

An oil painting of a woman's profile, looking down. The style is expressive with visible brushstrokes. The woman has dark hair and is wearing a light-colored garment. The background is a mix of muted tones, including greens and browns, suggesting an outdoor setting. The text 'BEELDEN VAN VROUWEN' is overlaid in white, serif capital letters.

BEELDEN VAN  
VROUWEN

# BEELDEN VAN VROUWEN

---

Een onderzoek naar de blik, herinnering en gender in en de artistieke praktijk van de schilderijenserie *Retu(r)ning the Gaze* (2018) van de Antwerpse kunstenares Karin Hanssen

Eva Nooijen

4 november 2019

Masterscriptie Kunst- en Cultuurwetenschappen  
Specialisatie Kunstgeschiedenis

22.637 woorden

Scriptiebegeleider en eerste lezer: dr. Wouter Weijers  
Tweede lezer: dr. Mette Gieskes

Radboud Universiteit Nijmegen



## Samenvatting

In 2019 was er hernieuwde aandacht voor het werk van de Antwerpse hedendaagse kunstenares Karin Hanssen (1960-) in de vorm van drie solotentoonstellingen. Tijdens deze exposities was een serie van tien schilderijtjes te zien, getiteld *Retu(r)ning the Gaze* (2018), waarvoor fotografische beelden van vrouwen uit de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw zijn hernomen in olieverf op karton. Deze schilderijenserie gaat over de positie van vrouwen. Verschillende (betekenis)aspecten spelen een rol. In deze masterscriptie staat *Retu(r)ning the Gaze* centraal. De reeks wordt bestudeerd vanuit vier cultuurwetenschappelijke en kunsthistorische perspectieven om een antwoord te formuleren op de onderzoeksvraag die als volgt luidt: hoe werkt het samenspel van de blik, herinnering, gender en artistieke praktijk in Karin Hanssens serie schilderijen getiteld *Retu(r)ning the Gaze* (2018)? Elk perspectief wordt in één hoofdstuk behandeld en ingezet om de schilderijenserie te analyseren en interpreteren. In het afsluitende hoofdstuk wordt geconcludeerd dat de vier perspectieven op verschillende niveaus bijdragen aan de duiding van de schilderijenserie en dat de perspectieven elkaar kunnen aanvullen en versterken bij de interpretatie van *Retu(r)ning the Gaze*. Deze masterscriptie biedt nieuwe inzichten in de schilderijenserie en draagt bij aan een bredere inbedding ervan in enerzijds het oeuvre van Karin Hanssen en anderzijds de kunstgeschiedenis en cultuurwetenschappen.

Kernwoorden: hedendaagse kunst, Karin Hanssen, de blik, herinnering, gender, artistieke praktijk, foto versus schilderij, toe-eigening, feminisme

# Inhoudsopgave

Samenvatting .....	2
Inleiding .....	5
Hoofdstuk 1: Het oeuvre van Karin Hanssen en de kunsthistorische context.....	12
1.1 Het oeuvre van Karin Hanssen .....	12
1.2 Kunsthistorische context.....	19
1.2.1 Algemeen .....	19
1.2.2 Van vóór Karin Hanssen: Gerhard Richter .....	20
1.2.3 Van dezelfde generatie als Karin Hanssen: Marlene Dumas, Luc Tuymans en Michaël Borremans .....	21
Hoofdstuk 2: De blik .....	26
2.1 De blik van de auteur .....	26
2.2 The (male) gaze .....	28
2.3 Een andere blik: the female gaze .....	30
Hoofdstuk 3: Herinnering.....	34
3.1 Herinnering en geheugen.....	34
3.2 Het cultureel geheugen (1): het archiefgeheugen en het actieve geheugen .....	37
3.3 Het cultureel geheugen (2): feministische en historische discoursen .....	39
3.4 Herinnering, representatie en kunst .....	41
Hoofdstuk 4: Gender .....	43
4.1 Wat is gender? Vrouwen, mannen, vrouwelijk, mannelijk, queer.....	43
4.2 Gender en macht: een broek aan, een sluier om .....	45
4.3 Rolpatronen en stereotypen in de ‘genderruimte’ .....	49
Hoofdstuk 5: Artistieke praktijk.....	52
5.1 Appropriation art?.....	52
5.2 Fotografie versus schilderkunst .....	52
5.3 Schilderijen als hervertelde herinneringen .....	56
5.4 Betekenisgeving door context.....	58

Tot slot.....	60
Samenvattend.....	60
De blik.....	60
Herinnering .....	61
Gender .....	61
Artistieke praktijk .....	62
Concluderend.....	63
Geraadpleegde bronnen.....	66
Bibliografie .....	66
Online artikelen .....	68
Websites.....	70
Geluidsfragmenten.....	71
Overig .....	71
Afbeeldingen .....	72

## Inleiding

Op 10 maart 2019 werd de eerste solotentoonstelling in Nederland van de Belgische kunstenares Karin Hanssen (Antwerpen, 1960) geopend. Deze overzichtstentoonstelling droeg de titel ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ en had plaats in Museum Helmond, locatie Kunsthal.<sup>1</sup> Er was een greep uit de kunstenaarscarrière van Hanssen te zien: een honderdtal olieverfschilderijen en tekeningen van 1993 tot nu. Museum Helmond organiseerde de expositie in samenwerking met Cultuurcentrum Mechelen (België). Na afloop in Helmond reisde de tentoonstelling – in ietwat andere samenstelling – af naar Mechelen, alwaar ze op 21 juni 2019 opende in De Garage, de kunstruimte van Cultuurcentrum Mechelen.<sup>2</sup> Eerder in 2019, in februari en maart, exposeerde Karin Hanssen in Gallery Sofie Van de Velde in Antwerpen (België). Deze solo-expositie toonde schilderijen uit de serie *Returning the Gaze/Frames&Fragments*, vervaardigd van 2015 tot en met 2018. In om en nabij dezelfde periode waarin de drie bovengenoemde solo-exposities van Hanssen liepen, was er een andere tentoonstelling te zien in het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) te Gent (België). Met deze groepstentoonstelling getiteld ‘De Collectie (I): Highlights for a Future’, die werd gehouden naar aanleiding van de twintigste verjaardag van het museum en waarin kunstwerken uit de eigen collectie werden getoond, wilde S.M.A.K. naar het heden en naar de toekomst kijken. Zowel reeds bekende werken als nieuwe topstukken en recente aanwinsten kregen een plaats. Het museum wilde “de kunst in de hedendaagse realiteit tonen”.<sup>3</sup> Ook werk van Karin Hanssen maakte, naast dat van onder anderen Gerhard Richter, Luc Tuymans en Michaël Borremans, deel uit van deze actuele *highlights*.

Dat het werk van Karin Hanssen in vier exposities, op vrijwel hetzelfde moment en in verschillende centra voor hedendaagse kunst getoond werd, zegt iets over de relevantie van Hanssen en de kunst die ze maakt. De (met name solo-)exposities tonen in concrete vorm de actuele belangstelling voor haar kunstwerken. Na Hanssens laatste solotentoonstelling in de Roberto Polo Gallery in Brussel (België) in 2014, is er nu in 2019 weer hernieuwde aandacht

---

<sup>1</sup> ‘Tentoonstelling Karin Hanssen’, Museum Helmond. Beschikbaar via: <https://www.museumhelmond.nl/tentoonstelling/karin-hanssen/> (geraadpleegd op 19 april 2019).

<sup>2</sup> ‘De Garage: Karin Hanssen’ Cultuurcentrum Mechelen. Beschikbaar via: <https://www.cultuurcentrummechelen.be/tentoonstellingen/2018-2019/karin-hanssen> (geraadpleegd op 19 april 2019).

<sup>3</sup> ‘De Collectie (1), Hightlights for a Future’, S.M.A.K. Gent. Beschikbaar via: <https://smak.be/nl/tentoonstelling/15419> (geraadpleegd op 19 april 2019).

voor haar werk. In de tussentijd werd Hanssens kunst ook tentoongesteld, maar dan als onderdeel van groepsexposities.<sup>4</sup>

Ook op een andere manier blijkt het werk van Hanssen actueel en relevant. In dit geval betreft het de inhoud. Hanssens kunst gaat over mensen in sociale relaties en met name over de representatie en de sociale positie van de vrouw.<sup>5</sup> De schilderijen en tekeningen die Hanssen maakt, hebben vaak een feministisch karakter, zoals ze ook zelf opmerkt.<sup>6</sup> Het feminisme is nog immer actueel, tegenwoordig in de vorm van ‘het nieuwe feminisme’; een nieuwe feministische golf die op allerlei manieren kan worden ingevuld, waarin men zich niet enkel richt op algemene doelen, maar vooral ook een persoonlijke strijd voert. Bovendien gaat het niet langer alleen om de manieren waarop je als vrouw buiten de boot kan vallen, “maar ook met een fysieke beperking, als *queer* of als iemand van kleur.”<sup>7</sup> Eveneens worden ogenschijnlijk algemeen aanvaarde verhoudingen ontmaskerd als bekrompen en niet meer van deze tijd, zoals de salariskloof tussen mannen en vrouwen.<sup>8</sup> Ook Hanssen zet de toeschouwer van haar kunstwerken aan tot nadenken. Op het eerste gezicht lijkt er niets vreemds aan de hand te zijn met de traditioneel ogende schilderijen, maar na langer kijken blijkt er toch iets te ‘wringen’ in de taferelen. Vaak heeft dat ‘wringende’ te maken met gender en de sociale positie van vrouwen. Onschuldige taferelen waar niets mis mee lijkt, blijken bij nader inzien weldegelijk onbehaaglijk te zijn. Hanssen weet deze ervaring middels haar techniek en keuze voor beelden op subtiële wijze op gang te brengen bij de beschouwer.

In de solotentoonstellingen in Helmond en Mechelen was een bijzondere serie van tien kleine schilderijtjes te zien die bij uitstek over de representatie en de sociale positie van de vrouw gaan. De serie draagt de titel *Retu(r)ning the Gaze* (2018) (hierna ook genoemd: *RtG*-serie of *RtG*-reeks) (afbeelding 1 tot en met 10). De reeks schilderijtjes trok niet alleen direct mijn eigen aandacht, maar ook die van veel medewerkers van Museum Helmond en van een

---

<sup>4</sup> ‘CV’, Karin Hanssen. Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/images/pages/cv.htm> (geraadpleegd op 19 april 2019).

<sup>5</sup> Leemans (2019): 1.

<sup>6</sup> Interview met Karin Hanssen door Philippe van Cauteren, 14 mei 2019, Museum Helmond, locatie Kunsthal.

<sup>7</sup> Wiel, Clara van de, ‘Het nieuwe feminisme dreigt over alles en niets te gaan’, in: *NRC*, 7 mei 2019.

Beschikbaar via: <https://www.nrc.nl/nieuws/2019/05/07/het-nieuwe-feminisme-dreigt-over-alles-en-niets-te-gaan-a3959405> (geraadpleegd op 15 juli 2019).

Het buiten de boot vallen als iemand met een fysieke beperking, als *queer* of als iemand van kleur geldt voor alle geslachten en genderidentiteiten.

<sup>8</sup> Sterk, Annemarie, ‘Vrouwen vragen wel om loonsverhoging’, in: *NRC*, 19 juni 2019. Beschikbaar via <https://www.nrc.nl/nieuws/2019/06/19/vrouwen-vragen-wel-om-loonsverhoging-a3964345> (geraadpleegd op 2 juli 2019).

groot aantal bezoekers aan Hanssens tentoonstelling in Helmond.<sup>9</sup> Misschien was dit vanwege de losse en schijnbaar vluchtige penseelstreken waarmee Hanssen de afgebeelde vrouwen in olieverf heeft weten te vangen. Of wellicht kwam het door het kleine formaat, de zachte kleuren en het in Hanssens oeuvre vrij uitzonderlijke materiaal van de dragers, karton. In ieder geval tonen de kleine werkjes vrouwen in voornamelijk korte kleding en zich voortbewegend in de openbare ruimte. Dat is sinds de late jaren zestig een doorsnee zomers straatbeeld in onze hedendaagse westerse wereld. In die zin lijkt de serie *Retu(r)ning the Gaze* dan ook niets ongewoons te tonen. Totdat we de titels van de afzonderlijke schilderijtjes lezen: *London, London 1, Istanbul, Istanbul Bosporus, Iraq Baghdad, Iraq Baghdad 2, Iran, California, Afghanistan* en *Teheran*. Hanssen gebruikt hier, als ook elders in haar oeuvre, foto's als uitgangspunt voor haar kunstwerken. In haar werk grijpt ze vaak terug op fotografische beelden die zijn gemaakt in de jaren vijftig, zestig en zeventig van de vorige eeuw en die veelal komen uit kranten en tijdschriften waarin ze als documentaire afbeeldingen dienden.<sup>10</sup> Hanssen selecteert die beelden vanwege hun aanwezigheid in het collectieve geheugen. De afstand in tijd is hierbij van groot belang. In de *RtG*-serie zien we vrouwen in het Midden-Oosten van de jaren zestig en zeventig naast vrouwen in het Westen in diezelfde tijd. De vrouwen dragen dezelfde soort kleding, terwijl hier vandaag de dag verschillen tussen op te merken zijn. In veel delen van het Midden-Oosten kleepte men zich in die tijd naar westerse snit<sup>11</sup> – iets dat nu door een veel strengere, dwingend opgelegde religieuze moraal lijkt te zijn verdrongen, zozeer dat we de huidige toestand als algemene toestand zijn gaan beschouwen, zonder nog te beseffen dat het ooit anders was.

Voor haar kunst baseert Hanssen zich ook op films. Een sleutelmoment in haar loopbaan als kunstenares was het zien van de filmkomedie *The Thrill of It All* (1963) met Doris Day in de hoofdrol als Beverly, een huisvrouw die succesvol carrière maakt in de reclamebusiness, maar uiteindelijk toch het liefst thuis het huishouden doet en voor de kinderen zorgt. Zulke ogenschijnlijk onschuldige films als *The Thrill of It All* bevatten vaak manipulatieve boodschappen die niet altijd doorgrond kunnen worden in de tijd waarin de films gemaakt en getoond worden, juist omdat men aan het bijbehorende denkkader van dat

---

<sup>9</sup> Geconstateerd tijdens mijn stage bij Museum Helmond (7 januari tot en met 30 juni 2019) gedurende de tentoonstellingsperiode van 'Karin Hanssen – Returning the gaze' in Museum Helmond (12 maart tot en met 10 juni 2019) via conversaties met collega's en via opgevangen gesprekken tussen museumbezoekers.

<sup>10</sup> Venema, Evert 'De Zomer van Karin Hanssen', interview met Karin Hanssen in het radioprogramma 'De Zomer van ...' (geluidsfragment, duur: 2 uur, 56 minuten, 20 seconden), Radio 1 (VRT), 26 juni 2019. Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/dezomervankarinhanssen26juni19.mp3> (geraadpleegd op 2 juli 2019).

<sup>11</sup> Nashat (1983): 31.



moment is overgeleverd.<sup>12</sup> *The Thrill of It All* heeft de werkmethode van Hanssen volledig veranderd.<sup>13</sup> Het zien ervan leidde ertoe dat Hanssen verwachtingen van de beschouwer over wat een vrouw wel en niet zou kunnen doen en zijn wilde ondermijnen in haar schilderijen. Door gebruik te maken van beelden uit het verleden en deze een aantal decennia later opnieuw te presenteren is Hanssen in staat om de beschouwer kritischer naar het beeld te laten kijken. De tijds kloof vormt dus een belangrijk hulpmiddel om dergelijke manipulatieve boodschappen en wringende kwesties te kunnen signaleren en begrijpen. De beelden die Hanssen kiest, zijn in feite door de schilderkunst getransformeerde fotografische herinneringen aan het verleden. Ze laten immers het verleden zien – zij het op een door Hanssen geherinterpreteerde wijze. Hanssen maakt zich het fotografische beeld eigen en geeft het op haar eigen manier vorm, nadrukkelijk in verf. De oorspronkelijke beelden die ze heeft gekozen om te schilderen zijn in vrijwel alle gevallen geconstrueerd door mannen, zoals Hanssen zelf benadrukt.<sup>14</sup> Hierbij spelen ook kadrering en focus een rol. Deze mannelijke blik (*the male gaze*) wordt opnieuw getoond, maar nu geïnterpreteerd door Hanssen vanuit een vrouwelijk perspectief (*the female gaze*). Hanssen onderzoekt de ‘gegenderde’ blik.<sup>15</sup> Vervolgens kijkt de beschouwer in het hier en nu met zijn of haar blik weer naar Hanssens geschilderde beeld. Er is in die zin sprake van een gelaagdheid van sociaal-culturele en historische perspectieven in het werk van Hanssen.

In de serie *Retu(r)ning the Gaze* is er ook sprake van de hierboven genoemde aspecten. Hanssen heeft de reeks geënt op foto’s uit de jaren zestig en zeventig<sup>16</sup> en creëerde op die manier anno 2018 een afstand in de tijd die een kritische blik mogelijk maakt. Er is bovendien iets opmerkelijks aan de serie schilderijtjes. Vanuit ons huidige perspectief op de (mondiale) samenleving zou verondersteld kunnen worden dat de oorspronkelijke foto’s gemaakt zijn in de westerse wereld: vrouwen in korte kleding, in de openbare ruimte, zich voortbewegend in vrijheid. De foto’s tonen veel gelijkenis met de manier waarop veel vrouwen zich vandaag de dag in dit deel van de wereld presenteren. Gelet op de titels van de afzonderlijke schilderijtjes blijkt echter iets anders het geval te zijn. De meerderheid van de titels bevat namelijk namen

---

<sup>12</sup> Venema, Evert ‘De Zomer van Karin Hanssen’, interview met Karin Hanssen in het radioprogramma ‘De Zomer van ...’ (geluidsfragment, duur: 2 uur, 56 minuten, 20 seconden), Radio 1 (VRT), 26 juni 2019. Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/dezomervankarinhanssen26juni19.mp3> (geraadpleegd op 2 juli 2019).

<sup>13</sup> Debruyne, Heleen, Interview met Karin Hanssen in het radioprogramma Espresso (geluidsfragment, duur: 5 minuten, 21 seconden), Klara (VRT), 14 juli 2019. Beschikbaar via: [http://www.karin-hanssen.be/espresso\\_hanssen\\_14juli19.mp3](http://www.karin-hanssen.be/espresso_hanssen_14juli19.mp3) (geraadpleegd op 18 juli 2019).

<sup>14</sup> Hanssen vertelde dit tijdens een rondleiding die ze zelf verzorgde door de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond op 31 maart 2019.

<sup>15</sup> Mullins (2019): 10.

<sup>16</sup> Idem: 14.

van steden in het Midden-Oosten. De titels voorzien ons als beschouwer van een bepaald discours en zeggen ons dat de voorstellingen dus in die omgeving gelokaliseerd moeten worden. De foto's zijn indertijd in die midden-oosterse steden genomen. Dit gegeven is in strijd met wat we verwachtten – namelijk dat de beelden vrouwen uit de westerse wereld laten zien. Dat wringt. We gaan nadenken. Dat is precies wat Hanssen wil bereiken. De schilderijtjes zijn kleine herinneringen aan een tijd waarin vrouwen in de publieke ruimte in vrijheid en naar eigen smaak gekleed konden gaan. In Iran bijvoorbeeld kan dit sinds 1979 niet meer, vanwege de strikte kledingvoorschriften die de toenmalige nieuwe ayatollah Ruhollah Khomeini tijdens de Iraanse Revolutie invoerde.<sup>17</sup> Hanssen laat ons stilstaan bij verwachtingen ten aanzien van de positie en (re)presentatie van de vrouw, toen en nu, door beelden uit het Midden-Oosten (de schilderijtjes *Istanbul*, *Istanbul Bosphorus*, *Iraq Baghdad*, *Iraq Baghdad 2*, *Iran*, *Afghanistan* en *Teheran*) en het Westen (de schilderijtjes *London*, *London 1* en *California*) door en naast elkaar te presenteren. Hanssen herneemt schijnbaar onschuldige, bestaande foto's, voorziet ze van een nieuwe, kritische blik en verwerkt ze in een nieuw medium, de schilderkunst. De titel van de reeks, *Retu(r)ning the Gaze*, is dubbelzinnig. Deze is ook te lezen als *Retuning the Gaze*. Het 'retunen' kan slaan op het herijken van de eigentijdse (hedendaagse) blik op de beelden, maar ook op de *transfer* van de fotografische beelden naar een ander medium: de schilderkunst. Het 'geschilderd zijn' wordt in deze reeks nadrukkelijk getoond. De uitdrukkelijke *transfer* naar een nieuw medium heeft niet alleen gevolgen voor de formele kenmerken van de beelden. Het omzetten van een foto in een schilderij heeft ook bepaalde inhoudelijke implicaties.

In deze masterscriptie staat Hanssens *Retu(r)ning the Gaze*-serie centraal. Deze serie wordt bestudeerd en geanalyseerd met behulp van vier cultuurwetenschappelijke en kunsthistorische concepten, te weten de blik, herinnering, gender en artistieke praktijk. De onderzoeksvraag die deze scriptie probeert te beantwoorden luidt als volgt: hoe werkt het samenspel van de blik, herinnering, gender en artistieke praktijk in Karin Hanssens serie schilderijen getiteld *Retu(r)ning the Gaze* (2018)?

Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden wordt in het eerste hoofdstuk het oeuvre van Hanssen behandeld en in een bredere kunsthistorische context geplaatst. Het tweede tot en met het vijfde hoofdstuk van deze scriptie worden elk gewijd aan één van de vier perspectieven, respectievelijk de blik, herinnering, gender en artistieke praktijk. Het perspectief in kwestie wordt nader toegelicht. Tegelijkertijd wordt de *Retu(r)ning the Gaze*-

---

<sup>17</sup> Koster, Marjolein, 'Iran: het land waar niets mag, maar alles kan?', NPO Focus. Beschikbaar via: <https://npofocus.nl/artikel/7769/iran-het-land-waar-niets-mag-maar-alles-kan> (geraadpleegd op 2 juli 2019).

serie geanalyseerd en geïnterpreteerd met behulp van de verworven theoretische inzichten. Ook komt werk uit de rest van Hanssens oeuvre aan bod wanneer dat helderheid kan verschaffen en het begrip van de relatie van de *RtG*-serie met het oeuvre kan versterken.

In hoofdstuk 2 staat de blik centraal. Vanuit verschillende relevante aspecten van dit concept, zoals de perspectivische blikken van de auteur en de beschouwer, worden de tien schilderijtjes bestudeerd. Hoofdstuk 3 beslaat de werking van de herinnering en het geheugen in de serie schilderijtjes. Hierbij worden theorieën en concepten uit *Memory Studies* gebruikt. Het vierde hoofdstuk gaat over het aspect van gender in de *RtG*-reeks. De schilderijtjes worden bestudeerd met behulp van een gendersensitieve analyse die ingaat op onder meer de aspecten kleding en leefomstandigheden en -voorschriften en op de samenhang van de reeks met andere schilderijen die samen in de ‘genderruimte’ hingen in de tentoonstelling in Museum Helmond. Hoofdstuk 5 bespreekt de functie van de artistieke praktijk van de *RtG*-reeks. Hierin komen voornamelijk de verschillen tussen enerzijds foto en fotografie en anderzijds schilderij en schilderkunst aan bod, maar ook aan het geven van betekenis aan beelden afhankelijk van de context waarin die en de beschouwer zich bevinden wordt aandacht besteed.

Hoewel de vier perspectieven niet altijd even begrensd zijn en soms in elkaar overlopen, heb ik ervoor gekozen deze wat kunstmatige scheidingen per hoofdstuk aan te brengen. Door de *Retu(r)ning the Gaze*-serie vanuit elke afzonderlijke invalshoek te analyseren, blijft het duidelijk en bevattelijk. Aan het einde van deze scriptie, in het zesde en afsluitende hoofdstuk, zullen de bevindingen uit de analyses en interpretaties uit de hoofdstukken 2 tot en met 5 met elkaar in verband gebracht worden. Op die manier worden de aangebrachte kunstmatig verdeling opgeheven en tot één geheel verbonden en wordt een antwoord op de onderzoeksvraag geformuleerd.

Over de kunst van Karin Hanssen is reeds het een en ander gepubliceerd. Zo verscheen in 2010 het eerste overzichtswerk over haar oeuvre: *Karin Hanssen – The Thrill of It All*. Hierin wordt Hanssens kunst uit de periode 1994 tot en met 2009 besproken via een brief aan Hanssen van Philippe van Cauteren, artistiek directeur van het S.M.A.K. Gent, een essay van Gregory Salzman, curator en auteur van essays over hedendaagse kunst, en een interview met Hanssen door David Broker, schrijver en directeur van de Canberra Contemporary Art Space te Canberra, Australië. In 2012 werd een boek uitgegeven naar aanleiding van een gezamenlijk onderzoeksproject van Karin Hanssen en Kurt Vanhoutte, hoogleraar visuele kunstcritiek aan de Universiteit van Antwerpen, dat specifiek de schilderijenreeks *The Borrowed Gaze/Variations GTB* van Hanssen behandelt. Dit boek, *Karin Hanssen – The*

*Borrowed Gaze/Variations GTB* getiteld, bevat naast een tekst van Vanhoutte zelf ook een tweetal korte essays van Johan Pas, toentertijd hoogleraar moderne en hedendaagse kunst aan de AP Hogeschool – Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen, en Daniela Hammer-Tugendhat, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit voor Toegepaste Kunsten te Wenen, over verschillende aspecten van deze schilderijenreeks. Twee jaar later schreef de Britse kunstkritica en schrijfster Charlotte Mullins een tekst voor *Karin Hanssen: The Borrowed Gaze* (2014). In dit tweede overzichtswerk over Hanssens oeuvre worden thema's van een deel van haar werk tot dan toe behandeld en geïnterpreteerd. Onlangs verscheen een nieuwe publicatie, *Karin Hanssen: Returning the Gaze* (2019), met daarin een tekst van Mullins over het meest recente werk van Hanssen, waarin ze onder meer ingaat op de *RtG*-serie. Deze masterscriptie kan gezien worden als een uitgebreidere en verdiepende aanvulling op die publicatie, omdat dezelfde serie kunstwerken in beide teksten centraal staat.

Daarnaast zijn er verschillende artikelen over het werk van Hanssen verschenen in kranten en tijdschriften en online. In veel gevallen gaat het om journalistieke recensies of besprekingen van exposities. Verder heeft Hanssen zelf onderzoek gedaan naar onder andere haar eigen werk teneinde de academische graad van doctor te behalen. Het daaruit voortgevloeide proefschrift draagt de titel *De geleende blik: in dialoog met de tijd* (2016).

Diepgaande en uitgebreide wetenschappelijke publicaties van derden over de kunst van Hanssen – waarop ik me in dit onderzoek zou kunnen baseren – ontbreken echter. De methode die ik in deze masterscriptie daarom zal hanteren bestaat uit het interpreteren van de *RtG*-serie vanuit inzichten uit de cultuurwetenschappen en de kunstgeschiedenis. Deze inzichten, die te maken hebben met de blik, herinnering, gender en artistieke praktijk, breng ik met het werk van Hanssen in relatie om zo dat werk vanuit die perspectieven te kunnen verhelderen. Daarbij maak ik gebruik van de korte essays uit de publicaties over Hanssen die ik hierboven reeds noemde. Ook neem ik uitspraken van de kunstenaar zelf als uitgangspunt. Deze weeg ik af en ik toets ze aan de in de literatuur gevonden cultuurwetenschappelijke en kunsthistorische perspectieven.

