

Aanzet

Historisch tijdschrift

• jaargang 33 nr.2

ZELFPORTRETTE



**Antonio del Pollaiuolo's
zelfbeeld als uomo universale**

**De politiek in de portrettering
van Vladimir Poetin**

**Film als modernistische
tekst, een nieuwe vorm van
geschiedschrijving**

**Sofonisba Anguissola: een
illustere vrouw van de wereld**

Beste lezer,

Voor u ligt een gloednieuwe editie van Historisch Tijdschrift Aanzet. Net als in de vorige jaargang heeft de redactie besloten om het tweede nummer om te toveren tot een themanummer. Dit jaar is het thema ‘zelfportretten’. Op welke manier schep-
pen individuen, maar ook grotere groepen in kunst, discoursen en politiek een zelf-
portret? Doen zij dit bewust of onbewust? Welke motieven zitten hierachter en wat is het effect hiervan? Zowel in de artikelen als in de vaste rubrieken is dit thema leidend.

In het artikel ‘Segnato e disegnato’ onder-
zoekt Lara Fernández Piqueras het zelfbeeld van de renaissanceschilder Antonio del Pollaiuolo als *uomo universale*. Het twee-
de artikel kijkt naar de manier waarop de Russische president Vladimir Poetin wordt gerepresenteerd op foto’s in online kranten. Miara Fraikin beschrijft hoe de zestiende
eeuwse kunstenares Sofonisba Anguissola haar kunstenaarsschap met haar sociale po-
sitie kon combineren. Siemen Visscher kijkt ten slotte in ‘Beleven of beschrijven’ naar de film Dunkirk als modernistisch narratief en naar het medium film als nieuwe vorm van geschiedschrijving.

Zoals altijd behandelen de overige rubrie-
ken een rijk scala aan onderwerpen binnen het thema. Voor ‘De Passie van...’ interview-
de Aanzet oudheidkundige Saskia Stevens, die door de universiteit is genomineerd voor de jaarlijkse docentenprijs. In ‘Beeldspraak’ kijkt Bart van Holsteijn naar burgerlijke

cultuur in de negentiende eeuw en in ‘Per-
spectief’ geeft Daan Elling een historische
kijk op ‘fake news’.

In de Tegenzet reageert fractievoorzitter van lijst VUUR in de universiteitsraad Sven Rouschop op de Voorzet uit het vorige num-
mer. Bart van Holsteijn zette zich toen af tegen de bezuinigingen op de geesteswe-
tenschappen en pleitte voor meer herrijzenis van de studentenbewegingen. Als u deze Voorzet uit 33-1 nog niet gelezen heeft, kunt u dat alsnog doen op onze website. Voor dit nummer schreef Suzanne Friskes een kritische Voorzet over Museum Rotter-
dam. Tot slot publiceren wij deze editie weer een drietal recensies. De redactie neemt een recente uitgekomen film, een lopende ten-
toonstelling en een pas gepubliceerd boek onder de loep.

Heb jij ook een goed paper of goede scriptie geschreven? Historisch Tijdschrift Aanzet is altijd op zoek naar kopij. Mail dan naar redactie.aanzet@gmail.com voor de moge-
lijkheden tot publicatie.

Veel leesplezier!

Namens de redactie,
Rogier van der Heijden
Hoofdredacteur



UHSK

Historisch Tijdschrift Aanzet is opgericht in 1982. Sinds 2000 wordt het tijdschrift uitgegeven door de Utrechtse Historische Studentenkring. Deze jaargang bestaat uit drie nummers.

De redactie biedt jonge historici de ruimte artikelen te publiceren op basis van historisch onderzoek of recente historische uitgaven.

De Aanzetredactie bestaat uit studenten Geschiedenis die op vrijwillige basis werken.

De redactie heeft ernaar gestreefd rechthebbenden van copyright te achterhalen. Zij die menen aanspraak te maken op bepaalde rechten worden vriendelijk verzocht contact op te nemen.

POSTADRES

Historisch Tijdschrift Aanzet
Drift 6
3512 BS Utrecht

ONLINE

redactie.aanzet@gmail.com
aanzet.wordpress.com

ABONNEMENTEN

Sluit een abonnement af door een email te sturen naar redactieaanzet@uhsk.nl.

Een jaarabonnement kost 10,-.

Steunleden betalen 15,-.

Losse nummers kosten 5,-.

Rek. nr.: NL39 INGB 0005 3603 14

t.n.v. UHSK te Utrecht

o.v.v. het gewenste abonnement

HOOFDREDACTIE

Rogier van der Heijden

EINDREDACTIE

Daan Elling

BEELDREDACTIE

Nick van der Horst

WEBREDACTIE

Bart van Holsteijn

REDACTIE

Larissa Biemond, Marijne Boland, Michiel Bron, Suzanne Friskes, Martijn van der Meer en Hanneke Roodbeen

REDACTIERAAD

dr. Pepijn Corduwener, dr. Marijke Huisman, em. prof. dr. Ed Jonker, prof. dr. Jacco Pekelder, prof. dr. Remco Raben, dr. Carine van Rhijn, dr. Joes Segal, dr. Christianne Smit en dr. Saskia Stevens

OMSLAG

Naar het thema van dit nummer is op het omslag het schilderij 'Filosoof met spiegel' van Jusepe de Ribera, geschilderd tussen 1600 en 1652 (RIJKSSTUDIO)

- 1 Redactioneel
Rogier van der Heijden

ARTIKELEN

- 4 Segnato et Disegnato
Een *maestro di disegno* in zijn geschilderde en gebeeldhouwde Hercules en Antaeus
Lara Fernández Piqueras
- 14 Poetin en de foto's
Beeldpolitiek in de portrettering van Vladimir Poetin
Rogier van der Heijden
- 25 De dubbele identiteit van Sofonisba Anguissola
Hoe zij haar kunstenaarschap met haar sociale positie wist te combineren en hoe dat tot uitdrukking kwam in haar schilderkunst.
Miara Fraikin
- 35 Beleven of beschrijven?
Dunkirk als modernistische tekst, een nieuwe vorm van geschiedschrijving.
Siemen Visscher

RUBRIEKEN

- 12 Beeldspraak
Bart van Holsteijn
- 21 De passie van... Saskia Stevens
Marijke Boland en Rogier van der Heijden
- 32 Voorzet
Suzanne Friskes
- 42 Tegenzet
Sven Rouschop
- 45 Perspectief
Daan Elling

RECENSIES

- 48 De nationale schrijversgalerij?
Daan Elling
- 49 Wie is de mens achter de nazi?
Michiel Bron
- 51 Een familieportret
Larissa Biemond

SEGNATO ET DISEGNATO

Antonio del Pollaiuolo als *uomo universale* en *maestro di disegno* in zijn geschilderde en gebeeldhouwde Hercules en Antaeus



Fig. 1. Antonio del Pollaiuolo. Hercules en Antaeus. Ca. 1470. Olieverf op paneel, 16 × 9 cm. Galleria degli Uffizi, Florence. Wikimedia Commons.



Fig. 2. Antonio del Pollaiuolo. Hercules en Antaeus. Ca. 1470. Brons, 44.4 × 22 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florence. Wikimedia Commons.

LARA FERNÁNDEZ PIQUERAS

In Renaissancistisch Italië was het concept van de universele mens de artistieke wereld niet vreemd. Ook de vijftiende-eeuwse kunstenaar Antonio del Pollaiuolo zag zichzelf als een *uomo universale*. Kunsthistorici wisten dit op te maken uit zijn gesigioneerde kunstwerken en archiefmateriaal. In dit artikel laat Lara Fernández Piqueras zien dat Antonio's zelfbeeld als *uomo universale* ook terugkeert in zijn ongesigioneerde werken, zoals de diverse uitvoeringen van Antonio's *Hercules en Antaeus*.

De Italiaanse kunstenaar Antonio del Pollaiuolo (1433-1498) zat niet stil: hij graveerde, schilderde, beeldhouwde en werkte bovendien met goud en zilver. Als zoon van een kippenhandelaar en broer van de befaamde schilder Piero (1443-1496) volgde Antonio in zijn jonge jaren een opleiding tot goudsmid bij de bekende vader en zoon Ghiberti. Met name zijn zoon Lorenzo Ghiberti (1378-1455) zou later bekend worden door zijn Paradijsdeuren in het Baptisterium van Florence. Pas in zijn latere leven pakte Antonio het schilderen op en begon hij samen met zijn broer een succesvolle carrière als schilder.¹ Daarnaast was Antonio zeer bedreven in het vervaardigen van monumentale bronzen sculpturen en creëerde hij werken in terracotta. Hij wist zich dus in verschillende kunstdisciplines te specialiseren.

Het concept van een *uomo universale* die met verschillende materialen werkte was niet nieuw in de Renaissance. Volgens kunsthistoricus Hendrik van Os is het verschil tussen de universele man en een “manusje-van-alles” te vinden in het feit dat de *uomo universale* zichzelf zeer selectief vaardigheden aanleerde waarin hij wilde uitblinken.² In dit essay zal ik beargumenteren dat Antonio del Pollaiuolo zich identificeerde als een van deze uomini universali en ook zo werd gezien door zijn tijdgenoten. Kunsthistorici leiden deze identiteit af uit zijn gesigndeerde kunstwerken

en archiefmateriaal. Dit artikel laat zien dat Antonio's veelzijdige identiteit ook kan worden waargenomen in zijn ongesigndeerde kunstwerken, zoals zijn schilderij en sculptuur van Hercules en Antaeus. (fig. 1 en 2)

Handtekeningen en identiteit

Antonio's eerste gesigndeerde kunstwerken betreffen twee ontwerpen voor een wieroekvat, getekend op beide zijden van een vel papier in een roodbruine inkt. (fig. 3) Door de handtekeningen op de ontwerpen te vergelijken met archiefdocumenten, kan worden vastgesteld dat de signaturen daadwerkelijk van Antonio zijn. Wellicht was Antonio zich al in een vroeg stadium carrière bewust van zijn artistieke talent.

Wellicht was Pollaiuolo zich al vroeg bewust van zijn artistieke talent.

Met zijn handtekening wilde hij zijn naam tonen om zijn status als één der groten te bevestigen. De toevoeging van zijn handtekening in het voltooide ontwerp laat zien dat de tekeningen meer zijn dan een studie: juist de voltooide staat toont aan dat de ontwerpen klaar waren om te worden gepresenteerd aan een opdrachtgever.³ Daarnaast tonen de handtekeningen aan dat Antonio niet alleen verantwoordelijk was voor de tekening, maar ook voor het ontwerp. Een interessant aspect is de manier waarop Antonio de werken heeft gesigndeerd: ‘Antonio del pollaiuolo horafo’. (fig. 3) Dit laat zien dat hij zichzelf naar de beschouwer of een mogelijke opdrachtgever als goudsmid wilde presenteren, waarschijnlijk omdat hij zich zo definieerde aan het begin van zijn

1 Alison Wright, *The Pollaiuolo brothers. The arts of Florence and Rome* (New Haven en Londen 2005) 10; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Da Cimabue insino a'tempi nostri* (Turijn 1986, eerste druk in 1550) 480-482.

2 Hendrik W. van Os, ‘Vecchietta and the persona of the Renaissance artist’, in: Irving Lavin en John Plummer (red.), *Studies in late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss* (New York 1977) 451.

3 Lorenza Melli, ‘Antonio del Pollaiuolo orafo e la sua bottega “magnifica ed onorata in Mercato Nuovo”’, *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* (2003) 109, 66-67.

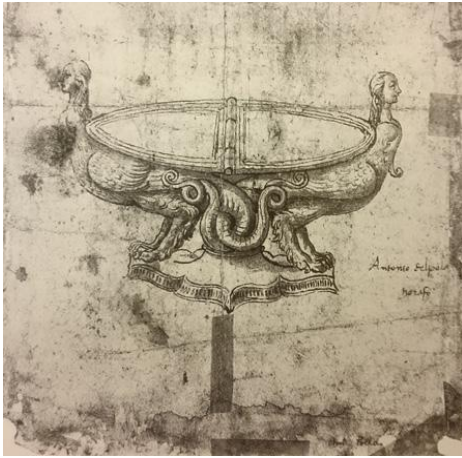


Fig. 3. Antonio del Pollaiuolo. Ontwerp voor een wierookvat. 942 E (verso). Gewassen pen en roodbruine inkt. Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi, Florence. In: Wright, *The Pollaiuolo Brothers*, 51.

carrière. In de laatste twaalf jaar van zijn leven verbleef Antonio in Rome, waar hij twee monumentale pauselijke grafmonumenten in brons vervaardigde. Op de plint van de tombe van Sixtus IV staat onder de pauselijke

De gebeeldhouwde en geschilderde figuren refereren aan kunst uit de oudheid.

tiara geschreven: ‘Het werk van Antonio del Pollaiuolo van Florence, beroemd in zilver, goud en brons. Het jaar van onze Heer 1493’.⁴ Hier identificeerde de kunstenaar zich dus als een Florentijn en benoemde hij ook zijn artistieke talenten die niet direct zichtbaar waren op de grafsculptuur.

Dit zelfbewustzijn over zijn meesterschap in verschillende materialen was niet alleen voorbehouden aan Antonio del Pollaiuolo. Een goed voorbeeld van een vroeg-Renaissancistische *uomo universale* met een vergelijkbaar veelzijdig talent was Antonio’s

Sienees tijdgenoot Il Vecchietta (1410-1480). Een aantal van zijn handtekeningen laten duidelijk zien dat de kunstenaar zijn talent bewust toonde. Zo signeerde hij zijn houten beeld van Sint Bernardus als ‘Vecchietta schilder’. In een later werk, een geschilderd altaarstuk in de Kathedraal van Pienza, voegde Vecchietta zijn handtekening toe als ‘Vecchietta beeldhouwer’. De kunstenaar speelde dus met zijn signatuur om zijn veelzijdige talent duidelijk te presenteren.⁵ Hoewel het materiaal van de graftombe van Sixtus IV brons betrof, is de epitaaf niet zo suggestief als in Vecchietta’s handtekeningen. In Antonio’s eigen grafcenotaaf zien we dat hij zichzelf opzettelijk neerzette als een kunstenaar die met veel verschillende materialen kon werken.

Toen Piero, Antonio’s broer, in 1496 stierf, ontwierp Antonio een grafmonument voor zijn broer en zichzelf in de San Pietro in Vincoli, te Rome (fig. 4). De marmeren cenotaaf toont twee portretmedaillons van de kunstenaars. Daaronder beschrijft een Latijnse memorietekst Antonio del Pollaiuolo wederom als Florentijn, gevolgd door een vermelding van zijn pauselijke graftombes. Interessant is de beschrijving van Antonio als ‘Fictor Insignis’, wat kan worden vertaald als ‘modelleur’ of ‘schepper van vormen’.⁶ Antonio wilde dus herinnerd worden als een schepper of ontwerper van kunstwerken. Op deze wijze oversteeg hij de traditionele classificatie van kunstenaars die zich aan de hand van verschillende disciplines wisten te onderscheiden.

5 Van Os, ‘Vecchietta and the persona of the artist’, 451.

6 Aldo Galli, ‘The fortune of the Pollaiuolo brothers’, in: Andrea di Lorenzo en Aldo Galli (red.), *Antonio and Piero del Pollaiuolo. “Silver and gold, painting and bronze...”* (Milaan 2014) 28-30.

4 Wright, *The Pollaiuolo brothers*, 49, 360; de originele tekst in het Latijn: OPUS ANTONI POLAIUOLO FLORENTINI ARG AURO PICT AERE CLARI ANDO MCCCCCLXXXIII.

Antonio's identificatie als 'fictor insignis' komt waarschijnlijk voort uit zijn opleiding tot goudsmid. Zijn leermeester Ghiberti zei ooit: 'voor veel schilders, beeldhouwers en steenbewerkers heb ik het genoeg gehad om veel modellen in was en klei te maken en voor de schilders heb ik veel verschillende dingen ontworpen.'⁷ Dit toont de bekwaamheid van goudsmiden als ontwerper voor zowel beeldhouwers als schilders. Wellicht vervaardigde Antonio soortgelijke ontwerpen, aangezien hij door Ghiberti werd opgeleid.

De Florentijnse patriciër Giovanni Rucellai (1403-1481) erkende Antonio eveneens als ontwerper zoals blijkt uit zijn persoonlijke notities, de zogenaamde zibaldone. Hierin identificeerde Giovanni veel kunstenaars aan de hand van hun kunstzinnig talent. Zo werd Verrocchio (1435-1488) omschreven als beeldhouwer en Maso Finiguerra (1426-1464) geïdentificeerd als goudsmid. Voor een ander werk noteerde Rucellai dezelfde Maso Finiguerra echter als een *maestro di disegno* [meestertekenaar, red.]. Rucellai gebruikte deze afwijkende titel om aan te geven dat Maso Finiguerra waarschijnlijk het werk in kwestie ontwierp, maar niet verantwoordelijk was voor de uitvoering. Antonio's naam komt ook voor in de zibaldone en Rucellai kwalificeerde hem eveneens als *maestro di disegno*. Mogelijkerwijs duidt dit ook op een ontwerp-tekening van Antonio in de collectie van Rucellai. Het omschrijven van Antonio als *maestro di disegno* benadrukt niet zozeer de uitvoering van zijn ontwerpen, maar juist het kunstenaarsmeesterschap als collectieobject.

