

# SANTA CLAUS

EEN CASE STUDY NAAR HET ABJECTE IN DE HEDENDAAGSE KUNST



**Heleen Huisman**  
Masterscriptie Kunstgeschiedenis

## **Masterscriptie Kunstgeschiedenis**

Student Heleen Huisman  
Studentnummer 3031691  
Begeleider Dr. L.S. Boersma  
Tweede lezer Dr. A.C. Kisters

**THE CALL IS COMING FROM INSIDE THE HOUSE**

# Inhoud

INLEIDING .....	1
I SANTA CLAUS.....	2
1.1 <i>Santa Claus</i> – Hoe de kerstman in Rotterdam kwam.....	2
1.2 Controverse – Hoe <i>Santa Claus</i> voor opschudding zorgde .....	5
1.3 Tussen drie muren – hoe <i>Santa Claus</i> er toch kwam .....	9
Conclusie .....	10
II ABJECT ART.....	12
2.1 Paul McCarthy .....	12
2.2 ‘Abject’ ‘Art’.....	16
Conclusie .....	21
III DE ABJECTIE VAN SANTA CLAUS.....	22
3.1 <i>Santa Claus</i> : een analyse .....	22
3.2 I-like .....	25
3.3 Het unheimliche, het abjecte en de projectie van het Zelf.....	28
3.4 Un-like .....	31
Conclusie .....	36
IV HAPPY END .....	38
4.1 <i>Santa Claus</i> : Het vervolg.....	38
4.2 Zuivering .....	39
4.3 Happy End .....	42
Conclusie .....	43
CONCLUSIE .....	44
LITERATUURLIJST .....	46
BIJLAGE 1 .....	50

Omslagfoto: *Santa Claus* op de binnenplaats van Museum Boijmans van Beuningen.

(Bron: website Sculpture International Rotterdam)

Het citaat op pagina 1 is afkomstig uit de psychologische thriller *When a Stranger Calls* uit 1979.

# INLEIDING

Het is een uitdagende opmerking die ik eens in de zoveel tijd hoor of lees, die een kunsthistoricus mateloos irritant zou kunnen vinden: “Dat is toch geen kunst!”. Zelf vind ik het juist bijzonder interessant om te observeren hoe mensen op kunst reageren, vooral als het kunst is die ze zo tegen de borst stuit dat ze er eigenlijk geen woorden voor hebben. Het leuke aan die opmerking vind ik dat hij raakt aan een van de kernvragen van de kunstgeschiedenis: wat is dan wel kunst?

Tijdens mijn studie leerde ik het werk van Paul McCarthy kennen, wat me intrigeerde. De absurditeit van zijn geklieder met ketchup vond ik veel boeiender dan het bloedserieuze werk van veel van zijn contemporainen. Tegelijkertijd besepte ik me dat hij juist het soort werk maakte waarvan mensen zouden zeggen “Dat is toch geen kunst!”. Bij het werk van McCarthy kan ik me die reactie ook voorstellen – het is extreem en provocatief, niet wat mensen prettig vinden om naar te kijken. Toch fascineert het me en kijk ik er graag naar; maar met een ambivalent, niet helemaal te plaatsen gevoel. Ik raakte geboeid door wat het precies is dat mensen zo tegenstaat aan het zien van bepaalde dingen, terwijl ze diezelfde dingen ook ergens wel aantrekkelijk vinden.

“Dat is toch geen kunst!” is precies de soort verontwaardigde opmerking die ik tegenkwam in de klachtenbrieven in het archief van Sculpture International Rotterdam. Deze brieven waren reacties op de aankoop van een sculptuur van Paul McCarthy met de titel *Santa Claus*, en vormden het startpunt van dit onderzoek, zoals in het eerste hoofdstuk beschreven. Het onvermogen van de briefschrijvers om uit te drukken wat zij nou precies aanstootgevend vonden aan het beeld, samen met mijn ambigue fascinatie voor zulk werk, stuurden het onderzoek in de richting van Abject Art. Deze term wordt bij gebrek aan duidelijke definitie in de kunst wat schoorvoetend gebruikt. In het tweede hoofdstuk wordt daarom geprobeerd een kader te scheppen voor abjectie in de hedendaagse kunst, en in het bijzonder in het werk van McCarthy. Juist vanwege de ambivalentie van de concepten abjectie en abject art, blijft *Santa Claus* een leidraad in het onderzoek. In het derde hoofdstuk wordt *Santa Claus* daarom als ‘case study’ door middel van literatuuronderzoek nader geduid in verband met abjectie. Dat het uiteindelijk goed afgelopen is met McCarthy’s sculptuur in Rotterdam, komt aan bod in het vierde hoofdstuk, waarbij wordt onderzocht of de veranderde meningen ten opzichte van het werk verband houden met abjectie. Uiteindelijk hoop ik zo een duidelijker beeld te scheppen van de manier waarop het abjecte invloed heeft op de (receptie van) hedendaagse kunst.

# I SANTA CLAUS

## 1.1 *Santa Claus* – Hoe de kerstman in Rotterdam kwam

In Rotterdam staan meer dan vijftig kunstwerken van internationaal belang in de openbare ruimte. De basis van deze collectie werd gevormd door werken die tijdens de wederopbouw mede door toedoen van belangrijke ondernemers en welgestelde particulieren in de stad geplaatst zijn. De toenmalige directeur van De Bijenkorf bijvoorbeeld, Gerrit van der Wal, initieerde en financierde in 1953 de aankoop van *De Verwoeste Stad* van Ossip Zadkine aan de Leuvehaven. Ook zette hij zich in voor de plaatsing van het titelloze werk van Naum Gabo voor de nieuwe Bijenkorf aan de Coolensingel. In 1960 nam de gemeente de rol van mecenas over met de oprichting van de Commissie Stadsverfraaiing. Vanaf dat moment is de collectie onder verschillende commissies uitgebreid tot wat die nu is.<sup>1</sup>

*Santa Claus* werd door de gemeente aangeschaft op advies van de Internationale Beelden Commissie (IBC).<sup>2</sup> Deze commissie werd opgericht in 1999 in het kader van Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001, teneinde de collectie publieke kunst van internationale allure in de stad te beheren en aan te vullen.<sup>3</sup> De groep experts bestond uit collectioneur Joop van Caldenborgh, die de rol van voorzitter op zich nam; kunstenaars Joep van Lieshout en Ben Zegers; Mariëtte Dölle en Ronald Volk, destijds werkzaam voor de gemeente Utrecht resp. de gemeente Rotterdam; en kunsthistoricus Jan van Adrichem. In de commissie zat ook Karel Schampers, die toen hoofdconservator Moderne Kunst was bij Museum Boijmans Van Beuningen, maar vanwege zijn aanstelling als directeur van het Frans Halsmuseum werd vervangen door Boijmans' hoofd presentaties Rein Wolfs. De aankoop van *Santa Claus* werd gecoördineerd door projectleider Hans Abelman, verbonden aan het Centrum Beeldende Kunst Rotterdam.<sup>4</sup>

Paul McCarthy werd door de commissie aangemerkt als "een van onze genomineerde beeldende kunstenaars", mede vanwege zijn bijdrage aan de Expo 2000 in Hannover.<sup>5</sup> Nadat de kunstenaar en zijn vrouw Karen in juni 2000, op uitnodiging van de IBC, met Abelman en Van Lieshout een wandeling door het centrum van Rotterdam maakten, werd hem door de commissie gevraagd een aantal ontwerpen voor te stellen. Het zou zijn eerste werk in de openbare ruimte worden. "Ik wist niet of ik het zou kunnen. Ik heb langs de Maas gewandeld. En daar raakte ik geïnteresseerd", zei hij in een interview. McCarthy deed daarop twee voorstellen: het ene was een

---

<sup>1</sup> Lotte Haagsma, 'Interview met Dees Linders van Sculpture International Rotterdam', 07 september 2011 op <[www.archined.nl/interviews/september/interview-met-dees-linders-van-sculpture-international-rotterdam/](http://www.archined.nl/interviews/september/interview-met-dees-linders-van-sculpture-international-rotterdam/)> (29 november 2012); < <http://sculptureinternationalrotterdam.nl/organisatie/over/index.php>> (30 november 2012).

<sup>2</sup> De aankoop werd op 18 februari 2003 goedgekeurd door het College van Burgemeester en Wethouders, correspondentie Hans Abelman aan IBC, 26 februari 2003, Archief Sculpture International Rotterdam (ASIR).

<sup>3</sup> <<http://sculptureinternationalrotterdam.nl/organisatie/over/index.php>> (30 november 2012).

<sup>4</sup> Fax van Hans Abelman aan Paul McCarthy, 22 juni 2000, ASIR.

<sup>5</sup> Mail van Hans Abelman aan Joop van Caldenborgh, 8 juni 2000 en fax van Hans Abelman aan Paul McCarthy 22 juni 2000, ASIR. Op de Expo 2000 in Hannover stond de grote inflatable *Chocolate Blockhead* van McCarthy.

negentiende-eeuws Amerikaans huisje op het water van de Nieuwe Maas, waarin mensen zouden kunnen overnachten. “Zo’n gekke kleine fantasiewereld leek mij een aardig gegeven in de context van die enorme rivier en die hoge gebouwen” zei hij.<sup>6</sup> Het andere was een enorme rode kerstman; een in zijn oeuvre niet onbekend motief, zoals in volgende hoofdstukken uitvoerig aan de orde zal komen.

Naar wens van de Internationale Beelden Commissie werkte McCarthy het idee van de kerstman uit. De kunstenaar schreef op 24 mei 2001 aan projectleider Hans Abelman:<sup>7</sup>

“Ik stel voor en ben bereid een *Santa Claus Statue* (werktitel) te bouwen in aluminium, 6 tot ruim 7,5 meter hoog, maar zo mogelijk nog groter. Het zal beschilderd worden met dikke, glanzend rode verf. Het beeld zal geproduceerd worden in samenwerking met een gieterij in Bulgarije, waarvan ik de productie uitstekend heb bevonden in onze samenwerking van de afgelopen paar jaar.

Samen met mijn uiteindelijke keuze stuur ik jullie een aantal variaties op het *Santa Claus*-beeld. Het beeld dat ik uitgekozen heb is het volledig rode beeld met vergroot hoofd, boom, voeten en bel.

Wat betreft de locatie van het beeld, zou ik het het liefste zien in het centrum, dicht bij het treinstation. We kunnen samen tot een exacte locatie besluiten.

De afgelopen maanden heb ik aan verschillende andere projecten gewerkt – een huisje aan het water en een Pinokkio, maar mijn voorkeur ging uit naar dit *Santa*-project en daar heb ik me op gericht.”<sup>8</sup>

Hierop besloot de commissie met de kunstenaar in zee te gaan. Verschillende variaties op het ontwerp werden besproken, alsmede de locatie, de kosten en technische specificaties als afmetingen en materiaal. Zo werd onder meer besloten het beeld niet van aluminium te maken, maar van brons. In april 2002 kwam in Rotterdam het gipsen schaalmodel van het definitieve ontwerp binnen.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Merlijn Schoonenboom, ‘De Wereld Achter de Blijheid’, *De Volkskrant* 17 juni 2004; Carel van der Velden, ‘“Kabouter Buttplug” kan altijd nog naar het Amazone-gebied’, *Rotterdams Dagblad* 26 juni 2004. McCarthy speelde naar eigen zeggen ook nog met het idee voor een Pinokkio, maar kennelijk is dit idee vrij snel weer van de hand gedaan (zie noot 8).

<sup>7</sup> Van der Velden 2004 (zie noot 6).

<sup>8</sup> Brief van Paul McCarthy aan Hans Abelman, 24 mei 2001. Vrij vertaald, zie bijlage 1 voor de originele tekst.

<sup>9</sup> Memo van Hans Abelman aan Stefan Hulman, 6 maart 2003, ASIR.

Op 6 december 2002 bracht de IBC het advies uit om tot aankoop van het werk over te gaan. In een brief gericht aan burgemeester Ivo Opstelten en wethouder van kunstzaken Stefan Hulman:

“Het doet ons een genoegen u een voordracht te doen tot het aankopen cq. opdracht te verstrekken aan de kunstenaar Paul McCarthy voor de uitvoering en plaatsing van het zes meter hoge, bronzen beeld op de locatie Karel Doormanstraat-Kruiskade voor een bedrag van Euro 280.000 ten laste van het Fonds Stadsverfraaiing.

De commissie streeft ernaar omstreeks december 2003 het beeld toe te voegen aan de bestaande verzameling unieke beelden in onze stad.”<sup>10</sup>

Het college van B&W nam dit advies over en gaf in februari 2003 groen licht voor de aankoop van *Santa Claus*.<sup>11</sup> Het beeld zelf, dat wil zeggen de productie, het transport, het kunstenaarshonorarium en de voorafgaande ontwerpen, zou de gemeente slechts 200.000 euro gaan kosten – een zacht prijsje voor een McCarthy van brons.<sup>12</sup> Dit was mede met dank aan de scherpe onderhandeling van Van Caldenborgh, die ‘korting’ bedong door ook een aankoop te doen voor zijn eigen collectie.<sup>13</sup> De overige 80.000 euro uit het budget werd gebruikt voor onder andere de plaatsing en de communicatie.<sup>14</sup>

*Santa Claus* zou geplaatst worden naast concertgebouw De Doelen aan de Karel Doormanstraat, ter hoogte van de Kruiskade (zie fig. 1). Die locatie werd in overleg met de kunstenaar bepaald. De positionering in het centrum van de stad stond buiten kijf, want het beeld moest deel uitmaken - of in ieder geval in de buurt staan van de door de beeldenroute langs de Culturele As, die loopt tussen het centraal station en de Kop van Zuid. Daarnaast werd door de IBC een “24-uurs-locatie” geadviseerd, in een “dynamische” omgeving, “waarbij communicatie met veelsoortige groepen van gebruikers vanzelfsprekend zal zijn.”<sup>15</sup> De Doormanstraat voldeed volgens de commissie aan al deze voorwaarden; daar heeft het werk echter nooit gestaan.

---

<sup>10</sup> Brief van Hans Abelman en Joop van Caldenborgh aan Stefan Hulman en Ivo Opstelten, 06 december 2002, ASIR.

<sup>11</sup> Brief van Hans Abelman aan de leden van de IBC, 26 februari 2003, ASIR.

<sup>12</sup> Memo van Hans Abelman aan Stefan Hulman, 05 maart 2003, ASIR.

<sup>13</sup> Merlijn Schoonenboom, ‘De Affaire Buttplug’, *De Volkskrant* 22 september 2005; Edo Sturm, ‘Wel of niet shockeren?’, *Trouw* 25 september 2005; <<http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/collectie/permanent/SantaClaus.php>> (30 november 2012).

<sup>14</sup> Memo van Hans Abelman aan Stefan Hulman, 05 maart 2003, ASIR.

<sup>15</sup> Brief van Hans Abelman en Joop van Caldenborgh aan Stefan Hulman en Ivo Opstelten, 06 december 2002; Schriftelijk advies van IBC aan het college van B&W over de locatie van *Santa Claus*, 09 juli 2004, ASIR.



## 1.2 Controverse – Hoe *Santa Claus* voor opschudding zorgde

Op 6 maart 2003 besloot de gemeenteraad na een lang debat dat *Santa Claus* niet op de door de IBC geadviseerde locatie zou komen. Sterker nog, de raad wilde dat het beeld helemaal niet op een openbare plek geplaatst zou worden.<sup>16</sup> Verschillende partijen hadden bezwaren tegen *Santa Claus*. Zo vond Leefbaar Rotterdam het “onzin om voor zo’n geldbedrag zo’n idioot kunstwerk te plaatsen”, volgens ChristenUnie-SGP “overschrijdt [dit] de grens van het toelaatbare” en CDA noemde het werk “foeilelijk”.<sup>17</sup> VVD dacht dat “een overgrote meerderheid van de bevolking” vond “dat dit beeld de stad niet verfraait”.<sup>18</sup> Inderdaad: als reactie op de bekendmaking van de aankoop in de media, regende het bij de gemeente mailtjes, telefoontjes en brieven van verontwaardigde burgers die bezwaar maakten tegen de aankoop en plaatsing van “deze banale kunstexpressie”; een “gedrochtelijk Kitsch-werk” en een “misselijkmakend wanproduct”<sup>19</sup>.

Ook in de kranten was *Santa Claus* sinds de bekendmaking een veelbesproken onderwerp. Verslaggever Arnoud Riethof schreef in het *Rotterdams Dagblad* over “een armoeiig beeld [...] van een of andere onbekende Amerikaan die alleen maar prullaria maakt zoals je die op de kermis kunt winnen of in scharrige winkels als souvenirs kunt kopen.”<sup>20</sup> In diezelfde krant gaf de penningmeester van de winkeliersvereniging Schouwburgplein te kennen *Santa Claus* “zeer ongepast” te vinden. Hij vreesde dat het De Doelen klanten zou kosten.<sup>21</sup> De directeur van De Doelen was blij dat het werk in elk geval “op gepaste afstand” van de ingang geplaatst zou worden, want “anders hadden we er wel wat moeite mee”.<sup>22</sup> In *Trouw* schreef Lisette Thooft: “Wij concertgangers zullen iedere keer dat we naar de Doelen gaan om ons te laven aan de schoonheid van een verheffend cultureel evenement, weer geconfronteerd worden met dit onding dat alleen maar luidkeels de lof zingt van domheid en platheid.”<sup>23</sup>

Hoe kon het gebeuren dat een monumentaal bronzen werk van een internationaal befaamd kunstenaar met de goedmoedige titel *Santa Claus* door de gemeente gegeneerd aan de kant geschoven werd? Waarom waren inwoners bezorgd, ontsteld en zelfs ronduit kwaad over de aankoop? Een belangrijk detail van McCarthy’s definitieve ontwerp voor het beeld speelt hierin een sleutelrol.

Een van de eerste ontwerpschetsen van McCarthy, toont inderdaad een vrolijk lachende rode kerstman, door zijn afgeronde cartooneske vormen gelijkend op een tuinkabouter of één van de zeven dwergen uit de Disney-variant van Sneeuwwitje. In de linkerhand houdt hij een bel, en in de

<sup>16</sup> Brief van Stefan Hulman aan Joop van Caldenborgh, 13 maart 2003, ASIR.

<sup>17</sup> Menno Haddeman en Fred Pruim, ‘Kerstman met “boom” leidt tot stadhuisrel’, *De Telegraaf* 25 februari 2003; Gretha Pama, ‘Beeld met Dildo Weggestopt’, *NRC Handelsblad* 7 maart 2003.

<sup>18</sup> Pama 2003 (zie noot 15).

<sup>19</sup> Citaten uit de verzameling e-mails en brieven over *Santa Claus* aan de gemeente, ASIR.

<sup>20</sup> Arnoud Riethof, ‘Buttkunst’, *Rotterdams Dagblad* 25 februari 2003.

<sup>21</sup> ‘Winkeliers geschrokken van kunstwerk McCarthy’, *Rotterdams Dagblad* 26 februari 2003.

<sup>22</sup> Ron Meerhof, ‘Seksabouter slijt Rotterdam’, *De Volkskrant* 26 februari 2003.

<sup>23</sup> Lisette Thooft, ‘Het Rotterdamse volk wil geen rode dildoreus’, *Trouw* 28 februari 2003.

rechter een spits kerstboompje.<sup>24</sup> In een brief van Hans Abelman aan de kunstenaar van 27 juli 2001, is echter het volgende te lezen:

“De commissie heeft haar voorkeur uitgesproken voor het voorstel in rood en een meerderheid is voor het fallus-element in plaats van de dennenboom.”<sup>25</sup>



Kennelijk heeft de kunstenaar in zijn ontwerpproces de kerstboom omgevormd – de commissie gebruikt graag het woord ‘gestileerd’ – tot een ‘fallus-element’. Waar het hier precies om gaat blijkt uit het gipsen model van het uiteindelijke ontwerp: in de linkerhand houdt *Santa* nog steeds een bel. In zijn rechterhand echter, prijkt nu in plaats van een dennenboompje een grote, fier omhooggestoken versie van een object dat gebruikt wordt als seksattribuut, een zogenaamde butt plug (zie fig. 2).<sup>26</sup> In de media en onder Rotterdammers kreeg het werk, terwijl het in feite nog niet eens bestond, al snel de bijnaam ‘Kabouter Buttplug’.

