



Van achter het  
gordijn naar  
open en bloot



Romy Holweg  
Bachelor scriptie  
Juni 2019  
Begeleider: Sara Janssen



Je suis l'origine  
Je suis tout les femmes  
Tu ne m'as pas vu  
Je veux que tu me reconnaisse  
Vierge comme l'eau  
Creatrice du sperme

*Ik ben het origineel  
Ik ben alle vrouwen  
Jij hebt mij nog niet gezien  
Ik wil dat je mij erkent  
Maagd als water  
Schepper van sperma*

Voice-over documentatie *Miroir de l'origine* – Deborah de Robertis (2014)

## Inhoudsopgave

Inleiding	Pagina 4
Hoofdstuk 1: <i>L'origine du monde</i> – Gustav Courbet	Pagina 7
▪ Een manier van kijken en bekeken worden	Pagina 7
▪ Courbet en de voyeuristische vulva	Pagina 9
▪ De vrouw gereduceerd tot haar lichaam	Pagina 10
Hoofdstuk 2: <i>Miroir de l'origine</i> - Deborah de Robertis	Pagina 12
▪ Naaktheid met een boodschap	Pagina 12
▪ De kracht van de vagina	Pagina 13
▪ Een reactie op voyeurisme en objectificatie in <i>Miroir de l'origine</i>	Pagina 14
Hoofdstuk 3: Een interpretatie van Deborah de Robertis binnen het veld van feministische performance kunst	Pagina 16
▪ De feministische traditie	Pagina 16
▪ De hedendaagse interpretatie	Pagina 18
▪ Van traditie naar interpretatie: Waar staat De Robertis?	Pagina 20
Hoofdstuk 4: Een conclusie op basis van de feministische traditie	Pagina 21
▪ De feministische traditie van de performance art	Pagina 21
▪ De feministische kritiek op seksualisering	Pagina 23
▪ De toetsing van De Robertis	Pagina 24
Conclusie	Pagina 26
Bibliografie	Pagina 28
Bijlage	Pagina 31

## Inleiding

Het is 2014 wanneer de Luxemburgse kunstenares Deborah de Robertis, geboren in 1984 in Luxemburg, het Musée d'Orsay in Parijs bezoekt.<sup>1</sup> Ze loopt de zaal binnen waar *L'origine du monde* (1866) hangt van de Franse kunstschilder Gustav Courbet. De Robertis heeft een gouden jurk aan en gaat voor het schilderij op de grond zitten. Gelijkelijk aan het schilderij, opent de kunstenares haar benen, waarmee zij haar vagina tentoonstelt. Er komt onmiddellijk een beveiligder aangesneld die haar in het Frans vraagt of ze wil vertrekken. De Robertis blijft zitten. De andere museumbezoekers komen rondom haar en de beveiligder staan en applaudisseren. Uiteindelijk wordt De Robertis de zaal uit geëscorteerd.

Dit is een beschrijving van de uitgevoerde happening door De Robertis getiteld *Miroir de l'origine* (2014). Deze beschrijving is gebaseerd op de documentatie – een gelijknamig videofragment – die is gemaakt over de gebeurtenis. Deze video lijkt een toevallige smartphone-opname van de gebeurtenis, maar is in beeld gebracht in opdracht van De Robertis zelf. Door de happening heeft De Robertis een aantal dagen vast gezeten vanwege het verstoren van de openbare orde en heeft ze internationaal (zowel in Europa als in de Verenigde Staten) het nieuws gehaald.<sup>2</sup>

De Robertis heeft met haar happening een statement willen maken omtrent de rol van het vrouwelijke naakt in de beeldende kunst. Het vrouwelijk naakt kent een lange geschiedenis binnen de kunsthistorie, maar ook binnen een meer hedendaagse traditie is het vrouwelijk naakt vaak onderworpen aan een voyeuristische blik. Hier wil De Robertis een tegengeluid aan bieden, maar door het choquerende karakter van haar werk blijft de daadwerkelijke betekenis – zeker voor het grotere publiek – verborgen. De (kranten)artikelen die zijn geschreven over deze happening focussen zich ook volledig op het feit dat De Robertis is opgepakt en een paar dagen vast heeft gezeten, in plaats van de maatschappijkritische toon die in het werk zit. In dit onderzoek wil ik dan ook antwoord geven op de vraag: Hoe reageert Deborah de Robertis – met haar werk *Miroir de l'origine* –

---

<sup>1</sup> De Robertis, D. *Miroir de l'origine*. 2014. Happening, filmopname met gelijknamige titel.

<https://www.youtube.com/watch?v=uMVrEgzUGdk>

<sup>2</sup> Heyman, S. (29-09-2016) 'Deborah de Robertis: Shocking for a Purpose', *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/2016/09/29/arts/international/deborah-de-robertis-shocking-for-a-purpose.html> (13-02-2019)

vanuit een feministisch kritisch oogpunt op *L'origine du monde* (Courbet) en daarmee op de rol van het vrouwelijk naakt binnen de beeldende kunst?

Dit wil ik doen door in het eerste hoofdstuk antwoord te geven op de vraag hoe het werk van Courbet zich in de traditie van de verbeelding van het vrouwelijk naakt plaatst, en daarmee te kijken hoe *L'origine du monde* kan worden gezien als zijnde aanleiding voor het werk van De Robertis. In het tweede hoofdstuk wordt *Miroir de l'origine* besproken, met name welke boodschap De Robertis met haar werk uitdraagt en hoe ze daarmee reageert op Courbet. Vervolgens wordt er in het derde hoofdstuk gekeken naar de (kunst)historische traditie van feministische performance art en hoe De Robertis zich tot deze traditie verhoudt. Tot slot zal er in het vierde hoofdstuk gekeken worden naar welk oordeel kan worden gegeven over het werk van De Robertis en alles waar het voor staat. Dit wordt gedaan naar aanleiding van verschillende feministische kritieken op de rol van het vrouwelijk naakt binnen de beeldende kunst.

Ik ga dit doen aan de hand van de beeld-analytische methode van theoreticus Edmund Burke Feldman, zoals deze beschreven is in zijn boek *Varieties of Visual Experience* (1987). De stappen van zijn methode zal door deze hoofdstukken heen als rode draad worden gebruikt. Ik heb gekozen voor de methode van Feldman omdat dit een beeld-analytische methode is waarin niet alleen het kunstwerk wordt geanalyseerd, maar er ook gekeken wordt hoe het werk de relatie aangaat met zowel de omgeving als de toeschouwer. Dit is relevant voor mijn onderzoek omdat het werk van De Robertis maatschappelijke relevantie draagt, maar dit vaak verloren gaat onder het choquerende karakter. Middels deze methode poog ik deze relevantie naar voren te halen. Feldmans beeldanalyse bestaat uit vier stappen. Allereerst de beschrijving die aan het begin van de inleiding is uitgevoerd: een zo objectief mogelijke beschrijving van wat het kunstwerk is. Buiten de naam, de titel en de maker van het kunstwerk, wordt er zo objectief mogelijk beschreven wat er zichtbaar is op het kunstwerk.<sup>3</sup> Het tweede hoofdstuk begint met een formele analyse waarin er gekeken wordt naar de onderlinge relaties van de getoonde voorwerpen en objecten zoals beschreven in de eerste stap.<sup>4</sup> De volgende stap is interpretatie, waarin opzoek wordt gegaan naar de betekenis van het kunstwerk en de analyse tot dusver. Er wordt gekeken naar zowel de betekenis als de

---

<sup>3</sup> Feldman, E. B. (1987) 'The Critical Performance', in: *Varieties of Visual Experience*. New York: Abrams: 471.

<sup>4</sup> Feldman, E. B. (1987): 474.

relevantie van het werk.<sup>5</sup> Dit wordt gedaan in het derde hoofdstuk. Tot slot is de laatste stap het oordeel over het kunstwerk, dit wordt in het laatste hoofdstuk gedaan. Door gebruik te maken van feministische kritieken die zijn verschenen over het lichaam in de performance art, zal het oordeel worden gevormd.

Met dit onderzoek wil ik een bijdrage leveren aan het wetenschapsveld omtrent feministische performance art door te kijken wat De Robertis met haar werk teweeg wilt brengen. Dit doe ik door te onderzoeken hoe De Robertis met haar werk een standpunt inneemt ten opzichte van de rol van het vrouwelijk naakt binnen de beeldende kunst. Ik denk dat ik hiermee een bijdrage kan leveren aan het huidige wetenschapsveld door te kijken naar welke betekenis de rol het vrouwelijk naakt tegenwoordig heeft, en hoe het voortbouwt op – of juist botst met – de traditie van feministische performance art en haar kritieken. Het wetenschapsveld waar ik mij in begeef is enerzijds dat van visuele beeldanalyse (wat is er te zien) en anderzijds de feministische kritieken geschreven over deze onderwerpen (wat wordt ermee bedoeld). Dit is van belang omdat onze huidige beeldcultuur voltrokken is van naakten en andere seksueel expliciete afbeeldingen, en dat wij daardoor gevoeligheid voor desbetreffende afbeeldingen kunnen verliezen. We hebben feministische kunstenaressen zoals De Robertis nodig om ons aan te moedigen door het choquerende karakter heen te prikken en te kunnen zien waar deze afbeeldingen écht voor staan.