Het is geen toeval dat uitgerekend Maso Finiguerra en Antonio del Pollaiuolo werden

omschreven als *maestro di disegno*. Ze werden beiden opgeleid tot goudsmid in de Ghiberti-werkplaats. Ghiberti had een hoge waardering voor hun tekeningen naar het leven en hij ontwierp vaak voor andere kunstenaars.⁸

Hercules en Antaeus

De gebroeders Pollaiuolo vervaardigden drie schilderijen van ongeveer drie-en-een-halve vierkante meter, die werden geplaatst in de grote zaal van het Palazzo Medici. De doeken representeerden drie werken van Hercules: de gevechten met de Nemeïsche leeuw, de Hydra en Antaeus.⁹ Een inventaris uit 1492

Antonio del Pollaiuolo zag zichzelf als ontwerper en schepper.

bevestigt de gebroeders Pollaiuolo als de makers van deze schilderijen. Ook weten we dat Antonio del Pollaiuolo en één van zijn broers de schilderijen vervaardigden rond 1460, omdat Antonio de werken noemde in zijn brief naar Gentile Virginio Orsini (ca. 1434-1497), gedateerd van juli 1494.¹⁰ In deze brief schrijft Antonio dat hij de doeken vierendertig jaar eerder vervaardigde. Verder stelde de kunstenaar voor om Orsini's opdracht voor een bronzen portret om te vormen tot een ruitersandbeeld. Tot slot omschreef Antonio de doeken die hij voor de Medici schilderde als bewijs van zijn loyaliteit aan deze machtige familie.¹¹

8 Alison Wright, 'Antonio Pollaiuolo, maestro di disegno', in: Elizabeth Cropper (red.), *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent* (Florence 1992) 132-133, 139.

9 Wright, *The Pollaiuolo brothers*, 78.

10 Galli, 'The fortune of the Pollaiuolo brothers', 61.

11 Wright, *The Pollaiuolo brothers*, 3-4; Galli, 'The fortune of the Pollaiuolo brothers', 61-62.

7 Laurie Fusco, 'Antonio Pollaiuolo's use of the Antique', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42 (1979), 185.

Hoewel de doeken verloren zijn gegaan, komt Vasari's beschrijving van de scene met Antaeus op doek overeen met het kleine houten paneeltje in het Uffizi (fig. 1) en het bronzen beeldje in het Nationaal Museum Bargello (fig. 2) uit circa 1470.¹² De klassieke schrijver Apollodorus beschreef hoe de gigant Antaeus vreemdelingen dwong om met hem te worstelen tot de dood. Antaeus was altijd de onoverkomelijke winnaar en ontleende kracht aan zijn moeder Gaia, beter bekend als Moeder Aarde. Om Antaeus te verslaan kwam Hercules op het lumineuze idee om de reus op te tillen, zodat hij zijn krachten verloor en vervolgens kon worden gewurld.¹³ Dit exacte moment wist Antonio uit te beelden in zijn paneel en sculptuur. *Hercules en Antaeus* zijn tegenover elkaar afgebeeld, met hun lichamen in elkaar verstrengeld. De halfgod is licht door zijn knieën gezakt om het gewicht van de reus te weerstaan. Hercules richt zijn lichtgedraaide rug naar de beschouwer, waardoor zijn spieren goed zichtbaar worden. De samengeklemd tanden van Hercules duiden op de krachtinspanning terwijl hij Antaeus vastgrijpt en hem probeert te vermorzelen. Antaeus zwaait zijn benen van zich af als uiting van de pijn die hij ondergaat. In een laatste poging om de worsteling te winnen, grijpt Antaeus de linkerarm van Hercules en probeert hij diens hoofd te verpletteren. Het lijkt zinloos: de wijd geopende mond en samengetrokken ogen tonen de gepijnigde doodsschreeuw van Antaeus.

In de beeldhouwde versie van dezelfde compositie wordt de blik van de aanschouwer geleid door driehoekige vormen. Dit wordt duidelijk in de driehoekige sokkel, waarin Hercules in iedere hoek een voet

heeft geplaatst.¹⁴ De leeuwenhuid in het schilderij bedekt nog net het achterwerk van Hercules, terwijl deze in de bronzen versie helemaal naar beneden valt en daarmee de driehoek als een derde 'been' van Hercules complementeert. Antonio drapeerde de huid net iets over de sokkel om de figuren dichter tot de wereld van de beschouwer te brengen. De schuine kanten van het voetstuk benadrukken wederom de driehoekige vorm en leiden onze blik naar boven, naar de piramidevormige compositie van de figuren. De dijen van Hercules en het linkerbeen van Antaeus volgen verticaal deze vorm. Verschillende hoeken in het beeldhouwwerk, zoals Hercules' gebogen ledematen en hoofd, herhalen de gekozen geometrische vorm en creëren eenheid en beweging in het kunstwerk.¹⁵

Zowel de beeldhouwde als de geschilderde figuren refereren naar kunst uit de klassieke oudheid, omdat de personages in beide werken nauwelijks gekleed zijn, waardoor hun gespierde lichamen zichtbaar worden. Volgens Vasari zou Antonio zelfs lichamen hebben ontleend om het spierstelsel te bestuderen voor een accurate weergave in zijn kunstwerken.¹⁶

De iconografische betekenis van Hercules en Antaeus kan worden beschouwd binnen het perspectief van het vijftiende-eeuwse Florence en haar humanistische geschriften. Historicus Leopold Ettlinger plaatste Hercules in een specifiek Florentijnse context gerelateerd aan de Medici. De antieke held zou daarin de voorloper zijn van de oudtestamentische figuur David

12 Wright, *The Pollaiuolo brothers*, 71, 86.

13 Apollodorus, *The Library* (Cambridge en Londen 1921) 2.5:11.

14 Wright, *The Pollaiuolo brothers*, 338.

15 In het paneel heeft Antaeus zijn rechterhand op Hercules' arm geplaatst, terwijl zijn rechterhand in het beeldje op Hercules bij zijn ribben aanraakt. Dit heeft wellicht te maken met een betere balans in het beeldje.

16 Vasari, *Le Vite*, 484.



Fig. 4. Grafcenotaaf van Antonio en Piero del Pollaiuolo. Marmer. Basilica of San Pietro in Vincoli, Rome. Wikimedia Commons.

en een rolmodel voor goed beleid.¹⁷ De Florentijnse kanselier en wetenschapper Coluccio Salutati (1331-1406) gaf met zijn traktaat *De laboribus Herculis* een christelijke interpretatie aan heidense mythen. Een hoofdstuk behandelt het verhaal van Hercules en Antaeus. Hierin omschreef Salutati Antaeus als een symbool van ondeugd. Dit zou goed bij zijn naam passen, omdat het Griekse woord ‘anthi’ kan worden vertaald als ‘tegen’. Zijn naam kan daarom worden geïnterpreteerd als ‘tegen God’, waarbij de laatstgenoemde uiteraard deugd personifieert en kan worden herkend in Antaeus’ tegenstander Hercules.

Naast Salutati schreef ook de Florentijnse humanist Cristoforo Landino (1424-1498) over Hercules en Antaeus in *De vera nobilitate* (ca. 1470). Landino’s publicatie beschrijft conversaties in de sociale kring van Lorenzo de’ Medici (1449-1492). Hierin herhaalde de humanist de interpretatie van Hercules en Antaeus als deugd en ondeugd, maar hij voegde daar ook een Neoplatonische betekenis aan toe: het optillen van Antaeus

zou de verheveling van de ziel naar het Hemelse Rijk symboliseren. De rivalen waren even sterk, maar Hercules’ verstand bracht hem op het idee om de reus op te tillen, waardoor de halfgod de worstelwedstrijd won en de ondeugdelijke Antaeus dichterbij de Hemel werd gebracht.¹⁸

De namen van de opdrachtgevers voor de Hercules en Antaeus-werken in het Uffizi en het Bargello-museum zijn in de loop der tijd verloren gegaan, evenals de originele functie en plaatsing van de kunstwerken. Wetenschappers bediscussieren voornamelijk de functie van de Uffizi-panelen: waren het wellicht modellen voor de Medici-doeken, onafhankelijke kunstwerken of kopieën van de doeken?¹⁹ Ettlinger wees deze theorieën af, omdat ze niet overeenkomen met de vijftiende-eeuwse praktijk. Hij suggereerde dat de panelen waren besteld als onderdeel van een meubelstuk.²⁰ Kunsthistorica Nicoletta Pons stelde dat de opdrachtgever het Hercules en Antaeus-paneel bestelde voor zijn studiolo.²¹

In vergelijking tot het paneel is er bij het beeldhouwwerk minder aandacht besteed aan de functie en plaatsing. De uitwerking van details in het beeld duiden erop dat het werk van dichtbij in een intieme context moet worden beschouwd, zoals in een studiolo. Deze locatie, gecombineerd met de gecompliceerde betekenis van Hercules en de klassieke weergave van de anatomie, tonen

18 Michael A. Jacobsen, ‘A note on the iconography of Hercules and Antaeus in quattrocento Florence’, *Sources. Notes in the history of art* 1 (1981) 1, 16-17.

19 Angelo Tartuferi, ‘Ercole e l’Idra; Ercole e Anteo’, in: Antonio Natali en Angelo Tartuferi, *La stanza dei Pollaiuolo. I restauri, una mostra, un nuovo ordinamento* (Florence 2007) 114.

20 Ettlinger, ‘Hercules Florentinus’, 129.

21 Nicoletta Pons, *I Pollaiuolo* (Florence 1994), 98.

17 Leopold Ettlinger, ‘Hercules Florentinus’, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 16 (1972) 2, 142.

aan dat de opdrachtgever een connaisseur was uit humanistische kringen. Het onderwerp en de compositie hebben wellicht te maken met de opdrachtgever die naar de Medici-schilderijen wilde verwijzen met een sculpturale versie van de geschilderde *Hercules en Antaeus*.²² Tegelijkertijd laat de uitwerking van het onderwerp het grote talent van Antonio del Pollaiuolo zien.

Antonio del Pollaiuolo als veelzijdig kunstenaar

Zoals blijkt uit de gesigioneerde graftombe van Sixtus IV en uit zijn eigen grafenotaaf in Rome, zag Antonio del Pollaiuolo zichzelf als ontwerper en schepper. Daarbij vereenzelvigde hij zich niet met slechts één kunstdiscipline en schakelde hij gemakkelijk

De ongesigioneerde werken zijn
een bewuste presentatie van
Pollaiuolo's kunstenaarstalent.

tussen twee- en driedimensionale werken. Antonio's opleiding tot goudsmid bij Ghiberti opende hem de ogen voor het belang van het ontwerp, wat zich gedurende zijn carrière verder ontwikkelde. De zibaldone van Giovanni Rucellai laat zien dat ook tijdgenoten Antonio del Pollaiuolo als ontwerper erkenden.

Antonio kan bovendien worden gezien als veelzijdig disegnatore in zijn geschilderde en bronzen uitvoeringen van *Hercules en Antaeus*. De opdrachtgever zou met deze werken kunnen verwijzen naar de Medici. In dat geval was Antonio een logische keuze, omdat hij met zijn eerdere opdracht voor de Medici al zijn positie bij hen had gevestigd. Bovendien was hij al bekend met het onderwerp en de betekenis van *Hercules en Antaeus*, omdat de Medici een humanistische betekenis toekenden aan de klassieke mythe.

Hoewel kunsthistorici verschillende functies en contexten aan Antonio's kunstwerken proberen te koppelen, lijken zij de rol van de kunstenaar te zijn vergeten. In Antonio's brief aan Orsini stelde hij immers voor om de bronzen buste te veranderen in een ruitersstandbeeld. Wellicht had Antonio eenzelfde mate van inbreng bij de opdrachtgevers voor het paneel en het beeldhouwwerk. Mogelijkerwijs wilde Antonio zichzelf uitdagen door twee versies van de Medici-doeken op kleine schaal te maken en stelde hij dit voor aan zijn opdrachtgever. Dit impliceert dat de beoogde beschouwers toegang hadden tot beide werken. Deze hypothese is plausibel, aangezien de kunstwerken waarschijnlijk werden besteld door opdrachtgevers die een relatie hadden met de Medici en daarom met deze werken naar de machtige Florentijnse familie wilden verwijzen. Misschien was Antonio zich bewust van de toegankelijkheid van de werken voor de Florentijnse patriciërs. Dit gaf hem de mogelijkheid om zijn bekwaamheid en veelzijdigheid als *maestro di disegno* en *uomo universale* te tonen. De ongesigioneerde *Hercules en Antaeus* als schildering en beeldhouwwerk zouden daarom kunnen worden beschouwd als een weerspiegeling van het kunstenaarstalent Antonio del Pollaiuolo, *uomo universale* en *maestro di disegno*.

Na het succesvol afronden van een bachelor Kunstgeschiedenis begon Lara Fernández Piqueras (1993) de onderzoeksmaster Renaissance Studies met een specialisatie in Italiaanse Renaissancekunst. Vorig jaar liep Lara stage in Florence en momenteel schrijft zij haar scriptie over de reconstructie van een veertiende-eeuws altaarstuk in het Toscaanse stadje Prato.

22 Wright, *The Pollaiuolo brothers*, 87, 340.



KNIR
KONINKLIJK
NEDERLANDS
INSTITUUT
ROME

ONDERWIJS EN BEURZEN IN ROME

Volg een cursus of doe onderzoek aan het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome!

VOOR WIE? Uitblinkende **studenten en jonge onderzoekers** verbonden aan Nederlandse universiteiten

WAT? **12 CURSUSSEN** per jaar op locatie in Rome, waaronder de interdisciplinaire BA-cursus *Roma Caput Mundi*, gespecialiseerde MA-cursussen en bijzondere Masterclasses

STAGES EN TRAINEESHIPS om praktijkervaring op te doen als onderzoeker

BEURZEN voor MA studenten, promovendi en postdocs die onderzoek doen in Rome

STIPENDIA voor afgestudeerden en gepromoveerden die een project voorbereiden

MEER INFO www.knir.it



www.knir.it

GEHULD IN VOORUITGANG

Burgerlijke cultuur in de negentiende eeuw

BART VAN HOLSTEIJN

In de populaire verbeelding roept de negentiende eeuw veelal beelden op van grote technische vooruitgang.

fabrieksschoorstenen zijn dé symbolen van deze tijd, en verschijnen met hun dramatische uiterlijk in menig actie en drama film. Voor velen staat de negentiende eeuw daarnaast gelijk aan de burgerij. Deze welgestelde klasse domineerde haar tijd en zou de aanjager zijn geweest van de vernieuwing die toen plaats vond. Maar wie zich afvraagt wat die burgerij exact definieert, tast vaak in het duister. Een vaag gebied van culturele en economische status bakent haar af. Hoewel onderzoek verrassend zeldzaam is, heeft een aantal academici zich in het verleden gewaagd aan een schets.

In zijn befaamde werk *The Age of Capital* beschrijft de Britse historicus Eric Hobsbawm een aantal facetten van de burgerlijke cultuur. Hij erkent dat de burgerij zich lastig laat definiëren, maar benadrukt vooral dat er culturele overeenkomsten zijn tussen niet-adellijke figuren met een machtspositie. Volgens Hobsbawm stond in het burgerlijke leven de patriarchale familie centraal. Een groot gedeelte van het leven speelde zich af binnen de muren van het familiehuis, met een vrouwen kinderen die onder het gezag van het vaderlijke gezinshoofd stonden.¹ De vrouw diende met haar voorkomen de rijkdom van haar man ten toon te stellen.²

Schijn en voorkomen voerden volgens Hobsbawm de boventoon in het burgerlijke leven. Het verschil tussen private en publieke sfeer was groot. Naar buiten toe heerste er een strikte seksuele moraal, maar in privé kringen werd het verleiden van elkaars vrouwen tot een soort sport voor burgerlijke mannen. Vrouwen zouden op hun beurt weer tegen hun mannen pretenderen geen kennis te hebben van deze zaken en er geen deel in te nemen.³ Dezelfde valse schijn van ingetogenheid weerspiegelt ook in de burgerlijke huisvesting. De optrekken van de burgerij hadden een bescheiden en functioneel ogend uiterlijk, maar de inrichting sprak vaak het tegendeel want het meubilair van burgerlijke gezinnen was rijkelijk gedecoreerd.⁴ Burgerlijke cultuur tekende zich dus door een tegenstelling tussen publiek en privé.

De publieke en private sfeer waren niet de enige plaatsen waar culturele invloed tot uiting kwam. Tussen de twee sferen rust wat Jurgen Habermas de burgermaatschappij noemt. Deze bestaat uit warenruil en sociale arbeid, met andere woorden, de ruimte tussen staat en persoon die bestaat uit de verhoudingen tussen staatsburgers. In de negentiende eeuw was de opkomst van warenhuizen symbolisch voor de macht van de burgermaatschappij. Warenhuizen stonden voor de rationalisering van het verkoopproces, in functionele gebouwen

1 Eric Hobsbawm, *The Age of Capital 1848-1875* (London 2004), 278.

2 Hobsbawm, *Age of Capital*, 279.

3 *Ibid.*, 274

4 *Ibid.*, 272

en met een egalitaire pretentie. Iedereen werd er gelijk behandeld zonder verschil van stand, zolang de klant maar betaalde.