Deze masterscriptie biedt nieuwe inzichten in en een bredere inbedding in de kunstgeschiedenis en cultuurwetenschappen van de *Retu(r)ning the Gaze*-serie en het oeuvre van Karin Hanssen. Met mijn onderzoek wil ik een bijdrage leveren aan het (wetenschappelijke) onderzoek naar de meest recente kunstwerken en werkwijze van Karin Hanssen.

# Hoofdstuk 1: Het oeuvre van Karin Hanssen en de kunsthistorische context

## 1.1 Het oeuvre van Karin Hanssen

Karin Hanssen ent haar schilderijen en tekeningen op (alledaagse) beelden uit het verleden, zoals in de inleiding al aan bod kwam. Die beelden bestaan voornamelijk uit foto's, zowel anonieme beelden (waarvan de maker onbekend is) als publieke foto's uit tijdschriften uit de jaren vijftig, zestig en zeventig van de vorige eeuw. Daarnaast vormen films een bron waaruit Hanssen put. Vooral *screwball comedies* zijn hierbij van belang.<sup>18</sup> De term staat voor een genre van films die een satirische blik werpen op het traditionele liefdesverhaal. In zulke films domineert de vrouwelijke hoofdrolspeler de mannelijke en brengt op die manier zijn mannelijkheid in gevaar. Toch is de afloop altijd 'eind goed, al goed': de man heeft zijn mannelijkheid teruggekregen en de vrouw heeft zich weer ondergeschikt aan hem gemaakt. Volgens David Shumway, hoogleraar Amerikaanse cultuur en cultuurtheorie aan de Carnegie Mellon University te Pittsburgh, wordt romantiek in die films gebruikt om een bepaald rooskleurig beeld van het traditionele huwelijk te geven, zodat de beschouwer het gevoel krijgt dat dat huwelijk een gewenste toestand is. Niet voor niets loopt een screwball-komedie dan ook altijd goed af – man en vrouw zijn, in hun traditionele rollen, gelukkig met elkaar en hun huwelijk.<sup>19</sup>

*The Thrill of It All* (1963), de in de inleiding reeds genoemde speelfilm die voor een ijkpunt in Hanssens carrière zorgde, is ook zo'n screwball-komedie. Hierin is het hoofdpersonage Beverly Boyer een typisch voorbeeld van de voorbeeldige echtgenote, moeder en huisvrouw. Haar man Gerald Boyer is dokter van beroep en maakt lange dagen in het ziekenhuis. Op een avond krijgt Beverly een baan aangeboden bij een bedrijf dat Happy Soap produceert. Ze gaat spelen in reclamespotjes voor het zeepmerk en wordt succesvoller dan haar echtgenoot. Dit zorgt echter voor een zogenaamde ondermijning van de stabiliteit van het gezin en met name van de relatie tussen Beverly en Gerald, dus Beverly moet haar baan opzeggen. Ze keert weer terug in het huishouden als voorbeeldige moeder en echtgenote, 'zoals het hoort'. Deze boodschap wordt in de film humoristisch verpakt. Hanssen zegt zelf het volgende erover:

Die film raakte mij. Hij was zeer aangenaam om naar te kijken, maar bezat een zeer giftige boodschap. Alles is prachtig in beeld gebracht. Doris Day gaat perfect gekleed,

---

<sup>18</sup> Broker (2010): 93.

<sup>19</sup> Shumway (1991): 7.

met onberispelijke make-up. Maar ze mag geen carrière maken. Hou je mond en wees mooi – dat was de essentie.<sup>20</sup>

Er is sprake van manipulatie juist waar deze het minst te verwachten valt: in een conventionele film met conventionele beelden. Hanssen bestempelt de film daarom ook wel als een Trojaans paard.<sup>21</sup> Het bekijken van *The Thrill of It All* in het begin jaren negentig wekte bij Hanssen interesse in dit soort ogenschijnlijk onschuldige beelden op. Ze ging vanaf 1994<sup>22</sup> haar schilderijen baseren op zulke beelden uit de jaren vijftig, zestig en zeventig, juist vanwege dat aspect van onschuld:

Het onschuldige beeld fascineert mij, omdat dat zo makkelijk misbruikt kan worden[.] [...] Ik noem het de appel van Sneeuwitje. Hij ziet er heerlijk uit, maar hij zit vol vergif. Die onschuldige beelden zijn gevaarlijk, omdat mensen ze zonder argwaan aanvaarden. Rechts-extremistische partijen in Europa bedienen zich bijvoorbeeld van beelden van gelukkige gezinnetjes. En om u een nieuwe slaapkamer aan te smeren, gebruikt de reclamewereld beelden die geluk en onschuld uitstralen.<sup>23</sup>

Hanssen selecteert de fotografische beelden die ze tot schilderijen en tekeningen verwerkt “precies omwille van hun collectieve bewustzijn”<sup>24</sup>, waarmee ze bedoelt “dat iedereen ze kent en zich ermee kan vereenzelvigen aangezien ze een soort van universele betekenis of herkenning inhouden. Het zijn zogenaamd onschuldige beelden die door sociale waarden zijn besmet en informatie verschaffen over de rol die mensen moeten vervullen of bestendigen.”<sup>25</sup> Het werk dat Hanssen maakt is niet autobiografisch, zoals ze ook zelf aangeeft.<sup>26</sup> Ze gebruikt geen privéfoto’s als basis voor haar schilderijen en tekeningen.<sup>27</sup> Liever probeert ze zoveel mogelijk algemene beelden van alledaagse situaties te vinden, waarin geen verwijzingen naar bijvoorbeeld een specifieke plaats zitten. Alle anekdotische elementen haalt ze uit de

---

<sup>20</sup> Van der Zee (2019): 91

<sup>21</sup> Rau (2008): 2. En Broker (2010): 99.

<sup>22</sup> Broker (2010): 96.

<sup>23</sup> Van der Zee (2019): 91

<sup>24</sup> Broker (2010): 96.

<sup>25</sup> Ibidem. En Hanssen (2016): 70.

<sup>26</sup> Broker (2010): 96.

<sup>27</sup> Rinckhout, Eric, ‘Schilderes Karin Hanssen toont ‘doodgewone’ scènes in Antwerpen, Brussel en Londen. ‘Ik geef een meerwaarde aan alledaagse beelden’’, in: *De Morgen*, 13 maart 2007. Beschikbaar via: [http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen\\_.jpg](http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen_.jpg) (geraadpleegd op 19 juli 2019).

fotografische beelden wanneer ze er een schilderij of tekening van maakt: “Wat te veel de aandacht trekt, laat ik weg om tot een uitgepuurd beeld te komen.”<sup>28</sup>

Daarnaast selecteert Hanssen vaak foto's die afkomstig zijn uit Amerika, vanwege de grote invloed die de cultuur van dat land heeft gehad met onder andere kauwgom, Coca-Cola, realitysoaps en het snelle leven.<sup>29</sup> Een enkele keer herneemt Hanssen een geschilderd beeld uit de zeventiende eeuw. Dit is het geval in de reeks *The Borrowed Gaze/Variations GTB* (afbeelding 11a-j), waarbij ‘GTB’ staat voor Gerard ter Borch, de zeventiende-eeuwse schilder van wie het werk *Galante conversatie* (ook wel bekend als *De vaderlijke vermaning*, circa 1654) (afbeelding 30) het uitgangspunt voor de reeks is. De zeventiende eeuw – de Gouden Eeuw – vergelijkt Hanssen met de ‘Golden Sixties’ van de twintigste eeuw.<sup>30</sup> In beide periodes was er sprake van een explosie aan beelden. In de Gouden Eeuw nam de productie van schilderijen in de Nederlanden sterk toe, onder meer door productinnovatie, zoals het hergebruiken van bestaande composities voor nieuwe schilderijen, en doordat kunstschilders efficiënter te werk gingen en binnen hetzelfde schilderij aspecten waarin ze zich hadden gespecialiseerd, zoals menselijke figuren of landschappen, voor hun rekening namen en zo het werk verdeelden en versnelden.<sup>31</sup> De explosie aan beelden in de jaren zestig van de twintigste eeuw was het gevolg van de massamedia die snel groeiden en de (kleuren)televisie die groot succes had, waardoor de impact van beelden enorm was.<sup>32</sup>

Dat Hanssen beelden kiest uit voornamelijk de jaren vijftig, zestig en zeventig van de twintigste eeuw komt omdat ze geboeid is door de tijd van wederopbouw en nieuwe verworven vrijheden na de Tweede Wereldoorlog. Dat was een periode van hoop en geluk waarin de ideale maatschappij werd gepromoot via reclame, fotografie, magazines en vroege komische televisieseries. Tegelijkertijd was het echter ook de periode van de Koude Oorlog en de dreiging van de atombom.<sup>33</sup> Onder deze ogenschijnlijke gelukkige tijd hield zich dus spanning en angst schuil. Deze ‘dubbele laag’ vindt weerslag in Hanssens werken, zoals in *The Raft* (2009) (afbeelding 12). Dit werk uit de schilderijenserie *Now = The Time* (2009-2010) lijkt op het eerste gezicht een idyllisch tafereel te tonen: een ideaal en gelukkig gezin

---

<sup>28</sup> Rinckhout, Eric, ‘Schilderes Karin Hanssen toont ‘doodgewone’ scènes in Antwerpen, Brussel en Londen. ‘Ik geef een meerwaarde aan alledaagse beelden’’, in: *De Morgen*, 13 maart 2007. Beschikbaar via: [http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen .jpg](http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen.jpg) (geraadpleegd op 19 juli 2019).

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Hanssen vertelde dit tijdens een rondleiding die ze zelf verzorgde door de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond op 31 maart 2019.

<sup>31</sup> Boers (2012): 17, 18, 21-25.

<sup>32</sup> Broker (2010): 93.

<sup>33</sup> Idem: 96.

dat er samen actief op uit is in de mooie natuur.<sup>34</sup> Bepaalde aspecten van het schilderij doen echter anders vermoeden. Het gezin wordt geheel omgeven door de natuur, of er zelfs door ingesloten; het water omringt hen volledig en de hoge bomen vormen een moeilijk doordringbaar hekwerk, waarachter een bergpartij nog een blokkade vormt. De man, de vrouw en het kind kunnen nergens heen, ze zitten gevangen op het vlot. Met behulp van de peddels kunnen ze zich voortbewegen en zo ontsnappen uit hun gevangenschap, maar het wateroppervlak vertoont verraderlijke verschillen in hoogte waardoor een ‘ontsnapping’ niet geheel zonder risico is en zelfs gevaarlijk kan zijn. Het eerst zo vredige tafereel krijgt een beklemmende en dreigende ondertoon. Deze combinatie van een in eerste instantie onschuldig voorkomen waaronder eigenlijk een bepaalde dreiging of spanning schuilgaat, is een veelvoorkomende kwaliteit in het oeuvre van Hanssen.

Naast dit motief in de beelden die Hanssen schildert, zijn nog andere thema’s fundamenteel in haar oeuvre. Enerzijds zijn dat thema’s die op ‘meta-niveau’ als rode draden doorheen haar gehele oeuvre lopen, zoals het thema ‘onschuld en dreiging’. Anderzijds werkt ze ook één thema uit in één samenhangende reeks. Hanssen werkt namelijk vooral in series. Haar oeuvre bestaat op dit moment uit (ten minste) dertien series schilderijen en tekeningen.<sup>35</sup> Elke reeks omvat dan een bepaald thema dat op verschillende manieren wordt uitgewerkt in de afzonderlijke schilderijen en/of tekeningen binnen die reeks. De thema’s bestaan uit onder meer ‘ongesluierd’ in de *Unveiled*-serie (1995),<sup>36</sup> ‘landschap versus de inwisselbare mens’ in *Scenes* (1998-2001)<sup>37</sup> en ‘emancipatie van het fragment’ in de reeks *A Room of One’s Own* (2011-2014)<sup>38</sup>. In de schilderijen die over de emancipatie van het fragment gaan, geeft Hanssen onderdelen uit een groter werk een eigen ruimte. Ze schildert ze als zelfstandig schilderijen die niet langer meer onderdeel uitmaken van een groter geheel. Het werk *Recreation Room* (2013-2014) (afbeelding 13) is hier een voorbeeld van. Verschillende fragmenten uit dit schilderij heeft Hanssen verwerkt tot nieuwe schilderijen, zoals het meisje dat op het krijtbord tekent in *A Room of Her Own* (2013) (afbeelding 18) en de klok linksboven op de kast in *Time* (2013) (afbeelding 14). De fragmenten zijn geëmancipeerd tot zelfstandige werken.

---

<sup>34</sup> Bovendien worden hier ook stereotiepe genderrollen uitgebeeld: de man is sterk en doet actief het peddelwerk, terwijl de vrouw passief tussen haar man en kind in zit.

<sup>35</sup> ‘Work’. Beschikbaar via: [www.karin-hanssen.be](http://www.karin-hanssen.be) (geraadpleegd op 19 juli 2019).

<sup>36</sup> Rau (2008): 4.

<sup>37</sup> Rinckhout, Eric, ‘Schilderes Karin Hanssen toont ‘doodgewone’ scènes in Antwerpen, Brussel en Londen. ‘Ik geef een meerwaarde aan alledaagse beelden’’, in: *De Morgen*, 13 maart 2007. Beschikbaar via: [http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen .jpg](http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen.jpg) (geraadpleegd op 19 juli 2019).

<sup>38</sup> Hanssen vertelde dit tijdens een rondleiding die ze zelf verzorgde door de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond op 31 maart 2019.



Op ‘metaniveau’ lopen er verschillende thema’s door deze en andere series heen. Zo vormt de positie van de vrouw binnen het onschuldige (historische, fotografische) beeld een belangrijk motief voor Hanssen: “Ik ben me gaan concentreren op dit soort foto’s en wat me het meest interesseert is hoe vrouwen daarop worden uitgebeeld. De positie van de vrouw is een belangrijk thema voor mij.”<sup>39</sup> Hanssen onderzoekt in haar kunst de vrouw in de private ruimte en in de publieke ruimte. Ook emancipatie speelt daarbij een rol. In de series *The Borrowed Gaze/Variations GTB* (2010-2010) en *A Room of One’s Own* (2011-2014) geeft ze de vrouwen uit de historische beelden hun eigen ruimtes in de nieuwe schilderijen die ze maakt. Hier is de feministische inslag van Hanssen goed merkbaar. Daarnaast stelt Hanssen dat vrouwen altijd de heersende moraal van de tijd en maatschappij waarin ze leven vertolken via hun kleding en gedrag. Dit voert ze aan als “de reden waarom er zoveel vrouwen voorkomen in [haar] schilderijen.”<sup>40</sup>

Dit sluit aan bij het sociaal determinisme dat ook als een leidmotief door het oeuvre van Hanssen loopt. Hanssen is geïnteresseerd in de wisselwerking tussen de maatschappij en de mens en in hoe de sociale omgeving (de ideeën en visies van) de mens bepaalt. Ze probeert zich voor te stellen “hoe we binnen deze beperkingen van de maatschappij en de tijd, als individuen kunnen functioneren.”<sup>41</sup> De botsing tussen het individuele en het collectieve gedachtengoed vormt een belangrijk onderwerp in haar werk. Dit komt onder andere naar voren in de gezichten die Hanssen vaak onherkenbaar, verborgen of zelfs afwezig weergeeft. In de schilderijtjes uit de *Retu(r)ning the Gaze*-serie zijn de gezichten ook wazig geschilderd. Het specifieke individu doet er niet toe voor Hanssen. Het gaat om het weergeven van een algemene conditie, een soort abstractie.<sup>42</sup>

Een laatste ‘metathema’ dat een prominente rol in Hanssens oeuvre inneemt, is de *gaze*, oftewel ‘de blik’. Hanssen speelt in haar werk met verschillende varianten van de blik. ‘de geleende blik’ of ‘the borrowed gaze’ bedacht Hanssen als term voor de werkwijze die aan de basis ligt van elk schilderij en elke tekening die ze maakt: het ‘lenen’ van een reeds bestaand historisch (fotografisch) beeld van de maker ervan (en daarmee van diens blik!) en dit beeld vervolgens recyclen en eigen maken door de betekenis ervan te wijzigen, zonder ingrijpende wijzigingen in het bestaande beeld aan te brengen.<sup>43</sup> Ze schildert het beeld vanuit haar eigen perspectief, omdat ze ‘afleidende zaken’ weglaat. Wat als afleidende zaken wordt

---

<sup>39</sup> Van der Zee (2019): 91.

<sup>40</sup> Broker (2010): 100.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Idem: 98.

<sup>43</sup> Rau (2008): 6. En Broker (2010): 99.

beschouwd, is subjectief, voor elke persoon anders. Wat voor Hanssen op het moment van maken van het schilderij betekenisvolle aspecten in het bestaande beeld zijn, zouden er voor een ander persoon en/of onder andere omstandigheden niet per se toe hoeven doen. Details die Hanssen juist weglaat, zouden voor die ander of op een ander moment evengoed wél veelzeggend kunnen zijn. In die zin onderwerpt Hanssen een overgeleverd beeld aan haar eigen blik. Die blik krijgt gestalte in een medium, de schilderkunst, waarin ze, veel meer dan in de analoge fotografie waarop ze zich baseert, van alles kan toevoegen en weglaten. Haar blik is bovendien een andere dan die van de veronderstelde beschouwer van de oorspronkelijke foto. Wat eerder een impliciete, niet nader overdachte beschouwer was die de foto bekeek (in diens eigen tijd), wordt een expliciete beschouwer (in de persoon van Hanssen) die wijst op iets dat eerdere beschouwers niet opviel en het beeld naar zichzelf en haar eigen tijd toetrekt.

Daarnaast is elk werk dat Hanssen maakt een terugblik in de tijd, omdat het het verleden weergeeft. Verder zijn er ook de blikken van de afgebeelde personen op de schilderijen en tekeningen. Soms zijn deze blikken duidelijk zichtbaar, zoals in *Mirror Mirror* (2018) (afbeelding 15) waar de zelfverzekerde en ietwat mysterieuze blik van het meisje net langs ons als beschouwer afgaat. Andere keren is de blik voor de beschouwer onduidelijk of helemaal niet zichtbaar. Dit is het geval in bijvoorbeeld *The Moment* (2009) (afbeelding 16). Wij als beschouwer zien het gezicht en dus de ogen van de vrouw niet, omdat zij met haar rug naar ons toegedraaid staat. Bovendien blijft het onduidelijk of ze haar blik bedekt met haar handen waardoor ze niets ziet, of ze een verrekijker vasthoudt die haar helpt juist beter te zien, of haar ogen afschermt tegen het zonlicht. In dit schilderij is daarnaast iets opmerkelijks gaande. Doordat we dezelfde kant op kijken als zij, zien we (ongeveer) wat zij ziet binnen de kaders van het schilderij. Dit is het gevolg van de zogenaamde ‘Rückenfigur’ die Hanssen wel vaker toepast in haar werk. Het afbeelden van een persoon gezien van op de rug is stevig ingebed in de Europese schilderkunst<sup>44</sup>, denk aan Caspar David Friedrichs *Dem Wanderer über dem Nebelmeer* (circa 1817) of de vrouw in *Galante conversatie* (circa 1654) van Gerard ter Borch. De Rückenfigur zorgt ervoor dat de beschouwer actief betrokken wordt bij het schilderij. De Rückenfigur wordt een soort uitgehold lichaam waarin de beschouwer zich kan vestigen en zich op die manier kan identificeren met de als Rückenfigur afgebeelde persoon.<sup>45</sup> Ook in *The Moment* kunnen we ons als het ware in de vrouw verplaatsen – of liever gezegd: we willen ons in haar verplaatsen, haar positie innemen en ons met haar identificeren, zodat

---

<sup>44</sup> Mullins (2014): 12.

<sup>45</sup> Ibidem.

we het landschap kunnen zien zoals zij dat ziet. Ander werk van Hanssen waarin de Rückenfigur en verlangen een rol spelen, zijn onder meer *Window Shopping* (2006) en *A Room of Her Own* (2013). In *Window Shopping* (afbeelding 17) wordt een bepaald verlangen opgewekt via de etalage die een afstand creëert tussen de persoon (de afgebeelde persoon waarin wij ons als beschouwer kunnen verplaatsen) en het object van verlangen – ‘die jurk wil ik hebben, daarin zou ik me goed voelen’ – en zo het verlangen alleen maar groter maakt. In *A Room of Her Own* (afbeelding 18) wordt het mechanisme van verlangen op een andere manier weergegeven. Het meisje wil een eigen ruimte voor zichzelf en gaat actief aan de slag om dat verlangen te vervullen: ze verbeeldt een eigen ruimte met krijt op het krijtbord. Er is geen sprake van afstand en passiviteit zoals in *The Moment* en *Window Shopping*, maar juist van actief handelen en nabijheid van hetgeen waarnaar wordt verlangd.

Al die thema's worden door Hanssen behandeld in verf op doek of karton of met potlood op papier. De kleuren die ze gebruikt in haar schilderijen zijn gedempt en valig. Deze ‘dofheid’ wordt versterkt door het matte uiterlijk van het schilderij en het ontbreken van een glimmende vernislaag. Verder hebben de schilderijen een ‘wazig’ karakter. De manier van schilderen die Hanssen hanteert levert een ietwat onscherp beeld op. Het is net alsof er een waas over de schilderijen ligt, wat ervoor zorgt dat je er als beschouwer langer naar blijft kijken in de hoop het beeld scherp te kunnen stellen – tevergeefs.<sup>46</sup> Deze versluisende manier van werken is karakteristiek voor Hanssen.<sup>47</sup>

Hanssens werk wordt daarnaast vaak vergeleken met dat van Edward Hopper (1882-1967). Beide oeuvres tonen overeenkomstige kenmerken. Ook Hopper maakte verstilde, in zichzelf gekeerde schilderijen van alledaagse taferelen die een bepaalde raadselachtigheid bezitten. Het verschil is echter, zoals Hanssen zelf ook steeds aangeeft, dat Hopper zijn eigen tijd schilderde en daarmee een blik op de contemporaine actualiteit wierp, terwijl Hanssen voor beelden uit het verleden kiest om zich op te baseren (om zo iets over hedendaagse omstandigheden te zeggen).<sup>48</sup> Deze verleden beelden tonen de beschouwer iets dat er niet meer is en kunnen zo bij hem verlangen naar die verloren tijd oproepen.

---

<sup>46</sup> Tijdens de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond was een opmerking die ik vaak hoorde van bezoekers (en medewerkers van het museum) dat het leek alsof ze hun bril vergeten waren op te zetten, vanwege het onscherpe beeld. Soms vond men dit een positieve kwaliteit, soms een negatieve.

<sup>47</sup> Ruyters (2005): 32.

<sup>48</sup> Rinckhout, Eric, ‘Schilderes Karin Hanssen toont ‘doodgewone’ scènes in Antwerpen, Brussel en Londen. ‘Ik geef een meerwaarde aan alledaagse beelden’’, in: *De Morgen*, 13 maart 2007. Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen.jpg> (geraadpleegd op 19 juli 2019).

Karin Hanssen wees ook op dit verschil in een reactie op een vraag over de overeenkomsten tussen Hanssen en Hopper van één van de toehoorders tijdens een rondleiding door haar tentoonstelling in Museum Helmond op 31 maart 2019.

## 1.2 Kunsthistorische context

### 1.2.1 Algemeen

Hanssen wordt gezien als één van de kunstenaars die opkomen gedurende de vroege jaren negentig van de vorige eeuw als deel van de nieuwe Vlaamse schilderkunstscene.<sup>49</sup> Aan het eind van de jaren zestig en in het begin van de jaren zeventig verliest de (abstracte) schilderkunst zo goed als volledig haar toonaangevende rol in de moderne kunst in internationale context. Ze moet plaatsmaken voor conceptuele kunst, videokunst, performances, installaties en minimalistische sculpturen. Deze worden vanaf dat moment beschouwd als experimenteel en progressief. Een schilderij is dat niet langer; het verwordt tot een “statisch teken van traditie en ambachtelijkheid.”<sup>50</sup> Kunstenaars in België die bezig zijn met de nieuwe experimentele kunst zijn onder anderen Marcel Broodthaers (1924-1976), Panamarenko (1940-) en Lili Dujourie (1941-).<sup>51</sup>

Rond 1980 vindt er opnieuw een omslag plaats. De kunstvormen als video- en conceptuele kunst lijken niet langer te voldoen aan de verwachtingen van experimenteel en eigentijds zijn. De schilderkunst grijpt haar kans en een nieuwe schilderkunstscene ontstaat. Kunstenaarsgroepen verwerken vaak het woord ‘nieuw’ (in hun eigen taal: ‘neu’, ‘neo’, et cetera) in hun naam om de scheiding met het verleden te benadrukken. In elk land of elke regio wordt de scene op een eigen manier ingevuld waardoor de schilderkunst per gebied een eigen karakter krijgt. Zo ontstaat ook de nieuwe Vlaamse schilderkunst.<sup>52</sup> Kunstenaars als Raoul De Keyser (1930-2012), Luc Tuymans (1958-) en Bert de Beul (1961-) worden de belangrijkste vertegenwoordigers van deze scene.<sup>53</sup>

In Antwerpen vormt zich gaandeweg een groep jonge kunstschilders die zich toe gaan leggen op het herinterpreteren van reeds bestaande beelden.<sup>54</sup> Die beelden halen ze uit hun omgeving; ze kiezen film- en videobeelden en foto's uit tijdschriften en kranten. Ze schilderen vlak en met valse kleuren.<sup>55</sup> Sommige kunstenaars gaan daarnaast bewust vaag schilderen. Het lijkt op die manier alsof er een sluier over het geschilderde beeld hangt. Ook strijken ze de verf in veel gevallen dun uit waardoor het sluiereffect wordt versterkt.<sup>56</sup> Bij deze kunstenaars kan Hanssen worden geschaard. Haar eerste serie schilderijen, *I have a*

---

<sup>49</sup> ‘Biography’. Beschikbaar via: [www.karin-hanssen.be](http://www.karin-hanssen.be) (geraadpleegd op 19 juli 2019).

<sup>50</sup> Pas (2005): 3.

<sup>51</sup> Ruyters (2005): 19.

<sup>52</sup> Pas (2005): 4.

<sup>53</sup> Idem: 6. En Ruyters (2005): 29.

<sup>54</sup> Het herinterpreteren van bestaande beelden doen overigens niet alleen Belgische kunstschilders. Ook elders gaat men zich ermee bezig houden. Zie ook verderop in dit hoofdstuk.

<sup>55</sup> Ruyters (2005): 26.

<sup>56</sup> Pas (2005): 8.

*Dream* (1994-1995), toont reeds de suggestie van een waas over de beelden. De verf is op sommige plaatsen dun aangebracht waardoor de drager (in dit geval het canvas) zichtbaar blijft. In de loop van haar carrière blijft Hanssen deze methode aanhouden.

