

Het artistieke dier



Een onderzoek naar de ethische implicaties
van het werken met levende dieren
in de hedendaagse kunst

Rianne Groen
Universiteit Utrecht - Kunstgeschiedenis
Master moderne en hedendaagse kunst
Begeleider: dr. L.S. Boersma

Inhoudsopgave

Inleiding.....	1
Deel 1	
Hoofdstuk 1 - Morele dilemma's.....	3
Hoofdstuk 2 – Wreedheid in beeld	11
Hoofdstuk 3 – Dieren als materiaal	23
Deel 2	
Hoofdstuk 4 – De filosofie van het dier	35
Hoofdstuk 5 – Het is kunst, dus het mag?	45
Conclusie	47
Literatuurlijst en bronnen.....	50
Nawoord.....	53
Bijlagen	54

Inleiding

“Ik houd van ideeën waarbij je de wereld wilt begrijpen door er dingen uit weg te nemen. Je maakt de dingen dood om naar ze te kijken.” Damien Hirst¹

Kunstenaars die met dieren werken wekken vaak hevige verontwaardiging op bij organisaties die opkomen voor de rechten van dieren. Ondanks die protesten en media-aandacht lijkt het erop dat in de beeldende kunst vaak meer wordt geaccepteerd dan in het dagelijks leven. Dit is het gevolg van het idee dat kunst een bepaalde autonomie heeft: er wordt uitgegaan van een artistieke intentie van de kunstenaar. Kunst neemt hiermee een bijzondere plaats in binnen de maatschappij.

Beeldende kunst waarin de kunstenaar gebruik maakt van levende wezens, zoals huisdieren of vee, wordt desondanks door veel mensen als immoreel ervaren. Wordt dit immorele aspect door de kunstenaar ingezet met een ethisch doel en versterkt dit de boodschap die de kunstenaar wil overbrengen?

Dit onderzoek is toegespitst op hedendaagse kunstenaars die in hun werk gebruik maken van echte dieren, levend of dood. De morele achtergrond van deze werken is hierbij belangrijk. Ik heb gekozen voor werk dat als provocerend wordt ervaren, om de achtergrond van dit soort ‘immorele kunst’ beter te kunnen begrijpen. Ik heb daarom kunstenaars die met geprepareerde dieren werken, op enkele uitzonderingen na, niet genoemd. Ik heb geprobeerd om de werken zo objectief mogelijk te analyseren, en mijn eigen interpretatie in eerste instantie achterwege te laten. In het tweede deel en de conclusie zijn, vanwege de morele en subjectieve achtergrond van het onderwerp, vrijwel onvermijdelijk eigen interpretaties doorgedrongen.

Ik heb het onderzoek opgesplitst in twee delen: het eerste deel bestaat uit de praktische analyses van een aantal kunstwerken, waarmee ik de verschillende aspecten van het onderwerp wil aan te duiden.

In het eerste hoofdstuk stel ik de morele dilemma’s aan de orde waarvoor kunstenaars hun toeschouwers stellen door met dieren te werken. De twee kunstenaars waarvan ik onder dit thema werk bespreek zijn Marco Evaristi en Tinkebell. Mogen kunstenaars hun publiek wel voor dit soort dilemma’s zetten? Gaan zij niet te ver door hun bezoekers bijna te dwingen een keuze te maken? Het tweede hoofdstuk zal gaan over de werken die ons direct afstoten, omdat er omwille van de kunstwerken bijvoorbeeld wreed wordt omgegaan met dieren. Hierin zal ik werk bespreken van Hermann Nitsch, Wim Delvoye en Adel Abdessemed. Is het gerechtvaardigd om wreedheid te laten zien om mensen aan het denken te zetten? Verdient een dood dierenlichaam net zoveel respect als dat van een mens? En mogen we een dier zomaar gebruiken als kunstwerk, ook al denken we dat het er misschien niet zoveel last van heeft?

In het laatste hoofdstuk van het eerste deel komen kunstenaars aan bod die dieren vrij letterlijk als materiaal gebruiken. Zo gebruikt Jan Fabre grote hoeveelheden gekleurde kevertjes en zet Damien Hirst dieren op sterk water. Eduardo Kac fokte een lichtgevend

¹ Citaat van Damien Hirst uit René ten Bos, *Het geniale dier – een andere antropologie*, Amsterdam 2008, p. 58

konijn in een laboratorium. Komen de kunstenaars op een verantwoorde manier aan hun 'materiaal' en hadden ze niet beter gewoon verf kunnen gebruiken? In hoeverre moeten we voorzichtig omgaan met de technologische 'maakbaarheid' van het leven?

In het tweede deel ga ik dieper in op de filosofische achtergrond en de ethische aspecten waar kunstenaars mee te maken krijgen wanneer ze met dieren werken. In hoofdstuk 4 zet ik kort de geschiedenis van het dier in de Westerse filosofie uit een. Hoe komt het dat we omgaan met dieren zoals we dat doen? Waar komt die relatie tussen mens en dier uit voort? Is de positie van het dier door de eeuwen heen veranderd en verbeterd?

Het laatste hoofdstuk is gewijd aan de morele achtergrond van de provocerende werken die ik bespreek. Ik wil hierin dieper ingaan op wat immorele kunst is en hoe we hiermee om moeten gaan. Mogen er meer dingen in de kunst dan in het dagelijks leven? Kan een immoreel kunstwerk wel goed zijn, en hoe moeten we het dan beoordelen? Verder ga ik in op de ethische bedoeling die kunstenaars eventueel hebben wanneer zij ervoor kiezen om dieren te gebruiken. Niet elke kunstenaar wil direct een activistische boodschap uitdragen. Heeft de kunstenaar in zo'n geval minder recht om dieren te gebruiken in zijn kunst?

Als laatste wil ik in de conclusie proberen een antwoord te vinden op de vele vragen die ik in deze inleiding stel.

Deel 1

Hoofdstuk 1

Morele dilemma's

mo-reel bn, bw *gegrond op het innerlijk gevoel van goed en kwaad*: ergens ~ toe verplicht zijn

di-lem·ma het; o -'s *lastige keus tussen twee onaangename zaken*²

Een belangrijk doel dat veel kunstenaars voor ogen hebben, is om hun publiek aan het denken te zetten. Dit gebeurt soms op onopvallende wijze, maar soms ook op een zeer provocerende manier. Soms wordt het publiek gevraagd om letterlijk een keuze te maken. Hierdoor kan het gebeuren dat de toeschouwer zich voor een moreel dilemma voelt gesteld.

Een bekend voorbeeld hiervan is een beruchte performance van Marina Abramovic (Belgrado, 1946), *Rhythm 0* (1974), waarbij het publiek een actieve rol had. De kunstenaar had 72 objecten op een tafel gelegd. Onder deze voorwerpen waren naast een schaar en een mes ook een geladen pistool. De kunstenaar gaf de volgende instructies: "There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. I am the object. During this period I take the full responsibility." In eerste instantie gedroeg het publiek zich terughoudend, maar naarmate de tijd vorderde werden mensen agressiever. Ze prikten doornen in haar buik, verknipten haar kleding. Iemand richtte uiteindelijk zelfs het pistool op Abramovic, en een ander pakte dit weer af. Nadat de kunstenaar de vooraf afgesproken tijd van 6 uur had doorstaan, stond ze op en liep richting het publiek. Het publiek vluchtte, uit angst voor een confrontatie.³

De kunstenaar had de vrijheid om dusdanig grote risico's te nemen, omdat zij besluit over haar eigen lichaam. Hierdoor bracht ze de toeschouwers in verleiding tot het doen van dingen waar zij misschien normaal niet toe in staat dachten te zijn. De kunstenaar reikte zelf de mogelijkheid hiertoe aan. Ze liet haar publiek morele overwegingen maken.

Dit soort experimenten zijn in de beeldende kunst ook uitgevoerd met dieren. In plaats van over een menselijk lichaam kon de toeschouwer beslissen over het leven en dood van een dier. Op wat voor manier stellen kunstenaars die met levende dieren werken ons voor morele dilemma's?

In dit hoofdstuk worden twee voorbeelden belicht waarin een moreel dilemma rondom dieren een grote rol speelt. Dit zijn werken van Marco Evaristti en Tinkebell. Aan de hand van hun werk probeer ik te onderzoeken wat een moreel dilemma precies inhoudt en of zo'n dilemma een ethische boodschap wil uitdragen. Als laatste wil ik de vraag stellen of het terecht is dat mensen op dit soort kunstwerken geschokt reageren.

² Definities overgenomen uit *Van Dale*, woordenboek der Nederlandse taal

³ Friedrich Meschede, *Marina Abramovic*, Berlin 1993, pp. 11-14

Helena



Een belangrijk werk waarbij het probleem van een moreel dilemma sterk naar voren komt werd voor het eerst geëxposeerd in 2000, in het Trapholt Art Museum in Kolding (Denemarken). De Chileense kunstenaar Marco Evaristti (Santiago, Chili, 1963) stelde er zijn installatie *Helena* (zie afbeelding op deze pagina) tentoon. In deze installatie was onder andere een eenvoudige tafel te zien waarop tien blenders stonden. In elk met water gevuld keukenapparaat zwom een goudvis rond. De goedkope blenders, witte Moulinex Optiblend 2000 Mixers, waren aangesloten op stroom, en met één druk op de gele knop konden bezoekers een vis vermalen. Na de opening werden al snel zeven goudvissen vermalen. Meteen daarna lag het Trapholt Art Museum zwaar onder vuur bij diverse actiegroepen. Later werden nog een aantal overlevende vissen ontvreemd uit hun blenders. Na aanhoudende protesten van de dierenbescherming en tussenkomst van de politie werden uiteindelijk de stekkers van de blenders uit het stopcontact gehaald.⁵ In de twee dagen dat de stroom ingeschakeld was, stierven er zestien vissen in de blenders. De complete wereldpers berichtte over het voorval, van de Deense dagbladen tot televisiezenders CNN en BBC World.⁶

De directeur van het Trapholt Art Museum, Peter Meyer, werd aangeklaagd wegens dierenmishandeling. De Deense politie gaf hem een boete van 2000 Deense kronen (zo'n 300 euro). Meyer weigerde de boete te betalen. Pas drie jaar later werd Meyer uiteindelijk vrijgesproken van de aanklacht. De rechter, bijgestaan door deskundigen van onder andere

⁴ Marco Evaristti, *Helena*, 2000 (afbeelding via www.we-make-money-not-art.com, 11 januari 2009)

⁵ Anoniem, 'Rel over goudvismixer', *NRC Handelsblad*, 15 februari 2000)

⁶ Dieter Buchhart en Anna Karina Hofbauer, 'Sollen wir alle menschen verklagen, die Meeresfruchte essen?', *Kunstforum International*, nov/dec 2002, no. 162, pp. 270-9

Moulinex (het merk van de blenders), oordeelde dat de installatie “niet wreed was”. Doordat de vissen werden vermalen waren ze “op slag en human gedood”.⁷

Het morele dilemma waarvoor Marco Evaristti ons plaatst is helder. Wij, de toeschouwers, hebben de macht over het leven en dood van de goudvissen. Laten we ze leven in de krappe behuizing van de blender, of reduceren we hen tot goudvispuree? Maken we gebruik van het feit dat we simpelweg te mogelijkheid hebben om dit te doen?

Het idee dat de mens kan beschikken over dieren kenmerkt inmiddels al een groot aantal eeuwen onze maatschappij. In dit werk speelt dat idee een grote rol.

Voor Evaristti was *Helena* ook een sociaal experiment. Hij wilde met zijn installatie de groep bezoekers in drie groepen indelen. De eerste groep noemde hij sadisten, omdat elk mens in staat is om immorele dingen te doen, vanuit een dierlijk instinct dat hij in zich draagt. Meestal wordt dat dierlijke instinct niet gebruikt, omdat men door de evolutie heen een vorm van beschaving heeft opgebouwd. De tweede groep zijn de voyeurs, mensen die graag toekijken, maar zelf niets doen. De derde groep zijn de moralisten, die er van houden om zelfs zonder enige achtergrondinformatie of kennis situaties te moraliseren. Zij houden er in het algemeen van om mensen te bekritisieren.

In de situatie van *Helena* waren de sadisten volgens Evaristti de “idioten die de knop van de blender indrukten”. De voyeurs waren de mensen die toekeken, het publiek en de pers. De moralisten waren de dierenbeschermingsgroepen die in grote verontwaardiging kwamen protesteren tegen het kunstwerk. De indeling van Evaristti is wat simplistisch en ongenueanceerd, maar tegelijk wel heel herkenbaar voor het publiek. Naast het classificeren van het publiek wilde Evaristti een werk maken dat echt was, en de realiteit via een realiteit weergaf. Hij bedoelde hiermee dat hij niet zomaar iets wilde *afbeelden* om zijn intenties te uiten, maar dat er door zijn installatie iets zou gebeuren dat een *realiteit* zou zijn. In dit geval was die realiteit dat iemand de knop van de blender indrukte en een goudvis vermaalde.

Hij realiseerde die realiteit door te kijken of iemand daadwerkelijk in staat zou zijn om de knop in te drukken. Bij de installatie waren geen instructies aangebracht voor het publiek, geen bordje waarop stond of ze de knop wel of niet moesten indrukken. Evaristti leek dit ook niet nodig. Kunstwerken mogen normaal ook niet worden aangeraakt in het museum. Museumbezoekers weten dat ze, behalve wanneer dat is aangegeven, niet zomaar in kunstwerken mogen participeren. De kunstenaar was dan ook verbaasd dat de blenders toch meerdere malen werden ingeschakeld. Men kon zien dat de blenders met snoeren en kabels verbonden waren, en dat wanneer men de knop in zou drukken, wellicht zou blijken dat de apparaten ingeschakeld waren. Men kon natuurlijk niet weten, of de stroom aangesloten was. Volgens Evaristti is dat het dierlijke instinct in ons, het sadisme, waardoor de mensen wilden weten of de apparaten daadwerkelijk werkten en de mens echt de controle hadden over de vissenlevens. Ze namen er het risico voor.

De boete van 2000 Kronen die het museum kreeg vond Evaristti hypocriet, omdat in het dagelijks leven regelmatig ergere handelingen tegen dieren worden begaan. In een interview in Kunstforum in 2002 zegt hij hierover: “Moeten we de mensen in Denemarken zeggen, dat het verboden is om schaaldieren te eten, omdat ze dan een boete van 2000 Kronen moeten betalen?” De culinaire praktijk van het levend koken van een kreeft is wreder.

Evaristti's hoofddoel was niet het aanmoedigen van het doden van de goudvissen. Zijn werk was een moreel dilemma, en tegelijk een experiment. Een experiment om te zien of mensen

⁷ Anoniem, 'Doden goudvis uit naam van kunst niet bestraft', *NRC Handelsblad*, 20 mei 2003)

de stap zouden nemen om daadwerkelijk de knop in te drukken, wanneer ze die mogelijkheid hadden. Terwijl de kunstenaar zei niet te verwachten dat mensen de blenders zouden inschakelen, bleken mensen daar wel degelijk toe in staat. Het experiment was daarmee voor Evaristti geslaagd.⁸

Het morele dilemma dat Marina Abramovic met haar performance stelde was in een bepaald opzicht hetzelfde dilemma als dat van Evaristti, maar in essentie verschillend in het feit dat het bij Abramovic over haar eigen lichaam ging, en bij Evaristti om dat van dieren. Abramovic liet de toeschouwers ook de mogelijkheid om te beslissen over leven en dood, door een geladen pistool op de tafel te leggen, maar het ging daarbij over haar eigen leven. Toch zijn er veel overeenkomsten aan te duiden. Zowel bij Marina Abramovic als bij de goudvissen van Evaristti gingen mensen veel verder dan misschien van te voren werd verwacht. Blijkbaar is het aanreiken van de mogelijkheid al genoeg om mensen hun moraal te laten vergeten. Daarbij zetten beide werken eigenlijk vooral aan tot nadenken over je eigen moraal, en de vraag hoe het komt dat mensen er toe in staat zijn bewust immorele dingen te doen. Wanneer de dilemma's gesteld worden binnen het gebied van de kunst, is het misschien wel wat de mens denkt dat van haar verwacht wordt, omdat de mogelijkheid is gecreëerd. Zoals Marco Evaristti het in zijn classificatie van het publiek noemt: er bevindt zich onder elke groep wel een sadist.

Evaristti kiest met zijn manier van aanpak wel bewust voor de provocatie: als het werk minder reacties had uitgelokt, de dierenbescherming er niet zo over was gevallen, of de directeur geen boete had gekregen, was het een stuk minder bekend geworden. Die provocatie is voor Evaristti dus ook een middel dat onderdeel is van zijn werk.

Save the Males



⁸ Dieter Buchhart en Anna Karina Hofbauer, 'Sollen wir alle menschen verklagen, die Meeresfruchte essen?', *Kunstforum International*, nov/dec 2002, no. 162, pp. 270-9

⁹ Tinkebell, *Save the males*, 2007, afbeelding via www.Tinkebell.com

Eenzelfde geval, maar waaruit een duidelijkere activistische achtergrond spreekt, is het werk *Save the Males* (2007, zie afbeelding p. 6) van de Nederlandse kunstenaar TINKEBELL. (pseudoniem van Katinka Simonse, 1979).

Tijdens de manifestatie *SALE # 3*, thema *something green*, een eco-design markt in Platform 21 in Amsterdam, presenteerde Tinkebell een bijzonder werk. Het werk *Save the Males* bood bezoekers de mogelijkheid om een kuikentje van een dag oud te kopen dat normaal zou worden vergast of gedood in een versnipperaar. Elk jaar sterven volgens Tinkebell zo'n 31 miljoen kuikentjes op die manier, omdat de mannelijke kuikentjes niet gebruikt kunnen worden voor de productie. In de installatie renden 61 kuikentjes rond, die aan het eind van de dag verkocht moesten worden. De kuikentjes die niet verkocht werden, zou Tinkebell zelf door de versnipperaar gooien, zoals anders ook was gebeurd. Er werden uiteindelijk maar 9 kuikentjes verkocht. Vlak voor het einde van de dag besloot een medewerker van *Platform 21*, organisator van het event *SALE # 3* alle kuikentjes op te kopen, uit angst dat het event een slechte naam zou krijgen door het project. De organisatie wist volgens eigen zeggen niets van de precieze inhoud van het project van Tinkebell en was het absoluut niet eens met wat zij van plan was. Tinkebell had beveiliging meegebracht die het publiek op afstand zou moeten houden wanneer ze de kuikens door de versnipperaar zou gooien.¹⁰

De organisatie bracht de kuikentjes naar het politiebureau, waarna ze later alsnog in de versnipperaar zouden belanden. Uiteindelijk vonden de haantjes een plek in een vogelopvangcentrum. Tinkebell werd later gearresteerd en zat enkele uren vast omdat ze de intentie zou hebben om dieren te mishandelen.¹¹ Over het werk van Tinkebell werden meerdere malen in de Tweede Kamer vragen gesteld. Deze gingen uit van De Partij voor de Dieren, die de Kamervragen stelde aan de minister van Landbouw, Natuur en Voedselkwaliteit. Partijleider Marianne Thieme, fel tegen kunstuitingen waarbij dieren worden gebruikt, zag weinig effect van haar poging het werk van Tinkebell in de kamer te bevragen. De minister van Landbouw weigerde een ethische beoordeling te geven. Marianne Thieme schreef op haar weblog: "Iemand die alleen maar denkt kunst te kunnen maken waar dierenleed aan te pas komt, zou dringend hulp moeten zoeken".¹²

De kans dat Tinkebell wordt vervolgd voor haar kunstprojecten is niet groot. In Nederland gelden strenge regels voor het huisvesten en slachten van productiedieren, maar kleine (huis)dieren mogen in principe ongestraft worden gedood. Pas wanneer dat doden gepaard gaat met het toebrengen van pijn en het dier moet lijden, kan de politie ingrijpen. Het toebrengen van pijn is dan strafbaar, niet het doden zelf.¹³

Het morele dilemma dat Tinkebell met haar project *Save the Males* aan de bezoekers oplegde, is even beknellend als de mogelijkheid van de goudvissenblender van Marco Evaristti. Tinkebell koos voor een vorm van 'chantage' in haar werk waarbij ze gebruik maakte van onschuldige dieren, zoals dat volgens haar ook vaak gebeurt bij organisaties als de Partij voor de Dieren. Zij maken bij hun campagnes volgens Tinkebell gebruik van beelden van kleine, onschuldige dieren, om medelijden op te wekken bij de mensen die de campagne zien. De kunstenaar hoopte met haar werk op meer bewustwording van de hypocrisie in de samenleving over dierenwelzijn.¹⁴ Op *Save the Males* werd geschokt gereageerd, omdat de

¹⁰ Rob Gollin, 'Onverkochte kuikens ontlopen versnipperaar', *De Volkskrant*, 3 juli 2007

¹¹ Praktische gegevens over *Save the Males* ontleend aan: www.tinkebell.com (30 september 2009)

¹² Geciteerd van weblog *Marianne Thieme*,

http://www.partijvoordedieren.nl/content/view/126//weblog/view/443/Marianne_Thieme (1 oktober 2009)

¹³ Claudia Kammer, 'Mishandelen mag niet, doden wel', *NRC Handelsblad*, 15 mei 2009

¹⁴ Rob Gollin, 'Onverkochte kuikens ontlopen versnipperaar', *De Volkskrant*, 3 juli 2007

bezoeker zich voor het blok gezet voelde. Mensen werden gedwongen om een keus te maken. Volgens Tinkebell moeten mensen maar onder ogen zien wat dieren dagelijks ondergaan. Volgens haar is het ook hypocriet om huisdieren boven bijvoorbeeld vee te stellen. Zo maakte de kunstenares een handtas van haar eigen kat Pinkeltje, zoals er dagelijks koeien en andere dieren voor hun leer worden geslacht.¹⁵ Op het project met de kat, *dearest Pinkeltje*, kwamen duizenden reacties. Tinkebell bundelde samen met Carolie Vogelaar in het kader van een kunstproject deze haatmails in het boek *Dearest Tinkebell*, (2009). Hierin komt naar voren hoe snel en ondoordacht mensen vaak reageren op het gebruik van dieren in de kunst, zonder deze te vergelijken met de bio-industrie of hun eigen omgang met dieren. Zo schrijft iemand: “How could you? Cats are DIFFERENT than cows. Cows are stupid, but cats are highly intelligent. What if I took your mother, cut her open (...)”¹⁶.

