

NAAR EEN POST-SEKSUALITEIT

Een analyse van queerness in de hedendaagse kunst



Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Door: Femke Oortwijn

3055620

Onder begeleiding van: Patrick van Rossem

Door: Femke Oortwijn

met dank aan: Patrick van Rossem

*You've got your mother in a whirl
She's not sure if you're a boy or a girl*

*Hey babe, your hair's alright
Hey babe, let's go out tonight*

*You like me, and I like it all
We like dancing and we look divine*

*You love bands when they're playing hard
You want more and you want it fast*

*They put you down, they say I'm wrong
You tacky thing, you put them on*

*Rebel Rebel, you've torn your dress
Rebel Rebel, your face is a mess*

*Rebel Rebel, how could they know?
Hot tramp, I love you so!*

Rebel Rebel - David Bowie, 1974

Inhoud

Deel I

Inleiding	6
-----------	---

Deel II

De verheerlijking van queer in het werk van Pierre & Gilles	20
De genderloze wereld van Matthew Barney	40
Alles is queer bij Hendrik Olesen	67

Deel III

Conclusie	93
Literatuurlijst	97
Lijst van Afbeeldingen	102

Deel I

NAAR EEN POST-SEKSUALITEIT

Een analyse van queerness in de hedendaagse kunst

Inleiding

Ken Uzelf

- Socrates¹

Het verkennen van het Zelf is volgens Socrates het belangrijkste in het leven van de mens, tegelijkertijd is het kennen van het Zelf een puzzel die niet kan worden opgelost.² Wanneer ken je iets? Waar liggen de grenzen van het Zelf? Waar houdt de invloed van de Ander op? Hoe kunnen we het Zelf kennen als we ons blijven spiegelen aan de normen van de Ander? Dit zijn essentiële vragen over de vorming van een zelfbeeld, een eigen identiteit. Een belangrijk deel van onze identiteit bestaat uit onze seksualiteit. We spreken zelfs van een seksuele identiteit, de manier waarop we onze seksuele voorkeuren vorm geven in ons leven. Onze seksuele identiteit is een van de meest essentiële onderdelen van onze identiteit waarover we ons schijnen te moeten verantwoorden naar de Ander. Dat dit niet altijd het geval is geweest blijkt uit de relatieve recentheid van de termen seksualiteit en seksuele identiteit evenals het seksuele discours dat pas aan het einde van de negentiende eeuw ontstaan is. Tijdens mijn studie heb ik een voorkeur ontwikkeld voor sociaal-maatschappelijk geëngageerde kunst, in het bijzonder gaat mijn interesse uit naar de rol van het lichaam en de rol van de Ander binnen de identiteitsvorming. In deze scriptie wil ik kijken naar de representatie van de meest recente ontwikkelingen binnen het seksuele discours in de hedendaagse kunst. Om verder in te kunnen gaan op de hechte relatie tussen kunst en het seksuele discours is het nodig het seksuele discours eerst kort toe te lichten.

¹ Laurence Lampert, *How Philosophy Became Socratic: A Study of Plato's "Protagoras," "Charmides," and "Republic"*, Chicago

2010, pp 188 - 190

² Ibidem

Vervolgens zal ik een status quo geven van de literatuur om dan in gaan op de relatie tussen kunst en het seksuele discours, de methoden die ik heb toegepast en structuur die ik heb aangebracht in de scriptie.

Van seksuele handeling naar seksualiteit

In de Oudgriekse samenleving stond seks gelijk aan penetratie en was het een vorm van macht uitoefenen over de ander.³ De nadruk lag hierbij op de handeling, niet op de seksualiteit of seksuele voorkeur van een individu. Er werd geen onderscheid gemaakt tussen man en vrouw of heteroseksueel en homoseksueel. Er was sprake van actieve (penetrerende) en passieve (ontvangende) deelname. Degene die penetreerde was degene die macht uitoefende over de ander, dit leidde er toe dat de mannen met een macht niet alleen vrouwen, maar ook jongere mannen oraal, anaal, vaginaal en intercruraal penetreerden.⁴ De opkomst van het Christendom in Europa leidde er toe dat seks slechts een reproductief doeleinde had. Ook hier stond de seksuele handeling centraal, seksuele handelingen die andere doeleinden hadden dan reproductie werden als tegennatuurlijk beschouwd, wat het begin was van de criminalisering van niet-heteroseksualiteiten. Naar deze tegennatuurlijke seksuele handelingen werd ook wel verwezen als sodomie, afgeleid van de Bijbelse stad Sodom die vernietigd werd om de onzedelijke gedragingen van haar inwoners.⁵

In de negentiende eeuw ontstond het idee van een seksualiteit door een toenemende secularisatie van de maatschappij. Dit leidde tot het idee dat seksualiteit de essentialistische kern vormt van onze identiteit.⁶ Niet langer stond de handeling centraal, maar lag de nadruk op de persoon die deze handeling onderging of uitvoerde. Dit betekende dat men verder kon gaan dan het verbieden of controleren van de seksuele handelingen, men kon het de persoon aanrekenen. Deze verschuiving zorgde voor het ontstaan van een seksueel discours dat seksualiteit tot in detail analyseerde op grond van medisch onderzoek en psychoanalytische theorie.⁷

Wanneer er verschuivingen plaatsvinden binnen het seksuele discours heeft dit grote gevolgen voor de constructie van onze identiteit en waar we deze op baseren. Een voorbeeld

³ Jason Edwards, *Eve Kosofsky – Sedgwick*, New York 2009, pp 21 - 22

⁴ ibidem: intercrurale penetratie verwijst naar penetratie van de armholte of tussen de dijen.

⁵ Ibidem, pg 20

⁶ Raja Halwani, 'Prolegomena to Any Future Metaphysics of Sexual Identity: Recasting the essentialism and social-constructivism debate', in: Linda

Alcoff, Satya Mohanti, Paula Moya, *Identity Politics Reconsidered*, New York, 2006, pp 209 - 224

⁷ Michel Foucault, *A History of Sexuality: Volume I the will to knowledge*, Londen 1998⁸ (1976), pp 4 -8

is het idee van een binaire taxonomie, waarin de norm werd gesteld door de op reproductie gerichte heteroseksualiteit. Aan deze taxonomie werden vervolgens een hele reeks binaire dualismen gekoppeld die van grote invloed waren op de identiteit van een individu. Classificaties als sterk/ zwak werden verbonden aan mannelijk/vrouwelijk en heteroseksueel/ homoseksueel. Het was een mannelijk heteroseksuele taxonomie, wanneer er gesproken werd over seksualiteit of seksuele identiteit werd dit vanuit een mannelijk heteroseksueel perspectief gedaan. Opeens was het van belang of je jezelf identificeerde met een homoseksuele identiteit of door anderen geclassificeerd als homoseksueel. Bovendien waren er naast fysieke kenmerken ook gedragskenmerken die als mannelijke en heteroseksueel beschouwd werden.

In de jaren 60 deden zich enkele belangrijke ontwikkelingen voor op sociaal-maatschappelijk vlak, de meest belangrijke was het ontstaan van de Gay Liberation Movement, het leidde tot een nieuw gevoel van eigen identiteit en een gevoel van trots om homoseksueel te zijn. Zij passen toe wat ook wel het liberationist model genoemd, een model dat de gevestigde orde als fundamenteel corrupt ziet, en wegen het succes van een politieke actie af tegen de mate waarin het schade toebrengt aan de gevestigde orde.⁸ Het was niet zo dat men streefde naar een toekomst waarin iedereen homoseksueel was, maar de beweging claimde dat homoseksualiteit het potentieel had de verschillende uitingsvormen van seksualiteit te bevrijden van het juk van gender. De beweging stond ook in voor de belangen van transseksuelen, travestieten en biseksuelen. Hier tegenover stond het ethische model dat in toenemende mate op brede schaal werd aangenomen. Het ethische model streefde naar officiële erkenning van homoseksualiteit als legitieme minderheidsgroep waardoor burgerrechten van de betrokken identiteiten werden veiliggesteld.⁹

Aan het eind van de jaren 70 had de homoseksuele en lesbische beweging zo'n grote mate van sociale acceptatie bereikt, dat de focus werd gelegd op de plaats binnen en de wijze van participatie in het culturele en sociale leven. Deze strijd zorgde echter ook voor frictie binnen het homoseksuele circuit, waar niet iedereen zich door de beweging gerepresenteerd voelde. Seksuele voorkeuren als sadomasochisme, bondage en transseksuelen zijn enkele vormen van seksuele identiteiten die zich van de taxonomie buitengesloten voelden. Het debat aan het einde van jaren 70 en jaren 80 in homoseksuele kringen hield zich bezig met

⁸ Annamarie Jagosen, *Queer Theory: an introduction*, New York 2008¹⁰ (1996), pg 61

⁹ Ibidem

de nieuwe binaire hegemonie van heteroseksualiteit en homoseksualiteit, discussies die zo hevig opliepen dat ze ook wel 'the Sex Wars' genoemd werden.¹⁰ Als gevolg hiervan ontstond er de nieuwe theoretische discipline van queer theory in de jaren 90.

Queer theory, Queer, Queerness

De Franse filosoof Gilles Deleuze schreef dat er in het theater van de filosofie op twee manieren met een theorie om kan worden gegaan, de theorie kan van binnenuit beschreven worden en hierdoor in haar taal te spreken, of we kunnen haar taal laten stotteren door de theorie van buitenaf te deconstrueren.¹¹ Maar zelfs de taal van de theorie laten stotteren is niet genoeg, omdat dit de dominantie van de termen binnen de taal in stand houdt. De theorieën moeten tot in het taalgebruik toe gedeconstrueerd worden. Anderzijds gaat het ook om het vinden van alternatieve denkmodellen voor de bestaande theorie zodat de juistheid van de theorie bevraagd kan worden.¹² Dit geldt ook voor het seksuele discours, we kunnen kritiek leveren, maar we kunnen ook alternatieven aandragen. Een van deze alternatieven ontstond in de jaren 90 in de vorm van queer theory, voortkomend uit het feminisme en LGBT-studies.¹³ Voor we kunnen spreken over alternatieve denkmodellen met betrekking tot het seksuele discours is het noodzaak te weten wat er zich binnen dit discours afspeelt, welke taal er wordt gesproken.

Queerness verwijst naar de seksuele identiteiten en voorkeuren die afwijken van de door de maatschappij gestelde normen. Het ingaan tegen de heteroseksuele hegemonie en de binaire taxonomie van de seksen, namelijk de classificatie van óf man óf vrouw en het ontkrachten en denaturaliseren van de binaire taxonomie van de seksuele identiteiten bestaande uit heteroseksualiteit en homoseksualiteit. Queer theory claimt eveneens dat er geen seksualiteiten zijn, maar dat men slechts kan spreken van een seksualiteit die verschillende uitingsvormen kent.¹⁴

Een belangrijke factor die bijdroeg aan het nieuwe seksuele discours was de veranderende seksuele politiek van de jaren 80. Deze verandering werd teweeggebracht door oploeiende homofobe sentimenten in de samenleving veroorzaakt door het uitbreken van de

¹⁰ Ibidem, pg 64

¹¹ Constantin Boundas, Dorothy Olkowsky, *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, New York 1994, pp 23 - 25

¹² Ibidem

¹³ Annamarie Jagosen, *Queer Theory: an introduction*, New York 2008¹⁰ (1996), pg 1 - 10

¹⁴ Ibidem

aidsepidemie. Een essay dat significant heeft bijgedragen aan de theorievorming van Queer Theory met betrekking tot deze sentimenten is 'Is the Rectum a Grave' uit 1987 door Leo Bersani.¹⁵ In een reactie op contemporaine uitspraken met betrekking tot het verband tussen homoseksualiteit en AIDS, probeert hij het publieke beeld van homoseksualiteit te corrigeren, stereotype beelden uit de weg te ruimen en de invloed van de media te deconstrueren. Aanhangers en activisten van queer theory en queerness eisten een grotere publieke zichtbaarheid van mensen en praktijken die door de maatschappij als abnormaal of onnatuurlijk werden beschouwd en voorheen als sociaal onzichtbaar of onderdrukt zijn geweest.

Queer – theoretische literatuur

Doordat het een theoretisch veld betreft met een nog jonge geschiedenis is de hieronder beschreven status quo van de literatuur eveneens voor een groot deel de literatuur die ik heb gebruikt in deze scriptie. Ook heb ik gebruik gemaakt van de literatuur die van invloed is geweest op de ontwikkeling van queer theory. In de opnieuw zien we dat de begrippen identiteit en seksualiteit onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Queer theory ontleent haar legitimatie tot het ontwrichten van stabiele sekse, seksualiteiten en genderclassificaties aan de reconstructie en herdefinitie van identiteitsvorming aan het poststructuralisme.¹⁶ De semantische gelaagdheid van de taal en het teken speelt hierin een grote rol, zoals eerder werd aangehaald kan een theorie het best van buitenaf gedeconstrueerd worden door de dominante taal van de heersende theorie af te breken.

De definitieve re-evaluatie van het begrip identiteit en de semantiek hiervan vond plaats in de tweede helft van de twintigste eeuw tot op het punt waarop identiteit werd weggezet als culturele fantasie of mythe. Roland Barthes schreef hierover in *Mythologies*, hij schreef dat het cartesiaanse beeld van onszelf als coherente eenheid het gevolg is van representatieve codes. Deze codes worden gewoonlijk gebruikt om onszelf te beschrijven maar zijn ook de codes waarop onze identiteit gebaseerd is.

De post-structurele fundamenten waarop queer theory steunt is gevormd door auteurs als Ferdinand de Saussure, die opmerkte dat taal niet zozeer een reflectie van de sociale realiteit, maar de bouwstenen hiervoor aanreikt. Het is de taal die vooraf gaat aan de spreker en de spreker gebruikt deze taal vervolgens om zijn identiteit vorm te geven.¹⁷

¹⁵ Leo Bersani, 'Is The Rectum A Grave?', in: *October*, Vol.43, Winter 1987, pp 197 - 222

¹⁶ Annamarie Jagosen, *Queer Theory: an introduction*, New York 2008¹⁰ (1996), pg 82

¹⁷ Ibidem, pg 82 - 83

Een andere grote invloed op het seksuele discours is het werk van Sigmund Freud, zijn theorie stond aan het begin van een discours dat het heersende binaire discours ondermijnde. Zijn theorie van psychoanalyse refereerde naar een afwijkende seksuele identiteit of afwijkende seksuele voorkeuren niet als zijnde biologisch en aangeboren, maar als onderdeel van het onderbewuste. In zijn *Three Essays on Sexuality*, in 1905 deed hij een poging aan te tonen dat seksuele driften de drijfveer vormen primaire levensbehoeften te vervullen. Freud wees het idee van een serie binaire kenmerken gekoppeld aan sekse af, op de in eerste instantie binaire anatomische tegenstelling van man en vrouw na. Lacan schreef in verschillende publicaties aansluitend tot Freud dat subjectiviteit niet aangeboren is maar aangeleerd moet worden. Hieruit volgt dat identiteit een effect is van identificatie met anderen en ten opzichte van anderen.¹⁸ Identiteit is hierdoor een proces dat altijd in ontwikkeling is en nooit voltooid zal zijn.

De grootste invloed op queer theory is echter uitgeoefend door Michel Foucault, vooral aan zijn drieluik *The History of Sexuality* wordt een fundamentele waarde toegekend. Het eerste deel '*The Will to Knowledge*' wordt door queer theoretici veelvuldig als uitgangspunt genomen, in dit deel beschrijft Foucault op indringende en overtuigende wijze over de vorming van de moderne homoseksuele identiteit.¹⁹ *The Will to Knowledge* neemt seksualiteit en identiteit als voorbeeld om de relatie tussen moderne subjectiviteit en machtsconstructies bloot te leggen. Foucault claimt dat seksualiteit niet zozeer een persoonlijke eigenschap is, maar een culturele classificatie als gevolg van een machtsconstructie. Hij benadrukt dat het macht vanuit verschillende kanten wordt uitgeoefend en dat daarbij niet altijd sprake is een negatieve druk of repressie, maar ook positief en productief kan werken. Zo heeft het ontstaan van de classificatie van homoseksueel enerzijds tot negatieve onderdrukking geleidt, maar anderzijds bood het homoseksuelen de mogelijkheid voor zichzelf als groep te spreken. Deze heroverweging van de werkingsmechanismen van macht zijn van grote invloed geweest op de feministisch en met name de gender studies.

Judith Butler kan worden aangewezen als de theoretische grondlegster van queer theory. In haar boek *Bodies That Matter*, maar ook in de publicatie *Gender Trouble* gebruikt zij de

¹⁸ Jacques Lacan, 'The Mirror – Phase as Formative of the Function of the I', 1949, in Charles Harrison and Paul Wood: *Art in Theory, an Anthology of Changing Ideas*, 1900 – 2000, Oxford, 2003 pp 600- 624

¹⁹ Michel Foucault, *A History of Sexuality: Volume I the will to knowledge*, Londen 1998⁸ (1976)

argumenten van Foucault met betrekking tot de werking van macht en verzet om nauw uiteen te zetten hoe gender als begrip en construct te werk gaat en welke gevolgen dit heeft voor de personen die door gender geïdentificeerd worden. Zij stelt dat de normatieve classificatie gebaseerd op gender bepaalde privileges verschaft aan heteroseksualiteit en hoe de deconstructie hiervan nodig is om legitimatie te verschaffen aan lesbische en homoseksuele identiteiten. Met betrekking tot de term queer schrijft ze:

*'queer may be thought of as activating an identity politics so attuned to the constraining effects of naming, of delineating a foundational category which precedes and underwrites political intervention, that it may better be understood as promoting a non-identity--or even anti-identity--politics.'*²⁰

Een andere queer theoretica van fundamenteel belang binnen queer theory is Eve Kosofsky – Sedgwick. De kern van de theorie van Kosofsky-Sedgwick bestaat uit de simpele gedachten dat mensen in essentie van elkaar verschillen en dat taxonomieën op grond van seksuele voorkeur, handeling of identiteit sociaal-geconstrueerd zijn.²¹ In haar benadering van queerness neemt ze de geschiedenis en de literatuur als uitgangspunt. Haar belangrijkste werken zijn *Epistemology of the Closet* en *Touch Feeling*.

Door de jaren heen is een heftig debat gevoerd met betrekking tot de aard van de seksuele identiteit tussen enerzijds het essentialisme en anderzijds het sociaal-constructivisme.²² Het essentialisme ziet seksuele identiteit als een intercultureel en niet-tijdsgebonden fenomeen. Seksuele oriëntatie is cultureel onafhankelijk, objectief en een intrinsiek eigendom van het individu. Identiteit is natuurlijk en gefixeerd.²³ Het sociaal – constructivisme wijst dit af en ziet seksuele oriëntatie is cultuurgebonden, relationeel en subjectief. Identiteit is een vloeibaar begrip, het is het effect van een sociaal geconditioneerde en beschikbare culturele modellen voor zelfbegrip. De conclusie die hieruit getrokken kan worden is dat homoseksualiteit een modern westers fenomeen is.²⁴

Raja Halwani biedt in het essay *Prolegomena to any future metaphysics of sexual identity: Recasting the essentialism and social-constructivism debate* een nieuw perspectief op het

²⁰ Annamarie Jagosen, *Queer Theory: an introduction*, New York 2008¹⁰ (1996), pg 84

²¹ Jason Edwards, *Eve Kosofsky – Sedgwick*, New York 2009, pg 3 - 5

²² Raja Halwani, 'Prolegomena to Any Future Metaphysics of Sexual Identity: Recasting the essentialism and social-constructivism debate', in: Linda Alcoff, Satya Mohanti, Paula Moya, *Identity Politics Reconsidered*, New York, 2006, pp 209 - 224

²³ Ibidem

²⁴ Ibidem

debat, waarin hij wil aantonen dat de essentialisten vooral over seksueel verlangen spreken en sociaal-constructivisten het met name over seksuele identiteit hebben. Bijzonder invloedrijk in dit debat is David Halperin. Zijn belangrijkste werk is het essay '*One Hundred Years of Homosexuality*' waarin hij het controversiële statement maakt dat voor 1892 homoseksualiteit niet bestond. Een claim die we verschillende keren in deze scriptie terug zullen zien komen en waar ik dan ook dieper op in ga.

Een recente ontwikkeling op het gebied van queer theory is een herinterpretatie van het werk van Deleuze met betrekking tot identiteitsvorming. In de laatste publicatie *Deleuze and queer theory* uit 2009 samengesteld door Chrysanthi Nigianni en Merl Stort, wordt in een tiental essays het werk van Deleuze in verband gebracht met het werk van andere queer – theoretici.

Queerness in de hedendaagse kunst

Het seksuele discours is vanaf haar ontstaan aan het einde van de negentiende eeuw nauw verbonden geweest met de hedendaagse kunst, maar het idee van een overbodige binaire taxonomie zien we al terug in het futurisme van de vroege twintigste eeuw. Hoewel dit concept ver van queer theory verwijderd is, streefden futuristen als Marinetti en Boccioni al naar een maakbaar lichaam, een fusie van mens en machine. Beter gezegd een fusie van de man en machine. Een lichaam dat zich op autonome wijze voort kon planten zonder tussenkomst van de vrouw, waar ze naar streefden was een taxonomie bestaande uit één gender.²⁵ De futuristen wilden niets liever dan de vrouw overbodig maken zodat ze zich konden bevrijden van de onderdrukking van seksueel verlangen.²⁶ In de tweede helft van de twintigste eeuw is het meest duidelijke voorbeeld de feministische kunst van Judy Chicago en Kiki Smith, die in hun kunst voor een gelijke positie van de vrouw streden, maar er zijn twee kunstenaars, Francis Bacon en David Hockney, over wiens queerness veel geschreven is en waar ik verder op in wil gaan.

In een tijd waarin homoseksualiteit sociaal-maatschappelijk nog niet geaccepteerd was, schilderde Bacon ambigue seksuele taferelen. Zelf een homoseksueel in het Verenigd Koninkrijk van vlak na de Tweede Wereldoorlog, kon zijn seksuele identiteit hem problemen opleveren wanneer hij hier te publiekelijk voor uit kwam. De last die hij hiervan

²⁵ Christine Poggi, 'Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body' in: *Modernism/Modernity* Vol. 4, No.3, September 1997, pp 19 – 43

²⁶ Ibidem

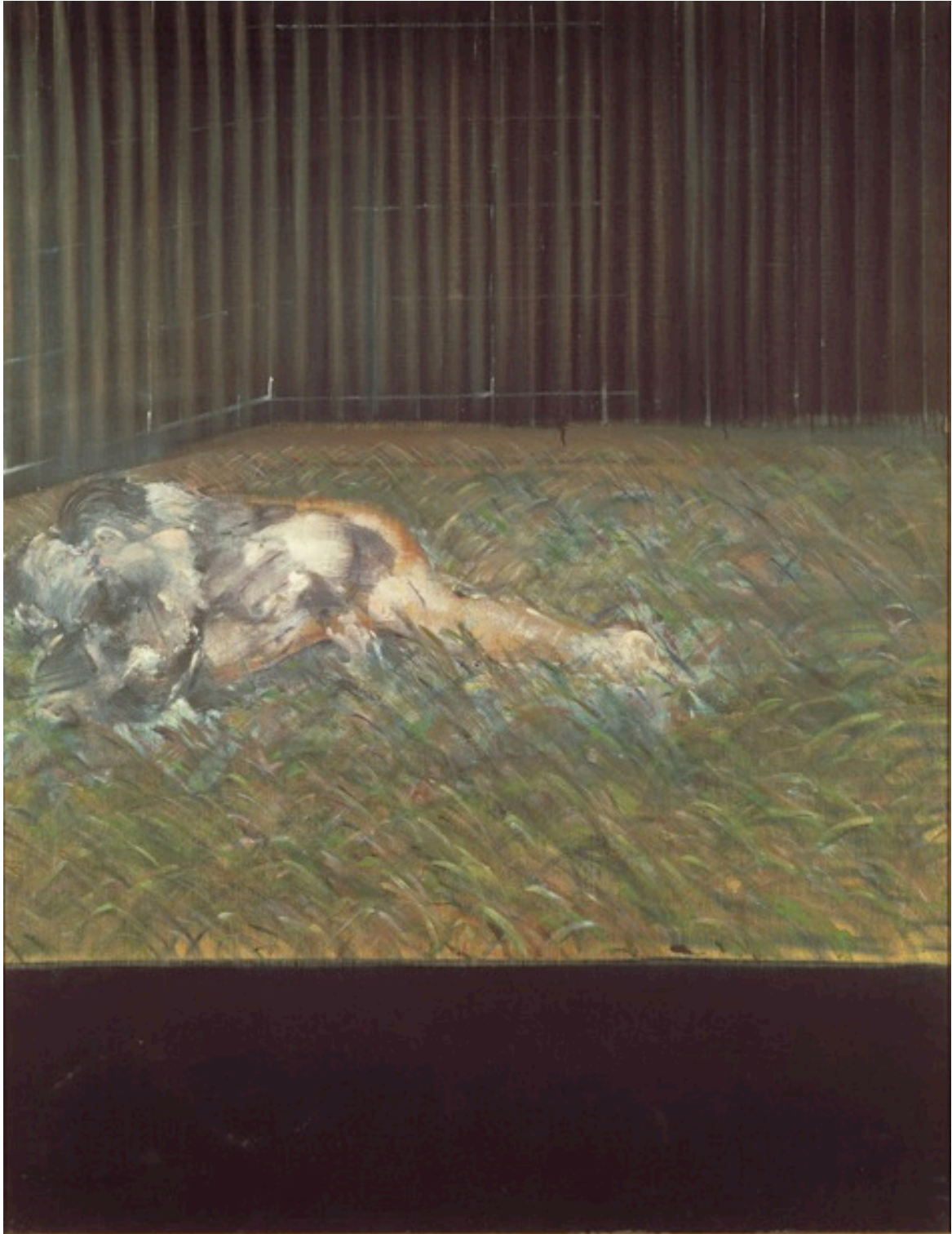
ervoer zien we terug in zijn werk. In zijn oeuvre staat het lichaam centraal, de lichamen in zijn werk zijn ontsprongen vanuit een bestaansbewustheid, identiteit en een existentieel bewustzijn.²⁷ Het lichaam is wat de ander ziet, het is de materialisatie van het Zelf. Voor antwoorden op vragen als wie, waar en wat ben ik, keert men naar het lichaam voor antwoorden. De lichamen in het werk van Bacon zijn van essentieel belang om zijn werk te kunnen begrijpen. In 1954 schilderde hij *Two Figures in The Grass*, (afb.1) geïnspireerd op het werk *The Wrestlers* van Edward Muybridge, was het een studie naar dynamiek en beweging. Tegelijkertijd zien we twee naakte figuren liggend in het gras, hoewel de gezichten vervaagd zijn is het aan de lichamen te zien dat het twee mannen zijn. Door de naaktheid en de liggende houding is het onduidelijk of de mannen met elkaar in gevecht zijn, aan het worstelen zijn of de liefde bedrijven.