Een van de eerste grote warenhuizen, die als model zouden dienen voor velen anderen, was de Bon Marche. Historicus Michael Miller schreef een befaamde consumptiegeschiedenis over dit warenhuis en haar band met de burgerlijke cultuur. Vooral bijzonder is hoe familieverhoudingen werden verbonden aan een grootschalige, bureaucratische onderneming.⁵ De Bon Marche nam als een van de eerste ondernemingen bestellingen per post aan. Catalogussen werden door heel West Europa verspreid en via de post kwam een schijnbaar eindeloze stroom aan bestellingen binnen. Daarmee voldeed het warenhuis aan de grote consumptie behoefte van burgerlijke families die vaak ook hun eigen personeel in dienst hadden. Met een pennenstreek werd het mogelijk voor burgerlijke huishoudens om zich te laten bevoorraden.⁶ Daarnaast weerspiegelden de burgerlijke waarden ook in de behandeling van het personeel. Het personeel werd niet alleen beoordeeld op het werk dat ze deden, maar ook op hun privé levens. Zo werd personeel aangenomen en ontslagen gebaseerd op hun echtelijke status, en of een huwelijk in de ogen van de bedrijfseigenaar een goede was.⁷ Op die manier vormde de burgerlijke patriarchale familiewaarde ook de bredere samenleving.

Het burgerlijke huis, het warenhuis en de [...] bieden samen een glimp in de wereld van de burgerlijke cultuur uit de negentiende eeuw. Een wereld waarin de nadruk ligt op een collectief instituut, het gezin, ondanks

individualistische pretenties. Waar moraal draait om ingetogenheid, gecontrasteerd met de drang de eigen welvaart te etaleren. Maar ook een wereld waarin de publieke en privé sferen afzonderlijk van elkaar bestaan en contrasterende beelden kunnen tonen. Een cultuur die zich heult in de rationalisering en technische vooruitgang van haar tijd, zich er zelfs aan de grondslag van legt. Het is een eindeloos fascinerend onderwerp, dat meer onderzoek verdient dan het tot nu toe heeft genoten.

5 Michael Miller, *The Bon Marche: Bourgeois Culture and the department store, 1869-1920* (Princeton 2014), 10.

6 Miller, *The Bon Marche*, 84.

7 Ibid., 86.

POETIN EN DE FOTO'S

Beeldpolitiek in de portrettering van Vladimir Poetin

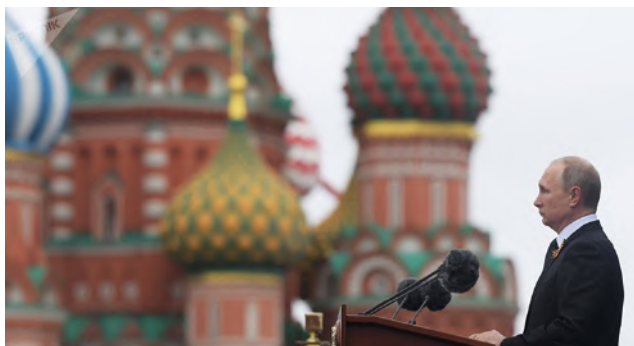


Fig. 1. Grigory Sisojev, Poetin tijdens zijn speech bij de militaire parade op de Dag van de Overwinning, 2017. Sputnik News



Fig. 2. Poetin tijdens de viering van de Dag van de Overwinning in Sebastopol, 2014. Komsomolskaja Pravda.

ROGIER VAN DER HEIJDEN

Hoe frame ik mijzelf tot leider? In dit artikel verkent Rogier van der Heijden hoe president Vladimir Poetin door middel van onder andere een geraffineerde beeldpolitiek zichzelf als sterke leider van een trots Rusland heeft gepositioneerd.

De aanzienlijke populariteit van Vladimir Poetin onder de Russische bevolking valt niet alleen te verklaren door zijn economische en geopolitieke beleid en de daaruit voortgekomen resultaten. Ondanks een stijging van het Russische gemiddelde inkomen onder Poetins bewind, kampt Rusland met voldoende problemen die vele andere politici ten val zouden hebben gebracht. Wanneer we de populariteit van Poetin willen begrijpen, is het daarom verstandig om te kijken naar zijn beeldvorming in de media. Beeldvorming, zowel letterlijk als figuurlijk, is immers een essentieel onderdeel van het slagen van een politieke carrière.¹

Foto's vormen een krachtig medium om een bepaalde politieke boodschap over te brengen. Ze roepen allereerst een op gevoel gebaseerde reactie op, die niet te onderdrukken is en onze initiële kijk op zaken bepaalt.² Ook esthetiek is hierbij van belang. Daarnaast zijn foto's sterk in het overbrengen van symbolen. Een symbool kan, naast de letterlijke betekenis ervan, ook emoties oproepen bij de kijker. Door deze emoties te verbinden met een huidige situatie of persoon, kunnen de gevoelens van de toeschouwer worden gemanipuleerd.

Het bestuderen van foto's is daarom belangrijk voor historisch onderzoek. Door middel van foto's kan immers een discours

¹ Vicky Goldberg, *The Power of Photography. How photographs changed our lives* (London 2015) 75-99.

² Susie Linfield, *The Cruel Radiance. Photography and political violence* (Chicago 2010) 22.

kracht worden bijgezet of zelfs een nieuw narratief worden gecreëerd. Zeker in het geval van Rusland is het van belang om de centrale rol van foto's in het creëren van de publieke opinie mee te wegen. Afbeeldingen van Vladimir Poetin zijn wijdverspreid in Rusland en dragen hierdoor bij aan de 'banal patriotic politics' van het regime.³

Voor het genereren van een grote impact is het essentieel dat deze foto's op de juiste manier worden gepubliceerd en verspreid.⁴ Krantenredacties, websites en televisieprogramma's kunnen immers

Poetin wordt vereenzelvigd met
Rusland: Poetin en Rusland zijn
één

wegens ruimtegebrek slechts één of twee foto's selecteren voor publicatie. Dit zullen vaak foto's zijn waarvan wordt verwacht dat ze de meeste invloed zullen hebben, of het beste zullen aansluiten bij de opvattingen van het publiek. Dat betekent niet dat een foto per se een eenzijdig beeld uitdraagt dat uitsluitend aansluit bij de opvatting van het publicerende medium. Het veelvuldig gebruik van een bepaald soort foto's kan echter wel duiden op een uitgedragen boodschap.

In dit artikel zal daarom worden gekeken naar de representatie van president Vladimir Poetin in verschillende Russische geschreven online media. Welke discoursen zijn terug te

zien in de manieren waarop de foto's worden gebruikt? Wat verklaart deze discoursen? Dit artikel behandelt twee thema's, namelijk Poetin tijdens de *Dag van de Overwinning* en de meer informele foto's van Poetin. Deze voorbeelden zijn afkomstig van artikelen uit 2007 en 2017.

Het medialandschap in Rusland

In de Sovjet-Unie was persvrijheid ver te zoeken. 'Onafhankelijke' stemmen konden alleen in het geheim publiceren. Na het uiteenvallen van de Sovjet-Unie kreeg de pers echter langzaam meer vrijheden toebedeeld. Meteen in de eerste jaren van Poetins presidentschap was er daarentegen een verandering in persvrijheid te merken vanwege Poetins aanpak van de grote mediamagnaten. Door zijn werkwijzen kwam de nationale televisie bijna volledig in handen van eigenaren die het Kremlin goed gezind waren. Buiten de televisiekanalen om kon de pers nog een relatief kritische houding aannemen, maar deze onafhankelijke media hadden geen groot publiek tot hun beschikking.⁵ Het grootste deel van de Russische bevolking kreeg haar informatie over de politiek van de Kremlin-vriendelijke televisie.⁶ Papieren kranten hebben in Rusland bovendien vaak een relatief lage oplage die vaak niet groter is dan 100.000 en worden voornamelijk in de grote steden gelezen.⁷ Tijdens het presidentschap van Dmitri Medvedev maakte het internetgebruik onder de Russen een snelle groei door. Hoewel televisie momenteel nog steeds een belangrijk medium is, haalt een steeds groter deel van de Russen het nieuws van het

3 Martin Müller, *Making Great Power Identities in Russia: An Ethnographic Discourse Analysis of Education at a Russian Elite University* (Zürich 2008), aldaar 114-5, geciteerd in: Andrew Foxall, 'Photographing Vladimir Putin: Masculinity, Nationalism and Visuality in Russian Political Culture', *Geopolitics* 18 (2013) 1, 132-156, aldaar 135.

4 Klaus Dodds, 'Steve Bell's Eye: Cartoons, Popular Geopolitics and the War on Terror', *Security Dialogue* 38 (2007) 157-177, aldaar 157.

5 Ibidem, 324.

6 Becker, Jonathan, 'Lessons from Russia. A Neo-Authoritarian Media System', *European Journal of Communication*, 19 (2004) 2, 139-163, aldaar 153.

7 Masha Lipman, 'Constrained or Irrelevant', 323.

internet.⁸ Sinds 2012 is er echter opnieuw sprake van een repressieve campagne tegen kritische media die zich nu met name richt op het internet.

Veel media die op het eerste gezicht in private handen lijken te zijn, staan indirect onder controle van het Kremlin. De eigenaar van *Komsomolskaja Pravda*, het grootste dagblad in Rusland met een oplage tussen 600.000 en 700.000 exemplaren is Media Group, dat op haar beurt weer in handen is van ESN Group.⁹ De eigenaar van ESN Group is Grigori Berezkin, een zakenman die banden heeft met Gazprom, het Russische staatsoliebedrijf.¹⁰ Bij andere kranten en nieuwsagentschappen zijn soortgelijke, maar vaak minder ingewikkelde constructies te vinden. Van de grote kranten in Rusland kan slechts *Novaja Gazeta* over het algemeen

als onafhankelijk worden beschouwd. Deze krant had in 2009 echter een oplage van 184.000 exemplaren en kan dus niet veel invloed uitoefenen op de publieke opinie.¹¹

De Dag van de Overwinning

Op 8 mei 1945 – het was in Rusland vanwege het tijdsverschil al 9 mei – gaf het Duitse leger zich over aan de Sovjet-Unie. Daarmee kwam een einde aan de Tweede Wereldoorlog. Op 24 juni werd de overwinning op het fascisme gevierd met een grootse militaire parade op het Rode Plein. Leonid Brezjnev verklaarde deze dag in 1965 tot officiële feestdag en in de daaropvolgende decennia kreeg de *Dag van de Overwinning* een steeds belangrijkere plaats in het publieke leven toebedeeld. Samen met de *Dag van de Arbeid* en de herdenking van de Oktoberrevolutie werd 9 mei een belangrijk instrument voor de Sovjet-Unie om een gevoel van eenheid onder de verschillende etnische groepen in de samenleving te creëren en trots op te wekken voor het communisme van de USSR.

Na de val van de Sovjet-Unie in 1990 bleef 9 mei een belangrijke feestdag. In de afgelopen achttien jaar heeft Vladimir Poetin de *Dag van de Overwinning* laten uitgroeien tot de belangrijkste nationale feestdag. De jaarlijks terugkerende gebeurtenis staat centraal in het Russische publieke leven en is van groot belang voor het beleid van president Poetin. Volgens verschillende onderzoekers probeert Poetin met deze feestdag een ‘overwinningsmythe’ te creëren.¹² De grootsheid van de dag geeft de Russische identiteit en het patriotisme een extra impuls

8 30% in 2001, 70,5% in 2017. CIA Factbook, ‘Russia’, laatst bezocht 15 juni 2017. URL: <http://www.ciaworldfactbook.us/europe/russia.html>; Internet World Stats, ‘Internet in Europe Stats’, laatst bezocht 15 juni 2017. URL: <http://www.internetworldstats.com/stats4.htm#europe>.

9 Paul A. Globe, ‘Komsomolskaya Pravda, Russia Today – leading outlets for anti-Semitic and anti-Israel propaganda, Isreali researchers say’, *Euromaidan Press*, 1 mei 2017, laatst bezocht 19 juni 2017. URL: <http://euromaidanpress.com/2017/05/01/komsomolskaya-pravda-russia-today-leading-outlets-for-anti-semitic-and-anti-israel-propaganda-israeli-researchers-say-euromaidan-press/>; Tom Balmforth, ‘Russian Tabloids are thriving in changing media environment’, *Radio Free Europe*. Radio Liberty, 13 oktober 2011, laatst bezocht 19 juni 2017. URL: <https://www.rferl.org/a/russia-media-tabloids-thriving/24358968.html>.

10 *The Moscow Times*, ‘Russian News Outlet RBC Confirms Sale amidst Fears of Kremlin Censorship Crackdown’, 13 april 2017, laatst bezocht 18 juni 2017. URL: <https://themoscowtimes.com/news/leading-independent-russian-media-outlet-confirms-sale-57714>.

11 National Circulation Service, ‘Register of certificated editions of 05.11.2009’, 5 november 2009.

12 Andrew Foxall, ‘Photographing Vladimir Putin: Masculinity, Nationalism and Visuality in Russian Political Culture’, *Geopolitics* 18 (2013) 1, 132-156, aldaar 136; Rouhier-Willoughby, ‘Victory Day Celebrations’, 26.

en plaatst huidige gebeurtenissen in een historisch narratief.¹³ Volgens Lev Gudkov, directeur van het Levada Center, gaat het belang van de Dag van de Overwinning verder dan slechts een patriotistisch feest waarbij overledenen worden geëerd en de grootsheid van Rusland wordt gevierd. De manier waarop de *Dag van de Overwinning* wordt vormgegeven, legitimeert de indeling van de huidige Russische maatschappij en de toenemende autocratische tendensen in de Russische democratie.¹⁴

De militaire parade in Moskou is voor de Russische regering een goede gelegenheid om deze beide doelen na te streven. Zeker door middel van foto's kunnen metaforische boodschappen goed worden overgebracht. Een beeld kan immers andere associaties oproepen dan woorden alleen.

Bij het zoeken naar foto's van Poetin tijdens een van de parades op het Rode Plein, springt één foto wat betreft symboliek boven alle andere uit. Op deze foto is Poetin *en profil* te zien op het spreekgestoelte, met de Basiliuskathedraal op de achtergrond (Afbeelding 1). Deze foto werd gemaakt door een fotograaf van de Engelstalige website *Sputnik News*, die de lijn van de Russische regering volgt, en was de belangrijkste foto bij het artikel over de militaire parade in dit tijdschrift.¹⁵ De iconologische implicatie van deze foto is niet te missen: Doordat Poetin

in zijn hoedanigheid als president voor de kathedraal – hét symbool van Rusland – staat, wordt hij op deze foto vereenzelvigd met Rusland. Poetin en Rusland zijn in dit beeld één. Poetin weet wat goed is voor Rusland, omdat hij Rusland is.

Een zelfde foto werd gepubliceerd op de Russische versie van de website van het pro-Russische nieuwsstation *Russia Today*.¹⁶ Deze foto is door de compositie echter minder sterk dan de foto van *Sputnik News*. Soortgelijke foto's van Poetin zijn onder andere te zien bij artikelen van *Lenta.ru* uit 2016 en in 2012 op de eigen website van de

De foto's benadrukken een
(gewilde) veranderende
geopolitieke situatie

president.¹⁷ De vereenzelviging van Poetin met Rusland is dus niet nieuw, maar past in een trend die zeker sinds Poetins tweede termijn als president zichtbaar is.

De *Dag van de Overwinning* in 2014 vormt ook een goede casus. In maart van dat jaar had Rusland de Krim na een referendum onder de lokale bevolking geannexeerd. Uiterekend op de *Dag van de Overwinning* bezocht Poetin de Krim voor het eerst. In Sebastopol woonde hij net zoals eerder die

13 Foxall, 'Photographing Vladimir Putin', 136.

14 Lev Gudkov, 'The Fetters of Victory: How the War Provides Russia with Its Identity', *Eurozine*, 3 mei 2005, laatst bezocht 12 juni 2017. URL: <http://www.eurozine.com/the-fetters-of-victory/>.

15 *Sputnik News*, 'No Force Will ever Enslave Russian People – Putin at Victory Day Parade', 9 mei 2017, laatst bezocht 10 juni 2017. URL: <https://sputniknews.com/russia/201705091053408201-russia-victory-day-putin/>.

16 *Russia Today*, 'На стороне сил мира: в Москве прошёл парад Победы', 9 mei 2017. Laatst bezocht 12 juni 2017. URL: <https://russian.rt.com/russia/foto/387603-parad-podedy-moskva-foto>.

17 *Lenta.ru*, 'Путин приветствовал участников Парада Победы в Москве', 9 mei 2016, laatst bezocht 14 juni 2017. URL: <https://lenta.ru/news/2016/05/09/putin/>; Onbekend, 'Speech at the military parade on Red Square to celebrate the 67th anniversary of Victory in the Great Patriotic War', Kremlin.ru, 9 mei 2012. URL: <http://en.kremlin.ru/events/president/news/15271/photos/12121/>.

