

KUNST ALS LAATSTE RITUEEL?

Bataille en de paradox van de avant-garde

Henk Oosterling 1994

"Kunst als laatste ritueel? Bataille en de paradox van de avantgarde", in: *Filosofie en kunst 2*.

Esthetica in de 20e eeuw: een andere verstandhouding. H.A.F.Oosterling/ A.W.Prins (red.), RFS 17, Rotterdam 1994, pp. 59-76.

Terwijl tienduizenden berooide Russen, teneergeslagen en met een angstige blik op een eens zo veelbelovende toekomst langs de baar van Wladimir Ilich Uljanov Lenin schuifelen en in een tot gevangenis omgedoopt appartement in München Adolf Hitler met een minzame grijns waarin een pseudo-visionaire zelfingenomenheid zich reeds aftekent in *Mein Kampf* deze toekomst programmatisch invult, besluit in een bordeel in Saint-Denis de dan 27-jarige Georges Bataille samen met zijn vriend Michel Leiris een literaire beweging op te richten onder de Nietzscheaans geïnspireerde naam *Oui*. Het blad is een welluidende reactie op het weerspanninge 'Nee!' van Dada, de derde avant-gardistische golfbeweging¹ die na een zesjarig bestaan in 1922 door Kurt Schwitters en Tristan Tzara plechtig ter aarde was besteld.

Het is 1924. Marcel Duchamp heeft met zijn Ready Mades, met zijn wiel, fontein en flessenrek niet alleen de esthetische dimensie van de alledaagsheid opengelegd - en daarmee de nuttige produkten van de industriële samenleving aan een glorieuze verspilling blootgesteld -, door deze produkten van doelmatige arbeid tot kunst te verheffen heeft hij tevens het toch al zo fragiele bestaan van de avant-garde aan de kaak gesteld. Immers, zodra de blik op het alledaagse onbemiddeld uitzicht biedt op kunst, komt op het koord dat kunst en leven van elkaar scheidt en waarop de avant-garde-kunstenaar omzichtig balanceert, een haast onhoudbare spanning te staan. Het gevaar dat de kunstenaar zoals de koorddanser uit Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* zijn ondergang tegemoet tuimelt, is niet denkbeeldig.

Dat Duchamp, ondanks zijn besluit de rest van zijn leven aan schaken te wijden, toch stiekum kunstwerken blijft maken, is allerminst hieraan te danken dat de materie om vormgeving schreeuwt. Wellicht is het feit dat het kunstenaarschap een levensstijl, een houding ten opzichte van en een omgang met de dingen is, een veel belangrijker reden. Daaraan kan Duchamp zich blijkbaar niet onttrekken. Pas aan het begin van de zestiger jaren, als met Neo-Dada de cirkel van de avant-garde zich lijkt te sluiten en deze zich als een parodie van zichzelf begint te herhalen, zal Duchamp nog eenmaal zijn hyperkritische stem verheffen om de dood van de avant-garde te bezege-len.

Na de dood van Dada werpt André Breton zich op tot de onbetwistbare soeverein van een avant-garde. Hij publiceert zijn *Manifeste du Surréalisme* (1924) en verbindt deze artistieke avant-garde steeds hechter aan een politieke missie. In zijn strijd tegen zowel het gezapige, angstige burgerdom als tegen het opkomend fascisme stoot hij iedere niet orthodox-marxistische surrealist uit zijn gelederen. Zo ook Georges Bataille (1897-1962), die, hoewel als archivaris werkzaam, dan bekend staat als cultuurkritisch essayist die over allerlei uiteenlopende onderwerpen schrijft met een voorkeur voor het gewelddadige en het perverse in de mens. Bataille vindt Bretons manifest onleesbaar. Tussen hem en Breton is het dan ook nooit iets geworden.

Niettemin blijft Bataille zich in kringen van de surrealisten bewegen, waar hij vooral met zijn vroegere schoolvriend André Masson, met Michel Leiris en de vroege dadaïst Théodor Fraenkel hechte, duurzame en produktieve relaties ontwikkelt. Daarnaast ontmoet hij kunstenaars als Dali en Miro over wier werk hij vanaf het begin van de dertiger jaren korte kritieken en recensies schrijft.²

1 Leven en werk: god, geweld en verspilling

Het literair-filosofische leven van Bataille en de vierde avant-gardistische golf bestrijken nagenoeg dezelfde tijd.³ Zijn weerbarstige schrijfarbeid valt samen met de geschiedenis van de avant-garde als "de tweede natuur van de moderne kunst"⁴, van Dada tot Neo-Dada. Op een essayistische cultuurkritiek in de dertiger jaren volgt een tegendraadse verwerking van Nietzsche's gedachtegoed tijdens de oorlog⁵, die uitmondt in een toepassing van de daarin opgedane inzichten op het terrein van politiek, economie, kunst en erotiek in de jaren vijftig. Het erotisch-pornografische werk in de vorm van een vijftal romans is een nauwelijks zichtbare, maar duidelijk voelbare onderstroom in heel het oeuvre. Tussen de ontwikkeling van zijn ideeëngoed en avant-gardistische kunstpraktijken bestaat, zo zou ik willen beargumenteren, echter meer dan een louter door tijd gekleurde relatie. In zekere zin is dat wat Bataille filosofisch motiveert precies de paradox die kenmerkend is voor de verontrustende 'arbeid' van de moderne artistieke voorhoede. Deze bestaat hieruit dat de ervaren noodzaak om, op zoek naar het absolute in een goddeloze moderne wereld, iedere conventie en traditie te vernietigen samengaat met het tragische besef dat deze poging onvermijdelijk tot nieuwe conventies, tradities of in het geval van de moderne kunst: stijlen zal leiden.

Bataille weet zichzelf als theoreticus uitgeleverd aan dezelfde paradox: het denken kan het leven niet sluitend vatten en toch rest het niets anders dan telkens weer te pogen er begrippelijk greep op te krijgen. Als het er al vat op krijgt, dan niet in een begrippelijke omvatting maar in een ervaring van de grenzen van het denken. Deze 'innerlijke ervaring' zoals Bataille het noemt, is het kernstuk van zijn denken:

"Ervaring noem ik een reis naar het einde van het menselijk mogelijke. Niemand hoeft deze reis te maken, maar als men het doet, veronderstelt dat een ontkenning van de autoriteiten, de bestaande waarden die het mogelijke begrenzen. Doordat zij ontkenning van andere waarden, andere autoriteiten is, wordt de ervaring, die immers een positief bestaan heeft, zelf op positieve wijze de waarde *en de autoriteit*. (De paradox in de autoriteit van de ervaring: gebaseerd op het vraagteken, zet zij een vraagteken achter de autoriteit; positief vraagteken, want de autoriteit van de mens kan omschreven worden als een vraagteken achter zichzelf."⁶

Evenals dit in avant-garde-praktijken het geval is, ondergraaft Bataille door dit besef van een principiële ontoereikendheid zijn eigen theoretische posities. Evenals de avant-gardekunst leeft zijn denken als het ware van zijn eigen onmogelijkheid.

a. religiositeit en het geweld van het offer

Om enige greep op Bataille's opmerkelijke visie op de relatie tussen moderne kunst- of

avant-gardepraktijken in strikte zin en zijn schrijfpraktijk, c.q. manier van denken te krijgen kies ik voor een bio-bibliografische inzet. Ik hanteer deze echter niet om zijn inzichten tot zijn wellicht enigszins perverse affecten te reduceren. Uitsluitend om de verstremgeling van leven en werk, eveneens zo kenmerkend voor de avantgarde-kunstenaar, scherper in beeld te brengen veroorloof ik mij deze aanpak. Ik ga terug naar het moment waarop zich in het leven van Bataille op 25-jarige leeftijd een existentiële crisis voordoet, die de aard van zijn gedachten misschien beslissend heeft beïnvloed. Als zoon van een lage ambtenaar, die hij als kind in het laatste stadium van een progressieve syfilitische aandoening meemaakt - blind, lam en dementerend - laat de in een atheïstisch milieu opgegroeide jongeling zich op 17-jarige leeftijd dopen om vervolgens de weg van het priesterschap in te slaan. Bij de evacuatie van Reims in 1914 moet hij zijn vader achterlaten en vlucht hij weg met zijn suïcidale moeder. De enigszins misantropische jongeman doorloopt, nadat hij in 1917 voor een tuberculeuze aandoening uit de militaire dienst is ontslagen, het seminarie. Hij schrijft daar zijn eerste tekst over de door Duitse bommen beschadigde kathedraal van Rheims. Bij het lezen lijkt het alsof je op een bananeschil zit te kauwen: kurkdroge kost, die zijn schoolvriend André Masson laatdunkend als 'romantisch, sentimenteel en devoot' kenschetst. Toch getuigt deze vroegste tekst reeds van zijn latere fascinatie voor de relatie tussen geweld, kunst - in de vorm van architectuur - en het sacrale.

Als hij in 1922 ter afsluiting van zijn studie voor verder wetenschappelijk onderzoek in Madrid verblijft, blijken stieregevechten en flamencoclubs een grotere aantrekkingskracht op hem uit te oefenen dan de bibliotheek. Bataille ontdekt de zelfkant van het bestaan. Niet alleen laat de dood van de torero Granero een onuitwisbare indruk achter - diens oog wordt doorboord door een hoorn van de stier, welke gebeurtenis in Bataille's eerste, als verwerking van een diepgaande psycho-analyse geschreven, pornografische roman *Histoire de l'oeil* een sleutelrol vervult - ook breekt een inzicht door dat zijn intellectuele arbeid duurzaam zal bepalen: de aanblik van de dood stuit mensen niet alleen tegen de borst, zij worden er tevens door gefascineerd. Mensen genieten blijkbaar van de huivering, van de horror.

De geritualiseerde doding van de stier heeft wel wat weg van een traditionele offering, waarbij de toreador de plaats van de priester inneemt. Dit pseudo-offerritueel stoot af en trekt aan, fascineert en wekt weerzin, is pijnlijk en biedt genot. De strikt georganiseerde doding van de stier biedt de aanwezigen misschien wel kortstondig een ervaring van de dood zonder er zelf aan te sterven. Deze doodservaring in het leven, zo zal Bataille later schrijven, maakt niet alleen de grenzen van het leven ervaarbaar, maar smeedt de aanwezigen tevens samen tot een hechte, maar explosieve gemeenschap. Het is het gewelddadige en letterlijk ont-zettende karakter van deze ambivalente grenservaring dat Bataille later in werken van avant-garde-kunstenaars zal herkennen.

b. verspilling en gemeenschapservaring

Bij terugkomst is Bataille's mystieke wereldverzaking omgeslagen in een vrolijk sensualisme. Zijn hang naar het hogere is getransformeerd tot een fascinatie voor de scandaleuze aspecten van het menselijke bestaan. Met het lezen van werken van Dostojevski en Nietzsche's *Voorbij Goed en Kwaad* komt er definitief een eind aan zijn religieuze ambities. Gefascineerd door offerpraktijken volgt hij in 1925 college's bij de

ethnoloog Marcel Mauss, die bij Noord-Amerikaanse Indianenstammen onderzoek naar het potlatch-ritueel had verricht. In dit ritueel vernietigen vooraanstaande leden van de gemeenschap hun kostbaarste bezittingen ten overstaan van rivalen, die hen vervolgens moeten overbieden. Dit bloedserieuze spel van verspilling en uitdaging zal door menig westers individu als barbaars bluffpoker worden afgedaan. Bataille's blik wordt er echter door veranderd. Hij ziet het positieve effect van dit gewelddadige verspillingsritueel: de geënceneerde, collectieve vernietiging sticht een nieuwe rangorde en vestigt zo een produktieve gemeenschap. De rivalen worden immers een jaar lang aangezet nieuwe goederen te produceren en bezittingen te accumuleren om in een volgend ritueel hun positie te bestendigen. Gewelddadige verspilling, concludeert Bataille, blijkt zowel de motor van de economie als de mogelijksvoorwaarde van een gemeenschap.

Geleidelijk aan ontvouwt zich een visie op het menselijke handelen waarin het offer centraal komt te staan en het geweld van de overschrijding van verboden geen marginaal, maar een structureel gegeven wordt. Het ritueel van de archaische mens zet zich voort in de premoderne samenlevingen waarin het sacrale en de gemeenschappelijke ervaring ervan nog steeds indirect menselijke, maar vooral materiële offers vereist: pyramides, kathedralen en paleizen worden ten koste van immense opofferingen ter meerdere glorie van het goddelijke of zijn aardse representanten gebouwd. Al dan niet heilige oorlogen worden eveneens met dit oogmerk gevoerd, ook al spelen strategische en economische belangen daarin natuurlijk eveneens een rol. Bataille veronachtzaamt deze laatste aspecten niet, maar hij wil vooral een voor moderne ogen onzichtbare, mythologische dimensie vrijmaken.

Aan dit inzicht verbindt hij radicale consequenties. Het biedt hem de mogelijkheid om de burgerlijke, door kosten-baten analyses gekenmerkte samenleving met haar spaarzame accumulatie en haar geweldsexcessen te kritiseren. Daartoe maakt hij een onderscheid tussen een *beperkte economie* en een *algemene economie*. De eerste is een economie die op nut, tekort en efficiency is gebaseerd. Deze wordt gecontrasteerd met een verspillings- of algemene economie van de overvloed. In het verspillen herkent hij de menselijke behoefte grenzen van het alledaagse en het vanzelfsprekende te overschrijden om in deze subversie een bevrijding of zelfs een nieuwe gemeenschap te ervaren.

Dit ogenschijnlijk a-politieke inzicht - het gewelddadige offer, dat wil zeggen de overschrijding van het verbod te doden, (be)vestigt de gemeenschap - krijgt tegen het licht van sociaal-politieke ontwikkelingen van de twintiger en dertiger jaren onverwacht een pregnante betekenis. Niet alleen wordt duidelijk waarom iedere revolutie, ieder geloof martelaren nodig heeft, het pleit tevens voor de stelling dat een geschonden gemeenschap slechts door de uitstoot of de offering van het door haar verfoeide deel - *la part maudite* - haar samenhang kan herstellen. In het verlengde van deze politieke implicatie ligt bovendien een radicaal-ethische eis: de onmiskembare betekenis van martelaren voor een gemeenschap getuigt ervan dat het ultieme offer - het op het spel zetten van het eigen leven - een waarde vestigt die maatgevend is. Door dit offer in rituelen te reproduceren bevestigt een gemeenschap iedere keer weer zijn samenhang.

