

Bevrijding en banaliteit

—
Van de redactie

OEF. De wellustige vormen van *Santa Claus* in Rotterdam, de schaamteloze, confronterende blik van Manets *Olympia* of Jeff Koons' *Made in Heaven*: het zijn werken die discussie en soms zelfs agressie oproepen. Maar wat obscene, banaal of schokkend is, is geen vaststaand feit. En hoewel we ons vandaag, terecht of niet, graag laten voorstaan op onze bevrijde moraal, zijn nieuwe taboes alweer volop in constructie.

In dit nummer - het laatste van deze 23^{ste} jaargang - gaat Simulacrum met de billen bloot en verkennen we zinnenprikkende onderwerpen van vroeger en nu. Intimiteit, erotiek, pornografie, genderverhoudingen en seksuele objectivering: het zijn spannende thema's in een soms grijs gebied tussen levenslust en wellust; banaliteit en genot; bevrijding en stereotypering. Culturele onderwerpen bij uitstek, maar tegelijkertijd van universele reikwijdte.

Wat is bijvoorbeeld de rol van zinnelijke voorstellingen op keukensstukken uit de zestiende eeuw? In het artikel van Lucinda Timmermans worden ze op de snijtafel gelegd. Lisa Jacobs verkent op haar beurt het gebruik van seksualiteit als middel voor het onderscheiden van een culturele 'ander' in middeleeuwse manuscripten. Seema Saujani neemt met haar artikel man-vrouw verhoudingen in hedendaagse en geërotiseerde advertenties onder de loep.

Het is een nummer vol hoogtenpunten, want naast drie artikelen vindt u in deze Simulacrum twee interviews, twee columns, een beschouwing van de fotografie van Arno Nollen, een recensie van de tentoonstelling *Alexander, Napoleon & Joséphine* in de Hermitage, een beeldcolumn van Meral van de Velde en een portfolio van kunstenaar Koes Staassen. Wij wensen u veel leesplezier! [S]

Van de redactie

Inhoudsopgave

Artikel

Lust gaat door de maag

Lucinda Timmermans

Interview

Body Talk

Anne Mager en
Frederike Sperling

Column

Een Finse verbeelding

Jim Verhoef

Artikel

Sexually objectifying representations

Seema Saujani

1

2

5

Lucinda Timmermans studeerde Kunstgeschiedenis en Cultureel Erfgoed in Nijmegen en Utrecht. Naast haar werkzaamheden bij het Van Gogh Museum, werkt zij sinds 2014 bij Museum Boijmans Van Beuningen.

14

Anne Mager is student Kunstgeschiedenis en Bedrijfskunde en loopt momenteel stage bij de Development afdeling van het Stedelijk Museum. Frederike Sperling is derdejaars student Kunstgeschiedenis met een specialisatie moderne en hedendaagse kunst en co-cureert het tentoonstellingsproject *Strijd* ∞.

18

Jim Verhoef volgt een Master Geschiedenis en loopt stage bij de Raad voor Cultuur. Daarnaast was Jim voor twee jaar hoofdredacteur van Simulacrum.

20

Seema Saujani heeft Film Studies and Philosophy of Art gestudeerd aan de University of Kent. Ze schreef haar scriptie over vrouwelijke archetypes in Bollywood. Momenteel werkt ze in een art-house bioscoop in Leicester, UK.

Interview / Portfolio

Wellustig kijken

Koes Staassen

geïnterviewd door
Julia Steenhuisen

Recensie

Wie en waar is Joséphine?

Amber Bloos, Esther Delmée, Merel Haverman, Roxy Jongewaard en Fleur Siedenburg

Artikel

Zwarte verleiding

Lisa Jacobs

Column

Op de cadans van de commercie en de heteroseksuele man

Romy Winkel

26

Julia Steenhuisen heeft Kunstgeschiedenis gestudeerd aan de Universiteit van Amsterdam, en is momenteel werkzaam bij Museum Voorlinden in Wassenaar.

28

Amber Bloos (Algemene Cultuurwetenschappen), Esther Delmée, Merel Haverman, Roxy Jongewaard en Fleur Siedenburg (Kunstgeschiedenis) kwamen naar aanleiding van het vak 'Vrouwen en kunst' tot een kritisch oordeel over de publiekstrekker Alexander, Napoleon & Joséphine die nu bij de Hermitage te zien is.

30

Lisa Jacobs voltooide in 2014 de master Middeleeuwse Kunstgeschiedenis met een scriptie over middeleeuws oriëntalisme in tekst en beeld, onder inspirerende begeleiding van dr. Jitske Jasperse en dr. Claire Weeda. Gedurende haar studie richtte Lisa zich vooral op laatmiddeleeuwse mentaliteitsgeschiedenis en tekst-beeld-relaties.

40

Student culturele antropologie aan de Universiteit van Amsterdam, met focus op gender studies. Geïnteresseerd in de paradoxale verhoudingen in ideeën over vrouwelijkheid en mannelijkheid. Belandt vaak in politieke gesprekken over dit onderwerp.

Beeldcolumn

Titel hier...

Meral van de Velde

Beschouwing

*Meisjes, geen
modellen*

Julia Mullié

Noten

Colofon

41

Meral van de Velde studeerde in 2013 afaan de Willem de Kooning Academie in Rotterdam.

42

Julia Mullié studeert Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Daarnaast werkt ze als galerie-assistent bij Galerie Gabriel Rolt, waar zij Arno Nollen leerde kennen.

46

48

LUST
GAAT
DOOR
DE MAAG

Uitingen van zinnelijkheid in de decoraties van
de zestiende-eeuwse keuken en eetkamer

—
Lucinda Timmermans

Dit najaar opent in Museum Boijmans Van Beuningen de tentoonstelling *De ontdekking van het dagelijks leven – Van Bosch tot Bruegel*.¹ Centraal staan de genrewerken uit de zestiende eeuw, waarin satirische onderwerpen niet werden geschuwd. De schilderijen en prenten zitten vol symboliek, waarbij met objecten wellustige gebaren worden getoond.² Welke zinnelijke gebaren zijn te vinden op keukenstukken uit de zestiende eeuw? Deze vraag gaf aanleiding tot het nader bekijken van de genremotieven op de gebruiksvoorwerpen zelf. Wat staat erop? En wie bezat dergelijke schilderijen en objecten?

Keuken- en eetkamerinterieurs

Laten we eerst kijken naar enkele schilderijen waarop keuken- en eetkamerinterieurs zijn afgebeeld. Op een schilderij uit 1556 van Pieter Aertsen (1508-1575) uit Museum Mayer van den Bergh is bij een haard een boerengezelschap afgebeeld (afb. 1). Op de voorgrond liggen lege oesterschelpen en in een doorkijkje links hangt een vogelkooitje. Beide attenderen ons erop dat het hier wellicht niet louter om boeren gaat die zich voorbereiden op de maaltijd. Het zijn immers attributen die betrekking hebben op een van de zeven hoofdzonden: 'luxuria' (wellust/onkuisheid). Oesters staan bekend als afrodisiaca en de woorden 'vogelen' en 'kooien' waren gangbare aanduidingen voor het minnespel.³ Wanneer we kijken naar de afgebeelde personen, valt op dat hun gebaren *in sexualibus* kunnen worden geduid. De voorover gebukte vrouw omklemt



Afb. 1

Pieter Aertsen. Boerengezelschap bij de haard. 1556. Olieverf op paneel. 124,3 x 198 cm. Foto: Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.

Op de voorgrond liggen lege oesterschelpen en in een doorkijkje links hangt een vogelkooitje.

gretig de klotendolk van haar buurman. De vorm en de naam van deze specifieke dolk – ook bekend als nierdolk – zinspelen op het mannelijk geslachtsdeel, waarnaar de vrouw op dit schilderij letterlijk grijpt. De man zelf kijkt aandachtig in een schijnbaar lege kruik, wat hij ongetwijfeld niet doet om te zien dat er geen druppel meer uitkomt. Door de context waarin dit ostentatieve gebaar wordt getoond, kan de kruik worden beschouwd als een vaginasymbool. Op het *Boerenfeest* (1550) van Aertsen in het Kunsthistorisches Museum te Wenen houdt een man eenzelfde kruik voor zijn schaamdeel. Deze uitbeelding komt vaker voor op schilderijen uit de vijftiende en zestiende eeuw. De interpretatie daarvan is doorgaans gelijk, de afgebeelde kruiken zijn daarentegen telkens verschillend van aard.⁴

Geheel rechts kijkt een vrouw geconcentreerd in een kan, waarvan het deksel is geopend.



Het interieur op *De allegorie op de onvoorzichtigheid* uit 1563 van Joachim Beuckelaer (ca. 1533- ca. 1575) uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen herkennen we als een keuken annex eetkamer (afb. 2). Maar het gebruik van het serviesgoed en kookgerei kent ook hier een *double entendre*. Geheel rechts kijkt een vrouw geconcentreerd in een kan, waarvan het deksel is geopend. Dit motief herinnert aan de man met de lege kruik op het schilderij van Aertsen. De vrouw op het schilderij van Beuckelaer is vermoedelijk evenmin geïnteresseerd in de inhoud van de kruik. Achter de eettafel schuift een man zijn linkerhand wellustig richting de rok van zijn buurvrouw, die veelbetekenend een tuitkan of pijpkan in de lucht houdt. Een dergelijke kan is eveneens aanwezig op het eerder

Afb. 2

Joachim Beuckelaer, *De allegorie op de onvoorzichtigheid*. 1563. Olieverf op paneel. 131 x 175 cm. Foto: Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv.nr. 858).

genoemde *Boerenfeest* van Aertsen in Wenen, waar hij nadrukkelijk op tafel is geplaatst voor de man met de kruik voor zijn schaamdeel. Het lijkt in deze context geen twijfel dat de opstaande tuit verwijst naar de jon-geheer van beide mannen. Geheel links op het schilderij van Beuckelaer vinden we een vrouw met een spit, wat eveneens refereert aan het mannelijk lid. Het gevogelte dat de vrouw daaraan rijgt staat symbool voor het vrou-welijk geslachtsdeel en versterkt de associatie met copu-latie. Daaraan ten grondslag ligt de uitdrukking ‘aan het spit rijgen’.⁵

Deze rijk gedecoreerde schilderijen kenden een grote markt, maar tegelijkertijd een hoge prijs. We kunnen er daarom vanuit gaan dat het voornamelijk vermogende burgers zijn geweest, die zich deze schilderijen konden veroorloven. Er is wel gesugge-reerd dat keuken- en marktscènes in eetkamers hin-gen van voornamelijk de grotere huizen van vermo-gende handelaren en ambtenaren. Een prent van *De vette keuken* (1563) naar Pieter Bruegel de Oude (1525/1530-1569) hing bijvoorbeeld in de keuken van de Antwerpenaar Sebastiaen Cuyper (overle-den in 1568) en in de voormalige woning van huma-nist Hieronymus van Busleyden (ca. 1470-1517) zijn enkele feestmaaltijden op de wand geschilderd. De schilderijen in het Hof van Busleyden te Mechelen bevinden zich in het zogenaamde hypocaustum: een kleine, verwarmde ruimte, die slechts per trap vanuit de ontvangsthal kon worden betreden. Onder meer de humanisten Desiderius Erasmus (1467/1469-1536) en Thomas More (1478-1535) waren te gast in het huis van Hieronymus van Busleyden.⁶

De prenten en schilderijen dienden onder meer als gespreksstof tijdens het diner, zoals Erasmus dat be-schreef in zijn *Goddelijk festijn* (1522).⁷ Uit onderzoek is gebleken dat niet ieder huis in de zestiende eeuw be-schikking had over een aparte eetkamer en een ruimte die uitsluitend werd gebruikt om te koken. In Antwer-pen was een keuken vooral aanwezig bij huizen met vier of meer kamers. Huizen met minder vertrekken hadden

De prenten en
schilderingen dien-
den onder meer
als gespreksstof
tijdens het diner,
zoals Erasmus dat
beschreef in zijn
Goddelijk festijn
(1522).

doorgaans geen aparte ruimte die als keuken diende. De meeste vertrekken hadden daarom meerdere func-ties, waarbij de meest representatieve kamer werd ge-bruikt om met gasten te dineren.⁸ Het is mogelijk dat daar keukenstukken hingen, maar wellicht werden deze ruimten tijdens de maaltijd grotendeels aangekleed met gedecoreerd gebruiksgoed.

Beschildeerde teljoren

Op veel van de zestiende-eeuwse keukenstukken zijn onbeschildeerde teljoren – ronde of vierkante snijborden in tin en hout – te zien. In het dagelijks leven zal vooral de houten variant in versleten toestand in de openhaard zijn beland of zijn weggegooid, waarna het materiaal in de bodem snel is vergaan. De overgeleverde exemplaren bevatten veel snijsporen, wat erop duidt dat ze intensief zijn gebruikt. Halverwege de zestiende eeuw werd het gebruik om de spiegel van deze snijborden van een schildering te voorzien. Deze teljoren worden genoemd in verscheidene boedelinventarissen van rijkere burgers uit de zestiende en zeventiende eeuw, waardoor we mo-gen veronderstellen dat ze enige waarde hebben gehad. Dit idee wordt gestaafd doordat tussen 1570 en 1610 in het Sint Lucasgilde te Antwerpen enkele specialisten als ‘teljoorschilders’ werden aangeduid.⁹ Ook dit am-bacht werd kennelijk op waarde geschat.

De schilderijen op de teljoren tonen veelal seculiere onderwerpen gepaard gaand met een moraliserend of schertsend bijschrift. Zo bevindt zich in de collectie van het Stedelijk Museum te Alkmaar een serie van twaalf teljoren met daarop de maanden van het jaar, die rond 1540-1550 is vervaardigd. Rond de spiegel waarop een figuurlijke scène is aangebracht, staat op een rode achtergrond de naam van de maand en een bijpassende spreuk. De beschildering heeft een komische en soms zelf erotische ondertoon. De maand juli toont ons bij-voorbeeld een boer die het pas gemaaid gras bijeen harkt. Het opschrift luidt: “Julius: Thoeij te tijt es goet ghemaeyt / De vroukens sijn goet in tijts ghepaeijt.”

(Het hooi [gras] moet op tijd worden gemaaid, de vrouwen moeten op tijd worden gepaaid). Het woord 'paaien' wordt ook gebruikt als synoniem voor het paren.