Het werk van Hockney doet in eerste instantie als esthetisch en aantrekkelijk aan, met zijn figuratieve schilderijen en een kleurrijk palet, maar wie verder kijkt ziet dat je wordt toegelaten tot de directe omgeving van de kunstenaar. Hockney wilde in zijn werk de afstand tussen de toeschouwer en het afgebeelde wegnemen en de toeschouwer direct toelaten tot zijn persoonlijke omgeving (afb. 2).²⁸ Zijn homoseksualiteit was hier een essentieel onderdeel van evenals de aidsepidemie die ook zijn vriendenkring trof. Hockney schuwde er niet voor terug om seksueel getinte afbeeldingen te maken of hier op directe wijze door woord of beeld naar te refereren. In zijn latere werk is de menselijke figuur afwezig, maar de menselijke geest speelt des te meer een belangrijke rol. De toeschouwer nam de plaats in van de afwezige figuur en raakt nog dichter bij het werk en Hockney's wereld betrokken. Hockney wilde in zijn kunst een nieuw perspectief bieden, een nieuwe manier van zien, volgens hem zou dit leiden tot een nieuwe manier van voelen. In zijn eigen woorden: '*In art, new ways of seeing mean new ways of feeling, you can't divorce the two*'.²⁹ Hockney gelooft dat kunst in staat is de wereld te veranderen.

²⁷ Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Londen 1992, pp 114 - 116

²⁸ David Hockney, *That's The Way I See It*, Londen 1993, pp 129 – 130

²⁹ David Hockney, *That's The Way I See It*, Londen 1993, pp 165



Afb. 1: Francis Bacon, *Two Figures In The Grass*, 1954, olieverf op doek, 152 x 117 cm, privé collectie



Afb. 2: David Hockney, *Two Men In A Shower*, 1963, olieverf op doek, 152 x 152 cm, Astrup Fearnley
Museum of Modern Art, Oslo

Onderzoeksvraag, methoden en structuur

Na de eerder beschreven verschuivingen binnen het seksuele discours in de jaren 80 wil ik onderzoeken of en hoe deze verschuivingen terug te zien zijn in de hedendaagse kunst. Dit leidt tot de volgende onderzoeksvraag: *Hoe wordt queerness gerepresenteerd in de hedendaagse kunst?*

Om dit te kunnen onderzoeken maak ik gebruik van drie cases die in gaan op het werk van een hedendaagse kunstenaar. Van deze kunstenaar zal ik een of meerdere werken introduceren om vervolgens tot een analyse van queerness te komen. Aan de hand van deze drie cases wil ik de manifestatie van queerness en het veranderende seksuele discours in het werk van de kunstenaars vaststellen. In de verschillende analyses zullen dus niet alleen de queerspecifieke elementen worden aangewezen, maar zal er ook worden ingegaan op de grote lijnen van queer theory en de queerspecifieke termen zullen worden uitgediept. Ik streef er na om door middel van het analyseren van queerness in de hedendaagse kunst aan te tonen hoe kunst ons helpt queer theory te begrijpen en tegelijkertijd hoe queer theory ons kan helpen de hedendaagse kunst te begrijpen. Er worden vragen gesteld met betrekking tot seksuele identiteit, gender en sekse, Kosofsky-Sedgwick merkte al eens op dat hoewel deze vragen onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, vragen met betrekking tot gender en vragen met betrekking tot sekse fundamenteel andere vragen zijn.

De drie kunstenaars die ik heb geselecteerd zijn Pierre et Gilles, Matthew Barney en Hendrik Olesen. Het kiezen voor deze kunstenaars heeft verschillende redenen, ten eerste representeren ze verschillende periodes binnen het seksuele discours. Pierre et Gilles representeren de jaren 80 en jaren 90, Matthew Barney creëerde zijn *Cremaster Cycle* grotendeels in de jaren 90 en het betreffende werk van Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures* werd in 2005 voor het eerst tentoongesteld. Hoewel ik niet wil beweren dat hiermee deze werken ook representatief zijn voor het seksuele discours van die tijd, zijn het wel producten van de tijdsgeest. Daarnaast verhouden de betreffende kunstwerken en kunstenaars zich op verschillende manieren tot queerness en queer theory. Deze benaderingswijzen variëren van materiële manifestaties van seksuele identiteit en gender in het werk van Pierre et Gilles, tot een existentialistische queerness van Matthew Barney en het historische onderzoek van Henrik Olesen. Dit geeft de gelegenheid verschillende aspecten van queerness aan bod te laten komen en zo een meerzijdig perspectief op queer theory te bieden.

De cases bestaan uit een inleiding op de kunstenaar en zijn praktijk waarna vervolgens wordt ingegaan op het betreffende werk, of in het geval van Pierre et Gilles het oeuvre. Na een beeld geschetst te hebben van de kunstenaar en het te bespreken werk binnen de casus, zal worden ingegaan op elementen en aspecten van het werk die met queerness geassocieerd worden of zouden kunnen worden en waarbij ook wordt ingegaan op het concept queer theory zelf.

Naast de eerder beschreven queer-theoretische literatuur heb ik gebruik gemaakt van publicaties van Jean Baudrillard, waaronder *The Transparency of Evil* en *Simulacra and Simulation*, tevens heb ik de publicatie *Eve Kosofsky-Sedgwick*, door Jason Edwards gebruikt waarin de belangrijkste ideeën van Kosofsky Sedgwick worden geïntroduceerd. De laatste publicatie bleek onmisbaar om een gestructureerd beeld van Kosofsky – Sedgwick te kunnen vormen. Voor de individuele cases heb ik gebruik gemaakt van verschillende catalogi van tentoonstellingen om een duidelijk beeld te krijgen van het oeuvre van de kunstenaars. Voor de casus over de *Cremaster Cycle* heb ik *The Cremaster Cycles* door Nancy Spector gebruikt dat als standaardwerk voor de *Cremaster Cycle* wordt gezien, bij de casus van Henrik Olesen heb ik zijn eigen publicaties over de verschillende projecten gebruikt, met name *Some Faggy Gestures* en *How To Make Yourself A Body*.

Deel II

De verheerlijking van queer in het werk van Pierre et Gilles

It's hard to think of contemporary culture without the influence of Pierre et Gilles, from advertising to fashion photography, music video and film.

This is truly global art.

– Jeff Koons³⁰

Het oeuvre van Pierre et Gilles is een lofzang op de verscheidenheid aan seksuele identiteiten en vindt inspiratie in popcultuur, klassieke mythologie en christelijke religie. Het werk is een oprechte verheerlijking van een utopische wereld zoals Pierre et Gilles die in gedachten hebben, zonder het vertonen van enig spoor van ironie of cynisme. Hoe kitsch het werk op het eerste gezicht ook mag lijken, er sprankelt een originaliteit uit de herinterpretatie van iconen, katholieke heiligen en homo-erotische typeringen. Het is een ondermijning van maatschappelijke classificaties gerepresenteerd op een onschuldig, bijna naïeve wijze door de roze bril van een verliefd kunstenaarsduo. Ze lijken zich niets van enige kritiek aan te trekken en doen geen concessies op hun visie. Het werk van Pierre et Gilles werd in de jaren 80 en vroege jaren 90 vaak bekritiseerd werd als zijnde leeg, camp kitsch en net niet-Jeff Koons.³¹ Dit had te maken met de overdreven kitscherige decors in combinatie met het tonen van katholieke heiligen, de pornografische referenties en homoseksuele erotica. De werken werden afgedaan als banaal en een goedkoop kunstje, pas sinds het laatste decennia krijgt het duo meer erkenning voor hun werk. Inmiddels heeft het duo een indrukwekkend curriculum vitae als het gaat om solotentoonstellingen bij de grotere galeries in de kunstwereld.³² Een populariteit die ze volgens de Franse kunsthistoricus Pierre Ardenne te danken hebben aan de liefde – la gentillesse – van het werk.³³

³⁰ Jeff Koons geciteerd in: *Pierre et Gilles Retrospective*, 2009, C/O Berlin, persbericht

³¹ Pierre et Gilles, *Love Stories*, documentaire door Mike Aho, 1998

³² Gegevens Pierre et Gilles ontleend aan de website *ArtFacts*, <<http://www.artfacts.net/en/artist/pierre-et-gilles->

Een ander label waar het werk vaak mee te maken krijgt is het label Queer. Maar queer staat niet voor leeg, kitsch en net niet-Jeff Koons. De vraag is hoe deze queerness zich uit in het werk van Pierre et Gilles en welke plaats heeft het binnen de artistieke intentie? Is het een wijze van reflectie op de morele status van de thematiek? In de volgende casus wordt dieper ingegaan op deze vragen, te beginnen met een introductie van het kunstenaarsduo en hun oeuvre. Vervolgens wordt aan de hand van queer-theoretische termen en enkele voorbeelden geprobeerd aan te tonen of er sprake is van queerness in het werk en hoe deze tot uiting komt. De analyse streeft er na de theoretische beeldvorming met betrekking tot de conceptuele gelaagdheid van het werk aan te scherpen en te verrijken.

Pierre et Gilles

Het Franse kunstenaarsduo Pierre et Gilles bestaat uit de kunstenaars Pierre Commo (1949) en Gilles Blanchard (1953). Een opmerkelijke continuïteit kenmerkt de praktijk van de twee kunstenaars, waarbij de rolverdeling in hun werkwijze al die jaren onveranderd is gebleven. Commo ontwerpt het decor, maakt schetsen en is de fotograaf, Blanchard bewerkt de foto's door ze te beschilderen.³⁴ Continuïteit zien we ook in het oeuvre van het duo dat sinds hun doorbraak in de jaren 1980 uit een combinatie van hoog gestileerde fotografie en schilderen bestaat. Hoewel er in het tegenwoordige computertijdperk veel grotere mogelijkheden zijn met programma's als photoshop, blijven Pierre et Gilles kiezen voor het meer tijdrovende, handmatige fotografisch proces. Een keuze die geleid heeft tot een herkenbare eigen stijl, die het begrip 'camp' eer aan doet.³⁵ Pierre et Gilles vertonen een voorliefde voor het onnatuurlijke, het overdreven kunstmatige en het androgyn. Ze zien de wereld als een esthetisch fenomeen, de hoge kunstmatigheid van het werk ondersteunt en verheerlijkt deze vorm van esthetiek. De stijl van het duo excelleert in betoverende decors met thema's als de onderwaterwereld, een sterrenhemel, of gevuld zijn met bloemen, glitter, wolken of zeepbellen. Zeepbellen zijn een in de kunstgeschiedenis vaak gebruikt motief om de vergankelijkheid van het bestaan te benadrukken, wolken daarentegen versterken de dromerigheid en het romantische potentieel van het werk.

2370/profile.html> (11 juni 2011)

³³ Georgina Turner, *Pierre et Gilles, All That Glitters Is Gold*, op de website *Photoicon* <<http://www.photoicon.com/piinterviews/96/>> (1 juni 2011)

³⁴ Pierre et Gilles, *Love Stories*, documentaire door Mike Aho, 1998

³⁵ Susan Sontag, 'Notes On Camp', in: *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966, (1964)

De modellen zijn van een onechte tijdloze perfectie, met een stralend gave huid, vrij van imperfecties, oplichtende ogen en gespierde, slanke lichamen. Op veel portretten zijn de modellen bedekt onder een vloeistof, die in sommige gevallen water lijkt te zijn, waar in andere gevallen sperma een meer 'educated guess' zou zijn. Door de hoge kunstmatigheid van het werk zijn de afbeeldingen van de modellen zo teatraal en zo ver van de realiteit verwijderd dat er niet langer sprake kan zijn van een portret. Ontdaan van elke culturele referentie tonen Pierre et Gilles de seksuele identiteiten en uitingen in een vacuüm waar alles mogelijk is. Om deze abstractie enigszins te nuanceren vermelden Pierre et Gilles de naam van het model onder de titel, als link tussen de afgebeelde en de echte persoon. De kunstmatigheid draagt bij aan de vaak erotische spanning die in het werk gecreëerd wordt en de modellen spelen een rol in deze theatrale realiteit van Pierre et Gilles. Susan Sontag definieerde dit als '*Being-as-Playing-a-Role*'³⁶, een verdieping van de metafoer waarin het leven als een theater functioneert. Maar dit betekent niet dat de kunst van Pierre et Gilles zich distantieert van of geen engagement vertoont met de realiteit. Het is eerder een utopische visie, een verheerlijking van een realiteit zoals die volgens hen zou kunnen zijn.

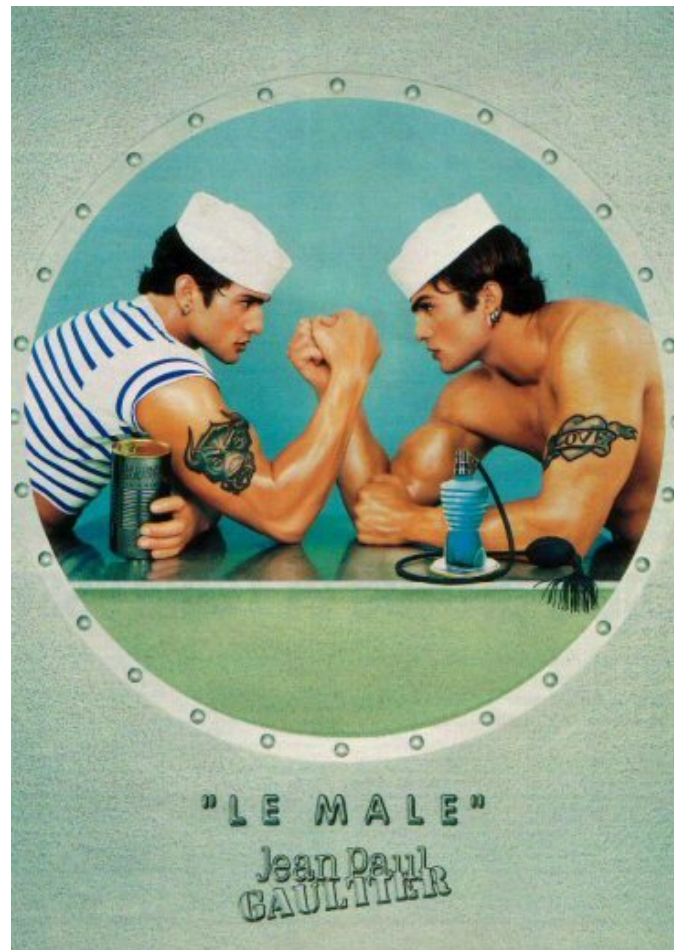
Binnen de continue praktijk is er tevens geen opeenvolgende lijn in de thematiek zichtbaar. Verschillende tijdloze thema's steeds terug in het oeuvre, zo maken ze gebruik van beelden uit de pop- en celebrity cultuur, christelijke heiligen en referenties naar de klassieke mythologie. Pierre et Gilles brengen een eerbetoon aan het fenomeen van de persoonlijkheidscultus en creëren een Baudrillardiaanse hyperrealiteit.³⁷

Baudrillard schreef '*We already live out the aesthetic hallucination of reality*', hiermee bedoelde hij dat als realiteit bestaat uit datgene wat gerepresenteerd kan worden, dan kan dat wat gerepresenteerd wordt ook een vorm van realiteit worden. Het wordt onduidelijk of het gerepresenteerde bestaat en waar het dan bestaat. Door het repetitieve element van hun oeuvre, wordt het idee van de utopie van Pierre et Gilles versterkt en wordt een onderdeel van de realiteit. Een kunstmatige realiteit, waarin de westerse samenleving eens spiegel krijgt voorgehouden, waarin het normatieve van de wijze waarop we denken en handelen wordt ondermijnd. Dit gebeurt op een wijze die vrij is van de cynische tijdsgeest, waarin we elke droom en ambitie die we nastreven moeten bagatelliseren en een constante zelfkritiek moeten uitoefenen.

³⁶ ibidem

³⁷ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Parijs, 1981

De kunst van Pierre et Gilles geniet een enorme populariteit binnen de celebrity cultuur zelf, waar beroemdheden in de rij staan om door het duo vereeuwigd te worden. Model voor hun werk staan naast beroemdheden als Mick Jagger en Iggy Pop en medekunstenaars als Christian Boltanski en Andy Warhol, ook acteurs uit pornofilms en modellen. De kunst van Pierre et Gilles wordt ook commercieel gebruikt en lijkt naadloos aan te sluiten bij de modewereld. Jean Paul Gaultier gebruikte in 1992 afbeeldingen van het duo voor de marketingcampagne van zijn parfum (afb. 3) en verder maakte het duo de cover art van een Franse film – *Presque Rien*, 2001 – over homoseksualiteit.³⁸ Maar het is vooral de gay scene, de klassieke mythologie en de christelijke religie die een belangrijke rol spelen in de iconografie en haar typische campy weergave.



Afb. 3: Pierre et Gilles, *Le Male*, 1992, afmetingen variëren, reproductie op c-print van acryl verf op c- print, marketingcampagne parfum *Le Male*

³⁸ Georgina Turner, *Pierre et Gilles, All That Glitters Is Gold*, op de website *Photoicon* <<http://www.photoicon.com/piinterviews/96/>> (1 juni 2011)

Queerness in het werk van Pierre et Gilles

Om de queerness in het werk van Pierre et Gilles te kunnen analyseren, moet eerst worden toegelicht wat er precies bedoeld wordt met de term queerness in deze context. De queerness in het werk van Pierre et Gilles verwijst naar materiële manifestaties van non-normatieve seksuele identiteiten, zoals deze beleefd worden vanuit een mannelijk homoseksuele perspectief van Pierre et Gilles. Een perspectief dat hierdoor zeer aan subjectiviteit onderworpen is.

Laten we vertrekken vanuit een voorbeeld van een werk dat met queerness geassocieerd zou kunnen worden. In *Le Garçon Attaché – Charly* uit 1993 zien we tegen een stralende hemelsblauwe achtergrond gevuld met roze wolken roze, gele en rode rozen besprenkeld met glitter (afb. 4). Op de voorgrond zien we een jonge man zittend op zijn knieën met zijn handen op zijn rug. De jongen is volledig naakt en gebonden in witte touwen. De jongen is duidelijk betrokken in een handeling van sadomasochisme en bondage, ook wel BDSM genoemd. Met zijn penis in erectie verkeerd hij overduidelijk in een opgewonden staat en ook op zijn gezicht zien we een zwoele uitdrukking. In plaats van een rauwe, obscure representatie van BDSM – wat toch een vorm van seksualiteit is die wat maatschappelijke acceptatie betreft toch nog in de marge verkeerd – lijken we hier juist een liefdevol tafereel te aanschouwen. Dit heeft te maken met het perfecte voorkomen van de jongen, door zijn stralende perfecte huid, zijn gespierde slanke figuur en aantrekkelijk gezicht wekt hij niet meteen de associatie op met non-normatieve seksuele handelingen, in dit geval met BDSM praktijken.

Het voorgaande werk typeert het oeuvre van Pierre et Gilles en de manier waarop ze met seksualiteit omgaan. In de eerste plaats wordt de queerness gekenmerkt door de aanwezigheid van non-normatieve seksuele identiteiten in het werk, terwijl er tegelijkertijd veelvuldig gebruik wordt gemaakt van contemporair heersende stereotypen en ogenschijnlijke clichés. De non-normatieve seksuele identiteiten worden op een bijna glamoureuze wijze gerepresenteerd, Pierre et Gilles ondermijnen en denaturaliseren bestaande connotaties verbonden aan iconen, idolen, identiteiten, objecten en niet in de laatste plaats aan gender en seksualiteit. Tot de variëteit aan seksuele identiteiten die hun entree maken in het werk van het duo behoren androgynie, cross-dressing, transseksualiteit, bondage en sadomasochisme.



Afb. 4: Pierre et Gilles, *Le Garçon Attaché – Charly*, 1993, acrylverf op c-print, 108 x 90 cm, privécollectie



Afb. 5: Pierre et Gilles, *Le Capitaine Et Son Petit Mousse – Harry Lunn et Tony*, 1995, 90 x 108 cm, acryl op c-print, privécollectie



Afb. 6: Pierre et Gilles, *Vivienne* (detail), 1985, acrylverf op c-print, 90 x 108 cm, privécollectie



Afb. 7: Pierre et Gilles, *Jour de Noël – Sacha*, 2002 , acrylverf op c-print, 108 x 90 cm, privécollectie

Dit zal blijken aan de hand van nog enkele voorbeelden waarbij ook dieper wordt ingegaan op de verschillende termen die met queerness geassocieerd worden. Ten tweede laten Pierre et Gilles van marginale en non-normatieve identiteiten niet alleen aan bod komen, maar ondermijnen en denaturaliseren ze hiermee de normatieve hegemonie van heteroseksualiteit en het heteroseksuele voyeurisme van de mannelijke blik. Het is niet zo dat de heteroseksuele identiteit niet aan bod komt of wordt buitengesloten, maar Pierre et Gilles stellen de verschillende seksuele identiteiten aan elkaar gelijk.

Als instrument hiervoor maken ze gebruik van de van oorsprong Freudiaanse – en later ook Lacaniaanse – noties van voyeurisme en fetisjisme, termen die veel worden gebruikt om de fotografische objectivering te deconstrueren. Noties die ook door de neomarxistische feministische golf verafschuwd werden omdat ze symbool stonden voor de patriarchale onderdrukking van de vrouw door de man.³⁹ Ten derde lijkt de camp representatie van deze identiteiten perfect te passen bij queerness. De foto's zijn in zo een hoge mate bewerkt dat de modellen kunstmatig gefabriceerd lijken te zijn en nauwelijks realistisch aandoen, net als de manier waarop queer theory de binaire heteroseksuele taxonomie benaderd. Het resultaat is een complete objectivering van afgebeelde persoon, een metafoor van de werkelijkheid. In de volgende toelichting wordt dieper ingegaan op de inhoud van de noties van objectivering, voyeurisme en fetisjisme, de relatie van deze termen tot queerness en hoe deze naar voren komen in het werk van de kunstenaars.

Queerness en objectivering in het werk van Pierre et Gilles

De term objectivering verwijst naar het dominante binaire denkmodel waarin de heteroseksuele man dominant is. Dit leidt er automatisch toe dat de heteroseksuele mannelijke blik eveneens dominant is. Sinds de jaren 70 en 80 hebben feministen hun pijlen gericht op deze blik en de objectivering erdoor van het vrouwelijk lichaam. Ze ageerden tegen het gebruiken van afbeeldingen waarop het vrouwelijk lichaam op erotische wijze is afgebeeld voor marketing en andere publieke doeleinden.