Figuur 1: Een van de eerste ontwerpen van *Santa Claus*. (Bron: Archief Sculpture International Rotterdam)

In reacties van het publiek was de toon van de kritiek bijzonder scherp, maar opvallend genoeg ook gelijksoortig van aard. Men maakte zich zorgen om de invloed die *Santa Claus* op zijn omgeving zou hebben; het werk was vulgair, in strijd met de goede zeden en daarom aanstootgevend en beschamend. Men wilde er niet met kinderen langslopen, want het beeld was onbespreekbaar. Kinderen dienden tegen zulke obsceniteiten in bescherming genomen te worden. De plaatsing van *Santa Claus* in de openbare ruimte zou volgens de boze brieven-schrijvers leiden tot gezichtsverlies van de stad en een smet vormen op het blazoën van Rotterdam. De meesten waren

<sup>24</sup> Memo's van Hans Abelman aan Stefan Hulman, 5 en 6 maart 2003, ASIR.

<sup>25</sup> “The committee has mentioned her preference for the proposal in red and the majority is in favor of the phallus-element instead of the pine tree.”, Brief van Hans Abelman aan Paul McCarthy, 27 juli 2001, ASIR

<sup>26</sup> Een butt plug, of anaalplug, lijkt op een klein formaat dildo, maar is specifiek bedoeld om in te brengen in de anus. Formaten en vormen variëren, maar kenmerkend is het verbrede uiteinde waardoor de plug niet in de anus kan verdwijnen.

het er dan ook over eens dat *Santa Claus* schandelijk duur was en dat het budget veel beter voor nuttiger zaken als lokale culturele initiatieven, armenzorg of openbaar vervoer kon worden gebruikt. Bovendien voorzag men grote problemen doordat christenen, maar vooral moslims zich geschoffeerd zouden voelen door het werk, en dat het daardoor de integratie danig zou tegenwerken. Sommigen dachten dat plaatsing van *Santa Claus* vandalisme en geweld zou uitlokken. Eén briefschrijver uitte zelfs een bedreiging: “In mijn directe omgeving zijn de reacties dermate dat ik u kan garanderen dat dit beeld geen lang leven beschoren zal zijn. Dat beeld gaat eraan.”<sup>27</sup>

In de pers barstte een discussie los over de kunstwaarde van *Santa Claus*. Veel mensen waren van mening dat het werk slechts dreef op zijn shock-mechanisme. In *NRC Handelsblad* bijvoorbeeld, schreef H.J.A. Hofland een venijnig stuk over het werk. Hierin trok hij een vergelijking met BritArt, en zette hij McCarthy neer als een “vondstenaar” die “affairekunst” maakte.<sup>28</sup> Vaak werd het werk afgedaan als een waardeloos stuk kitsch of een slecht geslaagde grap, en ook in de media vond men het belachelijk dat daar zoveel geld aan uitgegeven werd. Gerrit Komrij vergeleek McCarthy met “een joviale oom (...) die leuk wilde zijn”, en over zijn werken zei hij: “Ze vloeken met alles, daar niet van, maar het landschap verpesten ze in het bijzonder.”<sup>29</sup> Verschillende politici hielden vast aan het principe dat politiek zich niet hoort te bemoeien met kunst: het zogenaamde Thorbecke-principe.<sup>30</sup> Omdat critici van mening waren dat dit principe uit zijn verband getrokken was en niet van toepassing kon zijn als het kunst in de openbare ruimte betrof, werd ook dat onderwerp van debat. De gemeente werd ervan beticht als een mak lammetje het advies op te volgen van een commissie die bestempeld werd als elitair. Wanneer beweerd werd dat het publiek het werk wellicht niet begreep, werd de IBC bovendien nog voor arrogant uitgemaakt.

De Internationale Beelden Commissie was zich al in een vroeg stadium bewust van de mogelijkheid dat een werk van McCarthy in de openbare ruimte weleens tot controverses kon leiden. In een fax van juni 2000 aan de kunstenaar schrijft Hans Abelman:

“Joep van Lieshout wees me op het mogelijk subversieve karakter van je werk (erotisch en schokkend). In reactie hierop zei ik tegen Joep dat ik van je verwacht dat je reageert op en je laat inspireren door de specifieke situatie van Rotterdam en de beoogde locatie. Je ontwerp zou het definitieve antwoord kunnen zijn.”<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Samenvatting van de meningen in e-mails en brieven van burgers uit het archief van SIR.

<sup>28</sup> H.J.A. Hofland, ‘Vondstenaars maken Affairekunst’, *NRC Handelsblad* 7 oktober 2005.

<sup>29</sup> Gerrit Komrij, ‘Kunstwonderen’, *NRC Handelsblad* 16 oktober 2008 ; Hieruit blijkt overigens dat Komrij zich niet erg in McCarthy verdiept had, want zoals gezegd waren er op dat moment nog helemaal geen werken van de kunstenaar in “het landschap”.

<sup>30</sup> “De kunst is geene regeringszaak, in zooverre de Regering geen oordeel, noch eenig gezag heeft op het gebied der kunst”, citaat uit: Jan Hendrik Drentje, *Thorbecke: Een filosoof in de politiek*, Amsterdam 2004, p. 457. Het citaat is afkomstig uit *Parlementaire Redevoeringen II*, p. 233.

<sup>31</sup> “Joep van Lieshout pointed out to me the possibly subversive character of your work (erotic and shocking). In reaction to this I told Joep that I expect you to react to and be inspired by the specific situation of Rotterdam

En, nadat het uiteindelijke ontwerp op tafel lag, had ook McCarthy zelf nog gevraagd of Rotterdam wel kon leven met zo'n beeld. Daarop werd door de IBC nog geruststellend geantwoord: "Dit is Nederland".<sup>32</sup>

Ondanks alle media-aandacht was de IBC terughoudend in haar verklaringen. In het advies noemde de commissie *Santa Claus* bijvoorbeeld slechts "licht provocerend".<sup>33</sup> Voorzitter Joop van Caldenborgh zei over alle ophef: "Santaclaus is niet aanstootgevend, het is een hele lieve kerstman, een beetje ondeugend ook, waar je even om moet glimlachen als je ziet dat het kerstboompje in zijn hand gestileerd is tot een seksattribuut. Het zou wat anders zijn als hij was afgebeeld met een erecte penis."<sup>34</sup> Paul McCarthy hield zich inhoudelijk buiten de discussie, maar zei in een interview met *Rotterdams Dagblad*: "Als de oppositie te groot is, zou ik de plaatsing er niet doordrukken. Ik ben niet iemand die de confrontatie zoekt."<sup>35</sup>

Veel van de kritiek op *Santa Claus* kwam voort uit het feit dat het werk bedoeld was voor de openbare ruimte. Dit jaar promoveerde aan de Universiteit Utrecht de cultureel geograaf Martin Zebracki op een onderzoek naar de waardering van kunst in de openbare ruimte door 'het publiek', dat wil zeggen de gebruikers van de openbare ruimte en de inwoners van de stad. Daarvoor voerde hij onder andere een case study uit naar de waardering van *Santa Claus*. Hij interviewde daartoe 54 respondenten van verschillende achtergronden.<sup>36</sup> Opvallend is dat Zebracki in zijn dissertatie onder meer concludeert dat kunst in de openbare ruimte vaak wordt gewaardeerd in samenhang met de omgeving waarin deze zich bevindt. Respondenten meldden bijvoorbeeld eerst hun waardering voor een locatie, alvorens hun mening over het werk zelf te geven. Ook noemden zij vaak zowel de ruimtelijke als de inhoudelijke relatie van het beeld met zijn omgeving.<sup>37</sup> Ongetwijfeld heeft Zebracki hierin gelijk, maar het is erg interessant dat hij juist *Santa Claus* als voorbeeld heeft genomen. Uit de hiervoor beschreven controverse rondom het werk blijkt namelijk dat het publiek al een uitgesproken mening had over het werk, vóór het überhaupt geplaatst was. De ruimtelijke omgeving van een publiek werk speelt dus maar deels een rol in de waardering ervan. Een andere conclusie die Zebracki trekt, is dat men liever een figuratief beeld in de openbare ruimte ziet, dan een abstract werk.<sup>38</sup> Ook dit is opmerkelijk, want *Santa Claus* is een figuratief werk: het beeld is dan wel niet

---

and the outstanding location. Your design could give the definite answer." Fax van Hans Abelman aan Paul McCarthy, 2 juni 2000, ASIR.

<sup>32</sup> Schoonenboom 2004 (zie noot 6); Van der Velden 2004 (zie noot 6); Schoonenboom 2005 (zie noot 13).

<sup>33</sup> Brief van Hans Abelman en Joop van Caldenborgh aan Stefan Hulman en Ivo Opstelten, 06 december 2002; Schriftelijk advies van IBC aan het college van B&W over de locatie van *Santa Claus*, 09 juli 2004, ASIR.

<sup>34</sup> Sturm 2005 (zie noot 13).

<sup>35</sup> Van der Velden 2004 (zie noot 6).

<sup>36</sup> Martin Zebracki, 'Engaging geographies of public art: indwellers, the "Butt Plug Gnome" en their locale', *Social & Cultural Geography* 13 (2011) nr. 7, pp. 735-758. Dit is een hoofdstuk van zijn dissertatie, eerder gepubliceerd als een artikel in voornoemd tijdschrift. In dit artikel is een tabel opgenomen met daarin de samenstelling van de groep respondenten.

<sup>37</sup> Martin Zebracki, *Public Artopia. Art in Public Space in Question*, Amsterdam 2012, pp. 158-159.

<sup>38</sup> Zebracki 2012 (zie noot 37), pp. 159 en 161.

*naturalistisch*, maar het is een duidelijk herkenbare figuur. In de volgende hoofdstukken zal zelfs blijken dat de figuratie van het werk juist een sleutelrol speelt in de reacties die het werk oproept.

### 1.3 Tussen drie muren – hoe *Santa Claus* er toch kwam

Eindeloos werd er gedebatteerd over de bestemming van het werk. Het beeld was al wel gemodelleerd, en de onderdelen waren gegoten in de door de kunstenaar voorgestelde gieterij in Bulgarije.<sup>39</sup> Eind 2004 was er even sprake van dat *Santa Claus* in het winkelgebied op het Binnenwegplein geplaatst zou worden, maar opnieuw veroorzaakte dat voorstel een golf van kritiek.<sup>40</sup> Hoewel boekhandel Donner en patatzaak Bram Ladage geen bezwaar maakten, wilde MediaMarkt *Santa Claus* niet voor de deur hebben, zodat ook dit voorstel niet door de gemeenteraad kwam.<sup>41</sup> De IBC werd gevraagd advies uit te brengen over een nieuwe locatie. Intussen had de winkeliersvereniging Nieuwe Binnenweg de gemeente te kennen gegeven dat *Santa Claus* vanuit commercieel oogpunt bij hen in de straat meer dan welkom was.<sup>42</sup>

Begin september 2005 stelde het college van burgemeester en wethouders uiteindelijk voor aan de raad om, tegen het advies van de IBC in, *Santa Claus* te plaatsen op het binnenplein van museum Boijmans Van Beuningen.<sup>43</sup> Op die manier zou het semi-publiekelijk toegankelijk zijn; de binnenplaats was (en is) gratis te betreden tijdens de openingstijden van het museum. De gemeenteraad ging met dit voorstel akkoord en ook Boijmans-directeur Sjarel Ex wilde *Santa Claus* wel “logies en ontbijt” bieden.<sup>44</sup> De bronzen onderdelen van *Santa* waren al in delen naar Nederland vervoerd, en in een werkplaats aan de Waalhaven was het enorme beeld – ruim zes meter hoog en bijna drie meter breed – gemonteerd en al bijna een jaar opgeslagen.<sup>45</sup> In overleg met de kunstenaar werd afgezien van de kleur rood – *Santa* zou op klassieke wijze zwart gepatineerd worden.<sup>46</sup>

---

<sup>39</sup> Schoonenboom 2005(zie noot 13);

<<http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/collectie/permanent/SantaClaus.php>>;

<<http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/archief/Images/McCarthy/Vankaboutertotreus.php>> (beiden 30 november 2012); Advies van IBC aan college van B&W, 9 juli 2004, ASIR.

<sup>40</sup> Beleidsdocument voorafgaande aan de B&W vergadering van 16 november 2004, ASIR; ‘Rotterdam vindt plaats voor beeld van Santa Claus’, *NRC Handelsblad*, 04 december 2004; Mail van burgers aan gemeente, ASIR.

<sup>41</sup> Mail van Hans Abelman aan Stefan Hulman en Joop van Caldenborgh, 25 november 2004, ASIR; Fax van Schruer Advocaten namens MediaMarkt aan de gemeenteraad en het college van B&W, 9 december 2004, ASIR; Motie van de gemeenteraad, 9 december 2004, ASIR; Gretha Pama, ‘Op zoek naar plek voor R’damse ‘kerstman’’, *NRC Handelsblad*, 10 december 2004.

<sup>42</sup> Brief van het bestuur van de Ondernemersvereniging Nieuwe Binnenweg aan het college van B&W, 14 december 2004, ASIR.

<sup>43</sup> Brief van Hans Abelman aan Sjarel Ex, 10 mei 2005, ASIR; ‘Omstreden beeld Santaclaus krijgt plaats in Boijmans’, *NRC Handelsblad* 6 september 2004.

<sup>44</sup> Mail van Hans Abelman aan Lawrence Luhring, 11 mei 2005; Brief van Sjarel Ex aan Hans Abelman, 23 mei 2005, ASIR; Mail van Hans Abelman aan Herman van Wamelen, 25 augustus 2005, ASIR; Henny de Lange, ‘Jong belegen directeur’, *Trouw* 7 januari 2005.

<sup>45</sup> <<http://www.hauserwirth.com/artists/20/paul-mccarthy/public-art/3/>> (30 november 2012); Mail van Joop van Caldenborgh aan Hans Abelman, 13 december 2004, ASIR; Mail van Hans Abelman aan Geurt [achternaam onbekend], [datum onbekend, waarschijnlijk augustus 2005], ASIR; Schoonenboom 2005 (zie noot 13); Henny de Lange, ‘“De verwoeste stad” moet weer eens verhuizen. Rotterdam blijft ermee zeulen. Een tour langs bedreigde beelden.’, *Trouw* 23 december 2004.

<sup>46</sup> Brief van Hans Abelman aan Joop van Caldenborgh, 14 november 2004, ASIR; Brief van Hans Abelman aan Herman van Wamelen, 18 november 2004, ASIR

Op 22 september 2005 werd *Santa Claus* geplaatst op de binnenplaats van het museum, dat voor die gelegenheid een siena-keurige vloer gekregen had.<sup>47</sup> Op 26 september werd *Santa* voor het eerst in vol ornaat aan het publiek getoond na een feestelijke onthulling. De afspraak was echter wel dat het museum maximaal twee jaar onderdak zou bieden aan het werk. Hierover was het laatste woord dus nog niet gesproken.<sup>48</sup>



Figuur 2: *Santa Claus* vlak voor de onthulling. (Bron: website SIR)

## Conclusie

In dit hoofdstuk is duidelijk geworden hoe Paul McCarthy's eerste publieke werk in Rotterdam terecht kwam en hoe het publiek reageerde op de komst van *Santa Claus*. Het werk dat bedoeld was bij te dragen aan de allure van de Internationale Beelden Collectie, en daarmee aan de allure van Rotterdam, werd juist gezien als een schande voor de stad. In de reacties in media en correspondentie met de gemeente werden vaak gelijksoortige dingen gezegd. Deels kwam dit doordat men elkaar of de kranten napraatte en e-mails doorstuurde, maar ook wanneer dit niet het geval was, leken veel reacties op elkaar. Gemene deler in de berichten was dat *Santa Claus* volgens de schrijvers aanstootgevend was. Alle argumenten die ervoor pleitten om het werk niet in de openbare ruimte te plaatsen, zoals dat het beeld beschamend voor de stad zou zijn, dat gelovigen er extra aanstoot aan zouden nemen en dat kinderen niet met *Santa Claus* geconfronteerd zouden moeten worden, kwamen voort uit deze – blijkbaar breed gedragen – mening. Ook de prijs van het

---

<sup>47</sup> Schoonenboom 2005 (zie noot 13)

<sup>48</sup> Document uit archief SIR, 11 november 2005

werk werd hierdoor onderwerp van de controverse, want men zag niet in waarom er gemeenschapsgeld moest worden uitgegeven aan een publiek kunstwerk waar zoveel mensen problemen mee hadden.

De ophef over *Santa Claus* kwam niet voort uit het feit dat men het werk niet in zijn omgeving vond passen; de controverse begon immers lang voordat *Santa* ook maar ergens voet aan de grond gezet had. Wanneer de locatie aan de orde kwam in de discussie, was dat juist omdat verschillende partijen het werk niet bij hen in de buurt geplaatst wilden hebben. Ook was de kwestie ‘mooi’ of ‘lelijk’ niet zozeer onderwerp van debat. Uiteraard valt over smaak niet te twisten, maar in het geval van *Santa Claus* was smaak sowieso van ondergeschikt belang. Waar men de meeste moeite mee had, was het voorwerp in de rechterhand van de kerstman: de butt plug – of eigenlijk de connotaties die daaraan kleven.

*Santa*'s verwerpelijkheid werd overigens vaak niet eens met zoveel woorden genoemd; die werd kennelijk zo vanzelfsprekend geacht, dat men er soms slechts aan refereerde met woorden als ‘zoiets’.<sup>49</sup> Niet alleen tegenstanders van het beeld waren zich bewust van de provocatieve aard van *Santa Claus*; ook de IBC en de kunstenaar zelf wisten heel goed wat voor reacties het werk zou (kunnen) oproepen. Blijkbaar was dus iedereen het erover eens dat ‘zoiets niet kan’ – de IBC zou er misschien het woord ‘eigenlijk’ tussen plakken - , maar niemand kon dat precies duiden. Dat ongrijpbare, dat wat men niet kan en wil omschrijven maar wel algemeen bekend is, de collectieve associaties en gevoelens van afkeer die een werk als *Santa Claus* oproept, zijn voor Paul McCarthy zeker niet onbekend. Veel van zijn werk roept dit soort reacties op, en ook andere hedendaagse kunst is op deze manier provocatief. In de volgende hoofdstukken wordt gezocht naar een verklaring voor deze reacties. Ook zal duidelijk worden wat er uiteindelijk gebeurde met *Santa Claus*.

