

ALS DE GEEST IN HET VLEES VERDRINKT...

Over Bacon en Bataille

Henk Oosterling 1988

"Als de geest in het vlees verdrinkt . Over Bacon en Bataille" in: H.A.F. Oosterling & A.W. Prins (red.), *La chair. Het vlees in filosofie en kunst*. RFS 8, Rotterdam, p. 15-35.

Wat is de betekenis van dat macabere schilderij van Francis Bacon, dat hij even na de Tweede Wereldoorlog schilderde en de raadselachtige titel meegaf: "Vier studies aan de voet van de kruisiging"? Wat valt hiervan te denken? Een Kruisiging? Wiens kruisiging? Studies? Is het doek nog niet af? Het uitblijven van betekenis dwingt ons te kijken. Geven de dier-mensen met hun afstotende koppen onze blik voldoende gelegenheid enigszins aftastend rond te dwalen, voordat hun diepere betekenis zich aandient? Hoewel het oranje universum een immense ruimte suggereert, opent er zich, de perspectivische werking van de minimaal aangezette kaders ten spijt, geen ruimte. Eerder dan de figuren onderling te verbinden, lijkt de leegte hen te isoleren en uit het kader te drukken. Toch worden de figuren niet geïmmobiliseerd. Onze blik wordt haast onwillekeurig als door een dwingende dynamiek die zich tussen hen afspeelt geleid. Maar waar we deze ook op richten, uiteindelijk belandt hij of vanuit de uitgestrekte hals van de rechter- of via de indalende deels versluiserde, deels afgewende blik van de linkerfiguur bij de centrale voorstelling.

Maar is dit wel een voorstelling, een representatie of illustratie van iets dat zou kunnen bestaan? Onze vraag naar de betekenis die eeuwen en eeuwen lang met het voorstelbare samenhang en die we wellicht onbewust als beloning voor onze inspanningen opeisen, wordt niet beantwoord. De figuren die eerder een voestel tot een bepaalde soort werkelijkheid doen dan een voorstelling van een bestaande werkelijkheid zijn, onderwerpen zich niet aan onze opdringerige blik. Ze ontwijken en verontrusten deze veeleer. Ze leggen hem haar eigen dynamiek op: in een slingerbeweging vanaf de rechterpoot van de pedestaal worden we via het amorfe lichaam naar de afhangende hals geleid, waar we de confrontatie met de kop aan moeten. Of liever: met de geopende bek die eerder dan de ogen onze blik beantwoordt. De vensters van de ziel blijven gesloten. Ons wordt slechts een blik op het innerlijk geworpen door de bek. De vertrokken bek communiceert iets wat het midden houdt tussen smalend, satanisch gieren van de lach en een smartelijk gekrijs. We worden in het diffuse niemandsland tussen pijn en genot getrokken. Zo stelt het verontrustend krijsen van Bacons figuren niets meer voor.

Onverwacht worden we met een andere, verborgen ruimte geconfronteerd: een innerlijke ruimte die iedere herkenbare ervaring bruskeert. De uitdrukking van de vertrokken mond appeleert misschien wel aan onze diepere aandriften, aan intensiteiten die we allang waren vergeten. Door de blinddoek worden we vervolgens terugverwezen naar de beide andere figuren. Zo zwerven we al kijkend over het doek tot we ons er plotseling van bewust worden dat we doelgericht kijken. Misschien is het juist doordat het doek aan onze beheersing en ons begrip ontsnapt dat we het dwingende geweld van het kijken ervaren.

Bacons schilderijen laten ons niet onberoerd. Bij de beschouwing van de triptieken of de portretten bekruipt ons op z'n minst een ongemakkelijk gevoel. Wat voor

wezens zijn het? Mythologische dieren met mensenkoppen? Want ondanks de verwrongen lichamen en de vertrokken gezichten blijven ze in hun onbepaalbaarheid herkenbaar als bevonden ze zich op de grens van het voorstelbare. Wat ons in de schreeuwende, in ijzeren frames gevangen figuren aanspreekt is paradoxaal genoeg hun gil. Opgesloten in een onmetelijke ruimte roept hun zowel fysieke als geestelijke beklemming een onbestemde, lichamelijke ervaring van de grens van onze dagelijkse werkelijkheid op.

1 De mond: van identiteit naar intensiteiten

Bacons schilderijen bemiddelen niet tussen ons en hem, tussen de toeschouwers en de kunstenaar. Ze bieden geen neutrale plaats waar de schilder en de kijker elkaar glimlachend tegemoet kunnen treden: ze stellen geen gemeenschappelijke objectiviteit meer voor. Bacon heeft geen boodschap aan en voor de toeschouwers. Zonder dat de kunstgreep van de abstractie wordt toegepast vernietigen zijn beelden het figuratieve: zij zijn, om een term van Lyotard te gebruiken, figuraal.¹ Ze bewegen zich eerder op, dan voorbij de grens van de voorstelling. Als zodanig vormen ze een schakel tussen de wereld van de voorstellingen en die van krachten en intensiteiten waarvan de turbulentie in een conventionele voorstelling is gestold.² Het beeld is slechts een momentane stolling van een krachtenspel of zoals Anna Tilroe het schetst: 'een gevisualiseerde echo van gevoel'³. Anders dan de surrealist Dali of de magisch realist Delvaux lost Bacon de alledaagse werkelijkheid op door een nauwelijks zichtbaar aspect ervan -het geweld- als ambivalente ervaring op te roepen. Bacon heeft altijd een mond willen schilderen zoals "Monet een zonsopgang schilderde"⁴. Meer dan de ogen drukt de mond immers de specifieke kwaliteit van ons innerlijk uit: "Zij is niet langer een specifiek orgaan, maar het gat waardoor het lichaam geheel en al ontsnapt en waardoor het vlees (chair) afdaalt"⁵. De opengesperde mond toont letterlijk en figuurlijk het innerlijk als vlees, als de verscheurde samenhang van het lichaam, terwijl de schreeuw deze verscheuring gebald uitdrukt: "Als je schreeuwt", zegt Bacon, "ben je altijd ten prooi aan onzichtbare en onbegrijpelijke krachten die ieder schouwspel verhinderen en die zelfs de pijn en de aandoening te boven gaan."⁶ Blijft in zijn vroege werk in de schreeuwende mond het innerlijk nog een vermoeden dat in de ervaring van de toeschouwer resonanceert, in het latere werk wordt het innerlijk als het ware binnenste buiten gekeerd.

Rond 1930 schrijft de Franse denker Georges Bataille in het mede door hem opgerichte culturele tijdschrift Documents een korte tekst met de nietszeggende titel 'De mond':

"De mond (...) is het levendigste deel, dat wil zeggen het meest afschrikwekkende voor gelijksoortige dieren. De mens is echter niet zo eenvoudig gebouwd als de dieren. Het is zelfs onmogelijk te zeggen waar deze begint. Hij begint desnoods bovenaan de schedel, maar het bovenstuk van de schedel is onbeduidend, niet in staat de aandacht te trekken: het zijn de ogen of het voorhoofd die de betekenisgevende rol van de dierenkaak spelen. Bij de ontwikkelde mens heeft de mond zelfs het relatief naar voren stekende karakter, dat hij nog bij de wilde

mens had, verloren. Echter, de gewelddadige betekenis van de mond is in latente staat bewaard. (...) En op de grootse momenten concentreert het menselijk leven zich opnieuw beestachtig in de mond: de woede doet de tanden knarsen, de angst en het gruwelijk lijden maken de mond tot een werktuig van verscheurende kreten. Dan is het makkelijk waar te nemen dat het ontredderde individu het hoofd opheft, de hals als razende strekt, zodat zijn mond zich zo ver mogelijk in het verlengde van de wervelkolom bevindt, dat wil zeggen in een positie die hij normaliter in de dierlijke staat inneemt. Alsof explosieve aandriften in de vorm van woedend geschreeuw direct vanuit het lichaam door de mond los moeten barsten. (...) Men ziet tegelijkertijd dat een mens zijn aandriften op minstens twee verschillende manieren kan bevrijden; in de hersens of in de mond."⁷

Voor pijn en begeerte, razernij en euforie, voor al die toestanden waarin het individu zichzelf in een tomeloze overgave aan zijn lichamelijke krachten verliest, kent het verscheurde innerlijk slechts één uitweg: de mond. Als zon en anus - 'l'anus-solaire', zegt Bataille⁸ - als bron van verhitte overvloed en excrementieel gat, stoot het het onverteerbare geweld uit. De communicatie van deze onvoorstelbare ervaring van "een subject op zijn kookpunt"⁹ vereist meer dan eenduidige begrippen reeksen fantasma's, die als toegang en als doorgang, dat wil zeggen als 'para-odos', 'parodos', als parodie fungeren.