Op een teljor in het Rijksmuseum met een impotente visser valt te lezen (afb. 3): "Waey, visser, in uw vissche en heb ick geen vreucht, sit, want uw engelroey is slap en uw aes en deucht niet." (Visser, uw vis bevredigt mij niet, want uw hengel is slap en werkt niet). Het is evident dat de hengel hier het mannelijk geslachtsdeel symboliseert, dat volgens deze spreuk niet in orde is. 'Vissen' is nauw verwant aan zinnelijkheid en verwees vaak naar impotentie.¹⁰ De visser is niet langer in staat 'te vogelen' met de vrouw. Ook voedsel blijkt goed samen te gaan met expliciet erotische uitdrukkingen, zoals blijkt uit een schildering op een teljor uit 1550 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Daarop is een schotel met bonen geschilderd, omringd door de tekst "Groene puellen en ionge vrouwen / is een lochte spyse om te verdouwen 1550." (Groene [jonge] peulen en jonge vrouwen, zijn licht te verteren versnaperingen). Ook hier is een erotische ondertoon te ontdekken, want het genot van het verschalken van jonge peultjes zou te vergelijken zijn met de minnelust.¹¹

Het is echter de vraag in hoeverre de teljoren daadwerkelijk als snijbord aan tafel werden benut. Voor zover mij bekend vertonen de beschilderde zijden van de teljoren nauwelijks inkepingen. Daardoor is gesuggereerd dat ze aan tafel werden gebruikt met de beschilderde beeldzijde naar beneden. Een deel van de beschilderde teljoren vertoont inderdaad snijsporen op de onbeschilderde zijde, wat dit een plausibel idee maakt. Voor en na de maaltijd was de beschilderde zijde zichtbaar, zodat om het tafereel



Afb. 3

Anoniem. Impotente visser (teljor), ca. 1580. Olieverf op paneel. D. 16 cm. Foto: Amsterdam, Rijksmuseum (SK-A-4467).

Ook hier is een erotische ondertoon te ontdekken, want het genot van het verschalken van jonge peultjes zou te vergelijken zijn met de minnelust.

gelachen kon worden.¹² Op de *Eierdans* uit 1552 van Pieter Aertsen, dat zich in het Rijksmuseum bevindt, wordt op onbeschilderde teljoren het brood geserveerd. Twee beschilderde exemplaren tonen een dier en een menselijk hoofd omringd door florale motieven. Beide zijn leeg gelaten, wat erop lijkt te wijzen dat ze voornamelijk als sierobject werden gebruikt. Waarschijnlijk stonden de gedecoreerde teljoren buiten de maaltijd om op een bordenplank of boven de schouw in de eetkamer of in de keuken, waar ze als kleine (en goedkope) schilderijen dienst deden.¹³ De iconografie op de snijborden staat niet op zichzelf: het emblematische karakter ervan vertoont directe overeenkomsten met de contemporaine literatuur (emblemata, theater en liedkunst), grafiek, schilderkunst en beschilderde ruitjes.

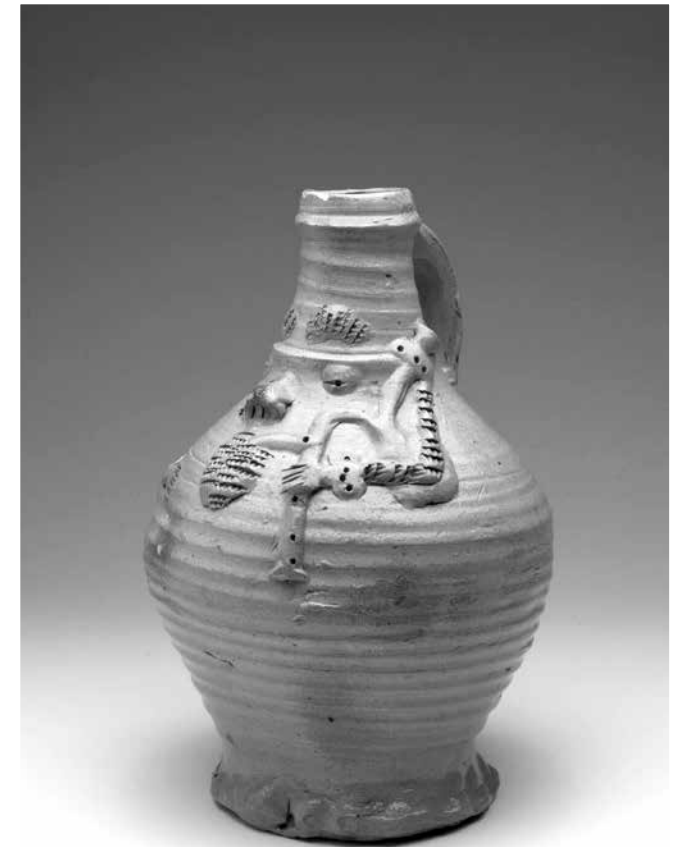
Tafelgerei

De objecten op keuken- en eetkamerinterieurs zijn meestal niet of minimaal gedecoreerd. Er zijn, behalve beschilderde teljoren, echter verscheidene gedecoreerde gebruiksvoorwerpen uit de zestiende eeuw overgeleverd, die te relateren zijn aan de maaltijd. Vanwege het beperkte oppervlak betreft het vooral compacte scènes, zoals we zagen op de teljoren, en losse figuren. Vrij expliciet zijn de zogenaamde fallusbekers, die in de zestiende eeuw in Raeren – tussen Eupen en Aken – werden vervaardigd. De naam danken zij aan hun opvallende uiterlijk. Er is zelfs een fallusbeker gevonden, waar een exhibitionistische, behaarde wildeman tegen de schacht leunt.¹⁴

Er is zelfs een fallusbeker gevonden, waar een exhibitionistische, behaarde wildeman tegen de schacht leunt.

Afb. 4

Anoniem. Puntneuskruik met doedelzak. 1475-1500. Steengoed en zoutglazuur. 25 cm. Foto: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (F 2260 (KN&V)).



Het uiterlijk van het meeste gebruiksgoed was echter minder uitdrukkelijk. Er bestaan meerdere puntneuskruiken, die eruit zien als bebaarde doedelzakspelers (afb. 4). Deze kruiken uit het einde van de vijftiende en begin van de zestiende eeuw worden, evenals de latere baardmankruiken, door hun uiterlijk geassocieerd met de wildeman, die door zijn ongeremde driften wordt geleid.¹⁵ Daarnaast had de doedelzak als minderwaardig instrument een erotische connotatie.¹⁶ Een andere buitenstaander die bekend staat om zijn onstuimigheid en die regelmatig terugkeert op keuken- en tafelgerei, is de nar.¹⁷ Zijn kop staat op enkele steengoed stortebekers, die niet rechtop kunnen blijven staan wanneer ze gevuld zijn. Op een beslagkom van sgraffito-aardewerk bij Museum Boijmans Van Beuningen is eveneens een narrenkop afgebeeld, geflankeerd door twee tortelduiven, die mogelijk verwijzen naar de seksuele driften van de nar.

Scènes met muziek en dans kwamen vaker voor op gebruiksoBJECTEN. Er zijn meerdere steengoed kruiken bekend, waarop een boerendansfeest of boerenbruiloft is afgebeeld.¹⁸ Het waren geliefde taferelen, die onder andere op prenten van Hans Sebald Beham (1500/1502-1550) en op schilderijen van Pieter Bruegel de Oude voorkomen. De dansende en feestende boeren op de kruiken worden veelal begeleid door een doedelzakspeler of een andere muzikant. Het is interessant dat ook een boerenbruiloft en een boerenkermis van Bruegel in 'het eetkamerken' hebben gehangen bij Jean Noiro, een muntmeester uit Antwerpen van 1562 tot 1572.¹⁹ Dit brengt de woorden uit het *Goddelijk festijn* van Erasmus in herinnering: "Thimotheus: Je huis is alles behalve stom: niet alleen de muren, maar ook de beker hier heeft wat te zeggen."²⁰ De gebruiksvoorwerpen dienden immers niet alleen om de tafel en de eetkamer te verfraaien of om weelde te tonen. Het waren net als de schilderijen *conversation pieces*, die het gesprek op gang konden brengen en waarom gelachen kon worden. Want een goede gastheer zorgde voor aangename ge-

De dansende en feestende
boeren op de kruiken
worden veelal begeleid
door een doedelzakspeler
of een andere muzikant.

spreksstof.²¹ Bij Noiro en de eerder genoemde Van Busleyden werden bovendien – net als aan koninklijke hoven – tijdens de maaltijd toneelstukken opgevoerd met onder andere als boeren verklede acteurs in de hoofdrol.²²

Conclusie

Op zestiende-eeuwse keukenstukken zijn behalve de voorbereiding van de maaltijd en het tafelen zelf ook gebruiksvoorwerpen en voedsel te zien, waarmee scabreuze toespelingen worden gemaakt. Ook op het gebruiksgoed zelf zijn dubbelzinnige taferelen weergegeven. De symbolische betekenis van het gevisualiseerde werd in veel gevallen ontvouwd aan de hand van spreekwoorden en uitdrukkingen, woordspelingen en de dan bekende literatuur. Zowel de objecten als de schilderijen maakten deel uit van de entourage binnen de hogere kringen, die zich vrolijk maakten om de seksuele uitspattingen van de lagere bevolkingsgroepen en buitenstaanders, als wildemannen en narren. En de boeren en vissers? Zij hadden waarschijnlijk niet meer dan enkele groene peulen als zinnenprikkelende aankleding van hun eettafel.²³ [S]

Body Talk

Anne Mager en Frederike Sperling in gesprek met Caroline Dumalin van WIELS

Met de tentoonstelling *Body Talk* (februari - mei 2015) in WIELS, centrum voor hedendaagse kunst in Brussel, stelt de internationaal gerenommeerde curator Koyo Kouoh (RAW Material Company, Dakar) een nieuwe visie op het feminisme voor. Deze visie staat in de traditie van de *womanism* beweging uit de late jaren tachtig die naar een meer gelijkwaardige vorm van het feminisme streefde. Door zes Afrikaanse kunstenaressen te presenteren, toont Kouoh een vorm van feminisme die niet alleen de rechten en ervaringen van blanke, maar ook van Afrikaanse vrouwen voorstaat. De kunstenaressen Zoulikha Bouabdellah, Marcia Kure, Miriam Syowia Kyambi, Valérie Oka, Tracey Rose en Billie Zangewa behandelen in Brussel thema's omtrent feminisme, seksualiteit en het vrouwelijke lichaam op een eclectische en hier en daar choquerende wijze. Om een dieper inzicht te verkrijgen in de tentoonstelling ging Simulacrum in gesprek met de tentoonstellingscoördinator Caroline Dumalin.

Frederike Sperling: De titel van de tentoonstelling is *Body Talk: feminisme, seksualiteit en het lichaam in het werk van zes Afrikaanse kunstenaressen*. In hoeverre is de term 'Body Talk' expliciet te relateren aan de kunstwerken, of de zes kunstenaressen?

Caroline Dumalin: Het lichaam staat op verschillende manieren centraal. Kijk bijvoorbeeld naar *The Three Graces* (2014) (afb. 1) van de Nigeriaanse kunstenaar Marcia Kure, een van de meest 'abstracte' bijdragen. Haar trip-

tiek bestaat voornamelijk uit stukken tapijt die ze aan elkaar naaide. De stiksels representeren de harde littekenweefsels die op hun beurt symbool staan voor de sterkte en weerbaarheid van Afrikaanse vrouwen. In Kure's werk is de referentie naar het lichaam dus minder leesbaar dan bijvoorbeeld bij Billie Zangewa, die zichzelf consequent portretteert, en Miriam Kyambi die haar eigen lichaam inzet in haar performance.

Als je globaler naar de drie thema's uit de titel kijkt - feminisme, seksualiteit en het lichaam - resonant in bepaalde werken het ene thema meer dan het andere. Tracey Rose is hier bijvoorbeeld indirect bezig met seksualiteit. Ze ziet en gebruikt haar lichaam als medium en ontvrouwelijkt, of ontmant zichzelf daarbij. Tracey heeft voor de context van de tentoonstelling een film gemaakt - *Tracings* (2015) (afb. 2) - van een performance waarvoor ze van WIELS naar de begraafplaats van Koning Leopold II is gewandeld. Op een sjamanistische wijze roept zij tijdens haar wandeling de geesten van overleden belangrijke figuren van Afrikaanse origine aan, vermoorde leiders zoals Malcolm X en Patrice Lumumba. Op die manier tracht ze Leopold II terecht te stellen voor zijn wandaden en, in het verlengde daarvan, ook het koloniale verleden van België.

Het werk van de Zuid-Afrikaanse Tracey Rose is gedreven door een oprechte kwaadheid. Het is veelzeggend om haar werk tegenover dat van Billie Zangewa te stellen die momenteel in Zuid-Afrika woont, maar daar niet geboren

werd. Billie Zangewa toont zichzelf in *The Rebirth of the Black Venus* (2010) (afb. 3) als heel complexloos en bevrijd. Haar eigen lichaam portretteert ze als een moderne en gekleurde Venus van Botticelli die zelfverzekerd boven de stad Johannesburg zweeft. Ze draagt een sjerp om haar middel die zegt: 'Surrender whole-heartedly to your complexity'. Ze presenteert zichzelf hier als bevrijd van de heersende verwachtingen ten aanzien van Afrikaanse vrouwen.

Anne Mager: De curator Koyo Kouoh beweerde in dit verband: 'Het is een generatie vrouwen die totaal ongeremd is. Totaal bevrijd van alle gewicht van de geschiedenis, de maatschappij, de politiek, in tegenstelling tot de geijkte mythes die er bestaan over de seksualiteit van de zwarte vrouw.' Een vrij stellige aanname, vooral als je door de tentoonstelling loopt en ziet dat er wordt geworsteld met het koloniale verleden.

CD: Absoluut. Dat moet met een korrel zout genomen worden natuurlijk. Ik denk dat de uitspraak van Koyo vooral van toepassing is op het oeuvre van Billie Zangewa. Vanuit het perspectief van de westerse kunstgeschiedenis hebben haar zijden tapijten veel weg van bourgeois genretafereeltjes, tenminste als Billie blank zou zijn. In *Exquisite Fantasy* (2014) (afb. 4) beeldt ze zichzelf af als moderne vrouw die in de tuin ontspanning zoekt met een *Vogue* magazine in de hand. Achter die ogenschijnlijke simpelheid gaat een dubbelzinnige houding schuil. Het zijden weefsel is een traditioneel vrouwelijk ambacht, waarmee ze zichzelf desondanks op een geëmancipeerde manier toont. Die spanning zorgt dat het geen geheel ongecompliceerde voorstelling is.

Maar, als je naar de performance *Fracture I* (2011-2015) (afb. 5) van de Keniaanse kunstenaar Miriam Syowia Kyambi kijkt, zie je een heel andere benadering. Zij toont onverbloemd haar worsteling met het koloniale verleden van haar thuisland, bijvoorbeeld

door potten van natte klei vergeefs een vorm en plaats te geven. Een bloedrode vloeistof gutst vanuit de potten over de grond en over haar kostuum dat vervaardigd werd uit sisal, een plant die inderijd veelvuldig geteeld werd in plantages in Nairobi. Tegelijkertijd probeert ze dat allemaal schoon te vegen. Er was geen dialoog tijdens die performance, maar al haar handelingen waren heel symbolisch.

In die zin zie je gradaties van bevrijding van het verleden. Zeker wat betreft Tracey Rose, die geboren werd in volle apartheid en wiens bijtende werk ons nooit zal toelaten te vergeten wat er gebeurd is.