---

<sup>49</sup> Enkele citaten uit reacties van burgers: “zo’n beeld”; “een vreemd beeld”; “ik zal niet ingaan op de verdere details”; “Het beeld waarvan nu sprake is, is onbespreekbaar”; “een zodanig object”, etc., ASIR

## II ABJECT ART

### 2.1 Paul McCarthy

*Santa Claus* werd door veel mensen als ongepast ervaren, maar in vergelijking met andere werken uit het oeuvre van Paul McCarthy is het beeld toch vrij braaf te noemen. De kunstenaar weet heel goed weet hoe hij gevoelens van walging en afkeer moet oproepen bij zijn publiek. In een van zijn vroege performances, *Hot Dog* (1974), begon McCarthy met het afscheren van zijn lichaamshaar, zonder enige acht te slaan op zijn toeschouwers. De bijna naakte kunstenaar droeg een zonnebril en bevestigde een hotdog-broodje met repen textiel aan zijn penis. Daarna propte hij zijn mond tot kokhalzen toe vol met hotdogs, om het geheel vervolgens met dezelfde windsels af te binden. Barbara Smith, een van de weinige aanwezigen, beschreef het als volgt:

“Hij staat daar alleen, in worsteling met zichzelf, trachtend zijn eigen kokhalzen te onderdrukken. Het is duidelijk dat hij bijna gaat overgeven. (...) Als hij zou overgeven, zou hij kunnen stikken, omdat het braaksel nergens heen kan. En als een van ons zou overgeven, zou dat hetzelfde in hem kunnen uitlokken.”<sup>50</sup>

Het lichaam speelt in het oeuvre van de kunstenaar een belangrijke rol. Twee vroege sculpturen bijvoorbeeld, zijn minimalistisch van vorm, maar refereren direct aan het menselijk lichaam: *Looking Out, Skull Card* (1970), en *Dead H* (1968/1975). *Looking Out, Skull Card* is een hangend stukje karton van 28x23cm waarin, op ongeveer eenderde van de bovenrand, twee ronde gaten zitten. Zelfs zonder de titel te kennen nodigt het werk uit om door de ronde gaten te kijken en zo de illusie van een gezicht of een masker te creëren. *Dead H* is een op de grond liggende sculptuur van gegalvaniseerd staal in de vorm van een hoofdletter H. Het werk heeft de afmetingen van een mens: 15x45x168 cm. Formeel wijkt het werk niet af van de minimalistische werken van bijvoorbeeld Carl Andre en Donald Judd, maar de titel verandert de betekenis van het werk volledig, want door de letter een eigenschap te geven die alleen levende wezens kunnen hebben, namelijk de mogelijkheid te sterven, wordt de H als een lichaam, dood op de grond, met armen en benen gestrekt.

In performances is de notie van het lichaam echter veel persoonlijker. Zoals McCarthy in *Hot Dog* zijn braakneigingen onder controle probeerde te houden, zochten kunstenaars naar de grenzen van de mogelijkheden van het lichaam en wat het kan verdragen. Een extreem voorbeeld is Marina Abramovic, die haar lichaam in haar performances op allerlei manieren tot bloedens toe pijnigde en

---

<sup>50</sup> Vrij vertaald. “He stands alone struggling with himself, trying to prevent his own retching. It is apparent that he is about to vomit. (...) Should he vomit he might choke to death, since the vomit would have no place to go. And should any one of us vomit, we might trigger him to do likewise.” Citaat uit Ralph Rugoff, ‘Mr McCarthy’s Neighbourhood’ in *Paul McCarthy*, London 1996, p.43.



op de proef stelde.<sup>51</sup> Ook de autonomie van het lichaam en de manier waarop het de mens identiteit verschaft werd door kunstenaars in die periode vaak onderzocht. Hierdoor had veel werk te maken met genderidentiteit en feminisme, zoals in de performance *Interior Scroll* (1975) van Carolee Schneemann, waarin zij een feministische voordracht houdt die zij opleest van een rol papier die ze gedurende haar spreken uit haar vagina trekt.<sup>52</sup>

*Hot Dog* vertoont overeenkomsten met *Meat Joy* (1964), een eerdere performance van Schneemann, waarin een groep van mannen en vrouwen – waaronder de kunstenaar zelf - in een orgie-achtige setting worsten, dode kippen en vissen over elkaars lijf wrijven, alvorens zich te overgieten met verschillende kleuren verf.<sup>53</sup> In een aantal van zijn vroegere werken, zoals *Face Painting Floor White Line* (1972) en *Penis Dip Painting* (1974) knoeide McCarthy ook met verf door het op een ondergrond aan te brengen met zijn eigen naakte lichaam, in navolging van Yves Kleins *Anthropométries*, maar ook als parodie op abstract expressionisten als Jackson Pollock.<sup>54</sup> Hierbij was het proces, de actie, van groter belang dan de fysieke uitwerking ervan.

In *Hot Dog* smeerde McCarthy zich echter niet in met verf, maar met mosterd, mayonaise en ketchup, zodat er uiteindelijk een grote rood-gele plas van het sauzenmengsel aan zijn voeten lag. Dit is tekenend voor McCarthy's oeuvre. In talloze performances en video's gebruikte hij etenswaren die substituten lijken te vormen voor verf, maar ook voor lichaamssappen. Toen McCarthy in een interview werd gevraagd naar de afkeer die mensen hebben van de dingen die ons lichaam afscheidt, zei hij:

“Het is misschien een geconditioneerde reactie: het wordt ons aangeleerd te walgen van onze vloeistoffen. Misschien heeft het te maken met angst voor de dood. Lichaamssappen zijn basismaterialen. (...) De lichaamszak, de zak die je niet binnengaat, het is taboe de zak te betreden. Angst voor seks en het verliezen van controle; het slijm van de ingewanden, dril, dril.”<sup>55</sup>

Sommige kunstenaars, zoals Schneemann en Abramovic, zochten grenzen op met hun performances, andere door daadwerkelijk lichaamsvloeistoffen te gebruiken, zoals Andy Warhol, die

---

<sup>51</sup> Sally O'Reilly, *The Body In Contemporary Art*, London 2009, pp. 45-47.

<sup>52</sup> Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, New York 1979, pp. 234-239.

<sup>53</sup> Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, New York 1979, pp. 63-87. Fred S. Kleiner, *Gardner's Art Through The Ages: The Western Perspective*, Belmont [etc] 2014, pp. 822-823. (en ook: Website)

<sup>54</sup> Magnus af Petersens (red.), *Head Shop/ Shop Head*, tent. cat. Stockholm (Moderna Museet), Aarhus (ARoS), Gent (SMAK) 2006 p11; Sally O'Reilly, *The Body In Contemporary Art*, London 2009, p. 49.

<sup>55</sup> Benjamin Weissman, 'Paul McCarthy', *BOMB Magazine* jaargang onbekend (2003) 84 (zomer), pagina's onbekend.

urine gebruikte in zijn *Oxidation Paintings*, of de extreme Weense Aktionisten die in hun werk geen taboe schuwden.<sup>56</sup> Marina Abramovic zei:

“Performancekunst is geen theater, het is geen entertainment. Performance is een serieuze zaak. In het theater is bloed ketchup; in performance is alles echt.”<sup>57</sup>

McCarthy zet juist ketchup, juist theater in in zijn werk; het is eerder absurd dan serieus te noemen. De kunstenaar, wiens werk weleens vergeleken wordt met dat van de Weense Aktionisten, zei:

“Het gebruik van ketchup en maskers kwam voort uit mijn eigen werk, en niet uit mijn bewustwording van hun werk. Ik was er redelijk van op de hoogte dat bepaalde kunstenaars zulke dingen deden. Ik denk dat ik de Weners ontdekte in de vroege jaren '70. Wenen is niet Los Angeles. Mijn werk kwam voort uit kindertelevisie in Los Angeles. Ik heb het katholicisme en de tweede wereldoorlog niet meegemaakt als tiener, ik leefde niet in een Europese omgeving. Mensen refereren aan Weense kunst zonder stil te staan bij het feit dat er een groot verschil is tussen ketchup en bloed. Ik heb mijn werk nooit sjamanistisch gevonden. Het gaat er in mijn werk meer om de clown uit te hangen dan de sjamaan.”<sup>58</sup>

Dit clowneske komt sterk naar voren in video's als *Painter* en *Bossy Burger*. In de video *Painter* (1995) speelt McCarthy de rol van schilder. Hij draagt een pruik en iets dat het midden houdt tussen een schildersschort en een ziekenhuishemd, geen broek. Zijn neus en handen zijn met protheses vergroot tot cartooneske afmetingen. Vijftig minuten lang is te zien hoe de kunstenaar in een decor werkt aan zijn schilderijen, terwijl hij onafgebroken mompelend, kreunend en zingend allerlei dubieuze, ogenschijnlijk nutteloze handelingen verricht. Hij urineert in een kamerplant en probeert luid lachend één van zijn groteske vingers af te hakken met een slagersbijl. De voorstelling is volkomen absurd en roept bij het bekijken onvermijdelijk gemengde gevoelens van hilariteit, spot, afkeer, walging en medelijden op.

---

<sup>56</sup> Jack Ben-Levi e.a., *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, tent. cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993, p. 9

<sup>57</sup> "Performance art is not theater, it's not entertainment. Performance is serious business. In theater, blood is ketchup; in performance, everything's real." - [http://www.huffingtonpost.com/2012/03/21/marina-abramovic-presents\\_n\\_1363670.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/03/21/marina-abramovic-presents_n_1363670.html)

<sup>58</sup> Vrij vertaald. "The use of ketchup and masks grew out of my work and not out of being conscious of their work. I was pretty aware that certain artists were doing stuff like that. I think I found out about the Viennese in the early 1970s. Vienna is not Los Angeles. My work came out of kids' television in Los Angeles. I didn't go through Catholicism and World War II as a teenager, I didn't live in a European environment. People make references to Viennese art without really questioning the fact that there is a big difference between ketchup and blood. I never thought of my work as shamanistic. My work is more about being a clown than a shaman." - Af Petersens 2006 (zien noot 54) pp. 19-20.

McCarthy's woonplaats Los Angeles, waar het verschil tussen schijn en werkelijkheid soms niet meer helemaal duidelijk is, en waar echt geld te verdienen is met nep, is dus van grote invloed op het werk van de kunstenaar. Net als in de filmindustrie, is er in McCarthy's oeuvre met de tijd een zekere verfijning waar te nemen wat betreft zijn 'special effects.' Refereerde zijn *Dead H* begin jaren '70 alleen op heel abstract niveau aan het menselijk lichaam, in 2012 creëerde McCarthy een griezelig goed gelijkende beeltenis van zichzelf, de ogen gesloten, naakt liggend op een deur met schragen, getiteld *Horizontal*.<sup>59</sup> En waar de mutilatie in *Painter* nog overduidelijk nep is, zijn de wreedheden in de video-performance *Freeze Test (Wild Gone Girls)* (2003) griezelig overtuigend. In de setting van een feestje op een schip zijn lachende, dansende meisjes in bikini bezig het been van een van de feestgangers af te hakken met een bijl. Het been bloedt hevig en tijdens het hakken spat de rode substantie op de lens van de camera. Al snel liggen er grote plassen op de vloer, en zit iedereen onder. Ook al is er een shot van het echte been van de acteur dat in een gat van het decor omlaag bungelt; het is toch onmogelijk om zonder afgrijzen naar het hakken van de bijl en het gutsen van het nepbloed te kijken.

In de jaren '90 begon McCarthy met het ontwikkelen van animatronics: kunststof sculpturen die door middel van een mechaniek konden bewegen, geïnspireerd op de figuren uit attractieparken als Disneyland. De installatie *The Garden* (1992), ongetwijfeld een verwijzing naar de Tuin der Lusten, bestaat uit wat lijkt op een nagebouwd stuk stadspark, met bomen, stenen en struikgewas (overigens afkomstig uit de decors van de populaire televisieserie *Bonanza*)<sup>60</sup>. Van veraf lijkt er niets aan de hand, maar wanneer de toeschouwer dichterbij komt zal hij twee mechanisch copulerende mannen in de bosjes ontdekken. Copulerend, maar niet met elkaar: een vader staat met zijn broek op de knieën tegen een boom te rijen; de zoon doet hetzelfde een stukje verderop met zijn lid in een gat in de grond.

De invloed van populaire cultuur, Disney en andere cartoons is ook terug te zien in McCarthy's latere sculptuur, waaronder *Santa Claus*. Voor de Expo 2000 in Hannover maakt McCarthy een huizenhoge opblaasbare Pinokkio met een kubusvormig hoofd. Dit idee van meer-dan-monumentale sculptuur mondde uit in de tentoonstelling *Air Pressure* die te zien was in de Antwerpse beeldentuin Middelheim en in de Botanische Tuinen in Utrecht in 2009. In de tentoonstelling was onder andere een gigantische opblaasbare drol en een nog grotere, gekleurde opblaasversie van *Santa Claus* te zien.<sup>61</sup>

Santa Claus, de vooral Amerikaanse kerstman, komt in McCarthy's oeuvre veelvuldig terug. Een beroemd voorbeeld is de performance *Tokyo Santa* uit 1996, die de kunstenaar, gekleed in een

---

<sup>59</sup> In de tentoonstelling *Life Cast* bij Hauser & Wirth waar *Horizontal*, getoond werd, was ook de mal voor het afgietsel van *Horizontal* te zien, opvallend getiteld *Rubber Jacket H, Horizontal* (2012).

<sup>60</sup> Af Petersens 2006 (zien noot 54) p.18

<sup>61</sup> Jan van Adrichem, *Air Pressure. Paul McCarthy*, uitgave bij tent. Utrecht (Botanische Tuinen Universiteit Utrecht) 2009.

kerstmanpak en –masker, opvoerde in een leegstaand restaurant in Tokyo. Tijdens de performance kon het publiek door de ruiten zien hoe de kerstman, als in zijn werkplaats, naarstig werkte aan een serie ‘schilderijen’, gemaakt met niet alleen verf, maar ook met de voor McCarthy gebruikelijke ketchup, mayonaise en chocoladesaus. De vertrouwde kerstman veranderde in een gestoord figuur met exhibitionistische neigingen die zich besmeurde met zijn materiaal. Santa kwam eruit te zien als een bebloede, vervuilde zwerver; verontrustend in plaats van geruststellend.<sup>62</sup> In 1997 trad Santa weer op in een van McCarthy’s performances, nu in een ‘werkplaats’ van multiplex, in het gezelschap van een aantal elfjes. Ook in deze performance, getiteld *Santa Chocolate Shop*, vertoont McCarthy’s Santa op zijn zachtst gezegd dubieus gedrag: hangend boven een grote pan of een gat in het plafond ‘ontlasten’ de kerstman en zijn helpers zich van grote hoeveelheden chocoladesaus.<sup>63</sup>

## 2.2 ‘Abject’ ‘Art’

Het werk van Paul McCarthy heeft veel andere hedendaagse kunstenaars beïnvloed, van Mike Kelley, die regelmatig samenwerkte met McCarthy, tot Cindy Sherman en de broers Jake en Dinos Chapman. Van deze kunstenaars was werk te zien in de tentoonstelling *Abject Art - Repulsion and Desire in American Art*, die in 1993 georganiseerd werd door het Whitney Museum of American Art in New York. In de tentoonstelling was geen werk van Paul McCarthy opgenomen, maar zoals de ondertitel van de tentoonstelling aangeeft, wordt ook dit werk geassocieerd met walging en afkeer. En de titel, *Abject Art*, lijkt aan te geven dat er een stroming of groepering is die daarmee in verband gebracht wordt. In de eerste zin van de introductietekst in de bijbehorende catalogus blijkt echter al dat het niet zo simpel ligt:

“Het concept abjectie, dat een veelheid aan onderzoeken van verachte zaken en hun relatie met lichaam en maatschappij omvat, is een belangrijke theoretische impuls gebleken voor de kunst van de jaren ‘90.”<sup>64</sup>

In de inleiding worden voorbeelden gegeven van ‘abjecte materialen’ die vaak gebruikt worden in werk dat bestempeld wordt als *Abject Art*: vuil, haar, uitwerpselen, dode dieren, menstruatiebloed en rottend eten. Maar ook onderwerpen kunnen abject zijn – taboes en andere zaken die door de huidige cultuur als immoreel gezien worden. Tot zover is het duidelijk dat abjecte

---

<sup>62</sup> Meyer-Hermann, Eva (Ed.), *Brain Box Dream Box*, tent. cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004, pp. 156-163.

<sup>63</sup> Af Petersens 2006 (zie noot 54), pp 450-451.

<sup>64</sup> Vrij vertaald. “The concept of abjection, encompassing investigations of discursive excess and degraded elements as they relate to the body and society, has emerged as a central theoretical impulsive of 1990s art.” Citaat uit Jack Ben-Levi e.a., *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, tent. cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993, p. 7.

kunst met walging en afkeer te maken heeft. Dat in de ondertitel ook 'desire' (verlangen, lust) is opgenomen maakt het geheel dan ook extra verwarrend.

Abject is dus een ambigue begrip. Woordenboeken definiëren 'abject' vaak als 'verachtelijk' of 'verwerpelijk'.<sup>65</sup> Etymologisch gezien is dit niet vreemd, omdat het woord afstamt van het Latijnse 'abjectus', dat letterlijk 'verworpen' betekent.<sup>66</sup> Het suggereert dus het afwijken van een bepaalde standaard, maar dat lijkt de lading niet echt te dekken. Abjectie is, misschien wel juist vanwege die ongrijpbaarheid, tot onderwerp van de psychoanalyse geworden. In dat veld was *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* uit 1980 (de Engelse vertaling is van 1982) van de in de semiotiek en psychoanalyse geschoolde theoreticus Julia Kristeva van groot belang.<sup>67</sup> In haar betoog zet Kristeva uiteen dat ongrijpbaarheid abjectie niet alleen *kenmerkt*, maar dat het het zelfs *definieert*.

Abjectie is volgens Kristeva een cognitief vacuüm dat ontstaat in ieder mens in de tijd waarin het zich als kind losmaakt van de moeder om een eigen identiteit te vormen. Lichamelijk is dit al gebeurd bij de geboorte, maar volgens de Franse psychoanalist Jacques Lacan, en in navolging van hem Kristeva, verkeert het kind dan nog in een gefragmenteerde, vormeloze staat.<sup>68</sup> Om de grenzen van de eigen identiteit te vormen moet het kind zich verder losmaken van de moeder en zich conformeren aan de (begrips-)structuur van het leven – dit is een onvermijdelijk maar ook traumatisch proces. Zowel Lacan als Kristeva ziet het aanleren van taal als essentieel in de identiteitsvorming: het kind doet zijn intrede in de 'symbolische orde', de structuur van betekenaren die begrip van de wereld mogelijk maakt.<sup>69</sup> Dit wordt ook wel subjectvorming genoemd, omdat het kind vanaf dat moment onderscheid maakt tussen het 'zelf' of het 'Ik', het subject, en 'de ander' of 'het andere' – het object. Omdat het kind in de 'vormeloze' periode van vóór zijn identiteitsvorming nog geen linguïstisch vermogen had, zal het nooit in staat zijn die periode te duiden. Dingen die later in het leven refereren aan die 'non-staat' worden daarom ervaren als zowel vreemd als het meest elementair bekend, of zoals Kristeva het zegt, subject noch object.<sup>70</sup> Het abjecte spookt aan de grenzen van het cognitieve bewustzijn en resulteert zo in de paradoxale gewaarwording van afstoting en aantrekking.

De ambigue gevoelens van zowel lust als afkeer die het abjecte teweeg brengt komen volgens Kristeva voort uit de verbondenheid met de moeder. Wanneer het kind nog afhankelijk van de moeder is voor zijn fysieke behoeftes, voor zijn bestaan, beweegt zijn beleving constant tussen begeerte, angst en frustratie, al naar gelang de aanwezigheid en afwezigheid van de moeder.<sup>71</sup> De

---

<sup>65</sup> B.v. *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, ed. 14.

<sup>66</sup> M. Philippa e.a., *Etymologisch woordenboek van het Nederlands*, Amsterdam 2003-2009.

<sup>67</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982, p.5.

<sup>68</sup> Sean Homer, *Jacques Lacan*, Londen en New York 2005, pp. 18-31.

<sup>69</sup> Kristeva 1982. Als semioticus ziet Kristeva taal als essentieel in het begrip van de wereld, het meest elementaire cognitieve middel.

<sup>70</sup> Kristeva 1982 (zie noot 67), pp. 1-2, p. 12.

<sup>71</sup> Kristeva 1982, (zie noot 67) pp. 32-34.

moeder is dus zowel verantwoordelijk voor de veiligheid als voor de angst voor het verlies van die veiligheid en de frustratie die daaruit voortvloeit. Deze beleving vormt een blauwdruk voor abjectie, want hoewel de mens na zijn identiteitsvorming blijft verlangen naar de verbondenheid met de ander (de moeder), impliceert die verbondenheid ook controleverlies en totale afhankelijkheid, en de daarmee gepaard gaande angst en frustratie. De onbewuste 'herinnering' aan dat vormeloze, gefragmenteerde stadium, zorgt voor een diepgewortelde angst, een horror vacui, voor een terugval naar die periode. Lacan noemt dit de angst voor 'het uiteengevallen lichaam'.<sup>72</sup> Overigens ziet Lacan het zo dat die vormeloosheid niet van voorbijgaande aard is, maar altijd op de achtergrond aanwezig, wat het abjecte nog dreigender maakt.

