



AiA Art News-service

de Volkskrant

Hoe zwarte modellen in westerse kunst verschijnen

Beyoncé en Jay-Z gaven met hun clip in het Louvre al een voorzetje: laten we het eens hebben over de zwarte figuren in westerse kunst. Dat is precies wat **twee tentoonstellingen in Parijs** nu doen, op een totaal verschillende manier.

Door Wieteke van Zeil 24 april 2019, 15:55

Soms is iets onzichtbaar, ook als het recht voor je neus staat. De kunst is ervan vergeven. Een zwarte bediende in een familieportret. Een slavin naast een koopman. Een bediende van een witte courtisane. Natuurlijk zijn ze er wel. Maar ook weer niet; als je de beschrijvingen van kunstwerken in sommige musea en boeken leest, zou je soms denken dat ze niet bestonden. Als alle personen worden geduid en beschreven wordt op een schilderij behalve die ene donkere persoon, dan wordt die ene langzaam onzichtbaar. Wel afgebeeld, niet opgemerkt.

Het staketsel van de Westerse kunstgeschiedenis dat sinds de 19de eeuw is gebouwd, bibliotheken en musea vol, heeft sommige mensen eruit gefilterd. Dat ging heel subtiel, door aandachtsberoving. Maar het tij is aan het keren. Er ontstaan nieuwe

perspectieven op oude meesters, waardoor onder andere de aanwezigheid van de zwarte mens in de Westerse schilderijen in het licht komt.

Medieval People of Color

Voor een snelle blik op de zwarte aanwezigheid in de Westerse kunst, bekijk het mooie blog Medieval People of Color van de Amerikaanse Melisha Dewalt op [Tumblr](#) en [Twitter](#). In de details laat ze zwarte heiligen, de vele koning Balthasars uit Driekoningenvoorstellingen, en vele naamloze slaven en bedienden zien. Ze hoopt een breed publiek bewust te maken en bij te dragen aan meer opmerkzaamheid in de academische wereld, zei ze in een interview: 'Dit blog is er om het hedendaags racisme te benadrukken waardoor grote delen waarheid en schoonheid in het verleden genegeerd zijn.'

Madeleine

Musée D'Orsay maakt nu met de tentoonstelling *Le Modèle Noir* een spectaculaire inhaalslag met de geschiedenis, door de zwarte modellen op Franse schilderijen alle aandacht te geven. Met secuur archiefonderzoek werd zoveel mogelijk achterhaald over hun identiteit én wordt nauwkeuriger gekeken naar hun betekenis in de voorstelling. 'Model' heeft hier een dubbele betekenis: als de figuren die zijn afgebeeld, en als voorbeeld. Nu sommigen een naam hebben gekregen, zijn zij ook rolmodel voor de vrije zwarte burgers in de Franse samenleving net na de afschaffing van de slavernij.

Zoals Madeleine. Bij de entree van de tentoonstelling hangt ze pal tegenover de twee originele verklaringen van de afschaffing van de slavernij. Twee, omdat eerst in 1794 de slavernij werd afgeschaft in Frankrijk, toen Napoleon de boel kwam terugdraaien in 1815, waarna er in 1848 pas definitief een einde aan de slavernij kwam. Madeleine werd geschilderd als vrije Franse burger in 1800. Hier in

de tentoonstelling is Madeleine een icoon, en terecht. Het is een historisch monument; de uit Guadeloupe afkomstige vrouw kijkt ons recht aan, in een lege, lichte ruimte. Ze draagt kleding in drie kleuren, het rood, wit en blauw van de Franse vlag; een symbolisch beeld van vrijheid. Ze is half gekleed, wat wij nu als exotiserend zouden kunnen beschouwen - waarom tietten in een waardig portret? – en toch is ze er, kijkt ze ons recht aan vanuit het verleden, en heeft ze een naam. De vrouw die haar schilderde, de adellijke Marie Guillemine Benoist, was haar werkgeefster. Beide kregen niet veel aandacht in de geschiedenis. En nu is er grond voor erkenning.