### 1.2.2 Van vóór Karin Hanssen: Gerhard Richter

Voor haar schilderijen en tekeningen baseert Hanssen zich op fotografische beelden. In deze manier van werken staat ze, zoals hiervoor al duidelijk werd, niet alleen. Vóór haar doet bijvoorbeeld Gerhard Richter (1932-) dit al. Hij put hiervoor uit zijn *Atlas*, een op vellen papier geplakte verzameling van onder meer foto's die hij als bronnen voor zijn kunstwerken gebruikt (afbeelding 19).<sup>57</sup> De foto's, uit kranten en tijdschriften of gemaakt door amateurs, kunnen uiteenlopende zaken tonen, van landschappen en stadsgezichten tot vakantiekiekjes en close-ups van personen. In die fotografische beelden vindt Richter wat hij zoekt, namelijk iets dat ver afstaat van het beeld dat hij van de kunst had en dat hem van persoonlijke ervaringen kan bevrijden.<sup>58</sup> De beelden die Richter maakt zijn, zoals hij zelf stelt, geen imitaties van foto's, maar foto's gemaakt met andere middelen, namelijk die van de schilderkunst.<sup>59</sup> Richter wil "de idee over de foto als louter een stuk lichtgevoelig papier" loslaten om de foto in ander materiaal, verf, te kunnen maken.<sup>60</sup> Schilderkunst wordt voor hem een middel om foto's te maken.<sup>61</sup> Het eindresultaat noemde hij 'fotoschilderijen'. *Mutter und Tochter (B.)* is hiervan een voorbeeld (afbeelding 20).<sup>62</sup>

In de uitvoering van een dergelijk fotoschilderij is de fase van het vervagen van het beeld erg belangrijk. Richter verstoort de helderheid van het beeld door met een brede kwast over de bijna droge verf te vegen. Hierdoor lijkt het net alsof het beeld is bedekt met een sluier.<sup>63</sup> Deze vervaging is goed te zien in *Mutter und Tochter (B.)*. Hoewel Richters werkproces niet overeenkomt met de werkwijze van Hanssen, hebben kunstwerken van beide kunstenaars eenzelfde soort effect: dat van een sluier die het beeld, dat op de bronfoto eens zo helder was, onscherp maakt. Bij Richter is het effect wel sterker dan bij Hanssen, vanwege de aparte, laatste fase van het vervagen van het beeld die hij toepast. In Hanssens manier van werken wordt het sluiereffect bereikt tijdens het schilderen, via haar schilderstijl.

---

<sup>57</sup> Weijers (2016): 105.

<sup>58</sup> Idem: 139-140.

<sup>59</sup> Idem: 140.

<sup>60</sup> Idem: 237.

<sup>61</sup> Idem: 140.

<sup>62</sup> Dit schilderij is een foto gemaakt met middelen uit de schilderkunst. De bronfoto ervan, gemaakt met conventionele fotografische middelen, is opgenomen in blad 10 van *Atlas*, zie hiervoor afbeelding 16.

<sup>63</sup> Weijers (2016): 146.

### 1.2.3 Van dezelfde generatie als Karin Hanssen: Marlene Dumas, Luc Tuymans en Michaël Borremans

Kunstenaars die hun kunstwerken op foto's enten en uit dezelfde generatie komen als Hanssen, zijn onder meer Marlene Dumas (1953-), Luc Tuymans (1958-) en Michaël Borremans (1963-).<sup>64</sup> Ieder van hen gaat op een eigen wijze om met het gebruik van (bestaande) fotografische beelden. Ze maken deel uit van een grotere groep kunstenaars die fotografische beelden als uitgangspunt voor hun schilderijen nemen. Voor een vergelijking met werken van Dumas, Tuymans en Borremans heb ik hier gekozen vanwege hun bekendheid en actuele relevantie,<sup>65</sup> hun verbinding met het Nederlandse taalgebied en, in het geval van Tuymans, persoonlijke connectie met Hanssen. De werkwijzen en ideeën van de drie worden hierna kort besproken om een beeld te geven op welke manieren foto's ten grondslag kunnen liggen aan schilderijen. Bovendien worden Hanssens methode en ideeën en inzichten in haar werk hiermee verscherpt.

De schilderijen van Dumas, allereerst, laten doorgaans een menselijk gezicht of figuur zien, al dan niet in close-up, tegen een neutrale achtergrond. Het zijn vaak confronterende beelden. Onder de personen die ze heeft geschilderd behoren haar moeder, haar dochter, verdronken of opgehangen slachtoffers, terroristen en baby's. Haar fotografisch bronmateriaal haalt Dumas voornamelijk uit kranten en tijdschriften, maar ook polaroids en ansichtkaarten behoren tot haar archief waaruit ze put.<sup>66</sup> De bestaande beelden ontdoet ze van elk anekdotisch detail totdat alleen de menselijke figuren overblijven. Die figuren verbeeldt ze op een gecompliceerde manier, in een ongecompliceerde ruimte: het worden wezens verwickeld in een psychologisch drama, tegen een vaak (bijna) lege achtergrond.<sup>67</sup>

Een goed voorbeeld hiervan is *Osama* (2010) (afbeelding 21). We zien een portret van Osama bin Laden, de in 2011 gedode oprichter en leider van terreurorganisatie Al Qaida, waarvoor Dumas een fotografisch beeld uit de media (afbeelding 21a) gebruikte. Ze brengt in

---

<sup>64</sup> Karin Hanssen is geboren in 1960. Hanssen, Tuymans en Borremans zijn geboren in België. Dumas werd in Zuid-Afrika geboren en woont en werkt nu in Nederland.

<sup>65</sup> Zo maakte werk van Marlene Dumas deel uit van de tentoonstelling 'Eyewitnesses of Conflict – Goya, Beuys, Dumas' (31 augustus tot en met 6 oktober 2019) in het Van Abbemuseum te Eindhoven. In april 2020 zal haar werk ook te zien zijn in Zeno X Gallery te Antwerpen Borgerhout (België). In De Pont te Tilburg was een overzichtstentoonstelling van het werk van Luc Tuymans te zien die de titel 'The Return' droeg (29 juni tot en met 17 november 2019). Ook wordt Tuymans' kunst tentoongesteld in de expositie 'La Pelle – Luc Tuymans' in Palazzo Grassi te Venetië (Italië) (24 maart 2019 tot en met 6 januari 2020). Het werk van Michaël Borremans was opgenomen in 'De Collectie (1), Highlights for a Future' in het S.M.A.K. te Gent (België) (16 maart tot en met 29 september 2019). In mei en juni 2020 zal Borremans' kunst geëxposeerd worden in Zeno X Gallery te Antwerpen Borgerhout (België).

<sup>66</sup> Schutte, Xandra, 'Kijk maar, je ziet niet wat je ziet', in: *De Groene Amsterdammer*, 27 augustus 2014. Beschikbaar via: <https://www.groene.nl/artikel/kijk-maar-je-ziet-niet-wat-je-ziet> (geraadpleegd 15 augustus 2019).

<sup>67</sup> Solomon, Deborah, 'Figuring Marlene Dumas', in: *New York Times*, 15 juni 2008. Beschikbaar via: <https://www.nytimes.com/2008/06/15/magazine/15dumas-t.html> (geraadpleegd op 19 juli 2019).

het schilderij de politieke, sociale en psychologische facetten van dergelijke mediabeelden aan het licht en geeft de onverbeterlijke terrorist zo – letterlijk – een ander gezicht: Bin Laden krijgt in het werk zachte, zelfs bijna vrouwelijke, gelaatstrekken. Hiermee Dumas verstoort het beeld dat we hebben van de terrorist, wat “leidt tot een ongemakkelijke mengeling van afschuw en aantrekkingskracht.”<sup>68</sup> *Osama* houdt ons als beschouwer een spiegel voor en laat ons nadenken over hoe de media bepalen hoe we naar anderen kijken.<sup>69</sup>

In zekere zin doet Hanssen dit ook in haar werk. Zij confronteert ons evenzeer met het beeld dat we van anderen hebben, zoals in de *Retu(r)ning the Gaze*-serie, en zet ons aan het denken over zaken in beeld gebracht worden. Er is echter een groot verschil. Dumas beeldt menselijke gezichten nadrukkelijk af en zorgt ervoor dat de beschouwer in veel gevallen herkent wie ze heeft geschilderd, zoals in het geval van Bin Laden. Hanssen daarentegen geeft gezichten wazig weer of laat ze helemaal weg. Voor haar gaat het niet om de individu, maar om een meer algemene conditie waarover ze iets wil zeggen en waarover ze de beschouwer aan het denken wil zetten (bijvoorbeeld over de manier waarop vrouwen zich presenteerden en presenteren in westerse en midden-oosterse landen in de *Retu(r)ning the Gaze*-serie). Hanssen is geïnteresseerd in beelden uit de massamedia die ook aanwezig zijn in het collectieve geheugen van de beschouwers, vanwege het algemene karakter ervan. Elke beschouwer kent wel een gelijksoortige situatie uit zijn of haar eigen leven. Het gaat niet om die éne specifieke situatie die Hanssen schildert. Dumas gebruikt juist het individu, het bijzondere,<sup>70</sup> om de beschouwer aan te zetten tot nadenken. De twee kunstenaressen maken beiden dus gebruik van beelden uit de media, maar waar Dumas haar werk vaak op beelden van duidelijk herkenbare individuen baseert, gaat Hanssen uit van meer onbepaalde, maar herkenbare toestanden.

Voor Tuymans, ten tweede, is de schilderkunst niet zomaar een interessant medium. Hij ziet het als een dynamisch medium dat zich steeds kan vernieuwen. De kunstenaar heeft een breed scala aan middelen voor verbeelding tot zijn beschikking die hij haast oneindig kan afwisselen.<sup>71</sup> Deze middelen vormen voor Tuymans een instrument om vorm te geven aan wat aan de basis ligt van zijn werken, namelijk het filosofische vraagstuk over het verschil tussen fotografische beelden en geschilderde beelden met betrekking tot de waarneming.<sup>72</sup> Tuymans

---

<sup>68</sup> ‘Stedelijk verwerft Osama van Marlene Dumas’, Stedelijk Museum Amsterdam, 12 september 2012.

Beschikbaar via: <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/stedelijk-verwerft-osama-van-marlene-dumas> (geraadpleegd op 15 augustus 2019).

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Het ‘bijzondere’ bedoel ik hier als tegengesteld aan het algemene, in de zin van iets individueels.

<sup>71</sup> Ruyters (2005): 27.

<sup>72</sup> Hanssen en Tuymans (2013): 190.

gaat in zijn werk uit van het concept dat hij ‘de diagnostische blik’ noemt. Hij registreert een bestaand beeld, bekijkt het dan zo afstandelijk mogelijk, interpreteert ze in zijn rol als schilder en geeft het beeld vervolgens terug. Op die manier verkrijgt hij een bemiddeld eindresultaat.<sup>73</sup> Dat eindresultaat noemt Tuymans ‘de authentieke vervalsing’: dit is “de stijl dat het werk eruit zou zien alsof het dertig, veertig jaar eerder geschilderd was.”<sup>74</sup>

Tuymans probeert, vooral in het begin van zijn carrière, schilderijen die hij maakt er oud uit te laten zien, omdat ze te maken hebben met herinnering. Het schilderij dat Tuymans maakt, is een beeld van een bestaand beeld, een herinnerd beeld. Dat bestaande beeld waarvan Tuymans uitgaat, kan een foto zijn, maar ook een olieverfschilderij of aquareltekening.<sup>75</sup> *G. Dam* (1978) (afbeelding 22) geldt voor Tuymans zelf als het eerste schilderij “dat werkte met het idee van het herinneren of het herinnerde beeld.”<sup>76</sup> Het toont zijn oom, die tijdens de Tweede Wereldoorlog stierf, en is gebaseerd op een olieverfportret dat voor driekwart achterbleef, nadat het huis waar het hing tijdens de oorlog was afgebrand, als enig overgebleven fragment. Het schilderij was in feite het enige dat herinnerde aan dat huis. Tuymans veranderde in zijn interpretatie de positie van het gezicht van zijn oom en gaf het frontaal weer.<sup>77</sup>

Het bewerken van een bestaand (fotografisch) beeld alvorens het te schilderen is iets dat Tuymans vaker doet. Soms zijn bepaalde bestaande beelden niet ‘werkbaar’ voor hem. Het veranderen van het licht, door een foto van het bestaande beeld te nemen met een polaroidcamera bijvoorbeeld, zorgt er dan voor dat hij er wel mee aan de slag kan gaan.<sup>78</sup> Het op zulke wijze voorbereiden van een bestaand beeld, waardoor er zogezegd een ‘tussenbeeld’ ontstaat, om het daarna pas te schilderen is iets dat Hanssen ook toepast. Een belangrijk verschil is echter dat Hanssen direct op of met (een kopie van) de bestaande foto werkt, zonder er eerst een nieuwe ‘zelfstandige’ foto van te maken. Een voorbeeld waarin Hanssens proces duidelijk naar voren komt, is *Drinks and a View* (2015-2016) (afbeelding 23). Hiervoor heeft Hanssen het fotografische beeld gecombineerd met een gekleurd vlak. Die collage vormde vervolgens de basis voor het schilderij.<sup>79</sup>

Tuymans laat het bestaande (fotografische) beeld dat hij uitkiest om te schilderen dus eerst door één of meer verschillende ontwikkelingsfases gaan – door er bijvoorbeeld een

---

<sup>73</sup> Ruyters (2005): 27.

<sup>74</sup> Hanssen en Tuymans (2013): 192.

<sup>75</sup> Idem: 193.

<sup>76</sup> Idem: 192.

<sup>77</sup> Idem: 193.

<sup>78</sup> Idem: 194, 199.

<sup>79</sup> Hanssen vertelde dit tijdens een rondleiding die ze zelf verzorgde door de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond op 31 maart 2019.



maquette of polaroid van te maken – vooraleer hij het uiteindelijke beeld, de authentieke vervalsing, schildert.<sup>80</sup> Gesteld zou kunnen worden dat het eindresultaat van Tuymans in die zin verder afstaat van het originele beeld dan het eindresultaat van Hanssen, dat niet door zoveel fases heengaat en net wat dichter bij het oorspronkelijke beeld blijft. Bij Tuymans is er “een heel grote afstand tussen de werkelijkheid, het bronnenmateriaal en het uiteindelijke schilderij.”<sup>81</sup>

Ondanks die afstand werd Tuymans een aantal jaar geleden, op 15 januari 2015, veroordeeld voor plagiaat. Hij had het schilderij *A Belgian Politician* (2011) geënt op een door fotografe Katrijn Van Giel gemaakte foto van de Belgische politicus Jean-Marie Dedecker (respectievelijk afbeelding 24 en 25) en werd hierop afgerekend vanwege het ‘stelen’ van het beeld.<sup>82</sup> Echter, het ging Tuymans juist om de verschillen tussen de twee beelden. Het was zijn bedoeling een parodie te maken. Hanssen voelde zich nauw betrokken bij deze zaak en startte een petitie tegen de veroordeling. Ook schreef ze een opiniestuk waarin ze ingaat op het werken volgens een traditie – het gebruiken van publieke fotografische beelden voor schilderijen, iets dat Hanssen zelf eveneens doet – en waarin ze uitlegt dat hetgeen Tuymans doet geen naschilderen en plagiaat, maar reflecteren en interpreteren is, en zeker geoorloofd.<sup>83</sup>

Tot slot bestaat ook een groot deel van het oeuvre van Borremans uit op fotografische beelden geënte schilderijen. Hij maakt die foto’s zelf en zorgt er dan voor dat ze niet te scherp en gedetailleerd zijn, omdat hij vooral geïnteresseerd is in de tonaliteit ervan. Over zijn werkwijze zei hij zelf in een interview het volgende:

Eigenlijk ben ik al aan het schilderen als ik aan het fotograferen ben. Mijn foto’s zien er al uit als schilderijen, maar ze zijn pas af als schilderij. Vroeger gebruikte ik bestaande, gevonden foto’s, [...] maar die originelen schemerden altijd door in het schilderij. Ik was dat beu. Daarom maak ik nu al mijn foto’s zelf.<sup>84</sup>

In het begin van zijn carrière als kunstenaar baseerde Borremans zijn werk dus op gevonden beelden. In 2002 maakt hij omslag, waar hij reeds sinds 2000 naartoe werkte. Gevonden, bestaande foto’s zouden een nostalgische connotatie hebben voor de beschouwer en dat was

---

<sup>80</sup> Hanssen en Tuymans (2013): 199.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Hanssen (2015): 101, 105.

<sup>83</sup> Idem: 102-105.

<sup>84</sup> Theys (2014): 6.

niet wat hij wilde. Voor het eerst schildert hij vanuit een door hemzelf geënceneerd fotografisch beeld. Een eerste resultaat hiervan is *The Box* (2002) (afbeelding 26). Sindsdien gaat hij op die manier te werk (gaandeweg vanuit zowel gefotografeerde als gefilmde beelden).<sup>85</sup> Zoals uit het voorgaande citaat ook blijkt, enceneert Borremans de beelden die hij gebruikt als basis voor zijn schilderijen door zelf foto's te maken van allerlei onderwerpen. Bij het enceneren van zijn onderwerpen en het fotograferen (en later ook filmen) ervan zorgt Borremans ervoor dat verwijzingen naar een bepaalde plaats of tijd zoveel mogelijk worden weggenomen.<sup>86</sup>

De werkwijze in de beginperiode van Borremans toont overeenkomsten met de werkwijze van Hanssen. Waar Hanssen echter haar gevonden beelden in haar gehele oeuvre uitkiest juist vanwege hun nostalgische lading en 'universele herkenbaarheid', ziet Borremans dat tegenwoordig als een belemmering. Hij laat details die refereren aan plaats of tijd zoveel mogelijk weg. Hanssen kiest er ook voor om details weg te laten, maar niet specifiek vanwege hun relatie met een bepaald moment of locatie. Die zijn juist van belang in haar werk; daarmee maakt ze duidelijk dat de geschilderde beelden een terugblik in de tijd zijn. Borremans' schilderijen lijken dan eerder tijd-loos te zijn. De oorspronkelijke beelden zijn bovendien ook geen beelden uit het verleden, maar beelden die Borremans zelf maakt. Het moment waarop het oorspronkelijke beeld gefotografeerd wordt, zit erg dicht bij het moment<sup>87</sup> waarop er het geschilderde beeld tot stand komt. In vergelijking met het tijdsverschil tussen het moment waarop het oorspronkelijke beeld dat Hanssen gebruikt ontstond en de periode waarin Hanssen het verwerkt tot een schilderij, vallen het oorspronkelijke en geschilderde beeld vrijwel samen bij Borremans. In het geval van Hanssen zitten er tientallen decennia tussen. Dit tijdsverschil en het nadrukkelijk tonen ervan ligt aan de basis van haar werk. Borremans houdt daarnaast de volledige controle over hoe en wat hij in beeld brengt. Hanssen leent juist het beeld en de blik van iemand anders om deze vervolgens te kunnen herinterpreteren.

---

<sup>85</sup> Theys (2014): 7.

<sup>86</sup> Idem: 9.

<sup>87</sup> Of misschien beter gezegd de tijdsperiode, vanwege de tijd die het schilderen inneemt.

## Hoofdstuk 2: De blik

### 2.1 De blik van de auteur

In het werk van Hanssen kan de blik op verschillende manieren begrepen worden. Ten eerste is er de meer voor de hand liggende betekenis, namelijk enerzijds de blik van de maker of auteur van het oorspronkelijke fotografische beeld in de jaren zestig of zeventig van de vorige eeuw en anderzijds de blik van de auteur van het geschilderde beeld in deze eenentwintigste eeuw. Bovendien is er de blik van de beschouwers in beide situaties en met dezelfde afwegingen. Hierop kom ik zo dadelijk terug. De twee ‘auteursblikken’ zijn, hoewel ze overeenkomsten vertonen, verschillend, zowel in tijd als wat betreft gender. De maker van de oorspronkelijke foto zag een bepaalde situatie in de realiteit en nam daar een foto van. De manier waarop hij – Hanssen veronderstelt dat de oorspronkelijke auteurs over het algemeen mannelijk waren<sup>88</sup> – de situatie vastlegde op lichtgevoelig materiaal toont wat hij beschouwde als belangrijke elementen. De maker<sup>89</sup> van de foto’s die ten grondslag liggen aan de *Retu(r)ning the Gaze*-serie koos voor een bepaalde kadering, standpunt en belichting of lichtval om de situatie te vatten. Ook besloot hij om (in ieder geval minstens tien maal) jonge vrouwen in de publieke ruimte te fotograferen.<sup>90</sup> Deze bijzondere interesse in jonge vrouwen draagt bij aan het vermoeden dat het inderdaad om een mannelijke fotograaf gaat. Wat de fotograaf vastlegde, was mogelijkwijs op dat moment in de jaren zestig en zeventig een bijna vanzelfsprekend alledaags tafereel. Dit zou eveneens bij de andere foto’s uit die periode waarop Hanssen haar schilderijen baseert heel goed het geval kunnen zijn. Op dat moment in de geschiedenis is het een algemeen geldende realiteit die wordt vastgelegd. Pas na verloop van tijd kunnen er andere betekenissen en waarden aan verbonden worden. Hiervoor zijn afstand in tijd, veranderde omstandigheden en een andere blik nodig.

Het is precies dat waarover Hanssen beschikt: een andere blik op een later moment in de tijd. Wat Hanssen in het oog sprong bij het zien van de foto’s van de jonge vrouwen is sterk beïnvloed door de geschiedenis. Door de strikte kledingvoorschriften die gelden sinds de invoering ervan door de toenmalige ayatollah Ruhollah Khomeini in 1979 tijdens de Revolutie in Iran,<sup>91</sup> konden vrouwen niet langer in het openbaar in vrijheid en naar eigen

---

<sup>88</sup> Hanssen vertelde dit tijdens een rondleiding die ze zelf verzorgde door de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond op 31 maart 2019.

<sup>89</sup> Het is onduidelijk of de tien oorspronkelijke fotografische beelden allemaal door één fotograaf zijn gemaakt of dat de beelden verschillende auteurs hebben. Voor het leesgemak gebruik ik alleen de enkelvoudsvorm.

<sup>90</sup> Wellicht zijn er nog meer foto’s met een gelijksoortig onderwerp (‘personen in de openbare ruimte’), maar koos Hanssen deze tien uit, juist omdat het jonge vrouwen betreft.

<sup>91</sup> Koster, Marjolein, ‘Iran: het land waar niets mag, maar alles kan?’, NPO Focus. Beschikbaar via: <https://npofocus.nl/artikel/7769/iran-het-land-waar-niets-mag-maar-alles-kan> (geraadpleegd op 2 juli 2019).

smaak gekleed gaan. Voor ons vandaag de dag is juist dat beeld van Iraanse vrouwen in lange, bedekkende kleding en hoofddoek dominant. We zijn vergeten dat zij een aantal decennia geleden ook gekleed in korte kleding over straat gingen. Wat eerst dus als een min of meer alledaagse verschijning werd gezien, wordt in retro perspectief bijzonder. Hierop speelt Hanssen in.

Hanssen baseert zich voor haar schilderijen niet op een situatie in de werkelijkheid, maar op een fotografisch beeld van die situatie in de werkelijkheid. Haar kijk op en interpretatie van de foto drukt ze vervolgens uit in verf. De kadrering en het standpunt van de foto en de objecten en personen die erop afgebeeld staan, zijn een vast gegeven voor Hanssen. Deze 'leent' ze van de oorspronkelijke maker. Het is een 'geleende blik', zoals ze het zelf benoemt.<sup>92</sup> Hanssen beschikt echter over een afstand in de tijd: het moment waarop ze het fotografische beeld herneemt, ligt veel verder in de tijd dan het moment waarop de foto genomen werd, zoals we al zagen. Deze afstand in tijd levert op dat Hanssen met een – letterlijk – andere blik naar het oorspronkelijke beeld kan kijken. Ze leeft in een tijd en samenleving die veranderd is ten opzichte van het moment van de oorspronkelijke foto. Ook de normen en waarden zijn mee veranderd. Dit maakt dat de omstandigheden waarin Hanssen zich bevindt, verschillen van die waarin de oorspronkelijke auteur zich begaf. De veranderde omstandigheden en de afstand in de tijd laten Hanssen toe om met een kritische blik naar het oorspronkelijke fotografische beeld te kijken en te bepalen wat (voor haar) relevant is in het beeld en wat niet, wat ze eruit overneemt en wat niet. Het geschilderde beeld waar dit in resulteert, verwijst terug naar het oorspronkelijke beeld van eerder in de tijd en is zo, zoals Hanssen zelf zegt, een 'terugblik': een bewuste keuze van de auteur om terug te grijpen op een beeld dat eerder in de geschiedenis gemaakt is.<sup>93</sup> Hanssen werpt haar blik op de blik van de oorspronkelijke auteur en laat het fotografische beeld op een nieuwe manier zien. In de *RtG*-serie geeft ze de implicaties die de geschiedenis heeft gehad voor de positie van vrouwen in het Midden-Oosten weer, door in de geschilderde beelden de vrouwen centraal te stellen en nadruk te geven. Ze wijst ons als beschouwer op iets dat in onze herinnering was vervaagd.

In aanvulling op twee auteursblikken is er nog de blik van de beschouwer. Enerzijds is er de beschouwer van de oorspronkelijke foto in het verleden. Anderzijds is er de beschouwer van het geschilderde beeld in de huidige tijd. Beide blikken worden gekleurd door de tijd en omstandigheden waarin ze leven, wat ervoor zorgt dat ze verschillende interpretaties van het beeld kunnen hebben. Een beschouwer van de oorspronkelijke foto een aantal decennia

---

<sup>92</sup> Hanssen (2016): 45, 70.

<sup>93</sup> Idem: 49, 75.

geleden zou wellicht niets opmerkelijks aan de foto's van de jonge vrouwen gekleed in veelal korte kleding in de openbare ruimte zien. Voor hem was het een alledaags tafereel en welhaast een vanzelfsprekendheid, zowel in het Westen als in het Midden-Oosten. Een beschouwer nu, die Hanssens *RtG*-serie bekeek in de Kunsthal in Helmond of in De Garage in Mechelen, zal, nadat via de titels van de schilderijtjes duidelijk is geworden dat het voor het overgrote deel om vrouwen in het Midden-Oosten van de jaren zestig en zeventig gaat en niet om hedendaagse westerse vrouwen, de tafereelen als bijzonderheid beschouwen, als iets dat nu niet meer als vanzelfsprekend geldt. Ook voor de hedendaagse beschouwer is een bepaalde afstand in tijd van belang om de tien schilderijtjes van Hanssen te kunnen begrijpen.

Er is dus sprake van een gelaagdheid van blikken in de *Retu(r)ning the Gaze*-serie van Hanssen: die van de oorspronkelijke auteur, die van de oorspronkelijke beschouwer, die van Hanssen zelf en die van de huidige beschouwer. Allemaal zijn of worden ze beïnvloed door verschillende omstandigheden.

## 2.2 The (male) gaze

Ten tweede heeft het concept van de blik een sterke connotatie van *the gaze*. De Franse psychoanalyticus Jacques Lacan gebruikte dit begrip (in het Frans: *le regard*) als een van de termen om de praktijk van het kijken te beschrijven.<sup>94</sup> Deze praktijk gaat over de conceptualisering van de manieren waarop iemand naar een bepaald beeld kijkt, zoals een film, een foto of een schilderij, waarin meestal personen zijn opgenomen. Het gaat om hoe iemand naar een iets kijkt. Met *the gaze* bedoelde Lacan niet het kijken zelf, maar het kenmerk van een bepaalde manier van kijken die is verbonden aan een bepaalde set van sociale omstandigheden.<sup>95</sup> Die omstandigheden zijn van invloed op de wijze waarop iemand kijkt.