De shockerende manier waarop Tinkebell probeert duidelijk te maken hoe hypocriet de mens is in zijn relatie met dieren valt bij weinig mensen in goede aarde.

Haar mentaliteit van ‘wie niet horen wil, moet maar voelen’ is voor veel mensen te heftig. Bovendien kun je je afvragen of er geen andere manieren zijn om dierenmishandeling en wreedheid aan het licht te brengen dan door je hier zelf schuldig aan te maken. Naast de shockerende en provocerende eigenschappen die werk als dat van Marco Evaristti en Tinkebell kenmerken, is de vraag vooral of hun morele dilemma’s immoreel zijn, of dat zij een ethisch doel voor ogen hebben. Dat Tinkebell in de haatmails die aan haar werden verstuurd met regelmaat walgelijk, ziek en onmenselijk werd genoemd zegt iets over de mening van een groot publiek over haar werk. De museumdirecteur die Evaristti’s werk tentoonstelde kreeg meteen een boete en politie over de vloer. Blijkbaar hebben veel mensen het gevoel dat kunst mensen wel aan het denken mag zetten, zolang kunstenaars maar uit de buurt blijven van de grenzen van onze moraal en goede smaak.

Morele dilemma’s

In het *Van Dale* woordenboek wordt het woord *dilemma* uitgelegd als “een lastige keus tussen twee onaangename zaken”. Uitgaande van deze definitie is er binnen een kunstwerk dat ons een moreel dilemma oplegt dus een keuze tussen twee onaangename zaken. In de hiervoor besproken kunstprojecten was er een directe keuze tussen het wel of niet laten leven van dieren. Schakelen we de blenders met goudvissen wel of niet in? Laten we de kuikentjes wel of niet leven? Toch lijkt dit niet direct de keuze tussen twee onaangename zaken: wie zou het aangener vinden om de dieren niet te laten leven? Dat lijkt toch een natuurlijke en morele keuze? Maar naast die keuze is het echte morele dilemma van deze werken er een van een dieper liggende aard. Binnen dit dilemma zijn er wel degelijk twee onaangename zaken te onderscheiden waartussen een keuze moet worden gemaakt. Een dilemma dat ons wordt opgelegd door het feit dat we een kunstwerk als immoreel ervaren.

Het ene aspect van dit dilemma is vrij snel duidelijk: de immorele keuze binnen het kunstwerk is voor de toeschouwer onaangenaam. Goudvissen die op het punt staan te

¹⁵ Pieter Hilhorst, ‘Dierenliefde en mensenhaat’, *De Volkskrant*, 19 mei 2009

¹⁶ Tinkebell en Carolie Vogelaar, *Dearest Tinkebell*, Amsterdam 2009

worden vermalen, een performancekunstenaar die onder schot wordt gehouden: het zijn zaken waar we liever niet naar kijken. Die moraal is gegrond op ons innerlijke gevoel voor goed en kwaad. Het is dus natuurlijk dat zaken die tegen ons gevoel voor goed en kwaad ingaan weerzinwekkend lijken. We hebben geleerd dat kuikentjes schattige, lieve dieren zijn, die we nooit zomaar kwaad zouden doen. Wanneer een vrouw dreigt de beestjes, schijnbaar zonder al te veel redenen, door een versnipperaar te gooien stuit dat ons tegen de borst. Het gaat in tegen ons gevoel, diep in onze opvoeding is ingebed. Toch is die moraal niet helemaal hetzelfde wanneer het om kunst gaat. Hierbij wordt de moraal een klein beetje aan de kant geschoven, omdat kunst buiten die alledaagse moraal staat.

Hiermee komen we aan bij de andere helft van het dilemma. Wanneer we naar kunst kijken, weten we namelijk dat we niet gewoon naar de werkelijkheid kijken. Dit dwingt ons om een andere houding aan te nemen. Kunst eist een artistieke houding van de toeschouwer. Wanneer we bij de burens iemand zien die op het punt staat om in zijn keukenblender een goudvis te pureren is het logisch dat we acuut proberen in te grijpen. We zullen meteen de stekker uit het stopcontact trekken. Als we diezelfde blender in het museum zien zal dat waarschijnlijk ook onze verbazing of verontwaardiging wekken, maar het is niet zeer waarschijnlijk dat we op dezelfde manier zullen ingrijpen als we zouden doen in de alledaagse realiteit. Dat komt omdat we weten dat we in het museum een artistieke houding moeten aannemen, omdat kunst dat van ons verlangt. Wanneer we die houding loslaten en ingrijpen in een kunstwerk op morele gronden, vernietigen we in feite het kunstwerk. We zijn er dan niet in geslaagd om een artistieke houding aan te nemen.¹⁷

Ons morele dilemma ligt dus in de keuze tussen toekijken naar iets wat ons moreel tegen de borst stuit, of ingrijpen, maar daarmee het kunstwerk niet als kunst accepteren.

Morele boodschappen

In het bovenstaande wordt er vanuit gegaan dat kunstenaars als Tinkebell en Marco Evaristti een boodschap willen uitdragen met hun werk en wij als toeschouwers een bepaalde vorm van immoraliteit zouden toestaan omwille van die boodschap. Een kunstenaar kan bijna nooit een heel manifest of gedachtegang aan ons duidelijk maken in één kunstwerk. Hij probeert vaak een deel van het onderwerp dat hij onder de aandacht wil brengen, naar voren te laten komen. Vaak geeft de kunstenaar dus slechts een suggestie van wat hij met zijn werk aan de kaak wil stellen. Het is daarom vaak moeilijk om precies vast te stellen wat de kunstenaar voor boodschap heeft en hoe we deze moeten opvatten. Wanneer, zoals bijvoorbeeld in het geval van Marco Evaristti, de boodschap overheersend is aan de esthetische waarde, lijkt het moeilijk om vanuit een kunstcontext die boodschap te aanvaarden.¹⁸ Hierbij komen we weer terug bij het morele dilemma en de artistieke houding die we daarbij moeten aannemen. Vanuit die houding kunnen we het kunstwerk in een groter geheel plaatsen, in plaats van alleen maar een deel van de boodschap te zien. Het gaat er bij kunst die we als immoreel ervaren om dat onze morele intenties worden aangesproken.

¹⁷ Rob van Gerwen, 29 november 2008, *Immorele kunst als het geweten van onze cultuur* (5^{de} VanWoodman lezing)

¹⁸ Jerrold Levinson, 'Messages in Art', in: Stephen Davies (red.), *Art and its messages*, Pennsylvania 1997, pp. 70-83

Bij Evaristti's werk gaat het niet alleen om het wel of niet vermalen van een goudvis. Het gaat om de grotere context, waarin het probleem dat de kunstenaar aan de kaak wil stellen de menselijke superioriteit over dieren is. Uiteindelijk heeft de kunstenaar zelf nooit de goudvissen gedood, dat deed het publiek. De mensen die zo fel reageerden op het werk, omdat ze het dierenmishandeling vonden, zijn er niet in geslaagd om de bredere context te zien van *Helena*. Het is hen niet gelukt om een artistieke houding aan te nemen. Hierbij blijft het natuurlijk nog steeds wel de vraag of de kunstenaar het recht heeft om voor het uitdragen van zijn boodschap levende dieren te gebruiken. Hetzelfde geldt voor de kuikentjes van Tinkebell. Ook zij wilde niet slechts de kuikentjes aan het publiek tonen, maar aan de bel trekken om de dagelijkse praktijken in de bio-industrie aan het licht te brengen. Het verschil met Evaristti is dat Tinkebell een stap verder gaat doordat ze in principe de intentie had om zelf de kuikentjes te doden. Tinkebell en Evaristti willen met hun werk het publiek aan het denken zetten en ze uiteindelijk zelfs iets leren. Hun werk, hoe immoreel dit voor veel mensen ook lijkt, heeft dus juist vooral een ethische basis.

Hebben mensen die geschokt reageren op hun werk het dan niet goed begrepen? De ethische boodschap die een kunstenaar wil brengen zou onze verontwaardiging over het immorele aspect van de kunstwerken immers verzachten. Wanneer een kunstenaar een ethische boodschap wil overbrengen, is het voor ons minder moeilijk om te accepteren dat hij dit via een weg doet die voor ons immoreel lijkt. In het geval van Tinkebell lijkt dit aspect zeker aanwezig. Omdat de kunstenaar had gehoord dat er jaarlijks miljoenen mannelijke kuikentjes worden 'weggegooid' omdat ze niet nuttig zijn voor de productie, besloot zij dat meer mensen dit moesten weten. Zij maakte hierbij de keuze om dit op een nogal rigoureuze, en voor veel mensen immorele, manier te laten zien aan de bezoekers. De hoge aaibaardheidsfactor van de kuikentjes werkte in dit geval zeker mee aan de verontwaardiging van Tinkebell's toeschouwer. Maar die aaibaarheid is precies waar het Tinkebell omgaat: de dubbele moraal aan de kaak stellen, van mensen die kuikentjes schattig vinden, maar ze tegelijkertijd opeten en de beestjes die ze niet nodig hebben laten sterven. Ook Marco Evaristti heeft als doel om mensen te confronteren met hun eigen morele intuïties. Zijn experiment is hoofdzakelijk bedoeld om te kijken hoe ver mensen gaan wanneer ze de mogelijkheid hebben om over ander leven te beschikken. Het publiek zou dit moeten zien als teken van het gebrek aan respect voor ander leven dat we in onze samenleving kennen. Dit proces gaat echter vaak mis, omdat bijvoorbeeld dierenorganisaties weigeren een (artistieke) houding aan te nemen om de kunstwerken te beoordelen. Ze zouden eigenlijk blij moeten zijn dat kunstenaars zich inzetten voor de bewustwording van dierenleed. Het gaat de organisaties natuurlijk vooral om de manier waarop kunstenaars aan die bewustwording werken, waar in sommige gevallen zeker over valt te twisten. Het is mogelijk dat de ethische boodschap niet bij alle publiek op de juiste manier wordt begrepen. Het blijft desondanks jammer dat veel mensen, wanneer ze dit soort werk beschouwen, zeer eenzijdig blijven denken.

Deel 1
Hoofdstuk 2
Wreedheid in beeld



19

¹⁹ Performance van Hermann Nitsch op het Incubate festival in Tilburg, afbeelding via www.incubate.org

De mens heeft een vreemde relatie met dieren. We behandelen een huisdier heel anders dan bijvoorbeeld het vee dat we eten of de spinnen die we vertrappen. Ook maken we verschil tussen dieren waarvan we denken te weten dat zij intelligenter zijn dan andere dieren. Een kwal is tenslotte geen kat. De gevoelens die we voor dieren koesteren hebben ook veel te maken met iets wat het beste omschreven kan worden als *aaibaarheid*. Dieren die we gewend zijn in onze huishoudens te laten leven, met kinderen te laten spelen, en die geen vlieg kwaad zullen doen. Zoals al bleek bij de kuikentjes van Tinkebell, speelt die aaibaarheid een grote rol in ons denken over dieren. Katten, honden, hamsters: dieren waarvan we gewend zijn dat zij onze trouwe huisdieren zijn zullen niet snel kwaad gedaan worden. Maar hoe zit het met ons respect voor de minder aaibare dieren? Veel mensen eten dagelijks het vlees van varkens en koeien, of dragen hun huid. En zoals we een overleden konijn onder een boom in de tuin begraven, zo wordt een koe met elektrische schokken gedood en vervolgens naar de supermarkt getransporteerd. De bio-industrie is iets waar veel mensen wel weet van hebben, maar hun ogen voor sluiten of gewoon niet zo over nadenken. Iets wat je niet dagelijks ziet is niet zo erg. Bovendien zijn varkens nu eenmaal niet zo'n aaibaar gezelschap als een hond of kat. Ergens in ons achterhoofd is er wel een notie dat er op dagelijkse basis wreed wordt omgegaan met dieren, voornamelijk voor het vlees. Wanneer er in een kunstwerk een dood dier wordt gebruikt, of wreedheid tegen dieren wordt getoond, is dit toch vaak confronterend voor de bezoekers. Is het goed dat kunstenaars ons laten schrikken door die wreedheid te vertonen? Of hebben dieren hetzelfde recht op ons respect als mensen, ook wanneer ze dood zijn? Wanneer kunstenaars in hun werk wreedheden tegen dieren begaan of het vertonen, moeten zij dan gestraft of zelfs vervolgd worden? Is onze verontwaardiging tegenover kunstenaars die wreedheid tegenover dieren in hun werk gebruiken terecht?

Deze vragen wil ik aan de hand van een aantal voorbeelden onderzoeken. Als eerste wil ik de bekende performances van Hermann Nitsch bespreken: zijn *Orgien-Mysterien-Theater* zorgt al jaren voor controverse. Zijn werk wil ik vooral betrekken op de vraag of er met dieren net zo respectvol moet worden omgegaan als met mensen, ook wanneer ze dood zijn. Daarnaast wil ik bespreken wat voor reacties het expliciet tonen van dierenleed bij het publiek opwekt. Het tonen van wreedheid tegen dieren gebeurt in het werk *Don't trust me* van Adel Abdessemed. Zijn werk heeft felle kritiek gekregen, waarop tentoonstellingen meerdere malen zijn gesloten. Als gevolg van onder andere dit werk is er in Amerika momenteel een onderzoek gaande om een strengere wet in te voeren over het tonen van beelden van dierenleed. Als laatste voorbeeld in dit hoofdstuk wil ik het werk van de Vlaamse kunstenaar Wim Delvoye behandelen, die getatoeëerde varkens tentoonstelt.

Orgien-Mysterien-Theater

De performance van de al 71-jarige, Oostenrijkse kunstenaar Hermann Nitsch is inmiddels een klassieker geworden onder de performances. Sinds 1962 voert Nitsch al zijn *Aktion*, het *Orgien-Mysterien-Theater* (OMT) op. De performance is ontstaan ten tijde van de Wiener Aktionisten (met andere kunstenaars als Günter Brus en Otto Mühl). De basis van het *Orgien-Mysterien-Theater* is het vinden van de oerreligie in de mens, en die aan den lijve ondergaan. De performances lijken dan ook op een oud offerritueel en doen denken aan antieke bacchanalen. Spiritualiteit speelt een belangrijke rol, maar Nitsch put ook rijkelijk uit rituelen van allerlei religies, met name traditionele symbolen uit het Katholieke geloof. De

Aktion duurt in zijn oorspronkelijke vorm eigenlijk zes dagen, hoewel Nitsch ook wel eens verkorte versies uitvoert. Met acteurs wordt de tot in detail van te voren uitgeschreven partituur uitgevoerd. Tijdens de performance kunnen acteurs en publiek vrij communiceren, maar Nitsch bepaald het grootste deel van de inhoud. De wilde en energieke acties van de meewerkende acteurs moeten de intensiteit en het geweld van de levenskracht uitbeelden. Het Orgien-Mysterien-Theater moet daarbij alle zintuigen aanspreken. Muziek, dierenoffers, bloed en veel symbolen van dood en opstanding worden gebruikt. Zo worden naakte acteurs tijdens de performance aan een kruis gebonden en overgoten met bloed. Ook worden ingewanden uit dode dieren gehaald en op de acteurs gelegd. In sommige gevallen werden dieren ter plekke ritueel geslacht door een daarvoor bevoegde slager. De eerste uitvoering van het zogenaamde *zes-dagen-spel* vond plaats op het landgoed van Nitsch, *Prinzendorf*, in Oostenrijk. Nitsch was zich destijds al bewust van de controversie van zijn werk. In de openingsrede van het Orgien-Mysterien-Theater in Prinzendorf, op Pinksterzondag 1973, zegt hij daarover: "Nog steeds bestaat van de kant van de openbare mening in het algemeen en van de autoriteiten grote afkeer van mijn werk en men zal in elk geval proberen om met alle middelen mijn project te verhinderen, hoewel het op eigen grond plaatsvindt."²⁰

Nitsch kwam met zijn werk meerdere keren in de problemen. Regelmatig werd hij bekritiseerd door kunstcritici en de dierenbescherming. Naar eigen zeggen houdt Nitsch van dieren en slacht hij dieren humaan, in tegenstelling tot hoe dat dagelijks in slachthuizen gebeurt. Nitsch gebruikt alleen dieren die al zouden worden geslacht, en eet ze achteraf ook altijd zelf op.²¹

Ondanks dat mensen weten dat dieren dagelijks op wrede manieren worden geslacht, willen ze dit toch niet liever zo direct te zien krijgen. Nitsch laat lichamelijke pijn op een manier die voor veel mensen niet erg aantrekkelijk is. De geur van bloed en ontbinding en het geluid van trommels en fluitjes doen de zintuigen bijna uit elkaar spatten. Omdat Nitsch op een duizenden jaren oude manier met zijn offerdieren omgaat, krijgt de toeschouwer al snel twijfels over de morele verantwoordelijkheid van zijn kunst. De dierenbescherming gebruikt in de context van Nitsch's werk vaak woorden als 'perversiteit' en 'ziekelijkheid'. Hoewel Nitsch meestal dieren gebruikt die al in het slachthuis zijn gedood, blijft de vraag of dit een verschil maakt. Is een dood dier immers niet nog steeds een dier, met een lichaam dat ook respect verdient? We zijn gewend om met de lichamen van overleden mensen op een respectvolle manier om te gaan. Ook daarom stuit het ons wellicht tegen de borst dat Nitsch zijn varkens opensnijdt en de ingewanden eruit laat lopen.

