested in how far you can push the energy of the body, how far you can go."[48]

Het gaat haar echter ook niet puur om het verkennen van grenzen - iets wat bijna hetzelfde is als het doelmatig willen veroorzaken van shock bij het publiek. "It's all about elevating the spirit and eliminating fear. It aims very high, and the body is just a tool, and once the body is a tool, you can go very far."[49] Abramovic' doel is het ontstijgen van haar lichamelijke staat om iets hogers te bereiken wat daarachter ligt. Haar eigen zoektocht staat centraal, vooral bij haar eerdere performances.[50]

Wat Abramovic wel deelt met Hirst is dat haar werk ook niet representationeel is: haar performance is echt, het is geen weergave ergens van. Een bekend voorbeeld van Abramovic' werk is *Rhythm 0* (afb. 8, 9, 10, 11), dat zij uitvoerde in 1974. Tijdens deze performance deed zij zelf niets. Ze bevond zich in een ruimte waar ook een tafel was, waar 72 verschillende voorwerpen op lagen die toeschouwers -in dit geval deelnemers - op haar mochten gebruiken. Sommige hiervan waren potentieel gevaarlijk, zoals een scalpel, een schaar, een zweep en een pistool met één kogel. Voor de gevolgen van wat er zou gebeuren zou Abramovic zes uur lang volledige verantwoordelijkheid nemen.

Aanvankelijk gebeurde er niet veel ingrijpends: mensen kusten haar en gaven haar voorwerpen om vast te houden. Maar naarmate de tijd vorderde begonnen mensen haar steeds ingrijpendere dingen aan te doen, zoals haar ronddragen, uitkleden, snijden en haar het geladen pistool tegen haar eigen hals laten houden. Achteraf zei ze over deze performance dat ze ervan geleerd had dat "if you leave it up to the audience, they can kill you."[51]

In combinatie met de theorie van Bataille kan hieruit ten eerste geconcludeerd worden dat omdat het publiek tijdens deze performance geen verantwoordelijkheid droeg, elke deelnemer over volledige soevereiniteit beschikte. De wetten, regels over moraliteit en straffen van de maatschappij waren voor een paar uur lang opgeheven omdat de kunstenares alle verantwoordelijkheid op zich nam voor wat er zou gebeuren. Na verloop van tijd keerde het publiek terug naar een dierlijke, erotisch gewelddadige staat: het kleedde Abramovic uit, verwondde haar en gedroeg zich gewelddadig. Zodra

---

[46] M. Richards, *Marina Abramovic*, Londen 2010, p. 64

[47] M. Richards (zie noot 46), p. 65

[48] Marina Abramovic Insitute, *Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974),* videoproductie, New York (Marina Abramovic Institute) 2013

[49] P. Hoban, 'How Far is Too Far?', in: *ARTnews* 2008 <http://www.artnews.com/2008/07/01/how-far-is-too-far/>, bezocht op 26 april 2014

[50] M. Richards (zie noot 46), p. 92

[51] A. Daneri et al (ed.), *Marina Abramovic,* Milaan 2002, p. 29

het publiek zich realiseerde dat het ongestraft alles kon doen, begon het erotische driften uit te oefenen van seksuele en gewelddadige aard, die in het dagelijks leven niet gekanaliseerd konden worden. Als gevolg hiervan verkeerde Abramovic in levensgevaar.

