



## Ornamenten en Tatoeages

The aim of this thesis is to investigate the status of tattoos within the artworld. Since the artworld is fairly broad, I have specified the question to: are tattoos ornaments?

Before I answer that question, I have a look at the question 'are ornaments art?' I do this by explaining the aesthetics of Immanuel Kant and showing how the ornament could fit in it. Next, I provide an overview of Jacques Derrida's reaction to Kant, in which the ornament, as *parergon*, plays a crucial part.

This is followed up by the application of tattoos to what has been established about ornaments. In the case of Kant, it shows that tattoos could fit in with ornaments, though with some objections. By an application of the logic of the *parergon* to tattoos, I try to show that classifying tattoos as ornaments as done in the part about Kant has quite some ambivalence.

Dyonne Hoogendoorn

386509

Thesis Bachelor Filosofie

Erasmus School of Philosophy

Erasmus Universiteit Rotterdam

Begeleider: Dr. Sjoerd van Tuinen

Adviseur: Dr. Awee Prins

9497 woorden

Juli 2019

## Inhoudsopgave

|                                          |    |
|------------------------------------------|----|
| Inleiding                                | 3  |
| 1. Kunst en het ornament                 | 3  |
| 1.1 Bij Immanuel Kant                    | 4  |
| 1.2 Bij Jacques Derrida                  | 8  |
| 1.3 Tussentijdse conclusie               | 10 |
| 2. Tatoeages                             | 10 |
| 2.1 Tatoeages als ornamenten bij Kant    | 12 |
| 2.2 Tatoeages als ornamenten bij Derrida | 14 |
| 3. Conclusie                             | 16 |
| Literatuurlijst                          | 17 |

## **Inleiding**

Het is begin 2012 en televisie-talentenjachten gedijen uitstekend. Maar men lijkt wel klaar te zijn voor iets anders dan zingen, dansen of koken voor een geldprijs. Hier komt de show *Ink Master* om de hoek kijken. In deze show komen meerder tatoeage-artiesten bijeen om te strijden voor de titel en het daarbij horende prijsgeld. Het concept lijkt op dat van andere shows, maar het onderwerp is wel heel anders. Waar zingen, dansen en koken al langer als talenten werden gezien, als iets waar naar opgekeken kan worden indien goed gedaan, werd er op tatoeages lange tijd neergekeken. Zo'n tv-show laat zien dat de tatoeage niet langer meer alleen voor bepaalde mensen is, het is enigszins mainstream geworden en het is ook bewonderingswaardig.

Dit blijkt ook uit de hedendaagse hipstercultuur. Naast kledingstijl is body modification het meest kenmerkend voor hipsters, waarbij tatoeages de meest voorkomende modification zijn. Over het algemeen zijn mensen die binnen deze cultuur vallen mensen met een hoger inkomen en geen 'uitschot' zoals mensen met tatoeages vroeger al snel bestempeld werden. Tatoeages zijn nu voor iedereen en niet langer kenmerkend voor een bepaalde sociale laag van de bevolking.

Dat er sprake is van deze verschuiving in houding tegenover tatoeages, maakt het ook mogelijk om er niet alleen vanuit een culturele bril naar te kijken, er niet alleen naar te kijken als een brandmerk. De vraag naar de esthetische waarde kan nu ook gesteld worden, zeker aangezien met het postmodernisme de lijn tussen 'lage' en 'hoge' kunst is vervaagd. Dit kan natuurlijk intern, zoals gedaan lijkt te worden met het *The Brutal Black Project*, waarbij er grote stukken zwart op iemands lichaam wordt getatoeëerd<sup>1</sup>. Maar het kan ook extern. En dat is wat ik in deze scriptie wil gaan doen: uitzoeken of tatoeages als kunst gezien kunnen worden.

Aangezien de kunst in het algemeen een te uitgebreid onderwerp is, zal ik me focussen op de vraag of tatoeages ornamenten zijn. De eerste de vraag die hier aan de orde komt is: zijn ornamenten wel kunst? Ik ga deze vraag onderzoeken door eerst Immanuel Kant en zijn *Kritik der Urteilskraft* te behandelen. Hij is immers een van de meest invloedrijke personen in de kunstfilosofie. Daarna ga ik *Parergon* van Jacques Derrida uitleggen. Daar vinden we immers een reactie op Kant zijn werk, waarbij het ornament centraal staat. In het tweede hoofdstuk ga ik, aan de hand van de uiteenzetting over of het ornament kunst is, uitwerken hoe de tatoeage past binnen de theorievorming omtrent ornamentale kunst bij Kant. Vervolgens zal ik dit deconstrueren, door te focussen op de verschillende punten van ambivalentie die er gevonden kunnen worden.

## **1. Kunst en het ornament**

Kunst, in verscheidene vormen, is altijd een interessegebied geweest voor de filosofie. Het is echter pas in de achttiende eeuw dat het een apart domein van studie wordt (*Als in een donkere spiegel*, Vande Veire, blz. 18). Dit is mede de aanleiding om ervoor te kiezen om Immanuel Kant te behandelen in deze scriptie. Kant is namelijk niet alleen een van de grondleggers van de moderne filosofie, maar hij is ook een van de eerste grote denkers als het gaat om moderne kunstfilosofie. En net als met andere domeinen binnen de filosofie waar hij aan gewerkt heeft, is het met kunstfilosofie zo dat zijn gedachtegoed terug te vinden is bij filosofen die na hem kwamen. Dit wil niet zeggen dat Kant zelf niet beïnvloed is, hij is duidelijk een kind van zijn tijd. De achttiende eeuwse Duitse esthetica kent een aantal namen die zich bezig hielden met het schone, zoals Wolff, Gottsched, Baumgarten, Mendelssohn en Herder<sup>2</sup>. Ze hebben allen gemeen dat hun filosofie uit gaat van het

---

<sup>1</sup> De foto op het voorblad is een voorbeeld van hun werk. Voor meer informatie zie:

[https://www.vice.com/en\\_au/article/pg5qx7/meet-the-tattoo-collective-who-prioritise-pain-over-aesthetics](https://www.vice.com/en_au/article/pg5qx7/meet-the-tattoo-collective-who-prioritise-pain-over-aesthetics)

<sup>2</sup> <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/>

belang van indrukken. Het grootste gedeelte van hen ziet vervolgens de schoonheid die ervaren wordt als een relationeel iets, niet een kenmerk van het object zelf. En in de loop van de eeuw, bij Baumgarten, begint ook het idee van een aparte faculteit voor dit oordelend vermogen te komen.

Een postmoderne filosoof die ook invloedrijk is binnen de kunstfilosofie is Jacques Derrida. Anders dan Kant is hij niet op zoek naar een afbakening van wat wel en wat geen kunst is. Derrida meent dat er geen definitie van kunst gegeven kan worden, er kan alleen uit gegaan worden van de institutionele definitie van kunst. Zijn benadering, de deconstructie, bestaat deels uit het grondig analyseren van klassieke teksten uit onder meer de kunstfilosofische traditie, om te laten zien hoe er een poging wordt gedaan te begrenzen en hoe deze poging faalt (Ibid., blz. 303). Dit geldt ook voor zijn immanente kritieke reflectie op Kant, waar hij de door Kant aangebrachte afbakeningen deconstrueert. Dit doet Derrida niet van buitenaf, want alleen van binnenuit kan iets gedeconstrueerd worden. Er zijn vele filosofen geweest die op Kant zijn esthetica hebben gereageerd, maar vanwege zijn focus op het ornament is Derrida uiterst aantrekkelijk om in deze scriptie naast Kant te zetten.

Het ornament is, zoals Micheal Snodin opmerkt, “overal, of we het opmerken of niet: op gebouwen, meubels, kleding, accessoires en zelfs op auto’s” (*The V&A Book of Western Ornament*, Micheal Snodin, de kaft). Het ornament is zo’n wijdverspreid en alledaags iets, dat het niet altijd als kunst op te vatten is. In deze paragraaf zal ik aan de hand van Kant en Derrida onderzoeken of het ornament als kunst beschouwd kan worden. Dit ga ik doen door bij Kant verschillende punten om iets schoon te kunnen noemen, te behandelen en vervolgens het ornament als hoofdwerk te nemen en te kijken hoe deze binnen elk punt past. Daarna ga ik Derrida’s reactie op Kant, zoals te vinden in *Parergon*, uitwerken.