FS: Koyo Kouoh zei ook: 'Ik wilde dat ik deze tentoonstelling niet had hoeven maken. De vrijheid en gelijkheid van de vrouw had allang gerealiseerd moeten worden.' Je ziet hier veel emancipatorische bijdragen van vrouwen en openbare kritiek op racisme. Waarom is de tentoonstelling hier in Brussel nodig?

CD: Veel hangt af van de plaats waar je het toont. Maar Koyo sprak niet alleen over Brussel of zelfs over België. Er zijn veel plekken in de wereld waar dat wat wij hier tonen *not done* is. Zelfs de twee andere venues waar de tentoonstelling heen zal reizen, respectievelijk Lunds konsthall in Lund, Zweden, en 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine in Metz, zullen de kooi-performance van Valérie Oka (afb. 6) niet presenteren. In deze performance, die tijdens de vernissage werd opgevoerd, liep performer Lazara Rosell Albear naakt in een kooi. Een zwarte vrouw in een kooi plaatsen, blijft een gevoelige zaak. Ook ik had daar moeilijkheden mee.

Maar de weerklink is onmiskenbaar. Niet alleen tijdens de opening zelf, of in de loop van de tentoonstelling, maar ook in de pers. Daarnaast hebben we een van de meest gekleurde publieken ooit gehad. Je zag dat er heel veel men-



Afb. 1

Marcia Kure. *The Three Graces*. 2014. Tapijtreliëfs met driedimensionale objecten. Foto: Sven Laurent.



Afb. 2

Tracey Rose. *Tracings*. 2015. Productiestill. Foto: Joke Floreal.



Afb. 3

Billie Zangewa. *The Rebirth of the Black Venus*. 2010. Zijdeweefsel. Foto: Between 10and5.



Afb. 4

Billie Zangewa. *Exquisite Fantasy*. 2014. Zijdeweefsel. Foto: Between 10and5.



Afb. 5

Miriam Syowia Kyambi. *Fracture I*. 2011-2015. Performance. Foto van de installatie: auteur.



Afb. 6

Valérie Oka. *Sans nom*. 2015. Performance door Lazara Rosell Albear. Foto van de installatie: Cobra.be.

sen waren die zich nú wel aangesproken voelden om te komen kijken, die dat voorheen bij onze 'blanke' tentoonstellingen niet hadden. Wij hebben in WIELS een programmering die voor een groot deel gericht is op het tonen van vrouwelijke kunstenaars en niet-westerse kunst – al dan niet in combinatie – onder impuls van directeur Dirk Snauwaert. In die zin sluit deze tentoonstelling goed aan bij waar wij voor staan, hoewel deze thematiek nog nooit zo expliciet is geweest.

Maar om terug te komen op Valérie Oka; aansluitend op de kooiperformance was er op de vernissage ook een diner-performance, getiteld *En sa présence* (2015) (afb. 7). Hiervan worden in de tentoonstelling beelden getoond. Voor dit diner hadden we elf persoonlijkheden uitgenodigd die samen met Valérie om de tafel zaten. Ze bespraken de hardnekkige denkbeelden die bestaan over het zwarte vrouwenlichaam. Deze werden vertegenwoordigd door een in neonlicht geschreven vraag, die boven de hoofden van de sprekers hing: 'Tu crois vraiment que parce que je suis noire je baise mieux?' [Denk je nu echt dat ik beter neuk omdat ik zwart ben?] Dit cliché in het bijzonder insinueert dat iemand met een zwarte huid wilder is, in seksuele zin.

Valérie Oka wil ons collectief onderbewustzijn wakker schudden. Maar haar provocatieve insteek is gekoppeld aan een historische verwijzing. De kooiperformance is een soort *reenactment* van de emblematische figuur van Sarah Baartman, een Khoikhoi vrouw uit Zuid-Afrika die in de 19de eeuw als attractie werd tentoongesteld onder de naam Hottentot-Venus. Daarom prikt de performance die we in WIELS laten zien nog altijd. Dit was ooit realiteit. Het toont hoe fel die raciale projecties toen waren en stelt op de proef hoe het voorleeft in de herinnering en beleving van mensen.

AM: Hoe waren de reacties vanuit het publiek op de performances van Valérie Oka?

CD: Mensen wilden zichtbaar deelnemen aan het gesprek. Sommigen waren kwaad en onderbraken de genodigde sprekers om hun mening te geven. Ze zeiden: 'Wie denken jullie wel dat jullie zijn om hier in mijn naam te praten over mijn Afrikaanse origine?' Feit is dat we het tafelgesprek net geprogrammeerd hadden op een heel publiek moment, zodat zoveel mogelijk mensen en stemmen gehoord konden worden. Die reacties toonden een geladen sfeer. Ik zou niet zeggen gespannen, maar alsof er iets op het spel stond.

AM: Deze stemmen zijn wellicht nog te weinig aanwezig in het publieke debat, waardoor de performance en tentoonstelling ineens een enorme verantwoordelijkheid dragen om hierin diversiteit te laten zien.

CD: Die het nooit helemaal kan waarmaken. Er worden maar werken van zes kunstenaressen tentoongesteld en daardoor een vrij selecte blik op de thematiek.

FS: Maar Koyo Kouoh streefde ernaar om juist een nieuwe, met name vollediger visie op het feminisme te presenteren. Is de focus op deze zes kunstenaressen dan niet dezelfde soort eenzijdigheid die de womanism beweging juist probeerde te doorbreken? Waarom deze selecte blik?

CD: Als je iets kritisch wil bekijken en onderzoeken, moet je afbakenen. Op een bepaalde manier is het blanke feminisme wel tentoongesteld, maar in zijn negatief. De tentoonstelling gaat uit van de tekortkomingen van het 'historische' feminisme, dat overheersend gericht was op de situatie van blanke vrouwen. Deze postkoloniale bewustwording was de drijfveer om de realiteit van Afrikaanse vrouwelijke kunstenaars en de weerslag hiervan op hun praktijk tegen het licht te houden. Ten tweede, 'spreek over wat je weet' is

altijd een goede leidraad. Koyo Kouoh heeft gesproken over wat zij weet. De titel van de tentoonstelling heeft uiteraard een zekere ambitie geponeerd en ik denk dat dat heel belangrijk is geweest om de gezochte dialoog aan te wakken. Ik denk dat er anders niet zo veel mensen waren komen kijken.

AM: Een aantal van de gepresenteerde kunstenaressen wonen in niet-Afrikaanse landen. Zoulikha Bouabdellah woont bijvoorbeeld in Frankrijk. Welke culturele 'westerse' invloeden heeft zij in haar werk verwerkt?

Het gaat inderdaad niet enkel over Afrikaanse kunstenaressen die in Afrika woonachtig zijn, maar ook zij die vanwege de diaspora over heel de wereld wonen en werken. Ook al delen zij een verwante achtergrond en geschiedenis, zij hebben sindsdien andere invloeden gekend. Zoulikha is daar een voorbeeld van. Zij heeft in Parijs gestudeerd en zo de Franse cultuur meegekregen, waar ze in haar werken mee speelt. Wat je in de reeks *Nues* (2014) (afb. 8) ziet, is eigenlijk een soort knipoog-voorstel voor het Louvre dat in Abu Dhabi zal openen. Zoulikha vroeg zich af hoe ze daar zouden omgaan met de westerse traditie van het naakt. In de collages worden de abstracte patronen van Arabische tapijten geïntegreerd in de reproducties van beroemde naakten die in het Louvre hangen. Deze culturele fusies zijn het onderwerp van haar werk en hebben haar als kunstenaar gevormd.

FS: Denk je dat de zes Afrikaanse kunstenaressen na deze tentoonstelling meer geaccepteerd of succesvoller zullen worden?

Tentoonstellen in een gereputeerd kunstencentrum als WIELS heeft sowieso zijn effect op de visibiliteit van een kunstenaar. Maar ook individuen in de kunstwereld kunnen het verschil maken. Als curator is Koyo Kouoh een platform dat voor continuïteit zorgt. Zij ziet zichzelf als een advocate voor die

thema's, maar ook voor de kunstenaars die zij verdedigt. De toewijding en autoriteit van Koyo zal ongetwijfeld van blijvende betekenis zijn voor de praktijken van deze kunstenaars. [S]



Afb. 7

Valérie Oka. *En sa présence*. 2015. Performance. Foto van de installatie: auteur.



Afb. 8

Zoulikha Bouabdella. *Nues*. 2014. Poster collage. Foto: kunstenaar.

Een Finse verbeelding

—
Jim Verhoef

Indringende blikken van passanten maken me ongemakkelijk. Herken je dat? Een paasweekend in Berlijn kreeg een merkwaardige wending toen ik erachter kwam dat in de tolerante stad de jaarlijkse Berlin Leather and Fetish Week plaatsvond. Epicentrum: 1 kilometer van ons hotel. Klassiek voorbeeld van *wrong time, wrong place*.

De hordes excentriek uitgedoste mannen van middelbare leeftijd kwamen vanuit heel Europa. Wat zeg ik, misschien wel de hele wereld. De buitengewoon bijzondere kostuums werden niet exclusief gebruikt voor de nachtelijke avonturen, maar ook overdag trots getoond aan het gehele Berlijnse publiek. Verlekkerende blikken onze kant op deden ons beseffen dat West-Berlijn niet zo saai is als wij hadden verwacht.

Merkwaardiger was dat deze bebaarde en behaarde mannen mij deden denken aan mijn favoriete vakantieland: Finland. Wanneer je homoseksuele erotiek verbindt met kunstzinnige expressie kom je namelijk per definitie uit bij 'Tom of Finland'.

De aantrekkingskracht van nazi-uniformen waren voor de jonge Fin Touko Laaksonen onweersaanbaar. Hoewel verboden tekende Laaksonen musculaire mannen in uniformen om een tegenwicht te bieden aan het vrouwelijke imago van de homoseksuele man. Na de Tweede Wereldoorlog werden zijn erotische penningen steeds explicieter. De Finse kunstenaar kreeg voet aan de grond in Amerika en



Afb. 1

Tom of Finland, *Zonder titel*, 1988. © 1988-2005 Tom of Finland Foundation.

Afb. 2

Tom of Finland, *Zonder titel*, © 1988-2005 Tom of Finland Foundation.



ontwikkelde daar zijn stijl verder. Beïnvloed door de fotografie werden zijn werken in de jaren zeventig steeds realistischer. Hierdoor verbeelde zijn musculaire schoonheidsideaal een realistische fantasiewereld. Tot de omvangrijke collectie behoren talloze sensuele liefdesportretten van mannen tot *dirty drawings*. In de jaren tachtig diende de maatschappelijke problematiek die gepaard ging met de ontdekking van aids als inspiratie. Laaksonen maakte realistische werken van jonge mannen die waren getroffen door het virus en weerloos hun lot aanvaardden. Tom of Finland creëerde een nieuw rolmodel voor mannen van over de hele wereld in een tijd dat seksuele oriëntatie steeds meer onderwerp werd van maatschappelijke discussie.

Onlangs besloot het Museum of Modern Art in New York vijf van zijn originele werken postuum op

te nemen in de collectie. Ook hangen zijn werken in Los Angeles, San Francisco, Chicago en uiteraard in zijn thuisland, Finland. Wie had gedacht dat Finland het homoseksuele icoon van de kunstwereld zou voortbrengen? De keuze van de jaarlijkse Leather and Fetish Week voor Berlijn als thuislocatie mag dan wel gegrond zijn in het tolerante imago van de stad, maar kunsthistorisch gezien zou Finland een veel correctere locatie zijn.

Niet alleen heeft de Finse Tom een onevenaarbaar stempel gedrukt op de kunsten, zijn kunstwerken representeren ook de mannelijke kant van de homoseksualiteit. Hordes mannen laten hun baard en borsthaar staan, hissen zichzelf in leer en verkennen jaarlijks de nachtclubs van Berlijn. En dit alles omdat Tom of Finland musculaire mannen gehuld in leer afbeeldde als erotisch. [S]

ARE SEXUALLY OBJECTIFYING REPRESENTATIONS OF WOMEN MORE PROBLEMATIC THAN THOSE OF MEN?

The way in which men and women are sexually objectified is wildly different and gender equality is at stake

—
Seema Saujani

In a bedroom between consenting adults, sexual objectification can be exercised and positively appreciated. Austrian psychiatrist Viktor Frankl remarks that pornography promotes “a thoroughly decadent sensuality by dissociating sexuality from love and meaning” in order to satisfy the feeling of experiencing one’s self as an object.¹ However an objectified person by definition cannot take the role of subject.² Sexual objectification is utilised in advertising, art, pornography and pop culture and to reduce a person to an object for one’s own sexual pleasure can be problematic—specifically because it affects men and women differently. So the concern is less with sexual practices portrayed and has more to do with how abundantly sexual objectification is disguised through representational practices. These practices include: visual metaphor, eroticization of violation, foregrounding of erogenous zones, division into sexual parts, generic body and eroticization of passivity.

Erotic representations have substantial influence over erotic taste and contribute to eroticizing gender hierarchy. It is undeniable that there are significantly more sexually objectifying representations of women than there are of men, whether it is in art, pornography, cinema, popular culture or advertising. The ‘female nude’ is a long established genre within the fine arts (dating back c.23000 BC with *Venus of Willendorf*) that has the unclothed female as its primary subject, but there is no male equivalent. Thus it becomes apparent that the primary function of the female (nude) is to provide visual erotic pleasure. Philosopher Anne Eaton highlights a difference between how the nude female body is represented compared to how the nude male body is represented.³ Typically the unclothed female is presented as recumbent or passive such as in Botticelli’s *Birth of Venus*

It is undeniable that there are significantly more sexually objectifying representations of women than there are of men, whether it is in art, pornography, cinema, popular culture or advertising.

(ca. 1480) and the unclothed male as active or unassailable such as Michelangelo's *David* (1501-1504). The inequality in erotic representations foregrounds a connection between sexual desire and women's inferiority to men.

Some feminist theory dictates that pornography, which sexually objectifies females and makes them appear submissive and powerless, eroticizes gender inequality. Eaton identifies such mainstream heterosexual pornography as "inegalitarian pornography" and accounts it responsible for promoting and maintaining gender inequality in an already patriarchal society. A patriarchy where men look and women are looked at; men act and women are acted upon; men control and women are controlled.⁵ This patriarchy informs political regime, economic systems, culture and language amongst other discourse, it is no surprise that a male perspective is dominant in representation. English Lecturer Susanne Kappeler declares that "The history of representation is the history of the male gender representing itself to itself".⁶ This is perhaps why sexually objectifying representations rarely present the male as submissive or passive, let alone eroticize passivity in men.

The inequality in erotic representations foregrounds a connection between sexual desire and women's inferiority to men.

In an advert for Gilly Hicks, a black and white image of five male models and one female model, the male models face away from the camera allowing the foregrounding of an erogenous zone (buttocks) but at the same time with their backs towards the viewer they appear unavailable. Meanwhile, the female model stands in full-frontal view suggesting availability. Although the Hicks brand is aimed at women and despite the ad being an instance of CFNM (Clothed Female, Naked Male), the female model is objectified to a larger degree than the male models. While it does not conform to more common instances of CMFN (Clothed Male, Naked Female), it is worth adding she is only in basic lingerie.