Niet alleen Christus' kruisdood en de wekelijkse eucharistieviering krijgen vanuit dit

nogal onchristelijk perspectief een andere betekenis, ook kruistochten, ketterverbrandingen en banvloeken blijken plots meer dan marginale verschijnselen. Terwijl het christendom het heidense offergeweld letterlijk te vuur en te zwaard bestreed, is het blind gebleven voor de structurele betekenis van dit naar buiten gerichte, gemeenschapsstichtende geweld. Naar binnen worden deze subversieve krachten door rituelen en ceremonieën gekanaliseerd: in het traditionele carnaval, de rechtmatige erfgenaam van de heidense saturnalia, vond het een mogelijkheid de behoefte aan overschrijding te neutraliseren. Dit alles toont voor Bataille aan hoe zelfs de christelijke gemeenschap, die in het medelijden en in de charitas het geweld meende af te zweren toch in en van het geweld leeft. Dit inzicht in de verstregeling van religie en politiek weet Bataille vervolgens op actuele verschijnselen toe te passen. Zijn kritische houding ten aanzien van het totalitaire stalinisme en zijn analyse van het opkomend fascisme, twee moderne pogingen om op grootschalige en pseudo-rituele wijze een nieuwe gemeenschap te realiseren worden eveneens door deze voor velen verbluffende, want hoogst ongemakkelijke inzichten ingegeven.⁷ Het offer blijkt zowel fundament van de moraal als grondslag van een politieke orde te zijn.

c. de overschrijding en het sacrale: religie en subversiviteit

Het inzicht in de gemeenschapsstichtende functie van het offer breekt echter pas door als Bataille in 1928 in Parijs een overzichtstentoonstelling ziet over Precolombiaanse samenlevingen, waaronder die van de Azteken. Ook hier blijkt het offerritueel de motor van het economisch proces. In deze pre-christelijke cultuur krijgt het mensenoffer nog betekenis tegen het licht van een kosmologische orde. De Azteken geloofden namelijk, dat zij van een godheid afstamden die zichzelf in het vuur had geworpen om hen het leven te schenken. Dit zelfoffer moest voortdurend herhaald worden om de menselijke gemeenschap in leven te houden. De kosmologische betekenis van offerrituelen wijst erop, dat de ervaring die beoogd wordt niet zozeer die van de dood is, alswel die van een hogere, sacrale soevereiniteit. Deze vormt het fundament van de gemeenschap. Contact met deze sfeer vindt plaats in een grensgebied, een niemandsland tussen het wereldse en het sacrale. In de collectieve extase die de gemeenschap daarbij kortstondig ten deel valt, ervaart zij door bemiddeling van mensenoffers - die bij de Azteken als oorlogsbuit werden meegevoerd - en door de overschrijding of *transgressie* van het verbod op het doden, de aanwezigheid van het wezen waarvan ze menen af te stammen. In andere culturen kunnen dit totemistische dieren, voorouders of mythische goden zijn.

Dit alles brengt Bataille ertoe te beweren dat de overschrijding eerder dan een vernietiging de absolute bevestiging van verboden is. Hij verbindt hieraan de gedachte dat de diepste drijfveer van de religie principieel subversief is. Tenslotte mondt dit uit in het inzicht dat subversiviteit (overschrijding van de verboden) en een grenservaring of een ervaring van een sacrale soevereiniteit onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. Bataille's vroege katholieke bevliesing en zijn fascinatie met stieregevechten komen uiteindelijk samen in een voor een moderne wetenschapper nagenoeg ondragelijk inzicht: gemeenschap - dus ook de moderne op kritische rationaliteit gefundeerde, politieke gemeenschap - is slechts mogelijk in een weliswaar bemiddeld, maar altijd gewelddadige contact met een bovenmenselijke sfeer, dat verkregen wordt door een

tijdelijk verlies van de greep op of begrip van de wereld. Was deze doorbreking van de alledaagse wereld van de verboden in de pre-moderne tijd echter nog onderworpen aan een strikte regulering van het ontketende geweld - het ritueel was in tijd en ruimte begrensd, terwijl alle handelingen en uitspraken van tevoren waren vastgelegd - in de moderne tijd verdwijnen met god de gewelddadige rituelen. De cultuurkritische impact van Bataille's visie ligt hierin dat in de moderne tijd, waarin een rigide ontmythologisering en secularisatie heeft plaatsgevonden de gemeenschap onmogelijk is geworden. De onttakeling van de rituelen die uitmondt in het dood verklaren van God heeft echter de *behoefte* aan gemeenschap nooit weggenomen. De paradox waar Bataille de vinger op legt is dus de volgende: de onmogelijkheid en noodzakelijkheid van een gemeenschapservaring leidt tot een continue gewelddadige overschrijding van bestaande grenzen. Zodra dit geweld in de moderne wereld niet meer geritualiseerd kan worden, kan dit - en hier situeert Bataille de effecten van zowel de kapitalistische expansiepolitiek als de geweldsexcessen van het fascisme en stalinisme - slechts tot catastrofale geweldsexplosies leiden.

2. Kunst en erotiek als crypto-rituelen

Parallellen met het ideeëngoed van de avant-garde zullen zich reeds onwillekeurig hebben opgedrongen. Allereerst delen beide een kritische distantie tot de burgerlijke nutsmoraal. De vernietiging van de klassieke traditie die daaruit vortvloeit, is een strategisch primaat, maar zij leidt onvermijdelijk tot nieuwe 'tradities' in de vorm van stijlen. Deze paradox van de onmogelijkheid en de noodzakelijkheid hangt samen met een veranderde rol van de kunst. Zij is in de moderniteit niet meer louter middel, maar een doel op zich geworden: kunst biedt een ervaring van grenzen. Deze grenservaring die, naar het zich aan de virulente reacties van de toenmalige bezoekers van de Salons laat afmeten hoogst gewelddadig was, heeft overduidelijk een ontregelend karakter. In tegenstelling tot de geësthetiseerde politiek van het fascisme dat de staat als Gesamtkunstwerk wil realiseren en tot de gepolitiseerde kunst van het communisme waar kunst nog slechts de heldhaftige strijd van het proletariaat mag representeren, kortom in tegenstelling tot de opvatting dat kunst in politiek opgaat en als zodanig louter middel is, is de door deze staten respectievelijk als 'entartete' of 'bourgeois'kunst afgewezen avant-gardekunst bij uitstek subversief en autonoom in haar ontkenning van ieder systeem.

Maar het gaat Bataille niet om deze beperkte politieke functie. Voor hem is avant-gardekunst één van de twee bevoorrechte sferen waarin in een moderne, goddeloze wereld nog een geritualiseerde of beter: gestileerde ervaring van gemeenschap mogelijk is. Waarin, met andere woorden, een fundamenteel geweld ingezet en bezworen kan worden. Het feit dat veel figuratieve avant-garde-kunst, met name in het surrealisme, een erotische lading heeft, is een argument temeer voor zijn stelling dat naast de kunst erotiek eveneens deze ervaring van het geweld en de overschrijding biedt. Kunst en erotiek zijn volgens hem dan ook verholen ritualisering, in mijn woorden: crypto-rituelen waarin moderne individuen nog op gereguleerde wijze de ont-zettende werking van een verloren samenhang, van een sacrale dimensie en uiteindelijk van de dood kunnen ervaren. Dat hier plotseling de dood naar voren treedt, heeft alles te maken met de moderne situatie: na de dood van God kunnen individuen dat wat hun

leven overstijgt en negeert nog slechts als hun persoonlijke dood, hun principiële eindigheid concipiren. Zodra het denken tot het uiterste gaat en zich over het ondenkbare buigt, verliest het met zijn begrip zijn greep: het raakt buiten zichzelf. Het wordt ex-tatisch.

a. poëzie als verspilling

Zijn inzicht in de aard van de moderne kunst stoelt Bataille op een historische analyse. De relatie tussen zijn meer theoretische inzichten en enerzijds kunst, anderzijds erotiek komt pas tot volledige wasdom in zijn vijftiger jaren werk. In 1949 wordt deel 1 van zijn *La part maudite. Essai sur l'économie générale: la consommation* gepubliceerd. Daarin ontvouwt hij zijn theorie van de algemene economie, de economie gebaseerd op de verspilling. Vanuit de verspillingsnotie analyseert hij zowel de westerse als niet-westerse samenlevingsvormen om tot de conclusie te komen, dat verspilling een weliswaar verkapte, maar niettemin doorslaggevende functie in onze economie vervult: er wordt geaccumuleerd om te verspillen. Een stelling die gezien de graad van verslaving van vele individuen en de immense oorlogsinspanningen van staten ook voor niet-bataillaans georienteerden wel enige plausibiliteit zou kunnen hebben. Alleen in kunst en erotiek komt de glorieuze verspilling expliciet tot uiting. Kunst als luxe en sex om de sex zijn slechts triviale uitdrukkingen van de gedachte dat deze 'waren' omwille van zichzelf geconsumeerd worden en dat individuen in de ont-zettende ervaring die daarin mogelijk is, zichzelf verteren. Dan wordt consumptie (consommation) 'consumation': verteren, vernielen, verbranden, verkwisten.

Bataille hanteert de term 'economie' dus in radicale en zeer ruime zin. Radicaal omdat iedere consumptie of vertering uiteindelijk zelfvertering wordt en ruim omdat het hier niet alleen om de productie, distributie en consumptie van waren gaat, maar ook om die van waarden en waarheden. In de moraal en de wetenschap heersen ook algemeen-economische 'wetten'. En inzoverre kunst naast een waar ook een waarde vertegenwoordigt of met specifieke niet-discursieve middelen een 'waarheid' toont, kan ook hier de werking van algemeen-economische 'principes' als verspilling en offering worden teruggevonden. Poëzie is voor de schrijver Bataille het duidelijkste voorbeeld. Daar worden conventionele betekenissen op het spel gezet en verspild. Op onverwachte wijze kunnen er allerlei nieuwe betekenissen ontstaan. Anders gezegd: poëzie is gewelddadig in zijn vernietigende inwerking op conventionele zinsstructuren en betekenissen. Zij zet verschuivingen en verglijdingen in gang.

Bataille wijst tevens op de erotische dimensie van de poëzie, op de perversie. Dit geldt niet zozeer voor de inhoudelijke thema's van avant-gardistisch werk, alswel voor de vormexperimenten en de uiteindelijke werking van kunstwerken in het algemeen en gedichten in het bijzonder. Met Baudelaire als exemplarisch geval voor ogen maakt hij in *La littérature et le mal* (1957) duidelijk hoe dwars door de inhoudelijke perversiteiten ook betekenisstructuren worden geperverteerd. De geschokte lezer wordt echter in weerwil van zichzelf tot nieuwe werkelijkheden verleid. Bataille wijst op de letterlijk ont-zettende werking van Baudelaire's gedichten. Het autonoom willende subject - pronkstuk van de bewustzijnsfilosofie die de burgerlijke samenleving schraagt - wordt in zijn fascinatie voor deze perversiteit uitgeleverd aan het kwaad. Met deze poëzie als ultieme uitdrukking van kunst voor ogen meent Bataille dat

kunstpraktijken het geweld waardoor moderne individuen voortdurend geteisterd worden op niet-catastrofale wijze stileren en reguleren, oproepen en bezweren, kortom: ritualiseren.

Dit geweld heeft vanzelfsprekend in ieder artistiek medium een specifieke werking. Beeldende, muzikale of theatrale middelen vereisen een andere behandeling - of beter: mishandeling - dan talige middelen. Dat Picasso, Schönberg, Artaud en Eluard allen tot de avant-garde worden gerekend, impliceert dat zij ondanks hun verschillende artistieke media structureel eenzelfde mishandeling uitvoeren op hun materiaal. Aan het eind zal ik de vraag opwerpen of en in hoeverre er in de theorie en het filosofisch schrijven eveneens sprake is van dat wat ik voorlopig maar *medium-specifieke wreedheid* noem. Want als de invloed van de avant-garde-kunst doorwerkt in Bataille's filosoferen dan dient dit zich in een andere wijze van schrijven en denken uit te drukken.

b. kunst en erotiek

De subversieve functie van de erotiek is het uitgangspunt voor het in 1957 verschenen tweede deel van *La part maudite: L'érotisme*. Daarin exploreert Bataille het erotische gedrag door de eeuwen. Niet om de zoveelste geschiedenis van de seksualiteit te schrijven, maar om de relatie tussen dood en erotiek vanuit het standpunt van de verspilling te onderzoeken. In deze tekst komen veel verwijzingen naar kunstwerken voor, zoals Baldung Griens *De dood omhelst een vrouw aan de rand van een open graf*. De naakte vrouw die van achteren door de dood wordt omhelsd, huilt: het zijn de tranen van Eros - tevens de titel van Bataille's laatste boek - waarin genot en angst, fascinatie en weerzin in elkaar overgaan. De 'obscentiteit' die deze beelden aankleeft, krijgt in de moderniteit vanzelfsprekend een geheel andere vertaling. Daartoe hoeven we ons niet uitsluitend tot de erotische verbeelding van Picasso of Masson te beperken. Reeds Manets *Olympia*, de moderne versie van een reeks onschuldige, premoderne Venussen, deed menig burgerman en -vrouw gruwen: ondanks de iconografische verwijzingen werd deze afbeelding van een Parijse hoer door hen als een verwerpelijke overschrijding van de op leven en produktie gerichte seksualiteit, dus als pervers en obscene ervaren.

In 1955 verschijnen twee studies: *Manet* en *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, in 1962 *Les Larmes d'Eros*⁸. In het laatste boek toont Bataille, dat, ondanks een later ingezette, stelselmatige verdringing van het verband tussen erotiek en dood, deze relatie de menselijke verbeelding vanaf diens vroegste geschiedenis heeft beziggehouden. Bataille analyseert vervolgens een bepaalde tendens in de geschiedenis van de kunst met de bedoeling "het bewustzijn te ontsluiten voor de overeenkomst tussen 'la petite mort' (het orgasme) en de definitieve dood. De overeenkomst tussen wellust, delirium en grenzeloze afschuw"⁹.

3. Kunst, geweld en soevereiniteit

Uit deze beschrijvingen wordt duidelijk dat de mens reeds vóór de moderniteit het 'medium' van de kunst heeft gehanteerd om het transgressieve geweld zo te transformeren dat hij het soevereine, transgressieve moment ervan kon ervaren zonder er daadwerkelijk aan ten onder te gaan. Kunst als tauromachia. Alleen stond de kunst

toen nog in een dienende functie: kerk, adel en kooplieden waren doorgaans de opdrachtgevers van kunstenaars. Met het wegvallen van deze dienstbaarheid is eerst de kunstenaar, later het kunstwerk autonoom geworden. Pas na het wegvallen van een overspannende autoriteit kunnen kunstpraktijken zich als structurele dragers van een soevereine ervaring aandienen.

Klassieke kunstwerken hebben dus eerst getuigenis van de soevereiniteit afgelegd in de vorm van afbeeldingen, waarop het geweld en de macht glorieus werden weergegeven. De premoderne kunst ontleent zijn soevereiniteit aan de historische gestalten ervan: de aardse machthebbers. Verleende de kunstenaar de soevereiniteit haar beeldende luister, de boven de arbeid verheven vorst of van de meerwaarde levende soeverein liet op zijn beurt kunstenaars in zijn soevereiniteit delen. Daarbij werd de ervaring van kunstwerken dienstbaar gemaakt aan de versterking van de bestaande gemeenschap.

Maar Bataille is niet geïnteresseerd in de te letterlijke afbeeldingen van soevereiniteit zoals *Lodewijk XIV. De zonnekoning* van Rigaud. Hij is niet geïntrigeerd door deze van alle geweld verstoken, neutrale uitdrukkingen: "dit soort goedkope soevereiniteit (...) roept nog geen duidelijk bewustzijn op van de soevereine toestand als zodanig"¹⁰, meent hij. Het gaat hem veeleer om de impliciete verbeeldingen van een relatie tussen erotiek, geweld en dood: van de beelden op de wanden van Lascaux van de shaman met zijn 'erectie', via de reeds vermelde afbeeldingen van Baldung Grien en Goya's laatste werken tot aan Manets werk en de doeken van Picasso, de surrealisten of van Balthus.

a. geboorte van de kunst: het goddelijke, erotiek en geweld

"Twee beslissende gebeurtenissen hebben de loop van de wereld gemarkeerd: de eerste is de geboorte van het werktuig (of de arbeid); de tweede de geboorte van de kunst (of het spel)."¹¹

Bataille ziet in de jachtaferelen van Lascaux de geboorte van de kunst. Veelal wordt de nutswaarde van de afbeeldingen benadrukt: zij zouden anticiperen op een gunstige afloop van de jacht of een verzoening met het gedode dier beogen. Het gaat Bataille echter vooral om de verspillende *werking* van de kunst en om de kunstpraktijk als overschrijdende ervaring. Concreet: om kunst als feest, waaraan de arbeidzame vervaardiging ondergeschikt is. Kunst is voor hem een deel van een overschrijdingsritueel, waarin zeker in het geval van de archaische mens contact met een sacrale sfeer werd nagestreefd.