### 1.1 Bij Immanuel Kant

In het derde deel van zijn filosofische ‘kritiek’, *Kritik der Urteilkraft (KdU)*, zet Kant zijn esthetica uit een. In dit werk komt twee keer het woord ‘ornament’ ter sprake: in paragraaf 14 en paragraaf 51. Met name de eerste keer is interessant in de context van deze scriptie, de tweede keer wordt het slechts zijdelings aangestipt. Het gedeelte van paragraaf 14 waar het over gaat:

“Zelfs wat men ornamenten (*parerga*) noemt, dat wil zeggen wat tot de gehele voorstelling van het object behoort, niet innerlijk als bestandsdeel, maar slechts uiterlijk als toevoegsel, en wat het welbehagen van de smaak vergroot, doet dit toch ook slechts door zijn vorm: zoals de omlijstingen van de schilderijen, of de draperingen van beelden, of zuilengalerijen van pronkgebouwen. Indien het ornamenten zelf echter niet in de schone vorm bestaat; indien het zoals de gouden omlijsting slechts aangebracht is om door zijn bekoorlijkheid het schilderij bijval te verlenen, dan heet dit ornament opsmuk en doet het afbreuk aan de echte schoonheid.” (*KdU*, Immanuel Kant, paragraaf 14)

Dit citaat laat zien dat Kant ornamenten niet meteen afschrijft als iets wat niet schoon kan zijn, maar wel een onderscheid maakt: niet elk ornament is schoon. Het ene soort ornament draagt bij aan het welbehagen en is daarmee *parergon*, het andere soort doet dit niet en is daarmee opsmuk (of versiering). Wat hier van belang is, is de vorm van het object. Ondanks dat Kant veronderstelt dat er geen criteria gegeven kunnen worden waar een object aan moet voldoen om schoon genoemd te worden, gaat hij toch in op het object zelf. Hij merkt op dat het de vorm van het object is die het proces van welbehagen in werking zet, waarbij andere prikkels onbelangrijk zijn, ook de innerlijke emotionele gesteldheid van de aanschouwer heeft geen invloed. Wat betreft de beeldende schone kunsten, neemt Kant zelf de tekening als de basis van alle opbouw van smaak (paragraaf 14). De

tekening is de vorm. Zo gaat het bij een schilderij om de tekening zelf, niet om de kleuren die de schilder eraan heeft gegeven.

Het citaat laat zien dat Kant deze klassieke gedachte<sup>3</sup> doortrekt naar het ornament. Het belang dat Kant hecht aan de vorm van het object voor het in gang zetten van het proces van welbehagen, kan echter geproblematiseerd worden: hoe relevant is deze gedachte nog? Aan het eind van de 19<sup>e</sup> eeuw kwam het Impressionisme op en binnen deze stroming ging het meer over de manier waarop het kunstwerk tot stand komt dan het eindproduct. Hierbij is het wel belangrijk natuurgetrouw te werk te gaan (*The Story of Art*, E. H. Gombrich, blz. 413). Dat vorm niet perse het belangrijkste is in kunst komt nog duidelijker naar voren wanneer men kijkt naar het werk van Paul Cézanne, die inspiratie haalde uit het streven van zijn impressionistische tijdgenoten, maar tegelijk ook de duidelijkheid wilde bereiken die de grote meester vóór hen hadden gehad (iets wat in het Impressionisme ontbrak). Dit resulteerde uiteindelijk in duidelijke schilderijen waarbinnen er geen omlijningen gebruikt worden (Ibid., blz 416). De vorm vormt dus niet de basis in Cézanne's werk, maar wordt slechts gebruikt om een schilderij op te bouwen. Aangezien Cézanne wordt gezien als de vader van de moderne kunst, is het moeilijk vol te houden dat vorm het belangrijkste is aan een werk.

Kant zegt naast dit citaat niet echt iets direct over ornamenten, hij gebruikt ze alleen hier en daar als voorbeelden van schone objecten. Het is voor Kant belangrijk het verschil te maken wat hierboven al is aangegeven; tussen *Zierath* ('echte' ornamentatie of ook wel *parerga*) en *Verzierung* (versiering). Dit verschil maakt hij op basis van zijn esthetische criteria, daarom kies ik ervoor om te spreken van ornament in het algemeen. In wat volgt onderzoek ik de vier mogelijkheidsvoorwaarden van het schoonheidsoordeel om aan te tonen dat ornamenten wel degelijk kunst zijn. Deze mogelijkheidsvoorwaarden gaan over wat er in het individu gebeurt, niet zo zeer over het object zelf.

De eerste mogelijkheidsvoorwaarde is het belangeloos welbehagen. Het schone brengt in ons een gevoel van welbehagen teweeg. Het oordeel dat iets schoon is, is een subjectief smaakoordeel zonder belangen. Dit houdt in dat het subject geen belangen heeft bij het object wat genot oproept; er spelen geen belangen, neigingen of andere individuele voorwaarden mee in de beoordeling (KdU, paragraaf 5). Dit kan verduidelijkt worden door een schilderij voor te stellen. In de eerste situatie hangt dit schilderij in een galerij met gratis entree, er is verder niemand in de galerij, je kent de kunstenaar niet en niemand gaat naar je mening over het schilderij vragen. Je hebt er geen belang bij het schilderij op een bepaalde manier te beoordelen, dus kan je het als schoon ervaren. In de tweede situatie verandert een van de omstandigheden, waardoor er wel een belang zou kunnen ontstaan; het schilderij hangt bij je thuis, je hebt betaald om het schilderij te zien, er zijn meerdere mensen in de galerij die duidelijk laten weten wat ze van het schilderij vinden of er wordt aan je gevraagd wat je van schilderij vindt, waarbij je wellicht ook nog eens een vriend of kennis zou kunnen kwetsen. Al deze omstandigheden kunnen ervoor zorgen dat je er belang bij hebt om een bepaald oordeel over het schilderij te hebben, bijvoorbeeld omdat je je gelijk wilt voelen aan de rest van de aanschouwers, waardoor er niet langer sprake kan zijn van een belangeloos welbehagen.

Hoe zou dit te vertalen zijn naar het ornament? Of het ornament als schoon beoordeeld kan worden, hangt ervan af of de beoordelaar er belang bij heeft iets van het ornament te vinden. Het hierboven genoemde voorbeeld kan ook hier weer ter verduidelijking erbij gehaald worden. Het enige wat

---

<sup>3</sup> "Classical definitions, at least as they are portrayed in contemporary discussions of the definition of art, take artworks to be characterized by a single type of property. The standard candidates are representational properties, expressive properties, and formal properties. So there are representational or mimetic definitions, expressive definitions, and formalist definitions, which hold that artworks are characterized by their possession of, respectively, representational, expressive, and formal properties." - <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>

verandert is dat het schilderij nu niet het middelpunt is, maar de lijst van het schilderij; verder blijven de situaties hetzelfde. In de eerste situatie heeft de beoordelaar er geen belang bij de lijst als schoon te beoordelen, in de tweede situatie zijn er allerlei redenen te bedenken waarom deze persoon deze lijst als schoon zou beoordelen. Nu ik de lijst als op zichzelf staand werk neem, blijkt er even goed een wisselwerking aan te wijzen tussen het wel of niet zijn van belangen en het wel of niet schoon zijn van het werk, ondanks dat er sprake is van wat voor Kant als een bijzaak geldt.