Batailles vroege werk biedt inderdaad een scala van mythologische parodieën, waarvan de coïtus het exemplarisch voorbeeld is: zij toont blijkbaar de ervaring van een communicatie waarbij de partners volledig in elkaar opgaan.¹⁰ Verder schets hij op telkens andere en vaak onthutsend inventieve wijze de overgang van het dier naar de mens. Als er nog geen vrolijke wetenschap over dit thema bestaat dan komt Batailles 'mythologische antropologie'¹¹ er zeker voor in aanmerking. Het blijven echter slechts fragmenten, voorlopige studies. Aanzetten tot perspectieven, van waaruit deze 'werkelijkheid' zichtbaar wordt. Filosofie en literatuur, antropologie en mythologie vloeien soms naadloos in elkaar over. Vertrekkend vanuit het gevestigde bastion van de wetenschap zwerft Bataille door de woestijn die haar aan alle kanten omgeeft: het verzwegen niemandsland tussen driften en denken, waar het denken nog aan zijn eigen geweld ten onder gaat. Veel meer dan uitstapjes zullen, sterker: kunnen het niet zijn. Rond deze woestijn is geen muur op te trekken. Daarmee zou zij immers als nieuw stadsdeel geannexeerd worden. Voor Bataille wordt het leven gekenmerkt door de noodzaak deze chaos te begrenzen: verboden rond de sexualiteit en de dood zijn daar de maatschappelijke uitdrukkingen van. Maar tegelijkertijd blijft de behoefte bestaan zich op gezette tijden aan deze animale bron te laven. Telkens weer plaatsen mensen zich in het verzengende licht van een laatste waarheid. Daartoe treden zij op rituele wijze met hun totemdieren, voorouders of goden in contact. De bemiddeling door offers is echter noodzakelijk, daar directe aanschouwing of communicatie immers onherroepelijk tot blindheid of waanzin zouden leiden. Een tragische ervaring waarvan de vele bestaande mythes getuigen. Voor de moderne mens is deze 'positieve' ervaring echter verloren gegaan. Gegeven de moderne wetenschap, die middels technologieën de wereld en de mensen als objecten meent te kunnen beheersen, kan onbegrip en onbeheersbaarheid slechts als een gebrek of als falen worden opgevat. De rituelen lijken verdwenen. En met hen

ogenschijnlijk het geweld dat hen kenmerkt.

Bacons figuren en Batailles parodieën bewegen zich rond een grens. Let wel, het gaat hen niet zozeer om het specifieke onderscheid tussen mens en dier alswel om de zinderende toestand waarin de mens tot dier wordt. Een proces waarin zijn begrensde identiteit momentaan in de intensiteiten van het lichaam oplost. Het is het dier- worden waarover Gilles Deleuze in zijn studie over Bacon opmerkt:

" De mens die lijdt is een dier, het dier dat lijdt is een mens. Het is de werkelijkheid van het dier- worden. Wat het werk van Bacon constitueert is een onbeslisbare zône tussen de mens en het dier."12

Bacon en Bataille richten zich op deze onbeslisbare zône ingekaderd en toch open naar alle zijden. Intensiveert Bacon de voorstelling als het figurale en lost hij haar daardoor deels op, Bataille doet een poging de moderne waarheden rond de mens - de theorieën van de diverse menswetenschappen - door parodieën te ontwrichten. Doeken en teksten kunnen opgevat worden als strategieën om een verdrongen dimensie van de menselijke werkelijkheid als innerlijke ervaring te reactiveren.¹³ Bacons beelden weerspiegelen geen nieuwe objectieve wereld en evenmin leveren Batailles teksten een nieuwe samenhangende theorie over de mens. Hun werk biedt geen rustgevende waarheden, maar biedt zich als een verontrustende, gewelddadige ervaring aan. De consumptie van hun werk is dan ook niet geheel van gevaar ontbloot. Evenals dit bij alcohol, drugs en seks het geval is, hebben we met vertering in de radicale zin van het woord te maken: overmatig gebruik leidt na een euforische roes snel tot een ongemakkelijke irritatie of zelfs een angstige beklemming. Filosofisch uitgedrukt: de vertering leidt tot de tijdelijke opheffing van de ons zo dierbare identiteit, tot " het verdwijnen van het subject"¹⁴. Even verleidelijke als pijnlijke ervaringen: een verleiding waarin onze evidenties vertroebelen, versluierd worden en hun vanzelfsprekendheid verliezen. Deze ervaring kunnen we niet in bezit nemen: we worden er door bezeten.

Bacon en Bataille. Een filosoof en een kunstenaar, een praatjesmaker en een plaatjesmaker, beiden exemplarische gestalten voor kunst en filosofie. Is het mogelijk om vanuit hun verbindtenis iets te zeggen over de relatie tussen kunst en filosofie? Schildert Bacon wat Bataille denkt? Zeker niet. Daarmee zouden Bacons beelden tot plaatjes bij een praatje worden en de filosofie weer tot laatste toetssteen worden verheven. De onherleidbare autonomie van zowel de beeldtaal als de discursieve taal van het filosofisch vertoog zou teniet worden gedaan. Ik zou liever willen stellen dat beiden - gegeven de structuur van hun medium - een zelfde onderneming gestart zijn: het haast klinisch blootleggen van een gewelddadige dimensie die eigen is aan het menselijke handelen. Enigszins voorbarig kan beweerd worden dat daar waar Bataille tegelijkertijd het geweld denkt én het geweld van het denken toont, Bacon geweld weergeeft én het geweld van het kijken openbaart. Breekt Bataille de grenzen van het denken en de taal open, Bacon verschuift de grenzen van onze verbeelding. Taal en voorstellingen trekken grenzen door de chaos der gebeurtenissen, waarin we verzeild raken en de veelheid der dingen waarmee we worden geconfronteerd. Tekst en beeld kunnen in de problematisering van hun eigen

media deze gewelddadige begrenzing weer zichtbaar maken.

Voordat ik op deze ontregelende werking inga, lijkt het me zinnig eerst over de gemeenschappelijke ervaringen van Bacon en Bataille te spreken. Wellicht zeggen deze iets over het geweld dat in hun werk voorkomt. Igens de aard van het geweld in hun werk besproken worden, waarna tenslotte haar waarde voor de relatie tussen de kunst en de filosofie verkend wordt. Er worden drie perspectieven geschetst: een biografisch, een sociaal-psychologisch en een filosofisch, misschien zelfs religieus perspectief. Met andere woorden: hebben ze een gemeenschappelijke achtergrond of kennen ze elkaar misschien, zijn ze in hetzelfde culturele en politieke klimaat gevormd en kan hun werk als de uitdrukking van typisch moderne dilemma's opgevat worden? Ergens op de snijpunten van deze perspectieven zal het mogelijk worden over Bataille én Bacon te spreken.

