



HISTORISCHE KRITIEK VAN WOORD EN BEELD IN DE MASSAMEDIA

Prof.dr. Gita Deneckere

CASESTUDY



Hilde Braet

UGENT Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen  
Academiejaar 2012-2013

Op het voorblad (afbeelding 1) heb ik bewust de titel van deze foto weggelaten want woorden leiden af en duwen de betekenis van het beeld in een bepaalde richting. Het is raadzaam om eerst actief waar te nemen en dan pas zelf een mening te vormen.<sup>1</sup>

Beelden hebben een grote aantrekkingskracht. We kijken eerst naar de foto's en dan pas naar de tekst. Terwijl woorden eerst het verstand aanspreken, geven beelden vooral onze ogen de kost. Kijken naar beelden is een sensueel genoeg voordat ons verstand of ons gemoed er door wordt geraakt.<sup>2</sup> Het beeld werkt ook in op de hersenen, brengt een proces op gang en roept, door herkenning en interpretatie, een betekenis op.

#### Wat wordt afgebeeld op de foto?

We zien een niet-blanke vrouw, wellicht van Afrikaanse origine, opzij gefotografeerd voor een zwarte achtergrond. Uitgezonderd grote opgezette kunstborsten en dito achterwerk is ze naakt. Ze kijkt voor zich uit maar toch niet recht in de ogen van de toeschouwer.

#### Hoe wordt het onderwerp afgebeeld?

Het decor en de setting zijn heel eenvoudig opgebouwd. We kunnen sterk vermoeden dat het hier gaat om een geënceneerde opname: zowel het model als het licht zijn in scène gezet. Het licht is hard en de verlichtingshoek ongeveer 90°. De lichtpunten in haar ogen, de weerkaatsing op de kunstborsten en de harde schaduw onder haar kin, de kunstborsten en haar onderarm getuigen hiervan. Het is een zwartwitfoto. Het onderwerp is centraal gekadreed. Gezien dit vermoedelijk een studio-opname is bevinden zich aan de rand van het beeld geen details of relevante elementen. Het camerastandpunt is recht van voor (dus geen kikker- of vogelperspectief) en daardoor neutraal.

#### Welke associaties roept dit beeld op?

Vanuit feministische invalshoek kan de vraag gesteld worden naar het belang van borsten en billen in verschillende culturen. Schoonheidsidealen veranderen in de loop van de tijd. De *look à la garçonne* van het interbellum en de *Twiggy look* van de jaren zestig zijn in de westerse cultuur reeds lang voorbij en hebben plaats gemaakt voor een vrouwbeeld met grotere borsten en een steviger 'kont'. Het implanteren van siliconen in damesbillen is de snelst groeiende cosmetische industrie in Europa en in de VSA.

Dit zijn mijn connotaties. Ze zijn gebaseerd op het buikgevoel en op het interpretatief niveau dat zijn wortels kent in de socio-culturele achtergrond van de kijker.

Maar komt mijn interpretatie wel overeen met de intentie van de maker van dit fotografisch beeld? Geef ik er met mijn decoding geen onbedoelde interpretatie aan? Geef ik er geen betekenis aan die de maker van dit beeld niet beoogd heeft?

### Legende

Dit vraagt om een volgend stadium, namelijk de duiding met woorden, de titel van de foto, eventueel een bijschrift of ondertitel en de naam van de auteur. De talige boodschap waarover Roland Barthes het heeft in zijn artikel *Retorica van het beeld* heeft immers als functie om de 'vlottende keten' van betekenissen die het polysemische beeld teweeg brengt te verankeren en te verbinden. Ze belet dat de connotatieve betekenissen te persoonlijk worden.<sup>3</sup> De foto is gemaakt in 1994 door de Afro-Amerikaanse fotografe en mixed media artieste Renée Cox en draagt de titel *HOT-EN-TOT*.

### Betekenisverlening

Stemt mijn interpretatie overeen met de bedoeling of het beoogde effect van de maker van het beeld?