---

<sup>5</sup> Feldman, E. B. (1987): 478.

## Hoofdstuk 1: *L'origine du monde* – Gustav Courbet

Het is 1866 wanneer Franse kunstschilder Gustav Courbet zijn *L'origine du monde* ter wereld brengt.<sup>6</sup> Het schilderij is een afbeelding van een liggende vrouw die met gespreide benen de toeschouwer een blik gunt op haar vulva. Het schilderij toont enkel de schaamstreek van de vrouw en kent de eigenaresse van de vulva geen verdere identiteit toe. In dit hoofdstuk zal er gekeken worden naar hoe het werk van Courbet zich in de traditie van de verbeelding van het vrouwelijk naakt plaatst, en hoe *L'origine du monde* kan worden gezien als zijnde aanleiding voor het werk van De Robertis. Courbet was een realistisch schilder die bekend stond om zijn erotische en realistische schilderijen, maar wist met dit schilderij destijds zijn – al dan niet hét – meest provocerende naakt te maken.<sup>7</sup> Theorieën over objectificatie en voyeurisme zullen dan ook besproken worden om het provocerende karakter van dit schilderij te verklaren. Enerzijds vanwege hetgeen wat is afgebeeld, anderzijds omtrent de manier waarop het is afgebeeld.

### *Een manier van kijken en bekeken worden*

Om iets te kunnen zeggen over hetgeen wat is afgebeeld, moet er eerst nagedacht worden over de manier waarop wij kijken naar het afgebeelde. In het boek *Ways of Seeing* (1972) legt kunstcriticus John Berger uit waarom het verbeelden van vrouwelijk naakt als zijnde een vrouw zonder identiteit en enkel als object problematisch is. De vrouw is namelijk altijd onderworpen aan een blik, zowel van een man die haar bekijkt, als van een vrouw die de mannelijke blik geïnternaliseerd heeft.<sup>8</sup> Mannen kijken naar vrouwen en vrouwen kijken naar henzelf hoe zij bekeken worden door mannen, of zoals Berger het in zijn boek stelt: “[...] *men act and women appear*”.<sup>9</sup> Kunsthistorica Lynda Nead bevestigt dit punt in het boek *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality* (1992) waarin zij onderzoekt welke onderlinge relaties er bestaan tussen het vrouwelijk naakt binnen de kunst, en de rol die het heeft gespeeld omtrent seksualiteit en het obscene. Er is bijvoorbeeld altijd sprake van een machtsverhouding waarin de man (ongeacht aan- of afwezig op het schilderij) een actieve

---

<sup>6</sup> Zie bijlage 1.

<sup>7</sup> Fried, M. (1992) ‘Courbet’s “Femininity”’: Chiefly Paintings of Women along with Certain Landscapes and Related Subjects’, in: *Courbet’s Realism*. Chicago: University of Chicago Press: 189.

<sup>8</sup> Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*. London: Penguin Books: 46.

<sup>9</sup> Berger, J. (1972): 47.

houding aanneemt en de vrouw passief is.<sup>10</sup> Zeker wanneer een schilderij een naakte vrouw afbeeldt, staat die naakte vrouw in dienst van het plezier van de toeschouwer.<sup>11</sup>

Deze machtsverhouding is ook terug te vinden in de rol die seksualiteit speelt binnen de verbeelding van het naakt. De vrouwelijke seksualiteit moet namelijk behapbaar blijven voor de mannelijke toeschouwer zodat hij nog het gevoel heeft deze seksuele vrouw aan te kunnen, of zelfs te kunnen ‘bezitten’.<sup>12</sup> Zoals Berger stelt: “[...] women are there to feed an appetite, not to have any of their own”.<sup>13</sup> Vrouwen hebben dus geen autonomie over hun eigen seksualiteit en het verbeelden van het vrouwelijk naakt kan zich dus niet bevrijden van deze seksualiteit. Hierdoor krijgen schilderijen, zoals die van Courbet, vaak naast een esthetisch oordeel, ook te maken met een moreel oordeel.<sup>14</sup> Moreel niet enkel in de zin van ‘Is de afgebeelde scène wel moreel verantwoord?’ maar ook ‘Is het voor mij wel moreel verantwoord om naar deze scène te kijken?’. Dit is ook terug te vinden in de manier waarop men als toeschouwer naar zo’n schilderij zal kijken. Wanneer er scènes worden getoond die intiem zijn, zal de toeschouwer zich ongemakkelijk voelen omdat hij weet dat hij ergens naar kijkt wat eigenlijk niet gezien mag worden. Hij zal zich een voyeur voelen. Elizabeth Schellekens onderbouwt dit in het hoofdstuk ‘Taking a Moral Perspective – On Voyeurism in Art’ uit het boek *Art and Pornography* (2012):

The artist has chosen for his subject matter a private act, an intimate moment, not intended to be observed by anyone. By revealing this moment in the artwork, the artist may put the viewer in a privileged position, but it is in other respects a compromised point of view which turns him or her into a ‘peeping tom’ – or voyeur [...].<sup>15</sup>

Het basisprincipe van het idee van voyeurisme is het genot wat mensen halen uit het bekijken van bijvoorbeeld kunst, maar vervolgens ook het genot wat mensen halen uit het weten dat ze iets eigenlijk niet mogen zien.<sup>16</sup> Voyeuristische kunst gaat daarom ook vaak over het toetreden tot intieme momenten uit iemands leven, voor eigen vermaak.<sup>17</sup>

---

<sup>10</sup> Nead, L. (1992) *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Abingdon: Taylor & Francis Group: 37.

<sup>11</sup> Berger, J. (1972): 52.

<sup>12</sup> Berger, J. (1972): 55.

<sup>13</sup> Berger, J. (1972): 55.

<sup>14</sup> Nead, L. (1992): 25.

<sup>15</sup> Schellekens, E. (2012) ‘Taking a Moral Perspective – On Voyeurism in Art’, in: Maes, H. & Levinson, J. (eds), *Art and Pornography*. Oxford: Oxford University Press: 310.

<sup>16</sup> Schellekens, E. (2012): 310.

<sup>17</sup> Schellekens, E. (2012): 310.

Dit element is zowel bij Courbet als bij De Robertis terug te vinden. Bij het werk van Courbet neemt de toeschouwer een voyeuristische positie in, maar kan het hiervan genieten doordat het niet onderbroken wordt in zijn proces van kijken. De Robertis wil dit proces juist doorbreken door deze voyeuristische blik terug te keren, dit zal in het volgende hoofdstuk verder besproken worden.

### *Courbet en de voyeuristische vulva*

Ondanks het voyeuristische kijken dat de vulva van Courbet oproept, staat het schilderij opgeslagen in het menselijk collectief geheugen als zijnde een van de hoogste vormen van kunst. Dit komt doordat dit schilderij – net als vele anderen – is opgenomen in het canon van de Westerse schilderkunst.<sup>18</sup> Hierdoor worden deze schilderijen niet meer bekeken of beoordeeld op hun naaktheid, maar worden zij op deze kwestie vrijgespeeld omdat hun intrinsieke waarde al vastligt.<sup>19</sup> Berger schrijft hier in het begin van zijn boek over wanneer hij het heeft over hoe wij ons als toeschouwer verhouden tot een kunstwerk: “[...] when an image is presented as a work of art, the way people look at it is affected by a whole series of learnt assumptions about art”.<sup>20</sup> *L’origine du monde* wordt in dit hoofdstuk onderworpen aan een kritische analyse over de aard van het werk, ondanks zijn positie in ons canon. Buiten de kritische kanttekeningen die bij het werk worden geplaatst, is het echter een meesterwerk in de plasticiteit en echtheid van het getoonde lichaam. Het is indirect het toonbeeld geworden voor de kunststroming Realisme vanwege de echtheid en de rauwheid van het onderwerp dat schuilgaat achter het schilderij.

Daarnaast wilde Courbet destijds met *L’origine du monde* kritiek uiten op de hypocriete houding van de burgerij, die enkel geïdealiseerde naakten – zoals Venus – tolereerden wanneer ze in mythologische of allegorische context werden geplaatst.<sup>21</sup> Zoals A. W. Eaton in het hoofdstuk ‘What’s Wrong With The (Female) Nude?’ uit het boek *Art and Pornography* al omschrijft:

---

<sup>18</sup> Eaton, A. W. (2012) ‘What’s Wrong with the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography’, in: Maes, H. & Levinson, J. (eds), *Art and Pornography*. Oxford: Oxford University Press: 308.

<sup>19</sup> Eaton, A. W. (2012): 308.

<sup>20</sup> Berger, J. (1972): 11.

<sup>21</sup> Fried, M. (1992): 190.

