

Andreas Burnier

Maaïke Meijer



Andreas Burnier (geb. 1931) is literair auteur, feministe, radicale lesbo van het eerste uur en essayist. Verder is zij (emeritus) hoogleraar in de criminologie, filosoof, deelnemer aan verschillende openbare debatten (onder andere over euthanasie), dichter, denker over spiritualiteit en over het jodendom, in die volgorde.

Burniers literaire werk is nog steeds fascinerend om te lezen. De tand des tijds lijkt er weinig vat op te hebben. Zij debuteerde in 1965 met de roman Een tevreden lach, gevolgd door De verschrikkingen van het Noorden (verhalen) en de romans Het jongensuur, De huilende libertijn, De reis naar Kithira, De literaire salon en De trein naar Tarascon. De romans verhalen vaak van een gekweld, zwerfend lesbisch bestaan, waarbij de 'ik' wordt voortgedreven door kennis omtrent een andere, verlichte, hogere werkelijkheid waaruit zij is verstoten maar waarvan zij soms weer de tekenen opvangt. De vertelwijze is modernistisch, associatief, met een oog voor het komieke en het absurde: 'Wij bevinden ons, lieve lezeres (als u even uw handje onder het dek vandaan haalt, zal ik verder vertellen) ineens zeven jaar verder in de tijd' (Salon:68). Het literaire werk had en heeft grote betekenis voor de culturele zichtbaarheid van lesbische identiteit in Nederland. Wat Reve betekende voor mannelijke homoseksuelen, betekende Burnier voor lesbiennes.

Als wetenschapper viel Burnier – onder haar eigen naam, C.I. Dessaur in De droom der rede – het verschraalde mensbeeld van de moderne wetenschappen aan. In haar wetenschappelijk werk en talrijke essays ontpopte zij zich steeds meer als een religieus, of spiritueel denker, die zich met name door het neo-platonisme, Jung en de Oosterse filosofieën aangesproken voelde. Het gebrek aan een

4 Postmoderne cultuur en representatie

Rosemarie Buikema, Maaïke Meijer en Anneke Smelik

De blik van meneer Bos als teken

Stel je staat in een supermarkt voor één van de schappen te twijfelen tussen produkt A en produkt B. Terwijl je ogen langs de uitgestalde waar gaan beseft je plotseling dat vanaf een kleine afstand de blik van een man op jou is gericht. Hij is gekleed in een donkerblauw pak. Razendsnel gaan er een aantal afwegingen door je heen: verdenkt hij mij van winkeldiefstal? Ken ik die man ergens van? Zit mijn haar niet goed? Loenst hij? Is dit een versiertoe? Deze innerlijke gang langs de mogelijke betekenissen van een lange blik leidt tot een keuze uit een van de vele de mogelijkheden: hé ik ken die man, het is mijn vroegere wiskundeleraar en hij staat zich af te vragen waarvan hij mij ook alweer kent. Op grond van deze constatering bepaal je je reactie. Je doet alsof je niets gemerkt hebt en maakt je uit de voeten of je loopt juist op hem af en zegt: 'Ha, die meneer Bos, long time no see!'

De lange blik van meneer Bos noemen we een *teken*. De na enige afwegingen totstandgekomen constatering dat de blik toebehoort aan een bekende en dat die blik een poging tot herkenning betekent, noemen we de *denotatie*: de eerste betekenis. Die denotatie, jouw keuze uit de talloze mogelijke betekenissen van een blik, kan leiden tot verdere betekenisgeving binnen een bepaalde context. Meneer Bos was een engerd, dus wegwezen. Die nadere betekenisgeving noemen we de *connotatie*. Jouw weglopen vormt een nieuw teken, dat bij meneer Bos op zijn beurt weer semiosis (betekenisgeving) kan losmaken. Het effect (weglopen) is een nieuw teken dat ontstaat uit de denotatie en connotatie van het teken van de blik die aan meneer Bos bleek toe te behoren. Een blik (teken) zet met andere woorden een reeks van mogelijke betekenissen in gang die

omvattende mensovisie leidde bij Burnier tot een gedeeltelijke afwijzing van het 'neo-feminisme'. Haar afkeer van wat zij consequent 'seks-fascisme' noemt is echter onverminderd van kracht gebleven.

De laatste jaren is Dessaur/Burnier teruggekeerd naar het jodendom. Zij schreef een ontroerend persoonlijk opstel in Lust en Gratie (1993) waarin zij vertelt over de wijze waarop zij de confrontatie met haar persoonlijke geschiedenis als oorlogsslachtoffer en met de collectieve geschiedenis van de Shoah heeft kunnen aangaan.

Andreas Burnier/C.I. Dessaur laat zien hoe een mens vele levens kan hebben binnen één leven. Zij laat zien hoe je kunt veranderen: geen enkele ommekeer hoeft de laatste te zijn. Daarom is zij hier onze Grote Dame, al formuleren wij dat, in haar geval, liever als onze Compaan in Bhoedda, Oude Wijze en Grote Broer.

enigszins wordt begrensd door de referent (de werkelijke meneer Bos) en de connotatie (griezel, wegwezen).

Wanneer je iets als teken opvat, wordt een proces in gang gezet waarbij je denotatie en connotatie(s) kunt onderscheiden. Je kunt nu, aan de hand van het voorbeeld, zelf voorbeelden bedenken van tekens en het proces van betekenisgeving. Een paar aanzetten om je verder op weg te helpen: Ik zie rook. Rook betekent vuur (denotatie). Betekenisgeving in context: mijn huis staat in brand (connotatie). Ik word voorgesteld aan een dame met bruine vingers. Dame rookt (denotatie). Betekenisgeving in context: dame is verslaafd aan nicotine (connotatie). Lopend over de Amsterdamse wallen zie ik zwaar geschminkte dames half ontkleed voor het raam. Deze vrouwen prostitueren zich (denotatie). Betekenisgeving in context: deze vrouwen deugen niet? Deze vrouwen zijn beklagenswaardig? Deze vrouwen moeten gered worden? Deze vrouwen verdienen een eerlijke boterham? Je ziet hoe de mogelijke connotaties afhankelijk zijn zowel van het teken als van de visie en waarden van degene die betekenis geeft.

Er is een leer die zich bezighoudt met het ontstaan en het functioneren van tekens en betekenissen: de semiotiek. De semiotiek systematiseert en expliciteert wat wij als communicerende mensen de hele dag door bewust of onbewust doen. Belangrijke bijdragen aan deze jonge wetenschap zijn geleverd door de taalkundige Ferdinand de Saussure (1857-1913) op wie de Franse semioloog ('tekenkundige') Roland Barthes voortbouwde. Van Barthes (1975) stamt het begrippenpaar denotatie/connotatie, respectievelijk de eerste en volgende betekenisgeving. Een andere belangrijke grondlegger was de Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce (1839-1914). Omdat Peirce zijn inzichten indertijd wel op papier zette maar niet publiceerde heeft zijn werk pas de laatste decennia, ook onder feministische semiotica's, de belangstelling gekregen die het verdient. Peirce noemt de toegekende betekenis de *interpretant*. Omdat wij behoefte hebben aan een onderscheid tussen primaire en volgende betekenissen namen we Barthes' terminologie. We hadden ook kunnen spreken van interpretant (1) en interpretant (2), of we hadden kunnen zeggen dat elke interpretant zelf weer een nieuw teken vormt, dat weer tot een volgende interpretant leidt en zo *ad infinitum*. Ook Barthes wees op de eindeloosheid van het betekenisgevende proces.

Peirce heeft benadrukt dat er pas sprake is van een teken als het door iemand als teken wordt herkend. Hij noemt dit basiskenmerk van een teken de *ground*: een conventionele of culturele regel, een code, op grond waarvan een verband kan worden gelegd tussen teken en betekenis. In de mogelijkheden die naar aanleiding van de blik van de man in het warrenhuis door ons hoofd gingen, werkten wij achtereenvolgens af: de code met betrekking tot strafbaar of afwijkend gedrag (is deze blik een onder-

zoekende, betrappende blik?); de code die geldt voor menselijk contact, kennen, herkennen, groeten (is deze blik van een bekende?); de code van de uiterlijke verzorging (verwijst deze blik naar goed- of afkeuring van mijn uiterlijk?); de fysiologische codes van het menselijk lichaam (is dit de blik van een glurende man?); de seksuele code (is dit de blik van een verleider?). Het herkennen van een object (of dat nu een blik, een gebaar, een uithangbord, een duistere tekstpassage, een opvallend woord of een geur is) als teken, gebeurt altijd door het gebruik van een set van codes, regels en conventies.

We zijn zo gewend aan dit hele proces van betekenis geven, dat we het voor 99% volstrekt automatisch doen. In bovenstaand voorbeeld moeten we bewust reconstrueren met behulp van welke codes, conventies en regels we een blik tot teken maakten en daar betekenis aan gaven: dat reconstructieproces is aanzienlijk ingewikkelder dan het pragmatisch interpreteren van de lange blik. Wanneer je een duizendpoot zou vragen te demonstreren op welke wijze hij zijn poten coördineert, zou hij vermoedelijk ter plekke struikelen. Niettemin is het in onze westerse beeld- en informatiecultuur uitermate nuttig en zinvol enige vaardigheid te hebben in het reconstrueren van de relatie tussen object of referent, teken, denotatie en connotatie, en code. In Peirciaanse termen: object-teken-interpretant-code.