Concreet komt het erop neer dat abjecte zaken grensoverschrijdend zijn, maar omdat ze ook ergens bekend zijn of waren, een mengeling van weerstand en aantrekking oproepen. Kristeva noemt het voorbeeld van een vriend die je in de rug steekt.<sup>73</sup> Een heel duidelijk en elementair voorbeeld is dat van het lichamelijke. Alles wat aan het lichaam verbonden is, erbij hoort, is bekend en eigen. Maar zodra het zich daarvan losmaakt, zijn we geneigd dit direct te verwerpen: kots, plas, haren, korstjes, poep, bloed, nagels, sperma, pus, spuug. Zo kun je iemand bewonderend door de zachte haren strijken, maar zal je diezelfde haren, als ze eenmaal op de grond liggen, nooit op gelijke wijze liefkozen. Aan de andere kant heeft het ook iets aantrekkelijks: veel mensen zijn dol op bloederige horrorfilms, of knijpen met genoeg een puist uit. Het Nederlands kent er een mooie uitdrukking voor: lekker vies.

Meer algemeen echter zijn ook andere dingen abject. Zoals het 'Ik' volgens de psychoanalyse een zelfgecreëerde constructie is die steeds door uiteenvallen bedreigd wordt, zo is de maatschappij dat ook.<sup>74</sup> Die constructie wordt gevormd door regels, wetten, normen en waarden die bepaald zijn door overheid, religie, traditie en conventie. Het zijn handvatten die houvast bieden in het vormen van een werkend systeem, een eenheid. Dingen die daarvoor een bedreiging vormen zijn abject: "Dat wat geen grenzen, posities, regels respecteert. Het tussenin, het ambigue, het compositete."<sup>75</sup> Daarbij valt te denken aan misdaad en oorlog, maar bijvoorbeeld ook aan homoseksualiteit.

De angst voor het uiteenvallen van de constructie, de angst voor de vormeloosheid, is heel duidelijk terug te zien in taal. Woorden als 'gedistingeerd' en 'beschaafd' - en in het Engels ook '(keeping it) together' en 'well defined' - hebben allemaal een positieve connotatie die te maken heeft met de constructie van een zelfbewust, emotioneel stabiel, maatschappelijk goed aangepast

---

<sup>72</sup> 'le corps morcelé', of 'the fragmented body', Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, London 1977, p. 11: "(...)the images of castration, mutilation, dismemberment, dislocation, evisceration, devouring, bursting open of the body, in short, the imagos that I have grouped together under the apparently structural term of imagos of the fragmented body."

<sup>73</sup> Kristeva 1982 (zie noot 67), p. 4.

<sup>74</sup> Dit organicistisch denken is al bij Plato te zien in zijn *Politeia*.

<sup>75</sup> "...what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.", Kristeva 1982 p.1.

individu. Daartegenover staan woorden als 'chaotisch', 'losbandig' - in het Engels ook 'falling apart' en 'losing it' -, die gebruikt worden in verband met immoraliteit, verval, krankzinnigheid en maatschappelijke onaangepastheid.

Kristeva stelt dat de kunsten bij uitstek het middel zijn om het abjecte te tonen, en volgens haar is kunst zelfs een middel om het ook te 'zuiveren'.<sup>76</sup> Daarmee doelt zij op de ontwrichtende kracht van abjectie. Kristeva acht het mogelijk om door abjecte thema's aan de oppervlakte te brengen, bepaalde structuren te onthullen, en deze misschien zelfs te deconstrueren en hervormen. Zodoende zijn deze ideeën ook in de hedendaagse beeldende kunst een rol gaan spelen.

De catalogus van het Whitney bevat vier essays die ieder vanuit een andere invalshoek een breed perspectief op dit concept in de hedendaagse kunst bieden en waarin zowel de persoonlijke als de maatschappelijke kant van abjectie wordt belicht.<sup>77</sup> In 'The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art' schrijft Simon Taylor over de abjectie van het vrouwelijk lichaam en de uiting daarvan in de vorm van 'The Monstrous Feminine', zoals Barbara Creed beschreef in haar gelijknamige analyse van horrorfilms.<sup>78</sup> Taylor beschrijft dit motief in verband met het fotowerk van de late jaren '80 en vroege jaren '90 van Cindy Sherman. Verandert zij in eerste instantie nog zichzelf met protheses en theatermake-up in licht verontrustende figuren, later gaat de kunstenaar steeds monsterlijker voorstellingen fotograferen, waarbij ze gebruik maakt van mannequins, opblaaspoppen en seksattributen. Zij benadrukt op die manier de objectivering van het vrouwelijk lichaam en de rol van de vrouw.

Feministische kunstenaars van de jaren zestig en zeventig trachtten via abjectie in hun werk deze patriarchale structuur van de hedendaagse samenleving, waarin de wereld slechts bekeken en geduid werd vanuit mannelijk perspectief (de zogenaamde 'male gaze'), te onthullen en omver te werpen. In Leslie Jones' bijdrage aan de catalogus getiteld 'Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies', wordt onderzocht of die poging slaagde, door de receptie van werk van feministische kunstenaars als Eva Hesse en Carolee Schneemann te vergelijken met die van hun mannelijke contemporainen als Claes Oldenburg en Vito Acconci.<sup>79</sup>

Abjectie kan in de kunst dus worden ingezet om aandacht op te eisen voor zaken die de kunstenaar aan de kaak wil stellen. Taylor schrijft ook over abjectie als reactie op het strakke kader van de vrije markteconomie en de strenge politiek-maatschappelijke dogma's die aan het begin van de twintigste eeuw ontstonden en gepaard gingen met de opkomst van het Modernisme in de kunst.

---

<sup>76</sup> Kristeva 1982, p.17. Als semioticus neemt Kristeva schrijvers als voorbeeld, maar zij noemt niet expliciet alleen literatuur als 'kunst'.

<sup>77</sup> Jack Ben-Levi e.a., *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, tent. cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993.

<sup>78</sup> Simon Taylor, 'The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art', in: Ben Levi e.a. 1993; Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New York 1993..

<sup>79</sup> Leslie Jones, 'Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies', in: Ben Levi e.a. 1993.

Jasper Johns' werk *Painting with Two Balls* (1962) kan volgens Taylor gezien worden als een kritiek op de macho-cultuur van de abstract expressionisten van de New Yorkse School. Zo ook de eerder genoemde *Oxidation Paintings* van Andy Warhol, waarbij de kunstenaar vrienden en beroemdheden liet urineren op doeken die waren voorbehandeld met koperhoudende verf, als een parodie op Jackson Pollocks 'drippings'.<sup>80</sup>

Taylor bespreekt ook het werk van Mike Kelley. Kelley maakt in zijn werk vaak gebruik van knuffelbeesten en poppen die onvermijdelijk associaties met de kindertijd oproepen.<sup>81</sup> Dit onderwerp komt ook terug in de video *Family Tyranny*, een samenwerking met Paul McCarthy, waarvoor McCarthy Kelley vroeg de rol van zijn zoon te spelen. Er was geen script, maar in de acht minuten film die McCarthy monteerde komt duidelijk een mishandelingsthema naar voren. Het verband tussen familierelaties en het abjecte wordt nader beschreven door Jack Ben-Levi in zijn essay 'A Sodomasochistic Drama in an Age of Traditional Family Values', aan de hand van een schilderij van Arshile Gorky, waarop deze zichzelf als jongen en zijn moeder afbeeldde.<sup>82</sup>

Tot slot wordt door Craig Houser de relatie tussen homoseksualiteit en het abjecte in de kunst beschreven in 'I, Abject'. Hij zet daarin uiteen hoe homo's en lesbiennes - van oudsher abjecte identiteiten - , zich in film uitgesproken presenteren als zodanig, en daardoor hun identiteit en bestaansrecht claimen.<sup>83</sup>

In de kunst komt het abjecte dus eigenlijk op twee manieren tot uiting: ten eerste in de formele aspecten van het werk, zoals het gebruik van abjecte materialen; en ten tweede in de onderwerpen, die doorgaans te maken hebben met dat wat zich in de marges bevindt en buiten de norm van de tijd valt, en die worden verbeeld op een manier die abjectie triggert bij het publiek.

---

<sup>80</sup> Simon Taylor, 'The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art', in: Ben Levi e.a. 1993, p. 68.

<sup>81</sup> De rol van poppen zal in het derde hoofdstuk uitvoerig behandeld worden.

<sup>82</sup> Jack Ben-Levi, 'A Sodomasochistic Drama in an Age of Traditional Family Values' in: Ben Levi e.a. 1993. In de psychoanalytische theorie van Sigmund Freud is het begrip 'Oedipus-complex' van groot belang. Dit complex, door Freud zo genoemd naar de mythische koningszoon Oedipus die zijn vader doodt en zijn moeder trouwt, beschrijft hoe een kind in eerste instantie verlangt naar zijn moeder, maar daarbij in de weg gestaan wordt door zijn vader. Omdat de vader echter sterker is dan het kind, legt het zich er bij neer dat hij nooit echt met de moeder zal zijn. <http://www.psychoanalytischwoordenboek.nl/lemmas/oedipuscomplex/> (03-06-2014)

<sup>83</sup> Craig Houser, 'I, Abject', in: Ben Levi e.a. 1993.



## Conclusie

In Paul McCarthy's oeuvre komt het abjecte vaak naar voren. Vooral zijn vroege performances zijn zeer confronterend. Later wordt zijn werk minder direct, en zien we het abjecte als het ware gefilterd door simulatie terug: bloed is geen bloed, poep is geen poep en lichamen zijn hybrides van nep en echt, of zelfs griezelig realistisch. Deze manipulatie van realiteit is in belangrijke mate beïnvloed door de omgeving waarin McCarthy werkt: Los Angeles, stad van de filmindustrie. De kunstenaar parodieert en perverteert de gepolijste wereld die Hollywood schept.

Zijn werk is van grote invloed op andere hedendaagse kunstenaars als Mike Kelley, Cindy Sherman en de Chapman Brothers. Hun werk was vertegenwoordigd op de tentoonstelling *Abject Art – Repulsion and Desire in American Art*. Met deze presentatie toonde het Whitney Museum of American Art werken uit eigen collectie waarin het abjecte een rol speelt.

Het abjecte, zoals Julia Kristeva theoretiseerde in haar *Essai sur l'Abjection*, is dat wat grenzen overschrijdt; dat wat een bedreiging vormt voor onze (collectieve) identiteit. Op individueel niveau gaat abjectie over onze primaire verlangens en driften die, hoewel altijd onbewust aanwezig, in toom gehouden worden door orde, regels en wetten. Op maatschappelijk niveau gaat abjectie meer om wat wel en niet maatschappelijk geaccepteerd of moreel aanvaard is: gewelddadigheid, obsceniteit, vandalisme, perversie en al het andere dat afwijkt van de norm.

Hoewel niet gesproken kan worden van een stroming of groepering binnen de kunst die abjectie als doel op zich nastreeft, zijn er veel contemporaine kunstenaars van wie het werk deze thematiek vertoont. In hun werk worden constructies als gender, familie, seksualiteit, identiteit en het lichaam, maar ook de kunst zelf op provocatieve wijze onderzocht. Door delen uit die constructies te perverteren, ridiculiseren of tot groteske proporties uit te vergroten – letterlijk of figuurlijk- wordt de constructie zelf, die misschien zo gewoon was geworden dat deze niet meer opgemerkt werd, blootgelegd en bevraagd.

In *Abject Art* is een tweedeling te zien in – maar soms ook een mengeling tussen – dat wat abject *is* en dat wat op zichzelf misschien niet abject is, maar wel abjectie *teweegbrengt*. Aangezien *Santa Claus* wat zijn materiaal betreft keurig in een kunsthistorische canon past, is het dus logischer om er vanuit te gaan dat het werk op een andere manier abjectie *teweegbrengt*. De oorsprong van deze abjectie wordt onderzocht in het volgende hoofdstuk.

### III DE ABJECTIE VAN SANTA CLAUS

#### 3.1 *Santa Claus: een analyse*

Hoe verhoudt het abjecte zich tot *Santa Claus*? Zoals beschreven in het vorige hoofdstuk gaat abjectie over grensoverschrijding die resulteert in zowel afstoting als aantrekkingskracht. Uit de verontwaardigde reacties van *Santa's* publiek die in het eerste hoofdstuk beschreven werden, blijkt dat hij voor veel mensen in een grensoverschrijdende categorie valt. Toch is *Santa Claus* lang niet zo confronterend of expliciet als sommige andere werken van McCarthy. Het is dus interessant te onderzoeken waarin de abjectie van *Santa Claus* precies zijn oorsprong vindt.

Belangrijk om hier op te merken is dat, noch in de reacties van het publiek, noch in het advies van de Internationale Beelden Commissie esthetische argumenten werden gebruikt voor of tegen het werk. Uiterlijke kenmerken als materiaal, kleur, textuur en proportie werden nauwelijks genoemd, niet in de verontwaardigde, maar ook niet in de verdedigende reacties. In het weinig voorkomende geval dat gesproken werd van 'mooi' of 'lelijk', was dat voornamelijk om een positieve dan wel negatieve mening ten aanzien van het hele concept van *Santa Claus* te ventileren. Die meningen waren dus voornamelijk gebaseerd op de connotaties en symbolische betekenis van het werk, wat het des te interessanter maakt.

#### *BUTT PLUG*

Het werk bestaat, symbolisch gezien, uit twee delen: een kerstman en een butt plug, representanten van twee tegenovergestelde werelden.

Die butt plug, zo lijkt het in de reacties in media en correspondentie, is dat waar het publiek de meeste moeite mee had. In een interview zei McCarthy dat het voorwerp hem interesseerde vanwege de gelijkenis met een kerstboom.<sup>84</sup> Dit is waarschijnlijk niet onwaar, maar omdat de kunstenaar de plug ook gebruikte in een context die niets met kerst te maken had, zal die van groter betekenis zijn dan dat. McCarthy gebruikte het voorwerp namelijk al in 1978: *Chair With Butt Plug* bestaat uit een houten stoel, waarop met schroeven en bouten een butt plug verankerd is op het zitvlak.<sup>85</sup>

Vanuit sociaal-maatschappelijk standpunt gezien is de butt plug een immoreel voorwerp. De plug refereert aan seks, wat wordt gezien als iets dat verborgen dient te blijven; iets voor binnenshuis. Het is een teken uit een geheime, verboden wereld die ver verwijderd is van de feestelijke, collectieve gezelligheid van kerst. Ondanks de seksuele revolutie en het hippie-ideaal van 'vrije liefde', zijn seks en daaraan verwante zaken in de openbaarheid nog altijd niet geaccepteerd.

---

<sup>84</sup> Carel van der Velden, "'Kabouter Buttplug" kan altijd nog naar het Amazone-gebied', *Rotterdams Dagblad* 26 juni 2004.

<sup>85</sup> Af Petersens 2006 (zie noot 54), p.255

Alle eufemismen als ‘de liefde bedrijven’ ten spijt, de geslachtsdaad is in beginsel een puur lichamelijke actie waaraan lust en verlangen ten grondslag ligt. Zulke primaire emoties hebben geen boodschap aan distinctie of beschaving, en zijn dus een bedreiging voor de geconstrueerde identiteit, en indirect ook voor de maatschappij.

*Santa Claus* kwam bovendien op een nogal ongelukkig moment in het nieuws. De aankoop van het werk viel middenin het onder de eerste twee kabinetten Balkenende losgebarsten politieke debat over ‘normen en waarden’.<sup>86</sup> Er leefde zodoende in Nederland een hernieuwde conservatieve mentaliteit, die er mede voor zorgde dat *Santa Claus’* losse omgang met het seksattribuut niet bepaald juichend ontvangen werd.

Ook op fysiek niveau is de butt-plug bedreigend te noemen; het is immers een invasief voorwerp. Wanneer je het lichaam ziet als een *belichaming* van het geconstrueerde Ik, zoals in de psychoanalyse ook gebeurt, houdt die penetratie ook een invasie in van dat Ik. Veel mensen zouden dat als angstig ervaren, zoals vaak ook een bezoek aan de tandarts, een inwendig onderzoek of een tandenborstel te diep in je keel (mentale dan wel fysieke) afkeer oproept.

Hierbij komt nog dat de butt plug een vorm van seks representeert die gezien wordt als niet natuurlijk: het heeft niets met voortplanting te maken en is specifiek voor anaal gebruik. Hierdoor wordt de plug vaak in verband gebracht met homoseksualiteit.<sup>87</sup> Een abject thema, want homoseksualiteit is op alle vlakken extra-normatief: (doorgaans) niet binnen een huwelijk en niet ter reproductie. Dit hangt uiteraard samen met het feit dat seks door de kerk slechts getolereerd werd (en wordt) als voortplantingsmiddel, en nooit ter bevrediging van lust. Dat klinkt misschien achterhaald, maar gezien de nog steeds voortgaande discussies over het homohuwelijk en het adopteren van kinderen binnen een homoseksuele relatie in de VS, is het wel degelijk een levende gedachte.<sup>88</sup> En kennelijk speelt de afkeer van ‘onnatuurlijke’ seks ook in Nederland. Wanneer in een raadsvergadering van de Rotterdamse gemeenteraad *Santa Claus* ter sprake komt, is de opmerking van CDA-raadslid Frans van der Heijden “dat de goede smaak langzamerhand verdwijnt met loftuigen op beelden die het moeten hebben van referentie aan exorbitante en exhibitionistische vormen van seks” veelzeggend.<sup>89</sup>

Tegelijkertijd wordt het gebruik van de plug ook, want met dat doeleinde toegepast, als plezierig en opwindend ervaren. De “exorbitante” vormen van seks waar Van der Heijden op doelt zijn kennelijk dus niet zo afstotelijk dat niemand er ook maar iets mee te maken wil hebben. Sterker

---

<sup>86</sup> < [http://www.parlement.com/id/vh8lnhrpfxup/kabinet\\_balkenende\\_i\\_2002\\_2003](http://www.parlement.com/id/vh8lnhrpfxup/kabinet_balkenende_i_2002_2003) > (8 januari 2013)

<sup>87</sup> In veel krantenartikelen en e-mails werd gesproken van een ‘homo-dildo’.

<sup>88</sup> Zie ook Craig Houser, ‘I, Abject’, in: Ben Levi e.a. 1993.

<sup>89</sup> Notulen raadsvergadering 9 december 2004, van:

<[http://www.bds.rotterdam.nl/Bestuurlijke\\_Informatie:7/Raadsinformatie/Gemeenteraad\\_2002\\_2006/2005/K\\_wartaal\\_2/Raadsvergadering\\_van\\_14\\_april\\_2005/Vaststelling\\_van\\_de\\_notulen\\_van\\_de\\_raadsvergadering\\_van\\_9\\_en\\_16\\_december\\_2004/notulen\\_van\\_de\\_raadsvergadering\\_van\\_9\\_december\\_2004\\_middag:135724](http://www.bds.rotterdam.nl/Bestuurlijke_Informatie:7/Raadsinformatie/Gemeenteraad_2002_2006/2005/K_wartaal_2/Raadsvergadering_van_14_april_2005/Vaststelling_van_de_notulen_van_de_raadsvergadering_van_9_en_16_december_2004/notulen_van_de_raadsvergadering_van_9_december_2004_middag:135724)> (13 januari 2013)

nog, zulke seks is blijkbaar ontzettend aantrekkelijk: de omzet van de seksindustrie liep in 2006 wereldwijd tegen de honderd miljard dollar – hoger dan de omzet van Microsoft, Google, Amazon, eBay, Yahoo!, Apple, Netflix en EarthLink samen.<sup>90</sup> Doc Johnson, gevestigd te Los Angeles, is de fabrikant van de ‘5” Triple Ripple’, de butt plug die McCarthy gebruikte voor *Chair With Butt Plug* en als model voor het attribuut van *Santa Claus*. Het bedrijf giet elke maand 125 ton rubber om tot 330.000 seksspeeltjes. Het merendeel daarvan wordt via het internet verkocht.<sup>91</sup> Dit impliceert dat, ondanks het taboe, toch wel veel mensen bekend zijn met dit soort seksartikelen en er plezier aan beleven. Deze mengeling van afkeer en lust, voortkomende uit het grensoverschrijdende, kan zodoende gezien worden als abject.