De feministen zagen geen verschil tussen deze zogeheten legitieme afbeeldingen en het erotiseren van het vrouwenlichaam zoals dit in de pornografie gebeurt.⁴⁰ Het reduceren van het vrouwenlichaam tot object voor het plezier van de toeschouwer wordt gevangen in de

³⁹ Jason Edwards, *Eve Kosofsky – Sedgwick*, New York 2009, pg 102

⁴⁰ Liz Wells, *Photography: a Critical Introduction*, New York 2006³ (1996), pp 168 - 170

term objectivering. Nu is dit in zekere zin altijd zo bij het fotograferen van personen, maar in eerste instantie betrof de term in seksuele context alleen het vrouwenlichaam. In het werk van Pierre et Gilles heeft dit betrekking op het seksuele lichaam in algemene zin. Door de esthetische bewerking van de werken zijn de geportretteerde personen zijn onherkenbaar als individu, hoewel hun naam vaak wordt genoemd in of onder de titel van het kunstwerk. De personen zijn objecten van schoonheid en erotiek geworden voor het plezier van de kunstenaar en toeschouwer.⁴¹ De homo-erotische verbreding in reikwijdte van de term objectivering kan als positief beschouwd worden. Het is een stap vooruit in de strijd om het homoseksuele lichaam meer onder het publieke voetlicht brengen.

Daarnaast heeft objectivering ook te maken met het heersende beeld van de geobjectiveerde personen en het beeld dat ze van zichzelf hebben in het alledaagse leven. Op dezelfde erotische wijze waarop voorheen vooral vrouwen gerepresenteerd werden, worden nu ook mannen gepresenteerd en behelst de doelgroep niet alleen de heteroseksuele mannelijke blik. Objectivering wordt van toepassing op en voor alle verschillende seksuele identiteiten. Een door Pierre et Gilles zeer geliefd motief dat hiervoor veel wordt ingezet is dat van de matroos en de zee. Matrozen waren vaak jonge mannen die door het zware werk een gespierd lichaam bezaten en die met elkaar een langere tijd doorbrachten op een schip zonder aanwezigheid van vrouwen. Hierdoor heeft de matroos of zeeman heeft een onvermijdelijke homoseksuele connotatie. Bovendien waren de jaren 80 de jaren waarin de mainstream kennismakte met de verschillende uitingen van een homoseksuele identiteit. Een band als *The Village People* waar de verschillende leden zich voordeden als Amerikaanse culturele stereotypen, waaronder de cowboy en de politieagent was een groep die zich eerst vooral op het homoseksuele circuit richtte, maar ook doorbrak bij het grote publiek. Een van de hits was *In The Navy*, waarin de matroos en de marine centraal stonden. Deze typeringen werkten bevestigend voor de homoseksuele associatie met stereotypen als de matroos.⁴² Daarnaast hebben Pierre et Gilles een zekere vrouwelijkheid bij de matrozen aangebracht door de gelaatstrekken te verzachten en perfectioneren.

In een werk als *The Captain and His Little Ship's Boy* uit 1995 blijkt de aantrekkingskracht en affectie in een wereld van stoere, gespierde macho mannen uit de wijze waarop de

⁴¹ Liz Wells, *Photography: a Critical Introduction*, New York 2006³ (1996)

⁴² Informatie over The Village People op de website *Official Village People*
<<http://www.officialvillagepeople.com/history.php>> (11 juni 2011)

kapitein zijn hand op de hand van de matroos legt en zijn arm rond zijn schouder alsof het een portret van geliefden is onder een stralende sterrenhemel (afb. 5). Anderzijds representeert de matroos het avontuur, hij is de avonturier die klaar moet staan voor de zoektocht naar nieuwe werelden, naar het paradijs of naar Eden – een ander terugkerend thema –.⁴³ Het is de matroos als reflectie van de toeschouwer, die eveneens open moet staan voor de wereld van Pierre et Gilles. De toeschouwer moet open staan voor alternatieve representaties en kunnen accepteren dat niet alle interpretaties even eenduidig zullen zijn. De zee representeert het onbekende, het representeert ondoorgroendelijke diepten en mysterie. Eveneens staat het symbool voor vertrek en afsluiting. Roland Barthes concludeerde dat de Nautilus de meest begeerlijke der grotten was:

*'The enjoyment of being enclosed reaches its paroxysm when, from the bosom of this unbroken inwardness, it is possible to watch, through a large window-pane, the outside vagueness off the waters, and thus define, in a single act, the inside by means of its opposite.'*⁴⁴

Een nog duidelijker objectivering is zichtbaar in *Vivienne*, 1985 (afb. 6). De decoratieve achtergrond doet denken aan een behang uit de jaren 60, een witte achtergrond met daarop een oranje en groen gebloemd motief. In het midden zien we een vrouw, Vivienne, zittend op een wit zitkussen, haar voeten op een zwart kleedje. Op een paar netkousen en zwarte pumps na is ze naakt, zelfs van haar haar is ze ontdaan en kijkt ze recht naar de toeschouwer. Op haar lichaam zijn bij haar taille, schouders en polsen lijnen aangebracht die doen denken aan naden zoals we die bij een paspop zien. Ook het geperfectioneerde lichaam van de vrouw doet niet langer realistisch aan. De huid vertoont geen imperfecties en het gezicht vertoont geen enkele emotie meer. De levenloze houding van de vrouw versterkt de associatie met een paspop. Het lichaam is niet langer het lichaam van een persoon, maar het volledig geobjectiveerde lichaam van een pop.

⁴³ Eric Troncy, 'A Port of Call in the Work of Pierre et Gilles', in: *Pierre et Gilles: Sailors and Sea*, 2008 pp 4 - 7

⁴⁴ Ibidem, pg 6

Queerness en voyeurisme in het werk van Pierre et Gilles

Het psychoanalytische concept voyeurisme is een vorm van objectivering die zijn oorsprong vindt in de kindertijd en die zich in extreme gevallen kan ontwikkelen tot een obsessieve seksuele praktijk. Het kijken naar het lichaam van een ander of afbeeldingen hiervan wordt een manier van macht uitoefenen op het bekeken lichaam. Het bekeken lichaam wordt hierdoor onderworpen aan het plezier en lust van de kijker. De passiviteit van de geportretteerde staat in dienst van de esthetiek en het plezier van de toeschouwer. Er ontstaat een sterke scheiding tussen de kijken en bekeken worden. Het fenomeen van de zogeheten 'peep show' is zo'n fenomeen waarbij het voyeurisme sterk aanwezig is, hierbij zijn er verschillende privéruimtes die door middel van een geblindeerd raam uitzicht bieden op een ruimte waar - meestal - een vrouw een striptease opvoert of seksuele handelingen uitvoert. Er ontstaat een Foucaultiaanse machtsconstructie waarin de seksuele identiteit niet zozeer een persoonlijke eigenschap is, maar een culturele classificatie.⁴⁵ Foucault benadrukt dat het macht vanuit verschillende kanten wordt uitgeoefend en dat daarbij niet altijd sprake is een negatieve druk of repressie, maar ook positief en productief kan werken. En macht wekt weerstand op, dat op zijn beurt net als macht zelf meervoudig en instabiel is.

Evenals het begrip objectivering is voyeurisme sterk gelinkt aan het medium fotografie zelf, maar kan hierbinnen een expliciete nadruk vinden. Deze nadruk op voyeurisme ontstaat door het afbeelden van seksuele identiteiten en praktijken waar in de maatschappij een taboe op rust, zoals het geval is in veel werken van Pierre et Gilles. Het gegeven van voyeurisme wordt gematerialiseerd door het omlijsten van afbeeldingen, waardoor de toeschouwer door middel van een soort trompe l'oeil de wereld van Pierre et Gilles binnen gluurt.

Bij *Jour de Noël – Sacha* uit 2002, lijkt het door de zwarte omlijsting alsof we door een sleutelgat de rommelige kamer binnen kijken (afb. 7). De gedecoreerde kerstboom is het enige element in de afbeelding wat suggereert dat wat we zien inderdaad kerstdag is. Aan de grauwe bakstenen muur hangen enkele vreemde attributen, we zien een glanzende vleeshaak, een clownsmasker en op de voorgrond liggen riemen en boeien bedoeld om een persoon mee vast te ketenen. De kamer is overladen met glitter en glanst de kijker tegemoet, waardoor het de kijker afleidt van wat er daadwerkelijk in de kamer te zien is. In het midden staat een naakte jonge man die zijn geslachtsdelen bedekt houdt door er een pluchen

⁴⁵ Michel Foucault, *A History of Sexuality: Volume I the will to knowledge*, Londen 1998⁸ (1976), pp 1 - 15

teddybeer voor te houden, alsof hij zich betrappt voelt kijkt hij recht naar de kijker. Ook hier is het de glanzende perfectie van de kamer en de jongen die de kijker een ambigue gevoel bezorgd.

De serie *Les Plaisirs de la Forêt* uit 1996 laat op voyeuristische wijze verschillende nachtelijke scènes van seksuele praktijken in het bos zien,. Een van de afbeeldingen is *Les Plaisirs de la Forêt – Sakol*, de afbeelding heeft een zwarte omlijsting waardoor het lijkt alsof de kijker met een verrekijker tussen de bomen door de afgebeelde jongen bespiedt (afb. 8). Tussen de bomen die glanzen in het maanlicht zien we een naakte man, met zijn handen op zijn rug is hij aan een boom gebonden door middel van een zware ketting. Zijn lichaam glanzend van zweet, door zijn serene gezichtsuitdrukking lijkt het alsof de jongen de situatie niet onplezierig vindt. De jongen kijkt naar boven, de gluurder heeft het gevoel de jongen te betrappen, maar eerder de jongen lijkt te begluren voor eigen plezier.



Afb. 8: Pierre et Gilles, *Les Plaisirs de la forêt - Sakol*, 1995, 108 x 90 cm, acrylverf op c-print, privécollectie

Queerness en fetisjisme in het werk van Pierre et Gilles

Een derde concept van Freud dat toegepast kan worden op het werk van het kunstenaarsduo is het concept van fetisjisme. Een belangrijk moment in de ontwikkeling van een kind is het moment waarop het zich bewust wordt van seksuele verschillen en afstand neemt van de relatie tot de moeder.⁴⁶ Het is dit moment dat kan leiden tot het ontstaan van een fetisj. Een object kan onderwerp van een fetisj worden wanneer het de focus wordt van een (meestal mannelijk) seksueel verlangen.

Het object dat verheven wordt tot onderwerp van een fetisj reflecteert de relatie van de mens tot gebruiksvoorwerpen, het is een gevolg van de kapitalistische economie waarin het materialisme toeneemt evenals de fetisjering hiervan. Een fetisj is niet slechts de voorkeur van een minderheid, het representeert het dominante culturele model ten opzichte van objecten en hun plaats in de wereld.⁴⁷ Dit geldt eveneens voor het geobjectiveerde lichaam. Nu is het toepassen van fetisjisme op fotografie onderwerp van controversie, omdat het zich baseert op de mannelijke castratie angst. Toch kan het concept van nut zijn om visueel plezier en objectivering in de fotografie te verklaren, zo schreef film theoreticus Christian Metz dat een foto hetzelfde effect kan produceren als een fetisj. Het bevriezen van een bepaald moment, het moment afsnijden van tijd en ruimte, zodat het onveranderd blijft in een veranderende wereld.⁴⁸

Ook kan het concept van de fetisj nuttig zijn in het verklaring van de objectivering van de vrouw door de man. Het is deze toepassing van het begrip fetisjisme dat Pierre et Gilles gebruiken en toepassen op het mannelijke lichaam, opnieuw om het mannelijke lichaam gelijk te stellen aan het vrouwelijke lichaam als object en onderwerp van voyeurisme en fetisjisme. Door deze gelijkstelling wordt de binaire heteroseksuele taxonomie uitgedaagd door te stellen dat er slechts sprake is van een seksueel lichaam zonder hierbij een classificatie van sekse toe te passen. Door seksuele fetisjen af te beelden en aan het publiek te tonen, creëren ze publieke ruimte voor seksuele identiteiten die voorheen slechts in de marge toegestaan waren.

⁴⁶ Liz Wells, *Photography: a Critical Introduction*, New York 2006³ (1996) pp 171- 172

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ibidem pg 172



Afb. 9: Pierre et Gilles, *Les Deux Poupées*, 1985, acryl op c-print, 70 x 60 cm, privécollectie



Afb. 10: Pierre et Gilles, *Glory Hole*, 1994, 82 x 63 cm, acryl op c-print, privécollectie

Een voorbeeld van een object waarin maatschappelijke normen worden gereflecteerd is Les

Deux Poupées uit 1985, waar twee barbiepoppen worden afgebeeld (afb. 9). Het gaat hierbij om twee poppen die 'Ken' vertegenwoordigen, een pop die normaliter Barbie's prins op het witte paard representeert. De poppen zijn halfnaakt en in een innige, intieme houding in het water afgebeeld, een homo-erotische context creërend. Hoewel de barbiepop speelgoed is voor jonge kinderen, wordt Ken in de marketing duidelijk gerepresenteerd als de grote liefde van Barbie. Door de heteroseksuele hegemonie in marketing – wat op zichzelf al een reflectie van de maatschappelijke normen is – te ondermijnen en te denaturaliseren wordt duidelijk dat heteroseksualiteit als de norm al van kinds af aan wordt opgelegd. Wanneer er aandacht zou zijn voor verschillende seksuele en affectieve voorkeuren zou er wellicht minder sprake zijn van een normatieve seksuele identiteit.

Pierre et Gilles proberen in hun oeuvre de concepten van objectivering, voyeurisme en fetisjisme te generaliseren en te normaliseren. Door schoonheid te vinden in alle vormen van seksualiteit, lijkt het taboe dat er op rust steeds minder logisch. De liefdevolle en intieme representatie van de seksuele uitingsvormen normaliseren deze en maken het maatschappelijk gezien gemakkelijker te accepteren. Het doel is de sociale rangorde van dominante ideeën met betrekking tot non-normatieve seksuele identiteiten te transformeren of zelfs te deconstrueren.

In het werk *Glory Hole – Charly Huet* uit 1994 komen de verschillende de eerdergenoemde Freudiaanse concepten van objectivering, voyeurisme en fetisjisme samen in één beeld (afb. 10). De titel refereert naar een praktijk dat een globaal fenomeen in de homoseksuele subculturen is. Een 'glory hole' was een gat in de deur of muur van een toilet, waar een persoon zijn geslachtsdeel door kon steken en zich oraal kon laten bevredigen zonder hierbij de andere persoon te zien. Omgekeerd kon de andere persoon die de handeling uitvoerde niet zien bij wie hij dit deed.⁴⁹ *Glory Hole* geeft door de omlijsting van het beeld duidelijk de impressie dat de kijker door een gat in de deur of muur naar de afgebeelde jongen kijkt. Hoewel het hier geen toilet betreft, gezien de takjes die rondom het gat zichtbaar zijn. De jongen draagt een lederen politiepet, over zijn naakte bovenlichaam draagt hij een lederen tuigje met metalen studs. Op de zwarte achtergrond zien we zeepbellen zweven. De jongen houdt een erecte penis vast met zijn hand, die hij vlak bij zijn mond houdt, in zijn mondhoek

⁴⁹ Definitie Glory Hole op website *Urban Dictionary*, <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=glory%20hole>> (11 juni 2011)

zien we sperma. De jongen is op eenzelfde geperfectioneerde wijze afgebeeld als voorgaande personen, met een perfecte glanzende huid en stralende ogen.

Niet alle werken van Pierre et Gilles zijn van dezelfde enigszins speelse aard zoals het werk *Le condamné* uit 1993 (afb. 11). Afgebeeld is een jongen, gekleed in slechts een spijkerbroek, zijn handen zijn op zijn rug gebonden en een blinddoek voor zijn ogen. Hij zit op de grond voor een muur vol met kogelgaten. In het licht van het seksueel getinte oeuvre van Pierre et Gilles, lijkt het een logischerwijs te refereren naar de veroordeling van homoseksualiteit gezien en de toepassing van de doodstraf in de niet-westerse wereld.



Afb. 11: Pierre et Gilles, *Le Condamné*, 1993, 70 x 60 cm, acrylverf op c-print, privécollectie

Tot slot

In een tijd waarin queer activisten streden voor sociale zichtbaarheid, toonden Pierre et Gilles hun utopie aan de wereld. Op hun eigen manier gaven ze een herinterpretatie aan het afbeelden van niet alleen queer identiteiten, maar ook katholieke heiligen en personages uit de klassieke mythologie. Door de coherente wijze waarop ze dit deden, met hetzelfde gevoel voor camp, creëerden ze een voor iedereen zichtbare wereld van gelijkheid en perfectie. Het werk van Pierre et Gilles is van grote invloed geweest op de reclame en modefotografie, een invloed die tot op de dag van vandaag voelbaar is in het werk van fotografen als David LaChapelle, maar laat ook zien dat er tegenwoordig nog steeds gevochten moet worden voor publieke zichtbaarheid is voor verschillende seksuele identiteiten. Een voorbeeld zien we op de controversiële cover van LOVE Magazine (afb. 12). De foto op de cover is het werk van fotografen Mert en Marcus, op de foto zien we supermodel Kate Moss intiem zoenend met transgender model Lea T. en haalde door het feit dat het om een transgender model ging het nieuws.



Afb. 12: Mert & Marcus, cover *LOVE Magazine*, m-print, no 5, 2011

De genderloze wereld van Matthew Barney

*'He is a proto-totalitarian artist for me,
a small-time American Richard Wagner,
who mythifies the catastrophic conditions of
existence under late capitalism'.
– Benjamin Buchloh⁵⁰*

*'Gender is raw material for Barney,
he molds it as he molds space.'
– Nancy Spector⁵¹*

Op het eerste gezicht kan het contrast tussen het werk van Matthew Barney en dat van Pierre et Gilles niet groter zijn. Waar we in het oeuvre van Pierre et Gilles een directe *in-your-face* verheerlijking van seksuele variatie zagen, lijkt het werk van Matthew Barney een iconografisch en metaforisch labyrint. Het is dan ook lastig doordringen tot de wereld die Matthew Barney in zijn *Cremaster Cycle* creëerde, een filmische cyclus bestaande uit vijf films, *Cremaster 1* (duur: 46 min, 1995), *Cremaster 2* (duur: 79 min, 1999), *Cremaster 3* (duur: 182 min, 2002), *Cremaster 4* (duur: 42 min, 1994) en *Cremaster 5* (duur: 54 min, 1997). De wereld van *Cremaster* is een immanent esthetisch systeem dat los van de realiteit kan functioneren. Dit betekent dat het systeem alleen op zichzelf focust zonder daar de buitenwereld in te betrekken. Het gevolg hiervan is dat de cyclus zichzelf kan creëren en vernietigen om daarna weer van vooraf aan te beginnen. Voor Barney is de *Cremaster Cycle* een metafoor voor de innerlijke strijd van een organisme dat uiteindelijk resulteert in een materiële vorm, een cyclus van verlangen en beheersing.⁵² De blik wordt gericht op de innerlijke mechanismen in plaats van sociaal-maatschappelijke omstandigheden. Desalniettemin zijn er typische uitingen van queerness zichtbaar in de *Cremaster Cycle*, zo speelt het sadomasochisme een rol, net als de masculiene perfectie van het lichaam van een

⁵⁰ Yves – Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, 'The Predicament of Contemporary Art', 2005, in: Richard Noble, *Utopias: Documents of Contemporary Art*, London 2009, pg 90

⁵¹ Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003, pg 14

⁵² *Ibidem* pg 33

bodybuilder. Overkoepelend narratief van het geheel is het indalen van de testes zoals dat bij de anatomische ontwikkeling van een foetus gebeurt: cremaster is de naam voor de spier die hier verantwoordelijk voor is.⁵³ Deze indaling is onvermijdelijk een materiële manifestatie van sekse die invloed heeft op de uiteindelijke seksuele identiteit. In de volgende casus wordt onderzocht welke rol queerness speelt binnen de metaforische beeldtaal van de *Cremaster Cycle*. Daarnaast wordt de vraag gesteld of er sprake is van een meer essentiële queerness dat ten grondslag zou kunnen liggen aan het project. In dit geval zou het toepassen van queer theory nuttig kunnen zijn om enig vat te krijgen op het werk van Barney. De casus begint met de introductie van Matthew Barney en een inleiding op de hoofdlijnen van de *Cremaster Cycle*, waarbij de nadruk ligt op het biologische systeem. Belangrijk is hierbij te bedenken dat het belangrijker is te weten hoe de cyclus werkt, dan de volledige narratieve constructen uit de doeken te doen. Tot slot wordt aan de hand van deze hoofdlijnen en enkele specifieke personages geprobeerd een analyse te maken van de queerness in het werk en bekeken hoe queerness ons kan helpen enig vat te krijgen op de *Cremaster Cycle*.

Matthew Barney

Te stellen dat Matthew Barney (1967, Boise) in zijn werk gebruik maakt van verschillende disciplines zou zijn praktijk te kort doen. Eerder lijkt het een natuurlijke symbiose van verschillende media te zijn, tekenen, film, fotografie en sculptuur vloeien uit elkaar voort zonder dat er sprake is van een hiërarchische classificatie. In zijn oeuvre creëert hij een eigen iconografie uit verwijzingen naar popcultuur, archaïsche en folkloristische mythologie en zijn – al dan niet eigen – persoonlijke genealogie.⁵⁴ Verwijzingen en metaforen waarvan blijkt dat het herkennen een stuk gemakkelijker is dan de betekenis ervan te achterhalen. Steeds terugkerende kernthema's in zijn oeuvre zijn verlangen, verzet en beheersing, thema's die een parallel vormen tussen het werk van Barney – waaronder de *Cremaster* – en de sportwereld. In zijn tijd aan Yale University speelde hij korte tijd als quarterback in het football team. Hoewel het maar van korte duur was,⁵⁵ inspireerde zijn atletische achtergrond hem tot het toepassen van sportieve concepten op zijn artistieke concepten. Een van de concepten is dat een vorm niet tot stand kan komen of kan muteren als geen sprake is van verzet. Dit refereert naar het trainen van de spieren met behulp van gewichten.

⁵³ Interview met Matthew Barney op *Stunned Art* <<http://www.stunned.org/barney.htm>> (11 juni 2011)

⁵⁴ Artist Project: Matthew Barney in *Tate Magazine*, <<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/barney.htm>> (9 juni 2011)

⁵⁵ *Against Odds, Artist Barney Succeeds*, op website Yale Daily News

<<http://www.yaledailynews.com/news/2002/oct/25/against-odds-artist-barney-89-succeeds/>> (bezoekt 27 juni 2011):

Barney speelde slechts in zijn eerste jaar American Football in het universiteitsteam, en was daarna gedwongen te stoppen omdat de NCAA de spelers verbood als professioneel model te werken.

Spiereen ontwikkelen zich het best wanneer er getraind wordt met gewichten, anders gezegd spieren ontwikkelen zich het best wanneer ze geconfronteerd worden met tegenwicht waar ze zich tegen moeten verzetten.⁵⁶ Ook het exhibitionisme en idealisering van het lichaam dat we in het werk van Barney terugzien zijn concepten afkomstig uit de sportwereld. Volgens Barney zijn deze concepten in ons onderbewustzijn verbonden met de notie van masculiniteit en het masculiene gespierde lichaam. Een laatste element in het werk van Barney waaruit zijn atletische achtergrond blijkt is het element van onderdrukking.⁵⁷ In zijn oeuvre draait het vaak om het onderdrukken van verlangens en het ophopen, bewaren en loslaten van energie in een door het lichaam omsloten omgeving. In de sportwereld is dit het streven naar lichamelijke perfectie en de strijd tussen twee partijen waarbij seksueel verlangen onderdrukt moet worden om te kunnen excelleren in sportieve competitie.