De tweede mogelijkheidsvoorwaarde is het algemeen welbehagen zonder begrip. Ondanks dat het smaakoordeel een subjectief oordeel<sup>4</sup> is, meent Kant toch dat degene die oordeelt dat iets mooi is ervan uit mag gaan dat iedereen zijn oordeel deelt. Dit komt voor het eerst naar voren in paragraaf 6 'Het schone is wat zonder begrippen, als object van een algemeen welbehagen voorgesteld wordt'. Aangezien het gaat om een subjectief oordeel, zijn er geen begrippen waarop het oordeel gebaseerd is. Dit brengt Kant in een moeizame positie; hoe kan er bewezen worden dat het welbehagen algemeen is als er geen begrippen zijn, die men kan controleren, waarop het oordeel rust? Kant lost dit op door te argumenteren dat als het oordeel geveld is zonder enige interesse, dan moet het welbehagen dat het oordelende subject voelt wel beschouwd worden als gefundeerd in de vermogens waar ieder mens over beschikt en daarom ook als universeel.

Deze voorwaarde roept bij mij de vraag op of het mogelijk is ooit zonder begrippen te oordelen. Als we naar bijvoorbeeld een schilderij kijken, dan hebben we toch minstens begrip van het feit dat het een schilderij is en van de kleuren die gebruikt zijn? Als we over de schoonheid van het schilderij oordelen is het niet het geval dat ons besef van wat het voorstelt weg is. En het besef dat iemand heeft van wat het is, hoe minimaal dit ook is, is gebaseerd op kennis van begrippen: de begrippen schilderij, de vormen die gebruikt worden en de kleuren die gebruikt worden.

De volgende mogelijkheidsvoorwaarde is doelmatigheid zonder doel. Net als het schone niet opgewekt wordt door begrippen of interesse, komt het ook niet tot stand als middel tot een doel. Schoonheid is een doel op zichzelf, of zoals Kant het zegt: "schoonheid is doelmatigheid zonder doel" (paragraaf 11). Aangezien er geen sprake is van interesse wanneer men een smaakoordeel velt, is het ook moeilijk voor te stellen dat er een doel mogelijk zou zijn van het smaakoordeel. Dit doet denken aan de 'L'art pour l'art'-beweging, die in het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw opkwam. Deze beweging simplificeerde Kant zijn theorie tot het uitgangspunt dat kunst geen ander doel heeft dan kunst zijn en dat de kunstenaar het kunstwerk maakt zonder andere bijbedoelingen (*The Beginings of l'Art pour l'Art*, John Wilcox, blz. 360-377).

Interessant is hier dat juist het ornament met regelmaat gebrandmerkt wordt als een doelloos iets. Een goed voorbeeld van een invloedrijke stem met deze mening is de architect Adolf Loos, ook al zag hij het als een negatief en denigrerend iets; het ornament is volgens hem voor onbeschaafde mensen. Loos, geboren eind 19<sup>e</sup> eeuw en gestorven begin 20<sup>e</sup> eeuw, werkte volgens een moderne, functionalistische architectuur. In zijn essay *Ornament und Verbrechen*<sup>5</sup> schrijft hij over de nutteloosheid van het ornament en het daarbij horende 'verderf' dat het afroept over de beschaafde bevolking. Het ornamentele is primitief en heeft daarom geen plek bij de moderne mens, tenzij hij of zij een kinderlijke instelling heeft. Hij was dan ook een grote tegenstander van de Art Nouveau en Art Deco, twee kunststromingen uit zijn tijd die een voorkeur hadden voor het ornament. In zijn kritiek op het ornament maakt Loos duidelijk de tegenstelling tussen functioneel en ornamenteel, wat het ornament bij uitstek geschikt als een object dat voldoet aan het aspect 'doelmatigheid zonder doel'.

---

<sup>4</sup> Dit wilt zeggen dat het betrekking heeft op het gevoel van lust of onlust in het subject en niet gaat om het object of iets in het object zelf.

<sup>5</sup> In het Nederlands: *Ornament en Misdad*

Hij stelt dat het ornament uit de moderne maatschappij zou moeten verdwijnen, aangezien de maatschappij gegroeid net als een mens een ontwikkeling doormaakt. En het ornament hoort bij de kinderfase.

Hiertegenover zou de gedachte gezet kunnen worden dat ornamenten juist altijd met een doel worden toegevoegd. Neem bijvoorbeeld een lijst; deze heeft altijd de bescherming van het schilderij of de foto als doel. Er zijn twee reacties mogelijk op deze gedachte. De eerste is dat men zich kan afvragen of er ooit iets gedaan wordt zonder doel, dus ook of het mogelijk is te oordelen zonder het doelhebbende van iets in het hoofd wanneer er over iets schoons wordt gesproken. De tweede mogelijkheid, die wat Kantiaanser is, is dat er een duidelijk onderscheid gemaakt moet worden tussen of iets een doel heeft en of dit hebben van een doel belangrijk is in het vellen van het oordeel. Zo lang het doel van het ding, in dit geval een ornamenteel object, niet het oordeel over de esthetische waarde beïnvloed, kan het ding als schoon ervaren worden.

De laatste mogelijkheidsvoorwaarde is noodzakelijk welbehagen zonder begrip. Dit aspect ligt dicht bij de tweede voorwaarde, algemeen welbehagen zonder begrip. In paragraaf 18 zet Kant uiteen dat als we iets als schoon beoordelen, we er vanuit gaan dat dit oordeel een noodzakelijk oordeel is. Wat hierbij belangrijk is, is dat het gaat om een voorbeeldige noodzakelijkheid: iedereen zou het eens moeten zijn met dit oordeel wat de uiting is van een universele regel, die niet te formuleren is. Hoe zou dit tot stand komen? Anders dan bij smaak, ontbreekt het bij het schoonheidsoordeel niet aan beginselen. Dit beginsel mag echter niet te maken hebben met begrippen (paragraaf 20). Dit brengt Kant tot het beginsel van *sensus communis*. Met deze *sensus communis* begrijpen we het effect dat afkomt van het vrije spel van onze cognitieve krachten.

Wat tot nu toe naar voren is gekomen, is wat er in het subject gebeurt wanneer er een smaakoordeel geveld wordt. Dit is wat voor Kant het meest interessant is. Maar valt er ook nog wat te zeggen over het object? Ik heb al genoemd dat de vorm voor Kant belangrijk is wanneer hij over het schone object schrijft, maar daar houdt het niet op; hij maakt ook een onderscheid tussen natuur-schoonheid en kunst-schoonheid, waarbij hij de eerste boven de laatste plaatst. Kunst zou dan ook alleen schoon kunnen zijn als we ons ervan bewust zijn dat het kunst is, maar het er toch tegelijk uit ziet als natuur (KdU, paragraaf 45). Het is ook belangrijk dat het kunstwerk niet laat zien dat ze gemaakt is. Kant karakteriseert het verschil ook als volgt: “een natuur-schoonheid is mooi ding, een kunst-schoonheid is een mooie voorstelling van een ding” (paragraaf 48).

Op dit punt wordt het moeilijk voor het ornament om nog als een kunst-schoonheid aangemerkt te worden; ornamenteel werk wordt vaak gekenmerkt door een zekere mate van stilering, waardoor deze het niet-gemaakte gevoel mist, zelf al is deze gebaseerd op de natuur. Een duidelijk voorbeeld hiervan is het *pomegranate pattern* wat voor het eerst verscheen in de 15<sup>e</sup> eeuw op textiel en verder ook vaak voorkomt op behang (*The V&A Book of Western Ornament*, Micheal Snodin, blz. 32). Dit patroon is het geformaliseerde plant patroon, het vormt de basis voor alle drop-repeat patronen en kan als volgt omschreven worden: “*Curving stems and leaves form regular compartments, each framing a central fruit or flowerhead. This can look like a pomegranate, a pine cone, a pineapple, or an artichoke*” (ibid.). Dit patroon is zeker op de natuur gebaseerd, maar het mist het ‘net echt’-gevoel.

Wat uit dit gedeelte van de these naar voren komt is dat ornamentatie voldoet aan bijna al de belangrijkste criteria die Kant op heeft gesteld om iets als een kunstwerk te kunnen zien. Dit maakt het opvallend dat hij zo weinig geschreven heeft over het ornament in het algemeen. Ik ben niet de eerste die opmerkt dat het merkwaardig is dat Kant zo weinig waarde toeschrijft aan het ornament, zoals zal blijken uit de volgende paragraaf.