Recentelijk²² voerde Nitsch tijdens het *Incubate* festival in Tilburg een verkorte versie uit van zijn *Orgien Mysterien Theater* (zie afbeelding p. 11). Nitsch was zelfs eregast op het festival, als nog steeds actieve performancekunstenaar van 71 jaar oud. Toen bekend werd dat Nitsch zijn performance zou uitvoeren in Nederland, en daarbij gebruik zou maken van enkele dieren ontstond er al enige ophef. Bij de leegstaande hal van de voormalige drukkerij Zwijzen in Tilburg, waar de performance werd uitgevoerd, was op de dag van de Aktion zelfs een politieafzetting. De gemeente Tilburg was bang voor teveel protest. Bij de ingang werden bezoekers gefouilleerd. Bij de performance waren inderdaad protesterende dierenactivisten aanwezig, die vooral slogans gebruikten als 'Moord is geen kunst'. De artistiek leider van *Incubate*, Vincent Koreman, vond de protesten wat overdreven: 'Het varken komt uit een fabriek waar zeshonderd exemplaren per uur worden verwerkt. 599

²⁰ R.H. Fuchs e.a., *Hermann Nitsch – Das Orgien Mysterien Theater 1960-1983*, Eindhoven 1983, pp. 9-15

²¹ James Harithas, *Hermann Nitsch – Orgies Mysteries Theater*, Houston 2005, pp. 4-5

²² Tilburg, Zaterdag 19 september 2009

belanden op bakjes in de supermarkt. Eén is er speciaal voor Nitsch. Hij eet het achteraf altijd zelf op.²³ Hoewel deze verklaring redelijk plausibel lijkt voor het gebruik van het varken door Nitsch, reageerden verschillende actiegroepen beangstigend fel op het optreden van de kunstenaar. Voor het feit dat veel dieren op een wellicht onwaardige manier geslacht worden ten behoeve van ons eten kunnen we de ogen sluiten. Wanneer we de kunst van Nitsch aanschouwen niet. Dat is wat het zo onverdraaglijk maakt.

Tijdens het *Incubate* festival werden flyers uitgedeeld door de *Nationale Jeugd Brabant*, een nationaal socialistisch getinte jongerenorganisatie. In hun tekst stond: “Dit zieke individu vindt het “kunst” om dode dieren te gebruiken voor zijn “kunstwerken”. Is de hedendaagse maatschappij al zo decadent dat dit soort perversiteiten tegenwoordig al als kunst worden beschouwd? (...) Het is respectloos ten opzichte van dieren en moreel onverantwoord! Wij vinden het niet kunnen dat dergelijke zieke figuren een podium aangeboden krijgen op een festival dat gedeeltelijk door de belastingbetaler betaald wordt.”²⁴

Interessant om te zien is dat bij verschillende haatdragende protesten tegen immorele kunst meestal als eerste in twijfel wordt getrokken of het wel kunst is wat de desbetreffende kunstenaar maakt, in plaats van wat zijn morele beweegredenen zouden kunnen zijn. Vaak wordt bijvoorbeeld het woord kunstenaar tussen aanhalingstekens te geplaatst, zoals ook veelvuldig voorkomt in de tekst van de Nationale Jeugd Brabant en de haatmails die werden verzonden aan kunstenares Tinkebell.²⁵

Dat het *Orgien-Mysterien-Theater* voor de zintuigen van veel mensen een beetje veel gevraagd is, is begrijpelijk. Opvallend is wel dat de meeste mensen protesteerden tegen het gebruik van het varken, en niet tegen de behandeling van het dode varken. Zoals de artistiek leider van *Incubate* zei, op die manier worden dagelijks honderden varkens geslacht voor ons voedsel. Nitsch heeft in principe best het recht om het varken te gebruiken, zeker aangezien hij het achteraf altijd opeet. Hij doet in feite niets anders dan dat wij een stuk varkensvlees bij de supermarkt kopen. Op de manier waarop Nitsch tijdens zijn performance met de dieren omgaat is moreel gezien wel wat aan te merken. De rituelen die Nitsch aanhaalt zijn eeuwen oud en weerspiegelen niet de huidige manier van omgaan met dieren. Voor onze huidige moraal is wat Nitsch doet wel respectloos tegenover het dier te noemen. Het grootste probleem met het werk van Nitsch is dat het nergens echt naar voren komt dat hij het immorele aspect van zijn werk op een bepaalde manier met een ethisch doel inzet. De vraag rijst hierdoor of dat immorele aspect van zijn werk wel acceptabel is. Om die verwarring tussen immoraliteit en ethische doelen uit te diepen, ga ik verder in op een werk van de Franse kunstenaar Adel Abdessemed.

²³ Rutger Pontzen, ‘Kunstenaar eet het varken altijd zelf op, achteraf’, *De Volkskrant*, maandag 21 september 2009

²⁴ Voor de gehele tekst, zie bijlage 1

²⁵ Zie de teksten in het boek: Tinkebell en Carolie Vogelaar, *Dearest Tinkebell...*, Amsterdam 2009

*Don't Trust Me*²⁶



²⁶ Afbeeldingen: Filmstills uit Adel Abdessemed, *Don't Trust Me*, 2008 via sf.metblogs.com/category/pets/

In maart 2008 werd een tentoonstelling in het San Francisco Art Institute vervroegd stopgezet. In de tentoonstelling was een werk te zien van Adel Abdessemed (1971, Constantine, Algerije). Het videowerk met de titel *Don't Trust Me* (2008, afbeelding op p. 15) liet zes dieren zien die op brute wijze met een grote hamer werden doodgeslagen (een varken, schaap, hert, geit, paard en koe) op een boerderij in Mexico. Het doden van de dieren gebeurt zo snel dat je nauwelijks ziet wat er precies aan de hand is: een hamer zwaait door het beeld en binnen enkele seconden zakt het dier ineen. Ook blijft onduidelijk of de kunstenaar de dieren voor zijn video heeft laten doden, of dat hij slechts iets documenteert. Doordat wij door de ogen van Adel Abdessemed kijken is het moeilijk om de kunstenaar buiten beschouwing te laten. In het videowerk *Don't Trust Me* toont hij slechts een aaneenschakeling van gebeurtenissen en feiten, maar laat een verhaal of interpretaties achterwege. Onze verontwaardiging en walging doet ons meteen afvragen waarom dit geweld aan ons getoond wordt. Is de kunstenaar direct of indirect ook schuldig aan deze wreedheden?

De protesten tegen het werk waren zo groot dat de tentoonstelling al na een week werd stopgezet. De curator van het San Francisco Art Institute, Hou Hanru, en andere medewerkers van het museum waren door dierenactivisten met de dood bedreigd.²⁷ Organisaties als het Animal Liberation Front (ALF), In Defense of Animals (IDA) en de bekende organisatie People for the Ethical Treatment of Animals (PETA) hadden in korte tijd een enorme campagne opgezet tegen de tentoonstelling. Stafleden van het San Francisco Art Institute en hun families werden bedreigd met de dood, maar ook belaagd met racistische en religieuze verwijten. De enorme druk van de bedreigingen en de angst voor personeel en hun familie liet het museum voor het eerst in haar geschiedenis de keuze maken om een tentoonstelling te sluiten. Het museum gaf na sluiting van de tentoonstelling aan wel nog steeds achter de kunstenaar te staan. Als een instituut wilden ze juist een discussie op gang brengen over dergelijke praktijken zoals die te zien waren in de video van Abdessemed. Het museum verklaarde ook dat de kunstenaar niet betrokken was bij het veroorzaken van het geweld. Abdessemed stapte voor zijn werk in een al bestaand circuit van vleesproductie in een stadje in Mexico. De dieren op de video waren gefokt voor voedsel en op een daar gebruikelijke manier geslacht. De controversie kwam uit het feit dat Abdessemed er voor koos om deze praktijk in beeld te brengen en te laten zien aan het publiek in een kunstcontext.²⁸ Doordat Abdessemed met zijn werk discussie op gang wilde brengen koos hij ervoor om de beelden slechts als gebeurtenissen, als feiten in beeld te brengen. Zijn eigen interpretatie laat hij achterwege. De beelden van *Don't Trust Me* zijn zo rauw en zo wreed dat ze bij de meeste bezoekers meteen een groot gevoel van afkeer zullen opwekken. Taak van de bezoeker is dan om uit te vinden hoe het komt dat hij zo'n enorme walging kan voelen bij het kijken naar een artistieke praktijk. Wanneer de beelden verwerkt zijn kan de discussie op gang komen. Wanneer de toeschouwer erachter komt dat de beelden echt zijn, een harde realiteit, zal zijn woede zich hoogstwaarschijnlijk keren tegen de onbekende persoon die zich achter de hamer bevindt die in de video de dieren doodslaat.

De tentoonstelling, die later ging rondreizen over de wereld, stuitte op meer plekken op hevige protest. Zo werd ook in Italië een poging gedaan om de tentoonstelling te sluiten, wat

²⁷ Gareth Harris, 'Animal right activists fail to close Italian art exhibition', *The Art Newspaper*, No. 201 (april 2009)

²⁸ Uit het officiële statement van het San Francisco Art Institute, vrijgegeven na sluiting van de tentoonstelling, 29 maart 2008, zie bijlage 2

uiteindelijk niet is gelukt. Italiaanse conservators en critici vonden *Don't Trust Me* een goed werk, zelfs een *noodzaak* voor de maatschappij.²⁹ Wanneer je een tentoonstelling sluit, neem je slechts de beelden weg, en niet de eigenlijke omstandigheden waar *Don't Trust Me* om draait.

Adel Abdessemed, geboren in Algerije, emigreerde in de jaren negentig naar Frankrijk wegens conflicten in zijn thuisland. In Frankrijk bleef de relatie met de maatschappij en het 'systeem' een grote rol spelen in zijn werk, waar hij vaak op een provocerende manier gebruik van maakte om discussie op te wekken bij zijn publiek.³⁰

Abdessemed's schijnbaar neutrale manier van filmen in *Don't Trust Me* is in werkelijkheid verre van neutraal. De wreedheid is precies wat Abdessemed aan de kaak wil stellen: gewoon door de beelden te tonen. De discussie wordt verder overgelaten aan het publiek. Abdessemed is in dit geval op geen enkele manier *direct* schuldig aan het dierenleed dat hij in zijn werk laat zien. Zijn video lijkt eerder op een documentaire, die bestaand geweld tegen dieren laat zien op een bestaande plek in een bestaand land. Dierenorganisaties zouden moeten protesteren tegen de boerderij in Mexico waar dieren voor hun vlees op deze manier worden geslacht, in plaats van doodsb bedreigingen sturen naar de staf van het museum dat de video van Abdessemed liet zien. Zoals het morele dilemma waar Tinkebell haar publiek voor stelde, laat ook Abdessemed hetgeen hij aan de orde wil stellen op een nare en harde manier zien. Maar zijn alle reacties die op het werk van Abdessemed kwamen dan zo onvoorstelbaar? *Indirect* maakt Abdessemed zich ook schuldig aan wat hij toont. Wanneer mensen de beelden zien van de dieren die vermoord worden, is het te begrijpen dat de toeschouwer al snel denkt dat de kunstenaar iets te maken heeft met dit geweld. Juist door de zo afstandelijke houding die Abdessemed inneemt is het moeilijk voor te stellen dat hij het geweld slechts documenteerde. Ook rijst de vraag: als Abdessemed in Mexico ter plekke was om dit te documenteren, had hij dan ook niet een gedeelte van het dierenleed kunnen voorkomen?

²⁹ Gareth Harris, 'Animal right activists fail to close Italian art exhibition', *The Art Newspaper*, No. 201 (april 2009)

³⁰ Informatie over de achtergrond van Adel Abdessemed afkomstig uit het persbericht over de tentoonstelling *Don't Trust Me* in het San Francisco Art Institute, maart 2008

Varkens met tattoos

Een kunstenaar die het anders aanpakt is de Belgische Wim Delvoye (Wervik, België, 1965). De Vlaamse kunstenaar werd vooral bekend door het tentoonstellen van getatoeëerde varkens. Ook Delvoye kreeg te maken met de dierenbescherming. Maar het verhaal van de varkens zit anders in elkaar dan het op het eerste gezicht lijkt. Delvoye haalt voor zijn werk varkens uit slachthuizen. Door dit te doen worden ze gered van een vroegtijdige dood. Vervolgens worden de varkens, onder verdoving gebracht door een dierenarts, getatoeëerd. De voorstellingen die Delvoye gebruikt zijn typische beelden uit de klassieke tattoo-cultuur: symbolen als de schedel, de roos, blote vrouwen en het logo van Harley Davidson worden gebruikt. Hierdoor worden aspecten van de menselijke cultuur verenigd met die van het dier. Doordat Delvoye de varkens tatoeëert worden zij een kunstwerk, met het doel hen tentoon te stellen als zodanig. Omdat de varkens een kunstwerk zijn worden zij beschermd door het copyright, waardoor het nooit toegestaan zal zijn om de dieren te slachten, behalve in opdracht van de kunstenaar zelf. Alle varkens die Delvoye uit het slachthuis heeft gehaald moeten goed worden verzorgd en mogen sterven van ouderdom. Hij laat ze op speciale boerderijen een rustig leven leiden. Delvoye weet dat zijn werk vanuit sommige standpunten gezien kan worden als immoreel of zelfs illegaal, maar voor hem is het varken na zijn behandeling een drager van ideeën geworden.³¹

Kan het werk van Delvoye überhaupt wel gezien worden als schadelijk voor de dieren die hij gebruikt? Hij redt de dieren tenslotte van een vroege dood aan laat ze vervolgens een prettig leven leiden. Wanneer hij een getatoeëerd varken tentoon stelt, reist een ander, niet getatoeëerd varken mee als gezelschap. Niet het varken, noch de tatoeages zijn het kunstwerk, maar het levende getatoeëerde varken. Het komt verder op de wet aan, of het legaal is om varkens te tatoeëren, of om ze tentoon te stellen. Maar wanneer het illegaal zou zijn om dieren tentoon te stellen zouden dierentuinen en circussen hun deuren ook kunnen sluiten.³²

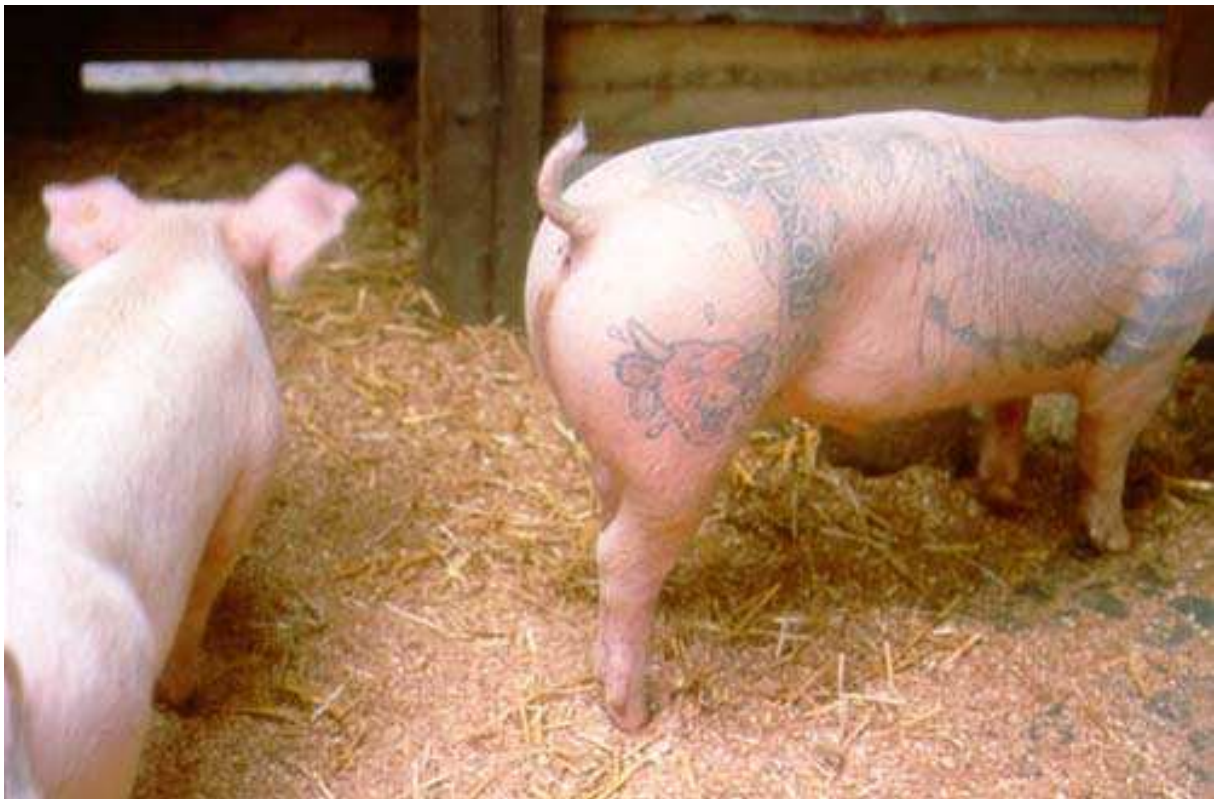
Over het tatoeëren bestaan wel regels. In 1998 werd in museum Het Domein in Sittard in een tentoonstelling *Marcel* (zie afbeelding p.19) geëxposeerd, een varken dat door Wim Delvoye was getatoeëerd. Naast het bezoek van een aantal sensatiebeluste televisieploegen bleven extreme reacties van het publiek uit. In verband met de varkensgriep die destijds in Nederland voor veel problemen had gezorgd, waren er goede voorzorgsmaatregelen genomen. Het museum stond voor de tentoonstelling van *Marcel* in Nederland zelfs officieel ingeschreven als een varkenboerderij, in de subcategorie hobby/recreatie. Later bleek dat het tatoeëren van varkens in Nederland officieel verboden is bij de wet. Het tentoonstellen van een dier waarop een illegale ingreep is uitgevoerd is ook niet toegestaan. Het is desondanks wel toegestaan om op dieren brandmerken, oorknoppen of tatoeages aan te brengen voor identificatie. De vraag of Delvoye wel of niet illegaal bezig was werd dus niet volkomen duidelijk. In eerste instantie greep de politie niet in bij de tentoonstelling in Sittard, maar besloot uiteindelijk toch de zaak te onderzoeken. Dierenbeschermers die een

³¹ Stijn Huijts, 'UBN 2408356 or Marcel's song', in Barbara Braun, Stijn Huijts e.a., *Wim Delvoye: Pigs*, 1999, pp. 81-90

³² Anoniem, 'VII. Vom Überleben der tiere. Frage des Tierschutzes', *Kunstforum International*, no. 175, april-mei 2005, pp. 41-55

brief hadden geschreven naar de politie stelden dat “het dier was verlaagd naar het niveau van een kunstwerk”. Het museum is uiteindelijk niet vervolgd.³³

In dit geval is het ‘verlagen van het dier naar een kunstwerk’ voor het dier in kwestie geen slechte stap. De varkens van Delvoye leven immers vele malen langer dan wanneer ze geslacht waren voor hun vlees. Wanneer het tatoeëren zorgvuldig en onder goede verdoving gebeurt ondervindt het varken weinig hinder en zal het de rest van zijn leven goedverzorgd kunnen leven. Dit klinkt moreel gezien wel acceptabel. Een moeilijk punt blijft dan wel het tentoonstellen van de levende dieren. Het is onduidelijk op welke manieren dit wettelijk illegaal of legaal is. Bovendien komt er dan al snel om de hoek kijken dat de mens dieren al op veel andere manieren dagelijks tentoonstelt: in dierentuinen of in het circus. In principe is dat onder bepaalde voorwaarden toegestaan, dus zouden de varkens van Delvoye, mits goed verzorgd, ook wettelijk verantwoord moeten zijn.



34

³³ Stijn Huijts, ‘UBN 2408356 or Marcel’s song’, in Barbara Braun, Stijn Huijts e.a., *Wim Delvoye: Pigs*, 1999, pp-81-90

³⁴ Wim Delvoye, *Marcel*, 1997 (afbeelding via www.artnet.com)

De Wet en wreedheid tegen dieren

In Amerika bestaat er al sinds 1999 een wet die het verkopen van beelden waarin wreedheid tegen dieren wordt getoond verbied. Ondanks dat de wet tien jaar oud is, werd er pas in 2004 iemand op grond van de wet veroordeeld. Deze man was Robert Stevens, die video's verkocht van vechtende pitbulls. Hij was in eerste instantie veroordeeld tot 37 maanden celstraf. De zaak is nog steeds niet afgerond. Een groep van Amerikaanse musea, kunsthistorische instituten en kunstenaars vrezen dat, wanneer de veroordeling erdoor komt, ook sommige kunstwerken als illegaal kunnen worden gezien. Het werk van bijvoorbeeld Adel Abdessemed en Hermann Nitsch zou onder de wet kunnen vallen. De *College Art Association (CAA)*, een organisatie van meer dan 2000 instituten (inclusief musea en universiteiten) en meer dan 14000 kunstenaars, kunsthistorici en curators zijn bang dat de wet de artistieke vrijheid van sommige kunstenaars zal beperken. Deze organisatie probeert sinds september 2009 om de wet te veranderen ten opzichte van kunstuitingen. In de wet staat wel een uitzondering voor het afbeelden van dierenleed wanneer dit een 'serieuze' waarde in zich zou dragen. 'Serieus' wordt in de wet echter niet nader gedefinieerd, dit moet door de lokale jury's en rechters worden bepaald. De CAA is hiermee toch bang dat sommige kunstenaars veroordeeld kunnen worden. Volgens de overheid zouden kunstuitingen al beschermd moeten worden omdat de serieuze waarde zich toont in het 'tentoonstellen van ideeën', wat kunstenaars zouden kunnen doen met het tonen van wreedheid tegen dieren. De CAA denkt dat de wet niet in staat is om hedendaagse kunst goed te kunnen beoordelen, omdat in het verleden vaak is gebleken dat avant-gardistische kunst in haar eigen tijd nog niet gewaardeerd werd.