Het eerste deel van de titel 'HOT' kan inderdaad verwijzen naar de seksuele aantrekkingskracht van een mulat of zwarte vrouw met grote borsten en billen. Maar de volledige titel *HOT-EN-TOT* die klinkt als Hottentot verwijst naar een Hottentot-vrouw met grote borsten en een volumineus achterwerk namelijk naar Sarah Baartman.

### Culturele en historische context: fysieke antropologie

Sarah Baartman werd einde 18<sup>de</sup> eeuw geboren in de Zuid-Afrikaanse Oostkaap. Zij behoorde tot de Khoisan familie die leefde van veeteelt. De Nederlandse kolonialen die hen daar in de zeventiende eeuw aantreffen noemden hen de Hottentotten. Vele Khoisan werden gedood om hun land in bezit te nemen of ze werden gebruikt als goedkope arbeidskrachten. Omstreeks 1807 viel een groep door het Britse leger gecontracteerde Afrikaanse strijders het geboortedorp van Sarah Baartman aan. Haar vader en haar verloofde werden gedood. Zij werd meegenomen naar Kaapstad waar ze tewerkgesteld werd als min en bediende van de familie Cesars, die op hun beurt in dienst waren van de Britse militaire arts Alexander Dunlop. Toen deze in conflict kwam met de koloniale overheden moest hij terug naar Europa. Wegens zijn financiële problemen smeedde hij het plan om Sarah Baartman mee te nemen en om haar naakt tentoon te stellen op kermessen en freakshows. Hij beloofde haar een deel van de winst. In de achttiende en negentiende eeuw kwamen reisverslagen tot de Westerse bevolking met beschrijvingen over ontmoetingen met de Khoisan. Ze hadden een enorm achterwerk en voor de Europeaan was dit een betekenaar van primitiviteit en actieve seksualiteit. Daarbij hadden ze de gewoonte om hun schaamlippen te mutileren. Dit was in hun cultuur een schoonheidsideaal maar door de westerse blik werd dit niet herkend als een conventionele manipulatie maar wel als iets "natuurlijks" en een verwijzing naar intrinsieke zwarte wellust en overmatige seksualiteit. De verwijzing naar primitiviteit en seksualiteit waren voor Alexander Dunlop een garantie dat Saartje geld in het laadje zou brengen. Zij zou als levende illustratie dienen bij de verhalen van deze ontdekkingsreizigers.

Saartje Baartman werd de *Hottentot Venus* gedoopt en werd in 1810 voor het eerst tentoongesteld in Londen (afbeelding 2).<sup>4</sup>



Afbeelding 2.

In 1814 danste ze in een show in Parijs. Toen haar gezondheid achteruit ging werd ze verkocht aan een dierenhandelaar die zaken deed met het Parijse Musée d' Histoire Naturelle. Daar wensten wetenschappers haar te onderzoeken. Het opmeten, in kaart brengen en statistisch verwerken van fysieke kenmerken van mensen was al in de negentiende eeuw ingeburgerd in de fysieke (of biologische) antropologie. Wetenschappers probeerden toen al meer dan honderd jaar op die wijze biologische mensenrassen te omschrijven en te ordenen. Heel wat rassenkundigen gingen uit van een bepaalde hiërarchie van rassen. Lichamelijke verschillen tussen mensen werden gekoppeld aan eigenschappen. Velen meenden dat de zogenaamde lagere rassen een onderdeel waren van een vroeg stadium van de menselijke biologische evolutie. Hierdoor mondde de rassenkunde vaak uit in een rassenleer waarbij het eigen ras overschat werd ten koste van 'de andere'.<sup>5</sup>