*The gaze* werd en wordt gebruikt in onderzoek binnen de kunstgeschiedenis (met betrekking tot stilstaande beelden) en binnen de filmwetenschap (met betrekking tot bewegende beelden).<sup>96</sup> Onderzoek naar *the gaze* in stilstaande beelden richt zich voornamelijk op de verschillende soorten van kijken die een beeld kan impliceren. In de kunstgeschiedenis is verondersteld dat kunst voornamelijk door en voor mannen gemaakt werd. De meeste kunstverzamelaars in de geschiedenis waren man, net zoals het grootste deel van het publiek dat de kunstwerken bekeek. Onder een 'standaardbeschouwer' werd dus een man verstaan. Dit had als gevolg dat kunstwerken (schilderijen) met een mannelijke blik gemaakt werden,

---

<sup>94</sup> Sturken en Cartwright (2001): 76.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Ibidem.

om aan de verwachtingen en genoeg van de standaardbeschouwer te kunnen voldoen. Zo werden vrouwelijke naakten op schilderijen bijvoorbeeld zo afgebeeld dat ze als het ware tentoongesteld stonden, zaten of lagen voor de beschouwer, als objecten van de mannelijke blik.<sup>97</sup> Bovendien werden mannen doorgaans afgebeeld als actieve subjecten, terwijl vrouwen werden weergegeven als passieve objecten om naar te kijken; in de woorden van de Engelse schilder en kunsthistoricus John Berger: “mannen handelen en vrouwen verschijnen”.<sup>98</sup> Deze conventionele manier van afbeelden werkt ook vandaag de dag nog steeds door.<sup>99</sup>

Deze mannelijk blik werd door de Britse feministische filmcriticus Laura Mulvey in haar bekende essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) geconceptualiseerd met de term *the male gaze*. Mulvey beargumenteert vanuit een psychoanalytische achtergrond<sup>100</sup> hoe de ongelijkheid tussen mannen en vrouwen ertoe leidt dat ook de films die een fictief verhaal vertellen en die geproduceerd worden door de filmindustrie die ongelijkheid in zich opnemen. De films worden gemaakt vanuit een mannelijk perspectief, waarin, net zoals in de schilderijen met vrouwelijke naakten, de man een actieve rol toebedeeld krijgt en de vrouw een passief object is dat bekeken wordt. Filmische technieken, zoals cameravoering en montage, brengen de male gaze tot uitdrukking. Zo wordt het lichaam van een vrouw vaak ‘in stukken’ gefilmd: de benen, billen, buik, borsten en het gezicht worden afzonderlijk van elkaar getoond, waardoor de vrouw een gefragmenteerd object wordt in plaats van een volledig subject. De mannelijke blik domineert hier, heeft de macht. De vrouw wordt eraan onderworpen.<sup>101</sup> Mulveys concept van de male gaze is zeer invloedrijk geworden in de filmwetenschappen en de kunst- en cultuurwetenschappen.<sup>102</sup>

De oorspronkelijke fotografische beelden waarop Hanssen haar *RtG*-serie gebaseerd heeft, dragen die male gaze uit. Ze zijn gemaakt door één of meerdere mannelijke fotografen die, zoals we al zagen, een bijzondere interesse in het fotograferen van jonge vrouwen hadden. Het vrouwelijk lichaam wordt in dit geval niet gefragmenteerd weergegeven: er zijn geen close-ups van de billen, benen of borsten bijvoorbeeld. De vrouw is steeds van top tot teen, in haar geheel, vastgelegd. De lichamen en kleding van de vrouwen zijn zo goed zichtbaar. De meeste vrouwen kijken bovendien niet in lens van de camera, maar naar elders (buiten het beeldkader). Alleen op *Istanbul Bosporus* (afbeelding 4), *Iran* (afbeelding 7) en *Afghanistan* (afbeelding 9) lijken ze recht in de camera – en daarmee in de ogen van de

---

<sup>97</sup> Sturken en Cartwright (2001): 79, 80.

<sup>98</sup> Berger (1972): 47. Vertaling van mijn hand. Oorspronkelijk citaat: “men act and women appear”.

<sup>99</sup> Sturken en Cartwright (2001): 81.

<sup>100</sup> Ze steunt onder andere op de theorie van Jacques Lacan.

<sup>101</sup> Mulvey (1975). En Smelik (2007): 189.

<sup>102</sup> Smelik (2007): 190.

beschouwer van het beeld – te kijken. De vrouwen op de rest van de schilderijtjes hebben hun blik op andere zaken gericht. Het lijkt hen te ontgaan dat ze gefotografeerd worden. De vrouwen in *California* (afbeelding 8) zijn zelfs vanuit een hoog standpunt en van verderaf vastgelegd. Dit geeft het idee dat ze door een beveiligingscamera op de hoek van de straat in beeld worden gebracht en dat er zo (letterlijk) op hen wordt neergekeken. Alle vrouwen worden bekeken zonder dat ze dit doorhebben en zonder dat ze terug kunnen kijken. In zekere zin is dit voyeuristisch: het heimelijk fotograferen en observeren van vrouwen voor eigen plezier. Het vrouwelijk lichaam wordt geobjectiveerd en tot een passief schouwspel gemaakt om te bekijken: *to-be-looked-at-ness*.<sup>103</sup>

Daarnaast kijkt ook de beschouwer, via de blik van de fotograaf, vanuit de male gaze naar de vrouwen op de foto's. De foto's zijn in de jaren zestig en zeventig mogelijk gemaakt voor wat toen gold als de standaardbeschouwer, oftewel de man. Vanuit historisch en traditioneel oogpunt werden zaken over het algemeen vanuit een mannelijk perspectief benaderd. De man is de standaard, de vrouw de afwijking; zij wordt bepaald in verhouding tot de man, niet andersom.<sup>104</sup> De foto's zullen in een krant of tijdschrift zijn afgedrukt, of ze maakten deel uit van een persoonlijk fotoalbum. Dit geeft de beschouwer de mogelijkheid om ze te bekijken waar, wanneer en zolang deze wenst. De meesten van de vrouwen kijken niet terug en behouden hun passieve rol als object om te worden bekeken. De mannelijke blik heeft vrij spel en houdt hen in zijn greep.

### **2.3 Een andere blik: the female gaze**

Tegenover die traditionele, mannelijke blik of male gaze kunnen andere vormen van de blik geplaatst worden, die van de vrouw bijvoorbeeld. Dit werd onder andere door feministische critici gedaan.<sup>105</sup> Als tegengeluid en tegenhanger van de male gaze is *the female gaze*, gericht op het kijken door een vrouw, geïntroduceerd in de filmtheorie. Dit betekent niet dat mannen nu op hun beurt gemaakt worden tot objecten die dienen om te worden bekeken. De female gaze is eerder een middel om een verhaal, een film bijvoorbeeld, vanuit een vrouwelijk perspectief te benaderen, waarbij oog is voor nuance en de ervaring van vrouwen.<sup>106</sup> Het kan hierbij gaan om het vertellen van een nieuw verhaal vanuit een vrouwelijke blik. Het kan ook zo zijn dat bestaande verhalen die vanuit een mannelijk standpunt opgezet zijn opnieuw

---

<sup>103</sup> Smelik (2007): 189.

<sup>104</sup> De Beauvoir (1976): 11, 12.

<sup>105</sup> Sturken en Cartwright (2001): 83.

<sup>106</sup> Billson, Anne, 'Does the 'female gaze' make sexual violence on film any less repugnant?', in: *The Guardian*, 2 augustus 2019. Beschikbaar via: <https://www.theguardian.com/film/2019/aug/02/the-female-gaze-does-it-make-sexual-violence-on-film-any-less-repugnant> (geraadpleegd op 3 oktober 2019).

verteld worden, maar nu vanuit een vrouwelijk perspectief. Dit fenomeen wordt ook wel *women's rewriting* genoemd.<sup>107</sup> Op dit concept zal ik in hoofdstuk vijf verder ingaan.

In 1992 droeg bell hooks in haar boek *Black Looks: Race and Representation* nog een andere vorm van de blik aan, *the oppositional gaze*. Deze blik draait om (politieke) weerstand tegen de onderdrukking van het recht van zwarte personen om te kijken. Haar theorie heeft voornamelijk betrekking op de filmwetenschap en biedt de mogelijkheid om zwarte en vrouwelijke subjectiviteit op verschillende manieren te benaderen.<sup>108</sup> Met deze feministische filmtheorie levert hooks kritiek op zowel de male gaze als de vrouwelijke *witte* blik die nog al eens de overhand heeft (in de filmwetenschap).<sup>109</sup> Zowel de female gaze als de oppositional gaze vormen een tegenwicht voor de traditionele mannelijke blik en zijn van belang voor de feministische wetenschap en genderstudies. Op gender wordt in hoofdstuk vier ingegaan.

Voor het bespreken van Hanssen en haar *RtG*-serie is de female gaze nuttig. Hanssen reflecteert op visuele wijze op een reeds bestaand fotografisch beeld. Het bestaande beeld is geconstrueerd vanuit de male gaze en omdat Hanssen dat beeld grotendeels overneemt, neemt ze in zekere zin ook die mannelijke blik over. Deze zit immers verankerd in de manier waarop de vrouwen vastgelegd zijn door de fotograaf. Hier blijft het echter niet bij. Hanssen verplaatst het bestaande fotografische beeld naar de schilderkunst en geeft haar eigen interpretatie van het beeld weer. Ze voorziet elk van de tien hernieuwde beelden, de schilderijtjes, van een nieuwe blik, een vrouwelijke: een female gaze. Hanssens feministische en kritische geest bekrachtigt die insteek nog eens. Door het beeld naar zich toe te trekken en aan te passen, komt de nadruk niet meer alleen op (de lichamen van) de vrouwen te liggen, zoals dat in een foto (die geen tactiele oppervlakstructuur heeft) zou zijn, maar ook op de het schilderkunstige en de materialiteit en structuur van de verf.

De female gaze komt in de *RtG*-serie op een aantal manieren tot uitdrukking. De vrouwen in de oorspronkelijke beelden zijn er om bekeken te worden. Waarschijnlijk had de foto een scherpe focus, waardoor de vrouwen duidelijk waar te nemen waren. In de tien schilderijtjes heeft Hanssen de vrouwen echter onscherp weergegeven. Ze lijken soms zelfs te versmelten met hun omgeving, zoals de linker vrouw in *Istanbul Bosphorus* (afbeelding 4) en de twee vrouwen in *Iraq Baghdad* (afbeelding 5) Dit is het gevolg van Hanssens schildertechniek. Het onscherpe karakter zorgt ervoor dat de vrouwen en hun lichamen nooit volledig door de blik van de beschouwer gevat kunnen worden en er steeds aan kunnen

---

<sup>107</sup> Plate (2011): ix.

<sup>108</sup> hooks (1992): 131.

<sup>109</sup> hooks (1992).



ontsnappen. De wazigheid werkt als een soort afweermecanisme dat de mannelijke blik afketst. Op die manier zijn de vrouwen lastig tot object van de blik te maken. Hun gezichten heeft Hanssen bovendien vervaagd. Hierdoor worden de specifieke identiteiten weggenomen. Het gaat vervolgens om de toestand en positie van de vrouwen die beschermd moeten worden.

Hanssen wijst ons op de fragiele positie van vrouwen door representaties van vrouwen in steden in het Midden-Oosten in de jaren zeventig naast representaties van westerse vrouwen in diezelfde tijd te zetten. Hierdoor wordt er opeens aan het beeld dat de hedendaagse beschouwer heeft van midden-oosterse vrouwen getornd. Hij wordt wakker geschud en het zojuist verworven inzicht stelt zijn kijk erop bij: zijn “gaze” wordt “geretuned”. Op die manier kan de titel van de serie schilderijtjes immers ook gelezen worden: *Retuning the Gaze*, de blik opnieuw afstemmen. De blik kan hier opgevat worden als de kijk op of de idee van bepaalde zaken, in dit geval de kledingvoorschriften waaraan vrouwen in het Midden-Oosten moeten voldoen: lange en bedekkende kleding die in de openbare ruimte gedragen moet worden.<sup>110</sup> De schilderijtjes laten ons er een ander beeld van zien dat eens realiteit was, maar dat we nu zijn vergeten: vrouwen die zich in korte kleding en met het haar loshangend in publieke situaties begeven in onder andere Teheran en Bagdad. Er vindt een herijking van de hedendaagse blik plaats.

Het begrip ‘gaze’ in de titel *Retuning the Gaze* kan daarnaast begrepen worden als de blik waarmee de fotograaf het oorspronkelijke beeld gemaakt heeft, de male gaze. Hanssen interpreteert en ‘retunet’ die mannelijke blik met behulp van een female gaze en benadert de beelden zo vanuit een ander perspectief. In dit perspectief is ruimte voor aandacht voor de sociaal-culturele positie van de vrouw. De vrouwen worden niet louter getoond vanwege hun schoonheid. De female gaze functioneert in de *RtG*-serie als een soort kritische kanttekening die middels de schilderijtjes aanvult waar door de male gaze in de fotografische beelden geen aandacht voor was of kon zijn.

Het voyeuristische karakter van de oorspronkelijke fotografische beelden is minder aanwezig bij de tien schilderijtjes. Nog steeds is het standpunt van waaruit de vrouwen op *California* (afbeelding 8), bijvoorbeeld, zijn afgebeeld hoog en veraf, alsof een beveiligingscamera ze vastlegt, maar de context waarin de geschilderde beelden zich bevinden en hoe de beschouwer kijkt, is in beide gevallen geheel anders. De museale setting waarin de *RtG*-serie als kunstwerk hangt, is een open en lichte ruimte waartoe vele mensen

---

<sup>110</sup> Luckerhof, Casper, ‘Iraanse Angelina Jolie-‘copycat’ gearresteerd door islamitische cultuurpolitie’, in: *De Volkskrant*, 7 oktober 2019. Beschikbaar via: <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/iraanse-angelina-jolie-copycat-gearresteerd-door-islamitische-cultuurpolitie~b0cbe762/> (geraadpleegd op 8 oktober 2019).

toegang hebben. Het is de ideale context om objecten te bekijken. De schilderijtjes waarop vrouwen te zien zijn, dragen, wanneer ze in een museum getoond worden, de connotatie dat ze kunst zijn. Ze dienen dus beschouwd te worden als kunstwerken die bekeken kunnen worden in een omgeving waar ook andere mensen kijken naar die of andere kunst. Een belangrijk kenmerk van voyeuristisch kijken is juist dat het ongezien plaatsvindt.<sup>111</sup> De oorspronkelijke fotografische beelden lenen zich er veel gemakkelijker voor om heimelijk en met plezier en verlangen bekeken te worden in een privéomgeving, zonder kans op hinder. De aard van het kijken die de museale setting tot stand kan brengen verschilt dus van de aard van het voyeuristisch kijken. De beelden van de vrouwen in de *RtG*-serie zijn de publieke, ‘veilige’ ruimte in getrokken.

---

<sup>111</sup> Sturken en Cartwright (2001): 76.

## Hoofdstuk 3: Herinnering

### 3.1 Herinnering en geheugen

De kunstwerken van Hanssen herinneren ons als beschouwer aan momenten of omstandigheden in het verleden, omdat ze uitgaan van fotografische beelden uit dat verleden. Een eigenschap van de herinnering is dat deze in staat is het verleden te herscheppen.<sup>112</sup> Sommige gebeurtenissen blijven we ons gehele leven onthouden, andere zijn we na een paar dagen alweer vergeten. Wat ons bijblijft en hetgeen we niet opslaan in ons geheugen bepalen hoe het verleden er voor ons uitziet. Daarbij is van belang dat we als individuen ieder onze eigen herinneringen hebben, die anderen niet kunnen hebben.<sup>113</sup> Die persoonlijke herinneringen worden echter aangevuld met gebeurtenissen en ervaringen uit andere bronnen, zoals boeken die we lezen, films die we zien en foto's die we bekijken. Dat geheel van aanvullingen wordt ook wel prothetisch geheugen genoemd.<sup>114</sup> Samen vormen de persoonlijke herinneringen en het prothetisch geheugen het autobiografisch geheugen van een individu.<sup>115</sup> Het is lastig om eigen herinneringen en prothetische herinneringen van elkaar te scheiden, omdat ze in het geheugen door elkaar lopen. Je vroegste herinneringen uit je jeugd kunnen erg vaag zijn, waardoor je je de bijbehorende gebeurtenissen als flitsen herinnert. Wanneer je dan foto's of video's van die momenten (gemaakt door anderen) bekijkt, kunnen deze later 'samensmelten' met je persoonlijke herinneringen en ze zo aanvullen.

Onze persoonlijke herinneringen staan altijd in verband met onze sociale omgeving. Ze zijn er als het ware in ingebed. De dominante denkbeelden van een bepaald moment in een bepaalde samenleving zijn van invloed op de herinneringen van individuen die op dat moment deel uitmaken van de samenleving. Een samenleving zelf kan echter ook een eigen geheugen hebben: het collectieve geheugen. Dit geheugen maakt volgens de Franse socioloog Maurice Halbwachs gebruik van sociale kaders "om een beeld van het verleden te reconstrueren dat overeenkomstig is met de dominante ideeën in de samenleving in welk tijdperk dan ook."<sup>116</sup> Dat verleden wordt voortdurend in het heden gereconstrueerd naar gelang de dominante herinneringsbehoeften in een samenleving.

Het gegeven dat vrouwen in het Midden-Oosten tot een aantal decennia geleden zich in korte kleding in de publieke ruimte konden begeven, is uit ons geheugen verdwenen. Deze

---

<sup>112</sup> Weijers (2016): 14.

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Landsberg (2003): 148.

<sup>115</sup> Draaisma (2001): 7, 8, in: Weijers (2016): 14 (noot 5).

<sup>116</sup> Halbwachs (1992): 40. Vertaling van mijn hand. Oorspronkelijk citaat: "to reconstruct an image of the past which is in accord, in each epoch, with the predominant thoughts of the society."

herinnering maakt geen deel uit van ons collectieve geheugen. Vandaag de dag is het dominante denkbeeld dat we in het Westen hebben van midden-oosterse (moslim)vrouwen bepaald door kledingstukken en hoofddoeken die het lichaam, en al dan niet delen van het gezicht, (bijna) volledig bedekken. Dit wordt bewerkstelligd door de beelden op het nieuws en op sociale media die nadrukkelijk aanwezig zijn, waardoor we niet meer denken aan hoe de omstandigheden ook ooit waren. De dominante ideeën in onze (Westerse) samenleving zijn van invloed op die beelden, maar andersom versterken de beelden de dominante ideeën eveneens.

Ook onze persoonlijke herinneringen worden door die mediabeelden beïnvloed. De beelden fungeren als een prothetisch geheugen dat zowel onze persoonlijke als het collectieve geheugen van de samenleving (mede) van inhoud voorziet. Blijkbaar is de dominante herinneringsbehoefte erop gericht om de strenge (negatieve) omstandigheden waarin vrouwen in het Midden-Oosten leven te behouden en het feit dat zij een vijftal decennia geleden meer vrijheden genoten weg te drukken uit het collectieve geheugen (oftewel te vergeten).

De Duitse archeologe Aleida Assmann verdeelt het collectieve geheugen in drie categorieën: het sociale geheugen, het politieke geheugen en het cultureel geheugen.<sup>117</sup> Het sociale geheugen heeft betrekking op de manier waarop een bepaalde samenleving of groep het verleden ervaart en hoe ermee wordt omgegaan. De leden van die samenleving of groep hebben uiteenlopende herinneringen die samen een heterogeen sociaal geheugen vormen. Zij hoeven elkaar niet gezien of ontmoet te hebben om toch herinneringen te delen. Dit is bij het geheugen van een generatie bijvoorbeeld het geval. Het sociale geheugen verandert wanneer de samenleving of groep verandert en het verdwijnt wanneer de leden van die samenleving of groep overlijden.<sup>118</sup>

Verschillende generaties hebben verschillende herinneringen die samen (per generatie) het sociale geheugen vormen. De generatie die de jaren zeventig bewust meemaakte, kan uit het eigen geheugen de idee halen dat vrouwen toen meer vrijheden genoten dan na de Iraanse Revolutie van 1979. Omdat die vrijheden als (min of meer) vanzelfsprekend werden gezien, zijn ze niet direct herinnerd gebleven – ze krijgen pas significantie door wat er later gebeurt. De leden van die generatie hebben eigentijdse herinneringen van die omstandigheden (zij het via contemporaine (nieuws)beelden), die zich op dat moment in de tijd voordeden. Dit staat in contrast met de generaties die de jaren zeventig niet (bewust) meegemaakt hebben. De leden

---

<sup>117</sup> Assmann (2004): 22-36.

<sup>118</sup> Idem: 22-24.

van die latere generaties hebben geen eerstegraads eigen herinneringen aan die tijd en baseren hun kennis op overgeleverde verhalen en beelden. Hun ideeën worden nadien geconstrueerd.

Er bestaat dus een verschil in de ervaring van beschouwers van de *RtG*-serie. De ene groep kan uit hun eigen (gezamenlijke) geheugen putten. Wat vergeten was, wordt terug in herinnering geroepen door het bekijken en bestuderen van de schilderijtjes en de bijbehorende titels die de beschouwer van een bepaald discours voorzien. De andere groep moet zich baseren op doorgegeven kennis en beelden en aannemen dat de omstandigheden voor vrouwen in het Midden-Oosten zo ooit waren. Hun herinnering wordt niet geprikkeld door het zien van de schilderijtjes en titels. De eerste groep beschikt over persoonlijke herinneringen (zij weten dat vrouwen toen zo gekleed konden gaan), terwijl de tweede groep die niet heeft en afhankelijk is van overdracht van bemiddelde herinneringen via mondelinge verhalen, geschreven teksten of andere culturele producten. De generatie die deel uitmaakte van de samenlevingen in het Midden-Oosten hebben nog directere herinneringen aan de vrijere omstandigheden van de jaren zestig en zeventig, omdat zij deze ook zelf of van dichtbij hebben meegemaakt. De herinneringen aan die tijd zijn verbonden met de generatie die het verleden ervaren en houden stand zo lang de leden ervan in leven zijn.

De tweede categorie die Assmann noemt, het politieke geheugen, is minder kortstondig. Het is erop gericht om mensen op te nemen in een voortdurend geheugen dat gaat over een bepaalde historische gebeurtenis, ook al hebben die mensen deze gebeurtenis zelf nooit ervaren. Het opnemen gebeurt onder meer via afbeeldingen, teksten, rituelen, monumenten en ceremonies. Hierdoor kunnen groepsidentiteiten geconstrueerd worden door instituties en grotere sociale collectieven. Het politieke geheugen gaat uit van homogeniteit en is ideologisch gefundeerd. Zaken die niet in het gewenste kader passen, worden uitgesloten en weggelaten.<sup>119</sup>

Het beeld van wij vandaag de dag in de westerse wereld hebben van (moslim)vrouwen in het Midden-Oosten, die verplicht worden (bijna) volledig bedekt de straat op te gaan en weinig vrijheden en rechten hebben, is een beeld dat mede door het politieke geheugen geconstrueerd wordt. Het kan worden gebruikt om het Westen positief neer te zetten tegenover het Midden-Oosten. Met behulp van deze idee kan de westerse bevolking als een homogene groep bepaald worden, evenals het Midden-Oosten zo als een uniformiteit kan worden voorgesteld. Vrijheid wordt tegenover onvrijheid en onderdrukking geplaatst. De vrijheid die in de jaren zeventig heerste in de midden-oosterse landen wordt met opzet

---

<sup>119</sup> Assmann (2004): 25-30.

uitgesloten om het narratief dat het Westen wil uitdragen te vormen: het Midden-Oosten als een onvrij en vrouwonvriendelijk deel van de wereld.<sup>120</sup>

De *Retu(r)ning the Gaze*-serie probeert dit stereotyperende herinneringspatroon op subtiële wijze te doorbreken. De beschouwer van de schilderijtjes dient zelf na te denken over wat de relatie tussen de voorstellingen en de titels kan zijn. De vrouwen worden op de schilderijtjes allemaal in kleding met dezelfde snit gepresenteerd, zoals a-lijn jurkjes en rokken die tot boven de knie komen, (spijker)broeken en teenslippers. Op de meeste voorstellingen dragen de vrouwen het haar los. Het naast en door elkaar plaatsen van vrouwen uit het Midden-Oosten en vrouwen uit het Westen zou, behalve over het in herinnering brengen van de positie van de midden-oosterse vrouw in de jaren zestig en zeventig en de wijziging daarvan in de loop van de tijd, ook kunnen gaan over juist de gelijkens tussen beide ‘groepen’ vrouwen vandaag de dag. Vrouwen in het Midden-Oosten zijn misschien helemaal niet zo onderdrukt als wij in het Westen (verlangd worden te) denken.<sup>121</sup> Het levert een nieuwe blik op onze (ideologische) ideeën op.

### **3.2 Het cultureel geheugen (1): het archiefgeheugen en het actieve geheugen**

Het cultureel geheugen, dat Assmann als derde aanhaalt, gaat net als het politieke geheugen over de poging om het geheugen voor een langere tijd te fixeren. Om het verdwijnen van herinneringen als gevolg van het verdwijnen van bepaalde groepen, zoals generaties, tegen te gaan, maken culturen gebruik van zogenaamde ‘herinneringsbemiddelaars’. Dit zijn artefacten, zoals foto’s, kranten, boeken, schilderijen en teksten. Deze objecten maken echter niet automatisch en per definitie herinneringen die langdurig zijn en generaties kunnen overleven. Alleen als ze worden bewaard komen ze als historische documenten in het ‘cultureel archief’ terecht, waarin ze worden gescheiden van levende herinneringen.<sup>122</sup>

Assmann karakteriseert dat cultureel archief ook wel als het *Speichergedächtnis* of archiefgeheugen dat ze tegenover het *Funktionsgedächtnis* of actieve geheugen plaatst. In het *Funktionsgedächtnis* zijn herinneringen actief aanwezig. Een bepaalde historische gebeurtenis bijvoorbeeld kan actief worden herinnerd via het opvoeren ervan in een toneelvoorstelling. Het verleden en heden komen dan samen. In het *Speichergedächtnis* zitten herinneringen opgeslagen die niet actief aanwezig zijn in het geheugen (van een cultuur). Het heden is gescheiden van het verleden op deze ‘zolder’ van het geheugen. Wanneer de gelegenheid zich

---

<sup>120</sup> Zeeuw, Huib de, ‘Voorbij de stereotypering van de onderdrukte Arabische vrouw’ in: *NRC*, 20 juli 2017. Beschikbaar via: <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/07/20/voorbij-de-stereotypering-van-de-onderdrukte-arabische-vrouw-a1567337> (geraadpleegd op 6 oktober 2019).