Kunst en erotiek blijken in dit vroege stadium al met elkaar verbonden. Het onbegrijpelijke geweld van seksuele krachten werd zichtbaar in verband gebracht met het mythische of het goddelijke. De geboorte van de kunst in de grotten van Lascaux is daarom tevens de geboorte van Eros. De huiver voor het dierlijke brengt de tranen voort die met evenveel recht aan het extatische lachen als aan het hortende gesnik toegeschreven kunnen worden. Dit erotische aspect komt naar voren in de weergave van mannetjes met een erectie, de ithyfallische wezens, op de wanden van de grotten. De paleontische mens, meent Bataille, drukt via deze fascinatie voor het erotische zijn betrokkenheid op het sacrale uit. Het seksuele gedrag zou inderdaad wel eens het grote

mysterie kunnen zijn waaraan de archaische mens buiten zijn wil om bij tijd en wijle werd uitgeleverd. De krachten die op dat moment vrijkomen kon hij slechts via een vergelijking met het animale duiden. Het enceneren van deze krachten zou plaatsvinden in het ritueel.

Achteraf kunnen we stellen dat spel, kunst en religie hier nog in elkaar overgaan. De religiositeit waar Bataille op doelt, is allereerst een huiverende overschrijding, die niet plaatsvindt door afwezigheid van angst of door de onmacht van het verbod, maar juist vanwege de angst en als absolute bevestiging van de werking van het verbod op sexuele gedragingen en op het doden binnen de eigen gemeenschap. Deze subversieve erotiek steekt in de geschiedenis van de kunst telkens weer de kop op, zoals op afbeeldingen die ons nog iets van de dionysische mysteriëndiensten vertellen. De immense fallussymbolen op Delos, de 'homo-erotische' afbeeldingen op Griekse en Romeinse schalen, potten en vazen tonen dit spel, dat geïnspireerd is door Dionysos. Niet voor niets is dit de god van de extase, waanzin, wijn, vruchtbaarheid en tenslotte van de dood. Dat deze dionysische rituelen of de orfische mysteriëndiensten een subversief element bevatten, blijkt ook hieruit dat zij in tegenstelling tot andere diensten eveneens hen die in de orde van de arbeid geheel aan de op bezit gerichte macht onderworpen waren - dat wil zeggen slaven en vrouwen - toeliet.

Het christendom tracht dit geweld uit te bannen. In de strijd tegen het heidendom marginaliseert en onderdrukt het dit subversieve aspect van een sacrale erotiek als heidens en transformeert het tot diabolisch kwaad. Droeg daarvoor het mythisch-goddelijke nog een gewelddadig element in zich, uit het christelijk-goddelijke - het Goede - werd van meet af aan ieder geweld uitgezuiverd. Ook in de artistieke verbeelding is deze splitsing waar te nemen. Geweld wordt altijd geassocieerd met de duivel of de hel: de apocalyptische beelden die we in de schilderijen van Jeroen Bosch, Dirk Bouts of Rogier van der Weyden tegenkomen getuigen daarvan. Het genot is uiterst gewelddadig en beladen met schuld. Uit de overgeleverde beelden spreekt een onmiskenbare fascinatie voor het geweld, waarbinnen, zoals gezegd, een sterk erotische geladenheid opvalt.

Bataille wijst erop dat, hoewel aan het eind van de Middeleeuwen deze relatie nog expliciet kon worden weergegeven - zoals in Hans Baldung Griens *De vrouw en de dood* en *De liefde en de dood (Vanitas)* -, deze in de daarop volgende periode verdwijnt of enerzijds overgaat in een uitgesproken wreedheid of een gexalteerde mystiek, anderzijds in de beproefde mythologische verbeelding wordt voortgezet.¹² Tussen de eerste en de laatste bestaat echter slechts ogenschijnlijk een tegenspraak. Mythologische geweldplegingen zoals Rubens *De roof van de dochters van Leucippus* vormen slechts ogenschijnlijk een contrast met de orgastische mystiek van Bernini's extatische heilige van *De extase van st. Theresa* of met de onafzienbare rij naakte Venusfiguren die tot aan de negentiende eeuw worden geschilderd. Na de Venusbeeldjes uit de Aurignac-periode wordt de bezwangerde vrouwelijkheid veelvuldig weergegeven: van de Venussen van Giorgione, Titiaan, Velasquez via Goya's dubbelportret van Maja tot Manets Olympia, waarin met de vermeende schijn van heiligheid radicaal wordt afgerekend.

b. moderne kunst en soevereiniteit: afstand doen van de macht

De artistieke verbeelding heeft de soevereiniteit en haar banden met het goddelijke en het geweld dus eeuwenlang gerepresenteerd. Dit wellicht om voor de onderdanen een duidelijk herkenbare identificatie met het soevereine te bieden. Op het moment dat de aardse soevereiniteit in de westerse wereld na de Franse Revolutie instort, vindt er ook in de kunst een kwalitatieve omslag plaats. Bataille is niet de eerste die dit constateert, maar de wijze waarop hij het uitwerkt, is hoogst interessant. Zo wijst hij op het uitgesproken sadisme dat rond 1800 in de uitbeelding van concrete handelingen van aardse machthebbers doorbreekt. In deze verontrustende beelden vindt tegelijkertijd een radicalisering van het soevereine geweld en een afrekening met de genstitutionaliseerde soevereiniteit plaats. Laat Sade in de eenzaamheid van de gevangenen zijn fantasie over de activiteiten van prelaten en gezagsdragers de vrije loop, Goya creert in het isolement van zijn op latere leeftijd intredende doofheid een wereld vol verschrikkingen: de excessen die tijdens de bonapartistische bezetting van zijn land begaan worden meet hij wandbreed uit. Hoewel kunsthistorici er vooral op wijzen dat hiermee voor het eerst een kunstenaar zijn individuele emotie tot uitdrukking brengt, benadrukt Bataille het feit dat kunstenaars voor het eerst zelf de soevereine ervaring van de kunst opeisen. Hun kunstenaarschap begint zich los te maken van de representatie van de koninklijke, keizerlijke en pauselijke soevereiniteit. Bij Goya wordt deze eerst geïroniseerd en vervolgens meedogenloos aan de kaak gesteld. Zijn werk wordt de uitdrukking van een innerlijke soevereiniteit, die de 19e eeuwse esthetici in het idee van het genie theoretisch zullen onderbouwen.

De moderne kunstenaar wordt "niet langer de weg tot de soevereine subjectiviteit versperd"¹³. Het eerste en wellicht belangrijkste kenmerk van de autonomie van de kunst ligt in de afstand van en tot de macht: "De soevereine kunst is de weigering van macht: dit houdt in dat zij van de politieke macht afstand doet, terwijl zij de verantwoording voor de leiding over de dingen aan henzelf overlaat."¹⁴ De kunst ziet af van iedere onderschikking. Afstand van de macht levert kunstenaars echter uit aan een leven vol verguizing en ontbering: de moderne bohème-kunstenaar - en hier verschijnt Baudelaire weer op het toneel - trekt de gevestigde macht in twijfel, lacht om prestige, maakt haar belachelijk, maar verhongert of gaat ten onder aan opium, absint of syfilis, kortom aan drugs, drank of sex. Door het exces en de extase in te zetten kunnen kunstpraktijken evenwel maatschappijkritisch worden. Zij keren zich tegen de burgerlijke orde: "Door macht is soevereiniteit niet meer te verkrijgen. Pas in de eenzaamheid, (...) pas als men in een gevoel van verloren-zijn op de eenvoud van het onvermijdelijke teruggeworpen is, treedt de hoogste waarde op de voorgrond ..." ¹⁵. Eerder dan om identificatie met de macht gaat het om de intensiteit van een soevereine houding, om een levensstijl.

Bataille schetst in *Manet* hoe een traditionele kunstpraktijk tegen beter weten in tot een soevereine ervaring wordt getransformeerd. Hij moet daartoe een onderscheid maken tussen de Manet die voortdurend op zoek is naar erkenning (*l'artisan*) en de Manet die zich los van de wereld waar rang en prestige heerst, overgeeft aan de kracht van de dingen zelf (*l'artist*). De laatste is de kunstenaar die slechts door gelijken erkend wil worden, dat wil zegen: zich in de subversie een deel van een nog onbestaande gemeenschap weet. Het verzet van Manet is echter 'een onpersoonlijke subversie'. Met deze dubbelzinnige titel geeft Bataille aan hoe de kunst haar verhalende karakter

verliest, hoe zij niet meer over de uiterlijke of innerlijke wereld spreekt, maar over zichzelf begint te vertellen. Hoe met andere woorden bij Manet "de vernietiging van het subject ('sujet')"¹⁶ - als geschilderd onderwerp en als de subjectiviteit van de schilder - wordt ingezet. De dingen worden niet meer *gerepresenteerd* maar presenteren zichzelf in de bemiddelende activiteit van de kunstenaar. Het kunstwerk wordt gaandeweg autonoom, een wereld op zich. Gaat het er aanvankelijk om de dingen te zien zoals ze zijn: in hun bewegelijkheid, hun kleur, hun lichtintensiteit, gaandeweg worden de beeldmiddelen - doek en verf - steeds belangrijker en treedt het experiment met de formele aspecten meer en meer op de voorgrond. Ook de historiciteit van het werk komt nu voor het voetlicht: citeren en transformeren vervangt steeds meer het ambachtelijk kopiëren. Tenslotte is het vooral de materialiteit van het medium die zich doet gelden: kunstzinnig schilderen wordt werken met verf om licht en beweging te vangen. In de stilerende activiteit van dit verven wordt het geweld der dingen niet zozeer geneutraliseerd als wel in haar intensiteit opgeroepen en bezworen, zodat het voor de toeschouwer als een dynamische ervaring beschikbaar is.

c. het offer van de traditie: Manet

Het verschil tussen Goya en Manet is evident. Drukte Goya in zijn representatie van een politiek feit - in *De 5e mei 1808* - nog zijn eigen verontwaardiging uit, Manet handhaaft in zijn schilderkunstige weergave van de terechtstelling van de Mexicaanse keizer Maximiliaan, geïnspireerd door Goya's schilderij een onmiskenbare afstand: zijn weergave getuigt, ondanks de vele iconografische referenties, van de onverschilligheid van iemand die slechts licht, kleur en beweging schildert. Dit emotioneel verslag van een haast achteloos voltrokken politieke gewelddaad is volgens Bataille "de ontkenning van de welsprekendheid ('l'éloquence'), het is de ontkenning van de schilderkunst die zich uitdrukt als een talig feit, een gevoel"¹⁷. Niet het verhaal of het gevoel, maar de schilderkunstige weergave als gebeurtenis staat centraal.

Manets houding kenmerkt zich door een bepaald soort onverschilligheid, zowel ten aanzien van het leven als tegenover de artistieke tradities. Ongewild wekt zijn werk daarom grote beroering, soms zelfs een schandaal. De siddering die bij de aanschouwing van *Olympia* door de burgers gaat, komt voort uit de weerzin die de ontmaskering van de schijn van het voorheen heilige - de Venus van Urbino - door een Parijse prostituee oproept: de erotische geladenheid van het onderwerp wordt door Manet niet meer door een mythisch verhaal verhuld. In deze explicitering van de gewilde schijn van het heilige ontmaskert hij de schijnheilige leegheid van de burgerlijke samenleving die zijn eigen verspillingsrituelen - hoererij, gokken of dat wat geleidelijkaan 'leisure' is gaan heten - niet onder ogen wenst te zien. Venus is alleen als door deze profanisering geschandaliseerd.

Manet is gewelddadig juist door de afwezigheid van ieder expressionisme, van ieder gevoelsexces en door de benadrukking van het alledaagse. Is Goya's wereld nog heilig en getuigt zijn werk van de laatste poging de heiligschennis verontwaardigd te tonen, de wereld van Manet is van iedere sacraliteit ontdaan: het geeft nog slechts de oppervlakkigheid van de burgerlijke samenleving, van het geflaneer en de lege pronkzucht weer. Het geweld wordt nu niet meer gerepresenteerd, maar als schilderij gepresenteerd. Het verhaal is verdwenen: "Manet plaatste het beeld van de mens op het

niveau van dat van de roos of van de tulband¹⁸. Iets sterker gesteld: de weergave van een terechtstelling verschilt in niets van die van een asperge.

Misschien is het eerder dan de afbeelding deze onverschilligheid die burgers ontzet. Een ontzetting die niet letterlijk genoeg kan worden genomen: hun subjectiviteit - dat wil zeggen: de ervaring die zij van zichzelf hebben als rationele, autonoom handelende individuen met een samenhangende identiteit die gebaseerd is op een lange politieke traditie en een gecultiveerde smaak - wordt in de Salons uiteengereten. Het verlies van het subject is het letterlijke verlies van de greep op en begrip van de geschilderde wereld. Het werk past niet meer in het grote verhaal, waardoor hun wereld, die daaraan zin en samenhang ontleende, plotseling zinloos wordt en fragmenteert.

De *Olympia* als voorstelling is echter naast de overschrijding van de traditie en de breuk met conventionele zinnsamenhangen tevens een voorstel tot een andere blik op de werkelijkheid. En dit geldt in dezelfde mate voor de 'stijl' van schilderen die later bekend zal staan als 'impressionisme'. Hierin en in de stijlen die er op zullen volgen wordt elke gevestigde - dus door macht geïnvesteerde - regel over het juiste schilderen gebruuskeerd en ieder welluidend verhaal dat daaromheen is gefabriceerd onderdrukt. Bataillaans geformuleerd: *Olympia* is een bloedserieuze parodie, waarin de traditie verspild en tot dan toe geldende zinstructuren geofferd worden.

Weet Manet zich ten opzichte van het geweld der dingen nog te handhaven door de spanning tussen kunst en leven te stileren, Vincent van Gogh gaat volledig aan de kunst ten onder. In een summier studie over Van Gogh¹⁹ her-denkt Bataille diens heliotropisme: diens fascinatie voor en beweging naar het zonlicht. Van Goghs wens de bron van het licht, de zon, volledig te vatten, ligt weliswaar in het verlengde van de impressionistische intentie slechts beweging, kleur en licht te schilderen, maar leidt door het exces ervan tot zelfverminking en de dood. Vanuit Bataille's optiek van het zelfverlies en het offer krijgt Van Goghs poging om de grens tussen leven en kunst te overschrijden een andere betekenis. Diens leven laat de overgang van de bedwongen naar de feitelijke waanzin zien, van een rituele naar een catastrofale verspilling. Bij Van Gogh knapt het koord dat tussen kunst en leven is gespannen. Op zoek zijn naar God in een goddeloze wereld blijkt catastrofale gevolgen te hebben.

Bataille probeert Van Goghs waanzin zo te beschrijven dat hij aan de categorieën van de psychopathologie ontsnapt. Is voor de moderne medische blik Van Gogh nog slechts een psychopathologisch geval, meer een psychose dan een subversie of controverse, Bataille vat diens zelfverminking op als een ongecontroleerd offer van een individu dat zijn werk opdraagt aan een sacraliteit die geen naam meer mag hebben. Van Goghs tragiek toont dat, zodra kunst en leven niet meer elkaars begrenzing en overschrijding zijn, zij elkaar wederzijds opheffen. Als de ruimte van het ritueel verdwijnt, kan een structurele 'neurose' snel tot waanzin worden. Van Gogh is voor Bataille daarom tegelijk offer en offeraar, die op catastrofale wijze met de grens tussen subject en object, tussen leven en kunst tevens zichzelf vernietigt.