Dit levensgevaar is het tweede punt dat deze performance in verband brengt met Bataille. Het zoeken naar deze ervaring, wat Abramovic expliciet doet, duidt op een aangetrokkenheid tot of op z'n minst interesse in de dood en het continue bewustzijn dat die belooft. Door zichzelf via geweld en pijn naar een punt te brengen dat niet ver van de dood af ligt, wordt de kleinst mogelijke afstand hiertoe opgezocht. "Pain is like a door," zegt ze in een interview met Klaus Biesenbach. "You have to enter through the pain into that other space. […] Our minds will try everything to mislead us and say, 'no no, this is painful. I can't do it.' And actually when you understand the pain it doesn't matter anymore. You can remove it from your consciousness. You can do anything."[52] Abramovic gebruikt pijn en haar eigen lichaam om een staat van bewustzijn te bereiken die achter het alledaagse ligt. Dit komt dichtbij de religieuze traditie van martelaarschap, en hier is zij zich dan ook van bewust.[53]

Het (indirect) geweld aandoen van haar eigen lichaam heeft niet alleen betrekking op Abramovic zelf. Ook het publiek kan door dit type performancekunst geconfronteerd worden met zijn of haar eigen kwetsbaarheid en sterfelijkheid, of gevoelens van dreiging ervaren.[54] En net zoals in het werk van Damien Hirst ervaart het publiek wat Burke omschrijft als het sublieme: doodsangst en dreiging vanaf een kleine, maar veilige afstand.

Een ander werk waarin ze de ervaring van gevaar opzoekt is *Rest Energy* (afb. 12), waarin zij en haar toenmalige partner Ulay met hun gewicht een boog en pijl, gericht op Abramovic' hart, in evenwicht houden. In mijn ogen gaat dit werk ook deels over liefde, vertrouwen en balans, maar zeker ook over het intensiveren van het leven door de grenzen ervan op te zoeken.

Het opzoeken van de grenzen van het leven is een maatschappelijk taboe.[55] De maatschappij, ingericht op arbeid en het veilig stellen van de waarde daarvan, probeert volgens Bataille alles wat de waarde van de arbeid in gevaar brengt te minimaliseren. Daarom is de dood, het aantonen ervan en het aantonen van menselijke kwetsbaarheid en sterfelijkheid een taboe: het kan gezien worden als een aanval op het nut van arbeid. Daarnaast zoekt Abramovic met haar performances naar een eigen, innerlijke spiritualiteit - een staat van continuïteit - die ook niet bijdraagt aan de maatschappij. In haar werk jaagt Abramovic dus twee erotische, persoonlijke impulsen na, de doodsdrift en de religieuze zoektocht, en nodigt door de aard van haar kunst haar publiek uit mee te gaan in die ervaring.

3.3 Sally Mann

De Amerikaanse fotografe Sally Mann, geboren in 1951, gebruikt net als Marina Abramovic het lichaam als medium voor het sublimeren van erotische impulsen, alleen doet zij dit via de extra laag van de fotografie. Haar oeuvre bestaat uit foto's van mensen en landschappen uit haar directe omgeving waar zij een intieme relatie mee heeft. De fotoserie die haar bekend én berucht maakte in 1992 is *Immediate Family*, en ander relevant werk dat hier besproken zal worden zijn de series *What Remains* (2003) en *Proud Flesh* (2009). De centrale onderwerpen bij het analyseren van deze werken zijn de ambivalentie van jeugd en seksualiteit en de esthetisering daarvan en de schoonheid van de dood.

---

[52] K. Biesenbach, 'Klaus Biesenbach in Conversation with Marina Abramovic', in: K. Stiles, K. Biesenbach en C. Iles (ed.), *Marina Abramovic*, Londen 2008, p. 83

[53] M. Dawes, 'Performance Art. A Spectacle of the Body', in: *Circa Art Magazine* nr. 74 (winter 1995), p. 28

[54] A. Julius (zie noot 17), p. 146

[55] K. Cashell (zie noot 33), p. 2

Immediate Family bestaat hoofdzakelijk uit foto's van Manns kinderen, opgroeiend in een afgelegen deel van Virginia, waar zij naakt speelden en leefden. Enkele foto's uit deze serie zijn *Virginia at 6* (afb. 13), *The Perfect Tomato* (afb. 14) en *Jessie at 6* (afb. 15). De reacties op de serie liepen sterk uiteen, van "tijdloos en magisch" tot "pornografisch en uitbuitend."[56] Mann werd bekritiseerd om het verspreiden van naaktfoto's van haar kinderen in een wereld waarin pedofilie bestaat, hoewel haar kinderen zich niet ongemakkelijk voelden bij de publicatie van de foto's.[57] Ongeacht of Manns foto's werkelijk immoreel genoemd kunnen worden, blijft het zo dat haar werk deze vragen oproept.