Henri de Blainville, professor aan het Musée d' Histoire Naturelle, wenste haar genitaliën te onderzoeken om op grond daarvan een gedetailleerde vergelijking te kunnen maken van de zwarte mens als laagste categorie van het menselijk ras en de orang-oetang als hoogste diersoort. Zij weigerde. Toe ze een jaar later, in 1816, stierf belandde haar lichaam zonder veel bureaucratische problemen op de onderzoekstafel. Haar genitaliën en hersenen werden op sterk water gezet en bewaard en nog tot 1985 tentoongesteld in het Musée des Hommes in Parijs.<sup>6</sup>

Het zwarte vrouwelijk lichaam fungeert als spektakel voor de koloniale blik. Dit heeft nog steeds zijn invloed op de manier waarop we naar de zwarten kijken. De kunstenaar Renée Cox confronteert ons hiermee. De blanke is nog steeds dé referentie.

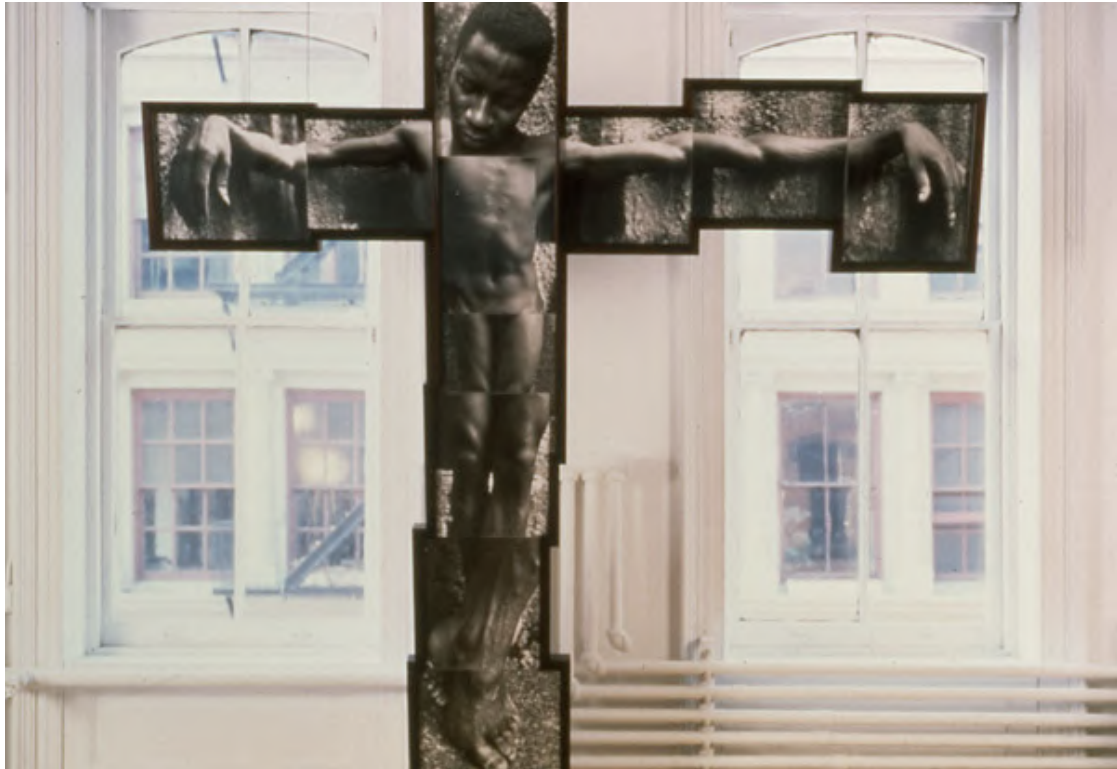
### Culturele en historische context: tentoonstellen van zwarten tijdens Wereldtentoonstellingen.