2 Een gemeenschappelijke biografie?

We zouden het over het katholicisme kunnen hebben waaraan beiden tijdens hun jeugd zijn blootgesteld. Zo wensen oprechte filosofen Batailles nogal obsessieve bemoeienissen met de dood en de erotiek op het conto van een gestoorde vader-zoon relatie en een niet verwerkte katholieke bevlieving te schrijven. De reeds op zeer jeugdige leeftijd van huis weggelopen Bacon had evenmin veel met zijn vader op, terwijl zijn Ierse afkomst hem een overdosis gewelddadige katholicisme had begiftigd. Verklaart dit echter iets? Ik denk het niet. Het psychologisch reductionisme is - hoe interessant dit speurwerk ook mag zijn - ontoereikend. Is er dan wellicht sprake van een bataillaanse invloed in Bacons werk? Er wordt ons een dunne draad aangereikt. Na een kort verblijf in Berlijn belandt de zwervende Francis Bacon in het surrealistische Parijs van de jaren dertig, waar de tirannieke André Breton, grootvorst van het surrealisme, zijn overigens zeer realistische scepter zwaait. Als dogmatisch marxist beheerst hij het wapen van de vervreemding als geen ander. Voormalige medestanders hebben zich onder andere rond Documents geschaard. Bataille is naast Michel Leiris, zijn boezemvriend, één van de oprichters. Leiris is op dat moment nog niet bevriend met Bacon, maar zal later tot diens kleine vriendenkring gaan behoren. In Documents verschijnen veel artikelen van Bataille. Soms zijn zij van illustraties voorzien. Eén van de fotografen, Eli Lotar, begeleidt de schilder André Mason -vriend van Bataille en illustrator van diens obscene teksten - op een werkbezoek aan het abattoir van Vilette. Zijn foto van tegen de muur geplaatste vleesbrokken verschijnt bij een artikel van Bataille. Daarin beweert deze dat "het slachthuis in die zin uit de religie voortkomt, dat de tempel uit vroeger tijden een dubbele functie had; zij diende tegelijkertijd voor het bidden en voor het doden. Hieruit ontstond zonder twijfel (...) een verontrustende samenhang tussen de mythologische mysteriën en de lugubere grootsheid, die eigen is aan plaatsen waar bloed vloeit."15 Kortom, het abattoir als parodie van de tempel. Voorts wordt er bij de mond een foto van een scène geplaatst uit Eisensteins film Slagschip Potemkin. We herinneren ons wellicht de historische beelden. Het volk mort, de paleiswacht moordt. De soldaten vegen de trappen voor het paleis schoon, daarbij alles wat er voor hun voeten komt neermaaiend. Een kindermeid wordt vol in het gezicht getroffen, de kinderwagen hobbelt een fataal einde ergens onderaan de trappen tegemoet. Dan een close-up van haar gezicht: de bril is stuk, het rechteroog puilt uit

zijn kas. Ze schreeuwt. doodsangst spreekt uit haar opengesperde mond. Dat moment is op de foto weergegeven. Die schreeuw.

Eén ding staat vast: Bacon bezat exemplaren van Documents waarin de genoemde artikelen en foto's opgenomen waren. Hij heeft ze gelezen en was onder de indruk van de slachthuisfoto en het artikel. Zij kunnen hem dus bij de vervaardiging van zijn eerste schilderijen hebben geïnspireerd. Als we de Baconliteratuur er op na slaan vinden we sporadisch verwijzingen naar Bataille. Een recente studie over zijn werk van de hand van Dawn Ades vermeldt deze relatie iets uitvoeriger. Toch blijven de bewoordingen vaag. Zo heet het dat "de foto's en teksten in Documents een bron geweest kunnen zijn" ¹⁶ of dat "het mogelijk is om in Bacons vroege beelden (...) verschillende kenmerken te achterhalen die parallel lopen aan Batailles tekst" ¹⁷.

Kortom, "Bacons mens/dier zou kunnen worden teruggevoerd op Batailles behandeling van dit thema". ¹⁸ Hoe dan ook, Bacon is gefascineerd. Zowel door de vleeskarkassen als door de schreeuwende kindermid. (Dit laatste blijkt overigens uit het feit dat hij dit beeld na 25 jaar verwerkt in Studie voor een kindermid in de film "Slagschip Potemkin" uit 1957.) Echter, de fascinatie voor foto's bestond reeds voor zijn komst naar Parijs en zal tot methodisch uitgangspunt voor zijn werk worden. Maar zijn ietwat morbide belangstelling voor de excessieve uitwassen van het lichaam was ook al vóór de lezing van Batailles teksten gewekt. Zelfs in die mate dat Bacon antiquariaten afstroopt om medische handboeken te bemachtigen, waarin allerlei mondziektes op voor zichzelf sprekende wijze zijn afgebeeld. We kunnen dus concluderen dat, zo Batailles teksten al invloed gehad hebben, dit toch zeker geen beslissende is geweest.

En Bataille, kent hij Bacons werk? Het is niet zeker of hij reeds in de dertiger jaren diens werk - dat overigens later allemaal vernietigd is - kende. Wel dat hij er op een later tijdstip kennis mee maakt. In zijn laatste boek - De tranen van Eros uit 1961 - beschrijft en toont hij hoe de verdrongen relatie tussen dood en erotiek in de loop der eeuwen is verbeeld. Zijn selectie van beelden - van de grotschilderingen van Lascaux tot schilderijen uit de vijftiger jaren - is ingegeven door de gedachte dat mensen de kunst hebben aangegrepen om een gewelddadige ervaring in beelden op te roepen en te bezweren. Het boek bevat geen abstracte werken. Toch zijn de geselecteerde schilderijen niet louter representaties. Ze zijn doorgaans symbolisch overbeladen, waardoor er een spanning in de voorstellingen zindert. Bataille toont slechts die beelden die ons een blik op de intensiteit voorbij de grenzen van de voorstellingen vergunnen. Eén schilderij van Bacon is opgenomen: op het eerste gezicht twee vrijende mannen op een bed dat door een buizenframe wordt ingesloten. Het doek is een beetje smerig, lijkt onaf, zit vol vegen en krassen. Het bijschrift vermeldt het volgende:

"Francis Bacon, de kamer. Hannover gallery, Londen. Francis Bacon, een jonge engelse schilder die tot de belangrijkste van zijn generatie behoort, onderscheidt zich door ongewone schilderijen waaruit een eigenaardige ruwheid spreekt." ¹⁹

Bataille voelt zich blijkbaar door dit diffuse geweld aangesproken. Maar het commentaar beperkt zich tot deze opmerking. De rest - onder andere de invloed van

hun relatie met Leiris - is object van speculaties.

3 Antennes voor de tijdgeest?

In deze summier biografische gegevens straalt de invloed door die het culturele en sociaal-politiek klimaat van het interbellum op beiden heeft gehad. In de dertiger jaren is er cultureel sprake van een systematische ontregeling van tradities en in politiek opzicht ontwikkelt zich na een aanvankelijke vernieuwing een reactie die in het opkomende fascisme culmineert. Beide ontwikkelingen worden door een nauwelijks verholen geweld gekenmerkt. De wellicht overgevoelige, misschien zelfs wel enigzinds geneurotiseerde Bacon en Bataille staan middenin dit geweld: van conceptueel en artistiek tot verbaal en manifest politiek geweld.²⁰

Geweld is echter een verschijnsel dat de gehele moderne tijd bespookt. De monopolisering in het staatsapparaat heeft slechts uiterlijk en tijdelijk rust gebracht. Het heeft het geweld als een alomtegenwoordige dwang en als catastrofale, explosieve verspillingen weliswaar aan het oog onttrokken, maar als geïnstitutionaliseerd geweld wordt het door individuen geïnternaliseerd en manifesteert het zich catastrofaal een disciplinaire en gerationaliseerde genocide. We dachten de uiterlijke en de innerlijke natuur door respectievelijk industriële en therapeutische technologieën te kunnen beheersen, maar we moeten haast lijdzaam toezien dat deze processen ons aan de langzame vernietiging uitleveren. Onze moderne tijd vol oorlogen, nucleaire spanningen, post-kolonialisme, werkloosheid, terrorisme en milieuverontreiniging is niet gewelddadiger dan andere tijden. Ook vóór 1800 stond de wereld bol van geweld. Alleen kon dit toen nog deels als spektakel publiekelijk, dat wil zeggen binnen de grenzen van het sociale gekanaliseerd worden: van het carnaval tot de openbare executies van misdadigers. Verwees dit geweld voorheen naar de toorn van God of de wraak van de vorst, in de moderne tijd is het nog slechts een uiting van de onmacht van een principieel vreedzaam individu. Sinds de gewelduitoefening het exclusieve voorrecht van de goddeloze staat is geworden en ieder privégeweld strafbaar gesteld of in een pedagogische dwang is omgezet, is het geweld als zinvolle ervaring verdwenen. De aan het eind van de 18e eeuw ingezette verbanning van het geweld uit het openbare leven heeft dus niet verhinderd dat het telkens weer en steeds ergens anders weer de kop opsteekt. En dit terwijl het dagelijks om ons heen gebeurt. Het geweld is als ervaring weliswaar onherkenbaar, maar als een overrompelend gebeuren alomtegenwoordig.