Portret van Madeleine, geschilderd door Marie Guillemine Benoist in 1800. Foto Gérard Blot / RMN

Apeshit

Die grond werd gecreëerd door een aantal nieuwe kunsthistorici, zoals Denise Murrell en Isolde Pludermacher die deze tentoonstelling maakten. Maar zonder twijfel ontstond het draagvlak ook vanwege de aandacht in de popcultuur: toen supersterren Beyoncé en Jay-Z vorig jaar de video van het nummer Apeshit uitbrachten, die in het diepste geheim was opgenomen in het Louvre, was Madeleine het laatste portret dat gefilmd werd. Hun video benadrukte zwarte aanwezigheid in oude kunst en werd 167 miljoen keer bekeken. De bezoekers van het Louvre stegen naar een record van ruim 10 miljoen, twee miljoen meer dan het jaar ervoor.

Het droeg bij aan een nieuwe blik op ons gedeeld verleden, zoals ook het succes van zwarte hedendaags kunstenaars – Kehinde Wiley, Kara Walker, Kerry James Marshall, Amy Sberald enzovoort, bijdraagt. Nieuwe tentoonstellingen komen ons tegemoet als resultaten van deze onderzoeken. In het Mauritshuis is bijvoorbeeld nu een tentoonstelling over het verleden van de stichter van het huis, de Hollandse slavenhandelaar Johan Maurits. In het Rembrandthuis komt volgend jaar de tentoonstelling *Zwart in de tijd van Rembrandt*, het Rijksmuseum opent dan een slavernijtentoonstelling – en eerder waren er al tentoonstellingen als *African presence in Renaissance Europe* (in Baltimore en Princeton) en *Black is Beautiful* (in Amsterdam).

Onderstaande kunstwerken zijn te zien in de expositie *Le Modèle Noir*



Foto Musée Ingres Montauban.

Théodore Chassériau, *Studie naar het model Joseph*(voorheen: *Studie naar een zwarte*), 1839, Musée Ingres Montauban.

Het poseren was niet te doen voor het model, gaf de kunstenaar toe. Een vreselijke houding om te moeten volhouden, de ene arm omhoog, de andere gekromd, leunend op een knie terwijl het rechterbeen met vreemd ingedraaide voet gestrekt is. Het was allemaal strikt voorgeschreven. Toch kijken we naar een glashelder schilderij van een zwarte man, met kleuren zo fel als de hemel op een wolkenloze zomermiddag en twee rake losse handen in de ruimte erbij. En vooral naar een veelzeggend document: dit is het model Joseph, geschilderd door een kunstenaar van gemixte achtergrond; Théodore Chassériau's moeder kwam uit Saint-Domingue, de huidige Dominicaanse Republiek. Zwarte man schildert zwarte man in een Franse koloniale samenleving, waar op dat moment de slavernij nog niet was afgeschaft. Joseph (achternaam onbekend) en Chassériau zijn de geschiedenis ingezakt tot anonimiteit en allebei krijgen ze in Musée D'Orsay hun identiteit terug.

Joseph, namelijk, is misschien wel de belangrijkste ontdekking in de tentoonstelling; er zijn zo veel kunstwerken met hem dat je hem echt lijkt te leren kennen. Hij was het meest geliefde en beste zwarte model voor vele kunstenaars. Een prachtige man, in alle ateliers van Parijs geliefd. Van Delacroix tot Géricault – die hem ook uitbeeldde op zijn beroemde *Vlot van Médusa* (1818) – tot aan een prachtig ontspannen portret van Adolphe Brune dat in de Salon van 1865 hing, waar hij lachend een schaal naar zijn mond brengt. Joseph werd minstens 74 jaar en zijn carrière beslaat bijna de hele eeuw waarin Frankrijk zich op een nieuwe manier tot de koloniën en hun bevolking ging verhouden. De vraag naar Joseph was zo groot dat hij als professioneel model Joseph op de loonlijst stond van de Parijse École des Beaux Arts.

Toch wringt er iets aan het verhaal van dit werk. De schilder Ingres was de opdrachtgever; degene die die onmogelijke houdingen precies had voorgeschreven. Op een schetsje van Ingres in de tentoonstelling is te zien waarvoor dit bedoeld was: Joseph zou Satan gaan voorstellen op een schilderij van de verleiding van Christus in de woestijn. De duivel die van de rots valt. Maar dat wist Chassériau niet. Die had alleen de opdracht gekregen Joseph in deze houding te schilderen, als voorschets. 'Het is niet nodig dat hij het weet, ik vraag een simpel negerfiguur in deze houding', schreef Ingres in een brief. De verschillen tussen de kunstenaars waren groot. Ingres had nul interesse in de slavernij. Géricault en Delacroix' leerling Chassériau waren fervent abolitionisten.