Likewise in 2007 and 2008, the Campari group released calendars promoting their product, an alcoholic aperitif, starring Salma Hayek and Eva Mendes. Hayek is photographed in an elevator with male models surrounding around her. One is holding the bottled product and another is gripping her arm. Although the models are indistinguishable, by placing Hayek at the centre of them, her mouth agape and her expression perturbed, the image can be interpreted as a woman being taken advantage of. In the following year's calendar, Eva Mendes is photographed in bed with three male models. Mendes towers over them and although her pose is not passive, it is sexually charged. In spite of placing Mendes at the centre of the frame and surrounding her with handsome men to "play" with (playing card suits are painted onto their skin: a blatant visual metaphor) the image does not seem to be targeted at women. It reads more as "hot chick that will have sex with you and all your friends" than genuinely catering to any female sexual fantasy.⁷ These calendars suggest that for women's empowerment to be portrayed in the media it still requires them to be sexual. Perhaps the female body has been totally reduced to an object of sexual desire and an inseparable part of our understanding of beauty.

For the AW 2007/08 collection from Dolce and Gabbana, the company produced adverts presenting a CFNM scenario where female models outnumber and dominate the male models using whips and chains. However it again suggests that a woman has power over men through sex. The explicit reference to SM and bondage fetishes gives the impression that only when sexualised in this manner is it that women have power over men. The backdrop against which these photographs are shot is futuristic in style. Does that imply that this reversed power relation is currently unattainable but will exist in the future? On the other hand, are such images of women (powerful, erotic, dominating)

Perhaps the female body has been totally reduced to an object of sexual desire and an inseparable part of our understanding of beauty.

just another opportunity for men to objectify them? Men can easily adjust to objectifying “sexually empowered” women; they are simply allowed to travel between two points that are still exciting for men, the timid wife and the “strong” temptress.⁸ The sexual objectification of men seems to be undermined by an inadvertent objectification of women.

Nevertheless, we can look at pornography for an uncompromising sexually objectifying representation of men. *Dirty Diaries* (Mia Engberg, 2009) is a collection of thirteen pornographic short films made by Swedish feminists. In *Dildo Man* (Åsa Sandzén, 2009) the female character shrinks one of the men watching her masturbate and proceeds to use him as a dildo. American photographer Robert Mapplethorpe has produced many works of nude men; *Man in Polyester Suit* (1980) shows an African-American dressed in a three-piece suit but his penis is exposed and his face is cropped out of the image. The photograph plays on the stereotype of the sexual prowess of black men, which might suggest a man’s impermeability to sexual objectification can be compromised by race.

Despite the mainstream film *Magic Mike* (Steven Soderbergh, 2012) and its upcoming sequel, beyond individual instances of exclusively sexually objectifying representations of men, their existence appears to have little impact on their cultural and social conditions. Besides, men are not totally unaffected by sexually objectifying representations of themselves: anthropologist David Gilmore speaks of cases of males with eating disorders, negative body images and serious steroid abuses as a result of intense pressure to fit to the ideals of manhood portrayed in media, much like their female counterparts. Interestingly, Gilmore also claims that male concerns lie in competition with other men rather than how they appear to women, which in a way further denies women the role of subject and reinforces “men as both cultural authors and cultural audience”.⁹

The sexual objectification of men seems to be undermined by an inadvertent objectification of women.

Sexually objectifying representations of men are constructed differently to those of women. While erotic representations of women reduce them to an object of heteronormative male sexual desire by rendering them passive, few erotic representations present men as such; instead the male is portrayed as affirmative and therefore maintains subjectivity. For this reason sexually objectifying representations of women are more problematic than those of men, because through these representations women are subordinated and men are not. It is the eroticization of a dominant submissive dynamic between men and women that perpetuates the subordination of women in real life, leaving women to face disadvantages that men will not. [S]

While erotic representations of women reduce them to an object of heteronormative male sexual desire by rendering them passive, few erotic representations present men as such.

Wellustig kijken

Koes Staassen geïnterviewd door Julia Steenhuisen

Het werk van kunstenaar Koes Staassen (1985) is nietsverhullend en openhartig; hij zoekt de grenzen van taboes over duistere seksuele verlangens op, om ze in zijn tekeningen vervolgens op te heffen. Het zijn de blote lijven van jonge mannen die het onderwerp uitmaken, dikwijls omgeven door scherpe en gevaarlijke voorwerpen. Staassen vraagt zijn vrienden om in modelsessies te poseren, waarin hij met zijn blik de mannen aftast en bekijkt. Er ontstaat een broeierige situatie die geladen is met erotische spanning. Mooie en verzorgde tekeningen zijn hiervan het resultaat, waarmee hij zijn gevoelde nervositeit en verliefdheid aan de kijker op een intrigerende manier weet over te brengen. Hij sprak over zijn werk.

I

“Een aantal jaar geleden begon ik met het gebruiken van foto’s van gruwelijke situaties die ik vervolgens heel mooi uittekende. Ik merkte dat het combineren van schoonheid en iets afschrikwekends mij een fysieke ervaring gaf. Het prikkelt de zintuigen; je weet dat je naar iets gruwelijks kijkt, maar toch kun je niet onderdrukken dat het eigenlijk heel mooi is. Ik heb het gevoel dat dit te maken heeft met het sublieme, omdat ik het gevoel had dat het mijzelf oversteeg. Drie jaar lang ben ik op deze manier met het thema licht en duister bezig geweest en heb ik grote houtskooltekeningen gemaakt. Op den duur ging dit me echter te gemakkelijk af en werd het een formule. Wat me wel bleef bezighouden was de directheid van het tekenen, dus ging ik daar op een andere manier mee verder.”

II

“Toen ik begon met het maken van mijn recente tekeningen schetste ik nog tijdens de modelsessies. Inmiddels werk ik op basis van foto’s. Het direct naar model tekenen heeft altijd iets afstandelijks en is daardoor voor mij onprettig; dat is niet wat ik wil. Ik wil naast iemand op bed kunnen zitten en met een camera snel te werk kunnen gaan. Op die manier spelen het model en ik een spel; het is los en dynamisch. Als ik naar model zou tekenen zou er veel van dat spel en die dynamiek verloren gaan. Het maken van mijn tekeningen is een ervaring: een samenwerking met het model. Ik creëer een veilige ruimte waarin alles kan ontstaan. Zo’n tekening is van die samenwerking het overblijfsel en slechts een onderdeel van het geheel. Het is een complex proces, maar heel mooi en vreedzaam.”

III

“Ik vind het verschrikkelijk om aan iemand te moeten vragen om zijn benen op een bepaalde manier neer te leggen. ‘Fuck’ denk ik dan. Ik beken dan namelijk dat ik iemand op een bepaalde manier wil zien. Ik ben me ervan bewust dat ik iemand bekijk en heb daardoor de angst dat ik pervers zou kunnen zijn. Mijn blik op de ander is heel dwingend. De scherpe en gevaarlijke voorwerpen die ik gebruik, zoals een schaar of een handboog hebben daarmee te maken. Iedereen weet dat je nooit op zo’n manier een schaar zou neerleggen. Hiermee wil ik zeggen dat ik naar het lichaam heb gekeken en het voorwerp bewust geplaatst heb. In het werk *Creating an Idol* heb ik

deze blik op een andere manier verwerkt. Aan het model merkte ik dat hij het heel prettig vond dat ik hem bekeek en met dat gegeven wilde ik iets doen. Door hem af te beelden maakte ik van hem eigenlijk een idool. Tegelijkertijd gaf ik hem een stuk klei waarmee hij een afgodsbeeldje moest kleien.”

IV

Toen ik begon te werken met modellen merkte ik dat ik het artistieke motief voorop plaatste. Dat werkte als een geruststelling; zolang alles in het teken stond van de tekening was het gerechtvaardigd. Maar tijdens de sessies broeit er iets waardoor ook minder artistieke motieven meespelen. Deze gaan bijvoorbeeld over lust en verlangen, dichtbij willen zijn of controle over een situatie uit willen oefenen. Het is heel complex als je iemand tegenover je hebt en je daarnaar moet handelen. Dit lijkt op het hebben van seksuele intimiteit en dat maakt het ingewikkeld. Ik wil heel dichtbij komen, maar ik wil ook dat het een goede tekening oplevert. Inmiddels probeer ik minder een waardeoordeel te geven over een motief dat me drijft mijn werk te maken. Ik denk dat je honderd verschillende motieven kunt hebben om een werk te maken en dat die ook allemaal tegelijkertijd waar kunnen zijn. Als het hebben van intimiteit echt mijn enige motief zou zijn, zouden de sessies anders zijn. Ik bewaar namelijk altijd afstand. Het is geen seksueel spel, maar een erotisch spel. Een seksueel spel gaat over het samenvloeien en het handelen, terwijl een erotisch spel gaat over het aanwezig zijn in je lichaam in het moment. Het kan erotisch zijn zonder opwindend te zijn. Een naakt lichaam voor je hebben is per definitie erotisch omdat iemand er helemaal is. Dat betekent niet dat je seksuele handelingen wilt verrichten. Het gaat mij om deze erotische spanning vooraf en tijdens zo’n sessie. Daarom vraag ik jongens doorgaans ook maar één keer. Ik zou bang zijn dat het na een eerste keer gemoedelijk wordt en te gemakkelijk gaat.”

V

“Ik zou willen dat er in de wereld ruimte is om met je lustgevoelens bezig te zijn. Dat is ook precies wat ik met mijn tekeningen wil overdragen. Je zit altijd in je hoofd, je bent eigenlijk bijna geen lichaam en de nadruk ligt op het intellect. Terwijl je onderbuik eigenlijk heel oprecht is, heel krachtig. Daarom wil ik in mijn tekeningen dingen doen die op het randje zijn, lichamelijke en decoratieve elementen zorgen ervoor dat de tekeningen een reactie uitlokken. Ik wil niet in een hoekje van homokunst geplaatst worden, ik wil dat het dat overstijgt. Kriatiek die ik regelmatig krijg is dat ik vrouwenlichamen moet gaan tekenen; alleen homo’s zouden mannenlichamen interessant vinden. Maar ik gebruik het mannenlichaam juist omdat dit iets voor mij betekent, niet omdat ik graag een homopubliek wil pleasen. Ik geloof in wat ik doe en daar zal ik me nooit overheen kunnen zetten, ook niet als iemand iets negatiefs zegt. Het maken van mijn tekeningen is een ervaring en ik weet dat deze ervaring oprecht is.”

VI

“Maar voorop staat dat de tekening mijn vertaling moet zijn van de ervaring die ik heb gehad met een model, om deze reden probeer ik me niet te laten verleiden tot het fotorealistisch uitwerken van een foto. Ik ben jaloers op mensen met een uitgesproken tekenstijl, die van kunstenaar Jean Cocteau bijvoorbeeld, die in een paar lijnen prachtige tekeningen kon maken. Als ik dat zie heb ik zin om nog trefzekerder te worden. Het precieze moet nog veel preciezer worden en tegelijkertijd wil ik nog meer ruimte in het tekenen veroveren voor ontdekking. Concentratie en me tegelijkertijd laten gaan moeten beiden een plek hebben in het werk.”

Wie en waar is Joséphine?

Amber Bloos, Ester Delmée,
Merel Haverman, Roxy Jongewaard
en Fleur Siedenburg

De Hermitage Amsterdam introduceert: Alexander, Napoleon en Joséphine. Dit jaar brengt het museum drie grote figuren uit de moderne geschiedenis dichtbij in een tentoonstelling over, naar eigen zeggen, vriendschap, oorlog en kunst.¹ “Aan de hand van ruim tweehonderd [...] [voorwerpen] wordt het verhaal verteld van twee grote heersers en van *female power*,” zo belooft het museum.² Maar maakt het museum deze belofte waar? Komt Joséphine in de tentoonstelling inderdaad naar voren als ‘powervrouw’, gelijkwaardig aan haar mannelijke tegenspelers?

De expositie is visueel zeer overweldigend. Er is veel aandacht besteed aan het creëren van sfeer; er zijn verschillende kleuren wanden die geassocieerd kunnen worden met Alexander, Napoleon of Joséphine, en persoonlijke quotaties van deze hoofdpersonen. De tentoonstelling beslaat twee verdiepingen en een dertiental ruimtes. Hiervan zijn de twee zalen op de benedenverdieping verreweg het grootst. Op de bovenverdieping bevinden zich een groot balkon en een reeks kabinetten die uitkijken op de zalen beneden. Bij binnenkomst wordt de bezoeker geconfronteerd met woordengroepen en portretten van de drie hoofdpersonen. Zo staat er onder andere bij Joséphine ‘intelligent’ en ‘cultuuricoon’. Woorden die passen bij het idee van Joséphine als powervrouw.³

Van de twee grote zalen op de benedenverdieping is de eerste gewijd aan de liefdesrelatie tussen Napoleon en Joséphine, met persoonlijke objecten uit het paleis Malmaison. De tweede grote zaal, die het visuele centrum vormt van de tentoonstelling, staat in het teken van de Russische veldtocht van Napoleon in 1812. In deze zaal hangen imposante schilderijen van de veldtocht en bevinden zich wapens, vaandels en soldaten-

kledij. Het grote balkon is het domein van Tsaar Alexander I, met pracht en praal van het Russische hof, waarna in de kleine kabinetten uiteindelijk Joséphine wordt uitgelicht en een bescheiden aantal voorwerpen uit haar kunstcollectie te zien is.

In de eerste twee kabinetten die gewijd zijn aan Joséphine wordt het beeld geschapen van een vrouw die haar kunst alleen maar ontvangt, zonder daar een actieve rol in te spelen, zoals te zien is in het kabinet genaamd ‘De roofofstelling van Napoleon’. Tevens wordt ze afgebeeld als slechts een tussenpersoon in de relatie van Napoleon en Alexander.⁴ Pas in de laatste kabinetten wordt dit beeld genuanceerd door haar opdrachtgeverschap en verzamelinstincten uit te lichten. Over het algemeen schetsen de grote teksten in de ruimtes een clichébeeld van de verkwistende vrouw, dat pas in de objectteksten wordt bijgesteld. De laatste ruimte van de tentoonstelling is gewijd aan de nazaten van Joséphine die nu nog een koninklijke functie vervullen. Dit moet laten blijken dat zij een grote invloed op de geschiedenis heeft gehad. Het beeld dat van Joséphine wordt geschapen in de tentoonstelling is onvoldoende genuanceerd, en zij komt visueel te weinig aan bod. Zij is letterlijk en figuurlijk weggelaten en wordt overschaduwd door haar machtige mannelijke tegenpartijen.