4 De dood van God

Tegen deze achtergrond, het geweld als dilemma, bieden Bacons schilderijen en Batailles schrijven zich aan als strategieën voor een positivering van een ervaring van het geweld. Positivering in die zin dat ze de werkelijkheid tonen zonder het geweld weer door een overspannen(de) zingeving te neutraliseren. Bij Bacon kan het geweld niet meer christelijk of humanistisch worden geduid. Het is straf noch investering. Geen produkt van het kwaad of 'selbst verschuldete Unmündigkeit'²¹. Ook al wordt Bacon soms expressionisme aangewreven en getuigt zijn werk ogenschijnlijk van een expressionistisch element, toch roepen zijn figuren het voor deze richting zo kenmerkende mededogen niet op. Bacons Paus schreeuwt, ondanks

zijn invalide uiterlijk, niet om hulp. Evenmin spreekt er enig verwijt uit de verwrongen koppen. Het geweld is, zoals het is. Het onaantastbare karakter van het geweld geeft de figuren een soevereiniteit die, doordat deze respect afdwingt, de toeschouwer openstelt voor de gewelddadige kwaliteit van het leven. De figuren zijn dus verre van tragisch, nog minder grotesk. Zij zijn subliem in de meest lyotardianse zin van het woord.²²

Dawn Ades dicht hen deze gemeenschappelijke inzet eveneens toe:

"Benadrukt moet worden dat het niet de bedoeling is hier te suggereren dat Bacon op enigerlei wijze Bataille illustreerde, maar dat hun onderneming, vooringenomenheid en houding parallel lopen."²³

Hun onderneming is op te vatten als de ondermijning van het volgens hen mislukte project van de Verlichting waarin een gestage voortschrijding van de waarheid, een humanisering van de geschiedenis en een toenemende beheersing van de wereld mogelijk werden geacht. Ieder op hun eigen wijze thematiseren ze de gewelddaad van de moderne mens bij uitstek: de door Nietzsche verkondigde Vadermoord, de dood van God. Misschien zijn Bacons schilderijen om die reden 'studies' van figuren aan de voet van een kruisiging. De gekruisigde zelf blijft buiten beeld, aan gene zijde van de voorstelling. Op de plaats waar eens de troon van God of diens aardse representanten: de Paus of de Vorst stond, gaapt nu een immense leegte. Iedere vraag naar de waarheid moet deze lege plek verlichten. Beeld en tekst functioneren als verdwijngaten en zijn in die zin pendanten van het verscheurde innerlijk. Ook zij bevatten een onbeslisbare zône. Een gebied waarnaartoe alles wat aan de greep en het begrip van moderne individuen ontglipt, verbannen wordt: waanzin, ziekte, perversie, misdadigheid. De ervaring van het geweld, dat eigen is aan een sacrale soevereiniteit - als toorn of wraak - verwijst sinds Freud dan ook niet meer naar een Buiten of Boven, maar naar een Binnen, naar een soevereine 'interioriteit'. Verwees de vleeselijke begeerte voorheen nog naar de duivelse verleiding of naar de gesel Gods, nu duidt zij slechts op een tekortkoming in het menselijk gemoed. Aids verwijst niet meer naar een bezetenheid door de duivel, maar allereerst naar een vermeende geperverteerde inslag en een iets te onvoorzichtig leven van de persoon in kwestie. De moderne mens ervaart zijn dood niet meer tegen het helse licht van het eeuwige branden of het getemperde licht van de zaligheid, maar tegen de achtergrond van een eeuwig durend duister. Streefde de mens vroeger naar de eenwording met God of zocht hij het pakt met de duivel, de moderne mens reikt nog slechts in cryptorituelen naar deze leegte uit: erotiek en kunst zijn volgens Bataille de bevoorrechte domeinen waarin extatische ervaringen die nergens toe dienen en slechts omwille van zichzelf worden gezocht, nog mogelijk zijn. Bataille's fascinatie met de morsige zelfkant van het moderne leven komt niet voort uit een perverse obsessie, maar uit een preoccupatie met de ervaring van de zinloosheid. Deze absolute verspilling geeft naar zijn mening op paradoxale wijze zin aan het handelen: we sparen om te gokken, produceren om overmatig uit onze bol te gaan. Als de geest in het vlees verdrinkt, raakt de innerlijkheid buiten zichzelf. In de vleeskarkassen van Bacon resoneert dat wat Bataille 'expérience intérieure', een 'innerlijke' ervaring heeft gedoopt: "(...) dat wat gewoonlijk een 'mystieke ervaring'

wordt genoemd: de toestand van extase, van verscheurdheid op z'n minst van een bemiddelde emotie."²⁴ Geen godsdienstige, maar een religieuze ervaring, waar binnen en buiten met elkaar worden verbonden.

Geweld wordt als 'religieuze' ervaring opgevat, waardoor de gevestigde godsdienst tot een parodie van zichzelf wordt. Haar geschiedenis getuigt van de noodzaak om grenzen in te stellen en te overschrijden teneinde de identiteit van de gemeenschap te waarborgen. De kruisiging van Christus was aan hetzelfde rituele mechanisme onderhevig: door zijn gewelddadige dood, zijn offer werd er een nieuwe communicatie tussen de mensen en God ingesteld en kon er een nieuwe identiteit - die van de christelijke gemeenschap - ontstaan. Iedere zondag voltrekt zich dit offer in de eucharistieviering: de ouwel en de miswijn zijn volgens de transsubstantiatieleer geen symbolisering van het lichaam en het bloed van Christus, zij worden door de rituele handelingen werkelijk tot lichaam en bloed. Het kannibalisme viert in onze kerken hoogtij. Maar tegelijkertijd voltrekken zich in de slachthuizen en op de slachtvelden de ondenkbare offers voor een maatschappij die God, het geweld en de dood niet meer kan denken.

In kentheoretische termen betekent dit de overschrijding van de kantiaanse dichotomie tussen subject en object zonder dat deze op hegeliaanse wijze weer opgenomen wordt in een nieuwe, meer verrijkte subjectpositie. De innerlijke ervaring is voor alles de ervaring van het verlies van zin. En in zoverre in het franse 'sens' ook de bijbetekenis van 'richting' meespeelt, is de paniek die met deze ervaring gepaard gaat het gevolg van een acuut gebrek aan oriëntatie. Paniek fragmenteert een voorheen gerichte beweging dor naar alle richtingen uiteen te slaan. Zo wordt het lichaam tot vlees en valt het ten prooi aan zijn eigen verscheuring.

In erotiek en kunst kan dit geweld nog opgeroepen en bezworen worden. Zo wordt de dood in het leven erbaar. Er bestaat voor Bataille dan ook een direkt verband tussen de kleine dood (la petite mort: orgasme) en de dood, tussen dood en erotiek. Ook Bacon is ervan overtuigd dat het meest intense leven, de beweging van het vlees voorbij de geest gelijk is aan de dood. Volgens hem ligt ons probleem dan ook niet zozeer in het Shakespeariaanse dilemma "to be or not to be" maar in de paradox "to be and not to be".²⁵ De ervaring van de dood in het leven, deze grenservaring of expérience intérieure - dat wil zeggen de momentane verspilling van iedere identiteit - neemt ook bij hem een vooraanstaande plaats in. Zelf zegt hij dat hij voortdurend

"door een gevoel van sterfelijkheid achtervolgd wordt. Daar, als het leven je boeit, zijn tegendeel, de dood als haar schaduw, je moet opwinden. Misschien niet opwinden, maar je bent je ervan bewust, zoals je je van het leven bewust bent".²⁶

5 Artistiek en filosofisch geweld

Het heeft er veel van weg dat deze paradoxale ervaring, waarin wij sinds de 19e eeuw verkeren en die door de psycho-analytische of sociaal-psychologische verklaringen stelselmatig wordt veronachtzaamd de horizon is van Bataille's La Somme athéologique en Bacons kruisigingen. Maar hoe geven zij hun project concreet gestalte? Niet op dezelfde wijze, daar zij immers met de specifieke eisen van hun medium rekening moeten houden. In schilderkunst en wetenschap, beeldtaal en waarheidsvertoog, in een doek en een tekst neemt geweld een andere gedaante

aan. Filosofisch geweld verschilt van artistiek geweld. Laten we daarom eerst eens kijken over welk geweld we spreken.