De foto's hebben enorm veel esthetische kwaliteiten: de composities zijn foutloos, de scherpte ligt op de juiste plaats en de belichting is zacht en sfeervol. Ze zijn overduidelijk met zorg en liefde gemaakt. De foto's zouden prima gewaardeerd kunnen worden met de gedesinteresseerde blik van Kant, ware het niet dat er naakte kinderen op staan. Het beeld dat overheerst in onze samenleving van kinderen is dat van onschuld - 'kinderlijke onschuld' is een begrip. Door haar kinderen naakt af te beelden verbreekt Mann dat beeld, en roept ze, bewust of onbewust, associaties op met seksualiteit - ook als haar kinderen niets seksueels doen op de foto's. Het verband tussen kinderlijkheid en seksualiteit is er een die zo veel mogelijk vermeden wordt. Daarvoor bestaan natuurlijk goede redenen, maar wat Manns foto's aantonen is dat er een ambivalentie bestaat tussen jeugd en volwassenheid, waarin seksualiteit soms wel en soms geen rol lijkt te spelen, en dat deze ambivalentie door ons als mooi bevonden kan worden. De morele vraag die hieruit voortkomt, is: als we deze foto's waarderen om hun esthetische kwaliteiten, keuren we daarmee dan ook die problematische inhoud goed? Kan jeugdige seksualiteit om esthetische redenen gewaardeerd worden?

Anthony Julius schrijft over deze foto's dat het kenmerk van onschuld pas achteraf aan onze jeugd wordt toegekend: "It is our backward glance at our own lives. It is also the child's alibi, and the artworks that expose it as a fiction are the object of special resentment and hostility."[58] Manns kinderen, die naakt en vrij zich vermaakten een natuurlijke, afgezonderde omgeving, staan dichter bij het leven van de mensen van voordat de arbeid een definiërend kenmerk van menselijkheid was. Daarmee staan ze ook dichterbij Batailles dierlijke soevereine staat en staan zij als kinderen meer in contact met hun erotische impulsen dan de moderne samenleving wil toegeven.[59] Manns foto's herinneren ons hieraan, en ook aan onze eigen kindertijd die lang niet altijd even onschuldig is, en vernietigen zoals Julius schrijft het beeld van onschuld dat volwassenen over de jeugd construeren.

Het centrale morele probleem rond de naaktfoto's van Manns kinderen is waar de seksuele associaties vandaan komen. Sommige critici hebben de oorsprong bij Mann zelf gelegd, waarop zij zelf antwoordt dat deze associaties puur uit de waarnemer zelf komen.[60] Het is niet mijn doel deze discussie hier op te lossen, maar wat blijft is dat het onmogelijk is Manns foto's gedesinteresseerd te bekijken en de erotische vraagstukken eromheen te negeren.

Naast naaktheid veroorzaakte ook een ander thema ophef rond de serie *Immediate Family:* de foto *Jessie's Cut* (afb. 16). Mann werd bekritiseerd om het reageren op de verwonding van haar kind als fotograaf in plaats van als moeder, die het esthetische voor het zorgende stelde. Net als de naaktfoto's van haar kinderen herinnert deze foto ons eraan dat de kindertijd geen oase is van vrede en onschuld.

---

[56] Edwynn Houk Gallery, 'Sally Mann. Immediate Family', in: *Edwynn Houk Gallery* <http://www.houkgallery.com/exhibitions/2007-11-29_sally-mann/>, bezocht op 18 mei 2014

[57] R. B. Woodward, 'The Disturbing Photography of Sally Mann', in: *The New York Times*, 27 september 1992

[58] A. Julius (zie noot 17), p. 142

[59] Hiermee bedoel ik niet dat kinderen seksuele behoeften hebben, maar dat zij op een manier met hun lichaam omgaan die *voor volwassenen* sensuele associaties oproept.