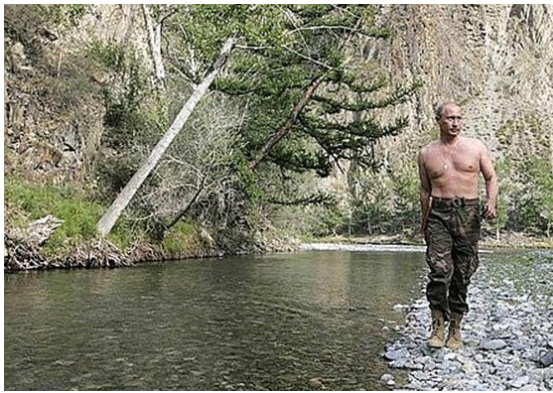


Fig. 3. 'Putin walking alongside the river', 2007. Kremlin.

dagin Moskou een militaire parade bij. Dit bezoek was een mooie kans voor het Kremlin om de patriotistische gevoelens onder de Russen over de annexatie van de Krim aan te wakkeren en om steun te vergaren onder de inwoners van de Krim zelf.¹⁸

Komsomolskaja Pravda kopte 'Poetin onthaald in Sebastopol, zoals Gagarin in Moskou', verwijzend naar het onthaal van kosmonaut Joeri Gagarin nadat hij als eerste mens in de ruimte was geweest. Op de foto die het artikel begeleidt is een blijde menigte te zien die Poetin de hand wil schudden, terwijl de president de mensen langsgaat.¹⁹ (Afbeelding 2) Met deze foto wordt ook geprobeerd om de annexatie van de Krim te legitimeren: de inwoners van de Krim laten op de foto namelijk hun enthousiasme voor Rusland zien. Andere foto's die veelvuldig voorbijkomen, stralen een soortgelijke boodschap uit.

Op vakantie

Een andere categorie foto's die in Rusland worden gebruikt om een positief beeld van Poetin neer te zetten worden over het algemeen gepubliceerd door het Kremlin. In de loop der jaren werden verschillende reeksen foto's van Poetin gepubliceerd die mannelijkheid en verbondenheid met de natuur moeten uitstralen. Het bekendst zijn de foto's uit augustus 2007 van Poetin die met een ontbloot bovenlichaam in militaire broek en schoenen op vakantie staat te vissen.²⁰ In deze serie stonden ook foto's van Poetin in dezelfde kleding lopend langs een berggrivier (Afbeelding 3), rijdend op een paard tussen de bergen, en kijkend naar het Russische landschap.²¹

Eerder die maand had het Kremlin al een andere fotoserie gepubliceerd. In deze serie was te zien hoe Poetin samen met prins Albert II van Monaco en de latere minister van Defensie Sergei Sjojgoe visten tijdens een achtenveertig-kilometer lange boottocht in Toeva en vervolgens luisterden naar een traditioneel concert van lokale inwoners.²² Deze foto's dragen een aantal boodschappen uit die bijdragen aan het beeld van de president. Ten eerste straalt Poetin mannelijkheid uit door op verschillende foto's afgebeeld te staan met een soldatenketting en in een militaire broek en schoenen. Hij vist, loopt stoer langs een berggrivier in de ongerepte natuur en rijdt paard op de steppe tussen de bergen van Centraal-Azië. Dit

18 SBS, 'Putin to visit Crimea for military parade', 30 april 2014, laatst bezocht 16 juni 2017. URL: <http://www.sbs.com.au/news/article/2014/04/30/putin-visit-crimea-military-parade>.

19 Baranets, Viktor, 'Путин в Севастополе встречали, как Гагарина в Москве', *Komsomolskaja Pravda*, 9 mei 2014, laatst gezien 14 juni 2017. URL: <http://www.kp.ru/daily/26229.4/3111742/>

20 Foxall, 'Photographing Vladimir Putin', 143.

21 <http://en.kremlin.ru/events/president/news/page/629>. 'During his visit to Tuva, President Vladimir Putin discussed the preservation of the republic's unique ecosystems with scientists'

22 Kremlin, 'President Vladimir Putin and Prince Albert II of Monaco made a 48-kilometre long boat trip along the Yenisei River', 13 augustus 2007, laatst bezocht 15 juni 2017. URL: <http://en.kremlin.ru/events/president/news/41845>.

versterkt het beeld dat het Kremlin in de zeven voorgaande jaren al probeerde neer te zetten. Andere voorbeelden van foto's die Poetins mannelijkheid benadrukken, zijn bijvoorbeeld de vele foto's waarop Poetin een tegenstander verslaat met judo of een

Poetin bevordert de nostalgie en toont het aanbreken van een nieuw tijdperk

foto waarop de president in het tenue van de Russische nationale ploeg een potje ijshockey speelt.²³ Deze foto's zijn vooral na 2007 gepubliceerd.

Ten tweede laten de vakantiefoto's uit 2007 zien dat Poetin interesse toont voor de inwoners van Rusland, waaronder etnische minderheden. Daarnaast heeft hij oog voor de gesteldheid van de natuur van het gebied. Dit bespreekt hij zelfs met wetenschappers, wat hem een intellectuele uitstraling geeft.

Bovendien dragen de foto's in de boot met prins Albert II en Sergei Sjojgoe ook de boodschap uit van Poetin als sterke leider.²⁴ Dit genereert een kader waarbinnen de wereld kan worden gedomd. Op basis van hetzelfde kader kan vervolgens gehandeld worden.²⁵ Ten slotte laten al deze foto's Poetins beheersing van technologie, natuur, zijn eigen emoties en andere mensenzien.²⁶

Voor veel niet-Russen waren de foto's van Poetin met een ontbloot bovenlichaam enigszins lachwekkend. Ten tijde van de Sovjet-Unie werd er echter weinig aandacht besteed aan beeldvorming van mannen., vrouwen als belangrijker werden gezien in het

ondermijnen van de tsaristische patriarchale structuur om de communistische staat te verankeren. Toen de Sovjet-Unie in 1991 ten val kwam, lukte het de Russische mannen niet om de plaats van de communistische staat als 'universal and exclusive father' in te nemen. In het beeld van de Russische man was dus een gat gevallen, dat Poetin met zijn 'mannelijke' foto's zou hebben opgevuld.²⁷ Poetins sport- en vrije tijd foto's vertellen een verhaal van 'sexual, political and physical prowess, but repudiates vices traditionally associated with masculinity, including drunkenness, smoking and inconsiderateness.' Kortom, hier werd een 'highly sanitized version of Russian machismo' gecreëerd.²⁸

De foto's die het Kremlin van Poetins vakanties publiceerde, werden veelvuldig in de media getoond.²⁹ Zo publiceerde de krant *Komsomolskaja Pravda* de foto's van Poetins vakantie op de voorpagina van de editie van 22 augustus 2007. Naast de foto's stond een artikel getiteld 'Wees zoals Poetin' met een lijst van aanbevolen sportieve oefeningen om net zo te worden als de president. Dit leverde veel positieve reacties op onder de Russische bevolking.³⁰

Verder wonnen Poetins vakantiefoto's aan kracht doordat ze in augustus werden gepubliceerd. Deze maand geldt als de Russische komkommertijd, waardoor de foto's van Poetin het Russische nieuws in augustus 2007, 2009 en 2010 domineerden.

27 Ibidem, 137-8.

28 Julie A. Cassiday en Emily D. Johnson, 'Putin, Putiniana and the Question of a Post-Soviet Cult of Personality', *The Slavonic and East European Review* 88 (2010) 4, 681-707, aldaar 690.

29 Foxall, 141.

30 Stephen White en Ian McAllister, 'The Putin Phenomenon', *Journal of Communist Studies and Transition Politics*, 24 (2008) 4, 604-628, aldaar 609.

23 Kremlin, 'High resolution photo bank', (z.d.), <http://en.kremlin.ru/press/photo/> (versie 14 juni 2017).

24 Foxall, 'Photographing Vladimir Putin', 144.

25 Ibidem.

26 Ibidem, 142.

Daarnaast is het opvallend dat het Kremlin ook tijdens het presidentschap van Medvedev zulke vakantiefoto's publiceerde, terwijl vóór 2007 en na 2010 alleen minder uitgesproken foto's verschenen.

De Nederlandse krant *NRC* legde het verband tussen machismo van de regeringsleider of staatshoofd en het nationale zelfvertrouwen.³¹ In dit licht benadrukken de foto's van Poetin ook de veranderende geopolitieke situatie of een gewilde verandering en probeert men dit idee te verspreiden onder de bevolking. Hiermee kan de president zijn imago en

De informele foto's onderstrepen Poetins mannelijkheid

zijn populariteit verbeteren en daarmee ook zijn macht en positie legitimeren. Het feit dat Poetin na één termijn als premier onder president Medvedev opnieuw president wilde en wist te worden, onderbouwt deze argumentatie.

Conclusie

In de afgelopen zeventien jaar is er in Rusland sprake van een transitie van een relatief vrije pers naar een medialandschap dat grotendeels, al dan niet direct, wordt gecontroleerd door de Russische overheid. Dit heeft gevolgen voor het discours in de Russische media, die steeds meer in het voordeel van de president zijn gaan spreken. Ook met foto's wordt het discours beïnvloed: zo worden bij sommige artikelen foto's geplaatst die als propagandistisch kunnen worden begrepen.

Foto's van Poetin onderstrepen zijn vereenzelviging met Rusland en de zogenaamde Russische waarden. Met het beeld van een speechende Poetin tegen de achtergrond van hét culturele symbool van Rusland, de Basiliuskathedraal, verbindt Poetin zijn positie met het welzijn van het land. Hij legitimeert en verstevigt zo zijn eigen macht. Het feit dat deze foto's uitgerekend bij media verschijnen die direct of indirect in handen zijn van het Kremlin, versterkt deze interpretatie.

De meer informele foto's die het Kremlin publiceert, onderstrepen de mannelijkheid van Poetin. Deze foto's vullen een gat in de Russische opvattingen over de rol van de man in de samenleving, dat ontstond na het uiteenvallen van de Sovjet-Unie. Poetin grijpt dus terug op de beeldtaal van de Sovjetleiders, maar geeft een andere invulling aan mannelijkheid dan de communistische leiders. Net als bij de Dag van de Overwinning bevordert Poetin nostalgische gevoelens naar de Sovjet-Unie, maar hij maakt tegelijkertijd duidelijk dat er een nieuw tijdperk is aangebroken en dat er geen weg terug is naar het verleden.

Rogier van der Heijden (1997) is bachelorstudent Geschiedenis en hoofdredacteur van Historisch Tijdschrift Aanzet. Hij is vooral geïnteresseerd in beeldvorming en propaganda in de Oudheid, maar maakte voor dit onderzoek een uistapje naar de contemporaine geschiedenis. Op dit moment schrijft hij zijn scriptie over de relatie tussen het Romeinse Rijk en haar vazalstaten.

31 *NRC Handelsblad*, 'Een beetje president is nu macho', 24 augustus 2007, laatst bezocht 15 juni 2017. URL: <https://www.nrc.nl/nieuws/2007/08/24/een-beetje-president-is-nu-een-neo-macho-11379795-a1111951>.

EEN GEDREVEN ROMEIN

De passie van Saskia Stevens



Saskia Stevens bij een zuil op het Forum Romanum

MARIJNE BOLAND EN ROGIER VAN DER HEIJDEN

In januari werd bekend dat Saskia Stevens op de shortlist met nominaties voor de Docentenprijs van de Universiteit Utrecht staat. Hoog tijd voor Aanzet om deze bevlogen oudheidkundige te interviewen. Wij spraken Stevens over haar passie voor het onderwijs en natuurlijk de Romeinse geschiedenis.

We hebben met Saskia Stevens afgesproken in haar kantoor op de Drift. Op het eerste gezicht lijkt het hier om een gewoon kantoor te gaan: hier en daar wat boeken, enkele foto's en andere herinneringen aan haar academische verleden. Draaien we ons echter om, dan valt ons de enorme rij van Grosse

Pauly Encyclopedieën op en weten we zeker dat wij in het kantoor van een oudheidkundige zijn.

Passie voor onderwijs

We feliciteren haar met de nominatie voor de Docentenprijs van de UU en vragen natuur-

lijk wat ze zo leuk vindt aan het onderwijs. 'Ik vind het heel leuk om studenten enthousiast te maken en juist hun reacties terug te krijgen. Eén van de mooiste reacties die ik na afloop van een cursus kreeg, was van een student die meteen het eerste vliegtuig naar Rome wilde pakken. De Oudheid is meestal een onderdeel waarvan je in het eerste jaar denkt: "Daar heb ik helemaal niets mee." Dat ik dan toch studenten weet te bereiken en te grijpen, door bijvoorbeeld een excursie of een bijzonder verhaal, vind ik echt het mooiste wat er is.' De interesse in de mening van studenten blijkt ook uit haar aanpak bij het maken van cursussen. 'Wat ik echt graag nog een keer zou willen doen, is praten met studenten hoe zij een cursus zouden ontwerpen. Ik ben wel benieuwd wat er uitkomt en of er behoefte is aan een andere benadering.'

Stevens helpt studenten graag verder in hun studie door verschillende masters of stageplekken voor te dragen. Zo vroeg een student om advies of ze wel of niet moest deelnemen aan de opgraving bij de Muur van Hadrianus. 'Natuurlijk moest ze die kans grijpen! Niet alleen om de ervaring, maar ook om de mogelijkheid met vakmensen over haar ideeën te praten. Twee weken later kreeg ik een mail dat ze bezig was met de opgraving. Dat ik studenten op zo'n manier verder kan helpen, vind ik fantastisch.' Naast het contact met studenten wisselt Stevens ook graag informatie uit met collega's. 'Via haar ben ik met de archeologen van de Muur van Hadrianus in contact gekomen en ben ik uitgenodigd voor een symposium.' Ook spreekt ze vaak oud-studiegenoten over hun vak. 'Vooral het dynamische vind ik super leuk.'

'Toen werd ik opeens Romein'

Op de middelbare school had Saskia Stevens vooral veel affiniteit met Grieks. Zoals bij



Met haar kinderen bij een muurschildering in Pompeii

meer historici bloeide haar passie voor het verleden op door haar leraar met veel leuke verhalen. Na de middelbare school besloot ze dan ook Klassieke Talen te gaan studeren in Nijmegen, ondanks dat ze haar kennis van het Latijn verplicht moest laten bijspijkeren. Tijdens haar studie bleek ze veel meer gegrepen door de materiële cultuur van de Oudheid dan door de talen. In het eerste jaar van haar studie Klassieke Talen mocht ze mee naar Pompeii om deel te nemen aan een opgraving. 'Toen ik in het licht van de ondergaande zon het forum opkwam, werd ik opeens Romein', vertelt Stevens.

Waarom ze uiteindelijk koos voor de Romeinse geschiedenis en niet voor de Griekse, vindt ze lastig om te verwoorden. De ontmoeting met Pompeii blijkt doorslaggevend te zijn geweest. 'Als je er bent, heb je echt het gevoel: zo was het. Het komt zo dichtbij, dat vind ik echt waanzinnig. Met mijn ouders ben ik ook een keer naar Knossos geweest. Dat was ook echt helemaal fantastisch. Maar in Pompeii kom je ook in aanraking met de gewone mens, met het dagelijks leven. Je loopt langs de vollerijen en de bakker, niet alleen langs paleizen.'



Saskia Stevens met een stuk tufsteen uit de Nijmeegse Romeinse stadsmuur

breken of er een heleboel huizen overheen te bouwen. Dus aan de ene kant zijn er de teksten en de wetten om herhaling van ongewenste zaken te voorkomen en tegelijkertijd zie je dat ze het ook gewoon doen als het nodig is. De wrijving die je tussen de teksten en het archeologisch materiaal krijgt, is natuurlijk heel spannend.’

Uit dit onderzoek is Stevens’ voorliefde voor grenzen ontstaan. In haar onderzoek gaat ze interdisciplinair te werk door bijvoorbeeld theorieën en concepten uit de sociale geografie te gebruiken. Daarnaast positioneert ze haar onderzoek heel duidelijk op het snijvlak van de oude geschiedenis en de archeologie door ál het bronmateriaal dat er is mee te nemen. Alleen op die manier kun je wat zeggen over het verleden, volgens haar. Dit probeert ze ook toe te passen in haar

werkcolleges door studenten in aanraking te laten komen met de materiële cultuur die archeologen gebruiken, en de teksten die historici gebruiken. ‘Ik vind het sowieso belachelijk dat dat gescheiden is.’

Bij het overbrengen van haar enthousiasme voor het oude Rome probeert Stevens een brug te slaan met het heden. ‘Voor studenten ligt het vaak heel ver weg. Een vergelijking met vandaag de dag is dan mooi. Omdat het materiaal voor de oude geschiedenis van een andere aard is dan voor moderne geschiedenis, moet je eerst een vertaalslag maken om dit te gebruiken. Laatst heb ik een kennisclip opgenomen over keizer Augustus en ‘alternative facts’. Dat is bijvoorbeeld een mooie term waar je ook in de Oudheid mee aan de slag kunt.’