Wij zijn omringd door een baaiert van tekens, waardoor we ons dagelijks al interpreterend een weg banen. Dat kost ons gewoonlijk weinig moeite. Verreweg de meeste tekens hebben een vaststaande betekenis. Uithangborden, verkeerstekens, pijlen, een mannetje of vrouwtje op de deur van het toilet, stijlen van kleding: het zijn tekens waarvan de betekenis in één oogopslag duidelijk is, resultaten van betekenisgeving die we al zo vaak bliksemsnel hebben voltrokken dat denotatie en connotaties geen resultaat meer zijn van een keuzeproces, maar van een gewoonte. Die gewoontes maken onderdeel uit van een cultuur. De baaiert van tekens wordt pas problematisch als je in een vreemd land bent, waar je de codes niet kent, en dus de tekens niet als zodanig kunt herkennen en interpreteren zoals de inwoners van dat land dat doen. Zo kost het kinderen ook jaren om de codes van hun cultuur te leren: dat heet 'opvoeding' en socialisatie. Wat wij cultuur noemen is het resultaat van een groot aantal, door gevestigde betekenisgeving gevormde gewoontes. Ook het onderscheid tussen mannen en vrouwen, met alle daarbij behorende connotaties, kun je beschouwen als een semiotische gewoonte. Deze laatste gedachte treffen we aan bij feministische semiotici als Kaja Silverman (1983) en Teresa de Lauretis (1984 en 1987), die sinds de jaren tachtig onderzoeken hoe sekse, het denken in sekse-categorieën en de naar sekse geordende wereld zelf het produkt zijn van betekenisgeving. Zij leggen relaties tussen betekenisgeving, sekse en subjectiviteit. Zij verbinden de semiotiek dan ook met de psychoanalyse, de theorie over het

Vaderborst en (op)voeding

Begin 1993 zagen we overal in Nederland billboards verschijnen, geheel bedekt met de afbeelding van meer dan levensgrote, licht behaarde mannenborst. Ergens in dat ruige decor van schaars begroeide groeven en hellingen waarde een baby rond, een mondje verwachtingsvol naar de tepel gericht. Het tafereel wordt begeleid door de slogan: opvoeden is ook mannenwerk. Het affiche is een uitgave van Emancipatie Bureau Utrecht en onderdeel van een campagne die een paar jaar geleden door de overheid is gestart om de stereotiepe beelden van mannelijkheid en vrouwelijkheid te problematiseren en te doorbreken. Wat op het affiche, naar alle waarschijnlijkheid onbedoeld, echter vooral werd gedemonstreerd is dat clichés worden bevestigd als de betekenis van het begrip moederschap niet eerst wordt doordacht voordat nieuwe voorstellingen van ouderschap worden geëntameerd.

Dit onbedoelde effect van de voorstelling op het affiche is vooral ontstaan door de uiterst onhandige combinatie van woord en beeld. De tekst suggereert dat opvoeding een seksneutrale bezigheid is, een taak uitvoerbaar door vrouwen en mannen. Maar daarover hoeven we niet voorgelicht, dat weten we al. Menig vader, indien aanwezig, spreekt een beslissend woord mee waar het gaat om de voorbereiding van kinderen en pubers op hun toekomst als gewetensvolle en produktieve leden van de samenleving. En worden onze onderwijsinstituten niet van oudsher gedomineerd door mannelijke leerkrachten, schoolhoofden en rectoren? Men kan binnen een confessionele patriarchale context zelfs de overtuiging zijn toegedaan dat opvoeding, in de zin van stichting en vorming, bij uitstek mannenwerk is. De afbeelding van borst met baby suggereert echter dat het de makers van het affiche niet zozeer om dit aspect van de opvoeding is te doen.

De bedoeling van de makers van het affiche is duidelijk te maken dat ook vaders een aandeel kunnen hebben niet zozeer in de opvoeding van, als wel in de zorg voor kinderen. Dit blijkt ook uit andere binnen dezelfde campagne geproduceerde affiches waarop afbeeldingen te zien zijn van een leuke man met wasmand, een leuke man achter het fornuis, een leuke man met kind achterop op weg naar de crèche enzovoort. Uit die plaatjes moet duidelijk worden dat vaders wel degelijk een deel van de zorg op zich kunnen nemen zonder dat zij daarbij aan mannelijkheid inboeten.

De makers van het affiche in kwestie maken echter een belangrijke vergissing wanneer zij suggereren dat ook het 'madonna met kind'-cliché een mannelijke pendant zou kunnen hebben. Wanneer in het kader van de campagne, in de plaats van de moederborst een vaderborst wordt afgebeeld, wordt zorg direct verbonden met borstvoeding. En bij borstvoeding komt het anatomisch verschil tussen de seksen in het spel, een verschil dat nu net niet zo gemakkelijk deelbaar of overdraagbaar is. Een van de inzichten vanuit het feminisme is dat deze anatomische-natuurlijke verbinding van moeder en kind echter geheel los kan staan van sociale arrangementen voor de verzorging van het kind. Het affiche onderstreept daarentegen impliciet, en onbedoeld, dat de natuur de waarheid aan haar kant vindt, en dat mannen dus feitelijk ongeschikt zijn voor de verzorging van hun kinderen.

Door de mythe van het moederschap onbereflecteerd te transformeren naar een plaats- en tijdloos vaderschap laat men alleen de absurde consequenties van verandering zien. In plaats van nieuwe sekseposities mogelijk te maken articuleert het affiche dan ook de onmogelijkheid van het emancipatiestreven van vrouwen en mannen. Omdat een man geen vrouw is, en omdat zorg niet biologisch is gedetermineerd. Een in beeld gebrachte zuigfles had hier wonderen kunnen doen.

Rosemarie Buikema

ontstaan van het geseksualiseerde subject (Zie hoofdstuk 3 *Theoretische kaders*).

Wanneer we ons bij het betekenis toekennen aan tekens niet meer bewust zijn van het keuze-moment uit de vele mogelijke betekenisgevingen is de code (de regel op grond waarvan betekenis wordt toegekend) verstarde. Een bepaald betekenisstelsel is dominant geworden boven andere mogelijke betekenisstelsels en daardoor is de optie van een mogelijke keuze op de achtergrond geraakt. Verreweg de meeste betekenisgevingen in onze cultuur zijn het resultaat van de toepassing van verstarde codes. Die betekenissen zijn 'natuurlijk' en 'vanzelfsprekend' geworden. Meestal is dat uiterst nuttig en geheel onschadelijk. Zoals de duizendpoot bij bewustwording van de complexiteit van zijn handelingen over zijn eigen poten zou struikelen, zo zou de verkeerschaos niet te overzien zijn wanneer weggebruikers de verkeersborden plotseling zouden gaan bekijken als moderne kunstwerken. Soms kan het echter ook heilzaam zijn de verstarde codes die de 'vanzelfsprekende' betekenissen produceren opnieuw onder de loep te nemen. Is het vanzelfsprekend dat prostituées 'niet deugen' dan wel 'gered moeten worden' zoals sommige mensen voetstoots aannemen? Is een vrouw die in een minirok, netkousen en pumps door een donkere steeg loopt er per definitie op uit om verkracht te worden? Zo wijst Postbus 51 jongens erop dat het meisje door wie je wordt uitgenodigd om bij haar nog wat te drinken, daarmee alleen heeft toegezegd iets in te schenken. De connotatie van die invitatie ('vanzelfsprekende' vrijbrief tot seks) is het resultaat van een verstarde en schadelijke code. Net zo problematisch is het wanneer mensen in de tram naar hun tas grijpen zodra er gekleurde Nederlanders binnenkomen, of wanneer ouderen zeer luid en betuttelend worden toegesproken.

Samenvattend kunnen we nu stellen dat een teken op grond van een bepaalde code of conventie naar iets verwijst, iets aanwezig stelt, iets presenteert, dat er niet als zodanig is. Bij het ontleden van de betekenis van dit proces concentreren we ons met name op de relatie tussen het teken, de denotatie en de connotaties, waarbij we de connotaties opvatten als de verdergaande betekenisgevingen in een bepaalde context. Voorts bekijken we hoe de connotaties zelf weer tot nieuwe tekens worden. Bij de verdere bestudering van dit proces zullen we ons in dit hoofdstuk beperken tot een speciale categorie tekens, namelijk representaties.

Representaties van sekse en seksueel geweld

Stel dat we niet direct te maken hebben met de blik van een levende meneer in een supermarkt, maar met een foto van een man die naar een vrouw kijkt. Een foto is een afbeelding van iets of iemand. De foto stelt iets voor, is een voorstelling. We noemen dat een *representatie*. Represen-

taties kunnen worden opgevat als een teken, of als een netwerk van tekens, zoals de blik van meneer Bos werd opgevat als een teken. Maar al kan de blik van meneer Bos in de supermarkt een teken zijn, zijn blik wordt nooit een representatie, behalve wanneer de supermarkt een decor is en meneer Bos een acteur. Representaties zijn teksten en afbeeldingen die bewust door iemand zijn gemaakt. De verzameling representaties is een deelverzameling van de verzameling tekens. Over de kenmerken en de effecten van deze deelverzameling zullen wij in dit hoofdstuk in het bijzonder spreken.