## 1.2 Bij Jacques Derrida

Kant spreekt zelf nauwelijks over het ornament, dus wat ik hier boven heb gedaan is er zelf enigszins een invulling aan geven. Maar iemand die ook het ornament, of liever het *parergon*, heeft gelezen in het werk van Kant zonder deze letterlijk te lezen, is Jacques Derrida. Dit doet hij in het onderwerp van deze paragraaf, zijn essay *Parergon*, wat komt uit het boek *La vérité en peinture*<sup>6</sup>.

Voordat ik begin met het uiteenzetten van het essay, is het handig om in te gaan op de stroming waarbinnen de filosofie van Derrida valt: de deconstructie. Hierover wordt gezegd dat het niet mogelijk is een definitie te geven, aangezien dat ingaat tegen de beweging die er binnen is (*The Derrida Wordbook*, Maria-Daniella Dick en Julian Wolfreys, blz. 55). Het is namelijk een beweging van onbeslisbaarheid, een opschorten van het oordeel. Een definitie geven is datgene doen wat bij deconstructie bevraagd wordt, namelijk het in vraag stellen van de logica van *ti esti*: “definities in termen van, en als, de aanwezigheid van zijn” (Ibid., blz 59). Wat onderzocht en bevraagd wordt is het gebruik van het werkwoord ‘zijn’ en de daarbij horende vervoegingen. Derrida heeft het zelf ook wel als volgt omschreven:

“The very meaning and mission of deconstruction is to show that things—texts, institutions, traditions, societies, beliefs, and practices of whatever size and sort you need—do not have definable meanings and determinable missions, that they are always more than any mission would impose, that they are always more than any mission could impose, that they exceed the boundaries they currently occupy. A “meaning” or a “mission” is a way to contain and compact things, like a nutshell, gathering them into a unity, whereas deconstruction bends all its efforts to stretch beyond these boundaries, to transgress these confines, to interrupt and disjoint all such gatherings. Whatever it runs up against a limit, deconstruction presses against. Whenever deconstruction finds a nutshell—a secure axiom or a pithy maxim—the very idea is to crack it open and disturb this tranquillity. Indeed, that is a good rule of thumb in deconstruction. That is what deconstruction is all about, its very meaning and mission, if it has any. One might say that cracking nutshells is what deconstruction is. In a nutshell.” (Roundtable aan Villanova Universiteit, 1994<sup>7</sup>)

Aangezien Derrida’s essay een reactie is op Kant, is het handig om nogmaals duidelijk te hebben wat het ornament voor de laatste is. Voor Kant zijn, zoals al naar voren kwam uit het eerste citaat, ornamenten *parerga*; dit Griekse woord betekent “datgene wat niet tot de gehele presentatie behoort als een intrinsiek component, het is slechts een externe toevoeging” (*Continental Aesthetics Reader*, blz. 540, eigen vertaling). Derrida gaat verder in op dit gebruik. De werkelijke werking van een *parergon* lijkt, volgens hem, verder te gaan dan slechts een externe toevoeging aan het *ergon* (Grieks voor het ‘werk’); het lijkt er ook tegen aan te werken (Ibid., blz. 552). Het *parergon* heeft ook invloeden op hoe het *ergon* er uiteindelijk uit ziet en is daarmee niet zo gemakkelijk buiten het *ergon* te plaatsen als Kant doet. Dit is iets waar we later nog op terug zullen komen.

Derrida merkt op dat Kant toegeeft dat een ornament kan bijdragen aan het esthetisch welbehagen. Hier is echter wel een criterium aan verbonden: het ornament moet een schone vorm hebben en het moet gaan om zijn vorm (iets als kleur moet dus niet de boventoon voeren); alleen dan kan deze gezien worden als een normaal *parergon*. Voldoet het ornament hier niet aan, dan is deze versiering en dat is gevaarlijk voor het *ergon* (Ibid., blz. 557). Kant lijkt hiermee van mening dat het *parergon* niet iets toe mag voegen, het moet opgaan in het *ergon*.

---

<sup>6</sup> Dit zou in het Nederlands vertaald kunnen worden als: *De waarheid in de schilderkunst*.

<sup>7</sup> Via: <https://arthistoryunstuff.com/jacques-derrida-deconstruction/>

In het filosofische discours is men eigenlijk altijd tegen het *parergon* geweest, constateert Derrida (Ibid., blz. 552). Kant is hier geen uitzondering op. Dit biedt een goede brug naar Derrida's filosofie; de deconstructie. Binnen deze stroming wordt er veel aandacht geschonken aan binaire opposities in de taal. Deze opposities zorgen ervoor dat we oordelen kunnen vellen, aangezien het gebruik van de een, de uitsluiting van de ander impliceert (als ik, bijvoorbeeld, iets mooi noem, sluit ik uit dat ik het lelijk vind) (Ibid., blz. 540). Door het *parergon* buiten het *ergon* te plaatsen, kunnen deze tegenover elkaar gezet worden en dus gebruikt worden om de ander uit te sluiten. Op deze manier kan iemand zoals Kant, bij wie het esthetische oordeel berust op intrinsieke schoonheid, bepalen wat essentieel is en wat niet, wat voor Kant essentieel is om zijn esthetica verder te kunnen bouwen (Ibid., blz. 557).

Dit kan volgens Derrida niet, het roept ook dan een probleem op: hoe kan er in dit denken een onderscheid gemaakt worden tussen een *parergon* en de rest buiten een *ergon*? Of zoals Derrida stelt op bladzijde 554; waar houdt *parergon* op? Derrida lost deze vragen niet op, maar probeert te laten zien wat het is dat het *parergon* onderscheidt van al het andere dat extern is aan het *ergon*. Als eerste maakt hij het punt dat het *parergon* belangrijk is, omdat het *ergon* ontbrekend is: "it is lacking in something and it is lacking from itself" (Ibid., blz. 553). Het *parergon* vult dit ontbreken aan, waardoor het zich verbindt met het interne van het *ergon*. Deze 'band' maakt dat het *parergon* niet zo maar te verwijderen is, zoals wel het geval is bij wat echt extern is aan het *ergon*.

Wat het *parergon* verder speciaal maakt, is dat het een 'dikte' (Ibid., blz. 556) heeft. Hiermee wordt bedoeld dat het aan beide kanten van de eigen grenzen gescheiden is van de andere 'werelden' (de interne *ergon* en de externe rest van de wereld). Een visueel beeld dat hier kan helpen is het bovenaanzicht van een alleenstaand huis dat omringd wordt door een hek. Het hek stelt hierbij het *parergon* voor, het huis met tuin het *ergon* en alles buiten het hek de rest van de wereld. Het hek is van beide kanten duidelijk afgescheiden en is zijn eigen 'ding'.

Het *parergon* is echter niet alleen afgescheiden, het kan ook samenvloeien met een van de werelden ten opzichte van de andere (Ibid.). Ook hier komt het beeld van het huis met het hek te pas, het gezichtspunt wordt nu alleen verplaatst. Beginnend met kijkend vanuit het huis, of de tuin, naar de buitenwereld. In dit geval vormt het hek een geheel met de buitenwereld; je kan niet om het hek heen vanuit dit gezichtspunt en het steekt nu, als het ware, af tegen het huis. Dit is wat er gebeurt als je, bijvoorbeeld, bij een schilderij focust op het 'naakte' *ergon*. Vice versa, als er vanuit de buitenwereld naar het huis gekeken wordt, hoort het hek bij het huis en gaat deze daarin op.

Ik heb nu gesproken over het *parergon* als ding, maar zoals Derrida er over schrijft is het iets dat de lijst als werkelijk ding overstijgt (Julian Wolfreys, in: *Understanding Derrida*, blz. 89): het is een werking. Deze werking heeft te maken met wat net besproken is: dikte en samenvloeien. Twee termen die hierbij horen zijn *subjectile* en *trait*. De eerste is het materiaal, of ondersteuning, die een afbeelding, tekst of representatie mogelijk maakt (Ibid., blz. 85). Het *subjectile* is niet iets wat aangenomen kan worden, het is geen object dat gekend kan worden en het is dus een onzichtbare kracht. Bij *trait* is het compleet anders: het gaat hier om kenmerk en markeringen, lijnen of kwaststroken, die op zich opmerkelijk zijn, maar in het kunstwerk als het ware verdwijnen (Ibid., blz. 87). Ze vormen geen scheiding en zetten niet twee dingen tegen over elkaar.