Foto Musée d'Orsay.

Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée D'Orsay.

Ja, misverstandje dus, dat Manets *Olympia* 'een heel nieuwe titel' had gekregen door deze tentoonstelling, zoals onder meer The Guardian meldde. 'Exit Olympia, enter Laure', kopte een andere Britse krant. Nou zo'n vaart loopt het niet. Natuurlijk krijgt een schilderij dat de kunstenaar zelf Olympia heeft genoemd geen nieuwe naam. En nee, dat het zwarte model Laure heette, was ook niet onbekend. Het spectaculaire is dat ze nu eindelijk pas de aandacht krijgt die er nooit voor haar was. We leren haar een stuk beter kennen in deze tentoonstelling, voor het eerst krijgt zij alle aandacht.

Op een kleine voorschets voor Olympia tekende Manet Laure met een gearceerd gezicht; een snelle, nogal onbeholpen manier om te laten zien dat hij een donker model voor ogen had. En dan is er het notitieblokje van Manet dat naast het schilderij ligt. Een juweeltje in z'n rake eenvoud: hij krabbelde er haar naam op, een snelle aantekening die de kern van de hele exercitie van deze tentoonstelling laat zien: ze heeft een naam. Ze hebben allemaal een naam, en het museum wil de geschiedenis corrigeren en die namen weer noemen. Het

notitieblokje zegt: 'Laure, très belle négresse, rue Vingmille 11, 3ième etage'. Voor de conservatoren een schat, zo konden ze achterhalen wie Laure was. Ze vonden haar in de archieven op dit adres, wonend met andere vrouwen boven een winkel. Laure was naast model ook verpleegster. Manets doorbraak in artistiek opzicht met dit werk is dat Laure en Victorine (zoals het model dat de courtisane Olympia verbeeldt, heet) afgebeeld zijn in een typisch moderne Parijse omgeving. Er is niks exotiserends of erotiserends aan Laure. Ze is netjes gekleed en speelt bediende en bemiddelaar voor de klant die met een bos bloemen entree tot Olympia vraagt.



Foto's Getty, Alamy Stock Photos

Van links naar rechts: Charles Cordier, *Vénus Africaine* (voorheen: *Une Négrresse* of *Vénus noire*), 1851 en Herbert Ward, *Indigène aroumi* en *Femme d'Afrique*, ook genoemd *La fille Bâ Kongo*, circa 1902.

In de loop van de eeuw dat de slavernij werd afgeschaft in Frankrijk – eerst in 1794, en na de herinvoering door Napoléon definitief in 1848 – werden de verhoudingen opnieuw bepaald. Er ontstond een zwarte gemeenschap in Frankrijk en er kwamen gemengde huwelijken. Zwarte mensen professionaliseerden zich. Aan de andere kant ontstond er van de weeromstuit een nieuwe beweging: wetenschappelijk racisme. Zet u dat 'wetenschappelijk' maar tussen vette aanhalingstekens, we weten allemaal waar deze pogingen in de 20ste eeuw toe geleid hebben. Het was alsof,

nu de slavernij niet meer mocht, toch even een veronderstelde hiërarchie tussen de rassen moest worden verklaard. Teruggrijpend op de soortenleer in de plantenwereld van de Zweedse Linnaeus uit de 18de eeuw, probeerden ‘wetenschappers’ de mens in klassen in te delen. Naar gezichtsvormen, met schedelmetingen, naar huidskleur, temperamenten, naar emoties – vakgebieden als eugenetica en frenologie probeerde het ordenen van de menssoorten wetenschappelijk respectabel te maken en, heel raar, daar kwam altijd uit de witte Europeaan net wat slimmer en beschaafder was. Sommige kunstenaars werkten fanatiek mee om deze onderzoekers van tekeningen te voorzien, andere kunstenaars moesten er niks van hebben.