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Assmann (2004): 31.

voordoet, kunnen herinneringen uit dat archiefgeheugen verplaatst worden naar het actieve geheugen.<sup>123</sup> Pas op dat moment krijgen de herinneringen, die zich voorheen passief en zonder betekenis in het archiefgeheugen bevonden, zin en betekenis. Ze worden ge(her)combineerd tot een complexe en instabiele structuur in het Funktionsgedächtnis. Evengoed kunnen herinneringen die zich in het actieve geheugen bevinden op een bepaald moment getransporteerd worden naar het archiefgeheugen en daar tijdelijk of voorgoed opgeslagen blijven (en zo vergeten worden). Het verschil tussen Speichergedächtnis en Funktionsgedächtnis heeft niet alleen betrekking op het culturele geheugen, maar op elke vorm van herinnering. Elke soort is opgedeeld in dat wat wordt herinnerd en dat wat (tijdelijk) wordt vergeten, uitgesloten of weggelaten.<sup>124</sup>

Via de *RtG*-serie weet Hanssen herinneringen die bij mensen (uit de generaties die de jaren zeventig bewust mee hebben gemaakt, in het Westen dan wel in het Midden-Oosten) opgeslagen lagen in het archiefgeheugen en dus (tijdelijk) zijn vergeten – of met opzet uitgesloten van de herinnering ten behoeve van de dominante ideologie – terug te roepen in het actieve geheugen. Pas omdat die herinneringen naar het actieve geheugen worden verplaatst, krijgen ze betekenis. Wat in de jaren zestig en zeventig als vanzelfsprekendheid werd beschouwd (vrouwen kunnen zich gekleed naar eigen smaak in de publieke ruimte bevinden) en geen significante relevantie had, draagt nu opeens een gewichtige betekenis door de historische gebeurtenissen die de positie van vrouwen hebben veranderd en zo die vanzelfsprekendheid hebben doorbroken. Door het verloop van de geschiedenis hebben de naar de schilderkunst getransporteerde oorspronkelijke fotografische beelden een andere waarde gekregen.

In zijn boek *Jerusalem, Jerusalem. Herinneren en vergeten in het werk van Anselm Kiefer en Gerhard Richter* (2016) schrijft Wouter Weijers in een korte passage over hoe Gerhard Richter beelden uit het archiefgeheugen haalt en ze vervolgens transformeert. De passage kent treffende gelijkenis met wat er bij (de kunst van) Hanssen gebeurt en vormde de aanleiding waardoor ik Hanssens kunst met herinnering in verband wil brengen:

Niet alleen herneemt Richter hier beelden die in het actieve geheugen zijn vervaagd, maar in dat hernemen wordt het overgeleverde beeld getransformeerd en

---

<sup>123</sup> Assmann (2004): 31-36.

<sup>124</sup> Idem: 32.

gecompliceerd doordat de reproduceerbare foto een uniek schilderij wordt. Er vindt een overdracht plaats van het domein van het alledaagse naar dat van de kunst [...].<sup>125</sup>

Met het woord “hier” in de eerste zin van het citaat wordt verwezen naar de schilderijen *Onkel Rudi* (1965), *Tante Marianne* (1965) en *Jerusalem* (1995) (afbeelding 26a-c). De voorstellingen van de eerste twee schilderijen zijn ontleend aan foto's uit een persoonlijk fotoalbum.<sup>126</sup> De voorstelling van het laatst genoemde schilderij is gebaseerd op een snapshot dat Richter vanaf het King David Hotel in Jeruzalem nam.<sup>127</sup>

In de schilderijenserie *Retu(r)ning the Gaze* heeft Hanssen, net zoals Richter in zijn schilderijen, overgeleverde beelden hernomen die eerder uit ons actieve geheugen waren vervaagd; de vrouwen in korte kleding in de publieke ruimte bleken niet allemaal westerse vrouwen te zijn, maar ook vrouwen uit het Midden-Oosten. Bovendien maakt Hanssen van de reproduceerbare foto's die ze vond unieke schilderijtjes op karton. Een alledaags tafereel wordt op die manier getransformeerd naar het domein van de kunst. Hier doet zich een nieuwe problematiek voor, namelijk de relatie tussen geheugen, herinnering en kunst. Op deze problematiek ga ik in paragraaf 3.4 dieper in.

### **3.3 Het cultureel geheugen (2): feministische en historische discoursen**

Literatuurwetenschappers Marianne Hirsch en Valerie Smith begrijpen het cultureel geheugen in hun gezamenlijke essay *Feminism and Cultural Memory: An Introduction* (2002) als “een product van gefragmenteerde persoonlijke en collectieve ervaringen die worden uitgedrukt middels technologieën en media die, terwijl ze herinneringen overbrengen, er tegelijkertijd vorm gaan geven.”<sup>128</sup> Het gaat volgens Hirsch en Smith om handelingen van performance, representatie en interpretatie die ‘uitvoerders’ en specifieke contexten vereisen. Ze zien feministische theorie bovendien als een waardevol perspectief van waaruit culturele herinnering kan worden bestudeerd. De culturele herinnering heeft te maken, zoals we al zagen, met wat wel en niet (actief) herinnerd wordt. Wat een cultuur kiest om te herinneren en wat om (voorlopig) te vergeten, is onlosmakelijk verbonden met macht en overheersing en daarmee met gender.<sup>129</sup> De dominante cultuur bepaalt doorgaans wat wel of niet herinnerd wordt. Op herinneringen aan de verworven vrijheden (met betrekking tot het zich naar eigen

---

<sup>125</sup> Weijers (2016): 22.

<sup>126</sup> Idem: 20.

<sup>127</sup> Idem: 106.

<sup>128</sup> Hirsch en Smith (2002): 5. Vertaling van mijn hand. Oorspronkelijk citaat: “[...] cultural memory is the product of fragmentary personal and collective experiences articulated through technologies and media that shape even as they transmit memory.”

<sup>129</sup> Idem: 6.



smaak kleden) van de vrouwen in het Midden-Oosten (die hen later weer ontnomen zijn), wordt door de dominante cultuur in het Midden-Oosten niet de nadruk gelegd. Alleen dan kan die cultuur haar macht over de positie van de vrouwen in de vorm van strikte (sociale) voorschriften uitoefenen en behouden. Zou ze die eens verworven vrijheden wel in het culturele geheugen houden, dan zouden vrouwen ervoor kunnen kiezen zich niet meer naar de kledingvoorschriften te schikken, omdat ze weten dat die vrijheid mogelijk is. Het (laten) vergeten van die omstandigheden levert macht over de vrouwen op. Zij zullen zich schikken naar de wensen van de, in dit geval mannelijke, machthebber.

In haar definitie van het cultureel geheugen legt Marita Sturken, hoogleraar Media, Cultuur en Communicatie aan New York University, zich vooral toe op de mogelijkheid om te bestuderen hoe een cultuur herinneringen van bepaalde historische gebeurtenissen kan produceren en hoe de producten van die cultuur zich, in de vorm van bijvoorbeeld film- en televisiebeelden, bewegen tussen het cultureel geheugen en geschiedenis.<sup>130</sup> Cultureel geheugen en het historische discours beschouwt ze als twee domeinen die verschillen van elkaar.<sup>131</sup> In plaats van dat geschiedenis en het cultureel geheugen echter recht tegenover elkaar staan, zoals de Franse historicus Pierre Nora betoogt, zijn ze veeleer verknoot.<sup>132</sup> De constructie van geschiedenis verloopt via specifieke regels omtrent gedeelde realiteit en overdraagbaarheid van ervaringen. Met behulp van die regels kunnen op basis van herinneringen en ervaringen historische narratieven opgesteld worden. Voor de constructie van geschiedenis is het cultureel geheugen daarom essentieel.<sup>133</sup> De grenzen tussen persoonlijke ervaringen, cultureel geheugen en geschiedenis zijn niet keurig afgebakend, maar lopen vaak in elkaar over, bijvoorbeeld wanneer een persoon die een (traumatische) historische gebeurtenis heeft meegemaakt moeite heeft om zijn of haar eigen herinneringen eraan te onderscheiden van de herinneringen die door de cultuur geproduceerd worden via onder meer films<sup>134</sup> (denk hierbij ook aan het prothetisch geheugen dat de persoonlijke herinnering aan kan vullen).

Daarnaast stelt Sturken dat herinnering geen nauwgezette imitatie is van een ervaring die weer opgehaald en opnieuw beleefd kan worden, maar een vorm van interpretatie van het

---

<sup>130</sup> Sturken (1997): 3.

<sup>131</sup> Idem: 4.

<sup>132</sup> Idem: 5.

<sup>133</sup> Idem: 4.

<sup>134</sup> Idem: 5, 6.

verleden, een geconstrueerd narratief.<sup>135</sup> Hier komen we bij de idee van de herinnering als een bemiddelde reconstructie van het verleden.

### 3.4 Herinnering, representatie en kunst

“Herinnering is het heden van het verleden”<sup>136</sup> schrijft literatuurwetenschapper Richard Terdiman in zijn boek *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (1993). In een herinnering is het verleden voor even aanwezig in het heden, zij het in een bemiddelde vorm. Herinnering is daarmee min of meer gelijk aan een re-presentatie<sup>137</sup> van het verleden, een opnieuw presenteren van het verleden.<sup>138</sup> Een representatie is zo een *stand-in* voor het afwezige waarnaar ze verwijst, namelijk het verleden<sup>139</sup>. In de representatie van het verleden is het verleden op zichzelf niet aanwezig. Daarbij is het reduceren van het verleden essentieel om dat verleden überhaupt te kunnen representeren.<sup>140</sup> Het verleden kan, zo gauw het uit het heden verdwenen is, per definitie nooit meer in zijn volle volledigheid terug aanwezig zijn volgens Terdiman: “[W]at we het verleden noemen is altijd reeds en onherroepelijk een ingrijpend veranderde of verdunde versie van de inhoud die potentieel beschikbaar was voor het bewustzijn toen dat verleden tegenwoordig was.”<sup>141</sup> Het is verlies dat onze herinnering van het verleden überhaupt mogelijk maakt. Via de herinnering wordt het verleden steeds in afgeslankte vorm opnieuw geproduceerd.<sup>142</sup>

Een kunstwerk kan functioneren als een re-presentatie van het verleden, als een stand-in voor het afwezige, zegt Terdiman. Een werk is echter niet alleen maar een weergave van wat buiten het werk zelf ligt, in dit geval het verleden. De materialiteit van een kunstwerk maakt dat een kunstwerk in het hier en nu ook tastbaar aanwezig is, tegelijk met (het lichaam van) de beschouwer. Een kunstwerk voert het verleden opnieuw op, re-presenteert het. Daarom is de kunst een zeer geschikt medium om het afwezige (het verleden) in het aanwezige (het kunstwerk in het heden) te tonen.<sup>143</sup>

De *RtG*-serie van Hanssen is zo ook een re-presentatie van het verleden; voor even is het verleden (de vrijheidspositie van vrouwen) weer aanwezig in het heden. De reductie van

---

<sup>135</sup> Sturken (1997): 7.

<sup>136</sup> Terdiman (1993): 8. Vertaling van mijn hand, gebaseerd op Weijers (2016): 24. Oorspronkelijk citaat: “Memory is the present past”.

<sup>137</sup> Het koppelteken wordt hier gebruikt tussen ‘re’ en ‘presentatie’ om de nadruk te leggen op het *opnieuw aanwezig stellen* van het verleden in iets op een later moment.

<sup>138</sup> Terdiman (1993): 8.

<sup>139</sup> Weijers (2016): 24.

<sup>140</sup> Terdiman (1993): 22.

<sup>141</sup> Ibidem. Vertaling van mijn hand. Oorspronkelijk citaat: “[W]hat we call the past is always already and irretrievably a profoundly altered or attenuated version of the contents that were potentially available to consciousness when that past was present.”

<sup>142</sup> Terdiman (1993): 22.

<sup>143</sup> Weijers (2016): 31.

het verleden uit zich hier in het laten zien van zeventien vrouwen en het wijzen op de vrijheid in kledingkeuze en haardracht van die vrouwen in de openbare ruimte. Toen die omstandigheden tegenwoordig waren, was de vrijheid gecompliceerder dan alleen het zelf kunnen kiezen welke kleding aangedaan wordt. Ook andere sociale aspecten, waaronder het uitoefenen van allerlei ‘mannelijke’ beroepen door vrouwen, speelden een rol. In de representatie is ervoor gekozen om het kledingaspect van het verleden opnieuw te presenteren. Dit aspect zou daarom als een pars pro toto beschouwd kunnen worden: een deel van een gecompliceerder geheel wordt gebruikt alsof het dat geheel is, om zo (in verdunde versie) ook naar dat grotere geheel te kunnen verwijzen.

De *RtG*-reeks van Hanssen toont het afwezige in het aanwezige, het verleden in het heden. De schilderijtjes functioneren elk als stand-in voor het afwezige. Hun materialiteit maakt dat ze het verleden tastbaar opnieuw present stellen in het hier en nu. Ze laten het verleden opnieuw zien in een bemiddelde vorm zien, in geschilderde voorstellingen. De voorstellingen zijn gebaseerd op fotografische beelden van omstandigheden die op een bepaald moment in de geschiedenis werkelijk en tegenwoordig waren. De schilderijen voeren die verstreken tegenwoordigheden opnieuw op, in tastbare verf op karton, die vragen om van betekenis te worden voorzien.

Het schilderij *Egypt* (2018) (afbeelding 27) van Hanssen hing in de Kunsthal te Helmond vlak naast de *RtG*-serie op dezelfde wand. Hoewel het werk niet tot de serie behoort, wordt zo toch een bepaalde relatie geïnitieerd. *Egypt* toont drie vrouwen, gesitueerd in de openbare ruimte. Twee van hen hebben een fiets in de hand. Alle drie zijn ze gekleed in kleding die doet denken aan de mode van een aantal decennia terug: plooirokken tot op de knie en truitjes met daarbij een passend vestje. De armen en benen van de vrouwen zijn niet bedekt. Als we de titel geloven, heeft deze voorstelling plaats in Egypte, in het Midden-Oosten dus. In vergelijking met de *RtG*-serie zou ook dit schilderij kunnen gaan over de positie en vrijheden van vrouwen in het Midden-Oosten van de jaren zestig en zeventig. Ze kunnen in kleding naar eigen smaak gaan en staan waar ze willen, ze zijn mobiel (vanwege de fietsen) en ook het haar is onbedekt. Het verleden wordt ook hier in bemiddelde en verdunde vorm gere-presenteerd, die wijzen op een tijd met omstandigheden die we vergeten waren. Door de context die de tien *RtG*-schilderijtjes bieden, is die kritische interpretatie van *Egypt* mogelijk.

## Hoofdstuk 4: Gender

### 4.1 Wat is gender? Vrouwen, mannen, vrouwelijk, mannelijk, queer

Meisjes en jongens worden elk doorgaans geboren met specifieke, primaire lichamelijke kenmerken die we definiëren als behorende bij het vrouwelijke dan wel mannelijke geslacht. Samen met de secundaire geslachtskenmerken, die zich in de pubertijd ontwikkelen, en de algehele bouw van het lichaam behoren deze kenmerken tot wat ‘seksse’ wordt genoemd. Het is het geheel van biologisch bepaalde lichamelijke kenmerken die uitmaken of iemand man of vrouw is.

Deze biologische en lichamelijke eigenschappen worden onderscheiden van de eigenschappen van een persoon die te maken hebben met identiteit en gedrag. Deze identiteits- en gedragskenmerken worden geschaard onder het begrip ‘gender’. Gender omvat de sociaal geconstrueerde context binnen welke wordt bepaald welke aspecten van het lichaam en gedrag als vrouwelijk dan wel mannelijk worden gezien. Deze dominante denkbeelden worden aan mannen en vrouwen opgelegd, ook al fluctueren ze in de tijd. Een mannelijk lichaam behoort bijvoorbeeld aan de publieke omgeving, terwijl een vrouwelijk lichaam in de private sfeer thuishoort.<sup>144</sup> Ook uiterlijke kenmerken kunnen tot het domein van gender behoren: hier gaat het dan om kleding, haardracht, make-up, accessoires. Wat hierbij als vrouwelijk en wat als mannelijk wordt gezien wordt sociaal-cultureel bepaald.

Het verschil tussen seksse en gender zou samengevat kunnen worden in de begrippenparen vrouw-man versus vrouwelijk-mannelijk. Met seksse wordt bedoeld of een persoon wat betreft biologische lichamelijke kenmerken man of vrouw is. Gender is veel variabelere en gaat erom of iemand door zichzelf of door de sociale omgeving als mannelijk dan wel vrouwelijk wordt beschouwd. Een persoon met lichamelijke kenmerken van een man die zich graag hult in kleding die volgens de culturele en sociale voorschriften als vrouwelijk wordt beschouwd, is biologisch gezien nog steeds man, maar vindt dat vrouwelijke kleding beter bij zijn identiteit past. Bovendien kan ‘vrouwelijk’ in de ene cultuur wat anders omvatten dan in een andere cultuur. Ook al worden de ideeën over de verschillen tussen de genders in hoge mate door de culturele context bepaald, toch zijn mensen ze als natuurlijk en vanzelfsprekend gaan nemen. De sociaal-cultureel geconstrueerde bepalingen worden als het ware voor biologische feiten aangezien.<sup>145</sup>

Het onderscheid tussen seksse en gender en deze opvatting van het begrip gender behoren tot de feministische theorievorming. De Britse feministische sociologe Ann Oakley

---

<sup>144</sup> Hatt en Klouk (2017): 148.

<sup>145</sup> Ibidem.

was de eerste die dit onderscheid binnenbracht in het feministische denken. In haar boek *Sex, Gender and Society* (1972) gaat ze in op de noodzaak om de lichamelijke kenmerken te scheiden van de culturele positionering van mensen. Het onderscheid tussen man en vrouw aan de ene kant en mannelijk en vrouwelijk aan de andere kant kan volgens Oakley bijdragen aan het verhelderen van discussies over sekseverschillen.<sup>146</sup> Ze stelt als doel om het verschil tussen sekse en gender bloot te leggen op elk gebied waar het bestaan van natuurlijke en sociaal geconstrueerde verschillen tussen mannen en vrouwen wordt erkend, om zo dat ideologische denken van nieuwe inzichten te voorzien.<sup>147</sup> Op haar uitgangspunt dat de formatie van gender erg gecompliceerd is, hebben na haar veel wetenschappers en critici voortgeborduurd.<sup>148</sup>

De laatste tijd wordt door theoretici en critici betoogd dat ook sekse een sociaal-cultureel construct is. De theorievorming waartoe deze premisse behoort, wordt ook wel *queer theory* genoemd. Dit perspectief ziet alle categorieën binnen sekse, gender en seksualiteit<sup>149</sup> als fictie, als drogbeelden die worden gebruikt door de dominante instanties om mensen in hokjes te duwen en zo de macht te kunnen behouden.<sup>150</sup> *Queer* betekent dus in algemene zin het niet categoriseren van een persoon op welk gebied dan ook. De bestaande categorieën zijn volgens de *queer theory* niet voldoende toereikend en stabiel, zoals conventioneel wordt aangenomen. Ze zijn juist zeer onstabiel: het toepassen van één categorie, heteroseksualiteit bijvoorbeeld, op een persoon betekent niet dat die persoon vervolgens niet in andere categorieën kan passen en dat deze categorieën daarmee worden uitgesloten. *Queer theory* gaat daarom (in de beeldcultuur) op zoek naar het heteroseksuele in het homoseksuele, en andersom.<sup>151</sup> In plaats van het begrijpen van categorieën als sterk begreemd, worden ze meer fluïde.

Hanssen speelt in haar kunstwerken zo nu en dan ook met het fluïde karakter dat gender kan hebben. In het drieluk *Barber, Station Attendant, Draftsman* (afbeelding 28a-c) uit de schilderijenreeks *I Have A Dream* (1994) zien we die personen drie beroepen uitvoeren. Op het eerste gezicht lijken die personen mannen te zijn. De beroepen worden bovendien als

---

<sup>146</sup> Oakley, Ann, 'From *Sex, Gender and Society* (1972): 'Introduction'', excerpt uit het boek. Beschikbaar via: <http://www.annoakley.co.uk/fromsgas.pdf> (geraadpleegd op 14 september 2019).

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Walters, Hannah, review van Ann Oakleys boek *Sex, Gender and Society*, University of Glasgow, Sociological Research Online. Beschikbaar via: <http://www.socresonline.org.uk/21/1/reviews/3.html> (geraadpleegd op 14 september 2019).

<sup>149</sup> Onder de categorieën valt het zich identificeren als onder meer man, vrouw, mannelijk, vrouwelijk, niet mannelijk en niet vrouwelijk, heteroseksueel, homoseksueel, biseksueel, aseksueel, panseksueel.

<sup>150</sup> Hatt en Klonk (2017): 150.

<sup>151</sup> Idem: 165.

typisch mannelijk geclassificeerd: barbier, pompbediende en architect. Een gendersensitieve analyse doet inzien dat dit oordeel gebaseerd is op de ideeën en categorieën die door de samenleving en cultuur zijn geconstrueerd: ‘barbier is een beroep voor mannen, dus de persoon die we op het schilderij zien, is een man’.

Wanneer we echter beter kijken, ontdekken we dat de drie personen vrouwelijke karaktertrekken vertonen. In het geval van *Draftsman* is dit misschien wel het duidelijkst: de persoon heeft lang, golvend haar dat bovenop het hoofd half opgestoken lijkt te zijn. De kleding die de persoon draagt, lijkt bovendien erg veel op een lange jurk. Ook de kledingstukken van de andere twee figuren hebben een soort jurkvorm. Verder hebben de drie lichamen een karakter dat we, vanuit onze sociaal-cultureel geconstrueerde visie, als vrij vrouwelijk zouden kunnen bestempelen: sierlijke, zachte vormen en houdingen. De pompbediende bijvoorbeeld staat in een pose die vrouwen aan zouden kunnen nemen om verleidelijk op de foto te gaan: met de rug naar de cameralens, ietwat voorovergebogen, handen steunend op een oppervlak en een blik over de schouder werpend.

Zijn de personen op de drie schilderijen dan nu man of vrouw, mannelijk of vrouwelijk? Of zijn het personen die zich definiëren als queer en die zich niet in geconstrueerde categorieën laten plaatsen? Door de losse toets worden de personages ten opzichte van een foto in hoge mate vervaagd, waardoor de suggestie wordt verhoogd: het zouden wel eens vrouwen kunnen zijn, zonder dat dit expliciet wordt bevestigd. Ook de titels van de schilderijen zijn niet eenduidig. De beroepsbenamingen worden in de Engelse taal op een genderneutrale wijze gebruikt, zowel voor vrouwen als mannen.<sup>152</sup> Hanssen lijkt in dit drieluik te laten zien hoe gecompliceerd en fluïde gender kan zijn.

#### **4.2 Gender en macht: een broek aan, een sluier om**

In de *Retu(r)ning the Gaze*-reeks toont Hanssen de afgebeelde personen, in tegenstelling tot de personen op *Barber*, *Station Attendant* en *Draftsman*, juist op een heel eenduidige manier: als vrouwen, zowel met betrekking tot de lichamelijke kenmerken als wat betreft de culturele positionering. De vrouwen hebben lichaamsvormen die behoren tot het vrouwelijke biologische geslacht. Daarnaast dragen ze kleding die als typisch vrouwelijk gezien wordt: zwierige rokjes, jurken en hand- of schoudertassen. Ook de manier waarop ze hun haar dragen hoort bij de stereotypische vrouwelijkheid: lang en lohangend of opgestoken. Opmerkelijk is

---

<sup>152</sup> De beroepsbenaming ‘draftsman’ impliceert door het woorddeel ‘man’ dat het om een beroepsbenaming voor mannen gaat. Hoewel deze benaming in het Engels ook voor vrouwen gebruikt kan worden (zie <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/draftsman>), bestaat ook de term ‘draftswoman’, die specifiek het uitoefenen van het beroep door een vrouw uitdrukt (zie <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/draftswoman>).

echter wel dat een aantal van de vrouwen niet volledig aan dit stereotiepe beeld voldoen: ze dragen een broek. Dit is het geval op de schilderijtjes *London* (afbeelding 1), *Istanbul Bosporus* (afbeelding 4), *Iraq Baghdad* (afbeelding 6), *California* (afbeelding 8) en *Teheran* (afbeelding 10). De vrouw op *London* draagt zelfs een ‘mannenpak’. In onze tijd vinden we het vanzelfsprekend dat vrouwen broeken kunnen dragen, maar tot de jaren zestig van de vorige eeuw was dit helemaal niet zo gewoon. De broek werd lange tijd (en wordt soms toch nog steeds) geassocieerd met mannen, mannelijkheid en daarmee ook met macht. Wanneer een vrouw een broek aantrok, was dat soms een daad van verzet of het opeisen van vrijheid. Er werd echter vaak de spot mee gedreven en arrestatie lag op de loer. In de Verenigde Staten en Frankrijk golden een tijd lang wetten die het vrouwen verboden om de straat op te gaan in kleding die ‘niet bij hun geslacht hoorde’. Pas sinds de jaren zestig is het dragen van broeken en pakken door vrouwen sociaal geaccepteerd (in het Westen).<sup>153</sup>

Op de momenten waarop de oorspronkelijke foto’s, die Hanssen later als basis voor haar *RtG*-serie zou gebruiken, gemaakt werden, was het dus nog niet zo lang geleden dat vrouwen die broeken droegen in de publieke ruimte algemeen sociaal werden aanvaard. Deze nieuwe verworven vrijheid en emancipatie geeft een extra dimensie aan de schilderijtjes. De positie waarin de vrouwen zich toen bevonden, wordt nog eens benadrukt door het naast en door elkaar plaatsen van vrouwen uit enerzijds het Midden-Oosten en anderzijds het Westen, in enerzijds jurken en rokken en anderzijds broeken en pak. Er gaat een sterke uiting van emancipatie uit van de schilderijtjes.

Van oudsher werden in Iran en elders in het Midden-Oosten sociale normen in hoge mate door mannen voorgeschreven. De oude tradities bestonden eruit dat de regels waarnaar vrouwen leefden voornamelijk door hen werden bepaald. Het waren mannen die de standaard voor vrouwen vaststelden omtrent gepast gedrag, hun rol in de samenleving en de strafmaatregelen die getroffen werden als niet aan die normen werd voldaan. Deze macht van mannen over vrouwen werd specifiek gesymboliseerd door het afzonderen van vrouwen, iets dat buitenshuis werd afgedwongen door vrouwen te verplichten tot het dragen van een sluier.<sup>154</sup> Op die manier was men ervan verzekerd dat de scheiding tussen mannen en vrouwen gehandhaafd bleef.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Bruculieri, Julia, ‘Woman And Pants: A Timeline of Fashion Liberation’, in: *Huffpost*, 10 maart 2019. Beschikbaar via: [https://www.huffpost.com/entry/women-and-pants-fashion-liberation\\_1\\_5c7ec7f7e4b0e62f69e729ec](https://www.huffpost.com/entry/women-and-pants-fashion-liberation_1_5c7ec7f7e4b0e62f69e729ec) (geraadpleegd op 8 oktober 2019).

<sup>154</sup> Overigens werden ook in het Westen sociale normen door mannen gedomineerd, maar dan op een veel subtielere wijze, niet op de hier beschreven gedwongen manier (afzonderen van vrouwen en hen verplichten tot het dragen van een sluier) die aan de orde was in het Midden-Oosten.