Net zoals men verwacht met een lijst inzake het onderscheid kunstwerk en niet-kunstwerk, maakt Kant met zijn mogelijkheidsvoorwaarden een lijst, een kader, wat het onderscheid moet maken tussen wat als schoon beoordeeld kan worden en wat niet. Maar beide lijsten zijn niet slechts lijsten, die de functie hebben een kader aan te geven. Het zijn *parerga* en ze hebben zowel de dikte-eigenschap als de samenvloeien-eigenschap.

### 1.3 Tussentijdse conclusie

Tot nu toe is het gegaan over ornamenten en hun plek in de kunsttheorie van Kant en Derrida. Bij Kant is naar voren gekomen dat hij zelf al aangeeft dat er een onderscheid gemaakt moet worden tussen *parerga* en opsmuk. Dit onderscheid kan gemaakt worden door de mogelijksvoorwaarden van het schoonheidsoordeel af te gaan en te kijken of een ornament daar aan voldoet. Zoals gezien, kunnen ornamenten in principe aan alle aspecten voldoen, wat ze tot een schoon kunstwerk maakt.

Derrida schrijft, anders dan Kant, juist uitgebreid over het ornament/*parergon*, zij het enkel in reactie op Kant. Hij laat zien dat het een belangrijke rol speelt in de kunst, als fysiek ding maar meer nog als ongrijpbare werking. Daarnaast laat hij ook zien hoe Kant het *parergon* tekort doet. Er valt echter nog meer over het ornament te zeggen. Het volgende hoofdstuk van deze scriptie is gewijd aan het onderzoeken van de verhouding tussen tatoeages en het ornament.

### 2. Tatoeages

Op 19 september 1991 werd er in de Alpen het bevroren lichaam van Ötzi gevonden. Dit lichaam is speciaal, aangezien het gaat om iemand die tussen 3400 en 3100 v.C. leefde, waarmee het de oudste, natuurlijke mummie van Europa is. Maar dat is niet alles, Ötzi is namelijk ook het oudste bewijs dat men in deze tijd al tatoeëerde: er zijn maar liefst 61 tatoeages op zijn lichaam gevonden. En dit is bij lange na niet het enige eeuwen oude lichaam met tatoeages; een mannelijke en vrouwelijke mummie uit Egypte die geleefd hebben tussen 3351 en 3017 v.C. bleken figuratieve tatoeages te hebben (in tegenstelling tot Ötzi's lijnen)<sup>8</sup> en in Chili is er in een mummie gevonden die leefde tussen 2563–1972 v.C. (*The World's Oldest Tattoos*, A. Deter-Wolf et al., in: *Journal of Archaeological Science: Reports*, blz. 20).

Om wat meer te weten te komen over de geschiedenis van tatoeages, baseer ik mij hier op het boek *Tattoo History: a Source Book*. In dit boek wordt weergegeven dat over de hele wereld, door de tijd heen, tatoeages voorkwamen. Deze werden gezet om verschillende redenen en waren geen doelloze plakplaatjes. Veel van de oudere tatoeages hebben overeenkomstig dat de redenen cultureel gebonden zijn. Zo werden in het oude Griekenland en Rome tatoeages gebruikt om slaven en criminelen te markeren. En bij de Romeinen kwam het ook voor in het leger. Aan de andere kant van de wereld, op de Polynesische eilanden, waren tatoeages een natuurlijk onderdeel van het leven en de kunst. De verschillende eilanden hadden elk hun eigen tradities wat betreft tatoeages. Zo was het tatoeëren van een jonge man op Samoa een toegangsritueel van jongen tot man. Ook in het arctische gebied, met name op St. Lawrence Eiland, waren tatoeages een gewoon onderdeel van het dagelijks leven, zij het tot ongeveer de vorige eeuw. De leefomstandigheden waren brutaal, het was dus niet raar dat ze een ingewikkelde religie ontwikkelden die zich concentreerde op dierlijkheid. De tatoeage speelde hierbinnen een belangrijke rol: zodra de inkt in de huid zat, diende de onuitwisbare markering zowel als een beschermend schild als een opoffering aan het bovennatuurlijke. Bij inheemse Amerikaanse stammen, waaronder ook in Centraal Amerika, werden tatoeages vaak geassocieerd met religieuze en magische praktijken. Er zijn overeenkomsten met de andere stammen die al voorbij zijn gekomen, zo was het tatoeëren een overgangsritueel, een onderdeel van puberteit ceremonies, en moest de tatoeage de geest na de dood helpen tijdens diens reis.

Het oudste bewijs van tatoeages in Japan zijn 5000 jaar oude beeldjes. Deze beeldjes fungeerden als plaatsvervangers van levende individuen die de doden begeleidden op hun reis naar het onbekende. Het oudste geschreven vastlegging is een Chinese dynastieke geschiedenis, samengesteld in het jaar 297. De Chinezen hadden een afkeer tegen tatoeages. Het is dan ook niet zo raar dat toen Japan in

---

<sup>8</sup> Via: <https://www.bbc.com/news/science-environment-43230202>

de 7<sup>e</sup> eeuw veel van de Chinese cultuur en houdingen had over genomen, dat decoratieve tatoeages officieel in ongenade vielen. De eerste vastlegging van het gebruik van een tatoeage als straf komt uit het jaar 720. Tegen het eind van de 17<sup>e</sup> eeuw was de tatoeage vervangen als straf en werden decoratieve tatoeages weer populair, want criminelen lieten hun straftatoeages bedekken met grotere tatoeages. Er wordt gespeculeerd dat dit de oorsprong is van de verbinding tussen tatoeages en georganiseerde misdaad.

In het Europa van de 19<sup>e</sup> eeuw zien we verschillende houdingen tegenover tatoeages. Twee interessante landen zijn Engeland en Frankrijk. In Engeland floreerden tatoeages als nergens anders in Europa en dit heeft met twee zaken te maken: de Britse marine en koning Edward VII. Toen kapitein James Cook terug kwam van zijn eerste reis in 1769, waren enkele van zijn bemanningsleden getatoeëerd. Dit zette de toon voor de reizen die volgden en tegen het midden van de 18<sup>e</sup> eeuw hadden de meeste Britse havens minstens één professionele tatoeëerder. Toen koning Edward VII, op dat moment nog de Prins van Wales, in 1862 tijdens zijn bezoek aan het heilige land een Jerusalem kruis liet tatoeëren, kreeg het tatoeëren de koninklijk bevestiging. In Frankrijk is de tatoeage populair onder zeelieden, arbeiders en veroordeelden. De hogere klassen moesten er niet aan denken, anders dan in Engeland. Er zijn twee factoren die ervoor zorgden dat de tatoeage niet net zo populair werd in Frankrijk: de sterke invloed van de katholieke kerk, die tatoeages associeerde met bijgeloof en heidendom, en de sterke negatieve reactie vanuit de medische wereld. In een revolutionair essay uit 1861 concludeerde Jean-Adam Ernest dat complicaties bij het zetten van tatoeages voortkwamen uit het gebruik van besmette naalden. Het voordeel dat de Fransen zagen in tatoeages was dat het kon helpen bij het identificeren van verdachten, wat leidde tot een officiële verordening om de tatoeages van de gevangenen vast te leggen.

Aan het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw en begin van de 20<sup>e</sup> eeuw zorgt het circus voor een stijging in de populariteit van tatoeages. Deze relatie ontstond toen Geirg H. von Langsdorff de Franse deserteur Jean Baptiste Cabri mee terug nam van de Marquesaseilanden naar Rusland en hem daar tentoonstelde. Phineas T. Barnum wordt aangewezen als de eerste persoon een tentoonstelling van opmerkelijke mensen organiseerde. In 1842 was een van de hoofdattracties van Barnums American Museum James F. O'Connell, de eerste getatoeëerde man die tentoongesteld werd in Amerika. Na de tweede wereldoorlog kwam het tentoonstellen van 'freaks' in het circus onder vuur; de medische wereld had aanzienlijke vooruitgang geboekt, waardoor er voor de verschillende misvormingen oplossingen kwamen, en het publiek zag de 'freaks' niet langer meer als iets om om te lachen, maar als mensen die ziek zijn.