De Cremaster Cycle

De *Cremaster Cycle* is het grootste project van Barney tot nog toe. Het project vormt in zijn totaliteit een cyclus bestaande uit vijf verschillende films die samen een, in Barney's eigen woorden, 400 minuten durend filmisch sculptuur vormen. De essentie van het project is het blootleggen van processen die schuilgaan achter het tot stand komen van vorm vanuit een tegelijkertijd biologisch, psychologisch en geografisch perspectief. Het gaat hierbij nadrukkelijk om het traject dat afgelegd wordt, niet zozeer om het eindresultaat. Barney creëert een schizofrene, parallelle wereld met paradoxale narratieve constructen waarin contemporaine dilemma's en trauma's geanalyseerd worden.⁵⁸ Doordat het project een cyclus vormt zijn er verschillende instappunten mogelijk, er is geen sprake van een duidelijk begin of eind. De cyclus kent eveneens geen vaste opeenvolging van films, het meest voor zich sprekend is een numerieke opeenvolging, maar op zijn minst even interessant is het de films te bekijken in de volgorde waarop ze gemaakt zijn (4, 1, 5, 2, 3). Deze laatstgenoemde volgorde laat een ontwikkeling zien in de benadering van Barney, bijvoorbeeld ten opzichte van zijn steeds minder strikt worden biologische benadering van sekse.⁵⁹

⁵⁶ Artist Project: Matthew Barney in *Tate Magazine*, <<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/barney.htm>> (9 juni 2011)

⁵⁷ Matthew Barney, recensie door Quinn Latimer in *Frieze Magazine* <http://www.frieze.com/issue/review/matthew-barney> (13 juni 2011)

⁵⁸ Artist Project: Matthew Barney in *Tate Magazine*, <<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/barney.htm>> (9 juni 2011)

⁵⁹ Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003, pg 30



Afb 13: Matthew Barney, *Cremaster 1*, video still van silk-screened laser disc, gegoten polyester, prothetisch plastic en patent vinyl in zelfbevochtigend plastic en acryl vitrine; met kleurfilm overgedragen van video, met geluid, 40:30 min., editie 10/10, vitrine: 130 x 122 x 92 cm, Guggenheim Museum New York

Hoewel de cyclus verschillende narratieve constructen kent, zijn de personages en het narratief ondergeschikt aan het overkoepelende biologische systeem. De cyclus toont geen portret van een personage maar een complex systeem dat voorafgaat aan het ontstaan van een individuele vorm.

De esthetiek van de beeldtaal is afhankelijk van de locatie en het tijdperk dat ze vertolken. Chronologisch gezien bestrijkt het project grofweg een tijdsspan van 1870 tot 1970. Het idee achter de keuze voor dit tijdperk is dat het de periode overspant waarin Harry Houdini geboren werd in 1874 tot de executie van zijn vermeende kleinzoon Gary Gilmore in 1977 (afb. 14).⁶⁰ Houdini vormt een essentiële factor in de *Cremaster Cycle*, doordat Barney Houdini als een alter ego ziet voor hemzelf. Ontsnappingsartiest Houdini kon zich door extreme zelfdiscipline bevrijden van kettingen en sloten, voor Barney representeert hij het potentieel dat in het hermetische lichaam is opgesloten, een potentieel dat zich door zelfdiscipline verzet tegen en zich vervolgens kan bevrijden van de beperkingen van het lichaam.⁶¹



Afb. 14: Harry Houdini, 1912, albumen zilver print, 16 x 22 cm

⁶⁰ Biografische gegevens van Gary Gilmore ontleend aan BBC archive, <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/january/17/newsid_2530000/2530413.stm> (10 juni 2011)

⁶¹ Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003 pg 101-102

Geografisch gezien legt het project een traject af dat in het eerste deel begint in Boise, waar Barney opgroeide, deel twee verplaatst zich heen en weer tussen het Columbia Icefield in Canada en het noorden van Utah, een verticale lijn die de scheiding tussen oost en west markeert.⁶² De locatie van deel 3 is New York in de jaren 30 – hoewel deze chronologische aanname wordt verstoord doordat de auto's die we in de film zien afkomstig zijn uit 1967,⁶³ het geboortjaar van Barney – . Deel 4 vindt plaats op het Ierse Isle of Man, waarna de cyclus eindigt op het laagst gelegen punt in het operagebouw in Boedapest, de geboorteplaats van Houdini. Niet alleen is het een oostwaarts traject, het is ook een neerwaarts traject, representatief voor de indaling van de testes, door het toekennen van een metaforische betekenis aan de locaties en landschappen wordt deze gelijkgesteld aan de personages en sculpturale decor van de film. Ook de gebouwen in de film zijn tegelijkertijd Architectonisch, sculptuur en personage in het narratief, daarnaast bieden ze ook de mogelijkheid tot spirituele transcendentie, als tussenfiguur tussen verbeelding en materiële manifestatie.

Het sculpturale element van het werk wordt versterkt doordat er nauwelijks sprake is van dialoog in de film dat op zichzelf als medium functioneert om de sculptuur te perfectioneren. Voor zijn sculpturen maakt Barney het meest gebruik van vloeibare materialen, het meest maakt hij gebruik van vaseline. Vaseline kan worden gebruikt om de frictie tussen twee objecten te verminderen en versoepelen. De benaming zelf draagt een tegenstelling in zich, afgeleid van het Duitse woord voor water en het Griekse woord voor olie.⁶⁴ Het brengt twee soorten materie samen die op zich zelf niet te verenigen zijn. De sculpturen zijn zo vloeibaar dat het moeilijk te zeggen is waar de verbeeldingskracht van de kunstenaar ophoudt en het fysieke sculptuur begint. De vloeibare eigenschap van het sculptuur vormt ook een verbindende factor tussen de sculpturen onderling, Barney beschouwt zijn sculpturen dan ook als verschillende materiële vormen waaraan dezelfde ideeën ten grondslag liggen.

De *Cremaster 1* (duur: 46 min, 1995) draait om de onzijdige status van het embryo, dat als een utopisch en zelfs narcistisch gegeven wordt beschouwd. De onzijdigheid is een embleem voor een onbegrensd potentieel. Voor een groot deel speelt dit eerste deel zich af in de

⁶² Ibidem, pg 30

⁶³ Ibidem, pg 46

⁶⁴ Kris Trujillo, *A Whale of An History*, review Matthew Barney op website *Harvard University* < <http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic150432.files/TrujilloBarneyReview.htm> > (8 juni 2011): Het woord is afgeleid van het Duitse woord voor Water: Wasser en het Griekse woord voor olie: ἔλαιον (elaion)

sportarena, waarin een danschoreografie wordt opgevoerd. Het organisme, dat gerepresenteerd wordt door een vrouw⁶⁵ houdt twee zeppelins vast aan een touw, als metafoor voor de nog niet ingedaalde testes (afb.13). De sportarena is emblematisch voor een afgesloten locatie vol potentieel, een Architectonische structuur dat een platform vormt voor handelingen van zelfbeheersing – sport – en waar het lichaam wordt vormgegeven.⁶⁶ In *Cremaster 2* (duur: 79 min, 1999) wordt deze utopie verstoord en kan de indaling van de testes niet worden tegengegaan. Dit begin van genderconstructie wordt gezien als een beperking van het potentieel. Tevens is de film losjes gebaseerd op het leven van Gary Gilmore, de eerdergenoemde vermeende kleinzoon van Harry Houdini die in 1977 geëxecuteerd werd nadat hij schuldig was bevonden aan moord op een moteleigenaar in Utah.⁶⁷ De personages in de film dragen al dan niet zichtbaar een korset, het ingesnoerde lichaam is een fetisjistische belofte van plezier na doorstaan van pijn. *Cremaster 3* (duur: 182 min, 2002) vormt de ruggengraat van het geheel, in deze fase wordt in een narcistische zelfreflectie gereflecteerd op *Cremaster 1* en *2* en wordt vooruitgekeken naar het vierde en het vijfde deel van de cyclus. In dit deel wordt duidelijk dat er geen verzet bestaat dat krachtig genoeg is om de binaire classificatie van de seksen tegen te gaan.⁶⁸ De *Cremaster 4* (duur: 42 min, 1994) staat het dichtst bij het biologische model, ondanks het verzet van het organisme tegen de ontwikkeling van geslachtsorganen, beseft het dat het niet tegengegaan kan worden. In *Cremaster 4* zien we de paniek die dit veroorzaakt bij het organisme. Dit wordt versterkt door de race tussen twee race auto's die elk met dezelfde snelheid in tegengestelde richting rondes rijden. De auto's staan symbool voor de ontwikkeling van vrouwelijkheid en mannelijkheid door de indaling van de testes. In *Cremaster 5* (duur: 54 min, 1997) is de indaling voltooid, de testes zijn ingedaald en er wordt afscheid genomen van het vrouwelijke, door Barney neergezet als een tragische liefdesopera.

Queerness in het werk van Matthew Barney

Het is onmogelijk binnen deze casus een compleet inzicht te geven in alle aspecten van de *Cremaster Cycle*, daarom ligt de focus op de belangrijkste narratieve constructen en enkele queer-specifieke personages. Er zijn verschillende toepassingen van queerness in de

⁶⁵ Jay Michael McClure, Queered Cinema, Film, Matter and Matthew Barney, in Discourse, *Berkeley Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol: 32, No: 2, 2011: Het eerste deel van de *Cremaster* is onzijdig maar doet toch vrouwelijk aan, McClure suggereert dat dit te maken heeft met het altijd aanwezige X-chromosoom

⁶⁶ Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003, pg 34

⁶⁷ Biografische gegevens van Gary Gilmore ontleend aan BBC archive, <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/january/17/newsid_2530000/2530413.stm> (10 juni 2011)

⁶⁸ Ibidem

Cremaster aan te wijzen, waaruit zal blijken dat queerness meer behelst dan de sociaal-maatschappelijke positie van seksuele identiteiten op basis van materiële manifestaties. Het vertoont een dieper in het Zelf gelegen queerness dat zich bezighoudt met de biologische en lichamelijke mechanismen die aan de seksuele identiteit voorafgaan. De verschillende toepassingen van queerness zijn ondergebracht in een vijftal delen: de ambigue seksuele identiteit, de marginale seksuele identiteiten, de verhouding tussen het Zelf en de Ander en de queer-theoretische queerness. Tot slot wordt ingegaan op het existentialistische aspect van het werk van Barney.

De ambigue seksuele identiteit

Ten eerste is er de ambigue seksuele identiteiten binnen de cyclus. Omdat dit het best naar voren komt aan de hand van voorbeelden zal ik me hier beperken tot het aanhalen van drie scènes zoals deze zich chronologisch voordoen – niet opeenvolgend – in de derde film van de cyclus.

In de eerste scène zien we hoe een vrouwelijk figuur zich van uit de grond, bedekt in modder en bloed, langzaam maar zeker een weg naar de oppervlakte graaft. Haar voorkomen heeft veel weg van een lijk, haar uitgemergelde lichaam is groengrijs, zoals we ons een zombie zouden voorstellen. Ondanks dat het figuur bijna een skelet is, is het duidelijk dat het hier om een vrouwelijk figuur gaat die vier keer in de borst geschoten is. Uit haar verwondingen blijkt dat dit het lijk van Gary Gilmore is.⁶⁹ Gilmore werd in *Cremaster 2* geëxecuteerd en na zijn dood is hij getransformeerd hij vrouw. Wanneer ze eenmaal bovengronds is valt ze neer. Vijf jongens, gekleed in het zwart zoals begrafenisondernemers, schieten haar te hulp en dragen haar het Chrysler Building binnen. Ze wordt naar een auto – uit 1938 – gedragen waarin ze plaats neemt op de achterbank (afb. 15).⁷⁰ Later rijden er vijf auto's – uit 1967 – binnen die zich rondom de auto verzamelen. Na een tijdje rijden ze in op de auto waar de vrouw in plaats heeft genomen, tot er niets meer van over is.

De transformatie van sekse die het personage van Gary Gilmore ondergaat na zijn executie van man naar vrouw laat een instabiliteit van sekse zien. Het laat ons zien dat er een rek zit in de binaire taxonomie van de seksen, dat er wellicht een manier is om te ontsnappen aan de

⁶⁹ Biografische gegevens van Gary Gilmore ontleend aan BBC archive, <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/january/17/newsid_2530000/2530413.stm> (10 juni 2011): Gilmore werd geëxecuteerd door vier schoten in zijn borst.

⁷⁰ Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003, pg 46

beperkende fixatie van sekse die zich uit in het zijn van man of vrouw. Wanneer een organisme de innerlijke mechanismen - die leiden tot sekse en genderspecifieke kenmerken - kan beheersen, heeft het controle over de uiteindelijke sekse en gender. De transformatie van Gary Gilmore die we in de scene zagen, is hoe de innerlijke strijd tegen de beperkingen van gender er van buiten uit ziet.

De dood van Gary Gilmore staat voor het einde van de cyclus die opnieuw begint met het tot leven komen van het personage. De cyclus begint weer met het tot leven komen van het personage. De innerlijke strijd die het organisme – hier het personage – met zichzelf voert tegen de beperkingen van gender heeft hier geresulteerd in de vrouwelijke sekse. Het laat zien dat de resulterende sekse in de context van de *Cremaster* afhankelijk is van de mate van beheersing en verlangen.

Ook queer theoretica Judith Butler biedt een mogelijkheid tot ontsnapping aan de binaire taxonomie en benadrukt de maakbaarheid van het lichaam. Dit doet ze door middel van haar theorie van performativity, waarin ook zij transseksualiteit centraal stelt door te 'drag queens' als voorbeeld te nemen.⁷¹ Drag queens zijn mannelijk transseksuelen die door middel van uiterlijkheden – als haar, make-up, kleding – en gedrag zich als vrouw voordoen en zich hiermee ontdoen van masculiene kenmerken. Door zich voor te doen als de andere sekse of deze te parodiëren, deconstrueren en denaturaliseren Drag Queens de stabiliteit van gender-identiteit en benadrukken ze de maakbaarheid van de seksuele identiteit, zoals het personage van Gary Gilmore plotseling van man naar vrouw overgaat.

Niet alleen de transformatie zelf is queer, ook de manier waarop Barney dit naar de kijker brengt getuigt van queerness. In queer cinema kenmerkt queerness zich door vervreemding en absentie van toelichtingen en verklaringen, zodat er veel ruimte overblijft voor interpretatie. Deze scène is hier een typering van, hoewel in de *Cremaster* catalogus wel een briefwisseling is opgenomen tussen Gilmore en zijn geliefde. Hierin beschrijft Gilmore de dood als transformerende staat, maar Barney licht deze verandering niet toe in beeld of dialoog.

De tweede scène begint met de '*Architect*', gespeeld door Richard Serra, die van de bovenste verdieping van het Guggenheim klodders gesmolten vaseline naar beneden gooit (afb. 16). Op een andere verdieping zien we twee punkbands spelen voor een publiek dat aan het

⁷¹ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York 1993, pp 230 - 242

moshen⁷² is. De 'Apprentice', gespeeld door Barney, rent door het publiek op zoek naar een embleem bestaand uit houten tegels, dat hij op een andere manier in elkaar probeert te zetten. Terwijl de 'Architect' vaseline blijft gooien, verplaatst het beeld zich naar een vrouw die slechts gekleed is in een schort en handschoenen. In de vrijmetselarij is het schort een metafoor, waarbij de ziel zijn eigen schort of lichaam creëert door zijn eigen verlangens of gedachten.⁷³ In deze zin verbergt de vrouw haar daadwerkelijke gedaante.

De onderbenen van de vrouw zijn geamputeerd en hiervoor in de plaats draagt ze transparante glazen prothesen. Terwijl ze klaarblijkelijk op iets wacht, zien we de punkbands doorspelen en de 'Architect' vaseline scheppen. Opeens verschijnt de 'Apprentice', eveneens gekleed in een schort en glazen hakken op de verdieping bij de vrouw, waarna ze in een innige omhelzing verstrengelen (afb. 17). Dan transformeert de vrouw tot een lynx – het schort is afgeworpen – en valt ze de 'Apprentice' aan. Na het gevecht wordt de 'Architect' gedood door de *Apprentice* die op zijn beurt door het gebouw gedood wordt. De seksuele associatie die uitgaat van de vaseline – door de wrijving tussen twee objecten te versoepelen als een soort glijmiddel – en de manier waarop gefilmd wordt hoe de 'Architect' deze vaseline uit de emmer schept, creëren een erotische sfeer tussen de 'Architect' en het gebouw.

De sensueel gevormde prothesen van de vrouw zijn een metafoor voor het Freudiaanse castratie complex, dat draait om anatomische verschillen tussen de seksen. De jongen is bang voor castratie als patriarchale straf voor zijn te vroege seksuele activiteit. Het vrouwelijke lichaam dat geen penis heeft, wordt als een gebrekkig lichaam gezien, een lichaam dat hij vreest te worden. Het vrezen voor een incompleet lichaam dat door middel van castratie wordt aangetast in mannelijkheid. Freud onderstreept hiermee het belang van de geslachtsorganen binnen de identiteitsvorming. De castratie heeft een veel grotere mentale impact dan dat het een fysieke aantasting is. Dit geldt ook voor het naar het verliezen van elk ander lichaamsdeel. De acceptatie van een incompleet lichaam dat niet langer voldoet aan de norm is een moeilijk psychisch proces.⁷⁴ De prothesen in de cyclus

⁷² Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003 pg 106 :Moshen: in de punk, heavy metal of ander harde muziek scene een manier van dansen, dat meer weg heeft van elkaar hardhandig wegduwen op een beperkte oppervlakte.

⁷³ Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003, 94

⁷⁴ Informatie over psychische problemen bij amputatie ontleend aan website Medicinfo <<http://www.medicinfo.nl>> (27 juni 2011): Na een amputatie ontstaan er vaak problemen met betrekking tot het zelfbeeld, de seksualiteit en de aanpassing aan een nieuwe levensstijl

zijn zo sensueel gevormd dat ze de amputatie verheffen tot een fetisj, de afwezigheid van ledematen of geslachtsorganen is precies wat het onzijdige organisme in de cyclus nastreeft.

Baudrillard beargumenteert de onhoudbaarheid van de binaire taxonomie eveneens op basis van prothesen en verwees naar het lichaam als prothese van onze identiteit. In *The Transparency of Evil* schreef hij:

*We are all transsexuals (symbolically), just as we are all biological mutants in potentia.*⁷⁵

Baudrillard verwijst hierbij naar de steeds meer afnemende verschillen tussen de seksen, de toenemende maakbaarheid van ons bestaan en lichaam en de mate waarin we onze identiteit kunnen reconstrueren. Transseksualiteit heeft volgens Baudrillard te maken met de kunstmatigheid van seksuele identiteit, of dit nu betekent dat iemand daadwerkelijk van sekse veranderd of de travestiet die speelt met de kenmerken van sekse. In beide gevallen is er sprake van het verplaatsen van onderdelen of het nu het operatief verwijderen of aanbrengen van organen is of het verplaatsen van kenmerken van sekse. In het huidige gefragmenteerde lichaam dat als een prothese van onze identiteit functioneert, kan het niet anders dan dat ons model van seksualiteit een model van transseksualiteit is.

Voor de derde scène is het belangrijk te weten dat in de derde cyclus Barney de personages in een orde heeft ondergebracht. Deze orde bestaat uit vijf verschillende rangen, zo behoort de 'Architect' tot de vijfde rang, de punkbands tot de tweede rang en bestaat de eerste rang uit de 'Rainbow for Girls' dansers. De derde scène speelt zich af op het dak van het Chrysler Building, hier zien we het personage van de 'Apprentice' binnen gedragen worden en in de tandartsstoel gezet worden nadat zijn tanden er uit zijn geslagen als straf voor zijn verraad, het doden van de 'Architect' (afb. 18). De 'Apprentice', pretendeerde een *First Degree Candidate* te zijn door het dragen van het schort dat hoort bij de *First Degree Candidate*. Wanneer de mannen die hem binnendroegen zijn schort optillen zien ze dat zijn geslachtsorganen missen, of nog niet ontwikkeld zijn – wat blijkbaar een vereiste is voor een *First Degree Candidate* – en hij dus geen *First Degree Candidate* kan zijn. Het schort, opnieuw in metaforische zin zou kunnen betekenen dat de 'Apprentice' een andere gedaante of lichaam, in dit geval van de *First Degree Candidate* heeft aangenomen.

⁷⁵ Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, Londen, 2009 (1993), pp 22 - 27

Net als de vorige scene kan dit gelinkt worden aan de transseksualiteit en genderconstructie in het werk van Judith Butler. In het werk van Butler nemen *Drag Queens* een andere seksuele identiteit aan om te ontsnappen aan de eigen binaire sekse classificatie, in het werk van Barney neemt de *'Apprentice'* de identiteit van een andere rang aan om te ontsnappen aan de eigen rang. De afwezigheid of aanwezigheid van bepaalde geslachtsorganen bepalen hier de orde of de identiteit van het organisme. De afwezigheid en aanwezigheid van mannelijke of vrouwelijke geslachtsorganen kunnen als queer gezien worden omdat deze gelden als criteria voor de binaire sekse classificatie van man of vrouw.



Afb. 15: Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, video still van twee digitale video discs, roestvrij staal, van binnenuit bevochtigd plastic, marmer en sterling zilver in acryl vitrine, met 35 mm print, kleur digitale video overgedragen op film met Dolby Digital geluid: 3:01:59 u, editie 8/10, vitrine 111 x 120 x 102 cm, Guggenheim Museum, New York



Afb. 16: Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, video still van twee digitale video discs, roestvrij staal, van binnenuit bevochtigd plastic, marmer en sterling zilver in acryl vitrine, met 35 mm print, kleur digitale video overgedragen op film met Dolby Digital geluid: 3:01:59 u, editie 8/10, vitrine 111 x 120 x 102 cm, Guggenheim Museum, New York



Afb. 17: Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, video still van twee digitale video discs, roestvrij staal, van binnenuit bevochtigd plastic, marmer en sterling zilver in acryl vitrine, met 35 mm print, kleur digitale video overgedragen op film met Dolby Digital geluid: 3:01:59 u, editie 8/10, vitrine 111 x 120 x 102 cm, Guggenheim Museum, New York



Afb. 18: Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, video still van twee digitale video discs, roestvrij staal, van binnenuit bevochtigd plastic, marmer en sterling zilver in acryl vitrine, met 35 mm print, kleur digitale video overgedragen op film met Dolby Digital geluid: 3:01:59 u, editie 8/10, vitrine 111 x 120 x 102 cm, Guggenheim Museum, New York

Marginale seksuele identiteiten

In het werk van Barney zijn verschillende seksuele identiteiten aanwezig die als typisch queer beschouwd kunnen worden. In *Cremaster 2* speelt het fetisjisme een grote rol, gedurende de gehele film dragen de personages korsetten onder hun kleding waardoor het lichaam wordt ingesnoerd (afb. 19). Het dragen van extreme korsetten is te linken aan bondage en het sadomasochisme, de belofte van genot tijdens of na het doorstaan van pijn. De materialen van de korsetten zijn vaak bestaan vaak uit leer of latex, materialen die veel gedragen worden in de sadomasochistische subcultuur. De materialen zijn ook vaak onderworpen aan fetisjisme, het wordt object van seksueel verlangen als gevolg van een verstoring in de seksuele ontwikkeling en veranderende relatie tussen het kind en de moeder.

Het is in *Cremaster 2* dat de indaling van de testes wordt ingezet en de utopie waarin de embryo zich verkeerd wordt verstoord en de beperkingen van de sekse classificatie wordt ingezet. Tegelijkertijd verwijst het naar het ophopen, bewaren en loslaten van energie binnen het lichamelijke mechanisme door verzet te bieden tegen insnoering van het lichaam. Deze pijniging beperkt het lichaam en houdt het gevangen, zoals ook gender dit doet, maar het is de sadomasochistische belofte van genot na het doorstaan van pijn die ervoor zorgt dat men de beperkende pijn ondergaat in plaats van aanvecht. Dit genot uit zich in een close up van de vaginale penetratie van een vrouw in korset die haar taille extreem samenperst terwijl ze omringd wordt door bijen (afb. 20). Opnieuw maakt Barney niet expliciet duidelijk wat de aanwezigheid van de bijen betekent, maar bij bijen sterft mannetje, de dar, na de paring met de koningin. Ook hebben darren geen vader, maar wel een grootvader doordat ze geboren worden uit onbevruichte haploïde eitjes en dus niet de normatieve weg van voortplanting afleggen, maar via een afwijkende route verwekt worden.⁷⁶

Een andere non-normatieve seksuele identiteit wordt gerepresenteerd door de personages van de Faeries die in *Cremaster 4* worden geïntroduceerd, de *Loughton Faeries* worden gespeeld door vrouwelijke bodybuilders (afb. 21). Het lichaam van een bodybuilder is queer in de zin dat het afwijkt van het normatieve lichaam doordat het in verhouding een extreme hoeveelheid spiermassa heeft. Het lichaamsideaal van een bodybuilder is een uitvergroting van het masculiene ideaal van een sterk en gespierd lichaam. Ook voor de vrouwelijke

⁷⁶ Informatie over reproductie bijen op de website *Bijenhouden* <www.bijenhouden.nl> (11 juni 2011)

bodybuilders geldt dit masculiene ideaal, een typisch vrouwelijk kenmerk als borsten, die vooral uit vetweefsel bestaan, verdwijnen ten gunste van het opbouwen van spiermassa. De bodybuilders presenteren een subcultuur waarin er een extreme lichamelijke focus is op het vergaren van spiermassa.⁷⁷ De focus op het lichaam als een geheel van afzonderlijke delen die apart getraind kunnen worden, past precies in het huidige idee van het maakbare, gefragmenteerde lichaam. Er is niet langer sprake van een lichaam dat een geheel is, een *gestalt-lichaam*. In de negentiende eeuw zag men het lichaam als één geheel, waarin het Zelf besloten was.⁷⁸ Prothesen werden gezien als middel het incomplete lichaam weer compleet te maken en de Zelf te behouden. Tegenwoordig lijkt het tegenovergestelde het geval te zijn, het lichaam bestaat uit verschillende vervangbare, te trainen of te modificeren onderdelen, die leiden tot een kunstmatig lichaam en identiteit.⁷⁹

De bodybuilders in *Cremaster 4* vervullen de rol van de *Loughton Faeries*. Faeries zijn bovennatuurlijke wezens die in verschillende mythologieën en folklores in verschillende gedaanten terug komen. Barney maakt in zijn werk vaak gebruik van regionale en lokale mythologie en folklore en daar *Cremaster 4* zich afspeelt op het Isle of Man, kunnen we er van uitgaan dat het de faeries uit de Ierse en Britse mythologie betreft. In dit geval zijn faeries wezens die dol zijn op muziek en hoewel ze mensen kwaad kunnen doen, door ze bijvoorbeeld met verlamming te slaan, bieden ze vaak essentiële hulp wanneer dit nodig is. Belangrijker is dat ze niet alleen de kracht hebben zichzelf onzichtbaar te maken, maar ook elke gedaante aan kunnen nemen die ze wensen. De faeries hebben volledige beschikking over hun lichaam en uiterlijk, zoals bodybuilders trainen om volledige beschikking te hebben over de verschillende lichaamsdelen.