In fifteenth- and sixteenth-century Europe, for instance, an artist couldn't get away with the bold and unapologetic display of the female body for the sake of the viewer's erotic pleasure alone, so she was Venus, or some other figure revived from ancient mythology.<sup>22</sup>

Het vrouwelijk naakt was dus zeker wel aanwezig, zelfs één van de meest afgebeelde onderwerpen uit de kunstgeschiedenis. Het erotische plezier dat een toeschouwer uit het kunstwerk zou kunnen halen werd echter nooit gezien als de enige reden tot de verbeelding van het naakt.<sup>23</sup> Naakten worden dus al eeuwenlang verpakt in mythologische jasjes en verhuld in goddelijke verhalen in plaats van simpel gezegd enkel vrouwen.

### *De vrouw gereduceerd tot haar lichaam*

Vrouwelijke naakten waren alom vertegenwoordigd, maar altijd binnen een mythologische context. Met *L'origine du monde* toonde Courbet echter het meest intieme lichaamsdeel zonder enige betekenistoekenning behalve een realistische, haast anatomische, weergave van de vrouwelijke geslachtsstreek.<sup>24</sup> De vrouw die hier wordt afgebeeld wordt dus geobjectiveerd, wat in dit onderzoek wordt begrepen als zijnde iemand behandelen als een object en niet als persoon, of zoals hieronder aan bod komt: de vrouw reduceren tot een lichaamsdeel.<sup>25</sup> Dit proces – het reduceren van de vrouw – en de objectificatie daarvan is een terugkerende aspect binnen het werk van De Robertis en het statement dat zij hiermee wil afgeven. In het begin van dit hoofdstuk is al kort de theorie over voyeurisme aangehaald, in dit stuk zal ik gaan kijken hoe de theorie van objectificatie kan worden toegepast op het werk van Courbet.

Eaton omschrijft aan de hand van de theorie van Martha Nussbaum het objectiveren van de vrouw, onderverdeeld in zeven verschillende categorieën.<sup>26</sup> Het object – in dit geval de vrouw – wordt bij Nussbaum gereduceerd tot het behandelen van het object voor het welzijn van het subject. Denk hierbij aan het ontnemen van autonomie, geen rekening houden met de gevoelens van, of het persoon zien als iets wat een bezit is en kan worden verkocht.<sup>27</sup> Filosofo

---

<sup>22</sup> Eaton, A. W. (2012): 291.

<sup>23</sup> Nead, L. (1992): 1.

<sup>24</sup> Courbet, G. *L'origine du monde*. 1866. Olieverf op doek, 46cm x 55cm. Musée d'Orsay (sinds 1995).

<sup>25</sup> Eaton, A. W. (2012): 286.

<sup>26</sup> Eaton, A. W. (2012): 286.

<sup>27</sup> Eaton, A. W. (2012): 287.

Rae Langton voegt daar vervolgens in het essay ‘Autonomy-Denial in Objectification’ (2009) nog aan toe: het object reduceren tot het lichaam, het uiterlijk of het ontnemen van de mogelijkheid tot spreken waardoor enkel de aanwezigheid of verschijning van dit lichaam overblijft.<sup>28</sup> In deze toevoeging van Langton is *L’origine du monde* te herkennen. De vrouw getoond op het schilderij is gereduceerd tot haar lichaam. Eaton gaat hierop verder door het gereduceerde lichaam onder te verdelen in de verschillende manieren waarop een schilderij het naakte vrouwenlichaam kan objectiveren. In het geval van Courbet is de vrouw gereduceerd tot haar erogene zones, waarbij de overtreffende trap – volgens Eaton – het reduceren tot seksuele lichaamsdelen is.<sup>29</sup> Volgens Eaton gaat het hierbij om schilderijen waarbij “[...] the work does not even represent the entire person but only erogenous parts”.<sup>30</sup>

Concluderend kan er dus gesteld worden dat *L’origine du monde* onderdeel uitmaakt van een lange traditie van vrouwelijk naakt in de beeldende kunst past. Thema’s als machtsverhoudingen, voyeurisme en objectificatie zijn zichtbaar aanwezig en problematisch doordat de afgebeelde vrouw passief is en onderworpen wordt aan de voyeuristische blik. In het volgende hoofdstuk zal ik bespreken hoe De Robertis met haar spiegeling van *L’origine du monde* reageert op deze thema’s.

---

<sup>28</sup> Langton, R. (2009) ‘Autonomy-Denial in Objectification’, in: *Sexual Solipsism: Philosophical essays on Pornography and Objectification*. Oxford: Oxford University Press: 228 / 229.

<sup>29</sup> Eaton, A. W. (2012): 289.

<sup>30</sup> Eaton, A. W. (2012): 289.

## Hoofdstuk 2: *Miroir de l'origine* - Deborah de Robertis

De voice-over van de documentatie die is verschenen van de happening van De Robertis, bevat rechtstreekse verwijzingen naar het werk van Courbet. De handelingen die gepaard gaan met deze woorden, kaatsen de voyeuristische blik die menig bezoeker op het schilderij van Courbet werpt terug. Het werk van De Robertis is hiermee een directe reactie op *L'origine du monde* en gaat tevens een relatie aan met de toeschouwer.<sup>31</sup> In dit hoofdstuk zal de happening van De Robertis worden besproken, en met name welke boodschap het werk uitdraagt en hoe het daarmee reageert op het origineel van Courbet. Met haar spiegeling op het origineel wil De Robertis een kritisch geluid laten horen en wil zij laten zien dat zij – in tegenstelling tot de afgebeelde vrouw op *L'origine du monde* – geen passief object is.

### *Naaktheid met een boodschap*

Met haar werk wil De Robertis kritiek uiten op de geschiedenis van het vrouwelijk naakt in de beeldende kunst en de manier waarop deze werken worden bekeken. Haar werk draagt daarom ook de titel *Miroir de l'origine*: 'een spiegel op het origineel' die middels een duidelijke boodschap de toeschouwer aanspreekt. De Robertis zei hier zelf in *The New York Times* uit 2016 het volgende over:

I was reconceiving, or redrawing, the contemporary nude model from my own point of view.

Traditionally the body of the model is objectified to serve the message of the artist. My work suggests the opposite – the viewer is subjugated by the gaze of the model.<sup>32</sup>

Het punt dat hierboven door De Robertis wordt gemaakt is hetzelfde punt dat middels Berger in het eerste hoofdstuk wordt gemaakt: de vrouw en het vrouwelijk naakt zijn er om bekeken te worden door de mannelijke toeschouwer.<sup>33</sup> De Robertis draait deze eenzijdige blik om door als naakte vrouw niet passief te blijven, maar een actieve rol aan te nemen en haar toeschouwers te onderwerpen aan haar eigen blik. Dit bereikt zij door haar vagina te tonen, maar mede door (oog)contact te zoeken met haar toeschouwers. Hiermee maakt zij het machtsspel van kijken en bekeken worden tot een wisselwerking, en geen eenzijdig traject.

---

<sup>31</sup> Zie bijlage 2.

<sup>32</sup> Heyman, S. (29-09-2016) 'Deborah de Robertis: Shocking for a Purpose', *The New York Times*.  
<https://www.nytimes.com/2016/09/29/arts/international/deborah-de-robertis-shocking-for-a-purpose.html> (26-04-2019)

<sup>33</sup> Berger, J. (1972): 47.

In een interview uit 2018 voor online platform *Charlie Mag* uit De Robertis zich opnieuw over haar werk en over de reacties die het oproept. De Robertis stelt: “Wanneer een naakte vrouw passief is, zoals in reclame of musea, dan is alles oké. Maar als de naaktheid een boodschap heeft, niet meer”.<sup>34</sup> Wat De Robertis hier stelt hebben we in het eerste hoofdstuk gezien in de tekst van Bergman: het vrouwelijk naakt en de vrouwelijke seksualiteit staan enkel in dienst van het bevredigen van het genot van de man.<sup>35</sup> De vrouw moet voor de mannelijke toeschouwer verschijnen zodat zij door hem bekeken kan worden, en de toeschouwer haalt hier vervolgens zijn plezier uit. Wanneer het naakt-zijn van de vrouw echter een drager van betekenis is, kan de toeschouwer niet meer ongestoord zijn object observeren en wordt de machtsverhouding van kijken en bekeken worden verstoord. Het werk van De Robertis uit hier kritiek op door te stellen dat haar naakt-zijn niet over seksualiteit gaat, maar een aanklacht is tegen de geschiedenis waarin het vrouwelijk naakt vast zit en de onontkoombare relatie die het aangaat met thema’s als voyeurisme en objectificatie. Middels het openen van haar benen opent zij haar mond.<sup>36</sup>

### *De kracht van de vagina*

De hierboven besproken visie wordt besproken in het essay ‘The Vagina and the Eye of Power’ (2018) van Paola Uparella en Carlos Jáuregui. Het werk *L’origine du monde* van Courbet wordt besproken als zijnde een vrouw die is gereduceerd tot haar lichaam, die vervolgens weer wordt gereduceerd tot een lichaamsdeel, eenzelfde proces zoals beschreven door Langton en Eaton dat aan bod is gekomen in het vorige hoofdstuk. Het gereduceerde lichaamsdeel is hulpeloos onderworpen aan de voyeuristische blik van haar toeschouwer. Doordat De Robertis plaatsneemt voor het origineel van Courbet, en het werk spiegelt, kaatst zij deze blik terug naar de toeschouwer. De toeschouwer wordt vervolgens onderbroken in het proces van kijken, doordat men geconfronteerd wordt met het feit dat het naar iets kijkt wat geobjectiveerd is. Uparella en Jáuregui schrijven hierover dat de toeschouwer oncomfortabel wordt gemaakt met deze confrontatie en dat de daad van beschouwing – die de toeschouwer

---

<sup>34</sup> Wollaert, C. (06-03-2018) ‘Blijkbaar is vrouwelijk naakt per definitie seksueel, ongeacht de boodschap’, *Charlie Magazine*. <https://www.charliemag.be/wereld/deborah-de-robertis/> (26-04-2019)

<sup>35</sup> Berger, J. (1972): 55.