Zij vergelijken in hun argumenten werk van bijvoorbeeld Abdessemed en Nitsch met de *Fountain* van Duchamp (1917). Volgens de CAA werd dat in de eigen tijd ook niet gewaardeerd en hebben ook Abdessemed en Nitsch tijd nodig om begrepen te worden.

Dierenbeschermingsgroepen zijn inmiddels een actie begonnen om de wet uit 1999 te steunen en intact te laten. De CAA draagt de vijandige reactie van de dierenbescherming tegen de tentoonstelling van Adel Abdessemed in San Francisco aan als argument voor de slechte uitwerkingen van de wet. De wet zou 'ideologische discriminatie' veroorzaken, waardoor het uitdrukken van onpopulaire ideeën zou worden onderdrukt. Een museum dat *Don't Trust Me* heeft getoond zou volgens de CAA makkelijk kunnen worden veroordeeld volgens de specifieke wet. In samenwerking met de NCAC, *National Coalition Against Censorship*, wordt nu gewerkt aan een verandering van de wet. Adel Abdessemed's werk was één van de belangrijkste factoren in het schrijven van een nieuw wetsvoorstel door een raadslid uit San Francisco, Christine Garcia, in maart 2009. De motie stelt dat ook kunst illegaal kan zijn wanneer naar voren komt dat de kunstenaar geweld tegen dieren heeft veroorzaakt of eraan heeft bijgedragen omwille van zijn werk.³⁵

Wanneer er overal ter wereld een dergelijke wet zou bestaan, zou dit het perspectief op immorele kunst behoorlijk veranderen. Wanneer iets wettelijk illegaal is, geeft het de dierenorganisaties het recht om verontwaardigd te zijn over bepaalde kunstuitingen. Omdat het voorlopig niet het geval lijkt te zijn dat zo'n wet er op meerdere plekken zal komen blijft de discussie zich op een ander niveau afspelen. Adel Abdessemed trekt nog steeds met zijn werk *Don't Trust Me* langs verschillende musea.

³⁵ Martha Lufkin, 'Artists and academics fight animal rights activists in Supreme Court', *The Art Newspaper*, issue 205, September 2009

Met geopende ogen

Wanneer kunstenaars in hun werk expliciete wreedheid tegen dieren vertonen, zijn we als publiek snel geneigd om onze ogen te sluiten. Wat we zagen was afstotend en ging recht in tegen ons morele gevoel. Vooral het werk van Adel Abdessemed stuitte hiermee op extreme reacties van het publiek en activistische dierenroeperingen. Abdessemed was slechts een toeschouwer van het al bestaande dierenleed, dat hij filmde op een boerderij in Mexico. De beelden die hij documenteerde waren een realiteit, maar een realiteit die voor veel mensen erg hard aankwam. De kunstenaar werd vervolgens beschuldigd van wreedheden tegen dieren en de mensen uit de musea die zijn werk tentoonstelden werden bedreigd. Adel Abdessemed treft moreel gezien geen blaam, aangezien hij niet betrokken was bij de wreedheden die begaan worden tegen de dieren in zijn video. Hij heeft ze slechts vastgelegd, zodat een groter publiek bewust kon worden van het bestaan van die wreedheden. *Don't shoot the messenger*. Toch is het zeer begrijpelijk dat Abdessemed naast zijn rol als 'boodschapper' ook minder gewaardeerd wordt. Uit zijn video blijkt niet duidelijk wat de rol van de kunstenaar was in het vastgelegde dierenleed. Het is daarom voorstelbaar dat mensen geschokt reageerden en in eerste instantie de neiging hadden om het geweld te relateren aan Adel Abdessemed.

Een *boodschapper* kan Hermann Nitsch daartegen nauwelijks genoemd worden. Zijn werk berust op hele andere gronden dan die van het tonen van onrecht tegen dieren. Dieren zijn voor Nitsch slechts een onderdeel van zijn *Orgien-Mysterien-Theater*, een schakeltje in een ingewikkeld bacchanaal. De manier waarop Nitsch zijn dieren behandelt tijdens de performance is niet zeer respectvol te noemen tegenover het dier. Aan de andere kant zijn de dieren niet Nitsch gebruikt altijd al ten dode opgeschreven, aangezien hij ze uit een slachthuis haalt. Het ene varken dat hij gebruikt valt bijna in het niet bij de 599 varkens die op één dag in dezelfde fabriek sterven voor ons voedsel. Het is de manier waarop Nitsch omgaat met de dieren en dierenlijken die immoreel voelt. Datzelfde geldt in mindere mate voor de varkens van Wim Delvoye. Het idee dat Delvoye varkens tattooëert en tentoonstelt, is immoreel. Hij gebruikt hiermee een dier om een kunstwerk te maken. Aan de andere kant is het werk van Delvoye totaal niet te vergelijken met dat van Nitsch. Delvoye redt de varkens echt van het slachthuis: nadat ze tot kunstwerk zijn geworden kunnen ze de rest van hun leven in luxe slijten. De vraag blijft wel of Delvoye het recht heeft om een varken als een drager voor zijn ideeën te gebruiken. Ideeën kunnen ook op andere manieren gedragen worden dan op de rug van een levend wezen.

De drie kunstenaars die ik in dit hoofdstuk noem opereren allemaal in de randgebieden van bestaande wetten tegen dierenleed. Ondanks dat het werk van zowel Nitsch, Abdessemed en Delvoye onder bepaalde wetten veroordeeld zou kunnen worden, gebeurt dit in de praktijk nog niet echt. Artistieke vrijheid is voorlopig een van de hoofdargumenten tegen het onderzoek naar het aanscherpen van de wet over het tonen van dierenleed, waar bijvoorbeeld *Don't Trust Me* van Abdessemed onder zou kunnen vallen. Nitsch is nooit veroordeeld omdat in Oostenrijk de dierenbescherming geen recht kent wanneer het om de vrijheid van kunst gaat.³⁶ Ook Delvoye is moeilijk te veroordelen. Tot het grote ongenoegen van dierenactivisten geldt de wet blijkbaar niet op dezelfde manier als normaal wanneer het om kunst gaat.

³⁶ Anoniem, 'VII. Vom Überleben der tiere. Frage des Tierschutzes', *Kunstforum International*, no. 175, april-mei 2005, pp. 41-55

Uit deze drie voorbeelden blijkt wel eenzelfde dubbele moraal die dierenorganisaties hanteerden bij het werk van Marco Evaristti en Tinkebell. Vaak zijn de dierenbeschermers niet goed op de hoogte van het exacte verhaal en de precieze betrokkenheid van de kunstenaar bij het dierenleed. Zo werkt Adel Abdessemed juist aan de bewustwording van wreedheid tegen dieren. Het feit dat Abdessemed de beelden toonde, was voor de dierenbescherming genoeg om er van uit te gaan dat de kunstenaar het geweld zelf had veroorzaakt. Verder blijken organisaties ook niet altijd even consequent te werken in hun reacties op kunstenaars die met dieren werken. Zo werd er volop gedemonstreerd tegen het gebruik van het varken door Hermann Nitsch tijdens het Incubate festival in Tilburg. Dat er naast het varken ook een groot aantal dode vissen bij de performance werden gebruikt kwam nergens naar voren in de flyers of spandoeken van de demonstranten. Misschien hebben we hier weer te maken met het begrip 'aibaarheid' dat ik in de inleiding noem. Is een dode vis minder erg dan een dood varken?

Het tonen van wreedheid

Het kijken naar beelden of performances waarin wreed met dieren wordt omgegaan is voor geen enkele toeschouwer prettig. Het is begrijpelijk dat mensen verontwaardigd reageren wanneer ze dit soort dingen zien of denken te zien. Mensen die besluiten om een reactie op het werk van deze kunstenaars te geven, moeten echter wel eerst hun mening nuanceren. In hoeverre is de kunstenaar betrokken geweest bij het geweld dat we zien, en heeft hij er misschien een ethische bedoeling mee? Vaak reageren mensen te snel, zonder dat ze een volledige achtergrond kennen van een kunstwerk. Voorstelbaar zijn de reacties vaak wel: soms is het simpelweg onduidelijk in hoeverre de kunstenaar betrokken is geweest bij het veroorzaken van het dierenleed. Dat de voorbeelden die ik in dit hoofdstuk noem op een zekere manier immoreel te noemen zijn staat vast. Het werk van Abdessemed draagt een ethische boodschap in zich, ondanks dat zijn werk op veel weerstand stuit. Hij wil met zijn videowerk laten zien hoe mensen in sommige situaties met dieren omgaan.

Omdat Hermann Nitsch in een heel ander gebied bezig is, is het zeer begrijpelijk dat zijn werk op veel weerstand stuit. Bij Wim Delvoye is het moeilijk om een ethische grens te trekken. Enerzijds redt hij varkens van het slachthuis, anderzijds misbruikt hij dieren voor puur menselijke, artistieke doeleinden. Ondanks dat sommige aspecten van het werk van deze drie kunstenaars wel tegen bepaalde wetten ingaat, is het nog niet tot een veroordeling gekomen. Tot nu toe heeft de artistieke vrijheid het nog gewonnen van de dierenbescherming.

Deel 1

Hoofdstuk 3

Dieren als materiaal

“Formally, I wanted an empty space with moving points within it, moving like stars, a solution to the problem of how to suspend things without strings or wires and have them constantly change pattern in space.”³⁷ – Damien Hirst



38

Al vanaf het begin van de vorige eeuw is de kunstenaar niet meer alleen gebonden aan klassieke materialen zoals verf of steen. In de hedendaagse kunst kan elk mogelijk materiaal in principe dienen als medium voor een werk. Mogen we dieren ook gebruiken zoals we andere grondstoffen gebruiken voor een kunstwerk? Kunstenaars maken in feite bijna altijd gebruik van onze aarde, of ze nu het pigment gebruiken in hun verf of het marmer uit de bergen voor hun sculpturen. Is het immoreel als dierenlichamen of levende dieren worden gebruikt alsof ze zo'n grondstof zijn?

In veel gevallen worden dieren in de kunst gebruikt als materiaal omdat ze iets anders kunnen *symboliseren*. Sommige kunstenaars werken met een thematiek die verwant is aan leven en dood, waarbij dierenlichamen bij uitstek geschikt zouden kunnen zijn om die thematiek te symboliseren. Doordat kunstenaars de mogelijkheid hebben om dieren slechts als materiaal te gebruiken laten ze ook zien hoe de mens controle heeft over het leven en dood van dieren. Deze verhouding bestaat al eeuwenlang. Er zijn kunstenaars die er daarom geen problemen mee hebben om met dode of levende dieren te werken als medium. Zo bekleedt de Vlaamse kunstenaar en theatermaker Jan Fabre zijn grote installaties vaak volledig met de kleurige schilden van juweelkevers. Ook Damien Hirst werkt veel met dieren, en werd zelfs wereldberoemd met zijn 'haai op sterk water' (*The Impossibility of Death in the*

³⁷ Damien Hirst, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Londen 1997, p. 32

³⁸ Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990, afbeelding via www.theartchive.com

Mind of Someone Living, 1991, afbeelding op p. 28) waarin hij een tijgerhaai in een glazen kist gevuld met formaldehyde liet drijven. Maar Hirst liet ook vliegen elektrocuteren en plakke vlinders op verfoppervlakken.

Naast deze praktische voorbeelden van het dier als materiaal zijn er door de voortschrijdende technologische ontwikkelingen ook steeds meer mogelijkheden om kunst te maken met bijvoorbeeld genetische manipulatie. Hierdoor ontstond de zogenaamde 'bio-art', waarbij ook levende organismen worden gebruikt. Hoe dun is de lijn tussen wetenschap en kunst? In het werk van Eduardo Kac worden die grenzen opgezocht. Zijn 'transgene' kunst maakt een levend dier tot een kunstobject.

Als laatste bespreek ik in dit hoofdstuk het werk van Mark Dion, een kunstenaar die zeer bewust omgaat met de natuur. Bijna als een bioloog werkt hij aan zijn encyclopedische installaties, waarbij hij zijn bezorgdheid laat blijken over de ecologische situaties van de aarde.

Gebruiken deze kunstenaars de dieren in hun werk als materiaal, of eerder als middel? De kunstenaars die ik in dit hoofdstuk bespreek hebben vaak een behoorlijke afstandelijkheid tegenover de dieren die ze gebruiken als hun materiaal. Voelen kunstenaars een bepaalde verantwoordelijkheid voor de dieren die ze gebruiken in hun werk?

Het dier als esthetisch materiaal



39

³⁹ Jan Fabre, *Heaven of Delight*, 2002, afbeelding via www.brusselnieuws.be

In het beeldende werk van kunstenaar en theatermaker Jan Fabre spelen insecten een grote rol. Fabre was van huis uit geïnteresseerd in natuur en noemt zijn fascinatie voor alles wat leeft als de belangrijkste bron van zijn creativiteit. Het insect is een favoriet van Fabre omdat het volgens hem een inwoner is van het territorium van de verbeelding. Fabre gelooft ook dat insecten een ideaal model vormen voor de menselijke maatschappij. Hun zintuigen zijn sterk getraind, waarbij ze zich aanpassen aan hun sociale milieu. Het gedrag van insecten sluit aan bij de algemene karaktertrekken van hun soort, maar behoudt altijd een soort individuele expressie.⁴⁰ Kevers kennen een ver teruggaande traditie. Al in het oude Egypte werd de mestkever gezien als een metafoor voor de wedergeboorte, omdat hij een bal voortduwt waar hij zijn eitjes in legt. Hieruit ontstaat het nieuwe leven. Dat fragiele en heilige aspect speelt ook een rol in het werk van Fabre: iets levends laten ontstaan uit iets dood. Fabres interesse in insecten komt van ver. Zijn overgrootvader, de negentiende eeuwse entomoloog Jean-Henri Fabre (1823-1915) deed al uitgebreid onderzoek naar insecten. In het insectenboek dat Jan Fabre schreef, *Fabre's Book of Insects* (1990), citeerd hij dan ook zijn overgrootvader: "vanaf jongs af aan heb ik me tot de natuur aangetrokken gevoeld. Het is belachelijk veronderstellen dat ik deze gave, deze liefde voor het observeren van planten en insecten geërfd zou hebben van mijn voorouders. Dat waren ongeletterde mensen, mensen van de aarde die weinig anders dan hun koeien en schapen in het oog hielden. Onder mijn vier grootouders was er maar een die wel eens een boek opensloeg en zelfs hij voelde zich erg onzeker over spellingswijzen. Ook heb ik niets te danken aan een wetenschappelijke opleiding. Zonder leraren, zonder gidsen, vaak zonder boeken ben ik voortgegaan met altijd slechts één doel voor ogen: enkele bladzijden toe te voegen aan de geschiedenis van de insecten..."⁴¹

Mede door deze achtergrond is Jan Fabre's interesse in insecten ook groot gebleken. Zo groot, dat hij sinds een aantal jaren de dieren letterlijk gebruikt in zijn installaties. Zo heeft de kunstenaar al meerdere malen complete constructies bedekt met juweelkevers. De groenblauwe glans van de schilden van de kevers geven de installaties een indrukwekkend effect. Zo installeerde Fabre in 2002, in opdracht van Koningin Paola van België, het werk *Heaven of Delight* in het Koninklijk Paleis in Brussel (afbeelding op p.25) . Het werk bestond uit anderhalf miljoen scarabeeën die Fabre op het plafond van de spiegelzaal in het paleis had laten plakken. De flonkerende schilden van de kevers zorgden ervoor dat de hele zaal een groene gloed kreeg. Volgens Fabre werden de kevers verzameld door bevriende entomologen in restaurants in Indonesië, Thailand en Maleisië. In die landen worden de kevers gegeten, waarna de schilden vervolgens worden weggegooid.⁴² Dat Fabre de kevers gebruikt in zijn werk, zou op die manier gerechtvaardigd zijn, omdat zij in feite al afval waren. De lege schilden van de kevers functioneren in zijn werk als een bijzonder, glanzend en kleurrijk materiaal, maar verliezen hun identiteit als insect niet. Hierdoor lijkt het bij *Heaven of Delight* alsof de beestjes constant over het plafond heen en weer krioelen. Dat Fabre de insecten gebruikt in zijn werk heeft dus zowel een esthetische als een symbolische functie.

⁴⁰ Tekst uit Johann Karl Schmidt, *Jan Fabre – Der Leimrutenmann*, Stuttgart 1995, pp. 196-196

⁴¹ Marja Bloem, 'Het genot van de metamorfose' In Hugo de Greef/Jan Hoet, *Gesprekken met Jan Fabre*, Leuven 1995, pp. 12-24

⁴² Caroline de Gruyter, 'Mestkevers sieren plafond van het Brussels paleis', *NRC Handelsblad*, 19 november 2002

Het bekendste voorbeeld waarbij dieren een puur formalistische rol spelen is waarschijnlijk wel het werk *A Thousand Years* van Damien Hirst (1990, zie afbeelding op p. 23). Het was het eerste werk waarin Hirst met dieren werkte. De uitspraak, "I wanted an empty space with moving points within it" gaat over dit werk. Hirst koos daarom vliegen om het effect van los bewegende punten in een ruimte te bereiken. De basis van het werk bestaat uit een afgesloten rechthoekige ruimte, die gemaakt is van staal en glas. De ruimte wordt door een glazen tussenschot met een opening erin in twee delen gesplitst. In de ene kubus die zo ontstaat bevinden zich maden die uitgroeien tot vliegen en kunnen eten van een afgehakt, rottend koeienhoofd in de andere helft van de ruimte. Boven het koeienhoofd hangt een elektrische insectendoder, die de vliegen aantrekt met zijn blauwe licht. De vliegen hebben dus de keus tussen het rottende kadaver, waar ze eitjes kunnen leggen en zich kunnen voortplanten, of het blauwe licht waardoor ze zullen sterven. Of de vliegen sterven of niet, berust dus enigszins op toeval, wat ook Hirst's intentie was: "flies go into the fly killer and die by chance"⁴³. Al snel vormde zich een dikke laag vliegenlijkjes op de bodem van de glazen ruimte. Hirst gebruikt de vliegen in zijn werk als metafoor voor het mensenleven. Hij zegt daar over: "I like metaphor: people need to feel distanced. You can look at a fly and think about a person, but if you look at a person who's dead, you start to be aware that dead isn't there".⁴⁴ Hirst vond de installatie echter eerder grappig dan sinister, volgens hem is het dagelijks leven immers niet anders dan wat rondvliegen, je voortplanten en doodgaan. Mensen worden volgens hem alleen aan het denken gezet wanneer ze zich ongemakkelijk voelen.⁴⁵ Dat ongemakkelijke aspect is zeker aanwezig in zijn werk: Hirst verwerkt al jaren dieren in zijn installaties. Acties van dierenbeschermers tegen bijvoorbeeld zijn 'butterfly paintings', waarin vlinders in de natte verf waren geplakt (zie afbeelding op p. 29), wuift Hirst weg. Volgens hem kan kunst alleen maar over leven gaan, en moet het zo zijn dat hij daarvoor ook dieren gebruikt. Hierdoor gaan mensen pas nadenken over dingen waar ze eigenlijk niet over willen nadenken, volgens de kunstenaar.⁴⁶ Hirst's thematische accent op de dood leidde in 1991 tot zijn bekendste werk: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Het werk, misschien beter bekend als 'de haai op sterk water', toonde een tijgerhaai in een tank met formaldehyde. Om het werk te maken bestelde Hirst in eerste instantie een Grote Witte haai bij een Australische haaienjager. Omdat de grote witte haai zojuist op de beschermde dierenlijst was geplaatst, moest hij het doen met een tijgerhaai.⁴⁷ Het is in dit geval helder dat Hirst de haai speciaal voor zijn werk liet vangen en doden. Ook in zijn installatie *Love Lost* (1999) gebruikte Hirst levende dieren. Dit werk bestaat uit de werkruimte van een gynaecoloog, maar dan volledig onder water gezet in een glazen box. In de ruimte zwemmen vissen heen en weer langs de onderzoeksbank, de