### KERSTMAN

De kerstman, op het eerste gezicht het meest onschuldige symbool van de twee, kent veel connotaties. Kerst – met name de Amerikaanse kerst - is verweven met associaties van winterse gezelligheid, feestelijkheid, familie, de generositeit van het geven aan geliefden en de kinderlijke onschuld van het geloven in de kerstman. Kerst is ook een feest van bezinning, naastenliefde en moraal (stoute kinderen krijgen geen cadeautjes). Deze thema’s komen veelvuldig naar voren in de talloze suikerzoete films die rond de kerstdagen op televisie en in bioscopen te zien zijn. De term ‘kerstfilm’ is inmiddels dan ook gemeengoed geworden. In deze films, maar ook in alle andere manifestaties van ‘de kerstman’ in de media en op straat, ziet deze figuur er identiek uit: een hartelijk lachende, goedmoedig aandoende, rondbuikige oude man die ondanks zijn leeftijd nog kwiek is en hard werkt. Hij heeft een flinke witte baard en gaat gekleed in een rood pak dat aan de randen is afgezet met wit bont, met daaromheen een brede riem. Aan zijn voeten stevige laarzen, op het hoofd soms een eveneens rood-witte muts.

De universele iconografie van Santa Claus, zoals de Amerikaanse kerstman heet, wordt door George McKay besproken in zijn artikel ‘Consumption, “coca-colonisation”, cultural resistance – and Santa Claus’. Volgens McKay is de traditie van het vieren van kerst zoals het nu gebeurt in de Verenigde Staten helemaal nog niet zo oud als soms gedacht wordt. Hij zet uiteen dat Kerstmis vóór de negentiende eeuw nog nauwelijks gevierd werd in de Verenigde Staten; het feest is zelfs een tijd verboden geweest door de Puriteinen. De ontwikkeling van de hedendaagse kerstviering, zo beschrijft McKay, ging hand in hand met de ontwikkeling van de consumptiemaatschappij. Aan het eind van de negentiende eeuw was het uitwisselen van cadeaus tijdens Kerstmis, mede door de

---

<sup>90</sup> <<http://internet-filter-review.toptenreviews.com/internet-pornography-statistics.html>> (15 januari 2013)

<sup>91</sup> Dave Gardetta, ‘Doctor’s Orders’, *Los Angeles Magazine* jaargang onbekend (2012) nummer onbekend (juli), pagina’s onbekend. (versie gedownload van de website; <<http://www.lamag.com/features/2012/07/01/doctors-orders>> [10 januari 2012]).

beschikbaarheid van relatief goedkope industrieel vervaardigde artikelen, een wijdverbreide traditie geworden.<sup>92</sup>

Santa werd bij het grote publiek bekend via een commerciële weg. Uitnodigende grote warenhuizen zetten kerstfiguren in om meer klanten te trekken, maar vooral het tussen 1931 en 1964 door illustrator Haddon Sundblom geschapen beeld van Santa Claus is volgens McKay van bepalende invloed geweest op de tegenwoordige iconografie van de kerstman. Sundblom maakte deze illustraties voor de winteradvertenties van Coca Cola, die de verkoop van de frisdrank in kouder tijden moesten bevorderen.<sup>93</sup> Santa Claus werd dus in feite niet *geadopteerd* voor reclamedoeleinden, hij werd ervoor *gecreëerd*.

In McCarthy's oeuvre is Santa Claus daarom op te vatten als een personificatie van de commercialisering van de samenleving; de patroonheilige van het kopen. In die zin is hij dus helemaal niet zo onschuldig als hij eruit ziet. Die pretentie van onschuld wordt nog verder afgebroken door hem, zoals in *Santa Claus*, te ontmaskeren als anti-moralist met een seksartikel in de hand.

Door de kerstman te perverteren steekt McCarthy de draak met de mythe die de westerse maatschappij heeft gecreëerd rond kerst. Hij gebruikt de kerstman als symbool voor de voorheen beschreven paradoxale tendensen: het ideaal van traditie, familie, huiselijkheid, moraal en kinderlijke onschuld tegenover de realiteit van commercie en perversie.

### 3.2 I-like

Santa Claus is, mede door zijn door de massamedia bepaalde iconografie, een collectieve 'beleving' geworden. Dat heeft echter niet alleen betrekking op zijn uiterlijk. Santa is, zoals ook McCay herhaaldelijk benadrukt, als een extra familielid; een vader, oom of opa die vertrouwd kan worden.<sup>94</sup> Zo schrijven volgens de website van de Amerikaanse postdiensten ieder jaar miljoenen kinderen brieven aan Santa Claus.<sup>95</sup> Dit familielid is echter geen individu met een gefacetteerde persoonlijkheid en een scala aan emoties, die bovendien afhankelijk zijn van zijn omgeving en relaties; Santa Claus is een *flat character* en voor iedereen hetzelfde: Santa is *goed*.

Deze relatie met Santa Claus wordt verdiept door het feit dat hij, in de beleving van kinderen, ook heel dichtbij komt. Zijn beeltenis is overdag, zeker in het *holiday season*, alomtegenwoordig. 's Nachts bezoekt hij je huis en laat daarvan fysiek bewijs achter in de vorm van geschenken. De relatie met Santa is dus ook een heel *intieme* relatie. Omdat hij bovendien een moralistisch karakter heeft,

---

<sup>92</sup> George McKay, 'Consumption, "coca-colonisation", cultural resistance – and Santa Claus', in: Sheila Whiteley, *Christmas, Ideology and Popular Culture*, Edinburgh 2008, pp. 1-2 (Vanwege gebruik van een downloadversie is noteren van paginering zoals in het boek niet mogelijk, in plaats daarvan paginering van het artikel.)

<sup>93</sup> McKay 2008, pp. 4-8.; <<http://www.coca-colacompany.com/stories/coke-lore-commissioned-artists>> (2 februari 2013).

<sup>94</sup> George McKay, 'Consumption, "coca-colonisation", cultural resistance – and Santa Claus', in: Sheila Whiteley, *Christmas, Ideology and Popular Culture*, Edinburgh 2008, pp. 3-4. (Vanwege gebruik van een downloadversie is noteren van paginering zoals in het boek niet mogelijk, in plaats daarvan paginering van het artikel.)

<sup>95</sup> <<http://about.usps.com/corporate-social-responsibility/faqs.htm#p=1>> 16 april 2013; <<http://www.youtube.com/watch?v=M03-HE9omy0>> 16 april 2013.

functioneert hij bijna als een onzichtbare extra opvoeder binnen een gezin. Het geven van geschenken is daarbij van groot belang. Het wekt een wisselwerking op tussen kind en kerstman, waarbij goed gedrag beloond wordt met giften, en slecht gedrag afgestraft met het *niet* geven daarvan.

Zoals veel figuren in McCarthy's werk doet *Santa Claus*' voorkomen sterk denken aan de karakters uit de tekenfilms van Walt Disney. Disney's figuren zijn meestal komisch en aandoenlijk, zoals de zeven dwergen uit de eerste lange tekenfilm getiteld *Snow White and the Seven Dwarfs* uit 1937. In de studio's van Disney hing boven iedere tekentafel het devies 'Keep it Cute': 'houd het schattig'.<sup>96</sup> Datzelfde goedmoedige heeft McCarthy's *Santa Claus*. Het is dan ook niet vreemd dat het werk de bijnaam *Kabouter Buttplug* kreeg.

Santa is vanwege zijn functie, uiterlijk en alomtegenwoordigheid dus een natuurlijk, vertrouwd onderdeel van de beleving van een kind. Zelfs wanneer we niet meer in de kerstman geloven, blijven we er met warme herinneringen aan terugdenken. Maar ook op een ander vlak is de kerstman ons bekend. Hij is namelijk een *mens*. Elke representatie die we van hem kennen, is in de vorm van een mens. *Santa Claus* is dan wel een groteske, uitvergrote-tuinkabouter-achtige mens, maar eenieder zal hem karakteriseren als toch in elk geval een 'mannetje', en hem daarbij waarschijnlijk identificeren als de *kerstman*.

Hieraan ten grondslag liggen drie gerelateerde verschijnselen: apophenie, pareidolie en antropomorfisme.<sup>97</sup> Apophenie is het menen te herkennen van patronen in willekeurige informatie. In sommige gevallen is dit ook pareidolie: het herkennen van bijvoorbeeld een gezicht, dier- of mensfiguur in iets wat niet dierlijk of menselijk is.<sup>98</sup> Teken op een vel papier twee punten met daaronder een halve cirkel, en iedereen zal zeggen dat het een gezichtje is. Alles wat maar enigszins lijkt op een mens, wordt door ons aangemerkt als een gelijke. Op internet circuleren duizenden afbeeldingen van 'things with faces'. Eén van de bekendste is wel het 'mannetje in de maan', maar bijvoorbeeld ook de Rohrschach-test is gebaseerd op dit principe.

Deze eerste twee fenomenen spelen een zeer belangrijke rol in onze perceptie, omdat ze cruciaal zijn voor het begrip van de visuele impulsen om ons heen. Natuurlijk bestaan deze mechanismes om te focussen op dat wat belangrijk is en om de dingen van de mensen te onderscheiden, maar zo kunnen onze ogen ons ook bedriegen. Dat bedrog hoeft echter helemaal niet erg te zijn, sterker nog, het ligt ten grondslag aan mimesis en visuele communicatie. Leonardo Da Vinci schreef als advies aan schilders al:

---

<sup>96</sup> Alan Bryman, *The Disneyization of Society*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2004, p. 84.

<sup>97</sup> De Engelse term 'apophenia' is hier vrij vertaald bij gebrek aan een officiële vertaling.

<sup>98</sup> Patricio Bustamante, W. Fay Yayo, Daniela Bustamante, 'Search for meanings: from Pleistocene art to the worship of the mountains in early China. Methodological tools for Mimesis', <<http://www.rupestreweb.info/mimesis.html>> 16 april 2013.

“Ik kan het niet nalaten om onder deze zienswijzen een nieuwe methode van studie te noemen die, hoewel het triviaal en bijna lachwekkend kan lijken, desondanks buitengewoon bruikbaar is in het stimuleren van de geest tot diverse vindingen. En dit is, wanneer u naar een muur kijkt die bezaaid is met vlekken, of van gemengde steensoorten, als u zich een bepaald tafereel moet voorstellen, u wellicht een gelijkenis zult ontdekken met uiteenlopende landschappen, verfraaid met bergen, rivieren, rotsen, bomen, weiden, brede valleien en heuvels in gevarieerde formaties; of anders kunt u veldslagen en figuren in actie zien, of vreemde gezichten en kostuums, en een eindeloze variëteit aan objecten, die u kunt herleiden tot complete en juist getekende vormen. En deze verschijnen wanordelijk op zulke muren, zoals u in klokgelui elke naam of ieder woord zou kunnen vinden dat u zich kunt voorstellen.”<sup>99</sup>

In de kunst zijn apopenie en pareidolie van onschatbare waarde. Hierdoor zijn kunstenaars niet alleen, zoals Da Vinci suggereert, in de gelegenheid om hun fantasie te prikkelen, maar ook in staat om te communiceren met beelden die verre van naturalistisch zijn; met andere woorden: het stelt kunstenaars in staat illusie te creëren. *Santa Claus* lijkt met zijn lollige tekenfilm-outerlijk helemaal niet op een echt mens, maar door pareidolie identificeren we hem dus wel als soortgenoot.

Door deze identificatie wordt nog een derde mechanisme in werking gesteld: antropomorfisme. Dit is het vermogen menselijke eigenschappen toe te kennen aan iets dat niet menselijk is.<sup>100</sup> Antropomorfisme is bijvoorbeeld wat het ons mogelijk maakt verhalen en beelden met sprekende autootjes te accepteren, of waardoor we het tekenfilmhertje Bambi zielig vinden wanneer zijn moeder wordt doodgeschoten. *Santa Claus* is voor ons niet een zes meter hoge massa brons, maar een *mens*, een *Ander*. *Santa* is het object ten opzichte van het subject, het Ik.

*Santa Claus* is echter niet de *Ander* zoals we hem gewend zijn; hij is geen levend persoon die het met ons oneens kan zijn of onvoorspelbaar is. Dat komt doordat hij in feite niet een *Ander is*, maar een verlenging van ons Zelf. De manier waarop mensen hun persoonlijke identiteit projecteren op poppen is onderwerp van de tentoonstelling *Dolls in Art: A Metaphor of Personal Identity*, die in 1993 in het Patrick en Beatrice Haggerty Museum of Art in Milwaukee te zien was. In de catalogus

---

<sup>99</sup> *The Notebooks of Leonardo Da Vinci – compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, New York, Dover 1970, dl2, p. 254, vrij vertaald: A way of developing and arousing the mind to various inventions

“I cannot forbear to mention among these percepts a new device for study which, although it may seem but trivial and almost ludicrous, is nevertheless extremely useful in arousing the mind to various inventions. And this is, when you look at a wall spotted with stains, or with a mixture of stones, if you have to device some scene, you may discover a resemblance to various landscapes, beautified with mountains, rivers, rocks, trees, plains, wide valleys and hills in varied arrangement; or again you may see battles and figures in action; or strange faces and costumes, and an endless variety of objects, which you could reduce to complete and well drawn forms. And these appear on such walls confusedly, like the sound of bells in whose jangle you may find any name or word you choose to imagine.”

<sup>100</sup> Van Dale Groot Woordenboek Der Nederlandse Taal 14.

van de tentoonstelling beschrijft Curtis L. Carter hoe poppen, binnen en buiten de kunst, als metaforen voor mensen een bijdrage leveren aan het begrip van persoonlijke identiteit. Daartoe beschrijft hij de uiteenlopende functies van de pop: een cultusobject, een icoon, een transitie-object, maar ook een object van empathie, een 'vertrouwenspersoon' of metgezel, een rolmodel. In de kunst dient de pop volgens Carter vooral een contemplatieve functie, omdat de relatie minder intiem is; niet alleen het individu spiegelt zich aan de pop, maar ook de mensheid als geheel.<sup>101</sup>

We identificeren een antropomorf figuur dus niet alleen als soortgenoot, maar herkennen door projectie ook onszelf erin. Neuropsychologisch wordt dit geïllustreerd door de rubberen-hand-illusie. Bij dit experiment wordt de deelnemer gevraagd aan een tafel plaats te nemen en daar beide handen op te leggen. De linkerhand komt daarbij achter een schot te liggen, zodat deze voor de deelnemer niet meer zichtbaar is. Voor het schot, dus wel zichtbaar, legt de onderzoeker een rubberen hand. Door met twee penselen tegelijkertijd de linkerhand en de rubberen hand te stimuleren, ontstaat bij de deelnemer de zeer overtuigende illusie dat de nephand zijn eigen hand is.<sup>102</sup> Deze illusie is zelfs nog te bewerkstelligen met een opgeblazen rubber handschoen. Het is precies hierom dat niemand graag kijkt naar de gesimuleerde mutilaties in McCarthy's *Painter* en *Wild Gone Girls*: het is voor een mens helemaal niet moeilijk, misschien zelfs vanzelfsprekend, om zich te identificeren met iets waarvan hij rationeel gezien heel goed weet dat het niets menselijks is, maar er slechts op lijkt.

### **3.3 Het unheimliche, het abjecte en de projectie van het Zelf**

De mens spiegelt zich dus moeiteloos aan dingen waarin hij een evenbeeld meent te herkennen. We zijn in staat medeleven te voelen met een tekenfilmfiguur en zelfs om een opgeblazen handschoen te accepteren als onze eigen hand. We kunnen onze eigen verlangens en frustraties projecteren op een pop en, zoals Carter stelt, daarmee een bijdrage leveren aan het begrip van onze persoonlijke identiteit. Tegelijkertijd kan zo'n geprojecteerde identiteit ook verontrustend en zelfs beangstigend zijn - niet voor niets zijn maskers en poppen veelgebruikte objecten in horrorfilms. Ernst Jentsch schrijft hierover in zijn artikel 'Zur Psychologie des Unheimlichen' uit 1906:

---

<sup>101</sup> Curtis L. Carter, 'Eye of the Doll: Art and Personal Identity' in: *Dolls in Contemporary Art: A Metaphor of Personal Identity*, tent. cat. Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee 18 maart – 13 juni 1993, pp. 7-23.

<sup>102</sup> Matthew Botvinick, Jonathan Cohen, 'Rubber hands "feel" touch that eyes see', *Nature* 391 (1998) [nummer onbekend] (februari), p. 756.



“Het is [...] niet verwonderlijk dat de mens datgene van zijn eigen zijn dat hij zelf semi-bewust projecteert op dingen, hem nu begint te beangstigen in diezelfde dingen, of dat hij niet altijd in staat is de geesten te verdrijven die gecreëerd zijn in zijn eigen hoofd uit datzelfde hoofd. Deze onmacht veroorzaakt zo gemakkelijk het gevoel bedreigd te worden door iets onbekends en onbevatbaars dat net zo raadselachtig is voor het individu als de eigen geest meestal is.”<sup>103</sup>

Jentsch stelt dat het ongemakkelijke gevoel dat in het Duits ‘unheimlich’ heet voortkomt uit een zekere ‘intellectuele onzekerheid’ over de aard van datgene wat het gevoel veroorzaakt. Hij noemt enkele voorbeelden, maar als meest treffende schrijft hij over het unheimliche gevoel dat voortkomt uit de onzekerheid over het wel of niet levend zijn van een object. Dit kan een object zijn dat doorgaans zou worden opgevat als levenloos, maar dat onverwacht kwaliteiten van iets levends lijkt te hebben; of iets dat een levend wezen lijkt terwijl het tegelijkertijd kunstmatig overkomt.

Dat laatste is volgens Jentsch vooral evident bij poppen, in het bijzonder wanneer deze kunnen bewegen. Hij noemt hierbij het voorbeeld van de pop in *Olympia* in de *Nachtstücken* van E.T.A. Hoffman. Hoe natuurgetrouwer de pop eruit ziet en beweegt, des te groter, volgens Jentsch, het gevoel van unheimlichkeit.<sup>104</sup> Robotwetenschapper Masahiro Mori schreef in 1970 op basis van die stelling een essay dat in het Engels vertaald werd als ‘The Uncanny Valley’. Daarvoor stelde hij twee curves op langs de assen ‘affiniteit’ en ‘mens-gelijkenis’, waarop verschillende mens-gelijke zaken staan. De ene curve voor bewegende, en de andere voor niet-bewegende nabootsingen. In eerste instantie groeit de affiniteit ongeveer evenredig met de mens-gelijkenis, waarbij de affiniteit het grootst is met een levend, gezond mens. Net vóór die piek is echter een diep dal van unheimlichkeit te zien, waarbij de mens-gelijkenis groter is dan eerder op de as, maar de affiniteit sterk gedaald is: *the uncanny valley*. In het dieptepunt van de uncanny valley staat op de stilstaande curve een lijk, en op de bewegende een zombie.<sup>105</sup>

Ook Sigmund Freud schreef over het unheimliche in zijn artikel ‘Das Unheimliche’ uit 1919. In het eerste deel van het artikel definieert hij het begrip aan de hand van de etymologie. Het voorvoegsel ‘un-’ suggereert dat het bij ‘unheimlich’ gaat om een antoniem van ‘heimlich’.<sup>106</sup> De betekenis van dit woord is zoiets als ‘toebehorend aan het huis of de familie’ en zodoende ‘huiselijk’

---

<sup>103</sup> Ernst Jentsch, ‘On the Psychology of the Uncanny’, in: *Angelaki, A New Journal in Philosophy, Literature and the Social Sciences*, vol2 issue1 1996, pp. 13-14: “It is [...] not astonishing that which man himself semi-consciously projected into things from his own being now begins again to terrify him in those very things, or that he is not always capable of exorcising the spirits which were created out of his own head from that very head. This inability thus easily produces the feeling of being threatened by something unknown and incomprehensible that is just as enigmatic to the individual as his own psyche usually is as well.”