4 Bataille en de avantgarde: op de grens van de voorstelling en de abstractie

Na Van Gogh wordt het onder hoogspanning staande koord tussen kunst en leven de even smalle als paradoxale bestaansgrond van de avant-garde. Na de 19e eeuwse bohemien dient de revolutionaire avant-gardist zich aan. Maar als deze zich al met de

wereld bezighoudt, dan is dit niet om zijn medemens diens vermeende 'oorspronkelijke' betekenis en afkomst voor ogen te toveren. Hij tracht eerder een nieuwe betekenis van de wereld 'uit te vinden'. De realisering van zijn kunstpraktijk gaat over in een stilering van een leven, in een levensstijl.²⁰ In die zin vertegenwoordigt zijn kunst niets meer, zelfs niet meer zijn innerlijke wereld. Als dat soms nog het geval lijkt te zijn, zoals bij sommige magisch-realist en surrealist dan dient men te bedenken dat deze voorstellingen een sfeer viseren van waaruit de autonome wil van het subject op z'n minst ter discussie wordt gesteld. Niet voor niets speelt het gedachtengoed van Freud hier een grote rol.

Het moderne kunstwerk is een in zichzelf verzonken samenhang geworden, die slechts vanuit zichzelf - zijn dynamische materialiteit en historische situering - en tegen het licht van een existentiële praktijk begrepen kan worden. Eeuwenlange gefixeerdheid op het representatiemodel verleidt de toeschouwer of -hoorder er echter steeds weer toe iets buiten het kunstwerk als diens laatste fundament te veronderstellen: de intenties van de kunstenaar of de waardering van de kunstwereld, critici, kopers of subsidiënten. Natuurlijk is een dergelijke psychologisering of economisering mogelijk. Zij kan zelfs uiterst leerzaam zijn als we iets te weten willen komen over de zieleroerselen van het schilderend individu of van marktprijzen, maar het is de vraag of we daarmee de specificiteit van de moderne kunst vatten. Bataille's oriëntatiepunt is een ont-zettende ervaring: zowel die van de producent-kunstenaar als die van de consument-kijker/luisteraar. Het is deze onmogelijke ervaring van een soevereiniteit die het spanningveld tussen kunst en leven in stand houdt.

Het meest pregnant lijkt deze soevereiniteit zijn uitdrukking te krijgen in de abstracte kunst. Deze kunstwerken re-presenteren immers geen werkelijkheid meer, maar zij presenteren zichzelf louter als op zich staande werkelijkheden. Ze bieden geen voorstelling van een reeds gegeven, maar voorstellen tot een in een levensstijl te realiseren werkelijkheid. Echter, verwijzingen naar abstracte schilderijen van Malevitsj, Mondriaan of Pollock zullen we in Bataille's teksten vergeefs zoeken. Dit hangt wellicht samen met zijn fixatie op de grens en de overschrijding: hij blijft zich evenals Picasso op de grens tussen de voorstelling en het onvoorstelbare, tussen het concrete en het abstracte bewegen. Het gaat hem meer om de merkwaardige frictie die deze verglijding oproept, meer om een spanning dan om de oplossing. Slechts in een ervaringsmatige, laten we zeggen: experimentele resonantie kan een wereld voorbij de beelden doorwerken. De overschrijding van de representatie leidt daarom hoogstens tot het gebroken beeld, zoals het uitspreken van de ondenkbare grond van het menselijke bestaan het gebroken woord en het hortende spreken oproept. In de 'innerlijke ervaring' die daarvan het resultaat kan zijn verdwijnt kortstondig zowel het object (schilderij, gebouw, tekst, compositie, beeld, dans) als het subject (kunstenaar, beschouwer, lezer). Zij raken in letterlijke zin en op niet-dramatische wijze buiten zichzelf: in ex-tase.

5 Experimenteel filosoferen: tussen waarheid en metaforiek

De vraag dient zich nu aan in hoeverre Bataille zich in zijn literair-filosofische arbeid de algemeen-economische principes eigen maakt die hij in de werking van kunstpraktijken en in de erotiek meent te herkennen. Met andere woorden: hoeveel kunst zit er in zijn filosoferen? Om te laten zien hoe filosofie en kunst - want daar gaat

het hier tenslotte om - elkaar op niet-reduceerbare wijze kunnen versterken, hoe verbeelding en begrippelijkheid elkaar dus wederzijds beïnvloeden zou een grondige analyse van zijn meer theoretische teksten noodzakelijk zijn. Binnen de beperkte ruimte die mij hier geboden wordt, wil ik mij ter afsluiting slechts tot enkele hoofdkenmerken beperken.²¹

Reeds aan het begin wees ik erop dat ieder medium het geweld van de overschrijding op een andere manier vormgeeft of stileert. De vraag is dus: hoe uit zich in Bataille's medium, de literair-filosofische taal, de mediums specifieke wreedheid eigen aan de verspilling? Dit kan geïllustreerd worden door een verwijzing naar zijn schijfwijze, zijn schriftuur en naar de ervaring van menig onvoorbereide, op waarheid 'beluste' lezer. De filosofische geschoolde, dus kritische lezer van Bataille's werk bekruipt bij het lezen namelijk vaak een onbehagelijk gevoel. Soms is er zelfs sprake van een uitgesproken weerzin. Deze wordt deels opgeroepen door zijn 'hortende' schrijfwijze, deels inhoudelijk versterkt door de ambivalente houding die Bataille ten aanzien van het geweld inneemt. Zijn 'kritiek' op het fascisme bijvoorbeeld steunt op zo'n afwijkend begrippenkader dat hij voor sommige critici eerder een fervent aanhanger dan een verklaard tegenstander en criticus van het fascisme is.²² Milder gestemde critici zien in hem een a-politieke zonderling.

Toch meen ik dat deze ontredde door iets anders wordt veroorzaakt. Het is meer de ogenschijnlijke willekeur waarmee Bataille met zijn wetenschappelijke materiaal omgaat en hoe hij door een merkwaardige retoriek en met behulp van ambigue metaforen fictie en werkelijkheid door elkaar mengt. Evenals de kunstenaar lijkt hij zijn waarachtigheid eerder aan zijn beeldende zeggingskracht dan aan een argumentatieve overtuigingskracht te ontlenen. Hij beschrijft niet zozeer een bestaande werkelijkheid, maar schrijft een nieuwe over bestaande interpretaties heen zodat, juist doordat zijn weergave heel dicht tegen de reeds gegevene aanzit, de laatste van zijn vanzelfsprekendheid wordt ontdaan.

Bataille trekt zo de consequentie uit Nietzsche's overweging dat de waarheid niets anders is dan een mobiel leger van metaforen, waarvan we door eeuwenlange omgang het schijnkarakter zijn vergeten.²³ De nietzscheaanse inspiratie die bij hem doorwerkt, zet hem niet alleen aan gevestigde waarheden te vernietigen, maar dwingt hem er tevens toe om de vraag naar de door hem als nieuwe 'waarheid' naar voren gebrachte inzichten in zijn fragmenterende stijl op het spel te zetten. Bij hem verschijnt op indirecte wijze de nietzscheaanse vraag naar de waarde van de waarheid. Zonder een definitief antwoord te geven speelt Bataille evenals zijn avant-gardistische vrienden met de verleiding tot 'waarheid' door de affectieve geladenheid van zijn beelden.

Een voorbeeld volstaat. In 1931 publiceert hij zijn eerste grote essay: *L'anus solaire* (de zonne-anus) dat door Masson wordt geïllustreerd. De titel verraadt reeds zijn filosofische project om geijkte denkkaders over het hogere en het lagere door een spanningsvolle, paradoxale verbinding te ontregelen: niet alleen ruimtelijk, maar ook gevoelsmatig liggen anus en zon als metafoor voor het verlichte bewustzijn of god nogal ver uit elkaar. Zo probeert Bataille vanuit een paradoxale twee-eenheid waarin duivel en god samenkomen, zowel iets over onze gewelddscultuur te zeggen als metafysische opposities te parodiëren: deze keert hij zo om dat ze tenslotte in een verontrustende ervaring die daarvan het gevolg kan zijn, worden vernietigd. De lezer ervaart in zijn

tegedraadse metaforiek een groeiende spanning en ondergaat al lezend het ontwrichtende geweld van de parodie en de negatie, zodra hij Bataille's beschrijvingen als een nieuwe theoretische waarheid opvat. Evenals de avant-garde die de gezapige burgerman verontrust, prikkelt Bataille de op waarheid en begrip gerichte wetenschapper. Hij voltrekt zodoende een avant-gardistische schrijfpraktijk waardoor zijn geschriften *over* kunstpraktijken tegelijkertijd de realisering ervan zijn. Anders gesteld: zijn onderzoeksobject wordt bij de lezer in ervaring gebracht waardoor diens veilige subjectpositie wordt vernietigd. Daarom zijn Bataille's teksten niet louter een praatje bij een plaatje, wat overigens niet wegneemt dat dat filosofie en kunst door de specificiteit van hun medium gescheiden blijven.²⁴

Bataille's onderneming leidt minstens tot de volgende overdenking: als de filosofie zich iets aan de kunst gelegen laat liggen en als het idee van een esthetische dimensie in de filosofie bestaansrecht heeft, dan betekent dit voor een bepaald soort filosoferen een radicale keuze. Het zal de relatie tussen bewijs en argumentatie enerzijds en retoriek en metaforiek anderzijds moeten herzien. Dit betekent niet dat de grens tussen literatuur en filosofie wordt opgeheven, wel dat er een onbeslisbaar tussengebied ontstaat. Bataille, de radicale Hegel-kriticus, ziet de filosofie niet meer als de grote verzoener, als de begrippelijke opheffer van de tegenstellingen. Hij situeert haar veeleer in de onoplosbare spanning die veroorzaakt wordt door de noodzaak te overdenken zonder te overstijgen. Evenals de kunst en misschien evenals de erotiek is filosofie voor hem slechts één van de manieren om met de dingen om te gaan. Desalniettemin is het voor hem toch een historisch bevoorrechte houding, zelfs levensstijl. Nu eens richt deze zich op een systematische opschorting van gevestigde, dan weer op een naarstige zoektocht naar nieuwe waarheden. De esthetisering van de filosofie brengt haar, gegeven de aard van haar medium, in de nabijheid van literatuur. Precies deze benadering heeft Bataille in zijn werk onophoudelijk nagestreefd zonder een beslissing te forceren.²⁵ Of zoals hij het verwoordt in de beginselverklaring van het mede door hem na de Tweede Wereldoorlog opgerichte blad *Critique*:

"we moeten ophouden het menselijke bewustzijn in hokjes te verdelen. *Critique* zoekt de verbindingen die er mogelijk zijn tussen de politieke economie en de literatuur, tussen de filosofie en de politiek".

Hij had er zonder enige terughoudendheid aan kunnen toevoegen: tussen filosofie en kunst.

NOTEN

1. Zie: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge 1968, p. 230.
2. Zie: *Oeuvres Complètes I*. Parijs 1970, resp. 211-216, 255.
3. Zie voor een goed overzicht van zijn leven en werk: Michel Surya, *Georges Bataille. La mort à l'oeuvre*. Parijs 1987; Bernd Mattheus, *Georges Bataille. Eine Thanatographie. I, II*. München 1984/1988.
4. Idem noot 1.
5. Zie: Laurens ten Kate, *De lege plaats. Revoltes tegen het instrumentele leven in bataille's atheolo-*

gie. Kampen 1994.

6. Zie: *De innerlijke ervaring*. Hilversum 1989, p. 30/1.

7. Deze inzichten blijken tegenwoordig door de opleving van racisme en xenofobie weer aan waarde te winnen. Zie: *La structure psychologique du fascisme*, in: *Oeuvres Complètes I*. Parijs 1970, pp. 339-371.

8. Zie de ned. vertaling: *De tranen van Eros*. Nijmegen 1986.

9. Idem, p. 24.

10. Zie: "Die Souveränität". Deze duitse vertaling is afgedrukt in een tekst waarin ook het eerder genoemde opstel over het fascisme is vertaald: *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*. München 1978, p. 78.

11. Zie: *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, in: *Oeuvres Complètes IX*, p. 28.

12. Onderzoeken van de laatste decennia hebben uitgewezen dat er tot een bepaald moment in onze westerse cultuur een grotere vanzelfsprekendheid ten aanzien van deze gewelddadige erotiek bestond, dan tot voor kort werd aangenomen. Dit geldt met name voor de christusfiguur. Chemische en röntgenanalyse van middeleeuwse en vroeg-renaissancistische schilderijen hebben uitgewezen dat de geslachtsdelen van Christus, doorgaans naakt en in erectie, na de Reformatie zeer vakbekwaam met wapperende kleden zijn weggeschilderd. Veel schilderijen zijn bovendien vernietigd of achter slot en grendel verdwenen. Het gaat hier overigens om schilderijen van de hand van zeer bekende schilders zoals Cranach, Baldung Grien, Veronese, Van Heemskerck, Corregio en Scorel. Na hun herontdekking bleken deze schilders een exclusieve aandacht voor de genitaliën van Jezus te hebben: van de geboorte en de aanbedding der wijzen, via de kruisiging en de kruisaflegging tot de bewening. De benadrukking van de geslachtsdelen heeft natuurlijk alles te maken met de dubbele betekenis van Christus als God-mens. Het bewijs van zijn menselijkheid wordt gegeven door de nadrukkelijke aanwezigheid van de geslachtsdelen. Met name de erectie van de gekruisigde Christus blijkt een geliefd aangrijpingspunt. Erectie, opstanding, opstand, revolutie, dat is de reeks die Bataille, steeds toont. Steinbergs ontdekking kan als versterking van zijn stelling worden aangemerkt. Zij bevestigt zijn these dat de relatie tussen erotiek en dood, hoewel door een expliciete symbolisering vervormd, openlijk kon worden weergegeven. Zie: Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in modern Oblivion*. New York 1983.

13. Idem noot 11, p. 79.

14. Idem, p. 83.

15. Idem, p. 86.

16. *Manet*, in: *Oeuvres Complètes IX*, p. 120.

17. Idem p. 52.

18. Idem, p. 157.

19. Zie: "De sakrale verminking en het oor van Van Gogh", in: *Bataille. Kunst, geweld en erotiek als grenservaring*. (Ineke van den Burg/Debora Meijers (red.)) Amsterdam 1987, pp. 33-48.

20. Hier laten zich allerlei analogieën ontwikkelen met de ideeën van denkers als Foucault en Derrida wier werk in hoge mate door Bataille's denkgoed is beïnvloed. Zo krijgt de gedachte van een *bestaansaesthetica* die in de laatste werken van Foucault opduikt, tegen het licht van deze avant-gardistische levensstijling een veel bredere betekenis.

21. Zie voor een diepgaander analyse: Henk Oosterling, *De opstand van het lichaam. Over verzet en zelfervaring bij Foucault en Bataille*. Amsterdam 1989, m.n. hoofdstuk 6,7,8,11.

22. Dit is bijvoorbeeld het geval bij Amerikaanse eco-anarchist Murray Bookchin. In een nog niet gepubliceerde tekst van een van zijn leerlingen wordt Bataille zelfs als een representant van een 'left fascism' afgeschilderd. Zie: Richard Wolin, "Left fascism: Georges Bataille and the german ideology".

23. Zie daarvoor in *Filosofie en kunst 1. Van Plato tot Nietzsche* (RFS XIV, Rotterdam 1992): Henk Oosterling, "Balanceren tussen filosofie en kunst. Nietzsche's fysiologie van de esthetiek", pp. 95-

110.

24. Zodra deze specificiteit van het medium uit het oog wordt verloren ontstaan er merkwaardige artistieke produkten. Zo zijn er theaterstukken, films of schilderijen gemaakt naar aanleiding van romans en meer filosofische teksten of ideeën van Bataille. Is het een plaatje bij een praatje geworden, dan is het resultaat doorgaans bloedeloos en veelal triviaal, zelfs banaal. Lukt het de kunstenaar echter om Bataille's talige haperingen en overschrijdingen in zijn eigen medium te vertalen, dan ontstaan er hoogst interessante werken. Ik stel voor de eerste produkten als *bataillaans*, de laatste als *bataillesk* te kwalificeren.

25. Deze wordt wel geforceerd door Jürgen Habermas. Zie daartoe: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a/M 1985, pp. 219-278.