<sup>155</sup> Nashat (1983): 5.

Die strikte voorschriften werden in de loop van de twintigste eeuw stukje bij beetje losgelaten. De opvatting van vrouwen over zichzelf veranderde, net als de houding van mannen tegenover vrouwen.<sup>156</sup> Dit was deels het gevolg van de toegenomen contacten met het Westen en het bewust proberen imiteren van het Westen. Het was tevens het resultaat van de veranderingen binnen de Iraanse samenleving die teweeg werden gebracht door nieuwe sociale en economische omstandigheden. Er kwamen meer banen die ook door vrouwen uitgeoefend gingen worden, waardoor het opleidingsniveau van vrouwen sterk verbeterde.<sup>157</sup> De Iraanse Revolutie van 1979 maakte echter weer een abrupt einde aan de progressiviteit en voerde opnieuw allerlei regels en voorschriften in die zeer nauwkeurig nagevolgd moesten worden.

Ook vandaag de dag gelden die strikte normen nog steeds. In het openbaar dienen vrouwen alle delen van hun lichaam behalve het gezicht, de handen en de voeten te bedekken en moeten ze kleding in ‘bescheiden’ kleuren en een hijab (hoofddoek) dragen. De Iraanse ‘cultuurpolitie’ treedt steeds harder op. Zo zijn er onlangs nog extra politie-eenheden ingezet om te controleren of iedereen zich aan de strikte islamitische voorschriften houdt. Burgers worden bovendien opgeroepen om immoreel gedrag aan de Iraanse overheid te melden via een ‘kliklijn’. Mohammad Abdulhpour, commandant van de Revolutionaire Garde, vertelde aan het Iraanse private persbureau *Tasnim* dat het land afhankelijk is van een strenge naleving van de voorschriften: “De vijand probeert onze nationale cultuur een westerse levensstijl te laten adopteren.”<sup>158</sup>

Deze recente ontwikkelingen bepalen sterk het beeld dat we in het Westen van vrouwen in het Midden-Oosten hebben. Vrouwen worden onderworpen aan de dominante groep van mannen die de macht in handen hebben. We weten niet (meer) dat vrouwen in diezelfde landen ooit kleding naar westerse snit, en dus ook broeken, als symbool van vrijheid en emancipatie, konden en mochten dragen. De afgebeelde vrouwen in *Istanbul Bosphorus* (afbeelding 4), *Iraq Baghdad* (afbeelding 6) en *Teheran* (afbeelding 10) maken ons als beschouwer daar bewust van. De twee vrouwen op het laatstgenoemde schilderijtje dragen bovendien zelfs broeken met korte pijpen die een groot deel van de benen onbedekt laten, iets dat nu volkomen ondenkbaar is geworden. De *RtG*-serie herinnert zo eraan hoe precair

---

<sup>156</sup> Nashat (1983): 5.

<sup>157</sup> Idem: 31.

<sup>158</sup> Luckerhof, Casper, ‘Iraanse Angelina Jolie-‘copycat’ gearresteerd door islamitische cultuurpolitie’, in: *De Volkskrant*, 7 oktober 2019. Beschikbaar via: <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/iraanse-angelina-jolie-copycat-gearresteerd-door-islamitische-cultuurpolitie~b0cbe762/> (geraadpleegd op 8 oktober 2019). Met “de vijand” in het citaat wordt het Westen bedoeld.



emancipatie en de positie en vrijheid van vrouwen is. Het kan zomaar van het ene op het andere moment veranderen.

In het werk *Adapting* (2018) (afbeelding 29), dat in feite een grote en wat meer gedetailleerde versie van *London 1* (afbeelding 2) is, maar niet tot de *RtG*-reeks behoort, wordt gespeeld met de normen en interpretatie van de beschouwer. Op beide voorstellingen zien we twee vrouwen in een ruimte die doet denken aan een kledingwinkel of naaiatelier. De vrouw links heeft zich toegelegd op de zoom van de jurk van de vrouw rechts naar wie ze vragend opkijkt alsof ze op zoek is naar goedkeuring van haar taak. De titel *Adapting* geeft aan dat het om aanpassing gaat, het aanpassen van de lengte van de jurk in dit geval. Wordt de jurk korter gemaakt of juist langer? Afhankelijk van de context in tijd en plaats waarin het schilderij wordt bekeken en de normen die binnen die context gelden, kan de interpretatie verschillen. Vanuit een conservatiever perspectief, waarin vrouwen zich bijvoorbeeld aan bepaalde ‘beschaafde’ kledingregels moeten houden, zou men eerder geneigd kunnen zijn om te denken dat het om het langer maken van de jurk gaat, om zo te kunnen voldoen aan de norm die wordt verlangd. Vanuit een meer vrij, progressief perspectief waarin korte kleding algemeen geaccepteerd wordt, zal de voorstelling eerder geïnterpreteerd kunnen worden als het korter maken van de jurk. Het beeld dat de beschouwer van vrouwen heeft, is dan ook van grote invloed op zijn of haar interpretatie. Dit is eveneens het geval bij de kleine versie van het schilderij, *London 1* uit de *RtG*-reeks. Hier kan ook getwijfeld worden of de jurk korter of langer gemaakt wordt.

Een visueel verschil met *Adapting* is echter dat het kleine werkje vluchtiger en minder gedetailleerd geschilderd is. Bovendien staat de kleine versie in directe relatie tot de andere negen schilderijtjes, waardoor de betekenis van het beeld in zekere zin anders is, zich schikt naar die context. Er wordt nadruk gelegd op andere aspecten van het werkje, zoals het gegeven dat het überhaupt korte kleding is die de vrouwen dragen en geen bedekkende kleding. Daarbij dient de titel (waarin de stad Londen genoemd wordt) als een soort aanwijzing die de kijk op de schilderijtjes met midden-oosterse steden en landen in de titel prikkelt en transformeert, en daarmee het beeld van de midden-oosterse vrouwen kan veranderen.

### 4.3 Rolpatronen en stereotypen in de ‘genderruimte’

Die beelden die Hanssen kiest om haar kunstwerken op te baseren, zijn, zoals ze zelf aanneemt, gemaakt vanuit een mannelijke blik.<sup>159</sup> Hanssen stelt daar met haar schilderijen een vrouwelijke blik tegenover, waardoor we met een ander perspectief (dat het gevolg is van Hanssens schilderwijze) naar de beelden kijken. De blik, om erop terug te komen, wordt dus sterk gekleurd door sekse en gender. De male gaze kan verbonden worden met de typische eigenschappen die doorgaans toegeschreven worden aan mannen: actief en beschikken over controle en macht. Hanssens vrouwelijke (en feministische?) blik gaat hier tegenin. In het drieluik *Barber, Station Attendant, Draftsman* dat hierboven werd aangehaald, stelt ze vraagtekens bij de representatie van mannelijke en vrouwelijke rolpatronen en genderidentiteiten via de manier waarop ze de personen in beeld brengt en in verf vangt.

Hanssen is in haar kunst vaak bezig met kwesties rondom gender en rolpatronen van vrouwen en mannen. In de tentoonstelling over het werk van Hanssen in de Kunsthal te Helmond was een van de zalen op aanwijzing van Hanssen ingericht als ‘genderruimte’, waar in een binaire tegenstelling de thema’s private ruimte versus publieke ruimte, statisch tegenover dynamisch, en verhullen versus onthullen centraal stonden.<sup>160</sup> Elk van deze begrippenparen worden doorgaans toegeschreven aan respectievelijk vrouwen en mannen. In de ruimte hing een vijftal (series) werken, waaronder ook de *Retu(r)ning the Gaze*-reeks. Het is interessant om deze reeks in samenhang met de andere vier werken te bespreken, om zo nog beter grip te krijgen op de gendersensitiviteit van de tien schilderijtjes.

Allereerst hing tegenover de *RtG*-reeks de reeds aangehaalde schilderijenserie *The Borrowed Gaze/Variations GTB* (afbeelding 11a-j) die tienmaal de vrouw uit het schilderij *Galante conversatie* (circa 1654) (afbeelding 30) van Gerard ter Borch op net andere manieren afbeeldt.<sup>161</sup> Elke vrouw draagt een lange jurk met een grote kraag, pofmouwen en een wat plompe rok tot op de grond. De jurken bedekken het lichaam volledig, alleen de hals is zichtbaar. Door deze kleding hebben de vrouwen weinig bewegingsvrijheid. Het beperkt de vrouwen in hun dynamiek; hun houding is stil en statisch. Ze begeven zich bovendien binnenshuis, in een private ruimte en hebben zich van ons als beschouwer weggedraaid. De *RtG*-serie heeft juist een hieraan tegenovergesteld karakter. De vrouwen hierin maken deel uit van de publieke ruimte op een actieve wijze: ze wandelen over straat, in een park of bevinden

---

<sup>159</sup> Hanssen vertelde dit tijdens een rondleiding die ze zelf verzorgde door de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond op 31 maart 2019.

<sup>160</sup> E-mail van Karin Hanssen aan mij, met daarin de opzet en uitleg van de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond, ontvangen op 11 februari 2019.

<sup>161</sup> Zie het eerste hoofdstuk.

zich in een winkel, waar ze hun beroep als coupeuse uitoefenen of kleding passen. Ook hun kleding is, zoals we eerder al zagen, niet ver- maar onthullend. De blote huid van de ledematen is goed te zien.

De twee schilderijenreeksen tonen twee tegengestelde vrouwbeelden (uit twee verschillende periodes in de geschiedenis): de passieve vrouw die thuishoort in de privésfeer<sup>162</sup> en de actieve vrouw die zich in de openbare ruimte, die voorheen alleen voor mannen was bedoeld, kan begeven. De vrouwen uit de *RtG*-serie lijken daarmee de stereotiepe eigenschappen van mannen over te nemen: actief zijn, zeggenschap over zichzelf hebben en op hun plaats zijn in de openbare ruimte. Opvallend is dat Hanssen haar ‘Ter Borch-vrouwen’ toch ook lijkt te hebben voorzien van enige vorm van dynamiek of zeggenschap over zichzelf die niet aanwezig is op de voorstelling van Ter Borch: de plooiën in de rokken zijn zo gevormd dat ze op twee benen lijken. Vooral in *The Borrowed Gaze/Variations GTB 8 en 9* (afbeelding 11h-i) is dit duidelijk zichtbaar. De rok lijkt nu minder belemmerend te zijn en de vrouwen meer vrijheid te geven.

In de ruimte hing verder een klein doek met een voorstelling van een vrouwelijk naakt, getiteld *Nude 3* (1995) (afbeelding 31). In vergelijking met de *RtG*-reeks is hier sprake van (extreme) onthulling, niet in de publieke ruimte, maar in combinatie met een private ruimte. Deze voorstelling drukt de male gaze uit: een typisch beeld van een vrouw als object dat bekeken dient te worden. Het hoofd van de vrouw valt bovendien buiten het kader, wat de opvatting van vrouwen als afstandelijk, onpersoonlijk object nog eens benadrukt. Dit beeld vormt een aanvulling op de twee vrouwbeelden hierboven.

Naast deze beelden van vrouwen hingen er ook beelden van mannen, of, in het geval van *Boy Wonder*, een jongen. *Boy Wonder* (2012-2018) (afbeelding 32) verwijst naar de mythe van de herdersjongen die als natuurlijk wonderkind (de kunstenaar) ontdekt werd door een oudere beschermheer.<sup>163</sup> Het schilderij legt, in de woorden van Hanssen, “de link naar het traditionele concept van pastorales (utopische herderstaferelen) uit de barok en is tegelijk een kritiek op de verheerlijking van het mannelijke genie en de miskennis van vrouwen als kunstenaar, als individu en auteur.”<sup>164</sup> Hanssen wijst hier op het gebrek van de dominante

---

<sup>162</sup> In het originele schilderij van Ter Borch is de vrouw wellicht minder een passieve vrouw uit de privésfeer dan in de schilderijen van Hanssen. In Ter Borchs voorstelling begeeft de vrouw zich in een ruimte met twee andere personen die met haar in gesprek lijken te zijn. In Hanssens schilderijen bevindt de vrouw zich alleen in een ruimte en lijkt ze in zichzelf gekeerd te zijn.

<sup>163</sup> E-mail van Karin Hanssen aan mij, met daarin de opzet en uitleg van de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond, ontvangen op 11 februari 2019. En Nochlin (1971): 7.

<sup>164</sup> E-mail van Karin Hanssen aan mij, met daarin de opzet en uitleg van de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond, ontvangen op 11 februari 2019.

mannelijke constructie van de kunstgeschiedenis, waarin vrouwen voornamelijk als model in beeld komen, niet als auteur.

Naast dit stereotype van het mannelijke artistieke genie was een reeks stereotyperende portretjes van mannelijke Duitse geleerden geplaatst. Deze tekeningenserie, *Die Gebildeten* (1994) (afbeelding 33a-f) geheten, toont hoe, behalve vrouwen, ook mannen op bepaalde steeds terugkerende manieren worden afgebeeld. In dit geval worden de mannen als geleerden weergegeven; *en face* of driekwart, met een strenge blik, op leeftijd, vermogend en in een overhemd met colbert en eventueel een vlinder- of stropdas. De precieze identiteit van de mannen speelt geen rol. Ze zijn representaties van typen geworden (de bioloog, de dichter, et cetera). Hanssen onderzoekt in deze serie stereotyperende fotografische voorstellingen van klasse, gender en identiteit.<sup>165</sup>

De manier waarop mannen in de ‘genderruimte’ verbeeld zijn, is vrij stabiel. Ze worden als geniale en veelbelovende wezens neergezet, zowel in *Boy Wonder* als in *Die Gebildeten*. De beelden van de vrouwen in deze ruimte lopen echter erg uiteen. Drie verschillende vrouwbeelden worden getoond: de passieve verhulde vrouw in de private ruimte, de actieve vrouw met onbedekte ledematen in de publieke ruimte en de bijna volledig onbedekte en passieve vrouw in de privésfeer. Deze uiteenlopende beelden vertellen iets over de positie van de vrouw. Ze benadrukken hoe precair deze is, hoe onderhevig deze is aan de dominante blik of cultuur en hoe deze van het ene op het andere moment kan veranderen. Aan de *Retu(r)ning the Gaze*-serie zit daarbij nog de extra historische dimensie van de positie van vrouwen vóór en na de Revolutie verbonden.

---

<sup>165</sup> Deze schilderijenreeks van Hanssen doet sterk denken aan de serie schilderijen getiteld *48 Portretten* (1971-1972) (afbeelding 35) van Gerhard Richter. Ook deze serie toont portretten van witte geleerde Westerse mannen. Hun individuele identiteit is minder van belang geworden doordat Richter hun persoonlijke kenmerken in zekere mate homogeen heeft gemaakt. Zie: ‘Notes’ bij *48 Portretten (Franz Kafka)*. Beschikbaar via: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/portraits-people-20/48-portraits-franz-kafka-13369> (geraadpleegd op 31 oktober 2019).

## Hoofdstuk 5: Artistieke praktijk

### 5.1 Appropriation art?

Hanssens artistieke werkmethode bestaat, zoals we eerder al zagen, uit het kiezen van foto's uit tijdschriften, kranten en privéalbums uit de jaren vijftig, zestig en zeventig van de vorige eeuw om die vervolgens als bron te gebruiken voor schilderijen op doek of karton of voor potloodtekeningen op papier. Hanssen doet dus een ingreep in iets dat reeds bestaat en door die ingreep verandert. Een foto 'wordt' een schilderij. Of liever gezegd: een beeld wordt van het medium fotografie overgebracht naar het medium schilderkunst. Hanssens werkwijze wordt wel eens getypeerd met het begrip 'appropriatie'.<sup>166</sup>

In een bepaald opzicht is wat Hanssen doet inderdaad een vorm van toe-eigening, of *appropriation art*. Ze neemt een bestaand beeld en gebruikt dat in haar eigen werk. Dit is ook wat er gebeurt in appropriation art. Er is echter een belangrijk verschil. Een kenmerk van appropriation art is dat het originele beeld niet of nauwelijks veranderingen ondergaat in het nieuwe kunstwerk.<sup>167</sup> Van een foto wordt opnieuw een foto gemaakt bijvoorbeeld, zoals de Amerikaanse kunstenares Sherrie Levine (1947-) dat heeft gedaan door foto's van de Amerikaanse fotograaf Walker Evans (1903-1975) opnieuw te fotograferen en als haar eigen werk te tonen. De verhouding tussen origineel (een foto) en herwerking (een schilderij) is in het geval van Hanssen echter complexer. Er vindt namelijk een cruciale *transfer* plaats: een beeld op lichtgevoelig materiaal wordt een beeld in verf op doek. Dit levert een grote verandering ten aanzien van het originele beeld op. In die zin past Hanssens kunst en werkwijze minder goed bij wat er doorgaans onder appropriation art wordt verstaan. Het lijkt te gaan om een subtiel verschil, maar het is een belangrijke kanttekening voor het begrijpen van Hanssens artistieke praktijk.

### 5.2 Fotografie versus schilderkunst

Het is goed om dieper in te gaan op de eigenschappen van en de verhouding tussen fotografie en schilderkunst. Foto's worden gemaakt met een fototoestel, fotocamera of mobiele telefoon. Vaak zijn deze apparaten voorgeprogrammeerd met automatische functies, waardoor degene die fotografeert zelf bepaalde keuzes niet meer hoeft te maken en alleen maar het knopje in hoeft te drukken om de foto te nemen.<sup>168</sup> Een foto heeft daarmee de connotatie van machinale

---

<sup>166</sup> Mullins (2014): 8. En Vanhoutte (2012): 60.

<sup>167</sup> Rowe, Hayley A., 'Appropriation in Contemporary Art', in: *Inquiries Journal*, jrg. 3, nr. 6, 2011. Beschikbaar via: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1661/appropriation-in-contemporary-art> (geraadpleegd op 14 september 2019).

<sup>168</sup> Dit is vooral vandaag de dag het geval. In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw vereisten de meeste fototoestellen een zekere instelling (onder andere diafragma, sluitertijd, scherptediepte) voor het maken van

objectiviteit.<sup>169</sup> Fotografie wordt historisch gezien beschouwd als een objectievere manier van beelden maken dan schilderen of tekenen. Deze objectiviteit is vooral ook, en misschien belangrijker nog, het gevolg van indexicaliteit. De foto vangt wat zich voor de cameralens bevindt op lichtgevoelig materiaal: een afdruk van de werkelijkheid blijft achter. Wat op een (analoge) foto te zien is, heeft zich werkelijk voor de camera bevonden. De foto is een index, die verwijst naar wat eens voor de lens van de camera stond (en nu verdwenen is) en daar enige gelijkenis mee vertoont.<sup>170</sup> Het is een achtergebleven afdruk die erop wijst dat wat het beeld toont zich ooit in de realiteit voor de camera bevond. In de teken- of schilderkunst is dit heel anders. Een kunstenaar die zich daarmee bezighoudt, kan de werkelijkheid volledig naar zijn of haar hand zetten en zaken verbeelden die zich nooit in de werkelijkheid hebben afgespeeld. Wat wordt geschilderd hoeft ook niet per se voor het oog van de kunstenaar aanwezig te zijn geweest.

Toch blijft er, naast objectiviteit, ook sprake van subjectiviteit in een foto. Degene die fotografeert bepaalt bijvoorbeeld wat hij of zij in beeld brengt en wat er buiten het kader van de foto wordt gelaten. In foto's zit dus een spanning tussen het subjectieve en objectieve.<sup>171</sup>

In een schilderij zijn over het algemeen alle elementen van subjectieve aard. Elke verfstreek is door de kunstenaar zelf op het doek aangebracht. Ook wat wordt verbeeld, kan worden bepaald. Een kunstenaar kan alles schilderen wat hij of zij wil. Hanssen werkt echter op een wat andere manier, een manier die bovendien precies tegenovergesteld lijkt te zijn aan het nemen van een foto. De compositie en het kader zijn weliswaar een gegeven voor haar, ze haalt deze uit bestaande beelden,<sup>172</sup> maar alle andere aspecten trekt ze naar zich toe, zoals de precieze kleuren, verfdikte en details. Wat een fotocamera met automatische functies in beeld brengt wordt, afgezien van de kadering, beslist door de fotocamera. Hanssen legt zichzelf in zekere zin dus een beperking op, door een reeds gegeven beeld over te nemen, maar is juist door die beperking in staat een kritische blik te werpen op het bestaande beeld, omdat ze het – letterlijk – met andere ogen kan beschouwen. Die kritische blik komt mede voort uit het schilderij karakter van de tien schilderijtjes.

---

goede foto's en verliep fotograferen minder 'automatisch'. Hoewel het ook nu nog mogelijk is om zelf allerlei functies in te stellen op een fotocamera, worden ook de automatische functies veel gebruikt (met name op mobiele telefooncamera's).

<sup>169</sup> Sturken en Cartwright (2001): 16.

<sup>170</sup> Pierce (1897): 102. En Saltzman (2006): 12.

<sup>171</sup> Sturken en Cartwright (2001): 16.

<sup>172</sup> Een uitzondering hierop is de serie *The Borrowed Gaze/Variations GTB* (2010-2011) waarbij Hanssen ook wijzigingen in de compositie van het originele beeld van Gerard ter Borch heeft aangebracht; ze heeft de vrouw immers eruit genomen en de andere twee personen en de hond weggelaten.

Hanssen baseert haar schilderij op een bestaande foto, waardoor gesteld zou kunnen worden dat Hanssen een ‘objectieve afdruk’ naar haar hand zet en daar haar subjectieve gebaar aan toevoegt. Nu is het spoor dat haar handeling (het strijken van de kwast met verf over het karton of doek) achterlaat ook indexicaal. Dat spoor verwijst echter niet naar de afgebeelde wereld, maar naar haar handeling. Hiermee rijst de vraag ‘waar het schilderij over gaat’: gaat het over wát wordt afgebeeld of over de wijze waaròp dat wordt afgebeeld?

Die vraag kan toegelicht worden aan de hand van een tweetal begrippen van literatuurwetenschapper Hans Ulrich Gumbrecht. Hij beschrijft in zijn boek *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2004) het verwijzen naar iets wat buiten het object ligt enerzijds en het tastbaar aanwezig zijn van het object anderzijds met de twee begrippen *effects of meaning* (betekeniseffecten) en *effects of presence* (aanwezigheidseffecten).<sup>173</sup> Deze twee begrippen worden door Gumbrecht niet expliciet in verband gebracht met de beeldende kunst, maar ze kunnen, zoals Wouter Weijers in zijn boek *Jerusalem, Jerusalem* stelt, weldegelijk nuttig zijn: “Een kunstwerk gaat heen en weer tussen [...] ‘betekeniseffecten’ [...] en ‘aanwezigheidseffecten’[...].”<sup>174</sup> In de kunst is er namelijk sprake van “een gelijktijdig optreden van betekenis- en aanwezigheidseffecten. In de beleving van een kunstwerk gaat het om een voortdurend afwegen van presentie en betekenis, waarbij betekenis de fysieke aanwezigheid niet kan laten verdwijnen en, omgekeerd, de fysieke aanwezigheid van de dingen de betekenis niet kan wegduwen.”<sup>175</sup> De relatie tussen de twee soorten effecten is instabiel en kunnen per individueel kunstwerk verschillen.

Ook in de kunstwerken van Hanssen bestaan er bepaalde verhoudingen tussen betekenis- en aanwezigheidseffecten. Soms vraagt de betekenis van het werk om meer aandacht, terwijl in een ander geval de aanwezigheid en materialiteit van het kunstwerk meer van belang is, maar altijd spelen beide effecten een rol.

De schilderijtjes zijn werkelijk en tastbaar aanwezig voor de beschouwer. In de Kunsthal in Helmond en De Garage in Mechelen hingen ze alle tien naast elkaar aan de wand. De werkjes zijn objecten die hun plaats innemen in de ruimte. Ze zijn tastbaar voor de menselijke hand en kunnen in die zin een impact op het menselijk lichaam hebben. Door het kleine formaat van de schilderijtjes wordt de beschouwer naar ze toegetrokken om ze beter te kunnen bekijken, en zo ook de verfstreken goed te kunnen zien. Of hij wordt juist verder van de schilderijtjes af ‘geduwd’ om ze samen in hun geheel en onderlinge verbanden te kunnen

---

<sup>173</sup> Gumbrecht (2004): 18.

<sup>174</sup> Weijers (2016): 32.

<sup>175</sup> Idem: 33.

beschouwen. De aanwezigheidseffecten hebben in dat opzicht wellicht vooral te maken met de artistieke praktijk van de kunstwerkjes.

Voor de artistieke praktijk van de schilderijtjes uit de *Retu(r)ning the Gaze*-serie zijn voornamelijk de aanwezigheidseffecten van belang. De beschouwer kan zien hoe de werkjes verschillen in materialiteit van de fotografische beelden waarop ze geënt zijn. Het bekijken van een gefotografeerd beeld heeft een ander effect dan het bekijken van een geschilderd beeld. Het oppervlak van een foto is glimmend en egaal. De hand van de maker is er niet in terug te zien. De schilderijtjes van Hanssen daarentegen hebben een ruw, oneffen oppervlak. De verf en de sporen van de kwast waarmee die verf is opgebracht zijn duidelijk te herkennen. Hanssens hand is zo indirect aanwezig.

Betekenis krijgen de tien *RtG*-schilderijtjes vooral in hun onderlinge verbanden en samenhang met de titels. Hiervoor hoeft niet per se kennis van de materialiteit genomen te worden. Het gaat dan om wat de voorstellingen tonen, om de inhoud. Vanuit feministisch perspectief zouden de betekenis effecten van de reeks belangrijker kunnen zijn, omdat die gaan over de positie van vrouwen en hoe die positie is beïnvloed en veranderd de afgelopen decennia. Daarnaast is de verf in snelle streken aangebracht en is door de verfhuid heen op sommige plaatsen de drager te ontdekken. Vooral in *London 1* (afbeelding 2) is het canvas goed zichtbaar. Over deze werkwijze zegt Hanssen zelf:

Ik heb die vrouwen ook op een heel snelle en vluchtige manier geschilderd. Ik wil daarmee zeggen dat het nog maar een heel recent fenomeen is dat de vrouw een plaats mag innemen in de publieke ruimte. Dat we die verworvenheid moeten koesteren, omdat die kwetsbaar is en overal ter wereld bedreigd wordt.<sup>176</sup>

Hanssen geeft met haar werkwijze aan dat de recente verworvenheid van vrouwen (een plaats innemen in de openbare ruimte) gekoesterd, en dus herinnerd moet blijven worden. Ze mag niet verdwijnen naar het archiefgeheugen, omdat de betekenis, die juist zo belangrijk is, dan verloren gaat. Deze schaarse toepassing van verf kan ook beschouwd worden als een materiële vertaling van het karakter van de herinnering en het geheugen. Het geheugen is kwetsbaar en onstabiel en een herinnering kan zomaar vergeten worden.

---

<sup>176</sup> Zee, Renate van der, 'Ode aan de vrijgevochten vrouw', in: *Nouveau Magazine*, nr. 7, 2019: 89-93.

Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/nouveau19.pdf>.

Uit dit citaat wordt duidelijk dat de ductus (het op een snelle en vluchtige manier schilderen door Hanssen) weer een betekenis effect krijgt en wijst op de recent verworven vrijheid van de vrouw.



