

## Recensies

### Vrouwelijkheid als mythe

*Renée van de Vall*

Recensie van: Margret Brüggmann, *Verstilde verhalen, sprekende beelden. Mythen, vrouwelijkheid en het postmoderne*. Amsterdam, SUA 1990.

*Verstilde verhalen, sprekende beelden* is een verzameling opstellen van Margret Brüggmann over het werk van zulke uiteenlopende kunstenaars als Diane Arbus, Anne Duden, Enzo Cucchi, Frida Kahlo, Leonor Fini, Rainer Maria Rilke en Fernando Pessoa. Hoewel de opstellen afzonderlijk gelezen kunnen worden, zijn ze thematisch nauw verbonden. Brüggmanns aandacht gaat vooral uit naar mythische elementen in de foto's, schilderijen en gedichten die ze bespreekt; naar dat aspect van de artistieke betekenisvorming dat zij in navolging van Julia Kristeva 'het vrouwelijke' noemt; en naar de manier waarop in postmoderne kunstuitingen 'dominante voorstellingspraktijken' ontregeld worden.

Kunst, mythe, vrouwelijkheid, postmoderne kritiek op de traditionele cultuur: bij Brüggmann zijn het bijna synoniemen geworden. Mythen en kunstwerken zijn volgens haar vergelijkbaar, omdat ze beide uitdrukking kunnen zijn, op een meer of minder verborgen wijze, van affecten en wensen die in de dominante cultuur verdrongen zijn. Het kunnen complexe verdichtingen zijn van werkelijkheid en fantasie, waar noch onwaar, die een ongrijpbaar en ondefinieerbaar méér aan betekenis bevatten. De lezer of kijker die ze op een rationeel analyserende wijze probeert te bevatten, kan alleen

maar in verwarring worden gebracht. Wat wordt gevraagd is emotionele betrokkenheid, een 'esthetica van de deelname' (p.11), elders door Brüggmann nu eens beschreven als een 'lustvol ik-verlies' (p.92), dan weer als het momentane toelaten van het onbewuste, dat 'beangstigend en bijna niet beheersbaar' is. (p.130) Volgens Brüggmann zou een dergelijke betrokkenheid vooral in postmoderne kunstwerken centraal staan. Dat lijkt me een miskennis van de emotionele geladenheid van modernistische kunst - ik denk bijvoorbeeld aan het abstract-expressionisme.

Brüggmann wordt gefascineerd door het instinctmatige en onbewuste element in de esthetische productie. Een oudere esthetica zou dat met 'genie' verbonden hebben, waarin al volgens Kant 'de natuur de kunst de regel geeft'; zij noemt het, met Kristeva, 'het semiotische' of 'het vrouwelijke'. Dat wil niet zeggen dat het om een kwaliteit gaat die specifiek is voor vrouwen. 'Het semiothische' staat in Kristeva's theorie tegenover 'het symbolische': tegenover al datgene in een tekst of een schilderij dat aan regels, afspraken, conventies en codes beantwoordt en ordelijke en eenduidige communicatie mogelijk maakt. Het slaat op betekenis effecten die alleen kunnen ontstaan als de regels doorbroken worden en de communicatieve functie van de tekst of het schilderij wordt verstoord; op configuraties van vooral materiële aspecten van de tekens, zoals kleuren, klanken, ritmes en intonaties, die de eenduidige bepaalbaarheid van de betekenis ondermijnen en het driftmatige en het genot in de taal terugbrengen. Betekenisvorming is altijd een dialectiek van semiotische en symbolische processen: een tekst of schilderij is nooit alleen het een of het ander. Dat betekent dat het semiotische nooit in zuivere vorm aanwezig is; het is alleen indirect te benaderen als het heterogene in het discours.