KUNST ALS LAATSTE RITUEEL?

Bataille en de paradox van de avant-garde

Henk Oosterling 1994

"Kunst als laatste ritueel? Bataille en de paradox van de avantgarde", in: *Filosofie en kunst 2*.

Esthetica in de 20e eeuw: een andere verstandhouding. H.A.F.Oosterling/ A.W.Prins (red.), RFS 17, Rotterdam 1994, pp. 59-76.

Terwijl tienduizenden berooide Russen, teneergeslagen en met een angstige blik op een eens zo veelbelovende toekomst langs de baar van Wladimir Ilich Uljanov Lenin schuifelen en in een tot gevangenis omgedoopt appartement in München Adolf Hitler met een minzame grijns waarin een pseudo-visionaire zelfingenomenheid zich reeds aftekent in *Mein Kampf* deze toekomst programmatisch invult, besluit in een bordeel in Saint-Denis de dan 27-jarige Georges Bataille samen met zijn vriend Michel Leiris een literaire beweging op te richten onder de Nietzscheaans geïnspireerde naam *Oui*. Het blad is een welluidende reactie op het weerspanninge 'Nee!' van Dada, de derde avantgardistische golfbeweging¹ die na een zesjarig bestaan in 1922 door Kurt Schwitters en Tristan Tzara plechtig ter aarde was besteld.

Het is 1924. Marcel Duchamp heeft met zijn Ready Mades, met zijn wiel, fontein en flessenrek niet alleen de esthetische dimensie van de alledaagsheid opengelegd - en daarmee de nuttige produkten van de industriële samenleving aan een glorieuze verspilling blootgesteld -, door deze produkten van doelmatige arbeid tot kunst te verheffen heeft hij tevens het toch al zo fragiele bestaan van de avant-garde aan de kaak gesteld. Immers, zodra de blik op het alledaagse onbemiddeld uitzicht biedt op kunst, komt op het koord dat kunst en leven van elkaar scheidt en waarop de avant-garde-kunstenaar omzichtig balanceert, een haast onhoudbare spanning te staan. Het gevaar dat de kunstenaar zoals de koorddanser uit Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* zijn ondergang tegemoet tuimelt, is niet denkbeeldig.

Dat Duchamp, ondanks zijn besluit de rest van zijn leven aan schaken te wijden, toch stiekum kunstwerken blijft maken, is allerminst hieraan te danken dat de materie om vormgeving schreeuwt. Wellicht is het feit dat het kunstenaarschap een levensstijl, een houding ten opzichte van en een omgang met de dingen is, een veel belangrijker reden. Daaraan kan Duchamp zich blijkbaar niet onttrekken. Pas aan het begin van de zestiger jaren, als met Neo-Dada de cirkel van de avant-garde zich lijkt te sluiten en deze zich als een parodie van zichzelf begint te herhalen, zal Duchamp nog eenmaal zijn hyperkritische stem verheffen om de dood van de avant-garde te bezegelen.

Na de dood van Dada werpt André Breton zich op tot de onbetwistbare soeverein van een avant-garde. Hij publiceert zijn *Manifeste du Surréalisme* (1924) en verbindt deze artistieke avant-garde steeds hechter aan een politieke missie. In zijn strijd tegen zowel het gezapige, angstige burgerdom als tegen het opkomend fascisme stoot hij iedere niet orthodox-marxistische surrealist uit zijn gelederen. Zo ook Georges Bataille (1897-1962), die, hoewel als archivaris werkzaam, dan bekend staat als cultuurkritisch essayist die over allerlei uiteenlopende onderwerpen schrijft met een voorkeur voor het gewelddadige en het perverse in de mens. Bataille vindt Bretons manifest onleesbaar. Tussen hem en Breton is het dan ook nooit iets geworden. Niettemin blijft Bataille zich in kringen van de surrealisten bewegen, waar hij vooral met zijn vroegere schoolvriend André Masson, met Michel Leiris en de vroege dadaïst

Théodor Fraenkel hechte, duurzame en produktieve relaties ontwikkelt. Daarnaast ontmoet hij kunstenaars als Dali en Miro over wier werk hij vanaf het begin van de dertiger jaren korte kritieken en recensies schrijft.²

1 Leven en werk: god, geweld en verspilling

Het literair-filosofische leven van Bataille en de vierde avant-gardistische golf bestrijken nagenoeg dezelfde tijd.³ Zijn weerbarstige schrijfarbeid valt samen met de geschiedenis van de avant-garde als "de tweede natuur van de moderne kunst"⁴, van Dada tot Neo-Dada. Op een essayistische cultuurkritiek in de dertiger jaren volgt een tegendraadse verwerking van Nietzsche's gedachtengoed tijdens de oorlog⁵, die uitmondt in een toepassing van de daarin opgedane inzichten op het terrein van politiek, economie, kunst en erotiek in de jaren vijftig. Het erotisch-pornografische werk in de vorm van een vijftal romans is een nauwelijks zichtbare, maar duidelijk voelbare onderstroom in heel het oeuvre. Tussen de ontwikkeling van zijn ideeëngoed en avant-gardistische kunstpraktijken bestaat, zo zou ik willen beargumenteren, echter meer dan een louter door tijd gekleurde relatie. In zekere zin is dat wat Bataille filosofisch motiveert precies de paradox die kenmerkend is voor de verontrustende 'arbeid' van de moderne artistieke voorhoede. Deze bestaat hieruit dat de ervaren noodzaak om, op zoek naar het absolute in een goddeloze moderne wereld, iedere conventie en traditie te vernietigen samengaat met het tragische besef dat deze poging onvermijdelijk tot nieuwe conventies, tradities of in het geval van de moderne kunst: stijlen zal leiden.

Bataille weet zichzelf als theoreticus uitgeleverd aan dezelfde paradox: het denken kan het leven niet sluitend vatten en toch rest het niets anders dan telkens weer te pogen er begrippelijk greep op te krijgen. Als het er al vat op krijgt, dan niet in een begrippelijke omvatting maar in een ervaring van de grenzen van het denken. Deze 'innerlijke ervaring' zoals Bataille het noemt, is het kernstuk van zijn denken:

"Ervaring noem ik een reis naar het einde van het menselijk mogelijke. Niemand hoeft deze reis te maken, maar als men het doet, veronderstelt dat een ontkenning van de autoriteiten, de bestaande waarden die het mogelijke begrenzen. Doordat zij ontkenning van andere waarden, andere autoriteiten is, wordt de ervaring, die immers een positief bestaan heeft, zelf op positieve wijze de waarde *en de autoriteit*. (De paradox in de autoriteit van de ervaring: gebaseerd op het vraagteken, zet zij een vraagteken achter de autoriteit; positief vraagteken, want de autoriteit van de mens kan omschreven worden als een vraagteken achter zichzelf."⁶

Evenals dit in avant-garde-praktijken het geval is, ondergraaft Bataille door dit besef van een principiële ontoereikendheid zijn eigen theoretische posities. Evenals de avant-gardekunst leeft zijn denken als het ware van zijn eigen onmogelijkheid.

a. religiositeit en het geweld van het offer

Om enige greep op Bataille's opmerkelijke visie op de relatie tussen moderne kunst- of avant-gardepraktijken in strikte zin en zijn schrijfspraktijk, c.q. manier van denken te krijgen kies ik voor een bio-bibliografische inzet. Ik hanteer deze echter niet om zijn

inzichten tot zijn wellicht enigszins perverse affecten te reduceren. Uitsluitend om de verstremgeling van leven en werk, eveneens zo kenmerkend voor de avantgarde-kunstenaar, scherper in beeld te brengen veroorloof ik mij deze aanpak. Ik ga terug naar het moment waarop zich in het leven van Bataille op 25-jarige leeftijd een existentiële crisis voordoet, die de aard van zijn gedachten misschien beslissend heeft beïnvloed. Als zoon van een lage ambtenaar, die hij als kind in het laatste stadium van een progressieve syfilitische aandoening meemaakt - blind, lam en dementerend - laat de in een atheïstisch milieu opgegroeide jongeling zich op 17-jarige leeftijd dopen om vervolgens de weg van het priesterschap in te slaan. Bij de evacuatie van Reims in 1914 moet hij zijn vader achterlaten en vlucht hij weg met zijn suïcidale moeder. De enigszins misantropische jongeman doorloopt, nadat hij in 1917 voor een tuberculeuze aandoening uit de militaire dienst is ontslagen, het seminarie. Hij schrijft daar zijn eerste tekst over de door Duitse bommen beschadigde kathedraal van Rheims. Bij het lezen lijkt het alsof je op een bananeschil zit te kauwen: kurkdroge kost, die zijn schoolvriend André Masson laatdunkend als 'romantisch, sentimenteel en devoot' kenschetst. Toch getuigt deze vroegste tekst reeds van zijn latere fascinatie voor de relatie tussen geweld, kunst - in de vorm van architectuur - en het sacrale.

Als hij in 1922 ter afsluiting van zijn studie voor verder wetenschappelijk onderzoek in Madrid verblijft, blijken stieregevechten en flamencoclubs een grotere aantrekkingskracht op hem uit te oefenen dan de bibliotheek. Bataille ontdekt de zelfkant van het bestaan. Niet alleen laat de dood van de torero Granero een onuitwisbare indruk achter - diens oog wordt doorboord door een hoorn van de stier, welke gebeurtenis in Bataille's eerste, als verwerking van een diepgaande psycho-analyse geschreven, pornografische roman *Histoire de l'oeil* een sleutelrol vervult - ook breekt een inzicht door dat zijn intellectuele arbeid duurzaam zal bepalen: de aanblik van de dood stuit mensen niet alleen tegen de borst, zij worden er tevens door gefascineerd. Mensen genieten blijkbaar van de huivering, van de horror.

De geritualiseerde doding van de stier heeft wel wat weg van een traditionele offering, waarbij de toreador de plaats van de priester inneemt. Dit pseudo-offerritueel stoot af en trekt aan, fascineert en wekt weerzin, is pijnlijk en biedt genot. De strikt georganiseerde doding van de stier biedt de aanwezigen misschien wel kortstondig een ervaring van de dood zonder er zelf aan te sterven. Deze doodservaring in het leven, zo zal Bataille later schrijven, maakt niet alleen de grenzen van het leven ervaarbaar, maar smeedt de aanwezigen tevens samen tot een hechte, maar explosieve gemeenschap. Het is het gewelddadige en letterlijk ont-zettende karakter van deze ambivalente grenservaring dat Bataille later in werken van avant-garde-kunstenaars zal herkennen.

b. verspilling en gemeenschapservaring

Bij terugkomst is Bataille's mystieke wereldverzaking omgeslagen in een vrolijk sensualisme. Zijn hang naar het hogere is getransformeerd tot een fascinatie voor de scandalieuze aspecten van het menselijke bestaan. Met het lezen van werken van Dostojevski en Nietzsche's *Voorbij Goed en Kwaad* komt er definitief een eind aan zijn religieuze ambities. Gefascineerd door offerpraktijken volgt hij in 1925 college's bij de ethnoloog Marcel Mauss, die bij Noord-Amerikaanse Indianenstammen onderzoek naar het potlatch-ritueel had verricht. In dit ritueel vernietigen vooraanstaande leden

van de gemeenschap hun kostbaarste bezittingen ten overstaan van rivalen, die hen vervolgens moeten overbieden. Dit bloedserieuze spel van verspilling en uitdaging zal door menig westers individu als barbaars blufpoker worden afgedaan. Bataille's blik wordt er echter door veranderd. Hij ziet het positieve effect van dit gewelddadige verspillingsritueel: de geënceneerde, collectieve vernietiging sticht een nieuwe rangorde en vestigt zo een produktieve gemeenschap. De rivalen worden immers een jaar lang aangezet nieuwe goederen te produceren en bezittingen te accumuleren om in een volgend ritueel hun positie te bestendigen. Gewelddadige verspilling, concludeert Bataille, blijkt zowel de motor van de economie als de mogelijksvoorwaarde van een gemeenschap.

Geleidelijk aan ontvouwt zich een visie op het menselijke handelen waarin het offer centraal komt te staan en het geweld van de overschrijding van verboden geen marginaal, maar een structureel gegeven wordt. Het ritueel van de archaische mens zet zich voort in de premoderne samenlevingen waarin het sacrale en de gemeenschappelijke ervaring ervan nog steeds indirect menselijke, maar vooral materiële offers vereist: pyramides, kathedralen en paleizen worden ten koste van immense opofferingen ter meerdere glorie van het goddelijke of zijn aardse representanten gebouwd. Al dan niet heilige oorlogen worden eveneens met dit oogmerk gevoerd, ook al spelen strategische en economische belangen daarin natuurlijk eveneens een rol. Bataille veronachtzaamt deze laatste aspecten niet, maar hij wil vooral een voor moderne ogen onzichtbare, mythologische dimensie vrijmaken.

Aan dit inzicht verbindt hij radicale consequenties. Het biedt hem de mogelijkheid om de burgerlijke, door kosten-baten analyses gekenmerkte samenleving met haar spaarzame accumulatie en haar geweldsexcessen te kritiseren. Daartoe maakt hij een onderscheid tussen een *beperkte economie* en een *algemene economie*. De eerste is een economie die op nut, tekort en efficiency is gebaseerd. Deze wordt gecontrasteerd met een verspillings- of algemene economie van de overvloed. In het verspillen herkent hij de menselijke behoefte grenzen van het alledaagse en het vanzelfsprekende te overschrijden om in deze subversie een bevrijding of zelfs een nieuwe gemeenschap te ervaren.

Dit ogenschijnlijk a-politieke inzicht - het gewelddadige offer, dat wil zeggen de overschrijding van het verbod te doden, (be)vestigt de gemeenschap - krijgt tegen het licht van sociaal-politieke ontwikkelingen van de twintiger en dertiger jaren onverwacht een pregnante betekenis. Niet alleen wordt duidelijk waarom iedere revolutie, ieder geloof martelaren nodig heeft, het pleit tevens voor de stelling dat een geschonden gemeenschap slechts door de uitstoot of de offering van het door haar verfoeide deel - *la part maudite* - haar samenhang kan herstellen. In het verlengde van deze politieke implicatie ligt bovendien een radicaal-ethische eis: de onmiskenbare betekenis van martelaren voor een gemeenschap getuigt ervan dat het ultieme offer - het op het spel zetten van het eigen leven - een waarde vestigt die maatgevend is. Door dit offer in rituelen te reproduceren bevestigt een gemeenschap iedere keer weer zijn samenhang.