Overall Romeinen

Ook thuis is Stevens omgeven door de Romeinen. Haar man, die eveneens archeoloog is, ontmoette ze in Rome. Samen bezochten ze tijdens hun tijd in Italië elk weekend opgravingen en bijzondere archeologische plekken en als de Engelse classica Mary Beard op tv is, zitten ze aan de buis gekluisterd. Met twee ouders die gek zijn van de Romeinse geschiedenis, gaat het overbrengen van het enthousiasme op de kinderen haast vanzelf. Tijdens de vakanties bezoekt het gezin dan ook vaak Romeinse plekken. De kinderen vinden dat interessant, maar haar oudste dochter vond de gipsafgietsels van omgekomen Pompeianen maar eng, vertelt Stevens lachend. ‘Op een dag zijn we naar Pompeii gereden en pas toen we de groene hellingen van de Vesuvius hadden gezien en op het forum stonden, vertelden we haar dat ze in Pompeii was.’

Op de vraag wat ze het liefst in haar vrije tijd doet, grinnikt ze: ‘Dat is wel veel minder cul-

tureel verantwoord hoor! Ik houd echt heel erg van bakken. Vooral het precieze en het werken met je handen vind ik leuk. Mijn opa bakte vroeger veel en mijn moeder nu ook dus ik heb het van huis uit meegekregen. Ik heb er zelfs zo veel plezier in dat ik ooit heb gezegd dat ik een opleiding banketbakker ga volgen zodra de kinderen groot zijn.’

De dingen die Stevens doet, doet ze toegewijd, met bakken, maar voornamelijk in en om de universiteit. ‘Ik ga er honderd procent voor of ik doe het niet,’ zegt ze. De Oudheid, het lesgeven en de omgang met studenten: ‘Het is meer dan alleen m’n werk. Het is ook echt mijn hobby, mijn passie. Ik vind het zelfs moeilijk om te beslissen wat ik niet in de colleges kan stoppen. Dat ik hiermee mijn kan geld verdienen, vind ik echt super.’

Saskia Stevens is Universitair Docent Oude Geschiedenis, gespecialiseerd in de geschiedenis en archeologie van de Romeinse Periode. Haar onderzoek richt zich op de dynamiek en betekenis van grenzen en grenslandschappen in het Romeinse Rijk. Een ander interessegebied betreft de Romeinse woencultuur in Rome, Ostia en Pompeii. Daarnaast is Stevens opleidingscoördinator van de bacheloropleiding Geschiedenis.

DE DUBBELE IDENTITEIT VAN SOFONISBA ANGUISSOLA

MIARA FRAIKIN

De Italiaanse edelvrouw Sofonisba Anguissola kreeg, uitzonderlijke voor de tijd waarin zij leefde, een opleiding tot kunstschilder. Dat een vrouw van stand een scheppend beroep zou uitoefenen was voor veel mensen nog onvoorstelbaar. In dit artikel beschrijft Miara Fraikin hoe zij haar kunstenaarschap met haar sociale positie wist te combineren en hoe dat tot uitdrukking kwam in haar schilderkunst.

Mogelijk onder invloed van het in 1528 verschenen boek van Baldasare Castiglione (1478-1529), *Il Cortegiano*, maakte Amilcare Anguissola en zijn adellijke vrouw Bianca Ponzoni eind jaren 1540 de keuze om al hun kinderen, ook de dochters, een humanistische opleiding te geven.¹ Daarnaast namen ze de nog uitzonderlijkere beslissing om hun twee oudste dochters, Sofonisba en Lucia, te laten opleiden tot professionele schilders in de schilderstudio van de Cremonese schilder Bernardino Campi (1522-1591).² Deze keuze werd grotendeels bepaald door financiële noodzaak. Met zes dochters en één zoon moest de familie wel een manier vinden om de sociale positie van de dochters te verhogen in de hoop om lagere bruidsschatten te hoeven

betalen.³ Toch moet deze revolutionaire keuze ook bekeken worden in het licht van de veranderende ideeën over de capaciteiten van de vrouw tijdens de Renaissance. Niet langer was zij enkel van belang voor het baren van kinderen, maar werd ook erkend dat zij zich intellectueel kon en moest ontwikkelen.⁴

Dat het een goede keuze was, wordt duidelijk wanneer we bedenken dat Sofonisba Anguissola (1532/35 – 1625) de eerste vrouwelijke kunstenaar uit de Renaissance is die erkenning, faam en carrière verkreeg met haar portretten. Zo werd Sofonisba opgenomen in de tweede editie van Vasari's *Vite*, waarin hij haar vermogen prijst familieleden zo levensecht te schilderen dat ze lijken te spreken. De humanist en kunstericus Annibale Caro was zeer geïnteresseerd in haar werken en Sofonisba

1 Pagden/ Kusche, *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman* (Washington, 1995), 11.

2 Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist* (New-Haven & Londen, 1998), 190.

3 Pomeroy et al, *Italian Women Artists. From Renaissance to Baroque* (Genève 2007), 25.

4 Pagden/ Kusche, *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman*, 11.



Afb. 1: Sofonisba Anguissola, Bernardino schilderende Sofonisba Anguissola, ca. 1559, Sienna: Pinacoteca Nazionale.

ontving zelfs les van de grote meester Michelangelo.⁵

Als vrouwelijke kunstenaar en jonge vrouw van adellijke komaf moest Sofonisba Anguissola een manier vinden om zich in de mannelijke wereld van de zestiende-eeuwse schilderkunst te bewegen. In dit artikel wordt uiteengezet hoe Sofonisba het voor elkaar kreeg een plek voor zichzelf te winnen en wordt aangetoond hoe haar uitzonderlijke positie en dubbele identiteit als vrouwelijke schilder tot uiting worden gebracht in haar zelfportretten, vooral in het bekende *Sofonisba Anguissola schilderende Bernardino Campi* (afb. 1).

Bernardino Campi schilderende Sofoniba Anguissola

Het schilderij *Sofonisba Anguissola* uit de Pinacoteca Nazionale di Siena toont ons een man in een schildergewaad, staande voor een schildersezel met daarop een portret van een vrouw. De man is bezig met het aanbrengen van de laatste details op het schilderij. Aan de hand van bekende zelfportretten van



Afb. 2: 'drie armen', Sofonisba Anguissola, Bernardino schilderende Sofonisba Anguissola, ca. 1559.

Sofonisba Anguissola kan de geschilderde figuur op de ezel geïdentificeerd worden als de vrouwelijke schilder. De mannelijke figuur is Sofonisba's eerste leraar, Bernardino Campi.

Over dit dubbelportret heeft lange tijd discussie bestaan onder kunsthistorici. De meeste interpretaties en theorieën over het schilderij werden gevormd voor de ingrijpende schoonmaak en restauratie van het schilderij in 1996 en 2002. Daarvoor werd lang aangenomen dat de figuur van Sofonisba Anguissola een zwarte ingetogen jurk droeg, terwijl uit de restauratie en het bijkomende onderzoek bleek dat er sprake was van een overschildering, aangebracht door een verwarde restaurator.⁶ Door de tand des tijds had een deel van de bovenste schilderlagen aan dekking verloren, wat ertoe resulteerde dat bij de figuur op de ezel een derde arm verscheen (afb. 2). Deze arm

⁵ Pagden/ Kusche, *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman*, 12.

⁶ Anna Maria Guiducci et al, *Il ritratto di Bernardino Campi che ritrae Sofonisba Anguissola. The state of the art 11 : XI National IGIIC Meeting : proceedings : Bologna, Accademia Delle Belle Arti, 10-12 October 2013 (Florence, 2013).*

was voor de borst van de figuur geplaatst en eraan prijkte een armband. Ontevreden met de compositie had Sofonisba dit blijkbaar eigenhandig veranderd door de linkerhand langs het lichaam te schilderen met in de hand een paar handschoenen.⁷

Om de eigenaardigheid van de drie armen op te lossen, besloot de restaurator het geheel te verdoezelen door de jurk zwart te verven. Daardoor verdween de originele goud geborduurde rode.⁸ Juist deze allesbehalve sobere jurk is essentieel voor het interpreteren van het schilderij. Waar eerst werd opgemerkt dat dit zelfportret een voortzetting is van Sofonisba's vroege, in Cremona gemaakte, zelfportretten, moeten we hier juist concluderen dat ze met Bernardino Campi schilderende Sofonisba Anguissola afstapt van haar eerdere manier van zelfpresentatie.

Cremona zelfportretten

Opvallend aan het oeuvre van Sofonisba Anguissola is het uitzonderlijk grote aantal zelfportretten dat zij maakte. Het beeld dat deze jonge kunstenares van zichzelf presenteert is heel consistent tijdens haar Cremona jaren (afb. 3).⁹ Zo is zij steeds vanaf haar middel of op borsthoogte en

Schilderen werd namelijk gezien als een mannelijke activiteit

op klein formaat afgebeeld. Ze draagt een zwarte jurk met bruine mouwen, en daaronder een witte onderjurk, waarvan enkel het uiteinde van de mouwen en de



Afb. 3: Sofonisba Anguissola, Zelfportret, 1554. Wenen: Kunsthistorisches Museum

kraag zichtbaar zijn. Daarnaast is het haar steeds strak naar achteren opgestoken en zijn er geen overdadige sieraden of felle kleuren gebruikt. Zo presenteert Sofonisba Anguissola zichzelf als een sobere en ingetogen jonge vrouw, die door elke associatie met ijdelheid of uitbundigheid te mijden het beeld van een zeer deugdzaam dame neerzette.¹⁰ Verder is het opvallend dat er bijna geen 'zelfportretten bij de ezel' van haar te vinden zijn. Deze zelfportretten tonen dus een jonge adellijke en deugdzaam vrouw die goed kan schilderen, maar waarbij het schilderen zelf niet wordt benadrukt. Behalve dan door het feit dat zij zelf degene is die deze zelfportretten maakte.

Dat Sofonisba ervoor koos om in haar vroege zelfportretten haar beroep als schilder niet te benadrukken, kan verklaard worden vanuit de ideeën die er in de Renaissance bestonden over dit beroep. Hoewel Baldasare Castiglione in het eerdergenoemde *Il Cortegiano* schilderen benoemd als een van de activiteiten die vrouwelijke hovelingen konden beoefenen, betekende dat niet

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, 201.

¹⁰ Ibidem.

dat in het zestiende-eeuwse Italië het voor vrouwen acceptabel was om er hun beroep van te maken. Schilderen werd namelijk gezien als een mannelijke activiteit en werd vaak verbonden met de mannelijke seksuele bekwaamheid.¹¹ Dit omdat in de Renaissance het idee bestond dat mannen in het proces van kinderen maken de scheppers waren, waar de vrouw enkel de ontvanger en drager van het kind was. Omdat mannen verantwoordelijk waren voor het scheppen van kinderen, waren zij ook als enige in staat tot de creatie van kunst.¹² In het Italië van de Renaissance was de vrouwelijke kunstenaar dus een tegenspraak in termen.

Het was dan ook van groot belang dat Sofonisba Anguissola zichzelf presenteerde als een deugdzame vrouw. Dit deed ze onder andere dus door middel van haar zelfportretten, maar ook door andere strategieën. Zo was het bijvoorbeeld gelukt om tijdens haar leerproces in de studio van Bernardino Campi haar deugdzaamheid te garanderen door contact met mannelijke studenten te vermijden. Verder bleef ze weg van de mannelijke genres en beoefende ze de genres die gepaster waren voor vrouwen, omdat deze in de huiselijke sfeer beoefent konden worden: portretten, stilleven en genrestukken. Naast de vele zelfportretten in haar oeuvre zien we dan ook een groot aantal werken waarop haar familieleden zijn afgebeeld, zoals *Het schaakspel* (afb. 4). Een laatste en essentieel onderdeel in haar strategie om geaccepteerd te worden als schilderes, was dat Sofonisba niet wedijverde met andere kunstenaars voor

publieke commissies.¹³ Ten eerste was het voor vrouwen niet acceptabel om zich op dergelijke wijze in het openbare leven te mengen. Ten tweede was het voor een adellijke vrouw als Sofonisba onfatsoenlijk om überhaupt te werken.¹⁴ Om die reden nam Sofonisba privécommissies aan, waarvoor ze niet betaald kreeg.¹⁵

Een positie aan het hof

Het beeld van deze deugdzame vrouw werd door haar vader door middel van de vele zelfportretten onder de verschillende hoven van Italië verspreid. Hiermee maakte hij

In geen van de documenten [...] wordt [...] verwezen naar haar identiteit als kunstenares

gebruik van de bestaande traditie van het aanbieden van geschenken aan vorsten in de hoop hier iets voor terug te krijgen en tegelijkertijd bekendheid te vergaren voor de talenten van zijn dochter. Het ultieme geschenk zou voor Sofonisba een positie aan het hof zijn. Deze wens kwam in 1559 in vervulling, toen Sofonisba Anguissola door Filips II (1556-98), de koning van Spanje, werd gevraagd om hofdame te worden van zijn jonge bruid Elisabeth van Valois (1545 – 1568). Met Medici bloed stromend door de aderen van Elisabeth, was het niet heel verrassend dat zij zich net als haar familie bezig wilde houden met de kunsten.¹⁶ Vandaar de keuze voor Sofonisba Anguissola: een adellijke dame die Filips' jonge vrouw kon leren schilderen.

11 Sohm, 'Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia.' *Renaissance Quarterly* (1995) 48, 799

12 Jacobs, 'Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola.' *Renaissance Quarterly* (1994) 48, 98/99

13 Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, 192.

14 Pomeroy, *Italian Women Artists*, 52

15 Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, 192.

16 Perlingieri, *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance* (New York 1992), 120



Afb. 4: Sofonisba Anguissola, Het schaakspel met portretten van haar drie zusters Lucia, Minerva en Europa, 1555.

Sofonisba's positie aan het hof was dus niet die van hofschilder, maar hofdame. In geen van de documenten van het Habsburgse hof wordt zelfs maar verwezen naar haar identiteit als kunstenares.¹⁷ Er wordt juist naar haar verwezen met de woorden: 'Nobili Sofonisbe Anguissole, serenissimae uxoris nostrae familiari, et intima aulica'.¹⁸ Heel verassend is dit niet wanneer we bedenken dat de combinatie van vrouwelijkheid met het schilderkunst voor de 'gewone' zestiende-eeuwer als ongebruikelijk werd ervaren. Aan het hof, een plek waar hiërarchie, traditie en archaïsche rolverdeling hoog in het vaandel stonden, was het simpelweg onmogelijk om de status van een adellijke vrouw te verenigen met het kunstenaarschap. Het zou zelfs schadelijk zijn geweest voor de positie die ze daar genoot.

Verder is het maar de vraag of Sofonisba's artistieke talenten daadwerkelijk hebben meegespeeld bij het verkrijgen van haar positie aan het hof van Filips II, of dat het enkel een handige bijkomstigheid was. In een artikel uit 2016 brengt de kunsthistorica Gamberini namelijk zeer helder naar voren

dat Sofonisba's positie aan het Habsburgse hof voornamelijk het resultaat moet zijn geweest van de al bestaande connecties tussen de Anguissola-familie en het hof van Filips II.¹⁹ Deze banden waren gevormd door de trouwe diensten van familieleden. Sofonisba Anguissola wordt nu dan wel herinnerd en toen geprezen om haar artistieke vaardigheden, het was zeker niet hetgene wat haar leven en sociale positie bepaalde.

De hoveling, niet de schilderes
Terugkerend naar Bernardino Campi schilderende Sofonisba Anguissola is het van belang het bovenstaande in gedachte te houden. Waar voorheen werd aangenomen dat dit schilderij paste in het zelfbeeld dat Anguissola in haar Cremona-zelfportretten presenteerde, is met de recente schoonmaak

[Anguissola] wilde haar twee
identiteiten [...] vastleggen'

van het schilderij duidelijk geworden dat dit niet met stelligheid gezegd kan worden. De afmetingen van het dubbelportret wijken sterk af van de kleine zelfportretjes.²⁰ Daarnaast verschilt dit schilderij ook sterk in de door Sofonisba gedragen kleding. Waar ze gebruikelijk een ingetogen zwart gewaad draagt, moeten we hier spreken over een rijkelijk gedecoreerd en luxueus ogende jurk. Het tegenovergestelde van de

¹⁷ Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, 195.

¹⁸ Ibidem. Vertaling: Hoffelijke intimi in het huishouden van onze meest serene gemaal.

¹⁹ Gamberini, 'Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II. Women Artists in Early Modern Italy.' *Careers, Fame, and Collectors* (Londen 2016), 22-38.

²⁰ Het zelfportret uit 1554, nu in Wenen, is 19,5 x 12,5 cm, en het zelfportret bij de ezel in Łańcut Castle is 66 x 57 cm. Bernardino Campi schilderende Sofonisba Anguissola is 111 x 110 cm.

door haar eerder toegepaste strategie om zo bescheiden mogelijk voor de dag te komen.