Kristeva heeft het semiotische in een interview op twee manieren met het vrouwelijke geïdentificeerd. (1) Als 'vrouw-effect' ligt het punt van vergelijking tussen de vrouwelijke identiteit en het semiotische in een overeenkomstige maatschappelijke functioneringswijze: 'noch de macht noch het taalsysteem, maar de zwijgende ondersteuning daarvan, die op de taal en de macht inwerkt én ze te buiten gaat.' Als 'moeder-functie' slaat het semiotische op een psychologisch-genetische fase die cruciaal is voor de esthetische produktie: de voor-oedipale fase waarin de oorspronkelijke relatie tussen kind en moeder nog niet door het incestverbod is verdrongen of gesublimeerd. Iedere vorm van creatieve activiteit vraagt een zekere terugkeer ervan in de orde van het symbolische. Het is echter vooral de moderne, avant-gardistische kunst waarin deze terugkeer duidelijk wordt: "kunst", zegt Kristeva, "is 'de incest' in de taal."

Met dat al is nog niet gezegd dat kunst van vrouwen per definitie een hoger gehalte aan semiotische elementen zou bevatten dan kunst van mannen. Niet alleen zijn de kwalificaties 'mannelijk' en 'vrouwelijk' hier met symbolische functies, en niet met biologische mannen en vrouwen verbonden; bovendien valt het vrouwen, volgens Kristeva, veel moeilijker dan mannen om zich in de terugkeer naar de archaische fase psychisch staande te houden. Zij illustreert dat elders met de tragische voorbeelden van Virginia Woolf, Marina Tsvetaeva en Sylvia Plath, die alle drie zelfmoord pleegden.

Dat is een weinig bemoedigend vooruitzicht, al kun je je uiteraard afvragen

hoe representatief de levensverhalen van deze schrijfsters zijn. Mede om die reden is Margret Brüggmanns essay over de surrealistische schilderes Leonor Fini een genoegen om te lezen. Brüggmann beschrijft Fini als een eigenzinnige en exuberante vrouw, die haar leven met veel gevoel voor humor en niet minder gevoel voor theater naar haar eigen hand wist te zetten. Zij maakte onder meer schitterende erotische tekeningen, 'Fêtes secrètes', waarin carnavalesk uitgedoste droomwezens van ambigue sekse, feeëriek en monsterlijk tegelijkertijd, elkaar verleiden. "Het is daarbij geenszins duidelijk", schrijft Brüggmann, "wie verleid en wie verleid wordt. Subject en object, actief en passief glijden in elkaar over." (p.105) Fini's figuren laten zich niet in een identiteit of rol fixeren, net zo min als zijzelf zich in een patroon liet vangen. Zowel in haar werk als in haar leven blijkt ze in staat te zijn geweest een integratie van fantasie en werkelijkheid, van onbewuste mechanismen en bewuste vormgeving, van het semiotische en het symbolische tot stand te brengen. Margret Brüggmann weet dat op een aanstekelijke manier over te brengen.

In het artikel over Fini stond het werk van een vrouw centraal. In andere opstellen gaat het ook over vrouwfiguren als *symbool* voor 'het vrouwelijke' of 'het semiotische' in de esthetische produktie. Brüggmann sluit zich aan bij wat ze 'het postmoderne feminisme' noemt, dat niet een eigen vrouwelijke representatie nastreeft, maar die de positie van het vrouwelijke "naar analogie van het andere, het verbodene (...) het niet gedachte/gezegde in het discours" denkt en zich daarom juist op het ondermijnen van iedere representatie richt. (p.41-2) Ze bekritiseert daarom bepaalde vormen van codering, namelijk die "waar vrouwelijkheid als beeld opduikt" (p.41) en aldus vastgelegd een object voor 'mannelijke projectie' of 'vrouwelijke maskerade' kan worden. Dat doet ze echter

1 Julia Kristeva, '(M)enige vrouwen', interview met Eliane Boucquoy in: *Tø Ellder Ure* 27. Nijmegen 1980; oorspronkelijk: 'Unes femmes. Propos de Julia Kristeva, recueillis par Eliane Boucquoy et relus par leur auteur' in: *Les Cahiers du GRIF*. nr. 7. Brussel 1975, pp. 22-27.

zonder de gelijkstelling van het andere en het verbodene met het vrouwelijke ter discussie te stellen. Vandaar dat ik me afvraag of zijzelf aan het gevaar van fixerende codes ontsnapt.