Deels zitten de betekenis effecten al in de oorspronkelijke fotografische beelden, maar Hanssen wijst er vanuit een later moment in de tijd op, waardoor er iets bijzonders in de betekenis wordt aangewezen en vastgelegd, waaronder de realisatie van de beschouwer dat hij of zij niet wist dat vrouwen er in die tijd zo uitzagen of uit mochten zien. Anderzijds worden de oorspronkelijke foto's naar nu getrokken door de handeling van Hanssen. Dit levert aanwezigheidseffecten op die de beelden tastbaar aanwezig stellen in het hier en nu en het beeld uit het verleden actueel maken.

### **5.3 Schilderijen als hervertelde herinneringen**

In relatie tot herinnering is er daarnaast nog het een en ander van belang op te merken over fotografie en schilderkunst. Veelal wordt een foto opgevat als een directe weergave van de werkelijkheid. We denken dat “wat de foto ons toont zowel in natuurlijke als historische zin waarheidsgetrouw is”.<sup>177</sup> Het is echter een snelle, tweedimensionale representatie van een driedimensionale wereld, waarbij wat getoond wordt ook nog eens in tijd in plaats ergens anders is.<sup>178</sup> Wat we in het heden op de foto's die Hanssen als basis voor de *Retu(r)ning the Gaze*-serie heeft gebruikt zouden zien, is veel eerder in de tijd en op een andere locatie gesitueerd dan waarin wij ons bevinden. Wat eens levende realiteit was, is nu geschiedenis geworden in de foto.<sup>179</sup> De foto is gebonden aan het tijdelijke. Het is immers een momentopname van een bepaalde omstandigheid en doet ons herinneren aan dat specifieke moment. Wanneer het beeld wordt ‘overgeplaatst’ naar een schilderij wordt het losgekoppeld van het tijdelijke. Het beeld staat nu op zichzelf, los van de oorspronkelijke context.<sup>180</sup> Toch blijft het geschilderde beeld altijd in een intertekstuele relatie tot het oorspronkelijke fotografische beeld staan: wat wordt afgebeeld verandert immers niet. Ook al beïnvloedt de manier waarop het afbeelden gebeurt de wijze waarop we het beeld zien, het geschilderde beeld blijft altijd verwijzen naar het fotografische. Het kost ook tijd om het beeld te schilderen. Bovendien krijgt het beeld in het schilderij een nieuw formaat, meestal groter dan een gemiddelde foto. Daarmee wordt de fysieke aanwezigheid van het beeld in de ruimte aanzienlijk versterkt. Het is present in het hier en nu, vlak voor onze ogen tastbaar aanwezig.

In haar werkproces bewerkt Hanssen de foto's die ze kiest eerst met acrylverf, vooraleer ze deze verwerkt tot schilderijen. Ze overschildert bepaalde aspecten en details in de foto. De beelden krijgen hierdoor, zoals ze zelf zegt, “een universeler en tijdlozer karakter”

---

<sup>177</sup> Weijers (2016): 141.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Ibidem.

<sup>180</sup> Hanssen (2016): 75.

en worden sterker, zoals Hanssen zelf verklaart.<sup>181</sup> Ze worden ook tactieler dan het vluchtige lichtbeeld. De aanpassingen van Hanssen helpen “de tijdelijkheid weg te gommen en het tijdsgebundene van het oorspronkelijke beeld te overstijgen.”<sup>182</sup> Het aanbrengen van kleine wijzigingen op het fotografische beeld dat door een (onbekende) andere maker geproduceerd is, levert een hybride beeld op. Het wordt een beeld met twee auteurs: de fotograaf en de schilder.<sup>183</sup> In het werkproces van Hanssen is er zodoende steeds sprake van drie verschillende beelden of stadia: het oorspronkelijke fotografische beeld met de fotograaf als auteur en een koppeling naar een bepaald moment in de tijd, het hybride beeld met twee auteurs dat enerzijds nog verband houdt met dat bepaalde moment in de tijd, maar anderzijds ook deels is verwijderd ervan, en het schilderij waarvan Hanssen de auteur is en dat losstaat van de oorspronkelijke context. Wat Hanssen doet, is een bepaalde vorm van *women’s rewriting*. Formeel wordt deze term gebruikt voor “een literair genre waarin narratieven uit het verleden opnieuw verteld worden vanuit het perspectief van een nieuw, marginaal en doorgaans vrouwelijk personage in het originele verhaal.”<sup>184</sup> Het is het opnieuw herinneren en opvoeren van oude verhalen, op een andere manier en vaak gerelateerd aan gender en identiteit. Herschrijvingen door vrouwen worden beschouwd als “interventies in het culturele geheugen die helpende herinneringen proberen te scheppen door de manier waarop het verleden herinnerd wordt te veranderen (...).”<sup>185</sup>

In feite is dit wat Hanssen doet, alleen gebruikt ze er niet de literatuur, maar een ander medium voor: de schilderkunst. Ze hervertelt het ‘verhaal’ van de oorspronkelijke fotografische beelden met behulp van de tien *RtG*-schilderijtjes. De mannelijke maker(s) van de foto’s maakte(n) de beelden om omstandigheden vast te leggen die op dat moment in de geschiedenis nog geen significante betekenis hadden. Hanssen laat de beelden opnieuw, getransformeerd en later in de tijd zien om zo te wijzen op een veelbetekenende verandering (in de positie van vrouwen) in de geschiedenis die de beschouwer wellicht vergeten was of waarvan hij of zij geen weet had.

Het beeld verandert dus van een klein, snel gemaakt en reproduceerbaar product dat naar een moment in de geschiedenis terugwijst, naar een uniek, groter object met een sterke

---

<sup>181</sup> Ibidem.

<sup>182</sup> Hanssen (2016): 75.

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Plate (2011): ix. Vertaling van mijn hand. Oorspronkelijk citaat: “Women’s rewriting is defined as a genre in which narratives of the past are retold from the perspective of a new, marginal, and usually female character in the original story.”

<sup>185</sup> Ibidem. Vertaling van mijn hand. Oorspronkelijk citaat: “[...] interventions in cultural memory seeking to generate helpful memories by changing the way the past is remembered [...]”

fysieke aanwezigheid in de werkelijkheid dat meer tijd kost om gemaakt te worden en dat dat moment in de geschiedenis van een andere betekenis voorziet.

Hanssens kunstwerken blijven echter ook verband houden met de oorspronkelijke foto's. Ze tonen immers, naast vele andere aspecten, nog steeds het beeld zoals dat indertijd door de camera is vastgelegd. Als de foto een opname van een bepaald moment in de tijd is en op die manier een herinnering is aan iets dat reeds weg of vervaagd is, dan is het schilderij dat Hanssen op basis van de foto maakt indirect ook een herinnering aan dat moment. Het verschil is dat het beeld in Hanssens schilderij aanpassingen heeft ondergaan, een transfer in medium en weglating van details onder meer, en daardoor een getransformeerde herinnering met een andere lading wordt. Zowel de blik als de handeling van de kunstenaar moeten nu namelijk ook mee worden genomen bij het beschouwen van het schilderij. De betekenis die het geschilderde beeld nu kan hebben, kan door de kunstenaar worden geïnitieerd.

#### **5.4 Betekenisgeving door context**

Tot slot bepalen de contexten van de foto en het schilderij mede hoe de beschouwer beide percipieert en betekenis geeft. Een foto in een krant of tijdschrift draagt andere codes in zich dan een schilderij dat aan een wand in een museum hangt. Een foto kan louter illustratief of informatief ingezet worden. Het gaat dan om wat de foto toont, een foto van een Papegaaitulp in een folder voor tulpenbollen bijvoorbeeld, niet om op welke manier die tulp gefotografeerd is of op welk materiaal en in welke mate van kleurverzadiging de foto is afgedrukt. Een foto draagt daarnaast vaak ook geen titel (afgezien van een mogelijk onderschrift, zoals in dit geval 'Papegaaitulp'). Een schilderij is vaak wel voorzien van een titel en de naam van de auteur ervan wordt tevens op het bijschrift bordje vermeld. Dit gegeven is in hoge mate bepalend voor de lezing van het schilderij.

Ook Hanssen geeft haar werken titels die de beschouwer zouden kunnen sturen in de interpretatie ervan. Een voorbeeld is *Rosalind* (2007) (afbeelding 34). Door deze titel aan het werk te verbinden wordt een verwijzing gemaakt naar het personage Rosalind uit Shakespeares pastorale komische toneelstuk *As You Like It* (circa 1600).<sup>186</sup> De verbinding met Shakespeare wordt versterkt door de visuele verwijzing naar (of herinnering aan) John Everett Millais' schilderij *Ophelia* (1852) dat een scène uit Shakespeares tragedie *Hamlet* (circa 1601) verbeeldt, waarin Ophelia al zingend haar verdrinkingsdood tegemoet gaat. De context

---

<sup>186</sup> Deze verwijzing wordt helemaal duidelijk door de titel van de serie waartoe dit schilderij behoort: *As You Like It* (2004-2007).

van een foto of schilderij creëert dus een keten van referenties van waaruit we het fotografische dan wel geschilderde beeld bekijken.<sup>187</sup>

Wanneer de *RtG*-serie, tot slot, niet voorzien zou zijn van individuele titels voor elk schilderijtje zou de beschouwer zeer waarschijnlijk niet tot de interpretatie kunnen komen van beelden uit het verleden van vrouwen, gekleed naar westerse snit, uit zowel het Westen als het Midden-Oosten, en daarmee zou de realisatie die de reeks juist zo interessant maakt ('ik wist niet dat vrouwen zich zo konden/mochten kleden toen') verloren gaan. Mogelijk zou de beschouwer alle vrouwen zien als westers. Ook het 'retunen' uit de algemene serietitel geeft de beschouwer aanwijzingen over hoe de schilderijtjes geïnterpreteerd moeten of kunnen worden. Blijkbaar moet de blik herijkt worden, waarbij de blik behalve als de eigentijdse (hedendaagse) blik op de beelden, ook als de transfer van de fotografische beelden naar de schilderkunst begrepen kan worden. De titels spelen dus een cruciale rol in de interpretatie van de *Retu(r)ning the Gaze*-reeks.

---

<sup>187</sup> Hanssen (2016): 87, 88.

## Tot slot

In dit laatste hoofdstuk wordt antwoord gegeven op de onderzoeksvraag van deze masterscriptie die als volgt luidt: hoe werkt het samenspel van de blik, herinnering, gender en artistieke praktijk in Karin Hanssens serie schilderijen getiteld *Retu(r)ning the Gaze* (2018)? Eerst worden, als terugblik en om het geheugen op te frissen, korte samenvattingen gegeven van de bevindingen uit de hoofdstukken over elk van de vier perspectieven. Daarna worden deze perspectieven met elkaar in verband gebracht en toegelicht hoe ze samenwerken in de interpretatie van de *RtG*-reeks.

## Samenvattend

### De blik

Het concept van de blik functioneert, zoals we hebben gezien, op verschillende manieren in de schilderijtjes uit Hanssens *Retu(r)ning the Gaze*-serie. Allereerst is er de gelaagdheid in blikken van de auteurs, enerzijds de oorspronkelijke fotograaf of fotografen en anderzijds de kunstenaar Karin Hanssen. Deze auteursblikken blijken gekarakteriseerd te kunnen worden met behulp van *the gaze* ofwel de blik. In de oorspronkelijke fotografische beelden is er volgens Hanssen sprake van de male gaze, die de vastgelegde vrouwen kwalificeert tot object om te bekijken. In haar geschilderde beelden herinterpreteert Hanssen deze mannelijke blik en voorziet ze de beelden van de female gaze, waardoor een andere betekenis tot stand kan komen die gaat om de toestand waarin vrouwen verkeren, niet over de lichamen van de vrouwen (als object). Ze voorkomt door de vrouwen onscherp weer te geven dat zij gevat kunnen worden door de blik van de toeschouwer en zo tot object van kijken gemaakt kunnen worden.

Dan is er nog de blik van de beschouwers, zowel ten tijde van de totstandkoming van de oorspronkelijke foto's als vandaag de dag. Beide typen beschouwers kijken naar de fotografische dan wel geschilderde beelden via de blik van de makers ervan en geven er zodoende een bepaalde betekenis aan. De context waarin naar de beelden wordt gekeken bepaalt ook hoe de beschouwer kijkt. In een private omgeving kan het kijken naar de fotografische beelden eerder voyeuristisch genoemd worden. Doordat Hanssen de beelden schildert en tentoonstelt in het museum en zo in het domein van de kunst opneemt, vermindert ze de mogelijkheid voor het voyeuristisch bekijken van de beelden aanzienlijk. Ook hierbij speelt de duidelijk zichtbare ductus, het spoor dat de hand van Hanssen met het penseel op het doek achterliet, een rol. De ductus trekt de aandacht van de beschouwer naar de beelden en

daarmee naar het gemaakt zijn van de schilderijtjes. De reeks vraagt er expliciet om bekeken te worden.

De gelaagdheid van verschillende blikken laat de complexiteit zien van de *RtG*-serie die gebaseerd is op reeds bestaande fotografische beelden. Bovendien schemert Hanssens feministische visie erin door.

### **Herinnering**

In het derde hoofdstuk werd de *Retu(r)ning the Gaze*-reeks in verband gebracht met aspecten van herinnering en geheugen. De schilderijtjes halen herinneringen, die vergeten waren, in het (persoonlijke) geheugen naar boven. De herinnering wordt overgeheveld van het Speichergedächtnis naar het Funktionsgedächtnis en krijgt als gevolg daarvan betekenis en zin. Niet elke beschouwer heeft directe persoonlijke herinneringen aan dat moment in de geschiedenis waarnaar de schilderijtjes verwijzen. Sommigen moeten hun idee ervan baseren op overgeleverde beelden en verhalen (het prothetisch geheugen). Het denkbeeld dat we in het Westen hebben van (vrouwen in) het Midden-Oosten wordt bepaald door ideologie en gehandhaafd middels het politieke geheugen. Wat niet past in dat beeld, de vrijheid die vrouwen er indertijd wel hadden, wordt weggestopt en vergeten. Op die manier kunnen door dominante instituties twee groepsidentiteiten geconstrueerd worden die de ideologie in stand kunnen houden.

De schilderijtjes functioneren daarnaast bovendien als kleine herinneringen aan een periode in de geschiedenis, en daarmee zijn het re-presentaties van het verleden. Het verleden wordt opnieuw aanwezig gesteld in het heden, als bemiddelde geschilderde versies van historische foto's. Reductie is hierbij onvermijdelijk. Via een *pars pro toto* wordt een veel bredere kwestie uit de geschiedenis aangesproken, niet alleen de vrijheid van vrouwen in kledingkeuze, maar de vrijheid en positie van vrouwen in het algemeen. Door vrouwen uit twee verschillende delen van de wereld in kleding met dezelfde snit te tonen, wijzen de schilderijtjes eerder op de overeenkomsten dan de verschillen tussen die vrouwen. Ze laten zien dat het stereotiepe beeld van de onderdrukte midden-oosterse vrouw zeker niet van alle tijden is en dat er ook sprake was van emancipatie, maar dat objecten en beelden kunnen fungeren als bemiddelaars voor wat wel en niet herinnerd wordt.

### **Gender**

Het vierde hoofdstuk werd begonnen met het verschil tussen sekse en gender dat samengevat kan worden in de begrippenparen vrouw–man en vrouwelijk–mannelijk. Daarbij hoort het inzicht dat gender sociaal-cultureel geconstrueerd wordt en erg complex is. Bovendien wordt

ook sekse tegenwoordig als een sociaal-cultureel construct gezien binnen de queer theory. Gender kan een fluïde karakter hebben. Dit komt in het drieluk *Barber, Station Attendant, Draftsman* van Hanssen goed tot uitdrukken, waarin wordt gespeeld met suggestie en genderfluiditeit. Het wordt nooit volledig vastgesteld of de afgebeelde personen man of vrouw, mannelijk of vrouwelijk zijn.

In de *RtG*-serie is het juist wel duidelijk dat het om vrouwen gaat. Sommigen van hen voldoen aan het stereotiepe beeld dat we van vrouwen hebben: gekleed in jurk of rok, het lange haar loshangend of opgestoken. Anderen vertonen eerder kenmerken die we als typisch mannelijk zouden bestempelen: broek(pak) en kort haar. In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw was het gekleed gaan naar eigen smaak, dus ook in broek of korte kleding, een recent verworven vrijheid van vrouwen, zowel in het Westen als in het Midden-Oosten. Dit aspect van emancipatie geeft een extra dimensie aan de interpretatie van de serie schilderijtjes. De schilderijtjes zijn bovendien kleine documentaties van een periode waarin vrouwen in het Midden-Oosten geen strikte sociale en culturele voorschriften werden opgelegd door de mannelijke machthebbers, zoals dat sinds de Iraanse Revolutie van 1979 wel weer in sterke mate het geval is. De *RtG*-reeks laat zo zien hoe precair emancipatie en de positie van vrouwen kan zijn.

Het bespreken van de schilderijtjes uit de *RtG*-serie in samenhang met de andere (serie)werken die in de ‘genderruimte’ van de tentoonstelling in de Kunsthal te Helmond hingen, liet zien dat het typische beeld van mannen in de geschiedenis vrijwel niet veranderd is, terwijl beelden van vrouwen erg uiteenlopend zijn. Mannen worden weergegeven als actieve geniale auteurs die in de openbare ruimte horen. Vrouwen worden gerepresenteerd als model, passieve objecten om te bekijken, maar ook als actieve wezens die zich in de openbare ruimte kunnen bevinden. De *RtG*-reeks toont deze laatste representatie.

### **Artistieke praktijk**

Hanssens kunst wordt weleens geclassificeerd als appropriation art. In zekere zin is dit zo, maar uit de artistieke praktijk van Hanssen komt naar voren dat de verhouding tussen het origineel en de herwerking complexer is, omdat er een cruciale transfer van het beeld plaatsvindt van de het ene medium, de fotografie, naar het andere, de schilderkunst. In het geval van het vrij objectieve medium fotografie heeft een object of persoon zich daarnaast per definitie in de realiteit voor de lens van de camera bevonden. De foto is een index van dat object of die persoon. In de veel subjectievere schilderkunst hoeft dit juist niet het geval te zijn. Alles kan geschilderd worden, ook zaken die zich nooit voor het oog van de kunstenaar

aanwezig waren. Door het werken met bestaande fotografische beelden legt Hanssen zich dus in zekere zin beperkingen op: compositie, kader en voorstelling kunnen niet meer door haarzelf bepaald worden. Ze zet deze elementen echter wel naar haar hand door ze te verplaatsen naar verf op doek. De opgebrachte verf is zo een index van haar handeling. Hiermee komt de vraag op of de *RtG*-schilderijtjes gaan over wát wordt afgebeeld of over hóe dat wordt afgebeeld. Van beide is sprake, omdat betekenis effecten en aanwezigheidseffecten voortdurend worden afgewogen. De beschouwer wordt door het interpreteren van de tien schilderijtjes en hun samenhang met de titels gewezen op de fragiliteit van emancipatie. Het kleine formaat van de schilderijtjes trekt de beschouwer naar zich toe zodat de tactiele verfhuid merkbaar wordt.

Daarnaast worden de oorspronkelijke beelden die ten grondslag liggen aan de *RtG*-serie losgekoppeld van het tijdelijke en vluchtige karakter van de foto, omdat ze worden overgeplaatst naar schilderijtjes die tijd kosten om geschilderd te worden. Het geschilderde beeld blijft echter altijd in een intertekstuele relatie met het oorspronkelijke fotografische beeld staan. Hanssens artistieke praktijk is een vorm van women's rewriting, die het 'verhaal' van de oorspronkelijke beelden hervertelt in geschilderde beelden later in de tijd en zo wijst op de positie van vrouwen die onderhevig is aan veranderingen in de geschiedenis en op wat de beschouwer vergeten was of niet wist, namelijk het gegeven dat vrouwen in midden-oosterse landen decennia geleden in korte kleding over straat konden gaan.

Verder creëert de context van de *RtG*-reeks het kader van waaruit deze van betekenis wordt voorzien. Het tonen ervan in een museum maakt deze kunst. Ook de titels die door Hanssen aan de afzonderlijke schilderijtjes zijn gegeven, sturen de beschouwer in zijn of haar interpretatie: ze maken duidelijk dat de vrouwen op de voorstellingen zich zowel in het Westen als het Midden-Oosten bevinden en dat er dus ook een ander beeld van midden-oosterse vrouwen bestaat, waarin zij over vrijheden en autonomie beschikken.

## **Concluderend**

Zoals uit de voorgaande hoofdstukken al deels naar voren is gekomen, staan de vier perspectieven (de blik, herinnering, gender en artistieke praktijk) van waaruit de *Retu(r)ning the Gaze*-reeks is bestudeerd los van elkaar – het zijn immers vier *verschillende* cultuurwetenschappelijk en kunsthistorische invalshoeken – maar hangen ze evengoed nauw samen en overlappen elkaar deels ook. Bij het duiden van verschillende aspecten van de *RtG*-serie, bleek het onvermijdelijk om het ene perspectief als invalshoek voor een ander



perspectief te gebruiken, om zo dat andere perspectief nog beter toe te kunnen spitsen op de tien schilderijtjes.

De blik hangt sterk samen met gender. Hoe een persoon naar een beeld kijkt, wordt (mede) bepaald door of iemand man of vrouw is. Andere belangen en sociaal-cultureel opgelegde verwachtingen spelen een rol. De oorspronkelijke beelden waarop de *RtG*-reeks gebaseerd is, zijn zoals de kunstenaar vermoedt vanuit een mannelijke blik, de male gaze, opgezet. Hierdoor wordt de nadruk op het uiterlijk van de gefotografeerde vrouwen gelegd. De blik van Hanssen is een reactie op die mannelijke blik, in de vorm van een female gaze. Hanssens geschilderde beelden nemen de focus op de vrouwen als object om te bekijken weg en verlegt de aandacht naar de context van de beelden: ze wijst op de fragiliteit en veranderbaarheid van emancipatie en de positie van vrouwen, in het verleden en nu, in het Westen en in het Midden-Oosten.

Verder staat ook herinnering in verband met gender in de *RtG*-reeks. Wat wordt herinnerd, kan worden bepaald door de dominante (culturele) groep of instantie in een samenleving. Die dominante groep bestond (en bestaat nog steeds) in veel gevallen uit mannen, waardoor het voornamelijk mannen zijn die invloed hebben op wat herinnerd moet worden en wat vergeten. Dit heeft gevolgen voor de positie van vrouwen. Omdat hun visie mist, gaat er ook een ander perspectief op gebeurtenissen verloren in het geheugen. In het Midden-Oosten worden strikte gedrags- en cultuurregels gehandhaafd om de herinneringen aan de vrijheden (in keuze van kleding) die daar een aantal decennia geleden golden weg te duwen uit de herinnering.

Daarnaast kan de verhouding tussen fotografie en schilderkunst, en daarmee de relatie tussen de oorspronkelijke fotografische beelden en de geschilderde beelden in Hanssens *RtG*-serie, aangescherpt worden met het concept van herinnering. De oorspronkelijke foto's kunnen in de jaren zestig en zeventig gemaakt zijn om een algemene toestand in de samenleving vast te leggen ter illustratie voor de eigen tijd. Ze hoeven niet gemaakt te zijn met het doel om herinnerd te blijven worden. De tien schilderijtjes grijpen terug op die algemene toestand die nu, zoveel jaren later, veranderd en verbijzonderd is door de loop van de geschiedenis. Op die verandering wijzen de schilderijtjes en de titels die Hanssen eraan toegekend heeft. Ze laten de hedendaagse beschouwer weten dat de positie van vrouwen kwetsbaar is en elk moment kan veranderen door toedoen van degenen die het voor het zeggen hebben. Deze interpretatie van de voorstellingen wordt bovendien versterkt door het materiaal van de dragers, namelijk karton, dat eveneens kwetsbaar is en broos kan worden als het in contact komt met water.

De overduidelijk zichtbare sporen van Hanssens schilderwijze tonen daarnaast dat we deze serie schilderijtjes als van háár moeten zien. De ductus verlegt de aandacht van het beelden deels naar Hanssen als de maker van de schilderijtjes. Waar een foto als een index van de werkelijkheid gezien wordt en een veronderstelde directe blik op die werkelijkheid toont (doordat we een foto als een *onbemiddeld* lichtbeeld en directe afdruk van de werkelijkheid beschouwen), zien we Hanssens reeks schilderijtjes juist als een index van haar hand en haar schildergebaren. De zeer duidelijk zichtbare sporen die *zij* nalaat, bemiddelen de beelden. Hierdoor zien we als beschouwer niet alleen een voorstelling die ooit deel uitmaakte van de werkelijkheid, maar ook dat Hanssen die voorstelling naar zich toetrokken heeft en deze aan ons toont als onmiskenbaar door haar getransformeerd. We zien weliswaar nog steeds jonge vrouwen in westerse en midden-oosterse landen (met daarbij de in deze scriptie beschreven verandering van hun sociaal-culturele context), maar we zien ook sterk het resultaat van een bijzondere manier van weergeven van juist Karin Hanssen en niemand anders. De *RtG*-serie verwijst dus naar jonge vrouwen in een bepaalde historische setting, en de implicaties ervan voor ons in deze tijd en sociaal-culturele context, maar de reeks verwijst minstens evenzeer naar de kunstenaar en haar manier van werken.

Gesteld kan worden dat in het bestuderen van de *Retu(r)ning the Gaze*-serie ‘gender’ als een metaperspectief diende dat sturing en focus gaf aan de invalshoeken ‘de blik’ en ‘herinnering’. Gender hielp om die twee invalshoeken toe te kunnen spitsen op de tien schilderijtjes. In de kunst van Hanssen zijn de sociale positie van de vrouw en rollenpatronen van mannen en vrouwen centrale, steeds terugkerende thema’s. Het werkproces dat de totstandkoming van de serie mogelijk maakte, kon vervolgens verscherpt worden met behulp van herinnering en de blik. Zo bezien zijn er drie niveaus waarop de vier perspectieven functioneren en elkaar aanvullen in de bestudering van de *Retu(r)ning the Gaze*-serie: het metaniveau (gender), het tussenniveau (de blik en herinnering) en het basisniveau (artistieke praktijk).

