

WITKIN



‘Vleselijke lust en een Dodelijk verlangen’

MASTERSCRIPTIE

Masterscriptie Kunstgeschiedenis, Faculteit der Geesteswetenschappen
Universiteit Leiden.

Naam: Elise Warmenhoven
Studentnummer: S0934542
Datum: 01-08-2015
Eerste supervisor: Dr. H.F. Westgeest
Tweede supervisor: Drs. N.L. Bartelings
Versie: definitieve versie
Aantal woorden: 22237

Inhoud

<u>Inleiding</u>	3
1. ‘Dood en leven’ en ‘schoonheid en gruwel’ in <i>Interrupted Reading, Paris</i>	7
2. Erotiek en dodelijk verlangen in <i>Interrupted Reading, Paris</i>	14
§2.1 Sigmund Freuds levensdrift (Eros) en doodsdrift (Thanatos)	14
§2.2. Liefde, dood en verderf in de gotische roman en <i>Interrupted Reading</i>	18
§2.3. Een Romantische en poëtische schoonheid in <i>White on White</i>	25
§ 2.4. Herrijzenis en rottende kadavers	30
3. ‘De vrouw’ uitgebeeld in een begrensde realiteit van fragmentatie, ontleding en perverse seksualiteit	35
§ 3.1 Het gefragmenteerde, geschonden en beschadigde vrouwenlichaam	36
§3.2. Het castratiecomplex	42
§3.2 Hans Bellmers <i>La Poupée</i>	46
§3.3 Cindy Shermans serie <i>Sex Pictures</i>	50
<u>Conclusie</u>	54
<u>Literatuurlijst</u>	57
<u>Herkomst afbeeldingen</u>	65
<u>Afbeeldingen</u>	70
<u>Biografie</u>	94

Inleiding

Voor dit onderzoek heb ik gekozen voor een selectie foto's van Joel Peter Witkin (1939, New Mexico). Witkin is bekend om het produceren van beelden die lijken te bewegen in een universum van perversiteit en heiligschennis van alles dat taboe, verboden en verheven is. Voor zijn fotografie heeft hij een ongewone voorkeur voor modellen die vervormd, afwijkend of dood zijn. Herhaaldelijk portretteert hij dwergen, transseksuelen, hermafrodieten, geamputeerde lichamen en lijken. Zijn modellen worden gepresenteerd in een idyllische context die geïnspireerd zijn door Bijbelse passages, mythologieën en door literaire en filosofische referenties. Tevens gebruikt hij de feitelijkheid van de geschiedenis en de iconografie van de schilderkunst, geïnspireerd door kunstenaars als Sandro Botticelli, Diego Velazquez en Hieronymus Bosch. Binnen zijn gecreëerde surreële, romantische en fantastische setting worden kadavers en dode lichamen onderdeel van een 'staged performance' en theateraal spektakel. Zijn hoofdzakelijke rol als kunstenaar is om zichzelf te plaatsen in de rol van een godheid, door het geven van leven aan een nieuwe realiteit, een die verschilt van de algemene perceptie.

De buitengewone portretten van vervormde, afwijkende of dode mensen op een gedramatiseerde of surrealistische manier, verandert de perceptie die mensen hebben op afwijkende verschijningen. Witkin zelf is overtuigd van de positieve manifestatie, die deze 'heilige foto's hebben op de ervaring van verschillen. Hij beargumenteert dat 'in het licht van de profane beelden deze foto's breken met sociale taboes, zoals fetisjisme, necrofilie, sadomasochisme en verminking'.¹ Deze sociale en morele taboes in relatie tot het geportretteerde vrouwenlichaam geven een interessante kijk op de manier waarop vrouwen zijn gerepresenteerd binnen een artistieke context. Het portretten van de vrouw als gefragmenteerd, verminkt, beschadigd en ontbonden herroept problematische representaties die geassocieerd zijn met mannelijke onderdrukking, bezitting, macht en controle. Om deze reden ligt mijn focus op de manier waarop de vrouw is geportretteerd en hoe dit gevoelige onderwerp past binnen sociale, feministische en moralistische opvattingen.

Meer specifiek bespreek ik Witkins beeld *Interrupted Reading* (1999) om de verscholen erotiek in relatie tot de dood te onthullen op basis van vergelijkingen met kunsthistorische en literaire voorbeelden (afb.1.1). De dialoog tussen kunst, wetenschap en religie in dit beeld, vormen een interessant uitgangspunt om dood-en seks gerelateerde onderwerpen te onderzoeken vanuit verschillende disciplines. Daarvoor heb ik gekozen voor een interdisciplinaire aanpak die zich niet alleen focust op het beeldende aspect besproken vanuit de kunstgeschiedenis maar tevens op hedendaagse sociaal-politieke kwesties, en de manier waarop het beeld de 'westerse' sociale en politieke cultuur reflecteert en vragen op roept met betrekking tot sociale normen, waarden en

¹ Celant, *Joel Peter Witkin: Photography between Flesh and Spirit*.

kwesties als lichamelijke ethiek en het mannelijke patriërchaat.² Om deze redenen ligt de focus in dit onderzoek op een filosofische, spirituele, feministische, literaire en kunsthistorische analyse van het beeld *Interrupted Reading*. Daarnaast worden tevens andere beelden van Witkin besproken die passen binnen het onderwerp van mijn onderzoek over erotiek en de dood.³

Er wordt gekeken naar de manier waarop zijn postmoderne benadering van het onderwerp een nieuwe kijk geeft op bestaande morele opvattingen en conventies als het gaat om de dood in relatie tot het vrouwenlichaam. De vraag is niet binnen welke traditie zijn beelden zozeer passen, maar hoe parodie en pastiche ingezet worden als een strategie om een constructie van de wereld om ons heen te presenteren waarbinnen het vrouwenlichaam ter discussie wordt gesteld.

Gender en seksueel gerelateerde onderwerpen als het castratiecomplex, oedipuscomplex, seksueel geweld, voyeurisme en scopophilia worden besproken in relatie tot de vrouwelijke identiteit. Hedendaagse feministische theorieën van o.a. Julia Kristeva, Laura Mulvey, Elizabeth Bronfen naast de gegroundveste psychoanalytische theorieën van Sigmund Freud en Georges Bataille, vormen een kader waarbinnen Witkins pornografische post mortem fotografie kritisch bekeken en besproken kunnen worden.

Het beeld *Interrupted Reading* doet denken aan de Victoriaanse periode in de negentiende-eeuw. Men vermoedt dat het om een digitaal gemanipuleerde foto gaat van een levend model, die gepresenteerd is als het archetype van de vrouwelijke lezer. Het uitbeelden van een lezende vrouw was een belangrijk thema in de romantische schilderkunst. Witkin is dan ook geïnspireerd door Camille Corots schilderij *Interrupted Reading*, vervaardigd in 1870 (afb.1.2). Een groot verschil echter is dat Witkins model niet levend is. Het betreft een fotografisch stil beeld van een gefragmenteerd, geschonden en ontbonden lichaam. Het portretteren van dode mensen past binnen de traditie van de post mortem fotografie, een typisch 19de-eeuws gebruik dat in grote delen van Europa en Amerika werd toegepast. Het portretteren van dode of stervende lichamen in een slapende of semilevende positie behoort tot de Victoriaanse traditie, toen een foto diende als soms enige en laatste herinnering van de dierbare overledene.

Dit onderwerp vormt een belangrijk kader met betrekking tot de dood en negentiende-eeuwse culturele en religieuze opvattingen waarbinnen Witkins eigenninnige uitbeelding van het dode vrouwenlichaam besproken kan worden. Daarnaast past dit beeld vanuit een hedendaagse context gezien binnen de media cultuur, die een constante stroom van gruwelijke beelden voortbrengen. Beelden van verkeersslachtoffers en oorlogsgeweld komen via het internet, media, televisie en kranten

² Met 'westerse' wordt hier de "westerse cultuur" bedoeld dat een verzamelterm is voor vele westerse (sub)culturen in de wereld. Zowel Noord-Amerika als West-Europa delen een "westerse cultuur", waaronder gedeelde normen, waarden en artefacten.

³ De volgende beelden van Joel-Peter Witkin zijn besproken en geanalyseerd in dit onderzoek: *White on White* (2009), *History of Commerical Photography* (1984), *Negre's Fetishist* (1990), *Portrait of Isabelle Brant* (1981), *Elizabeth D.* (1975), *Visitation Paris* (2004), *Choice of Outfits for the Agonies of Mary* (1983), *The Beginning of Fashion in Paris* (2007), *Bad Student* (2007), *Prosthetic Breasts* (2006).

onze huiskamers binnen en confronteren ons met een onaangename werkelijkheid.

De vraag is hoe het beeld *Interrupted reading* zich verhoudt tot dit visuele spektakel en onze angst voor de dood. Het dode lichaam geportretteerd in *Interrupted Reading* vormt namelijk een paradox tussen realiteit en een gecreëerde ideologie dat vragen oproept met betrekking tot de culturele en sociale betekenis van dood en geweld. Om deze laatstgenoemde reden bespreek ik de ethische kwestie als het gaat om het positioneren van pathologische lichamen en de onderliggende motivaties van Witkin om een gefragmenteerd lijk voor een camera te plaatsen. Kortom, hoe past dit eigenzinnige en choquerende beeld binnen hedendaagse opvattingen over de dood en de traditie van negentiende-eeuwse post mortem fotografie.

In het tweede hoofdstuk verschuift de focus van een historische, sociaal-politieke en culturele lezing naar een psychoanalytische lezing van het beeld. Centraal staan de levens- en doodsdriften van de mens en de interne relaties tussen leven en dood, erotiek en geweld, man en vrouw, schoonheid en lelijkheid en realiteit en ideologie. De levens- en doodsdriften of ook wel instincten of oerdriften genoemd, hebben een plek in het onderbewuste van de mens. Ze zijn door Freud uitgelegd als Eros (de seksuele of levensinstincten) en Thanatos (de doodsdrijf of doodsdwang).

Besproken vanuit Freuds mythische benadering van de psyche van de mens, wordt het beeld *Interrupted Reading* verder uitgelicht. Het ontbindende, passieve en geërotiseerde lichaam beeld vormt een interessant studieonderzoek om de tekenen van terreur, geweld en lelijkheid te bespreken aan de hand van negentiende-eeuwse kunsthistorische en literaire voorbeelden. De beeldtaal raakt niet alleen het principe van het romantische gedachtegoed betreffende de dood en sterven maar geven ook een goed beeld van hoe de vrouw als onderwerp van angst en verlangen in de Victoriaanse periode is geportretteerd. Witkins beeld *Interrupted Reading* refereert namelijk aan ‘het gotische’ en meer specifiek de gotische roman dat een populair literair genre in Engeland was tussen 1790 en 1830.⁴ Het ideologische en mythische karakter van Witkins beeld sluit aan bij genres als de romance en het spookverhaal. Witkin deelt de fascinatie voor het bovennatuurlijke, de terreur en horror die tevens aanwezig zijn in de gotische roman. Daarnaast is zijn obsessie voor de dood in relatie tot het dode vrouwenlichaam een veelvoorkomend onderwerp in de tragedies van de gotische literatuur.

Er zijn talloze voorbeelden te vinden in de zogeheten Gotische literatuur (gothic novel) en in de negentiende-eeuwse schilderkunst waarin het mannelijke verlangen om de vrouw te bezitten, te erotiseren en te pijnigen is gepresenteerd. Tevens speelt de representatie van de dode vrouw als mooi en passief een grote rol in de gedachte van de Romantiek om schoonheid te gebruiken als afleiding van de dood. Zoals Elizabeth Bronfen beargumenteerd ‘an aesthetically pleasing corpse’-marks deep anxieties about both ‘female sexuality and decay’.⁵ Binnen deze context ontstaat er een spanning tussen het conventionele beeld van het ideale vrouwenlichaam en de realiteit van de lichamen die

⁴ Winter, A. (2013) *What is gothic literature*. <http://alynedewinter.com/739/what-is-gothic-literature/>
Geraadpleegd op:18-03-2015

⁵ Bronfen, 1992, p.11.

Witkin kiest. Het beschadigde, gefragmenteerde, ontbindende en geschonden model in *Interrupted Reading* is dan ook tegengesteld aan de harmonieuze compleetheid en onsterfelijkheid van het vrouwenlichaam in de schilderkunst van de prerafaëlieten. Ik vraag mij af hoe concepten aangaande schoonheid en erotiek vanuit deze context zich verhouden tot bestaande ideeën en culturele opvattingen betreffende het ontbindende, rottende en geschonden lichaam. Hoe kunnen we de tekenen van verval en ontbinding interpreteren binnen bestaande historische representaties van erotische en geïdealiseerde dode vrouwen?

Om Witkins fascinatie voor seks-en dood gerelateerde taboes verder te onderzoeken, ligt de focus in het laatste hoofdstuk op Witkins 'surrealistische' representaties van het vrouwenlichaam. In zijn formele aspecten, fototechnieken en gedachtegoed vertonen Witkins beelden van gefetisjeerde, geobjectiveerde en gefragmenteerde vrouwen een grote verwantschap met het Surrealisme. Tevens bediscussieer ik de macht van de fotografische blik en de sociaal politieke controle die de fotograaf en toeschouwer heeft op deze lichamen. De objectificatie van het lichaam maakt het onderwerp tot verschillende ethische discussies gerelateerd aan het tentoonstellen van 'de dode', vervormde en ontlede 'ander'. Gezien de problematische associaties van zijn beelden met gewelddadige en erotische representaties van de vrouw, vraag ik mij af in hoeverre zijn beelden gezien kunnen worden als daadwerkelijk taboe brekend. Onthullen Witkins choquerende en horror-achtige beelden een motivatie die verwant zijn aan het mannelijke patriarchaat of kan men concluderen dat zijn postmodernistische ontleningen bedoelt zijn als strategieën om datgene wat taboe is te overstijgen. Geeft het verhalende en de metaforische behandeling van het vrouwenlichaam een lezing van de vrouw weer zoals deze is voorgesteld door de surrealisten of breekt Witkin juist met bestaande sociale constructies van gender en sekse. Om deze vraag te kunnen beantwoorden worden Witkins beelden geanalyseerd vanuit een feministische en kritische lezing omtrent genderidentiteit. Zowel gender als identiteit zijn begrippen die niet kunnen worden begrensd of een eenduidige betekenis hebben. Om deze reden geeft dit onderzoek een open lezing van de vrouw als cultureel en sociaal geconstrueerd en wordt de rol van geweld binnen deze context uitgelegd aan de hand van Freuds oedipuscomplex (castratieangst) en zijn theorieën over fetisjisme en sadomasochisme.

1. 'Dood en leven' en 'schoonheid en gruwel' in *Interrupted Reading, Paris*.

In de foto *Interrupted Reading, Paris* (1999) zien we een centrale compositie van een dood vrouwenlichaam, zittend, met haar linkerarm rustend op tafel (afb.1.1). De tegenstelling tussen het geschonden dode lichaam, geplaatst in een alledaagse levende setting, en de ogenschijnlijke levende presentatie geeft de foto een duister en unheimlich gevoel. Joel-Peter Witkin gebruikt het fotografische proces om het lichaam te vangen en te scheiden van hun alledaagse leven of hun onvermijdelijke lot. Zijn affiniteit voor duistere en romantische representaties van het lichaam en het portretteren van dode mensen, vertonen sterke overeenkomsten met de Engelse Victoriaanse periode, waarin post mortem fotografie aan het licht kwam. Post mortem fotografie is de praktijk van het fotograferen van recent overledenen, vervaardigd binnen de westerse traditie vanaf de periode midden 19^e eeuw tot heden.⁶

In deze periode genoot de westerse gemeenschap, volgens Audrey Linkman, een intieme relatie met de dood, en speelde post mortem fotografie om die reden een belangrijk rol in het vormen van het Victoriaanse familiealbum. Kenmerkend voor een Victoriaans fotoalbum is dat deze foto's bevat die genomen zijn na de dood, foto's die genomen zijn van het graf en van de diep bedroefden in rouw.⁷ Beschouwd binnen de culturele en historische context, is post mortem fotografie gelokaliseerd als een culturele praktijk die zowel de dood, het registreren van dode lichamen en een dramatische verandering van verlies omvat.⁸ De manier waarop fotografen beelden van de dood produceerden was afhankelijk van veranderende conventies en ideeën aangaande het portretteren van de overleden dierbaren. Later in dit hoofdstuk zal duidelijk worden welke veranderingen en ideeën hieraan ten grondslag lagen en hoe Witkins beelden refereren aan negentiende-eeuwse opvattingen over de dood en tegelijkertijd de verschillen in tijd en plaats belichamen.

Sinds het commerciële succes van de daguerreotype fotografie in de jaren veertig van de negentiende eeuw, zien we een flinke stijging van het aantal portretfoto's genomen in Amerika en West-Europa. Het maken van een portretfoto was niet alleen een veelvoorkomende aangelegenheid maar tevens een herinneringswaardige gebeurtenis. Het resultaat was van groot belang voor de persoon in kwestie. Deze opvatting zou veranderen in de twintigste eeuw toen fotografie als meer algemeen werd beschouwd. Een portretfoto werd gezien als een expressie van identiteit en individuele waarde. Voornamelijk in Amerika, een natie die destijds een proces van zelfdefinitie onderging en waar individualisme werd gezien als nationale karaktertrek, werd de portretfoto op waarde geschat. Een post mortem foto welke het verlies van een individu representeert, had een waarde die voorbij ging aan het gewone portret.

⁶ Linkman, 2011, p.6.

⁷ Linkman, 2011, p.8.

⁸ Linkman, 2011, p.9.

De geschiedenis die vooraf ging aan post mortem fotografie, ligt in de eeuwenoude traditie van geschilderde rouw portretten. De beelden hiervan komen niet helemaal overeen met de vroege beelden van de ars moriendi ‘de kunst van het doodgaan’. In plaats van algemene karakteristieken te benadrukken, wordt de nadruk gelegd op het individuele. Een ander verschil is dat ze ook onderwerpen van na de dood uitbeelden en niet alleen van voor de dood. In het portretteren van het dode onderwerp stond ‘de gelijkenis’ centraal, waarbij de gelijkenis refereert aan de identiteit van de levende of ooit levende persoon.

Het uitbeelden van een overleden persoon werd oorspronkelijk toegepast om te portretteren, registreren, onthullen of iets te construeren van het gerepresenteerde onderwerp, zoals het karakter, fysieke gelijkenis of de economische/sociale status.⁹ De vroegste voorbeelden, vervaardigd in het noorden van Europa in de zestiende eeuw, laten schilderijen zien van dode individuen die verkeren in de hoge sociale kringen, zoals vorsten, personen van adel en geestelijken. Deze vroege realistische weergaven, suggereren dat uitbeeldingen van het sterfbed bedoeld waren als *memento mori* om de diep rouwende te herinneren aan de eigen sterfelijkheid en aan te moedigen om zijn haar ziel voor te bereiden voor de onvermijdelijke dag des oordeel, welke was verankerd in christelijke eschatologie.¹⁰

In de achttiende eeuw ziet men dat er voornamelijk kinderen of baby’s worden uitgebeeld. De ene keer worden deze kinderen alleen afgebeeld, de andere keer worden zij vergezeld door een rouwende moeder. Kenmerkend aan de moeder is dat zij haar blik naar de hemel werpt zoals te zien is in Charles Willson Peale’s *Rachel Weeping*, vervaardigd rond 1772 (afb.1.2).¹¹

In navolging van de eeuwenoude traditie van het portretteren van de overledene, ziet men overeenkomsten in het plaatsen van het onderwerp in een gelijksoortige setting. Vele Amerikaanse post mortem foto’s beelden hun subjecten uit op een gelijke manier. In het plaatsen van de overledene in een liggende positie, omringd door bedroefde dierbaren, ziet men in de geschiedenis een herhaaldelijk motief. De meeste foto’s van de overleden dierbaren zijn genomen vlak na het overlijden, waardoor de representatie van de persoon nog steeds levend lijkt. Er zijn veel post mortem foto’s van kinderen gemaakt, vermoedelijk wegens de hoge kindersterfte cijfers in het Victoriaanse Engeland. Deze foto’s van baby’s of jonge kinderen waren slechts de enige visuele herinnering die de nabestaanden hadden. Een voorbeeld hiervan is een portret uit de negentiende eeuw, waar men ziet hoe een rouwende moeder geportretteerd is met haar overleden baby (afb.1.3).

Sommige foto’s verschillen van hun geschilderde voorganger doordat de personen slapend worden uitgebeeld (afb.1.4). In andere voorbeelden ziet men dat fotografie diende als de basis voor overschilderingen die de persoon afbeelden alsof hij of zij nog leeft.¹² Het concept van de dood als slapend heeft een lange geschiedenis. Zo kwam dit fenomeen al voor in Homerus en Vergilius, in de

⁹ Burns, 1990, p.33.

¹⁰ Linkman, 2011, p.1

¹¹ Quigley, 2005, p. 9.

¹² Fotografie bleek een meer praktisch geschikt en betrouwbare weergave voor de schilder en diende als een basis voor over schilderingen.

middeleeuwse Christelijke liturgie en in het algemene taalgebruik, wanneer men refereert aan de “rustende” als expressie van de dood. Het afbeelden van een dode als slapend heeft in de negentiende eeuw een sentimentele lading, aangezien het correspondeert met de noodzaak om op een symbolische wijze, de aanwezigheid van de overleden persoon te behouden. Iemand die slaapt, immers, kan wakker worden, echter alleen in de dromen en fantasieën van de levende. Volgens kunsthistoricus Jay Ruby werden velen van deze fotografische presentaties geproduceerd in opdracht van familie, om zo de dood te ontkennen.¹³ Het doel hiervan was om de toeschouwer zijn psyche af te leiden van verontrustende gedachten van ontbinding en verval. De fotografen waren zich ervan bewust dat deze benadering geen realistische weergave was van de dood. Het zou hen kwalijk zijn genomen wanneer zij de afgrijselijke waarheid zouden onthullen. Een blik gericht op de verontrustende waarheid, zou de wond van wanhoop open trekken en voorkomen dat men in een helende staat van berusting terecht komt.¹⁴

Fotografen vermeden daarom elk realisme van de dood, door de overledene in een houding te fotograferen die zo natuurlijk en gepolijst mogelijk was. Niet alleen het psychologische aspect maar ook de symbolische waarde hiervan, speelde een belangrijke rol in het waardig afscheid nemen van de overledene. De dood-als-slaap-traditie duurde voort tot in de twintigste eeuw en beïnvloedde ieder aspect van het post mortem portret, waaronder de behandeling van het hoofd en het gezicht, de positie van het lichaam, de schikking van accessoires en de opstelling van de belichting.¹⁵ De cultus van een mooie en waardige christelijke dood werd versterkt door het toevoegen van attributen zoals een kruis of bloemen. Bijvoorbeeld in de foto vervaardigd door de Franse fotograaf R. Dechavannes, zien we een overleden vrouw geportretteerd met een rozenkrans en kruis, welke de toewijding aan haar geloof symboliseren (afb.1.5).¹⁶ Deze behandeling van het dode lichaam kwam voort vanuit het christelijke geloof. Men had destijds de overtuiging dat als een lichaam werd gescheiden van zijn ziel door de dood, op de dag des oordeels de onsterfelijke ziel zou worden herenigd met het herrezen lichaam. Binnen deze context van het christelijk geloof, kon het lichaam worden gezien als dierbaar en mooi, een waardige ontvanger van zachte liefkozende zorg en een geschikt onderwerp voor een herinnering door de camera.¹⁷

Een tweede veelvoorkomende categorie in het positioneren van de overledene, was de ‘natuurlijke setting’. Hierbij werd een impressie gecreëerd van een levend persoon. Sommigen gingen zover om het lichaam te plaatsen in een rechtopstaande positie (vaak in een stoel) met de ogen open of met naderhand geschilderde ogen (afb.1.6). Volgens Ruby was het positioneren van een overledene en het regelmatig bekijken naar aanleiding van de gelegenheid van de dood, een “algemene ceremonie in

¹³ Ruby, 1999, p.9.

¹⁴ Linkman, 2011, p.22.

¹⁵ Linkman, 2011, p.22.

¹⁶ Linkman, 2011, p.15.

¹⁷ Linkman, 2011, p.14.

de negentiende eeuw.”¹⁸ Met behulp van standaarden en draden werden de lichamen rechtop gehouden en de armen in verschillende posities geplaatst (afb.1.7).

In vergelijking met de Victoriaanse post mortem fotografie, laat Joel-Peter Witkins *Interrupted Reading* (1999) een gewelddadige en verontrustende representatie van het vrouwenlichaam zien. Het betreft hier geen slapende of schone representatie van het vrouwenlichaam maar een semi levende setting, waarbij de nadruk ligt op de herinnering aan de dood zelf. Victoriaanse post mortem fotografie is een fenomeen waar in principe geen zichtbare sporen van pijniging, schunnigheid of ‘slechte smaak’ te bespeuren zijn. Men trachtte om eventueel lijden dat zichtbaar was te verhullen. Het was een noodzaak om de geportretteerde zo vredig en rustig mogelijk uit te beelden. Ieder spoor van ontbinding, lijden of associaties met verval werden verborgen en fotografisch gemanipuleerd (bewerking en belichting). Volgens Ruby presenteren deze beelden ons niet de transgressie van onze ethische en morele codes, omdat ze geen spoor van een gewelddadige dood belichamen. Ze beargumenteert dat “ieder individu een natuurlijke dood staat te wachten die niet kan worden geassocieerd met de shock en pijniging van bijvoorbeeld crimescene of oorlogsfotografie”. “Deze beelden presenteren geen sociale of politieke gevolgtrekking, maar een natuurlijke lichamelijke schade”.¹⁹ In dit geval kan er onderscheid worden gemaakt tussen beelden van de dood veroorzaakt door conflict, geweld, ongeluk of een natuurlijke ramp en beelden die gemaakt zijn ter herinnering aan de overledene voor familieleden en vrienden. Het aspect van geweld in Witkins beeld is enerzijds verwant aan de post mortem fotografie en anderzijds aan de crime scene en journalisten fotografie. In beide type fotografie zien we een behandeling van het onderwerp, dat vragen oproept met betrekking tot het verhalende aspect, de gebeurtenis, de identiteit en de seksualiteit. In tegenstelling tot media gesponsorde beelden, hoewel beide spectaculair, is Witkins post mortem fotografie minder herkenbaar, consumeerbaar en heeft de neiging om symbolische dimensies van geweld te zondigen in plaats van het te negeren.²⁰ Met andere woorden, de ontmoeting met het onvermijdelijke lot van de dood is een soort culturele fobie: de dood is acceptabel wanneer het onderdeel is van de symbolische dimensie en conventie (onpersoonlijk niveau), maar minder goed te accepteren op persoonlijk niveau. In tegenstelling tot post mortem fotografie kunnen we ons moeilijk identificeren met personen en situaties die ver van ons af staan. De dood die zij onder ogen hebben moeten zien is niet het einde dat wij voor ons zelf verwachten. Het is niet 'onze' dood die in beeld is gebracht. Het laatste impliceert dat ondanks onze vertrouwdheid met het beeld van de dode mens, door dagelijkse confrontatie via de krant en televisie, het zien van een post mortem portret ons herinnert aan onze eigen sterfelijkheid. We lijken te verwachten dat het kijken naar dergelijke beelden een morbide fascinatie met de dood onthult of erger, dat de genotzuchtigheid van iemand ander zijn lijden. Deze houding ten opzichte van de dood is verwant aan de oorlogsfotografie die Sontag bekritiseert in *Regarding the Pain of Others*. Ze spreekt

¹⁸ Ruby, 1999, p.41.

¹⁹ Ruby, 1999, p.59.

²⁰ Bataille, 1957, p.36.

over de aanname dat “de ‘ lust voor dergelijke beelden, getuigt van een ‘commerciële gruwelheid’, een soort van ‘slechte smaak.’ ”²¹ Tevens beargumenteert ze dat het representeren van deze beelden binnen een museale context zorgen voor nog meer geweld omdat ze slachtoffers worden van objectificatie. Vanuit deze benadering kan Witkins beeld *Interrupted Reading* niet alleen besproken worden als getuigenis van persoonlijk geweld maar tevens binnen een museale context van objectificatie en een publiekelijk spektakel.