Vanuit deze analyse valt te stellen dat Joséphine in de expositie niet naar voren komt als de powervrouw, zoals de Hermitage belooft. De meeste recensenten lijkt dit echter niet op te vallen of te storen. In de pers komt er veelal een ongenueerd beeld van Joséphine naar voren of wordt zij niet eens opgemerkt. Alleen Nell Westerlaken erkent in De Volkskrant het probleem en noemt haar artikel: ‘Joséphine verloren in de kruit-

dampen’.⁵ Over het algemeen is er in de media weinig aandacht voor de rol van Joséphine. In het radioprogramma van EenVandaag wordt Joséphine bestempeld als overspelige minnares terwijl de hijgerige tonen van Jane Birkin en Serge Sainsbourg te horen zijn.⁶ In de uitzending van Opium op 9 april staat de oorlog centraal en wordt er geruime tijd stilgestaan bij de moedige Nederlandse burgers die in de Russische veldtocht meevochten. In de aankondiging vertelt de directeur van het Van Gogh Museum Axel Rüger over de zaalindeling en slaat daarbij het hele gedeelte van Joséphine over. De reportage is in thriller-vorm gegoten en na een paar seconden is het wapengekletter al te horen.⁷ Vrij Nederland ziet morele problemen. De bezoeker zou teveel oorlogsverheerlijking te zien krijgen en de pronkstukken van de collectie bestaan uit roofofstelling.⁸ De media-aandacht gaat uit naar de oorlog, zoals deze ook in de tentoonstelling visueel centraal staat in de grote benedenzaal.

De tentoonstelling *Joséphine*, georganiseerd in het Musée de Luxembourg te Parijs in 2014, liet zien dat het ook anders kan.⁹ Curator Amaury Lefebvre stelde in deze tentoonstelling met succes het stereotype beeld van Joséphine als de “lichtzinnige, verkwistende en frivole vrouw van” aan de kaak. Een van de factoren die voor dit stereotype beeld heeft gezorgd, is de veelgeciteerde biografie van Joséphine geschreven door de Napoleon-specialist Frédéric Masion aan het einde van de negentiende eeuw.¹⁰ Een tweede factor is het probleem dat er van Joséphine geen eenduidig beeld is overgebleven. Tijdens en na haar leven is de Franse keizerin zowel vaak als gevarieerd geportretteerd, waardoor het moeilijk is om één iconisch beeld te selecteren dat het leven en de persoonlijkheid van Joséphine moet representeren.¹¹ Meer dan de tentoonstelling in

de Hermitage, weet de tentoonstelling in Parijs het beeld van Joséphine te veranderen door haar neer te zetten als stijlicoon; een vrouw die door haar smaak en kennis in de kunst- en natuurwetenschappen een ‘vrouwelijke’ stempel op het machtige Franse rijk wist te drukken.¹²

De expositie *Alexander, Napoleon & Joséphine* maakt haar belofte helaas niet waar. Hoewel de woorden bij de entree een beeld creëren van Joséphine als powervrouw, zien wij dit in de tentoonstelling zelf amper terug. Bovendien wordt het geijkte beeld van Joséphine als echtgenote en passieve vrouw niet genoeg tot nuance gebracht en is zij visueel zeer ondergeschikt aan haar mannelijke tegenspelers. De kritieken benadrukken met name de oorlogsthematiek, waarin Joséphine achterblijft als onbelangrijk of als lichtzinnige vrouw. In Parijs is recentelijk met succes geprobeerd het beeld van Joséphine bij te stellen. De woordengroep die het Hermitage samenstelde werd in Parijs in zowel catalogus als tentoonstelling op geslaagde wijze uitgewerkt. Helaas zien we in de Hermitage slechts een klein stukje van alles wat Joséphine belichaamde. Joséphine wordt aangekondigd als powervrouw en als gelijke aan haar herengezelschap, maar dit wordt visueel en inhoudelijk niet gerealiseerd. Joséphine wordt in de Hermitage letterlijk en figuurlijk klein gehouden. [S]

Alexander, Napoleon & Joséphine: een verhaal van vriendschap, oorlog en kunst uit de Hermitage
Hermitage Amsterdam
28 maart – 8 november 2015

ZWARTE VER LEIDING

Seksualiteit als differentiatiemechanisme
in de late Middeleeuwen

—
Lisa Jacobs

Seksualiteit fungeert binnen het oriëntalistisch discours als belangrijk differentiatiemechanisme. Terwijl de niet-westerse, mannelijke Ander voornamelijk wordt geassocieerd met seksuele perversiteit, homoseksualiteit, decadentie of seksuele agressie, wordt de vrouwelijke Ander veelal beschreven als een gewillig seksueel lustobject van buitengewone schoonheid. Binnen deze typeringen is dus een aan gender gerelateerde component zichtbaar.¹ In de negentiende eeuw vindt met name de vrouwelijke Ander haar weg naar de penselen van onder anderen Eugène Delacroix (1798-1863) en Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Hun schilderijen van aan slavenbanden geketende wulpse dames die zich in erotische poses tonen zijn boegbeelden geworden van deze geseksualiseerde, vrouwelijke Oriënt.

Dergelijke stereotypen van de Ander zijn echter reeds in de Middeleeuwen aanwezig, en hoewel de middeleeuwse beeldtaal wezenlijk verschilt van die van de negentiende eeuw, werden er vanaf omstreeks de dertiende eeuw afbeeldingen vervaardigd waarin de Ander visueel wordt onderscheiden van het Zelf. Dergelijke afbeeldingen bevinden zich voornamelijk in manuscripten met reisverhalen van bijvoorbeeld Marco Polo (ca. 1254-1324) en Jean de Mandeville (ca. 1300-1357), of in beeldprogramma's bij *chansons de geste* (ridderromans met historische personen in de hoofdrol) en in kruisvaarderskronieken.²

Terwijl de niet-westerse, mannelijke Ander voornamelijk wordt geassocieerd met seksuele perversiteit, homoseksualiteit, decadentie of seksuele agressie, wordt de vrouwelijke Ander veelal beschreven als een gewillig seksueel lustobject van buitengewone schoonheid.

Afb. 1

Man aan de Indus. In: *Le Livre des merveilles*. Ca. 1420. Parijs, BNF, Français 2810, fol. 183v.



De Ander wordt visueel gedifferentieerd middels huidskleur, kleding, hoofddracht en/of attributen.³ Ook de thematiek van de afbeeldingen werkt soms stereotype-rend of draagt hieraan bij. Thema's als afgoderij, maar ook seksuele eigenaardigheden, weerspiegelen steeds terugkerende karakterisering van de wereld buiten het Zelf. Zo bevat een vijftiende-eeuws manuscript dat het *Livre des Merveilles* bevat (reisverhalen van o.a. De Mandeville) een afbeelding van een man met een enorme scrotum, zittend aan de rand van de Indus.⁴

Middeleeuwse afbeeldingen waarin de seksualiteit van de vrouwelijke Ander het thema vormt zijn echter schaars. Om deze reden springt een afbeelding uit een Beiers manuscript uit 1465 met daarin de verhalen van Apollonius van Tyrus in het oog.⁵ Hierop is de blanke protagonist te zien terwijl hij in bed ligt met een zwarte vrouw (afb. 1). Dergelijke middeleeuwse bedscènes komen vaker voor, bijvoorbeeld in manuscripten met de *Roman de la Rose*. Binnen deze minneniconografie wordt zelden seksuele activiteit

gesuggereerd en de thematiek fungeert in dat geval dus als een discrete verwijzing naar de hoofse liefde.⁶ De weergave van een zwarte vrouw binnen een dergelijke context is echter uniek. Wordt hier misschien verwezen naar de seksualiteit van de vrouwelijke Ander? En zo ja, hoe moeten we deze dan waarderen en interpreteren?

Reeds verrichte kunsthistorische studies naar middeleeuws oriëntalisme zijn uitgevoerd met weinig oog voor de complexiteit van tekst-beeld-verhoudingen en de veelzijdigheid van het oriëntalistisch discours. Door de afbeelding van Apollonius en de zwarte vrouw in sa-



Afb. 1

Palmina en Apollonius in bed. In: Apollonius von Tyrland. Ca. 1465. Gotha, FB, Cod. Chart. A. 689, fol. 112r.

menhang met de overige afbeeldingen en de tekst uit het Apollonius-manuscript te bestuderen, en daarnaast binnen het kader van de middeleeuwse, oriëntalistische iconografie te bezien, ontstaat echter een meer genuanceerd beeld.

Hoofse dames met een twist: Apollonius' oriëntaalse vrouwen

De van oorsprong klassieke avonturen- en liefdesroman *Historia Apollonii regis Tyri* (HA, ca. 500 n. Chr.) werd omstreeks 1300 door de Oostenrijkse arts Heinrich von Neustadt naar het Middelhoogduits vertaald en bewerkt. Heinrichs *Apollonius von Tyrland* borduurt voort op de reeds in de vroege Middeleeuwen ontstane 'gekerstende' variant van het verhaal.⁷ Alhoewel de protagonist Apollonius afkomstig is uit Klein-Azië, en van daaruit reizen maakt en avonturen beleeft in onder andere Noord-Afrika en gebieden rond de Zwarte Zee en India, fungeert hij binnen de middeleeuwse versies van de roman niet als de Ander, maar als christelijke koning in spe. Ook in Heinrichs versie van het verhaal bekeert Apollonius zich aan het eind, tezamen met de hele bevolking van Antiochië, tot het christendom.

Heinrich voegde aan de HA tevens een reeks nieuwe episodes toe, waarin Apollonius een verhouding krijgt met drie oriëntaalse prinsessen. Deze vrouwen worden geheel volgens oriëntalistische stereotypen beschreven. Overeenkomstig met de Saraceense prinses in chansons de geste worden ze getypeerd als beeldschone en seksueel beschikbare vrouwen. Ze wijken hiermee af van hun mannelijke landgenoten, die vaak als 'lelijk' worden omschreven en bovendien hun vrouwen vaak bedreigen of verkeerd behandelen, waardoor de prinsessen van hun eigen volk moeten worden gered door de protagonist.⁸ De seksualiteit van Apollonius' oriëntaalse vrouwen wordt door Heinrich zeer uitvoerig beschreven, zij het op verschillende manieren.

Overeenkomstig met de Saraceense prinses in chansons de geste worden ze getypeerd als beeldschone en seksueel beschikbare vrouwen.

De zwarte vrouw met wie Apollonius in bed is afgebeeld is de Moorse koningin Palmina. Apollonius ontmoet haar op het fictieve eiland Montiplein, waar hij haar bevrijdt van een tirannieke Moorse ridder, die ook nog eens honderd christelijke vrouwen verkrachtte. Terwijl de mannelijke Ander dus wordt vereenzelvigd met seksuele agressie, vormt Palmina in deze episode de ultieme, maar onconventionele seksuele verleiding. Heinrich omschrijft Palmina als een mooie, welgevormde koningin. Haar donkere huid wordt echter als inferieur beschouwd, en tevens met lelijkheid geassocieerd.⁹ Palmina is op slag verliefd wanneer ze Apollonius ziet. Ze beseft zich echter dat haar huidskleur een romance in de weg staat. Ze tracht Apollonius' mannen te overtuigen van haar seksuele kwaliteiten, door op te merken dat Moorse vrouwen bijzonder goed zijn in de 'zoete liefde'.¹⁰ Vervolgens voert ze Apollonius dronken en gaat naast de bedwelmden ridder liggen. Hij waant haar voor een verloren liefde en gaat op haar liefdespel in. Wanneer Apollonius er plotseling achter komt dat hij naast 'de zwarte' ligt schrikt hij, waarna Palmina hem probeert te overtuigen van haar goede bedoelingen. Uiterekend zijn mannelijkheid zet hem er uiteindelijk toe haar niet langer in verlegenheid te brengen en op haar avances in te gaan.¹¹

Het idee dat zwarte vrouwen minder mooi zijn dan blanke vrouwen en de gelijktijdige associatie van een zwarte huid met uitzonderlijke seksuele kwaliteiten zijn door Heinrich niet uit de lucht gegrepen. De traditie voor het beschrijven van schoonheid was in de Middeleeuwen sterk gestandaardiseerd, en hierbinnen is de huid vrijwel altijd blank, terwijl de lelijke tegenhanger daarvan zwart is.¹² Heinrichs mooie, zwarte vrouw vormde dus een uitzondering op deze regel. De notie omtrent de vermeende superieure seksualiteit van Moorse vrouwen is te vinden in onder andere Albertus Magnus' *Questiones super De animalibus* (ca. 1258). Voortbordurend op klimatologische en etnisch-geografische theorieën over zwarte mensen stelt hij dat

Terwijl de mannelijke Ander dus wordt vereenzelvigd met seksuele agressie, vormt Palmina in deze episode de ultieme, maar onconventionele seksuele verleiding.

zwarte vrouwen wegens hun warmere lichaamstemperatuur ook meer seksuele behoeftes hebben en seksueel actiever zijn.¹³

Het ligt voor de hand de afbeelding van Palmina en Apollonius in bed te interpreteren als een visuele vertaling van de wijze waarop deze bedscène in de tekst wordt beschreven. Margrit Krenn typeert de afbeelding dan ook als een 'parodie op de hoofse minneniconografie', maar ze onderbouwt deze interpretatie niet.¹⁴ Wanneer de afbeeldingen en beschrijvingen van Apollonius' andere oriëntaalse prinsessen in ogenschouw worden genomen, blijkt de tekst-beeld-relatie in dit manuscript echter meer gecompliceerd te zijn. Hoewel ook deze vrouwen op een sterk geseksualiseerde manier worden beschreven, zijn ze afgebeeld als westerse prinsessen en binnen conventionele, hoofse thematiek.

Zo wordt prinses Cirilla, dochter van de koning van Galatia (een gebied dat in de roman ten oosten van de Zwarte Zee wordt gesitueerd) afgebeeld voor de tent waarin ze met Apollonius haar bedscène beleeft (afb. 2). Terwijl de tekst niet specifiek is omtrent haar uiterlijk is ze als een blonde en blanke prinses afgebeeld. Alhoewel de afbeelding op hoofse, discrete wijze naar de aankomende liefdesnacht verwijst, wordt deze episode in de tekst compleet anders beschreven. Cirilla daagt Apollonius namelijk uit voor een tweegevecht.¹⁵ Dit 'tweegevecht' blijkt echter een metafoor te zijn voor de liefdesnacht, die vervolgens uitvoerig wordt beschreven. Apollonius begint aan een 'voorgevecht', dat Cirilla niet kan ontwijken. Hij valt haar met al zijn macht en zijn lans aan, terwijl Cirilla weerloos is en hem zijn overwinning moet toestaan.¹⁶ Alhoewel Cirilla zich in eerste instantie dus provocatief gedraagt door Apollonius uit te dagen voor een 'gevecht', wordt ze gedurende de bedscène teruggeplaatst in haar rol van het vrouwe-



Afb. 2

Cirilla voor Apollonius' tent. In: Apollonius von Tyrland. Ca. 1465. Gotha, FB, Cod. Chart. A. 689, fol. 47r.

lijke, passieve 'object of desire'. De bedscène vindt een echo in Cirilla's schare van honderden beeldschone jonkvrouwen, die gelijktijdig het bed delen met Apollonius' mannen. Er is dus niet alleen sprake van een seksueel provocatieve vrouw die in bed wordt ingetoomd, maar ook van een overdaad en veelheid aan seksualiteit.