<sup>36</sup> Wollaert, C. (06-03-2018) ‘Blijkbaar is vrouwelijk naakt per definitie seksueel, ongeacht de boodschap’, *Charlie Magazine*. <https://www.charliemag.be/wereld/deborah-de-robertis/> (26-04-2019)

definieert – wordt verstoord.<sup>37</sup> Doordat het beschouwen-van wordt verstoord, ontstaat er een nieuwe machtsverhouding omtrent kijken en bekeken worden.

That De Robertis was arrested for this confirms that she was exposing not only her own body, but also the disparity between the museum-goers' desire to contemplate female nudes in art and their horror at being confronted with the flesh-and-blood genitalia of a live woman: [...] the 'actual' vagina of the performer looks back at the spectators, unsettling their otherwise unproblematized contemplation of the female nude.<sup>38</sup>

Zoals in het citaat al naar voren komt, slaagt De Robertis erin om met haar performance het onbewuste proces van het kijken van de toeschouwer te verstoren. Omdat De Robertis het object waarnaar gekeken wordt – de vagina – koppelt aan een levend en actief subject dat in staat is om de blik terug te keren, wordt de toeschouwer terecht gesteld op zijn beschouwing en zijn voyeurisme. Dit is terug te zien in de documentatie van de happening wanneer de toeschouwers eerst uit hun kijkproces worden gehaald, worden geconfronteerd en niet weten hoe ze moeten reageren. Wanneer de (meeste) toeschouwers doorhebben wat De Robertis doet en waar zij kritiek op uit, klinkt er applaus.

### *Een reactie op voyeurisme en objectificatie in Miroir de l'origine*

Door De Robertis werd eerder zelf beschreven dat haar werk met name een reactie is op de passieve en bekeken vrouw die we vaak zien in beeldende kunst. Het heeft hierdoor een directe link met de concepten voyeurisme en objectificatie. In het voorgaande hoofdstuk is het begrip voyeurisme al toegelicht in relatie tot *L'origine du monde*; het gaat over kunst waarin wordt toegetreten tot intieme momenten uit iemands leven. Objectificatie wordt door Langton in haar tekst 'Feminism in Epistemology: Exclusion and Objectification' (2009) omschreven als een proces waarin het object gevormd wordt door waarneming en verlangen: de manier waarop er naar een object gekeken wordt, beïnvloedt het bestaan van het object.<sup>39</sup> De manier waarop de man naar de vrouw kijkt, definieert dus hoe de vrouw kan zijn.<sup>40</sup> Dit alles vindt zijn oorsprong in de theorie van de macht die in het oog ligt: *the eye of power*. Deze theorie is

---

<sup>37</sup> Uparella, P. & Jáuregui, C. A. (2018) 'The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty)', in: *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n°3: 83.

<sup>38</sup> Uparella, P. & Jáuregui, C. A. (2018): 83.

<sup>39</sup> Langton, R. (2009) 'Feminism in Epistemology: Exclusion and Objectification', in: *Sexual Solipsism: Philosophical essays on Pornography and Objectification*. Oxford: Oxford University Press: 282.

<sup>40</sup> Langton, R. (2009): 282.

afkomstig van Franse filosoof Michel Foucault die het in eerste instantie gebruikte in de context van misdaad en straf. Hij concludeerde dat het gedrag van gevangenen verbeterde wanneer ze het idee hadden dat ze bekeken werden.<sup>41</sup> Het uiteindelijke doel is dat de gevangenen de blik zouden internaliseren waardoor ze zich altijd goed zouden gedragen. Deze theorie dient als voorbeeld om duidelijk te maken hoeveel kracht er in het oog ligt en in het idee van bekeken worden. Dit internaliseren van de blik is tevens terug te vinden binnen objectificatie: de man kijkt naar de vrouw en de vrouw bekijkt zichzelf zoals de man haar zou bekijken. In de tekst van Uparella en Jáuregui wordt ditzelfde punt aangehaald. Werken zoals dat van De Robertis dagen stereotypen uit, evenals “[...] the asymmetry of power in a world divided between those who look and those who are seen”.<sup>42</sup>

Doordat De Robertis voor *L'origine du monde* gaat zitten en haar benen opent, keert ze de blik van de toeschouwer terug en confronteert hem met het voyeurisme. Ze doet een aanval op de heersende machtsverhouding, op de toeschouwer en op dat wat bekeken wordt. De kritische boodschap die het werk van De Robertis uitdraagt, centreert zich dan ook voornamelijk omtrent de passieve vrouw. Een passieve vrouw die zeker gerepresenteerd (evenals geobjectiveerd én gereduceerd tot haar lichaam) wordt in het werk van Courbet. Een passieve vrouw die tevens vaak het punt van kritiek is geweest voor andere feministische kunstenaressen die middels performance art hun boodschap uitdragen. Om een gegrond oordeel te vormen over de happening van De Robertis, plaats ik het werk in een kunsthistorische context. In het volgende hoofdstuk ga ik het werk verder interpreteren door het te vergelijken met de algemene feministische kritiek die vanuit performance art op deze passieve vrouw is gekomen.

---

<sup>41</sup> Foucault, M. (1975) *Discipline and Punish - The Birth of the Prison*. Alan Sheridan (tr.). London: Penguin Books.

<sup>42</sup> Uparella, P. & Jáuregui, C. A. (2018): 85.

### **Hoofdstuk 3: Een interpretatie van Deborah de Robertis binnen het veld van feministische performance kunst**

In dit hoofdstuk wordt het werk van De Robertis in kunsthistorische context geplaatst en zal daarmee de derde stap van de beeldanalyse van Feldman worden uitgevoerd, namelijk interpretatie. Om het werk van De Robertis op een juiste wijze te kunnen interpreteren, is het van belang om te kijken in welk veld we ons begeven en hoe het werk van De Robertis zich verhoudt tot dit veld. Ik zal een korte beschrijving geven van dit veld door feministische kunstenaressen te onderzoeken die net als De Robertis middels performance art en happenings hun lichaam gebruiken om hun boodschap over te brengen – het vrouwelijk naakt met een functie. Eerst zal er gekeken worden naar het verleden: Wat is de feministische traditie die bestaat rondom lichamelijkeheid en performance art? Vervolgens wordt er naar een meer hedendaagse interpretatie gekeken: Wat is er nog over van de feministische traditie en hoe hanteren hedendaagse feministische kunstenaressen deze traditie? Hierna zal De Robertis vergeleken worden met zowel de feministische traditie als de hedendaagse interpretatie en wordt er een interpretatie gegeven van haar werk op basis van deze vergelijking.

#### *De feministische traditie*

In de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw was er sprake van een heropleving van het feminisme die bekend is komen te staan als de tweede feministische golf. Deze heropleving vond ook plaats binnen de kunsten, en feministische kunstenaressen hielden zich vooral bezig met vormen van lichaamskunst (body art) of performance stukken waarin het lichaam van de kunstenaar centraal stond.<sup>43</sup> Deze beweging werd geleid door de moeder van de performance art Marina Abramović die in bijna al haar uitvoeringen haar eigen lichaam als haar materiaal gebruikt. In de uitvoering *Rhythm 0* (1974) wilde Abramović experimenteren met absolute passiviteit en gaf ze haar lichaam over aan het publiek, waarmee ze haarzelf het ultieme object maakte.<sup>44</sup> Tijdens de happening stond Abramović 6 uur lang onbeweeglijk in een ruimte, gaf ze alle autonomie uit handen aan de bezoekers die haar konden aanraken met 72 verschillende objecten die uitgesteld op een tafel lagen.<sup>45</sup> Deze vorm van performance art

---

<sup>43</sup> Vasseleu, C. (2015) 'Resistances of Touch', in: *SIGNS – Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40 no2: 296.

<sup>44</sup> Zie bijlage 3-1.