Ik kan niet aan de indruk ontkomen dat het postmoderne feminisme door het loskoppelen van het adjectief 'vrouwelijk' van reëel bestaande vrouwen in de eerste plaats *zichzelf* in verwarring heeft gebracht: want wat is er nu zo feministisch aan een onbewuste dat al sinds jaar en dag door mannelijke kunstenaars als een bron van creativiteit wordt beschouwd? En ik vrees dat datzelfde postmoderne feminisme, door het bewuste adjectief aan 'het mythische', 'het onbewuste' of 'het andere en verbodene' te verbinden, onbedoeld Romantische stereotypen herhaalt. Dit soort vragen wordt door Brüggmann niet aangesneden. Het is alsof haar gebruik van het begrip 'vrouwelijk' ze eerder toedekt en 'vrouwelijkheid' daardoor zelf een mythische functie krijgt in haar theorie.

Wel brengt ze, volgens mij terecht, naar voren dat een puur vrouwelijke kunst een utopie is. Zo behandelt ze in 'Het zwijgen van Euridice' een drietal kritische analyses van de mythe van Orpheus en Eurydice, die van Baudrillard, Theweleit en Cixous. Daarin wordt Orpheus - soms in de persoon van Rilke als dichter van de 'Sonette an Orpheus' - van een heerszuchtige, uiteraard mannelijke subjectiviteit beticht, omdat Eurydice, het vrouwelijke element in Orpheus' dichterschap, in de mythe geen eigen stem, wil of rol krijgt toebedeeld. Brüggmann nuanceert dit beeld wat Rilke betreft, en vraagt zich bovendien af of een vorm van kunst waarin Eurydice zelf spreekt wel mogelijk is. Ook Hélène Cixous, die een manier van schrijven voorstaat waarin het onbewuste zo ongecensureerd mogelijk wordt toegelaten, moet toegeven dat zijzelf een zekere afstand tot haar onderwerp nodig heeft om ordening in haar materiaal aan te

brengen. Het maken van een volstrekt andere kunst is ook vrouwen niet gegeven.

Ik had meer moeite met 'Het slagveld van de tekens', Margret Brüggmanns bespreking van tekeningen en schilderijen van Enzo Cucchi en Frida Kahlo. Het is me niet duidelijk geworden waarom Brüggmann juist deze twee, qua herkomst en stijl zo verschillende kunstenaars met elkaar vergelijkt. "Beiden", schrijft ze, "herkennen de oorsprong van het scheppen in de materialiteit van het vrouwelijke." Gezien Brüggmanns brede opvatting van dat vrouwelijke is dat een wel heel algemene noemer.

Soms lijkt Brüggmann haar eigen theoretische noties wat te letterlijk te willen teruglezen. Zo schrijft ze bijvoorbeeld dat Kahlo "stereotype beelden doorstreept." In het schilderij 'Mijn geboorte' kan er een imaginaire verticale lijn getrokken worden door een portret van de Madonna aan het hoofdeinde van het bed waarop een barende vrouw ligt, door het met lakens bedekte hoofd van deze vrouw, en door het hoofd van het kind dat uit de vrouwfiguur tevoorschijn komt. Volgens Brüggmann zou deze lijn het hele beeld als het ware kunnen doorstrepen: "De streep door het geheel kan wellicht betekenen: 'de vrouw als waarheid bestaat (zo) niet.'" (p.79) Ik kan veel redenen bedenken om Kahlo's schilderij als een protest tegen een vrouwbeeld te zien, maar de imaginaire streep is een te gewilde constructie om me te kunnen overtuigen.