Niet alleen Christus' kruisdood en de wekelijkse eucharistieviering krijgen vanuit dit nogal onchristelijk perspectief een andere betekenis, ook kruistochten, ketterverbrandingen en banvloeken blijken plots meer dan marginale verschijnselen. Terwijl het

christendom het heidense offergeweld letterlijk te vuur en te zwaard bestreed, is het blind gebleven voor de structurele betekenis van dit naar buiten gerichte, gemeenschapsstichtende geweld. Naar binnen worden deze subversieve krachten door rituelen en ceremonieën gekanaliseerd: in het traditionele carnaval, de rechtmatige erfgenaam van de heidense saturnalia, vond het een mogelijkheid de behoefte aan overschrijding te neutraliseren. Dit alles toont voor Bataille aan hoe zelfs de christelijke gemeenschap, die in het medelijden en in de charitas het geweld meende af te zweren toch in en van het geweld leeft. Dit inzicht in de verstrengeling van religie en politiek weet Bataille vervolgens op actuele verschijnselen toe te passen. Zijn kritische houding ten aanzien van het totalitaire stalinisme en zijn analyse van het opkomend fascisme, twee moderne pogingen om op grootschalige en pseudo-rituele wijze een nieuwe gemeenschap te realiseren worden eveneens door deze voor velen verbluffende, want hoogst ongemakkelijke inzichten ingegeven.⁷ Het offer blijkt zowel fundament van de moraal als grondslag van een politieke orde te zijn.

c. de overschrijding en het sacrale: religie en subversiviteit

Het inzicht in de gemeenschapsstichtende functie van het offer breekt echter pas door als Bataille in 1928 in Parijs een overzichtstentoonstelling ziet over Precolombiaanse samenlevingen, waaronder die van de Azteken. Ook hier blijkt het offerritueel de motor van het economisch proces. In deze pre-christelijke cultuur krijgt het mensenoffer nog betekenis tegen het licht van een kosmologische orde. De Azteken geloofden namelijk, dat zij van een godheid afstamden die zichzelf in het vuur had geworpen om hen het leven te schenken. Dit zelfoffer moest voortdurend herhaald worden om de menselijke gemeenschap in leven te houden. De kosmologische betekenis van offerrituelen wijst erop, dat de ervaring die beoogd wordt niet zozeer die van de dood is, alswel die van een hogere, sacrale soevereiniteit. Deze vormt het fundament van de gemeenschap. Contact met deze sfeer vindt plaats in een grensgebied, een niemandsland tussen het wereldse en het sacrale. In de collectieve extase die de gemeenschap daarbij kortstondig ten deel valt, ervaart zij door bemiddeling van mensenoffers - die bij de Azteken als oorlogsbuit werden meegevoerd - en door de overschrijding of *transgressie* van het verbod op het doden, de aanwezigheid van het wezen waarvan ze menen af te stammen. In andere culturen kunnen dit totemistische dieren, voorouders of mythische goden zijn.

Dit alles brengt Bataille ertoe te beweren dat de overschrijding eerder dan een vernietiging de absolute bevestiging van verboden is. Hij verbindt hieraan de gedachte dat de diepste drijfveer van de religie principieel subversief is. Tenslotte mondt dit uit in het inzicht dat subversiviteit (overschrijding van de verboden) en een grenservaring of een ervaring van een sacrale soevereiniteit onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. Bataille's vroege katholieke beleving en zijn fascinatie met stieregevechten komen uiteindelijk samen in een voor een moderne wetenschapper nagenoeg ondragelijk inzicht: gemeenschap - dus ook de moderne op kritische rationaliteit gefundeerde, politieke gemeenschap - is slechts mogelijk in een weliswaar bemiddeld, maar altijd gewelddadige contact met een bovenmenselijke sfeer, dat verkregen wordt door een tijdelijk verlies van de greep op of begrip van de wereld. Was deze doorbreking van de alledaagse wereld van de verboden in de pre-moderne tijd echter nog onderworpen aan

een strikte regulering van het ontketende geweld - het ritueel was in tijd en ruimte begrensd, terwijl alle handelingen en uitspraken van tevoren waren vastgelegd - in de moderne tijd verdwijnen met god de gewelddadige rituelen. De cultuurkritische impact van Bataille's visie ligt hierin dat in de moderne tijd, waarin een rigide ontmythologisering en secularisatie heeft plaatsgevonden de gemeenschap onmogelijk is geworden. De onttakeling van de rituelen die uitmondt in het dood verklaren van God heeft echter de *behoefte* aan gemeenschap nooit weggenomen. De paradox waar Bataille de vinger op legt is dus de volgende: de onmogelijkheid en noodzakelijkheid van een gemeenschapservaring leidt tot een continue gewelddadige overschrijding van bestaande grenzen. Zodra dit geweld in de moderne wereld niet meer geritualiseerd kan worden, kan dit - en hier situeert Bataille de effecten van zowel de kapitalistische expansiepolitiek als de geweldsexcessen van het fascisme en stalinisme - slechts tot catastrofale geweldsexplosies leiden.

2. Kunst en erotiek als crypto-rituelen

Parallellen met het ideeëngoed van de avant-garde zullen zich reeds onwillekeurig hebben opgedrongen. Allereerst delen beide een kritische distantie tot de burgerlijke nutsmoraal. De vernietiging van de klassieke traditie die daaruit vortvloeit, is een strategisch primaat, maar zij leidt onvermijdelijk tot nieuwe 'tradities' in de vorm van stijlen. Deze paradox van de onmogelijkheid en de noodzakelijkheid hangt samen met een veranderde rol van de kunst. Zij is in de moderniteit niet meer louter middel, maar een doel op zich geworden: kunst biedt een ervaring van grenzen. Deze grenservaring die, naar het zich aan de virulente reacties van de toenmalige bezoekers van de Salons laat afmeten hoogst gewelddadig was, heeft overduidelijk een ontregelend karakter. In tegenstelling tot de geësthetiseerde politiek van het fascisme dat de staat als Gesamtkunstwerk wil realiseren en tot de gepolitiseerde kunst van het communisme waar kunst nog slechts de heldhaftige strijd van het proletariaat mag representeren, kortom in tegenstelling tot de opvatting dat kunst in politiek opgaat en als zodanig louter middel is, is de door deze staten respectievelijk als 'entartete' of 'bourgeois'kunst afgevozen avant-gardekunst bij uitstek subversief en autonoom in haar ontkenning van ieder systeem.

Maar het gaat Bataille niet om deze beperkte politieke functie. Voor hem is avant-gardekunst één van de twee bevoorrechte sferen waarin in een moderne, goddeloze wereld nog een geritualiseerde of beter: gestileerde ervaring van gemeenschap mogelijk is. Waarin, met andere woorden, een fundamenteel geweld ingezet en bezworen kan worden. Het feit dat veel figuratieve avant-garde-kunst, met name in het surrealisme, een erotische lading heeft, is een argument temeer voor zijn stelling dat naast de kunst erotiek eveneens deze ervaring van het geweld en de overschrijding biedt. Kunst en erotiek zijn volgens hem dan ook verholen ritualiseringen, in mijn woorden: crypto-rituelen waarin moderne individuen nog op gereguleerde wijze de ont-zettende werking van een verloren samenhang, van een sacrale dimensie en uiteindelijk van de dood kunnen ervaren. Dat hier plotseling de dood naar voren treedt, heeft alles te maken met de moderne situatie: na de dood van God kunnen individuen dat wat hun leven overstijgt en negeert nog slechts als hun persoonlijke dood, hun principiële eindigheid concipieren. Zodra het denken tot het uiterste gaat en zich over het on-

denkbare buigt, verliest het met zijn begrip zijn greep: het raakt buiten zichzelf. Het wordt ex-tatisch.

a. poëzie als verspilling

Zijn inzicht in de aard van de moderne kunst stoelt Bataille op een historische analyse. De relatie tussen zijn meer theoretische inzichten en enerzijds kunst, anderzijds erotiek komt pas tot volledige wasdom in zijn vijftiger jaren werk. In 1949 wordt deel 1 van zijn *La part maudite. Essai sur l'économie générale: la consommation* gepubliceerd. Daarin ontvouwt hij zijn theorie van de algemene economie, de economie gebaseerd op de verspilling. Vanuit de verspillingsnotie analyseert hij zowel de westerse als niet-westerse samenlevingsvormen om tot de conclusie te komen, dat verspilling een weliswaar verkapte, maar niettemin doorslaggevende functie in onze economie vervult: er wordt geaccumuleerd om te verspillen. Een stelling die gezien de graad van verslaving van vele individuen en de immense oorlogsinspanningen van staten ook voor niet-bataillaans georinteerden wel enige plausibiliteit zou kunnen hebben. Alleen in kunst en erotiek komt de glorieuze verspilling expliciet tot uiting. Kunst als luxe en sex om de sex zijn slechts triviale uitdrukkingen van de gedachte dat deze 'waren' omwille van zichzelf geconsumeerd worden en dat individuen in de ont-zettende ervaring die daarin mogelijk is, zichzelf verteren. Dan wordt consumptie (consommation) 'consumation': verteren, vernielen, verbranden, verkwisten.

Bataille hanteert de term 'economie' dus in radicale en zeer ruime zin. Radicaal omdat iedere consumptie of vertering uiteindelijk zelfvertering wordt en ruim omdat het hier niet alleen om de productie, distributie en consumptie van waren gaat, maar ook om die van waarden en waarheden. In de moraal en de wetenschap heersen ook algemeen-economische 'wetten'. En inzoverre kunst naast een waar ook een waarde vertegenwoordigt of met specifieke niet-discursieve middelen een 'waarheid' toont, kan ook hier de werking van algemeen-economische 'principes' als verspilling en offering worden teruggevonden. Poëzie is voor de schrijver Bataille het duidelijkste voorbeeld. Daar worden conventionele betekenissen op het spel gezet en verspild. Op onverwachte wijze kunnen er allerlei nieuwe betekenissen ontstaan. Anders gezegd: poëzie is gewelddadig in zijn vernietigende inwerking op conventionele zinsstructuren en betekenissen. Zij zet verschuivingen en verglijdingen in gang.

Bataille wijst tevens op de erotische dimensie van de poëzie, op de perversie. Dit geldt niet zozeer voor de inhoudelijke thema's van avant-gardistisch werk, alswel voor de vormexperimenten en de uiteindelijke werking van kunstwerken in het algemeen en gedichten in het bijzonder. Met Baudelaire als exemplarisch geval voor ogen maakt hij in *La littérature et le mal* (1957) duidelijk hoe dwars door de inhoudelijke perversiteiten ook betekenisstructuren worden geperverteerd. De geschokte lezer wordt echter in weerwil van zichzelf tot nieuwe werkelijkheden verleid. Bataille wijst op de letterlijk ont-zettende werking van Baudelaire's gedichten. Het autonoom willende subject - pronkstuk van de bewustzijnsfilosofie die de burgerlijke samenleving schraagt - wordt in zijn fascinatie voor deze perversiteit uitgeleverd aan het kwaad. Met deze poëzie als ultieme uitdrukking van kunst voor ogen meent Bataille dat kunstpraktijken het geweld waardoor moderne individuen voortdurend geteisterd worden op niet-catastrofale wijze stileren en reguleren, oproepen en bezweren, kortom:

ritualiseren.

Dit geweld heeft vanzelfsprekend in ieder artistiek medium een specifieke werking. Beeldende, muzikale of theatrale middelen vereisen een andere behandeling - of beter: mishandeling - dan talige middelen. Dat Picasso, Schönberg, Artaud en Eluard allen tot de avant-garde worden gerekend, impliceert dat zij ondanks hun verschillende artistieke media structureel eenzelfde mishandeling uitvoeren op hun materiaal. Aan het eind zal ik de vraag opwerpen of en in hoeverre er in de theorie en het filosofisch schrijven eveneens sprake is van dat wat ik voorlopig maar *medium-specifieke wreedheid* noem. Want als de invloed van de avant-garde-kunst doorwerkt in Bataille's filosoferen dan dient dit zich in een andere wijze van schrijven en denken uit te drukken.

b. kunst en erotiek

De subversieve functie van de erotiek is het uitgangspunt voor het in 1957 verschenen tweede deel van *La part maudite: L'érotisme*. Daarin exploreert Bataille het erotische gedrag door de eeuwen. Niet om de zoveelste geschiedenis van de seksualiteit te schrijven, maar om de relatie tussen dood en erotiek vanuit het standpunt van de verspilling te onderzoeken. In deze tekst komen veel verwijzingen naar kunstwerken voor, zoals Baldung Griens *De dood omhelst een vrouw aan de rand van een open graf*. De naakte vrouw die van achteren door de dood wordt omhelsd, huilt: het zijn de tranen van Eros - tevens de titel van Bataille's laatste boek - waarin genot en angst, fascinatie en weerzin in elkaar overgaan. De 'obscentiteit' die deze beelden aankleeft, krijgt in de moderniteit vanzelfsprekend een geheel andere vertaling. Daartoe hoeven we ons niet uitsluitend tot de erotische verbeelding van Picasso of Masson te beperken. Reeds Manets *Olympia*, de moderne versie van een reeks onschuldige, premoderne Venussen, deed menig burgerman en -vrouw gruwen: ondanks de iconografische verwijzingen werd deze afbeelding van een Parijse hoer door hen als een verwerpelijke overschrijding van de op leven en produktie gerichte seksualiteit, dus als pervers en obscene ervaren.

In 1955 verschijnen twee studies: *Manet en La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, in 1962 *Les Larmes d'Eros*⁸. In het laatste boek toont Bataille, dat, ondanks een later ingezette, stelselmatige verdringing van het verband tussen erotiek en dood, deze relatie de menselijke verbeelding vanaf diens vroegste geschiedenis heeft beziggehouden. Bataille analyseert vervolgens een bepaalde tendens in de geschiedenis van de kunst met de bedoeling "het bewustzijn te ontsluiten voor de overeenkomst tussen 'la petite mort' (het orgasme) en de definitieve dood. De overeenkomst tussen wellust, delirium en grenzeloze afschuw"⁹.

3. Kunst, geweld en soevereiniteit

Uit deze beschrijvingen wordt duidelijk dat de mens reeds vóór de moderniteit het 'medium' van de kunst heeft gehanteerd om het transgressieve geweld zo te transformeren dat hij het soevereine, transgressieve moment ervan kon ervaren zonder er daadwerkelijk aan ten onder te gaan. Kunst als tauromachia. Alleen stond de kunst toen nog in een dienende functie: kerk, adel en kooplieden waren doorgaans de opdrachtgevers van kunstenaars. Met het wegvallen van deze dienstbaarheid is eerst de

kunstenaar, later het kunstwerk autonoom geworden. Pas na het wegvallen van een overspannende autoriteit kunnen kunstpraktijken zich als structurele dragers van een soevereine ervaring aandienen.

Klassieke kunstwerken hebben dus eerst getuigenis van de soevereiniteit afgelegd in de vorm van afbeeldingen, waarop het geweld en de macht glorieus werden weergegeven. De premoderne kunst ontleent zijn soevereiniteit aan de historische gestalten ervan: de aardse machthebbers. Verleende de kunstenaar de soevereiniteit haar beeldende luister, de boven de arbeid verheven vorst of van de meerwaarde levende soeverein liet op zijn beurt kunstenaars in zijn soevereiniteit delen. Daarbij werd de ervaring van kunstwerken dienstbaar gemaakt aan de versterking van de bestaande gemeenschap.

Maar Bataille is niet geïnteresseerd in de te letterlijke afbeeldingen van soevereiniteit zoals *Lodewijk XIV. De zonnekoning* van Rigaud. Hij is niet geïntrigeerd door deze van alle geweld verstoken, neutrale uitdrukkingen: "dit soort goedkope soevereiniteit (...) roept nog geen duidelijk bewustzijn op van de soevereine toestand als zodanig"¹⁰, meent hij. Het gaat hem veeleer om de impliciete verbeeldingen van een relatie tussen erotiek, geweld en dood: van de beelden op de wanden van Lascaux van de shaman met zijn 'erectie', via de reeds vermelde afbeeldingen van Baldung Grien en Goya's laatste werken tot aan Manets werk en de doeken van Picasso, de surrealisten of van Balthus.

a. geboorte van de kunst: het goddelijke, erotiek en geweld

"Twee beslissende gebeurtenissen hebben de loop van de wereld gemarkeerd: de eerste is de geboorte van het werktuig (of de arbeid); de tweede de geboorte van de kunst (of het spel)."¹¹

Bataille ziet in de jachttafereelen van Lascaux de geboorte van de kunst. Veelal wordt de nutswaarde van de afbeeldingen benadrukt: zij zouden anticiperen op een gunstige afloop van de jacht of een verzoening met het gedode dier beogen. Het gaat Bataille echter vooral om de verspillende *werking* van de kunst en om de kunstpraktijk als overschrijdende ervaring. Concreet: om kunst als feest, waaraan de arbeidzame vervaardiging ondergeschikt is. Kunst is voor hem een deel van een overschrijdings-ritueel, waarin zeker in het geval van de archaische mens contact met een sacrale sfeer werd nagestreefd.