⁴³ Damien Hirst, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Londen 1997, p. 36

⁴⁴ Damien Hirst, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Londen 1997, p. 28

⁴⁵ Puck Kroon, *Koketteren met de dood, een studie van de dier-installaties van Damien Hirst*, Amsterdam 2000, pp. 26-28

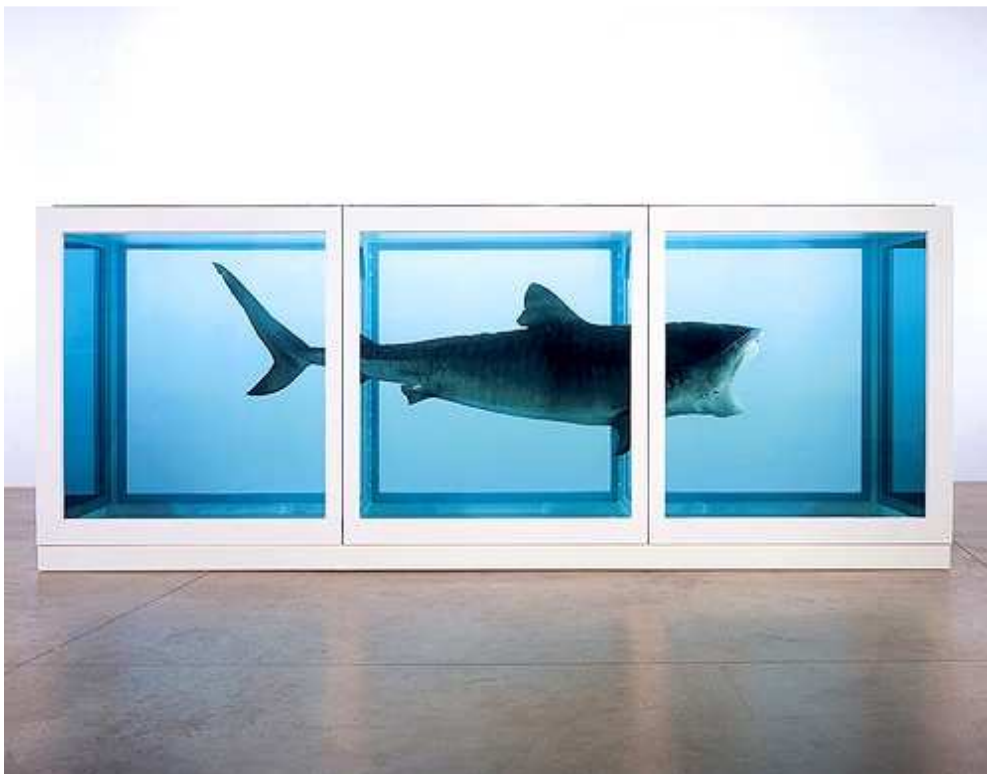
⁴⁶ Puck Kroon, *Koketteren met de dood, een studie van de dier-installaties van Damien Hirst*, Amsterdam 2000, p. 30

⁴⁷ Puck Kroon, *Koketteren met de dood, een studie van de dier-installaties van Damien Hirst*, Amsterdam 2000, p. 31

computer en andere apparatuur. Hoe langer de werken tentoongesteld waren, hoe meer algen zich vormden op de objecten in de glazen box.⁴⁸

De dood, en het daarbij behorende leven, is het hoofdthema van het werk van Damien Hirst. Voor hem is het evident om dat uit te beelden door het gebruik van levende wezens. Moreel gezien kan dit op problemen stuiten. Zo laat Hirst de vliegen in *A Thousand Years* expres sterven, liet hij op verzoek een haai doden en plakte hij vlinders in verf. De vele andere dieren die Hirst gebruikt voor zijn installaties komen meestal gewoon uit het slachthuis. De reacties op het werk van Hirst zijn over het algemeen vrij mild. Problemen deden zich hoogstens voor vanwege rottingsprocessen waar de werken mee te maken kregen.

De vliegen die Hirst gebruikt zijn niet meer dan een visualisatie van zijn idee, ze zijn het materiaal van zijn werk, zoals een schilder zijn verf gebruikt. Hirst maakt niet alleen maar werk met dieren: zijn medicijnenkastjes zijn ook wereldberoemd. De kasten vol met pillen verbeelden de dood ook op een macabere manier: is dit minder sterk dan wanneer hij dieren gebruikt? Het lijkt in ieder geval alsof Hirst een zekere afstandelijkheid voelt tegenover de dieren waarmee hij werkt, en hij zich niet zo zeer verantwoordelijk voelt voor de morele kwesties die gemoeid zijn met dit soort werk.



49

⁴⁸ Gordon Burn, 'The hay smells different to the lovers than to the horses' uit Damien Hirst, *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and findings*, Londen 2000, pp. 7-12

⁴⁹ Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, afbeelding via www.corrupt.org

Sensatie

Wanneer Hirst in zijn werk dierenlichamen gebruikt, levert dit vaak een spectaculair effect op. De haai op sterk water in *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* is tegelijk afschrikwekkend en indrukwekkend. Dat spectaculaire is altijd een belangrijk aspect van zijn werk geweest: Hirst heeft altijd willen provoceren. Naast kunstenaar is Hirst ook succesvol zakenman en weet daarom dat provocatie veel publiciteit oplevert. Het gebruik van dieren is daarom zeker een manier om aandacht te genereren. Hoewel dit ook zeker het geval is met het provocerende werk van bijvoorbeeld Tinkebell en Marco Evaristti, is Hirst het duidelijkste voorbeeld hiervan, omdat hij geen morele boodschap wil uitdragen via die provocatie. Op het gebied van het dieregebruik in zijn werk heeft hij er bewust voor gekozen om een afstandelijk imago in stand te houden. Wanneer hij zegt de vliegen in *A Thousand Years* puur formeel te hebben gebruikt, omdat er dan bewegende stippen zonder touwtjes eraan in de ruimte waren, kan dit overkomen als immoreel. Hirst lijkt hiermee namelijk geen enkele waarde te hechten aan de dierenlevens. Gezien de thematiek van zijn werk, waarin dood en leven de hoofdrol spelen, zou het vreemd zijn om te denken dat het Hirst echt niet interesseert. Onderdeel van zijn rol als de provocerende kunstenaar is dan ook die afstandelijke houding. In zekere zin zijn de dieren dus onderdeel van het spektakel dat Hirst wil creëren. Het zou als immoreel kunnen worden gezien dat hij dieren inzet om zijn eigen carrière en werk te promoten. Het belangrijkste probleem is echter het gebrek aan verantwoordelijkheid wat Hirst neemt voor de dieren die hij verwerkt in zijn kunst. Zou het hem niets kunnen schelen?



50

⁵⁰ Damien Hirst, *Butterfly*, 2005, afbeelding via www.artnet.com

Kunst met proefkonijnen

Sinds een aantal jaren maken kunstenaars steeds meer gebruik van de immer vooruitschrijdende technologie. Computerkunst, videokunst en ook generatieve kunst blijkt steeds meer in opmars. Een aantal kunstenaars zijn nu zelfs bezig met zogenaamde 'bio-art' of 'transgenic art', waarin ze werken met gentechnologie en dus met levende organismen.

In de wetenschap is het al eeuwen gebruikelijk om, inmiddels onder strenge voorwaarden, met proefdieren te werken. Het huidige uitgangspunt in de Nederlandse wetenschap is dat dierproeven in principe altijd verboden zijn, tenzij ze aantoonbaar noodzakelijk zijn voor het ontwikkelen, testen en produceren van vaccins, medicijnonderzoek en algemene kennis over het functioneren van mens en dier. Verder worden proefdieren gebruikt in bepaalde vormen van onderwijs. Dierproeven zijn bijvoorbeeld in de cosmetica industrie al lange tijd verboden (ondanks de indruk die organisaties als proefdiervrij vaak geven). Bij dierproeven staat het altijd centraal om het aantal dieren en het ongerief voor het dier te beperken. Dierproeven zijn in de wetenschap nog steeds noodzakelijk om bepaalde vaccins en medicijnen te maken, ziektebeelden beter te begrijpen en nieuwe technieken te verfijnen. Er wordt wel continu gezocht naar oplossingen om steeds minder proefdieren te hoeven gebruiken.⁵¹

Proefdieren hebben in de wetenschap een duidelijk en voor ons belangrijk doel: ze helpen bijvoorbeeld om ziektes bij mensen beter te begrijpen en te bestrijden.

Maar wat als een proefdier wordt gebruikt als kunstwerk?

Eduardo Kac (1962, Rio de Janeiro), een hedendaagse kunstenaar uit Chicago, zette die stap. Geïnteresseerd in biogenetische kunst, creëerde hij zijn bekendste werk, *Alba*, beter bekend als de *GFP-bunny* (zie afbeelding p.31). Alba was een konijn dat Kac in 2000 had laten fokken in een Frans laboratorium. Voor de geboorte van Alba had er een genetische modificatie met GFP plaatsgevonden. GFP, Green Fluorescent Protein, is een gen uit een lichtgevende kwallensoort dat vaak wordt gebruikt in onderzoek. Door het gen dat codeert voor GFP vast te maken aan een ander gen dat je wilt bestuderen, wordt het eiwit dat het organisme vervolgens produceert automatisch lichtgevend. Vervolgens kan je makkelijk in beeld brengen wat er met dit eiwit gebeurt. GFP is dus een makkelijke methode voor DNA onderzoek.

Het konijn Alba had, omdat GFP gecombineerd was met de huidcellen, wanneer het onder een blauwe lamp werd gehouden, een groen fluorescerende vacht. Kac was van plan om het konijn als huisdier mee te nemen, maar dit werd op het laatst verboden door het Franse lab. Het is namelijk bij de wet niet toegestaan om transgene dieren uit het laboratorium te halen, ondanks dat transgene dieren zich niet kunnen voortplanten. Dit heeft meer een politieke reden, omdat mensen bezorgd zouden kunnen worden vanwege het uitvoeren van dit soort experimenten.⁵² De directeur van het laboratorium, het *Institut National de la Recherche Agronomique* in Avignon weigerde ook het konijn mee te geven aan Kac omdat hij niet wilde dat het tot een esthetisch object zou worden.

Een van de beweegredenen van Kac was juist om aan het publiek te laten zien dat er volgens hem veel van dit soort dieren weggestopt waren in laboratoria, die voor onderzoek worden gebruikt. Wat dagelijks in wetenschappelijke context gebeurt, kan schokkend worden

⁵¹ Informatie over proefdieren verkregen via een gesprek met Ewout Groen, neurowetenschapper, 24 november 2009

⁵² Tracy Metz, 'DNA in de keuken – Biokunstenaars over genetische manipulatie', *NRC Handelsblad*, 10 juli 2009

wanneer het in de kunstwereld wordt gezet.⁵³ Kac wilde met zijn GFP-konijn de morele implicaties van de biotechnologie naar voren brengen. Volgens hem bestond zijn werk uit drie delen: het konijn Alba zelf, de dialoog die zou ontstaan bij het publiek en de 'sociale integratie' van Alba wanneer ze bij de familie van Kac zou gaan leven als huisdier. Het werk was bedoeld als een onderzoek naar ons concept van normaliteit en anders-zijn en een poging om cultuur en wetenschap dichter bij elkaar te brengen. Kac vindt verantwoordelijkheid zeer belangrijk wanneer je op deze manier werkt. Hij zou daarom nooit een bestaand dier modificeren, maar gebruikt alleen individuele cellen die zich voortplanten. Bio-genetische kunst moet volgens Kac ook samengaan met de toewijding om het leven dat gecreëerd is met liefde en respect te behandelen.⁵⁴

Genetische manipulatie is een onderwerp dat zeer gevoelig ligt bij veel mensen, uit angst voor de vrijwel onbeperkte mogelijkheden van technologie die zo ontstaan. Wanneer een kunstenaar dit uit het laboratorium haalt en in het museum brengt, schrikken mensen daar op dezelfde manier van zoals dat gebeurde bij de wreedheden die Adel Abdessemed liet zien in *Don't Trust Me*. Maar het provocerende aspect is niet het enige probleem. Wat Eduardo Kac doet in zijn werk, zou in Nederland illegaal zijn. Zijn GFP-konijn is niet nuttig voor de wetenschap. Daardoor zou het zeker niet vallen onder de strenge voorwaarden van de proefdierregelingen in Nederland. Omdat niet overal ter wereld de wetgeving rondom dierproeven hetzelfde is, is er in sommige landen meer vrijheid om dit soort experimenten uit te voeren. Kac is dus wederom een kunstenaar die opereert in de grensgebieden van wet en moraal. Ondanks dat hij spreekt over liefde en respect voor het leven, kiest hij er wel voor om een levend dier genetisch te veranderen en dit vervolgens tot kunstobject te verheffen.



55

⁵³ Merlijn Schoonenboom, 'Van oerkip tot stralend konijn', *De Volkskrant*; 27 maart 2003

⁵⁴ Steve Baker, 'Animal Rights and Wrongs', *Tate: the art magazine*, no. 26 autumn 2007, pp. 42-47

⁵⁵ Eduardo Kac, Alba, 2000, afbeelding via <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>

Vogelbibliotheek

Het werk van Mark Dion laat zien dat de kwestie van dieren gebruikt als materiaal genuanceerd en gecompliceerder kan zijn dan de voorbeelden die ik hiervoor noem. Hij gebruikt in zijn werk in een aantal gevallen levende dieren. De dieren zijn hierbij zijn materiaal, maar zijn vooral onderdeel van een ironisch commentaar op culturele of milieuproblemen waar de dieren, buiten de geprivilegieerde galerieruimte, al in betrokken zijn. Dion vergeet de status van de dieren als gevoelige wezens nooit.

Mark Dion, geboren in Massachusetts (1961), wilde in eerste instantie biologie studeren. Uiteindelijk koos hij toch voor de kunst om zijn boodschap over te brengen. Zijn institutionele kritiek behelst heel andere gebieden dan gebruikelijk, zoals natuurhistorie en zoölogie. Hij gebruikt dan ook natuurwetenschappelijke technieken in zijn werk: zoals veldstudies, archivering, taxonomie (de wetenschap van het indelen) en het werken met opgezette dieren. Hij gebruikt de natuurwetenschap om de grenzen tussen cultuur en natuur, tussen kunst en leven, te onderzoeken. Dion's werk gaat terug naar de basis van het museum: het curiositeitenkabinet. Zijn werk toont veel verwantschap met de zogenaamde 'wunderkammers', die aan de basis staan van de museologie. Dion betreft de huidige institutionele spanningen op de 16^e eeuwse wonderkamer: een manier om je bezittingen te laten zien.⁵⁶



57

⁵⁶ Nato Thompson, *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*, Massachusetts 2005, pp. 35-36

⁵⁷ Mark Dion, *Library for the Birds of Antwerp*, 1993, afbeelding via www.e-flux.com

In 1993 maakte Dion een installatie voor het Museum voor Hedendaagse Kunst in Antwerpen (MuHKA), die de naam *Library for the Birds of Antwerp* droeg (zie afbeelding p.32). De installatie bestond uit een grote boom waarin op de takken verschillende voorwerpen stonden en hingen: boeken over vogels, milieu, uitsterving, maar ook oude vogelkooien, vallen, jachttrofeeën en vogelvoer. Dion heeft in de boom een soort curiositeitenkabinet gemaakt.⁵⁸ Rond de takken van deze wonderlijk boom vlogen in Antwerpen 18 Afrikaanse vinken rond. De vogels hadden misschien wat minder rustig rondgevlogen wanneer ze konden herkennen door wat voor spullen ze omringd werden. De houten vogelkooien en vallen uit Afrika verwezen naar de lang teruggaande handel in exotische vogels, die in Antwerpen nog steeds een grote bloei kent op de Antwerpse vogelmarkt.⁵⁹

Dion's subtiele en complexe installatie heeft meerdere boodschappen in zich. Om Dion's installatie simpelweg te zien als een ecologische waarschuwing zou het werk te kort doen. Een ouder systeem van kennis, dat fout en gevaarlijk is gebleken, is vervangen door een meer wetenschappelijke blik, een modern ecologisch perspectief. Wat deze positie compliceert is de interesse van Dion in de geschiedenis van de kennis die tussen mens en natuur in staat. De controle die de mens over de natuur wil hebben is een belangrijk thema in zijn werk. Centraal staat niet de natuur, maar de interactie tussen natuur en de geschiedenis van alle wetenschap die natuur als hun bron van kennis zag. Uit dat instituut van kennis komt de *Library for the Birds* voort. De vogels zijn de lezers, en hierdoor wordt de installatie een ontmoeting tussen de menselijke kennissystemen en de wereld achter die systemen, de natuur die ver uitstijgt boven die kennis.⁶⁰

The Library for the Birds of Antwerp is een subtiel werk, dat door de schoonheid en onze verbazing over de levende vogels niet direct een gevoel van onbehagen oproept. Donkerder, macaber werk heeft Dion ook gemaakt. Zoals zijn werk *Tar and Feathers*: een boom waaraan verschillende opgezette dieren aan touwen zijn opgehangen, en geheel bedekt zijn met pek en veren. Omdat Dion zoveel bezig is met bijvoorbeeld uitgestorven diersoorten is bij hem soms ook het pessimisme toegeslagen. Zijn werk is daarom in sommige gevallen gericht op de ongunstige aspecten van onze interactie met de natuur. Dion zegt over dat pessimisme: "I am generally pessimistic about the fact that the environmental movement has shied away from providing a more systematic critique of capitalism. It has become more corporate, divisive and collusive, missing an important opportunity to present a really meaningful challenge to the juggernaut of world market economy. Environmentalism has become eco-chic, another gizmo, another category of commodities. That has led me to a kind of disillusionment."⁶¹

In tegenstelling tot de kennisboom van *The Library for the Birds* is de boom in *Tar and Feathers* een plek om de doden tentoon te stellen (in de boom hangen onder andere katten, slangen en vogels). De macabere sfeer die ontstaat roept beelden op van milieurampen en de gevolgen van wetenschap die te ver is gegaan, wat heeft geleid tot het uitsterven van veel dieren.

Het verschil met de andere kunstenaars in dit hoofdstuk is dat de thematiek van Mark Dion echt over de natuur zelf gaat. Ze zijn niet, zoals in het werk van bijvoorbeeld Jan Fabre en Damien Hirst, een metafoor voor andere, meer menselijke, thema's, maar ze zijn er zelf

⁵⁸ Nato Thompson, *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*, Massachusetts 2005, p. 46

⁵⁹ Lisa Graziose Corrin e.a., *Mark Dion*, London 1997, pp. 90-97

⁶⁰ Steve Baker, *The Postmodern Animal*, London 2000 pp. 15-16

⁶¹ Interview met Mark Dion, in Lisa Graziose Corrin e.a., *Mark Dion*, London 1997, pp. 30-33

onderdeel van. Dion is daardoor ook bezorgd over kunstenaars die minder doordacht met dieren werken. Voor de catalogus van een tentoonstelling in The Serpentine gallery in 2000, *The Greenhouse Effect*, schreef Dion een tekst over de plek van het dier in de kunst. De tekst, *Some notes towards a manifesto for artists working with or about the living world*, bevat een aantal statements van Dion over kunstenaars die met dieren werken. Zo schreef hij: "Artists working with living organisms must know what they are doing. They must take responsibility for the plants or animals welfare. If an organism dies during an exhibition, the viewer should assume the death to be the intention of the artist".⁶² Dion neemt met dit statement duidelijk positie in tegen minder subtiel werkende kunstenaars als Marco Evaristti. Dion leunt niet op het middel van provocatie of sensatie om zijn standpunten duidelijk te maken.