⁷⁷ Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003, pg 95

⁷⁸ Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, Londen, 2009 (1993), pp 22 - 27

⁷⁹ zie pagina 42



Afb. 19: Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999, video still van silk-screened digitale video disc, nylon, bewerkt zadelleer, sterling zilver, bijenwas en polycarbonate honingraat in in nylon en acryl vitrine: met kleur 35 mm film overgedragen van video met geluid, 79 min, editie 8/10, vitrine 98 x 102 x 119 cm, Guggenheim Museum, New York



Afb. 20: Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999, video still van silk-screened digitale video disc, nylon, bewerkt zadelleer, sterling zilver, bijenwas en polycarbonate honingraat in in nylon en acryl vitrine: met kleur 35 mm film overgedragen van video met geluid, 79 min, editie 8/10, vitrine 98 x 102 x 119 cm, Guggenheim Museum, New York



Afb. 21: Matthew Barney, *Cremaster 4*, 1994, video still van plastic, satijnen stof, silk screened laser disc in silk screened uienchil hoesje, 13 x 85 x 61 cm, MoMA New York,

Het Zelf en de Ander

Het Zelf en de Ander spelen een belangrijke rol in queer theory, het is immers de Ander en de blik van de Ander die het Zelf beperkingen oplegt door de norm te stellen. In de Queer Theory komt het Zelf aan bod in het werk van Kosofsky – Sedgwick die schreef dat de ik-vorm in literatuur onvermijdelijk de aanwezigheid van de Ander creëert. Wanneer de auteur in de ik-vorm schrijft wordt de lezer automatisch de Ander, veel meer dan wanneer er in de derde persoon wordt geschreven en zowel de auteur als de lezer tot de Ander behoren.

In het essay *A Hundred Years of Homosexuality* schrijft David Halperin dat seksualiteit en de seksuele identiteit een significant aandeel hebben in de ontwikkeling van het Zelf. Halperin schrijft, in navolging van Foucault, dat seksualiteit een relatief recente en sociaal-constructivistische uitvinding van de mens is gebaseerd op de bevinding dat de notie van seksualiteit geen universeel onderdeel van het menselijk bestaan in elke samenleving is. Het is een construct waarmee de menselijke ervaring omschreven, geïnterpreteerd en geclassificeerd wordt op een relatief conceptuele basis. Halperin gebruikt de term homoseksualiteit niet als een beschrijvende, maar als een voorschrijvende en normatieve term. Hiermee geeft hij seksualiteit een meer centrale positie in de hermeneutiek van het Zelf. Het stellen van homoseksualiteit als een normatieve term is een essentiële claim in het werk van Halperin met betrekking tot queerness. Het is de Ander die de seksuele identiteit oplegt aan het Zelf, vooral wanneer deze afwijkt van de normatieve heteroseksualiteit. Een van de conclusies die Halperin trekt is dat er geen fundamenteel verband is tussen seksuele voorkeuren en onze menselijke aard, hoewel deze wel een echte en fundamentele oorsprong kan hebben in een persoon. Het Zelf dat in strijd is met de normatieve seksuele identiteit dat door de Ander wordt opgelegd en het verlangen naar een queer lichaam zien we terug in de *Cremaster Cyclus*.

In het derde deel van de cyclus dat functioneert als een spiegel en draait om een narcistische zelfreflectie, zijn er enkele scènes waarbij de personages naar zichzelf staren in een spiegel en hiermee de blik op zichzelf richten (afb. 22). Er is sprake van een verdubbeling van de 'ik' en dus van het 'Zelf'. De spiegel of het reflecterende beeld komt in de psychoanalyse voor in wat Lacan de spiegelfase noemde.⁸⁰ De spiegelfase heeft betrekking op de fase in de ontwikkeling van het Zelf bij een kind, een fase waar Freud naar refereerde als primair

⁸⁰ Jacques Lacan, 'The Mirror – Phase as Formative of the Function of the I', 1949, in Charles Harrison and Paul Wood: *Art in Theory, an Anthology of Changing Ideas*, 1900 – 2000, Oxford, 2003 pp 620- 624

narcisme van het Ego.⁸¹ Door een reflectie van zichzelf te zien ontwikkeld een individu het bewustzijn van het Zelf, maar ook van de Ander. Lacan zag de reflecterende afbeelding van het Zelf als een bron van vervreemding en illusie.

Dit resulteerde in waar hij naar refereerde als het *Imaginaire*, een dimensie van afbeeldingen, bestaand of bedacht, bewust of onbewust. Het *Imaginaire* is een constant aanwezige abstracte dimensie in de menselijke psyche.⁸² Het is een abstracte dimensie in de psyche dat niet een directe toegang heeft tot de werkelijkheid. Lacan duidde deze dimensie aan als de fase waarin een persoon over zichzelf praat zonder tegen de ander te praten. Hierop volgt de dimensie van het *Symbolische* waarbij een persoon over zichzelf praat tegen de Ander.⁸³ De manier waarop overgang tussen de fasen van het *Imaginaire* en het *Symbolische* doorstaan wordt maakt het verschil tussen normaal en afwijkend gedrag.

Het is de dimensie van het *Imaginaire* dat Barney zichtbaar maakt in zijn werk, door in plaats van de blik naar buiten te richten op de Ander, de blik inwaarts te keren op de innerlijke strijd van het mechanisme en de cyclus als een immanent systeem neer te zetten. Bovendien toont de inwaartse blik de Ander in het Zelf, het Zelf dat in essentie onzijdig is, maar ten prooi dreigt te vallen aan de constructie van gender waar dat beperkingen kent die opgelegd zijn door de Ander. De internaliserende blik geeft de toeschouwer een inkijk in de psyche van de kunstenaar, een psyche die op bijna schizofrene wijze gespleten is door een realiteit en een abstracte versie van deze realiteit.

Deze gespletenheid is verbonden door traumatische gebeurtenissen en dilemma's van onderscheidende en gefixeerde seksualiteit die de contemporaine tijd kenmerken. Barney uitte in een interview dat hij de spanningen in de maatschappij aan de kaak wilde stellen, die betrekking hadden op de binaire taxonomie. Hij wil kritiek uitoefenen op de sociaal-maatschappelijk druk die wordt uitgeoefend op individuen om te voldoen aan de binaire norm, bovendien wil hij de sociaal-maatschappelijke blik op seksualiteit verbreden en kennis laten maken met alternatieve seksuele identiteiten.⁸⁴

De blik wordt door het medium film zelf grotendeels gecreëerd, het projecteert een registratie van beelden met de bedoeling door de Ander gezien te worden. Doordat de cyclus

⁸¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*, Los Angeles 1994 pp: 341 – 349

⁸² Ibidem

⁸³ Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, *The Seminar of Jacques Lacan: Freud's Papers on Technique 1953-1954 (Book I)*, New York 1991 (1953)

⁸⁴ Scott Foundas, 'Self-Portraiture Meets Mythology: Matthew Barney Talks About His 'Cremaster Cycle.' Op website: [IndieWire](http://www.indiewire.com/people/people_030515barney.html). <http://www.indiewire.com/people/people_030515barney.html> (23 juni, 2011)

zich afspeelt in de *Imaginaire* fase spreekt het Zelf alleen tegen zichzelf, - het Zelf spreekt immers pas in de *Symbolische* fase tegen de Ander - is dialoog vrijwel afwezig in de cyclus. Dit versterkt de visuele beeld doordat de nuance van taal ontbreekt. De schizofrenie waarmee Barney zich tussen de gespleten dimensies van zijn psyche beweegt is een bevestiging van Hal Foster's claim in zijn essay *Repost* uit 1982. Foster claimt dat de ondoorgroendelijkheid van het postmodernisme zelf een allegorie is, en dat ze haar schizofrenie strategisch toepast. Dit zien we ook in het werk van Barney: de *Cremaster Cyclus* is een moeilijk te doorgronden allegorie op het biologische reproductiesysteem. Barney splijt de innerlijke strijd van het organisme op in een aantal dimensies van verschillende verhaallijnen. Zijn schizofrenie bestaat uit het toepassen van metaforen om zijn concept kracht bij te zetten. Tevens is het een realisatie van de abstracte dimensie van het *Imaginaire* dat in strijd is met dit systeem.⁸⁵

Een queer theoretica die over het Zelf, de totstandkoming hiervan en de rol van het lichaam schreef is Gloria Anzaldua. Beïnvloed door het werk van Deleuze zag ze het lichaam als een entiteit bestaande uit subpersonaliteiten.⁸⁶ Dit heeft tot gevolg dat elk individu een oneindige meervoudigheid bezit. Een van de termen die ze hierbij gebruikt is 'the queer of me' waar mee ze verwijst naar een vervreemd lichaam dat thuishoort en tegelijkertijd vreemd is in een groter lichaam waarin het zich bevindt. Het grotere lichaam waaraan ze refereert is onderdeel van een serie grote lichamen die een metafoor zijn voor de coherente identiteiten of classificaties in de wereld. Dit leidt er toe dat het Zelf per definitie schizofreen en gefragmenteerd is, doordat het zich thuis kan voelen in verschillende door de Ander opgestelde normatieve identiteiten. De Ander verlangt echter van het Zelf dat het zich beperkt tot een enkele normatieve identiteit. Het gevolg hiervan is, is dat het Zelf per definitie afwijkt van de norm en dus queer is. Zo schreef ze '*I am all races, because there is the queer of me in all races*'. Het idee van een meervoud aan persoonlijkheden lijkt goed aan te sluiten tot de Cremaster cyclus, waarin Barney zelf verschillende rollen op zich neemt binnen het organisme.

⁸⁵ Jay Michael McClure, Queered Cinema, Film, Matter and Matthew Barney, in Discourse, *Berkeley Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol: 32, No: 2, 2011, pp 150 – 169

⁸⁶ Mikko Tuhkanen, Queer Hybridity, in: Chrysanthi Nigianni en Merl Storr: *Deleuze and Queer Theory*, Edinbrough 2009, pp 93 – 110



Afb. 22: Matthew Barney, *Cremaster 4*, 1994, video still van plastic, satijnen stof, silk screened laser disc in silk screened uenschil hoesje, 13 x 85 x 61 cm, MoMA New York

Queer theoretische queerness

De manier waarop Matthew Barney gender benaderd is analoog aan de essentie van queer theory. Net als het werk van queer theoretische feministen als Butler en Kosofsky-Sedgwick, ziet Barney de binaire genderclassificatie als een beperking. De utopie van onzijdigheid wordt verstoord door een beginnende indaling van de testes. Het organisme gaat vervolgens de strijd aan met zichzelf, het verzet zich tegen de beperkingen van gender. Hoewel de insteek van de feministische queer theoretici dit vooral betrokken op de beperkingen die de binaire taxonomie had voor de vrouwelijke sekse, ziet Barney de binaire taxonomie in zijn geheel als beperkend. Barney zoekt naar een ruimte tussen het mannelijke en het vrouwelijke en verheerlijkt de onzijdige fase in de ontwikkeling van een embryo. Een embryo is gedurende de eerste zes weken onzijdig, het vertoont nog geen kenmerken van de mannelijke dan wel de vrouwelijke sekse en de chromosomen die bepalend zijn voor de ontwikkeling van geslachtsorganen moeten nog geactiveerd worden. Wanneer de anatomische ontwikkeling voltooid is, wordt het volgende proces in gang gezet. Dit is een proces waarin seksuele en genderspecifieke hormonen als oestrogeen, androgeen, steroïden

en testosteron in actie komen.⁸⁷ Hoewel door de overkoepelende hoofdthematiek van de indaling van de testes wordt geïmpliceerd dat het gaat om een embryo dat zich tot man ontwikkeld is dit niet wat Barney wil suggereren. Hij zei over het centraal staande organisme :

*'There is a proposed mechanism that at certain points has a gender, but it's not necessarily a human gender.'*⁸⁸

In de cyclus hebben we te maken met een lichaam met een gender dat buiten de menselijke binaire taxonomie valt, een lichaam dat afwijkt van de normatieve classificaties en als gevolg daarvan als queer benaderd zou kunnen worden.

Judith Butler schreef in *Bodies That Matter* dat in plaats van een biologisch vrouwelijk of mannelijk lichaam, zou er een lichaam moeten zijn dat zich binnen de taxonomie van gender beweegt en zich daar tegelijkertijd tegen afzet.⁸⁹ Deze lichamelijke entiteit zou niet zomaar een hermafrodiet lichaam kunnen zijn, het zou een entiteit moeten zijn dat de taxonomie verstoord zonder hierbij zelf een vast te leggen plaats in te nemen. In de *Cremaster Cycle* wordt de onzijdige staat van het embryo verheerlijkt en als een utopische staat beschouwd. In de cyclus zien we een lichamelijke entiteit dat strijdt tegen de binaire taxonomie en de beperkingen die de binaire classificatie het organisme zou opleggen, zonder daarin een plaats in te nemen. Dat de strijd uiteindelijk wordt verloren door de voltooiing van de indaling van de testes doet er niet toe, het gaat om het traject dat wordt afgelegd.

Een andere benadering is die van Deleuze, evenals Barney wijst hij de gehele taxonomie af en beargumenteert in zijn *theorie van verschil* dat alle mensen uit dezelfde substantie zijn opgebouwd en er geen sprake kan zijn van een individuele materiële identiteit.⁹⁰ Dit betekent dat we in essentie juist niet allemaal uniek zijn, maar hetzelfde. Dat mensen toch van elkaar verschillen wordt veroorzaakt door de individuele relaties die we aangaan met andere mensen, objecten en gebeurtenissen waar we bij vervolgens bij betrokken zijn. In de *Cremaster Cycle* zien we dit opnieuw terug in de verheerlijking van onzijdigheid waar de

⁸⁷ Mikko Tuhkanen, Queer Hybridity, in: Chrysanthi Nigianni en Merl Storr: *Deleuze and Queer Theory*, Edinbrough 2009, pp 93 – 110

⁸⁸ Jay Michael McClure, Queered Cinema, Film, Matter and Matthew Barney, in Discourse, *Berkeley Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol: 32, No: 2, 2011, pp 150 – 169

⁸⁹ Ibidem

⁹⁰ Mikko Tuhkanen, Queer Hybridity, in: Chrysanthi Nigianni en Merl Storr: *Deleuze and Queer Theory*, Edinbrough 2009, pp 93 – 110

embryo gedurende de eerste zes weken in verkeert. Dit geldt voor elke embryo, zowel mannelijk en vrouwelijk en queer lichamen als hermafrodieten. De embryo's bestaan qua geslachtelijkheid in de eerste zes weken, uit dezelfde substantie en ondergaan daarna de fase van geslachtsvorming. In de cyclus ligt de nadruk op de maakbaarheid van het lichaam en de afwijzing van een binaire taxonomie.

Het existentialisme in het werk van Matthew Barney

Van hieruit is het een kleine sprong naar het existentialistische aspect in het werk van Barney. De strijd van het organisme kan als een existentialistische strijd worden opgevat. Allereerst moet hierbij in het achterhoofd gehouden worden dat de notie van transcendentie significant aanwezig is in de *Cremaster Cycle*, de mogelijkheid hiertoe wordt geboden door de architectonische structuren. Ook is er een scène aan het einde van de derde film waarin Gary Gilmore vlak voor zijn executie in een kloof springt, met de hoop op transcendentie verschaft door het ontsnappingstalent van zijn grootvader Houdini. Ten tweede moet worden toegelicht wat er in deze context met existentialisme bedoeld wordt. Centraal staat het concept dat existentie vooraf gaat aan essentie, *l'existence précède l'essence*.⁹¹ Het existentialisme bestaat uit een aantal filosofische uitwerkingen van hetzelfde uitgangspunt, het gaat altijd over de relatie tussen de mens en god of de mens en het universum. Voor Sartre kon er geen sprake zijn van een god die het lot van de mens voorbestemd heeft, ook kon er geen sprake zijn van een menselijke aard die vanaf de geboorte in de mens zat besloten. De mens is verantwoordelijk voor zijn eigen bestaan, en is gedoemd te leven met de beslissingen die hij als gevolg van de keuzevrijheid heeft te leven. Transcendentie speelt een significante rol in de existentialistische fenomenologie van Simone de Beauvoir, in haar werk *The Second Sex* dat van grote invloed was op de queer theoretici van de jaren 90⁹² en die het werk bekritiseerden omdat de Beauvoir uitging van het succes van een mannelijke ontologie. Er is echter ook een andere benadering mogelijk, waarin de Beauvoir zich een verhouding tussen de seksen voorstelt die vrij is van dominantie. Een vrijheid die niet binnen het vrouwelijk lichaam of mannelijk lichaam gezocht moet worden, maar een geheel nieuwe constructie van de verhouding tussen de seksen gecreëerd moet worden. De Beauvoir maakte in haar werk gebruik van het existentialisme zoals deze door Sartre is uiteengezet. Niet alleen Sartre ontkennde het bestaan van een god, ook Foucault sprak van de

⁹¹Jean-Paul Sartre, 'Existentialism and Humanism', 1946, in: Charles Harrison and Paul Wood: *Art in Theory, an Anthology of Changing Ideas*, 1900 – 2000, Oxford, 2003 pp 600- 602

⁹²Nadine Changfoot, 'Transcendence in Simone de Beauvoir's *The Second Sex* : Revisiting masculinist ontology', in *Philosophy and Social Criticism*, vol. 35, nr 391, 2009 pp 391 - 410

dood van god en de uiteindelijke dood van de mens.⁹³ Hiermee doelde hij op de dood van het mensbeeld dat zou leiden tot een nieuw concept van de mens als een soort prothese van god, door de ontwikkelingen van de wetenschap en technologie in staat om de creatie van de wereld in de hand te hebben.

In het werk van Barney is er sprake van een in zichzelf besloten wereld gecreëerd door de kunstenaar, een vicieuze cirkel die voltrokken wordt zonder de interventie van een god. Het is slechts de kunstenaar die de hand heeft in de creatie van deze schizofrene parallelle wereld. Ook in de ondergeschikte narratieve constructen zien we waar de vrijheid van de mens toe leidt. Gary Gilmore die geëxecuteerd wordt nadat hij schuldig bevonden is aan de moorden die hij heeft begaan en dus moet sterven voor de gevolgen van zijn acties. De laatste strijd die gestreden wordt is de strijd van het organisme tegen de natuur. *L'existence précède l'essence*, ook in het werk van Barney. Zoals het lichaam vooraf gaat aan de identiteit die het vervolgens aanneemt. Een wereld niet gecreëerd door een God, maar door het nieuwe mensbeeld, in dit geval door een kunstenaar. Dit impliceert niet dat de kunstenaar god is, maar dat de mens de taak van god heeft overgenomen en god hiermee overbodig maakt. Het organisme in de *Cremaster Cycle* gaat de strijd aan met de natuur zelf, met de beperkingen die de natuur in de vorm van sekse aan het wezen oplegt, strevend naar een compleet maakbare wereld.

Tot slot

De periode van de jaren 90 was een periode waarin de politiek van het lichaam een grote rol speelde, bovendien kenmerkte de periode een omslag in het denken over seksualiteit.⁹⁴ Queer theoretici bestreden de constructie van seksuele identiteit en de bijbehorende taxonomie. Deze constructie en deconstructie zien we terug in het werk van Barney, die ons toelaat in een parallelle wereld waarin de strijd met de beperking van gender wordt aangegaan.

⁹³ Michel Foucault, *The Order of Things*, Londen 2009³ (1966) pg 420

⁹⁴ Een uitgebreide beschrijving van de verandering in het discours is te lezen in de inleiding

Alles is queer bij Henrik Olesen

*“When you will have made him a body without organs,
then you will have delivered him from all his automatic reactions
and restored him to his true freedom.”*

- Antonin Arnaud⁹⁵

Uit de vorige cases is gebleken dat queerness op verschillende manieren belichaamd wordt in de hedendaagse artistieke praktijk. Na de expliciete zichtbaarheid van seksuele identiteiten in het werk van Pierre et Gilles en de *Imaginaire* schizofrene wereld van Matthew Barney, richt de derde casus zich op het onderzoekende praktijk van de Deense conceptuele kunstenaar Henrik Olesen. Er zullen een tweetal installaties aan bod komen: *Some Faggy Gestures* uit 2005 en *Some Illustrations to the Life of Alan Turing* uit 2008 – 2010. Beide werken nemen de constructie van geschiedenis als uitgangspunt en laten zien hoe verschillende aspecten van het hedendaagse seksuele discours tot stand zijn gekomen. De analyse van de hier geselecteerde werken uit het oeuvre van Henrik Olesen vergt een wat andere aanpak dan de voorgaande cases van het oeuvre van Pierre et Gilles en de *Cremaster Cycle* van Matthew Barney. De andere aanpak heeft als reden dat Henrik Olesen geeft zelf al aangeeft dat - en blijkt ook duidelijk uit zijn werk – het seksuele discours een centrale en bijna letterlijke positie inneemt in zijn werk, in het bijzonder de sociaal-maatschappelijke positie van homoseksuelen. Zijn duidelijke articulatie van zijn ideeën en de parallelle uitgangspunten met queer theory biedt een unieke kans om niet alleen zijn werk te interpreteren maar eveneens met Olesen mee te denken. Daarom streef ik met deze casus niet alleen aan te tonen welke elementen in het werk zelf als queer geïnterpreteerd kunnen worden, maar ook het werk van Olesen te vergelijken valt met queer-theoretische benaderingen. Gelijk de werkwijze van Olesen zullen zijn werken volgens een vaste structuur geanalyseerd worden. Het begint met een introductie van Hendrik Olesen en zijn artistieke praktijk, vervolgens wordt er ingegaan op de verschillende geselecteerde werken. Per werk wordt een historisch kader geschetst waarop het werk gebaseerd is, daarna de representatie door Olesen om tot een uiteindelijke analyse van queerness volgens Henrik Olesen te komen.

⁹⁵ Antonin Artaud, *To Have Done With The Judgement of God*, radio hoorspel, 1947

Henrik Olesen

Naast de sociaal-maatschappelijke positie van homoseksuelen en andere seksuele identiteiten centreert de thematiek in het werk van Henrik Olesen (1967) zich rondom onderwerpen als kapitalistisch-economische structuren, educatie, politiek, het rechtssysteem en andere sociaal-maatschappelijke onderwerpen.⁹⁶ Olesen streeft er na een sociaal-maatschappelijke intolerantie tentoon te stellen van queerness en andere onrechtvaardigheden die hij om zich heen ziet. Olesen observeert, analyseert en toont ons zijn bevindingen in de hedendaagse context van de tentoonstellingsruimte. Olesen doet dit zonder hierbij zelf een standpunt in te nemen of belerend over te komen, maar streeft er na een sociaal bewustzijn te creëren met betrekking tot de positie van homoseksuelen vandaag de dag en in de geschiedenis. Door de geschiedenis naar de hedendaagse context van de tentoonstellingsruimte te brengen, deconstrueert hij de hedendaagse maatschappelijke situatie. Net als bij de vorige cases is ook bij Olesen het af te leggen traject belangrijker dan het eindresultaat zelf.⁹⁷ Kort gezegd speelt het theoretische veld en de totstandkoming hiervan een hoofdrol in zijn praktijk. Hij beroept zich hoofdzakelijk op de geschiedenis, politiek en het seksuele discours. Hij wijst ons niet alleen op sociaal-maatschappelijke intolerantie en criminalisering van homoseksualiteit gedurende de geschiedenis en het nog jonge seksuele discours, maar ook op linguïstische en visuele structuren die de bestaande binaire taxonomie en mannelijk heteroseksuele hegemonie in stand houden en versterken. Daarnaast put hij ook uit het werk van moderne kunstenaars, zo heeft hij het werk van Acconci gereorganiseerd en opnieuw gepresenteerd in de hedendaagse sociaal-maatschappelijke context (afb. 23 en 24).⁹⁸ Olesen heeft in Acconci's werk bepaalde elementen uitgelicht die betrekking hebben op de hedendaagse context of het concept dat Olesen wil overdragen.