Charles Cordier beschouwde zijn eigen werk als een revolte tegen de slavernij. Hij laat de andere kant van deze interesse in mensverschillen zien, met zeer individuele portretten van mensen afkomstig uit de koloniën die de grote diversiteit van de mens tonen. Met succes, zijn beeld van de voormalige Soedanese slaaf Saïd Enkess werd bijvoorbeeld direct gekocht door de Britse koningin Victoria voor haar kunstcollectie. Cordier reisde naar Algerije, Griekenland en Egypte en streefde naar het weergeven ‘van al de verschillende mensen die op punt staan om tot één mensheid te mengen.’ Zijn intrigerende beelden in brons, zoals de poëtisch getitelde *Vénus Africaine*, zijn zo gedetailleerd dat je zo een gesprek met haar wilt beginnen als je voor haar staat. De oorspronkelijk Britse beeldhouwer Herbert Ward raakte een paar decennia later zo onder de indruk van de Congo, toen hij er woonde, dat het zijn hele verdere carrière bepaalde. Zijn antropologische beelden benoemen in de titel meestal heel specifiek waar de modellen vandaan komen, zoals een inheemse man uit Soedan of het meisje Bâ Kongo.

Oriëntaalse fantasieën

In Parijs is even verderop van Musée D’Orsay gelijktijdig de tentoonstelling *L’Orient des Peintres* in Musée Marmottan Monet. Als je de titel leest, lijkt dat nogal achterhaald. ‘De Oriëntaalse visie

van de schilders'. Oriëntaals, was dat niet een woord dat meer zegt over de Westerse blik op het Oosten dan over dat Verre Oosten zelf? Moesten we dat niet een keertje loslaten? Wie de tentoonstelling binnenloopt, gaat het begrijpen. Hier is de nadruk gelegd op de fantasie die Franse kunstenaars creëerden van een Oosterse werkelijkheid. Een geromantiseerd en vaak met seksualiteit beladen beeld waaraan hardnekkig werd vastgehouden, óók als kunstenaars zelf op reis gingen naar Noord-Afrika en het Midden-Oosten. Harems, hammams, slavinnen en vrouwen die zo uit 1001 Nacht lijken weggelopen. Musée Marmottan pakt het slim aan: ze geeft bij elk schilderij uitleg, wat klopt met de werkelijkheid, wat kwam voort uit de fantasie en waardoor kwam dat? Kunstenaars hadden bijvoorbeeld grote interesse in het licht en de architectuur van het Oosten, die ze meestal heel waarheidsgetrouw afbeeldden. Renoirs *Ravijn van de wilde vrouwen* (1881) is een fantastisch, los geschilderd landschap in Algerije (de wilde vrouw in de titel blijkt een legende te zijn, gecreëerd door Franse kolonisten), Theo van Rysselberghe had een obsessie met de architectuur van Marokko, Paul Klee met de kleuren in Tunesië. Islamitische kunst was een hype, waardoor je onder meer de tegelatronen van het Topkapi paleis in Istanboel in verschillende werken tegenkomt. Henri Matisse kende zelfs spirituele betekenis toe aan de kleuren, erkende hij: 'Er kwam een openbaring tot me vanuit de Oriënt.'

Maar tegelijk blijft een fantasie overeind, deels gebaseerd op de verhalen van 1001 Nacht, die toen razend populair waren, gemengd met een romantische nostalgie naar de Griekse oudheid.

Zo confronteren deze tentoonstellingen ons op een eigen manier met hoe onze aandacht werkt: we zien wat we kennen, en wat we graag willen zien. Ingres en zijn geestverwanten zaten met hun hoofd in een schoonheidsideaal dat uit de Griekse oudheid gefilterd was, en projecteerden dat op het Oosten met hun exotische 'odaliskken' – wat in de kunst gewoon een nieuw woord was voor naakte vrouw. Er volgde een eindeloze reeks haremvrouwen.

Het blijft een Frans perspectief. De winst van deze twee exposities is dat het ons hiervan bewust maakt: er zijn altijd meerdere

perspectieven. Zowel *Le Modèle Noir* als *L'Orient des Peintres* roepen de vraag op of we ooit volledig zicht op de wereld en de geschiedenis kunnen krijgen. Het voorlopige antwoord: nee, maar het is de moeite van het proberen waard.