Verantwoordelijkheid

De voorbeelden die ik in dit hoofdstuk noem zijn zeer verschillend, zowel qua uitgangspunt als qua uitvoering. Waar bij Jan Fabre en Damien Hirst de dieren die zij gebruiken een manier zijn om hun ideeën over bijvoorbeeld de mens vorm te geven, is bij Mark Dion het dier juist een van de uitgangspunten van de thematiek. Dion en Hirst staan waarschijnlijk ook lijnrecht tegenover elkaar in hun verantwoordelijkheidsgevoel tegenover dieren: Hirst afstandelijk, die dieren een prima manier vindt om als metafoor te gebruiken voor zijn ideeën, tegenover Dion, die dichtbij het dier staat en zich zeer verantwoordelijk voelt voor de manier waarop we daarmee omgaan. Dion is in zijn werk veel bezig met de ecologische toestand van de aarde en wil daar ook met een verantwoordelijke manier mee bezig zijn. De kwestie ligt nog moeilijker bij het werk van Eduardo Kac, die graag met respect om wil gaan met levende wezens, maar vervolgens wel een lichtgevend konijn produceert dat hij tot een kunstobject verheft. Dat het gebruik van dieren als medium voor een kunstwerk niet perse immoreel hoeft te zijn bewijzen Jan Fabre en Mark Dion, die op een verantwoorde manier omgaan met hun materiaal. Kunstenaars als Damien Hirst en Eduardo Kac zoeken juist de grens op van wat moreel is en misschien zelfs illegaal: maar het aftasten van dat grensgebied is tevens onderdeel van hun werk.

⁶² Steve Baker, 'Animal rights and wrongs', *Tate: the art magazine*, no. 26 autumn 2007, pp. 42-47

Deel 2

Hoofdstuk 4

De filosofie van het dier

In mei 1974 reisde de Duitse kunstenaar Joseph Beuys naar Amerika. Daar liet hij zich een aantal dagen opsluiten in een galerie samen met een coyote. De performance droeg de titel *I like America and America likes me* (zie afbeelding). Beuys, die vanaf het vliegveld in een ambulance was vervoerd naar de galerie, had niets anders van Amerika gezien dan de coyote in de galerieruimte. Voor hem was het dier een symbool voor het land.⁶³

Hedendaagse kunstenaars die met levende dieren werken krijgen te maken met ethische vraagstukken. In dit hoofdstuk wil ik dieper ingaan op de theoretische laag die voortkomt uit die ethische kwesties.

De relatie van de mens tot de natuur is in de wetenschap altijd een relevant onderwerp geweest. Biologen beschrijven bijvoorbeeld dieren en vragen zich af of ze mensen net zo kunnen beschrijven. In de geesteswetenschappen wordt alles juist vanuit een menselijk perspectief bekeken. Voor een goede achtergrond bij dit onderzoek wil ik daarom eerst een korte beschrijving geven van de geschiedenis van het dier in de Westerse filosofie. Door de eeuwen heen is de positie van het dier sterk veranderd. Deze geschiedenis is belangrijk omdat het inzicht geeft in het hoe en waarom van onze vaak neerbuigende kijk op de natuur.

Daarna wil ik de filosofische achtergrond bespreken van hedendaagse kunstenaars die ervoor kiezen om dieren te gebruiken in hun werk. Wat zijn de verschillende redenen waarom kunstenaars ervoor kiezen om echte dieren te gebruiken? Zijn daar geen alternatieven voor? De meest mensen zullen achter het idee staan dat we dieren met respect moeten behandelen, maar hoeveel mensen handelen ook echt naar dat idee? Is sensatie voor sommige kunstenaars belangrijker dan de behandeling van het dier?



64

⁶³ Michael Archer, *Art Since 1960*, Londen 1997, pp. 107-108

⁶⁴ Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974, afbeelding via artblart.files.wordpress.com

Een kleine geschiedenis van het dier in de Westerse filosofie

Nadat Plato de mens had gedefinieerd als een dier met twee benen zonder veren, plukte Diogenes de Cynische een haan kaal, bracht die naar de Academie en zei: "Dit is Plato's mens". Na dit voorval werd aan de definitie toegevoegd "met brede nagels". (Diogenes Laërtius)⁶⁵

In het vorige hoofdstuk kwam al naar voren dat dieren in de Westerse beschaving bijna nooit zijn gezien als wezens met ethische betekenis. Aristoteles (384 – 322 v. Chr.) dacht dat dieren bestonden om de rationele mens van voedsel en kleding te voorzien. In de *Politika* schrijft hij over de natuurlijkheid van het gebruik van dieren door de mens: "(...) dat de planten, waarmee dieren zich voeden, bestaan omwille van de dieren en de dieren omwille van de mens: de tamme dieren geven ons voedsel, de wilde dieren – indien niet allemaal, dan toch het grootste deel – dienen voor voedsel en voorzien de mens in kleding en verschillende instrumenten. Welnu, aangezien de natuur niets onvolledigs maakt, en niets er zomaar voor niets is, moet de conclusie zijn dat de natuur alle dieren gemaakt heeft omwille van de mens"⁶⁶. Aristoteles staat hiermee aan het begin van een lange traditie van filosofen die het dier als inferieur aan de mens bestempelen. Dit heeft vooral te maken met de nadruk op de superioriteit van de ratio. Desondanks hadden alle levende wezens volgens Aristoteles wel een ziel.

Ook grote Christelijke filosofen als Augustinus en Thomas van Aquino hielden vast aan de gedachte van de inferioriteit van het dier en vonden dat de mogelijkheid van dieren om te lijden geen reden was om ze geen kwaad te doen. Het belangrijkste houvast van deze Christelijke filosofen was de interpretatie van wat hierover in de Bijbel staat. Augustinus legde wat in de Bijbel over dieren staat als volgt uit: "De rationele geest die in de mensen is, of zelfs de irrationele (die in de wilde beesten is), wordt bewogen als door een bevel, maar de rationele heeft intelligentie, waardoor hij kan beslissen of hij al dan niet aan het bevel zal gehoorzamen. Dieren en vogels kunnen zoiets niet. Vanuit hun aard en natuur worden ze echter door een bevel gedwongen tot een bepaalde handeling. Dus is het de engelennatuur, die de bevelen van God ondersteunt, die met een bevel alle soort van beesten beweegt en hun bijbrengt wat ze niet weten. Als mensen sommige diersoorten op zo'n manier tam kunnen maken dat ze alles doen wat de mensen willen, des te beter kunnen engelen dat".⁶⁷ Dat dieren niet rationeel zijn is voor Augustinus voldoende om dieren niet binnen een menselijke ethiek te laten vallen. De meeste Westerse filosofen namen in die tijd deze

⁶⁵ Vertaling uit Peter Atterton, 'Ethical Cynicism', uit Peter Atterton, *Animal Philosophy*, Londen 2004, p.51

⁶⁶ Aristoteles, *Politika*, Amsterdam 2000, boek I, deel VIII, pp. ????

⁶⁷ Augustinus en Orosius, *Instrumenta Lexicologica Latina. Fasc. 29 Series A - Formae. Sanctus Aurelius Augustinus. Contra adversarium legis et prophetarum. Contra Priscillianistas et Origenistas. Orosius. De errore Priscillianistarum et Origenistarum*, vertaling van Maarten Arends via <http://www.epimedium.nl/filosofie/maarten/augustinus/augustinus%20en%20orosius/schepping.html> (1 december 2009)

gedachte voor waar aan. Binnen de Christelijke leer geloofde men wel dat dieren een ziel hadden, maar deze was sterfelijk, in tegenstelling tot wat men geloofde over de ziel van de mens.⁶⁸

René Descartes (1596-1650), wiskundige en filosoof, ontkende zelfs geheel dat dieren kunnen lijden. In het rationalisme, waarvan Descartes aan de basis stond, was geen plaats voor het dier omdat het geen ratio zou kennen. Descartes was een van de grondleggers van de moderne Westerse filosofie. Als tijdgenoot van Francis Bacon en Galileo Galilei was Descartes representatief voor de nieuwe wetenschappelijke geest van die tijd. Hij verwees naar geen enkele andere intellectuele autoriteit dan die van het licht van de rede. De nadruk die Descartes in zijn filosofie legde op wiskunde, natuurkunde en systemen, maakte voor hem dat er geen plaats was voor dieren in zijn filosofisch systeem. Dieren kenden geen rede en waren daarom van geen enkel belang: voor Descartes was het dier een zielloze machine. Omdat Descartes geloofde dat dieren geen gevoelens, gedachten of pijn kenden, vond hij dan ook dat dieren op elke manier gebruikt mochten worden voor het nut van de mens. Hij had dan ook geen bezwaar tegen vivisectie (het uit elkaar halen van nog levende dieren voor onderzoek).⁶⁹ Descartes zag ook een grens tussen mens en dier in het vermeende gebrek aan taal bij dieren. Dat een dier ook over een soort taal zou beschikken, weliswaar anders dan die van de mens, wijst Descartes nadrukkelijk af. In het vijfde deel van zijn *Discours de la méthode* (1637) zegt Descartes dat elk mens, zelfs een gek, in staat is om zijn gedachten te uiten via woorden of zinnen. Zelfs doofstommen konden volgens hem nog tekens bedenken om te kunnen communiceren. Pratende papegaaien vormden voor Descartes geen uitzondering, omdat die zich niet bewust zijn van de betekenis van de klanken die ze nabootsen. De grote invloed die Descartes op de moderne filosofie had zorgde ervoor dat de gedachte over het dier als redeloos, onbelangrijk wezen, lang stand hield. Ook de invloedrijke filosoof Immanuel Kant (1724-1804) hield de mening erop na dat dieren als redeloze wezens geen doel op zich waren, maar slechts middelen. Als mens moet ons handelen gericht worden op de mens als redelijk wezen, niet op de dieren 'die nur als Mittel da sind'.⁷⁰ Dieren ontlenen volgens Kant hun waarde aan wat zij voor ons als mensen kunnen betekenen.

Onder Engelse utilistische filosofen als David Hume (1711-1776), John Stuart Mill (1806-1873) en Jeremy Bentham (1748-1832) waren wel enige uitzonderingen: zij waren er van overtuigd dat het lijden van dieren wel degelijk een onderwerp was dat belangrijk was. Hume dacht, in tegenstelling tot Kant, dat de mens geen rationeel moreel wezen was dat boven de natuur stond. Voor Hume was de mens ook vooral een dier onder de dieren, waardoor het volgens hem juist goed was voor de mens om niet altijd rationeel te zijn. Het dierlijke instict zou zelfs de voorloper van de rede zijn en de dierlijke gevoelens voor

⁶⁸ Peter Atterton, *Animal Philosophy*, Londen 2004, pp. 11-13

⁶⁹ Roger Scruton, *A short history of modern philosophy*, Oxon 2002, pp. 29-39

⁷⁰ Marinus de Baar, 'Wie praat is geen dier', *Trouw* 7 maart 2009

soortgenoten de basis van onze moraal.⁷¹ Hume zei hierover: “Ons praktische verstand verschilt niet principieel van dat van dieren. Dier en mens leren van ervaring. Wat de zuivere rede betreft: deze is niets anders dan een ‘prachtig en onverklaarbaar instinct in onze ziel. (...) We zijn ons bewust dat wij, om ons doel en middel op elkaar af te stemmen, ons laten leiden door ons verstand en een planmatige aanpak. We verrichten met overleg de handelingen die moeten leiden tot zelfbehoud, genot en de vermindering van pijn. Als we dus andere schepsels in miljoenen gevallen dezelfde handelingen zien verrichten met het oog op dezelfde doeleinden, dan leiden al onze principes van rede en waarschijnlijkheid naar de overtuiging dat de oorzaak daarvoor hetzelfde is.”⁷² In het denken van Hume vindt dus duidelijk een omslag plaats ten gunste van het dier. Hij concludeert dat het dier wel degelijk verstandelijke keuzes kan maken. Hij bedoelt daarmee niet zo zeer de instinctieve manier waarop een hond bijvoorbeeld een afgrond mijdt, maar eerder de zorgvuldige manier waarop een vogel zijn nest bouwt en zijn eieren uitbroedt. Ook concludeert hij dat dieren kunnen leren uit ervaringen. Die ervaringen tonen volgens Hume duidelijk “de kracht van gewoontevorming, die ons verzoent met alle verschijnselen, dan dat mensen niet verbaasd zijn over de werking van hun verstand, zoals ze tegelijkertijd het instinct van dieren bewonderen en daar moeilijk een verklaringsgrond voor kunnen vinden, omdat dit instinct niet volgens dezelfde richtlijnen kan worden geanalyseerd.” De rede is daarom volgens Hume ook een instinct van de menselijke ziel, dat de natuur heeft voortgebracht.⁷³

Uiteindelijk was het denken van Hume van invloed op het ontstaan van wetten die wreedheid tegen dieren tegen moesten gaan, maar het leidde niet tot verandering van het idee dat de mens altijd prioriteit had wanneer belang in het gedrang kwam met dat van dieren. De gedachte van de mens als rationeler wezen dan het dier is zeer diep geworteld in de Westerse traditie. Met het ontstaan van de moderne evolutieleer van Charles Darwin (1809 – 1882) ontstonden er pas voor het eerst barsten in het traditionele privilege dat de mens had ten opzichte van het dier. Dezelfde evolutionaire krachten hebben zowel de mens als het dier geschapen. Als de mens een directe afstammeling was van de dieren, waarom zouden mensen dieren dan niet als zodanig behandelen? De mens verliest zijn speciale positie binnen de schepping. Darwin bracht dit naar voren in zijn baanbrekende *The Origin of Species* (1838): “Man in his arrogance thinks himself a great work worthy the interposition of a deity. More humble and I think truer to consider him created from animals.”⁷⁴ Door de evolutietheorie van Darwin werd de mens ‘onttroond’. Ondanks dat de mens een diersoort is, blijft toch het idee bestaan dat de mens wel een speciale diersoort is. Vanuit het Darwinisme moet op zoek gegaan worden naar een moraal die de verschillen en gelijkenissen tussen mens en dier erkent, en de mens maar tot op zekere hoogte in het

⁷¹ Peter Henk Steenhuis, ‘Wat is de belangrijkste gedachte van Hume voor onze tijd?’, *Trouw* 11 februari 2005

⁷² David Hume, *Traktaat over de menselijke natuur*, Amsterdam 2007 (Oorspronkelijke titel *A Treatise of Human Nature*, uitgegeven in Londen 1739) p. 196

⁷³ David Hume, *Traktaat over de menselijke natuur*, Amsterdam 2007 (Oorspronkelijke titel *A Treatise of Human Nature*, uitgegeven in Londen 1739) p. 198

⁷⁴ James Rachels, *Created from Animals – the moral implications of Darwinism*, Oxford 1990, p.1-2

midden van de wereld stelt. Waar de grens ligt van dat ‘tot op zekere hoogte’ blijft echter een moeilijk vraagstuk.⁷⁵

In de filosofie van Martin Heidegger (1889 – 1976), een van de eerste filosofen die na Darwin wat over dieren schreef, delen de mens en het dier wel een wereld, maar ze bekijken die niet op dezelfde manier. De mens kan zichzelf waarnemen in die wereld. Dit is iets wat dieren en planten niet kunnen. Dat de wereld *is* komt doordat wij als mensen haar kunnen waarnemen, zoals we ook dieren, planten en stenen kunnen waarnemen. De wereld kan voor een dier niet als wereld openbaar worden, dat kan alleen de mens. Heidegger noemt daarom het dier *wereldarm*, omdat de wereld van het dier alleen een omringende wereld is. Dankzij het Darwinisme werd het duidelijk dat er geen categorische verschillen bestonden tussen mensen en andere levende wezens. Maar voor Heidegger sloot dit een hoge muur tussen mens en dier niet uit. Door de directe ervaring die de mens in de wereld kan hebben, is hij in staat om zijn omgeving te veranderen. Een dier kan dat volgens Heidegger niet en daarom bestaat die kloof.⁷⁶

Na Martin Heidegger schreef Emmanuel Lévinas (1906 – 1995) een tekst over de dierenkwesitie. Hierbij komen voor het eerst echt ethische standpunten aan bod. Lévinas is niet van mening dat we dieren als mensen moeten zien, of andersom, maar vindt wel dat onze ethiek zich uitstrekt over alle levende wezens. Het dier mag niet lijden door ons toedoen, omdat wij als mensen weten wat lijden is. Het omgaan met dieren werkt volgens hem dus vanuit onze eigen menselijke ethiek. Lévinas heeft in zijn filosofie veel geschreven over het concept van *de Ander* (dat hij bewust vaak met een hoofdletter schreef). In het geval van de dierenfilosofie zou dit misschien toegepast kunnen worden op het absoluut anders-zijn van de Ander, het dier. Het accepteren van dat anders-zijn zou mogelijk het menselijk chauvinisme als centrum van de wereld aan de kant kunnen schuiven.⁷⁷

De Franse deconstructivist Jacques Derrida (1930 – 2004) erkent de breuk die er in de loop van de geschiedenis altijd is geweest tussen ‘ons mensen’ en dat wat wij dieren noemen. Derrida stelt dat het probleem is dat onze moraliteit vaak niet verder strekt dan mensen, en wanneer zij ook over dieren gaat zijn dat meestal alleen bepaalde diersoorten. Om moreel omarmd te worden hoeft je niet per se ‘aaibaar’ te zijn. In zijn tekst *The Animal that therefore I am* onderzoekt hij de muur die zo permanent en duidelijk de mens van het dier lijkt te scheiden.⁷⁸ De mens moet leren omgaan met de overeenkomsten en verschillen tussen mens en dier, die zeer complex zijn.

Zoals uit deze korte verhandeling over de geschiedenis van het dier in de Westerse filosofie blijkt, is in de afgelopen eeuwen het bewustzijn over de positie van het dier behoorlijk

⁷⁵ James Rachels, *Created from Animals – the moral implications of Darwinism*, Oxford 1990, pp. 173 - 223

⁷⁶ Bert Blans en Susanne Lijmbach (red.), *Heidegger en de wereld van het dier*, Assen 1996, pp. 3-10

⁷⁷ Peter Atterton, ‘Ethical cynicism’, in Peter Atterton (red.) *Animal Philosophy*, Londen 2004, p. 51

⁷⁸ Jacques Derrida, ‘The animal that therefore I am’, in Peter Atterton (red.) *Animal Philosophy*, Londen 2004 pp. 113-128

veranderd. Jarenlang werden dieren slechts gezien als bron van voedsel voor de mens. Heel langzaam, met als belangrijkste breukpunt de evolutieleer van Darwin, verschoof ons beeld van het dier als 'machine' naar het dier als een sensitief wezen, waarmee we met respect moeten omgaan. De verschillen tussen mens en dier blijven echter nog altijd gecompliceerd, en roepen vragen op over waar de grenzen liggen van ons respect voor het dier.

Nu ik de filosofische achtergrond van het dier verduidelijkt heb, keer ik terug naar het uitgangspunt van dit onderzoek: het dier in de hedendaagse beeldende kunst. Dat sinds het Darwinisme de mens een ander beeld heeft van het dier, zou ook moeten doorwerken in ons handelen. Toch lijkt dit maar weinig te gebeuren. Anders zou het immers toch niet meer nodig zijn voor Tinkebell om haar kuikentjes door de shredder te gooien? Het lijkt eerder dat mensen de informatie die ze hebben over bijvoorbeeld de bio-industrie negeren. Kunstenaars kunnen onder andere helpen door hun publiek daar meer bewust van te maken. Waarom kiezen kunstenaars er verder zo vaak voor om gebruik te maken van dieren in hun werk?

“Toen Gregor Samsa op een morgen uit onrustige dromen ontwaakte, ontdekte hij dat hij in zijn bed in een monsterachtig ongedierte was veranderd. [...] ‘Wat is er met mij gebeurd?’, dacht hij. Het was geen droom. Zijn kamer, een echt, alleen wat klein mensenkamertje, lag rustig tussen de vier welbekende muren.”⁷⁹

Franz Kafka beschrijft in zijn bekende novelle *Die Verwandlung* hoe een man op een ochtend veranderd blijkt te zijn in een reusachtig insect. Kafka gebruikt het insect als een metafoor voor een autobiografisch thema: zijn ik dat steeds meer verwijderd raakt van de rest van zijn familie. Omdat het dier zo fundamenteel anders is dan de mens, maar toch nog herkenbaar als eenzelfde levend wezen, is het zo’n mooie metafoor. Veel kunstenaars gebruiken het dier dan ook als verwijzing naar bijvoorbeeld angst, dood of leven.