[60] S. Mann en M. Gordon, 'An Exchange on "Sexualizing Children"', in: *Salmagundi* 114/115 (1997), p. 229 en 231

Net als de andere foto's is ook deze foto zeker mooi en technisch foutloos. Maar het werpt de vraag op of pijn gewaardeerd kan worden als iets moois, een vraag die ook over latere series gesteld kan worden.

De serie *What Remains* heeft als onderwerp de dood en documenteert ontbindende lichamen de gebruikt werden voor een academische studie (afb. 17, 18) en het ontbindingsproces van Manns overleden hond Eva (afb. 19, 20). In *Proud Flesh* (afb. 21, 22) fotografeert Mann de voortschrijdende spierziekte van haar echtgenoot. De stijl van fotograferen en ontwikkelen blijft in al haar series gelijk: het zijn zorgvuldige composities die met zorg zijn afgedrukt, en een grote empathie en liefde tonen voor hun onderwerp. Haar latere series hebben echter niets meer met seksualiteit te maken, maar confronteren de kijker met de dood, ontbinding en kwetsbaarheid van het menselijk lichaam. Hieraan ligt een nieuwsgierigheid ten grondslag die blijkt uit haar beschrijving van het overlijden van haar hond: "My first instinct was to hold on to her. […] I switched from the sentimental to the purely intellectually curious: what really *will* happen to her?"[61]

Zoals al is besproken bij de behandeling van het werk van Hirst en Abramovic kan zulke kunst in de toeschouwer een besef van sterfelijkheid teweegbrengen. Net als Hirst esthetiseert Mann de dood, wat zorgt voor een kijkervaring met gemengde gevoelens: aan de ene kant genieten we van de schoonheid van de foto, en aan de andere kant zijn we ons ervan bewust dat die schoonheid voortkomt uit een onderwerp waar we liever geen aandacht aan schenken. Manns foto's met de dood als onderwerp nemen iets van onze angst voor de dood weg door hun schoonheid, en maken de achterliggende continuïteit aantrekkelijker. De dood is in Manns werk niet afzichtelijk of gewelddadig. Het boezemt niet de angst in die Hirsts *The Physical Impossibility…* voor ogen heeft en maakt ons geen deelgenoot van pijn en angst zoals in Abramovic' werk. Door het compenseren van de aspecten van geweld, angst en pijn met tedere schoonheid, is de dood van de besproken drie kunstenaars in Manns werk het sterkst.

In een uitspraak die opvallend veel lijkt op die van Hirst zegt ze dat "death makes us sad, but it can also make us feel more alive. As Wallace Stevens [Amerikaanse dichter] says, death is the mother of beauty."[62] Vanwege die schoonheid is ze van mening dat de dood niet zo'n groot taboe zou moeten zijn. Ze laat hetzelfde inzicht zien als Bataille wanneer ze praat over de manier waarop de dood in de huidige samenleving behandeld wordt: "There's a new prudery around death. We've moved it into hospital, behind screens, and no longer wear black markers to acknowledge its presence. It's become unmentionable."[63] Hiermee geeft ze aan de ritualisering én marginalisering van de dood in te zien, waardoor het onderwerp onzichtbaar wordt gemaakt in de maatschappij. Uit haar kritische houding blijkt ook een Bataillaans-erotische behoefte de dood *wel* onder ogen te zien en openbaar te maken.

Het is interessant en relevant dat Manns werk regelmatig als 'tijdloos' wordt beschreven, en haar foto's geven vanwege hun natuurlijke onderwerpen ook geen aanwijzingen uit welke tijd zij komen. Het discontinue leven dat iedereen volgens Bataille leidt, afgebakend door geboorte en dood, wordt gedefinieerd door tijd, terwijl de continuïteit eeuwig en tijdloos is. Manns foto's, zonder referenten naar tijd of plaats, lijken momentopnamen uit een plek waar erotiek zonder schaamte een plek in de kunst vindt.