In tegenstelling tot post mortem fotografie waarbij het beeld fotografisch gemanipuleerd en geperfectioneerd werd, om zo enig kenmerk van lijden te verbergen, ziet men in Witkins beeld een representatie van geweld, pijn en lijden. Niet alleen de verwoesting van het vlees maar tevens de daad van het positioneren van een identiteitsloos (zonder identiteit) verminkt lichaam, onthullen een hoge mate van geweld. In een interview met Michael Sand, vertelde Witkin over het proces van het selecteren van een model, waar het fotograferen ervan voornamelijk plaats vond in het mortuarium in Mexico Stad.²² Hij maakte afspraken zodat de chauffeurs van het mortuarium, hem de lichamen liet gebruiken vlak nadat zij deze hadden opgepikt: " wanneer de lichamen gevonden waren, werden deze op brancards gegooid met de gezichten naar beneden... Hun neuzen breken."²³ “De vrachtauto's zijn geladen met misschien zes mensen, en ze liggen gewoon boven op elkaar, ietwat opgeblazen... Ze zijn allen uitgestrekt, hun identiteiten zijn afgenomen en hun kleren zijn weggehaald.”²⁴

De gruwel in dit verhaal zoekt de grens op van ontmenselijking en objectificatie. Volgens Katarzyna Majak in haar essay ‘The visibility of Death’, is het een schandaal om vanuit een toeschouwers positie als subject, een lijk van een individu als compleet object te zien. Ze is van mening dat doormiddel van socialisatie van het lijk, het dode lichaam terug gebracht kan worden tot een individu. Deze strategie, die zij ‘het temmen van het lijk’ noemt, heeft tot gevolg dat het lichaam niet langer als biologisch afval of object wordt gezien maar als menselijke resten die toebehoren aan een sociaal systeem.²⁵

Witkins daad van het plaatsen van een lijk voor de camera, maakt het lichaam dichter tot een object dan een persoon. Enerzijds overheerst het geweld enig menselijk aspect en anderzijds; door de plaatsing van het lichaam in een semi-levende houding en alledaagse setting ligt de nadruk op vereeuwiging van het vlees, aldus een verering van het menselijk lichaam. Voor hem is het omgaan met deze ongebruikelijke onderwerpen, zoals ‘de verstotene’, de fysiek afwijkende en post mortem fotografie, een onderdeel van een spirituele praktijk, een verering van het menselijke lichaam. Zijn gevoeligheid, gedefinieerd door de zoektocht naar alternatieve vormen van bestaan, gaat voorbij ‘het menselijke’ en belichaamt een zoektocht van betekenis die voorbij het “natuurlijke” gaat. ²⁶

²¹ Bruce 2005, 30.

²² Witkins meeste beruchte foto's van lijken en lichaamsdelen (w.o. *Interrupted Reading, Paris*) moesten gecreëerd worden in Mexico, om zo de strenge U.S. wetten te omzeilen.

²³ Olguin, 2012 p.185.

²⁴ Olguin, 2012, p.186.

²⁵ Higgins, 2013, p.13.

²⁶ Celant, 1995, p.38.

Volgens Germano Celant zoekt Witkin naar “een manier om het lichaam te transcenderen, door het doordringen van het lichaam met het spirituele.”²⁷ Het fotograferen van lijken nodigt uit tot het overpeinzen van sterfelijkheid. “Dood is een realiteit- het fysieke einde van het leven,” vertelde Witkin. Hij legt uit dat in onze escapistische, commerciële cultuur, de dood de grootste angst is en het ultieme taboe. “Ik probeer mensen doormiddel van mijn werk te helpen en te herinneren aan dit onderwerp: om de dood te begrijpen moet je begrijpen waar het leven overgaat...Leven en dood zijn heilige tijden.”²⁸

De Franse Historicus Phillipe Ariés ziet de dood in het westen als een sociaal geconstrueerd begrip van datgene dat ontkend en vermeden moet worden, iets dat niet hardop gezegd wordt, gedaan of aangeraakt.²⁹ Hij verwijst naar de ‘onzichtbare dood’, omdat de stervende worden verborgen in hospices en de klinische omgeving van ziekenhuizen, terwijl de dood wordt verwijderd naar begrafenis huizen. Hoewel post mortem fotografie na 1915 nog zelden voorkomt, is het niet geheel uit het zicht verdwenen. Naast confronterende picturale representatie van de dood, voornamelijk gedurende WOII in het midden van de twintigste eeuw, ziet men een blijvende traditie van het fotograferen van dode lichamen. Desondanks ziet men duidelijke verschuivende opvattingen ten opzichte van de dood. In de twintigste eeuw ziet men veranderingen die in een sneller tempo plaatsvonden dan de periodes ervoor. Dit had alles te maken met de geïndustrialiseerde, heilige, moderne maatschappij, die groeide vanaf de vroege negentiende eeuw. Volgens Ariés ontstond tussen 1930 en 1950 de evolutie van de dood als taboe en als iets dat ontkend moet worden. Dit alles vanwege een belangrijk fysiek fenomeen: de vervanging van de plek van de dood.³⁰

Sinds de jaren zeventig ontstaat er een toename van de representatie van dode lichamen. Zoals eerder besproken, worden beelden van mensen die doodgaan en sterven, getoond in kranten, tijdschriften en op televisie. Beelden van de dood zijn meer toegankelijk geworden door de uitbreiding van het internet en burger journalisme.³¹ Binnen deze context vond fotografie een rol om ‘de dood’ als onderwerp onder de aandacht te brengen bij het publiek dat voor velen onbekend en oncomfortabel was.³² De dood die voorheen als taboe werd gezien werd toenemend actueel. Tegen deze achtergrond kunnen de fotografische werken van o.a. Rudolf Schäfer en Jeffrey Silverthorne beschouwd worden. Waar Schäfer de focus legt op de natuurlijke dood, maakt Silverthorne een geheel andere indruk met zijn afschrikwekkende representaties (afb.1.8 en 1.9). Hij fotografeert overledenen in een mortuarium, waarvan enkele in close-up. In Schäfer zijn eigen woorden “To me the pictures have a terrible beauty...[they] show what will surely become of us all one day, and we should therefore take a little

²⁷ Celant, 1995, p.25.

²⁸ Michael Abatemarco (2014) Sacred Times: Photographer Joel-Peter Witkin. http://m.santafenewmexican.com/pasatiempo/art/gallery_openings/sacred-times-photographer-joel-peter-witkin/article_533bbb85-c86d-53f4-9961-58aa34e14f6c.html?mode=jqm Geraadpleegd op:27-12-2014.

²⁹ Ariés, 1972, p.37.

³⁰ Ariés, 1974, p.37.

³¹ Higgins, 2013, p.7.

³² Linkman, 2011, p.155.

bit more care over our lives.”³³ Dit statement geeft weer dat kunstenaars het doel hadden om mensen een zeker bewustzijn bij te brengen. Om de toeschouwer te confronteren met zijn of haar eigen sterfelijkheid. Niet alleen Silverthorne en Schäfer maar ook hedendaagse kunstenaars zoals Andres Serrano, Sally Mann en Witkin identificeren de dood als het laatste taboe. Dit doen zij door op geheel originele wijze de schoonheid van de overledene te portretteren (afb.1.10,1.11,1.12). Ondanks de choquerende en morbide weergave in het portretteren van pathologische lijken is er wel degelijk sprake van een schoonheid die ligt in de kwetsbaarheid en esthetische benadering van het beeld. Zoals eerder besproken wordt hedendaagse post mortem fotografie ontvangen als vulgair, sensationeel en taboe. Dit is in groot contrast met de opvattingen over schoonheid en sentimentaliteit in de Victoriaanse traditie. De huidige opvatting ten opzichte van de dood impliceert dan ook een culturele verschuiving die de wijde sociale oncomfortabelheid met de dood reflecteert. Ondanks de toegenomen taboe op de dood in de West-Europese en Noord-Amerikaanse samenleving, belichten Witkin en andere hedendaagse post mortem fotografen zoals Sally Mann en Andres Serrano het voornemen van de vroege post mortem beelden. Dit voornemen schuilt in hun voornaamste doel om ideeën over de dood en onze relatie ermee te onderzoeken. De kunstenaars maken gebruik van een morbide verbeelding die het alledaagse ontstijgt. Op deze manier wordt de toeschouwer geconfronteerd met de normaliteit van medische en pathologische lichamen.

In tegenstelling tot zijn tijdgenoten brengt Witkin zijn dode lichamen tot leven door beweging en expressie. Zijn kadavers krijgen een nieuw leven, een kans om te communiceren met de levende. Tevens maakt hij gebruik van kunsthistorische referenties om een mythische en ideologische wereld te creëren waarbinnen de dood een fictionele en fantastische betekenis krijgt. Het is precies deze idealistische en esthetische context waarbinnen zijn beelden van geweld, shock en perversiteit besproken kunnen worden.

³³ Auteur? (2012) *Death's face: Rudolf Schäfer*. <http://tarthead.com/2012/04/06/deaths-face-rudolf-schafer-images-may-upsetoffend/>. Geraadpleegd op: 12-05-2015.

2. Erotiek en dodelijk verlangen in *Interrupted Reading, Paris*.

In dit hoofdstuk worden de driften Eros en Thanatos in relatie tot Witkins beeld *Interrupted Reading* besproken. Het doel is om het verhalende en de gelaagdheid van het beeld te interpreteren aan de hand van kunsthistorische en literaire voorbeelden, waaronder de gotische roman en de uitbeeldingen van mooie dode vrouwen door de prerafaëlieten. Deze worden ter illustratie genoemd om de interne relatie tussen erotisch verlangen en de dood in het beeld *Interrupted Reading* zichtbaar te maken. De tegenstellingen tussen lelijkheid en schoonheid, leven en dood, geweld en erotiek is wat het beeld consistent gotisch maakt en uitermate geschikt voor een hedendaagse interpretatie van Eros en Thanatos.

§2.1 Sigmund Freuds levensdrift (Eros) en doodsdrijf (Thanatos)

Freud is de grondlegger van de psychoanalyse, dat hem tot één van de belangrijkste figuren maakt binnen het vakgebied van de psychologie. Freuds werk en theorieën hebben bijgedragen aan onze opvattingen over de kindertijd, persoonlijkheid, herinnering, seksualiteit en therapie.³⁴ Hij is vooral geïnteresseerd in het onderbewuste en de impulsen die ons aansporen tot een zeker gedrag. De drie hoofdzulen van het freudiaanse model zijn: het Id, het Ego, en het Superego.³⁵ Het Id is datgene waarmee we geboren worden. Al onze drijfveren kunnen volgens Freud op dit Id worden teruggeleid. Het Id zou daarnaast alleen de wens hebben om ieder smachtend verlangen te vervullen.³⁶ Het superego is het strikt morele kompas dat tracht de impulsen van het Id te limiteren.³⁷ Het ego is de balans tussen de twee die tracht een gezond evenwicht te behouden.³⁸ Deze drie delen omvatten de psychische zelf in de freudiaanse theorie. De interacties van de drie persona's bepalen hoe we ons gedragen en met elkaar omgaan in ons dagelijks leven en bepalen de actie of de stilstand (bewegingsloosheid) die wij maken. Volgens Freud wordt deze interactie aangedreven door twee drijvende krachten: Thanatos en Eros.

In 'Jenseits des Lustprinzips' (1920) schrijft Freud over de tegenstelling tussen de ego of dood-instincten en de seksuele of levensinstincten.³⁹ Zo onderscheidde Freud een levensdrift (Eros) en in zijn latere werk ook een doodsdrijf of doodsdwang (Thanatos). De doodsdwang is tegengesteld aan Eros, de neiging naar overleving, voortplanting seks, en andere creatieve, leven producerende driften.

³⁴ Mostofi, 2015, p.3.

³⁵ Freud, 1989.

³⁶ Freud, 1989.

³⁷ Freud, 1989.

³⁸ Freud, 1989.

³⁹ 'Voorbij het genotprincipe'.

Freud zag in Eros, wiens naam komt van de Griekse god van de liefde, de instincten voor leven, liefde en seksualiteit in de breedste zin, en in Thanatos, het instinct van de dood en agressie.⁴⁰ Volgens de klassieke psychoanalytische theorie, is *Todestrieb* (doodsdrift) de drang naar de dood, zelfdestructie en de terugkeer naar het anorganische: “de hypothese van een doodsinstinct, de taak welke bedoeld is om het organische leven terug te leiden naar een levenloze staat”.⁴¹ Eros is de drift naar het leven en creatie. Freud geloofde dat Eros de seksuele drift was dat ons een doel geeft; een drift naar seksuele bevrediging en de noodzaak om voort te planten.⁴² Hij geloofde dat alle vormen van creativiteit onderbewust seksueel zijn en dat elke vorm van creativiteit een vorm van seksuele bevrediging geeft.⁴³ Dus vanuit een freudiaans perspectief halen grote kunstenaars, muzikanten en architecten een zekere vorm van seksuele bevrediging uit hun werken.⁴⁴

In de oude Griekse mythologieën kan Eros gezien worden als zowel positief als negatief, omdat liefde zowel gezien kan worden als mooi en romantisch maar tevens als wellustig en destructief. Sommige van de meer beroemde Griekse mythen met betrekking tot Griekse godinnen gaan over lust en de consequenties daarvan, zoals Hera en de Zwaan, de badende Artemis, en de creatie van de Medusa door Aphrodite. Eros vertegenwoordigt in deze mythen het schoonheidsverlangen en de drijvende kracht achter aantrekking en binding, blinde passie en liefde. Het wederzijdse en onafscheidelijke component Thanatos, wordt in de Griekse mythologie voorgesteld als de demon van de dood. De Griekse poëet Hesiodus schreef dat de doodsdrift Thanatos de zoon was van Nyx (nacht) en Erebus (duisternis) en een tweeling of half broer van Hypnos (slaap).⁴⁵ Het concept van slaap als gerelateerd aan de dood is niet een ongewoon verschijnsel in de kunsten, zoals besproken in hoofdstuk één van dit onderzoek.

Naast nacht, slaap en duisternis wordt Thanatos tevens geassocieerd met een variëteit aan Griekse gepersonifieerde slechteriken, zoals onheil, misleiding en lijden. Desondanks was Thanatos niet eenvoudig een demon van de dood, in sommige versies is hij een begeleider naar de dood, naar Hades (god van de onderwereld). Voornamelijk de dood als misleider, is de eigenschap die Freud, Herbert Marcuse en andere psycho-analisten zo ongeveer duizend jaar later overnamen.⁴⁶

Het idee dat mensen een aangeboren/natuurlijke drift hebben naar de dood en destructie is niet nieuw en komt terug in verscheidende vormen door de geschiedenis heen. In de kunstgeschiedenis ziet men door de eeuwen heen hoe kunstenaars steeds uitdrukking hebben gegeven aan de levens-en

⁴⁰ Het woord Eros vertaald vanuit het Oudgrieks is liefde, maar meer met de klemtoon op romantische en intieme liefde. Eros is beter bekend in de oude Griekse cultuur als het neerslaan van individuen met wellustige passie, vaak met ‘pijlen van liefde’. We kennen Eros meer van zijn Latijnse tegenhanger Cupido (Bunnin & Yu, 2004).

⁴¹ Mostofi, 2015, p.3.

⁴² Bunnin & Yu, 2004.

⁴³ Bunnin & Yu, 2004.

⁴⁴ Freud, 1989.

⁴⁵ Winter, 2011.

⁴⁶ Luca Winer (2011) Explaining Thanatos (The Death Drive)

<http://thoughtsfromthemiddleseat.com/2011/02/28/explaining-thanatos-the-death-drive/> Geraadpleegd op: 28-02-2015.

doodsdriften die de mensheid drijft.

In het boek *Les Larmes d'Éros* (1959) (De Tranen van Eros) bespreekt Georges Bataille kunstwerken die door de eeuwen heeft steeds uitdrukking hebben gegeven aan de erotiek die de mensheid drijft. Met honderden voorbeelden laat Bataille enerzijds zien hoe nauw verwant de tegenstrijdige emoties van lust en walging zijn, en anderzijds hoe in magische of religieuze voorstellingen seksuele prikkeling, gewelddadigheid en dood steeds weer samen worden gebracht. Een goed voorbeeld van de tegenstelling tussen lust en pijniging, vlees en seksueel verlangen, ziet men in het kunstwerk *Female Nude* (1910) vervaardigd door Egon Schiele (afb 2.1). Tegenover dit seksuele verlangen geassocieerd met de liefde, vertegenwoordigd Francesco Cairo's *Beweinung der Lucretia* (1665) tekenen van zelfverwoesting, agressie en een drang naar de dood. In dit schilderij wordt een Romeinse vrouw afgebeeld die nadien haar verkrachting door Sextus Tarquinius zich onteerd voelde en om die reden zelfmoord als enige uitweg zag (afb.2.2).⁴⁷

Voor Bataille heeft de connectie tussen Eros en Thanatos alleen betekenis binnen de context van een ervaring van het sacrale (heilige) in relatie tot geweld. Binnen deze context van wat heilig is kan erotiek worden beschouwd als een onderwerp van taboe. Een verbod dat volgens Bataille verlicht wordt door het sinistere en het goddelijke. Dit verbod kan niet bestaan zonder transgressie (overtreding) en is om die reden, volgens Bataille, een fundamentele drijfveer voor het scheppen van kunstwerken.

Binnen het oeuvre van Joel-Peter Witkin zijn het sacrale en erotische niet alleen belangrijke thema's maar ook in een vreemde gewaarwording samengebracht, namelijk de dood. Binnen deze context zijn erotiek en geweld twee onlosmakelijke perverse geneugten die op verschillende manieren zijn geïnterpreteerd en verwezenlijkt via het medium van de fotografie. Zijn werk geeft een revisie van de thema's en beelden van lichamen die de westerse mythologie vertegenwoordigt en tegelijkertijd herinterpreteert hij de meesterwerken van de Europese artistieke traditie. Hij heeft een voorkeur voor amateur modellen die zowel klassiek mooi zijn als vervormd. Geïnspireerd door kunstenaars als Francisco Goya en Felicien Rops, verkent hij alle aspecten van het menselijke vlees, waaronder verwaarlozing, de dood en extreme erotische praktijken.

Een kunsthistorisch voorbeeld dat aansluit bij Witkins fascinatie voor het vleselijke, erotische en de dood, is de gravure van Sebald Behem *Unzüchtiges Paar mit Tod* (1529). We zien een weinig subtiele uitbeelding van een liefdeskoppel in ontmoeting met de dood (afb.2.3). Ze zijn verliefd, maar in het Christelijke denken is een dergelijke liefde vleselijk en daarom een zonde. In de kunsthistorie is de dood afgebeeld als geraamte; een individueel figuur die altijd in de nabijheid is van mens. Een ander voorbeeld van de relatie tussen erotiek en de dood is het thema van de dood en de maagd. Met dit thema ontdekten mensen in de middeleeuwen een duistere relatie tussen seksualiteit en de dood zoals uitgebeeld in de gravure *Der Tod und das Mädchen* van Hans Baldung Grien, vervaardigd in

⁴⁷ Deze tragedie is gebaseerd op een legende afkomstig uit de Romeinse geschiedenis (ca. 510 v.Chr.).

1517 (afb.2.4). Het jonge meisje dat wordt belaagd door de dood raakt verstrengeld in een sensuele gemeenschap. Haar mond is jammerend, haar ogen zijn rood en tranen lopen over haar wangen. Ze begrijpt dat dit het einde is.⁴⁸ In *Interrupted Reading* zien we geen liefdeskoppel of een jong meisje in ontmoeting met de dood maar de dood samen vertegenwoordigd in één figuur, namelijk het dode vrouwenlichaam (afb.2.5). De erotiek in dit beeld ligt in de banaliteit van het ontblote bovenlichaam. De zwarte jurk gedragen door het model draagt bij aan deze ongebruikelijke betekenis van seksualiteit. Voornamelijk de nadruk op het middel en de ontblote borsten verschaffen een erotische aantrekking, door een symbool te zijn voor 'fysieke zwakte en kwetsbaarheid'. Ondanks dat haar lichaam niet langer levensvatbaar is (stom en zwijgzaam), laat haar lichaam nog steeds vruchtbaarheid, vrouwelijkheid en seksualiteit zien.

In de gravure *Unzüchtiges Paar mit Tod* is de aanraking van het vlees, een directe verwijzing naar het erotische en seksuele. Evenals in *Interrupted Reading* is de erotiek verbonden aan genot en seksueel verlangen. Volgens Freud, staat het principe van genot in dienst van ons morbide instinct. Dit betekent dat ons morbide instinct onlosmakelijk ieder seksueel verlangen verbindt met het verlangen naar de dood. Het beeld symboliseert de diepgewortelde, onderdrukte behoeftes en driften van de mens en een gevoel van sensatie en beschaamdheid, dat ligt in de erotiek van het beeld. Op deze wijze betreft Witkin Eros en thanatos in zijn werk en creëert hij een wereld waarbinnen de dood als verstoring van het leven ervaren wordt.

De intimiteit en dramatiek in het beeld *Interrupted Reading* worden versterkt door het realisme van de fotografie. De oppervlakte van de foto werkt als een 'huid', een flinterdunne laag die metaforisch de menselijke huid vertegenwoordigt. Het metaforisch aanraken van de foto (bijvoorbeeld door het kijken naar het onderwerp), en de wederzijdse betrekking tussen de blik (gaze) en het beeld, zorgen tevens voor een hoge mate van intimiteit. Deze intimiteit wordt nog eens versterkt door het formaat van de foto (20x16cm) dat binnen de oorspronkelijke traditie van de fotografie valt, waarbij het de bedoeling was dat de foto in de hand gehouden werd.⁴⁹

Het zwart-wit zorgt echter voor een afstandelijke en abstracte weergave van het vleeselijke. Hierdoor is het choquerende effect in het beeld dat tevens ligt in de pornografische uitbeelding van het ontblote bovenlichaam enigszins afgezwakt en gereduceerd tot een intellectuele representatie van het lichaam. In zijn schending en representatie van het geërotiseerde dode lichaam sluit dit beeld aan bij Batailles visie op het schenden van morele waarden die zijn vastgesteld door de geordende samenleving. In zijn filosofische hoofdwerk *L'érotisme* (1957) (*De Erotiek*) beschrijft hij hoe door het overtreden van taboes, het onderwerp in kwestie juist betekenis krijgt. Volgens hem wordt "door overtreding van het verbod het heilige karakter van het verbod onthuld".⁵⁰ De erotiek en de dood gaan

⁴⁸ Homem, 2012. p.375.

⁴⁹ Een goed voorbeeld van handzame foto's zijn *carte de visite*. Deze kleine foto's werden gemonteerd op een papieren kaart en als visitekaartjes uitgedeeld. Deze traditie vindt zijn oorsprong in Parijs en is bedacht door de Franse fotograaf André Adolphe Eugène Disdéri in 1854. Welling, 1978, p.112.

⁵⁰ Bataille, 1957, p. 67.

gepaard met een gewelddadigheid, die een bedreiging vormen voor geconditioneerde opvattingen en concepten gecreëerd door de samenleving. Men kan dus stellen dat Witkins representaties van het geschonden dode lichaam in relatie tot erotiek een vernieuwde kijk geeft op onze relatie met de dood. Witkins *Interrupted Reading* laat zien hoe erotiek en de liefde verscholen liggen in een alternatieve creatie van de dood en hoe deze complexe index meer vragen oproept met betrekking tot seksuele taboes als; necrofilie, sadomasochisme en fetisjisme.

§2.2. Liefde, dood en verderf in de gotische roman en *Interrupted Reading*

Van de angstaanjagende verhalen door Edgar Allen Poe naar de moderne driehoeksverhouding in de populaire filmserie *Twilight*, kan men concluderen dat het gotische als genre nog steeds actueel is. Binnen de literaire geschiedenis van de gotische roman, vindt men talloze verhalen die gevoed zijn met duisternis, samenzweringen, terreur, horror en passie. Deze aspecten maken de gotische roman tot een spannend, zenuwslopend en horrorachtig genre waarin passie en de liefdesrelatie tussen man en vrouw vaak centraal staan. Echter vanuit een feministische invalshoek is de vrouw binnen dit genre gekarakteriseerd als onderworpen en gecontroleerd door de man.⁵¹ Dit heeft alles te maken met de tijdsgeest van de negentiende eeuw, toen de Victoriaanse vrouw werd getypeerd als ‘de Engel in huis’ of als *Femme Fatale*.⁵² Opvallend is dat de vrouw in de gotische roman frequent in noodsituaties terecht komt en vaak geassocieerd is met dood, geweld en terreur. Goede voorbeelden hiervan zijn Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) en Bram Stokers *Dracula* (1897), waarin de kwetsbare vrouw het op moet nemen tegen criminelen of de Roemeense heerser Vlad Dracula.⁵³ Vervloekt, obscene of duivels breken deze manspersonen met opzet de normen, wetten en taboes die te maken hebben met seksuele verschillen en de dood. De verhalenstructuur in de gotische roman is vaak gedreven door de verkenning van vragen over seksueel verlangen, genot macht en pijn. Net als Witkins fotografie heeft deze kunstvorm de vrijheid om te spreken over het erotische en meer specifiek de onwettige of transgressieve seksualiteit. Beide verkennen gebieden als; seks tussen hetzelfde geslacht, perversie, obsessie, voyeurisme en seksueel geweld.

Om de ‘romantische’ en ‘gotische’ aspecten in Witkins fotografie te verkennen ligt de nadruk

⁵¹ Vrouwen in de gotische roman zijn geconfronteerd met terreur en geweld en ze moeten hun verstand gebruiken om te ontsnappen aan de horror die mannen voor hen creëren. Binnen het raamwerk van de gotische literatuur zijn vrouwen typisch gereduceerd tot één of twee karakters, namelijk schoonheid en/of vrouwelijke deugd. Ze zijn bewonderd door de mannen voor deze karakters, maar tegelijkertijd reduceert hij haar tot bepaalde eigenschappen die de man wenselijk acht. De ‘echte vrouw’ houdt op te bestaan en haar foutieve beeld is beschouwd als superior door de manspersoon van de roman. Dit beeld is gecreëerd door het focussen van een specifiek aspect van de vrouw en het negeren van de rest van haar kwaliteiten dat haar tot een compleet persoon maakt.

⁵² De ideale Victoriaanse vrouw diende zich passieloos en deugdzaam op te stellen, als een engel in huis. Ze moest toegewijd en onderdanig zijn aan haar echtgenoot. Wanneer zij zich manifesteerde als verleidster werd ze getypeerd als gevaarlijk ofwel de femme fatale.

⁵³ John Bowen (2012) *Gothic Motifs*. <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-motifs>
Geraadpleegd op:17-07-2015.

in de onderstaande tekst op de herhaalde gotische motieven in het beeld *Interrupted Reading* (1999). Het ontlenen en voortzetten van belangrijke gotische aspecten als horror, terreur en het bovennatuurlijke kan gezien worden als een strategie om het centrale onderwerp van de dood ter discussie te stellen. Om deze reden ligt de focus op het dode vrouwenlichaam, waarbij het gotische dient als een raamwerk om de relatie tussen Eros en Thanatos verder uit te diepen. Voornamelijk de manier waarop het erotische verlangen geconsumeerd wordt door de esthetische verhandeling van het lichaam wordt besproken aan de hand van Edgar Allan Poes verhaal 'The Oval Portrait'.

De gothic novel, gotische roman of romantische griezelroman is een literair genre dat mysterie, romantiek en horror vermengt.⁵⁴ Dit genre ontstond in de tweede helft van de achttiende eeuw in Engeland en kende ook nog veel succes tijdens de periode van de Romantiek met Mary Shelleys *Frankenstein* en werken van Edgar Allan Poe. Een latere (uit het Victoriaans tijdperk daterende) bekende roman in dit genre is Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).

Het gotische is een subgenre van de roman dat begint met *The Castle of Otranto* geschreven door Horace Walpole in 1764, en komt volledig tot bloei rond 1790 met romans van auteurs zoals Ann Radcliffe en Matthew Lewis.⁵⁵ De naam 'Gotisch' verwijst naar de (pseudo)-middeleeuwse gebouwen waarin veel van deze verhalen zich afspelen. De gotische roman bloeide binnen de stroming van de (pre)Romantiek en heeft dan ook veel kenmerken gemeen met genres als de romance en het spookverhaal, die al veel langer bestonden. Met het spookverhaal wordt de fascinatie voor het bovennatuurlijke gedeeld. Met de romantische literatuur - en de Romantiek in het algemeen - heeft het gemeen dat 'het verhevene' en 'het sublieme' worden verheerlijkt. Met 'het sublieme' wordt de verwondering over hetgeen de mens lijkt te overstijgen bedoeld. Zo kan de aanblik van prachtige landschappen een emotionele, grootse en spirituele ervaring veroorzaken.⁵⁶

In de gotische literatuur zit een interessant en verboden element, namelijk romance. Volgens Ed Cameron ligt dit verboden element in het grote onbekende, waardoor het bovennatuurlijke een symbool van ons verleden wordt dat in opstand komt.⁵⁷ Zoals eerder genoemd bestaan er binnen de gotische literatuur velen romantische conventionele thema's zoals reizen, transformatie en liefde. Deze thema's worden nog spannender en benadrukt binnen ogenschijnlijk verboden situaties. Een voorbeeld hiervan is de onmogelijke liefde tussen broer en zus in de gotische roman *Wuthering Heights* (1847) geschreven door Emily Brönte.