<sup>45</sup> Renzi, K. (2013): 124.

heeft voornamelijk als doel om structuren te destabiliseren die normaalgesproken binnen conventionele kunst te vinden is.<sup>46</sup>

Naast Abramović zijn er meerdere andere kunstenaressen die hun lichaam gebruiken in hun strijd om aan te tonen dat er nooit een neutraal waarnemend subject is, maar dat deze altijd gekleurd is door gender.<sup>47</sup> Oftewel, dat het altijd een man is die kijkt en de vrouw is die bekeken wordt. Een goed voorbeeld hiervan is het werk *Tap and Touch Cinema* (1968) van Valie Export.<sup>48</sup> Export bouwde een kartonnen doos met een gordijn aan voorkant om haar lichaam, ging de straat op en nodigde mensen uit om haar naakte lichaam achter de gordijnen aan te raken.<sup>49</sup> Met haar werk uitte ze kritiek op de exploitatie van vrouwen en vrouwelijk naakt binnen de filmwereld die “[...] continually reproduced the voyeuristic structure of the man of action and the woman as object to be seen”.<sup>50</sup> Evenals in het besproken werk van De Robertis wilde ook Export de voyeuristische blik van de toeschouwer terugkeren en hem confronteren met de machtsverhouding die verbonden zit aan kijken, en in het geval van Export ook verbonden zit aan aanraken.

Tot slot wil ik het hebben over *Interior Scroll* (1975) van Carolee Schneemann, het meest fundamentele werk van zowel Schneemann, als wellicht van feministische kunst uit de jaren 70.<sup>51</sup> <sup>52</sup> In de happening staat Schneemann op een tafel terwijl ze een papier uit haar vagina trekt en deze voorleest aan haar publiek.<sup>53</sup> In haar werk erkent Schneemann de waarde van de vagina, en plaatst ze de kracht en het intellect van de vrouw in haar vrouwelijke geslachtsorgaan. Tevens zegt ze hiermee dat de tekst die opgedragen wordt aan haar seksuele lichaam, altijd samenvalt met het discours rondom dat lichaam.<sup>54</sup> Dit betekent dat het vrouwelijk lichaam altijd onderworpen is aan een bepaald discours en dat het daarom op een

---

<sup>46</sup> Renzi, K. (2013) ‘Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – The “Rokeby Venus” and “Rhythm 0”’, in: *SubStance*, vol. 42 no1: 122.

<sup>47</sup> Vasseleu, C. (2015): 296.

<sup>48</sup> Zie bijlage 3-2.

<sup>49</sup> Vasseleu, C. (2015): 298.

<sup>50</sup> Vasseleu, C. (2015): 298.

<sup>51</sup> Morgan, R. C. (1997) ‘More than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings by Carolee Schneemann; Carolee Schneemann: Up to and including Her Limits by Dan Cameron, Kristine Stiles and David Levi Strauss’, in: *Art Journal*, vol. 56 no4: 100.

<sup>52</sup> Zie bijlage 3-3.

<sup>53</sup> Morgan, R. C. (1997): 100.

<sup>54</sup> Morgan, R. C. (1997): 100.

bepaalde manier altijd bekeken zal worden. Met haar werk wil ze daarnaast vooral vrouwen neerzetten als generatoren van betekenis, in plaats van enkel dragers van betekenis die gelegitimeerd is door mannen.<sup>55</sup> Door letterlijk het artistieke discours in haar vagina te duwen, maakte ze het naakte vrouwenlichaam een bron van artistieke creatie in plaats van een projectieruimte voor mannelijk verlangen.

### *De hedendaagse interpretatie*

De Robertis bevindt zich in een periode van een ander discours, daarom is het van belang om ook het hedendaagse kunstlandschap rondom feministische performance art te verkennen. Deze hedendaagse feministen staan ook wel bekend als de ‘post-feministen’ niet zozeer vanuit chronologisch gemak, maar meer door het gedachtegoed en de traditie vanuit de tweede feministische golf waar ze zich op baseren. Welke punten die door de feministen zijn aangekaart, zijn nog steeds problematisch ten tijde van de post-feministen? Wat zijn gebieden waar we ontwikkelingen hebben doorgemaakt en op welke vlakken lopen we nog steeds achter? Om antwoord te geven op bovenstaande vragen is het relevant om eerst de hedendaagse interpretatie van de feministische traditie te bespreken aan de hand van verschillende voorbeelden. Wat gebeurt er als de idealen vanuit het feminisme terugkeren binnen het post-feminisme, maar dat deze dusdanig onjuist zijn geïnterpreteerd of begrepen zodat het werk juist een enorm kritisch geluid oproept?

Het post-feminisme kan worden gezien als een stroming waarin het feminisme wederom een opleving vindt – evenals in de tweede feministische golf. In het post-feminisme wordt het feminisme echter vooral bekritiseert. Er wordt geappelleerd op de feministische traditie, maar vooral vanuit reactie op tegenstrijdigheden en afwezigheden in de traditie. Wat vaak als kritiek wordt aangedragen is het punt van inclusiviteit. Evenals de relatie tussen het feminisme en de rol die het inneemt in de populaire cultuur. Het feminisme zou zijn verzwakt door haar positie binnen de populaire cultuur. De post-feminist is iemand die de ideologieën vanuit het feminisme belichaamt, maar deze steunt of tegenspreekt. Veel hedendaagse kunstenaressen hebben dan ook een moeilijke relatie met het begrip feminisme, ofwel omdat ze zich niet meer op de juiste manier verbonden voelen met het begrip en een eigen

---

<sup>55</sup> Johnson, C. (2010) ‘Preposterous Histories – Maternal desire, loss, and control in Carolee Schneemann’s *Interior Scroll* and Tracey Emin’s *I’ve Got It All*’, in: *Feminist Media Studies*, vol.10 no3: 277.

interpretatie aanhangen, ofwel omdat ze gebukt gaan onder kritieken die beweren dat ze het begrip niet juist hebben geïnterpreteerd.

De Guatemalaanse kunstenaar Regina José Galindo is iemand die in haar werk een eigen interpretatie van het begrip (post-)feminisme geeft. In haar werk staat vaak het geweld tegen vrouwen centraal – wat in haar thuisland Guatemala helaas nog de orde van de dag is.<sup>56</sup> Met haar performance *Perra* (2005) plaatst ze haar eigen lichaam in een extreme situatie om daarmee de pijn te verbeelden die vele vrouwen voelen.<sup>57</sup> <sup>58</sup> Haar werk is bedoeld om mensen te wekken uit hun apathie en woede en actie aan te wakkeren. Ze behandelt haar lichaam niet als haar eigen lichaam, maar meer als een collectief lichaam. Galindo beschrijft haar lichaam niet als haar eigendom, maar “[...] as a social body, a collective body, a global body. To be or reflect through me, her, his, or others’ experiences; because all of us are ourselves and at the same time we are others”.<sup>59</sup> Een ander voorbeeld is *I am 5 years old* (2013) van de controversiële Chinese feministische kunstenaar Li Xinmo.<sup>60</sup> Het werk van Xinmo is vaak gebaseerd op persoonlijke ervaring en ze gebruikt zichzelf en haar lichaam als centrum van haar happenings. In deze performance probeert Xinmo met het mesje van een scheermesje in haar mond het verhaal te vertellen hoe zij als vijfjarig meisje verkracht is door haar vader.<sup>61</sup> Doordat het mesje in haar mond zit, kan ze niet duidelijk vertellen en bij elke poging die ze doet, zorgt het mesje voor kleine sneeën in de mond van Xinmo. De happening is een verwijzing naar hoe pijnlijk het voor een vrouw is om te vertellen over zo’n verschrikkelijke ervaring: het is haast onmogelijk om erover te spreken omdat spreken haar alleen meer lijden brengt. Met haar werk wil Xinmo een personificatie worden van de verdrukte pijn en gebruikt ze haar lichaam om het publiek een visueel verhaal te vertellen.

---

<sup>56</sup> Mengesha, L. G. (2017) ‘Defecting Witness: The Difficulty in Watching Regina José Galindo’s *PERRA*’, in: *TDR: The Drama Review*, vol. 61 no2: 141.

<sup>57</sup> Mengesha, L. G. (2017): 141.

<sup>58</sup> Zie bijlage 3-4.

<sup>59</sup> Mengesha, L. G. (2017): 151.

<sup>60</sup> Zie bijlage 3-5.

<sup>61</sup> Xu, J. (02-01-2012) ‘Bald Girls’, *Li Xinmo – Articles*. <http://li-xinmo.com/articles/bald-girls.html> (09-05-2019)

*Van traditie naar interpretatie: Waar staat De Robertis?*

De Robertis bevindt zich in een lastig scenario: zoals eerder is besproken, kunnen post-feministen zich tegen de feministische traditie keren, of deze juist voortzetten. De Robertis doet beiden. Er zijn veel overeenkomsten te vinden tussen het werk van De Robertis en kunstenaressen van de feministische traditie: haar lichaam is, net als dat van Abramović, haar materiaal. Haar lichaam is, net als dat van Export, een bron van artistieke creatie. Haar lichaam is, net als dat van Schneemann, een middel om het artistieke discours mee te doorbreken. Deze kunstenaressen hebben de weg voor De Robertis vrijgemaakt binnen zowel de performance art als happenings, waarin de misstanden in de maatschappij omtrent de representatie van de vrouw worden aangekaart. De Robertis maakt gebruik van deze traditie waarin de basis voor het lichaam in performance art en het discours rondom lichamelijkeheid is opgebouwd, doordat zij met haar werk leunt op deze voorgeschiedenis.