Uit de voorgaande tekst over de plaats van het dier in de Westerse filosofie blijkt dat de positie van het dier kwetsbaar is. De mens heeft zichzelf altijd bovenaan de schepping geplaatst en gemeend alles te kunnen doen en laten met dieren. Omdat de mens geen mogelijkheid heeft tot het communiceren met dieren via taal, is onze relatie tot dieren vooral op aannames gebaseerd. Door de eeuwen heen is hierdoor een hiërarchie ontstaan, die elk dier op zijn eigen plek plaatst. De mens staat bovenaan deze hiërarchie en bepaalt ook vandaag de dag nog grotendeels waar dieren kunnen gaan en staan. Het idee dat het natuurlijk is dat de mens grote dieren opeet, en dat grote dieren weer kleinere dieren opeten, is nog steeds hetzelfde. Maar de manier waarop we met dieren omgaan is de laatste jaren wel veranderd. Steeds meer mensen eten biologisch of minder vlees en er zijn strengere regels voor het doden van dieren voor kleding en voedsel. Dit neemt niet weg dat de bio-industrie nog altijd op volle toeren draait. Het bewustzijn dat er ethisch iets niet klopt in dit gebied komt langzaam op: sommige kunstenaars zijn bereid bij te dragen aan dat bewustzijn. Dit doen zij niet op een activistische manier, zoals de meer radicale organisaties voor dierenrechten dat doen. Het gaat er juist om dat kunstenaars hun publiek aan het denken zet, zodat ze zelf de keuze kunnen maken. Op de vraag of kunstenaar Tinkebell niet liever met de dierenbescherming samen zou werken omdat zij zo veel dezelfde belangen hebben, antwoordt ze dan ook: “Nee, want ik ben geen dierenrechtenactivist. Het grote verschil is dat zij wijzen: “jullie zijn fout!” en ik laat zien dat wij er vreemde gewoonten op nahouden. Vervolgens laat ik iedereen vrij in zijn beslissing. Voor mij is het alleen van belang dat die beslissing daadwerkelijk een beslissing is, en niet een gemakzuchtig doen wat de grote massa doet zonder daar bij na te denken.”⁸⁰

De kunstenaars die in dit onderzoek genoemd worden willen bewust maken. Maar waarom gebruiken zij daarvoor juist het dier in hun werk? Dieren kunnen menselijke angsten en

⁷⁹ Franz Kafka, *De Gedaanteverwisseling*, Amsterdam 2003, p. 5

⁸⁰ Email van TINKEBELL., 11 november 2009

gevoelens uitbeelden, doordat ze veel op ons lijken, maar toch ook heel anders zijn. Door het gebruik van echte dieren komt de kunstenaar het dichtst in de buurt van de mogelijkheid om het leven letterlijk weer te kunnen geven. Zo hebben de Afrikaanse vinken in *Library for the Birds of Antwerp* van Mark Dion meer zeggingskracht dan de boeken, kooien en de boom in het werk. Ze roepen niet alleen associaties op met ecologische problemen zoals het uitsterven van diersoorten, maar ook naar de lokale geschiedenis van de vogelmarkt in Antwerpen. In het werk van Damien Hirst worden de dieren gebruikt als symbolisering van de menselijke angst voor bijvoorbeeld de dood. Wanneer we de enorme haai zien in de glazen behuizing van Hirst' *The impossibility of death in the mind of someone living* wordt de mens even gereduceerd tot een nietig wezen. Dit effect bereikt Hirst door de haai uit de context van de natuur te halen en haar in het museum te plaatsen.

Wat het gebruik van dieren voor kunstenaars vaak artistiek sterk maakt is ook de herkenning die wij zien in het dier, omdat wij zelf ook dieren zijn. Het dier spreekt ons directer aan dan verf of marmer. Een afbeelding is afstandelijker dan wanneer een kunstwerk uit levende materie bestaat. Daarom is werk met levende dieren ook vaak zo confronterend: het komt dichtbij. Wim Delvoye gebruikt zijn varkens ook op die manier. Het schilderen van menselijke tatoeages was voor hem geen goede manier. Om te laten zien hoe belachelijk de mens kan zijn met haar versieringen en tatoeages, verplaatst Delvoye dit beeld naar de rug van een varken dat in de modder rolt. Hij zet de mens te kijk in de vorm van een roze big met een Harley Davidson logo op zijn rug. Door een echt varken te gebruiken confronteert Delvoye zijn publiek. Tegelijkertijd is zijn positie daarmee ook heel antropomorfisch: hij 'misbruikt' de varkens voor een artistiek doel: iets wat exclusief voor mensen is. Ook Tinkebell gebruikt de dieren in haar werk uiteindelijk omwille van de mens. Ze wil met haar werk laten zien hoe vreemd de mens zich soms gedraagt. Dat we het niet erg vinden om koeien te villen, maar wel om een handtas van een kat te maken. Haar werk draait om dieren, maar uiteindelijk wil Tinkebell via die weg de mens aanspreken. Wanneer we teruggaan naar de ontwikkeling van de filosofie van het dier is er met de beeldende kunst een parallel te trekken. De grootste ommezwaai vindt plaats door het Darwinisme, dat de 'menselijke arrogantie' in twijfel trekt. Die menselijke arrogantie is een thema in veel van de hiervoor genoemde kunstwerken. Wim Delvoye en Tinkebell maken de mens belachelijk door haar vreemde gewoonten uit te vergroten.

Voor Mark Dion zijn de dieren die hij in zijn werk gebruikt eerder een waarschuwing voor de mens. In zijn werk is hij bezig met de ecologisch verslechterende toestand van de aarde. Om dat op een directe manier weer te geven gebruikt hij in zijn rariteitenkabinetten veel opgezette dieren. Door bijvoorbeeld uitgestorven dieren te laten zien, probeert hij de mens eraan te herinneren hoe het met de aarde gesteld is.

Naast de ethische redenen om dieren te gebruiken in kunst, zoals om te proberen bewust te maken van dierenrechten of milieu, zijn er ook redenen te noemen die direct betrekking hebben op de kunstenaar. Het gebruiken van levende dieren of het speciaal doden van een

dier voor een kunstwerk zorgt vaak voor veel rumoer bij pers en publiek. Tentoonstellingen die worden gesloten, museumdirecteuren die worden aangeklaagd, kunstenaars die worden gearresteerd: hoe provocerder een werk, hoe meer aandacht het genereert. Tinkebell, die pas in 2005 afstudeerde op de designafdeling van het Sandberg instituut, werd in een klap wereldberoemd na het maken van haar werk *My Dearest Cat Pinkeltje* (2004). Wanneer Tinkebell had gekozen om haar gedachtegoed op een andere manier te uiten, in plaats van door letterlijk een handtas van haar kat te maken, was ze dan zo bekend geworden? Provocatie is voor Tinkebell erg belangrijk, omdat zij door die bekendheid zoveel mogelijk mensen bereikt aan wie ze haar boodschap wil vertellen. De duizenden haatmails die ze kreeg komen voort uit het provocerende karakter dat haar werk kent. Maar zelfs die haatmails boog Tinkebell om naar een kunstwerk door ze te bundelen in haar boek *Dearest Tinkebell*. Ook Marco Evaristti was niet een zo'n bekende naam geweest wanneer hij geen echte goudvissen in de blenders had gestopt. De kunstenaars die ik in dit onderzoek bespreek kiezen er bijna allemaal bewust voor om provocerend werk te maken. Dat het maken van controversieel werk de carrière van de kunstenaar meestal ten goede komt, zou een beweegreden van kunstenaars kunnen zijn om zulk werk te maken. In veel gevallen is het ook een belangrijk middel om een boodschap over te brengen. Tinkebell is hier in elk geval van overtuigd, voor haar is dat shockerende effect erg belangrijk: "door die ervaring wordt men bewust"⁸¹.

De meeste kunstenaars gebruiken dieren om iets te laten zien aan hun toeschouwers. Menselijk gedrag uitvergrooten, bewuster maken of de mens laten schrikken zijn belangrijke redenen.



82

⁸¹ Email van TINKEBELL., 11 november 2009

⁸² Tinkebell, *My Dearest Cat Pinkeltje*, 2004, afbeelding via www.tinkebell.com

Deel 2

Hoofdstuk 5

Het is kunst, dus het mag?

Wanneer kunstenaars dieren gebruiken gelden dezelfde ethische regels als wanneer men dieren gebruikt voor de wetenschap. Hierin worden proefdieren tenslotte ook alleen gebruikt wanneer ze echt iets kunnen bijdragen aan het welzijn van de mens. Maar wanneer een kunstenaar bijdraagt aan het welzijn van de mens, is moeilijk te bepalen. Het lijkt in de praktijk zo dat binnen een kunstcontext vaak meer wordt getolereerd dan in de dagelijkse werkelijkheid. Heeft de kunst bepaalde privileges? Moeten we een kunstwerk waarin dieren worden gebruikt en dat mede daarom tegen onze moraal indruist, wel accepteren als kunst? In dit hoofdstuk wil ik dieper ingaan op immorele kunstwerken en hoe we daar mee om moeten gaan. Kan een immoreel werk wel een goed kunstwerk zijn, en moeten we niet ingrijpen wanneer er in een werk dieren worden mishandeld? Waar liggen de grenzen van de vrijheid van kunst?

Als we er van uit gaan dat kunst autonoom is, betekent dit dat ze buiten onze alledaagse werkelijkheid staat. Kunst is dus onafhankelijk van onze dagelijkse moraal. Door deze aanname mogen veel dingen in de kunst wel, die in het dagelijks leven niet mogen. Simpel gezien speelt dit ook in andere kunstvormen: wanneer in een toneelstuk iemand wordt aangevallen, blijf je als toeschouwer rustig op je stoel zitten in plaats van dat je diegene gaat redden, want je weet dat dit is wat van je verwacht wordt. Je weet dat het, binnen de muren van het theater, gespeeld is. Kunst is ontstaan vanuit een artistieke intentie en eist daarom ook een artistieke houding van ons als toeschouwer.

Die artistieke houding houdt in dat we niet direct handelen naar onze gevoelens, zoals we dat normaal wel zouden doen. In plaats daarvan bekijken we een kunstwerk met het idee dat het een kunstwerk is: we weten daarom dat het niet per se altijd een waarheid is wat we zien, en dat we niet hoeven in te grijpen. Je neemt een bepaalde afstand in acht, omdat je weet dat je naar kunst kijkt.

Bij veel kunstvormen is het makkelijk om die artistieke houding aan te nemen, bijvoorbeeld wanneer we naar een toneelstuk of film kijken. Die artistieke houding komt in het gedrang als we gaan twifelen of dit wel de juiste houding is. Dit gebeurt vaak bij immorele kunst: kunstenaars zoeken de grenzen op van waar de artistieke houding ophoudt en de morele houding begint. In hoofdstuk 1 noemde ik de performance *Rhythm 0* van Marina Abramovic. Bij dit werk was er duidelijk verwarring over wat voor houding het publiek aan moest nemen. Doordat het publiek uitgenodigd werd te participeren in het werk, konden zij het niet meer vanaf een afstand beschouwen. De twijfel sloeg dan ook toe bij het publiek: de ene bezoeker richtte een pistool op Abramovic, de ander haalde het weer weg. Wanneer je de performance zou onderbreken vernietig je het kunstwerk. Om een artistieke houding vol te houden eist, zeker bij immorele kunst, soms veel van de toeschouwer.⁸³

⁸³ Rob van Gerwen, 29 november 2008, *Immorele kunst als het geweten van onze cultuur* (5^{de} VanWoodman lezing)

Waar staat het publiek bij immorele kunst, bij kunstwerken die gevoelsmatig verkeerd lijken te zijn? Als de toeschouwer bij het werk wordt betrokken en vrij wordt gelaten in bepaalde keuzes, is hij dan zelf immoreel? Of ligt de morele verantwoordelijkheid dan bij de kunstenaar die het werk bedacht?

In het geval van de goudvissenblender van Marco Evaristti (*Helena*) heeft het publiek de mogelijkheid om het leven van een goudvis te beëindigen. Het werk van Evaristti is een immoreel werk, omdat hij de mogelijkheid biedt. Maar Evaristti heeft zelf geen goudvissen gedood, dus doet hij zelf niets immoreels. Het publiek heeft zelf de keus gemaakt om immoreel te zijn. De mensen die de knop van de blender indrukten, zijn wel degelijk immoreel te noemen, omdat zij zonder nuttig doel goudvissen doden. Maar als Evaristti de mogelijkheid niet had aangereikt, had hij de toeschouwers niet de mogelijkheid geboden om immoreel te handelen. Dit is de grens waarop dit soort kunst opereert: wanneer houdt een artistieke houding op en begint een morele? De mensen die de knop indrukten bij het werk van Evaristti hebben het in ieder geval niet goed gedaan. Zij hebben hun artistieke houding verbroken door in te grijpen in het werk. Dit werd niet specifiek van hen gevraagd, de mogelijkheid was er alleen. Ook als er aanwijzingen bij het werk hadden gestaan dat het was toegestaan om de knop in te drukken gaat er iets mis. De mensen die de knop indrukten hebben evenmin vanuit een morele houding gehandeld. De mensen die uit protest een aantal goudvissen uit de blenders ontvreemden hebben het werk ook niet op de juiste manier bekeken. Door dit te doen, en hun artistieke houding achter te laten, wilden zij het kunstwerk vernietigen.

Ondanks de autonomie van de kunst is het werk van Marco Evaristti dus wel moreel begrensd. De kunstenaar heeft het werk gemaakt vanuit een artistieke intentie. Wil een kunstwerk met een immoreel karakter kunst, en dus autonoom zijn, dan moet er wel een artistieke kwaliteit aanwezig zijn.

Wat maakt een immoreel kunstwerk dan goed? Het shockerende effect dat veel van deze werken hebben is niet voldoende, omdat dat effect meestal niet blijvend is. Een goed immoreel werk is er een dat blijvend tot denken aanzet, dat op een soms onprettige manier bewust maakt van zaken die je normaal liever had weggestopt. Een immoreel kunstwerk geeft meestal geen antwoord op hoe we met een moreel dilemma moeten omgaan, maar legt het vooral bloot, zodat we daar zelf over na kunnen denken. Het brengt onze weggestopte gevoelens aan het licht: vandaar dat het vaak een ongemakkelijk gevoel geeft. Ondanks dat het dus niet altijd prettig is om immorele kunst te ervaren, is die kunst vaak wel noodzakelijk om onze ogen te openen. Denk bijvoorbeeld aan *Don't Trust Me* van Adel Abdessemed. De beelden in zijn video zien we normaal ook niet, maar dat betekent niet dat dit soort gebeurtenissen niet bestaan. We hebben dat werk blijkbaar nodig om te zien dat die wreedheid tegen dieren bestaat. Dezelfde mentaliteit zien we ook in het werk van Tinkebell. Haar credo lijkt te zijn: wie niet horen wil moet maar voelen. Ook Damien Hirst wil graag dat zijn kunst juist ongemakkelijk is, omdat dat voor hem de enige manier is waarop mensen hun eigen angsten onder ogen kunnen komen.

Kunstenaars die immoreel werk maken willen vaak een bepaalde morele hypocrisie blootleggen: nadat we als toeschouwer onze eerste weerstand tegen het werk voorbij zijn, doet het ons beseffen dat de kuikentjes die Tinkebell dreigt te vermoorden op dagelijkse basis worden vermoord. Deze dubbele lading komt is essentieel in immorele kunst.

Dit neemt niet weg dat kunstenaars verantwoord moeten omgaan met de manier waarop ze die taboes willen blootleggen: de manier waarop ze met dieren omgaan kan ook moreel

slecht zijn. De manier waarop kunstenaars binnen immoreel werk met hun materiaalgebruik omgaan draagt ook bij aan de artistieke kwaliteit.

De artistieke waarde van een kunstwerk kan in sommige gevallen ook juist verbeterd worden door het immorele karakter. Dit komt omdat de immorele ervaring je wat kan leren over de dingen die wel goed zijn, en je dus moraal kan bijbrengen. Het zien van een immoreel kunstwerk kan appelleren aan morele intuïties, omdat je dan weet dat wat je ziet in het dagelijks leven niet goed is. Dit is bijvoorbeeld het geval bij *Don't Trust Me* van Adel Abdessemed. Wat we zien wekt een gevoel van afkeer op, maar tegelijk laat dit ons beseffen dat we misschien in het dagelijks leven bewuster moeten omgaan met dieren. Wanneer er aan een kunstwerk een ethische basis ligt kan dit de artistieke waarde van het kunstwerk verhogen.⁸⁴ We moeten als toeschouwers wel kunnen herkennen dat een kunstwerk immoreel is. Het zou ook kunnen dat we de slechte moraal van een kunstwerk voor waar aannemen en daar zelfs in het dagelijks leven naar gaan handelen. Dit zou het geval kunnen zijn wanneer de ethische basis van een immoreel werk niet duidelijk genoeg naar voren komt, en de toeschouwer de eigenlijke bedoeling van de kunstenaar niet als zodanig begrijpt. Soms is het ook begrijpelijk dat het moeilijk is in te schatten voor de toeschouwer wat de bedoelingen van de kunstenaar precies zijn. De neutrale manier waarop Adel Abdessemed de wreedheden tegenover de dieren in Mexico filmde, maakten niet direct duidelijk of de gebeurtenissen slechts gedocumenteerd waren of dat de kunstenaar er iets mee te maken had. De kunstenaar vertrouwt hierbij dus op de artistieke houding van de toeschouwer, maar de beschouwer voelt zich niet zeker over de uitgangspunten van de kunstenaar. Dit kan uitlopen op weerstand van de bezoeker, maar ook op een beter begrip van situaties en een verhoging van de artistieke waarde van het werk.

Wanneer we op een goede manier weten om te gaan met immorele kunst, door haar als zodanig te erkennen en haar ethische boodschap te aanvaarden, kunnen we veel leren. Dit soort werk kan ons wakker schudden of ons herinneren aan weggestopte gedachtes. Maar omdat beeldende kunst geen pamflet is of demonstratie, is het vaak niet zo zwart wit als dat. Vaak bestaat er verwarring over de moreel correcte achtergrond van een werk. Het is aan de toeschouwer om uit te zoeken wat hij met de morele of immorele aspecten van het werk doet. Het wisselt dan ook per kunstwerk of het aanvaardbaar is dat er dieren voor worden gebruikt. Dat een immoreel kunstwerk een ethische boodschap kan hebben neemt niet weg dat er, ondanks de autonomie van de kunst, morele grenzen zijn. Kunstenaars kunnen ervoor kiezen om respectvol om te gaan met het dier, hun materiaal in dat geval, of te opereren langs de rand van die morele grenzen.

⁸⁴ Matthew Kieran, 'Forbidden Knowledge- the challenge of immoralism', in José Luis Bermudez e.a., *Art & Morality*, Londen 2003, p. 72

Conclusie

Dat het gevoelig ligt om als kunstenaar met levende dieren te werken wist ik aan het begin van dit onderzoek. Maar dat de situaties in de kunstwerken die ik koos zo verschillend en gecompliceerd waren, ontdekte ik pas bij het ontrafelen van die voorbeelden. Het is niet mogelijk om te zeggen wanneer een kunstenaar daadwerkelijk het recht heeft om dieren te gebruiken, maar wel of hij ze heeft ingezet omwille van een goed kunstwerk. Wat ik vaak een probleem vond is het provocerende karakter van veel kunstwerken waarin met dieren is gewerkt. Kunstenaars als Tinkebell, Evaristti en Hirst worden in de media vaak afgeschilderd als sensatiebeluste types. Dit roepen ze uiteraard ook over zichzelf af: hun werk is confronterend en moreel in twijfel te trekken. Maar bij een goed kunstwerk is provocatie nooit alleen maar sensatie: er zit altijd een diepere laag onder. De provocatie heeft de kunstenaar nodig om die diepere laag naar boven te krijgen.

In de inleiding stelde ik de vraag of kunstenaars die met dieren werken het immorele aspect van hun werk inzetten om een ethische boodschap uit te dragen. In de meeste gevallen heb ik geconcludeerd dat de bedoeling van de kunstenaar wordt versterkt omdat het op een immorele manier gebeurt. Met name in het geval van Marco Evaristti en Tinkebell, die mensen voor het blok zetten hun eigen, morele keuze te laten maken. Ook bij Adel Abdessemed gebeurt dit, omdat hij het shockerende effect nodig heeft om zijn verhaal door te laten dringen tot de toeschouwer. Bij sommige van de voorbeelden die ik noemde lag het er wat minder dik boven op of zijn kunstenaar en publiek het er niet helemaal over eens of de ethische bedoeling wel duidelijk wordt, zoals in het werk van Eduardo Kac en Wim Delvoye. De moeilijkste voorbeelden waren in deze context de werken van Damien Hirst en Hermann Nitsch. Zij gebruikten de dieren omwille van heel andere provocaties en bedoelingen dan de kunstenaars die ik hiervoor noem.