Net zoals dat velen mensen zich vandaag de dag voelen aangetrokken tot horror films, ligt de

⁵⁴ Zo noemt literatuurwetenschapper Hendrik Van Gorp het in *De Romantische Griezelroman: Gothic Novel Een Merkwaardig Rand-Verschijsel in De Literatuur* uit 1998.

⁵⁵ Gorp, 1996, p.3

⁵⁶ Eve Sedgwick karakteriseert in haar boek *The Coherence of Gothic Conventions*, het Gotische genre als één herkenbaar door zijn metaforen: "een beangstigende ruïne, woeste gebergten, een desolaat landschap en een Katholiek of feudale gemeenschap".

⁵⁷ Cameron, 2010, p.43.

aantrekking van gotische literatuur in "de kwelling van onzekerheid, ingehuldigd door een object van 'natuurlijk terreur' dat onweerstaanbaar verlangen of bevredigende nieuwsgierigheid produceert."⁵⁸ Het is bijna alsof we de duisternis van de verhalen niet kunnen weerstaan, dat we een nieuwsgierigheid ontwikkelen waar we naar toe getrokken worden. De angst voor terreur en fascinatie voor horror tezamen met het verlangen voor romance, laat zien dat hoe de theorie (levensdoodsdriften) nog steeds toepasbaar is.

Witkin neemt deze fascinatie over binnen zijn oeuvre en refereert specifiek in zijn werk aan de terreur en horror van de gotische roman. Zijn duistere en macabere representaties sluiten aan bij de romantische gotische thematiek en het gedachtegoed. Volgens Catherine Spooner is Witkins werk misschien wel het meest intens en consistent gotisch in vergelijking met welke kunstenaar dan ook.⁵⁹ In haar boek *Contemporary Gothic* schrijft Spooner dat, "de performativiteit van de beelden, hun claustrofobische kadering, hun diverse historische inhoud, hun vervreemding en pure horror allen lang gevestigde gotische eigenschappen zijn."⁶⁰

Het herhalen van gotische motieven toont aan dat het gotische nog steeds levend is in het gotische postmodernisme.⁶¹ Volgens Maria Belville in haar boek *The Defining Features of Postmodern Gothic*, "staat de beschrijvende term 'Gotisch' in het gotische postmodernisme voor de uiting van duisternis."⁶² De functie van duisternis in de gotische roman was bedoeld om een wereld van angst en wreedheid op te roepen.⁶³ Een derde kenmerk van het gotisch postmodernisme is de komische overdrijving, parodie, ironie en/of oppervlakkigheid van spektakel en stijl. Binnen Witkins oeuvre ziet men herhaaldelijk hoe zijn duistere humor en gebruik van pastiche en parodie worden ingezet om de terreur van het lichaam enerzijds te benadrukken en anderzijds te transformeren tot een alternatieve wereld.⁶⁴

Net als in de gotische roman roept het beeld *Interrupted Reading* een gevoel van angst en terreur op. De toeschouwer is enerzijds vertrouwd met het beeld door de thematiek van 'de lezer' en de huiselijke sfeer en anderzijds gechoqueerd door de fysieke toestand en positionering van het dode lichaam. Deze vorm van angst en vervreemding die ontstaat wanneer datgene wat van oudsher

⁵⁸ Cameron, 2010, p.76.

⁵⁹ Spooner, 2007, p.89.

⁶⁰ Spooner, 2007, p.89.

⁶¹ Het is niet zozeer het imiteren (mimetic) van de gotische stijl, dat zijn beeld evident gotisch maakt maar zijn duistere en macabere representatie die aansluit bij de Romantische gotische thematiek en gedachtegoed die sterk aanwezig zijn binnen het genre van de gotische roman en fictie van rond de achttiende en negentiende eeuw

⁶² Belville 2009, p.16.

⁶³ Dit werd bereikt door een atmosfeer van mysterie en onzekerheid, bovennatuurlijke gebeurtenissen en metaforen van somberheid en horror.

⁶⁴ Datgene wat men doorgaans niet als de alledaagse werkelijkheid of als bovennatuurlijk ervaart, is wat Todorov 'het fantastische' noemt. Net als in de gotische roman, kan 'het fantastische' gezien worden als een strategie om datgene wat taboe is te romantiseren of te idealiseren.

vertrouwd was, plots vreemd lijkt, noemt men het unheimliche.⁶⁵ Het gevoel van vervreemding en het fictionele karakter van het lichaam zorgen ervoor dat de angst en terreur op afstand ervaren worden.⁶⁶ Volgens Freud is het portretteren van menselijke vormen in fictie bedoeld om ‘het bedachte’ te kunnen omarmen en te vereenzelvigen met de realiteit zoals we die kennen. De noodzaak om te geloven dat iemand nooit echt dood gaat en wellicht nog steeds bestaat in een andere realiteit leidt tot het recreëren van de verloren wereld via de verbeelding. Die andere realiteit die slechts bestaat in de kunst en literatuur is, laat enerzijds zien hoe de dood is en anderzijds hoe de kunstenaar wil dat hij is.⁶⁷

In het beeld *Interrupted Reading* staat het afwijkende, dode vrouwenlichaam centraal, dat zowel geassocieerd met het monsterlijke in horror films als het passieve lichaam in de gotische romans. Het gotische in dit beeld kan worden geanalyseerd in de tegenstellingen en confrontaties tussen leven en dood, goed en kwaad, menselijk en monsterlijk, man en vrouw, zelf en ander.⁶⁸ In de gotische roman is de dood niet gerelateerd aan een ‘monsterlijke’ vrouw, zoals in *Interrupted Reading*, maar aan de sterfte en het verlies van een mooie jonge vrouw. Binnen de gotische literatuur is het de scène van een mooie dood of stervende vrouw, waar Eros en Thanatos samen komen en dezelfde taal spreken via het beeld van haar lichaam.

Een goed voorbeeld van een beroemde schrijver die vanuit zijn persoonlijke relatie met de dood, meerdere verhalen heeft geschreven is Edgar Allan Poe (1809-1849). Het verhaal ‘The Oval Portrait’ (1842) weerspiegelt zijn tragische leven dat gekenmerkt werd door tragische sterfgevallen van ondermeer zijn ouders en zijn vrouw. Dit verhaal is net geschreven voor de dood van zijn vrouw Virginia waar hij een intense liefde voor koesterde. Ze stierf een maand na hun huwelijk ten gevolge van tuberculose. Om die reden is in één van zijn motieven in dit verhaal, de dood van mooie vrouwen en zijn obsessie met de ideale vrouwelijke schoonheid.

Toen Poe dit korte verhaal schreef noemde hij het ‘Life in Death’ (leven in dood), maar later veranderde hij zijn titel in ‘The Oval Portrait’. Het verhaal speelt zich af in een kasteel in Apennien, Italië. De verteller van het verhaal is ernstig verwond. Hij wordt vergezeld door zijn knecht en zij vluchten om een onbekende reden. Uiteindelijk vinden ze onderdak in een kasteel. In het begin van het verhaal vergelijkt de verteller het kasteel met de donkere kastelen in Ann Radcliffs verhalen die een gotische setting hadden. Hij beschrijft het gebouw als “zijn decoratie is rijk, toch aan flarden gescheurd en antiek. Zijn muren zijn bedekt met wandkleden en met verscheidene en veelvormige wapenkundige trofeeën.”⁶⁹ Dan vindt hij een portret omschreven als “het portret van een jong meisje

⁶⁵ Sigmund Freud wordt algemeen beschouwd als de grondlegger van het begrip met zijn opstel ‘Das Unheimliche’ (1919).

⁶⁶ Witkins omgang met dit ongebruikelijke onderwerp is onderdeel van een spirituele praktijk, gedefinieerd door de zoektocht naar alternatieve vormen van bestaan. Deze alternatieve vorm gaat voorbij ‘het menselijke’ en belichaamt een zoektocht van betekenis die voorbij het “natuurlijke” gaat.

⁶⁷ Winter, A. (2013) What is gothic literature. <http://alynedewinter.com/739/what-is-gothic-literature/> Geraadpleegd op:18-03-2015.

⁶⁸ Bellville, 2009, p.2.

⁶⁹ Poe, 1975, p.290.

rijpend tot vrouwelijkheid”.⁷⁰ Hij vindt tevens een bundel waarin dit schilderij wordt genoemd en wat als volgt begint “ze was een jonge dame met een zeldzame schoonheid, en niet mooier dan totale vreugde”. En kwaad was het uur, toen ze de schilder zag, beminde en trouwde”.⁷¹ Het boek beschrijft de schilder als buitensporig geobsedeerd door zijn schilderkunst die hij zelfs meer dan zijn geliefde vrouw aanbidt. Op een dag vraagt de schilder aan zijn vrouw om voor hem te poseren om haar mooie gezicht te portretteren; ze stemt onmiddellijk toe uit liefde voor haar man. Weken passeren en de echtgenoot, onwetend over de achteruitgaande gezondheid van zijn vrouw, gaat door met het portretteren van de vrouw. Zij lacht zonder haar man te verstoren door iets te zeggen, ondanks dat ze bleek wordt omdat ze geen maaltijden en rust krijgt. Uiteindelijk wanneer hij zijn werk voltooit, voelt hij zich geschokt en zegt “ dit is zonder twijfel het leven zelf!”, maar ontdekte toen hij naar zijn vrouw draaide, dat ze dood was”⁷² (afb.2.6).

De tragedie en het verlies van de kunstenaar zijn beminde vrouw weerspiegelt Poes kwelling en zijn twijfel met betrekking tot de schade die hij Virginia had aangedaan door zijn passionele gevoelens, overdaad en onachtzaamheid. Vanuit Freuds psychoanalytische theorie gezien, leed Poe aan een schuld complex die kan leiden tot zelfdestructieve gedachten en neigingen.

Volgens Joel-Peter Witkin die zich tevens bezighoudt met een innige relatie tussen de dood en de vrouw, is er geen sprake van een intieme of persoonlijke relatie met het model. Sprekend over de lijken waar hij mee werkt, verdedigt hij zonder empathie “For sure, I will not photograph a person I love.”⁷³ Er is slechts één uitzonderlijk geval, toen hij zijn voormalige vrouw Cynthia inhuurde als een model voor zijn *Courbet in Rejlander's Pool* (1985). In het beeld zien we haar elegante getatoeëerde rug die gericht is naar de toeschouwer. Voor Witkin is dit beeld eerder een fotografische hommage aan de kunstenaar Gustave Courbet dan een intiem portret van een geliefde. Desondanks kan men niet ontkennen dat achter zijn grote fascinatie voor de dood, erotiek en geweld geen diepere betekenis schuilt.

Witkins fascinatie voor de dood ligt mogelijk in zijn jeugd. Zijn vroegste herinnering als kind was een tragisch auto-ongeluk dat vlak voor zijn huis plaats vond. Hij hield zijn moeders hand vast, toen het hoofd van een jong meisje, dat betrokken was bij het ongeval, richting de stoeprand rolde. Hoewel zijn onderwerpen een diepe relatie aangaan met de dood, zegt Witkin zelf: “Mijn werk gaat over het leven”. Of hij nu de dode of de levende fotografeert, in essentie gaat het altijd om het visuele, en dan in het bijzonder om een karaktertrek die hij wil verkennen, in termen van zuiverheid, eerlijkheid, kracht, de goede dingen. Hij zegt: “ik verken de bewonderenswaardige karaktertrekken van de mens en ja zelfs het slechte, zoals zwakte en het kwade”. “Ik zie deze karaktertrekken in de

⁷⁰ Poe, 1975, p.290.

⁷¹ Poe, 1975, p.292.

⁷² Poe, 1975, p.312.

⁷³ Metaxatos, 2004, p.96.

dood evenals in de levende”.⁷⁴

Zijn doel in het leven, zijn plicht als het ware, is om te laten zien hoe mooi het leven is en dat we in feite allemaal verbonden zijn met elkaar, “zoals takken van een boom”. Hij ziet dus een complete schoonheid in het leven, hoe vreselijk het er ook uitziet.⁷⁵

Net als in Poes verhaal 'The Oval Portrait' gaan 'leven en dood' een interessante relatie met elkaar aan. Beide werken gaan over het portretteren van het lichaam, of het nu geschilderd, gefotografeerd of gebeeldhouwd is. De kunstenaar heeft de macht om het lichaam te vangen en voor een deel voort te laten leven. De gedachte om een dode vrouw te willen beheersen, aan te raken en te beminnen is een necrofiele daad die volgens Freud onderdeel is van abnormaal, zelfs pathologisch seksueel gedrag, waarbij de persoon in kwestie gestoord blijkt te zijn.⁷⁶ In tegenstelling tot Freud, neemt Bataille een compleet ander standpunt in dan zijn tijdgenoten. Hij las over necrofilie in Sades 'La Nouvelle Justine' en in Krafft-Ebing's *psychopathia sexualis*.⁷⁷ Hij zette de theorie voort door het te bediscussiëren in vele, zo niet bijna al zijn geschreven stukken over eroticisme.⁷⁸ In 'Erotism, Death and Sensuality' (1957) beargumenteert hij “dat alle vormen van eroticisme alleen kunnen worden begrepen in termen van een relatie tot de dood”. Tevens identificeert hij necrofilie als het onderliggende principe van alle werkelijke erotische ervaringen.⁷⁹ Necrofilie daagt erotiek uit tot een uiterste door het lichaam te presenteren als een veld van identificatie voor de erotische partner. Het aanraken, of spelen met de dood is een manier om je als persoon te identificeren met de dood. Deze omgang met het dode lichaam is het meest intiem en confronterend in het verlies van de ander en jezelf.⁸⁰

Zoals eerder besproken, zijn velen van Witkins beelden in hoge mate erotisch en sluit zijn oeuvre aan bij het gotische genre dat evident sporen van perverse seksualiteit, geweld, fantasie en horror bevat. Necrofilie verschijnt niet alleen in Poes verhalen maar tevens in vele gotische romans en fictie boeken, zoals in Mary Shelly's *Frankenstein* (1818), Samuel Richardsons *Clarissa* (1748) en Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847).

Fred Botting beargumenteert in zijn boek *Gothic-The New Critical Idiom* “dat de gotische roman gekarakteriseerd is door transgressie en tevens als toegang dient voor seksuele praktijken zoals sadomasochisme, moord, verkrachting en necrofilie.”⁸¹ Necrofilie als gotische seksuele praktijk overschrijdt, volgens Botting, de grenzen van realiteit en mogelijkheid. Datgene waar de mens toe in

⁷⁴ Nafte, 2014, p.212.

⁷⁵ Nafte, 2014, p.203.

⁷⁶ Freud, 1916. Sigmund Freud noemt necrofilie in zijn voordracht 'The Sexual Life of Human Beings'

⁷⁷ De term necrofilie verkreeg het eerst erkenning via Richard von Krafft-Ebing's baanbrekende sexologische werk *Psychopathia Sexualis* (1886), waar Krafft-Ebing een voorbeeld geeft van deze 'vreselijke soort van seksuele toegankelijkheid': “zo monsterlijk... abnormaal en overwegend pervers”

⁷⁸ Kendall, 2007, p.84

⁷⁹ Katharina, 2012, p.173

⁸⁰ Kendall, 2007, p.85.

⁸¹ Botting, 1995, p.128.

staat is confronteert en ondermijnt de rationele codes van begrip en doet rede en moraliteit vervagen. Net als de gotische verhalen is Witkins beeld *Interrupted Reading* in staat om tekstueel gelezen te worden als tegenstrijdig. Door de confrontatie met de dood in relatie tot het erotische worden enerzijds grenzen overschreven en anderzijds hersteld. Het is juist deze dualiteit tussen het overschrijden van morele waarden en het benadrukken van wat als onconventioneel en taboe wordt gezien, wat zijn werk zo controversieel maakt.

In Poes verhaal is het de zwarte romantiek van lust en dood die de seksuele fantasieën van de kunstenaar verbindt met de doodsdrijf van vernietiging. De rol van de vrouw in zijn werk, fungeert als fysieke belichaming van zijn idealen, ideeën en psychisch verontrustende relatie met de dood. Poe suggereert in zijn tekst dat mannelijke kunstenaars letterlijk de realiteit van de vrouw vernietigen, door het creëren van geïdealiseerde beelden. Representatie in de kunsten, zowel in fictie als in werkelijkheid, is getheoretiseerd als een poging door kunstenaars om hun meesterschap over de dood en het sterfelijke vlees te laten zien.

De connectie tussen artistieke productie en het geven van leven, vindt zijn oorsprong in de mythe van Pygmalion.⁸² Deze mythe krijgt een interessante wending wanneer representaties van de dood, moorden en dode lichamen besproken worden.⁸³ Zowel Poes als Witkins portret zijn doordrongen met een dualistische betekenis van een leven dat ooit geleefd is en een tweede leven, dat nu in dienst is van zowel de kunstenaar als de toeschouwer. Een vorm van verrijzenis en reanimatie van de zelf, een herinnering en betekenis die alleen en volledig toebehoort aan de levende.⁸⁴ Volgens Freud suggereert deze daad een pathologisch of negatief equivalent ten opzicht van de gezonde creatieve drift. Beide kunstenaars zijn in staat om het lichaam en haar sterfelijke in focus te brengen, waardoor het vlees, het weefsel en sterfelijke in het domein van het leven worden gebracht.

Het verlangen om een vrouw volledig te bezitten en te beheersen is gerelateerd aan enerzijds verwoesting (Thanatos) en anderzijds het geven van leven (Eros). Waar in Witkins beeld sprake is van het benadrukken van het verwoeste lichaam, zien we in Poes verhaal zelf-verwoesting in naam van de liefde. Freud beweert in zijn boek *Reflections on War and Death* (1915) dat “ het doel van al het leven, de dood is”. De term doodsdrijf of doodsinstant, welke gedefinieerd wordt als de drift naar zelfdestructie, kan worden toegepast op de vrouw in Poes verhaal omdat ze depressief en neerslachtig is door het toekijken naar hoe haar man haar verwaarloost. De schilder was zo ondergedompeld in zijn werk, dat hij geen aandacht voor haar had, terwijl ze verwelkt en bewust is van het feit dat ze verwaarloosd wordt door de meest waardevolle en dierbare persoon in haar leven. In freudiaanse termen kan gezegd worden dat de doodsdrijf de levensdrift

⁸² De mythe van Pygmalion leidde in de middeleeuwen tot de gedachte dat perfecte vrouwelijkheid alleen kan bestaan dankzij mannelijke scheppingskracht.

⁸³ Downing, 1999, p.248.

⁸⁴ Nafte, 2014, p.212.

overstijgt, oftewel de neiging naar geluk, overleving en liefde, en zij die niets te verliezen had begint zichzelf te verwoesten van binnen uit, zonder enig bezwaar. Ze geeft haar leven in naam van de kunst en wordt melancholisch.

Binnen een freudiaanse context kan haar verwoesting gezien worden als een vervanging voor seks. Omdat de schilder meer geïnteresseerd is in zijn werk dan in zijn bruid, onderdrukt de schilder zijn behoeftes en projecteert zijn seksuele verlangens op zijn kunst om te ontsnappen aan de gevaarlijke doodsdrijf en verandert het in een levensdrijf door zijn genot te vergaren via het schilderen.

In psychoanalytische termen wordt dit “sublimatie” genoemd, wat betekent dat seksuele verlangens geprojecteerd worden op een andere activiteit, zoals het maken van kunst. De vrouw heeft de seksuele drift vervangen door toestemming te geven aan haar echtgenoot voor zijn kunst. Het seksuele verlangen in Witkins beeld is gecreëerd en kan dus worden gezien als een projectie van het eigen verlangen op het lichaam. In het geval van Poe behelst het schilderij de metaforische seksuele moord, dat vrouwen onderwerp maakt tot de wellustige en donkere fantasieën van de man. Zijn literaire werken leveren een bewijs van een concentratie van kunstzinnige interesse in het portretteren van het overleden of stervende lichaam en in het onderzoeken van de relatie tussen angst en verlangen met een verwijzing naar dood en seksualiteit. De kunstenaar, die kan worden gezien als zowel schepper en moordenaar (in het geven van leven of de mannelijke verwoesting die leidt tot de dood) in relatie tot het artistieke object, verwijst naar een necrofiele daad.

§2.3. Een Romantische en poëtische schoonheid in *White on White*

Het verhaal van Poe illustreert de periode van de gotische roman die zich richtte op de sensatie van de tragische dood. Zijn oeuvre behoort tot de romantische periode, een beweging die zich kenmerkte door de verwerping van het rationele en het intellectuele ten gunste van het intuïtieve en emotionele.⁸⁵

De Romantiek creëerde het tijdperk van de ‘mooie dood’ waarbinnen de kunst en literatuur een esthetische en sentimentele weergave liet zien van doodsbéd scènes en het sterven. Het erotiseren van het dode vrouwenlichaam of het vormgeven van een vrouwelijk lichaam in een lijk voor erotische aantrekking, werd een veelvoorkomende praktijk in de romantische gedachte van de negentiende eeuw.⁸⁶ Het was een periode van morbide esthetiek en een eigenaardige en ogenschijnlijk onverklaarbare fascinatie met dodelijke erotiek. Tot die tijd werden lichaam en seksualiteit gezien als het tegenovergestelde van dood en ontbinding.⁸⁷

⁸⁵ De Romantische periode (late achttiende eeuw tot het midden van de negentiende eeuw) is gekarakteriseerd door de interesse voor de psyche van de mens, vanwege de groeiende wetenschappelijke invloed, speelde psychologie een grote rol. De Romantiek had tevens een groeiende interesse voor het bovennatuurlijke, die opbloede met de opkomst van de roman in de Victoriaanse periode.

⁸⁶ De thema's verlangen en de dood in de gotische literatuur hebben bijgedragen aan de voortzetting van het onderzoek naar seksualiteit, gender en klasse (Zie ook hoofdstuk 3).

⁸⁷ Romanska, 2005, p.35.

Volgens Elizabeth Bronfen, zijn “de esthetische en erotische representaties van dode vrouwenlichamen voor de Westerse cultuur toegestaan om de onbewuste kennis van de dood zowel te onderdrukken als te articuleren [...] door de dood weg te halen van ‘de zelf’ naar het lichaam van een mooie vrouw”.⁸⁸ Met andere woorden, ze concludeert dat wanneer kunstenaars de dood maskeren als een seksuele fantasie, een toeschouwer door kan gaan om toe te geven aan de morbide fascinatie van het kijken naar een lijk, zonder daadwerkelijk geconfronteerd te worden met de angst voor de dood. Deze theorie sluit aan bij het achttiende-eeuwse idee van ‘beautification’, of wat Philippe Ariès noemt “de cultus van de mooie dood”. ‘Beautification’ werd gebruikt om de fysieke tekenen van sterfelijkheid en ontbinding te verbergen en om een gevoel van scheiding door verlies van individualisering te overwinnen.

Voornamelijk in de negentiende-eeuwse representaties van het lichaam ziet men geen enkel teken van ontbinding of verval. Een goed voorbeeld hiervan is het schilderij *The Nightmare* (1781) van Henri Fuseli. Het beeld van deze mooie vrouw toont het perverse en seksuele verlangen om haar als kwetsbaar, geërotiseerd en levenloos object weer te geven (afb.2.7). In tegenstelling tot de macabere en duistere uitbeelding door Fuseli, vervaardigden de prerafaëlieten portretten van vrouwen in een romantische en poëtische context. Vele uitbeeldingen van mooie vrouwen door de prerafaëlieten en dan voornamelijk de populaire representaties van Shakespeares Ophelia, laten een poëtische, romantische en kwetsbare schoonheid van de vrouw zien (afb.2.8).

De schilderijen vervaardigd door de prerafaëlieten zijn zoals Bronfen heeft beargumenteerd, getransformeerd van ‘het werkelijke’ naar een beeld van wat de toeschouwer toestaat om zowel mentaal als emotioneel afstand te nemen van de horrors die geportretteerd zijn, ieder slachtoffer van misbruik of geweld kan dan ook potentieel getransformeerd worden tot een mooi lijk.

Joel-Peter Witkins beeld *White on White, Paris* (2009), dat lijkt op een ogenschijnlijk levenloze representatie van een levende vrouw is vergelijkbaar met de negentiende-eeuwse representaties van mooie dode lijken (afb.2.9). Voor dit beeld heeft hij gekozen voor een model dat voldoet aan de esthetische normen van een mooi, glad en gepolijst lichaam. De bladeren lijken op te komen vanuit haar witte lichaam en bepalen de vorm van haar neus en gezicht. Dit werk onderscheidt zich van zijn andere werken omdat het een soort van sublieme kalmte representeert, een meer poëtische schoonheid die hij niet eerder op die manier geportretteerd heeft. Het contrast tussen zwart en wit wordt benadrukt door het extreem witte lichaam van het model. Volgens de veertiende-eeuwse filosoof en schrijver Nicholas Flamel kan het wit op een symbolische manier gezien worden als de tegengestelde kleur van verrotting en verderf, die de dood met zich mee brengt. “Om het lichaam te ontdoen van veroordeling en om te reinigen van al zijn zwartheid en vuiligheid, en om geheiligd en gezuiverd te worden”. Tevens kan het wit gezien worden als de symbolische kleur van het lichaam, de

⁸⁸ Bronfen, 1992, p, XI.

ziel en de geest.⁸⁹

In vele uitbeeldingen van mooie vrouwen door de prerafaëlieten en dan voornamelijk de populaire representaties van Shakespeares Ophelia, laten een poëtische, romantische en kwetsbare schoonheid van de vrouw zien. De driedelige serie geschilderd door John William Waterhouse vertegenwoordigt de drie stadia van de momenten die vooraf gaan aan haar dood (afb.2.10). Het is precies deze overgang van leven naar de dood die Bataille benoemt in zijn boek *L'érotisme* en tevens zichtbaar is in Witkins *White on White*. Het model kijkt weg van de toeschouwer, haar blik is afwezig en naar binnen gekeerd en haar donkere lippen steken af tegen haar witte gezicht. Opnieuw wordt de grens tussen leven en dood ter discussie gesteld en brengt de ogenschijnlijke stervende vrouw de toeschouwer in verwarring. De dood of het sterven is binnen de context van de romantische uitbeeldingen van de prerafaëlieten geen walgelijke of verontrustende ervaring maar een romantische en mysterieuze. Behalve de dood of het sterven is ook de liefde, het verlangen en de poëzie duidelijk aanwezig in *White on White*. De idealistische en schone presentatie van het lichaam van de vrouw bereikt een perfectie, die volgens de Franse romanschrijver en dichter Pierre Jean Jouve ((1887-1976) alleen bereikt kan worden via haar dood. Voor hem is de dood niet zozeer het beeld van een lijk of het beeld van een einde, maar iets dat verdwijnt in het niets en blijft voorbestaan in een wereld van puurheid.⁹⁰

Tu es morte et depuis longtemps mais ton visage
Ton visage ou L'albâtre rose de ton corps
N'ont pas été touchés par voile du vide
Tant qu'ils n'existeraient plus même au monde sans mort
De l'image; et je vois, ton adorable forme
De jeune fille nue et droite par amour
M'apparaît, d'autant matérielle présence
Que tout objet encor saisi par mes vieux yeux:
O sourire léger ô seins buisson d'or.⁹¹

Je bent dood en voor een lange tijd maar jouw gezicht
Jouw gezicht of het roze albast van jouw lichaam
Is niet geraakt door de sluier van de leegte
En kan niet langer voorbestaan in de wereld zonder de dood

⁸⁹ Cohen, 1973, p.102.

⁹⁰ De Franse romanschrijver en dichter Pierre Jean Jouve (1887-1976) zocht zijn inspiratie in de buurt van de problemen van de menselijke conditie zoals zonde, liefde en de dood. Hij onderzocht de tegenstellingen in het leven die voor hem zijn verdeeld tussen erotiek en mystiek, de strijd tussen het leven en de dood, vertaald in de schoonheid van het lelijke en de verschrikkelijke horror

⁹¹ Jouve, *Hélène*, vers 1:1076.

Van het beeld, en als ik kijk, de prachtige vorm
Van een jong meisje naakt en onbevungen via de liefde
Verschijnt aan mij, als stoffelijk een aanwezigheid.