Echter bevindt De Robertis zich in een hedendaags discours waarin er opnieuw gekeken moet worden naar de waarde van deze feministische traditie. Net als Galindo wil De Robertis met haar performance aanspraak doen op een soort collectief vrouwelijk leed. In het geval van Galindo is dat daadwerkelijk fysiek geweld, en in het geval van De Robertis is dat objectificatie en gereduceerd worden tot je lichaam. Net als bij Xinmo wil De Robertis mensen aan het denken zetten door niet alleen zichzelf, maar meerdere vrouwen te vertegenwoordigen die normaliter niet aan het woord zouden komen. Het is moeilijk om een onderscheid te kunnen maken tussen concepten die vanuit de feministische traditie komen, en concepten die een post-feministische inslag hebben. Er zijn nog steeds veel overeenkomsten te vinden tussen feministisch en post-feministisch werk wanneer er puur gekeken wordt naar wat ze verbeelden. Het zijn de achterliggende boodschappen en concepten waarin herkend kan worden in welk discours we ons begeven.

Zoals in dit hoofdstuk is besproken is er dus een feministische traditie omtrent performance art waarin het eigen lichaam wordt gebruikt (body art). Hedendaagse feministen doen nog steeds beroep op deze traditie, maar het lijkt anders te worden ontvangen en niet altijd meer juist over te komen, of de kunstenaressen in kwestie interpreteren de boodschap anders dan deze in eerste instantie bedoeld was. In het laatste hoofdstuk zal ik kijken naar hoe De Robertis past binnen deze feministische traditie omtrent performance art, of zij volgens deze traditie geslaagd is in haar werk en wat zij daarmee wilde bereiken. Ook zal ik onderzoeken waarom het voor vrouwelijke kunstenaressen moeilijk is om te voldoen aan deze feministische traditie.

## Hoofdstuk 4: Een conclusie op basis van de feministische traditie

In dit laatste hoofdstuk zal er middels de feministische traditie van de performance art gekeken worden welke kritieken hiermee geuit worden, en hoe deze door de tijd heen stand hebben gehouden. Ik zal hierbij het essay ‘Women in unity: re-imagining the female body in art’ (2016) van feministische cultuurtheoreticus Laurel McKenzie als uitgangspunt nemen, evenals het essay ‘Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art’ (2006) van theoreticus Peg Brand. Vervolgens zal het werk van De Robertis hieraan getoetst worden en zal er op basis van deze toetsing een conclusie ontstaan over in hoeverre haar werk is geslaagd. Dit is tevens de laatste stap in de beeldanalyse van Feldman. Om een volledig oordeel te kunnen geven over het werk van De Robertis zullen we het in verschillende theoretische kaders plaatsen, om uiteindelijk tot een definitieve conclusie te kunnen komen.

### *De feministische traditie van de performance art*

De tweede feministische golf bracht kunstenaressen voort die zich bezighielden met performance art om het binaire te doorbreken. Om dit punt goed te kunnen vatten moeten we begrijpen waar deze kunstenaressen vandaan komen en waar ze naartoe willen. In het artikel ‘Women in unity: re-imagining the female body in art’ van Laurel McKenzie onderstreept zij het politieke karakter van de feministische kunst uit de tweede golf. Ze schrijft hierover dat deze feministen de strijd aangingen met aannames en sociale constructies die ten grondslag liggen aan de artistieke praktijken.<sup>62</sup> Ze gebruikte hiervoor meerdere strategieën: voornamelijk de viering van het vrouwelijke lichaam door deze af te beelden en te herclaimen van een “[...] patriarchal construction as passive object, fetishized through structures of male desire”.<sup>63</sup> Het (vrouwelijk) lichaam – en de representatie daarvan – werd dus al snel een belangrijke kwestie en was al snel gerepresenteerd in feministische kunst, met name performance art waarin het eigen vrouwelijke lichaam als materiaal werd gebruikt. De commodificatie van het vrouwelijk lichaam – geïdealiseerd, en geseksualiseerd – werd dus door de kunstenaressen ondermijnt door het te onderstrepen.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> McKenzie, L. (2016) ‘Women in unity: re-imagining the female body in art’, in: *etropic*, vol.15 no1: 125.

<sup>63</sup> McKenzie, L. (2016): 125.

<sup>64</sup> McKenzie, L. (2016): 138.

In het artikel ‘Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art’ van Peg Brand wordt een ander belangrijk aspect van feministische kunst besproken, namelijk het begrijpen van de onderliggende laag of de boodschap die in het werk verscholen zit. Feministische kunst is namelijk enkel geslaagd wanneer de toeschouwer begrijpt op welk discours de kunstenaar in kwestie een beroep doet.<sup>65</sup> Het is voor een vrouwelijke kunstenaar met een feministische boodschap tevens moeilijk om deze over te brengen omdat we in een eeuwenlange traditie zitten van een sociaalhistorische context waarin de vrouw als achtergesteld wordt gezien.<sup>66</sup> De heersende machtsstructuren zijn dan ook moeilijk om zomaar omver te werpen, en kritiek wordt niet altijd even warm ontvangen. Zoals Brand stelt:

Women’s voices have grown stronger within the contemporary artworld but they continue to be underrepresented, given their numbers. Feminist art, in particular, is even less well received than women’s works generally, since it is often designed to provoke and undermine the prevailing power structure.<sup>67</sup>

Vrouwelijke kunstenaressen zijn per definitie achtergesteld door hun geslacht, maar moeten zich tevens extra verantwoorden wanneer ze een kritisch geluid laten horen. Daar komt vervolgens nog een extra punt van discussie bij wanneer het om het vrouwelijk lichaam gaat. Vanuit de feministische geschiedenis is er – zeker vanuit de kunstwereld – altijd een kritisch geluid gekomen ten opzichte van de mannelijke exploitatie van het vrouwelijk lichaam voor zijn eigen genot, maar tegenwoordig zijn er weer feministische kunstenaressen die het vrouwelijke naakte lichaam juist gebruiken om hun boodschap duidelijk te maken en dat het best bereiken door het herclaimen van hun lichaam.<sup>68</sup> Dit punt is duidelijk terug te vinden binnen het werk van De Robertis die met haar happening kritiek uit op de objectificatie van het vrouwelijk lichaam in de beeldende kunst in het algemeen, en in dit geval specifiek binnen *L’origine du monde* van Courbet.

---

<sup>65</sup> Brand, P. (2006) ‘Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art’, in: *Hypatia*, vol.21 no3: 166.

<sup>66</sup> Brand, P. (2006): 170.

<sup>67</sup> Brand, P. (2006): 170.

<sup>68</sup> Brand, P. (2006): 182.

### *De feministische kritiek op seksualisering*

De nieuwe golf aan feministen schuwt de verbeelding of het gebruik van hun eigen (naakte) lichaam niet. Volgens McKenzie doen zij dit om kunst te maken die voor vrouwen is, en niet enkel over hen gaat.<sup>69</sup> Dit punt van kritiek hangt samen met de seksualisering van onze maatschappij. Dit wordt door Rosalind Gill omschreven in de tekst ‘The Sexualisation of Culture?’ (2012) als zijnde de Westerse samenleving die steeds meer doordrenkt raakt met representaties van seks. Een tijd waarin “[...] sexual revelation and exhibitionism in which public nakedness, voyeurism and sexualized looking are permitted, indeed encouraged, as never before”.<sup>70</sup> Op deze seksualisering zijn vanuit post-feministische hoek veel reacties gekomen. Enerzijds is men kritisch omdat de kunstenaressen hun lichaam nu tentoonstellen voor mannen die niet begaan zijn, geen interesse hebben in, of geen weet hebben van de achterliggende boodschap – hoe feministisch deze ook mag zijn. Volgens Gill wordt dit gezien als “[...] a turning backwards, a ‘retro’ sexism in which objectifying representations of women are wrapped up in a feisty discourse of fake empowerment”.<sup>71</sup> Anderzijds wordt dit meer seks-positieve aspect ondersteund vanuit het idee dat vrouwen nu niet alleen gerepresenteerd worden als slachtoffer van objectificatie, maar ook als consument en producent van seksueel materiaal.<sup>72</sup> Dit breekt met het gedachtegoed dat de vrouw op seksueel gebied enkel passief is, en wordt volgens Gill gezien als “[...] a post-feminist and neoliberal phenomenon linked to consumerism and discourses of celebrity, choice and empowerment”.<sup>73</sup>

Daarnaast is seksualisering een complex en zwaar gegendered fenomeen. Vrouwen die deelnemen aan een geseksualiseerde maatschappij worden gezien als *empowering*, maar mannen worden juist gezien als perverselingen. Niemand weet eigenlijk precies hoe het begrip seksualisering exact af te bakenen is, aangezien iedereen op een andere manier geseksualiseerd wordt. Of zoals Gill stelt: “Sexualisation is far from being a singular or homogenous process”.<sup>74</sup> Het belangrijkste om mee te nemen uit deze discussie is de rol die seksualisering speelt binnen feministische kunst. Alleen wanneer de seksualisering volledig

---

<sup>69</sup> McKenzie, L. (2016): 130.

<sup>70</sup> Gill, R. (2012) ‘The Sexualisation of Culture?’, in: *Social and Personality Psychology Compass*, vol.6 no7: 484.