Kunst en erotiek blijken in dit vroege stadium al met elkaar verbonden. Het onbegrijpelijke geweld van seksuele krachten werd blijkbaar in verband gebracht met het mythische of het goddelijke. De geboorte van de kunst in de grotten van Lascaux is daarom tevens de geboorte van Eros. De huiver voor het dierlijke brengt de tranen voort die met evenveel recht aan het extatische lachen als aan het hortende gesnik toegeschreven kunnen worden. Dit erotische aspect komt naar voren in de weergave van mannetjes met een erectie, de ithyfallische wezens, op de wanden van de grotten. De paleontische mens, meent Bataille, drukt via deze fascinatie voor het erotische zijn betrokkenheid op het sacrale uit. Het seksuele gedrag zou inderdaad wel eens het grote mysterie kunnen zijn waaraan de archaische mens buiten zijn wil om bij tijd en wijle werd uitgeleverd. De krachten die op dat moment vrijkomen kon hij slechts via een

vergelijking met het animale duiden. Het ensceneren van deze krachten zou plaatsvinden in het ritueel.

Achteraf kunnen we stellen dat spel, kunst en religie hier nog in elkaar overgaan. De religiositeit waar Bataille op doelt, is allereerst een huiverende overschrijding, die niet plaatsvindt door afwezigheid van angst of door de onmacht van het verbod, maar juist vanwege de angst en als absolute bevestiging van de werking van het verbod op sexuele gedragingen en op het doden binnen de eigen gemeenschap. Deze subversieve erotiek steekt in de geschiedenis van de kunst telkens weer de kop op, zoals op afbeeldingen die ons nog iets van de dionysische mysteriëndiensten vertellen. De immense fallussymbolen op Delos, de 'homo-erotische' afbeeldingen op Griekse en Romeinse schalen, potten en vazen tonen dit spel, dat geïnspireerd is door Dionysos. Niet voor niets is dit de god van de extase, waanzin, wijn, vruchtbaarheid en tenslotte van de dood. Dat deze dionysische rituelen of de orfische mysteriëndiensten een subversief element bevatten, blijkt ook hieruit dat zij in tegenstelling tot andere diensten eveneens hen die in de orde van de arbeid geheel aan de op bezit gerichte macht onderworpen waren - dat wil zeggen slaven en vrouwen - toeliet.

Het christendom tracht dit geweld uit te bannen. In de strijd tegen het heidendom marginaliseert en onderdrukt het dit subversieve aspect van een sacrale erotiek als heidens en transformeert het tot diabolisch kwaad. Droeg daarvoor het mythisch-goddelijke nog een gewelddadig element in zich, uit het christelijk-goddelijke - het Goede - werd van meet af aan ieder geweld uitgezuiverd. Ook in de artistieke verbeelding is deze splitsing waar te nemen. Geweld wordt altijd geassocieerd met de duivel of de hel: de apocalyptische beelden die we in de schilderijen van Jeroen Bosch, Dirk Bouts of Rogier van der Weyden tegenkomen getuigen daarvan. Het genot is uiterst gewelddadig en beladen met schuld. Uit de overgeleverde beelden spreekt een onmiskenbare fascinatie voor het geweld, waarbinnen, zoals gezegd, een sterk erotische geladenheid opvalt.

Bataille wijst erop dat, hoewel aan het eind van de Middeleeuwen deze relatie nog expliciet kon worden weergegeven - zoals in Hans Baldung Griens *De vrouw en de dood* en *De liefde en de dood (Vanitas)* -, deze in de daarop volgende periode verdwijnt of enerzijds overgaat in een uitgesproken wreedheid of een gexalteerde mystiek, anderzijds in de beproefde mythologische verbeelding wordt voortgezet.¹² Tussen de eerste en de laatste bestaat echter slechts ogenschijnlijk een tegenspraak. Mythologische geweldplegingen zoals Rubens *De roof van de dochters van Leucippus* vormen slechts ogenschijnlijk een contrast met de orgastische mystiek van Bernini's extatische heilige van *De extase van st. Theresa* of met de onafzienbare rij naakte Venusfiguren die tot aan de negentiende eeuw worden geschilderd. Na de Venusbeeldjes uit de Aurignac-periode wordt de bezwangerde vrouwelijkheid veelvuldig weergegeven: van de Venussen van Giorgione, Titiaan, Velasquez via Goya's dubbelportret van Maja tot Manets Olympia, waarin met de vermeende schijn van heiligheid radicaal wordt afgerekend.

b. moderne kunst en soevereiniteit: afstand doen van de macht

De artistieke verbeelding heeft de soevereiniteit en haar banden met het goddelijke en het geweld dus eeuwenlang gerepresenteerd. Dit wellicht om voor de onderdanen een

duidelijk herkenbare identificatie met het soevereine te bieden. Op het moment dat de aardse soevereiniteit in de westerse wereld na de Franse Revolutie instort, vindt er ook in de kunst een kwalitatieve omslag plaats. Bataille is niet de eerste die dit constateert, maar de wijze waarop hij het uitwerkt, is hoogst interessant. Zo wijst hij op het uitgesproken sadisme dat rond 1800 in de uitbeelding van concrete handelingen van aardse machthebbers doorbreekt. In deze verontrustende beelden vindt tegelijkertijd een radicalisering van het soevereine geweld en een afrekening met de genstitutionaliseerde soevereiniteit plaats. Laat Sade in de eenzaamheid van de gevangenen zijn fantasie over de activiteiten van prelaten en gezagsdragers de vrije loop, Goya creert in het isolement van zijn op latere leeftijd intredende doofheid een wereld vol verschrikkingen: de excessen die tijdens de bonapartistische bezetting van zijn land begaan worden meet hij wandbreed uit. Hoewel kunsthistorici er vooral op wijzen dat hiermee voor het eerst een kunstenaar zijn individuele emotie tot uitdrukking brengt, benadrukt Bataille het feit dat kunstenaars voor het eerst zelf de soevereine ervaring van de kunst opeisen. Hun kunstenaarschap begint zich los te maken van de representatie van de koninklijke, keizerlijke en pauselijke soevereiniteit. Bij Goya wordt deze eerst geïroniseerd en vervolgens meedogenloos aan de kaak gesteld. Zijn werk wordt de uitdrukking van een innerlijke soevereiniteit, die de 19e eeuwse esthetici in het idee van het genie theoretisch zullen onderbouwen.

De moderne kunstenaar wordt "niet langer de weg tot de soevereine subjectiviteit versperd"¹³. Het eerste en wellicht belangrijkste kenmerk van de autonomie van de kunst ligt in de afstand van en tot de macht: "De soevereine kunst is de weigering van macht: dit houdt in dat zij van de politieke macht afstand doet, terwijl zij de verantwoording voor de leiding over de dingen aan henzelf overlaat."¹⁴ De kunst ziet af van iedere onderschikking. Afstand van de macht levert kunstenaars echter uit aan een leven vol verguizing en ontbering: de moderne bohème-kunstenaar - en hier verschijnt Baudelaire weer op het toneel - trekt de gevestigde macht in twijfel, lacht om prestige, maakt haar belachelijk, maar verhongert of gaat ten onder aan opium, absint of syfilis, kortom aan drugs, drank of sex. Door het exces en de extase in te zetten kunnen kunstpraktijken evenwel maatschappijkritisch worden. Zij keren zich tegen de burgerlijke orde: "Door macht is soevereiniteit niet meer te verkrijgen. Pas in de eenzaamheid, (...) pas als men in een gevoel van verloren-zijn op de eenvoud van het onvermijdelijke teruggeworpen is, treedt de hoogste waarde op de voorgrond ..." ¹⁵. Eerder dan om identificatie met de macht gaat het om de intensiteit van een soevereine houding, om een levensstijl.

Bataille schetst in *Manet* hoe een traditionele kunstpraktijk tegen beter weten in tot een soevereine ervaring wordt getransformeerd. Hij moet daartoe een onderscheid maken tussen de Manet die voortdurend op zoek is naar erkenning (*l'artisan*) en de Manet die zich los van de wereld waar rang en prestige heerst, overgeeft aan de kracht van de dingen zelf (*l'artist*). De laatste is de kunstenaar die slechts door gelijken erkend wil worden, dat wil zegen: zich in de subversie een deel van een nog onbestaande gemeenschap weet. Het verzet van Manet is echter 'een onpersoonlijke subversie'. Met deze dubbelzinnige titel geeft Bataille aan hoe de kunst haar verhalende karakter verliest, hoe zij niet meer over de uiterlijke of innerlijke wereld spreekt, maar over zichzelf begint te vertellen. Hoe met andere woorden bij Manet "de vernietiging van

het subject ('sujet')¹⁶ - als geschilderd onderwerp en als de subjectiviteit van de schilder - wordt ingezet. De dingen worden niet meer gerepresenteerd maar presenteren zichzelf in de bemiddelende activiteit van de kunstenaar. Het kunstwerk wordt gaandeweg autonoom, een wereld op zich. Gaat het er aanvankelijk om de dingen te zien zoals ze zijn: in hun bewegelijkheid, hun kleur, hun lichtintensiteit, gaandeweg worden de beeldmiddelen - doek en verf - steeds belangrijker en treedt het experiment met de formele aspecten meer en meer op de voorgrond. Ook de historiciteit van het werk komt nu voor het voetlicht: citeren en transformeren vervangt steeds meer het ambachtelijk kopiëren. Tenslotte is het vooral de materialiteit van het medium die zich doet gelden: kunstzinnig schilderen wordt werken met verf om licht en beweging te vangen. In de stilerende activiteit van dit verven wordt het geweld der dingen niet zozeer geneutraliseerd als wel in haar intensiteit opgeroepen en bezworen, zodat het voor de toeschouwer als een dynamische ervaring beschikbaar is.

c. het offer van de traditie: Manet

Het verschil tussen Goya en Manet is evident. Drukte Goya in zijn representatie van een politiek feit - in *De 5e mei 1808* - nog zijn eigen verontwaardiging uit, Manet handhaaft in zijn schilderkunstige weergave van de terechtstelling van de Mexicaanse keizer Maximiliaan, geïnspireerd door Goya's schilderij een onmiskenbare afstand: zijn weergave getuigt, ondanks de vele iconografische referenties, van de onverschilligheid van iemand die slechts licht, kleur en beweging schildert. Dit emotioneel verslag van een haast achteloos voltrokken politieke gewelddaad is volgens Bataille "de ontkenning van de welsprekendheid ('l'éloquence'), het is de ontkenning van de schilderkunst die zich uitdrukt als een talig feit, een gevoel"¹⁷. Niet het verhaal of het gevoel, maar de schilderkunstige weergave als gebeurtenis staat centraal.

Manets houding kenmerkt zich door een bepaald soort onverschilligheid, zowel ten aanzien van het leven als tegenover de artistieke tradities. Ongewild wekt zijn werk daarom grote beroering, soms zelfs een schandaal. De siddering die bij de aanschouwing van *Olympia* door de burgers gaat, komt voort uit de weerzin die de ontmaskering van de schijn van het voorheen heilige - de Venus van Urbino - door een Parijse prostituee oproept: de erotische geladenheid van het onderwerp wordt door Manet niet meer door een mythisch verhaal verhuld. In deze explicitering van de gewilde schijn van het heilige ontmaskert hij de schijnheilige leegheid van de burgerlijke samenleving die zijn eigen verspillingsrituelen - hoererij, gokken of dat wat geleidelijkaan 'leisure' is gaan heten - niet onder ogen wenst te zien. Venus is alleen als door deze profanisering geschandaliseerd.

Manet is gewelddadig juist door de afwezigheid van ieder expressionisme, van ieder gevoelsexces en door de benadrukking van het alledaagse. Is Goya's wereld nog heilig en getuigt zijn werk van de laatste poging de heiligschennis verontwaardigd te tonen, de wereld van Manet is van iedere sacraliteit ontdaan: het geeft nog slechts de oppervlakkigheid van de burgerlijke samenleving, van het geflaneer en de lege pronkzucht weer. Het geweld wordt nu niet meer gerepresenteerd, maar als schilderij gepresenteerd. Het verhaal is verdwenen: "Manet plaatste het beeld van de mens op het niveau van dat van de roos of van de tulband"¹⁸. Iets sterker gesteld: de weergave van een terechtstelling verschilt in niets van die van een asperge.

Misschien is het eerder dan de afbeelding deze onverschilligheid die burgers ontzet. Een ontzetting die niet letterlijk genoeg kan worden genomen: hun subjectiviteit - dat wil zeggen: de ervaring die zij van zichzelf hebben als rationele, autonoom handelende individuen met een samenhangende identiteit die gebaseerd is op een lange politieke traditie en een gecultiveerde smaak - wordt in de Salons uiteengereten. Het verlies van het subject is het letterlijke verlies van de greep op en begrip van de geschilderde wereld. Het werk past niet meer in het grote verhaal, waardoor hun wereld, die daaraan zin en samenhang ontleende, plotseling zinloos wordt en fragmenteert.

De *Olympia* als voorstelling is echter naast de overschrijding van de traditie en de breuk met conventionele zinsamenhangen tevens een voorstel tot een andere blik op de werkelijkheid. En dit geldt in dezelfde mate voor de 'stijl' van schilderen die later bekend zal staan als 'impressionisme'. Hierin en in de stijlen die er op zullen volgen wordt elke gevestigde - dus door macht geïnvesteerde - regel over het juiste schilderen gebruuskeerd en ieder welluidend verhaal dat daaromheen is gefabriceerd onderdrukt. Bataillaans geformuleerd: *Olympia* is een bloedserieuze parodie, waarin de traditie verspild en tot dan toe geldende zinstructuren geofferd worden.

Weet Manet zich ten opzichte van het geweld der dingen nog te handhaven door de spanning tussen kunst en leven te stileren, Vincent van Gogh gaat volledig aan de kunst ten onder. In een summier studie over Van Gogh¹⁹ her-denkt Bataille diens heliotropisme: diens fascinatie voor en beweging naar het zonlicht. Van Goghs wens de bron van het licht, de zon, volledig te vatten, ligt weliswaar in het verlengde van de impressionistische intentie slechts beweging, kleur en licht te schilderen, maar leidt door het exces ervan tot zelfverminking en de dood. Vanuit Bataille's optiek van het zelfverlies en het offer krijgt Van Goghs poging om de grens tussen leven en kunst te overschrijden een andere betekenis. Diens leven laat de overgang van de bedwongen naar de feitelijke waanzin zien, van een rituele naar een catastrofale verspilling. Bij Van Gogh knapt het koord dat tussen kunst en leven is gespannen. Op zoek zijn naar God in een goddeloze wereld blijkt catastrofale gevolgen te hebben.

Bataille probeert Van Goghs waanzin zo te beschrijven dat hij aan de categorieën van de psychopathologie ontsnapt. Is voor de moderne medische blik Van Gogh nog slechts een psychopathologisch geval, meer een psychose dan een subversie of controverse, Bataille vat diens zelfverminking op als een ongecontroleerd offer van een individu dat zijn werk opdraagt aan een sacraliteit die geen naam meer mag hebben. Van Goghs tragiek toont dat, zodra kunst en leven niet meer elkaars begrenzing en overschrijding zijn, zij elkaar wederzijds opheffen. Als de ruimte van het ritueel verdwijnt, kan een structurele 'neurose' snel tot waanzin worden. Van Gogh is voor Bataille daarom tegelijk offer en offeraar, die op catastrofale wijze met de grens tussen subject en object, tussen leven en kunst tevens zichzelf vernietigt.