De ervaring van verlies door de dood is op een melancholische, erotische en mysterieuze manier geuit in dit gedicht van Pierre Jean Jouve. Voor hem is Eros melancholisch omdat het wordt gevonden in het verlies of de ontoegankelijkheid van de geliefde.⁹² De schoonheid van een vrouw is in Jouvés verbeelding geassocieerd met haar “werkelijke dood”.⁹³ De vrouw is mooi slechts na haar verwoesting, haar transformatie in een verloren of afwezig object van liefde. Hij schrijft in *Hélène* “Hoe mooi je nu bent, nu je niet langer bestaat.”⁹⁴ Vergelijkbaar in *La Victime* observeert de verteller dat “Dorothée zelfs in de dood, nog mooier was”.⁹⁵ De dood bevordert passie, het intensificeert de fascinatie, de aantrekking, en de Eros van wat verloren is, in beiden betekenissen van het woord: het individu verloren aan de dood en de ziel verloren aan de zonde.⁹⁶

Jouvés gedichten geschreven in 1936 die de collectie *Hélène* omvatten, representeren een dode vrouw die in zijn poëtische schrift vergelijkbaar is met Shakespears Ophelia.⁹⁷ Jouve schrijft over Hélène’s transformatie van haar lichaam die haar afwezigheid en verlies hebben gegeven en hoe ze is opgenomen in het landschap. Hij schrijft: “met haar adem die de trillende bladeren raakt en haar ogen “wijd open in de aarde”. “Verenigd met stenen en rotsen, opgelost in het water van meren, vloeiend onderwater als een verborgen stroom, is zij opgenomen in het landschap”⁹⁸ Haar borst geeft levensbehoefte aan de natuurlijke wereld, haar kus verstoort het bos- na haar dood leeft Hélène in een “land van wonden”, welke tevens een land van pastorale schoonheid is.⁹⁹

Het gedicht lijkt haast een vervolg van Ophelias verdrinking, die uitgebeeld is door de kunstschilder John Everett Millais. Zijn Ophelia (1851-52) is waarschijnlijk de meest beroemde uitbeelding van een verdronken vrouw in de Victoriaanse kunst. Zijn presentatie is uniek in het proces van verdrinking als het ware. Ondanks het vangen van het moment van haar dood vermijdt Millais iedere zichtbare tekenen van geweld en destructie.(afb.2.11).

Jouve beeldt zich een vrouw in die zowel levend als dood is, aanwezig en afwezig, een wezen van vlees, wiens lichaam is uiteen gedreven om een landschap te vormen en een wereld van universeel verlies.

⁹² Stamelman, 1990, p.94.

⁹³ Stamelman, 1990, p.94.

⁹⁴ Jouve, 1936, vers 1:282.

⁹⁵ Jouve, *La Victime*, 1935, vers 2:925.

⁹⁶ Stamelman, 1990, p.94.

⁹⁷ Jouve, *Hélène*, 1936, Paris: Editions G.L.M.

⁹⁸ Jouve, *Hélène*, Juin ou Lisbé, vers 1:285.

⁹⁹ Jouve, *Hélène*, Ma Beauté, vers 1:296.

In *White on White* zien we tevens een wezen van vlees, een lichaam dat lijkt te zweven of ieder moment, net als *Ophelia*, lijkt weg te zinken of weg kan dromen in een wereld die voorbij de realiteit gaat. De vogels en bladeren symboliseren de natuur, die een gelijkenis vertoont met de vergankelijkheid en in het geval van Hélène en Ophelia, de verspreiding en opname van het lichaam door de stroom van het water. Het idee dat de natuurlijke wereld waarin het vrouwelijk lichaam zich begeeft kan transformeren tot een alternatieve wereld, zien we tevens binnen het oeuvre van Witkin. Echter gaat het bij Witkin niet om een natuurlijke wereld zoals wij die in de natuur aanschouwen maar om een surrealistische en fantastische wereld, een mythisch landschap.

Jouve gebruikt het landschap als metafoor om het verlies van zijn geliefde draaglijker te maken en te geloven dat de vrouw via het verlies van de dood zichzelf opnieuw heeft gecreëerd. Het landschap wordt op deze manier gelijktijdig erotisch en melancholisch en is bezield door de Eros van verlies.

Eros is voor Jouve een ervaring van zonde die zelfs, zoals hij soms toegeeft, beschouwd kan worden als een dergelijke transgressie die menselijke emancipatie bevordert. “Erotiek, het centrum van de ziel” wordt volgens Jouve van binnenuit aangevallen en omgeven door het sentiment van zonde en schuld. Hij stelt dat de ervaring van erotische fusie en totaliteit niet kunnen bestaan zonder hun donkere kanten: “ze zijn verbonden aan transgressie, walging, horror, en leegte.” Zonder horror kan men volgens Jouve niet de beweging van totaliteit ontvangen. Deze horror is volgens Jouve de weerzinwekkende oerdrift wiens aanwezigheid wordt ontdekt op het moment waar totaliteit van bestaan, zijn vorm aanneemt.¹⁰⁰

In het geval van Witkin is erotiek verbonden aan erotische pijn, die metaforische uitgebeeld wordt door het aangeraakte, aangetaste en het verminkte vlees. Witkins *Interrupted Reading* vertegenwoordigt de allegorie van Eros en Thanatos, om op die manier de erotische macht in relatie tot de dood weer te geven.

In het beeld *White on White* zijn pijn en seksueel genot als bronnen van de twee esthetische categorieën (schoonheid van genot en sublimiteit van pijn) tegelijkertijd aanwezig. Volgens Burke is genot genaamd de liefde, opgewekt door lust en de schoonheid van de vrouw. Echter is seksuele passie opgewekt door erotische schoonheid geen bedreigende factor, volgens Burke, maar zorgen zij er juist voor dat we ons blijven voortplanten.¹⁰¹

Echter de seksualiteit zoals gepresenteerd in Witkins Beeld *Interrupted Reading* heeft niks te maken met voortplanten of het in stand houden van de mens, tegengesteld is het pervers en gewelddadig. Volgens Freud ‘zijn passies betrokken met zelfbescherming en keren zich meestal uit angst voor verlies naar pijn of gevaar’.¹⁰² Om die reden kan gezegd worden dat het seksuele genot in Witkins werk eerder pijn en gevaar oproept, dan gevoelens van liefde en passie. Het seksueel taboe

¹⁰⁰ Bataille, 1957, p.102.

¹⁰¹ Burke, 1757, p.38.

¹⁰² Freud, 1982, p.54

brekende genot gepresenteerd via de esthetiek van het lichaam vullen de gedachte met terreur en walging die op zichzelf leiden tot het sublieme. Een tweede argument voor het samenkomen van sublimiteit en schoonheid in één beeld kan men vinden in de persoonlijke lichamelijke reacties van ontspanning en intense gespannenheid.¹⁰³ Witkin bereikt dus het sublieme via het onschendbare pad van het ‘unheimliche’ gecombineerd met een romantische en ideologische presentenstatie van het dode lichaam. Daarnaast brengt een dergelijke emotie bij het zien van deze pijn en terreur een graad van bewondering of verbazing met zich mee. Deze verbazing is verbonden met het transcendentale, het fysiek onmogelijke of het spirituele. Op deze manier kan het menselijk lichaam, gefragmenteerd of heel, gezien worden als een voertuig van transcendentale ziel, die hij weet te vangen via een bepaalde mate van vormeloosheid en kunstmatige manipulaties die gelezen kunnen worden als poëtische gebaren of rituelen waarmee hij een verschijning lijkt op te roepen.

Voor Witkin blijkt het vieren van het sublieme en verbluffende lichaam een voorbeeld van erotische transgressie te zijn, dat niet als een zonde wordt gezien (Bataille, Jouve) maar als het breken met sociale, morele en religieuze ontzeggingen, het overschrijden van dergelijke codes die de gemeenschap heeft benoemd of aangeduid als gepast of fatsoenlijk. Witkins beelden bewijzen dat erotiek de macht heeft om tekenen van horror en walging te sublimeren en te transformeren tot de stilte van transgressie, waar geliefden elkaar kunnen omarmen in een grenzeloos universum.

Hoewel Witkins beeld een zekere ideologische waarde heeft gaat het voorbij aan de romantische verbeelding van de kwetsbare en idealistische schoonheid van het dode vrouwen lichaam. Witkins beeld bewijst dat schoonheid en erotisch verlangen niet alleen schuil gaat in de esthetische representatie van een gladde, mooie, onaangetaste huid maar in de transcendentale waarde, het verhaal en de gevoelens die het oproept. Waar Jouve weigert om de dood van een vrouw voor te stellen onder de aanval van wat Baudelaire in “Une Charogne” beeldend beschrijft als een “zwarte leger van maden, vloeiend als een dikke vloeistof, langs dit beschadigde vlees”, kiest Jouve ervoor om Héléne als poëtische relik te figureren en onderdrukt daarmee een bewustzijn van de dood als een natuurlijk toch walgelijk proces van verrotting.¹⁰⁴

§ 2.4. Herrijzenis en rottende kadavers

Joel-Peter Witkins beeld *Interrupted Reading* kan zowel gelezen worden vanuit Jouves romantische en ideologische interpretatie van de dood als een religieuze. Wanneer besproken vanuit Witkins fascinatie voor het transcendentale en spirituele onthullen zijn beelden in hun betekenis een relatie met het christelijke geloof. Als kind van een orthodoxe joodse vader en een katholieke moeder, werd Witkin opgevoed als Katholiek (en behield een fascinatie voor bepaalde aspecten van het joodse mysticisme). Hij is altijd welbespraakt geweest over de invloed van het katholieke geloof in zijn werk. De donkere

¹⁰³ Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin* (Princeton UP, 1971).

¹⁰⁴ Baudelaire zijn gedicht ‘Une Charogne’ komt uit zijn gedichtenbundel *Les Fleurs du mal*, 1857.

humor aanwezig in zijn werk is een expressie van de kunstenaar zijn woede naar God, die niet alleen weigert om zichzelf te laten zien maar tevens de dood en mismaaktheid onder de mensen uitdeelt. In zijn master thesis getiteld “Revolt Against the Mystical,” alludeert hij zijn gevoelens tegenover God— a “love-hate would manifest itself in all the visual work I would create.”¹⁰⁵ “Door het onthullen van het monsterlijke en de weerzinwekkende, bespot hij Gods zogenaamde barmhartigheid en daagt de belofte van universele verlossing uit. Hoewel zijn omgang met de dood en de lichamelijke afwijkende onderdeel is van een spirituele praktijk, kan men veronderstellen dat het arrangeren van een rottend lijk in deze setting eerder te maken met de bepaling van het noodlot en de onderwerping aan de creatieve macht van de kunstenaar, dan een onvermijdelijk christelijk lot.¹⁰⁶ In zijn manifestatie van het positioneren van het dode lichaam lijkt hij zich schuldig te maken aan het projecteren van een eigen verlangen in het geven van nieuw leven.

De gedachte om een persoon enerzijds onsterfelijk te maken door een beeldende representatie en anderzijds zijn/haar sterfelijkheid te benadrukken zien we in de traditie van de grafmonumenten die ontstond in de vroege middeleeuwen in Europa. Men vervaardigde deze graftombes uit marmer om het lichaam visueel uit te beelden als nederig en kwetsbaar. Interessant is dat deze traditie door de eeuwen heen veranderde van een visuele schoonheid naar een uitgehongerde en lelijke representatie van het lichaam. Het eerste onthult een vertrouwen in Gods vergiffenis en verlossing, waar het tweede een angst en nederigheid onthult in hoop voor verrijzenis.¹⁰⁷ In haar boek *Metamorphosis of a Death Symbol* (1973) focust Kathleen Roger Cohen zich op het type graftombe die ontstond in de laatste jaren van de veertiende eeuw. Dit type, de transi (van het Latijns *transire*, voorbij gaan, vervallen en in zijn letterlijke betekenis heengaan, de stervende) was een fenomeen van het noorden van Europa en wordt zelden gevonden in Italië en Spanje. De reden voor deze geografische verdeling is niet helder, mogelijk is het gerelateerd aan de sombere wereldvisie van het Gotische noorden.¹⁰⁸

Op deze tombes werd de traditioneel geïdealiseerde uitbeelding van de overledenen vervangen door een gruwelijke weergave van de lichamelijke verwoestingen van de dood. Vroege voorbeelden laten het lijk van de overledene zien op verschillende manieren; als een figuur compleet gehuld in een doodskleed, als een uitgehongerd lijk met uitstekende ingewanden, als een ineengeschrompeld lichaam met de huid strak gespannen over het graatmagere geraamte en als een ontbindend lijk bedekt

¹⁰⁵ Joel-Peter Witkin, “Revolt Against the Mystical,” reprinted in Germano Celant, Joel-Peter Witkin, Zurich, Berlin, New York, Scalo, 1995, p. 52.

¹⁰⁶ Joel-Peter Witkin, *Poetic Realism*, The Catherine Edelman Gallery, September 5 – November 1, 2008 http://www.academia.edu/7554151/The_Poetics_and_Politics_of_Horror_The_Photography_of_Joel-Peter_Witkin

¹⁰⁷ In de middeleeuwen trachtte de doordringende godsdienst een wereldvisie te produceren waarin het lichamelijke leven werd beschouwd als een tijdelijke tussenfase die compleet ondergeschikt is aan het belang van het spirituele leven dat volgde. Omdat, echter, ons gedrag in deze wereld van grote invloed kan zijn op het eeuwige leven, was het nuttig om de gelovigen te herinneren aan de sterfelijkheid (memento mori, herinner dat je moet sterven) en dat alles wat stoffelijk was, waaronder het lichaam, lelijk, vies en walgelijk was (als tegengesteld aan de karakteristieken van alles dat spiritueel was).

¹⁰⁸ Pioreschi, 1990, p.382.

met slangen en kikkers (zie afb.2.12, 2.13, 2.14, 2.15).

De transi tombe van Hertogin Jeanne de Bourbon-Vendôme (1521) laat een uitbeelding zien van een staande ogenschijnlijk levende vrouw, half gekleed in een gewaad met haar rechterarm rustend op haar lichaam en haar linkerarm rustend op de pilaar van de nis. (zie afb.2.16). Haar ogen zijn gesloten en ze lijkt eerder in een wegzakkende of stervende fase te verkeren dan in een dode staat van zijn (zie afb.2.16 detail). Het ontblote bovenlichaam onthult echter de al ingetreden dood en zelfs haar staat van ontbinding. Dit type transi tombe is een combinatie van een uithongerend lijk met uitstekende ingewanden en de latere voorbeelden van transi tombes waarbij de lijken bedekt zijn met maden. Bataille beargumenteert dat "noch het levende lichaam of het geraamte afschuw stimuleert op de manier dat het rottende lijk doet".¹⁰⁹ In feite stimuleert het lijk walging niet omdat het een teken is van de dood, maar omdat het een teken is van paradoxaal leven in de dood, of meer exact, het vervagen of het verlies van het onderscheid tussen de levende en de dode."¹¹⁰ Het is precies dit onderscheid tussen de levende en de dode dat door Witkin enerzijds is benadrukt en anderzijds de verrijzenis van het lichaam symboliseert.

Het choquerende beeld van een rottend kadaver diende het christelijke geloof dat de mens overtuigde van een wereldvisie waarin het lichamelijke werd beschouwd als een tijdelijke tussenfase, die compleet ondergeschikt is aan het belang van het spirituele leven dat volgde. Omdat, echter, ons gedrag in deze wereld van grote invloed kan zijn op het eeuwige leven, was het nuttig om de gelovigen te herinneren aan de sterfelijkheid (*memento mori*, herinner dat je moet sterven) en dat alles wat stoffelijk was, waaronder het lichaam, lelijk, vies en walgelijk was (als tegengesteld aan de karakteristieken van alles dat spiritueel was).

Nicholas Rogers beargumenteert dat de meeste kadaver tombes het lijk laten zien met de ogen open en het doodskleed wegglijdend, zodat ze symbolen waren van de herrijzende alsmede als een vorm van *memento mori*. De sterfelijkheid van het vlees ondermijnde alle wereldlijke macht en slechts de herrijzenis van het lichaam kon de destructie van de dood overwinnen. De sint-jakobsschelp als schelpmotief boven het hoofd van Jeanne de Bourbon-Vendôme staat volgens Kathleen Cohen symbool voor het eeuwig leven.¹¹¹ Ze representeert de hoop voor het spirituele lichaam en vereist tegelijkertijd dat de levende reflecteren op de dood.

Het beeld *Interrupted Reading* is een 20^e-eeuwse herschrijving van dit terugkerende onderwerp van het Vanitas genre. Met zijn terugkerende toespelingen naar de dood, rotheid en het verstrijken van de tijd, kan Witkins donkere komedie beschouwd worden als iets naargeestigs, een grotesk Vanitas. Het Vanitas-symbool van de dood is niet als een geheiligde schedel die fungeert als een herinnering aan de vergankelijke natuur van het leven of van de eeuwig uitgestelde belofte van betekenis, maar een beschadigd kadaver wiens hergeconstrueerde lichaamsdelen, als mogelijkheid

¹⁰⁹ Schaffner, 2012, p.174.

¹¹⁰ Schaffner, 2012, p.174.

¹¹¹ Cohen, 1973, p.93.

voor alternatieve vormen van betekenis en wezens dienen. Vergelijkbaar met de relikwieën en lichaamsdelen van heiligen die werden megedragen tijdens processietochten. In beide gevallen doen de dramatische performance en visuele iconografie ons herinneren aan de passie van Christus en het bereiken van een verenigd geheel tussen het aardse bestaan, het lijden en de kerk. Het conserveren, prepareren en tentoonstellen van kadavers is in contrast met het complete lichaam van Jeanne de Bourbon-Vendôme. Het ontbindende en vleselijke lichaam van het lichaam in *Interrupted Reading* is in vergelijking met de gepolijste, gladde marmeren huid van Jeanne, verontrustender en tegelijkertijd vertrouwder. De schoonheid van Jeanne ligt in haar oppervlakte en ze nodigt ons uit om terug te keren naar haar lichaam en haar te onderzoeken op een manier zoals een kunstenaar zou doen, controlerend op onvolkomenheden, afwijkingen, en imperfecties.¹¹² De lelijkheid in het beeld ligt in de walgelijke representatie van de uitpuilende darmen en de maden die kruipen over haar huid, welke sterfelijkheid en nederigheid symboliseren.

In beide gevallen is de vrouw die traditioneel gezien kan worden als de belichaming voor schoonheid, liefde en erotiek ondergeschikt aan het proces van verval en ontbinding. In tegenstelling tot een mooie presentatie van het lichaam zoals gezien bij de prerafaëlieten, wordt de dood hier juist benadrukt. Vreemd genoeg lijdt de horror en gruwel tevens af van het idee van de dood, omdat de shock zorgt voor een afleiding van de intieme beleving ervan. Tevens presenteren beide beelden ‘het leven of de levende in ontmoeting met de dood’. Zoals eerder besproken zien we in middeleeuwse representatie van het thema, de levende in ontmoeting met de dood. In het geval van Jeanne de Bourbon en *Interrupted Reading* zien we naast een ontmoeting tussen toeschouwer en de dood tevens een dubbele representatie van de dood. Vergankelijkheid en sterfelijkheid zijn beide omgezet in een beeldende representatie van leven en onsterfelijkheid. Het geven van leven in marmer of in fotografie, een representatie die zal voortbestaan, geeft een complexe realiteit weer van de relatie tussen de levens en doodsdriften van de mens.

Witkins beelden kunnen gezien worden als een misdaad en een verzet tegen klassieke en schone representaties van de vrouw. In zijn werk is taboe geen morele of esthetische richtlijn meer, maar een grens die overschreden moet worden om plaats te maken voor nieuwe ideeën over schoonheid. Lust en dood vormen dan ook de eenheid wanneer hij de ontdekkingen van een nieuwe huiveringwekkende, a morele en zelfs immorele esthetica in kaart brengt. De geheime, duistere en zeker ook de sublieme schoonheid van de horror, het afschuwwekkende en het onmenselijke heeft hij herhaaldelijk onderzocht. In het licht van de gotische roman heb ik zijn perversiteit uitgelicht en uitgedaagd. In het geval van *Interrupted Reading* kan necrofilie gezien worden als de ultieme transgressie tussen leven en dood. Hij gebruikt erotiek als sleutel voor abnormaliteit om het leven te consumeren en te presenteren als heilig. Voor zowel Witkin als Bataille ligt de emancipatie van de mens in zijn seksuele bevrijding. Binnen deze context kan zijn daad van sublimatie niet louter gezien worden als seksuele

¹¹² Cohen, 1973, p.179.

perversiteit of seksueel geweld maar als een manier om het lichaam op te offeren ten dienste van het sacrale. Net als religie, brengt deze gewelddadige transgressie van menselijke opoffering, het concept van het profane en opent de deur naar iets voorbij zijn grenzen.

3. ‘De vrouw’ uitgebeeld in een begrensde realiteit van fragmentatie, ontleding en perverse seksualiteit.

Joel-Peter Witkins indrukwekkende toneelsceneringen en gepositioneerde vrouwenlichamen bemiddelen een ‘unheimlich’ en surrealistisch gevoel. Zijn surrealistische montages lijken vaak meer op schilderijen dan op foto’s. De Surrealisten waren fervent gebruikers van fotomontage en hielden ervan om de toeschouwer te verwarren en te choqueren. Het snijden en inkaderen van het beeld, wat metaforisch het ontleden van het lichaam betekent, is vergelijkbaar met de surrealisten hun uitbeeldingen van ontlede en geschonden vrouwenlichamen. Het uitbeelden van een vrouw op deze manier, representeert de positie van de vrouw in de gemeenschap; gestereotypeerd en gedomineerd door de mannelijke blik. Witkin representeert zijn vrouwen modellen op een ‘extreem stilistische’, significante en constante manier, die bijdraagt aan een dialoog tussen esthetiek en geweld.

De proliferatie van beelden van beschadiging of verminkte lichamen in de hedendaagse kunst is volgens Posner het resultaat van het leven in een wereld waarin geweld, onderdrukking en sociale onrechtvaardigheid, en fysiek en psychologische stress overheersen.¹¹³ In plaats van vrouwen met ontbrekende, beschadigde of gemuteerde ledematen te schuwen, lijkt Witkin de waarde ervan te vergroten door ze in contact te brengen met de publieke mening.

In dit hoofdstuk wordt Witkins benadering van geseksualiseerde, gefetisjeerde en ontlede vrouwenlichamen en lichaamsdelen bestudeerd binnen de discussie van de surrealistische beweging, die de vrouw op een buitengewoon gewelddadige manier uitbeeldde. Recent hebben onderzoekers het idee van een gewelddadige revolutie en van geweld zelf, als een surrealistische praktijk onderzocht.¹¹⁴ Hoofdzakelijk binnen deze studies is de problematische tweedeling van vrouwelijke seksualiteit als hemels en transcendent en als buitensporig (lichamelijk) gewelddadig onderzocht en ter discussie gesteld. Dit theoretische kader zal worden gebruikt om te onderzoeken hoe Witkins erotische en afwijkende benadering van het vrouwenlichaam zich verhoudt tot ‘surrealistisch geweld’. Bovendien onderzoek ik Witkins gewelddadige representaties van de vrouw in relatie tot Freuds *Unheimliche* en Kristeva’s *abject* om de afstotende horror-achtige stage settings te kunnen verklaren en te onderzoeken, en hoe deze verwarrende gevoelens gerelateerd zijn aan gender-kwesties en afwijkende esthetiek. Hoofdzakelijk wordt er gefocust op de manier waarop Witkin kwesties over het vrouwelijke geslacht en de vrouwelijke identiteit ter discussie stelt en welke rol seks en geweld hierin spelen. De

¹¹³ Owens, 2005, p.11.

¹¹⁴ Voorbeelden van literatuur waarin het geweld als surrealistische praktijk is onderzocht: J.P. Eburne, *Surrealism and the Art of Crime*, M.C. McShane, *Exquisite Corpses: Representations of Violence in the Collective Surrealist Unconscious* en N. Lusty, *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*.

vraag is of Witkin door het uitlichten van sociale taboes zoals fetisjisme, necrofilie, sadomasochisme en verminking/beschadiging, erin slaagt om te breken met de dominante constructie van genderidentiteit of dat men blijft vervallen in associaties van vrouwenhaat en mannelijke onderdrukking? Hedendaagse feministische theorieën van ondermeer Laura Mulvey, Julia Kristeva en Mary Russo verschaffen een interessante kijk op de manier waarop het vrouwenlichaam fungeert als een constructie en gepositioneerd is door mannen uit angst voor de vrouw en als bedreiging voor het mannelijke patriarchaat.

§ 3.1 Het gefragmenteerde, geschonden en beschadigde vrouwenlichaam

Het Surrealisme is een van de meest erkende avant-garde bewegingen die ontstaan is in de eerste helft van de twintigste eeuw. De onderscheidende visuele taal van het Surrealisme is geïnspireerd door Freuds irrationele droomwereld, seksuele fantasie en de groteske of het bizarre in de alledaagse realiteit. In het Surrealisme zijn seksueel gewelddadige uitbeeldingen vrij veel voorkomend en dit werd voornamelijk zichtbaar in de laatste jaren van het bestaan van de stroming in de jaren 30'.¹¹⁵ De surrealisten omarmden theorieën van Breton, Bataille, Freud en Marquis de Sade om seksuele taboes uit te dagen die aan het begin van de twintigste eeuw overheersten, zoals seksuele fetisjisme, seksuele obsessie en seksueel geweld.¹¹⁶ Voornamelijk in hun objecten werden uitbeeldingen van het vrouwenlichaam en lichaamsdelen steeds agressiever en buitengewoon gewelddadig (afb.3.1). De representatie van het lichaam en voornamelijk het vrouwenlichaam vormt een gemeenschappelijke draad door de artistieke activiteiten van de surrealisten. Het lichaam werd het onderwerp van intens nauwkeurig onderzoek; ontleed, gefragmenteerd, geschonden/ontheiligd, geërotiseerd en geprezen in navolging van uiteenlopende gebieden als psychologie, sociologie en seksuele betrokkenheid.¹¹⁷

Surrealist René Magritte bijvoorbeeld laat in zijn kunstwerken *La folie des grandeurs II* (1948-1949) en *L'evidence éternelle* (1930) zien hoe het vrouwenlichaam is gefragmenteerd en ontleed (afb.3.2 en 3.3).

De pijn en terreur zijn duidelijk aanwezig in de surrealistische uitbeeldingen van verminkte lichamen, die men tevens ziet in Witkins beelden van geamputeerde, 'metaforisch' beschadigde en verwoeste dode lichamen. In tegenstelling tot Witkins beelden is de dood in het Surrealisme minder nadrukkelijk aanwezig. De confrontatie met de dood ligt in een meer onderliggende symbolische of metaforische betekenis van het beeld. De afwijzing van de realiteit door de surrealisten kwam in een

¹¹⁵ Keegan, A. (?) *The Marvelous Surrealism was born in Paris in the early 1920's*. <http://academic.evergreen.edu/curricular/flatart/pdf%20handouts/Art%20History%20Lecture%20PDFs/surrealismessay.pdf> Geraadpleegd op: 15-03-2015.

¹¹⁶ Kuenzli, 1991, p.102.

¹¹⁷ De ontleedde, gefragmenteerde en geërotiseerde vrouwelijke lichamen, refereren naar de surrealisten hun toewijding om 'verstoorde verschuivingen in psychologische samenhang op het niveau van de individuele psyche of het sociale lichaam te tonen. Hutchison, 2003, p.212.

tijd toen de horror en terreur van de Eerste Wereldoorlog Europa had verwoest. De surrealisten keerden zich af van de rationaliteit van de oorlog en menselijke destructie en richtten zich op het privé-domein van de dromen en het onderbewustzijn. In hun afkeer van de horrors van de Eerste Wereldoorlog ontdekten de surrealisten dat hun eigen fantasie wereld tevens gevuld was met vooroordelen en walging.

Volgens Jonathan Eburne lieten de surrealisten zich beïnvloeden door de alledaagse realiteit van de misdaad en de oorlogsfotografie.¹¹⁸ Binnen deze context van sociaal en politiek geweld zien we hoe esthetiek wordt ingezet als strategie om onbewuste processen om te zetten naar beeld.

De surrealisten hun fascinatie met misdaad, moord en het vrouwenlichaam komt tot uiting in het werk van Hans Bellmer. Zijn levensgrote poppen, aanvankelijk van papier-maché, confronteren ons met de onplezierige status van een overduidelijk slachtoffer (zie afb.3.4). De gedeconstrueerde poppen geplaatst in een ondermijnde en gewelddadige positie maken ons bewust van haar slachtofferschap en de misdaad die haar is aangedaan.