⁹⁶ Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures*, Zürich 2008, pp 166 - 171

⁹⁷ Henrik Olesen, *How Do I Make Myself A Body*, uitgave bij tent: Basel (Museum für Gegenwartskunst) 2011, pg 7

⁹⁸ Henrik Olesen, *What Is Authority?*, Copenhagen 2002, pp 9 - 17

HISTORY IS STRAIGHT + BIOLOGY IS STRAIGHT
+ LAWS ARE STRAIGHT +
SCHOOLS ARE STRAIGHT + T.V. IS STRAIGHT +
AUTHORITIES ARE STRAIGHT
+ VITO ACCONCI IS STRAIGHT
E. T. C.



Afb. 23: Henrik Olesen, *Vito Acconci is straight*, 2000, computer collage, afmetingen variëren, tentoonstellingskopie Malmö Konsthall 2010, Zweden.



Afb. 24: Henrik Olesen, *Vito Acconci Posters*, 2000, tentoonstellingskopieën, afmetingen variëren, installatie overzicht Malmö Konsthall, 2010, Zweden.

Zijn theoretische en onderzoekende concepten leiden tot verschillende fysieke representaties, van afbeeldingen en collages op printpapier tot ruimtelijke interventies in een architectonische structuur. Deze ruimtelijke interventies zijn bedoeld om de statische tentoonstellingsruimte te doorbreken en te denaturaliseren. Olesen heeft een esthetische taal ontwikkeld waarin hij gebruik maakt van het vastzittende, geblokkeerde en allerlei voorhanden zijnde obstakels. Op basis van de volgende twee werken uit het oeuvre van Olesen zal zijn werkwijze geïllustreerd worden, te beginnen met *Some Faggy Gestures*.

Some Faggy Gestures 2004-2005

De aanleiding van het werk *Some Faggy Gestures* was de tentoonstelling *Some Gay-Lesbain Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born between c.1300 – 1870/ SEX MUSEUM* in het Migros Museum Für Gegenwartskunst Zürich in 2005 – 2007. Olesen was een van de curatoren die de tentoonstelling samenstelde. Het werk was eveneens te zien in de tentoonstelling *How Do I Make Myself A Body?* in de Malmo Konsthall en Museum für Gegenwart in Basel, 2011 (afb. 25).

Historisch referentiekader

Zoals de titel van de tentoonstelling al prijs geeft was *Some Gay-Lesbain Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born between c.1300 – 1870/ SEX MUSEUM* in 2005 – 2007 gericht op kunst tussen 1300 en 1870. Het jaartal 1870 is niet zomaar gekozen, rondom 1870 veranderde er iets in het perspectief op seksualiteit. Er ontstond een seksueel discours dat de seksuele identiteit fragmenteerde, niet langer was er sprake van een scheiding tussen heteroseksualiteit en al wat niet hetero was. Een belangrijke factor in deze verandering was het essay *Contrary Sexual Sensations* door Karl Westphal dat in 1870 verscheen en voor het eerst de term homoseksualiteit gebruikte.⁹⁹ De term heteroseksueel ontstond nog later, pas in het laatste decennium van de negentiende eeuw werd deze in gebruik genomen.¹⁰⁰ Het discours ontwikkelde zich meer en meer onder invloed van medische onderzoeken, psychoanalytische theorieën en de literatuur.

De titel *Some Faggy Gestures* verwijst naar lichaamstaal en houding van een persoon die er op zouden kunnen wijzen dat de betreffende persoon homoseksueel is. De relatief recente homoseksuele connotatie van het woord faggy geeft al aan dat deze conclusie met

⁹⁹ David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, New York 1989, pp 15 - 40

¹⁰⁰ Ibidem

terugwerkende kracht getrokken word. Het gaat hier om wat wij tegenwoordig als typisch faggy, queer of homoseksueel beschouwen wordt toegepast op beelden uit de geschiedenis waar deze associatie niet gelegd werd. Het woord Fag, een afkorting van faggot, is een van oorsprong Amerikaanse term die in beledigende zin gebruikt wordt voor homoseksuelen. De term ontstond aan het begin van de twintigste eeuw en er zijn verschillende theorieën met betrekking tot de etymologie van het woord.¹⁰¹ De eerste verklaring is dat het afkomstig is van een eerdere beledigende term voor een oudere vrouw aan het eind van de 16e eeuw, waar faggot verwees naar een zware bundel stokken, vervelend en lastig om te dragen. Een andere verklaring is dat het verbasterd is van het Jiddische Faygele, wat klein vogeltje betekent. In het Verenigd Koninkrijk verwees het vanaf 1785 naar een schooljongen die een oudere jongen moest assisteren door het uitvoeren van huishoudelijke en ondergeschikte taken, maar er lijkt geen verder verband te zijn met het Amerikaanse gebruik van het woord. Door media en film verspreidde de homoseksuele connotatie van het woord zich naar het Verenigd Koninkrijk en de rest van Europa.

Representatie door Henrik Olesen

Some Faggy Gestures is een installatie bestaande uit zeven panelen met afbeeldingen op printpapier uit 2008, de afbeeldingen zijn ondergebracht in verschillende categorieën. Sommige panelen hebben een zwarte achtergrond waarop met krijt is geschreven zodat het op een schoolbord lijkt, andere panelen zijn eerst behangen met kranten waar de afbeeldingen vervolgens overheen zijn gehangen, zodat de afbeeldingen in de hedendaagse context de sociale zichtbaarheid lijken te krijgen waar ze voor streden (afb. 25, 26, 27). Olesen introduceert ons tot een alternatief conceptueel seksueel discours, hij biedt een catalogus van verschillende seksuele identiteiten aan. Verschillende historische teksten die handelen over homoseksualiteit worden gedeconstrueerd en gereorganiseerd. Onder de afbeeldingen die door Olesen geselecteerd zijn bevinden zich veel portretten, van personen die met homoseksualiteit of queerness in verband gebracht kunnen worden. Deze portretten zijn op zichzelf niet gemaakt om de seksuele identiteit bloot te geven, maar om de macht en rijkdom van de afgebeelde personen te laten zien en deze in status te verheffen. De panelen waarop de afbeeldingen getoond worden zijn gecategoriseerd binnen verschillende thema's (afb. 26 en 27). Het eerste paneel begint met de criminalisering van homoseksualiteit in de geschiedenis, hier hangen de afbeeldingen in categorieën als *'the*

¹⁰¹ Etymologie van het woord fag op website *Online Etymology Dictionary*
<<http://www.etymonline.com/index.php?term=faggot>>(9 juni 2011)

appearance of sodomites in visual culture, *'monsters & sodomites'*, *'anti-homosexual trials'* en *'bodies'*. De afbeeldingen laten de sociaal-maatschappelijke positie van homoseksuelen, met name kunstenaars, in verschillende landen in woord en beeld zien. Op het paneel zien we veel teksten met betrekking tot de criminalisering van homoseksualiteit, zo zien we onder meer welke straffen er in verschillende landen stonden op homoseksuele handelingen. Daarnaast zien we op printpapier afbeeldingen van tekeningen uit de middeleeuwen, standbeelden en enkele schilderijen uit de renaissance. Het woord sodomie speelt hier een essentiële rol en wijst ons op een verschuiving van perspectief op homoseksualiteit. Voordat het seksuele discours op gang kwam aan het einde van de negentiende eeuw werd een niet heteroseksuele identiteit vooral op basis van religie afgekeurd.¹⁰² Het woord sodomie is afgeleid van Sodom een stad die in het Oude Testament door god verwoest werd vanwege de zedeloosheid van haar inwoners. De term had betrekking op alle 'tegennatuurlijke' handelingen, ofwel handelingen zonder het doel van reproductie. Daarnaast was sodomie geen seksuele identiteit waarmee mensen zich vrijwillig vereenzelvigden.¹⁰³ Het was een label dat door anderen werd opgelegd op basis van een seksuele handeling. Een idee dat tot op de dag van vandaag nog enkele groeperingen wordt aangehangen, met name door fundamenteel christelijke groeperingen in de VS.¹⁰⁴

De afbeeldingen op het tweede paneel zijn ondergebracht in de categorieën fathers, masculinity, dominance, violence, bondage, bodies en männerfreundschaft (afb. 26). De afbeeldingen van sculpturen, schilderijen, tekeningen en foto's zijn geprint op printpapier en slechts sommigen zijn voorzien van een onderschrift. Het zijn identiteiten die als typisch mannelijk kunnen worden beschouwd of met mannelijkheid geassocieerd worden. Deze identiteiten zijn op zichzelf niet seksueel, maar nu ze in een seksuele context geplaatst zijn worden ze onmiskenbaar als homoseksueel geïnterpreteerd.

¹⁰² Jason Edwards, *Eve Kosofsky – Sedgwick*, New York 2009 pg 20

¹⁰³ Ibidem pg 21

¹⁰⁴ Ibidem pg 31



Afb. 25: Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures*, 2008, 8 collage, newsprint, C-prints, foto's, afmetingen variëren, installatie voor tentoonstelling in de Malmö Konsthall, 2010



Afb. 26: Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures* (detail), 2008, detail van installatie, 8 collage, newsprint, C-prints, foto's, afmetingen variëren, detail installatie van tentoonstelling in de Malmö Konsthall



Afb. 27: Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures* (detail), 2008, detail van installatie, 8 collage, newsprint, C-prints, foto's, afmetingen variëren, detail installatie van tentoonstelling in de Malmö Konsthall

Op het derde paneel zien we waar homoseksualiteit buitenshuis plaatsvond, de categorieën: *the effeminate son, out of the city and into the woods, cruising, baths, sex in America* en *subcultures* hebben allemaal betrekking op locaties waar homoseksuele taferelen plaatsvonden. Op het paneel zien we afbeeldingen, teksten, en gedichten op printpapier, de afbeeldingen zijn voorzien van een onderschrift, op sommige prints staan aantekeningen van de kunstenaar in potlood of pen. Is op het eerste paneel nog te zien hoe homoseksualiteit gecriminaliseerd werd, zijn hier de gevolgen die dit had voor het homoseksuele circuit zichtbaar. We zien hoe dit er toe leidde dat homoseksualiteit in het geheim plaats moest vinden en de risico's die homoseksuele mannen namen om elkaar te kunnen ontmoeten.

Het vierde paneel is tevens het hoofdpaneel met de titel *Some Faggy Gestures* (afb. 25). De afbeeldingen worden gepresenteerd zonder titel, datering of kunstenaar. Het paneel bestaat enkel en alleen uit portretten van mannen die op basis van hun voorkomen, houding en gebaren als homoseksueel getypeerd zouden kunnen worden. Het gaat hier om handgebaren, om mannen waarvan het gezicht androgyn of zelfs vrouwelijk is afgebeeld doordat de gelaatstreken zachter en ronder gemaakt zijn. Andere *faggy gestures* zijn de bezigheden die doorgaans niet met mannelijkheid geassocieerd worden, zo zien we een man bezig met het knippen van stof en zien we een andere man ruikend aan de bloem in zijn hand.

Een onderscheid tussen de *American Male Bodies* en de *English Lads* wordt gemaakt op het vijfde paneel (afb. 27). Er zijn teksten te zien van onder meer Joachim Winckelmann, de afbeeldingen op printpapier hebben soms wel en soms geen onderschrift. De kunstenaars die worden uitgelicht zijn Washington Allston, Thomas Eakins, John Singer Sargent, Winslow Homer, Henry Scott Tuke en Gustave Caillebottle. Het paneel laat zien dat het homoseksuele circuit, hoewel niet toegestaan, een levendig onderdeel van de dominante cultuur. Doordat de dominante cultuur toen nog een nationaal karakter had, verschilden ook deze subculturen onderling.

De laatste twee panelen zijn gewijd aan vrouwelijke homoseksualiteit het één onderverdeeld in categorieën als *Female Societies, Amazons en Myths, Women's Baths, Girl's Rooms, Lesbian Visibility* en *Women's Portraits by Female Artists*. Het andere paneel maakt opnieuw onderscheid tussen verschillende culturen, *London Goth, Paris Femmes, en American Dykes*. Verschillende bekende vrouwelijke kunstenaars die op enige wijze in

verband kunnen worden gebracht met homoseksualiteit worden uitgelicht. Daarnaast is er ook aandacht cross dressers. Op het paneel zien we afbeeldingen van sculpturen, foto's, tekeningen en schilderijen waaronder veel portretten. Daarnaast is er ook veel op computerpapier geprinte tekst aangebracht, deze teksten bestaan uit dagboekfragmenten, teksten met biografische informatie en ook een brief waarin toestemming voor travestie wordt verleend. De verschillende afbeeldingen zijn voorzien van onderschrift.

Hedendaagse context en queerness

De *Faggy Gestures* moeten mensen aan het denken zetten over de lichaamstaal waarmee ze door de afbeeldingen geconfronteerd worden en de associaties die zij hiermee hebben. Het legt de nadruk op de inwisselbaarheid van de term queer en alle connotaties die verbonden zijn aan homoseksualiteit en homoseksueel gedrag. Olesen streeft er na met deze uiteenzetting een sociaal bewustzijn te creëren, hij wil aantonen hoe door de geschiedenis heen de maatschappij homoseksuelen en andere vormen van queerness heeft behandeld. Queer Theory streefde er in de jaren 80 na hetzelfde te bereiken, om sociale zichtbaarheid te creëren voor seksuele identiteiten die door de maatschappij naar de marge verbannen waren omdat ze niet voldeden aan de door de maatschappij gestelde heteroseksuele norm.¹⁰⁵ Deze strijd voor sociale zichtbaarheid zou betekenen dat deze marginale seksualiteiten, waaronder ook homoseksualiteit voorheen niet of nauwelijks sociaal zichtbaar waren. Olesen laat in *Some Faggy Gestures* zien hoe in de geschiedenis is omgegaan met homoseksualiteit en queerness. Hiermee toont hij niet alleen de toenemende criminalisering van homoseksualiteit en andere vormen van queerness aan, maar analyseert hij tegelijkertijd hoe het gesteld was met de sociale zichtbaarheid van deze vormen van seksualiteit. Deze methode van deconstructie toont aan dat de maatschappelijk ingestelde heteroseksuele norm en de binaire taxonomie door de mens is geconstrueerd en niet door een god of de natuur.

***Some Faggy Gestures* en Eve Kosofsky-Sedgwick**

In *Some Faggy Gestures* zijn een aantal parallellen met queer theory zichtbaar, vooral een opmerkelijke vergelijking met het gedachtegoed van Eve Kosofsky – Sedgwick komt naar voren. De kern van de theorie van Kosofsky-Sedgwick bestaat uit de simpele gedachten dat mensen in essentie van elkaar verschillen en dat taxonomieën op grond van seksuele voorkeur, handeling of identiteit sociaal-geconstrueerd zijn.

¹⁰⁵ Annamarie Jagosen, *Queer Theory: an introduction*, New York 2008¹⁰ (1996), pg 1 – 10. Voor een uitgebreide beschrijving van queer en queerness zie inleiding.

In haar benadering van queerness neemt ze de geschiedenis als uitgangspunt, ze beargumenteert dat er vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw een ware consistente Europese homoseksuele subcultuur bestaan heeft.¹⁰⁶ Deze subcultuur bestond voornamelijk uit mannen uit aristocratische kringen Sedgwick bewijst het bestaan hiervan aan de hand van literatuur, Olesen doet dit aan de hand van kunst en kunstenaars. Individuen binnen deze groep zouden de term ‘gay’ al gebruiken met betrekking tot hun levenswijze, al definieerde de term de mannen niet zozeer als homoseksueel, maar meer als een willekeurig eroticisme dat leidde tot seksuele contacten met mensen van hetzelfde geslacht en uit verschillende klassen.

Aan het einde van de negentiende eeuw ontstonden er drie seksuele modellen die volgens Kosofsky tot op de dag van vandaag nog dominant zijn en naast elkaar bestaan.¹⁰⁷ De drie modellen waar ze naar refereert zijn het seksuele discours, inversie – de ziel van een vrouw gevangen in een mannenlichaam en vice versa – en de heteroseksuele binaire taxonomie. Dit betekent dat binaire taxonomie niet is voortgekomen uit de eerdere ideeën over seksualiteit, maar naast de eerdere ideeën ontstaan is. Kosofsky gebruikte deze inzichten om aan te tonen, dat de zoektocht naar de omslag van sodomie naar homoseksueel de ideeën over seksualiteit zelf heeft doen vervagen waardoor er incoherente, tegenstrijdige ideeën naast elkaar bestaan rondom dezelfde seksualiteit.

Het kan dus zo zijn dat hoewel je jezelf als een homoseksueel ziet, iemand anders jouw seksuele voorkeur sodomie zou noemen, of het gevolg van genderinversie.¹⁰⁸ Op een andere manier kun je jezelf als homoseksueel zien, maar dan ontdekken dat homoseksuele identiteiten onderling van elkaar verschillen. Seksuele definiëring en identificering is daarom niet alleen een vraag voor de homoseksuele minderheid, maar heeft betrekking op iedereen, doordat het ten grondslag ligt aan genderrollen, relaties tussen mannen en vrouwen en de machtsverhouding tussen de seksen. Seksualiteit en de definitie hiervan ligt volgens Kosofsky aan de grondslag aan vrijwel elk belangrijk debat in de Westerse samenleving van de twintigste eeuw.¹⁰⁹ Kosofsky – Sedgwick stelt vervolgens dat er twee soorten vragen met betrekking tot de seksuele identiteiten, ten eerste zijn er ontogenetische vragen die zich bezighouden met hoe en waarom individuen de seksuele identiteit hebben die ze hebben. Kosofsky-Sedgwick ziet dit als een schadelijke vraagstelling omdat het nooit ver weg is van

¹⁰⁶ Jason Edwards, *Eve Kosofsky – Sedgwick*, New York 2009, pg 24

¹⁰⁷ Ibidem pg 31

¹⁰⁸ Ibidem pg 27:

¹⁰⁹ Ibidem pg 44

de 'overarching, hygienic Western fantasy of a world without any more homosexuals in it'.

¹¹⁰ Een verband dat ten alle tijde vermeden moet worden. Ten tweede zijn er de fylogenetische vragen die zich bezighouden met het ontstaan en vormen van identiteiten door de geschiedenis. Dit soort vragen, waar we ook *Some Faggy Gestures* toe kunnen rekenen, leggen hedendaagse normen als sociaal-constructivistisch bloot. Wat sociaal-geconstrueerd is, kan herzien worden. In het werk van Kosofsky-Sedgwick ligt de nadruk op de queerness in de literatuur, ze benadrukt dat het van belang is dat de lezer zich constant afvraagt: ben ik, is de schrijver, het personage of het verhaal queer?¹¹¹ Seksuele identiteiten zijn op deze manier niet langer gefixeerd, maar een continue individuele ontwikkeling. Dit is exact wat Olesen wil bereiken, de toeschouwer moet zich afvragen: is mijn blik, de kunstenaar, het afgebeelde of het werk queer?

***Some Faggy Gestures*, David Halperin en Michel Foucault**

Bijzonder invloedrijk in het debat over de oorsprong van seksuele identiteit is David Halperin. Zijn belangrijkste werk is het essay 'One Hundred Years of Homosexuality' waarin hij claimde maakt dat voor 1892 homoseksualiteit niet bestond.¹¹² Een claim die in het eerste paneel van *Some Faggy Gestures* eveneens benadrukt wordt. Het onderscheid in seksualiteit voor 1892 bestond uit de normatieve (heteroseksuele, op voortplanting gerichte) seksualiteit en seksualiteit die hiervan afweek, de nadruk lag hierbij op de seksuele handeling, in de jaren hierna kwam de nadruk steeds meer te liggen op de persoonlijke seksuele oriëntatie en de invloed van seksualiteit op de persoonlijke identiteit en persoonlijkheid.¹¹³ Uit deze vaststelling leidt hij af dat homoseksualiteit geen echte eigen geschiedenis heeft tot het einde van de negentiende eeuw en dat homoseksualiteit evenals heteroseksualiteit een soort seksualiteit is.¹¹⁴ Dit maakt seksualiteit tot een relatief recente en sociaal-constructivistische uitvinding van de mens – gebaseerd op zijn bevinding dat de notie van seksualiteit geen universeel onderdeel van het menselijk bestaan in elke samenleving is – , waarmee de menselijke ervaring omschreven, geïnterpreteerd en geclassificeerd wordt op een relatief conceptuele basis. Opnieuw ligt hier de nadruk op de veranderlijkheid van het seksuele discours en haar sociaal-constructivistische basis.

¹¹⁰ Ibidem pg 55

¹¹¹ Jason Edwards, *Eve Kosofsky – Sedgwick*, New York 2009 pg 45

¹¹² David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, New York 1989 pp 15 - 40

¹¹³ Ibidem pp 41 - 54

¹¹⁴ Michel Foucault, *A History of Sexuality: Volume I the will to knowledge*, Londen 1998⁸ (1976), pp 17 - 35

De basis van deze benadering ligt in het werk van Michel Foucault, waarin hij herhaaldelijk aantoont hoe taal niet alleen de wereld beschrijft, maar ook vorm geeft. Een voorbeeld van hoe taal machtsstructuren kan creëren zien we in de Foucaultiaanse begrippen *inclusion* en *exclusion* die betrekking hebben op de macht van taal. *Inclusion* staat voor de dominante taal die gesproken wordt door degenen die de macht in handen hebben en de norm stellen, dit heeft het gevolg dat het leidt tot *exclusion*, het buiten sluiten van degenen die niet aan de norm voldoen.¹¹⁵ In de context van queer theory betekent dit dat de maatschappij de heteroseksuele norm evenals de binaire taxonomie heeft ingesteld en hierdoor alles wat er niet aan voldoet naar de marge verbannen heeft. Het individu kan hier tegenin gaan, door de macht van de taalstructuren te ondermijnen, iets wat Foucault 'reverse discourse' noemt. Dit concept vindt een sterke resonantie in het werk van Olesen, hij biedt in *Some Faggy Gestures* een scala aan alternatieven voor de heteroseksuele identiteit. Men zou *Some Faggy Gestures* zelfs als een catalogus van seksualiteiten kunnen zien: hoe herkennen we een seksuele classificatie? wat zijn de kenmerken,? waaruit bestaat de taxonomie en hoe is deze tot stand gekomen?

Ook bij Deleuze zien we dit terug, zoals in de inleiding beschreven staat zijn er volgens Deleuze twee manieren om met een discours om te gaan, de eerste is door te spreken in de dominante taal het – seksuele – discours van binnenuit te veranderen.¹¹⁶ De tweede manier is het discours van buitenaf te deconstrueren door met een alternatieve taal te komen. Deze noties van een heersend discours dat als onderdrukkend wordt ervaren door degenen in de marge hebben we herhaaldelijk terugzien komen in de cases van Pierre et Gilles, Matthew Barney en nu ook bij Henrik Olesen. In *Some Faggy Gestures* stapt Olesen buiten het discours om het van buitenaf te deconstrueren door het onder te brengen in thema's.

In 1994 verscheen het boek *Lesbian and Gay Studies in Art History*, een bundel van essays die - evenals *Some Faggy Gestures* - betrekking hebben op identiteitsvorming en queerness binnen het discours van de kunstgeschiedenis. Het is vooral de inleiding geschreven door Whitney Davis waar op het werk van Olesen goed lijkt aan te sluiten. In deze tekst beschrijft hij hoe de geschiedenis zelf een gecontroleerd construct is waardoor er geen ruimte wordt geboden aan alternatieve denkmodellen. Het is ook het dominante discours dat er voor gezorgd heeft dat de heteroseksuele hegemonie ook binnen het kunstdiscours lange tijd in stand is gebleven en dat aan afwijkende seksuele opvattingen geen aandacht werd

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ voor een uitgebreide beschrijving hiervan zie de inleiding.

geschonken. Het doel van de publicatie is kunstgeschiedenisstudenten en studenten in het algemeen bloot te stellen aan alternatieve discoursen buiten het dominante discours. Het boek kwam echter uit in de periode waarin veel queer-theoretische teksten nog moesten verschijnen en gaat hierdoor niet zozeer in op de hedendaagse situatie maar schenkt het vooral aandacht aan de sociale en artistieke zichtbaarheid van zowel mannelijke als vrouwelijke homoseksuele kunstenaars.