De onenigheid onder kunsthistorici over de datering van dit werk kan in het licht van dit nieuwe inzicht worden opgelost. Gebaseerd op het feit dat Bernardino Campi is afgebeeld op het schilderij en hij in 1549 Cremona verliet voor Milaan, waren de meeste onderzoekers van mening dat het schilderij rond deze tijd moet zijn vervaardigd.²¹ M. D. Garrard kwam echter met een datering van ca. 1559, want tijdens haar reis naar het Habsburgse Hof zal Sofonisba Anguissola haar oude leraar hoogstwaarschijnlijk in Milaan zijn tegengekomen.²² De datering 1559 kan verder worden onderbouwd met de vondst van de kleurrijke en gedecoreerde jurk op het dubbelportret waardoor het schilderij niet langer meer past tussen de Cremona-zelfportretten gemaakt rond 1550. Daar komt bij dat met enige zekerheid gesteld kan worden dat de afgebeelde jurk van fluweel is gemaakt. Samen met de handschoenen die ze in haar handen houdt, benadrukt dit haar status als hoveling.²³ Het uiterlijk van Sofonisba op het dubbelportret is dan meer in lijn met de portretten die normaliter van hovelingen werden gemaakt. Al deze elementen ondersteunen de theorie dat dit werk moet zijn gemaakt in 1559, het jaar dat Sofonisba hoveling werd aan het hof van Filips II.

Wat wil Sofonisba Anguissola met dit schilderij zeggen? Volgens Garrard moeten

we dit schilderij interpreteren in de context van een brief die Francesco Salviati op 28 april 1554 stuurde aan Bernardino Campi, waarin hij zegt dat ‘Door de werken van de hand van de mooie Cremonese schilder [Anguissola], jouw [Campi’s] creatie, welke ik hier beschouw met verwondering, ben ik in staat om jouw mooie verstand te begrijpen’.²⁴

In tegenspraak met de mening van Salviati dat Sofonisba’s schilderijen enkel het resultaat zijn van Campi’s capaciteiten, is Garrard van mening dat Sofonisba met dit schilderij heeft willen laten zien hoe zij haar leraar had weten overstijgen.²⁵ Niet alleen is de afbeelding van Sofonisba groter en hoger dan het portret van Campi, verder kunnen we het creëren door Sofonisba van een voorstelling van Bernardino die haar creëert zien als haar reactie op de brief. We kunnen daarentegen niet met zekerheid stellen dat Sofonisba op de hoogte was van de inhoud hiervan. Een andere interessante interpretatie is dat dit schilderij Sofonisba’s onzekerheid over de ingrijpende veranderingen van het jaar 1559 laat zien.²⁶ In het schilderij is dan Bernardino Campi de belichaming van het zekere en veilige verleden, terwijl de geschilderde versie van Sofonisba haar onzekere toekomst aan het Habsburgse hof toont.

Twee onverenigbare identiteiten?

Hoewel beiden interessante theorieën zijn, is er ook een derde interpretatie mogelijk. Sinds Sofonisba Anguissola haar positie aan het hof had gekregen, waren haar twee identiteiten niet langer meer verenigbaar. Waar haar sekse al voor een belemmering had gezorgd, wist ze deze toch te verenigen met

21 Deze datering is ook overgenomen door de Pinacoteca Nazionale de Siena. Zie: Garrard, ‘Here’s Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist.’ *The Renaissance Quarterly* (1994) 47, 583.

22 Garrard, *Here’s Looking at Me*, 561.

23 Musolf, *Sofonisba Anguissola’s ‘Double Portrait’* (University of Michigan 2003), 41/41 ; Mariniz, *Velvet: history, techniques, fashions* (Milaan 1994), 10.

24 Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artist and the Language of Art History and Criticism* (Cambridge 1997), 153.

25 Garrard, *Here’s Looking at Me*, 562.

26 Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, 209.

haar kunstenaarschap door het toepassen van verschillende beeldvormingsstrategieën en de voor haarzelf gebruikte beeldvorming. Ook al maakte het feit dat Sofonisba Anguissola van adellijke afkomst was het al uitzonderlijk dat zij überhaupt de kans kreeg om zich te presenteren als schilder, moeten we dit zien als het resultaat van de revolutionaire ideeën die de Anguissola-familie aanhield. Met de verhoging van haar sociale positie van een adellijke vrouw naar hoveling was zij niet langer afhankelijk van haar familie, maar diende zij zich te gaan gedragen naar de regels en gebruiken van het hof. Zeker nu duidelijk is geworden dat Sofonisba's positie aan dit hof voornamelijk te danken was aan de al bestaande banden met de Anguissola's, is het onmiskenbaar dat zij voor de Habsburgers in de eerste plaats een hoveling, dan een adellijke vrouw uit Cremona en pas op de laatste plaats een schilder was. Het is dan ook niet heel verrassend dat we bijna geen signaturen kunnen vinden op de door haar gemaakte werken uit deze periode.

Dat Sofonisba Anguissola zelf haar identiteiten niet op een dergelijke hiërarchische manier zag, kan beargumenteerd worden met de inscriptie die haar tweede man Orazio Lomellino op haar grafsteen plaatste. Hierop staat: 'Aan Sofonisba, mijn vrouw, die is opgenomen onder de illustere vrouwen van de wereld, uitmuntend in het vastleggen van het menselijke beeld'. Deze inscriptie benoemt namelijk niet haar sociale positie, maar benadrukt juist haar schilderkunst.

Sofonisba Anguissola wilde met dit dubbelportret niet de onzekerheid over de gebeurtenissen van 1559 vastleggen, of commentaar leveren op Salviati's brief aan Bernardino Campi, maar wilde haar twee identiteiten, de hoveling en de schilder, op dit belangrijke moment in haar leven vastleggen.

Omdat het tegen de regels van de discretie en het decorum van het Habsburgse hof in zou gaan om deze beide identiteiten af te beelden met een voorstelling van haar als kunstenaar die een portret maakt van zichzelf als hoveling, moest ze met een oplossing komen. In Bernardino Campi schilderende Sofonisba Anguissola beeldde Sofonisba dan ook haar identiteit als hoveling uit doormiddel van het door Campi geschilderde portret. Daarnaast wordt het door de draaiing van Bernardino's hoofd duidelijk dat niet hijzelf, maar iemand anders de daadwerkelijke schilder is van dit stuk, namelijk Sofonisba Anguissola. Door haar hoffelijke-zelf op de ezel af te beelden toont Sofonisba ons haar identiteit als hoveling, maar met het feit dat zij de daadwerkelijke schepper is van dit stuk, weet zij ook haar tweede identiteit als kunstenaar af te beelden. In essentie is dit bijzondere werk dan ook een dubbel zelfportret.

In 2017 behaalde Miara Fraikin haar Bachelor Kunstgeschiedenis in Leiden met een scriptie over Theodoor van Thulden's tekening 'Allegorie op Amalia van Solms als grondlegster van de dynastie'. Momenteel zet ze haar passie voor Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst voort bij de Research Master Arts of the Netherlands aan de Universiteit van Amsterdam. Haar interesse ligt vooral bij portretkunst en vrouwelijke schilders en opdrachtgevers.

EVENWICHT TUSSEN VERLEDEN, HEDEN EN TOEKOMST IN MUSEUM ROTTERDAM?



Muur met informatie bij de tijdelijke tentoonstelling 'Coolsingel'. Bron: Suzanne Friskes

SUZANNE FRISKES

Op vrijdag 2 november 2017 opende de tijdelijke tentoonstelling 'Coolsingel' in Museum Rotterdam. Sinds de naamverandering van Historisch Museum Rotterdam naar Museum Rotterdam is dit een van de meest succesvolle tentoonstellingen van het museum. Deze tentoonstelling laat een deel van de geschiedenis van de stad zien en combineert deze met de huidige staat van de Coolsingel en de plannen voor de toekomst. Dit is een goed voorbeeld van het doel dat directeur Paul van de Laar stelde in 2010, dat het museum het verleden zou moeten gebruiken 'als schakel met het heden en de toekomst'.

In een interview met Trouw legde hij uit dat het woord 'historisch' hierbij een verkeerde indruk gaf en dat het museum om die reden haar naam veranderde.¹ De huidige website van het museum weerspiegelt de visie van De Laar door uit te leggen dat Museum Rotterdam meer is dan een stadsmuseum vol historische voorwerpen en dat het museum door samen te werken met Rotterdammers van nu en door voorwerpen, foto's en video's te verzamelen het erfgoed van de toekomst

¹ Liesbeth Sparks, 'Niet geschiedenis, maar nostalgie is in de mode', *Trouw* (11 september 2010), <https://www.trouw.nl/home/niet-geschiedenis-maar-nostalgie-is-in-de-mode~ab9757e8/> (versie 10 januari 2018)

poogt te vinden.² In 2016 legde De Laar deze focus op het heden opnieuw uit door in een interview met de NRC te zeggen dat het museum niet aan nostalgie wilde doen, wat hij ook wel glamour heritage noemde, omdat dit alleen maar een effect zou hebben wanneer je iets zelf hebt meegemaakt. Het museum zou juist aan bonding heritage doen: via erfgoed van nu Rotterdammers met elkaar verbinden.³ Deze focus op het heden maakt dat de connectie tussen verleden, heden en toekomst ondergesneeuwd raakt. De functie van het verleden als schakel met het heden en de toekomst, zoals De Laar die noemde, is daardoor niet duidelijk in het museum.

De vaste indeling van het museum heeft een tentoonstelling over de geschiedenis van de stad en een tentoonstelling met standbeelden van gewone Rotterdammers met daarbij hun verhalen. Deze tweede tentoonstelling, 'Rotterdammers en hun stad', laat zien hoe het museum de verhalen van de Rotterdammers van nu verzamelt en tentoonstelt om zo het erfgoed van de toekomst te verzamelen. De vaste opstelling van de historische tentoonstelling staat in het hart van het museum. Je wordt er omringd door een aantal containers die de ruimte afbakenen. Deze containers refereren naar de haven van de stad en representeren elk een tijdperk. Aan de hand van de historische voorwerpen die er in worden uitgesteld, wordt het verhaal van de geschiedenis van Rotterdam verteld. De ruimte die door de containers gevormd wordt, is niet zo groot,

waardoor de vele voorwerpen die getoond worden dicht op elkaar liggen. Er bevinden zich ook stickers op de glazen wanden voor de containers waar de tijdperken wegen of rivieren op staan. Hierdoor ogen de containers erg druk. Om alle informatie van de tentoonstelling mee te krijgen, moet de bezoeker op beeldschermen filmpjes over de tijdperken en de voorwerpen bekijken. Door de grote hoeveelheden filmpjes duurt het erg lang voordat de bezoeker de inhoud van de tentoonstelling volledig heeft meegekregen.

De ruimte voelt niet als museum.

De gemiddelde museumbezoeker zal hiervoor niet graag meerdere uren in een krappe tentoonstellingsruimte willen doorbrengen. De ruimte voelt niet als een museum en de focus lijkt veel meer op de andere vaste tentoonstelling te liggen met haar zorgvuldig geplaatste standbeelden van Rotterdammers en de verhalen die daarbij horen. Gezien de geringe ruimte waar de historische tentoonstelling zich in bevindt, kun je gerust zeggen dat het museum helemaal niet vol historische voorwerpen staat, zoals de website beweert. De samenwerking met de Rotterdammers van nu is daarentegen juist erg goed zichtbaar. De focus ligt niet op de connectie tussen het heden, het verleden en de toekomst, maar eerder op het heden. Doordat deze connectie lijkt te missen, is ook de functie van het verleden als schakel met het heden en de toekomst niet zichtbaar.

Door zich af te zetten van wat hij glamour heritage noemt, lijkt De Laar musea die zichzelf juist wel als historisch profileren, weg te zetten als nostalgisch en populair. Het lijkt alsof hij dit slechte eigenschappen vindt. Het is goed om nieuw erfgoed bij het verhaal van de stad te

2 Museum Rotterdam, 'Ons Verhaal', <https://museumrotterdam.nl/het-museum/historie-en-toekomst> (versie 10 januari 2018)

3 Inge Janse, 'Geen nostalgie in nieuw Museum Rotterdam', *NRC* (5 februari 2016), <https://www.nrc.nl/nieuws/2016/02/05/geen-nostalgie-in-nieuw-museum-rotterdam-1585014-a631973> (versie 10 januari 2018)



Een van de containers bij de vaste tentoonstelling 'Geschiedenis van de Stad'. Bron: Suzanne Friskes

betrekken. Geschiedenis is een doorlopend proces en ook de huidige Rotterdammers gaan hier deel van uitmaken. Het verzamelen van erfgoed van nu is ook een goede manier om te voorkomen dat er erfgoed verloren gaat. Maar is nostalgische waarde dan geen Geschiedenis is een doorlopend proces waar huidige Rotterdammers deel van uitmaken.

gegronde reden om het verhaal van het huidige Rotterdam te bewaren voor over 100 jaar? Mochten we de directeur van het museum geloven, dan werkt nostalgie enkel wanneer men iets zelf heeft meegemaakt. In dat geval geldt dit uiteindelijk net zo goed voor mensen die naar het huidige Rotterdam kijken vanuit een andere tijd als voor mensen die de afgelopen jaren naar Rotterdam zijn verhuist vanuit een andere plek. Het museum wil voorkomen dat mensen die geen onderdeel uitmaken van de volledige geschiedenis van Rotterdam, bijvoorbeeld omdat ze er niet geboren zijn, zich niet

verbonden voelen met de stad. Dit goede streven wordt verkeerd aangepakt door de focus teveel op het heden te leggen.

De populariteit van een tijdelijke tentoonstelling zoals 'Coolsingel', over de geschiedenis van de bekendste straat van Rotterdam, laat zien dat nostalgie nog altijd aantrekkelijk is. Waarom zou nostalgie dan niet ook onderdeel uit kunnen maken van wat De Laar bonding heritage noemt? Door de focus te leggen op het verzamelen van het erfgoed van nu, verwaarloost het museum haar andere doelstelling om het verleden als schakel met het heden en de toekomst te gebruiken. Door te accepteren dat glamour heritage en bonding heritage elkaar niet uitsluiten, kan er aan dit probleem gewerkt worden.

BELEVEN OF BESCHRIJVEN?

Dunkirk als modernistische tekst, een nieuwe vorm van geschiedschrijving.



Fig. 1. De rij met wachtende soldaten op het strand van Duinkerken (1940) - Wikimedia Commons.



Fig. 2. De wachtende Britse soldaten in de film Dunkirk. <https://ibw21.org/editors-choice/dunkirk-movie-whitewashed-ignores-bravery-of-black-muslim-soldiers/>

SIEMEN VISSCHER

"I had the privilege of seeing that film tonight and I am saddened by it because of what happened on that beach. It didn't have a lot of dialogue. It didn't need any of the dialogue because it told the story visually and it was so real. I never thought I would see that again. It was just like I was there again."¹

Deze reactie van de 97-jarige Ken Sturdy opent de weg naar een interessante discussie over geschiedschrijving. Sturdy was in 1940 onderdeel van de missie om de in Duinkerken gestrande Engelse en Franse legers via schepen te evacueren. Tijdens deze missie werden tegen alle verwachtingen in onder andere door de hulp van vele burgers en hun

eigen boten bijna 350.000 soldaten van de stranden van Duinkerken naar de Engelse kust in veiligheid gebracht. In 2017 volgde de verfilming door Christopher Nolan. Dunkirk maakte diepe indruk op veel mensen. Voor velen, zoals de veteraan Sturdy, ligt de kracht van deze film in de kunst om de kijker te laten voelen alsof hij er daadwerkelijk bij was.² Volgens de Volkskrant laat Nolan de kijker

1 Adam White, 'Dunkirk veteran is moved to tears by Christopher Nolan's epic: 'I could see my old friends again'', *Telegraph* <http://www.telegraph.co.uk/films/0/dunkirk-veteran-moved-tears-christopher-nolans-epic-could-see/> (30 oktober 2017).

2 Bor Beekman, 'Dunkirk is een universele, zintuiglijke oorlogservaring', *de Volkskrant*, <https://www.volkskrant.nl/film/dunkirk-is-een-universele-zintuiglijke-oorlogservaring~a4507133/> (30 oktober 2017).

‘zintuiglijk ervaren hoe futiel het leven van een enkele soldaat is’ en HP/De Tijd meldt dat de film de kijker ‘meesterlijk in de combat boots van de personages duwt’.³

Dunkirk laat het publiek het verleden ervaren. Als een resultaat daarvan is de film in staat om een beter begrip van het verleden te creëren en zelfs een belangrijke rol te spelen in de herinnering van het verleden. Een andere veteraan, die zelf niet in Duinkerken was, claimt zelfs nieuwe kennis van het verleden te verkrijgen: “I had my eyes opened, if that was a true depiction of what happened. I never realised what the lads went through on the beach.”⁴

Citaten als deze suggereren dat Dunkirk een educatieve rol inneemt in haar omgang met het verleden. Sterker nog, het illustreert een beeld van het verleden dat de perken van traditionele geschiedschrijving te buiten gaat. Ervaringen en emoties zijn niet zo makkelijk in een academisch stuk te plaatsen. Is het mogelijk dat deze film een voorbeeld is van een nieuwe vorm van geschiedschrijving, die niet meer focust op een klassieke, waarheidsgetrouwe representatie van het verleden, maar veel meer op de beleving van het verleden?