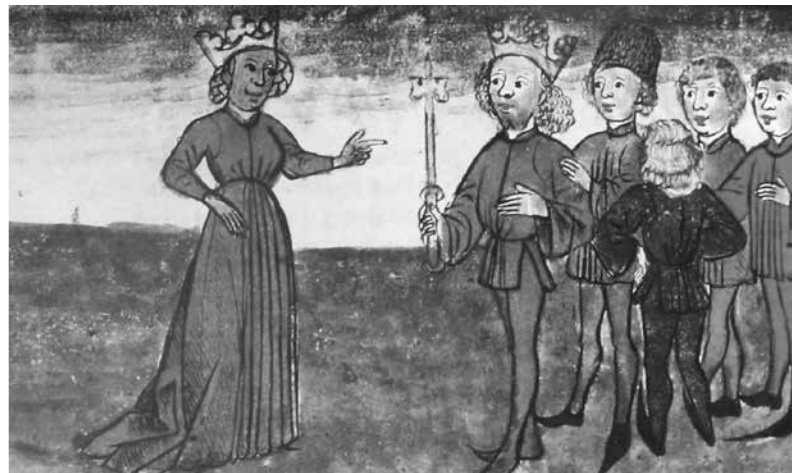
Ook Diomena, de derde prinses, wordt omgeven door duizenden prachtige jonkvrouwen. Apollonius ontmoet haar in Crisa, een quasi-aards paradijs in de buurt van India. Heinrich weidt in deze episode zelfs uit over de lichamelijke schoonheid van haar moeder. Ook de afbeeldingen van Diomena volgen echter de gestandaardiseerde minneniconografie naar voorbeeld van de liefdestuin in de *Roman de la Rose*, en ook Diomena wordt als westerse prinses weergegeven.¹⁷

Alhoewel Heinrich de seksualiteit van de drie prinsessen oriëntalistisch typeert, wordt hier visueel dus niet expliciet naar verwezen. Er is geen naakt te zien, en de verwijzingen naar seks zijn impliciet. Waarschijnlijk heeft dit te maken met connotaties rond klasse, die ook in middeleeuwse afbeeldingen van de eigen leefomgeving zichtbaar zijn.¹⁸ Zo wees Martha Easton op een afbeelding in *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (ca. 1412-1416), waarop de genitaliën van boeren zichtbaar zijn, terwijl een adellijke vrouw discreet gekleed gaat.¹⁹ Ook in het Apollonius-manuscript is zichtbaar dat klasse een bepalende factor lijkt te zijn in het al dan niet visueel differentiëren van de Ander. De jonkvrouw van prinses Cirilla wordt bijvoorbeeld wel met oriëntaalse hoofddracht weergegeven.²⁰

Terwijl de blanke Cirilla en Diomena geheel verwesterd zijn weergegeven, wordt de zwarte Palmina wél visueel gedifferentieerd. Betekent dit nu dat etniciteit een beslissende component vormt in het al dan niet visueel differentiëren van de Oriënt? Een tweede afbeelding van Palmina in het manuscript compliceert deze aanname. Terwijl ze Apollonius aanwijst als haar toekomstige man, is ze namelijk met een blanke huid afgebeeld (afb. 3). De iconografie van deze afbeelding lijkt op het

veelvoorkomende thema van een ontmoeting of liefdesgesprek tussen een adellijke man en vrouw. Apollonius neemt in deze afbeelding echter een passieve houding aan, terwijl Palmina het dominante karakter vormt. Normaliter zijn dergelijke gender-verhoudingen omgedraaid.²¹ Op de twee overige afbeeldingen waarop Palmina voorkomt is ze weer met een donkere huid weergegeven. Eén daarvan differentieert haar bovendien door de thematiek, namelijk afgoderij.²² De tekst-beeld-verhouding in dit manuscript is dus ingewikkelder dan ze op het eerste gezicht lijkt.

Oriëntalisme en middeleeuwse tekst-beeldverhoudingen



Afb. 3

Palmina kiest Apollonius tot echtgenoot. In: *Apollonius von Tyrland*. Ca. 1465. Gotha, FB, Cod. Chart. A. 689, fol. 111v.

Aangezien beeldprogramma's in de Middeleeuwen veelal eeuwen zijn verwijderd van het moment waarop de tekst die ze illustreren tot stand kwam, is het belangrijk om deze tekst-beeld-verhouding per context te bestuderen, en tevens te vergelijken met algemene iconografische conventies.

Een 'verwesterde' beeldtaal voor de weergave van de Ander is in de Middeleeuwen

niet uniek. Oriëntaalse prinsessen en koninginnen worden geregeld als westerse, hoofse dames weergegeven.²³ Ook de mannelijke Ander wordt lang niet altijd visueel gedifferentieerd. Dergelijke afbeeldingen komen zelfs regelmatig binnen hetzelfde beeldprogramma voor als oriëntalistische afbeeldingen. Ook voor de weergave van de zwarte Ander in het algemeen, en de zwarte koningin in het bijzonder, bestond een pluri-forme beeldtraditie. De huid wordt zowel blank als donker weergegeven.²⁴

Er bestaat dus geen ‘logische’ correlatie tussen het al dan niet aanwezig zijn van visuele differentiatie van de Ander, en het gedachtegoed zoals dat in de bijbehorende tekst aanwezig is. Soms komen de twee aspecten samen, maar lang niet altijd. Binnen de meeste kunsthistorische studies naar middeleeuws oriëntalisme is deze tekst-beeld-relatie ten onrechte gesimplificeerd en veralgemeeniseerd. Zo interpreteren Debra Higgs Strickland en Lieselotte Saurma-Jeltsch de verwesterde beeldtaal in *Devisement*-manuscripten als voortvloeiend uit een meer positieve waardering van de Ander en een laatmiddeleeuwse opmars naar de vroegmoderne tijd, waarin de Ander meer genuanceerd zou worden bekeken dan voorheen.²⁵ Naast het feit dat ook positieve stereotypen van de Ander oriëntalistisch zijn, wordt de middeleeuwse tekst-beeld-relatie hiermee gedegradeerd tot een simpele rebus. Bovendien construeren de auteurs een fictieve scheidslijn tussen middeleeuws en vroegmodern oriëntalisme. Zij verraden hiermee een door eigen stereotypen gedreven beeldvorming van deze periodes en hebben geen oog voor de complexiteit en veelvormigheid die het oriëntalistisch gedachtegoed ten alle tijden aanneemt. Tot slot negeren de auteurs afbeeldingen in dezelfde manuscripten waarin de Ander wel degelijk wordt gedifferentieerd, bijvoorbeeld middels exotische kleding.²⁶

Zwarte verleiding?

De reden dat Apollonius’ blanke prinsessen niet visueel worden gedifferentieerd staat los van het feit dat Palmina wel met een donkere huid wordt weergegeven. Er bestond in de Middeleeuwen geen verankerde beeldtraditie voor de weergave van de oriëntaalse prinses, en visuele differentiatie werd wellicht onnodig geacht, of misschien dacht men hier niet eens bewust over na. Ook is het aannemelijk dat conventies op het gebied van

Naast het feit dat ook positieve stereotypen van de Ander oriëntalistisch zijn, wordt de middeleeuwse tekst-beeld-relatie hiermee gedegradeerd tot een simpele rebus.

klasse bepaalden dat hoofse dames niet naakt werden afgebeeld, en dat afbeeldingen waarin zij het onderwerp vormen geen expliciete verwijzingen naar seksualiteit bevatten. Visuele verwestering van de Ander duidt echter niet op een afwezigheid van oriëntalistische stereotyperingen.

Het feit dat Palmina gelijktijdig wel en niet wordt weergegeven als een zwarte prinses, is tevens in verband te brengen met de pluriforme beeldtraditie die hiervoor bestond. Desalniettemin is het aannemelijk dat de afbeelding van haar in bed met Apollonius wel degelijk een directe verwijzing is naar haar unieke positie in het verhaal. Deze lezing is niet alleen gegrond door het feit dat de afbeelding van de bedscene zeer nauw aansluit bij rol die Palmina’s huidskleur in de tekst krijgt toebedeeld met betrekking tot haar specifieke seksuele identiteit, maar wordt ook ondersteund door het feit dat ze tevens wordt weergegeven middels differentiërende thematiek, namelijk afgoderij, en als dominant karakter binnen een gestandaardiseerd minnenthema. De combinatie van deze afbeeldingen en de tekst-beeld-relatie maakt het goed mogelijk dat Palmina bewust werd gevisualiseerd als een Ander, en dat de afbeelding van haar in bed een verwijzing naar haar zwarte verleiding is.

Door de middeleeuwse oriëntalistische beeldtaal in samenhang met zowel het specifieke als het bredere discours én iconografische tradities te bestuderen, ontstaat dus een gecompliceerd maar genuanceerd beeld, dat recht doet aan de intenties en nuances van eenieder die hierbinnen schreef of schilderde. Als dat beeld niet eenduidig of ‘logisch’ is te verklaren, behoedt dit ons er hopelijk van in onze eigen stereotyperende valkuilen te blijven stappen. [S]

Er bestond in de Middeleeuwen geen verankerde beeldtraditie voor de weergave van de oriëntaalse prinses, en visuele differentiatie werd wellicht onnodig geacht, of misschien dacht men hier niet eens bewust over na.

Op de cadans van de commercie en de heteroseksuele man

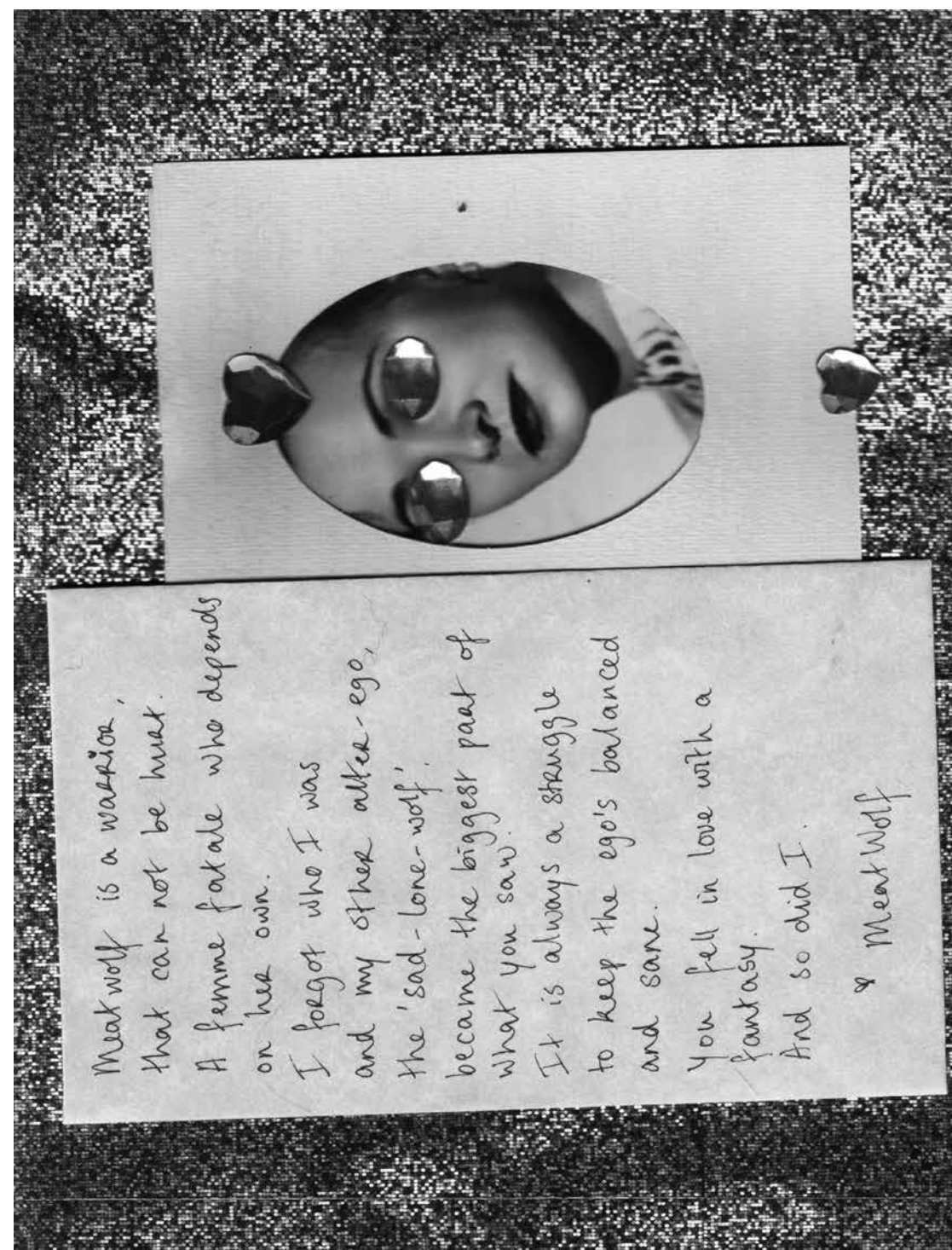
Romy Winkel

Fietsend over de Jan Evertsenstraat wappert mijn jurkje wat omhoog. Een tegenligger zou mijn onderbroek kunnen zien. In een wereld waarin zo iets al snel als 'uitlokkend' wordt ervaren, probeer ik mijn jurkje toch maar tussen mijn benen te stoppen. Ik lijk mijn verantwoordelijkheid te moeten nemen; enge mannen blijkbaar niet. Ik fiets langs een reclamebord met daarop een man; strak in het pak en met een stoere zonnebril op zijn hoofd. Om hem heen kolkt een vrouw, gehuld in niet meer dan een slipje. De vrouw kijkt naar hem, terwijl hij in de lens kijkt. Hij lijkt sterk en krachtig, zij onderwerpt zich aan zijn alfa-mannelijkheid. Hij in een stoer pak, zij in haar blootje.

Naakt. Het is mooi, prachtig zelfs. Toch wordt het ene naakt anders beoordeeld dan het andere. Een lieve foto van een vrouw die haar kind borstvoeding geeft levert op Instagram een golf aan negatieve reacties op en moet direct worden verwijderd. Een vrouw in sexy lingerie wordt in groten getale afgedrukt voor in het bushokje. Nicki Minaj schudt haar billen, maar haar feminisme is het jouwe niet, en dus kan ook zij rekenen op negatieve reacties. Naakt is oké, maar alleen als het elegant beweegt op het ritme van de commercie en 'de heteroseksuele man'. Al het naakt wat daarbuiten valt is onacceptabel. Nicki Minaj is een slet, borstvoeding is vies, menstruatie ook. Zij is te dik, zij te dun, zij heeft platte borsten, zij te veel lichaamshaar, zij is te mannelijk, te nep, te kuis – en ga zo maar door. De verkooptrucs van de cosmetische industrie werken uitstekend; als iets geld oplevert is het wel het verkopen van een droom.