Met *HOT-EN-TOT* verwijst Renée Cox niet alleen naar de culturele en historische context van Saartje Baartman maar ook naar het publiek tentoonstellen van zwarten tijdens verschillende wereldtentoonstellingen. *HOT-EN-TOT* is een zelfportret, een encenering van zichzelf: het subject en het object vallen samen. Deze analyse wordt bevestigd door de foto te confronteren met haar andere foto's waarop we vaak dezelfde vrouw Renée Cox herkennen. Zij stelt zichzelf tentoon en verwijst naar de koloniale blik die zijn hoogtij viert tijdens verschillende Wereldtentoonstellingen. Daar worden niet alleen de foto's van de primitieve volkeren tentoongesteld maar zij dienen ook levend te figureren in *Tableaux Vivants*. Hier bereikt het objectiveren van de koloniale subjecten zijn hoogtepunt. Er waren 'inheemse' dorpen met Kongolezen op de wereldtentoonstellingen in Antwerpen van 1885 en van 1894. Naast de Wereldtentoonstelling van 1897 in het Brusselse Jubelpark, was er ook een koloniale tentoonstelling op het domein van Tervuren waarbij 200 negers, gekleed in een strooien rokje, volgens 'stam' werden geëxposeerd. Zelfs in 1958, tijdens de laatste Wereldtentoonstelling in Brussel was er nog een Congorama, een traditioneel Kongolees dorp, waar 'echte' zwarten tentoongesteld werden. Wereldtentoonstellingen en koloniale fotografie lopen samen. De kijker plaatst zich in een machtspositie waarbij de inboorling wordt 'opgevoerd', wordt geënceneerd. Het zelfportret van Renée Cox kan gelezen worden als een aanklacht hierop.

### Maakt de foto deel uit van een reeks?

Het verder onderzoek naar de beeldtaal van Renée Cox toont aan dat zij zichzelf vaak gebruikt als element binnen haar fotografische oeuvre waarbij zij de beeldvorming van de zwarte vrouw problematiseert binnen een cultuurhistorische en autobiografische context.<sup>7</sup> Cox' voorouders waren slaven. In de foto-installatie *It shall be named* (1994) (afbeelding 3) alludeert ze naar de lynchpartijen die blanke Amerikanen in het Zuiden van de VSA tussen 1870 en 1930 organiseerden.

Ongeveer 4000 mensen, hoofdzakelijk van Afrikaanse afkomst, werden gelyncht. Deze geweldsorgieën worden in verband gebracht met de reinigingsmoraal waarbij de blanken geobsedeerd waren door het fysieke contact tussen het lichaam van een zwarte en een blanke. Doch deze zuiveringslogica was meestal slechts een façade voor geweld en terreur ten opzichte van de zwarte 'tweederangsburgers'. Zo werd slechts 20% van de slachtoffers beschuldigd van verkrachting. De anderen werden terechtgesteld omwille van futiliteiten, roddel of misverstanden.



Afbeelding 3.

Weinig was nodig om de zwarte te beschuldigen van gedrag dat indruiste tegen de *white supremacy*.<sup>8</sup> Foto's van deze lynchpartijen circuleerden vrij en werden als prentbriefkaarten verkocht tot vermaak van de blanken en terreur van de zwarten (afbeelding 4).

Deze foto's, die pas jaren na de feiten, in 2000, in New York werden tentoongesteld onder de titel *Without Sanctuary*, zeggen veel over de wreedheid van de mens, over ontmenselijking. Door naar deze foto's te kijken worden we toeschouwers, willens nillens, ook al gaat het om wat lang geleden gebeurd is. Susan Sontag vraagt zich af waarom die foto's moeten geëxposeerd worden. Is het om verontwaardiging op te roepen? Leren zij ons nu nog iets? Deze ethische vragen waren een heet hangijzer toen ook dergelijke foto's gepubliceerd werden. Het racistische verleden van de VSA wordt hierin duidelijk geïllustreerd. De zelfgenoegzame gezichten van de blanke omstanders die naast de opgehangen negers in een spottende houding poseerden, spreken zonder woorden en getuigen van hun superioriteitsgevoel. Een volk als minder menselijk beschouwen dan een ander, legitimeert blijkbaar foltering en moord.<sup>9</sup>

Foto's worden meer en meer gebruikt om de geschiedenis te reconstrueren. Dit is vooral het geval in memorial musea van genociden. Voor Susan Sontag is het opvallend dat er in de VSA wel een memoriaal is over de Holocaust maar dat er geen sprake is van een museum over de geschiedenis van de



Afbeelding 4.