4 Bataille en de avantgarde: op de grens van de voorstelling en de abstractie

Na Van Gogh wordt het onder hoogspanning staande koord tussen kunst en leven de even smalle als paradoxale bestaansgrond van de avant-garde. Na de 19e eeuwse bohemien dient de revolutionaire avant-gardist zich aan. Maar als deze zich al met de wereld bezighoudt, dan is dit niet om zijn medemens diens vermeende 'oorspronkelijke' betekenis en afkomst voor ogen te toveren. Hij tracht eerder een nieuwe

betekenis van de wereld 'uit te vinden'. De realisering van zijn kunstpraktijk gaat over in een stilering van een leven, in een levensstijl.²⁰ In die zin vertegenwoordigt zijn kunst niets meer, zelfs niet meer zijn innerlijke wereld. Als dat soms nog het geval lijkt te zijn, zoals bij sommige magisch-realisten en surrealisten dan dient men te bedenken dat deze voorstellingen een sfeer viseren van waaruit de autonome wil van het subject op z'n minst ter discussie wordt gesteld. Niet voor niets speelt het gedachtengoed van Freud hier een grote rol.

Het moderne kunstwerk is een in zichzelf verzonken samenhang geworden, die slechts vanuit zichzelf - zijn dynamische materialiteit en historische situering - en tegen het licht van een existentiële praktijk begrepen kan worden. Eeuwenlange gefixeerdheid op het representatiemodel verleidt de toeschouwer of -hoorder er echter steeds weer toe iets buiten het kunstwerk als diens laatste fundament te veronderstellen: de intenties van de kunstenaar of de waardering van de kunstwereld, critici, kopers of subsidiënten. Natuurlijk is een dergelijke psychologisering of economisering mogelijk. Zij kan zelfs uiterst leerzaam zijn als we iets te weten willen komen over de zieleroerselen van het schilderend individu of van marktprijzen, maar het is de vraag of we daarmee de specificiteit van de moderne kunst vatten. Bataille's oriëntatiepunt is een ont-zettende ervaring: zowel die van de producent-kunstenaar als die van de consument-kijker/luisteraar. Het is deze onmogelijke ervaring van een soevereiniteit die het spanningveld tussen kunst en leven in stand houdt.

Het meest pregnant lijkt deze soevereiniteit zijn uitdrukking te krijgen in de abstracte kunst. Deze kunstwerken re-presenteren immers geen werkelijkheid meer, maar zij presenteren zichzelf louter als op zich staande werkelijkheden. Ze bieden geen voorstelling van een reeds gegeven, maar voorstellen tot een in een levensstijl te realiseren werkelijkheid. Echter, verwijzingen naar abstracte schilderijen van Malevitsj, Mondriaan of Pollock zullen we in Bataille's teksten vergeefs zoeken. Dit hangt wellicht samen met zijn fixatie op de grens en de overschrijding: hij blijft zich evenals Picasso op de grens tussen de voorstelling en het onvoorstelbare, tussen het concrete en het abstracte bewegen. Het gaat hem meer om de merkwaardige frictie die deze verglijding oproept, meer om een spanning dan om de oplossing. Slechts in een ervaringsmatige, laten we zeggen: experimentele resonantie kan een wereld voorbij de beelden doorwerken. De overschrijding van de representatie leidt daarom hoogstens tot het gebroken beeld, zoals het uitspreken van de ondenkbare grond van het menselijke bestaan het gebroken woord en het hortende spreken oproept. In de 'innerlijke ervaring' die daarvan het resultaat kan zijn verdwijnt kortstondig zowel het object (schilderij, gebouw, tekst, compositie, beeld, dans) als het subject (kunstenaar, beschouwer, lezer). Zij raken in letterlijke zin en op niet-dramatische wijze buiten zichzelf: in ex-tase.

5 Experimenteel filosoferen: tussen waarheid en metaforiek

De vraag dient zich nu aan in hoeverre Bataille zich in zijn literair-filosofische arbeid de algemeen-economische principes eigen maakt die hij in de werking van kunstpraktijken en in de erotiek meent te herkennen. Met andere woorden: hoeveel kunst zit er in zijn filosoferen? Om te laten zien hoe filosofie en kunst - want daar gaat het hier tenslotte om - elkaar op niet-reduceerbare wijze kunnen versterken, hoe verbeelding en begripelijkheid elkaar dus wederzijds beïnvloeden zou een grondige

analyse van zijn meer theoretische teksten noodzakelijk zijn. Binnen de beperkte ruimte die mij hier geboden wordt, wil ik mij ter afsluiting slechts tot enkele hoofdkenmerken beperken.²¹

Reeds aan het begin wees ik erop dat ieder medium het geweld van de overschrijding op een andere manier vormgeeft of stileert. De vraag is dus: hoe uit zich in Bataille's medium, de literair-filosofische taal, de mediums specifieke wreedheid eigen aan de verspilling? Dit kan geïllustreerd worden door een verwijzing naar zijn schijfwijze, zijn schriftuur en naar de ervaring van menig onvoorbereide, op waarheid 'beluste' lezer. De filosofische geschoolde, dus kritische lezer van Bataille's werk bekruipt bij het lezen namelijk vaak een onbehagelijk gevoel. Soms is er zelfs sprake van een uitgesproken weerzin. Deze wordt deels opgeroepen door zijn 'hortende' schrijfwijze, deels inhoudelijk versterkt door de ambivalente houding die Bataille ten aanzien van het geweld inneemt. Zijn 'kritiek' op het fascisme bijvoorbeeld steunt op zo'n afwijkend begrippenkader dat hij voor sommige critici eerder een fervent aanhanger dan een verklaard tegenstander en criticus van het fascisme is.²² Milder gestemde critici zien in hem een a-politieke zonderling.

Toch meen ik dat deze ontredde door iets anders wordt veroorzaakt. Het is meer de ogenschijnlijke willekeur waarmee Bataille met zijn wetenschappelijke materiaal omgaat en hoe hij door een merkwaardige retoriek en met behulp van ambigue metaforen fictie en werkelijkheid door elkaar mengt. Evenals de kunstenaar lijkt hij zijn waarachtigheid eerder aan zijn beeldende zeggingskracht dan aan een argumentatieve overtuigingskracht te ontlenu. Hij beschrijft niet zozeer een bestaande werkelijkheid, maar schrijft een nieuwe over bestaande interpretaties heen zodat, juist doordat zijn weergave heel dicht tegen de reeds gegevene aanzit, de laatste van zijn vanzelfsprekendheid wordt ontdaan.

Bataille trekt zo de consequentie uit Nietzsche's overweging dat de waarheid niets anders is dan een mobiel leger van metaforen, waarvan we door eeuwenlange omgang het schijnkarakter zijn vergeten.²³ De nietzscheaanse inspiratie die bij hem doorwerkt, zet hem niet alleen aan gevestigde waarheden te vernietigen, maar dwingt hem er tevens toe om de vraag naar de door hem als nieuwe 'waarheid' naar voren gebrachte inzichten in zijn fragmenterende stijl op het spel te zetten. Bij hem verschijnt op indirecte wijze de nietzscheaanse vraag naar de waarde van de waarheid. Zonder een definitief antwoord te geven speelt Bataille evenals zijn avant-gardistische vrienden met de verleiding tot 'waarheid' door de affectieve geladenheid van zijn beelden.

Een voorbeeld volstaat. In 1931 publiceert hij zijn eerste grote essay: *L'anus solaire* (de zonne-anus) dat door Masson wordt geïllustreerd. De titel verraadt reeds zijn filosofische project om gekke denkkaders over het hogere en het lagere door een spanningsvolle, paradoxale verbinding te ontregelen: niet alleen ruimtelijk, maar ook gevoelsmatig liggen anus en zon als metafoor voor het verlichte bewustzijn of god nogal ver uit elkaar. Zo probeert Bataille vanuit een paradoxale twee-eenheid waarin duivel en god samenkomen, zowel iets over onze gewelddscultuur te zeggen als metafysische opposities te parodiëren: deze keert hij zo om dat ze tenslotte in een verontrustende ervaring die daarvan het gevolg kan zijn, worden vernietigd. De lezer ervaart in zijn tegendraadse metaforiek een groeiende spanning en ondergaat al lezend het ontwrichtende geweld van de parodie en de negatie, zodra hij Bataille's beschrijvingen als

een nieuwe theoretische waarheid opvat. Evenals de avant-garde die de gezapige burgerman verontrust, prikkelt Bataille de op waarheid en begrip gerichte wetenschapper. Hij voltrekt zodoende een avant-gardistische schrijfpriktijk waardoor zijn geschriften *over* kunstpraktijken tegelijkertijd de realisering ervan zijn. Anders gesteld: zijn onderzoeksobject wordt bij de lezer in ervaring gebracht waardoor diens veilige subjectpositie wordt vernietigd. Daarom zijn Bataille's teksten niet louter een praatje bij een plaatje, wat overigens niet wegneemt dat dat filosofie en kunst door de specificiteit van hun medium gescheiden blijven.²⁴

Bataille's onderneming leidt minstens tot de volgende overdenking: als de filosofie zich iets aan de kunst gelegen laat liggen en als het idee van een esthetische dimensie in de filosofie bestaansrecht heeft, dan betekent dit voor een bepaald soort filosoferen een radicale keuze. Het zal de relatie tussen bewijs en argumentatie enerzijds en retoriek en metaforiek anderzijds moeten herzien. Dit betekent niet dat de grens tussen literatuur en filosofie wordt opgeheven, wel dat er een onbeslisbaar tussengebied ontstaat. Bataille, de radicale Hegel-kriticus, ziet de filosofie niet meer als de grote verzoener, als de begriepelijke opheffer van de tegenstellingen. Hij situeert haar veeleer in de onoplosbare spanning die veroorzaakt wordt door de noodzaak te overdenken zonder te overstijgen. Evenals de kunst en misschien evenals de erotiek is filosofie voor hem slechts één van de manieren om met de dingen om te gaan. Desalniettemin is het voor hem toch een historisch bevoorrechte houding, zelfs levensstijl. Nu eens richt deze zich op een systematische opschorting van gevestigde, dan weer op een naarstige zoektocht naar nieuwe waarheden. De esthetisering van de filosofie brengt haar, gegeven de aard van haar medium, in de nabijheid van literatuur. Precies deze benadering heeft Bataille in zijn werk onophoudelijk nagestreefd zonder een beslissing te forceren.²⁵ Of zoals hij het verwoordt in de beginselverklaring van het mede door hem na de Tweede Wereldoorlog opgerichte blad *Critique*:

"we moeten ophouden het menselijke bewustzijn in hokjes te verdelen. *Critique* zoekt de verbindingen die er mogelijk zijn tussen de politieke economie en de literatuur, tussen de filosofie en de politiek".

Hij had er zonder enige terughoudendheid aan kunnen toevoegen: tussen filosofie en kunst.

NOTEN

1. Zie: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge 1968, p. 230.
2. Zie: *Oeuvres Complètes I*. Parijs 1970, resp. 211-216, 255.
3. Zie voor een goed overzicht van zijn leven en werk: Michel Surya, *Georges Bataille. La mort à l'oeuvre*. Parijs 1987; Bernd Mattheus, *Georges Bataille. Eine Thanatographie. I, II*. München 1984/1988.
4. Idem noot 1.
5. Zie: Laurens ten Kate, *De lege plaats. Revoltes tegen het instrumentele leven in bataille's atheologie*. Kampen 1994.
6. Zie: *De innerlijke ervaring*. Hilversum 1989, p. 30/1.

7. Deze inzichten blijken tegenwoordig door de opleving van racisme en xenofobie weer aan waarde te winnen. Zie: *La structure psychologique du fascisme*, in: *Oeuvres Complètes I*. Parijs 1970, pp. 339-371.
8. Zie de ned. vertaling: *De tranen van Eros*. Nijmegen 1986.
9. Idem, p. 24.
10. Zie: "Die Souveränität". Deze duitse vertaling is afgedrukt in een tekst waarin ook het eerder genoemde opstel over het fascisme is vertaald: *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*. München 1978, p. 78.
11. Zie: *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, in: *Oeuvres Complètes IX*, p. 28.
12. Onderzoeken van de laatste decennia hebben uitgewezen dat er tot een bepaald moment in onze westerse cultuur een grotere vanzelfsprekendheid ten aanzien van deze gewelddadige erotiek bestond, dan tot voor kort werd aangenomen. Dit geldt met name voor de christusfiguur. Chemische en röntgenanalyse van middeleeuwse en vroeg-renaissancistische schilderijen hebben uitgewezen dat de geslachtsdelen van Christus, doorgaans naakt en in erectie, na de Reformatie zeer vakbekwaam met wapperende kleden zijn weggeschilderd. Veel schilderijen zijn bovendien vernietigd of achter slot en grendel verdwenen. Het gaat hier overigens om schilderijen van de hand van zeer bekende schilders zoals Cranach, Baldung Grien, Veronese, Van Heemskerck, Corregio en Scorel. Na hun herontdekking bleken deze schilders een exclusieve aandacht voor de genitaliën van Jezus te hebben: van de geboorte en de aanbedding der wijzen, via de kruisiging en de kruisaflegging tot de bewening. De benadrukking van de geslachtsdelen heeft natuurlijk alles te maken met de dubbele betekenis van Christus als God-mens. Het bewijs van zijn menselijkheid wordt gegeven door de nadrukkelijke aanwezigheid van de geslachtsdelen. Met name de erectie van de gekruisigde Christus blijkt een geliefd aangrijpingspunt. Erectie, opstanding, opstand, revolte, dat is de reeks die Bataille, steeds toont. Steinbergs ontdekking kan als versterking van zijn stelling worden aangemerkt. Zij bevestigt zijn these dat de relatie tussen erotiek en dood, hoewel door een expliciete symbolisering vervormd, openlijk kon worden weergegeven. Zie: Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in modern Oblivion*. New York 1983.
13. Idem noot 11, p. 79.
14. Idem, p. 83.
15. Idem, p. 86.
16. *Manet*, in: *Oeuvres Complètes IX*, p. 120.
17. Idem p. 52.
18. Idem, p. 157.
19. Zie: "De sakrale verminking en het oor van Van Gogh", in: *Bataille. Kunst, geweld en erotiek als grenservaring*. (Ineke van den Burg/Debora Meijers (red.)) Amsterdam 1987, pp. 33-48.
20. Hier laten zich allerlei analogieën ontwikkelen met de ideeën van denkers als Foucault en Derrida wier werk in hoge mate door Bataille's denkgood is beïnvloed. Zo krijgt de gedachte van een *bestaansaesthetica* die in de laatste werken van Foucault opduikt, tegen het licht van deze avant-gardistische levensstijling een veel bredere betekenis.
21. Zie voor een diepgaander analyse: Henk Oosterling, *De opstand van het lichaam. Over verzet en zelfervaring bij Foucault en Bataille*. Amsterdam 1989, m.n. hoofdstuk 6,7,8,11.
22. Dit is bijvoorbeeld het geval bij Amerikaanse eco-anarchist Murray Bookchin. In een nog niet gepubliceerde tekst van een van zijn leerlingen wordt Bataille zelfs als een representant van een 'left fascism' afgeschilderd. Zie: Richard Wolin, "Left fascism: Georges Bataille and the german ideology".
23. Zie daarvoor in *Filosofie en kunst I. Van Plato tot Nietzsche* (RFS XIV, Rotterdam 1992): Henk Oosterling, "Balanceren tussen filosofie en kunst. Nietzsche's fysiologie van de esthetiek", pp. 95-110.
24. Zodra deze specificiteit van het medium uit het oog wordt verloren ontstaan er merkwaardige

artistieke produkten. Zo zijn er theaterstukken, films of schilderijen gemaakt naar aanleiding van romans en meer filosofische teksten of ideeën van Bataille. Is het een plaatje bij een praatje geworden, dan is het resultaat doorgaans bloedeloos en veelal triviaal, zelfs banaal. Lukt het de kunstenaar echter om Bataille's talige haperingen en overschrijdingen in zijn eigen medium te vertalen, dan ontstaan er hoogst interessante werken. Ik stel voor de eerste produkten als *bataillaans*, de laatste als *bataillesk* te kwalificeren.

25. Deze wordt wel geforceerd door Jürgen Habermas. Zie daartoe: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a/M 1985, pp. 219-278.