Ik stap uit de douche en kijk in de spiegel naar mijn eigen naakte lichaam. Ik loop het podium op en zie dat de zaal goed gevuld is. Mijn vriend zit op de eerste rij. Naast hem zitten mijn buurman, mijn twee mannelijke collega's en mijn vader. Op de rijen daarachter zie ik vage kennissen, vrienden, leraren, vreemden. Krampachtig probeer ik te bewegen op de harde bas die uit de speakers schalt. Ik hoor boe-geroep van achter uit de zaal komen. Tevergeefs doe ik nog een laatste poging om zo goed mogelijk mee te dansen. Ik hoor mijn vader zuchten. Mijn collega kijkt verrukt naar mijn bovenbenen. 'Door naakt te zijn wil je ook dat mannen naar je kijken', oordeelt een ander. Een vreemde man zegt dat ik wel moet blijven lachen, een vage kennis beweert dat echte mannen van ronde vormen houden, mijn vriend vindt schaamhaar helemaal niet erg, mijn buurman trekt zich af.

Ik beweeg me weer richting de coulissen en jammer over het feit dat mijn lichaam continu door de blik van de man wordt beoordeeld. De ruimte waarin wordt bepaald wat mooi is en wat niet is zeer beperkt en berust op veel tegenstrijdigheden. Wat opvalt is dat de vrouwelijke naakten niet zelf bepalen wat mooi naakt is en wat niet. Dat doet de heteroseksuele mannelijke aanschouwer voor haar, of commerciële instellingen. Ik wil het zelf bepalen! En wat mij betreft is elk naakt mooi. Maar de doelgroep van het naakte beeld bepaalt keer op keer de standaard. Daarvan is inmiddels moeilijk af te stappen. [S]



Meat wolf is a warrior,
that can not be hurt.
A femme fatale who depends
on her own.
I forgot who I was
and my other alter-ego,
the 'sad-lone-wolf'.
became the biggest part of
what you saw.
It is always a struggle
to keep the ego's balanced
and sane.
You fell in love with a
fantasy.
And so did I.
* Meat Wolf

MEISJES, GEEN MO DELLEN

Julia Mullié

Meisjes: ze komen in alle soorten en maten voorbij in het werk van Arno Nollen (1964). De ene keer gekleed, de andere keer naakt, maar altijd bekeken door Nollens lens. Wat maakt de foto's van Nollen zo intiem? Gaat het hem om schoonheid of wil hij provoceren? Ik sprak erover met Arno Nollen.

Wanneer ik het woord 'modellen' gebruik, word ik direct door Nollen verbeterd. "Meisjes," zegt hij, "dat zijn mensen, van vlees en bloed, met een gevoel. Geen modellen." De gevoeligheid van deze meisjes spreekt eveneens uit de intimiteit van de foto's. De meisjes worden meestal van zeer dichtbij gefotografeerd en kijken vaak recht in de camera, zonder dat daarbij context van een omgeving of achtergrond te zien is. Door de kleine afstand tussen Nollen en het meisje ontstaat een spanning. Deze ongemakkelijkheid, onwenigheid tussen het meisje en de camera is een kenmerkend aspect van zijn werk en maakt het zowel intiem als intimiderend. Het intimiderende is eigenlijk tegenstrijdig: de meisjes lijken schuchter en geïntimideerd door de camera terwijl zij zich er wel degelijk van bewust zijn dat ze gefotografeerd worden. De vreemde combinatie van het intieme en het intimiderende maakt je als toeschouwer bewust van je eigen positie: het lijkt bijna alsof je zelf deel uitmaakt van de gevoelige atmosfeer tussen Nollen en de gefotografeerde. De spanning tussen het gevoel zelf een bespieder te zijn en het gevoel er juist deel van uit te maken, is interessant.

Ook Nollen zelf begeeft zich regelmatig in het spanningsveld tussen buitenstaander en deelnemer. Bijvoorbeeld wanneer hij meisjes op straat fotografeert zonder dat zij dit doorhebben. Zo ontstaan beelden als *Untitled (girl on bike)* (niet gedateerd). In de openbaarheid van de straat maakt Nollen een foto van een fietsend meisje zonder dat zij dit weet. In de foto springen haar blote benen direct in het oog, maar dit is niet waar het om gaat. Het is de schoonheid

van en de nieuwsgierigheid naar de situatie die Nollen aantreft en vastlegt. Nollen blijft op afstand en wordt zelf niet gezien: hij is zowel buitenstaander als deelnemer.

Het richten van een nieuwsgierige blik op de ander is een van de belangrijkste kenmerken van Nollens werk. Het aangetrokken worden tot het kijken naar de gefotografeerde lijkt een poging iets te beheersen of te begrijpen dat ongrijpbaar is. Ondanks of wellicht dankzij het feit dat de gefotografeerde onbereikbaar lijkt, wordt Nollen gedreven door deze nieuwsgierigheid.

Het richten van een nieuwsgierige blik op de ander is op twee plaatsen aanwezig: bij de maker van het beeld (Arno Nollen), en bij de beschouwer van de foto zelf. De gevoelige atmosfeer waarover ik



eerder sprak, ontstaat tussen deelnemer en buitenstaander. In eerste instantie tussen Nollen en de gefotografeerde maar daarnaast ook tussen de beschouwer en het beeld.

In het eerste geval is er de spanning van wat lijkt op een schuchter 'niet weten wat komen gaat', geconfronteerd met 'het intimiderende van het intieme'. De gefotografeerde is zó als zichzelf vastgelegd dat hier een enorme intimiteit vanuit gaat. Ik denk dat dit Nollens werk zo sterk en karakteristiek maakt.

Ook tussen de beschouwer van Nollens foto en de foto zelf is er sprake van een dergelijke spanning. De kijker wordt aangetrokken tot het intieme beeld, maar beseft tegelijkertijd dat er altijd een afstand zal blijven bestaan tussen hem en het onderwerp. De nieuwsgierigheid die voortkomt uit dit besef van ongrijpbaarheid doet de kijklust aanhouden.

De keuze voor het fotograferen van jonge meisjes lijkt vanzelfsprekend wanneer ik hierover met Arno Nollen spreek. Zijn interesse hebben met name meisjes van rond de 20 jaar. Maar ook de foto's die hij van zijn vader maakte "hebben een zelfde soort schoonheid in zich", aldus Nollen. "Een schoonheid die nergens anders te vinden is." Het open staan voor alles wat nog moet komen en de kwetsbaarheid die zowel de meisjes als zijn vader tonen, zijn elementen die beantwoorden aan Nollens zoektocht naar schoonheid. De drijfveer voor deze zoektocht omschrijft hij zelf als 'lust', want "alles is lust: je eet, krijgt kinderen, je gaat je vervelen," vertelt Nollen.

In deze zoektocht naar schoonheid schuwt Nollen de provocatie niet. Een fotoboek als *Dochters* (niet gedateerd) is hiervan een voorbeeld. Bij dochters horen ouders, ouders die voor hun kind zorgen, op hun kind passen, ze een veilige omgeving willen bieden en wellicht terughoudend zijn

met het blootstellen van hun dochters aan de blik van een ander. Wanneer ik vraag of Nollen met zijn provocatie een doel heeft, antwoordt hij: "de beschouwer confronteren met diens beperkte manier van denken is mijn doel." Nollen voegt eraan toe dat "hij in alles zichzelf wil kunnen zijn" en "dus ook alles moet laten zien."

Nollen omschrijft deze beperkte manier van denken over naakt als typisch Nederlands. "Nederlanders zijn gluurders. Ze willen niet toegeven dat ze kijken, maar stiekem kijken ze allemaal." Nollen vertelt dat zijn komende tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum (2016) tot doel heeft Nederlanders te confronteren met hun eigen gegluur naar naakt.

De titel van de tentoonstelling, *J(us)t*, doet mij denken aan een soort geruststelling, maar tegelijkertijd ook aan eenzaamheid. Net als in de foto's wringt ook hier weer het gevoel van geborgenheid en intimiteit met vervreemding. Enerzijds doet *J(us)t* mij denken aan een geruststelling omdat je met zijn tweeën bent en er geen invloeden van buitenaf zijn waar je je zorgen over hoeft te maken. Anderzijds doet het mij denken aan eenzaamheid omdat er niets anders is dan jullie twee. In deze installatie lijkt een soort paradox te bestaan: als beschouwer van de installatie heb je het gevoel dat het 'just us' is, jij en het werk. In werkelijkheid bevind je je echter in een ruimte waarin je door iedereen wordt bekeken.

Wellicht is het deze ongrijpbaarheid, dit wringen, dat de foto's van Nollen zo melancholisch maakt. Steeds wanneer de ruimte van de beschouwer de ruimte van de bekeken raakt is er een moment van hoop, ingegeven door de spanning die wordt opgewekt, maar tegelijkertijd wordt de beschouwer bewust van de grens die tussen zijn ruimte en die van de bekeken zal blijven bestaan. Ondanks dat het meisje naakt is, zal zij zich nooit volledig aan de beschouwer kunnen blootgeven. [S]

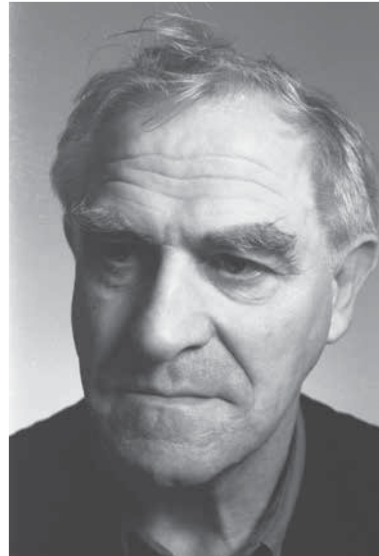
Afb. 1

Arno Nollen, *Untitled (girl on bike)*. Lamba fotopapier, 31 x 21 cm. Foto: Arno Nollen.

Afb. 2

Arno Nollen, *Upside down*. Uit: *Ze is al bezet* (fotoboek) in de tentoonstelling JUST. Foto: Arno Nollen.

In deze zoektocht naar schoonheid schuwt Nollen de provocatie niet.



Afb. 3

Arno Nollen, *Pa*. Uit: *Pa* (fotoboek). Foto: Arno Nollen.

ASVA
STUDENTENUNIE

...OOK TOE AAN EEN STALEN ROS?

▶ asva.nl/fietsen

ASVA verkoopt de goedkoopste legale fietsen van Amsterdam. Voor €60,- ben jij in het bezit van een stalen ros.

Fotografie: Vera Duivenvoorden

Noten

Lucinda Timmermans
p. 5

- De tentoonstelling zal te zien zijn van 10 oktober 2015 t/m 17 januari 2016.
- Museum Boijmans Van Beuningen lanceerde in 2011 de website ALMA, waarbij afbeeldingen van voorwerpen op schilderijen en prenten wordt onderzocht: www.alma.boijmans.nl.
- Jongh, Eddy de, 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstelling.' *Simiolus*, jrg. 3, nr. 1 (1968/1969): 22-30 en 46; Kavalier, Ethan Matt, 'Erotische elementen in de markttafelreken van Beuckelaer, Aertsen en hun tijdgenoten.' In: Verbraeken, Paul, red. *Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden, 1550-1650*. [tent.cat.] Gent: Museum voor Schone Kunsten, 1986: 18-20.
- Zie ook: De Jongh 1968: 40-41; Op den Beek, Jan, Eric De Bruyn, *De sotte schilders. Moraalridders van het penseel rond Bosch, Bruegel en Brouwer*. [tent.cat.] Gent: Snoeck, 2003: 159-161.
- Zie ook: De Jongh 1968: 36; Sullivan, Margaret A., 'Aertsen's kitchen and market scenes: audience and innovation in Northern art.' *The art bulletin*, jrg. 81, nr. 2 (1999): 258.
- Met dank aan Wim Hüskens, die mij de schilderijen in het Hof van Busleyden toonde. Zie ook: Goldstein, Claudia, *Pieter Bruegel and the culture of the early modern dinner party*. Farnham: Ashgate 2013: 13-36. Zie voor de prent naar Bruegel: Baatsen, Ineke, Bruno Blonde, Julie De Groot, 'The kitchen between representation and everyday experience. The case of sixteenth-century Antwerp'. In: Göttler, Christine, Bart Ramakers, Joanna Woodall, red. *Netherlands yearbook for history of art. Trading values in early modern Antwerp*, vol. 64, Leiden: Brill, 2014: 163.
- Erasmus, Desiderius, *Een goddelijk festijn: samenspraak*. Oorspronkelijke titel: *Convivium religiosum*. Basel: Froben, 1522. Vertaald door Jeanine De Landtsheer. Rotterdam: Donker, 2004. Zie ook: Irmischer, Günter, 'Ministrae voluptatum. Stoicizing ethics in the market and kitchen scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer.' In: *Simiolus*, jrg. 16, nr. 4 (1986): 229; Sullivan, 1999: 255-258; Goldstein, Claudia, 'Artefacts of domestic life. Bruegel's paintings in the Flemish home.' In: Jong, Jan de, e.a., red. *Netherlands yearbook for history of art. The art of home in the Netherlands, 1500-1800*, vol. 51, Zwolle: Waanders 2000: 173-175, 180-183; Richardson, Todd M., *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*. Farnham: Ashgate, 2011: 63-82; Goldstein, 2013: 14; Baatsen, 2014: 179.
- Zie hiervoor: Sarti, Raffaella, *Europe at home. Family and material culture, 1500-1800*. New Haven: Yale University, 2002: 133; Baatsen, 2014: 169-170, m.n. graph 1: 169.
- Weyns, Jozef, *Volkshuisraad in Vlaanderen: naam, vorm, geschiedenis, gebruik en volkskundig belang der huiselijke voorwerpen in het Vlaamse land van de Middeleeuwen tot de eerste wereldoorlog*. Beerzel: Ter Speelbergen, 1974: 548; De Co, Jozef, 'Die bemalten Holzteller, bekannte und neuentdeckte: ihr Schmück und seine Herkunft.' In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, jrg. 37 (1975): 85 en 98; Schoute, Roger van, Hélène Verougstraete, 'A painted wooden roundel by Pieter Bruegel the Elder.' In: *The burlington magazine*, jrg. 142, nr. 1164 (2000): 145-146; Luijten, Ger, 'Teljoren in druk: een prentreeks naar Maarten van Cleve met mannen en vrouwen in het rond.' In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, jrg. 49, nr. 2/3 (2001): 161-163.
- De Jongh, 1968: 22-30; Luijten, 2001: 153.
- Wuyts, Leo, 'Joachim Beuckelaers Groentemarkt van 1567. Een ikonologische bijdrage.' In: Verbraeken, Paul, red. *Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden, 1550-1650*. [tent.cat.] Gent: Museum voor Schone Kunsten, 1986: 28.
- De Co, 1975: 94; Luijten, 2001: 164-165.
- Goldstein, 2000: 185-190; Luijten, 2001: 163; Sarti, 2002: 128-129.
- Mennicken, Ralph, *Schätze aus Raeren Erde. Katalog des Raerener Steinzeug aus dem Hetjens-Museum. Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf*. [tent.cat.] Raeren: Töpferei Museum Raeren, 2009: 422-425.
- Vandenbroeck, Paul, *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*. [tent.cat.] Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1987: 11-18; Gaba-Van Dongen, Alexandra, 'Instrumenten van beschaving.' In: *Erasmus in beeld*. [tent.cat.] Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2008: 271.
- Gibson, Walter, *Bruegel*. Amsterdam: Elsevier, 1977: 46; Jongh, Eddy de, *Musiek aan de muur. Musikale voorstellingen in de Nederlanden 1500-1700*. Zwolle: Waanders, 2008: 24.
- Mennicken, 2009: 418-419.
- Zie ook: Goldstein: 2013: 96-102, 115-116.
- Goldstein, 2000: 180; Gibson, Walter, *Pieter Bruegel and the art of laughter*. Berkeley: University of California, 2006: 67-76; Goldstein, 2013: 82-83.
- Erasmus, 2004: 54-55.
- Sullivan: 1999: 255-258; Baatsen, 2014: 179. Zie ook: Gaba-Van Dongen, 2008.
- Alpers, Svetlana, 'Bruegel's festive peasants.' In: *Simiolus*, jrg. 6, nr. 3/4 (1972): 171; Goldstein, 2013: 75-86.
- Met dank aan Alexandra Gaba-Van Dongen, Hans Luijten en Milan van Manen voor een kritische blik, maar bovenal voor hun zinnige commentaar.