Hayden White en narrativiteit

De Amerikaanse historicus Hayden White werd bekend met werken over de vorm van geschiedschrijving. De rode draad door zijn werk is het standpunt dat geschiedschrijving

het beste werkt wanneer zij gebruik maakt van narrativiteit, de eigenschap van teksten om zichzelf als verhaal te presenteren. Dit zit per definitie in de geschiedschrijving, zo beargumenteert White. Het is zelfs een essentieel onderdeel van de mens, waar we niet omheen kunnen:

“So natural is the impulse to narrate, so inevitable is the form of narrative for any report on the way things really happened, that narrativity could appear problematical only in a culture in which it was absent – or, as in some domains of contemporary Western intellectual and artistic culture, programmatically refused.”⁵

Geschiedenis is niet slechts een grote verzameling feiten. Elke historicus moet een narratieve structuur aan deze feiten toevoegen die ze begrijpelijk maakt en een betekenis geeft aan deze feiten. Omdat dit al zo lang gebeurt, zijn in de loop van de negentiende eeuw conventies ontstaan binnen de geschiedschrijving, observeert White en volgens hem zijn vier genres te onderscheiden waarmee men de geschiedenis kan benaderen: komedie,

Traditionele geschiedschrijving vormt zodoende een onontkoombaar blok van conventies.

tragedie, romantiek en satire. Allen gaan op een unieke manier met feiten om. De romantische benadering gaat bijvoorbeeld uit van een overwinning van het goede over het kwade en een tragische benadering over een falend persoon, groep of concept en een besef over de beperkingen van de wereld.

3 Nu.nl, ‘Recensieoverzicht: Dunkirk is ‘nagelbijtend spannend’ maar ‘afstandelijk’, <https://www.nu.nl/film/4849449/recensieoverzicht-dunkirk-nagelbijtend-spannend-maar-afstandelijk.html> (30 oktober 2017).

4 Richard Ault, ‘What did real Dunkirk veterans think of the Christopher Nolan movie starring Harry Styles?’, <http://www.stokesentinel.co.uk/whats-on/film/what-real-dunkirk-veterans-think-279511> (30 oktober 2017).

5 Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore 2009), 1.

In een romantische geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog zal bijvoorbeeld de overwinning van de geallieerden op 'de vijandige krachten' van Duitsland centraal staan, terwijl in een tragische geschiedschrijving meer zal worden gekeken naar het falen van de natiestaat of het falen van moderniteit. Deze genres kunnen op verschillende manieren hetzelfde onderwerp uitlichten. White identificeert naast de vier genres nog andere belangrijke factoren waardoor conventies zijn ontstaan: de argumentatiestructuur en de ideologie van de historicus over wat 'geschiedenis' is.⁶

Uit White's onderzoek blijkt dat alle geschreven geschiedenis in de traditionele geschiedwetenschap uit de negentiende eeuw in deze categorieën is in te delen. Traditionele geschiedschrijving vormt zodoende een onontkoombaar blok van conventies. Alle historici die over het verleden willen schrijven, móeten tijdens hun schrijven een keuze maken uit deze categorieën.

De keuze hiertussen is volgens White echter niet makkelijk. Er is namelijk geen hiërarchie aanwezig tussen de verschillende categorieën die White beschrijft. Er is geen juiste manier om geschiedenis te schrijven. Hoewel traditioneel gezien door historici naar realisme wordt gestreefd, is er volgens White niet één meest realistische geschiedschrijving. Alle historici zien de wereld door de conventies van geschiedschrijving vanuit hun eigen gekleurde bril. Twee verschillende historici kunnen met hun aanpak twee heel verschillende narratieven creëren, terwijl ze het over dezelfde feiten hebben. Objectieve geschiedschrijving is niet mogelijk. Elke

historicus moet keuzes maken over zijn geprefereerde wereldbeeld.

Sterker nog, een zo objectief mogelijke geschiedschrijving waarin de historicus zo dicht mogelijk bij de feiten blijft, is eveneens een voorbeeld dat past binnen de genres die hij voorstelt. In deze objectieve geschiedschrijving wordt uit gegaan van een scherp onderscheid tussen historisch realisme en de betekenis die dit kan hebben voor mensen. Door dit onderscheid maakt 'objectieve geschiedschrijving' een toepassing van het genre 'satire', aangezien deze ervanuit gaat dat geschiedenis geen betekenis heeft. De keuze om 'geen betekenis' te geven aan de geschiedenis geeft echter een betekenis aan de geschiedfeiten, ze zijn in het bezit van 'geen betekenis' en betekenen dus niks. White ziet het toekennen van 'geen betekenis' eveneens als de toekenning van betekenis. Iedere historicus is verbonden aan zijn eigen ideeën over de geschiedenis en zal een eigen idee hebben over goede geschiedschrijving. Elk van deze vormen valt echter onder de categorieën van White te plaatsen en is te zien als conventie van traditionele geschiedschrijving.

Modernistische geschiedschrijving

White identificeert een andere vorm van geschiedschrijving die niet tussen deze conventies te plaatsen is. Hij noemt deze vorm 'modernistische geschiedschrijving'. In modernistische teksten bestaat geen onderscheid tussen feit en fictie. De fictie in deze situatie is de poëtische, narratieve vorm waarin de historische gebeurtenissen en personen worden gestoken.⁷ Fictie en feit worden op dezelfde hoogte geplaatst waardoor voor de lezer het onderscheid tussen beide niet duidelijk wordt.

⁶ Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore 1975), 17.

⁷ Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore 2000), 66-67.

Volgens White is er een specifieke groep gebeurtenissen die het beste kan worden beschreven in modernistische teksten.⁸ Hij doelt hier op gebeurtenissen van een bepaalde zwaarte en met zulke grote gevolgen dat men deze gebeurtenissen nog nooit heeft durven voorstellen. De twee wereldoorlogen, de Holocaust, de enorme groei in de wereldbevolking en de ontwikkeling van nucleaire wapens zijn enkele voorbeelden van dit soort gebeurtenissen. In de tijd van White hadden historici nog nooit dergelijke grote gebeurtenissen bestudeerd. De traditionele geschiedschrijving en haar conventie zijn hier niet op voorbereid. Modernistische geschiedschrijving kan dit wel.

Modernistische geschiedschrijving heeft kwaliteiten die inspelen op de natuur van moderne gebeurtenissen. In het artikel *Success, truth, and modernism in Holocaust historiography: Reading Saul Friedländer Thirty-Five Years After the Publication of "Metahistory" van Wulf Kansteiner* wordt duidelijk welke soort kwaliteiten dit zijn. Hij beschrijft hoe het boek *The Years of Extermination* van Saul Friedländer een goed voorbeeld is van een modernistische tekst. In het boek wordt een gedetailleerde weergave van de Holocaust neergezet.⁹ Traditionele geschiedschrijving wordt echter vermeden. Friedländer speelt met de dimensies van tijd en ruimte door een non-lineair verhaal te vertellen waarin hij in een ogenblik wisselt van locatie en datum waarop iets zich afspeelt. Volgens White ligt de kracht van deze vorm in de manier waarop het boek het ervaren van de gebeurtenissen beschrijft:

“derives its power as testimony, less from the scientific and positivistic registration of the “facts” of Auschwitz, than from its enactment as poetic utterance of what it felt like to have had to endure such “facts”.”¹⁰

Wat White dus belangrijk vindt, is de manier waarop geschiedschrijving de ervaring van haar subjecten overbrengt. Dit is het ultieme doel van modernistische teksten.

Dunkirk als geschiedschrijving

Dit wat Dunkirk mijns inziens ook doet. Volgens mij hoeft een modernistisch verhaal niet per se een geschreven verhaal te zijn. Andere media kunnen ook in deze categorie vallen. Muziek, theater en games kunnen eveneens een ervaring van het verleden bieden. En het medium film is daarop geen uitzondering. Het is bovendien uitermate geschikt als modernistische tekst. Immers,

elke historicus moet keuzes maken over zijn geprefereerde wereldbeeld.

het is een populair medium dat een groot publiek rijkt en kan daardoor het historische besef van de maatschappij op grote schaal vergroten. Het is daarom niet gek dat er veel films met historische thema's worden gemaakt.

Dunkirk ging 13 juli 2017 in première en werd geschreven en geregisseerd door Christopher Nolan. Nolan staat er om bekend dat hij tijd en ruimte ombuigt in zijn films. In een van zijn eerste films, *Memento*, vertelt hij het verhaal van een man met geheugenverlies in omgekeerde volgorde, en in *Inception* staat de perceptie van tijd en ruimte in dromen centraal. Ook Dunkirk heeft een unieke narratieve structuur.

⁸ White, *Figural Realism*, 69.

⁹ Wulf Kansteiner, ‘Success, Truth, and Modernism in Holocaust Historiography: Reading Saul Friedländer Thirty-Five Years after the Publication of “Metahistory”’, *History and Theory* 48, (2009) 2, 33.

¹⁰ White, *Figural Realism*, 123.



Fig. 3. Britse leger weer in Engeland (1940) - Wikimedia commons.

De film vertelt drie verhalen over de evacuatie van Duinkerken met de titels 'The Mole', 'The Sea' en 'The Air'. In 'The Mole' staat een groep soldaten centraal die gestrand zijn in Duinkerken en proberen om van het strand weg te komen. 'The Sea' volgt de overtocht van Mr. Dawson en zijn zoon van Engeland naar Duinkerken om zoveel mogelijk van de daar gestrande soldaten te evacueren. In het laatste verhaal, 'The Air', staan de pogingen van de Spitfire-piloot Farrier om het luchtruim boven Duinkerken vrij te houden van Duitse vliegtuigen centraal. Het eerste verhaal duurt een week, het tweede een dag en het laatste een uur.

Hoewel alle verhalen van verschillende lengte zijn worden ze verteld alsof ze tegelijkertijd plaatsvinden. De kijker heeft dit echter in eerste instantie niet door, maar komt er in de loop van de film achter doordat bepaalde scènes zichzelf herhalen. In het 'Air'-verhaal stort vrij vroeg in de film bijvoorbeeld het vliegtuig van Farrier's collega neer in zee. Farrier kan niks doen en vliegt door; onwetend over het lot van de piloot. Ruim een uur later in de film zien we het vliegtuig nog een keer neerstorten, maar nu vanuit het perspectief van Dawson uit het 'Sea'-verhaal. De camera volgt nu de acties van Dawson en zijn zoon om de piloot uit het wrak te bevrijden. De film switcht continu tussen de drie verhalen en springt hierdoor ook door tijd en ruimte. Hiermee geeft het meerdere



Fig. 4. Britse soldaten terug in Engeland, scene Dunkirk <http://www.instyle.co.uk/celebrity/news/dunkirk-film>

perspectieven op dezelfde werkelijkheid, net als *The Years of Extermination* dit doet. De film is zodoende een voorbeeld van een geschiedschrijving die voorbij de conventies van de 19e eeuw gaat en onder de noemer 'modern' valt.

Dunkirk blinkt uit in het creëren van het gevoel dat de kijker zich midden in de actie bevindt. De kijker wordt de ervaring gegeven die de soldaten in Duinkerken ook zouden hebben gehad. Dit doet de film door een zekere spanning op te bouwen. In snel tempo worden de omstandigheden die de soldaten moeten doorstaan weergegeven. Hiervoor wordt opvallend weinig dialoog gebruikt, en vooral veel shots waarin de soldaten rillen op het strand, verdrinken in een zinkend schip

Dunkirk heeft een unieke narratieve structuur.

of zich verbergen in een gestrande boot voor het kogelvuur van een groep Duitsers. Met weinig woorden en weinig uitleg over wat er gebeurt, wordt de focus op de personages en hun overlevingsstrijd gelegd, en zodoende op de ervaring. *Dunkirk*'s belangrijkste doel is het aanbieden van de ervaring van hoe het is om aanwezig te zijn bij de evacuatie van Duinkerken.

Daarnaast is de film een typisch voorbeeld van een modernistisch verhaal doordat hij feit en fictie naadloos met elkaar vermengt. De film is geprezen om haar historische accuraatheid. Veel van de aspecten van de film geven weer hoe het echt was. Dezelfde veteranen die de film prijzen omdat deze het gevoel geeft alsof ze weer terug waren, wijzen echter ook op een aantal fouten.

“There were scenes showing
a single Stuka aeroplane dive
bombing the soldiers on the beach.
In real life there were four or five
Stukas bombing the beach at any
one time and it didn’t let up. You
just did what you could to survive.
I hid in the sand dunes and we dug
holes in the beach to take cover
in, to avoid the blast. Some people
were unlucky and a bomb fell into
their holes.”⁹

Deze veteraan beweert dat de gebeurtenissen erger waren dan dat ze in de film werden afgebeeld. Weer een andere veteraan vindt echter dat de film overdrijft. Volgens hem was er geen grote paniek of ruzie over wie in

De reacties van de veteranen zijn een goed voorbeeld van wat deze behandeling van het verleden teweeg kan brengen.

de boten mochten, terwijl dit in de film wel wordt getoond. Deze tegenstrijdigheden tonen hoe belangrijk de rol van ervaring is. Dunkirk mengt beiden en vormt een narratief waarin deze ervaring centraal staat. Daardoor mist de film uiteindelijk zijn doel niet. Het is, als voorbeeld van een modernistische tekst, namelijk een nieuwe

vorm van geschiedschrijving die in staat is een groter publiek te bereiken dan slechts academici.

Conclusie

Modernistische geschiedschrijving is vandaag de dag slechts een van de vele manieren om een verhaal te reconstrueren. De film Dunkirk is een vorm van deze geschiedschrijving. Dunkirk weet de ervaringen vanuit het verleden te reconstrueren. De reacties van de veteranen zijn een goed voorbeeld van wat deze behandeling van het verleden teweeg kan brengen. Dunkirk en andere modernistische teksten zijn in staat een ervaring te bieden die de kijker een blik geeft op de escapades van hun voorouders, om zo het historisch besef te vergroten. Meer dan traditionele geschiedschrijving trekt de modernistische tekst het publiek naar zich toe. Het is een handige tool die wat mij betreft zo snel mogelijk een vaste plaats inneemt in de gereedschapskist van de historicus.

Siemen Visscher (20) is masterstudent Cultuurgeschiedenis aan de Universiteit van Utrecht, waar hij eerder zijn bachelor Geschiedenis haalde. Hij is geïnteresseerd in de invloed van cultuurproducten op de identiteit van mensen. In zijn vrije tijd kijkt hij graag films en leest hij veel.

⁹ Ault, ‘What did real Dunkirk veterans think?’.



magische miniaturen

23 februari t/m
3 juni 2018

**Museum
Catharijne
Convent**

KB Koninklijke Bibliotheek
Nationale bibliotheek van Nederland



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

BankGiroLoterij
WIN MEER, BELEEF MEER



HET ZIJN NET MENSEN

SVEN ROUSCHOP

Eerder dit jaar vroeg ik het College van Bestuur van deze universiteit waarom zij met de benoeming van VSNU-voorzitter Pieter Duisenberg hadden ingestemd.¹ Duisenberg had als woordvoerder Onderwijs van de VVD in de Tweede Kamer namelijk een aantal uitspraken gedaan die nogal omstreden waren, waarvan de bekendste misschien wel de uitspraak over ‘pretstudies’ is.² Wij waren bang dat Duisenberg universiteiten teveel zag als geldfabriekjes en te weinig als onafhankelijke wetenschappelijke instituten.³

Ik zal maar gelijk met de deur in huis vallen: Ja, ik schrijf deze rubriek als universiteitsraadslid en als voorzitter van Vereniging VUUR, maar bovenal schrijf ik

1 Annelies Waterlander, ‘College van Bestuur kiest met Duisenberg voor sterkere positie binnen politiek’, *DUB* (18 september 2017), <https://dub.uu.nl/nl/nieuws/college-van-bestuur-kiest-met-duisenberg-voor-sterkere-positie-binnen-politiek>; De VSNU is de koepelorganisatie van Nederlandse universiteiten.

2 ‘VVD wil eind aan pretstudies’ in Trouw (22 maart 2016), <https://www.trouw.nl/home/vvd-wil-eind-aan-pretstudies-aa5fae0a/>.

3 NOS, ‘Duisenberg voorzitter VSNU? “Hij ziet universiteiten als geldfabriekjes”’ (7 september 2017), <https://nos.nl/op3/artikel/2191881-duisenberg-voorzitter-vsnu-hij-ziet-universiteiten-als-geldfabriekjes.html>.

dit als geschiedenisstudent. Ik zeg dan ook meteen dat ik het inhoudelijk eens ben met het pleidooi van Bart van Holsteijn voor een nieuwe studentenbeweging. Dit antwoord zal in ieder geval de inhoudelijke details niet weerleggen, hooguit nuance inbrengen.