Some Illustrations to the Life of Alan Turing 2008-2010

Om aan te tonen dat dit geen incidenteel werk in het oeuvre van Olesen is, maar onderdeel van een breed geëngageerd oeuvre dat zich op verschillende wijzen met het lichaam, identiteit en seksualiteit bezig houdt, wordt hieronder een tweede werk uit het oeuvre van Olesen besproken. De installatie *Some Illustrations to the Life of Alan Turing* (2008 – 2010) werd voor het eerst getoond in de tentoonstelling *How Do I Make Myself A Body?* in de Malmo Konsthall en Museum für Gegenwart in Basel, 2011 (afb. 28, 29, 30, 31). Het werk bestaat uit 30 ingelijste collages op computerpapier van A4 formaat. De thematiek van het werk centreert zich rondom de Engelse wetenschapper en wiskundige Alan Turing (1912 – 1954).

Historisch referentiekader

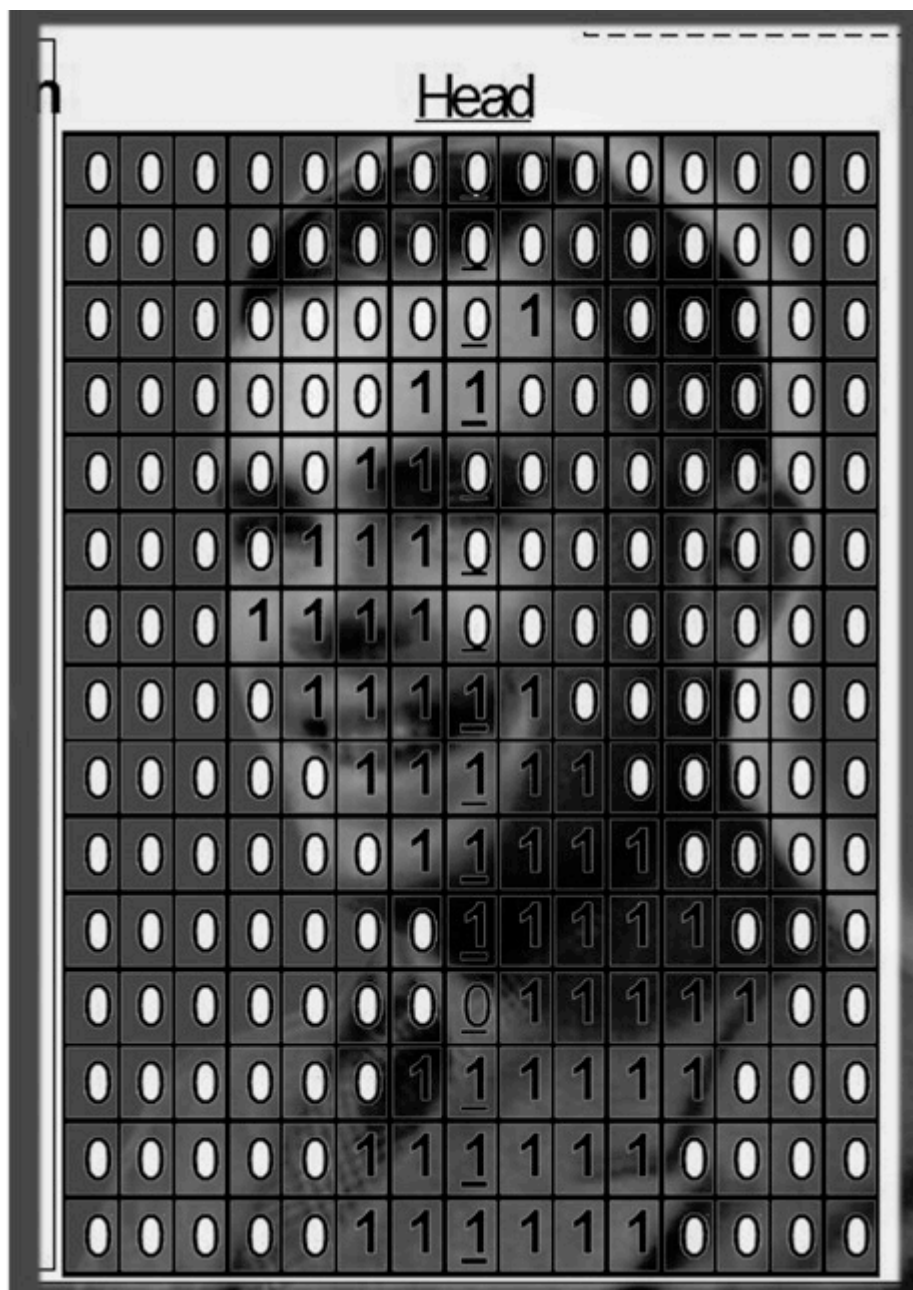
Alan Turing werd in 1952 schuldig bevonden aan homoseksuele handelingen.¹¹⁷ In plaats van een gevangenisstraf koos hij voor een alternatieve behandeling, een experimentele vorm van chemische castratie bestaande uit injecties met oestrogeen. Deze behandeling had grote fysieke gevolgen, zo werd hij werd impotent en kreeg borstgroei. Zijn gender loste als het ware op, waardoor zijn lichaam niet langer te classificeren was als mannelijk, maar ook niet als vrouwelijk. Ook mentaal hadden de hormonale injecties een effect, Turing kreeg last van depressies die hem uiteindelijk tot zelfmoord dreven. De manier en het moment van zijn dood was het enige in waarover Turing zelf nog beschikking had, gezien de staat hem de controle over zijn lichaam, zijn seksuele identiteit en zijn gemoedstoestand had afgenomen. Bovendien geloofde hij dat de dood zijn lichaam weer intact zou maken door terug te gaan naar de staat vrij van hormonale injecties. Gelijk zijn favoriete sprookje Sneeuwwitje, beroofde Turing zichzelf van het leven door het eten van een in cyanide gedoopte appel.¹¹⁸

¹¹⁷ Informatie over Turing Machine op website *Stanford encyclopaedia of philosophy* <<http://plato.stanford.edu/entries/turing-machine/>>(9 juni 2011)

¹¹⁸ Henrik Olesen, *How To Make Yourself A Body*, uitgave bij tent: Basel (Museum für Gegenwartskunst) 2011, pg 22 - 241



Afb. 28: Henrik Olesen, *Some Illustrations to the life of Alan Turing*, 2008, 16 computer printouts op newsprint, 21 x 30 cm, Galerie Daniel Bucholz, Keulen/Berlijn



Afb. 29: Henrik Olesen, *Some Illustrations to the life of Alan Turing*, 2008, 16 computer printouts op newsprint. 21 x 30 cm, Galerie Daniel Bucholz, Keulen/Berlijn.

Representatie door Henrik Olesen

In de installatie *Some Illustrations to the Life of Alan Turing* reconstrueert en reorganiseert Olesen de biografie van Turing. Verschillende bewerkte afbeeldingen van Turing worden afgewisseld met Futuristische collages die betrekking hebben op het futuristische lichaam, een concept dat in opkomst was ten tijde van zijn geboorte. Het futuristische lichaam is een concept waarin het mannelijk lichaam en machine met elkaar fuseren (afb. 28). De futuristen hadden een grote afkeer van vrouwen en verheerlijkten het idee van een autonome reproductie, zodat er geen vrouw nodig was bij het creëren van het mannelijk lichaam.¹¹⁹ Reproductie zelf werd ontdaan van verlangen en elke vorm van erotiek. De door Marinetti gefantaseerde fetisjistische fusie van man en machine ontsprong uit de futuristische obsessie met macht, oorlog en vrijheid.¹²⁰

Op verschillende collages zijn rijen van 0 en 1 aangebracht, wat zowel verwijst naar Turing's wiskundige achtergrond en binaire computertaal als naar de binaire taxonomie van de seksen (afb. 29). Andere collages zijn foto's waarop Olesen krantenknipsels met betrekking tot Turing heeft aangebracht of waar hij een tekst heeft geschreven vanuit het perspectief van Turing. Ook zijn er referenties naar het surrealisme, een van de collages toont Turing met een half opgegeten appel, refererend naar zijn methode van zelfmoord. Olesen heeft de appel voor het gezicht van Turing geplaatst, waardoor het sterk overeenkomt met het werk van Rene Magritte (afb. 30). De referentie naar het surrealisme wordt niet zomaar gemaakt: het surrealisme zag verbeeldingskracht als een wereld van mogelijkheden die in de werkelijkheid tot het bedenken en uitvoeren van een nieuw soort lichaam zouden kunnen leiden.¹²¹ De appel verbergt het gezicht en hiermee ook de identiteit van Turing, de half opgegeten appel staat in deze zin voor het aangetaste lichaam, de ware seksuele identiteit van Turing verbergend.

In een tweetal collages draait het om de Turing Machine, een Turing Machine is een wiskundig model, waarvan onduidelijk is welke fysieke taken het kan uitvoeren.¹²² De machine verkeert continue in een bepaalde modus of staat veroorzaakt door de cellen waaruit het bestaat, het aantal modes waar de machine in kan verkeren is oneindig. Deze

¹¹⁹ Christine Poggi, 'Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body' in: *Modernism/Modernity* Vol. 4, No.3, September 1997, pp 19 - 43

¹²⁰ Christine Poggi, 'Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body' in: *Modernism/Modernity* Vol. 4, No.3, September 1997, pp 19 - 43

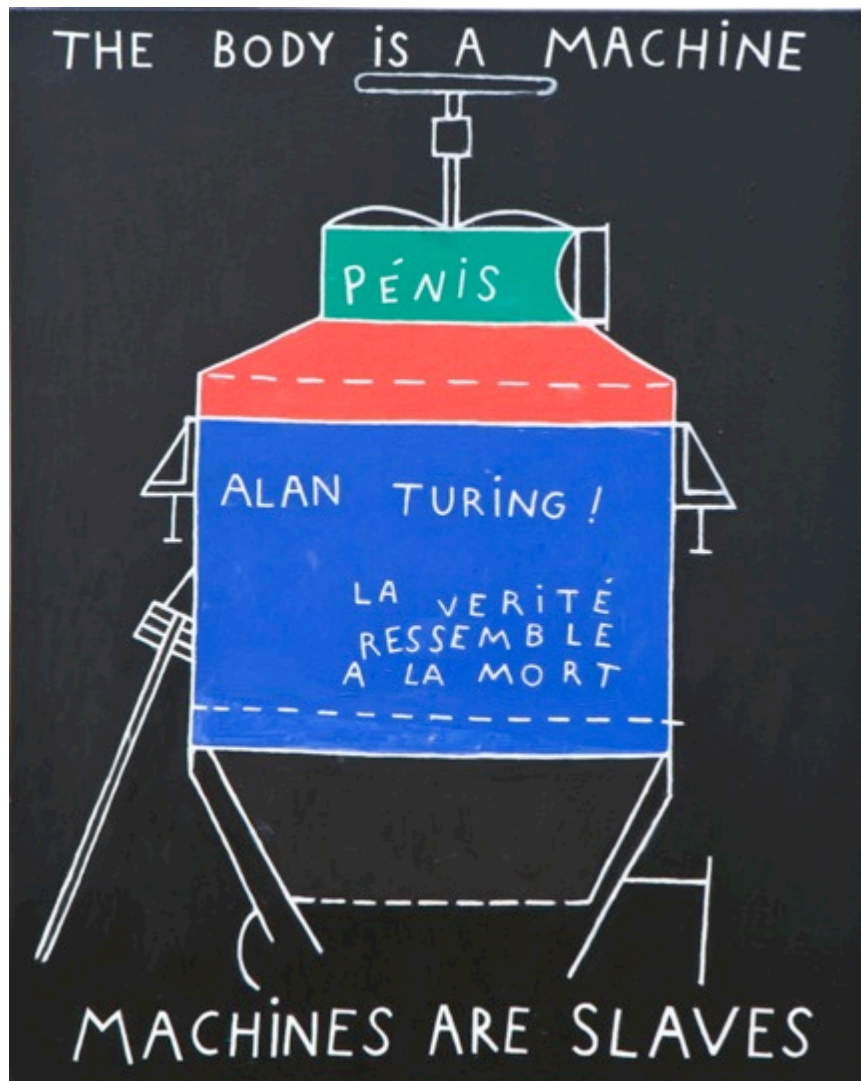
¹²¹ Henrik Olesen, *How To Make Yourself A Body*, uitgave bij tent: Basel (Museum für Gegenwartskunst) 2011, pg 24

¹²² Informatie over Turing Machine op website *Stanford encyclopaedia of philosophy* <<http://plato.stanford.edu/entries/turing-machine/>>(9 juni 2011)

cellen van het wiskundige model dragen het kenmerk 0 of kenmerk 1, die samen algoritmen vormen die nodig zijn van de ene modus naar een andere over te gaan. Turing's lichaam is niet langer een echt lichaam maar een machine, de behandeling is een algoritme dat in de machine is ingevoerd en de staat van het lichaam veroorzaakt. De algoritmen of effectieve procedures representeren de sociaal-constructivistische omstandigheden die nodig zijn om de staat van het lichaam te creëren. Hoewel het model vertrekt vanuit een binaire codering zijn de variabele mogelijkheden eindeloos. Dit zou betekenen dat hoewel het menselijk lichaam vertrekt vanuit een binaire taxonomie, de sociaal-constructivistische omstandigheden eindeloos kunnen variëren en hiermee zou het aantal lichamen dat mogelijk is eveneens eindeloos zijn. Het lichaam is een keuze en kan gemodelleerd worden naar de wensen van de eigenaar van het lichaam. De woorden *La verité ressemble a la mort* (afb. 31) zijn een verwijzing naar de zelfmoord van Turing, na zijn dood zou zijn ware lichaam weer in ere hersteld worden.



Afb. 30: Henrik Olesen, *Some Illustrations to the life of Alan Turing (5)*, 2008, 16 computer printouts op newsprint. 21 x 30 cm, Galerie Daniel Bucholz, Keulen/Berlijn.



Afb. 31: Henrik Olesen, *The Body Is a Machine*, 2010, Olieverf op doek, 21 x 30 cm, Galerie Daniel Bucholz, Keulen/Berlijn.

Hedendaagse context en queerness

Hoewel de installatie de sociaal-maatschappelijke afwijzing van homoseksualiteit tot in de tweede helft van de twintigste eeuw in Engeland laat zien, is *Some Illustrations to the Life of Alan Turing* even interessant bekeken vanuit queer theory. Voor Olesen representeert Turing het maakbare lichaam van de toekomst. Het lichaam wordt een bezit waar macht over uitgeoefend kan worden verder dan het gevangenhouden van een persoon. Wat er bij Turing gebeurde was dat het lichaam onteigend werd door de ‘Ander’ zoals we die eerder bij Matthew Barney beschreven zagen. Het ‘Zelf’ van Turing zat gevangen in een lichaam dat nu van de ‘Ander’ was. Michel Foucault beschreef de onderhandelbaarheid van het lichaam als bezit in zijn concept van *Biopolitics*.¹²³ De term *Biopolitics* heeft betrekking op het uitoefenen van macht over het lichaam door de staat en het bedrijven van politiek om deze macht te verkrijgen. In de 18^e eeuw vond er een ontwikkeling plaats in het machtsdiscours. De staat als machtsinstituut, leerde dat het niet alleen van belang is om macht over het individu uit te oefenen, maar dat ook de mens als massa gecontroleerd kon worden. De mens werd aangemoedigd te geloven dat seksualiteit de kern van een identiteit vormde, waardoor seksualiteit geobjectiveerd werd als iets waarover macht uitgeoefend kon worden. Over seks wordt een tweeledige vorm van macht uitgeoefend. Enerzijds is het persoonlijk, lichaam gebonden en vindt het plaats in de privésfeer, anderzijds heeft het betrekking op de massa. Dit wil zeggen dat wanneer de seks van de massa gecontroleerd wordt, de grootte van de populatie gecontroleerd wordt, wat gunstig is voor de welvaart van de staat en de macht in stand houdt. Foucault claimt dat deze ontwikkeling, de staat die macht wil uitoefenen over zowel het lichaam van het individu als het lichaam van de massa, de oorzaak was van het ontstaan van het seksuele discours. Doordat de staat controle over de populatie en dus over seks wenste, werden alle aspecten die betrekking hadden op seks en seksualiteit tot op de bodem uitgezocht.

In verschillende collages refereert Olesen expliciet naar het concept van een lichaam zonder organen. Het lichaam zonder organen werd door Gilles Deleuze geformuleerd als dat het lichaam zelf een eenheid is bestaand uit verschillende onderdelen – organen – die allen een eigen functie vervullen. De maatschappij is hierbij een hiërarchisch organisme waarin het lichaam functioneert. Opnieuw komen we hier terug op de theorie van verschil zoals deze ook bij Matthew Barney naar voren is gekomen, de onmogelijkheid van materiële

¹²³ Michel Foucault, *A History of Sexuality: Volume I the will to knowledge*, Londen 1998⁸ (1976), pp 140 - 143

individualiteit. Door deze onmogelijke individualiteit blijft het streven naar een identiteit bij een verlangen hierna. Deze onmogelijkheid leidt er eveneens toe dat we leven in een dimensie van consistentie, dat een drietal functies vervult, het legitimeert het bestaan van het organisme, het geeft betekenis en het subjectiveert.¹²⁴ Het lichaam zonder organen is een lichaam dat ontsnapt aan de beperkingen van het bestaan die door de maatschappij maar ook door innerlijke verlangens wordt opgelegd. Daardoor is het genderloze lichaam van Turing een interessant gegeven, omdat de genderspecifieke organen gecontroleerd kunnen worden door het toedienen van hormonen. De functie van de organen kan worden uitgeschakeld – impotentie – waardoor het lichaam vrij is van de onderdrukking door verlangen.

Door het lot van Turing te combineren met het concept van een Futuristisch lichaam wordt de maakbaarheid van gender en het lichaam versterkt. De futuristen waren van mening dat seksueel verlangen ontsprong aan onvrijwillige interacties of niet bezielde metalen substanties en het spanningsveld dat door de aarde gegenereerd werd. Ze claimden dat seksueel verlangen om deze reden totaal verstoken was van subjectieve of sentimentele waarde.¹²⁵ Het lichaam van Turing is een lichaam zonder erotiek of verlangen. Toch is het niet echt het futuristische lichaam dat Marinetti voor ogen had, de vrouwelijke kenmerken die het lichaam van Turing ging vertonen zouden door Marinetti als meer dan onwenselijk worden gezien. Het moet dan ook niet als een letterlijk verband worden gezien, maar in de context van het lichaam zonder organen van Deleuze. Het is een verband dat door Christine Poggi in haar *Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body* ook al gelegd werd en dat blijkt uit de volgende citaten:

I feel the matter of my heart being transformed, metallized, in an optimism of steel.

*F. T. Marinetti, The Steel Alcove*¹²⁶

Metal is neither a thing nor an organism, but a body without organs.

*G. Deleuze and F. Guattari, Nomadology*¹²⁷

¹²⁴ Mikko Tuhkanen, 'Queer Hybridity', in: Chrysanthi Nigianni en Merl Storr: *Deleuze and Queer Theory*, Edinbrough 2009, pp 93 – 99

¹²⁵ Christine Poggi, 'Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body' in: *Modernism/Modernity* Vol. 4, No.3, September 1997, pp 19 - 43

¹²⁶ ibidem: pg 19

¹²⁷ ibidem: pg 19

De subtiele verwijzing naar metaal in beide citaten zorgt voor een verband tussen het futuristische lichaam en het concept van een lichaam zonder organen van Deleuze. De context van het futuristische lichaam zorgt voor een verheffing van status van het lichaam van Turing. Het appelleert aan de futuristische wens het lichaam te vormen, de seksualiteit te controleren en een mechanisch lichaam te creëren. Het wordt een derde gender, een nieuw mogelijk lichaam en daarmee ook een nieuwe seksuele identiteit. In deze context is het een mogelijkheid in plaats van een gebrek. Het doorbreekt de binaire taxonomie van man en vrouw door een derde maakbare of wel performatieve optie te bieden.

Bij de theorie van Butler zijn het de machtsstructuren die betekenis geven aan de performatieve constructen van gender en sekse. Wanneer we dit in verband brengen met de wijze waarop Olesen het lot van Turing representeert dan zien we dat de machtsstructuur op deze wijze incidenteel het dominante seksuele discours deconstrueert met een derde performatieve constructie van gender te komen.

Een andere meer recente theorie handelend over de constructie van gender is afkomstig van queer theoretica Karen Barad. In haar theorie gaat het niet om de tussenkomst van een betekenisgever, maar is de performatieve uitkomst altijd verbonden aan een observeerder.¹²⁸ Ze ziet de relatie tussen de observeerder en datgene of diegene die geobserveerd wordt als onafscheidelijk. Barad wil dat men gaat kijken naar de interacties tussen het materiele en het discours, naar de omstandigheden die nodig zijn om een object als 'echt' te verklaren. Ze ziet culturele fenomenen als lichamelijke producten, een gevolg van een interactie tussen het discursieve en het materiele. Tot deze interacties behoren, in tegenstelling tot Butler's theorie, de relatie tussen mensen, cultuur en natuur tot voorwaarden van de realiteit die hier het resultaat van is. Kortgezegd is performativity volgens Barad niet het gevolg van een betekenis gevende machtsstructuur, maar van iteratieve interacties. Hierop doorgaand claimt ze dat de realiteit niet bestaat uit objecten op zichzelf of objecten als oorzaak van geconstrueerde verschijnselen, maar dat de werkelijkheid bestaat uit een onlosmakelijke iteratieve interactie tussen objecten en deze verschijnselen. Hierdoor zijn culturele constructen van bijvoorbeeld gender, wankel constructen die afhankelijk zijn van interacties en omstandigheden. De performatieve constructen zijn geen constructen die de

¹²⁸ Luciana Parisi, 'The Adventures of a Sex', in: Chrysanthi Nigianni en Merl Storr: *Deleuze and Queer Theory*, Edinbrough 2009, pp 72-91

wereld vormgeven, maar worden vormgegeven door de wereld. Het lichaam van Alan Turing is hier een voorbeeld van, we zien een nieuw soort genderconstructie door de mens gecreëerd en mogelijk gemaakt - al was de intentie hiertoe er allerminst - . De Britse overheid wilde het seksuele verlangen van Turing afnemen en gingen er hierbij vanuit dat het verlangen een immanente en essentialistische oorsprong had.

Op een andere wijze zien we dit terug in de theorie van Deleuze met betrekking tot de theorie van immanent verlangen. In de theorie van immanent verlangen schetsen Deleuze en Guattari het concept van een Abstracte Machine dat een opvallende parallel lijkt te vormen met de Turing Machine zoals Olesen deze in zijn werk toepast. De Turing Machine is een wiskundig model om een machines van de een naar de andere staat over te laten gaan, Olesen past dit toe op het lichaam als een machine dat door algoritmen van hormonen, medicijnen en chemicaliën van staat kan veranderen. Ook de abstracte machine van Deleuze houdt zich bezig met de overgang van vorm. In de context van Deleuze houdt de machine zich slechts bezig met materie en functie. Het is geen fysieke of lichamelijke machine, maar een schematische machine die geen onderscheid maakt tussen het natuurlijke en het kunstmatige, maar slechts tussen materie en vorm.¹²⁹

De machine van Deleuze en Guattari draait om het proces van worden en hernieuwing, zonder dat het geïnterrupteerd wordt door culturele verschijnselen en constructen. Door het buitensluiten van culturele en sociaal-maatschappelijke constructen, blijft er pure ervaring en sensatie over. De machine houdt zich bezig met dat wat gegeven is, dat wat er is en de potentie van ervaring: hoe kan een abstracte realiteit materieel worden? Het gaat niet om de substantie van de materie, maar om de ruimtes tussen de vormen die het kan aannemen. Er zijn machinale interacties nodig die de materie van de ene vorm naar de andere laten overgaan.¹³⁰ Er kan pas naar een andere vorm worden overgegaan wanneer de vorm die er aan vooraf gaat compleet is. Met andere woorden betekent dit dat het heden altijd beïnvloed wordt door de staat van het verleden. Dit betekent eveneens dat men pas vanuit het heden verder kan gaan wanneer dit volledig is afgesloten. Voor queer theorie betekent dit dat men zich moet afvragen wat de ervaringen en omstandigheden zijn die de huidige maatschappelijke situatie gecreëerd hebben, zodat het bewustzijn hiervan deze ‘vorm’ of

¹²⁹ Luciana Parisi, ‘The Adventures of a Sex’, in: Chrysanthi Nigianni en Merl Storr: *Deleuze and Queer Theory*, Edinbrough 2009, pp 72-91

¹³⁰ Ibidem

status kan voltooien en er verder kan worden gegaan naar het materialiseren van de toekomstige situatie, zoals Olesen Turing gebruikt om de mogelijke sociale constructie van het lichaam bloot te leggen .