Een ander voorbeeld van een misdaad waarbij het gefragmenteerde lichaam een onlosmakelijk verband heeft met het Surrealisme is de moord op de 22-jarige Elizabeth Short.¹¹⁹ Deze moord, bekend als *The Black Dahlia*, zou beïnvloed zijn door de gewelddadige erotiek en gefragmenteerde lichamen geportretteerd door surrealisten als René Magritte, Salvador Dali en Max Ernst.¹²⁰ De foto's genomen uit verschillende hoeken en van verschillende lengtes presenteren het geschonden, verminkte en ontlede lichaam (afb.3.5). In de foto genomen door Peagel voor de *L.A. Examiner* zien we dat de focus ligt op de genitaliën en de binnenkant van het bovenlichaam (afb.3.6.). Haar armen en benen zijn wijd gespreid en geven de suggestie dat de daadwerkelijke dissectie had plaatsgevonden op dat specifieke moment en die specifieke plaats. Aan de andere kant lijkt het alsof de lichaamsdelen met zorg zijn neergelegd.

Steve Hodel beargumenteerd in zijn boek *Black Dahlia Avenger* dat deze misdaad gepleegd door zijn vader George Hill Hodel, een ode was aan de surrealisten.¹²¹ Binnen het oeuvre van de surrealisten bestaan er een aantal voorbeelden van gewelddadig ontlede vrouwenlichamen die opmerkelijke gelijkenissen vertonen met de compositie van *The Black Dahlia*. Een van de meest opmerkelijke voorbeelden zijn Salvador Dalis schilderij *Art of Radio* (1944) en Man Rays *Minotaur*

¹¹⁸ Eburne, 2008, p.67.

¹¹⁹ Ook al blijft de zaak onopgelost, recent is getheoretiseerd dat de moord een perverse daad van Surrealisme was uitgevoerd door Dr. George Hodel. Verscheidene theorieën impliceren dat Hodels misdaad geïnspireerd was door een verwrongen geest die de werken van zijn surrealistische vrienden bewonderde en aanbad. Zie het boek *Black Dahlia Avenger: The true Story* geschreven door Steve Hodel (2006).

¹²⁰ *The Black Dahlia* moord (1947) is beroemd vanwege zijn afgrijselijke en shockerende misdaad en de speculatie dat de moordenaar beïnvloedt zou zijn door de surrealistische kunst. De foto genomen door Peagel voor de *L.A. Examiner*, laat het verminkte vrouwenlichaam zien gevonden in Leimert Park in Los Angeles. ¹²⁰ *The Examiner* was de eerste krant om de het nieuws te brengen van het verhaal van de vreselijke moord op de 22-jarige Elizabeth Short, die uiteindelijk *The Black Dahlia* werd genoemd door de *Los Angeles Herald-Express* misdaad verslaggever Bevo Means.

¹²¹ Hodel, 2006, p.4.

(1933) die het vrouwenlichaam in een gelijke compositie en fragmentatie als *The Black Dahlia* hebben uitgebeeld (afb.3.7 en 3.8).¹²² Daarnaast was haar lichaam verminkt op een manier die een treffende gelijkenis vertoont met Hans Bellmers gebroken poppen en Magrittes verdeelde en ontlede naakten.¹²³

De poging van de surrealisten om het publiek te choqueren met een verscheidenheid aan afzichtelijke menselijke expressies: hysterie, obsceniteit, pornografie en geweld is tevens aanwezig in Witkins foto *History of commercial photography* (1984).¹²⁴ Dit beeld laat een zwart-wit foto zien van een naakte vrouw; met haar armen geposeerd boven haar hoofd en haar benen gespreid (afb.3.9). Haar lichaam is recht voor de camera geplaatst en de sofa tekent een diagonale lijn volgend vanaf het verdwijnpunt naar het gordijn. Dit maakt het beeld meer speels en creëert een afstand tussen de toeschouwer en het geobjectiveerde lichaam. De onbevleete gestreepte sofa en de zwarte nylon kousen roepen een gevoel op van erotisch verlangen en esthetisch genot, die de vulgariteit van het complete beeld minimaliseert. Net als de vrouw in *Nègre's Fetishist* (1990) is het lichaam liggend gepositioneerd dat zowel associaties met levenloosheid als levendigheid oproept (afb.3.10.). Hij doet een beroep op de eigenschap van de foto, aangezien een stil beeld niet kan verraden of het lichaam nog levend of dood is. De donkere vlekken op het witte laken en de associatie met crime-scene fotografie doen vermoeden dat het gaat om een levenloos lichaam. Het lichaam in deze setting, ieders potentiële dood, creëert een indrukwekkend persoonlijk verhaal met de verwachting dat de performance en de entertainment dient voor de levende.

In het geval van *The Black Dahlia* is de toeschouwer verontrust en gechoqueerd omdat het verhaal (en dus het geweld) echt is. Echter is de afwezigheid van bloed op het plaats delict een merkwaardig bewijs dat bij draagt aan een surreële en esthetische werkelijkheid.¹²⁵ De bloedspetters en de kwetsbaarheid van het lichaam in *Nègre's Fetishist* als de ongemakkelijk stijve pose in *History of Commercial Photography*, geven niet alleen de suggestie van een 'staged death' maar ook die van een geschonden en perverse daad die in grote mate overeenkomt met het Surrealisme.

Het beeld *Nègre's Fetishist* vertoont niet alleen een hommage aan de sensualiteit en schoonheid uitstralend van de beroemde foto van Charles Nègre (1980) maar ook een surrealistische verbeelding in het projecteren van zijn eigen seksuele verlangen in de bovennatuurlijke deformatie van de voeten, die verborgen 'trofeeën' zijn geworden voor fetisjistisch genot.¹²⁶

Niet alleen in dit beeld maar ook in *History of Commercial Photography* speelt fetisjisme een belangrijke rol in het genot en het gevoel van onbehagen dat Witkin op gang brengt. Het freudiaanse concept van fetisjisme onderzoekt de angsten en fantasieën die deze beelden zo beduidend

¹²² Man Rays *Minotaure* (1933) laat een gelijke lichaamspositie zien met de armen omhoog.

¹²³ René Magrittes *Marshes of Summer* (1939).

¹²⁴ Hutchison, 2003, p.212.

¹²⁵ John Gilmore, auteur van *Severed: The True Story of the Black Dahlia Murder* beargumenteerd dat "It is really the body that people are drawn to, this picture of the body in their mind; bloodless, drained of blood as if a vampire was involved".

¹²⁶ Gedurende het maken van *Nègre's Fetishist* in Parijs, ontdekte Witkin al lezend dat voor een zuigeling zijn voeten en tenen, zijn eerste seksuele speelgoed is. Metaxatos, 2002, p.101.

conformerend aan de mannelijke heteroseksualiteit maken.¹²⁷ Volgens de theorie van Laura Mulvey is het kijken van de man (actief) naar het passieve vrouwenlichaam bepalend voor het generen van fetisjistisch genot.¹²⁸ De afstand tussen het subject en object zorgt voor een verlangen dat geactiveerd wordt door een samenspel van afstand en afwezigheid. De *male gaze theorie* stelt dat met de actieve/mannelijke blik de fantasieën van de man worden geprojecteerd op de vrouwelijke figuur.

Een surrealist die net als Witkin het vrouwenlichaam in zijn fotografie onderwerpt aan de mannelijke blik is Man Ray. In zijn serie 'La Prière' (1930) zijn twee foto's van een naakte vrouw op een sofa te zien (afb.3.11 en 3.12). In de foto *Nude lying on a sofa* lijkt de vrouw bewusteloos of in een slapende toestand terwijl in het beeld *Dead Nude with selfportrait* exact dezelfde pose zowel beeldend als tekstueel gelezen kan worden als een dode vrouw die slachtoffer is geworden van een allesverwoestende (zelf)moord. In tegenstelling tot Witkins *Nègre's Fetishist* waarbij de fotograaf niet als fysiek aanwezig is maar op afstand, is Man Rays vertoning in dit beeld theateraal en dramatisch waardoor het beeld verandert van een artistieke representatie in een haast filmische scene. Het beeld roept associaties op met een passionele misdaad *crime passionnel*, waarbij het naakte en complete lichaam een onlosmakelijke relatie tussen Eros en Thanatos oproept. Dit geweld tegen vrouwen dat Man Ray op een esthetische en erotische manier uitbeeldt bevestigt zijn voorliefde voor de vrouw als passief en onderworpen.

Volgens Anneke Smelik in haar essay 'Kill Bill and the Battle for Theory in Feminist Film Studies' is er sprake van een drievoudige 'mannelijke' blik: de camera, het model en de toeschouwer.¹²⁹ Deze veronderstelling versterkt het beeld als een bron voor erotisch genot. Tevens is het belangrijk om bewust te zijn van de persoon die de camera bedient. Zowel Witkin als Man Ray-twee blanke en heteroseksuele mannen- versterken het idee van de rol als dominante heerser. Vanuit deze positie wordt een fantasie van overheersing geregistreerd. Tevens wordt in de blik naar het lichaam een hiërarchische orde geïmpliceerd waarbij de man het privilege en de macht heeft om dergelijke fantasieën te generen en de vrouw te positioneren op een manier waarop het lichaam is gefragmenteerd, uitgesneden en geschonden. Voor Man Ray was het zien of het bekijken van het lichaam een belangrijk onderdeel van het erotische genot dat plaats vond in het richten van de lens van de camera op het model.¹³⁰ Bijna iedere blik van de surrealisten was essentieel erotisch en verlangend. De veronderstelling dat seksueel of erotisch verlangen de enige drijfveer was voor de surrealisten in het uitbeelden van de vrouw is echter onterecht en kortzichtig. Zeker in het geval van André Breton in zijn boek over *Nadja*, komt naar voren dat de surrealisten niet alleen gedreven werden door erotisch verlangen maar tevens door een verlangen naar surrealiteit en verwondering.¹³¹

¹²⁷ Mulvey, 1975, p.22.

¹²⁸ Mulvey, 1975, p.22.

¹²⁹ Smelik, 2009, p.18

¹³⁰ Kuenzli, 1990, p.19.

¹³¹ In de surrealistische roman van André Breton *Nadja* (1928), bijvoorbeeld, heeft had hij nauwelijks een verlangen voor haar fysieke lichaam maar juist voor de dingen die dichtbij haar waren en zijn ervaring met het

In het geval van Witkin kan men zich tevens afvragen in hoeverre zijn houding ten opzichte van het model geïnterpreteerd kan worden als een dominante mannelijke daad. Spreekt er vanuit zijn beelden een verwondering voor de ‘ongeliefde’ en begrensde ‘ander’ of zijn er tevens tekenen te bespeuren van sadistische en perverse praktijken. Volgens Laura Mulvey heeft de heersende mannen blik tot gevolg dat vrouwenlichamen als objecten worden gezien.¹³² “Het lichaam is zowel geseksualiseerd en gendered en zijn betekenis en status zijn geconstrueerd binnen de sociaal-culturele discussies, gevormd door verschuivende en ongelijke relaties van macht.”¹³³

In het licht van *The Black Dahlia* moord lijkt het alsof Witkin genot vindt in het positioneren en het arrangeren van lijken waardoor hij deelneemt aan een gewelddadige daad die zowel gevoelens van erotisch verlangen als extase oproepen. Dit sluit aan bij Laura Mulveys bewering dat de gefragmenteerde en gefetisjeerde delen van de vrouw voor de man zijn eigen plezier zijn geschonden en gearrangeerd. Ze beargumenteert dat “een dergelijke mannelijke daad, de autonome ‘completeheid’ van de vrouw en het vrouwelijke lichaam abrupt ondermijnt en ontkent.”¹³⁴ Deze daad is volgens haar bedoeld om de man gerust te stellen in zijn angst voor castratie en het genereren van mannelijke fantasieën.

In het beeld *History of Commercial Photography* staat het vrouwenlichaam centraal, waarbij haar houding ten opzichte van de fotograaf, uitdagend en ondergeschikt is. Als men het beeld verder analyseert is de verhouding tussen de man en vrouw in het beeld tegengesteld. De man is hier namelijk gepresenteerd als masochist en de vrouw als sadist.¹³⁵ De man is namelijk gepositioneerd in een volledig ondergeschikte en hulpeloze houding. Haar voet geplaatst in het rectum van de man, benadrukt haar machtspositie. Om deze reden kan men zich afvragen of er sprake is van een transgressieve daad waarbij de agency wordt teruggenomen door de vrouw. Op deze manier is de vrouw niet langer het slachtoffer maar juist degene die de leidende rol neemt. Desondanks vertegenwoordigd het beeld tegenstrijdige interpretaties als het gaat om begrippen als agency, the gaze en seksuele perversiteit. Het is dus lastig om te concluderen of dit beeld gezagsondermijnd is en kan leiden tot een feministische transgressie. En is een mannelijke kunstenaar daar überhaupt toe in staat. Lukt het Witkin in tegenstelling tot de surrealisten om een tegengestelde idealisatie van de vrouw neer te zetten of reactiveert hij juist de gebruikelijke lezing van de vrouw als slachtoffer van de perverse geneugten van de man.

surreële. De sensuele perceptie van sur/realiteit of een visie geconstrueerd uit tegenstellingen is de sleutel tot een surrealistische visie. Het nam een vorm aan die kan worden aangeduid met de term ‘ondermijnde visie’. Het oog, of het zintuig van het zien is ondermijnd en een dergelijke omverwerping van gewoon zicht plaveit de weg voor een buitengewone visie.

¹³² Mulvey, 1975, p18.

¹³³ Mulvey, 1975, p.18.

¹³⁴ Mulvey, 1975, p.22.

¹³⁵ Het ervaren van seksueel genot door ‘de ander’ zijn pijn is geïntroduceerd door Marquis de Sade met de term ‘sadist’. Degene die de pijn ondergaat doormiddel van seksuele stimulatie is vernoemd naar de Oostenrijkse schrijver Leopold Ritter von Sacher-Masoch, namelijk ‘masochist’. Sadisme en masochisme zijn gecombineerd tot sadomasochisme om beide ideeën samen te voegen.

Het gebruik van sadomasochistische referenties komen veelvuldig terug binnen het oeuvre van Witkin. In een aantal van zijn beelden lijkt hij zelfs geïnspireerd te zijn door Man Ray, die zelf een grote affiniteit had met sadisme en masochisme.

In Man Rays serie 'Série Nu aux bandelettes' vervaardigd in de jaren '20 en '30, is het geweld verkend op een seksuele en haast pornografische manier. Deze serie maakt onderdeel uit van zijn verscheidene sadomasochistische foto's waarbij het vrouwenlichaam verschijnt als een object om naar te kijken. Het lichaam van het model Natasha gemarkeerd door zwarte strepen lijkt opgedeeld en gefragmenteerd evenals de hiervoor genoemde Surrealistische voorbeelden en *The Black Dahlia* (afb.3.13). In de foto *White and Black* (1929) ziet men een sterke connectie tussen Rays artistieke bekwaamheid en mannelijke bekwaamheid, en meer specifiek zijn macht over vrouwen welke hij bohemien sadomasochisme noemde (afb.3.14).¹³⁶ De camera vangt een bepaald gevoel van macht over de vrouwen die zijn noodzaak voor dominantie symboliseren.¹³⁷

Witkins beelden *Portrait of Isabella Brant* (1981) en *Elizabeth D.* (1975) zijn mogelijk geïnspireerd op de bondage foto's van Man Ray, en laten in contrast modellen zien die doorgaans niet direct geassocieerd zijn met erotisch verlangen (afb.3.15 en 3.16). Het model dat op een vrijwel direct seksuele manier poseert in *Portrait of Isabella Brant* is namelijk een mannelijk model dat met zijn handen enerzijds zijn 'borsten' ondersteunt en anderzijds zijn penis vasthoudt. Het masker verwijst naar de gelijknamige titel, namelijk het geschilderde portret door Peter Paul Rubens van zijn eerste vrouw Isabella Brant. Het beeld is tekstueel verwarrend en geeft toegang tot een kritische lezing met betrekking tot gender en seksualiteit. Deze imitatieve constructie van een vrouw die ons als lezer herinnert aan travestie of drag queens breekt met datgene wat als natuurlijk of geïdealiseerd wordt gezien. Het werk is niet alleen gezagsondermijnd als het om mannelijke versus vrouwelijke rollen gaat in relatie tot erotisch geweld maar tevens tot het overdenken van seksualiteit binnen de sociale en culturele constructies van wat als normatief of natuurlijk wordt beschouwd. De vraag blijft of het parodiëren van de dominante normen voldoende is om ze te vervangen en of de denaturalisatie van gender het voertuig kan zijn voor een reconsolidatie van overheersende normen.¹³⁸

Ondanks Witkins reïdealisatie van gender binnen het kader van identiteit en identificatie kan men niet ontkennen dat het lichaam vrijgesteld is van iedere verband met seksueel geweld of sadomasochisme. Cynthia Chris beargumenteert in *Witkin's Others* dat de foto's van Joel Peter Witkin gelezen kunnen worden vanuit de context van Marquis de Sade's *The Hundred and Twenty Days at Sodom* (1789). "Net als Sade's karakters zijn Witkins modellen gearrangeerd zoals voor een familieportret en zijn het de meest gecompliceerde mechanica die de erotische machine in beweging brengen, voet in anus, klippen op tepels en wortel op de clitoris". Auteur Melody Davis voegt daar aan

¹³⁶ Mileaf, Janine (2012) *Please Touch: Dada & Surrealist Objects After The Readymade*. Dartmouth College Press. <http://historyofbdsm.com/2014/03/man-ray-lee-miller-and-william-seabrook-bondage/> Geraadpleegd op: 15-04-2015.

¹³⁷ Krauss, 1985, p.113.

¹³⁸ Butler, p.169.

toe dat “Witkins perverse daden voortkomen uit een verlangen om te vangen, controleren en om te bezitten, wat hem toestaat om zijn kwesties van overheersing, kracht, autoriteit, identiteit en bekwaamheid te uiten”.¹³⁹ Het toepassen van rituelen en het onethisch opofferen van dode lichamen of lichaamsdelen voor de kunsten, kan eveneens gezien worden als een perverse en sadistische daad.

Desondanks ontkent Witkin iedere link met sadomasochisme en benadrukt hij geïnteresseerd te zijn in het ‘zelfbewustzijn’. ‘Ik fotografeer niemand die van pijn houdt slechts mensen die het gebruiken voor hun zelfbewustzijn. Ik ben benaderd door sadisten die me vroegen om hun pijniging te fotograferen, maar ik weigerde, want ik houd niet van hun intentie’.¹⁴⁰

Net als Witkin zag Man Ray zijn daden van het objectiveren en het erotiseren van het vrouwenlichaam vanuit een theoretisch en filosofisch perspectief. In Rays autobiografie *Self Portrait* (1942) komt naar voren dat zijn affiniteit met Marquis de Sade meer gebaseerd was op zijn persoonlijke filosofie van ‘absolute vrijheid’ dan zijn obsessie met seksuele wreedheid.¹⁴¹ Men kan concluderen dat voor kunstenaars zoals Ray en Witkin de betekenis van de esthetiek en het ‘filosofische’ belangrijker zijn dan het daadwerkelijk uitvoeren van sadomasochistische praktijken. Zoals eerder genoemd zijn Witkins ongebruikelijke modellen binnen deze context een opzienbarend element in het aansnijden van onderwerpen als pijn, seksualiteit, macht en fetisjisme. Voornamelijk zijn keuze van modellen in relatie tot sadomasochisme, maken hem tot een revolutionair op het gebied van het reconstrueren en het verwoesten van canonieke representaties van de vrouw.

§3.2. Het castratiecomplex

In het Surrealisme gebruikten kunstenaars als Man Ray, André Kertész en Maurice Tabard fotografie als middel om het objectieve beeld te transformeren. Voornamelijk via fotografische manipulatie, werd het vrouwenlichaam getoond met een verstorende perspectief, onthoofd, of uitgevaagd/uitgevlakt door zwarte schaduwen of via donkere kamerprocessen zoals solarisatie (afb.3.17).¹⁴² Door het aanschouwen van een vervormd beeld, worden diepliggende angsten ten overstaande van de vrouw vervangen door een vorm die men associeert met een sur-realiteit en een creatieve daad.

Hoewel deze fotografie doorgaans als een esthetische wreedheid, seksuele onderdrukking en mannelijke autoriteit ten opzichte van de vrouw werd gezien, zagen zij hun ideeën als revolutionair op het gebied van de liefde.¹⁴³ Ze gebruikten fotografie als medium om een openheid in relatie tot

¹³⁹ Marsh, 2003, p.224.

¹⁴⁰ In zijn essay ‘Beyond the Pleasure Principle’ (1920) spreekt Freud over “vrouwelijke” en “morele” masochisme. Voor hem, verklaart vrouwelijk masochisme, de vrouw haar vermogen om pijnlijke en biologische processen te doorstaan als menstruatie en kindergeboorte. Tevens beschrijft hij masochisme als een perversie voorkomend bij vrouwen en sadisme als een perverse voorkomende bij mannen, opkomend door ingehouden gewelddadige energie.

¹⁴¹ McNair, 2002, p.172.

¹⁴² Caws, 1991, p.22.

¹⁴³ Kuenzli, 1990, p.17.

seksuele moraliteit te creëren. Vanuit een meer positieve benadering begrepen zij de vrouw als de incarnatie van de verwondering, omdat zij een ideaal van de liefde vertegenwoordigen.¹⁴⁴

Witkin maakt net als de surrealisten gebruik van fotografische technieken zoals fotomontage, foto toning en *l'informe* (vormloos) om de afwijkende schoonheid van het model te benadrukken en de sociale constructies aangaande idealisatie van het lichaam in de kunsten zondigt (afb.3.18).¹⁴⁵ Op deze manier wordt de toeschouwer geconfronteerd met een inhoud die voorbij de traditionele esthetische uitbeeldingen van mooie vrouwen gaat, waardoor tevens de rol van de vrouw binnen een patriarchale samenleving ter discussie wordt gesteld.

Vanuit een andere invalshoek kan het uitbeelden van vrouwen als een erotisch en seksueel object gezien worden als een onbewuste daad die te maken heeft met angst voor castratie. Het castratiecomplex is de angst van de narcistische man om de fallus te verliezen, wat gevolgd kan worden door een fetisjistische reactie.¹⁴⁶ Freuds theorie focust zich op de afwezigheid van de penis bij de vrouw waardoor zij het symbool wordt voor de angst van castratie bij de man. Zoals eerder besproken is het kijken, ondanks genotvol in zijn vorm toch bedreigend. Het is de vrouw als representatie/beeld die deze paradox belichaamt.¹⁴⁷

Een voorbeeld van een naakte vrouw die zowel het genot als de castratieangst bij de man oproept is het beeld *Visitation Paris* (2004). De nadruk op de vagina in dit beeld, onthult een verontrustende blik die volgens Laura Mulvey geassocieerd kan worden met Freuds castratie complex (afb.3.19).¹⁴⁸

Een ander voorbeeld waarbij de toeschouwer wordt gedwongen om zijn aandacht te richten op de vagina, is het beeld *Choice of Outfits for the Agonies of Mary* (1983) (afb.3.20.). De drie pijlen gekrast op het negatief wijzen naar de vulva van het model en naar de accessoires van sadomasochisme op de muur achter *Mary* en naar haar vagina. De tekenen van erotisch geweld; het slaan, het afranselen roepen de herinneringen op van de sociale fictie van de vrouwelijke wond. De bloedende littekens achtergelaten door haar castratie representeren de psychische fictie en de mythe van Oepdius die diep in het hart van de Westerse cultuur liggen, waarin de complexe dialectiek van verbeelding en de reactie die cultuur produceert is gevestigd.

Het beeld lijkt het besef te suggereren van het toebrengen van schade aan de onschendbare, biologische en religieuze moeder. De verscheidene angst van sadomasochisme gepresenteerd door de velen attributen, significeren in hun betekenis een geweld die voorbij de symbolische betekenis van de maagd Maria gaat. De veronderstelde mannequinachtige pose, net als Man Rays *Mannequin*, wacht

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ Rosalinde Krauss beargumenteerd in haar essay 'Corpus delicti' dat de surrealisten via manipulaties van objectieve fotografie de vertrouwde sociale constructies aangaande idealisatie van het lichaam in de kunsten zondigde. Hiermee sluit ze aan bij Batailles oorspronkelijke idee van *l'informe*, wat betekend dat deze visuele vorm of vormloosheid te maken heeft met de-idealisatie van bestaande ideeën en concepties aangaande vorm en esthetiek. Vormloos of *l'informe*, is een term geïntroduceerd door de Franse surrealist George Bataille in zijn 'kritische woordenboek', de periodical Documents (1929-30).

¹⁴⁶ Mulvey, 1973, p.8.

¹⁴⁷ Mulvey, 1975, p.19.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

passief omgeven door seksspeeltjes, waaronder een paddle, een cat-o'-nine tails (zweep), laarzen met stilleto hakken en een kap.

De sociale context biedt in dit geval een vernieuwende representatie van de heilige maagd Maria. Aangezien zij geassocieerd wordt met heilig, vroom en onbevlekt ontvangen is haar representatie als sadomasochistische meesteres eerder verwant aan de *femme fatale* dan die van Gods moeder. De afgesneden penis aan de muur dient als plaatsvervangend rekwisiet, die fungeert als een fetisjistische en sadistische daad om de angst voor de vrouw als castrator te onderdrukken. De castratie of ontleding van een ledemaat kan worden geïdentificeerd met daden van geweld en is vergelijkbaar met fetisjisme, voornamelijk wanneer het lichaam gewoonlijk toebehoort aan een vrouw.¹⁴⁹

Binnen zijn oeuvre maakt Witkin herhaaldelijk gebruik van archetypen van de vrouw; zoals Maria Magdalena, 'de grote moeder' (Maagd Maria) en de gevaarlijke vrouw of *femme fatale*. De betekenis van de vrouw als archetype binnen deze context is arbitrair en vaak op een originele wijze in een nieuw daglicht gezet. Een dergelijk voorbeeld hiervan ziet men tevens in *Interrupted Reading*, waar 'de verstoorde lezer' het archetype is van de intellectuele vrouw, die in de negentiende eeuw gestigmatiseerd werd als de 'gevaarlijke vrouw'. Belinda Jack beargumenteert in haar boek *The Woman Reader* dat "de mannelijke lezers beelden van macht, kennis en autoriteit oproepen en een vrouw die een boek vasthoudt, een teken is van morele corruptie en dreigend gevaar. Met uitzondering van de Maagd Maria, wiens lezen haar vroomheid aanduidt, is de vrouwelijke lezer " sinds mensenheugenis beoordeeld als gezagsondermijnd, verstorend, of bedreigend voor de stabiliteit van een relatie, een gemeenschap, zelf een natie of een wereldwijde kerk ".¹⁵⁰

In het Surrealisme kan men onderscheidt maken tussen het archetype van de *femme enfant*, mooi, naïef, onvolwassen en frivol, afhankelijk van een man en voorbestemd om hem genot en plezier te geven. Aan de ander kant beschrijven te de surrealisten tevens een dreigend type en presenteren zij de vrouw als castrerend en bedreigend voor de fallus met haar getande vagina (*vagina dentata*) of als een vrouw die een man in haar val lokt, als een spin (zwarte weduwe) die hem verstikt in haar web of een vrouwelijke bidsprinkhaan die hem vermoordt na de seksuele gemeenschap. Binnen deze laatstgenoemde context wordt de vrouw beschouwd als een dreiging, en moet aangevallen worden. Om die reden is ze vaak gepresenteerd als iemand die zichzelf bedreigt en als gemanipuleerd door haar fysiek verstoord, ontleed of beschadigd uit te beelden.¹⁵¹

In zijn essay 'Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman', beargumenteert Ruth Markus dat de bidsprinkhaan voor de surrealisten het meeste negatieve vrouwelijke archetype, de "castrerende vrouw" belichaamt die kannibalisme en de dood representeert. De bidsprinkhaan was een geliefd poëtische metafoor vanwege de culturele associaties met vruchtbaarheid en herleving en het oproepen van oorspronkelijke angsten en verlangens in ons collectieve bewustzijn. Volgens Freud

¹⁴⁹ Mulvey, 1973, p.11.

¹⁵⁰ Kemmerer, 1998, p.69.