---

[61] A. Hornaday, ''Remains' to Be Seen', in: *The Washington Post*, 6 juni 2004, p. N01

[62] B. Morrison, 'Sally Mann: The Naked and the Dead', in: *The Guardian*, 29 mei 2010

[63] Ibidem.

Conclusie

Het menselijk leven, begrensd door geboorte en dood, ontstaat paradoxaal genoeg uit een moment van continuïteit. Alles wat ons echter daarmee tijdens het leven in aanraking kan brengen wordt, omwille van de effectiviteit en statusbehoud van arbeid, gemarginaliseerd en geritualiseerd. De zoektocht naar continuïteit vindt volgens Georges Bataille plaats via erotiek, die onderverdeeld is in de categorieën seks, geweld of dood en religie. Wat we vinden als we toegeven aan erotische behoeften is erotische extase - een persoonlijke, continue ervaring die losstaat van alles wat in het discontinue leven centraal staat (zoals arbeid). Ook is er in die extase een dierlijke soevereiniteit die bereikt wordt door middel van gelijktijdige transgressie, het overtreden van de regels van de samenleving en het 'overgaan' naar de continue ervaring, en een regressie, omdat de dierlijke staat ook een soort terugval is.

Omdat de huidige samenleving niet genoeg ruimte laat voor erotische impulsen, vindt de sublimatie hiervan plaats op onverwachte 'plekken' zoals kunst. Zulke kunst overschrijdt de regels die normaal gesproken de erotiek beheersen en wordt daarom als schokkend ervaren. Kunst kan de toeschouwer in contact brengen met een ervaring van continuïteit en deze laten zien, hoewel deze niet hetzelfde is als de daadwerkelijke ervaring. De afstand tussen het kunstwerk en de toeschouwer kan volgens de theorie van Edmund Burke juist datgene zijn wat een sublieme ervaring - vergelijkbaar met Batailles continue ervaring - mogelijk maakt. Burke en Bataille leefde in een vergelijkbaar cultureel klimaat en hun denkbeelden sluiten om deze reden goed op elkaar aan.

De morele reactie die kunst met een erotisch onderwerp losmaakt komt voort uit de voor lange tijd alomtegenwoordige gedesinteresseerde houding waarmee volgens Immanuel Kant naar kunst gekeken moest worden. Deze houding levert echter problemen op en creëert morele vraagstukken over kunst, namelijk of kunst met immorele inhoud op esthetische gronden gewaardeerd kan en mag worden.

Zulke vraagstukken komen concreet terug in de twintigste-eeuwse moderne kunst van Damien Hirst, Marina Abramovic en Sally Mann. Het oeuvre van Hirst confronteert ons met de dood en onze eigen sterfelijkheid, iets waarover hij zelf zegt dat het het leven verbetert. Daarnaast stelt het ons de vraag of de dood iets moois en begeerlijks kan zijn. Andere van zijn werken wekken doodsangst op, wat de toeschouwer dichtbij een continue of sublieme ervaring kan brengen. In zijn werk met religieuze titels laat Hirst de positie van de dood binnen religie intact, maar stelt hij er vragen over door het gestorven wezen te vervangen door een andere.

Marina Abramovic gebruikt haar lichaam en de pijn en het geweld dat zij erop uitoefent als medium om een continue bewustzijnsstaat te bereiken. Zij heeft daarbij aangetoond dat haar publiek tijdens performances regressief in een dierlijke staat van soevereiniteit terecht kan komen. Daarnaast toont Abramovic zich aangetrokken tot de dood, hoewel zij slechts de kortste afstand daartoe wil bereiken. De kwetsbaarheid die zij daarin ervaart kan ook door het publiek ervaren worden.