## Geraadpleegde bronnen

### Bibliografie

- Assmann, Aleida, 'Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past', in: Christian Emden en David Midgley (red.), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500. Papers from the Conference 'The Fragile Tradition', Cambridge 2002 Volume 1*, (deel 1 uit de serie *Cultural History and Literary Imagination*) Peter Lang, Bern 2004: 19-37.
- Beauvoir, Simone de, *De tweede sekse. Feiten, mythen en geleefde werkelijkheid*. Bijleveld, Utrecht 1976.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation en Penguin Books, Londen en New York 1972.
- Boers, Marion, 'De kunstenaar als ondernemer', in: *De Noord-Nederlandse kunsthandel in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2012: 16-33.
- Broker, David, 'Schone schijn: The Thrill of It All. Interview met Karin Hanssen', in: *Karin Hanssen – The Thrill of It All*, MER. Paper Kunsthalle, z.p. 2010: 93-103.
- Cauteren, Philippe van, 'Brief: aan Karin Hanssen', in: *Karin Hanssen – The Thrill of It All*, MER. Paper Kunsthalle, z.p. 2010: 19.
- Draaisma, Douwe, *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt*. Historische Uitgeverij, Groningen 2001.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford, California 2004.
- Halbwachs, Maurice, 'The Social Framework of Memory', in: Lewis A. Coser (vert. en red.), *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, Chicago en Londen 1992 (oorspronkelijk gepubliceerd als *Les cadres sociaux de la mémoire* in 1925): 37-189.
- Hammer-Tugendhat, Daniela, 'Tournez S'il Vous Plaît! – Transcriptions of a Rückenfigur by Gerard Ter Borch', in: Hanssen, Karin en Kurt Vanhoutte (red.), *Karin Hanssen – The Borrowed Gaze/Variations GTB*, MER. Paper Kunsthalle, z.p. 2012: 17-35.
- Hanssen, Karin, *De geleende blik: in dialoog met de tijd*, Universiteit van Antwerpen, Antwerpen 2016.
- Hanssen, Karin, 'Luc Tuymans en Appropriation Art', in: *H art Magazine*, 12 februari 2015, in: Karin Hanssen, *De geleende blik: in dialoog met de tijd*, Universiteit van Antwerpen, Antwerpen 2016: 102-105.

- Hanssen, Karin en Luc Tuymans, 'In dialoog met Luc Tuymans', interview gehouden in 2013, in: Karin Hanssen, *De geleende blik: in dialoog met de tijd*, Universiteit van Antwerpen, Antwerpen 2016: 190-213.
- Hanssen, Karin en Kurt Vanhoutte (red.), *Karin Hanssen – The Borrowed Gaze/Variations GTB*, MER. Paper Kunsthalle, z.p. 2012.
- Hatt, Michael en Charlotte Klonk, '8. Feminism', in: *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2017 (eerste editie 2006): 145-173.
- Hirsch, Marianne en Valerie Smith, 'Feminism and Cultural Memory: An Introduction', in: *Signs*, jrg. 28, nr. 1, 2002: 1-19.
- hooks, bell, 'The Oppositional Gaze. Black Female Spectators', in: *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992: 115-131.
- Landsberg, Alison, 'Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture', in: Paul Grainge (red.), *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester en New York 2003: 144-161.
- Leemans, Koen, 'Introduction', in: *Karin Hanssen – Returning the Gaze*, Stockmans Art Books, z.p. 2019: 1.
- Mullins, Charlotte, *Karin Hanssen – The Borrowed Gaze*, Lannoo Publishers, Tielt 2014.
- Mullins, Charlotte, 'The Dictatorship of the Eye', in: *Karin Hanssen – Returning the Gaze*, Stockmans Art Books, z.p. 2019: 3-24.
- Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', 1975, in: Leo Braudy en Marshall Cohen (red.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York 1999: 833-844.
- Nashat, Guity, '1. Women in Pre-Revolutionary Iran: A Historical Overview', in: Guity Nashat (red.), *Women and Revolution in Iran*, Westview Press, Boulder (Colorado) 1983: 5-35.
- Nochlin, Linda, 'Why Have There Been No Great Women Artists?', in: Vivian Gornick en Barbara K. Moran, *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, Basic Books, New York 1971: 1-43.
- Pas, Johan, 'Painting Against Time – The Pictorial Practice of Karin Hanssen: A Discursive Context', in: Hanssen, Karin en Kurt Vanhoutte (red.), *Karin Hanssen – The Borrowed Gaze/Variations GTB*, MER. Paper Kunsthalle, z.p. 2012: 9-15.

- Pierce, Charles S., 'Logic as Semiotic: The Theory of Signs', in: Justus Buchler (red.), *Philosophical Writings of Pierce*, Dover Publications, New York 1955 (oorspronkelijk gepubliceerd in 1897): 98-119.
- Plate, Liedeke, *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (VK) en New York (VS) 2011.
- Saltzman, Lisa, *Making Memory Matter. Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, The University of Chicago Press, Chicago en Londen 2006.
- Salzman, Gregory, 'Toepassingen van de Verbeelding', in: Karin Hanssen – *The Thrill of It All*, MER. Paper Kunsthalle, z.p. 2010: 55-64.
- Shumway, David R., 'Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage', in: *Cinema Journal*, Jrg. 30, nr. 4, 1991: 7-23.
- Smelik, Anneke, 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap', in: Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (red.), *Gender in media, kunst en cultuur*, Uitgeverij Coutinho, Bussum 2007: 187-201.
- Sturken, Marita, *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembring*, University of California Press, Berkely, Los Angeles en Londen 1997.
- Sturken, Marita en Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Cornell University Press, Ithaca (NY) en Londen 1993.
- Vanhoutte, Kurt, 'The Birth of Criticism from the Spirit of Art: Karin Hanssen's Allegories of Satin', in: Hanssen, Karin en Kurt Vanhoutte (red.), *Karin Hanssen – The Borrowed Gaze/Variations GTB*, MER. Paper Kunsthalle, z.p. 2012: 57-66.
- Weijers, Wouter, *Jerusalem Jerusalem. Herinneren en vergeten in het werk van Anselm Kiefer en Gerhard Richter*, In de Walvis / Vantilt, Nijmegen 2016.

### **Online artikelen**

- Billson, Anne, 'Does the 'female gaze' make sexual violence on film any less repugnant?', in: *The Guardian*, 2 augustus 2019. Beschikbaar via: <https://www.theguardian.com/film/2019/aug/02/the-female-gaze-does-it-make-sexual-violence-on-film-any-less-repugnant>.
- Bruculieri, Julia, 'Woman And Pants: A Timeline of Fashion Liberation', in: *Huffpost*, 10 maart 2019. Beschikbaar via: [https://www.huffpost.com/entry/women-and-pants-fashion-liberation\\_1\\_5c7ec7f7e4b0e62f69e729ec](https://www.huffpost.com/entry/women-and-pants-fashion-liberation_1_5c7ec7f7e4b0e62f69e729ec).

- Koster, Marjolein, 'Iran: het land waar niets mag, maar alles kan?', NPO Focus. Beschikbaar via: <https://npofocus.nl/artikel/7769/iran-het-land-waar-niets-mag-maar-alles-kan>.
- Luckerhof, Casper, 'Iraanse Angelina Jolie-'copycat' gearresteerd door islamitische cultuurpolitie', in: *De Volkskrant*, 7 oktober 2019. Beschikbaar via: <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/iraanse-angelina-jolie-copycat-gearresteerd-door-islamitische-cultuurpolitie~b0cbe762/>.
- Oakley, Ann, 'From *Sex, Gender, and Society* (1972): 'Introduction'', excerpt uit het boek *Sex, Gender, and Society*. Beschikbaar via: <http://www.annoakley.co.uk/fromsgas.pdf>.
- Pas, Johan, 'Het Picturaal Verlangen. Schilderen in Vlaanderen voor en na de tentoonstelling TroubleSpot.Painting', in: *OKV* (Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen), jrg. 43 nr. 4, 2005: 3-9. Beschikbaar via: <http://www.tento.be/sites/default/files/tijdschrift/pdf/OKV2005/Schilderkunst%20in%20Vlaanderen%20na%201980.pdf>.
- Rinckhout, Eric, 'Schilderes Karin Hanssen toont 'doodgewone' scènes in Antwerpen, Brussel en Londen. 'Ik geef een meerwaarde aan alledaagse beelden'', in: *De Morgen*, 13 maart 2007. Beschikbaar via: [http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen\\_.jpg](http://www.karin-hanssen.be/images/images/demorgen_.jpg).
- Rau, Daan, 'Schilderijen van Karin Hanssen. De geleende blik', in: *OKV* (Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen), jrg. 46 nr. 3, 2008: 2-7. Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/images/images/obk08/obk08.pdf>.
- Rowe, Hayley A., 'Appropriation in Contemporary Art', in: *Inquiries Journal*, jrg. 3, nr. 6, 2011. Beschikbaar via: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1661/appropriation-in-contemporary-art>.
- Ruyters, Marc, 'Schilderkunst in Vlaanderen na 1980', in: *OKV* (Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen), jrg. 43 nr. 4, 2005: 10-49. Beschikbaar via: <http://www.tento.be/sites/default/files/tijdschrift/pdf/OKV2005/Schilderkunst%20in%20Vlaanderen%20na%201980.pdf>.
- Schutte, Xandra, 'Kijk maar, je ziet niet wat je ziet', in: *De Groene Amsterdammer*, 27 augustus 2014. Beschikbaar via: <https://www.groene.nl/artikel/kijk-maar-je-ziet-niet-wat-je-ziet>.
- Solomon, Deborah, 'Figuring Marlene Dumas', in: *New York Times*, 15 juni 2008. Beschikbaar via: <https://www.nytimes.com/2008/06/15/magazine/15dumas-t.html>.

- Sterk, Annemarie, 'Vrouwen vragen wel om loonsverhoging', in: *NRC*, 19 juni 2019. Beschikbaar via <https://www.nrc.nl/nieuws/2019/06/19/vrouwen-vragen-wel-om-loonsverhoging-a3964345>.
- Theys, Hans, 'Het mysterie Michaël Borremans', in: *OKV* (Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen), jrg. 52 nr. 1, 2014: 1-40. Beschikbaar via: <http://www.tento.be/sites/default/files/tijdschrift/pdf/OKV2014.1/Het%20mysterie%20Micha%C3%ABl%20Borremans.pdf>.
- Walters, Hannah, review van Ann Oakleys boek *Sex, Gender and Society*, University of Glasgow, Sociological Research Online. Beschikbaar via: <http://www.socresonline.org.uk/21/1/reviews/3.html>.
- Wiel, Clara van de, 'Het nieuwe feminisme dreigt over alles en niets te gaan', in: *NRC*, 7 mei 2019. Beschikbaar via: <https://www.nrc.nl/nieuws/2019/05/07/het-nieuwe-feminisme-dreigt-over-alles-en-niets-te-gaan-a3959405>.
- Zee, Renate van der, 'Ode aan de vrijgevochten vrouw', in: *Nouveau Magazine*, nr. 7, 2019: 89-93. Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/nouveau19.pdf>.
- Zeeuw, Huib de, 'Voorbij de stereotypering van de onderdrukte Arabische vrouw' in: *NRC*, 20 juli 2017. Beschikbaar via: <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/07/20/voorbij-de-stereotypering-van-de-onderdrukte-arabische-vrouw-a1567337>.

## Websites

- 'Biography'. Beschikbaar via: [www.karin-hanssen.be](http://www.karin-hanssen.be).
- 'De Collectie (1), Highlights for a Future', S.M.A.K. Gent. Beschikbaar via: <https://smak.be/nl/tentoonstelling/15419>.
- 'De Garage: Karin Hanssen' Cultuurcentrum Mechelen. Beschikbaar via: <https://www.cultuurcentrummechelen.be/tentoonstellingen/2018-2019/karin-hanssen>.
- 'CV', Karin Hanssen. Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/images/pages/cv.htm>.
- 'Notes' bij *48 Portretten (Franz Kafka)*. Beschikbaar via: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/portraits-people-20/48-portraits-franz-kafka-13369>.
- 'Stedelijk verwerft Osama van Marlene Dumas', Stedelijk Museum Amsterdam, 12 september 2012. Beschikbaar via: <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/stedelijk-verwerft-osama-van-marlene-dumas>.
- 'Tentoonstelling Karin Hanssen', Museum Helmond. Beschikbaar via: <https://www.museumhelmond.nl/tentoonstelling/karin-hanssen/>.

‘Work’ Beschikbaar via: [www.karin-hanssen.be](http://www.karin-hanssen.be).

### **Geluidsfragmenten**

Debruyne, Heleen, Interview met Karin Hanssen in het radioprogramma ‘Espresso’ (geluidsfragment, duur: 5 minuten, 21 seconden), Klara (VRT), 14 juli 2019.

Beschikbaar via: [http://www.karin-hanssen.be/espresso\\_hanssen\\_14juli19.mp3](http://www.karin-hanssen.be/espresso_hanssen_14juli19.mp3).

Venema, Evert ‘De Zomer van Karin Hanssen’, interview met Karin Hanssen in het radioprogramma ‘De Zomer van ...’ (geluidsfragment, duur: 2 uur, 56 minuten, 20 seconden), Radio 1 (VRT), 26 juni 2019. Beschikbaar via: <http://www.karin-hanssen.be/dezomervankarinhanssen26juni19.mp3>.

### **Overig**

E-mail van Karin Hanssen aan mij, met daarin de opzet en uitleg van de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond, ontvangen op 11 februari 2019.

Rondleiding die Karin Hanssen verzorgde door de tentoonstelling ‘Karin Hanssen – Returning the gaze’ in Museum Helmond, op 31 maart 2019.



## Afbeeldingen

*N.B.: Alle afbeeldingen van de kunstwerken van Karin Hanssen komen, tenzij anders vermeld, uit het afbeeldingenbestand dat Museum Helmond van de kunstenares ontving vanwege de tentoonstelling 'Karin Hanssen – Returning the gaze'.*



**Afbeelding 1:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, London*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.



**Afbeelding 2:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, London 1*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.



**Afbeelding 3:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, Istanbul*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.



**Afbeelding 4:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, Istanbul Bosporus*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.



**Afbeelding 5:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, Iraq Baghdad*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.

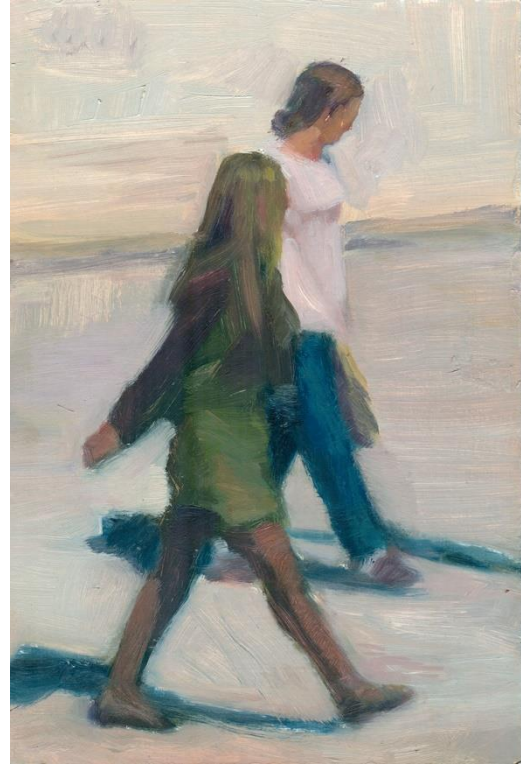


**Afbeelding 6:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, Iraq Baghdad 2*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.





**Afbeelding 7:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, Iran*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.



**Afbeelding 8:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, California*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.



**Afbeelding 9:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, Afghanistan*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.



**Afbeelding 10:** Karin Hanssen, *Retu(r)ning the Gaze, Teheran*, 28 x 19 cm, olieverf op karton, 2018.



**Afbeelding 11a:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 1*,  
35 x 50 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 11b:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 2*,  
40 x 55 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 11c:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 3*,  
30 x 40 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 11d:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 4*,  
35 x 55 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 11e:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 5*,  
40 x 50 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 11f:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 6*,  
40 x 55 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 11g:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 7*,  
40 x 55 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 11h:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 8*,  
30 x 45 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.

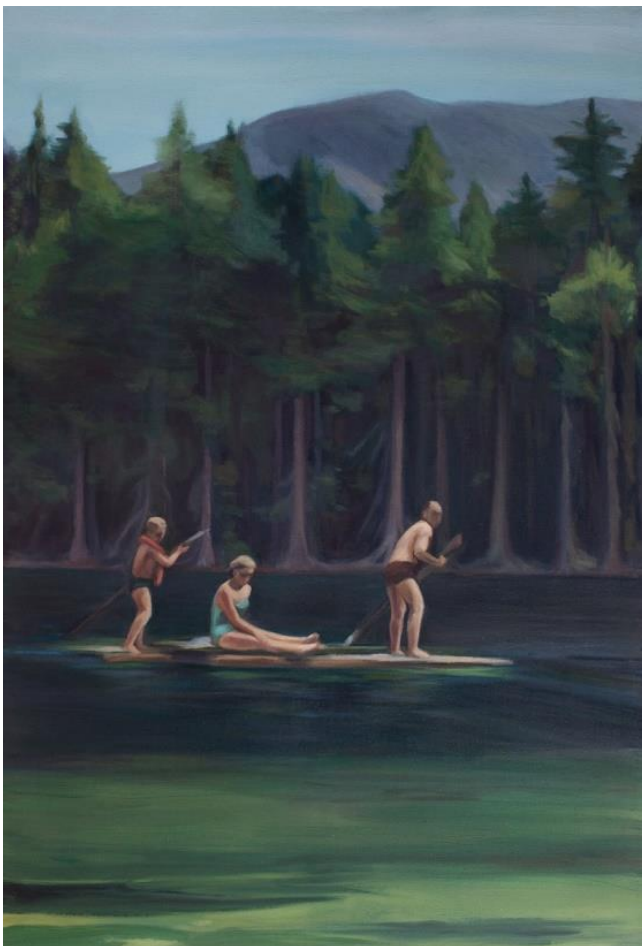




**Afbeelding 11i:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 9*,  
40 x 55 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 11j:**  
Karin Hanssen, *The Borrowed Gaze/ Variations GTB 10*,  
35 x 50 cm, olieverf  
op doek, 2010-2011.



**Afbeelding 12:** Karin Hanssen, *The Raft*,  
130 x 190 cm, olieverf op doek, 2009. Uit  
de serie *Now = The Time* (2009-2010).  
Privébezit.



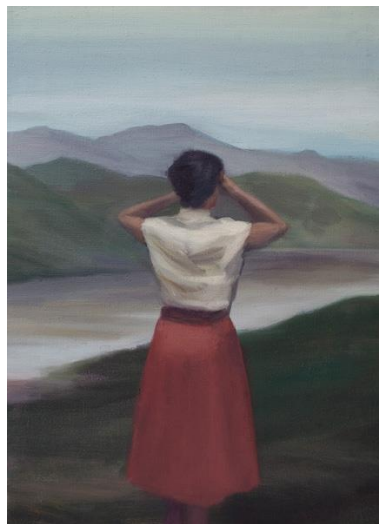
**Afbeelding 13:** Karin Hanssen, *Recreation Room*, 210 x 140 cm, olieverf op doek, 2013-2014. Uit de serie *A Room of One's Own* (2011-2014). Bron: <https://www.karin-hanssen.be>.



**Afbeelding 14:** Karin Hanssen, *Time*, 40 x 55 cm, olieverf op doek, 2013. Uit de serie *A Room of One's Own* (2011-2014).



**Afbeelding 15:** Karin Hanssen, *Mirror Mirror*, 40 x 24 cm, olieverf op doek, 2018. Uit de serie *RTG/Frames and Fragments* (2015-2019).



**Afbeelding 16:** Karin Hanssen, *The Moment*, 55 x 40 cm, olieverf op doek, 2009. Uit de serie *Now = The Time* (2009-2010). Bron: <https://www.karin-hanssen.be>.



**Afbeelding 17:** Karin Hanssen, *Window Shopping*, 70 x 50 cm, olieverf op doek, 2006. Uit de serie *ABC 1 2 3* (2005-2008). Bron: <https://www.karin-hanssen.be>.



**Afbeelding 18:** Karin Hanssen, *A Room of Her Own*, 60 x 45 cm, olieverf op doek, 2013. Uit de serie *A Room of One's Own* (2011-2014). Privébezit.



**Afbeelding 19:** Gerhard Richter, *Atlas*, blad 10 'Zeitungsfotos', 51,7 x 66,7 cm, 1962-1968. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München.  
Bron: <https://www.gerhard-richter.com>.



**Afbeelding 20:** Gerhard Richter, *Mutter und Tochter (B.)*, CR 84, 180 x 110 cm, olieverf op doek, 1965. Ludwigalerie Schloss Oberhausen, Oberhausen.  
Bron: <https://www.gerhard-richter.com>.





**Afbeelding 21:** Marlene Dumas, *Osama*, 50 x 40 cm, olieverf op doek, 2010. Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam.

Bron: <https://www.trouw.nl/cultuur-media/portret-osama-in-stedelijk-museum~b1101a44/>.



**Afbeelding 21a:** Archiefphoto van Osama bin Laden, AP.

Bron: <https://www.trouw.nl/cultuur-media/portret-osama-in-stedelijk-museum~b1101a44/>.



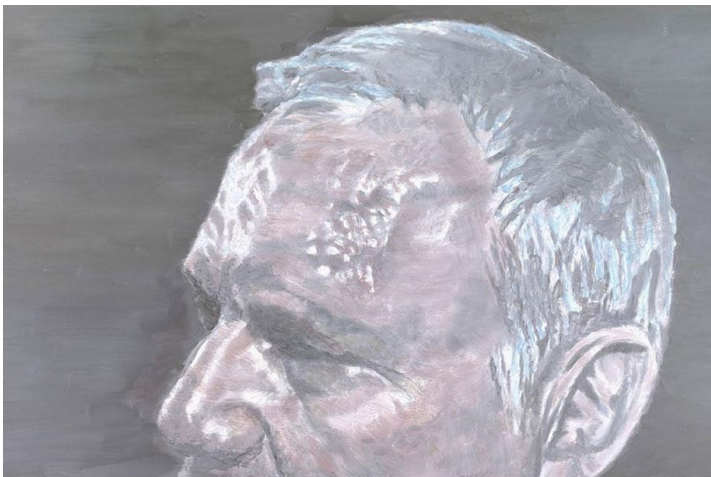
**Afbeelding 22:** Luc Tuymans, *G. Dam*, 70 x 60 cm, olieverf op doek, 1978.

Bron: <https://m.gva.be/cnt/aid1009645/luc-tuymans-brengt-postzegel-uit-2>.

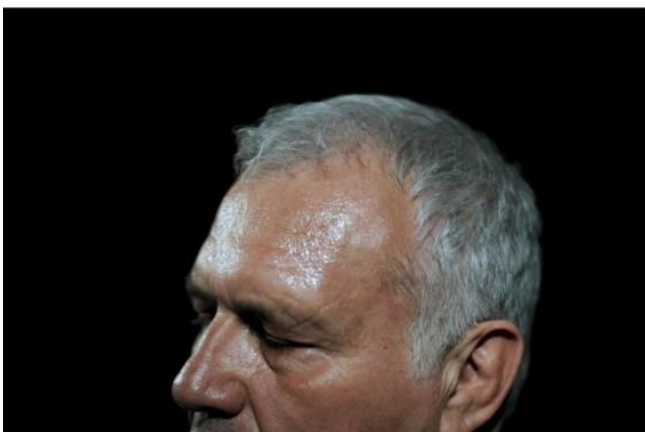




**Afbeelding 23:** Karin Hanssen, *Drinks and a View*, 130 x 140 cm, olieverf op doek, 2015-2016.



**Afbeelding 24:** Luc Tuymans, *A Belgian Politician*, olieverf op doek, 2011.  
Bron: <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/geen-plagiaat-zegt-tuymans-bij-de-rechter~bc56d3e8/>.



**Afbeelding 25:** Katrijn Van Giel, portretfoto van Jean-Marie Dedecker, 2010.  
Bron: <https://www.demorgen.be/tv-cultuur/de-schilder-belde-de-fotografe-niet-zij-belde-hem~be9a5777/>.



**Afbeelding 25:** Michaël Borremans, *The Box*, 42 x 50 cm, olieverf op doek, 2002. Zeno X Gallery, Antwerpen.

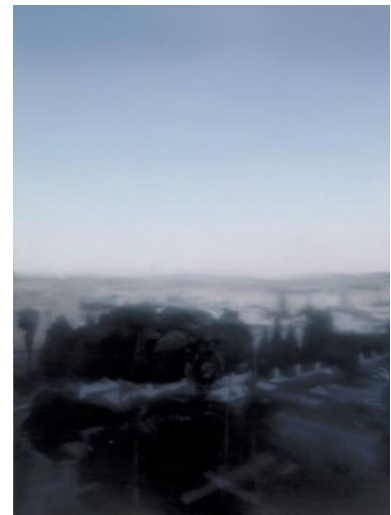
Bron: Theys, Hans, 'Het mysterie Michaël Borremans', in: *OKV* (Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen), jrg. 52 nr. 1, 2014: 6.



**Afbeelding 26a:** Gerhard Richter, *Onkel Rudi*, CR 85, 87 x 50 cm, olieverf op doek, 1965. Lidice Galerie, Lidice.  
Bron: <https://www.gerhard-richter.com>.



**Afbeelding 26b:** Gerhard Richter, *Tante Marianne*, CR 87, 100 x 115 cm, olieverf op doek, 1965. Collectie Yageo Foundation, Taiwan.  
Bron: <https://www.gerhard-richter.com>.



**Afbeelding 26c:** Gerhard Richter, *Jerusalem*, CR 835-2, 126 x 92 cm, olieverf op doek, 1995. Museum Frieder Burda, Baden-Baden.  
Bron: <https://www.gerhard-richter.com>.



**Afbeelding 27:** Karin Hanssen, *Egypt*, 55 x 50 cm, olieverf op doek, 2018. Uit de serie *Returning the Gaze / Frames and Fragments* (2015-2019).



**Afbeelding 28a:** Karin Hanssen, *Barber 1-3*, 40 x 30 cm, olieverf op doek, 1994. Uit de serie *I Have A Dream* (1994).



**Afbeelding 28b:** Karin Hanssen, *Station Attendant 2-3*, 40 x 30 cm, olieverf op doek, 1994. Uit de serie *I Have A Dream* (1994).



**Afbeelding 28c:** Karin Hanssen, *Draftsman 3-3*, 40 x 30 cm, olieverf op doek, 1994. Uit de serie *I Have A Dream* (1994).





**Afbeelding 29:** Karin Hanssen, *Adapting*, 100 x 60 cm, olieverf op doek, 2018. Uit de serie *Returning the Gaze / Frames and Fragments* (2015-2019).



**Afbeelding 30:** Gerard ter Borch, *De galante conversatie*, ook wel bekend als *De vaderlijke vermaning*, 71 x 73 cm, olieverf op doek, circa 1654. Rijksmuseum, Amsterdam. Bron: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-404>.



**Afbeelding 31:** Karin Hanssen, *Nude 3*, 35 x 30 cm, olieverf op doek, 1995. Uit de serie *Unveiled* (1995). Privécollectie.



**Afbeelding 32:** Karin Hanssen, *Boy Wonder*, 120 x 150 cm, olieverf op doek, 2012-2018.



**Afbeelding 33a-f:** Karin Hanssen, *Die Gebildeten*: (v.l.n.r.) *Der Klassische Philologe, Der Dichter, Der Chemiker, Der Biologe, Der Bildhauer, Der Physiker*, circa 10 x 7 cm, potlood op papier, 1994.



**Afbeelding 34:** Karin Hanssen, *Rosalind*, 65 x 100 cm, olieverf op doek, 2007. Uit de serie *As You Like It* (2004-2007).



**Afbeelding 35:** Gerhard Richter, *48 Portretten*, CR 324/1-48, 70 x 55 cm, olieverf op doek, 1971-1972. Ludwig Museum, Keulen. Bron: <http://en.cafa.com.cn/when-history-returns-to-painting-through-photographypart-i.html>.

*De afbeelding op de kaft is een detail uit  
Retu(r)ning the Gaze, California (2018)  
van Karin Hanssen.*