<sup>104</sup> Jentsch 1996, pp. 12-13 (zie noot 103).

<sup>105</sup> Karl F. MacDorman en Norri Kageki (vertalers), Masahiro Mori, ‘The Uncanny Valley’, *IEEE Robotics & Automation Magazine* 19 (2012) 2, pp. 98-100.

<sup>106</sup> Vergelijk: ‘heimelijk’, ‘eigenheimer’, ‘geheim’.

en 'vertrouwd'. 'Heimlich' heeft op die manier echter ook de betekenis gekregen van 'verborgen' en 'geheim', en zelfs 'stiekem'. Het in eerste instantie tegengestelde 'unheimliche'; dat wat niet vertrouwd en onbekend is, krijgt nu ook een deel van de betekenis van 'heimlich', namelijk dat wat verborgen wordt gehouden en met argwaan moet worden benaderd. Zo is het woord 'unheimlich' ambivalent van betekenis geworden, en Freud verbindt het gevoel dat met het 'unheimliche' gepaard gaat aan diezelfde tweeslachtigheid.<sup>107</sup> Dit lijkt sterk op wat Kristeva bedoelde met 'Het tussenin, het ambiguë, het compositieve', oftewel het abjecte. Het belangrijke verschil echter is dat het unheimliche een plek kan vinden in de symbolische orde, en het abjecte expliciet niet. Zoals Kristeva het zegt: "Essentieel anders dan 'unheimlichkeit', gewelddadiger ook, presenteert het abjecte zich door een falen zijn verwante te herkennen; niets is bekend, niet eens de schaduw van een herinnering."<sup>108</sup>

Dat het unheimliche wordt teweeggebracht door 'intellectuele onzekerheid', zoals Jentsch zegt, wordt door Freud betwist. Hij stelt dat in *Olympia* niet de pop verantwoordelijk is voor het gevoel van unheimlichkeit, maar het personage van de Zandman, die de ogen van kinderen uitsteekt of uitbrandt met zand en hete kolen.<sup>109</sup> Deze angst voor verwondingen aan de ogen verbindt de psychoanalist met de uit het oedipus-complex voortkomende castratieangst. Bovendien zegt Freud, vinden kinderen de gedachte dat hun poppen tot leven kunnen komen helemaal niet eng, ze kunnen dat zelfs wensen.<sup>110</sup> Jentsch heeft in zijn artikel echter benadrukt dat unheimlichkeit niet optreedt wanneer "(...) de objecten erg klein of bekend zijn in het dagelijks gebruik. Een pop die de ogen vanzelf sluit en opent, of een klein automatisch stuk speelgoed, zal geen opmerkenswaardige sensatie van deze aard teweegbrengen, terwijl bijvoorbeeld de levensgrote automata die gecompliceerde taken verrichten, trompetten blazen, dansen enzovoort, iemand vrij gemakkelijk een ongemakkelijk gevoel geven."<sup>111</sup> Ook Curtis L. Carter schrijft dat wanneer je een kind een pop geeft "met gelijkende lichaamsdelen maar kleinere maten, je hem een vriend biedt en een spiegelbeeld dat hij kan domineren."<sup>112</sup> Freud kan *Olympia* dan misschien een slecht voorbeeld vinden, maar hij weerlegt Jentsch op dit punt niet overtuigend.

---

<sup>107</sup> Sigmund Freud, *The Uncanny*, London 2003, pp. 124-134.

<sup>108</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror*, New York 1982, p. 5: "Essentially different from 'uncanniness', more violent, too, abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar, not even the shadow of a memory."

<sup>109</sup> Freud 2003, p. 136 (zie noot 107).

<sup>110</sup> Freud 2003 pp. 140-141 (zie noot 107).

<sup>111</sup> Jentsch 1996 p.12 (zie noot 6): "(Once again, those cases must here be discounted in which) the objects are very small or very familiar in the course of daily usage. A doll which closes and opens its eyes by itself, or a small automatic toy, will cause no notable sensation of this kind, while on the other hand, for example, the life-size automata that perform complicated tasks, blow trumpets, dance and so forth, very easily give one a feeling of unease."

<sup>112</sup> Curtis L. Carter, 'Eye of the Doll: Art and Personal Identity' in: *Dolls in Contemporary Art: A Metaphor of Personal Identity*, tent. cat. Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee 18 maart – 13 juni 1993, p. 9.

Iets anders dat Freud naar voren brengt in zijn artikel, is de notie van het dubbele als unheimlich. Ondanks dat Freud hier niet heel diep op ingaat, is dit een punt waarop, in het licht van het voorgaande, Freud en Jentsch in feite niet veel van mening verschillen, en waar misschien wel de essentie van de kwestie ligt. Freud beschrijft het unheimliche effect van de dubbelganger. Hij stelt, in navolging van Otto Rank, die veel heeft geschreven over het dubbele, dat een verdubbeling van het zelf tegelijkertijd een bescherming als een bedreiging van dat zelf is. Een verdubbeling van het zelf impliceert namelijk ook een verdubbeling van de kans op het voortbestaan van dat zelf, maar aan de andere kant vernietigt het de uniciteit en authenticiteit daarvan.<sup>113</sup> Met andere woorden: de verdubbeling bewerkstelligt een grensvervaging tussen subject en object.

Omdat een pop of een andere mens-gelijkenis eigenlijk een holle entiteit is die de mens naar eigen believen kan invullen met de projectie van zijn zelf, wat je een verdubbeling van het ego zou kunnen noemen, ontstaat juist in die gevallen het gevoel van unheimlichkeit. In die zin zou je dus kunnen stellen dat wat Jentsch bedoelt met een intellectuele onzekerheid, in feite een existentiële onzekerheid is: het is niet zozeer de vraag of we een mens-gelijkend beeld moeten identificeren als een levenloos ding of een levend wezen, maar of we het moeten classificeren als object of subject. Belangrijker nog is dat vanuit dit perspectief het unheimliche nog veel meer overeenkomsten vertoont met het abjecte.

### 3.4 Un-like

Wanneer slaat datgene wat we als bekend ervaren om in iets dat we onaangenaam of zelfs verwerpelijk vinden? Hoewel, zoals al eerder opgemerkt, de uiterlijke kenmerken van *Santa Claus* maar weinig besproken werden door voor- én tegenstanders, en de nadruk van de kritiek lag op het concept van het werk, zijn de formele aspecten van *Santa Claus* wel degelijk van belang voor de receptie van het werk. Het gaat hier om afmetingen, vorm en proportie. Als we bijvoorbeeld aannemen, zoals zowel Jentsch als Carter schrijft, dat een *kleiner* evenbeeld niet unheimlich is, en gedomineerd kan worden, geldt misschien het omgekeerde voor een *groter* evenbeeld als *Santa Claus*: intimiderender en unheimlicher dan wanneer hij levensgroot zou zijn.

*Santa's* verstoorde proporties balanceren op het randje van grotesk. Dat het evenwicht tussen komisch knuffelbaar en monsterlijk grotesk precair is, blijkt ook uit Disney's credo, dat 'keep it cute' luidde. Het groteske, dat wil zeggen het onregelmatig gevormde, buitenproportionele wordt doorgaans gezien als lelijk. In beeldtaal wordt het groteske dan ook vaak ingezet om het lelijke, kwade, domme en immorele uit te beelden: een formele vertaling van afwijken van de norm. Zo had de boze heks in Disney's sneeuwwitje bolle, uitpuilende ogen, een spitse kin, een kromme rug, een

---

<sup>113</sup> Freud 2003 pp. 141-143 (zie noot 107).

mond met maar één tand en de prototypische grote neus met een wrat erop.<sup>114</sup> Maar groteske vervormingen hebben ook een humoristische ondertoon, waarin spot doorklinkt: lachwekkend om zijn lelijkheid.<sup>115</sup>

Dat die spot echter ambivalenter is dan in eerste instantie gedacht zou kunnen worden beschrijft Mikhail Bakhtin in zijn inmiddels klassieke werk *Rabelais and His World*. Hij voorziet hierin het werk van renaissanceschrijver François Rabelais van een theoretisch kader dat hij 'grotesk realisme' noemt. Bakhtin stelt vast dat het in Rabelais' tijd vrij gebruikelijk was in de volkscultuur om de spot te drijven met de daarvan veel meer afgescheiden officiële kerkelijke en bestuurlijke cultuur. De culminatie van deze spot uit zich in de dwaze wetteloosheid van het carnaval, de korte periode waarin de wereld zich binnenstebuiten keert en waarin de zot koning is en de koning zot, de zonde deugd is en de deugd een zonde. Bakhtin merkt terecht op dat carnaval geen opvoering is met acteurs en toeschouwers, maar dat de hele maatschappij carnaval is: "Zolang carnaval duurt, is daarbuiten geen ander leven".<sup>116</sup>

Hoewel carnaval, ondanks zijn veelomvattendheid, misschien lijkt op onschuldig volksvermaak, komt het in een ander daglicht te staan als we de oorsprong van dergelijke omkeringsrituelen kennen. In *The Golden Bough* schrijft Sir James George Frazer dat carnaval samenhangt met de macht van de koning. Aan de hand van voorbeelden zet hij uiteen hoe bij vele volken de regeertermijn van de koning, wiens fysieke gesteldheid en kracht direct in verband gebracht werd met de welvaart van het land, bij traditie beperkt werd vóór zijn krachten zouden afnemen. Daartoe werd hij ter dood gebracht alvorens er een nieuwe koning gekroond werd. Bij sommige volken was dit gebruik iets minder rigoureuus: de koning deed voor een korte periode afstand van de troon en er kwam een tijdelijk vorst aan de macht. In deze periode golden de normale regels en wetten niet, maar als tegenpool daarvan werden de regels van de 'omgekeerde wereld' van kracht.<sup>117</sup> Die periode van omkering is in het christendom terug te zien als carnaval.<sup>118</sup>

Het spottende maar ook bevrijdende groteske, of zoals Bakhtin het noemt het carnivaleske, heeft dus veel te maken met het abjecte, "Dat wat geen grenzen, posities, regels respecteert", zoals Kristeva het zegt. Zij stelt ook: "lachen is een manier van het plaatsen of verdringen van abjectie".<sup>119</sup> Hoewel Kristeva het lachen ziet als een soort symptoom van abjectie, kun je het ook zien als een op

---

<sup>114</sup> Deze heks was een vermomming van Sneeuwuitjes boze stiefmoeder, een tovenaars die door Disney, in navolging van het door de gebroeders Grimm opgetekende sprookje, juist als mooie vrouw werd afgebeeld. De heks, die Sneeuwuitje de giftige appel kwam brengen, kan zodoende gezien worden als de verbeelding van de kwade intenties, en vertoont uiteraard een grote gelijkenis met de verleiding van Eva door het serpent in het paradijs.

<sup>115</sup> Umberto Eco, *De Geschiedenis van de Lelijkheid*, Amsterdam 2007, p. 24, p. 28.

<sup>116</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Bloomington 1984, p. 7.

<sup>117</sup> Sir James George Frazer, *De Gouden Tak*, Amsterdam, Antwerpen 1995, pp. 340-412. De tijdelijke vorst kennen wij in Nederland overigens nog steeds als Prins Carnaval.

<sup>118</sup> Carnaval gaat in de liturgische kalender vooraf aan de zogenaamde Veertigdagentijd, die op Aswoensdag begint en eindigt met Pasen. Niet toevallig wordt met Pasen de 'wederkeer van de koning', oftewel de wederopstanding van Jezus gevierd. BRON

<sup>119</sup> Kristeva 1982, p. 8: "laughing is a way of placing or displacing abjection" (zie noot 67).

zichzelf staand mechanisme, dat opvallende overeenkomsten vertoont met het abjecte. Net als abjectie is humor ongrijpbaar en lastig te duiden, en ook aan humor kan een louterende kracht worden toegekend.<sup>120</sup> Zelfs in de taal zien we overeenkomsten terug: de woorden ‘belachelijk’ en ‘verwerpelijk’ kennen duidelijk overlappende betekenissen.

Het groteske manifesteert zich ook in de karikatuur. Politieke leiders en andere publieke figuren worden in spotprenten bijvoorbeeld gekarikaturiseerd, waarbij de meest karakteristieke kenmerken van de geportretteerde worden uitvergroot. Zoals eerder besproken is zo’n vervorming lachwekkend, maar in het geval van de karikatuur is dat niet alleen vanwege het groteske uiterlijk van de figuur, maar vooral omdat we deze figuur herkennen als bijvoorbeeld de minister president of de koningin. Ondanks de vervorming is de geportretteerde nog altijd herkenbaar, sterker nog, misschien is hij zelfs *herkenbaarder* dan in een meer realistisch portret. Plato schreef al in zijn *Sofist* dat er vormen van representatie zijn die realistischer overkomen ondanks dat ze *minder* natuurgetrouw zijn gemaakt dan een werkelijk natuurgetrouwe representatie. Hij noemt daarbij het voorbeeld van een standbeeld, waarvan het hoofd groter gemaakt is zodat het er van onderaf beter geproportioneerd uitziet.<sup>121</sup>

In *De Staat* beschrijft Plato zijn ideale maatschappij. Hij wijdt daarbij een apart hoofdstuk aan kunstenaars, waarover hij zich bijzonder kritisch uitlaat. Volgens Plato bestaat de realiteit uit ‘ideeën’, abstracte concepten of schemata. De waarneembare wereld is een vormgeving van die ideeën en de kunstenaar op zijn beurt imiteert deze vormen. Hij is dus een stap verder verwijderd van de werkelijkheid dan bijvoorbeeld de ambachtsman, die vormgeeft aan variaties op het schema, zoals een meubelmaker die vormgeeft aan een stoel. De stoel die hij maakt komt nooit volledig overeen met het idee van de stoel, maar is daar een afleiding van, een type. De dingen in de waarneembare wereld *benaderen* volgens Plato dus de waarheid, maar kunnen daarmee nooit volledig overeenkomen. De kunstenaar is zodoende nooit in staat om – op basis van waarneming of zelfs meten – het schema weer te geven, maar slechts een kopie van een variatie op dat schema.<sup>122</sup> Door deze schijn van werkelijkheid laten mensen zich echter wel graag verleiden, verbazen en betoveren, en dat, aldus Plato, is een “gevaar [...] voor onze psychische constitutie.”<sup>123</sup>

In *Sofist* schrijft Plato over twee soorten beelden: de gelijkenis, die zo dicht mogelijk bij de vorm probeert te komen door die vorm zo gedetailleerd mogelijk uit te beelden; en de imitatie. De imitatie probeert niet, zoals de gelijkenis, de vorm tot in het detail te benaderen door steeds verder te definiëren, maar kiest, zoals een karikatuur, de meest kenmerkende delen van de vorm en maakt deze meer uitgesproken, zodat het doet *voorkomen* alsof de imitatie de vorm net zo goed benadert

---

<sup>120</sup> Het Engelse woord ‘laughter’ zou in dit geval een betere definitie zijn.

<sup>121</sup> James Duerlinger, *A translation of Plato’s Sophist with an introductory commentary*, New York 2009, pp. 96-97.

<sup>122</sup> Gerard Koolschijn (ed.), *De Ideale Staat. Politeia*, Amsterdam 2012, pp.353-372.

<sup>123</sup> Koolschijn 2012, p.372 (zie noot 122).

als de gelijkenis. De imitatie pretendeert dus een gelijkenis te zijn, maar is dat niet. In feite is de imitatie dus nóg een stap verder van de realiteit verwijderd: een kopie van een kopie van een kopie van de Platonische ideeënwereld.<sup>124</sup>

Daarbij is het interessant om terug te komen op *Santa's* gelijkenis met een Disneyfiguurtje. We concludeerden eerder dat cartoons, met name die van Disney, aansprekend zijn voor kinderen. Dit is deels vanwege de sprookjesachtige verhaallijnen en de happy ends in de films, maar een groot deel is te herleiden tot de gesimplificeerde beeldtaal, waarin de karikaturale figuren gemakkelijk in de (zich voor een kind nog ontwikkelende) begripsstructuur te plaatsen zijn. Het detailarme, disproportionele maar 'schattige' uiterlijk van de Disneyfiguren is daarbij ook nog op een ander vlak van groot belang voor Disney: merchandise. De figuren van het bedrijf worden zo ontworpen dat ze geschikt zijn voor reproductie. De verkoop van knuffelbeesten, kleding, prentenboeken en speelgoed met afbeeldingen van figuren uit de films blijkt namelijk bijzonder lucratief te zijn.<sup>125</sup> En dan geldt: hoe minder detail de afbeelding heeft, hoe makkelijker en dus goedkoper die te reproduceren is.

Walter Benjamin schreef in 1936 een essay over de effecten van de technische reproductie op kunstwerken. Moderne reproductietechnieken maken het mogelijk een afbeelding los te koppelen van zijn origineel, te vermenigvuldigen en door middel van massamedia te verspreiden. Benjamin stelt echter dat enkel het origineel een 'aura' bezit, een unieke eigenschap die niet te reproduceren is. Dat verklaart waarom, ondanks dat iedereen weleens een foto van de Mona Lisa gezien heeft, de bezoekersaantallen van het Louvre er niet minder om zullen worden. Hij zegt echter ook dat het aura van het werk wel schade wordt toegebracht door het te reproduceren, want de reproductie, zoals de theoretische verdubbeling van het ego die Freud beschrijft, tast het werk aan in zijn autonomie en uniciteit. De intrinsieke, kwalitatieve waarde van het werk raakt op de achtergrond, en de mate van alomtegenwoordigheid, de kwantitatieve waarde van het werk wordt steeds belangrijker.<sup>126</sup>

Benjamin gaat uit van kopieën van hetzelfde origineel. Anders nog wordt het wanneer je niet steeds het origineel kopieert, maar telkens de laatste kopie. Wanneer je dat met een kopieerapparaat zou doen, gaan onvermijdelijk de details van het origineel verloren, en ontstaat uiteindelijk een ondefinieerbaar donkergrijs vlak dat in niets meer lijkt op het origineel. Dit proces, dat een voortzetting lijkt van Plato's denken, beschrijft Jean Baudrillard in *Simulacra and Simulation*. Hij onderscheidt vier soorten beelden. De eerste is een goede gelijkenis van de realiteit, wellicht dat wat Plato bedoelde met de vorm(-geving). De tweede soort is zoals Plato's gelijkenis: het beeld dat het schema probeert te benaderen, maar daartoe niet in staat is en in plaats daarvan verwijst naar

---

<sup>124</sup> Duerlinger 2009, pp. 19-20 (zie noot 27).

<sup>125</sup> Bryman 2004, p. 84 (zie noot 95).

<sup>126</sup> Benjamin p. 3, p. 6, p. 8, p.9

de vorm. De derde soort lijkt op Plato's imitatie, maar is in Baudrillards ogen nog verder verwijderd van de waarheid. Dit beeld is zoals het grijze vlak uit het kopieerapparaat: het wekt de pretentie iets te maken te hebben met de realiteit, maar is daartoe niet herleidbaar. De laatste soort is het meest belangwekkend: Baudrillard stelt dat tot de vierde categorie het soort beelden behoort dat niets meer met wat voor realiteit dan ook te maken heeft. Deze beelden zijn vage, zwevende afspiegelingen van andere beelden, maar wekken desondanks de indruk dat ze gegrond zijn in de werkelijkheid: simulacra.<sup>127</sup>

Ook *Santa Claus* is slechts een beeld: een standbeeld. Dat woord wordt door de Van Dale gedefinieerd als "beeld dat ter ere van iem. in het openbaar (op een voetstuk) opgesteld is".<sup>128</sup> Hiermee wordt gesuggereerd dat een standbeeld verwijst naar een bestaande persoon of gebeurtenis. Santa Claus, de kerstman, echter, *bestaat helemaal niet, heeft nooit bestaan en zal nooit bestaan*. Het is een holle, door de markt bedachte figuur die, hoewel iedereen hem denkt te kennen, geen echte identiteit heeft. Er is geen originele kerstman; alleen een heleboel kopieën in de vorm van een beeldcultuur van enorme omvang, en van 'hulpkerstmannen', die tijdelijk de holle identiteit van Santa Claus op zich nemen. Zowel Santa Claus als *Santa Claus* zijn simulacra, en dat maakt dat *Santa Claus*, de betekenaar, en Santa Claus, de gesimuleerde betekenis, in feite niet in rang verschillen: beiden zijn betekenaren en er is geen betekenis, lege omhulsels zonder binnenkant.