In de foto's van haar kinderen doorbreekt Sally Mann het sprookje van de onschuld dat om kinderlijkheid hangt en snijdt daarmee taboes aan over kinderen en seksualiteit. Haar foto's maken Kants gedesinteresseerde blik onmogelijk en zijn daarmee moreel van aard. In haar latere series over sterfelijkheid wordt de dood door haar stijl van fotograferen aangenaam en aantrekkelijk, wat inspeelt op de erotische aantrekkingskracht van de dood als continue ervaring. Ook wil ze het taboe rond de dood doorbreken.

De kunst van Damien Hirst, Marina Abramovic en Sally Mann heeft wortels in de psychologische behoefte van de mens om datgene uit te drukken wat uit het alledaagse leven gemeden wordt. Zij zoeken een confrontatie met de dood, geweld, pijn, seksualiteit en religie om het continue bewustzijn te ervaren. De toepasbaarheid van de theorie van Georges Bataille op hun werk komt niet alleen voort uit de interpretatiedrang van een buitenstaander, maar wordt gelegitimeerd door de

uitspraken die zij zelf doen over hun kunst. Wat de drie kunstenaars zeggen over wat zij willen bereiken met hun kunst valt samen met wat Bataille zei over de drang van de mens om continuïteit te ervaren. Dat betekent dat kunst die ons oncomfortabel maakt, ongemakkelijke vragen stelt, confronterend is en ons afstoot in onze menselijke natuur ligt en daarmee een noodzakelijk kwaad is.

Literatuurlijst

Bataille, Georges, *De Erotiek*, Amsterdam 1993 (1957).

Bataille, Georges, *De Tranen van Eros*, Nijmegen 1986 (1961).

Bataille, Georges, *Guilty,* New York 2011.

Biesenbach, Klaus, 'Klaus Biesenbach in Conversation with Marina Abramovic', in: Stiles, Kristine, Biesenbach, Klaus, en Iles, Chrissie (ed.), *Marina Abramovic*, Londen 2008, pp. 80 - 96.

Brooks, Loura Wixley, 'Damien Hirst and the Sensibility of Shock', in: *Art & Design* 10 (1995), nr 1/2 (januari/februari), Londen 1995, pp. 54 - 67.

Botting, Fred, en Wilson, Scott (ed.), *The Bataille Reader,* Oxford 1997.

Burke, Edmund, *Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Menston 1970[2] (1757).

Cashell, Kieran, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art,* Londen 2009.

Daneri, Anna, et al (ed.), *Marina Abramovic,* Milaan 2002.

Dawes, Mark, 'Performance Art. A Spectacle of the Body', in: *Circa Art Magazine* nr. 74 (winter 1995), pp. 26 - 29.

Edwynn Houk Gallery, 'Sally Mann. Immediate Family', in: *Edwynn Houk Gallery* <http://www.houkgallery.com/exhibitions/2007-11-29_sally-mann/>, bezocht op 18 mei 2014

Galitz, Kathryn Calley, 'Romanticism', in: *Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art*, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm>, bezocht op 30 mei 2014.

Gallagher, Ann (ed.), *Damien Hirst*, Londen 2012.

Gombrich, Ernst, *The Story of Art,* Londen 2010[16] (1950).

Hirst, Damien en Burn, Gordon, *On the Way to Work,* Londen 2001.

Hoban, Phoebe, 'How Far is Too Far?', ARTnews 2008, <http://www.artnews.com/2008/07/01/how-far-is-too-far/>, bezocht op 26 april 2014.

Hornaday, Ann, ''Remains' to Be Seen', in: *The Washington Post*, 6 juni 2004, pp. N01.

Hudson, Mark, 'Try To See It My Way', in: *The Guardian,* 23 april 2006.

Julius, Anthony, *Transgressions. The Offences of Art*, Londen 2002.

Jopling, Jay, 'Damien Hirst & Sophie Calle', in: *Internal Affairs* 1991.