Het tatoeëren van het menselijke lichaam is dus iets wat al eeuwen lang gebeurt. Doordat de tatoeage al zeker 5000 jaar gepraktiseerd wordt, zijn er vele verschillende stijlen ontstaan. American old school, new school, tribal, Japans en realistisch zijn een aantal van de meest voorkomende stijlen. Alle stijlen hebben hun eigen unieke karakter en eigen geschiedenis. Dat er zo veel stijlen zijn, is een vrij recent iets<sup>9</sup>. Wat ook vrij recent is, is dat men uit eigen keuze, en niet vanwege groepsredenen of om medische redenen, zichzelf kan laten versieren met tatoeages. Deze vrijheid roept de vraag op of tatoeages kunst zijn. En dan met name: zijn tatoeages een vorm van ornamentale kunst?

Dit zal ik in dit gedeelte van de scriptie gaan onderzoeken. Als eerst ga ik bekijken hoe tatoeages zouden passen bij het beeld dat ik geschetst heb van ornamentale kunst bij Kant en de mogelijke problemen. Vervolgens zal ik dit met Derrida deconstrueren.

---

<sup>9</sup> Het is in de afgelopen eeuw dat veel stijlen tot ontwikkeling zijn gekomen.

## 2.1 Tatoeages als ornament bij Kant

Om te onderzoeken of bij Kant tatoeages als ornamenten gezien kunnen worden, is het handig om te herhalen wat voor hem ornamenten zijn: “zelfs wat men ornamenten (parerga) noemt, dat wil zeggen wat tot de gehele voorstelling van het object behoort, niet innerlijk als bestandsdeel, maar slechts uiterlijk als toevoegsel, en wat het welbehagen van de smaak vergroot, doet dit toch ook slechts door zijn vorm” (KdU, paragraaf 14). Hierbij is het belangrijk dat het ornament zonder interesse, zonder begrip en zonder doel beoordeeld kan worden, anders is er sprake van opsmuk/versiering en in dit geval is deze dus niet schoon te noemen.

Hoe zit dit bij tatoeages? Het helpt misschien om de uitspraak van Kant in twee stukken op te delen: behorend tot de gehele voorstelling en uiterlijk als toevoeging. Beginnend met de laatste, kan er geconcludeerd worden dat tatoeages hieraan voldoen: het is een toevoeging, waarbij de mens als *ergon* functioneert. Maar behoort de tatoeage ook tot de gehele voorstelling? Ik zou zeggen van wel. Wanneer je naar een persoon met een tatoeage kijkt, hoort deze bij het beeld en kan er niet omheen gekeken worden. Het is net als met een lijst om een schilderij, die zit om het schilderij en er kan niet omheen gekeken worden. Wanneer de tatoeage als ornament gezien wordt, moet er wel weer een onderscheid gemaakt worden, namelijk tussen tatoeages die ‘functioneren’ als ornamenten en tatoeages die ‘functioneren’ als opsmuk. Dit zal later duidelijker worden als ik de aspecten die Kant behandelt langs ga. Hierbij zal ik de punten over vorm en algemeen welbehagen zonder begrippen achterwege laten, aangezien ik van mening ben al te hebben laten zien dat deze punten niet sterk zijn.

Het eerste aspect is het belangeloos welbehagen. Dit is een moeilijk punt als het gaat om tatoeages; de vraag of iemand belangeloos kan zijn in de keuze voor een tatoeage komt namelijk op. Degene die getatoeëerd wordt, heeft er belang bij dat de tatoeage er op een bepaalde manier uitziet en daarmee wellicht een bepaald beeld over deze persoon overbrengt, zoals het behoren tot een bepaalde groep. Anders is het voor iemand die kijkt naar een tatoeage op een andere persoon; dit kan geheel belangeloos, net als wanneer iemand naar een schilderij kijkt.

Interessant hier is het verschil tussen hoe er nu naar tatoeages wordt gekeken als buitenstaander en duizenden jaren geleden. Vroeger werden tatoeages meestal gezet om de plaats in de maatschappij aan te geven, om spirituele redenen en om medische redenen, net zoals nog het geval is in bepaalde stammen. Je kijkt dan naar een ander zijn of haar tatoeages met een belang: het bepalen van diegene zijn of haar plaats in de maatschappij. In de huidige westerse maatschappij speelt dit eigenlijk niet meer en kan er vrijwel belangeloos naar de tatoeage van een ander gekeken worden.

Het tweede aspect is doelmatigheid zonder doel. Tatoeages worden vaak gezet met een bepaald doel. Hier kan er hetzelfde gezegd worden als bij het eerste aspect: er is een verschil tussen hoe de persoon met de tatoeage ernaar kijkt en hoe iemand anders er naar kijkt. Voor degene met de tatoeages wordt deze met een doel gezet: om de huid te versieren, een geliefde te gedenken of er stoerder uit te zien, om maar een paar mogelijke doelen te noemen. Als buitenstaander kan je naar de tatoeage kijken zonder er een doel bij te hebben.

Verder is het ook interessant om bij dit punt terug te gaan naar Adolf Loos. In zijn *Ornament und Verbrechen* noemt hij juist de tatoeage als een voorbeeld. Hij gebruikt het in zijn verwijzing naar de ‘kinderlijkheid’ van de Papoea-Nieuw-Guinea en de criminaliteit van de westerse man met een tatoeage. Voor Loos is de tatoeage, maakt niet uit hoe deze eruit ziet en wat het verhaal erachter is, een doelloos ornament van de huid. Voor hem kan de tatoeage geen doel vervullen en het past daarom in zijn beeld van een ornament. Loos zag dit als een negatief iets en zou tatoeages zeker niet

in de 'beschaafde', Westerse wereld willen zien. Het sluit echter wel mooi aan bij Kant zijn visie op wat schoon is.

Tenslotte is er nog het verschil dat Kant maakt tussen natuur-schoonheid en kunst-schoonheid. Dit is een interessant punt, aangezien dit zorgt voor een groot verschil in stijlen: realisme krijgt een hoger aanzien dan de Japanse tatoeage stijl, om maar een voorbeeld te noemen. De vraag is of dit verschil ook echt gemaakt kan worden. Zit er daadwerkelijk verschil tussen een realistisch ook op iemand zijn heen of een traditionele Japanse back piece? Beide vergen tijd, kennis en kunde van de tatoeëerder en beide zijn bewonderingswaardig. Of als er gekeken wordt naar een project zoals het *Brutal Black Project*, waarbij er absoluut geen sprake is van enige natuurlijkheid, is dat dan meteen minder schoon? Ondanks dat zoiets wellicht eerder als kunstzinnig bestempeld zou worden.

Tatoeages lijken dus te passen in het Kantiaanse idee van schoon, zo lang er een onderscheid wordt gemaakt zoals bij ornament: het onderscheid tussen *parergon* en opsmuk/versiering. Er is alleen een grote maar: Kant lijkt tegen het gebruik van het menselijke lichaam als canvas te zijn. Hiervoor wil ik naar de tweede keer dat het woord 'tatoeëren' voorkomt in de KdU, in paragraaf 16, namelijk als een verwijzing naar het gebruik van de Nieuw-Zeelanders. In deze paragraaf heeft Kant het over het verschil tussen vrije schoonheid en afhankelijke/aanhangende schoonheid; de eerste is waar het steeds over is gegaan, we spreken van de tweede als de schoonheid van het object afhankelijk is van een concept. Er is bij afhankelijke/aanhangende schoonheid sprake van een ideaal. Menselijke schoonheid valt onder deze laatste schoonheid. Er is dus al een ideaal beeld van de mens, waaraan de mens moet voldoen om als schoon gezien te worden en dit hangt bij Kant nogal samen met het ethisch zijn van de mens. Het gaat meer om een praktisch ideaal, dan een om uiterlijk ideaal.