¹⁵¹ Markus, 2000, p.2.

presenteert de bidsprinkhaan namelijk de twee primordiale instincten; Eros (of libido), de seksuele motiverende kracht van creatie en het ‘doods instinct’, het verlangen voor zelfdestructie. De bidsprinkhaan is dus een symbool voor de *femme fatale* die onbezonnen fysieke en of emotionele castratie en zelfs de dood representeert.¹⁵²

Een voorbeeld van een beeldende representatie van de bidsprinkhaan is Giacomettis bronzen sculptuur *Women with her Throat Cut*. Deze sculptuur presenteert de vrouw als een slachtoffer van verkrachting of moord. De gladde ovalen vormen doen ons herinneren aan de baarmoeder, borsten of eierstokken en kunnen in verband worden gebracht met de verminkte vagina van *The Black Dahlia*. Giacomettis insectachtige figuur wordt beschouwd als een combinatie van seksuele extase en een dodelijke angst (afb.3.21). De vrouw gepresenteerd door dit symbool is net als Witkins *Mary* meer dan een passief slachtoffer van geweld. Haar puntvormige contouren vormen een valstrik, wat de angst voor de vrouw alleen maar versterkt.¹⁵³

Zowel in Witkins perverse beelden van het archetype van de Heilige Maria, als in de surrealistische symbolische uitbeelding van de *femme fatale*, is het geweld niet per definitie onschuldig. De vrouw als monsterlijk, gevreesd maar ook verlangd getuigt van een mannelijke houding ten opzichte van de vrouw die ambivalent is en kan getuigen van mannelijke dominantie en vrouwenhaat. Robert Belton beweert dat de surrealisten hun problematische seksuele lexicon, ondanks recent gerevalueerd, wordt versterkt door de vastberadenheid met waarmee ze zich vasthielden aan het bidsprinkhaan thema.¹⁵⁴ Aan de andere kant, volgens Donald Kuspit, geloofden de surrealisten dat ongeremde seks voor een vrije gemeenschap zou zorgen dat hun tot de grote bevrijders van moderne tijden zou maken. In het geval van Witkin kan men enerzijds stellen dat het uitbeelden van het archetype van de vrouw op deze onconventionele wijze een daad is van perversiteit en sadistische geweld en anderzijds heeft Maria een vernieuwde macht gekregen doordat de kijker gedwongen is om verder te kijken dan conventionele vrouwen rollen en gender constructies.

Gender heeft labels en zo is de Maagd Maria door de geschiedenis heen, onderhevig geweest aan veranderende representaties van haar positionering en uiterlijke verschijning. Tevens is het verhaal van hoe Maria Magdalena een hoer werd niet eenvoudig een historische tekst maar een demonstratie van hoe dergelijke negatieve constructies zijn weergave heeft op de algemene rol van de vrouw in de maatschappij. De uitbeelding van Maria in Witkins beeld illustreert het breken met deze labels, en het terugwinnen van vrouwelijkheid in een patriarchale samenleving, die gemarkeerd is door vooroordelen van de sociale wereld. Met dit in gedachte verandert Maria Magdalena als de ‘mannelijke castrator ‘ in een machtig symbool, waarbij vroomheid en maagdelijkheid wordt vervangen door de ‘gevaarlijke

¹⁵² Andres Masson, beïnvloedt door Bataille, beeldde de bidsprinkhaan velen malen uit, voornamelijk na 1934, toen hij naar Spanje verhuisde en er zelf een aantal aanschafte. In een van zijn bidsprinkhaan schilderijen *Summer Divertissement* (1934), hebben een aantal vermenselijke bidsprinkhanen het naar hun zin in een carnavaleske en beestachtige orgie.

¹⁵³ Kuenzli, 1991, p.268.

¹⁵⁴ Markus, 2000, p.6.

vrouw' die de man enerzijds verleidt en anderzijds haar verlies (het gegeven dat ze geen penis heeft) omzet in een gezagsondermijnende kracht. Tevens is de vagina neergezet als een krachtig symbool. Dit is een positieve benadering tegenover de surrealistische/westerse traditie van de agressieve fallische natuur. Deze deconstructie van het sociale lichaam is indirect een bedreiging voor de man zijn lichamelijke integriteit. Witkins parodie van het archetype van de vrouw als een onbezonnen en krachtig symbool geeft een nieuwe visie van vrouwelijkheid. Door zijn gebruik van satire en parodie begrenst hij noodzakelijk zijn eigen verhaal van een surrealistische lezing, maar activeert tevens deze lezing door datgene voort te zetten wat is omschreven als de homologie tussen ironie en fetisjisme.¹⁵⁵

§3.2 Hans Bellmers *La Poupée*

Elizabeth Shorts lichaam werd omschreven door vele getuigenissen als een pop, een 'gedemonteerde mannequin' en een 'afgedankte marionet'. Paspoppen intrigeerden de surrealisten vanwege het idee dat een geconstrueerde vrouw een speciale erotische lading kon geven. De surrealisten keken terug naar de Galatea mythe, die het verhaal vertelt van een beeldhouwwerk die tot leven kwam toen de beeldhouwer er verliefd op werd. Ze zagen paspoppen en poppen als eigentijdse mechanische Galateas die vrijwillig gemanipuleerd dienden te worden.¹⁵⁶

Tijdens de Exposition Internationale du Surréalisme in Parijs (1938) gaf Marcel Duchamp zestien deelnemende kunstenaars een ontklede modepop om deze dusdanig te versieren of te manipuleren als ze wilden. Zie bijvoorbeeld Maurice Henry's paspop getiteld *Mannequin with cotton cloud on her head* die in zijn gekozen assemblages overeenkomsten vertoont met Joel Peter Witkins beeld *Louis Vuitton Wool Garden Hat* (afb.3.22 en 3.23).¹⁵⁷

In Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder vertelt Mark Nelson 'dat sommige kunstenaars tijdens de expositie reageren met sadomasochistische referenties terwijl andere de paspoppen als lijken presenteren.'¹⁵⁸ Hij vervolgt: 'André Masson nam een hoofd gevangen in een vogelkooi en legde haar het zwijgen op door het plaatsen van een viooltje in haar mond' en 'Duchamp deed alleen zijn jas uit en plaatste deze op een paspop alsof ze een menselijke kapstok was' (afb. 3.24 en 3.25).¹⁵⁹ Eén van de meest opzienbarende sadistische en erotische representaties van vrouwen poppen zien we binnen het oeuvre van Hans Bellmer. Zijn verminkte poppen en de ensceneringen die hij daarmee vastlegde op foto vielen zeer goed bij de surrealisten, bij wie hij zich in 1936 aansloot. Bellmer werd net als vele andere surrealistten beïnvloed door de 'crime scene', seksueel geweld en fetisjisme. De kinderlijke etalagepop of paspop (*La poupée*) die Bellmer herhaaldelijk objecteert,

¹⁵⁵ Lusty, 2007, p.73.

¹⁵⁶ Nelson, 2006, p. 9.

¹⁵⁷ 'The History of Hats' in een kunst mode serie voor *The New York Times* in 2006.

¹⁵⁸ Nelson, 2004, p.13.

¹⁵⁹ Nelson, 2004, pp. 65-67.

ontleed, en hulpeloos verdraaid in zijn foto's van de jaren '30, lijken te verwijzen naar vrouwelijke volgzzaamheid en bondage (afb.3.26).¹⁶⁰ De taal van pornografie is aanwezig in zijn voorzichtig geordende composities en zijn gebruik van conventies zoals de foto-toning die verschijnt in velen van zijn werken. Het heersende thema is erotische fantasie gemengd met Freuds definitie van Thanatos. Vaak lijken zijn beelden op kwaadaardige misdaad scènes, waarbij de toeschouwer is gepositioneerd als de psychologische onderzoeker van een geschonden daad die in zijn sublimiteit bestaat voorbij de grenzen van fotografische representatie.¹⁶¹

Een voorbeeld waarbij zijn pop lijkt te verkeren in een misdaad scene is *La Poupée* (1935). De levengrote pop vervaardigd van geschilderd hout en papier mâché is bewegelijk door het principe van *ball joint* ofwel bal gewrichten (afb.3.27). Het monsterachtige vrouwelijke figuur is tegen een boom geplaatst waarbij de dubbele benen ter vervanging dienen voor het hoofd en de armen. De benen van de pop kunnen in dit geval gezien worden als een fallisch lichaam waarbij het vormloze of de gefragmenteerde vrouwelijkheid is getransformeerd tot een superieur fallisch object, androgeen via de schikking van de vrouwelijke delen.¹⁶² Joel-Peter Witkin heeft in navolging van Bellmers vervormde en seksueel geposeerde poppen een pop gecreëerd die bestaat uit menselijke kadavers en antieke poppen delen (afb.3.28). Het beeld *Bad Student* (2007) laat in tegenstelling tot Bellmers *La Poupée* geen natuurlijke omgeving zien maar een geënceneerde ruimte die de suggestie geeft van een klaslokaal. Opvallend in beide beelden is dat de poppen ongekled zijn. Dit roept vragen op met betrekking tot seksuele perversiteit en pornografie, gender en seksuele verschillen.

Daarnaast vertonen beide poppen een kinderlijke onschuld en een meisjesachtigheid, bekrachtigd door het lang gevlochten haar, de kuisheid van de houding (gesloten benen) en het ontbreken van enige vrouwelijke tekenen zoals schaamhaar of borsten. De witte sokken en zwarte schoentjes gedragen door beide poppen dragen bij aan deze onschuld en zorgen voor een verstoorde realiteit en een 'unheimliche' ervaring.

Voor Bellmer representeerde de pop een complexe verbinding met verlangens en een terugkeer naar het fantasieleven van zijn kinderjeugd. Webb schrijft hierover: "Bellmers pop is het ideale Surrealistische object: "het kind zijn speelgoed is zonder twijfel teruggenomen, maar de kinderlijke wereld van bovennatuurlijke wonderen en onzedelijke krachten wordt in dit geval gezien in relatie tot vastberaden volwassen vormen van verlangen en weerstand."¹⁶³

Zowel de pop in *Bad Student* als de mannequin in *The Beginning of fashion in Paris* (2007) zijn gepositioneerd voor een krijtbord met 'kindertekeningen' die zowel doen denken aan Joseph

¹⁶⁰ David Markus (2006) Pierre Klossowski and Hans Bellmer
<http://www.brooklynrail.org/2006/12/artseen/klossowski-and-bellmer> Geraadpleegd op: 25-02-2015.

¹⁶¹ David Markus (2006) Pierre Klossowski and Hans Bellmer
<http://www.brooklynrail.org/2006/12/artseen/klossowski-and-bellmer> Geraadpleegd op: 25-02-2015.

¹⁶² Krauss, 1997, pp.192-197.

¹⁶³ Conley, 1996, p.84.

Beuys primitieve krijtboord tekeningen als de Surrealisten hun *écriture automatique*. (afb.3.29).¹⁶⁴ De geënceneerde ruimte en de titel *Bad Teacher* roepen net als Bellmers poppen, een terugkeer naar de jeugd, schoolherinneringen en kinderlijke activiteiten op. Het spelen met poppen en de herinnering van de kinderjeugd instincten zorgen voor een terugkeer naar de primitieve impulsen, die door de surrealisten zijn opgeroepen om zo te breken met regels die opgelegd zijn door de volwassen gemeenschap.

In tegenstelling tot Bellmers zacht en rond gevormde vrouwen poppen zijn Witkins poppen zowel mannelijk als vrouwelijk tegelijk. Desondanks ontbreken in beide gevallen de genitaliën die verwijzen naar kinderlijke seksualiteit, fetisjisme en Freuds Oedipus Complex. Aldus kunnen zowel Witkin als Bellmers poppen gezien worden als homogeen of zelfs als hermafrodieten die onaanraakbaar en levenloos zijn. Volgens Kristeva is het doorbreken van seksuele en religieuze taboes, evenals de display van perversie, beschouwd als een oorzaak van abjectie. Dus enerzijds zijn deze poppen gerelateerd aan het gevoel van unheimlichkeit en terreur en aan de andere kant symboliseren 'zij' het object van verlangen voor de man, in staat om zijn seksuele instincten op te roepen, evenals om hem terug te brengen naar de dimensie van het kind.

In beide beelden ervaren we als toeschouwer een tegenstelling tussen een ogenschijnlijk levend en een levenloos object. Dit gevoel is wat Freud omschrijft als een aspect van het 'unheimliche', 'de twijfel over wanneer een ogenschijnlijk levendig object echt levend is en omgekeerd, of een levenloos object mogelijk levendig is'.¹⁶⁵ Zowel Witkin als Bellmers poppen genereren een gevoel van terreur gemengd met verwarring. Witkin onderscheidt zich echter van Bellmer door echte lichaamsdelen te combineren met levenloze objecten, een soort technische constructie, een posthuman lichaam die in zijn lugubere vertoning voorbij het droomachtige en fantastische van Bellmers poppen gaat. Dit sluit aan bij Kristevas bewering dat "Een lichaam zonder ziel/een non-lichaam, verontrustend is, omdat het wordt uitgesloten van Gods terrein"¹⁶⁶.

Haar theorie van abjectie, voortkomend van Freuds 'Das Unheimliche', wordt uitgelegd in haar boek *the Powers of Horror*, als een menselijke reactie (horror, braaksel) een dreigende storing veroorzaakt door het verlies van onderscheid tussen onderwerp en object of tussen de zelf en de ander. Een duidelijk voorbeeld van wat een dergelijke reactie veroorzaakt is het lijk (welke ons op een traumatische wijze ons herinnert aan onze eigen vleeselijkheid), desondanks kunnen andere onderwerpen tevens eenzelfde reactie oproepen; de open wond, poep, rioolwater, zelfs de huid die zich vormt op de oppervlakte van warme melk. Beschouwd binnen de theorie van abjectie, kan het idee van het levenloze lichaam in zowel Witkins als Bellmers beelden gezien worden als abject omdat het geassocieerd is met de dood. Echter voldoen Witkin en Bellmers poppen niet aan een ranzige of

¹⁶⁴ Zoals een aantal vroege twintigste-eeuwse kunstgroepen, geloofde de surrealisten dat de 'primitieve kunsten' het bewuste voorbij streefden, ofwel het rationele denken, om zo het vruchtbare onderbewuste te bereiken.

¹⁶⁵ Freud, 1919, p.135.

¹⁶⁶ Kristeva, 1982, p.109.

vervuilde representatie, zoals dat wel het geval is bij de poppen samengesteld door Cindy Sherman.

In haar serie *Sex Pictures* zijn poppen en mannequins slachtoffer geworden van een nauwkeurig onderzoek naar de genitaliën, waarbij de suggestie wordt gegeven van gepositioneerde porno actrices die betrokken zijn bij perverse daden uitgevoerd door de kunstenaars zelf. De seksuele handelingen en poses suggereren een associatie met vloeiende lichaamssappen, zoals een bloedende vagina, ejaculatie en vaginale afscheiding.

Deze pornografische of seksuele banaliteit zien we tevens terug in Bellmers verdraaide lichamen die seksueel uitdagend zijn en voyeuristische genot impliceren. Volgens Kristeva betekent het kijken naar het lichaam niet alleen een verlangen voor pervers genot voor de ongedifferentieerde maar tevens een verlangen opgenomen in perversiteit.¹⁶⁷ De statische of stijve pop in Witkins beeld *Bad Teacher* echter biedt op geheel eigen wijze een voyeuristisch genot dat getuigt van een ongewone perversiteit, die de donkere psyche van de maker weerspiegelt en tevens confronteert met de toeschouwer. De pin-hole achtige doorkijk in Witkins beeld en de natuurlijke omgeving van achtervolging in Bellmers beeld dwingt ons als toeschouwer om medeplichtig te zijn in het geweld en het voyeuristische genot die de kunstenaar doormiddel van confrontatie uitlokt. Zeker in Bellmers beeld zijn we op een lijn gebracht met Bellmers scocophilia omdat hij zelf aanwezig is achter de boom.¹⁶⁸ Hij staat verborgen terwijl de toeschouwer de foto vanaf een veilige afstand en anoniem kan bekijken.¹⁶⁹

Sue Taylor beargumenteert in haar boek *The Anatomy of Anxiety* dat Bellmer naar de macht verlangde die hij had over de pop: de pop is passief en kon deelnemen in zijn activiteiten, waar Bellmer zelf naar refereerde als 'games'.¹⁷⁰ Voor Bellmer was zijn motivatie voor het maken van deze poppen dan ook om duizelingwekkende hoogten van passie te recreëren die zouden leiden tot nieuwe verlangens. Deze specifieke benadering van het vrouwen lichaam roept vragen op met betrekking tot het positioneren van de vrouw onder de controle van de mannelijke macht en seksualiteit.

De poppen zijn klein, passief en manipuleerbaar. Ze stonden hem toe om ze te bezitten en te straffen, de dingen die hij verlangt, zijn personificatie of fantasieën, door ze te plaatsen in posities en settingen die geweld, dreiging en observatie generen. Volgens Marquis de Sade is het fotografisch vastleggen van gepositioneerde lichamen in deze hoedanigheid niet alleen een perverse maar ook een wrede en gewelddadige daad.¹⁷¹ Voornamelijk in het geval van Witkin is het toepassen van rituelen (het fotografische manipuleren en het toepassen van attributen) en het onethische opofferen van dode lichamen of lichaamsdelen voor 'de kunsten' een perverse en sadistische daad. Volgens auteur Ida

¹⁶⁷ Creed, 1993, p.10.

¹⁶⁸ Volgens Freud begint erotiek met kijken: *scopophilia*. "Aanraken en de seksuele daad volgen vanuit de verlangende blik." Freud *Three essays on Sexuality*

¹⁶⁹ Francis Hartherley (2012) Hans Bellmer: The Formless Body and Negative Transgression <http://thereddeeps.blogspot.nl/2012/06/hans-bellmer-formless-body-and-negative.html> Geraadpleegd op: 28-03-2015.

¹⁷⁰ Taylor, 2002, p.83.

¹⁷¹ Marquis de sade, 1994, p.86.

Wells komen zijn perverse daden voort uit een verlangen om vast te leggen, te controleren en om te bezitten, wat hem toestaat om zijn kwesties van meesterschap, kracht, autoriteit, identiteit en vermogen te uiten.¹⁷² Vanuit een andere context laten deze geconstrueerde poppen die normaal geassocieerd zijn met abjectie, een esthetische kwaliteit zien die een zekere persoonlijke ideologie en fantasie vervullen. Eggebrecht is van mening dat “de schoonheid van deze lichamelijke vormen, afschuw vervangen waardoor esthetiek een betekenis wordt voor het wegduwen van walging.”¹⁷³ Het surrealistische of fictionele als esthetische strategie overheerst de walging die gepaard gaat met een gevoel van realiteit. Het maken van zulke poppen stelt niet alleen Bellmer maar ook Witkin in staat om realiteit, regels van anatomie en datgene wat sociaal of moraal verboden is te schenden. Als objecten van vormloze vrouwelijkheid, zijn de poppen niet zelf in staat tot deze schending, ze zijn de passieve rekwisieten van iemand ander zijn transgressie.¹⁷⁴

§3.3 Cindy Shermans serie *Sex Pictures*

Een andere hedendaagse kunstenaar, of liever gezegd kunstenaars die geïnspireerd is door Bellmers poppen is Cindy Sherman.¹⁷⁵ De plastic poppen en paspoppen die voorkomen in haar serie *Sex Pictures* (1992) produceren scènes die soms zwaar en afstotelijk zijn. Tevens roepen deze beelden evenals Witkins beelden van levende modellen, associaties op met seksueel geweld, verkrachting, disfiguratie, lichaamslevendigheid en de dood. Ze maakte gebruik van lichaamsdelen geleend van chirurgische catalogussen, welke een kreet van woede zijn tegen fysiek geweld aangedaan aan vrouwen. De gruwelijke kwaliteit van sprookjes samen met de monsterlijke en seksuele kwaliteit is verontrustend voor de toeschouwer. In tegenstelling tot Witkins poppen in *Bad Student* en *The Beginning of fashion in Paris* kunnen Shermans poppen ons een gevoel van schaamte geven. Een voorbeeld hiervan is het beeld Cindy Sherman *Untitled #250* (1992) waarbij de toeschouwer in aanraking komt met een anatomische verstoordheid, seksuele provocatie en erotisch geweld (afb.3.30). Het volledige plastische en gereconstrueerde lichaam roept een intens gevoel van ‘unheimlichkeit’ en walging op. Witkins beeld *Bad Teacher*, vertoont een gelijksoortig verstorend beeld in de samenstelling van een oud mannenhoofd en een jong vrouwen of kinderlichaam. Echter vertoont Witkins macabere samenstelling geen seksuele provocatie of een voyeuristische bezitting. En ondanks dat Sherman geen echte menselijke kadavers gebruikt, fungeren haar geposeerde en ontlede plastic poppen in een verscheidenheid aan gewelddadige scenario’s. Horror in plaats van erotiek voert de dominante toon, ook al zijn een aantal van haar *Sex Pictures* een parodie op de pornografie,

¹⁷² Wells, 2010, p.122.

¹⁷³ Eggebrecht, 1997, p.146.

¹⁷⁴ Francis Hatherley (2012) Hans Bellmer: The Formless Body and Negative Transgression, <http://thereddeeps.blogspot.nl/2012/06/hans-bellmer-formless-body-and-negative.html> Geraadpleegd op: 22-03-2015.

¹⁷⁵ Cindy Sherman (1954) is beroemd voor het nemen van foto’s van haar zelf, geposeerd, verkleed en gemaskeerd om een verscheidenheid aan bedachte mensen te creëren.

bijvoorbeeld wanneer een vrouwelijke pop knielt voor de camera, of de eerder genoemde ‘money shot’. Sherman zegt dat deze beelden een commentaar zijn op pornografie en de manier waarop porno de mannen en vrouwen tot een object maakt, ze zijn een commentaar op sociaal ongemak met openlijke seksualiteit en ze zijn commentaar op de relatie tussen seks en geweld. Hoewel Witkin beschuldigd is door vele critici als pornograaf vanwege de manier waarop zijn naakte en afwijkende modellen zijn geportretteerd, vertonen zijn poppen geen directe aanwijzingen voor pornografie of erotiek.¹⁷⁶ Zowel Shermans als Witkins poppen vertonen geen werkelijk gevoel van perversiteit, maar eerder een unheimlich gevoel, waarbij de esthetiek de impact van hun macabere beeltenis reduceert. De kracht van de fantasie en de drang om te spelen zijn aanwezig zonder dat deze poppen sexy zijn. Sherman zelf hoopt dat deze beelden de toeschouwer confronteren met hun eigen gevoelens over seks, pornografie, of erotische beelden en hun eigen lichamen.¹⁷⁷ Sherman wordt vaak betiteld als een progressieve feminist, echter presenteren deze beelden in hun gelijkenis met Bellmers poppen, eerder een uitsluitel van haar feministische daad. Desondanks kan men de ‘mannelijke blik’ in het geval van Sherman zeker niet uitsluiten. Volgens Mulvey genereren dergelijke scènes hun succes door de mannelijke blik. Alleen doordat de man zijn blik fixeert op de vrouw voor erotisch genot, maakt hij haar tot een object van verlangen. Het concept van een pop of paspop zien we tevens terug komen in Witkins beelden van levende vrouwen of in context van stilleven of beter genoemd tableaux vivants. Een voorbeeld waarbij Witkin werkt met protheses en een levend model is het beeld *Prosthetic Breasts* (2006). Het lijkt alsof de vrouw in afwachting is totdat de foto genomen is en poseert op die manier wat onnatuurlijk met een zweep in haar handen (afb.3.31). Het masker, dat haar gezicht bijna volledig bedekt en een geheel vormt met de ovale vorm van haar hoofd, laat nog kleine kijkgaatjes over voor het model om naar de toeschouwer te kijken. Mogelijk kan het model nog oogcontact maken maar andersom kan de toeschouwer haar blik niet vangen. De gedrapeerde gordijnen, haar volle lichaam en de prothetische borsten hangend voor haar lichaam zijn allen zachte en ronde vormen die de vrouwelijkheid en het erotische in dit beeld versterkt. In contrast is haar haast mannelijke pose en haar kale hoofd een breuk met de vooringenomen vrouwelijke figuratie en idealisatie dat het beeld een vervreemd effect geeft. Een gelijke vervreemde en groteske uitbeelding vinden we in de beangstigende prothetische seks poppen beelden van Sherman (afb.3.32) Ze verkent het weerzinwekkende en tegelijkertijd vindt ze schoonheid in deze menselijke objecten. Volgens Betsy Byrne zijn de prothetische genitaliën, poppen en lichaamsdelen gefotografeerd van dichtbij met dramatisch licht en in volle kleur, om de toeschouwer te choqueren.¹⁷⁸

Het gebruik van prothetische lichaamsdelen is aanstootgevend voor een gedefinieerde vrouwelijkheid die aanwezig is in onze huidige populaire cultuur: nep lichaamsdelen en plastische

¹⁷⁶ Gerry Badger refereert aan Witkin als een “morele porno fotograaf”, die doornmiddel van het toe-eigenen en het ondermijnen van de technieken van de ‘echte kunst’ de toeschouwer met een verachtelijke (abject) seksuele inhoud manipuleert. Badger, 1986, p.36.

¹⁷⁷ Lusty, 2007, p.139.

¹⁷⁸ Kendrick, 2012, p.7.

chirurgie zijn groeiende trends. Volgens Catherine Hayle is het vervangen van het lichaam door prothesen, een voortdurend proces dat zelfs begon voor onze geboorte.¹⁷⁹ Om deze reden beargumenteer ik dat het reconstrueren van lichaamsdelen een creatieve macht of sublimatie en een perverse fantasie onthult, die Witkin in staat stelt monsterlijke representaties een nieuw leven te geven. De manier waarop deze lichamen door toepassingen van prothetische lichaamsdelen een nieuw leven krijgen, belichaamt hoe plastische chirurgie een nieuwe dimensie toevoegt aan gereconstrueerde gender en seksuele idealen.

Volgens Judith Butler kan men niet spreken over gender als een vastliggend concept of een imitatie van een werkelijk geslacht ("real"sex) Voor haar is gender een performance en een imitatie van een ideaal dat wordt herhaald in een specifieke cultureel milieu. Ze beargumenteert dat herhaalde beelden van vrouwen en de noodzaak van vrouwen om te voldoen aan een geconstrueerde vorm van vrouwelijkheid er toe heeft geleid dat men 'geslacht' als een onveranderlijke essentie van gender ziet. Zowel Sherman als Witkins beelden roepen Butlers argumentatie op dat vrouwelijkheid niet echt is. Witkins hermafrodieten en transseksuelen laten zien dat vrouwelijkheid een kunstmatig product van beelden is die eveneens gemanipuleerd kan worden. De beelden breken met de vrouwelijke of mannelijke echtheid, culturele verwachtingen en ingeprent gedrag. Het lichaam is een passief medium, waar culturele betekenissen in zijn gekerfd. En het is Witkins en Shermans taak om te breken met culturele idealen die dicteren wat het betekent om een vrouw te zijn. Zowel Witkin en Sherman roepen uitdagende vragen op met betrekking tot gender rollen, hoe vrouwen zijn gepresenteerd in de gemeenschap door de media en hoe kunst is bekeken en gecreëerd.

Witkin heeft dezelfde fascinatie als de surrealisten als het gaat om het creëren, reconstrueren en deconstrueren van een vrouwenlichaam, doormiddel van het fotografische proces, reconstrueren van lichaamsdelen en het fragmenteren/beschadigen. Zijn beelden lenen zich dan ook uitstekend voor interessante lezing vanuit de context van 'surrealistisch geweld'. Vanuit een psychoanalytische lezing heeft deze daad van positioneren te maken met idealen en ideeën die voortkomen uit seksuele obsessies of fantasieën. Volgens Freud zetten kunstenaars fantasie in als strategie om op een creatieve manier met onderliggende trauma's, angsten en verlangen om te gaan, die lang opgeborgen kunnen leiden tot een blijvend gevoel van schaamte. Freud beargumenteert dat deze gevoelens van schaamte en walging succesvol gemaskeerd zijn door de esthetische benadering van het onderwerp.¹⁸⁰ Het is goed mogelijk dat Witkins beelden zijn voortgekomen uit fantasieën en obsessies met betrekking tot het vrouwenlichaam. Zijn gebruik van esthetisch geweld dat overeenkomt met de surrealisten, kan in dat geval verklaard worden als een manier, om bepaalde gevoelens tegenover de vrouw te vervangen

¹⁷⁹ Catherine Hayles, 1999, p.178.

¹⁸⁰ Lusty, 2007, p.51.

door een object of te vormen in formele esthetische codes. Hoewel het verleidelijk is om Witkins fotografie verder te analyseren in termen van narcistisch, sadistisch of pervers gedrag is het belangrijk om zijn werk te bespreken binnen zijn obsessie voor transgressie. Zijn kunsthistorische referenties naar perverse vormen seksualiteit doen onder andere denken aan de Man Rays fotografie en Bellmers poppen. Witkins idealisatie of de-idealisatie van de vrouw binnen deze context kan gezien worden als een satirische houding ten opzichte van dit onderwerp. Zijn zwarte humor en het macabre zijn in dit opzicht bedoelt om de duistere domeinen van sadomasochisme of zelfpijniging, die vanaf de jaren zestig zijn openbaart, ter discussie te stellen.