Kant, Immanuel, *First Introduction to the Critique of Judgment*, New York 1965 (1790).

Kant, Immanuel, *The Critique of Judgment*, Indianapolis 1987 (1790).

Mann, Sally en Gordon, Mary, ‘An Exchange on “Sexualizing Children”’, in: *Salmagundi* 114/115 (1997), pp. 228 - 232.

Marina Abramovic Insitute, *Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974),* videoproductie, New York (Marina Abramovic Institute) 2013.

Morrison, Blake, ‘Sally Mann: The Naked and the Dead’, in: *The Guardian*, 29 mei 2010.

Richards, Mary, *Marina Abramovic,* Londen 2010.

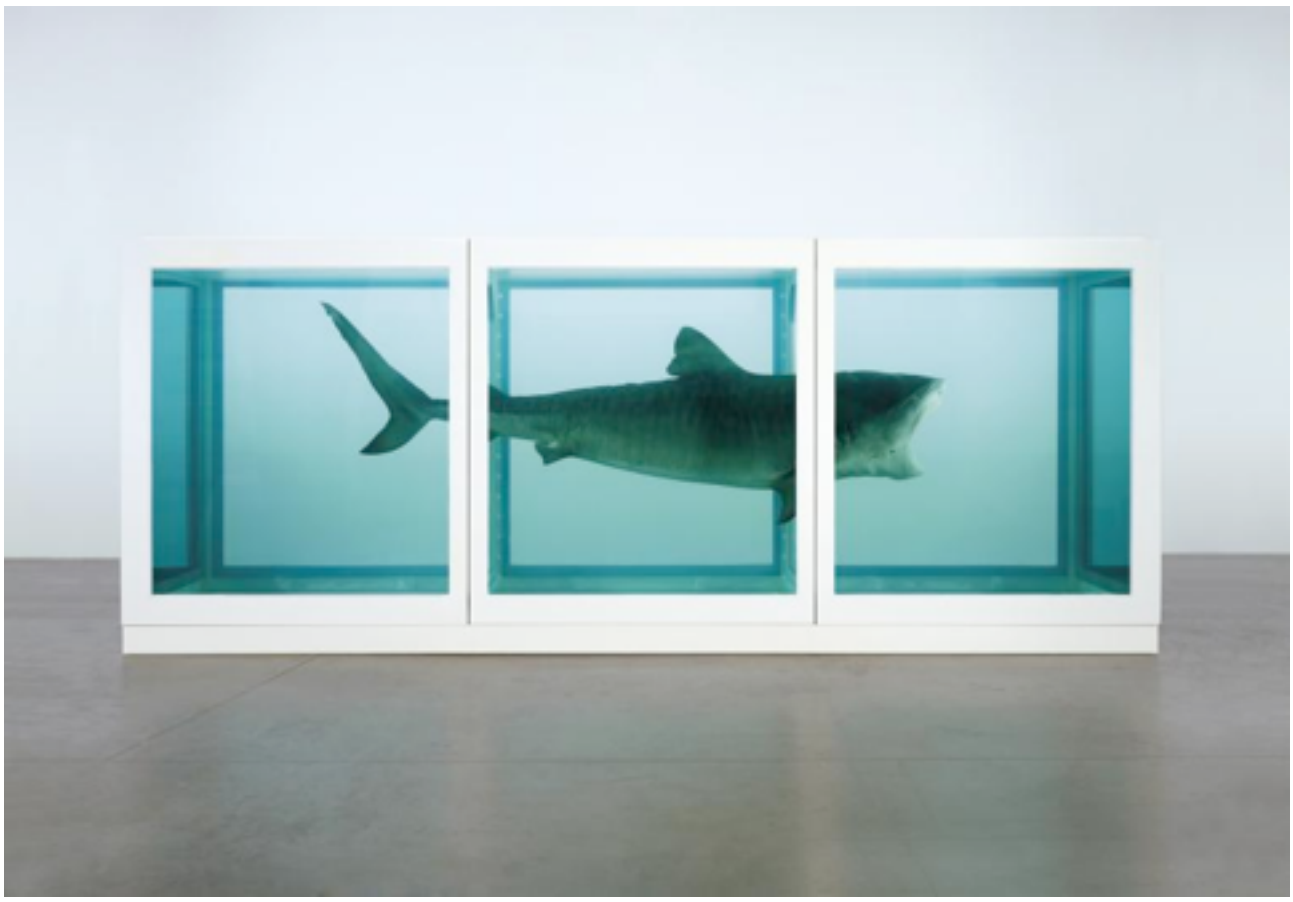
Richardson, Michael, *Georges Bataille,* Londen 1994.