Gaat de mythe van Orpheus en Eurydice *over* het vrouwelijke of semiotische, in de schilderijen en tekeningen van Kahlo en Cucchi zou het op een of andere manier gepresenteerd moeten worden. Ik heb echter mijn vraagtekens bij de manier waarop Margret Brüggmann het semiotische in beeldende kunst verbeeld wil zien. Zo is in Cucchi's houtskooltekening 'I soli vuoti' (De lege zonnen) het semiotische volgens haar aan-

wezig 'zonder tot symbool te stollen', en wel in een ondefinieerbare ovale vorm die zij via de associaties 'eivormig' en 'eierstok' de connotatie 'vrouwelijk' geeft. Later schrijft ze die interpretatie ook aan Cucchi zelf toe: "Cucchi geeft het vrouwelijke slechts de vorm van het eivormige geheime teken, een biologisch-vrouwelijke verwijzing." (p.85) Ook al zegt Cucchi zelf dat we opnieuw de prénatale energie in het spel moeten brengen, begint dit mijns inziens op overinterpretatie te lijken. Bovendien is het de vraag of het semiotische à la Kristeva in geheime tekens gevangen kan worden. Moeten we het niet vooral zoeken in de manier waarop *materiële* aspecten van de betekenaars, zoals in de tekst ritme, klank en intonatie en in het beeld kleur, lijn en tekstuur, de eenduidigheid van de betekenis verstoren en 'de muziek' in tekst en beeld terugbrengen? Daar zijn in diezelfde tekening genoeg voorbeelden van.

De openheid van de Icarusfiguur bijvoorbeeld. Niet alleen zijn Icarus' contouren op een aantal plaatsen open gelaten, zodat hij daar niet van de achtergrond onderscheiden wordt; ook zie je in zijn lichaam kleine golvende streepjes, alsof hij gevuld is met zee. De vraag is: als Icarus valt, waaruit en waarin valt hij dan? De ambivalentie van figuur en achtergrond die daardoor wordt opgeroepen wordt nog gecompliceerder doordat sommige schaduwen zó geplaatst zijn dat wat eerst een lege achtergrond lijkt, ook een solide substantie kan zijn. Zo liggen er al op het visuele niveau veel dubbelzinnigheden in 'I soli vuoti'. Bovendien is deze Icarus heel duidelijk 'van tekening gemaakt'; hij is zo getekend dat je je zintuiglijk sterk bewust bent van het papier vlak, van het krassen van de houtskool, van de rand van de tekening. De sporen van het lichamelijke zijn bijna tastbaar aanwezig. Het lijkt me dat je, als je het over het semiotische hebt, juist op deze zintuiglijke, materiële kanten moet

letten, niet alleen op mogelijke symbolische verwijzingen, hoe meerduidelijk die ook kunnen zijn.

Brüggmann gebruikt haar psychoanalytische interpretatiekader soms met veel vrucht, zoals in het opstel over Diane Arbus. Heel mooi vind ik haar vergelijking van het oplichten van het flitslicht wanneer de fotografe afdrukt, en het oplichten van een herinnering: net als de herinnering is het nemen van een foto een activiteit tussen actief en passief in, het resultaat een verdichting van werkelijkheid en fantasie. Maar soms is het kader dwangmatig en vervalt Brüggmann in een akelig jargon dat weinig meer te maken lijkt te hebben met de schilderijen en gedichten die ze bespreekt. Haar betoog is niet altijd even helder, en ze moet oppassen voor dure woorden en lege zinnen.

Brüggmann is op haar best als ze eigengereide dames als Arbus en Fini bespreekt. Daar komen haar vier thema's - kunst, mythe, vrouwelijkheid en subversiviteit - werkelijk samen en krijgen ze een aanstekelijke en prikkelende concreetheid, die mij meer heeft overtuigd dan haar theorie.

### **Is nigger the woman of the world?**

*Agnes Sommer*

Recensie van: Raymond Corbey, *Wildheid en beschaving. De Europese verbeelding van Afrika*. Baarn (Ambo) 1989.

Jan Nederveen Pieterse, *Wit over zwart. Beelden van zwarten in de westerse populaire cultuur*. Amsterdam (Koninklijk Instituut voor de Tropen) 1990.

Dany Laferrière, *Comment faire l'amour*