Letterlijk betekent representatie 'vertegenwoordiging'. De eerste betekenis stamt uit het domein van de politiek. Volksvertegenwoordigers worden geacht de belangen van 'hun' groep te representeren. Wij hantieren het begrip hier echter in de veel bredere zin van voorstelling, tekst, beeld(vorming). Al het door mensen in taal, beeld en materie voorgestelde valt daaronder. De verzameling der representaties omvat dus uiteenlopende zaken als films, videoclipps, reclames, schilderijen, teksten van allerlei aard, geschiedverhalen en in spreektaal geuite gedachten en ideeën. Representatie impliceert een bemiddelende activiteit. De voorstelling valt niet samen met dat wat het voorstelt. De schilder *schildert* een naakt, iemand *sprekt* haar gedachten uit, de geschiedschrijver *beschrijft* een oorlog. Een representatie stelt aanwezig, treedt in de plaats van, beeldt af, of beschrijft iets, maar is in principe wezenlijk anders dan dat iets.

Over de aard van de relatie tussen representatie en afgebeeld object zijn de meningen niettemin verdeeld (Still 1992). In traditionele opvattingen verwijst elke representatie naar een gerepresenteerd object, een *referent*, het 'ding zelf'. Volgens deze opvattingen gaat dat object aan de representatie vooraf. Het naakt ligt er al en is ook buiten het schilderen om in zijn 'ware gedaante' zichtbaar, de gedachte heeft zich al gevormd voordat zij wordt uitgesproken, de oorlog heeft plaatsgevonden. Onafhankelijk van representatie zouden we de wereld kunnen waarnemen zoals die 'werkelijk' is. Bovendien zou de representatie een min of meer geslaagde 'imitatie' zijn van het werkelijke ding, de referent. Het 'ding' en de representatie kunnen in traditionele opvattingen gezien worden als afzonderlijk, als los van elkaar. In de postmoderne opvatting van representatie wordt de loskoppeling tussen referent en representatie niet voorondersteld. Volgens postmoderne inzichten gaat het bij het begrijpen van representaties niet zozeer om het analyseren van de relatie tussen object of referent en representatie (het vaststellen van het object of de referent), als wel om het begrijpen van de relatie tussen representatie, denotatie en connotaties. Postmoderne opvattingen stellen dat elk beeld, elke tekst, elke representatie, niet zozeer moet worden beschouwd als representatie van een object, als wel gezien moet worden als onderdeel van een keten van voorstellingen betreffende dat object. Volgens postmo-

POSTMODERNE CULTUUR EN REPRESENTATIE

derne opvattingen kunnen we niet rechtstreeks spreken over het ding, we kunnen slechts spreken over hoe er over het ding is gesproken en gesproken wordt. Wat er buiten de orde van representatie bestaat is niet als zodanig mededeelbaar en niet kenbaar. Op postmodernisme komen we later uitvoerig terug.

Laten we om dit te verduidelijken teruggaan naar de foto waarop een man naar een vrouw kijkt. We verlaten de supermarkt en de blik van meneer Bos en concentreren ons op een voorstelling zoals die in 1992 was te zien in het blad *Rails* dat door Multi Magazines in de trein wordt verspreid. Stel nu je zit in de trein, je slaat de *Rails* open en je oog valt op het volgende tafereel.



Deze foto spreekt evenmin voor zich als de blik van een willekeurige man in een supermarkt. Hoe kom je met betrekking tot deze afbeelding die je toevallig opslaat, tot een oordeel over datgene wat je ziet? Op het niveau van de denotaties kunnen we aan deze foto betekenissen toekennen als: een man bekijkt een vrouw, die met de handen boven haar hoofd is vastgebonden. Zijn blik is gericht op haar onderbuik. De blik van de vrouw is gericht op zijn gezicht. Ze bevinden zich in een havengebied en staan op een verlaten vissersschuit. De tekst rechtsonder de foto luidt: *Dressed to kill Hij: cool-wool pak, daaronder een katoenen overhemd en singlet*

(resp. f 699,-, f 119,-, f 29,90, alles *Bijenkorf* enzovoort). Wij denoteren: de foto beeldt de beschreven kledingstukken af. Dit is een modefoto.

Behalve deze betekenissen, die de meeste kijkers zullen onderschrijven omdat ze van het pragmatische type rook = vuur zijn, roept de voorstelling een overvloed aan volgende betekenissen op: connotaties. En om die connotaties is het ons te doen als we willen vaststellen wat we als kijker met zo'n afbeelding aan moeten. Ons treft dan de houding van de

G R O T E D E N K E R S , G R O T E F O U T E N

Erotiek, geweld en het heilige: Georges Bataille

Waar kan men heden ten dage nog het 'heilige' ontmoeten? Volgens de Franse schrijver en filosoof Georges Bataille in allerlei vormen van excès: offers, rituele moorden, verspillingen, oorlogen, maar ook in poëzie en erotiek. Batailles werk kan zich de laatste jaren in een grote belangstelling verheugen. Kunstenaars, filosofen en wetenschappers voelen zich aangetrokken tot zijn bespiegelingen over het 'heilige' of 'sacrale' als een wezenlijke dimensie van het menselijk bestaan.

Nu is Bataille een radicale en negatieve denker, of beter gezegd, een radicaal-negatieve denker. Want sinds 'God dood is' – in deze postmoderne tijden –, is het heilige heilloos. De ervaring van het heilige levert de mens namelijk niets meer op: geen kennis, geen macht, geen mystieke eenheid. Slechts zelfverlies. In de ontmoeting met het sacrale kan de mens tijdelijk het ik opheffen en even verlost zijn van zichzelf. Dit zou een bevrijding kunnen zijn, maar voor Bataille is de ontbinding van het ik eerder een vorm van geweld. Zijn verlangen naar zelfverlies verraadt dan ook een fundamentele fascinatie met de dood.

Het verlangen om zichzelf te verliezen staat in Batailles werk in nauwe relatie tot geweld en dood. Dit verband krijgt vooral gestalte in zijn teksten over erotiek. 'Erotiek', zo schrijft Bataille, 'is in diepste wezen geweld, verkrachting'. Waarin ligt dat erotisch geweld? In de erotiek zoeken de geliefden naar eenwording, waardoor hun afzonderlijke wezens worden vernietigd. Nu lijkt dat in principe een wederkerig proces te zijn, maar bij nadere beschouwing blijkt dat voor Bataille de ene mens een beetje meer geweld wordt aangedaan dan de andere: het is voornamelijk de vrouwelijke passieve partij die ontbonden wordt. Het lijkt er dus op dat Bataille om zijn zelfverlies te bewerkstelligen eerst de ander, de vrouw, moet vernietigen. Geen wonder dat voor hem hartstocht niets dan lijden is, want hoe hij ook probeert zichzelf te verliezen, hij blijft daarvoor afhankelijk van een ander, van zijn voorwerp van liefde (liefde??). Voor Bataille is *voortdurende verkrachting* van de individualiteit niet voldoende om de *heilige erotiek* te bereiken. Daartoe moet hij een stapje verder gaan en het terrein van de overtreding binnengaan. Voor hem zijn het verbod en het taboe er om geschonden te worden. Om het heilige te ontmoeten is niets meer heilig.

Bataille pleit dus voor een erotiek die fundamenteel gewelddadigheid oproept. Zijn denken blijkt doortrokken te zijn van metaforen en betekenissen rond het seksuele verschil. De gevolgen zijn bepaald niet onschuldig: hij levert met zijn ideeën over het heilige in feite een filosofische onderbouwing voor verkrachting en seksueel geweld. Eens te meer wordt het vrouwelijk lichaam ontheiligd.

Anneke Smelik

man. De handen in de zakken, het open overhemd, de slecht geschoren wildeman-look, de sigaret bungelend in de mondhoek vatten wij in hun samenhang op als tekens van onverschilligheid en louche, bruut en machogedrag. Aan de blik op de onderbuik geven we betekenis volgens een seksuele code. De man kijkt hebberig naar het vrouwenlichaam. De kleding van de vastgebonden vrouw verwijst eveneens naar seks: doorschijnende kousen, doorschijnend lijfje. Haar gebonden handen verwijzen naar een slachtofferpositie. De man heeft de vrouw vastgebonden, zij lijkt hulpeloos. Haar poging zijn blik te vangen is smekend. Op grond van deze connotaties veronderstellen we een context. De man is een schurk. De vrouw is zijn prooi. Tegelijkertijd weten we dat dit plaatje niet getuigt van de werkelijke verhoudingen: de situatie is geënceneerd voor een modefoto.