Seema Saujani
p. 20

- Holbrook, David. *The Case Against Pornography*. Open Court, 1972: 3.
- Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation*. Polity Press, 1986: 50.
- Eaton, Ann. "What's Wrong With the (Female) Nude? A Feminist perspective on Art and Pornography." *Art and Pornography: philosophical essays*. Eds. Hand Maes and Jerrold Levinson. Oxford University Press, 2012: 35.
- Eaton, Ann. "A Sensible Antiporn Feminism". *Ethics*. 117. 4 (July 2007): 677.
- Gamman, Lorraine and Margaret Marshment, ed. *The Female Gaze: women as viewers of popular culture*. Real Comet Press, 1988: 1.
- Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation*. Polity Press, 1986: 52-53.
- Sharp, Gwen. "Sex and Power in a Campari Calendar." *The Society Pages*. 15 January 2009. 6 April 2012. <<http://thesocietypages.org/sociimages/2009/01/15/sex-and-power-in-a-campari-calendar/>>.
- Ibid.
- Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation*. Polity Press, 1986: 51.

Amber Bloos, Ester Delmée,
Merel Haverman, Roxy Jonge-
waard en Fleur Siedenburg
p. 28

- Hermitage Amsterdam. 'Alexander, Napoleon & Joséphine' Hermitage Amsterdam. 28-04-2015. <http://www.hermitage.nl/nl/tentoonstellingen/alexander_napoleon_josephine/index.htm>.
- Hermitage Amsterdam. 'Alexander, Napoleon & Joséphine' Hermitage Amsterdam. 28-04-2015. <http://www.hermitage.nl/nl/tentoonstellingen/alexander_napoleon_josephine/index.htm>.
- De begrippen die de Hermitage hanteert komen overeen met de omschrijving van Joséphine in een recente biografie over haar geschreven door Kate Williams. Hierin wordt ze neergezet als gracieus, elegant, een grootse verzamelaarster en tuinierster vol ambitie, ook al stond zij als vrouw van Napoleon in zijn schaduw. Desondanks had zij een grote invloed als verzamelaarster en stijllocon tijdens het Napoleontische tijdperk.
- Kabinet over de Gonzaga-Camee. Dit juweel werd door Napoleon aan Joséphine cadeau gedaan, die zij op haar beurt aan Alexander schonk nadat deze Parijs had overwonnen in 1814.
- Westerlaken, Nell. 'Joséphine verloren in de kruiddampen' *De Volkskrant*. 10 april 2015.
- Blok, Mischa. 'Verslag: Hermitage opent tentoonstelling Napoleon.' *Een-Vandaag*. Avrotros. Vrijdag 27 maart 2015. De uitzending is terug te luisteren via: <http://www.eenvandaag.nl/binnenland/58419/hermitage_opent_tentoonstelling_napoleon>.
- Opium*. Avrotros. 9 april 2015. Uitzending terug te kijken via: <http://www.npo.nl/opium/09-04-2015/AT_2029175>.
- Peeters, Carel. 'De kunst en de pronkzucht rond Napoleon' *Vrij Nederland*. 7 april 2015.
- Georganiseerd n.a.v. Joséphine's 200e sterfjaar.
- Masson introduceerde het beeld van Joséphine als verkwistend en lichtzinnig. Dit vond vervolgens zijn weg naar verdere literatuur, theater en ook het witte doek. Dat dit beeld tot op heden ten dage stand houdt is dan ook opmerkelijk aangezien dit aan het einde van de twintigste eeuw door Bernard Chevalier en Christophe Pincemaille aan de hand van uitgebreid documentaonderzoek werd ontkracht. Lefebvre, Amaury, et al. Joséphine. [tent.cat.] Parijs: Musée du Luxembourg, 2014: 13.
- Lefebvre, Amaury, et al. Joséphine. [tent.cat.] Parijs: Musée du Luxembourg, 2014: 14.
- 'Joséphine; dossier de presse'. <http://www.reseau-canope.fr/tde/fileadmin/docs/Actualites/dp_josephine.pdf>.

Lisa Jacobs
p. 30

- Zie o.a. Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978; Cohen, Jeffrey Jerome. 'On Saracen Enjoyment. Some Fantasies of Race in Late Medieval France and England'. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 31, 1 (2001): 113-146; Farmer, Sharon & Pasternack, Carol Braun, red. *Gender and Difference in the Middle Ages*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003; Kinoshita, Sharon. *Medieval Boundaries: Rethinking Difference in Old French Literature*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2006; Beattie, Cordelia & Fenton, Kirsten, red. *Intersections of Gender, Religion and Ethnicity in the Middle Ages*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Zie o.a. Kubiski, Joyce. 'Orientalizing Costume in Early Fifteenth-Century French Manuscript Painting (*Cité des Dames* Master, Limbourg Brothers, Boucicaut Master, and Bedford Master)'. *Gesta*, 40, 2 (2001): 161-180; Strickland, Debra Higgs. *Saracens. Demons & Jews. Making Monsters in Medieval Art*. Princeton: Princeton University Press, 2003; Strickland, Debra Higgs. 'Artists, Audience and Ambivalence in Maro Polo's *Divisement dou monde*'. *Viator*, 36 (2005): 493-529; Saurma-Jeltsch, Lieselotte. 'The Metamorphic Other and the Discourse of Alterity in Parisian Miniatures of the Fourteenth Century.' In: Saurma-Jeltsch, Lieselotte e.a., red. *Images of Otherness in Medieval and Early Modern Times. Exclusion, inclusion, assimilation*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2012: 37-56.
- Zie bijvoorbeeld Parijs, BNF Français 22971, fol. 2r; Londen, BL, Ms Egerton 3028, fol. 94r; Oxford, Ms. Bodl. 264, fol. 236v; Londen, BL, Ms. Royal 19 R I, fol. 85r.
- Parijs, Bibliothèque Nationale de France, Français 2810.
- Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Chart. A. 689.
- Easton, Martha. "Was It Good For You, Too?" *Medieval Erotic Art and Its Audiences. Different Visions. A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 1 (2008): 1-30; Krenn, Margrit. *Minne. Aventure und Heldenmut. Das spätmittelalterliche Bildprogramm zu Heinrich von Neustadt 'Apollonius von Tyrland'*. Marburg: Tectum Verlag, 2013.
- Von Neustadt, Heinrich. 'Apollonius von Tyrland', ca. 1291. Editie: Singer, Samuel. Heinrich von Neustadt 'Apollonius von Tyrland' nach der Gothaer Handschrift, 'Gotes Zukunft' und 'Visio Philiberti' nach der Heidelberger Handschrift. Berlin: Verlag Weidmann, 1906; Achnitz, Wolfgang. *Apollonius von Tyrland. Farbmikrofilm-Edition der Handschrift Chart. A 689 der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. München: Lengenfelder, 1998*; Birkhan, Helmut. *Leben und Abenteuer des großen Königs Apollonius von Tyrus zu Land und zur See*. Übertragen und herausgegeben von Helmut Birkhan. Bern: Lang, 2001.
- Weever 1998; Cohen 2001; Kinoshita 2006; Uebel, Michael. 'Re-Orienting Desire. Writing on Gender Trouble in Fourteenth-Century Egypt.' In: Farmer & Pasternack 2003: 230-257; Conklin Akbari 2009; Yarow, Simon. 'Prince Bohemond, Princess Melaz, and the Gendering of Religious Difference in the Ecclesiastical History of Orderic Vitalis.' In: Beattie & Fenton 2011: 140-157.
- Singer 1906: regel 14226-14229, 14239-14243, 14400-14401 en 14406-14414; Birkhan 2001: 230-231, 233.
- Singer 1906: regel 14075-14085; Birkhan 2001: 227.
- Singer 1906: regel 14226-14229; Birkhan 2001: 230.
- Specht, Hendrik. 'The Beautiful, the Handsome, and the Ugly. Some Aspects of the Art of Character Portrayal in Medieval Literature.' *Studia Neophilologica* 56 (1984): 129-146; Biller, Peter. 'Proto-racial thought in medieval science.' In: Eliav-Feldon 2009: 157-180; Soller, Claudio da. 'Beauty, Evolution and Medieval Literature.' *Philosophy and Literature*, 34, 1 (2010): 95-111.
- Biller, Peter. 'Black women in medieval scientific thought.' *Micrologus* 13/ *La pelle umana/ The Human Skin* (2005): 477-492; Lugt, Maaike van der, 'La peau noir dans la science médiévale.' *Micrologus* 13/ *La pelle umana/ The Human Skin* (2005): 439-475.
- Krenn 2013: 149-155.
- Over agressieve karaktertrekken van oriëntaalse vrouwen zie o.a. Campbell, Anne. 'Fighting back. A survey of patterns of female aggressiveness in the Old French *chanson de geste*.' In: Bennett, P. e.a. red. *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencessals*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1993: 241-251.
- Singer 1906: regel 5960-5963; Birkhan 2001: 102.
- Zie bijv. Gotha, FB, Cod. Chart. A. 689, fol. 103v.
- Freedman, Paul. *Images of the Medieval Peasant*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Musée Condé, Chantilly, Ms. 65, fol. 2; Easton 2008.

- ÖNB Wenen, Cod. 2886, fol. 30v. Dit is een manuscript uit 1467, waarvan het beeldprogramma nagenoeg hetzelfde is als het Gothaer manuscript; Krenn 2013: 152-153.
- Gotha, FB, Cod. Chart. A. 689, fol. 111r.
- Zie bijvoorbeeld het *Banket van Genghis Khan en zijn vrouwen*, in: *Li Livres du Graunt Caam*, ca. 1400-1410, Londen, BL, Ms. Royal 19 R I, fol. 86r; *Genghis Khan en zijn vrouw in bed*, in: *Le Livre des merveilles*, ca. 1420, Parijs, BNF Français 2810, fol. 34r; De vrouwen van Genghis Khan, in: *Le Livre des merveilles*, ca. 1420, Parijs, BNF Français 2810, fol. 36r.
- Zie bijvoorbeeld de *Koningin Zenobia van Palmyra*, in: *De claris mulieribus*, ca. 1440, Londen, BL, Royal G V, fol. 117v; *Belacane*, in: *Parsical*, ca. 1443-1446, Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 339, fol. 27r. Voor middeleeuwse afbeeldingen van zwarte mensen zie o.a. Devise, Jean & Mollat, Michelle. *The Image of The Black in Western Art I en II*. Lausanne: Menil Foundation INC: 1979; Kaplan, Paul. *The Rise of the Black Magnus in Western Art*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985; Bartlett, Robert. 'Illustrating ethnicity in the Middle Ages.' In: Eliav-Feldon 2009: 132-156;
- Strickland 2005: 493-494, 499-500; Saurma-Jeltsch 2012, 42-49. Deze zelfde generalisatie en interpretatiefouten worden gemaakt door Phillips 2009 en 2011.
- Zie bijv. Parijs, BNF Français 2810, fol. 23r, 44r; Kubiski 2001, 161-183.

Colofon

Simulacrum, het wetenschappelijke tijdschrift voor kunst en cultuur, verschijnt vier keer per jaar en wordt uitgegeven door Stichting Simulacrum, Herengracht 286, 1016 BX te Amsterdam.

info@simulacrum.nl
www.simulacrum.nl
facebook.com/stichtingsimulacrum
twitter.com/simulacrum_uva

De redactie bestaat uit:

Anne Mager (hoofdredacteur),
Sofie Degenaar (eindredacteur),
Quérine van der Weijde, Lindy
Kuit, Julia Steenhuisen, Maartje
Knepper, Sofia Dupon, Mylene
Jankowski, Frederika Sperling
en Franziska Wolf

Aan dit nummer werkten mee:
Amber Bloos, Esther Delmée,
Caroline Dumalin, Merel
Haverman, Lisa Jacobs, Roxy
Jongewaard, Merel Haverman,
Julia Mullié, Seema Saujani,
Fleur Siedenburg, Koes Staassen,
Lucinda Timmermans, Meral
van de Velde, Jim Verhoef en
Romy Winkel

Ontwerp: HouwersBartels
Drukwerk: NPN drukkers

Abonnee wordt men door op de website, www.simulacrum.nl, onder 'abonneren' het abonnementsformulier in te vullen en eventueel een ondertekend algemeen incassocontract op te sturen naar Herengracht 286, 1016 BX, Amsterdam. Een jaarabonnement kost €20,- voor studenten, €25,- voor niet-studenten en €50 voor vrienden van Simulacrum.

Adreswijzigingen dienen minstens een week voor de verhuizing per post, e-mail of via de website aan ons te worden doorgegeven. Misgelopen nummers worden niet nagezonden.

Opzeggingen kunnen schriftelijk of per e-mail worden gedaan tot vier weken voor het begin van de nieuwe jaargang op 1 september. Abonnementen worden automatisch verlengd.

Adverteren? Met een advertentie in Simulacrum bereikt u een breed publiek van kunstliefhebbers. Neem contact met ons op via info@simulacrum.nl.

De redactie wil de begunstigers bedanken:

Lex Bosman, Petra Brouwer,
Koos Brouwers, Huib Iserief,
Jitske Jasperse, Arjan de Koomen,
Madelon Simons, Erik Jan
Sluimers, Linda Ijpelaar, Miriam
van Rijsingen, Mieke Hassing,
Gregor Langfeld, Marta Gnyp,
Cees en Elly Kuit, Henk van Os,
Stedelijk Museum Amsterdam,
Academie voor Beeldende vorming
en Leerstoelgroep Kunstgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam.



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Alba Gynlaen
Mintzen
De Gijzeleer-Hintzenfonds

Ideeën, reacties en artikelen zijn altijd welkom via de post of per e-mail. De redactie van Simulacrum behoudt zich het recht voor om ingezonden artikelen en foto's aan te passen en/of niet te plaatsen indien zij niet voldoen aan de beoogde kwaliteitsnorm van Simulacrum. Mocht u menen enige rechten te ontnemen aan de hier gepubliceerde afbeeldingen, neem dan contact op met de redactie.