Afrikaanse slavernij, die vaak als de Amerikaanse Holocaust bestempeld wordt.<sup>10</sup> De foto's van de lynchpartijen roepen herinneringen op aan iets wat velen wensen te vergeten. Ligt dit politiek gevoelig? Durft de overheid niet te tonen dat het kwaad ook in eigen land zit en niet steeds ergens anders? Susan Sontag raakt hiermee een netelige ethische kwestie aan. De slavernij, de gruwelijkste uitdrukking van dehumanisering, behoort tot het verleden van de Amerikaanse gemeenschap.

De slavernij vormt de inspiratiebron van kunstenaars waaronder Renée Cox die op een artistieke manier vorm wensen te geven aan de geschiedenis in een voortdurende zoektocht om die te bevragen, te deconstrueren, te hercontextualiseren en het (collectief) geheugen aan te spreken.

## VOETNOTEN

---

<sup>1</sup> Van den Berghe, 2011, pg.7.

<sup>2</sup> Peters, 1993, pg. 17.

<sup>3</sup> Elias, 2010, pg. 49.

<sup>4</sup> Buikema, 2007.

<sup>5</sup> Van den Berghe, 2011.

<sup>6</sup> Buikema, 2007.

<sup>7</sup> <http://reneecox.org/>

<sup>8</sup> Verplaetse, 2008, p.171.

<sup>9</sup> Sontag, 2003, p. 92.

<sup>10</sup> Sontag, 2003, p.88.

## LITERATUURLIJST

BARRETT Terry, *Criticizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*, New York, McGraw-Hill, 2006.

BUIKEMA Rosemarie, 'De verbeelding als strijdtoneel: Sarah Baartman en de ethiek van representatie', in BUIKEMA Rosemarie & VAN DER TUIN Iris, *Gender in media, kunst en cultuur*, Bussum, Coutinho, 2007, pp. 78-108.

ELIAS Willem, 'Filosofie van de fotografie: van Benjamin tot Barthes', in Swinnen Johan (ed.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel, VUBPRESS, 2010, pp. 361-410.

PETERS Jan Marie, *Over Beeldcultuur: fotografie, film, televisie, video*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

RAMAMURTHY Anandi, 'Fashion Photography. Case study: Tourism, Fashion and The Other', in WELLS Liz (ed.), *Photography: A Critical Introduction. third edition*, New York, Routledge, 2004, pp. 220-234.

SONTAG Susan, *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2003.

VAN DEN BERGHE Gie, *Kijken zonder zien*, Kalmthout, Pelckmans, 2011.

VERPLAETSE Jan, *Het morele instinct*, Amsterdam, Nieuwezijds, 2008.

## GERAADPLEEGDE WEBSITES

<http://www.reneecox.net/index.html> , geraadpleegd op 22 maart 2013.

<http://surviving-history.blogspot.be/2011/08/hottentot-venus-woman-who-worked-in.html>,  
geraadpleegd op 6 april 2013.



---

## AFBEELDINGEN

Afbeelding 1: Renée COX, HOT-EN-TOT, 1994.

<http://www.reneecox.net/index.html>,

geraadpleegd op 22 maart 2013.

Afbeelding 2: *THE HOTTENTOT VENUS*,.

<http://surviving-history.blogspot.be/2011/08/hottentot-venus-woman-who-worked-in.html>,

geraadpleegd op 6 april 2013.

Afbeelding 3: Renée Cox, *It shall be named*, 1994.

Afbeelding 4: NN, *The lynching of Thomas Shipp and Abram Smith*, August 7, 1930, Marion, Indiana.

<http://cosmopos.wordpress.com>

geraadpleegd op 6 april 2013.