*Santa Claus* is zelfs op meerdere vlakken een simulacrum: ten eerste pretendeert hij 'een mens' te zijn, en ten tweede pretendeert hij 'de kerstman' te zijn. De schijn van *Santa's* mens-zijn is al besproken: we maken als mensen van het werk een antropomorfe entiteit, en dus identificeren we het als een gelijke, als een object ten opzichte van onszelf, het subject. Maar het echte abjecte aan *Santa Claus* is zijn ontbrekende identiteit: het werk is niet alleen letterlijk hol, maar ook figuurlijk. Dit creëert een onverdraaglijke leegte die in feite helemaal niet te classificeren is als subject of object.

---

<sup>127</sup> Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor 1994, pp. 1-7.

<sup>128</sup> Van Dale Groot Woordenboek Der Nederlandse Taal 14.

## Conclusie

Santa Claus lijkt een vertrouwd en te vertrouwen figuur te zijn. Als kind zoeken we zijn waardering en vragen we hem om raad, we zien zijn herkenbare, cartooneske beeltenis overal om ons heen en worden eraan herinnerd dat alleen lieve kindertjes cadeautjes krijgen van de kerstman. Ook volwassenen hebben warme gevoelens bij kerst, en iedereen zal in McCarthy's *Santa Claus* de kerstman herkennen. Met zijn ronde vormen en Disney-achtige voorkomen is *Santa* goedmoedig en aandoenlijk. Degene die in zijn 'gestileerde kerstboom' geen butt plug zou herkennen, zou waarschijnlijk het grote probleem niet zo zien. Maar blijkbaar herkennen mensen het ding wel, en wanneer de kerstman en plein publique een attribuut in de lucht steekt dat toebehoort aan een kinky, verborgen wereld, is dat een kennelijk onaangename gewaarwording: dat *hoort* niet.

Toch is het niet alleen de butt plug die abjectie teweegbrengt. *Santa Claus*, McCarthy's representatie van de kerstman, doet ons ook op andere vlakken bekend aan. Hoewel hij maar vagelijk op een mens lijkt, herkennen wij toch een gelijke, een mens in hem, en dichten we hem dus menselijke eigenschappen toe. Ernst Jentsch merkte aan het begin van deze eeuw al op hoe de mens in staat is het Zelf op levenloze voorwerpen te projecteren, en inderdaad wordt dit neuropsychologisch bevestigd door de rubberen-hand-illusie. Curtis L. Carter zet uiteen hoe deze projectie kan leiden tot een contemplatie van dat Zelf.

Dat het geprojecteerde Zelf ook beangstigend kan worden blijkt wanneer we het bekijken als een verdubbeling van dat Zelf. De dubbele vormt namelijk een preservatie van het Zelf, maar ook een bedreiging daarvoor, want het is niet meer uniek, authentiek en autonoom, het overtreedt de grenzen van het subject. Deze existentiële crisis is te zien als een voorbode van abjectie.

*Santa Claus'* cartooneske uiterlijk kan net zo goed gezien worden als grotesk. Het groteske is als een beeldtaal die het abjecte benadert: het bespot het vertrouwde, normale schema door delen daarvan uit te vergroten. Dat dit lachwekkend werkt is volgens Julia Kristeva dan ook niet gek, want zij noemt lachen als natuurlijke reactie op het abjecte. Net als het abjecte heeft het groteske en de bijbehorende spot, die Mikhail Bakhtin het carnivaleske noemt, een louterende kracht, die ertoe in staat is bestaande structuren af te breken.

Ook op het vlak van de identificatie is het groteske van belang, want zoals Plato eeuwen geleden al begreep, zijn er afbeeldingen die door het uitvergroten van bepaalde delen van de werkelijkheid, dichter bij die werkelijkheid lijken te staan, dan representaties die de werkelijkheid in detail proberen te benaderen. Deze karikaturen hebben als kenmerk dat ze makkelijker te reproduceren zijn vanwege het gebrek aan detail, en dat leidt uiteindelijk tot wat Jean Baudrillard 'de voortgang van de simulacra noemt'. Hij constateert dat we nu leven in een wereld waarin de representaties die ons omgeven in bijvoorbeeld de massamedia, niets meer te maken hebben met de werkelijkheid, maar alleen nog met elkaar. Zo'n representatie is ook *Santa Claus*: zowel als mens-



representatie als als kerstman-representatie heeft hij geen voet aan de grond van de realiteit, omdat *Santa Claus* slechts een representatie is zonder presentatie, een betekenaar zonder betekenis. Tot op het meest intieme vlak lijkt hij ons bekend te zijn, maar eigenlijk heeft hij geen enkele plaats in de symbolische orde.

Wanneer vertrouwde, duidelijke, veilige zaken zo buiten hun meest bekende constructie geplaatst worden dat ze buiten ons referentiekader vallen, verwarrend en ongrijpbaar worden, is onze eerste reactie te ontkennen en te verwerpen. Dat is wat *Santa Claus* doet. In het werk worden schijnbaar onverenigbare zaken aan elkaar gekoppeld, wat ons dwingt na te denken over wat die zaken – de kerstman en de butt plug – eigenlijk representeren en betekenen. Hoewel de butt plug het belangrijkste punt van discussie was ten tijde van de aankoop en plaatsing van het werk, lijkt het nu waarschijnlijker dat de *combinatie* van de twee symbolen essentieel is voor de abjectie ervan.

## IV HAPPY END

### 4.1 *Santa Claus*: Het vervolg

*Santa Claus* was volgens de Internationale Beelden Commissie, die het werk in opdracht gaf, bedoeld voor een drukke plek in Rotterdam. Daarover was echter niet iedereen zo enthousiast als de commissieleden. Het had bij de gemeente Rotterdam klachten geregend over het werk, en ook de regionale en nationale media waren niet mild geweest voor *Santa Claus*. Het beeld kreeg de bijnamen 'Kabouter Butt Plug' en 'sekskabouter'. In 2005 werd het werk op het binnenplein van Museum Boijmans van Beuningen gezet, omdat de gemeenteraad plaatsing in de openbare ruimte had tegengehouden. Bij Boijmans kreeg *Santa Claus* slechts tijdelijk onderdak; "Het museum is geen asiel" aldus directeur Sjarel Ex.<sup>129</sup> *Santa* was één, ten hoogste twee jaar welkom bij het museum, en daarna zou opnieuw moeten worden bekeken waar het beeld een plaats kon krijgen. Het beeld zou volgens Ex "eens landen waar hij thuishoort", want volgens hem is het "(...)bedoeld voor de openbare ruimte en dáár hoort het ook besproken te worden. Bovendien is het een heel goed beeld van een van de grootste kunstenaars van deze tijd. Rotterdam mag daar trots op zijn".<sup>130</sup> Een meerderheid van de gemeenteraadsliden was op dat moment echter nog steeds van mening dat *Santa Claus* helemaal niet thuishoorde in de openbare ruimte.

Toch was *Santa Claus* niet iedereen een doorn in het oog. Al voor de plaatsing van het werk op het binnenplein van Boijmans, had de Ondernemersvereniging Nieuwe Binnenweg laten weten dat ze 'Kabouter Butt Plug' graag in de buurt van hun winkels geplaatst zagen.<sup>131</sup> "Iedereen wil dat kunstwerk een keer in het echt zien, en dan kopen ze bij mij gelijk een spijkerbroek", redeneerde Ed Haarman, voorzitter van de vereniging.<sup>132</sup> In 2006 had de vereniging nog niet opgegeven. Met een actie probeerden de winkeliers hun wens opnieuw onder de aandacht te brengen: gekleurde voetstapjes leidden van Boijmans naar de Nieuwe Binnenweg, en in alle etalages werden tuinkabouters neergezet.<sup>133</sup> Jeanne Hoogenboom van Vereniging de Binnenweg noemde ook andere dan commerciële overwegingen: "Het beeld stelt vanuit de beeldende kunst de commercie van de westerse samenleving aan de orde. Juist daarom past het in deze omgeving, waar kunst wordt gewaardeerd en gekoesterd en tegelijkertijd commercie niet wordt geschuwd."<sup>134</sup> Zolang de gemeenteraad niet zou instemmen, was plaatsing in het publiek domein echter niet aan de orde. Maar in december 2007 kwam er een eind aan deze impasse. Coalitiepartij VVD gaf te kennen niet langer bezwaar te maken tegen een plek voor *Santa Claus* in het straatbeeld van Rotterdam. "Dit

<sup>129</sup> 'Begin van genegenheid voor Santaclaus', *Trouw*, 27 september 2005

<sup>130</sup> Merlijn Schoonenboom, 'Eens landt hij waar hij thuishoort', *NRC Handelsblad*, 27 september 2005; Henny de Lange, 'Jong belegen directeur', *Trouw*, 7 januari 2005.

<sup>131</sup> Brief van Ondernemersvereniging Nieuwe Binnenweg aan College van B&W, 14 december 2004, Archief Sculpture International Rotterdam (ASIR).

<sup>132</sup> Fernanda de Bruijn, 'Welkom op de Nieuwe Buttplugweg', *Rotterdams Dagblad*, 17 december 2004.

<sup>133</sup> 'Kabouter Buttplugactie', *NRC Handelsblad*, 8 september 2006.

<sup>134</sup> 'Touwtrekken om sekskabouter', *De Telegraaf*, 20 mei 2008

beeld mag gezien worden, ongeacht de associaties die het oproept”, zei VVD-wethouder Kees de Gruiter.<sup>135</sup>

Aan de leden van de IBC werd gevraagd een nieuw advies uit te brengen over een plek voor het werk. De commissie herhaalde haar voorkeur voor de oorspronkelijk beoogde locatie bij De Doelen, maar wees als alternatieve plaatsen de Coolsingel of de Van Oldebarneveltplaats aan het begin van de koopgoot aan.<sup>136</sup> De gemeente week echter af van dit advies, want volgens wethouder van cultuur Orhan Kaya liet “de overzichtelijkheid te wensen over” op de Van Oldebarneveltplaats. Daarnaast waren er veelomvattende nieuwbouwplannen voor het plein, waardoor het werk snel weer zou moeten verhuizen. De gemeente koos als definitieve bestemming voor *Santa Claus* het Eendrachtsplein, waar de Westersingel grenst aan de Oude en de Nieuwe Binnenweg, en waar winkelgebied en museumpark elkaar raken. *Santa Claus* zou daar mooi in de beeldenroute Westersingel passen, “optimaal zichtbaar” zijn voor het publiek, en bovendien waren de ondernemers van de Binnenweg blij met het werk in hun buurt.<sup>137</sup>

De reacties op dit besluit in de media waren beduidend milder dan een aantal jaar daarvoor. Desgevraagd waren ook de gebruikers van de openbare ruimte een stuk aardiger over *Santa Claus*: in een artikel in het *Algemeen Dagblad* werd het winkelend publiek gevraagd naar zijn mening over de plaatsing van het werk, en het merendeel bleek positief. Zo dacht men dat *Santa Claus* het straatbeeld zou verlevendigen – “Hebben ze wat om naar te kijken”.<sup>138</sup> Hoewel er dus nog steeds niet gesproken werd in termen van ‘mooi’ of ‘lelijk’, was men kennelijk gewend geraakt aan het werk.

## 4.2 Zuivering

Is het dan niet wat overdreven om *Santa Claus* abject te noemen? Blijkbaar was er in 2008 van alle initiële ophef over het werk niet zo veel meer over. Daar zijn verschillende verklaringen voor. Het zou bijvoorbeeld kunnen dat de inwoners van Rotterdam die bezwaar hadden tegen het beeld zich er na zoveel jaar bij hadden neergelegd. Misschien hadden ze het gevoel dat ze er nu toch niets meer aan konden doen. Het geld was nu eenmaal al besteed en ondanks hun brieven was er eigenlijk niet zo veel veranderd: *Santa Claus* ging wél geplaatst worden. Het zou ook kunnen dat de media een rol in de beeldvorming gehad hebben: toen duidelijk werd dat het werk geplaatst zou worden, koos de pers een nieuwe, positieve invalshoek – wellicht om maar niet in herhaling te vallen - en beïnvloedde zo de publieke opinie. Het zou heel goed kunnen dat beide verklaringen mogelijk zijn.

---

<sup>135</sup> Mark Hoogstad, ‘Rotterdamse coalitiepartij VVD laat verzet tegen provocerend en zes meter hoog kunstwerk varen’, *NRC Handelsblad*, 3 januari 2008.

<sup>136</sup> Mark Hoogstad, ‘Kabouter Buttplug naar Eendrachtsplein’, *NRC Handelsblad*, 10 juni 2008; ‘Touwtrekken om sekskabouter’, *De Telegraaf*, 20 mei 2008.

<sup>137</sup> Carel van der Velden, ‘Eindelijk ‘n plaats voor de kabouter’, *Algemeen Dagblad*, 11 juni 2008.

<sup>138</sup> ‘Dat beeld siert de koopgoot tenminste een beetje op’, *Algemeen Dagblad*, 15 mei 2008; Gert Onnink, ‘“Komt dat beeld hier op het plein? Tof!”’, *Algemeen Dagblad*, 11 juni 2008.

Maar er is nog een derde theorie die uitgediept dient te worden. Zoals al eerder kort aangestipt, schrijft Julia Kristeva in *Powers of Horror* de kunsten een kracht toe die het abjecte kan 'zuiveren'.<sup>139</sup>

Volgens Kristeva is elke structuur (bijvoorbeeld identiteit of maatschappij) een gevolg van het abjecte, een kader om het te controleren. Dit gaat onherroepelijk gepaard met definiëren, vormgeven, begrenzen; en dus ook met in- en uitsluiting: wat is wel en wat is niet? Kristeva acht deze constructies geenszins in staat zich van het abjecte te ontdoen; deze kaders vergroten alleen maar de onderdrukking van waaruit het abjecte in eerste instantie is voortgekomen.

Een van de belangrijkste, meest invloedrijke structuren die de mensheid kent is religie. Hoewel we onze samenleving inmiddels het liefst zouden bestempelen als seculier, zou het onjuist zijn te ontkennen dat onze normen en waarden (ja, die bestaan nog), onze regels en wetten, ons algehele wereldbeeld en onze beschaving voor een groot deel hun oorsprong kennen in religie.

Kristeva meent echter dat noch religie noch rede in staat is om het abjecte onschadelijk te maken, omdat deze kaders de onderdrukking van de Oedipale neigingen van waaruit het abjecte in eerste instantie is voortgekomen, alleen maar vergroten. In plaats van afstand te nemen van het abjecte, dient men het naar zich toe te trekken. De enige manier om het te verzachten, is het te confronteren en te omarmen; Kristeva ziet meer heil in catharsis. Ze schrijft:

“De verschillende middelen om het abjecte *te zuiveren* – de verschillende catharses – vormen de historie van religie, en eindigen in die catharsis par excellence die we kunst noemen, zowel die [kunst die] het verst verwijderd is van religie, als die daar het dichtst bij staat. Gezien vanuit dat perspectief lijkt de artistieke ervaring, die geworteld is in het abjecte dat het uitdrukt en zo ook zuivert, het essentiële component van religiositeit.”<sup>140</sup>

Zoals religie een reactie is op het abjecte, komt kunst voort uit religie. Kristeva ziet kunst als een manier om het abjecte te tonen en minder bedreigend te maken. Dat de kunsten zich hiervoor lenen komt doordat kunst een abstracte vrijplaats vormt waarin wetten, regels, normen en waarden veel minder, misschien zelfs helemaal niet gelden, en waarin fantasie en het onderbewuste de vrije hand kunnen krijgen.

Dit roept wel vragen op, want hoe is het mogelijk het abjecte, dat zoals eerder uitvoerig beschreven, onduidbaar, onnoembaar, onsymboliseerbaar is, dan toch in kunst te presenteren? En als kunst het abjecte kan tonen, is het dan nog wel abject? Deze vragen stelt ook Hal Foster in zijn

---

<sup>139</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982, p.17.

<sup>140</sup> “The various means of purifying the abject – the various catharses – make up the history of religions, and end up with that catharsis par excellence called art, both on the far and near side of religion. Seen from that standpoint, the artistic experience, which is rooted in the abject it utters and by the same token purifies, appears as the essential component of religiosity.” Kristeva 1982 p. 17 (zie noot 10)

boek *The Return of the Real*.<sup>141</sup> In zijn onderzoek naar deze kwesties begint Foster met een onderscheid aan te geven tussen de *gebeurtenis* abjectie en de *toestand* abject, waarbij hij de abjectie (de gebeurtenis) omschrijft als een behoudende handeling, en het abjecte (de toestand) juist als iets ontwrichtends.<sup>142</sup> Hierin wordt eens te meer het dialectische karakter van het onderwerp duidelijk, want het abjecte (dat wat niet is) wordt alleen maar bevestigd door de constructie (dat wat wel is), en andersom. Zowel de *gebeurtenis* abjectie als de *toestand* abject zijn ontwrichtend en behoudend. Fosters redenering geeft hier dus geen verduidelijking.

Door het probleem andersom, vanuit de kunst te benaderen werpt Foster iets meer licht op de zaak: hij signaleert een tweedeling in het werk van kunstenaars die met abjectie in verband gebracht worden. Enerzijds positioneert hij kunstenaars die de grenzen van de 'wet van de vader' opzoeken, die in "oedipale ondeugd" "vies doen in de hoop op een pak slaag", en anderzijds kunstenaars die zich volledig afzijdig houden van deze wet en zich baseren op "infantiele perversie" die "zich wentelen in stront met de stille hoop dat het meest bezoedelde zou kunnen omkeren tot het meest heilige, en het meest perverse in het meest vruchtbare".<sup>143</sup> In de eerste groep herkent hij kunstenaars als Kiki Smith en Maureen Connor, in de tweede bijvoorbeeld Mike Kelley en Paul McCarthy.<sup>144</sup> Dit is echter nog steeds geen antwoord op de vraag hoe het abjecte zich kan voordoen binnen de symbolische orde.

In *The Uncanny* maakt Sigmund Freud een opmerking over het unheimliche die in dit verband interessant is. Zoals beschreven in het vorige hoofdstuk vertoont het abjecte veel overeenkomsten met het unheimliche van Freud. Hoewel Kristeva een expliciet onderscheid aanduidt tussen deze twee begrippen, is het opvallend dat zowel Jentsch en Freud in hun teksten over het unheimliche, als Kristeva in haar essay over het abjecte, gebruik maken van voorbeelden uit de literatuur om hun betoog kracht bij te zetten. Freud zegt daarover:

"(...) we zouden een onderscheid moeten maken tussen het unheimliche dat wij daadwerkelijk ervaren en het unheimliche dat wij ons slechts inbeelden of waarover wij lezen"<sup>145</sup>

Kristeva maakt deze tweedeling, hoewel minder expliciet genoemd, in *Powers of Horror* ook. In het eerste hoofdstuk begint zij met een fenomenologische studie van het concept abjectie, waarna zij

---

<sup>141</sup> Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, London 1996, pp. 148-168.

<sup>142</sup> Foster 1996, pp. 153-156 (zie noot 12)

<sup>143</sup> "oedipal naughtiness", "to act dirty with the secret wish to spanked", "infantile perversion", "wallow in shit with the secret faith that the most defiled might reverse into the most sacred, the most perverse into the most potent" Foster 1996, p. 158-159 (zie noot 12).

<sup>144</sup> Foster 1996, pp. 156-160 (zie noot 12).