Op dit punt aangekomen moeten we onderscheid maken tussen de eigenschappen van het beeld zelf, en de wijze waarop de kijkster (m/v) haar connotaties vaststelt, wat in dit geval niet zo'n gemakkelijke opgave is. Het beeld is vormgegeven volgens bepaalde conventies. Het past in een genre, dat wil zeggen dat het beeld behoort tot een groep van beelden of teksten die bepaalde visuele en/of tekstuele eigenschappen delen. Op grond van deze indeling van het beeld bij een bepaald *genre*, worden door de lezer bepaalde connotaties aannemelijk geacht en andere uitgesloten. Allereerst past de foto binnen het genre van de modefotografie. Tegen de achtergrond van dat genre is deze foto een discussie met het genre. Het volgt en doorbreekt tegelijk de in de modefotografie gangbare vormgevingsprincipes. De kleding wordt, als gebruikelijk, getoond op poserende modellen, maar die modellen kijken hier de toeschouwer niet aan, noch is de setting uitnodigend, vriendelijk of aangenaam, als in de modefotografie gebruikelijk. Om zijn schokwerking in het modefotogeen te bereiken, herneemt deze foto de conventies van een tweede genre: de thriller. De verwijzing naar de thriller ligt er dik bovenop. *Dressed to kill* is in het bijzonder de titel van een film van Brian de Palma, waarin een pathologisch gestoorde schurk vrouwen vermoordt die hem seksueel opwinden. Op zijn beurt verwijst De Palma's film naar *Psycho*, een thriller van Hitchcock waarin eveneens een psychopaat vrouwen vermoordt die hem seksueel opwinden. Zulke impliciete en expliciete verwijzingen van de ene tekst naar de andere noemen we *intertekstuele* verwijzingen. Intertekstualiteit verwijst naar de verhouding en de betekenisverbanden tussen teksten onderling. In engere zin gaat het om letterlijke verbanden (zoals de verwijzing naar de De Palma-film). In ruimere zin impliceert intertekstualiteit de afhankelijkheid van elke tekst van reeds bestaande genres en betekenisverbanden, ook wanneer die niet exact en concreet te traceren zijn. We kunnen betekenis toekennen aan representaties, beelden en teksten, omdat we die in verband brengen met wat we eerder hebben gezien en gelezen. De foto verwijst letterlijk

naar *Dressed to kill*, de film, maar indirect naar de talloze thrillers over mannen die vrouwen ontvoeren en misbruiken.

Het toekennen van een betekenis aan een beeld, het kiezen voor een denotatie en (meestal meerdere) connotaties, impliceert een interactie tussen de eigenschappen van het beeld en het referentiekader van de kijker. Wanneer de kijker de De Palma-film toevallig niet kent, zal zij een aantal intertekstuele verwijzingen missen. Wanneer een van de westerse cultuur geïsoleerde Zuidpoolbewoner deze foto bekijkt zal die er helemaal niets van begrijpen. Betekenisgeving vindt echter vaak plaats in een situatie waarin het teken is vormgegeven volgens codes, waarover ook de kijker in mindere of meerdere mate beschikt. Dat wil echter niet zeggen dat alle kijkers dit beeld identiek interpreteren. In het geval van deze modereportage is het bekend dat de concrete betekenisgevingen radicaal tegengesteld zijn. In de maanden volgend op het verschijnen van het blad werden er processen gevoerd over de betekenis en de eventueel kwalijke effecten van de modereportage. Maar dat weten we nog niet op het moment dat we de foto voor het eerst zien. Voor we daar dan ook op ingaan willen we eerst onze speurtocht naar de betekenisgevingen van deze representatie nog wat nader volgen. Om tot een oordeel te komen over wat we zien en wat we daarvan vinden bekijken we de foto vervolgens in de context van de modereportage waarvan hij deel uitmaakt. Dit is de foto waarmee de reportage begint. Hier zien we hoe een man met een nylonkous over zijn hoofd een vrouw onder bedreiging van een



vuurwapen in de richting van een auto dwingt. Onder de titel 'Dressed to kill' staat vermeld dat Rails een modieuze thriller regisseert met als hoofdrolspelers een huurmoordenaar en een gangsterliefje. De inzet is leven of dood, de afloop is fataal en wat de mode betreft draait het getuige de tekst om mannenpakken. De titel 'Dressed to kill' verwijst naar een thriller, maar spreekt in de context van een modereportage over (voornamelijk) mannenkleding eveneens een erotische en/of seksuele betekenisrelatie aan. 'Dressed to kill' is een uitdrukking voor iemand die er fantastisch uitziet: *you are dressed to kill*, je ziet eruit om iedereen plat te krijgen. Tegelijk impliceert deze uitdrukking dat 'verleiden' geassocieerd wordt met 'doden'. Wie voor de schoonheid van de mooiegeklede persoon (in dit geval de man, het gaat getuige de begeleidende tekst immers om mannenpakken) valt, wordt gedood. Deze intertekstuele betekenisrelatie tussen verleiden en gedood worden wordt ook op andere momenten in de taal uitgedrukt, bijvoorbeeld in het woord 'ladykiller'. Een ladykiller is een aantrekkelijke man. Een man waar vrouwen voor vallen. In de foto-reportage in *Rails* lijkt de metafoor 'ladykiller' letterlijk te worden uitgebeeld.

Inmiddels is de man met de vrouw in het ruim van het schip afgedaald. Hij staat op het punt haar te vergifigen. Opmerkelijk ten opzichte van de interpretant van de man als ladykiller is het in tijgervel gestoken been van de vrouw. We kennen geen term als 'gentleman-killer' voor een voor



mannen aantrekkelijke vrouw. De vergelijkbare term daarvoor is onthullend genoeg 'man-eater', een mannenverslindster. De vrouw die mannen 'verslindt' is een kannibaal, de man die vrouwen versiert is een moordenaar. Deze impliciete relatie tussen een aantrekkelijke vrouw en een verslindend beest kunnen we in talloze andere representaties van aantrekkelijke vrouwen terugvinden. Denk bijvoorbeeld aan de reclame die Droste liet circuleren bij de verandering van het imago van tuttig chocolaatje naar exquise lekkernij. In Ster-spotjes ging deze gedaanteverwisseling gepaard met een genotzuchtig grommende vrouw die aan een Droste chocolaatje likt. In de modereportage echter legt de sexy-geklede mannenverslindster het af tegen de ladykiller. We blijken inderdaad te kijken naar een variatie op de jager en zijn prooi.



Het mannenpak heeft zijn dienst bewezen. De lady is gedood. Zij ligt gehuld in plastic en half bedekt door stoeptegels. De verwijzing naar de dood van Laura Palmer is onmiskenbaar. In de tijd dat de reportage verscheen keek Nederland naar *Twin Peaks*, een postmoderne soap noir die in bijna elke aflevering verwijst naar Hollywoodthrillers zoals *Laura* van Otto Preminger en de films van Hitchcock: je ziet dat het aantal verwijzingen, die elk weer connotaties opleveren, al aardig duizelingwekkend begint te worden.

Wat levert al dit spelen met beelden en genres nu op voor de feministische kijker? Worden hier nieuwe posities gecreëerd, wordt hier een nieuwe betekenis aan oude verhalen ontlokt? Ons antwoord is: nee. De reportage bevestigt in het extreme de gang van zaken tussen de seksen: de man als jager, de vrouw als prooi. De vorm mag dan ludiek of schokkend zijn, de implicaties van de beelden zijn overbekend. De man is 'dressed to kill' en doodt. De man beheerst de handeling, de vrouw is passief aan hem overgeleverd. Probeerde zij op de eerste twee foto's hem nog met een smekende blik van zijn moorddadige plan af te brengen, op de derde foto is zij geblinddoekt en vastgebonden. Zij heeft geen enkele handlingsruimte. Op de vierde foto, die hier niet is afgebeeld, hangt de vrouw met gesloten ogen slap in de armen van de man die haar naar haar doodsbed van plastic en stenen draagt. Pas daar, op de laatste foto, dood en onttakeld, kijkt zij recht voor zich uit. Deze reportage kan ons niet bekoren. We vinden haar smakeloos, stuitend voor vrouwen en misschien ook wel voor mannen. Het spel met intertekstualiteit leidt hier niet tot nieuwe betekenissen, maar tot een reprise van een bekend en seksistisch repertoire. Grof seksueel geweld krijgt hier letterlijk een modieuze en esthetische tintje.

Uit de processtukken die werden opgesteld naar aanleiding van het door 'Blijf van mijn lijf' tegen Multi Magazines aangespannen proces, blijkt niettemin dat de maaksters van deze reportage de bedoeling hebben gehad een ironische blik op een oud verhaal uit te dragen: 'in de reportage is getracht de traditionele clichés van het thrillergenre, inclusief de stereotiepe man/vrouwverhoudingen, door overdrijving te relativeren'. Volgens 'Blijf van mijn lijf' – en daarmee zijn wij het eens – blijkt de beoogde ironie nergens in het beeld en zou de reportage (seksueel) geweld tegen vrouwen normaliseren in plaats van aan de kaak stellen. De klacht van 'Blijf van mijn lijf' werd door het gerechtshof van Amsterdam weerlegd. Later verklaarde de Raad voor de Journalistiek de klacht ongegrond en de reportage in strijd met de normen van journalistieke aanvaardbaarheid, vooral, zo luidt de beslissing van de Raad, omdat met de reportage geen ander doel is beoogd dan het aanprijzen van mode.