Wicks, Robert, ‘Friedrich Nietzsche’, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/nietzsche/>, bezocht op 29 mei 2014.

Woodward, Richard B., ’The Disturbing Photography of Sally Mann’, in: *The New York Times*, 27 september 1992.

Afbeelding 1. Damien Hirst, *In and Out of Love,* 1991, Vlinders, geverfd MDF, staal, formica, asbakken, sigarettenpakjes en sigaretten, planten, fruit, radiatoren en luchtbevochtigers, afmetingen wisselend

Afbeelding 2. Damien Hirst, *A Thousand Years,* 1991, Glas, staal, MDF, koeienhoofd, vliegen, maden, insect-o-cutor, suiker en water, 213 x 427 x 213 cm



Afbeelding 3. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, glas, geverfd staal, haai en formaldehyde-oplosing, 2170 x 5420 x 1800 mm

Afbeelding 4. Damien Hirst, *The Sacred Heart of Jesus,* 2005, Acrylverf, geverfd staal, zilver, roestvrij staal, stierenhart en formaldeyde-oplossing, 1370 x 500 x 500 mm

Afbeelding 5. Damien Hirst, *Saint Sebastian, Exquisite Pain*, 2007, glas, geverfd staal, jonge stier, pijlen, roestvrij staal, formaldehyde-oplossing, 3216 x 1558 x 1558 mm, The Goss-Michael Foundation, Dallas, United States

Afbeelding 6. Damien Hirst, *For the Love of God,* 2007, platinum, diamanten en menselijke tanden, 171 x 127 x 191 mm

Afbeelding 7. Damien Hirst, *The Kingdom of the Father* en detail, 2007, Vlinders en acrylverf op canvas, drieluik: 2883 x 1219 mm (links en rechts), 2943 x 2440 mm (midden)

Afbeelding 8, 9, 10, 11. Marina Abramovic, *Rhythm 0,* 1974, tafel, 72 objecten

Afbeelding 12. Marina Abramovic en Ulay, *Rest Energy*, 1980, pijl en boog

Afbeelding 13. Sally Mann, *Virginia at 6*, 1991, gelatine zilverdruk, 25 x 20 cm

Afbeelding 14. Sally Mann, *The Perfect Tomato*, 1990, gelatine zilverdruk, 46.5 × 58.6 cm

Afbeelding 15. Sally Mann, *Jessie at 6*, 1988, gelatine zilverdruk, 49.2 × 58.7 cm

Afbeelding 16. Sally Mann, *Jessie's Cut*, 1985, gelatine zilverdruk, 48.4 × 42.7 cm

Afbeelding 17. Sally Mann, *Untitled*, 2001, uit *What Remains*, gelatine zilverdruk, afmetingen onbekend

Afbeelding 18. Sally Mann, *Untitled*, 2001, uit *What Remains*, gelatine zilverdruk, afmetingen onbekend

Afbeelding 19, 20, *Untitled*, 2001, uit *What Remains*, gelatine zilverprint, afmetingen onbekend

Afbeelding 21, 22. Sally Mann, *Untitled*, 2008, uit *Proud Flesh,* gelatine zilverprint, afmetingen onbekend