Onderstaande kunstwerken zijn te zien in de expositie
L'Orient des Peintres

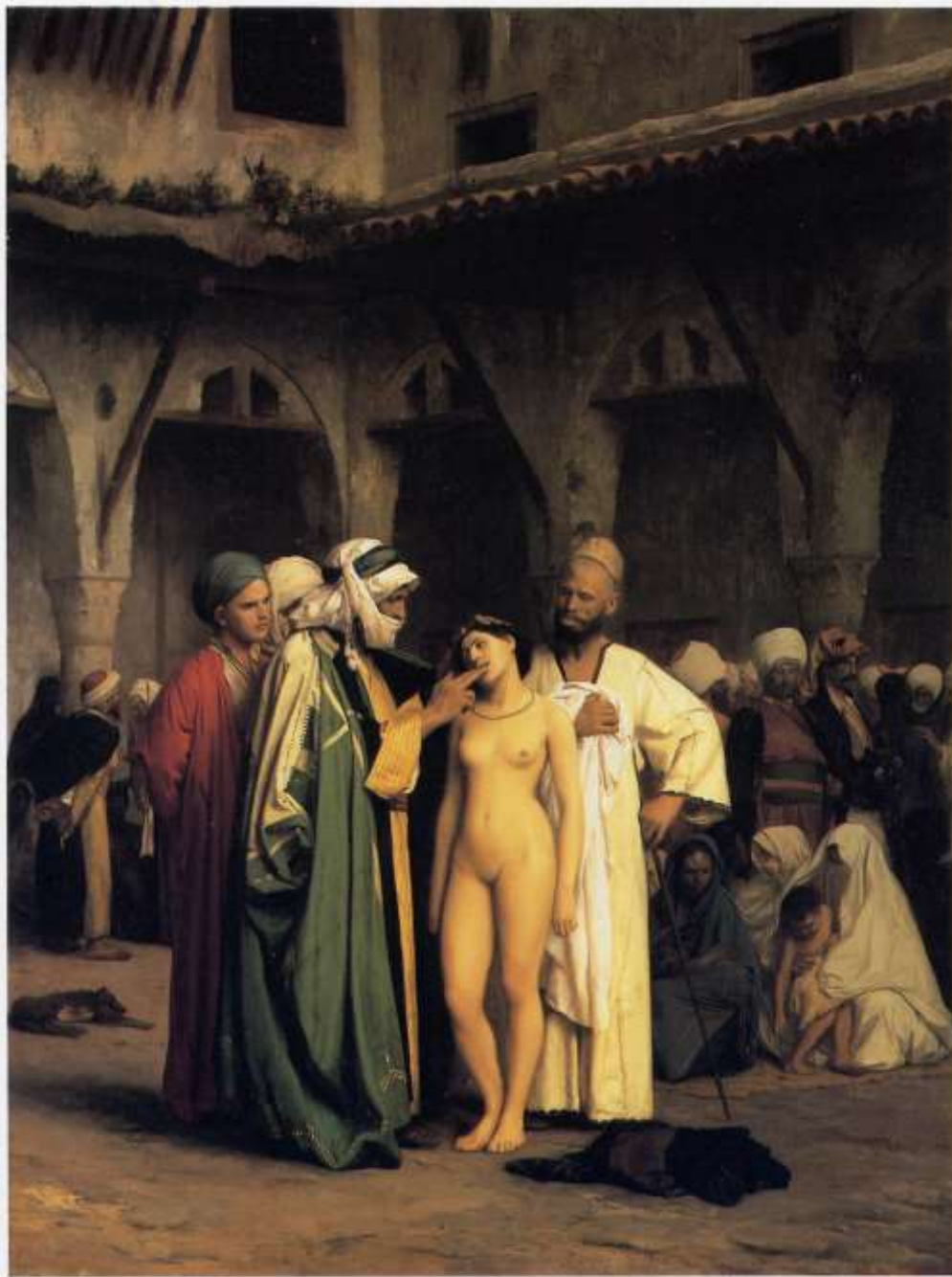


Foto Alamy Stock Photo
Jean-Léon Gérôme, *De slavenmarkt*, 1866, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown.