Tot slot

Olesen toont in zijn werk een sociaal-maatschappelijke intolerantie aan ten opzichte van queerness en non-normatieve seksualiteiten. Door niet te spreken van een normatieve en niet-normatieve seksualiteit, maar een sociale intolerantie aan te tonen, ontwricht Olesen de blik van de beschouwer. Henrik Olesen suggereert een perspectief door het werk *Some Faggy Gestures* te noemen, maar wil zich niet belerend opstellen. Door zelf geen standpunt in te nemen, stelt hij ook geen norm. In tegenstelling tot het queer theoretische veld dat het gevaar heeft door zichzelf te associëren met non-normatieve seksuele identiteiten dat het hiermee het bestaan van de norm legitimeert. In de andere werken distantieert hij zich ook linguïstisch van de norm, door zich af te keren van de normatieve '*fixed bodies*' en zich te richten op '*possible bodies*'.¹³¹ Zijn meer recente werk heeft een meer lichamelijke dimensie, het lijkt zich te focussen op de materiële gevolgen die seksualiteit voor het lichaam kan hebben en de seksuele identiteit die hieraan kleef.

¹³¹ Henrik Olesen, *What Is Authority?*, Copenhagen 2002, pp 111 - 112

Deel III

NAAR EEN POST-SEKSUALITEIT?

Conclusie

Op de vraag hoe queerness wordt gerepresenteerd in de hedendaagse kunst blijkt geen enkelvoudig antwoord mogelijk te zijn. Uit de verschillende cases is duidelijk geworden dat queerness in de hedendaagse kunst verschillende vormen kan aannemen en dat er verschillende benaderingen mogelijk zijn om de binaire taxonomie te denaturaliseren en te ondermijnen. Enerzijds is gebleken dat dit het gevolg is van de brede definitie van het begrip dat alle van de maatschappelijke norm afwijkende seksualiteiten beslaat. Anderzijds blijkt dit te maken te hebben met het streven de binaire taxonomie af te schaffen, binnen dit wordt streven een argumentatie wordt aangevoerd die terug gaat op de kern van identiteitsvorming en de constructie van gender. Hierbij kwamen theorieën aan bod met betrekking tot het Zelf en de Ander, de heteroseksuele mannelijke blik en de sociaal-constructivistische geschiedenis van het seksuele discours. Tegelijkertijd hebben de cases laten zien hoe queer theory kan worden toegepast op het werk van de verschillende kunstenaars.

In het werk van Pierre et Gilles werd een sociale zichtbaarheid gecreëerd voor marginale seksualiteiten en seksuele identiteiten. Zij toonden non-normatieve seksualiteiten in een kleurrijke context die camp aandoet. Hiermee ontdoen zij de seksuele identiteiten van alle bestaande, vaak negatieve, associaties en reconstrueren ze het als een liefdevol tafereel. Het oeuvre van het kunstenaarsduo is een continue praktijk waarin weinig thematische of esthetische ontwikkeling zichtbaar is. Hiermee versterken ze het idee van de utopie die zij voor ogen hebben, een samenleving waarin homoseksualiteit evenals heteroseksualiteit in goede zin niet bestaat. De utopie waar zij naar streven is een wereld waarin seksualiteit in welke vorm of van welke aard dan ook met liefde omarmd wordt, tegen een kitscherige achtergrond. In hun werk maken ze veel gebruik van Freudiaanse begrippen als voyeurisme, fetisjisme en objectivering. Het toepassen van deze begrippen dient een tweeledig doel, ten eerste worden de begrippen die geassocieerd worden met marginale seksuele handelingen en voorkeuren in een andere context geplaatst en uit de marge gehaald. Ten tweede wordt de bezoeker geïntroduceerd tot nieuwe seksuele identiteiten en wordt geconfronteerd met zijn

eigen mannelijk heteroseksuele blik, om tot een eventuele conclusie te komen dat de seksualiteiten die hij naar de marge heeft verbannen slechts andere uitingen zijn van dezelfde seksualiteit. Het werk heeft een hechte relatie tot de tijdsgeest aan het eind van de jaren 80 waarin de uitbraak van de aids-epidemie zorgde voor een groeiende marginalisatie van homoseksualiteit en andere als non-normatief beschouwde seksualiteiten en seksuele uitingen.

Matthew Barney laat in zijn *Cremaster Cycle* een postmoderne existentiële benadering zien van de beperkingen die gender met zich mee brengt. In de cyclus stelt hij de onzijdige fase van het embryo centraal en de indaling van de testes die hierop volgt. Dit resulteert in een immanent systeem dat los van de realiteit kan functioneren. Door de blik inwaarts te keren toont Barney een biologische systeem waarin we een organisme zien dat in strijd is met het Zelf en de natuur. De inwaartse blik toont de Ander in het Zelf, het Zelf is onzijdig, maar dreigt ten prooi te vallen aan de constructie van gender waar de Ander beperkingen op gelegd heeft. Barney vertaalt dit naar een cyclus waarin onderdrukking en verlangen elkaar versterken en bestrijden. In de cyclus zien we opnieuw het Freudiaanse begrip van fetisjisme en komen er non-normatieve seksualiteiten aan bod. In het tweede deel van de cyclus dragen de personages extreme korsetten onder hun kleding, korsetten die doorgaans met sadomasochisme geassocieerd worden. Deze pijniging beperkt het lichaam en houdt het gevangen, zoals ook gender dit doet, maar het is de sadomasochistische belofte van genot na het doorstaan van pijn die ervoor zorgt dat men de beperkende pijn ondergaat in plaats van aanvecht.

Een andere ambiguïteit met betrekking tot de seksuele norm is transseksualiteit, Barney toont de inwisselbaarheid van gender met de executie van het personage Gary Gilmore dat na zijn dood tot leven komt als vrouw. In de *Cremaster Cycle* zien we dat de beperkingen van gender de onzijdige utopie waar het organisme zich in waant laten instorten. In zijn werk spelen diepere mechanismen een rol, mechanismen die bijdragen tot de uiterlijke manifestatie van seksuele identiteit zoals we deze bij Pierre et Gilles zien. Barney gaat terug tot de kern van gender en seksuele identiteit en vecht de fixerende waarde hiervan aan en promoot het existentialistische idee van een maakbaar bestaan.

De gestructureerde methode waarmee Henrik Olesen de geschiedenis en het seksuele discours aan analyse onderwerpt laat zien hoe homoseksualiteit tot een sociaal-

constructivistisch concept te herleiden valt. In *Some Faggy Gestures* zien we een parallel met het werk van Eve Kosofsky Sedgwick die eveneens vanuit een historisch perspectief naar het seksuele discours keek. Concluderend dat wanneer homoseksualiteit een sociaal-constructivistisch concept is het onderhevig kan zijn aan verandering en zelfs herdefiniëring, maar dat ook de maatschappelijke intolerantie een sociaal-constructivistisch construct is gebaseerd op een theoretisch model. Op de wetenschappelijke van analyse deconstrueert hij het seksuele discours om aan te tonen dat de mens, niet een god of de natuur aan de oorsprong staat van de binaire taxonomie en de seksuele normen. Anderzijds toont hij op Foucaultiaanse wijze aan dat over het bezitten van een lichaam onderhandeld kan worden en dat het een object is dat in eerste instantie eigendom is van het Zelf, maar waarover macht kan worden uitgeoefend en dat zelfs onteigend kan worden door de Ander.

In het werk *Some Illustrations to the Life of Alan Turing* zien we hoe het lot van de wetenschapper Alan Turing voor Olesen het toekomstige lichaam representeert. In zijn representatie combineert hij foto's van Alan Turing met het concept van het Futuristische lichaam en referenties naar de Turing Machine. In dit werk is een parallel zichtbaar met de het Deleuze's concept van de Abstracte Machine. Veel meer dan in *Some Faggy Gestures* gaat hij in op de sociaal-constructie van het lichaam en gender.

Al deze benaderingen hebben tot doel een alternatief te bieden ten opzichte van de heteroseksuele binaire taxonomie en zo ruimte te bieden aan seksuele identiteiten die door het dominante discours zijn onderdrukt.

Voor de toekomst

Queer theory is een theoretisch veld dat nog vol in ontwikkeling is en aangezien het van grote invloed is op een grote groep mensen in de maatschappij zal het sociaal-maatschappelijk relevant blijven tot men geen onderscheid meer maakt tussen de verschillende seksuele identiteiten, handelingen en voorkeuren. Het zou interessant zijn meerdere kunstenaars uit dezelfde periode te vergelijken om te kijken of de verschillende benaderingen van de kunstenaar gebonden zijn aan die periode. Men zou bijvoorbeeld kunnen kijken of de grote verschillen van aanpak tussen het werk van Matthew Barney en Henrik Olesen, incidentele individuele verschillen zijn of dat deze aan een verschuiving in het seksuele discours gebonden zijn. Men kan hierbij ook kijken of er grote sociaal-maatschappelijke veranderingen hebben plaatsgevonden. Men kan ook kijken of de afkomst

van de kunstenaars te maken heeft met hun perspectief op het seksuele discours of dat hier gesproken kan worden van interculturele ontwikkelingen binnen de Westerse samenleving. Zo heeft het perspectief op seksualiteit in Frankrijk een heel andere geschiedenis dan dit het geval is in de Verenigde Staten, hier op doorgaand kan worden gekeken wat de invloed van het globalisme is geweest op het seksuele discours en de representatie hiervan in de hedendaagse kunst. Tevens wordt in de drie cases het werk van drie mannelijke kunstenaars behandeld, het is denkbaar dat vrouwelijke kunstenaars dit onderwerp anders benaderen en hoe groot de rol is van het feminisme dat hierin mee zou kunnen spelen.

Literatuurlijst

Papieren publicaties

Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Londen 1992

Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Parijs, 1981

Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, Londen, 2009 (1993)

Yves – Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, ‘The Predicament of Contemporary Art’, 2005, in: Richard Noble, *Utopias: Documents of Contemporary Art*, Londen 2009

Constantin Boundas, Dorothy Olkowsky, *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, New York 1994

Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York 1993

Nadine Changfoot, ‘Transcendence in Simone de Beauvoir's *The Second Sex* : Revisiting masculinist ontology’, in *Philosophy and Social Criticism*, vol. 35, nr 391, 2009, pp 391 - 410

Jason Edwards, *Eve Kosofsky – Sedgwick*, New York 2009

Michel Foucault, *A History of Sexuality: Volume I the will to knowledge*, Londen 1998⁸ (1976)

Michel Foucault, *The Order of Things*, London 2009³ (1966)

David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, New York 1989

Raja Halwani, 'Prolegomena to Any Future Metaphysics of Sexual Identity: Recasting the essentialism and social-constructivism debate', in: Linda Alcoff, Satya Mohanti, Paula Moya, *Identity Politics Reconsidered*, New York, 2006, pp 209 - 224

David Hockney, *That's The Way I See It*, London 1993

Annamarie Jagosen, *Queer Theory: an introduction*, New York 2008¹⁰ (1996)

Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth- Century Thought*, Los Angeles 1994

Jacques Lacan, 'The Mirror – Phase as Formative of the Function of the I', 1949, in Charles Harrison and Paul Wood: *Art in Theory, an Anthology of Changing Ideas*, 1900 – 2000, Oxford, 2003 pp 620- 624

Jacques Lacan, Jacques- Alain Miller, *The Seminar of Jacques Lacan: Freud's Papers on Technique 1953-1954 (Book I)*, New York 1991 (1953)

Laurence Lampert, *How Philosophy Became Socratic: A Study of Plato's "Protagoras," "Charmides," and "Republic"*, Chicago 2010, pp 188 - 190

Jay Michael McClure, Queered Cinema, Film, Matter and Matthew Barney, in *Discourse, Berkeley Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol: 32, No: 2, 2011

Henrik Olesen, *What Is Authority?*, Copenhagen 2002

Henrik Olesen, *How Do I Make Myself A Body*, uitgave bij tent: Basel (Museum für Gegenwartskunst) 2011

Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures*, Zürich 2008

Luciana Parisi, 'The Adventures of a Sex', in: Chrysanthi Nigianni en Merl Storr: *Deleuze and Queer Theory*, Edinbrough 2009, pp 72-91

Christine Poggi, 'Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body' in: *Modernism/Modernity* Vol. 4, No.3, September 1997, pp 19 - 43

Jean-Paul Sartre, 'Existentialism and Humanism', 1946, in: Charles Harrison and Paul Wood: *Art in Theory, an Anthology of Changing Ideas*, 1900 – 2000, Oxford, 2003 pp 600-602

Susan Sontag, 'Notes On Camp', in: *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966, (1964)

Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, uitgave bij tent. New York, Parijs, Keulen, 2002-2003

Eric Troncy, 'A Port of Call in the Work of Pierre et Gilles', in: *Pierre et Gilles: Sailors and Sea*, 2008

Mikko Tuhkanen, 'Queer Hybridity', in: Chrysanthi Nigianni en Merl Storr: *Deleuze and Queer Theory*, Edinbrough 2009, pp 93 – 110

Liz Wells, *Photography: a Critical Introduction*, New York 2006³ (1996)

Overige bronnen

Gegevens Pierre et Gilles ontleend aan de website *ArtFacts*,
<<http://www.artfacts.net/en/artist/pierre-et-gilles-2370/profile.html>> (11 juni 2011)

Biografische gegevens van Gary Gilmore ontleend aan BBC archive,
<http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/january/17/newsid_2530000/2530413.stm
> (10 juni 2011)

Informatie over reproductie bijen op de website *Bijenhouden* <www.bijenhouden.nl> (11 juni 2011)

Matthew Barney recensie door Quinn Latimer in *Frieze Magazine*
<http://www.frieze.com/issue/review/matthew-barney>> (13 juni 2011)

Kris Trujillo, *A Whale of An History*, review Matthew Barney op website *Harvard University* <
<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic150432.files/TrujilloBarneyReview.htm>> (8 juni 2011)

Scott Foundas, *Matthew Barney Talks About His 'Cremaster Cycle*. Op website *IndieWire*:
<http://www.indiewire.com/people/people_030515barney.html> (23 juni, 2011)

Pierre et Gilles, *Love Stories*, documentaire door Mike Aho, 1998

Informatie over psychische problemen bij amputatie ontleend aan website *Medicinfo*: <
<http://www.medicinfo.nl>> (27 juni 2011)

Informatie over The Village People op de website *Official Village People*
<<http://www.officialvillagepeople.com/history.php>> (11 juni 2011)

Etymologie van het woord fag op website *Online Etymology Dictionary*
<<http://www.etymonline.com/index.php?term=faggot>> (9 juni 2011)

Georgina Turner, *Pierre et Gilles, All That Glitters Is Gold*, op de website *Photoicon* <<http://www.photoicon.com/piinterviews/96/>> (1 juni 2011)

Informatie over Turing Machine op website *Stanford encyclopaedia of philosophy* <<http://plato.stanford.edu/entries/turing-machine/>>(9 juni 2011)

Interview met Matthew Barney op *Stunned Art* <<http://www.stunned.org/barney.htm>> (11 juni 2011)

Artist Project: Matthew Barney in *Tate Magazine*,
<<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/barney.htm>> (9 juni 2011)

Definitie Glory Hole op website *Urban Dictionary*,
<<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=glory%20hole>> (11 juni 2011)

Lijst van Afbeeldingen

Afb. 1: Francis Bacon, *Two Figures In The Grass*, 1954, olieverf op doek, 152 x 117 cm, privé collectie, Foto: op website Studio International < http://www.studio-international.co.uk/studio-images/bacon-tate_britain08/16863bacontwofigur_b.asp > courtesy of the Estate of Francis Bacon

Afb. 2: David Hockney, *Two Men In A Shower*, 1963, olieverf op doek, 152 x 152 cm, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, Noorwegen, Foto: op website David Hockney <<http://www.hockneypictures.com/>>

Afb. 3: Pierre et Gilles, *Le Male*, 1992, afmetingen variëren, reproductie op c-print van acryl verf op c- print, marketingcampagne parfum *Le Male* Foto: op website Flickr <<http://www.flickr.com/photos/armanvilleg/3286831483/>>

Afb. 4: Pierre et Gilles, *Le Garçon Attaché – Charly*, 1993, acrylverf op c-print, 108 x 90 cm, privécollectie, Foto: website Christie's, < http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5101114 >

Afb. 5: Pierre et Gilles, *Le Capitaine Et Son Petit Mousse – Harry Lunn et Tony*, 1995, 90 x 108 cm, acryl op c-print, privécollectie, Foto: Pierre et Gilles, *Sailors and Sea*, Keulen 2008, pg 69

Afb. 6: Pierre et Gilles, *Vivienne (detail)*, 1985, acrylverf op c-print, 90 x 108 cm, privécollectie, Foto: *Pierre et Gilles*, uitgave Galerie Jerome de Noirmont, Parijs, 2002, pp 12 -13

Afb. 7: Pierre et Gilles, *Jour de Noël – Sacha*, 2002 , acrylverf op c-print, 108 x 90 cm, privécollectie, Foto: *Pierre et Gilles*, uitgave Galerie Jerome de Noirmont, Parijs, 2002, pg 172

Afb. 8: Pierre et Gilles, *Les Plaisirs de la forêt - Sakol*, 1995, 108 x 90 cm, acrylverf op c-print, privécollectie, Parijs, Foto: *Pierre et Gilles*, uitgave Galerie Jerome de Noirmont, Parijs, 2002, pg 9

Afb. 9: Pierre et Gilles, *Les Deux Poupées*, 1985, acryl op c-print, 70 x 60 cm, privécollectie, Geneve, Foto: Pierre et Gilles, *Sailors and Sea*, Keulen 2008, pg 47

Afb. 10: Pierre et Gilles, *Glory Hole*, 1994, 82 x 63 cm, acryl op c-print, privécollectie, Foto: op website Christie's
<http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5440006>

Afb. 11: Pierre et Gilles, *Le Condamné*, 1993, 70 x 60 cm, acrylverf op c-print, privécollectie, Foto: *Pierre et Gilles*, uitgave Galerie Jerome de Noirmont, Parijs, 2002, pg 161

Afb. 12: Mert & Marcus, cover *LOVE Magazine*, m-print, no 5, 2011, Foto: op website Elsevier < <http://www.elsevier.nl/web/Stijl/Society/286912/Kate-Moss-zoent-transseksueel-model-op-cover-tijdschrift.htm> > courtesy LOVE Magazine

Afb 13: Matthew Barney, *Cremaster 1*, video still van silk-screened laser disc, gegoten polyester, prothetisch plastic en patent vinyl in zelfbevochtigend plastic en acryl vitrine; met kleurfilm overgedragen van video, met geluid, 40:30 min., editie 10/10, vitrine: 130 x 122 x 92 cm, Guggenheim Museum New York, Foto: Nancy Spector, *The Cremaster Cycles*, New York, 2002, pg 163

Afb. 14: Harry Houdini, 1912, albumen zilver print, 16 x 22 cm, Foto op website Cedarville University:
<<http://www.cedarville.edu/resource/education/stories/history/original/sp98story/jana/houdinimain.htm>>

Afb. 15: Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, video still van twee digitale video discs, roestvrij staal, van binnenuit bevochtigd plastic, marmer en sterling zilver in acryl vitrine, met 35 mm print, kleur digitale video overgedragen op film met Dolby Digital geluid: 3:01:59 u, editie 8/10, vitrine 111 x 120 x 102 cm, Guggenheim Museum, New York. Foto: Nancy Spector, *The Cremaster Cycles*, New York, 2002, pg 273

Afb. 16: Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, video still van twee digitale video discs, roestvrij staal, van binnenuit bevochtigd plastic, marmer en sterling zilver in acryl vitrine, met 35 mm print, kleur digitale video overgedragen op film met Dolby Digital geluid: 3:01:59 u, editie 8/10, vitrine 111 x 120 x 102 cm, Guggenheim Museum, New York. Foto: Nancy Spector, *The Cremaster Cycles*, New York, 2002, pg 312

Afb. 17: Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, video still van twee digitale video discs, roestvrij staal, van binnenuit bevochtigd plastic, marmer en sterling zilver in acryl vitrine, met 35 mm print, kleur digitale video overgedragen op film met Dolby Digital geluid: 3:01:59 u, editie 8/10, vitrine 111 x 120 x 102 cm, Guggenheim Museum, New York. Foto: Nancy Spector, *The Cremaster Cycles*, New York, 2002, pg 309

Afb. 18: Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, video still van twee digitale video discs, roestvrij staal, van binnenuit bevochtigd plastic, marmer en sterling zilver in acryl vitrine, met 35 mm print, kleur digitale video overgedragen op film met Dolby Digital geluid: 3:01:59 u, editie 8/10, vitrine 111 x 120 x 102 cm, Guggenheim Museum, New York. Foto: Nancy Spector, *The Cremaster Cycles*, New York, 2002, pg 295

Afb. 19: Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999, video still van silk-screened digitale video disc, nylon, bewerkt zadelleer, sterling zilver, bijenwas en polycarbonate honingraat in in nylon en acryl vitrine: met kleur 35 mm film overgedragen van video met geluid, 79 min, editie 8/10, vitrine 98 x 102 x 119 cm, Guggenheim Museum, New York, Foto: Nancy Spector, *The Cremaster Cycles*, New York, 2002, pg 178

Afb. 20: Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999, video still van silk-screened digitale video disc, nylon, bewerkt zadelleer, sterling zilver, bijenwas en polycarbonate honingraat in in nylon en acryl vitrine: met kleur 35 mm film overgedragen van video met geluid, 79 min, editie 8/10, vitrine 98 x 102 x 119 cm, Guggenheim Museum, New York, Foto: op website Michael F. Combs
<http://i.imagehost.org/0790/Cremaster_2_Matthew_Barney_1999_021381_00-06-06.jpg>

Afb. 21: Matthew Barney, *Cremaster 4*, 1994, video still van plastic, satijnen stof, silk screened laser disc in silk screened uienschil hoesje, 13 x 85 x 61 cm, MoMA New York, Foto: Nancy Spector, *The Cremaster Cycles*, New York, 2002, pg 332 - 333

Afb. 22: Matthew Barney, *Cremaster 4*, 1994, video still van plastic, satijnen stof, silk screened laser disc in silk screened uienschil hoesje, 13 x 85 x 61 cm, MoMA New York
Foto: op website ArtAngel <
<http://www.artangel.org.uk/images/cremaster4_artist_listing_0.jpg>

Afb. 23: Henrik Olesen, *Vito Acconci is straight*, 2000, computer collage, afmetingen variëren, tentoonstellingskopie Malmö Konsthall 2010, Zweden. Foto op website Malmö Konsthall: <<http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748> >

Afb. 24: Henrik Olesen, *Vito Acconci Posters*, 2000, tentoonstellingskopieën, afmetingen variëren, installatie overzicht Malmö Konsthall, 2010, Zweden. Foto op website Malmö Konsthall: <<http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748>>, Courtesy: Helene Toresdotter

Afb. 25: Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures*, 2008, 8 collage, newsprint, C-prints, foto's, afmetingen variëren, installatie voor tentoonstelling in de Malmö Konsthall, 2010, Foto op website Malmö Konsthall: < <http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748> >, Courtesy: Helene Toresdotter

Afb. 26: Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures* (detail), 2008, detail van installatie, 8 collage, newsprint, C-prints, foto's, afmetingen variëren, detail installatie van tentoonstelling in de Malmö Konsthall, Foto op website Malmö Konsthall: < <http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748>>, Courtesy: Helene Toresdotter

Afb. 27: Henrik Olesen, *Some Faggy Gestures* (detail), 2008, detail van installatie, 8 collage, newsprint, C-prints, foto's, afmetingen variëren, detail installatie van tentoonstelling in de Malmö Konsthall, Foto op website Malmö Konsthall: < <http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748>>, Courtesy: Helene Toresdotter

Afb. 28: Henrik Olesen, *Some Illustrations to the life of Alan Turing*, 2008, 16 computer printouts op newsprint, 21 x 30 cm, Galerie Daniel Bucholz, Keulen/Berlijn. Foto op website Malmö Konsthall: < <http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748>>

Afb. 29: Henrik Olesen, *Some Illustrations to the life of Alan Turing*, 2008, 16 computer printouts op newsprint. 21 x 30 cm, Galerie Daniel Bucholz, Keulen/Berlijn. Foto op website Malmö Konsthall: < <http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748>>

Afb. 30: Henrik Olesen, *Some Illustrations to the life of Alan Turing (5)*, 2008, 16 computer printouts op newsprint. 21 x 30 cm, Galerie Daniel Bucholz, Keulen/Berlijn. Foto op website Malmö Konsthall: < <http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748>>

Afb. 31: Henrik Olesen, *The Body Is a Machine*, 2010, Olieverf op doek, 21 x 30 cm, Galerie Daniel Bucholz, Keulen/Berlijn. Foto op website Malmö Konsthall: < <http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4748>>, Courtesy: Helene Toresdotter

*yes, yes,
that's what
I wanted,
I always wanted,
I always wanted,
to return
to the body
where I was born.*

- Allen Ginsberg, *Song*, 1954