In het eerste hoofdstuk probeerde ik te verantwoorden waarom sommige kunstenaars het aandurven om hun toeschouwers in een lastig parket te brengen. Wat het zo moeilijk maakt is dat Marco Evaristti en Tinkebell allebei de slechte kanten van de mens naar boven brengen in hun werk. Dat is confronterend. Het proces dat zij in hun werk beogen, werkt niet in alle gevallen even goed. Mensen begrijpen werk verkeerd, en door het immorele karakter van de werken vergeten toeschouwers hun artistieke houding. Dat Evaristti en Tinkebell veel vragen van hun publiek, is niet verkeerd, maar ze moeten daardoor wel leven met de gevolgen die hun werk opleverd doordat toeschouwers het niet goed begrijpen.

De kunstenaars die ik in het tweede hoofdstuk heb besproken liggen verder uit elkaar dan Evaristti en Tinkebell. Moreel gezien is het werk van Hermann Nitsch nauwelijks te rechtvaardigen. Dat hij dieren gebruikt in zijn werk heeft een puur rituele functie. Nitsch verkrijgt zijn dieren weliswaar op een verantwoorde manier, namelijk uit de vleesindustrie, maar gaat vervolgens minder verantwoord om met die dierenlichamen. Dat veel mensen moeite hebben met zijn werk komt vooral door het gebrek aan een onderliggende ethische boodschap zoals Evaristti en Tinkebell die wel hebben. De confronterende beelden van Adel Abdessemed stuiten ook op veel weerstand. Maar Abdessemed gebruikt het documenteren van wreedheid als middel, niet als doel. Ondanks dat het onaangenaam is, worden mensen wel wakker geschud door zijn werk. De getatoeëerde varkens van Wim Delvoye zijn moeilijker te duiden. Aan de ene kant is zijn werk moreel te verantwoorden, omdat hij

varkens bevrijdt van hun gang naar de slacht, aan de andere kant betreft hij ze ongevraagd in de puur menselijke kunstpraktijk.

In het derde hoofdstuk bestempelde ik het dier als een nieuw materiaal in de kunst, naast de klassieke middelen als verf. Zowel Jan Fabre als Damien Hirst verwerken al grote hoeveelheden dierlijk materiaal in hun werken. Zij gebruiken dat dierlijke materiaal heel esthetisch. Mark Dion gebruikt dieren veel meer als waarschuwing in zijn werk, om bijvoorbeeld de slechte ecologische toestand van de aarde te benadrukken. Eduardo Kac gebruikt het dier zeer letterlijk als een materiaal: door een konijn genetisch te manipuleren tast hij de grenzen af van wat mogelijk is binnen de technologie. Het werk van Dion en Fabre laat zien dat het gebruiken van dierlijk materiaal op een verantwoorde manier kan. De belangrijkste conclusie hierin is dat de kunstenaar op een verantwoordelijke manier moet omgaan met zijn materiaal.

In het tweede deel van dit onderzoek heb ik de individuele voorbeelden en de gecompliceerde verschillen losgelaten om de achterliggende context te verhelderen. In het samenstellen van de geschiedenis van de filosofie van het dier viel het op hoe weinig er door de eeuwen heen is gezegd over de positie van het dier. De rol van het dier is door filosofen lange tijd als onbelangrijk gezien. Pas na het verschijnen van *On the Origin of Species* van Darwin vindt een verschuiving plaats. Maar deze verschuiving was vooral een intellectuele: in praktische zin veranderde er niet veel in de behandeling van het dier. Tegenwoordig hebben we in Nederland zelfs een Partij voor de Dieren. Dingen zijn dus veranderd, maar in hoeverre moeten we die veranderingen doorvoeren? Het grote probleem is het verschil tussen mens en dier, dat onvermijdelijk is. Het dier lijkt op ons, maar toch ook weer niet. We kunnen een koe met respect behandelen, maar hij hoeft geen stemrecht te krijgen. Deze verwarring zorgt ervoor dat we nog altijd niet goed weten wat de juiste manier is om met het dier om te gaan.

Dit is een belangrijke reden waarom kunstenaars dieren gebruiken in hun werk: ze zijn hetzelfde maar toch anders. Kunstenaars kunnen via die weg de menselijke arrogantie aan de kaak stellen. Tinkebell en Wim Delvoye vergroten bijvoorbeeld op die manier de vreemde gewoonten van de mens uit. Maar omdat kunst zo'n puur menselijke aangelegenheid is, wordt het dier uiteindelijk altijd weer gebruikt omwille van de mens: om iets te laten zien, mensen bewust te maken of ze te laten schrikken. Die bewustwording komt weer ten goede aan het dier.

(Im)moraliteit was een belangrijke achtergrond bij alle werken die ik heb besproken. Omdat kunst autonoom is, worden de grenzen van onze dagelijkse moraal opgerekt. Omdat je bij het ervaren van kunst een artistieke houding aanneemt, hoef je niet in te grijpen in wat je ziet, en kun je rustig reflecteren op datgene wat een kunstenaar je laat ervaren. Toch werkt het in veel gevallen niet zo. Toeschouwers hebben vaak moeite met het zien van zaken binnen de kunstwereld die tegen hun moraal indruist. Of dit nu politiek of religieus van aard is, of, zoals in dit geval, om dieren gaat. Dat zulke kunst weerstand opwekt, is natuurlijk. Zo werkt de moraal: het is de politieagent in je hersenen die ervoor zorgt dat je gevoelsmatig weet wat goed en slecht is. Of je nu een artistieke houding aanneemt of niet, zulk werk is in ieder geval niet prettig om te aanschouwen. Ik ben wel eens na een halve minuut weggevlucht uit een museumzaal met foto's uit de *Made in Heaven* serie van Jeff Koons. Niet omdat ik het als kunstwerk zo slecht vond, maar omdat de expliciete beelden op de foto's en

de wansmaak van het geheel me ontzettend tegen stond. Immoraliteit maakt een kunstwerk niet perse slecht. Door ons te confronteren met zaken die regelmatig voorkomen in ons dagelijks leven, maar die we liever wegstoppen, sporen kunstenaars ons aan om daarover juist wél na te gaan denken. Via onze eigen moraal kunnen we een kunstwerk herkennen als immoreel en kunnen we veel leren. De toeschouwer moet zelf uitzoeken hoe hij daarmee omgaat en wat hij uit dat immorele aspect haalt. Ondanks de autonomie van de kunst zijn er echter wel morele grenzen. Het is aan de kunstenaar om daarin verantwoordelijk om te gaan met het gebruik van dieren. Maar ook de toeschouwer moet zijn eigen verantwoordelijkheden nemen: dat een goudvis in een blender zwemt, hoeft nog niet te betekenen dat je de knop moet indrukken.

Literatuurlijst

- Anoniem, 'Rel over goudvismixer', *NRC Handelsblad*, 15 februari 2000
- Anoniem, 'Doden goudvis uit naam van kunst niet bestraft', *NRC Handelsblad*, 20 mei 2003
- Anoniem, 'VII. Vom Überleben der tiere. Frage des Tierschutzes', *Kunstforum International*, no. 175, april-mei 2005, pp. 41-55
- Archer, Michael, *Art since 1960*, Londen 1997, pp. 107-108
- Aristoteles, *Politika*, Amsterdam 2000, boek I, Deel VIII, pp. 35-38
- Atterton, Peter en Calarco, Matthew (red.), *Animal Philosophy. Ethics and Identity*, Londen 2004, pp. 11-13, p. 51
- Baar, Marinus de, 'Wie praat is geen dier', *Trouw*, 7 maart 2009
- Baker, Steve, *The Postmodern Animal*, Londen 2000, pp. 15-16
- Baker, Steve, 'Animal rights and wrongs', *Tate: the art magazine*, no. 26 autumn 2007, pp. 42-47
- Bermudez, José Luis en Gardner, Sebastian (red.), *Art and Morality*, Londen 2003, p.72
- Bos, René ten, *Het geniale dier – een andere antropologie*, Amsterdam 2008, p. 58
- Buchart, Dieter en Hofbauer, Anna Karina, 'Sollen wir alle Menschen verklagen, die Meeresfruchte essen?', *Kunstforum International*, no. 162, nov/dec 2002, pp. 270-279
- Burn, Gordon, 'The hay smells different to the lovers than to the horses', in Damien Hirst, *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings*, Londen 2000, pp. 7-12
- Fabre, Jan e.a., (red.), *Jan Fabre – Der Leimrutenmann*, Stuttgart 1995, p. 196
- Fuchs, Rudi e.a., *Hermann Nitsch – Das Orgien Mysterien Theater 1960-1983*, tent. cat. Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, 1983, pp. 9-15
- Gollin, Rob, 'Onverkochte kuikens ontlopen versnipperaar', *De Volkskrant*, 3 juli 2007
- Graziose Corrin, Lisa e.a., *Mark Dion*, Londen 1997, pp. 90-97, pp. 30-33
- Greef, Hugo de en Hoet, Jan, *Gesprekken met Jan Fabre*, Leuven 1995, pp. 12-24

Gruyter, Caroline de, 'Mestkevers sieren plafond van het Brussels paleis', *NRC Handelsblad*, 19 november 2002

Harithas, James, *Hermann Nitsch – Orgies Mysteries Theater*, Houston 2005, pp. 4-5

Harris, Gareth, 'Animal right activists fail to close Italian art exhibition', *The Art Newspaper*, No. 201 (april 2009)

Hilhorst, Pieter, 'Dierenliefde en mensenhaat', *De Volkskrant*, 19 mei 2009

Hirst, Damien, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Londen 1997, p. 32, p. 36, p. 28

Huijts, Stijn, 'UBN 2408356 or Marcel's song', in Barbara Braun e.a., *Wim Delvoye: Pigs*, 1999, pp. 81-90

Hume, David, *Traktaat over de menselijke natuur*, Amsterdam 2007 (oorspronkelijke titel *A Treatise of Human Nature*, uitgegeven in Londen 1739) pp. 196-198

Kammer, Claudia, 'Mishandelen mag niet, doden wel', *NRC Handelsblad* 15 mei 2009

Kafka, Franz, *De Gedaanteverwisseling*, Amsterdam 2003, p. 5

Kroon, Puck, *Koketteren met de dood, een studie van de dierinstallaties van Damien Hirst*, Amsterdam 2000, pp. 26-31

Levinson, Jerrold, 'Messages in Art', in: Stephen Davies (red.), *Art and its Messages*, Pennsylvania 1997, pp.70-83

Lufkin, Martha, 'Artists and academics fight animal rights activists in Supreme Court', *The Art Newspaper*, issue 205, September 2009

Meschede, Friedrich, *Marina Abramovic*, Berlijn 1993, pp. 11-14

Metz, Tracy, 'DNA in de keuken – biokunstenaars over genetische manipulatie', *NRC Handelsblad* 10 juli 2009

Pontzen, Rutger, 'Kunstenaar eet het varken altijd zelf op, achteraf', *De Volkskrant* 21 september 2009

Rachels, James, *Created from Animals – the moral implications of Darwinism*, Oxford 1990, pp. 1-3

Schoonenboom, Merlijn, 'Van oerkip tot stralend konijn', *De Volkskrant* 27 maart 2003

Scruton, Roger, *A short history of modern philosophy*, Oxon 2002, pp. 29-39

Steenhuis, Peter Henk, 'Wat is de belangrijkste gedachte van Hume voor onze tijd?', *Trouw* 11 februari 2005

Thompson, Nato (red.), *Becoming Animal – Contemporary Art in the Animal Kingdom*, tent. cat. Massachusetts Museum of Contemporary Art 2005, pp.35-36, p. 46

Tinkebell en Coralie Vogelaar, *Dearest Tinkebell...*, Amsterdam 2009

Overige bronnen

Officiële website van Tinkebell, www.tinkebell.com (30 september 2009)

Weblog Marianne Thieme, namens de Partij voor de Dieren
http://www.partijvoordedieren.nl/content/view/126//weblog/view/443/Marianne_Thieme
(1 oktober 2009)

Rob van Gerwen, 5^{de} VanWoodman lezing op 29 november 2008: *Immorele kunst als het geweten van onze cultuur*. In tekstvorm verkregen via Rob van Gerwen

Augustinus en Orosius, *Instrumenta Lexicologica Latina. Fasc. 29 Series A - Formae. Sanctus Aurelius Augustinus. Contra adversarium legis et prophetarum. Contra Priscillianistas et Origenistas. Orosius. De errore Priscillianistarum et Origenistarum*, vertaling van Maarten Arends via
<http://www.epimedium.nl/filosofie/maarten/augustinus/augustinus%20en%20orosius/schepping.html> (1 december 2009)

Nawoord

Een masterthesis is voor de buitenwereld een product van één student, maar is nooit tot stand gekomen door maar één persoon. Dit onderzoek is dan ook steeds door velen gelezen terwijl het in de maak was en er is met veel mensen over gepraat. Dit heeft het voor mij mogelijk gemaakt om in een relatief korte tijd tot dit eindproduct te komen.

Ten eerste veel dank aan mijn docent/begeleider Linda Boersma, die mij steeds gemotiveerd heeft en vooral veel liefde voor het vak heeft bijgebracht. Ik had bij niemand anders willen afstuderen.

Verder ook veel dank aan Rob van Gerwen, filosofiedocent aan de Universiteit Utrecht, voor het compleet belangeloos helpen bij mijn scriptie. Zijn correcties en het gesprek met hem hebben mij scherp gehouden voor de theoretische kant van mijn verhaal. Zijn colleges hebben tijdens de Minor esthetica die ik volgde mijn interesse gewekt voor immorele kunst en staan dus direct in verband met de uiteindelijke onderwerpkeuze.

Naast mijn officiële tweede lezer Erik van Tuijn heb ik ook erg veel steun gekregen van wat 'schaduwlezers', mijn broer Ewout Groen en mijn vader John Groen. Als respectievelijk neurowetenschapper en arts hielpen ze mij steeds om dingen van een andere kant te bekijken en hun verstand van wetenschappelijke artikelen heeft mij veel geholpen.

Als laatste een bedankje aan Tinkebell, de assistent van Jan Fabre, Thomas van der Vlis, Laure-anne Tillieux, mijn moeder en mijn huisgenoten voor de hulp en ondersteuning.

Rianne Groen
januari 2010

Bijlagen

- 1. Flyer van de Nationale Jeugd Brabant als reactie op het Incubate festival**
- 2. Persbericht van het San Francisco Art Institute van 29 maart 2008**

Perversiteit is geen kunst!!!

HET MEDE DOOR DE GEMEENTE GESPONSORDE INCUBATE FESTIVAL HEEFT DIT JAAR DE OMSTREDEN "KUNSTENAAR" HERMANN NITSCH ALS EREGAST.

DIT ZIEKE INDIVIDU VINDT HET "KUNST" OM DODE DIEREN TE GEBRUIKEN VOOR ZIJN "KUNSTWERKEN". IS DE HEDENDAAGSE MAATSCHAPPIJ AL ZO DECADENT DAT DIT SOORT PERVERSITEITEN TEGENWOORDIG AL ALS KUNST WORDEN BESCHOUWD?

WIJ VAN DE NATIONALE JEUGD BRABANT VINDEN DERGELIJKE PERVERSE TOESTANDEN UIT NAAM VAN "KUNST" NIET KUNNEN! HET IS RESPECTLOOS TEN OPZICHTE VAN DIEREN EN MOREEL ONVERANTWOORD! WIJ VINDEN HET NIET KUNNEN DAT DERGELIJKE ZIEKE FIGUREN EEN PODIUM AANGEBODEN KRIJGEN OP EEN FESTIVAL DAT GEDEELTELIJK DOOR DE BELASTINGBETALER BETAALD WORDT.

FIGUREN ALS HERMANN NITSCH EN ZIJN BEWONDERAARS HOREN IN EEN PSYCHIATRISCH INSTITUUT NIET OP EEN CULTUREEL FESTIVAL. DOOR DIT SOORT "KUNST" EEN KANS TE GEVEN OP HET INCUBATE FESTIVAL HEEFT DE ORGANISATIE LATEN ZIEN DE NAAM CULTUUR FESTIVAL NIET WAARDIG TE ZIJN! OOK HEEFT DE GEMEENTE TILBURG GEFaald DOOR EEN FESTIVAL MET DERGELIJKE IMMORELE "KUNST" TOE TE STAAN EN MEDE TE FINANCIEREN!

DE NATIONALE JEUGD BRABANT ROEPT IEDEREEN DAN OOK OP OM HET FESTIVAL TE BOYCOTTEN EN HUN ONGENOEGEN TE LATEN BLIJKEN BIJ DE ORGANISATOREN, SPONSORS VAN DIT FESTIVAL EN BIJ DE GEMEENTE.

Nationale Jeugd Brabant

www.Weerstand.org

sfai

san francisco. art. institute.
since 1871.

for immediate release

Media Contact: Bob Gamboa, (415) 749-4507, bgamboa@sfai.edu

Threat of Violence against SFAI Forces School to Close Exhibition and Cancel Public Forum

San Francisco, Calif. (29 March 2008)—In response to a series of violent threats by animalrights extremists, the San Francisco Art Institute announced today that the public discussion on Adel Abdessemed’s exhibition *Don’t Trust Me*, scheduled for Monday, 31 March, has been cancelled. For the same reasons, the exhibition itself, which was temporarily suspended on Wednesday, 26 March, has now been permanently closed.

“We unconditionally repudiate the threats against SFAI,” stated President Chris Bratton: “My first concern is with the safety and security of SFAI’s students, faculty, staff, and their families, as well as members of the public that regularly visit the campus. In light of the violent threats by extremists against this institution, we are unfortunately forced to cancel any public discussion or display regarding this artwork.”

Soon after it opened, the Abdessemed exhibition became the subject of an orchestrated campaign by a number of animal-rights groups, including Animal Liberation Front (ALF), In Defense of Animals (IDA), and People for the Ethical Treatment of Animals (PETA). One result of this campaign was a parallel onslaught of explicit death threats and threats of sexual violence—as well as racial, religious, and homophobic slurs—against SFAI staff members and their families. The swift escalation from controversy to credible threats has regrettably forced SFAI to make a decision unprecedented in its 137-year history.

“Though we’ve decided to take this action,” continued President Bratton, “SFAI stands behind the exhibition as an instance of a long-standing and serious commitment, on SFAI’s part, to reflection on, and free and open discussion of, contemporary global art and culture. As an institution, we take seriously our responsibility to encourage and promote such dialogue.”

“The artist,” continued President Bratton, “participated in an already-existing circuit of food production in a rural community in Mexico. The animals were raised for food, purchased, and professionally slaughtered. In fact, what causes the controversy is that Abdessemed, an artist, entered this exchange, filmed it, and exhibited it.”

“Here, then, is a case where highly local assumptions about how things are produced have come to inform how the world itself is seen. In general, consumption in the US is fueled by things produced out of sight and from far away. In many cultures, particularly those of the global south including Mexico, the killing of animals for food is often direct and present, not concealed from sight as is the case of industrialized food production here. This distinction is certainly relevant to *Don’t Trust Me*. Admittedly, this is an uncomfortable confrontation for some, but is nevertheless

a real condition not only for animals, but also for the people whose lives are bound up with them. Simply stated, it is an outrage that threats of violence have, in this case, succeeded in derailing a public debate on issues that are critical to our everyday lives.”

San Francisco Art Institute

Founded in 1871, SFAI is one of the oldest and most prestigious schools of higher education in contemporary art in the US. Focusing on the interdependence of thinking, making, and learning, SFAI’s academic and public programs are dedicated to excellence and diversity.

SFAI’s School of Studio Practice concentrates on developing the artist’s vision through studio experiments and is based on the belief that artists are an essential part of society. It offers a BFA, an MFA, and a Post-Baccalaureate certificate in Design and Technology, Film, New Genres, Painting, Photography, Printmaking, and Sculpture.

SFAI’s School of Interdisciplinary Studies is motivated by the premise that critical thinking and writing, informed by an in-depth understanding of theory and practice, are essential for engaging contemporary global society. It offers degree programs in History and Theory of Contemporary Art (BA and MA), Urban Studies (BA and MA), and Exhibition and Museum Studies (MA only).

For more information about this event, please go to www.sfai.edu or call 415 749 4507.