Vanuit een hedendaags perspectief is het moeilijk te geloven dat er een ideaalbeeld is van de mens. Over het algemeen gaan we er vanuit dat een ieder uniek is en daarmee ook zijn eigen unieke schoonheid heeft. Ook aan mensen aan wie er iets 'mis' is, waardoor ze niet aan het praktische ideaal voldoen, kan schoonheid toegeschreven worden. Een simpel voorbeeld hiervan is het dragen van een bril. Dit impliceert een tekortschieten aan het menselijke ideaal, namelijk goed werkende visie. Als iemand een bril draagt, betekent dit echter niet onmiddellijk dat een ander geen gevoelens van welbehagen van de brillendrager kan krijgen. Daarnaast is er momenteel een trend waarbij het praktische compleet voorbij gegaan wordt en het gaat om een bepaalde *look*: plastische chirurgie waarbij de lippen, borsten en kont enorm gemaakt worden. Deze *look* kent een onpraktische kant, maar dat wordt voor lief genomen om het esthetische ideaal te bereiken. Deze *look* wordt zeker niet door iedereen gewaardeerd, maar er zijn genoeg mensen die het esthetisch aangenaam vinden. Dit is op kleinere schaal ook te vinden in schoonheidssalons, bij iets als kunstnagels. Afhankelijk van de lengte kunnen deze zeer onpraktisch zijn, zeker als de persoon die ze draagt er nog niet aan gewend is. Maar het is wel iets wat veel mensen schoon vinden.

Daarnaast zou Kant ook nog een ethisch bezwaar op kunnen werpen: als je de tatoeage van een ander als kunst beschouwd, behandel je de ander niet meer volgens het Categorisch Imperatief (CI). Het CI kent meerdere definities, waarvan een is: behandel de ander altijd als doel en niet als middel. Wanneer je alleen bezig bent met de schoonheid van iemand tatoeage, behandel je die persoon niet langer als doel. Je ziet diegene, al is het voor maar een korte tijd, als een middel tot een kunstwerk. En dat is niet ethisch verantwoord.

Wat hier tegen in gebracht zou kunnen worden is het gebruik van echte mensen voor wat als kunstwerken worden aangeduid: als een kunstenaar iemand na schildert, ziet hij die persoon dan nog wel als doel op zichzelf of is de kunstenaar alleen bezig met diegenen 'gebruiken' als middel tot het kunstwerk? En indien het tweede geval het juiste is, moeten we dan grote kunstwerken die op deze

manier ontstaan zijn niet langer als kunst zien? Performance kunst zoals *Rhythm 0* van Marina Abramovic, waarbij het publiek met verschillende voorwerpen van alles met Marina mocht doen, is dan al helemaal uit den boze. Terwijl juist dit soort kunst een interessante blik werpt op waar de mens toe in staat een ander mens aan te doen. De kunstwereld is een van de weinige werelden, naast sociale experimenten, waar juist geëxperimenteerd kan worden met wat wel en wat niet geaccepteerd wordt, met weinig consequenties.

## 2.2 Tatoeages als ornament bij Derrida

Ondanks dat Kant graag een zwart-wit onderscheid maakt, bleek in 2.1 al dat dit hier niet helemaal opgaat. Er kan geen eenduidige 'ja' of 'nee' gegeven worden op de vraag of tatoeages ornamentele kunst zijn. Er sprake van een ambivalentie wanneer men het kader probeert te beperken. Dit is een belangrijk punt voor Derrida. Hij gaat verder en laat zien dat het kader zelf ambivalentie kent, de dikte waar 1.2 over gesproken werd. Het is niet altijd even duidelijk welke kant de rand op gaat: insluiting of uitsluiting. Het *parergon* is een ruimte tussen wel-kunst en niet-kunst. En tatoeages lijken als zo'n *parergon* te kunnen fungeren: het is niet altijd duidelijk of het binnen de definitie van kunst valt of niet.

De historische context is ook een punt van interesse om de ambivalentie bij Kant te laten zien. De context waarin Kant de *Kritik der Urteilskraft* schreef is er een van de opkomende burgerij. Deze burgerij bestond aan het eind van de 18e eeuw uit twee groepen: de *Stadtbürger* en de *Weltbürger* (*The German Bourgeoisie*, David Blackburn et al., blz. 2). De eerste groep was de burgerij zoals we deze meestal voor ons zien: leden van de stedelijke middenklasse. De tweede groep werd boven alles gekenmerkt door educatie. Het was met name deze tweede groep die groeiende was, er kwamen steeds meer geleerden. Als we kijken naar deze context, zijn er twee andere contexten waar deze niet bij past: de context van die groep mensen die in die tijd zich liet tatoeëren en de algemene huidige context. Als we kijken naar de eerste dan zijn het vooral de mensen binnen allerlei stammen die zich laten tatoeëren. Voor hun zijn tatoeages belangrijk, in de wereld van Kant hebben ze geen plaats en zijn ze nutteloos. In de huidige context, waarbij er niet echt meer sprake is van klassenonderverdeling, spelen tatoeages een rol. Ze zijn wellicht niet even belangrijk als bij de stammen, maar ze hebben zeker een plaats binnen de context.

De ambivalentie is ook te vinden als er teruggegaan wordt naar het menselijke lichaam. In 2.1 heb ik het menselijke lichaam naar voren gebracht als het *ergon*, het eigenlijke werk. Maar dit hoeft absoluut niet het geval te zijn. Het is ook goed mogelijk menselijke lichaam slechts als canvas te zien en de tatoeage tot *ergon* te benoemen. Er kan dan geen sprake meer zijn van tatoeage als ornament. Dit is zeker geen onredelijke zienswijze, aangezien het menselijke lichaam niet zozeer als een kunstwerk gemaakt wordt. Het kan een kunstwerk zijn, maar dat is meestal onder bepaalde omstandigheden, zoals wanneer er body modifications toegepast worden.

Dit wil echter niet zeggen dat het geheel onmogelijk is om het lichaam als *ergon* te zien en de tatoeage als *parergon*. Een ding wat hier op zou kunnen wijzen is dat niet elke tatoeage bij iedereen en op elke plek er mooi uit ziet, het moet passen. Hetzelfde geldt voor, bijvoorbeeld, een lijst. Niet elke lijst past bij elk schilderij. Niet alleen qua formaat, maar ook qua stijl. Het moet bij elkaar passen, anders vult het *parergon* het *ergon* niet naar volle potentie aan. Er hier zijn geen regels of voorschriften voor. Als de lijst passend is, dan vervult deze zijn functie. En als de tatoeage passend is, dan heeft deze eenzelfde werking; hij vult een daarvoor onbekende leegte aan. Wordt de lijst of de tatoeage weggehaald, dan wordt de leegte zichtbaar. Dit is dan ook het verschil tussen een tatoeage en kleding of make-up, die tijdelijk en weg te denken zijn.

Dit betekent echter nog steeds niet dat er geen problemen meer zijn met het zien van de tatoeage als *parergon*. Als we terug gaan naar 1.2 dan ging het bij het *parergon* niet alleen om de samenwerking met het *ergon*, maar ook datgene wat er buiten is. En juist dit laatste lijkt te ontbreken bij de tatoeage. Al kiezen we ervoor om het lichaam als *ergon* te nemen en tatoeage als *parergon*, dan mist deze laatste de relatie die de lijst met de buitenwereld heeft. De tatoeage is omringd door het *ergon*, in plaats van dat het deze omringt, waardoor ze op die manier met de buitenwereld in contact staat. Ze ligt ook niet bovenop de huid, de inkt is er in gepenetreerd.

Er zijn hiernaast nog meer punten waarop de tatoeage verschilt van het ornament. Allereerst valt er meer te zeggen over het 'canvas', of zoals Nicolas Michaud schrijft op de eerste pagina in het hoofdstuk *Are Tattoos Art?: 'What makes tattoos special is the choice of surface -a human body. The person is the surface, the canvas' (Tattoos, Philosophy for Everyone, blz 29)*. Hij beargumenteert dat tatoeages een vorm van performance art zijn, waarbij hij het belang van de menselijke huid als canvas naar voren brengt. Michaud noemt de context van de tatoeage, waaronder feiten als het permanent op het lichaam zijn en de pijn die het zetten deed, relevant voor de ervaring van de tatoeage en meent dat het feit dat de tatoeage afhankelijk is van het lichaam en daarmee mee 'leeft' een impact kan hebben op hoe er naar de tatoeage gekeken wordt (Ibid., blz. 36).