a. artistiek geweld

produktie:

Bacons geweld onderscheidt zich van het geweld dat we op de doeken van bijvoorbeeld Delacroix, Goya of Rubens zien. Deze drukken immers nog de waarheid in al zijn glorie uit. De zelfverzekerdheid van Paus Innocentius X, de -weliswaar door Goya reeds lichtelijk geïroniseerde - zelfingenomenheid van de familie van Karel IV, het zijn nog steeds representaties van de gestalten van een soevereine wereld. Bacon ontwricht deze orde. Als hij Paus Innocentius schildert, hysteriseert hij hem, waardoor de verbeelding voor de moderne toeschouwer aan zeggingskracht wint. Het nog onzichtbare geweld van de soevereine macht dat zich in de verstilde verhevenheid van Velasquez schilderij verbergt, wordt bij Bacon manifest. Bacons Paus schreeuwt om erkenning. Hij zit als een onbeduidend lichaam, als een van alle macht ontdane huls beklempt in het holle universum van zijn verloren soevereiniteit. Bacons Paus is van een andere wereld. In de ervaring van de kijker wordt deze tot een onmogelijke zingeving van diens wereld. Zo wordt in Bacons schilderijen niet alleen met de waarheid en met de wereld gespeeld, deze wordt tevens op het spel gezet en tenslotte verspeeld. In een interview stelt Bacon: "Maar het is moeilijk, zo moeilijk het schilderen. Het is een leugen; een leugen waardoorheen het nodig is een waarheid te grijpen, of een waarheid te zeggen."²⁷ De status van deze 'waarheid' is dubieus. Zij bestaat niet buiten het schilderij, zij is er het product van. maar toch 'verwijst' het schilderij naar 'iets' wat zich als een onomstotelijke menselijke 'waarheid' laat ervaren.

Bacon schildert geen herkenbare gewelddaden, maar zijn manier van schilderen en het gebruik van zijn materiaal is veeleer gewelddadig: wegvegen, krassen en poetsen ervaren toeschouwers doorgaans als gewelddadig. De tegenstelling vorm-inhoud wordt door de benadrukking van de werking van de materie buiten spel gezet: de intensivering van de vorm maakt de inhoud ervaarbaar zonder dat er een groot verhaal omheen wordt gemaakt. Na de isolatie in frames en achter sluiers en na de deformatie van de gezichten treedt tenslotte de totale verspilling op de voorgrond: de figuren beginnen met het materiële vlak te vervloeien. De toegang tot het innerlijk als vlees blijft nu niet meer beperkt tot de mond. Het hele lichaam gaat nu op in het vlees: het wordt binnenste buiten gekeerd. Bacon toont, als betrof het een offer, het innerlijk als uiterlijk. Het lichaam is niet langer gestructureerd door het skelet, behangen met spieren, maar het valt uiteen en vervloeit met de wereld. Het samenhangende, geobjectiveerde lichaam wordt geofferd. Het vlees is derhalve deels 'viande', deels 'chair'. Onderscheid maken tussen beide is nagenoeg onmogelijk. Daar waar het 'lichaam' ogenschijnlijk nog intact - dat wil zeggen: nog een ononderbroken contour toont - laat het zich reeds zien in zijn staat van 'ontbening'. Van schilderij 1946 (1946) en kruisiging (1965) waar het vlees letterlijk van de botten zakt tot aan De tweede versie van schilderij 1946 (1971), Vleeskarkas en een roofvogel (1980) en Drie figuren en een portret 1975 (1975).

Het 'chair' van de vleselijke begeerte is tevens het 'viande' dat in de rituele maaltijd

na het offer geconsumeerd wordt om de vleselijke gemeenschap met de goden te bekrachtigen. Dood en erotiek vallen samen.

Deze wrede toetakeling komt allerm minst voort uit Bacons behoefte de werkelijkheid te vertekenen. Zij is veeleer het product van zijn inzicht dat de werkelijkheid chaos, toeval en gewelddadig is.

"Ik denk dat het geweld van mijn leven, het geweld waarin ik geleefd heb, verschilt van het geweld van het schilderij. Als je het over het geweld van de verf hebt, heeft dit niets met het oorlogsgeweld te maken. Het heeft te maken met een poging het geweld van de werkelijkheid opnieuw tot stand te brengen."²⁸

Met andere woorden: Bacon geeft geen afbeelding van het geweld, al schilderend produceert hij het. Niet door het beeld zelf, maar door "de suggestie van het beeld zelf, dat slechts door de verf kan worden overgebracht."²⁹ Deleuze's opmerking dat de spastische vervloeiingen van het lichaam een tactiek van "een lichaam is dat tracht te ontsnappen door één van zijn organen om over te gaan in het vlak, in de materiële structuur"³⁰ is waardevol. Toch dienen we niet uit het oog te verliezen dat er juist een spanning gecreëerd wordt tussen de haast sculpturale plasticiteit van de lichamen en de monochrome vlakheid van de achtergronden.

Er wordt geen geweld gerepresenteerd, maar het presenteert zich. Het stelt het niet voor, maar stelt zich voor. Het schilderij is derhalve geen plaatje van de werkelijkheid. Het is een werkelijkheid op zich, dat wil zeggen een schepping van werkelijkheid die zich zowel bij de schilder als bij de toeschouwer als een ervaring realiseert. In één van zijn interviews met Sylvester wordt Bacon de volgende vraag gesteld: "Is onze reactie daarop (op de presentiekracht van het schilderij, HO) niet een reactie op de eigen kwaliteiten van de vorm, die kennelijk verband houdt met onze ervaring, (...) maar niet op een manier die neerkomt op een vergelijking met iets anders?"³¹. In zijn bevestigende antwoord verduidelijkt Bacon dat het geweld onder andere voortvloeit uit zijn overgave aan het toeval. De beelden danken hun intensiteit aan een uniek toevalsmoment, dat zij in zich bergen. Tijdens het produceren van een doek laat Bacon 'systematisch' ruimte voor het toeval. Dit toeval is, zoals Robert Hughes terecht opmerkt, niet gelegen in een plotse veeg, omdat "dit soort toeval makkelijk door oefening kan worden gemanipuleerd"³². Toeval lijkt zich eerder te nestelen in de spanning die blijft bestaan tussen de voorstellingen en het materiaal: de verf voert Bacon voorbij zijn beelden, hoewel hij na iedere letterlijke uitspatting zijn controle hervindt door een veeg uit te buiten ten behoeve van de spanning. Zijn ingrepen, willekeurige vegen of krassen, leiden dus tot onverwachte invallen. Zo werkt zijn 'onbewuste' verlangen door in gewelddadige ingrepen op het medium. Bacon moet in deze beweging mee. Hij geeft zich aan het productieproces over, verliest er zijn greep op en stelt zich zodoende open voor de zinloosheid en de paniek.

Zo schrijft de intensiteit van het lichaamsgeweld zich in het weerbarstige materiaal in. Het vlees wordt tot beeld, het beeld tot vlees.

consumptie/receptie:

Maar niet alleen de productie, ook de consumptie wordt door een gewelddadige

ervaring gekenmerkt. Na de 19e eeuwse cultus van het genie waarin de produktie en de expressie centraal stond en cultus rond de autonomie van het kunstwerk die kenmerkend is voor de eerste helft van de 20e eeuw, is er na de Tweede Wereldoorlog steeds meer belangstelling voor de consumptie of receptie van de kunst. Of zoals de kunstkriticus Edward Lucie-Smith het stelt:

"Wat de moderne kunst betreft meen ik dat de juiste vraag niet is 'wat gebeurt er in het schilderij?' maar 'wat gebeurt er in de toeschouwer?'. De kern van de moderne schilderkunst schijnt veelal niet te zijn wat er op het canvas gebeurt, maar het gebeuren dat het schilderij in de beschouwer oproept."³³

Dit houdt in het geval van bacons werk in dat het geweld in de beklemmende ervaring van menig museum- of galeriebezoeker resoneert. Bacon appeleert bewust aan de instinctieve aandriften van de toeschouwer. Hij richt zich niet op diens intellect, maar radicaal materialistisch als hij is, wil hij met zijn verontrustende beelden naar het belangrijkste 'perceptievermogen' van de kijker doorstoten: de 'sensation' of het 'nervoussystem'. Zo werkt Bacon de toeschouwer letterlijk op diens zenuwen, wat Bernlef ingeeft, deze ervaring te kenschetsen als "een mengeling van fascinatie en afschuw"³⁴. Horror dus, ook al ontkent Bacon zelf dit in alle toonaarden. Een mengeling van fascinatie en afkeer die zich vertaalt in een reactie die aanvankelijk getuigt van onbegrip en onmacht, maar die tegelijkertijd als voorbode van een positieve onbeslisbaarheid kan fungeren. De kijker verliest in zijn verwoede pogingen greep op het doek te krijgen de greep op zichzelf als autonoom centrum van zingeving. Het doek laat hem slechts één keuze: zich aan hem over te geven of hem van zich af te stoten. Zo vertaalt het politieke geweld van de wereld zich als en in het schilderen en ontlaadt het zich in een ontreddende ervaring van de toeschouwer.