Conclusie

Dit onderzoek laat zien hoe freuds psychoanalytische theorieën nog steeds toepasbaar zijn en als uitgangspunt dienen om Witkins oeuvre vanuit een feministische lezing te benaderen. Zijn theorieën met betrekking tot fetisjisme, necrofilie en castratiecomplex bewijzen dat zijn beelden van geweld, erotiek en de dood uitgelegd kunnen worden aan de hand van onderliggende psychoanalytische trauma's, verlangens en angsten. Deze beelden, waaronder Witkins *Interrupted Reading* confronteren ons met de eigen conflicten ofwel het onderbewustzijn. Gedachtes met betrekking tot de dood en verderf die normaal onderdrukt zijn komen nu naar de oppervlakte. Tevens worden de perverse geneugten, neuroses die ontstaan zijn door seksuele onderdrukking aan het licht gesteld.

Witkins fotografie past in de tijdsgeest van de negentiende eeuw. Zijn beelden van ongebruikelijke modellen die gepositioneerd zijn in een ideologische en romantische setting lijken sterk geïnspireerd te zijn door de daguerreotype, de post mortem fotografie en de Victoriaanse pornografie. Zijn postmodernistische verhandeling van deze cultureel en historisch gedefinieerde tradities geven een nieuwe kijk op onderwerpen als de dood en erotiek. Zijn zwart wit foto's van dode vrouwenlichamen, zoals in *Interrupted Reading* en *White on White* laten zien hoe een esthetische benadering van het onderwerp 'de dood', een nieuwe betekenis krijgt. Een betekenis die de dood 'als onzichtbaar' in de huidige 'westerse; maatschappij doet herleven.

Het beeld past in de traditie van de post mortem fotografie omdat de dood als levend is uitgebeeld. In het beeld *Interrupted Reading* is de vrouw niet als slapend uitgebeeld (het eeuwige leven), maar als teken van vergankelijkheid (de eeuwige dood). Haar gefragmenteerde lichaam dat onderdeel is geworden van een publiekelijk spektakel tonen aan hoe een individu kan transformeren tot een monsterlijk, identiteitsloos object. Deze ongebruikelijke artistieke benadering van het dode lichaam onderscheidt zich van de kwetsbaarheid en sentimentele waarde in de Victoriaanse post mortem fotografie.

Witkins modellen zijn dus onderdeel van het meeste mysterieuze onderwerp ter wereld, namelijk de dood. Hij tracht op geheel eigen wijze dit mysterie te verbeelden en te vertalen naar een bovennatuurlijk verschijnsel. Binnen zijn gecreëerde mythische en ideologische wereld worden Eros en Thanatos uitgedaagd als tegenstelling tussen leven en dood, monsterlijk en mooi en liefde en verwoesting. Freud zag in Thanatos het instinct van de dood en agressie. In witkins beelden zien we frequent hoe tekenen van pijn en geweld geassocieerd zijn met een agressieve daad en menselijk lijden. Daartegenover staat Eros, dat het leven betekenis geeft oftewel een doel. Voorbeelden hiervan zijn de liefde, smachtend verlangen en lust. In de gotische roman, waaronder in het verhaal van Edgar Allan Poe wordt geïllustreerd wat de consequenties zijn van obsessies, verlangen of lust. De liefde kan verwoestend zijn, en zo ook in het beeld *Interrupted reading* ziet men hoe passie en de drang om te creëren, of een persoon te portretteren leidt tot een representatie van leven in de dood. Het romantische

in de gotische roman leidt veelal tot wanhoop, destructie en zelfs tot de dood. Net als in de gotische roman is voor Witkin het romantische geassocieerd met het grote onbekende te samen met het bovennatuurlijke. Zijn doel is namelijk om het lichaam onderdeel te maken van een eigen gecreëerde universum waarbinnen de ‘ongeliefde’ geliefd te zijn.

De erotische aantrekking van het lijk is eveneens een romantische gedachte zoals deze in de gotische roman en door de pre rafaëlieten gerepresenteerd is. Bij de pre rafaëlieten ligt de aantrekking van het lijk in de schone en afstandelijke representante van het vrouwenlichaam. Een erotiek die subtieler is en de toeschouwer in staat stelt om de dood te ontkennen. Tevens geeft hij een hernieuwde lezing van lichamelijke en schoonheid zoals deze is voorgesteld in de kunstgeschiedenis. Een schoonheid die gevonden wordt in het groteske en een fascinatie onthult voor ‘de ander’ als incompleet en gefragmenteerd. Hij geeft dit ‘afwijkende model’ een plek binnen het universum van de klassieke kunsten.

De relatie tussen man en vrouw is eveneens vertegenwoordigd. Zowel in de gotische roman als in Witkins beeld bestaat er een gelijke verhouding tussen de man als dominant en de vrouw als onderworpen. Net als in Poes ‘The Oval Portrait’ en in het beeld *Interrupted Reading*, bepaald de kunstenaar over het lot van de vrouw. Witkin zet fantasie en verbeelding in als creatieve macht om het onderwerp te kunnen domineren, manipuleren en beheersen.

Het seksuele verlangen dat naar voren komt in de kunstwerken van de surrealisten, de prerafaëlieten en in Witkins oeuvre kunnen gezien worden als een projectie van het eigen verlangen op het lichaam. In tegenstelling tot de passieve romantische dood in de Romantiek, presenteren Witkins gefragmenteerde en ontlede lichamen een uitdaging van de mannelijke blik die geconfronteerd zijn met deze aanstootgevende en perverse representatie van het vrouwenlichaam. Net als de representaties van de surrealisten en de moord op Elizabeth Short *The Black Dahlia* wordt een dergelijke daad gezien als een actieve misdaad. Een agressieve daad die voortkomt uit een verlangen om de vrouw te onderdrukken, controleren en te bezitten.

Dit onderzoek heeft echter uitgewezen dat zijn geweld gezien kan worden als een bewuste daad van het uiten van zijn fantasie, in zijn zoektocht naar limieten, grenzen en de poging om ze te overschrijden. Daartegenover kan men zich afvragen of vrouwen daadwerkelijk andere fantasieën hebben dan mannen en of het fetisjistische spektakel in Witkins *Choice of Outfits for Agonies of Mary* en *Portrait of Isabella Brant* daadwerkelijk iets slechts is, of zorgt voor een zeker bewustzijn dat uitnodigt tot een sociale transformatie. Alhoewel zijn beelden frequent als sadistische en gewelddadig worden gezien, beperkt hij zich niet alleen tot de vrouw als slachtoffer. Frequent worden (dode) mannelijke lichamen, hermafrodieten en transseksuelen als modellen ingezet om de heersende geslachtsrollen in de samenleving ter discussie te stellen.

De Engelse vakterm ‘Doing gender’ is van toepassing, omdat Witkin verwijst naar de maatschappelijke toepassing van genderdifferentiatie en de interacties waarin gender wordt geproduceerd. Aan de hand van Freuds fetisjisme en castratiecomplex is er aangetoond dat het geweld

in zijn beelden begrepen kunnen worden als een manier om het sociale lichaam te schenden en ter discussie te stellen. De nadruk ligt op het biologische of anatomische lichaam en de manier waarop gender bijdraagt aan de identiteitsvorming van de vrouw. Witkin gebruikt geweld als metafoor om gender en meer specifiek de vrouw als archetype, als slachtoffer en als passief object te ontwrichten en ter discussie te stellen. Zijn missie en visie sluit aan bij de surrealisten die poogde om seksuele taboes aan het licht stellen. Alhoewel het verleidelijk is om te spreken van een dubbel moraal, bewijzen zowel Witkin als de surrealisten dat het vrouwenlichaam een geschikt onderwerp is om ons na te laten denken over de oneindige mogelijkheden van het lichaam en de manier waarop het lichaam getransformeerd is tot een pervers spektakel. Men kan dus concluderen dat Witkins openlijke en kunstmatige toepassing van iconografie of beelden uit de visuele cultuur leiden tot een verhoogd bewustzijn, als het gaat over de manier waarop kunst, media en literatuur de realiteit van vrouwen creëren en manipuleren. In dit opzicht sluit zijn gedachtegoed aan bij postmoderne kunstenaars als Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, Kiki Smith en John Coplans, die allen het menselijke lichaam en identiteit ter discussie stellen.

Literatuurlijst

Ariès, P. (1972), *Western Attitudes toward Death and Dying* "From the Middle Ages to the Present", Marion Boyars, London.

Bataille, G., *Eroticism* (2001), *L'érotisme* (1957), Translated by Mary Dalwood, with an Introduction by Colin MacCabe, Penguin Classics, London.

Bataille, G., *Tears of Eros* (2012), *Les larmes d'Eros* (1989), Translated by Peter Connor, Penguin Classics, London.

Belton, R., J. (1991), "Speaking with a Forked Tongue: 'Male' Discourse in 'Female' Surrealism", *Surrealism and Women*, The MIT Press, Cambridge.

Botting, F. (1995), *Gothic-The New Critical Idiom*, Routledge, New York.

Buikema, R., Tuin, I. van der (2009), *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Routledge, London.

Bunnen, N., Yu, J. (2004), *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, Wiley-Blackwell, Oxford.

Burns, S. (1990), *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*, Twelvetees Press, Altadena, California

Butler, J. (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, New York.

Bronfen, E. (1992), *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester.

Byron, G., Townshend, D. (2013), *The Gothic World*, Routledge Worlds, Taylor & Francis Group, New York.

Cameron, E. (2010), *The Psychopathology of the Gothic Romance: Perversion, Neuroses and Psychosis in Early Works of the Genre*, McFarland, Jefferson.

Caws, M. A., Raaberg, G.G. (1991), *Surrealism and Women*, The MIT Press, Cambridge.

- Celant, G. (1995), *Joel-Peter Witkin: A Retrospective*, Scalo Publishers, New York.
- Cohen, K. (1973), *Metamorphosis of a Death Symbol*, University of California Press, London.
- Conley, K. (1996), *Automatic Woman, The Representation of Woman in Surrealism*, University of Nebraska Press, London.
- Creed, B. (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London.
- Downing, L.M. (1999), *Desire and Immobility: Situating Necrophilia in Nineteenth-Century French Literature*, Thesis (D. Phil.)University of Oxford, pp.242-251.
- Eburne, J.P. (2008), *Surrealism and the Art of Crime*, Cornell University Press, New York.
- Freud, S., Gay, P., & Strachey, J. (1959), *Beyond the pleasure principle*, Bantam Books, New York.
- Freud, S. (2010), *The ego and the id*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Seattle.
- Freud, S. (1989), *Totem and Taboo*, W.W. Norton & Company Ltd., London.
- Freud, S., & Rivers, J. (1950), *Collected papers of sigmund freud* (Vol. 5, pp. 163-174).Manhattan, NY: Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, London.
- Gascoigne, D., e.d. (2007), *Violent Histories: Violence, Culture and Identity in France from Surrealism to the Néo-Polar*. Peter Lang International Academic Publishers, Bern.
- Gilmore J. (1994), *Severed: The True Story of the Black Dahlia Murder*, Zanja Pr Dangerous Concepts, Portland/Oregon.
- Gorp, van, H.(1998), *De Romantische Griezselroman: Gothic Novel Een Merkwaardig Rand-Verschijsel in De Literatuur*, H. Van Gorp en Garant-Uitgevers, Leuven/Apeldoorn.
- Hayles, C. (1999), *How we became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and informatics*, The University of Michigan Press, Michigan.

Higgins, J. (2013), *Seeing Death: Portraiture in contemporary post-mortem photography*. Faculty of the Humanities, UCT Press, Cape Town.

Hodel, S. (2006), *Black Dahlia Avenger: The true Story*, HarperCollins Publishers, New York.

Homem, R.C. (2012), *Relational Designs in Literature and the Arts: Page and Stage, Canvas and Screen*. Rodopi, Amsterdam/New York.

Ion Caraion, I., (1981), *Poems*, Ohio University Press, Ohio.

Jouve, J.P. (1936), *Hélène*, G.L.M. Publisher, Paris.

Kendall, S. (2007), *Critical Lives*, Georges Bataille, Reaktion Books, London.

Krafft-Ebing, von, R. (1886), *Psychopathia Sexualis: A Medico-Legal Study*, 1st ed. F.A. Davis, Philadelphia, 1886 [reprinted by Bloat Books, 1998].

Krauss, R., Bois, Y.A. (1997), *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York.

Krauss, R., Livingston, J., Ades, A. (1985), *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, New York.

Kristeva, J. (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York.

Linkman, A. (2011), *Photography and Death*, 2011, Reaktion Books, London.

Lusty, N. (2007), *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Ashgate Publishing, Hampshire.

Marsh, A. (2003), *The Darkroom: Photography and the Theatre of Desire*, Macmillan Education, Melbourne.

McNair, B. (2002), *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire*, Routledge, New York.

McShane (2000), *Exquisite Corpses: Representations of Violence in the Collective Surrealist Unconscious*, University of California Press, Oakland.

Metaxatos, D. (2004) *The Spiritual Body, Regression and Redemption in the Work of Joel-Peter Witkin*. Degree of Master of Fine Arts (Research), The University of Western Australia.

Millett-Gallan, A. (2010), *The Disabled Body in Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, New York.

Mostofi, M. (2015), *A Psychoanalytic Approach to Edgar Allan Poe's "The Oval Portrait"*, University of Guilan Press, Guilan, Iran.

Mulvey, L. (1973), *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?'* In Mulvey, L. (2009) *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Nafté, M. (2014), *Trophies and Talismans: The Traffic of Human Remains*, PhD Thesis, McMaster University, pp. 1-273.

Nelson, M., Bayliss, S.,H. (2006), *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*, Bulfinch, New York.

Owens, M., O. (2005), *Stages of Dismemberment: The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, University of Delaware Press, Newark.

O'Mally, P.R. (2006), *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture, Part of Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

Prioreschi, P. (1990), *A History of Human Responses to Death: Mythologies, Rituals, and Ethics*, Edwin Mellen Press, New York.

Kemmerer, K.N. (1998), *A Neutral Being Between the Sexes: Samuel Johnson's Sexual Politics*, Bucknell University Press, Lewisburg.

Quigley, C. (2005), *The Corpse: A History*, McFarland & Company.

Ruby, J. (1999), *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, The MIT Press, Cambridge.

Sade, M., de, Seaver, R., Wainhouse, A. (1994), *The 120 Days of Sodom and Other Writings*, Grove Press, New York.

Siwsher, C. (2000), *Victorian England*, Greenhaven Press, San Diego.

Schaffner, A.K. (2012), *Modernist Eroticisms: European Literature After Sexology*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Smelik, A. (2009), 'Kill Bill and the Battle for Theory in Feminist Film Studies' in: *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Routledge, London.

Spooner, C. (2007), *Contemporary Gothic*, Reaktion Books, London.

Stamelman, R. H. (1990), *Lost Beyond Telling: Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*, Cornell University Press, New York.

Stone, P. R. (2011), 'Dark tourism experiences: Mediating between life and death' in: *Tourist experience: Contemporary perspectives*, Routledge, Abingdon.

Taylor, S. (2002), Hans Bellmer: *The Anatomy of Anxiety*, MIT Press, Cambridge.

Walker, B. G. (1983), "vagina dentata," *Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, Harper & Row, San Francisco.

Welling, W. (1978), *Photography in America: The Formative Years, 1839-1900 - A Documentary History*, Crowell, Lewiston.

Wells, I.B. (2010), *Women of Summer*, Dog Ear Publishing, Indianapolis.

Witkin J. P. (1995), "Revolt Against the Mystical," University of New Mexico, Albuquerque.

Essays, artikelen, Tijdschriften

Badger, G. (1986), Towards a moral pornography, *Creative Camera* (6), pp.33-36.

Bright, B. (2012), The Transforming Aesthetic of the Crime Scene Photograph: Evidence, News, Fashion, and Art, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, Volume 38 (1). pp.79-102.

Bruce, S. (2005), "Sympathy For the Dead: (G)hosts, Hostilities and Mediums in Alejandro Amenábar's *The Others* and Postmortem Photography," *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Volume 27 (2), p.21-36.

Eggebrecht, H. (1997), "Ekeltöne". *Kursbuch* 129, Zeit Magazine, pp.145-151.

Foltyn, J., L.(2008), "Dead Famous and Dead Sexy: Popular Culture, Forensics, and the Rise of the Corpse ". *Mortality*, Volume 13 (2), pp.153-173.

Gorp, van, H. (1996) De receptie van de Gothic Novel (griemelroman) in de Nederlandse literatuur (1790-1850) *Tydskrif vir Nederland en Afrikaans* 3^{de} jaargang no.1, pp.3-19.

Hutchison, S. (2003), Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality: Claude Cahun and Djuna Barnes, *Symploke*, Volume 11 (1-2), pp.212-226.

Kuenzli, R. E. (1990), "Surrealism and Misogyny." *Dada/Surrealism*, no. 18, pp.17-26.

Olguin, S. (2012), "Beyond Horror: Taking pictures of the dead in Mexico". *Revista Sana Soleil-Estudios de la Imagen*, no. 4, pp.182-195.

Markus, R. (2000), "Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman", *Woman's Art Journal*, Volume 21 (1), pp.33-39.

Mulvey, L. (1975), Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, Volume 16 (3), pp. 6-18.

Poe, E.A. (1975), 'The Oval Portrait'. De eerste publicatie van "The Oval Portrait" was getiteld "Life in Death" en gepubliceerd in *Graham's Magazine*, 1842.

Richards, A.K. (1992), Bisexuality, perversion and childhood sexual abuse, *Issues in Ego Psychology*, Volume 15, (1), pp.33-43.

Romanska, M. (2005), NecrOphelia, Death. Feminity and the making of modern aesthetics, *Performance Research, Taylor&Francis*, Volume 10 (3), pp.35-53.

Walter, T. (1984), Death as recreation: armchair mountaineering, *Leisure Studies* Volume 3 (1), pp.43-56.

Websites

Auteur? (2009) *Eros & Thanatos- Drives, Images, Interpretations*.

http://www.freudmuseum.at/files/english/bottom_menu/01_media_service/04_press_releases/pdf_downloads/2009/eros_thanatos_en.pdf Geraadpleegd op: 14-02-2015.

Auteur? (2012) *Death's face: Rudolf Schäfer*. <http://tarthead.com/2012/04/06/deaths-face-rudolf-schafer-images-may-upsetoffend/> Geraadpleegd op: 12-05-2015.

Abatemarco, M. (2014) *Sacred Times: Photographer Joel-Peter Witkin*.

http://m.santafenewmexican.com/pasatiempo/art/gallery_openings/sacred-times-photographer-joel-peter-witkin/article_533bbb85-c86d-53f4-9961-58aa34e14f6c.html?mode=jqm Geraadpleegd op: 27-12-2014.

Biles, J. (2008) *The Poetics and Politics of Horror: The Photography of Joel-Peter Witkin*, The Catherine Edelman Gallery.

http://www.academia.edu/7554151/The_Poetics_and_Politics_of_Horror_The_Photography_of_Joel-Peter_Witkin Geraadpleegd op: 01-01-2015.

Hartherley, F. (2012) *Hans Bellmer: The Formless Body and Negative Transgression*.

<http://thereddeeps.blogspot.nl/2012/06/hans-bellmer-formless-body-and-negative.html> Geraadpleegd op: 28-03-2015.

Keegan, A. (?) *The Marvelous Surrealism was born in Paris in the early 1920's*.

<http://academic.evergreen.edu/curricular/flatart/pdf%20handouts/Art%20History%20Lecture%20PDFs/surrealismessay.pdf>

Kendrick, C. (2012) *'When a feminist artist is not a feminist Challenging Cindy Shermans Constructed Position in Discourse'*.

http://www.academia.edu/1570280/When_a_feminist_artist_is_not_a_feminist_Challenging_Cindy_Shermans_Constructed_Position_in_DiscourseAcademia.edu Geraadpleegd op: 25-03-2015.

Markus, D. (2006) *Pierre Klossowski and Hans Bellmer*.

<http://www.brooklynrail.org/2006/12/artseen/klossowski-and-bellmer> Geraadpleegd op: 25-02-2015.

Mileaf, J. (2012) *Please Touch: Dada & Surrealist Objects After The Readymade*. Dartmouth College Press. <http://historyofbds.com/2014/03/man-ray-lee-miller-and-william-seabrook-bondage/>
Geraadpleegd op: 15-04-2015.

Weigart, K. (2014) *Interview with Joel-Peter Witkin* <http://www.kenweingart.com/blog/interview-joel-peter-witkin/#sthash.knTHS18i.dpuf> Geraadpleegd op: 29-07-2015.

Winter, A. (2013) *What is gothic literature*. <http://alynedewinter.com/739/what-is-gothic-literature/>
Geraadpleegd op: 18-03-2015.

Winer, L. (2011) *Explaining Thanatos (The Death Drive)*.
<http://thoughtsfromthemiddleseat.com/2011/02/28/explaining-thanatos-the-death-drive/> Geraadpleegd op: 28-02-2015.

Winter, L. (2011) *Explaining Thanatos: The death drive. In Thoughts from the middle Seat*.
<http://thoughtsfromthemiddleseat.com/2011/02/28/explaining-thanatos-the-death-drive/> Geraadpleegd op: 14-02 2015.

Herkomst afbeeldingen.

Afb.1.1. *Interrupted Reading, Paris*, Edelmangallery.com/Joel-Peter Witkin [Online afbeelding].

Gedownload op 22 januari 2015, van <<http://edelmangallery.com/exhibitions-and-projects/exhibition-pages/2003/gallery-artists-2003.html#?id=3084>>

Afb 1.2. *Interrupted Reading*, wikiart.org/Camille Corot [Online afbeelding]. Gedownload op 16 april

2015, van <<http://www.wikiart.org/en/camille-corot/interrupted-reading-1870>>

Afb.1.3. *Rachel Weeping*, americanartselection/Charles Willson Peale [Online afbeelding].

Gedownload op 25 januari 2015, van <<https://americanartselections.wordpress.com/2011/02/10/peale-charles-willson-rachel-weeping-1776-addition/>>

Afb.1.4. *Moeder met Kind*, ebay.com/Sherry Sanford [Online afbeelding]. Gedownload op 25 januari

2015, van <<https://www.pinterest.com/pin/60798663692379502/>>

Afb.1.5. *The sleeping Beauty*, viralnova.com/Stanley B. Burns [Online afbeelding] Gedownload op 16

maart 2015, van <<http://www.viralnova.com/post-mortem-victorian-photographs/>>

Afb.1.6. *Post mortem photo, Paris*. Uit *Photography and Death*, Linkman, A., 2011, London:

Reaktion Books.

Afb.1.7. *Close up van een overleden jongetje met de ogen open*, io9.com/Vincze Mikloz [Online

afbeelding]. Gedownload op 1 augustus 2015, van <<http://io9.com/the-strangest-tradition-of-the-victorian-era-post-mort-472772709>>

Afb.1.8. *Met een metalenstandaard werd het lichaam op zijn plaats gehouden*, wordpress.com/Elysian

Hunter [Online afbeelding]. Gedownload op 27 mei 2015, van

<<https://elysianhunter.wordpress.com/2011/10/31/victorian-death-and-post-mortem-photography-and-reworking-the-wiring/>>

Afb.1.9. *Beating Victim*, galerievu.com/Jeffrey Silverthorne [Online afbeelding]. Gedownload op 04

mei 2015, van http://www.galerievu.com/series.php?id_reportage=93&id_photographe=25

Afb.1.10. *Visage de mortes*, ardenandanstruther.com/Rudolf Schäfer [Online afbeelding]. Gedownload

op 27 mei 2015, van <<http://www.ardenandanstruther.com/database/articles.php?lng=en&pg=289>>

Afb.1.11. *Blood transfusion resulting in Aids*, beautifuldecay.com/Andres Serrano [Online

afbeelding]. Gedownload op 06 mei 2015, van <<http://beautifuldecay.com/2013/09/13/andres-serranos-powerful-images-death/>>

Afb.1.12. *Pneumonia Death*, beautifuldecay.com/Andres Serrano [Online afbeelding]. Gedownload op 06 mei 2015, van <<http://beautifuldecay.com/2013/09/13/andres-serranos-powerful-images-death/>>

Afb.1.13. *Proud Flesh*, Sallymann.com/Sally Mann [Online afbeelding]. Gedownload op 16 mei 2015, van <<http://sallymann.com/selected-works/proud-flesh>>

Afb.2.1. *Female Nude*, artinthepicture.com/Egon Schiele [Online afbeelding]. Gedownload op 12 februari 2015, van <http://www.artinthepicture.com/paintings/Egon_Schiele/Female-Nude/>

Afb.2.2. *Beweinung der Lucretia*, artnet.com/Francesco Cairo [Online afbeelding]. Gedownload op 12 maart 2015, van <http://www.artnet.com/artists/francesco-del-cairo/beweinung-der-lucretia-auHFFMXWoo_UAJpbwgJYig2>

Afb.2.3. *Unzüchtiges Paar mit Tod*, kwit.org/Sebald Behem [Online afbeelding]. Gedownload op 28 mei 2015, van <<http://kwit.org/post/schuberts-death-and-maidens>>

Afb.2.4. *Der Tod und das Mädchen*, kunstkopie.nl/Hand Baldung Grien [Online afbeelding]. 28 mei 2015, van <<http://www.kunstkopie.nl/a/baldung-grien-hans.html&sfl=1&INCLUDE=LIST>>

Afb.2.5. *Interrupted Reading, Paris*, Edelmangallery.com/Joel-Peter Witkin [Online afbeelding]. Gedownload op 22 januari 2015, van <<http://edelmangallery.com/exhibitions-and-projects/exhibition-pages/2003/gallery-artists-2003.html#?id=3084>>

Afb.2.6. *Illustratie voor Poes 'The Oval Portrait'*, wikipedia.org/J.P. Laurens [Online afbeelding]. Gedownload op 17 mei 2015, van <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Oval_Portrait#/media/File:Poe_the_oval_portrait.JPG>

Afb.2.7. *The Nightmare*, andresgrahamdixon.com/Henry Fuseli [Online afbeelding]. Gedownload op 16 mei 2015, van <<http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/48>>

Afb.2.8. *Ophelia*, artmagic.com/John William Waterhouse [Online afbeelding]. Gedownload op 29 juni 2015, van <<http://www.artmagick.com/pictures/picture.aspx?id=7255>>

Afb.2.9. *White on White*, andersmithgallery.com/Joel Peter Witkin [Online afbeelding]. Gedownload op 02 juli 2015, van <http://www.andersmithgallery.com/exhibitions/joel-peter_witkin/love_and_other_reasons/>

Afb.2.10. *Ophelia*, victorianweb.org/John William Waterhouse [Online afbeelding]. Gedownload op 19 juni 2015, van <<http://www.victorianweb.org/painting/jww/paintings/moore1.html>>

Afb.2.11. *Ophelia*, kinnerestern.com/John Everett [Online afbeelding]. Gedownload op 19 juni 2015, van <<http://kinneretstern.com/2015/04/27/john-everett-millais-ophelia-1852/>>

Afb.2.12. *Beeltenis van Francois I de la Serre* /? [Online afbeelding]. Gedownload op 14 mei 2015, van <<http://karine.lanini.free.fr/genealogievanite.htm>>

Afb.2.13. *Transi tombe van Catherine de Medicis de della Robia*, *histoireeurope*/? [Online afbeelding]. Gedownload op 14 mei 2015, van <<http://www.histoireeurope.fr/RechercheLocution.php?Locutions=Catherine+de+M%E9dicis>>

Afb.2.14. *l'homme à moulons*, [wikipedia.org/](http://en.wikipedia.org/wiki/Cadaver_tomb#/media/File:Boussu_JPG00a.jpg)? [Online afbeelding]. Gedownload op 14 mei 2015, van <https://en.wikipedia.org/wiki/Cadaver_tomb#/media/File:Boussu_JPG00a.jpg>

Afb.2.15. *Transi tombe van Henri II en Catherine de Médicis de Germain Pilon*, [tourisme93.com/](http://www.tourisme93.com/)? [Online afbeelding]. Gedownload op 14 mei 2015, van <<http://www.tourisme93.com/basilique/tombeau-d-henri-et-catherine-de-medicis.html>>

Afb.2.16. *Jeanne de Bourbon-Vendôme's transi tombe*, [landrucimetieres](http://www.landrucimetieres.fr/spip/spip.php?article1983)/? [Online afbeelding]. Gedownload op 14 mei 2015, van <<http://www.landrucimetieres.fr/spip/spip.php?article1983>>

Afb.3.1. *Woman with her Throat Cut*, [moma.org/Alberto Giacometti](http://www.moma.org/Alberto_Giacometti) [Online afbeelding]. Gedownload op 16 april 2015, van <<http://www.moma.org/collection/works/81796>>