Sommige schilderijen zijn niet te harden vanuit ons oogpunt. In beide tentoonstellingen hangen daar voorbeelden van. In *Le Modèle Noir* is er een meer dan levensgrote voorstelling uit 1843 waarop een zwarte beul 'de straf met de vier palen' uitvoert; hij geselt een naakte zwarte man die met gespreide armen en benen aan de grond genageld is. Te pijnlijk om naar te kijken, je kunt het flink in je maag voelen. Toch is het een aanklacht tegen slavernij; de kunstenaar wilde de gruwelijkheden in de koloniën zichtbaar maken om mensen bewust te maken van het onrecht. Dat ligt anders met dit schilderij, dat mij meer aan Markies de Sade deed denken dan aan romantiek. Zo is het wel bedoeld; als exotische romantiek. Een slavin, naakt en licht van kleur, wordt bekeken, haar tanden worden gekeurd, door een groep rijke mannen. Het thema van seksuele slavernij is impliciet in veel schilderijen die een abstract idee van 'de Oriënt' idealiseren, laat de tentoonstelling *L'Orient des Peintres* zien.

Deze versie is buitengewoon expliciet: geklede mannen, naakte vrouw die gekocht wordt. Niet bedoeld als aanklacht, maar een verwrongen Europese fantasie van een slavin die een meester zou kunnen verleiden, losjes geïnspireerd op Sheherezades 1001 Nacht; ondanks dat werd het geprezen als een 'voorstelling uit het echte leven' tijdens de Parijse Salon van 1867. Een opvallend verschil met de vele harem-geïnspireerde voorstellingen in de Franse kunst is wel de aanwezigheid van de mannen in dit kunstwerk. De man is er altijd, maar wordt nooit zichtbaar gemaakt, schreef de Marokkaanse sociologe Fatema Mernissi: 'Westerse mannen laten zichzelf nooit zien in hun voorstellingen van harems, anders dan Oosterse...ze tonen de slaaf, of de zwarte, maar nooit de meester. In Westerse kunst is het altijd een man die kijkt naar een vrouw, terwijl zij is geïsoleerd in het kader van een voorstelling.' Dit is een uitzondering, waarbij we de *male gaze* recht in het gezicht kijken.



Foto Daniel Martin.

Édouard Debat-Ponsan, *Le massage. Scène de hammam*, 1883, Musée des Augustins Toulouse. Te zien in de expo *L'Orient des Peintres*.

Als je de Franse schilderkunst van de 19de eeuw bekijkt, zou je kunnen denken dat de helft van die bohémiens hun avonden doorbrachten tussen de sexy dames van lichte en donkere kleur die niks liever doen dan voor hun genot verleidelijk elkaar masseren en hun armen en benen spreiden. Maar grotere onzin is er niet. De veel geschilderde hammams, Oosterse badhuizen, waren strikt voor vrouwen. Geen vent kwam erin en al helemaal geen Franse. Ze waren naakt ja, de vrouwen, binnen de besloten kring van onder elkaar zijn, en als je denkt dat dat toch een zinderend zwoele boel was: het krioelde er van de kinderen. De hammam is een sociale plek, waar vrouwen en kinderen samenkwamen. Het waarheidsgehalte van al die Franse odaliskes die worden gemasseerd en gepedicuurd door slaafachtige zwarte bedienden is kleiner dan dat van de *flat earth*-beweging. Ze verbeelden een Europese, mannelijke fantasie, wel ingegeven door interesse in het Oosterse, zoals te zien aan de vaak wél waarheidsgetrouwe architectuur en decoraties, maar totaal niet geplukt uit de realiteit.

Ingres bijvoorbeeld had helemaal geen interesse in de werkelijkheid, hij wilde met zijn odaliskken een klassiek schoonheidsideaal oproepen. Dat Oosterse tintje was er voor de leuk. De tegels in dit schilderij lijken rechtstreeks gekopieerd uit het Topkapi-paleis in Istanboel, dat de schilder Édouard Debat-Ponsan toen net had bezocht. Onwerkelijk of niet, dit schilderij is een icoon van het Oriëntalisme en in zekere zin dé tegenhanger van Manets in de Parijse moderniteit gesitueerde Olympia, omdat het een droom lijkt van verre, klassieke oorden. Maar het is ook een geweldige studie in verschillen tussen warme huid en koude steen, tussen zachte vormen en de strakke geometrie van de tegels, in een ondiepe ruimte waardoor je er als beschouwer vlak naast lijkt te staan. Een beeld als document van de tijd, waarin fantasie over het Verre Oosten bij de Europese bourgeoisie leefde.