Nu is het spelen met intertekstualiteit, het overdrijven van clichés, het opblazen van vastgeroeste codes en betekenissen een stijlkenmerk van postmoderne kunst en cultuur. Door middel van ironie en opzettelijke nabootsing (pastiche) kan een interpretatieve ruimte ontstaan waar nieuwe betekenissen en posities mogelijk worden. Dat opent perspectieven voor nieuwe representaties van sekse, maar daarvoor is het gebruik van de postmoderne stijlmiddelen alleen niet genoeg. Volgens ons is het van cruciaal belang hoe en met welk doel deze stijlmiddelen worden aangewend. De vragen waar de postmoderne culturele stijl ons voor stelt zijn: hoe kan die stijl zo worden aangewend dat hij iets voor vrouwen oplevert? Welke nieuwe betekenissen worden er in de postmoderne

kunst en cultuur mogelijk voor het cultureel nogal vastgeroeste teken vrouw? In de reportage uit *Rails* hebben wij die nieuwe betekenissen niet kunnen ontdekken. De stichting 'Blijf van mijn lijf' kennelijk evenmin. Of zo'n reportage daarom verboden zou moeten worden is een heel andere vraag. We constateren hier voorlopig dat wat ons betreft het cliché, het cynisme en de onverschilligheid het van de ironie hebben gewonnen. Als geoefende kijkers hebben wij geen nieuwe betekenissen aan een oud verhaal – weliswaar in een nieuwe jas maar toch – kunnen ontlokken.

Maar laten we nu een andere representatie onderzoeken. Moeilijker waar het de keuze voor de connotaties betreft, is het volgende geval.



Deze foto is gemonteerd onderop de Hortusbrug in Amsterdam en is alleen te zien wanneer de brug voor passerende boten omhooggaat. We zien twee sexy-geklede wijdbeens zittende vrouwen. De ene zit rechtop, de andere buigt voorover. Van de linkse vrouw zijn alleen de benen en de romp zichtbaar. Zij heeft geen hoofd. De rechtse doet moeite om in het kader van de foto te passen en kijkt brutaal in de lens. Tot zover de denotatie. Wat betekent dit? Wat moeten we met zo'n foto onderop een brug? Het is bijzonder moeilijk om hier voor connotaties te kiezen, omdat de codes ambivalent zijn. In eerste instantie lijken we hier weer te maken te hebben met een mode- of een reclamefoto. We zien dergelijke afbeeldingen op billboards en andere openbare plaatsen. Dat blijkt echter in tweede instantie niet het geval. Er wordt hier geen produkt aangetoond. Is het een pornografische afbeelding? Of wordt er juist met het genre van

de glossy porno, mode- en reclamefotografie geflirt? Ook in dit geval kunnen we slechts tot een keuze voor een connotatie overgaan door de foto contextueel te beschouwen. Juist het feit dat de foto onder een brug hangt maakt het moeilijk om de betekenis van het beeld vast te stellen. En daarin schuilt wat deze foto betreft dan ook een deel van het probleem. De foto is gemaakt door Inez van Lamsweerde, een kunstenares, die echter ook modereportages maakt voor bladen als Avenue. Is de foto dan een kunstuiting? Hing de foto in een museum, zoals sommige van de foto's van de maakster, dan was de ironische code meer voor de hand liggend bij het kiezen voor een connotatie. En dat de foto ironisch is bedoeld blijkt ook in dit geval uit een repliek van de maakster nadat haar kunstwerk door een feministische actiegroep met verf was beklad vanwege het vermeende denigrerende karakter van de afbeelding. Ook hier pretendeert de maakster van de foto het glossy genre te overdrijven, te ontregelen en te ironiseren en zodoende nieuwe betekenissen aan het clichébeeld van de sexy vrouw te geven.

Maar ook al hing de foto in een museum, waar de kijker meer geneigd is tot de overpeinzing van subtiele betekenissen in representaties, dan nog is de ironische inzet maar gedeeltelijk overtuigend. Vrouwen, voornamelijk verbeeld als lichaam, zonder denkend en ziend hoofd, zonder actieve blik, zonder individualiteit, zonder ander doel dan te behagen, kennen een rijke traditie in de geschiedenis van de westerse taal- en beeldcultuur (Berger 1974). Dit cliché bleek ook in het vorige voorbeeld een rol te spelen. Deze traditie van de verbeelding van vrouwen als objecten van het verlangen van mannen, wordt niettemin door de rechtervrouw uitgedaagd. Zij kijkt brutaal, zelfbewust misschien, naar wie naar haar kijkt. Haar blik is allerminst behaagziek. Maar is deze blik genoeg om het cliché van pumps, opengesperde benen en lingerie te domineren? Het antwoord op deze vraag hangt wat ons betreft af van de kijker en van de kijkhouding die deze inneemt. Een kennis van ons vertelde hoe zij, alleen naast haar fiets wachtend voor de opengaande brug, geïntrigeerd en geïmponeerd was geweest door deze monumentaal voor haar oprijzende dames. Zij zag een moderne feministische pastiche op de decadente *femme fatale*, en was geamuseerd. Zij las deze representatie met een feministische code, dat wil zeggen met het accent op de beeldelementen (de brutale, zelfbewuste, 'terugkijkende' blik) die tegen het cliché ingaan. Na enige tijd voegden zich een groep mannen bij onze wachtende kennis, die van Lamsweerde's foto met een mengeling van pornografische en seksistische codes bekeken: luid grappend en grollend werden de maten van de lichaamsdelen becommentarieerd en vergeleken met die van hun eigen vriendinnen. De brutale blik van de rechtervrouw werd opgevat als een uitdaging: 'hard to get' en daardoor des te uitdagender. Ook diende het beeld als een communicatiemiddel tussen de mannen onderling, over hun respectievelijke potentie. Omdat dit com-

mentaar een voor haar onaangenaam straatklimaat opleverde, verdween het kijkplezier van onze kennis als sneeuw voor de zon. Wat deze anekdote ons leert is dat verschillende kijkers met verschillende codes tot diametraal verschillende connotaties van hetzelfde beeld kunnen komen. *Beauty is in the eye of the beholder*. Niemand is daarbij in een positie om te beslissen welke de juiste of 'ware' betekenis is. Dat betekent echter niet dat betekenisgevingen ons nu onverschillig zullen laten, omdat ze immers toch allemaal relatief zijn. Er staat te veel op het spel om weg te zakken in een dergelijk relativisme. Betekenisgeving heeft een politieke dimensie. De belangen, de wereldvisie en de context van degene die betekenis geeft, kunnen expliciet gemaakt worden. Over betekenisgeving kan gedebatteerd en gestreden worden, waarbij de deelnemende partijen ook begrip kunnen krijgen voor elkaars visie en belangen. Meijer (1988) pleitte voor zulke debatten over culturele betekenisgeving.

Om de interpretatie van Van Lamsweerde te besluiten: wij blijven deze representatie bekijken met zeer gemengde gevoelens. Voor ons wint het cliché het uiteindelijk toch van de brutale blik, die trouwens zelf al lang een nieuw cliché is geworden. Rosalind Coward (1986) beschreef ('Stijfkopje') al de overgang van de glimlach van vrouwen in reclame en modebladen naar agressieve, afstandelijke, en uitdagende blikken. Coward leest hierin de invloed van pornografische conventies op de reclame-fotografie. 'Al lijkt de gezichtsuitdrukking "Fuck you!" te zeggen, eigenlijk zegt die "Fuck me". De uitdrukking van het gezicht toont een staat van seksuele gewilligheid die met of zonder uitnodiging aanwezig is' (Coward 1986: 70).

In het vervolg van dit hoofdstuk zullen we stilstaan bij ons inziens meer geslaagde en minder ambivalente wijzen waarop opvattingen over het sekseverschil in onze hedendaagse westerse cultuur als codes functioneren voor het openbreken van het teken vrouw en voor het vernieuwen en verrijken van representaties van vrouwelijkheid.

Vrouwelijkheid en postmoderne cultuur

Voordat we andere voorbeelden van postmoderne vrouwelijkheid bespreken, aan de hand van het werk van de fotografe Cindy Sherman en de popzangeres Madonna, gaan we eerst nader in op wat 'postmodern' nu precies inhoudt. Het woord postmodern suggereert dat we te maken hebben met iets dat ná de moderniteit komt. Zo wordt postmoderniteit meestal ook opgevat: als een stijl in de hedendaagse cultuur die volgt op de stroming van het modernisme, de vroeg twintigste-eeuwse avant-garde. Postmodernisme verwijst echter niet alleen naar een kunstopvatting, naar een esthetica die de literatuur, architectuur en beeldende kunst de afgelopen decennia diepgaand heeft beïnvloed. Met het woord post-

modernisme kan ook een nieuwe wijze van denken, een filosofie worden bedoeld. Deze denkopvatting wordt ook wel met de term poststructuralisme aangeduid. Ten derde is postmodernisme op te vatten als een kenmerk van de cultuur waarin wij leven en waaraan wij ons niet kunnen onttrekken. Die postmoderne cultuur wordt wel in negatieve termen omschreven als het ontbreken van samenhang, zinvol einde, expressie, oorsprong, doel en betekenis. In positieve termen wordt de postmoderne cultuur beschreven als een cultuur gekenmerkt door een primaat van discontinuïteit, fragmentatie, oppervlakte, diversiteit, toeval, heterogeniteit, pastiche, citatie en parodie. Als je je hier niet direct wat bij voor kunt stellen, denk dan maar aan de videoclip, de postmoderne kunstvorm bij uitstek. In de postmoderniteit kunnen mensen het dagelijkse, overvolle, door mediaprikkels beheerste leven gemakkelijk ervaren als een videoclip.