Afb.3.2. *L'evidence Eternelle*, [wikiart.org/Rene Magritte Giacometti](http://www.wikiart.org/Rene_Magritte_Giacometti) [Online afbeelding]. Gedownload op 16 april 2015, van <<http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-eternal-evidence-1930>>

Afb.3.3. *La folie des grandeurs*, [masterworksfineart.com/Rene Magritte](http://www.masterworksfineart.com/Rene_Magritte) [Online afbeelding]. Gedownload op 16 april 2015, van <<http://www.masterworksfineart.com/inventory/2868>>

Afb.3.4. *la Poupeé 1949* [dantebea.com/Hans Belmer](http://dantebea.com/Hans_Belmer) [Online afbeelding]. Gedownload op 18 april 2015, van <<http://dantebea.com/category/photographes/hans-bellmer-la-poupee-histoire-de-loeil/>>

Afb.3.5. *The Black Dahlia*, [fangoria.com/Peagel](http://www.fangoria.com/Peagel) [Online afbeelding]. Gedownload op 25 mei 2015, van <<http://www.fangoria.com/new/true-grue-the-tragic-terrifying-black-dahlia-murder/>>

Afb.3.6. *The Black Dahlia*, [fangoria.com/Peagel](http://www.fangoria.com/Peagel) [Online afbeelding]. Gedownload op 25 mei 2015, van <<http://www.fangoria.com/new/true-grue-the-tragic-terrifying-black-dahlia-murder/>>

Afb.3.7. *Art of Radio*, [dali.org/Salvador Dali](http://www.salvador-dali.org/Salvador_Dali) [Online afbeelding]. Gedownload op 25 mei 2015, van <https://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_imprimir.php?obra=549&lang=en>

Afb.3.8. *Minotaure*, [studyblue/Man Ray Dali](http://www.studyblue.com/notes/n/man-ray/deck/1770514) [Online afbeelding]. Gedownload op 02 juni 2015, van <<https://www.studyblue.com/notes/n/man-ray/deck/1770514>>

Afb3.9. *History of Commercial Photograpy*, tantintsian.com/Joel Peter Wiktin Dali [Online afbeelding]. Gedownload op 02 juni 2015, van <<http://www.tatintsian.com/ru/artists/joel-peter-witkin/works>>

Afb.3.10. *Negre's Fetishist, Paris*, tantintsian.com/Joel Peter Wiktin Dali [Online afbeelding]. Gedownload op 02 juni 2015, van <<http://www.tatintsian.com/ru/artists/joel-peter-witkin/works>>

Afb.3.11. *La Prière, naakte vrouw liggend op een sofa*, lamyrtillevolante.com/Man Ray [Online afbeelding]. Gedownload op 02 juni 2015, van <<http://lamyrtillevolante.tumblr.com/post/116013536006/whytheclassics-man-ray-self-portrait-with>>

Afb.3.12. *La Prière, zelfportret en naakte vrouw liggend op een sofa*, lamyrtillevolante.com/Man Ray [Online afbeelding]. Gedownload op 02 juni 2015, van <<http://lamyrtillevolante.tumblr.com/post/116013536006/whytheclassics-man-ray-self-portrait-with>>

Afb.3.13. *Elizabeth Shorts lichaam in Cornoners kantoor*, horrorunlimited.nl/? [Online afbeelding]. Gedownload op 03 juni 2015, van <<http://horrorunlimited.blogspot.nl/2013/02/the-black-dahlia-victim-of-gruesome-and.html>>

Afb.3.14. *Black and White*, skyscraperpage.com/Man Ray [Online afbeelding]. Gedownload op 03 juni 2015, van <<http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?t=170279&page=1043>>

Afb.3.15. *Portrait of Isabella Brant*, clampart.com/Joel Peter Wiktin. [Online afbeelding]. Gedownload op 09 juni 2015, van <<http://clampart.com/2012/09/portrait-of-isabella-brant/witkin-portrait-of-isabell/>>

Afb.3.16. *Elizabeth D*, clampart.com/Joel Peter Wiktin [Online afbeelding]. Gedownload op 09 juni 2015, van <<http://clampart.com/2012/09/portrait-of-isabella-brant/witkin-portrait-of-isabell/>>

Afb.3.17. *Le Fameux Primat de la Matière sur la pensée*, telerama.fr/Man Ray [Online afbeelding]. Gedownload op 09 juni 2015, van <<http://www.telerama.fr/scenes/les-trouvailles-de-man-ray-et-lee-miller,115565.php>>

Afb.3.18. *Reality is an invention-Balthus*, beautifulentropy.com/Joel Peter Wiktin [Online afbeelding]. Gedownload op 09 juni 2015, van <<http://beautifulentropy.tumblr.com/post/372423366/striking-surreal-photomontage-by-joel-peter-witkin>>

Afb. 3.19. *Visitation, Paris/New Mexico*, fundaciostampfli.org/Joel Peter Wiktin [Online afbeelding]. Gedownload op 09 juni 2015, van <<http://www.fundacio-stampfli.org/category/colleccio/?art=496&lang=en>>

Afb.3.20 *Choice of Outfits for the Agonies of Mary*, christies.com/Joel Peter Witkin [Online afbeelding]. Gedownload op 15 juni 2015, van <<http://www.christies.com/lotfinder/photographs/joel-peter-witkin-choice-of-outfits-for-agonies-5355297-details.aspx>>

Afb.3.21. *Woman with her Throat Cut*, moma.org/Alberto Giacometti [Online afbeelding]. Gedownload op 16 april 2015, van <<http://www.moma.org/collection/works/81796>>

Afb.3.22. *Mannequin with cotton cloud on her head*, museoreinasofia.es/Maurice Henry [Online afbeelding]. Gedownload op 15 juni 2015, van <<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/mannequin-maurice-henry-mannequin-maurice-henry>>

Afb.3.23. *Louis Vuitton Wool Garden Hat*, strawberige.com/Joel Peter Wiktin [Online afbeelding]. Gedownload op 18 mei 2015, van <<http://www.strawberige.com/2012/12/inspiration-from-past.html>>

Afb.3.24. *Street Mannequin*, diaryofaninseineblonde.com/André Masson [Online afbeelding]. Gedownload op 18 mei 2015, van <<http://diaryofaninseineblonde.com/tag/mannequins/>>

Afb.3.25. *Mannequin dans le rue aux Lévres*, diaryofaninseineblonde.com/Marcel Duchamp [Online afbeelding]. Gedownload op 18 mei 2015, van <<http://diaryofaninseineblonde.com/tag/mannequins/>>

Afb.3.26. *La Poupée 1930*, sinistremag.com./Hans Bellmer [Online afbeelding]. Gedownload op 18 mei 2015, van <<http://sinistremag.com/index.php/2011/10/trauma-oculaire-hans-bellmer/>>

Afb.3.27. *La Poupée 1935*, sinistremag.com./Hans Bellmer [Online afbeelding]. Gedownload op 18 mei 2015, van <<http://sinistremag.com/index.php/2011/10/trauma-oculaire-hans-bellmer/>>

Afb.3.28. *Bad Student*, theredlist.com/Joel Peter Wiktin, [Online afbeelding]. Gedownload op 06 juni 2015, van <http://theredlist.com/wiki-2-16-601-809-view-outstanding-profile-witkin-joel-peter.html>

Afb.3.29. *The Beginning of fashion in Paris*, theredlist.com/Joel Peter Wiktin, [Online afbeelding]. Gedownload op 06 juni 2015, van <<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-809-view-outstanding-profile-witkin-joel-peter.html>>

Afb. 3.30. *Untitled #250*, archive.newmuseum.org/Cindy Sherman [Online afbeelding]. Gedownload op 06 juni 2015, van <http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/5362>

Afb.3.31. *Prosthetic Breasts*, theredlist.com/Joel Peter Wiktin, [Online afbeelding]. Gedownload op 06 juni 2015, van <<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-809-view-outstanding-profile-witkin-joel-peter.html>>

Afb.3.32. *Untiteled # 259*, archive.newmuseum.org/Cindy Sherman [Online afbeelding]. Gedownload op 06 juni 2015, van <http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/5362>

Afbeeldingen



Afb.1.1) Joel-Peter Witkin, *Interrupted Reading, Paris*, 20x16, 40x30 cm, gelatine zilver print, 1999.



Afb.1.2) Camille Corot, *Interrupted Reading*, olieverf op canvas, 1870.



Afb.1.3) Charles Willson Peale's *Rachel Weeping*, olieverf op canvas, 1772.



Afb.1.4) *Moeder met kind*, Daguerrotype, 1840s.



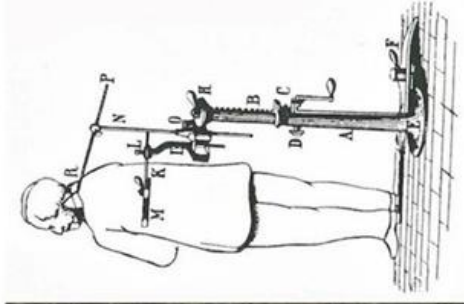
Afb.1.5) *'The Sleeping Beauty'*, Victoriaanse post mortem fotografie.



Afb.1.6) R. Decharvans, post mortem fotografie, Parijs.



Afb. 1.8) met een metalen standaard werd het lichaam op zijn plaats gehouden.



Afb. 1.7) Een voorbeeld van een vroeg post mortem portret. In deze vroege portretten ziet men veelal een close-up van het gezicht of foto's waarbij het hele lichaam is geportretteerd.



Afb.1.9) Jeffrey Silverthorne, *Beating Victim, Morgue*, 1972.



Afb.1.10) Rudolf Schafer, *Visage de Mortes 11*, 1987.



Afb.1.13) Sally Mann, *Proud Flesh*, 1999.



Afb.1.11) Andres Serrano, *Blood transfusion resulting in Aids*, 1992.



Afb.1.12) Andres Serrano, *Serie The Morgue, Pneumonia Death (Ed.3)*, 1992.



Afb.2.1) Egon Schiele, *Female Nude*, 1910, olieverf op papier.



Afb.2.2) Francesco Caio, *Beweinung der Lucretia*, 1665.



Afb. 2.3) Sebald Behem, *Unzüchtiges Paar mit Tod*, 1529.



Afb.2.4) Hans Baldung Grien, *Der Tod und das Mädchen*, 1517.



Afb.2.5) Joel-Peter Witkin, *Interrupted Reading*, Paris, 1999.



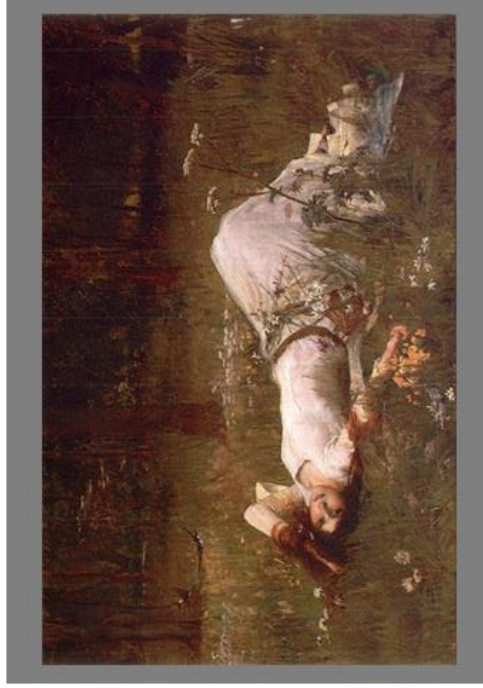
Afb.2.6) J.P. Laurens illustratie voor Poes 'The Oval Portrait' in *Tales and Poems*, vol.2. ?



Joel-Peter Witkin, *Interrupted Reading*, 1999.



Afb.2.7) Henry Fuseli, *The Nightmare*, 1781.



Afb.2.8) John William Waterhouse, *Ophelia*, 1889.



John Atkinson Grimshaw, *The Lady of Shalott*, olievert op canvas.



William Etchings, *The Lady of Shalott*, olievert op canvas.



Afb. 2.9) Joel-Peter Witkin, *White*, Paris, 2009.



Afb.2.10) Waterhouse zijn eerste Ophelia in geschilderd in 1889. Het beeld laat een jonge vrouw zien, liggend op het gras en kijkend richting de toeschouwer. In de verte is de stroom uitgebeeld, wat haar toekomstige lot symboliseert.



In deze versie van 1894, zit Ophelia op een boomstronk met haar rug richting de vijver met lilies. Nietsvermoedend strekt zij zich uit in de laatste momenten voor haar dood.



Deze versie van Ophelia (1910) is het meest dramatisch in vergelijking met de andere twee. Waterhouse portretteert haar in dit portret als meer volwassen en vrouwelijk. Een voluptueuze vrouw in het blauw vervangt de maagdelijke jurk en het meisjesachtige figuur van de versie geschilderd in 1894. Haar blik laat een expressie van wanhoop zien. Haar handen rusten op de boom om zichzelf te balanceren net voordat ze in het water valt



Afb.2.11) John Everett Millais,
Ophelia, 1851-52.



Joel-Peter Witkin, *White on White, Paris*, 2009.



Abt.2.12) Beeltenis van Francois I de la Sarre, 1363, in Kappel La Sarraz, Vaud, Zwitserland.



Abt.2.14) Transi tombe of memento mori tombe (16e eeuw) "l'homme à moulons" (kadaver beseten door madden) in Boussu, België.



Abt.2.15) Transi tombe van Henri II en Catherine de Médicis de Germain Pilon.

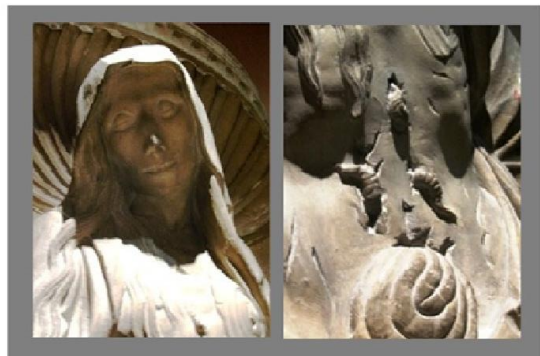


Abt.2.13) Transi tombe van Catherine de Médicis de della Robia, Louvré, Parijs.



Joel-Peter Witkin, *interrupted Reading*, 1999.

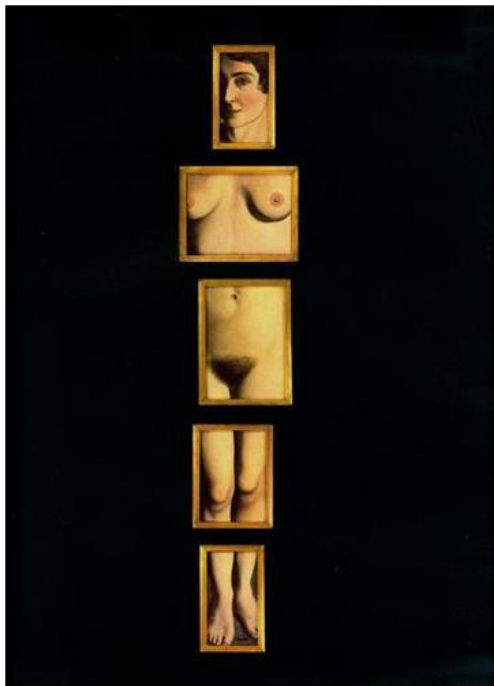
Afb.2.16) Jeanne de Bourbon-Vendôme's transi tombe, Louvre, Parijs.



Details: Jeanne de Bourbon-Vendôme's transi tombe, Louvre, Parijs.



Afb. 3.1) Alberto Giacometti,
Woman with her Throat Cut,
1932, brons, 20.3x87.6 x63,5 cm.



Afb.3.2) René Magritte, *L'evidence Éternelle*, 1930, olieverf of canvas.



Afb.3.3) René Magritte *La folie des grandeurs*, 1948-1949, olieverf op canvas.



Afb.3.4) Hans Belmmer, *Les Jeux la Poupeé* (het spel van de pop), 1949.



Afb.3.5) 'The Black Dahlia', crime scene foto van Elizabeth Short's lichaam, 1947.



Afb.3.4) Hans Belmmer, *La Poupeé*, 1936.



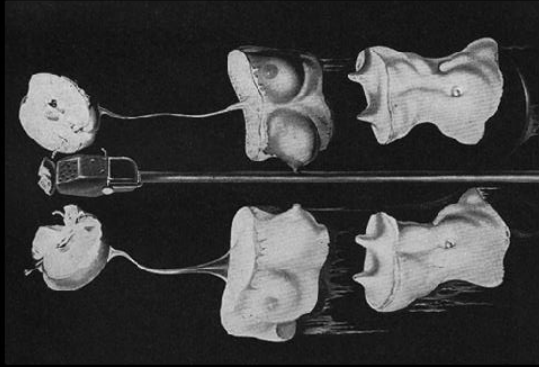
Afb.3.6) 'The Black Dahlia' haar bovenlichaam, 1947.



Afb.3.7) Salvador Dali, *Art of Radio*, 1944.



'The Black Dahlia' van onderaf gefotografeerd.



Afb.3.8) Man Ray, *Minotaur*, 1933.



Afb.3.9) Joel Peter Witkin, *History of Commercial Photography*, 1984, gelatine zilver print, 71x71 cm.



Afb.3.10) Joel Peter Witkin, *Negre's Fetishist, Paris*, 1990, gelatine zilver print, 64,8 x 83,2 cm.



The Black Dahlia, crime scene foto genomen van Elizabeth Short's lichaam in Leimert Park, Los Angeles, 1947.



Een van de laatste foto's genomen van Elizabeth Short, genomen in oktober 1946.



Afb.3.11) Man Ray, *La Prière* (het gebed),
Naakte vrouw liggend op een sofa, 1930.



Afb.3.12) Man Ray, *La Prière*, zelfportret en
naakte vrouw liggend op een sofa, 1930.



Afb.3.13) Elizabeth Shorts lichaam in
Cormoners kantoor, gefotografeerd op 15
januari, 1947.



Afb.3.15) Joel Peter Witkin, *Portrait of Isabella Brant*, New Mexico,
1981, vintage gelatine silver print, 37,15 X 37,47 cm.



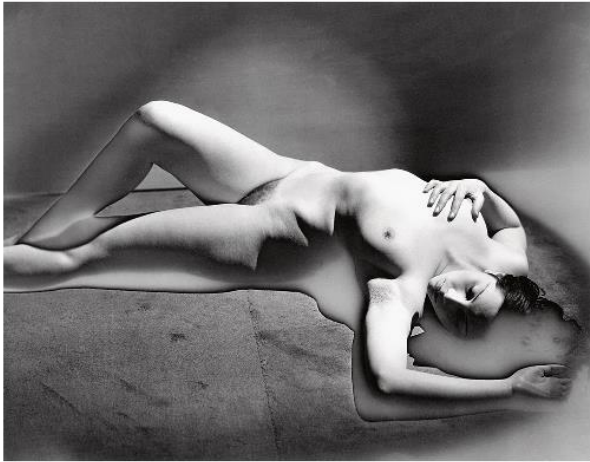
Afb.3.14) Man Ray, *Black and White*, 1935.



Afb.3.16) Joel Peter Witkin, *Elizabeth D.*, 1975, gelatine
silver print, 16,5x16,5 cm.



Afb. 3.18) Joel Peter Witkin, *Reality is an invention-Balthus*, 2008, zilver print, 40 x 50.5 cm.
Een voorbeeld van pastiche en fotomontage.



Afb.3.17) Man Ray, *Le fameux Primat de la Matière sur la pensée*, 1929.
Een voorbeeld van solarisatie proces.



Afb.3.19 (linksboven) Joel Peter Witkin, *Visitation, Paris/New Mexico* (linkerdeel van een diptiek), 2004, zilver print, 27,1 x 27,5 cm

Afb. rechtsonder) close-up van de verminkte genitalieën van Elizabeth Short.

Afb.3.21 rechts) Giacomettis representatie van de bidsprinkhaan.



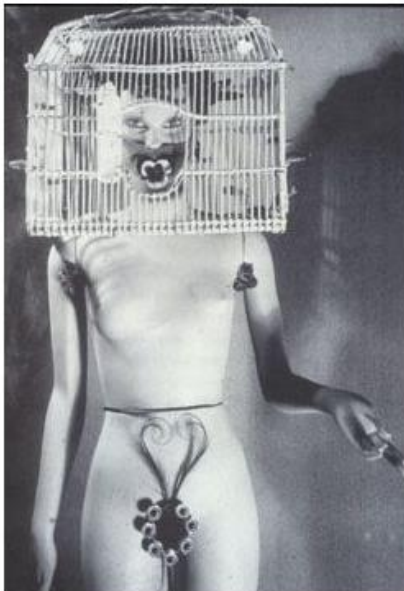
Afb.3.20) Joel Peter Witkin, uitkadering van *Choice of Outfits for the Agonies of Mary*, 1983, gelatine zilver print, 71.3 x 71.3cm.



Afb.3.22) Maurice Henry, *Mannequin with cotton cloud on her head*, 1938.



Afb.3.23) Joel Peter Witkin, *Louis Vuitton Wool Garden Hat*, 2006.



Afb.3.24) André Masson, *Street Mannequin*, 1938.



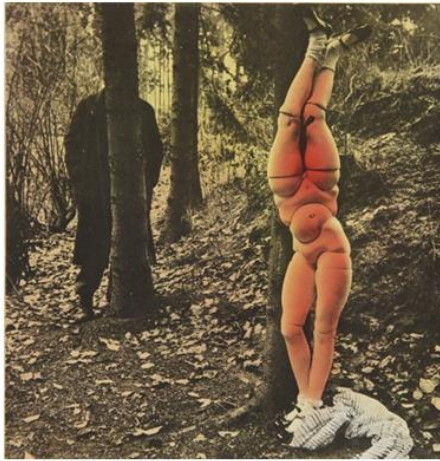
Afb.3.25) Marcel Duchamp, *Mannequin dans le rue aux lèvres*, 1938.



Afb.3.26) Hans Bellmer, *La Poupée*, 1930.



Afb.3.29) Joel Peter Witkin, *The Beginning of fashion in Paris*, 2007, silver print, 58 x 70.7 cm.



Afb.3.27) Hans Belmmer, *La Poupée*, 1935.



Afb.3.28) Joel Peter Witkin, *Bad Student*, 2007, gelatine silver print, 40x30 cm.



Afb.3.30) Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992.



Afb.3.31) Joel Peter Witkin, *Prosthetic Breasts*, 2006.



Afb.3.32) Cindy Sherman, *Untitled #259 Paris, Sex Pictures*, 1993.

Biografie

Joel-Peter Witkin (geboren 13 september, 1939, te Brooklyn) is een Amerikaanse fotograaf die leeft in Albuquerque, New Mexico. Hij beweert als kind uitvoerige toneelensceneringen op het dak te hebben gemaakt en krantenartikelen te hebben verzameld die een verscheidenheid aan mentale ziektes, disfunctionele karakters, en maatschappelijke outsiders presenteren. In zijn tienerjaren fotografeerde hij sideshow artiesten op Coney Island en won daarmee het respect van fotograaf Edward Steichen, die een van zijn vroege foto's toevoegde aan de permanente collectie van het Museum of Modern Art in New York.¹⁸¹

Witkin had een Rooms-katholieke moeder en een Joodse vader. Jerome Witkin (zijn tweelingbroer) en Kersen Witkin (zijn zoon) zijn beide kunstschilders. Op een jonge leeftijd kreeg hij te maken met de scheiding van zijn ouders wegens religieuze verschillen. Later, ging hij naar de katholieke school Saint Cecelias in Brooklyn waarna hij zijn middelbare schooltijd heeft doorgebracht aan de Grover Cleveland in Ridgewood. Na het behalen van zijn diploma, werkte hij in verschillende fotografie studios en laboratoria.¹⁸² Vanaf 1961 tot 1964 is hij in dienst genomen als oorlogsfotograaf bij het leger. Het is echter een misvatting dat hij de Vietnam oorlog heeft gedocumenteerd.¹⁸³ Deze desinformatie begon in 1995 tijdens een retrospectief van zijn werk in het Guggenheim Museum. De informatie op de museummuur beweerde dat hij een oorlogsfotograaf was in Vietnam. Gedurende zijn driejarige militaire dienst is hij nooit naar Vietnam geweest. Hij werkte als fotograaf in Fort Hood Texas en werd gestationeerd in Duitsland. In 1967 werkte hij als een officiële freelancer fotograaf voor City Walls Inc. In 1964 studeerde hij aan de Union School of Art and Architecture in New York, waar hij leerde beeldhouwen. En in 1968 behaalde hij zijn Master Beeldende Kunst aan de Universiteit van New Mexico in Albuquerque.

Witkin beweert dat zijn passie voor fotografie is ontstaan vanuit een traumatisch voorval. Als kind was hij getuige van een tragisch auto ongeluk waarbij een jong meisje onthoofd raakte. De moeilijkheden die plaatsvonden in zijn familie door zijn ouders onwelwillendheid om samen te leven en de daaropvolgende omstandigheden hadden een diepe impact op zijn leven. Deze gebeurtenissen stonden hem toe, om de wereld voor te stellen op een manier zoals geportretteerd in zijn werk.

Concentrerend op zijn artistieke technieken maakt hij veelvuldig gebruik van toning, het bleken van de fotoprint, het bekrassen van het negatief en chemisch printen met de hand. Het bewerken van negatieven houdt Witkin voor uren bezig in zijn donkere kamer, een goede print zelfs

¹⁸¹ In Amerika is een **sideshow** een extra, bijkomende productie geassocieerd met het circus, carnaval, kermis, beurs of andere soortgelijke trekpleisters.

¹⁸² Weigart, K. (2014) *Interview with Joel-Peter Witkin* <http://www.kenweingart.com/blog/interview-joel-peter-witkin/#sthash.knTHS18i.dpuf> Geraadpleegd op: 29-07-2015.

¹⁸³ Weigart, K. (2014) *Interview with Joel-Peter Witkin* <http://www.kenweingart.com/blog/interview-joel-peter-witkin/#sthash.knTHS18i.dpuf>

een week. Het tijdrovend markeren van negatieven met een scheermes, het krassen met een naald en het maken van vlekken zijn manieren van het fysiek insluiten, contextualiseren en het oproepen van associaties via het symbolische object. Hij vermijdt het gebruik van digitale bewerking in zijn werk, ieder beeld is ontstaan vanuit traditionele printtechnieken. Hij gebruikt een dubbele lens camera (*Rolleiflex*) uit de jaren zestig met conventionele filmrollen. Hij verschilt van andere fotografen omdat hij doorwerkt op de negatieven en omdat de inhoud van zijn beelden gebaseerd zijn op zijn eigen visie en fantasieën over de wereld. De vroege Daguerreotype en de werken van E.J. Bellocq (Amerikaan, 1873–1949) inspireren zijn kunst.

Zijn werk is tentoongesteld in verscheidene internationale tentoonstellingen, waaronder solotentoonstellingen in The Brooklyn Museum, New York; Interkamera, Prague; Picture Photo Space, Osaka, Japan; Museum of Modern Art, Haifa, Israel; San Francisco Museum of Modern Art; en een gigantisch retrospectief in The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Zijn foto's zijn wereldwijd tentoongesteld, beginnend met een groepstentoonstelling in het Museum of Modern Art, New York (1959). Zijn eerste grote solotentoonstelling vond plaats in Projects Studio One, New York (1980). Hierna presenteerde hij zijn fotografie in de Galerie Baudoin in Madrid (1990), the Centro de Arte Reina Sofia Museum (1988), the National Gallery of Canada in Ottawa (2004), en de Bibliothèque Nationale de France in Parijs.¹⁸⁴

Witkins foto's zijn tevens het onderwerp van een aantal monografieën, waaronder *Joel-Peter Witkin, A Retrospective* (1995); *Harms Way* (1994); *Joel-Peter Witkin, Twelve Photographs in Gravure* (1994) and *Gods of Heaven and Earth* (1989).

Een aantal van zijn beroemde werken zijn *Female King* (1997), een grote vrouw van meer dan 180 kilo die poseert als een tribale koning. Zijn *Abundance* (1997) is tevens heel bekend, met als onderwerp een beenloze en armloze vrouw geplaatst in een urn. Het hoofd van de vrouw is bedekt met bloemen, fruit en parels, wat een beeld van verzorging symboliseert. Zijn meest controversiële werk is *The Kiss* (1982), twee helften van een kadaver (een mannenhoofd) zijn samengebracht in een kussende positie. Het beeld van twee gezichtshelften die elkaar kussen zorgde voor een grote ophef vanuit het medische instituut waar de dissectie had plaatsgevonden. Het werd als immoreel gezien om een gespleten mannenhoofd in een dergelijke intieme en actief poserende houding te fotograferen. Om deze redenen moest Witkin op èèn foto na, al zijn negatieven vernietigen.

¹⁸⁴ <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/biography>