<sup>71</sup> Gill, R. (2012): 486.

<sup>72</sup> Gill, R. (2012): 486.

<sup>73</sup> Gill, R. (2012): 486.

<sup>74</sup> Gill, R. (2012): 492

begrepen wordt kan het tot zijn recht kan komen binnen performance art. Daarmee wordt bedoeld dat feministische en post-feministische performance art het (naakte) lichaam nog steeds gebruikt als materiaal, maar doordat het in een geseksualiseerde samenleving verschijnt, er duidelijk moet worden gemaakt wat de achterliggende boodschap is omdat het anders verkeerd kan worden geïnterpreteerd. Brand pleit in haar tekst dan ook voor een kennistheorie omtrent feministische kunst (Feminist Art Epistemologies – FAE) om te helpen de verborgen betekenissen uit een feministisch werk te achterhalen.<sup>75</sup> Zonder deze kennistheorie zou misinterpretatie mogelijk zijn en zou de toeschouwer niet in staat kunnen zijn om de volledige provocerende en ondermijnende boodschap van het werk te vatten, evenals de intenties van de kunstenaar.<sup>76</sup>

Voor de huidige feministische kunstenaar is het moeilijk om niet weg te vallen tegen de sterke historie van feministische kunst, toch blijven er overeenkomsten bestaan. Beide groeperingen maken zich sterk voor de rol van de vrouw in de maatschappij, in de kunstwereld en in de verbeelding van haarzelf en haar lichaam. Dit zijn punten waar de feministen mee zijn begonnen en die nog steeds problematisch zijn ten tijde van de post-feministen. Dit is waarom een hedendaagse kunstenaar als De Robertis nog zoveel raakvlakken heeft met kunstenaressen als Abramović en Schneemann: ondanks dat de context anders is, blijft de thematiek die wordt behandeld relevant.

### *De toetsing van De Robertis*

Het werk *Miroir de l'origine* van De Robertis is gedurende dit onderzoek meermaals teruggekomen en verschillende aspecten van de happening zijn al aangehaald en onderworpen aan verschillende theorieën. In dit laatste stuk wordt het werk getoetst op basis van de eerder besproken feministische theorieën en kritieken omtrent hedendaagse feministische performance art. Ik zal hierbij de theorie van Brand rondom Feminist Art Epistemologies als uitgangspunt nemen om vervolgens tot een antwoord te komen op de hoofdvraag: Hoe reageert Deborah de Robertis – met haar werk *Miroir de l'origine* – vanuit een feministisch kritisch oogpunt op *L'origine du monde* (Courbet) en daarmee op de rol van het vrouwelijk naakt binnen de beeldende kunst? Om dit te zullen doen zal *Miroir de l'origine* op verschillende punten worden besproken: Welke voorkennis is er nodig om het werk volledig

---

<sup>75</sup> Brand, P. (2006): 185.

<sup>76</sup> Brand, P. (2006): 185.

te vatten? Is deze kennis voorhanden, of obscuur en niet gerepresenteerd? Welke boodschap wil De Robertis met haar werk overbrengen? Waar wil ze kritiek op uiten? Op welke wijze gebruikt ze haar lichaam hiervoor? En zouden we op basis van de antwoorden op deze vragen kunnen concluderen dat het werk van De Robertis geslaagd is volgens feministische traditie?

Allereerst bespreken we de voorkennis die nodig is om het werk van De Robertis te begrijpen. De toeschouwer moet weten op welk werk ze reageert, wat makkelijk te achterhalen is omdat De Robertis voor het desbetreffende werk is gaan zitten. Daarnaast moet de toeschouwer ook weten wat het karakter van het schilderij is waarop De Robertis reageert – *L'origine du monde*, namelijk de reductie van de getoonde vrouw tot enkel haar schaamstreek. Dit is misschien geen informatie die elke toeschouwer tot zijn of haar beschikking heeft, maar dit is wel iets wat na eigen observatie geconcludeerd kan worden wanneer men naar een schilderij kijkt waarop enkel een vulva staat afgebeeld. De toeschouwer hoeft niet te weten dat *L'origine du monde* in haar begindagen achter een velours gordijn in het museum heeft gehangen vanwege de expliciete afbeelding, maar kan wel bedenken dat het niet gaat om de vrouw aan wie deze vulva toebehoort omdat haar gezicht niet te zien is op het schilderij.

Vervolgens zullen we bespreken welke boodschap De Robertis met haar werk wil overbrengen en waar ze kritiek op wil uiten. De Robertis uit met haar werk kritiek op de rol en seksualisering van het vrouwelijk lichaam in de beeldende kunst. Zoals in voorgaande hoofdstukken besproken is, doet zij dit door een duidelijke reactie te geven op het schilderij van Courbet en elementen zoals voyeurisme en objectificatie te verwerken in haar kritiek. De Robertis gebruikt hier haar lichaam voor, niet vanuit een seks-positief standpunt, maar meer om de machtsverhouding tussen de kijker en het bekeken object te onderbreken en te destabiliseren. Dat de toeschouwer zich betrappt zou voelen wanneer hij De Robertis onder ogen komt wanneer hij naar *L'origine du monde* zou staan te kijken, is logisch te verklaren. Anderzijds denk ik dat het gevoel van schaamte bij de toeschouwer snel om zal slaan in begrip, wat ook blijkt uit de documentatie van de happening.<sup>77</sup> Ondanks de expliciete aard van het werk, de arrestatie van De Robertis, en de feministische kritieken op exploitatie van het vrouwelijk lichaam, kan er gesteld worden dat het werk van De Robertis geslaagd is.

---

<sup>77</sup> De Robertis, D. *Miroir de l'origine*. 2014. Happening, filmopname met gelijknamige titel.

<https://www.youtube.com/watch?v=uMVrEgzUGdk>

## Conclusie

In dit onderzoek heb ik gekeken naar het werk *Miroir de l'origine* van Deborah de Robertis. Een happening waarmee De Robertis reageert op *L'origine du monde* van Gustav Courbet. De vraag die ik met dit onderzoek wilde beantwoorden was: Hoe reageert Deborah de Robertis – met haar werk *Miroir de l'origine* – vanuit een feministisch kritisch oogpunt op *L'origine du monde* (Courbet) en daarmee op de rol van het vrouwelijk naakt binnen de beeldende kunst?

Om een antwoord te vinden op deze vraag is er in het eerste hoofdstuk gekeken naar het werk waarop door De Robertis werd gereageerd. Er is gekeken hoe het werk van Courbet zich in de traditie van de verbeelding van het vrouwelijk naakt plaatst, en daarmee te kijken hoe *L'origine du monde* kan worden gezien als zijnde aanleiding voor het werk van De Robertis. *L'origine du monde* is binnen de geschiedenis van vrouwelijke naakten in de beeldende kunst op zichzelf staand omdat het schilderij het vrouwelijk naakt niet in een mythologische context plaatst, maar op een haast anatomische wijze het vrouwelijke geslachtsorgaan weergeeft. De vrouw is verder niet interessant, het gaat puur om de afbeelding van de vulva. Hier kunnen theorieën rondom voyeurisme en objectificatie worden toegepast, wat ook gebeurd is in het eerste hoofdstuk, en die vervolgens weer relevant waren bij de bespreking van *Miroir de l'origine*.

In het tweede hoofdstuk werd het werk van De Robertis besproken, met name welke boodschap De Robertis met haar werk uitdraagt en hoe ze daarmee reageert op Courbet. Dit waren vooral de elementen van de verbeelding van het vrouwelijk naakt en welke rol het vrouwelijk naakt in de geschiedenis heeft ingenomen waar zij haar kritiek op uitte. Met haar statement over passieve-naaktheid en naaktheid met een boodschap neemt De Robertis haar standpunt in omtrent vrouwelijk naakt en haar betekenis. Hiermee sluit zij zich aan bij een feministische traditie omtrent eigendom van het lichaam binnen de performance art.

Dit werd verder uitgediept in het derde hoofdstuk waarin gekeken werd naar de (kunst)historische traditie van feministische performance art en hoe De Robertis zich tot deze traditie verhoudt. Hieruit werd geconcludeerd dat De Robertis zowel elementen vanuit de feministische traditie als een meer hedendaagse interpretatie gebruikt in haar werk. In het laatste hoofdstuk werden verschillende feministische kritieken besproken rondom de rol van het vrouwelijk naakt binnen de beeldende kunst. Het werk van De Robertis werd getoetst aan deze kritieken. Concluderend werd gesteld dat feministische werken als deze zich moeten beroepen op een theoretisch kader willen ze volledig worden begrepen.

Door de hoofdstukken heen, was de kunst-analytische methode van Feldman de rode draad: de beschrijving, de analyse, de interpretatie hebben samen geleid tot een oordeel en een conclusie. Dit alles om het werk van De Robertis zo goed mogelijk te proberen te vatten en de boodschap te achterhalen om vervolgens te kunnen beoordelen of het werk geslaagd is. De methode van Feldman focust zich volledig op het autonome werk en laat de intenties van de kunstenaar nagenoeg buiten beschouwing. Voor werken als dat van De Robertis kan een analyse op basis van de bedoeling van de kunstenaar wellicht nog zorgen voor een diepere laag in het werk, echter zou het werk in de meeste gevallen voor zichzelf moeten spreken.