Het gaat hier echter niet om een psychologistische reductie van de esthetische ervaring. Door uitsluitend over de ervaring van de toeschouwer te spreken blijft het gevaar immers bestaan dat de betekenis van het schilderij of in de intentionele act van de schilder of in de zingevende blik van de toeschouwer wordt gezocht. Zowel in het eerste als in het laatste geval wordt het werk een transparant medium waarin een boodschap van een schilderend aan een schouwend subject wordt doorgegeven. In tegenstelling tot deze opvatting waarin de subjectiviteit het exclusieve oord van de betekenisgeving blijft, wordt hier voor het primaat van het werk gekozen: het werk communiceert niets, het betekent. Het is geen medium, maar een gestold proces dat in de ervaring kan vrijkomen. Dat maakt de ervaring van de kunst tot een soevereine ervaring. Het werk dient zich als de uitwijzing naar een Buiten aan, waardoor de zingevende activiteit van zowel de kunstenaar als de kunstbeschouwer momentaan in een ex-tatische ervaring wordt opgeschort.

Het gaat niet om een zingevingsproces dat zich uitsluitend in de innerlijkheid van de toeschouwer afspeelt, maar om een verontrustende interactie waarin bewuste intenties en iedere samenhangende ervaring van het beschouwend subject wordt opgeschort. In deze leegte kan zich een nieuwe ervaring van de wereld aandienen. Precies in die kwaliteit dient het geweld zich aan en wordt, zoals Lyotard het in een aantal opmerkingen over de abstracte kunst en abstracte film verduidelijkt, de

toeschouwer een slachtoffer.³⁵ En het is door deze doorwerking dat het kunstwerk 'welterschließend', wereldontsluitend en werkelijkheidsproducerend is.

b. filosofisch geweld

Misschien is deze visie op het geweld in het doek nog met welwillendheid te slikken. Problematischer wordt het als we over het geweld in en van de tekst gaan spreken. Wat moeten we daar in godsnaam onder verstaan? Kan een tekst gewelddadig zijn? Het gaat mij niet om teksten over geweld. Die schrijft Bataille weliswaar regelmatig, maar daarin onderscheidt hij zich nauwelijks van de eerste de beste socioloog. Mij interesseert veelmeer de werking van de teksten. Een gewelddadige werking die, zo zal ik betogen, analoog is aan de werking van het doek. Als de leeservaring zich eveneens in een ambigue ervaring van fascinatie en afschuw uitdrukt en als de betekenis zich niet door de lezer laat afdwingen, maar daarentegen telkens aan diens greep en begrip ontsnapt, hem onbevredigd en geïrriteerd achterlaat, dan zou er sprake kunnen zijn van het geweld van de tekst. Allereerst de productie van de tekst. Hoe denkt Bataille zelf over zijn schrijven? Eén van zijn meest dramatische typeringen lezen we in de openingszin van zijn boek over Nietzsche: "Dat wat mij verplicht te schrijven, zo stel ik me voor, is de vrees om gek te worden."³⁶ Schrijven tegen de angst, schrijven als therapie! Ligt daar de sleutel tot het begrip? Zeker niet. Daarmee kan ieder onbegrip van de kant van de lezer op rekening van Batailles frustraties en onmacht geschreven worden. Zeker, voor sommigen is Batailles 40-jarige schrijfsactiviteit, die zeer vele genres en de meest uiteenlopende thema's omvat, zelfs het meest hechte bewijs van de faliekante mislukking van deze therapie. Zijn vreemde gedachtenkronkels, de soms geheel verbrokkelde stijl, de neiging om inzichten in een en dezelfde tekst te ontwikkelen en op te heffen, zelfs te laten hallucineren, dit alles maakt geen overtuigende indruk op vele vakfilosofen. Nee, Bataille doet de waarheid en de filosofie geweld aan. Hij neemt een loopje met de reeds bereikte wetenschappelijke resultaten. Hij begrijpt de waarheid niet: hij vergrijpt zich eraan. Maar misschien neemt Bataille de wijsbegeerte als activiteit al te serieus. Wellicht is zijn begeerte naar wijsheid te heftig en zou dit wel eens de oorzaak voor de schending van de integriteit van het tekstlichaam kunnen zijn. Toch kan Batailles vermeende falen ook anders worden begrepen. Misschien wil hij de angst helemaal niet uitbannen, maar wenst hij haar te bezweren. Dat wil zeggen: via een strikte vorm op te roepen teneinde haar binnen bepaalde grenzen uit te laten razen. Misschien tracht Bataille te schrijven om de beweging, de gewelddadige beweging van het denken zelf te tonen in plaats van haar in te zetten om de werkelijkheid te grijpen, te begrijpen. Wellicht schrijft hij in het besef dat de werkelijkheid nooit in woorden te vatten is. Maar erkent hij tegelijkertijd dat de woorden onze belangrijkste toegang en het noodzakelijke hulpmiddel tot de werkelijkheid zijn. Dat de wereld weliswaar pas in de taal geboren wordt, maar er tegelijkertijd in sterft.

Hoewel één van zijn eerste boeken, de onder pseudoniem geschreven 'pornografische' roman - *Histoire de l'oeil*³⁷ - wel degelijk een product van een psycho-analytische behandeling was, is deze verbintenis incidenteel gebleven. Angst speelt reeds bij de productie van dit boek zijn dubbelzinnige rol. Toegegeven, het is het mogelijk de angst tot dé drijfveer van zijn werk te maken.³⁸ Maar daarbij

moeten we voor ogen houden dat het om een fundamentele ervaring gaat die nimmer tot te persoonlijke problemen van de auteur te herleiden is. Deze ervaring tekent zich af tegen de achtergrond van de dood van God. Zij drukt zich concreet uit als vrees voor en verlangen naar een onbereikbare object. Terwijl Batailles werk dus door deze angst-ervaring gedreven wordt, op deze ervaring drijft, levert het zich tevens uit aan het exces en de verspilling van iedere samenhang.