<sup>145</sup> "(...) we should differentiate between the uncanny that we actually experience and the uncanny that we merely picture or read about." Sigmund Freud, *The Uncanny*, London 2003, p.15.

vooral aandacht besteedt aan abjectie in moderne literatuur. Hoewel het abjecte zelf niet duidelijk is, kan het zich dus wel presenteren in een symbolische vorm als literatuur of beeldende kunst. Zaken als moord en verkrachting zijn in elke samenleving taboe, maar wie enkel schrijft over deze thema's, of ze in een schilderij weergeeft, wordt niet gezien als dader omdat het alleen nabootsing van of verwijzing naar deze daden betreft. Kunst maakt het dus mogelijk om het abjecte te confronteren zonder dat het een directe bedreiging vormt.

### 4.3 Happy End

Op de koopavond van 28 november 2008 werd *Santa Claus* in een voetlicht van bouwlampen, geïnstalleerd op het Eendrachtsplein. Het werk kon, letterlijk en figuurlijk, eindelijk *geplaatst* worden. Nu de tegenstanders merkten dat de door hen verwachte rampspoed en tegenslag uitbleef, konden zij opgelucht ademhalen en misschien zelfs eens nadenken over wat het werk eigenlijk betekent. "Inwoners en toeristen zijn dol op het beeld. Bewijs: de rechterslof van de zwarte kerstman. Die glimt doordat iedereen zich er op laat fotograferen, alsof het de deels weggekuste voet van de heilige Petrus in de St. Pieter is", schreef *De Volkskrant* in 2011.<sup>146</sup> Of het nu catharsis was of een kwestie van 'wennen' (wat in dit geval misschien hetzelfde is), er waren geen woedende menigten met rieten en fakkels bij de onthulling, het beeld werd niet beklad of op andere wijze geschonden, en de aanwezigen vierden een klein feestje ter ere van *Santa Claus*. Jan Henskens, eigenaar van de oliebollenkraam die al 35 jaar op het Eendrachtsplein staat, maakte voor de gelegenheid eetbare butt plugs van oliebollen en een appelbeignet. "Deze kleine buttplug is gewoon alvast een geintje van ons, met dat, eh... voorwerp in z'n hand. Een lekker ding toch?"<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> Rutger Pontzen, 'Tochtje op niveau', *De Volkskrant*, 6 augustus 2011.

<sup>147</sup> Victor Schildkamp, 'Kabouter Buttplug als "lekker ding"', *Algemeen Dagblad*, 12 november 2008.

## Conclusie

Uiteindelijk werd er voor *Santa Claus* een plek gevonden in de openbare ruimte van Rotterdam. Zo bijtend als de kritiek in 2003 nog was, zo blij leek men nu te zijn met de plaatsing van het werk. Ironisch genoeg was een deel van die blijdschap te danken aan de commerciële voordelen die winkeliers dachten te behalen met McCarthy's werk. Wellicht is dat ook de reden dat de VVD uiteindelijk toch instemde met de plaatsing van *Santa Claus*. Een andere mogelijke verklaring voor de veranderde meningen over het werk, heeft te maken met de 'zuiverende' kwaliteit die Kristeva toekent aan het abjecte in de kunst: het door mimesis noembaar maken van het abjecte, zodat het als ontwrichtend mechanisme kan worden ingezet om een bepaalde structuur af te breken en weer op te bouwen. Je zou dit echter ook minder radicaal kunnen aanduiden als simpelweg 'wennen'. Hoe dan ook heeft *Santa Claus* zijn plek geclaimd in Rotterdam, en is de kritiek overgewaaid.



Figuur 3: Santa wordt geplaatst op het Eendrachtsplein

## CONCLUSIE

Dankzij de in de media en archieven gedocumenteerde reacties op *Santa Claus*, werd het mogelijk de receptie van het werk en een mogelijk verband met abjectie te onderzoeken, en van daaruit een groter kader te schetsen voor de rol van het abjecte in hedendaagse kunst. De frase “dat is toch geen kunst!” werd op die manier eigenlijk een uitgangspunt. Uiteraard was het niet mijn intentie of pretentie om een antwoord te formuleren op de vraag “wat is dan wel kunst?”; het was voor mij eerder de vraag waarom sommige dingen voor mensen zo onnoembaar zijn. Volgens Julia Kristeva ligt het antwoord daarop al besloten in de vraag zelf: sommige dingen zijn onnoembaar, omdat er geen naam voor is, omdat ze niet gedefinieerd zijn; “een ‘iets’ dat ik niet herken als een ding”<sup>148</sup>

Het is dan ook interessant om te onderzoeken hoe zoiets ongrijpbaars zich manifesteert in kunst. Afgezien van de in de kunst gebruikte zaken die abject *zijn*, zoals de beschreven voorbeelden in het tweede hoofdstuk - vuil, haar, uitwerpselen, dode dieren, menstruatiebloed en rottend eten – is er een tweede manier waarin het abjecte zich toonbaar maakt, en dat is door suggestie en simulatie. In het geval van *Santa Claus* wordt dat duidelijk aan de hand van twee dingen: ten eerste wordt de *suggestie* gewekt dat de vertrouwde kerstman zich bezighoudt met kinky praktijken omdat hij een butt plug vasthoudt. Die butt plug representeert een verborgen wereld van lust en (homo-) seks, die we als abject ervaren en liever onbesproken laten. Ten tweede is *Santa Claus* op alle fronten een *simulatie*, of, in de woorden van Jean Baudrillard, een *simulacrum*. Het beeld pretendeert wel een representatie te zijn van een mens, en van de kerstman, maar in feite is het een ongewortelde, holle entiteit.

Als mens projecteren we onze eigen identiteit op de figuur waarin we een ander menen te herkennen; zoals een vleermuis zich door middel van echolocatie oriënteert in het donker, gebruiken we reflectie om onze positie te bepalen. Mensen zijn immers voortdurend op zoek naar zelfbevestiging, maar we kunnen onszelf alleen definiëren door de ander. *Santa Claus* reflecteert echter niet, maar neemt alleen in zich op. Doordat deze reflectie ontbreekt, en doordat in *Santa Claus* symbolen verenigd worden die in onze ogen niets met elkaar van doen zouden moeten hebben, is het psychologisch gezien heel moeilijk om *Santa* te plaatsen in een referentiekader. Dat wekt onvermijdelijk verwerping op.

Dat *Santa Claus* dan toch uiteindelijk geaccepteerd – zelfs omarmd is in Rotterdam, zou te maken kunnen hebben met de ‘zuiverende kracht’ die Kristeva aan kunst toekent, waarbij zij doelt op de mogelijkheid om met abjectie bepaalde structuren te ontwrichten en te hervormen.

---

<sup>148</sup> Kristeva 1982 (zie noot 67), p. 2



De hoofdvraag van dit onderzoek was echter wat de relatie tussen kunst en het abjecte is. Deze vraag bleek niet gemakkelijk te beantwoorden, omdat zowel 'kunst' en zeker ook 'het abjecte' weinig vastomlijnde concepten zijn. Belangrijk om te constateren is in elk geval dat kunst en het abjecte *elkaar* kunnen beïnvloeden: enerzijds kan het abjecte in de kunst worden ingezet om kritiek te leveren op de status quo, anderzijds kan het abjecte door mimesis in de kunst getoond worden waardoor het in het register van het enigszins begrijpelijke valt, en daardoor minder dreigend wordt.

# LITERATUURLIJST

- Adrichem, Jan van, *Air Pressure. Paul McCarthy*, uitgave bij tent. Utrecht (Botanische Tuinen Universiteit Utrecht) 2009.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, Bloomington 1984.
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor 1994.
- Ben-Levi, Jack e.a., *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, tent. cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993.
- Botvinick, Matthew, Jonathan D. Cohen, 'Rubber hands 'feel' touch that eyes see', *Nature* 391 (1998) [756] (februari).
- Bruijn, Fernanda de, 'Welkom op de Nieuwe Buttplugweg', *Rotterdams Dagblad*, 17 december 2004.
- Bryman, Alan, *The Disneyzation of Society*, London / Thousand Oaks / New Delhi 2004.
- Carter, Curtis L., *Dolls in Contemporary Art. A Metaphor of Personal Identity*, tent. cat. Milwaukee (Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art) 1993.
- Drentje, Jan Hendrik, Thorbecke. *Een filosoof in de politiek*, Amsterdam 2004.
- Duerlinger, James, *A translation of Plato's Sophist with an introductory commentary*, New York 2009
- Eco, Umberto, *De Geschiedenis van de Lelikhheid*, Amsterdam 2007.
- Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge / London 1996.
- Frazer, Sir James George, *De Gouden Tak. Over mythen, magie en religie*, Amsterdam / Antwerpen 1995.
- Freud, Sigmund, *The Uncanny*, London 2003
- Homer, Sean, *Jacques Lacan*, Londen / New York 2005.
- Haddeman, Menno en Fred Pruim, 'Kerstman met "boom" leidt tot stadhuisrel', *De Telegraaf* 25 februari 2003.
- Hofland, H.J.A., 'Vondstenaars maken Affairekunst', *NRC Handelsblad* 7 oktober 2005.
- Hoogstad, Mark, 'Kabouter Buttplug naar Eendrachtsplein', *NRC Handelsblad*, 10 juni 2008.
- Jentsch, Ernst, 'On the Psychology of the Uncanny', in: Angelaki, *A New Journal in Philosophy, Literature and the Social Sciences*, vol 2 issue 1 1996.
- Kleiner, Fred S., *Gardner's Art Through The Ages. The Western Perspective*, Belmont / Wadsworth 2014.

- Komrij, Gerrit, 'Kunstwonderen', *NRC Handelsblad* 16 oktober 2008.
- Koolschijn, Gerard (ed.), *De Ideale Staat. Politeia*, Amsterdam 2012.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982.
- Lacan, Jacques, *Ecrits. A Selection*, London 1977.
- Lange, Henny de, 'Jong belegen directeur', *Trouw* 7 januari 2005.
- Lange, Henny de, "'De verwoeste stad" moet weer eens verhuizen. Rotterdam blijft ermee zeulen.' *Trouw* 23 december 2004.
- MacDorman, Karl F. en Norri Kageki (vert.), Masahiro Mori, 'The Uncanny Valley', *IEEE Robotics & Automation Magazine* 19 (2012) 2, pp. 98-100.
- Meerhof, Ron, 'Seksabouter splijt Rotterdam', *De Volkskrant* 26 februari 2003.
- Meyer-Hermann, Eva (Ed.), *Brain Box Dream Box*, tent. cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004.
- Onnink, Gert, "'Komt dat beeld hier op het plein? Tof!", *Algemeen Dagblad* 11 juni 2008.
- O'Reilly, Sally, *The Body in Contemporary Art*, London 2009.
- Pama, Gretha, 'Beeld met Dildo Weggestopt', *NRC Handelsblad* 7 maart 2003.
- Petersens, Magnus af (red.), *Head Shop/ Shop Head*, tent. cat. Stockholm (Moderna Museet), Aarhus (ARoS), Gent (SMAK) 2006.
- Pontzen, Rutger, 'Tochtje op niveau', *De Volkskrant*, 6 augustus 2011.
- Richter, Jean Paul (ed.), *The Notebooks of Leonardo Da Vinci – compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, New York / Dover 1970.
- Riethof, Arnoud, 'Buttkunst', *Rotterdams Dagblad* 25 februari 2003.
- Rosenthal, Stephanie, (ed.), *Paul McCarthy. Lala Land Parody Paradise*, tent. cat. München (Haus der Kunst, London (Whitechapel) 2005.
- Rugoff, Ralph, *Paul McCarthy*, London 1996.
- Russo, Mary, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, New York / London 1995.
- Schneemann, Carolee, Bruce R. McPherson, *More Than Meat Joy. Complete Performance Works and Selected Writings*, New York 1979.
- Schoonenboom, Merlijn, 'Eens landt hij waar hij thuishoort', *NRC Handelsblad* 27 september 2005.
- Schoonenboom, Merlijn, 'De Affaire Buttplug', *De Volkskrant* 22 september 2005.
- Schoonenboom, Merlijn, 'De Wereld Achter de Blijheid', *De Volkskrant* 17 juni 2004.

Sturm, Edo, 'Wel of niet shockeren?', *Trouw* 25 september 2005.

Thooft, Lisette, 'Het Rotterdamse volk wil geen rode dildoreus', *Trouw* 28 februari 2003.

Velden, Carel van der, 'Eindelijk 'n plaats voor de kabouter', *Algemeen Dagblad* 11 juni 2008.

Velden, Carel van der, "'Kabouter Buttplug" kan altijd nog naar het Amazone-gebied', *Rotterdams Dagblad* 26 juni 2004.

Whiteley, Sheila, *Christmas, Ideology and Popular Culture*, Edinburgh 2008 (gebruikt hieruit: George McKay, 'Consumption, "coca-colonisation", cultural resistance – and Santa Claus', pp. 50-70)

Zebracki, Martin, 'Engaging geographies of public art: indwellers, the "Butt Plug Gnome" en their locale', *Social & Cultural Geography* 13 (2011) nr. 7.

Zebracki, Martin, *Public Artopia. Art in Public Space in Question*, Amsterdam 2012.

'Begin van genegenheid voor Santaclaus', *Trouw* 27 september 2005.

'Dat beeld siert de koopgoot tenminste een beetje op', *Algemeen Dagblad* 15 mei 2008.

'Een tour langs bedreigde beelden.', *Trouw* 23 december 2004.

'Kabouter Buttplugactie', *NRC Handelsblad* 8 september 2006.

'Touwtrekken om sekskabouter', *De Telegraaf* 20 mei 2008.

'Winkeliers geschrokken van kunstwerk McCarthy', *Rotterdams Dagblad* 26 februari 2003.

#### **WEBARTIKELEN**

Lotte Haagsma, 'Interview met Dees Linders van Sculpture International Rotterdam', 07 september 2011 op <[www.archined.nl/interviews/september/interview-met-dees-linders-van-sculpture-international-rotterdam/](http://www.archined.nl/interviews/september/interview-met-dees-linders-van-sculpture-international-rotterdam/)> [29 november 2012].

Benjamin Weissman, 'Paul McCarthy', *BOMB Magazine* jaargang onbekend (2003) 84 (zomer), pagina's onbekend. (versie gedownload van de website: <<http://bombmagazine.org/article/2564/paul-mccarthy>> [ 4 juni 2014].

Dave Gardetta, 'Doctor's Orders', *Los Angeles Magazine* jaargang onbekend (2012) nummer onbekend (juli), pagina's onbekend. (versie gedownload van de website: <<http://www.lamag.com/features/2012/07/01/doctors-orders>> [10 januari 2013]).

"Performance art is not theater, it's not entertainment. Performance is serious business. In theater, blood is ketchup; in performance, everything's real." -  
[http://www.huffingtonpost.com/2012/03/21/marina-abramovic-presents\\_n\\_1363670.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/03/21/marina-abramovic-presents_n_1363670.html).

George McKay, 'Consumption, "coca-colonisation", cultural resistance – and Santa Claus', in: Sheila Whiteley, *Christmas, Ideology and Popular Culture*, Edinburgh 2008, pp. 1-2 (Vanwege gebruik van een downloadversie is noteren van paginering zoals in het boek niet mogelijk, in plaats daarvan paginering van het artikel.)

Patricio Bustamante, W. Fay Yayo, Daniela Bustamante, 'Search for meanings: from Pleistocene art to the worship of the mountains in early China. Methodological tools for Mimesis', <<http://www.rupestreweb.info/mimesis.html>> 16 april 2013.

#### WEBSITES

<<http://www.coca-colacompany.com/stories/coke-lore-commissioned-artists>> (2 februari 2013).  
<<http://about.usps.com/corporate-social-responsibility/faqs.htm#p=1>> 16 april 2013;  
<<http://www.youtube.com/watch?v=M03-HE9omy0>> 16 april 2013.  
<<http://www.psychoanalytischwoordenboek.nl/lemmas/oedipuscomplex/>> (03-06-2014)  
<<http://sculptureinternationalrotterdam.nl/organisatie/over/index.php>> (30 november 2012).  
<<http://www.hauserwirth.com/artists/20/paul-mccarthy/public-art/3/>> (30 november 2012)  
<<http://sculptureinternationalrotterdam.nl/organisatie/over/index.php>> (30 november 2012).  
Notulen raadsvergadering 9 december 2004, van:  
<[http://www.bds.rotterdam.nl/Bestuurlijke\\_Informatie:7/Raadsinformatie/Gemeenteraad\\_2002\\_2006/2005/Kwartaal\\_2/Raadsvergadering\\_van\\_14\\_april\\_2005/Vaststelling\\_van\\_de\\_notulen\\_van\\_de\\_raadsvergadering\\_van\\_9\\_en\\_16\\_december\\_2004/notulen\\_van\\_de\\_raadsvergadering\\_van\\_9\\_december\\_2004\\_middag:135724](http://www.bds.rotterdam.nl/Bestuurlijke_Informatie:7/Raadsinformatie/Gemeenteraad_2002_2006/2005/Kwartaal_2/Raadsvergadering_van_14_april_2005/Vaststelling_van_de_notulen_van_de_raadsvergadering_van_9_en_16_december_2004/notulen_van_de_raadsvergadering_van_9_december_2004_middag:135724)> (13 januari 2013)  
<<http://internet-filter-review.toptenreviews.com/internet-pornography-statistics.html>> (15 januari 2013)

#### SECUNDAIRE LITERATUUR

Andersen, Øivind, Jon Haarberg (ed.), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London 2001.

Bataille, Georges, *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*.

Bois, Yves-Alain, *Formless. A User's Guide*, New York (of Cambridge?) 1997.

Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London / New York 1993.

Gombrich, Ernst, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London / New York 2012

Halliwell, Stephen (ed. en vert.), *Aristotle. Poetics*; W.H. Fyfe (vert.), Donald Russell, *Longinus. On the sublime*; Doreen C. Innes (ed. en vert. gebas. op W. Rhys Roberts), *Demetrius. On style*, Cambridge 1995.

Haynes, Deborah J., *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge 1995.

Minissale, Gregory, *The Psychology of Contemporary Art*, New York 2013.

Hubscher, Sandra L., 'Apophenia. Definition and Analysis' van <<http://www.webcitation.org/69CGMABpV>> (4 juni 2014).

Baird, Daniel, 'Paul McCarthy-ism' van <<http://www.brooklynrail.org/2001/05/art/paul-mccarthy-ism>> (3 maart 2014).

## BIJLAGE 1

**McCarthy Studios**  
**Paul & Karen McCarthy**  
**470 East Poppyfields Drive**  
**Altadena, CA 91001**  
**626-798-8218 phone**  
**626-791-5535 fax**  
**e.mail: [mcstudio@earthlink.net](mailto:mcstudio@earthlink.net)**



**May 24, 2001**

Hans Abelman  
International Sculpture Collection Committee  
Westersingel 1819  
3014 GP Rotterdam  
The Netherlands

Dear Hans Abelman:

I am proposing and prepared to build a Santa Claus Statue (working title) in aluminum 20 to 25 feet tall, however, I would like to see it larger if possible. It will be painted in thick, glossy red paint. The statue will be produced with a foundry in Bulgaria whose production I have found exceptional in working with them over the past several years.

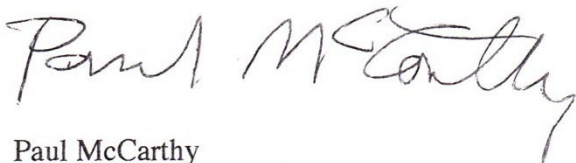
Along with my final choice, I am sending you a number of variations of the Santa Claus statue. The statue that I have decided on is the all red statue with an enlarged head, tree, feet and bell.

Regarding the location of the statue, I would like it in the center area near the train station. We can work on a precise location together.

During the past few months I have worked through several other projects—a cabin along the stream and a Pinocchio but I preferred this Santa project and have focused on that.

I look forward to hearing your response to my proposal.

Sincerely



Paul McCarthy  
Enclosures