Binnen dit onderzoek hebben de theorieën, die gekoppeld werden aan het onderzoeksobject, zoals voyeurisme, objectificatie en meerdere feministische kritieken, ervoor gezorgd dat de onderliggende lagen uit het werk uiteindelijk naar boven kwamen. De selectie die is gemaakt, is gedaan op basis van het gekozen onderzoeksobject en de relevantie voor het beantwoorden van de vraag. De bedoelingen van het werk van Courbet zijn ook leidend geweest. Wanneer de gekozen theorieën werden losgelaten, zou er een heel ander kader ontstaan waarbinnen het werk van De Robertis zou kunnen worden getoetst. Voor nader onderzoek zou er bijvoorbeeld dieper gekeken kunnen worden naar meer hedendaagse ontwikkelingen zoals seksualisering of de pornificatie van onze hedendaagse beeldcultuur. Voor nu hebben de gekozen theorieën de boodschap die De Robertis met haar werk uitdraagt weten te ontleden. Haar boodschap is luid en duidelijk ontvangen: Ik ben het origineel. Ik ben alle vrouwen. Jij hebt mij nog niet gezien. Ik wil dat je mij erkent. En erkent wordt ze.

## Bibliografie

Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Brand, P. (2006) 'Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art', in: *Hypatia*, vol.21 no3: 166 - 189.

Courbet, G. *L'origine du monde*. 1866. Olieverf op doek, 46cm x 55cm. Musée d'Orsay (sinds 1995).

De Robertis, D. *Miroir de l'origine*. 2014. Happening, filmopname met gelijknamige titel. <https://www.youtube.com/watch?v=uMVrEgzUGdk>

Eaton, A. W. (2012) 'What's Wrong with the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography', in: Maes, H. & Levinson, J. (eds), *Art and Pornography*. Oxford: Oxford University Press: 277 - 308.

Feldman, E. B. (1987) 'The Critical Performance', in: *Varieties of Visual Experience*. New York: Abrams: 471 - 494.

Foucault, M. (1975) *Discipline and Punish - The Birth of the Prison*. Alan Sheridan (tr.). London: Penguin Books.

Fried, M. (1992) 'Courbet's "Femininity": Chiefly Paintings of Women along with Certain Landscapes and Related Subjects', in: *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press: 189 - 223.

Gill, R. (2012) 'The Sexualisation of Culture?', in: *Social and Personality Psychology Compass*, vol.6 no7: 483 - 498.

Heyman, S. (29-09-2016) 'Deborah de Robertis: Shocking for a Purpose', *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2016/09/29/arts/international/deborah-de-robertis-shocking-for-a-purpose.html> (13-02-2019)

Johnson, C. (2006) 'Traces of feminist art – Temporal complexity in the work of Eleanor Antin, Vanessa Beecroft and Elizabeth Manchester', in: *Feminist Theory*, vol.7 no3: 309 - 331.

Johnson, C. (2010) 'Preposterous Histories – Maternal desire, loss, and control in Carolee Schneemann's *Interior Scroll* and Tracey Emin's *I've Got It All*', in: *Feminist Media Studies*, vol.10 no3: 269 - 284.

Langton, R. (2009) 'Autonomy-Denial in Objectification', in: *Sexual Solipsism: Philosophical essays on Pornography and Objectification*. Oxford: Oxford University Press: 223 - 240.

Langton, R. (2009) 'Feminism in Epistemology: Exclusion and Objectification', in: *Sexual Solipsism: Philosophical essays on Pornography and Objectification*. Oxford: Oxford University Press: 267 - 288.

McKenzie, L. (2016) 'Women in unity: re-imagining the female body in art', in: *etropic*, vol.15 no1: 123 - 141.

Mengesha, L. G. (2017) 'Defecting Witness: The Difficulty in Watching Regina José Galindo's *PERRA*', in: *TDR: The Drama Review*, vol. 61 no2: 140 - 157.

Morgan, R. C. (1997) 'More than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings by Carolee Schneemann; Carolee Schneemann: Up to and including Her Limits by Dan Cameron, Kristine Stiles and David Levi Strauss', in: *Art Journal*, vol. 56 no4: 97 - 100.

Nead, L. (1992) *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Abingdon: Taylor & Francis Group.

Renzi, K. (2013) 'Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – The "Rokeby Venus" and "Rhythm 0"', in: *SubStance*, vol. 42 no1: 120 - 145.

Schellekens, E. (2012) 'Taking a Moral Perspective – On Voyeurism in Art', in: Maes, H. & Levinson, J. (eds), *Art and Pornography*. Oxford: Oxford University Press: 309 - 326.

Steinmetz, J. & Cassils, H. & Leary, C. (2006) 'Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft', in: *Signs*, vol.31 no3: 753 - 783.

Uparella, P. & Jáuregui, C. A. (2018) 'The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty)', in: *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº3: 79 - 114.

Vasseleu, C. (2015) 'Resistances of Touch', in: *SIGNS – Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40 no2: 295 - 300.

Wollaert, C. (06-03-2018) 'Blijkbaar is vrouwelijk naakt per definitie seksueel, ongeacht de boodschap', *Charlie Magazine*. <https://www.charliemag.be/wereld/deborah-de-robertis/> (26-04-2019)

Xu, J. (02-01-2012) 'Bald Girls', *Li Xinmo – Articles*. <http://li-xinmo.com/articles/bald-girls.html> (09-05-2019)

## Bijlages

In de bijlages zijn afbeeldingen opgenomen die worden genoemd in dit onderzoek. In de tekst wordt hiernaar verwezen middels voetnoten. Omdat bijna alle afbeeldingen om performances gaan, zal er verwezen worden naar de documentatie die beschikbaar is van deze performances.

### *Bijlage 1*



Courbet, G. *L'origine du monde*. 1866. Olieverf op doek, 46cm x 55cm. Musée d'Orsay (sinds 1995).

Bijlage 2



De Robertis, D. *Miroir de l'origine*. 2014. Happening, filmopname met gelijknamige titel.  
<https://www.youtube.com/watch?v=uMVrEgzUGdk>

*Bijlage 3-1*



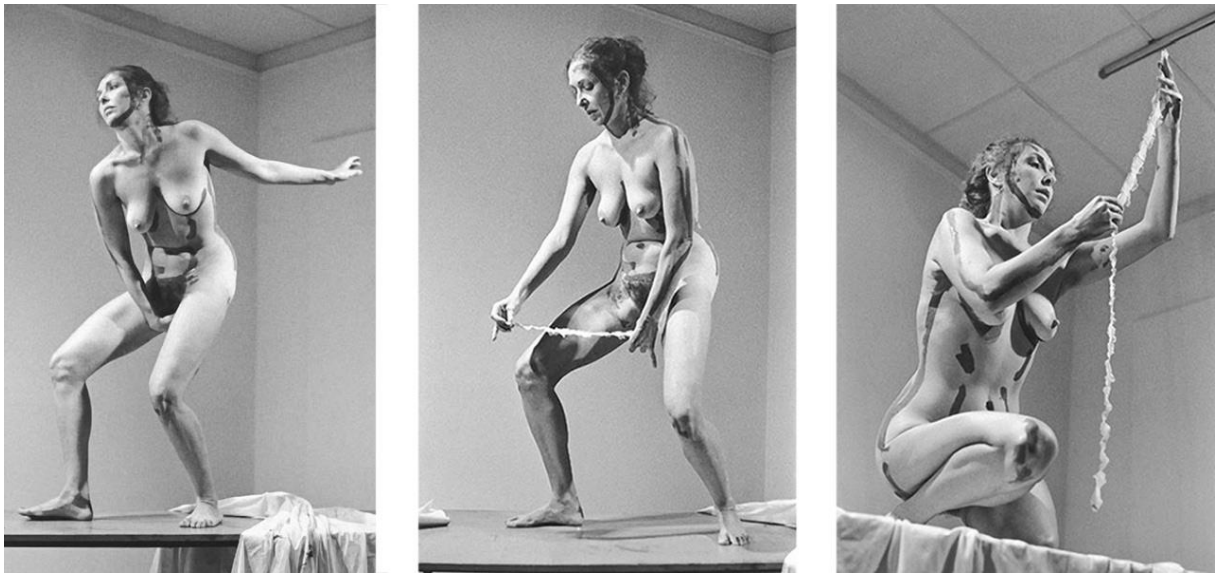
Abramović, M. *Rhythm 0*. 1974. Happening, documentatie met gelijknamige titel.

*Bijlage 3-2*



Export, V. *Tap and Touch Cinema*. 1968. Happening, documentatie met gelijknamige titel.

Bijlage 3-3



Schneemann, C. *Interior Scroll*. 1975. Happening, documentatie met gelijknamige titel.

Bijlage 3-4



Galindo, R. J. *Perra*. 2005. Happening, documentatie met gelijknamige titel.

*Bijlage 3-5*



Xinmo, L. *I am 5 years old*. 2013. Happening, documentatie met gelijknamige titel.