Niet alleen het canvas maakt de tatoeage anders, er is ook het sociale element. Door het gebruik van ornamenten kan iemand zich uiten, maar met een tatoeage is het mogelijk net wat meer te zeggen dan de meeste andere ornamenten. Het laten zetten van een tatoeage alleen al is iets waarmee iemand van alles kan zeggen, wat diegene laat zetten en waar zegt nog meer. Het is een ultiem uitingsmiddel, waarbij degene die de tatoeage draagt veel invloed heeft. En dit geldt voor alle soorten tatoeages, want ook een standaard roos op iemands bovenarm kan een verhaal vertellen over de drager. Wat het sociaal gezien ook bijzonder maak is dat door de enorme groei in tatoeage studio's is het eigenlijk bereikbaar voor iedereen. Andere vormen van ornamentatie zijn niet altijd bereikbaar voor iedereen.

Waar ook een verschil te vinden is, is in de creativiteit<sup>10</sup>. Ornamenten hebben veelal toch dezelfde motieven, zoals het eerder beschreven *pomegranate pattern*. En wanneer er gekeken wordt naar bijvoorbeeld zuilen, zullen deze vaak een van de bouwstijlen van de klassieke stromingen volgen. Met tatoeages is dit anders. Er is bijna niets dat niet mogelijk is, afhankelijk van de kunde van de tatoeëerder. Dit maakt de tatoeage een stuk vrijer. Natuurlijk werkt niet elke tatoeage op elk persoon op elke plek, maar in principe kan bijna alles. Ornamenten lijken toch afhankelijk van bepaalde standaarden.

Vanuit een feministisch standpunt is de tatoeage ook bijzonder. Zoals Thorsten Botz-Bornstein schrijft in *Female Tattoos and Graffiti*: "The post-modern female tattoo does not establish identities, but destroys conventional female identities such as 'neatness, diligence, appliance, femininity [and] passivity' without replacing them with something more precise than 'more feminine, sexual' ideologies" (Ibid., blz 58). Ik ben het niet geheel eens met het niet vestigen van een identiteit, het is immers zo dat de inhoud van de tatoeage ook een bepaalde image uitdraagt. Waar ik het hier dan ook over wil hebben is dat de vrouwelijke tatoeage de gevestigde identiteit van vrouwelijkheid

---

<sup>10</sup> Dit wilt zeker niet zeggen dat er geen creativiteit binnen ornamentatie is. Er spelen hier echter een aantal factoren. Allereerst, wat sluit men in het concept 'ornament'? In het boek van Snodin wordt bijvoorbeeld ook een sneaker genoemd (blz. 11), wat een hele andere wereld aan mogelijkheden opent dan wanneer er gekeken wordt naar lijsten. Verder meen ik dat het ook zo is dat het nu moeilijker is creatief te zijn, terwijl er in het verleden veel verschillende interpretaties zijn geweest. De Gotische stijl is bijvoorbeeld heel anders dan de Neo-classistische stijl.

ontkracht. Het is een doorbreking van de puurheid die verwacht wordt van vrouwen en hiermee lijkt de vrouw het heft in eigen handen te nemen over wat haar lichaam zegt.

Het is interessant dat als tatoeages worden omsloten binnen het kader van wat kunst is, en dan specifiek ornamentele kunst, er sprake is van een nieuwe uitsluiting. Net als bij Kant vormt deze insluiting een uitsluiting. Dit is iets waar niet omheen valt te komen, zoals al naar voren is gekomen met de binaire opposities waar onze taalgebruik op bouwt. Dit betekent echter niet dat het niet goed is om er van bewust te zijn dat dit is wat er gebeurt. En ik meen dat dat iets is wat voor Derrida belangrijk is.

### **3. Conclusie**

In deze scriptie heb ik onderzocht of tatoeages als ornamentele kunst gezien kunnen worden. Om dit te kunnen doen heb ik eerst gekeken naar de kunstfilosofie van Kant en hoe het ornament daarbinnen past. Hier kwam naar voren dat het ornament wel als schoon gezien kan worden, maar alleen onder bepaalde omstandigheden; er moeten aan bepaalde eisen voldaan zijn. Ondanks dat het ornament wel degelijk hier aan kan voldoen, en Kant ornamentatie als voorbeelden gebruikt voor wat schoon is, schrijft hij er weinig over. Dit komt sterk naar voren in de volgende filosoof waar ik naar heb gekeken: Derrida. Aan de hand van zijn reactie op Kant blijkt hoe belangrijk het ornament als *parergon* is voor het *ergon* (eigenlijke werk). Dit is zowel het geval voor het fysieke ding als de overstijgende werking.

Na een korte geschiedenis van tatoeages volgde een onderzoek naar hoe de tatoeage in het beeld van het ornament bij Kant zou passen. Hieruit bleek dat tatoeages voldoen aan de definitie die Kant van ornament geeft. Daarmee heeft de tatoeage ook te maken met het onderscheid tussen *parergon* en opsmuk. Er bleken ook twee mogelijke tegenwerpingen te zijn: het idee van afhankelijke/aanhangende schoonheid en het ethische aspect. Voor beide heb ik een weerlegging naar voren gebracht. Vervolgens ben ik met Derrida gaan kijken naar Kant, wat leidde tot een nadruk op de ambivalentie die bij Kant aanwezig is. Wat van belang bleek te zijn was de historische context en de onzekerheid of tatoeages ornamenten genoemd kunnen worden.

Het mag dan niet zo zwart-wit zijn of tatoeages ornamentele kunst zijn. We kunnen er niet meer om heen dat ze bij het dagelijks beeld horen. Of het nou een American Traditional arend is, een hyperrealistisch oog of een tatoeage die voort is gekomen uit het *Brutal Black Project*, tatoeages zijn wijdverspreid en hun aanblik roept de vraag op: is dit kunst?

## Literatuurlijst

Arp, Robert et al (2012), *Tattoos – Philosophy for Everyone: I Ink, Therefore I Am*, John Wiley & Sons, Inc

Blackbourn, David et al (2014), *The German Bourgeoisie, Essays on the Social History of the German Middle Class from the Late Eighteenth to the Early Twentieth Century*, Routledge

Cazeaux, Clive (2011), *Continental Aesthetics Reader*, Routledge. Maakt gebruikt van: Derrida, Jacques (1978), *La vérité en peinture*, vertaald door G. Bennington en I. McLeod (1987), University of Chicago Press

Deter-Wolf, Aaron et al (2016), *The World's Oldest Tattoos*, in: Journal of Archaeological Science: Reports, vol. 5, p. 19-24

Dick, Maria-Daniella en Wolfreys, Julian (2013), *The Derrida Wordbook*, Edinburgh University Press Ltd

Gilbert, Steve (2000), *Tattoo History : A Source Book : an Anthology of Historical Records of Tattooing Throughout the World*, Juno Books

Gombrich, E.H. (1950), *The Story of Art*, Phaidon

Kant, Immanuel (1790), *Kritik der Urteilskraft*. Gebruikte vertaling: Jabik Veenbaas & Willem Visser (2009), *Kritiek van het Oordeelsvermogen*, Boom Uitgeverij

Loos, Adolf (1908), *Ornament und Verbrechen*. Gebruikte vertaling:  
[https://web.archive.org/web/20150403175309/http://www2.gwu.edu/~art/Temporary\\_SL/177/pdfs/Loos.pdf](https://web.archive.org/web/20150403175309/http://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/Loos.pdf)

Reynolds, Jack en Roffe, Jonathan et al (2004), *Understanding Derrida*, Continuum

Snodin, Micheal (2006), *The V&A Book of Western Ornament*, V&A Publications

Vande Veire, Frank (2002), *Als in een Donkere Spiegel*, SUN Uitgeverij

Wilcox, John (1953), *The Beginings of l'Art pour l'Art*, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 11, No. 4, p. 360-377