Nu wordt het postmodernisme nogal eens als een crisis bestempeld. Het is een crisis die te situeren valt in de scheuren die het geloof in het autonome individu vertoont (zie ook hoofdstuk 8 *Taal en subjectiviteit*). Dat wil zeggen het onomstotelijk geloof in het burgerlijke en witte subject is gaan wankelen. Met het einde van het geloof in dat subject komt volgens de filosoof van het postmodernisme, François Lyotard (1987), ook een einde aan de Grote Verhalen van dit subject en dat heeft geheel in postmoderne stijl geen *happy end* mogen wezen. Met Grote Verhalen doelt Lyotard op het einde van samenhangende gedachten- en zingevingssystemen, zoals het christendom, humanisme of het marxisme. De Grote Verhalen over vooruitgang en waarheid hebben in de postmoderniteit aan betekenis ingeboet. Dit is mooi verwoord in een graffiti die in de jaren tachtig op de muren in Parijs viel te lezen: *God is dood, Marx is dood, en zelf voel ik me ook niet al te lekker*.

Met elke crisis gaat wel nostalgie gepaard. In het geval van het postmodernisme is dat een verlangen naar zaken die verloren zijn gegaan, zoals eenduidige waarheid, identiteit en authenticiteit. Maar laten we niet te somber zijn over het einde van het traditionele subject en zijn Grote Verhalen en de zaak eens omdraaien: wat voor de één een crisis betekent zou voor de ander wel eens een bevrijding kunnen zijn. Zo biedt de postmoderne cultuur openingen voor anderen die eerder niet of nauwelijks hun autonome identiteit konden vestigen; de andere sekse, andere seksualiteiten, andere etnische groepen en 'rassen', andere klassen. Voor de Grote Verhalen zijn nu legio kleine verhalen in de plaats gekomen. In die kleine verhalen wordt geëxperimenteerd met nieuwe vormen van identiteit en representatie. Zo schept de postmoderne cultuur ruimte voor vrouwen om hun identiteit en beeldvorming te exploreren; om zelf tekens en betekenis te scheppen. We hebben echter aan de hand van voorbeelden uit Rails en de foto van van Lamsweerde laten zien hoe moeilijk het is om van oude verhalen los te komen.

De vraag is hoe vrouwen zich dan wel van oude vrouwbeelden kunnen ontdoen. Hoe creëren zij een passend zelfbeeld in het labyrint van de talloze vrouwbeelden? Want als de vrouw en het vrouwelijke eeuwenlang bepaald zijn geweest door een wetenschap, een filosofie of een kunst waarvan vrouwen zelf uitgesloten waren, hoe ontdekken zij dan wat eigen, echt en authentiek is? In een eerste reactie trekken feministische kunstenaars fel van leer tegen de heersende vrouwbeelden. Hun vernietiging is gericht op het beeld van zichzelf als de ander, zoals in de video-actie van Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* uit 1975, waarin zij als amazone verkleed pijlen afschiet op een uitvergrote reproductie van een klassiek Maria-schilderij uit de middeleeuwen, Stefan Lochners *Madonna in der Rosenlaube*. In de videoregistratie valt Rosenbachs beeld samen met het schilderij van de madonna; je kunt haar alleen maar zien door het beeld van de madonna heen. Daarmee suggereert zij dat haar zelfbeeld bepaald is door de traditie van representaties van het vrouwelijke. Het pijnlijke is dat de pijlen die ze afschiet op het beeld van de madonna ook haar eigen beeld treffen.

Rosenbachs video laat zien dat met de destructie van stereotiepe vrouwbeelden nog niet zomaar een nieuw of authentiek teken van vrouwelijkheid ontstaat. Daar komt de complicatie bij dat de postmoderne cultuur juist de draak steekt met eigenheid, echtheid en authenticiteit. Postmoderne steekwoorden zijn imitatie, maskerade en simulatie (veinzen en nabootsen). Er is dus sprake van een paradox: op het historische moment dat vrouwelijke kunstenaars en popsterren de mogelijkheid hebben om hun eigen identiteit en beeld vorm te geven, wordt er niet meer in een ware identiteit of in een authentiek beeld geloofd. Postmodernisme zou je zelfs kunnen definiëren als een cultuur waarin de relaties tussen werkelijkheid en teken, en tussen denotatie en connotaties, onder druk staan. De kunstenaars Cindy Sherman en de popzangeres Madonna geven de paradox vorm door deze spanning in de veranderende semiotische relaties uit te buiten.

Hoe doen zij dat? Dit is onder andere te zien in de haast obsessieve preoccupatie met hun eigen beeld in relatie tot de heersende representaties van 'de vrouw'. Zo heeft de kunstenaar Cindy Sherman vanaf 1977 tot het begin van de jaren negentig series foto's gemaakt van zichzelf in de gedaante van een ander; een serie is geïnspireerd op Hollywoodfilms uit de jaren vijftig en een andere op historische portretten uit de Europese schilderkunst. In deze laatste serie, *History Portraits* uit 1991, heeft Sherman onder meer beelden van zichzelf gemaakt in de stereotiepe figuur van de madonna, of in variaties op het heilige moederschap. Net als Rosenbach, maar op een heel andere manier, holt zij het stereotiepe van de vrouw als madonna uit. De popster Madonna doet dat op haar beurt door de spot te drijven met haar heilige naamgenoot.



Shermans kunstpraktijk kan typisch postmodern genoemd worden. Zij maakt een imitatie van niet-bestaande historische portretten, die bedrieglijk echt lijken maar het absoluut niet zijn. Shermans ingrepen zijn duidelijke

lijk herkenbaar, bijvoorbeeld de plastic borsten die zij in de madonna-foto's voortgezet heeft. In semiotische termen kunnen we zeggen dat Sherman een representatie (een foto) creëert die al gebaseerd is op een betekenisgevend proces, waarin zij andere representaties (een stereotiep schilderij van de madonna) voorziet van de connotatie onecht, kunstmatig. Daarbij laat zij iedere verwijzing naar de referent, de 'werkelijke' vrouw, achterwege. Zij plaatst expliciet het teken, de representatie, het vrouwbeeld, op de voorgrond *als* een teken, als een representatie, als een vrouwbeeld. Het gevolg is dat het onderscheid tussen referent enerzijds en denotatie/connotatie gaat verglijden en de werkelijkheid steeds verder uit het zicht raakt.

Dit proces is nog scherper verbeeld in de fotoserie waarin Sherman zich gebaseerd heeft op de Hollywoodfilm, allemaal *Untitled Stills* genoemd. In deze foto's herneemt zij een genre in de fotografie, dat van de *stills*. Een *still* is een foto gemaakt voor publiciteitsdoeleinden tijdens de opnamen van een film. Een *still* is dus een representatie (foto) die verwijst naar een andere representatie (de film). Sherman voegt aan deze reeks van representaties de hare toe (foto), waardoor verwarring ontstaat waar de foto naar verwijst; naar een werkelijkheid die in dit geval geen werkelijkheid maar representatie is, namelijk de *still* van de niet-



POSTMODERNE CULTUUR EN REPRESENTATIE

bestaande film. Haar fotografische stijl is zo bedrieglijk echt, dat de kwetsbare, eenzame filmheldinnen die zij zelf uitbeeldt uit de Hollywoodfilm van de jaren vijftig lijken te zijn weggelopen. Het schijnt dat er nogal wat mensen onder het publiek zijn die bij het zien van Shermans imitaties uitroepen: 'Oh ja, die film heb ik gezien.'

Shermans kunst is een mooi voorbeeld van de intertekstualiteit waar we het ook in verband met de foto's uit *Rails* en de foto van Van Lamsweerde over hadden. Sherman toont zelfs een *unheimisch* maar overtuigend inzicht in de verstarde codes van vrouwelijkheid die in onze cultuur circuleren.



Door de clichés als verstarde codes naar voren te brengen, levert Sherman een fijnzinnig commentaar op de culturele macht van stereotiepe tekens. De oneindige herhalings van Sherman's ensceneringen van haarzelf als ander, geven een indruk van onpersoonlijkheid, van voorstellingen van een vrouw die eigenlijk afwezig is in de vele vrouwbeelden die de revue passeren. De foto's tonen stuk voor stuk bevroren poses, alsof Sherman stil wil staan bij al die verstarde codes die vrouwen belemmeren in hun identiteit en de ontwikkeling van hun persoonlijkheid. Sherman gebruikt de postmoderne stijlmiddelen dus voor het *problematiseren* van de verstarde codes van vrouwelijkheid. Haar foto's kunnen worden opgevat als een uitnodiging om die verstarring in al haar verschrikking te aanschouwen, erover te rouwen, en erdoor heen te breken: zo begrijpen wij althans die foto's. In Shermans werk functioneren de postmoderne stijlmiddelen dan ten dienste van een heel ander politiek doel dan in de *Rails*-reportage het geval was. Terwijl de maaksters van de modereportage de postmoderne esthetiek inzetten voor het opnieuw modieus laten circuleren van oude sekse-representaties, zet Sherman deze juist in voor het ontmantelen van die representaties.