Zijn werk lezen houdt derhalve een confrontatie met een gestileerde bezetenheid in, die slechts onder de beperkte invalshoek van menswetenschappelijk vertoog tot een traumatische ervaring of een neurotische spanning gereduceerd kan worden. Deze reductionistische visie gaat volledig voorbij aan een fundamentele dynamiek tussen zijn leven en zijn schrijven. Batailles 'neurose' komt voor alles voort uit een houding, die de mens in de loop van de 19e eeuw ten opzichte van de wereld heeft aangenomen. Een houding die als moderniteit getypeerd kan worden. Bij de wetenschapper manifesteert deze houding zich als het schrijven over de dingen, het beschrijven van de dingen als objecten, zoals Edward Muybridge ooit het lichaam in al z'n technische motoriek haast als een chirurg en ogenschijnlijk zonder morele scrupules fotografeerde. Voor deze vermeend objectieve blik bestaat geen perversiteit, ook al kan een zekere obsceniteit deze beelden niet worden ontzegd. Bataille tracht nu in dit beschrijven een andere houding aan te nemen. Hij maakt zijn teksten tot zwarte gaten waarin de objectiviteit - en diens gevolg de subjectiviteit - verdwijnt. Batailles schrijven is evenals Bacon's schilderen een obsessieve bezigheid. Deze obsessie krijgt opnieuw gestalte in de ontgoocheling van de argeloze lezer, die een nieuwe waarheid dacht te vinden, maar daarentegen slechts onzin vond. Hij ziet zijn aanvankelijke fascinatie in diepe afkeer omslaan. Als een bedrogen minnaar voelt hij zich misleid. Maar precies in de verleiding ligt de kracht van Batailles teksten. Niet in de productie van waarheid, maar de seductie tot het andere van de waarheid. Wat overigens geen onwaarheid hoeft betekenen. Het is echter niet de verleiding van de taal zelf, maar van de krachten die door de tekst heen spelen. Het genot van de tekst in de consumptie roept fascinatie of weerzin op. De tekst biedt zich slechts aan om zich op het laatste moment aan onze begerige greep te onttrekken. Wie Bataille leest teneinde een samenhangende theorie te vinden, komt dus bekocht uit. Net zomin als hij vaste thema's kent, kent hij vastomlijnde begrippen of een centraal perspectief. Door het hele werk heen, maar ook binnen de afzonderlijke teksten verglijden de betekenissen en verschuiven de perspectieven. Maar eerder dan een teken van theoretische onmacht is deze verglijding een onderdeel van de strategie van de verleiding: zij is de erotische kracht van de tekst. De lezer wordt uitgenodigd zich aan het lichaam van de tekst over te geven. Een tekst van genot, waarvan Roland Barthes zegt dat "die in een toestand van verlies brengt, die onbehagen wekt (...) die de historische, culturele, psychologische grondslagen van de lezer, de consistentie van zijn voorkeuren, zijn waarden en zijn herinneringen doet wankelen, die zijn verhouding tot de taal in een crisis brengt."³⁹ De tekst eist openheid en overgave, echter niet op een autoritaire manier. Daarvoor is Batailles schrijven te speels en zijn zijn onderwerpen te verdacht. Zij legitimeren geen autoriteit: zij dagen haar uit. veelmeer dan een accumulatie en productie van waarheden en betekenissen is zijn schrijven hun verspilling. Geen antwoorden op vragen, maar een immense opeenhoping van

vragen. Het boek is evenals het doek slechts het materiële effect van een praktijk, die als ervaring wordt opgevat. De tekst als afgesloten geheel is in zekere zin puur toevallig. Ook Bataille benadrukt dit regelmatig met een aantal stilistische trucs: bijvoorbeeld door midden in een betoog op te houden, zijn eigen teksten te fragmenteren of expliciet op zijn voorgaande beweringen terug te komen. (Herkennen we hier het vegen en poetsen van Bacon?) Komt door deze stilistische trucs het lichaam van de tekst, diens vlees mogelijk zelfs de naakte en gewelddadige begeerte tot wijsheid als onophoudelijk vragen vrij? Bataille erotiseert de gestolde tekst weer tot een krachtenveld. Schrift wordt tot schrijven. Het afgeronde karakter van het boek wekt slechts de illusie van een totaliteit. Het schrijven is in de wetenschap tot louter middel geworden, een bemiddelende transparantie tussen schrijver en lezer ten dienste van de waarheidsproductie. Volgens Bataille vernietigt deze beheerszucht de eigenmachtige werking van de schriftuur. Het soevereine aspect gaat verloren. De vraag verdwijnt. Bataille weigert deze houding in te nemen. Bij hem ontbreekt de wil tot weten. Daarvoor in de plaats komt niet een onwil of onmacht tot weten, maar een wil tot niet-weten. Of misschien wel een wil tot vragen: "Het antwoord is de vraag, de vraag die de aarde, de vraag die de dood is."⁴⁰

6 De opstand(ing) van het vlees

Zo worden woord en beeld tot vlees. Het lichaam van de tekst biedt zich in het genot aan, terwijl de materialiteit van het doek zich als geweld openbaart. In het geweld en het genot, in de dood en de erotiek verliest het lichaam zijn samenhang - dat slechts als de totaliteit van de wetenschappelijke objectiveringen kenbaar is - en laat het zich als een veld van intensiteiten ervaren: als 'vlees'.

In deze objectiveringen wordt diens geweld ingetoomd. Een daad die in therapeutische technologieën wordt bekrachtigd. Het 'vlees' weerstaat echter iedere begripsmatige annexatie: de woestijn of het limbo laat zich niet ommuren, haar geweld laat zich niet aan banden leggen.

We dienen het begrip 'vlees' derhalve als een limietterm op te vatten: het ontsnapt voortdurend en vormt veeleer de wijkende horizon waar ons denken zich naartoe beweegt.⁴¹ Michel Leiris verduidelijkt het in zijn studie over Bacon als volgt: "Door de bemiddeling van de figuren verkrijgt de toeschouwer die hen van te voren zonder vaststaande ideeën benadert, direct toegang tot een werkelijkheid van vlees en bloed die niet veel verschilt van de verstikkende ervaring waarin in het alledaagse leven door de fysieke liefdesdaad voorzien wordt."⁴² Evenals Barthes benadrukt hij de noodzaak afstand te doen van onze evidenties en vooroordelen. Gooit Bataille daartoe alle negatieve en positieve vormen door elkaar, Bacon bewerkt de traditionele thema's en genres op zo'n manier dat ze een erotische lading krijgen. Hij 'hysteriseert' de Pausen en de Kruisgingen, schildert triptieken of maakt er het in de moderne tijd haast onmogelijk geworden portret van. Perverteert Bataille traditioneel beladen symbolen en beelden, Bacon hysteriseert ze. Of zoals Donald Kuspit het verwoordt:

"Bacon's painterliness is hysterical painting in the deepest and most precise

sense: it struggles to remember an archaic experience that has been forgotten, an experience that has profoundly affected and shaped the sense of self operative through the figure. At the same time, it is a symptom of our forgetfulness of traumatically primitive experience. Bacon's painterliness embodies the struggle between remembering and forgetting - representation and non-representation - that is at the heart of the psychodynamic process that painting constitutes"(58)43

Ondanks zijn niet-bataillaanse optiek bevestigt Kuspit dat zich op de grens van het voorstelbare en onvoorstelbare, dat wil zeggen in het figurale beweegt.⁴⁴ Slechts een innerlijke ervaring, niet de wetenschap kan de huiver voor het 'vlees' herstellen. De walging en de fascinatie, verbonden aan het offerritueel (of aan het slachtspektakel in het abattoir voor een argeloze voorbijganger) wordt via Bacons doeken en Batailles teksten opgeroepen. In hun schilderen en schrijven voltrekken zij het offer van de conventionele vormen. En zoals daarin voorheen het contact tussen de menselijke gemeenschap en de goden tot stand kwam, zo wordt de communicatie in de leegte van de verdwenen goden in het kunstwerk gerealiseerd. Schrijver en lezer, schilder en toeschouwer communiceren dus niet het kunstwerk met elkaar, maar door het kunstwerk in een ont-zettende ervaring. Communicatie is geen uitwisseling van mededelingen meer, maar een mede-delen van deze ex-tase zonder tot waanzin te vervallen. Zo wordt dan ook duidelijk wat Bataille bedoeld als hij zijn schrijven opvat als en poging om niet tot waanzin te vervallen.