M E T V L A G E N W I M P E L

De Man als Stuk

De voorkant van een Zomertoer-folder van de Nederlandse Spoorwegen: een jonge conducteur staat stralend te lachen in de deuropening van een trein. Bijschrift: 'Voor f 109,- is-ie drie dagen van u (en uw vriendin).' Hier wordt een conducteur aangeboden voor het genoegen van twee vriendinnen. Er zit in dat aanbod een speelse, erotische suggestie: een jonge man wordt als erotisch object afgebeeld. De Man als Stuk, met een begeleidende tekst die vrouwen in de rol van kijksters plaatst. Dat betekent een niet geringe omkering van een lange traditie van representatie, waarin het altijd vrouwen zijn die in diverse staten van ontkleding worden tentoongesteld voor de mannelijke blik.

In dit plaatje op de voorkant van de NS-folder liggen de zaken dus anders. Dat maakt deze representatie riskant. Want wat er zou kunnen gebeuren is dat de man alle eigenschappen krijgt van het traditionele vrouwelijke seksobject. Hij zou beschikbaar kunnen worden, gereduceerd tot lichaam, terwijl de vrouwelijke kijkers via deze representatie juist subject zouden kunnen worden, geest in plaats van lichaam, degene die autonoom beschikt over zichzelf en anderen. Dat de conducteur als seksobject wordt overhandigd aan de zomertoersters bedreigt, met andere woorden, potentieel zijn mannelijkheid. Het ontstaan van een nieuwe conventie van representatie – van mannelijke objecten, tentoongesteld voor de vrouwelijke blik – zou het hogere prestige van mannen met gezwinde spoed teniet doen.

Mimesis en maskerade

De voortdurende terugkeer naar bestaande representaties van het vrouwelijke doet denken aan de strategie van mimesis of nabootsing zoals de feministische filosoof Luce Irigaray (1981) die voorstaat (zie ook deel I). Een nieuw vrouwbeeld ontstaat niet zomaar uit het niets, maar kan alleen voortkomen uit een actieve verwerking van oude vrouwbeelden. In een mimetisch proces tracht Irigaray om de betekenissen die in onze cultuur aan 'de vrouw' zijn gegeven van hun effectieve kracht te ontdoen. Mimesis houdt voor vrouwen in om weloverwogen terug te keren tot alle tekens, representaties en definities van 'de vrouw' en deze toe te eigenen om zo tot iets nieuws te komen. De speelse herhaling van de mimesis is dan ook een feministische strategie die wonderwel past in de postmoderne stijl van citaten, pastiche en imitatie.

Shermans mimesis raakt ook aan een andere postmoderne stijlform, namelijk die van de maskerade. Het begrip maskerade is al ouder en komt uit de psychoanalyse. De psychoanalytica Joan Rivière (1986) gebruikte in het begin van deze eeuw de term maskerade om te duiden op het masker van vrouwelijkheid als compensatie voor de vrouw die een mannelijke positie van autoriteit inneemt. Rivière stelt evenwel dat er eigenlijk geen verschil is tussen 'waarachtige vrouwelijkheid' en de 'mas-

Het NS-plaatje weet al deze gevaren echter effectief te bezweren. Hoe? Door in het beeld te waarborgen, dat de conducteur zo weinig mogelijk lijkt op een beschikbaar vrouwelijk seksobject. Om te beginnen is hij geheel gekleed, tot en met stropdas en pet, de formele tekenen van mannelijkheid. Hij is 'aan het werk', wat hem afschermt van de privésfeer. Zijn houding drukt eerder zijn eigen gemak uit dan erotische beschikbaarheid. Ook is hij van onderen gefotografeerd. Dat geeft hem iets ongenaakbaars, iets van 'pak me dan als je kan'. Belangrijk is ook dat hij de blik niet afwendt, maar de kijkster m/v recht aankijkt. Dat maakt het moeilijker hem te objectiveren en te 'onteigenen'. Ten slotte kan hij als conducteur de deur waarin hij staat elk moment dicht doen, daarmee zijn visuele beschikbaarheid beëindigend. Hij is ook degene die de trein laat rijden en dat geeft hem meer 'macht' dan de reiziger. Met al deze voorzorgsmaatregelen kan het risico genomen worden dat de man wordt afgebeeld als Stuk, voor het genoegen van vrouwelijke kijkers.

De kijkpositie die in deze representatie voor vrouwen wordt vrijgemaakt is nieuw. Er zijn weliswaar talloze reclames die zich op vrouwelijke kijkers richten, maar het kijkgenoegen is daar altijd narcistisch. Het kijken naar deze lekkere conducteur bevrijdt de vrouwelijke kijker nu juist uit de mallemolen van narcistisch consumentisme. De conducteur moet hier aantrekkelijk zijn, niet de kijkster zelf. Deze entree van vrouwen in de voyeuristische genoegens is een winstpunt. Afbeelden betekent geenszins per definitie objectiveren, zoals sommige van mijn meer pessimistische mede-feministen menen. Deze aantrekkelijke conducteur is het bewijs dat het ook anders kan.

Maaïke Meijer



kerade'. Ook de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan (1985) ziet de maskerade als een essentieel onderdeel van vrouwelijkheid. In de lacaniaanse psychoanalyse ontstaat dan ook verwarring over 'zijn' en 'schijn'. Als vrouwelijkheid in wezen een maskerade is, bestaat er dan nog wel een essentiële vrouwelijkheid achter het masker? Voor Lacan is het antwoord duidelijk: 'de vrouw bestaat niet'. Deze voor vrouwen schrijnende uitspraak geeft een pregnante analyse van de patriarchale cultuur die vrouwelijkheid opvat als een kwestie van schijn en niet van zijn. Dit neemt natuurlijk niet weg dat vrouwen zichzelf wel degelijk als historisch en sociaal subject ervaren. Maar zij zijn gedwongen om zich te verhouden tot wat onder vrouwelijkheid verstaan wordt, dat wil zeggen tot de culturele representaties van 'de vrouw'.

Het psychoanalytische inzicht dat vrouwelijkheid slechts een maskerade is, valt ook in semiotische termen te vatten: vrouwelijkheid is een eindeloze reeks van connotaties ('de vrouw als...' vul maar in) die de denotatie (vrouw-zijn) definieert en de referent (de reële vrouw) onzichtbaar maakt. Dit spel van schijn gestalten komt sterk overeen met de postmoderne opvatting van representatie als een keten van tekens die een referent ontberen. Vanuit dit perspectief lijkt vrouwelijkheid altijd al een postmoderne conditie te zijn geweest....

Daarom kan de strategie van de mimetische maskerade voor vrouwen een bevrijdend spel betekenen. De foto's van Sherman (en ook, zoals we

zo zullen zien, het fenomeen van Madonna) onthullen het vacuüm achter het masker. Vrouwelijkheid, zoals gedefinieerd in onze cultuur, bestaat in feite uit een serie van maskerades. Het parodiërende effect van Sherman en Madonna komt voort uit het feit dat zij zich niet baseren op een oorspronkelijke sekse-identiteit, en dus ook niets maskeren, maar schaamteloos vrouwbeelden inzetten in hun werk.

Madonna's gedaantewisselingen geven dan ook een wezenlijk inzicht in de postmoderne representatie van vrouwelijkheid: vrouwen kunnen niet anders dan haar masker zijn in een door mannen gedomineerde cultuur. Achter deze maskerade blijkt echter geen essentie schuil te gaan. Madonna onthult het door de mannelijke cultuur gecreëerde mysterie van de vrouw: louter schijn gestalten, en dus eigenlijk leegte. Madonna is *like a virgin* en ziet er als een hoer uit. Of als het domme blondje, de zwoele donkere vamp, een onschuldig jongetje, of wat dan ook. Humor is een veel gevolgde strategie van Madonna (bijvoorbeeld in haar fotoboek *Sex*). Humor schept een afstand tussen het teken en de referent, omdat de tekens in hun kunstmatigheid – als representatie – worden tentoongesteld. In haar maskerades overdrijft Madonna schaamteloos stereotiepe vrouwbeelden. Haar vrouwelijkheid is een stijl van stijlloze imitaties.

De orkestratie en regie van voorstellingen van het vrouwelijke scheppen een afstand tussen werkelijkheid en verbeelding. In de ontstane ruimte spelen beelden met elkaar in een postmodern gebrek aan authenticiteit. Sherman en Madonna simuleren vrouwelijkheid, zij zijn geen vrouw, noch spelen ze een vrouw te zijn. Zij geven beelden vrij spel in een tijd waarin het beeld geen illusies over een 'werkelijkheid' meer inhoudt. De oude vormen van representatie hebben afgedaan en zijn vervangen door herhaling, imitatie en maskerade. Vanuit dit perspectief valt dat voor vrouwen nauwelijks als een verlies te betreuren. Ten eerste omdat zij enige mate van authenticiteit in de representatie van vrouwelijkheid niet gekend en daarom ook niet verloren hebben. En ten tweede omdat in deze stijlvormen de mogelijkheid schuilt tot een bevrijding van conventionele representaties van vrouwelijkheid.