7 Kunst en filosofie: de werkelijkheid van de schijn

Maar impliceert dit perverteren van de waarheid en de werkelijkheid niet een fataal nihilisme? Ik denk het niet. Tenzij wij de voortdurend verdubbeling van de perspectivische waarheden die hier gepresenteerd worden uit het oog verliezen. Bacon noemt zichzelf een cerebraal pessimist en een 'nervous' optimist'. In het eerste wordt de onmogelijkheid om het leven met het verstand te vatten uitgedrukt, terwijl 'zenuwachtig' optimisme de directe ervaring der dingen nog via het instinct mogelijk acht. Een ervaring die vernietigend en scheppend tegelijk is. De gewraakte paradox openbaart zich als een positief nihilisme. Zij wordt uitgedrukt in het inzicht dat we noodzakelijk grenzen moeten stellen (verboden, taal, waarden, identiteiten), terwijl we tegelijkertijd weten dat het leven ons over deze grenzen heen zal drijven en hen als schijn zal 'ontmaskeren'. Het bestaan van de mens, de werkelijkheid van zijn eindigheid openbaart zich pas in deze overschrijding. In deze dynamiek toont zich een geheel nieuwe verhouding tussen schijn en werkelijkheid, tussen leugen en waarheid. De kunst heeft de filosofie de werkelijkheid van de schijn te bieden. In plaats van de onttovering van de wereld - het project van de moderniteit - zal de filosofie door nieuwe kracht aan de kunst te ontlenuen nieuwe waarden kunnen genereren, andere perspectieven kunnen ontwerpen zonder er de universele pretenties van een waarheidsstichtend verhoog aan te verbinden. Kortom, de kunst biedt de filosofie het spel met de waarheid, of beter waarheidsspelen aan. Bataille mythologiseert, perverteert en erotiseert gevestigde theorieën en methodes door hen aan de verleiding bloot te stellen teneinde hun blinde vlek - het denken van het geweld en het geweld van het denken - tegen het duister te doen oplichten. Bacon intensificeert het lichaam tot de grens van het voorstelbare. Op deze manier zetten

beiden grenzen op het spel en stellen zij ons in de momentane verspilling ervan voor een onmogelijke ervaring: de ervaring van het vlees. Batailles teksten putten hun inspiratie in zoverre uit de kunst dat zij een werkelijkheid schetsen die ons verleidt. Of in ieder geval de pervers ingestelde lieden onder ons fascineert. De anderen rest slechts de weerzin en de afkeer voor zoveel conceptueel en verbaal geweld. Hij maakt evenmin als Bacon aanspraak op een 'werkelijker' werkelijkheid. Hun waarheid is even nietszeggend als vanzelfsprekend. zij bieden geen nieuwe waarheid. Evenmin een oplossing. Als zij al over oplossingen spreken dan betreft het nimmer een duurzame waarheid, maar altijd letterlijk diens 'oplossing' in een onuitsprekelijke ervaring:

"Als de erotiek zich op het hoogtepunt (van de menselijke geest, HO) bevindt, is de vraag die ik aan het eind van mijn boek stel er tegelijkertijd gesitueerd. Maar zij is van filosofische aard. De hoogste vorm van filosofische reflectie valt, meen ik, samen met het hoogtepunt van de erotiek. (...) Wat zijn wij zonder de taal? Zij heeft ons gemaakt tot wat wij zijn. Alleen zij onthult aan de grens het soevereine moment waar zij ophoudt. Maar aan het eind erkent hij die spreekt, zijn onmacht."⁴⁵

NOTEN

1. Deze oorspronkelijk door Jean-Francois Lyotard ontwikkelde notie neemt Gilles Deleuze over in zijn studie over Bacon. Zie Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la Sensation*. Ed. de la différence. La Vue le Texte, Parijs 1984, p.9.
2. Lyotard analyseert op soortgelijke wijze het cinematografische procedé, waarbij hij verwijzingen maakt naar het werk van Klossowski dat bij uitstek beeldend is: "In die zin is representatie essentieel voor dit fantasmatische; dat wil zeggen dat het wezenlijk is dat de toeschouwer voorbeelden ter identificatie krijgt aangeboden, herkenbare vormen, uiteindelijk stof voor de herinnering: want het is (...) ten koste ervan hieraan voorbij te gaan en de orde van de 'propagation' te vervormen dat de intense emotie wordt gevoeld." Zie: "Acinema" in *The Lyotard Reader*., p. 178.
3. Anna Tilroe, *De blauwe gitaar*. Over beeldende kunst. Querido, Amsterdam 1992, p. 132.
4. geciteerd in: Donald Kuspit, "Francis Bacon: The Authority of the Flesh" in: *The Critic is Artist. The Intentionality of Art*. Umi Research Press, Michigan 1984, p.326
5. Zie Deleuze, a.w., p.22.
6. Geciteerd in Deleuze, a.w., p. 41
7. Georges Bataille, "La Bouche" in: *Oeuvres Complètes I*. Gallimard, Parijs 1970, pp. 237-238.
8. "L'anus solaire" in: *Oeuvres Complètes I*, o.c., pp. 79-86.
9. Georges Bataille, *La part maudite*. Ed. de Minuit, Parijs 1967, p. 50.
10. Zie noot 6, p. 81.
11. Georges Bataille, "L'oeil pinéal (I)" in: *Oeuvres Complètes II*. Gallimard, Parijs 1970, p.21.
12. Zie: Deleuze, o.c., p. 21.
13. De innerlijke ervaring is in verschillende artistieke media op te roepen. Zie daartoe: Ingrid Jurriëns en Martijn Rus, "Pratiques d'expérience intérieure", in: *Georges Bataille et la fiction. Textes réunis*. Henk Hillenaar en Jan Versteeg CRIN 25, 1992, p. 127-138.
14. Deze kentheoretische inzet vinden we in: Michel Foucault, *De woorden en de dingen*. Een archeologie van de menswetenschappen. Ambo, Bilthoven 1975.
15. Georges Bataille, "L'abattoir" in: *Oeuvres Complètes I*. Gallimard, Parijs 1970, p. 205.
16. Dawn Ades & Andrew Forges, *Francis Bacon*. Thames & Hudson, London 1985, p. 13
17. *Ibidem*, p.15.

18. Ibidem, p. 14.
19. Georges Batailles, De tranen van Eros. SUN., Nijmegen 1986, p. 224.
20. Volgens John Russell vormt het oorlogsgeweld het constitutieve element voor Bacons werk. Het psychologisme viert ook bij hem hier hoogtij. John Russell, Francis Bacon. Thames & Hudson, Londen 1971/1979. Zie ook Kuspit, o.c., p. 319
21. Zie. I.Kant, "Was heißt Aufklärung?", in: Schriften zur Antropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1. Werkausgabe (Wilhelm Weischedel(hrgb.)), Suhrkamp, Frankfurt a/M 1977, p. 53.
22. Zie daartoe verder in deze bundel: p.....
23. Ades & Forges, o.c., p. 15.
24. Georges Bataille, De innerlijke ervaring.
25. Russell, o.c., p. 101 ev.
26. Geciteerd in Kuspit, o.c., p. 324.
27. Phillipe Dagen, "Un entretien avec Francis Bacon.": in: Le Monde. 24 september 1987, p. 23.
28. David Sylvester, Interviews with Francis Bacon. Londen/New York 1980, p. 81.
29. Ibidem.
30. Deleuze, o.c., p. 18.
31. "David Sylvester in gesprek met Francis Bacon" in: Raster 35. De Bezige Bij, Amsterdam 1985, p. 148
32. Zie: Robert Hughes, Nothing if not critical. Selected Essays on Art and Artists. New York 1990, p. 319.
33. Edward Lucie-Smith, "Art and the inquiring spirit." in: Thinking about art. Calder & Boyars, Londen 1968, p. 17.
34. J. Bernlef, "De herinnering te snel af" in: Raster 35, p. 128.
35. Zie: "Acinema", oc.c, 179.
36. Georges Bataille, "Sur Nietzsche" in: Oeuvres Complètes VI. Gallimard, Parijs 1973, p. 11.
37. Georges Bataille, "L' Histoire de l'oeil" in: Oeuvres Complètes I, o.c., pp. 9 ev.
38. Jean Durancon, Georges Bataille. Gallimard, Parijs 1976, p. 38/41.
39. Roland Barthes, Het plezier van de tekst. SUN, Nijmegen 1987, pp. 19/20.
40. Georges Bataille, in: Oeuvres Complètes IV. Gallimard, Parijs 1975, p. 338.
41. Deze subversieve kwaliteit is door vele Franse differentiedenkers opgepakt, o.a. door Michel Foucault. De bataillaanse inspiratie in zijn werk heb ik uitgewerkt in De opstand van het lichaam. Over verzet en zelfervaring bij Foucault en Bataille. SUA, Amsterdam 1987.
42. Michel Leiris, "Full face and in profile," in: Francis Bacon. Phaidon, Oxford 1983, p. 14.
43. Donald Kuspit, "Hysterical painting" in: Artforum International, jan. 1986, pp. 55-60.
44. Sylvester, o.c., p. 23.
45. Georges Bataille, L'érotisme, Ed. de Minuit, Parijs 1957, p. 303.