Vrouwelijke kunstenaars en popartiesten hebben de postmoderne conditie waarschijnlijk zo enthousiast omarmd, omdat deze hen paradoxaal genoeg in staat stelt om meer vrouw te schijnen dan ooit tevoren. Zij keren iets, dat vrouwen altijd negatief bepaald heeft, om in een positieve kracht. Cindy Sherman en Madonna brengen in hun culturele praktijken tot uitdrukking dat in de postmoderniteit niet zozeer identiteit *an sich* verloren is gegaan, maar dat er niet langer een gefixeerde identiteit van de wieg tot het graf bestaat. Zij maken geraffineerd gebruik van de mogelijkheden die de nieuwste technologieën hen bieden om hun identiteiten vloeiend voor te stellen. Met zelfbewuste humor esthetiseren zij het verlies van onveranderlijke identiteiten, maar zij passen ervoor om

vrouwelijke identiteit aan de wilgen te hangen. Het gaat er veeleer om dat zij de vrijheid grijpen om te ontsnappen aan de gevangenis van een vaste – vrouwelijke – identiteit.

Hyperrealiteit

De maskerades van Sherman en Madonna zijn eigenlijk geen werkelijkheid meer, maar, in de woorden van de postmoderne filosoof Baudrillard, 'hyperrealiteit'. In de postmoderne cultuur heeft de oude vorm van representatie afgedaan en is vervangen door simulatie. Baudrillard (1983) ziet opeenvolgende fasen in het proces van beeldvorming, dat wil zeggen in de functies die aan beelden worden toegekend. We geven dat hier weer aan de hand van het voorbeeld van beelden – tekens – van vrouwen. Eerst weerspiegelt het beeld de werkelijkheid: een beeld van een vrouw verwijst naar een reële vrouw. Het semiotische teken heeft hier nog een referent in de sociale werkelijkheid. Denk bijvoorbeeld aan een historisch portret van een voorname vrouw door Frans Hals. Dan maskeert het beeld de werkelijkheid; een vrouw-beeld is een vervormd beeld van werkelijke vrouwen. Hier is het semiotische teken een connotatie geworden. Denk bijvoorbeeld aan de symbolische verbeelding van de gevallen vrouw in de *Art Nouveau* van het *fin de siècle* of in dezelfde periode de verbeelding van de vrouw als metafoor voor de revolutie in communistische kunst.

Baudrillard stelt dat vervolgens het beeld de afwezigheid van de werkelijkheid verhult. Het beeld komt in plaats van de werkelijkheid (een ontwikkeling die sterk beïnvloed is door de komst van de televisie). De manier waarop Marilyn Monroe ten onder ging aan haar imago van seksgodin is hier een goed voorbeeld van. De connotatie (seksgodin) ging de denotatie (vrouw/vrouwelijkheid) bepalen en verdrong zelfs de referent (de vrouw Norma Jean) en maakte haar onzichtbaar. Je zou dit ook om kunnen draaien. Het feit dat vrouwen in de sociale werkelijkheid niet de handelingsruimte hebben om hun identiteit te vestigen, maakt het zo gemakkelijk om van die lege plek een representatie te maken. 'De vrouw' is als het ware het witte doek waarop allerlei wensen, angsten en dromen geprojecteerd kunnen worden in de vorm van representaties. De culturele overproductie van representaties van vrouwen geeft eigenlijk een afwezigheid van reële vrouwen in de sociale werkelijkheid weer. Die afwezigheid wordt er zelfs door versterkt (zie Braidotti en Smelik 1989). De twintigste-eeuwse stortvloed aan beelden van 'de vrouw' kunnen we begrijpen als een culturele praktijk die vrouwen hun referent (hun lichaam en identiteit) ontnemt, door er tekens en representaties voor in de plaats te stellen en die vervolgens in verstarde codes vast te pinnen. Monroe is wel het meest tragische voorbeeld van deze gevangenschap in represen-

tatie, omdat zij ten onder ging aan mislukte liefdes, door Hollywood afgedwongen abortussen (een seksgodin mag niet zwanger zijn), en door artsen voorgeschreven 'uppers' (pepillen) en 'downers' (slaap- en kalmeringspillen) om aan het beeld van ultieme vrouwelijkheid te kunnen voldoen.

Ten slotte stelt Baudrillard, en dan zijn we beland bij de postmoderne cultuur, dat het beeld geen relatie meer heeft tot de werkelijkheid; het is zijn eigen nabootsing geworden. Een beeld is een beeld is een beeld zonder nog te verwijzen naar een vrouw buiten het rijk der tekens. Zoals we het beeld van Marilyn Monroe nog konden verwarren met de vrouw die dat imago uitdroeg, is daar bij Madonna geen enkele sprake van. Zij kan geen gevangene van de connotaties worden, omdat zij zelf de carrousel van representaties voortdurend gaande houdt. Waar we van Monroe konden dromen, maken we ons over Madonna geen illusies meer.

Besluit

Uit de voorgaande analyse blijkt dat wij het werk van Madonna en Sherman als uitdagend en bevrijdend ervaren. Er is een wereld van verschil tussen hun gepassioneerde ondervragen van de verstarde codes van sekse-representatie en het cynisch herhalen van die codes door de *Rails*-reportage. Niettemin heeft onze analyse wellicht vragen opgeroepen. Het is mogelijk dat je je in de loop van dit hoofdstuk bent gaan afvragen hoe je jezelf als een zingevend subject kunt blijven ervaren temidden van het tumult van deze postmoderne beeldenstorm. Als elke essentie, eenheid en authenticiteit in de representatie wordt ontkend, waarmee kun jij je dan nog identificeren?

Je identificeert je uiteraard steeds met de beelden die een cultuur voortbrengt. Echter, de overweldigende hoeveelheid beelden die onze cultuur momenteel produceert vraagt erom dat wij ons als vrouw (maar ook als man, als oudere, jongere, witte, zwarte, hoger opgeleide, lager opgeleide, hetero, homo enzovoort) realiseren wat de betekenis is van al die beelden, ook in hun onderlinge samenhang. Bovendien kunnen we ons afvragen wat het betekent als we ons laten aanspreken of afstoten door een bepaalde representatie. We hebben wel degelijk enige keuzemogelijkheid en enig zelfbeschikkingsrecht door te proberen de beeldcultuur te begrijpen, beelden te leren lezen, ze met elkaar in verband te brengen en ze van elkaar te leren onderscheiden aan de hand van hun denotatieve en hun connotatieve waarde. Paradoxaal genoeg zit er voor vrouwen ook vrijheid in het avontuur van het denken over onvrijheid, zoals wij hebben laten zien. Er is een theoretische ruimte voor nieuwe betekenissen van vrouwelijkheid, maar of die theoretische ruimte in gebruik genomen kan worden hangt ook van de context af. In een museum

is veel meer mogelijk dan op straat, zoals het voorbeeld van de Hortusbrug duidelijk maakte. Door te denken over datgene, waarin je ten diepste ook zelf verwickeld bent, is verandering mogelijk, worden nieuwe betekenissen gecreëerd, worden nieuwe en gedifferentieerde culturele posities voor vrouwen zichtbaar gemaakt. Dat vormt het feministisch avontuur.

V E R D E R L E Z E N

Een zeer toegankelijk boek over vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen (met hoofdstukken over muziek, literatuur, geschiedenis, film, theater, populaire cultuur, beeldende kunst, semiotiek (!) en zwarte kritiek) is Rosemarie Buikema en Anneke Smelik (red.) (1993) *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen*.

Goede artikelen over de visualisering van het vrouwelijke in een postmoderne cultuur zijn te vinden in Rosi Braidotti (red.) (1993) *Een beeld van een vrouw*, uit de serie *Feminisme in verandering*. Braidotti's inleiding op dit boek en Smeliks 'Carrousel der seksen' over video-clips sluiten het meest direct aan bij de in dit artikel gestelde problemen rond sekse-representatie en postmoderniteit. Over de klassieke representatie van vrouwen/vrouwelijkheid in de westerse beeldende kunst gaat John Berger (1976) *Anders Zien*.

Sinds de jaren tachtig onderzoeken feministische semiotica's als Teresa de Lauretis en Kaja Silverman hoe sekse, het denken in sekse-categorieën en de naar sekse geordende wereld zelf tot stand komen als produkten van betekenisgeving. Zij leggen relaties tussen betekenisgeving, en de constructie van sekse en subjectiviteit. Zij verbinden de semiotiek dan ook evenals Kristeva met de psychoanalyse, de theorie over het ontstaan van het geseksueerde subject. Zie bijvoorbeeld Kaja Silverman (1983) *The Subject of Semiotics* en Teresa de Lauretis, 'Semiotics and Experience' in *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* (1984). Moeilijke teksten, maar buitengewoon interessant. Het werk van Julia Kristeva is voor de feministische semiotiek van groot belang. In het Nederlands verschenen *Liefdesgeschiedenissen. Een essay over verleiding en erotiek* (1991) en *De vreemdeling in onszelf* (1991).