Laat ik met het rendementsdenken beginnen. Allereerst is dit een probleem dat inderdaad groter is dan onze ivoren toren. Binnen deze toren hebben wij het aan de UU namelijk nog betrekkelijk goed voor elkaar. Het universitair verdeelmodel (UVM), dat het budget verdeelt over de faculteiten, heeft in de afgelopen jaren lichtelijk positief uitgepakt voor de alfa’s en de gamma’s.⁴

Toen ik de vraag in de anekdote uit de inleiding had gesteld, reageerde onze Rector Magnificus Bert van der Zwaan feller dan wij hadden verwacht. Hij kon de VSNU niet afvallen maar hij was duidelijk in zijn standpunt: ‘Ik ken hem persoonlijk en heb hem in vierkante bewoordingen uitgelegd dat ik het niet eens ben met zijn

4 Xander Bronkhorst, ‘Alfa’s en gamma’s profiteren van nieuwe verdeling onderzoeksgeld’, *DUB* (17 april 2012), <http://www.dub.uu.nl/nl/nieuws/alfa%E2%80%99s-en-gamma%E2%80%99s-profileren-van-nieuwe-verdeling-onderzoeksgeld>; zie ook: Nota Universiteitsraad 16.028 ‘Evaluatie Universitair Verdeel Model’, d.d. 25 april 2016.

opmerkingen over pretstudies.⁵ Als je met het College van Bestuur in gesprek gaat, merk je vanzelf dat zij ook niet blij zijn met de situatie. Het zijn net mensen.

Aan gebrek aan sympathie voor de zaak van de geesteswetenschapper ligt het bij het College van Bestuur in ieder geval niet. Hetzelfde geldt voor ons faculteitsbestuur. Ik geloof dat zij er met de zeer beperkte middelen die zij hebben, en met de kritische doch constructieve blik van de medezeggenschap, alles aan doen om de bezuinigingen niet ten koste te laten gaan van de onderwijskwaliteit. Vind ik dat ze meer kunnen lobbyen? Ja. Vind ik dat ze daarom hele slechte bestuurders zijn? Nee.

Tot zover de situatie binnen de ‘ivoren toren’. Zoals Van Holsteijn ook terecht opmerkt, ligt er dus vooral een taak voor ons in de maatschappij. Demonstraties en bezettingen lijken mij niet direct de meest handige opties hiervoor. Als je iets bezet, ben je op dat moment niet productief. Dat is juist het tegenovergestelde wat mensen die je vakgebied niet nuttig vinden willen zien. Ik ben bang dat dit soort acties de mensen die wij willen overtuigen juist verder van ons af drijft. Van petitie ben ik wel een voorstander, hoewel ik cynisch ben over het effect ervan.⁶

5 Waterlander, ‘College van Bestuur kiest voor sterkere positie’.

Zie: Nota Universiteitsraad 17.143

‘Conceptverslag vergadering Universiteitsraad met College van Bestuur, 6 november 2017, d.d. 11 december 2017.

6 Zie: Nota Universiteitsraad 17.143

‘Conceptverslag vergadering Universiteitsraad met College van Bestuur, 6 november 2017, d.d. 11 december 2017.

Wat moeten wij dan wel doen? Laat onze maatschappelijke waarde zien! Op de bestuursagenda van het faculteitsbestuur staat voor 2018 het oprichten van een ‘Junior Alpha College’: langsgaan bij scholen om scholieren het belang van Geesteswetenschappen in te laten zien, een fantastisch initiatief.⁷ Laat onze high profile wetenschappers als Beatrice de Graaf en Maarten Prak aanschuiven bij populaire tv-programma’s. Enkel zo bereiken we het publiek dat op het moment nog niet van onze toegevoegde waarde overtuigd is.

Of ga in de medezeggenschap, als je niet op de politiek en het publiek wil wachten. Wij zijn wel eens beticht van plucheplakken. Hierover is al veel gezegd.⁸ Marin Kuijt schrijft dat ‘Door stennis te schoppen over bestuursbeurzen hoopt Vuur [sic] de impressie van activisme te wekken en een gebrek aan idealen aan het zicht te ontnemen. Het blijft bij het incidenteel oplaten van een proefballonnetje.’⁹ De intentie is nobel, maar de analyse is wat afgezaagd. Van de de facto 40 uur die ik in een week aan de universiteitsraad besteedt, kunnen ik en mijn fractie heus twee uur missen om de jaarverslagen van studieverenigingen op te halen.

Blijft genoeg ruimte om ons bezig te houden met andere dingen. Nee, wij grijpen niet direct naar het paardenmiddel, maar we

7 Nota Faculteitsraad Geesteswetenschappen 045a, ‘Bestuursagenda 2018’, d.d. 29 augustus 2017.

8 Richard Kempen, ‘Studenten in universiteitsraad hebben wel degelijk invloed’, *DUB* (15 maart 2017) <https://www.dub.uu.nl/nl/opinie/studenten-universiteitsraad-hebben-wel-dekelijk-invloed>.

9 Marin Kuijt, ‘Bestuurspakken’, *Historisch Tijdschrift Aanzet* (13 februari 2018) <https://aanzet.wordpress.com/2018/02/13/bestuurspakken-2/>.

proberen wel de onderwijskwaliteit te verbeteren. Zo schreef ik vorig jaar in de faculteitsraad nog een adviesnota ter verbetering van feedback op papers, die volledig door het bestuur is overgenomen.¹⁰ In 2016 was VUUR verantwoordelijk voor het oprichten van het Skills Lab.¹¹ En we sturen natuurlijk jaarlijks bij op de begroting en de OER. Hierbij zijn wij niet vies van schorsen of tegen stemmen als het ons niet zint.¹² Tot de publieke opinie over onze “pretstudies” draait, doen wij ons best.

Toen Pieter Duisenberg in oktober naar Utrecht kwam om met ons en andere universiteiten in gesprek te gaan, sprak ik hem na het debat op de borrel. Met een biertje in de ene en een bitterbal in de andere hand vertelde hij mij dat één van zijn kinderen een sociaalwetenschap [een ‘pretstudie’] was gaan studeren: ‘Daar sta je dan als ouder natuurlijk volledig achter.’ Politici. Het zijn net mensen.

10 Nota Faculteitsraad Geesteswetenschappen 020, ‘back in de bacheloropleidingen GW’, d.d. 12 april 2017.

11 Nota Universiteitsraad 16.001 ‘Evaluatie Universitair Verdeel Model’, d.d. 1 februari 2016.

12 Zie bijv: Nota Universiteitsraad 17.143 ‘Conceptverslag vergadering Universiteitsraad met College van Bestuur, 6 november 2017, d.d. 11 december 2017.

FAKE NEWS!



Kopergravure van de aardbeving in Lissabon in 1755 (1755) (Wikimedia Commons).

DAAN ELLING

Fake news is recentelijk een term van significante relevantie geworden in het politieke debat in binnen- en buitenland. Maar wat is fake news nu precies? In deze Perspectief kijkt Daan Elling naar de historische achtergrond van dit begrip met behulp van concrete voorbeelden uit de Middeleeuwen, de Vroegmoderne Tijd en de Tweede Wereldoorlog.

Fake news is overal. Zo hield First Lady Melania Trump vorig jaar een speech over cyberpesten bij de Verenigde Naties. Na afloop verscheen echter het bericht dat ze plagiaat zou hebben gepleegd: Michelle Obama had namelijk in 2014 vrijwel dezelfde speech gehouden. Dit nieuwsbericht bleek later *fake news*. *Fake news* (nepnieuws) wordt gedefinieerd als het via nieuwsartikelen opzettelijk verspreiden van aantoonbaar valse informatie, die gepresenteerd wordt als echt nieuws. Ook het onjuist presenteren van informatie en het presenteren van informatie zonder de juiste context wordt gezien als fake news.¹

Sinds Donald Trumps presidentiële campagne en succesvolle verkiezing tot president, heeft het begrip *fake news* flink aan invloed gewonnen. De vijfenveertigste president van de Verenigde Staten noemt de term regelmatig in zijn dagelijkse twittertirades, vaak in reactie op nieuws dat hem in een kwaad daglicht stelt. De term *fake news* is tegenwoordig dan ook overal te vinden: ook in andere landen wordt de term steeds meer gebezigd. In Nederland was *fake news* recent nog het onderwerp van een brief van minister Ollongren aan de Tweede Kamer, waarin zij waarschuwde voor

1 H. Alcott en M. Gentzkow, 'Social Media and

Fake News in the 2016 Election', *Journal of Economic Perspectives* 32 (2017) 2, 213.



Standbeeld van Simon van Trent voor de kapel aan hem gewijd (tweede helft van de achttiende eeuw) (Wikimedia Commons).

de dreiging die nepnieuws vormt voor het democratische proces.² De snelle opkomst van dit verschijnsel vraagt daarom om plaatsing in een historische context.

Fake news bestaat eigenlijk al eeuwen. Zo is er in Italië, slechts een halve eeuw na het uitvinden van de drukpers, een geval van *fake news* bekend dat de stad Trent op zijn kop zette. Tijdens Pasen werd het lichaam van de tweejarige Simon Unferdorben gevonden in de Joodsewijk van Trent.³ In reactie op deze vondst veroordeelde de bisschop van de stad, Johannes Hinderbach, de Joodse bevolking van de stad tot de doodstraf, zonder enig bewijs. De bisschop voerde zelfs campagne om Simon heilig te laten verklaren. Dit resulteerde vooral in een toename van geweld tegen de Joodse gemeenschap.

2 K. Ollongren, 'Toezegging gedaan tijdens het debat over de regeringsverklaring inzake beïnvloeding van de publieke opinie door statelijke actoren', 13-11-2017, 46643-496.

3 R. Po-Chia Hsia, *Trent 1475: Stories of a Ritual Murder Trial* (London 1992), 27.

Daarnaast beschouwen sommige historici de ongefundeerde lastercampagne van Hinderbach zelfs als het begin van grootschalig antisemitisme in Europa.⁴

De groeiende toegankelijkheid van gedrukt nieuws voor de gewone man leidde tot een meer directe impact van *fake news*. De aardbeving in Lissabon in 1755 is een goed voorbeeld hiervan. Het *fake news* na deze ramp varieerde van het spotten van zeemonsters die de aardbeving zouden hebben veroorzaakt, tot de claim dat de aardbeving als straf van God diende voor de ongelovigen. Bovendien beweerden enkele getroffen en dat zij hun leven te danken hadden aan de verschijning van de heilige Maria. De hype die ontstond rondom de aardbeving verspreidde zich door Europa en leidde er uiteindelijk in 1756 toe dat inwoners van Keulen dachten de aardbeving gevoeld te hebben.⁵ De grens tussen werkelijkheid en *fake news* is soms dus niet helemaal duidelijk. Een verschijning van Maria kan moeilijker worden ontkracht dan het spotten van zeemonsters of het voelen van een aardbeving 2000 kilometer verderop.

Een recenter voorbeeld van *fake news* met fatale gevolgen is te vinden in de Nazi-propaganda voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog. Dit is *fake news* van een ander kaliber dan de bovenstaande gevallen. Het gaat in dit geval namelijk om een bewuste mediacampagne en niet meer om de perceptie van een gebeurtenis, waarvan in de eerdere twee cases wel sprake was. De propagandacampagne van de nazi's was gericht op het mobiliseren van het

4 P.O. Kristeller, 'The Alleged Ritual Murder of Simon of Trent (1475) and Its Literary Repercussions: A Bibliographical Study', *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 59 (1993), 123.

5 A.C. Araújo, 'The Lisbon Earthquake of 1755: Public Distress and Political Propaganda', *E-Journal of Portuguese History* 4 (2006), 3.

volk, om een ware *Volksgemeinschaft*, een gemeenschap waarin het volk een eenheid zou worden, tweeweg te brengen. Dit ging zelfs zo ver dat zelfs een speciale propagandaminister werd aangesteld, toen de NSDAP aan de macht kwam in 1933: Joseph Goebbels. Hij zag propaganda als een middel om alle neuzen dezelfde kant op te krijgen en was bereid om grote hoeveelheden kapitaal hieraan uit te geven. Om dit effectief te doen liet Goebbels de Sicherheitsdienst (SD) rapporten opstellen die de stemming onder de Duitsers weergaven. De SD had hiervoor in 1939 al 3.000 fulltime werknemers en 50.000 parttime werknemers in dienst.⁶

Fake news kan zich dus in verschillende vormen voordoen. Het kan gebruikt worden voor politieke doeleinden, zoals bij Donald Trump, bisschop Hinderbach en de nazi's, maar het kan ook religieuze motieven hebben, zoals bij de aardbeving in Lissabon. Er is wel een ontwikkeling te bemerken, waarbij eerst sprake was van tamelijk ongericht *fake news*. De gebeurtenissen waarover *fake news* werd verspreid waren 'toevallig': de verspreiders hadden geen invloed hierop, maar maakten slechts gebruik van wat er op hun pad terecht kwam. In de meer recente geschiedenis is er sprake van een veel systematischere inzet van *fake news* met bovendien een veel groter doel, zoals de pogingen om een meerderheid van het Duitse volk achter de acties van het Naziregime krijgen. Het trumpiaanse gebruik van de term *fake news* kan desondanks niet helemaal binnen deze geschetste ontwikkeling worden geplaatst. Trump gebruikt de term vooral om nieuws te ontkrachten dat hem in een slecht daglicht zet. Hoewel er wel steeds meer gevallen van *fake news* zijn te signaleren in de hedendaagse



Nazistische propagandaposter. Het onderschrift luidt: Marxisme is de beschermengel van het kapitalisme (jaartal onbekend) (Wikimedia Commons).

media, zijn lang niet alle berichten die Trump bestempelt als *fake news*, ook daadwerkelijk *fake news*.

Kortom, *fake news* uit de Middeleeuwen en de achttiende eeuw was veel effectiever. Lezers van nieuwsberichten kunnen echter als gevolg van de verhoogde kans op nepnieuws tegenwoordig wel kritischer worden op hun nieuwsvoorziening. Nieuws en uitspraken van politici worden op hun waarheidsgehalte getoetst door factcheckers en 'klopt dat wel?'-rubrieken in grote kranten. Daar mogen we president Trump weliswaar voor bedanken.

6 D. Welch, 'Nazi Propaganda and the *Volksgemeinschaft*: Constructing a People's Community', *Journal of Contemporary History* 39 (2004), 215.

DE NATIONALE SCHRIJVERS GALERIJ?



In de huidige opstelling is het eerder een kunstexpositie dan een nationale schrijversgalerij.

DAAN ELLING

In het Literatuurmuseum te Den Haag zijn verschillende tentoonstellingen te vinden, waaronder 'De Nationale Schrijversgalerij'. Het is wellicht wat ambitieus om deze tentoonstelling met een grote hoeveelheid schilderijen en beeldhouwwerken van Nederlandse schrijvers De Nationale Schrijversgalerij te noemen. Nu moeten alle tentoonstellingen een naam hebben en deze keuze lag voor de hand. Toch kunnen er wel wat kanttekeningen bij geplaatst worden, aangezien de tentoonstelling geen divers beeld biedt van de Nederlandse schrijver. Er wordt geen verklaring gegeven voor de keuzes die gemaakt zijn.

Wat een bezoeker van de galerij direct zal opvallen is de dominantie van mannelijke schrijvers. Om precies te zijn mannelijke

schrijvers die voornamelijk actief waren in de twintigste eeuw en die waarschijnlijk bij menig middelbare scholier op de literatuurlijst staan. Deze schrijvers schreven meestal romans met een hoge moeilijkheidsgraad. Daarnaast blijkt uit nader onderzoek dat ze allen in de Randstad woonden.

Er zit geen duidelijke lijn in de tentoonstelling. De auteurs zijn alfabetisch op achternaam opgehangen in een soort trappenhuis dat doorgang biedt naar het Kinderboekenmuseum en het Pantheon, die tevens in het Literatuurmuseum gehuisvest zijn. Menig ander die De Nationale Schrijversgalerij bezoekt zal zich, net als ondergetekende, krampachtig vastklampen aan de audiotour. Die verschaft bij enkele portretten een anekdote of een korte levensgeschiedenis, maar over lang niet alle schrijvers valt er iets te beluisteren. Voor de

bezoeker blijven vele gezichten in de galerie niets meer dan dat: gezichten. Dit is een grote tekortkoming van de galerie. De kracht van een tentoonstelling is het verhaal dat de tentoonstelling wil vertellen: waarom zou je anders al die schilderijen bij elkaar in één ruimte hangen? In de huidige opstelling is het eerder een kunstexpositie dan een nationale schrijversgalerie.

Door een term als ‘nationaal’ aan de galerie te verbinden, wordt de suggestie gewekt dat het iets te maken heeft met de Nederlandse identiteit. Dat zou namelijk betekenen dat de galerie een goede afspiegeling moet zijn van de Nederlandse schrijvers. De galerie zal met betrekking tot de Nederlandse schrijver misschien redelijk representatief zijn, veel Nederlandse schrijvers zijn mannelijke

In de huidige opstelling is het eerder een kunstexpositie dan een nationale schrijversgalerie.

literatuurlijstschrijvers uit de Randstad. In het kader van representativiteit zou het Literatuurmuseum meer aandacht kunnen besteden aan de vrouwelijke schrijvers en de schrijvers met een andere achtergrond dan oer-Hollands. Het Nederlandse schijverslandschap is divers, dat moet het Literatuurmuseum in De Nationale Schrijversgalerie ook laten zien! In de galerie zijn maar liefst vijf portretten van W.F. Hermans te vinden, maar nieuwe, jonge schrijvers zijn er amper. We snappen het, Hermans is één van de Grote Drie. De Nationale Schrijversgalerie zou daarom meer aandacht moeten besteden aan de hedendaagse toppers, een van de vijf portretten van Hermans kan best worden ingewisseld voor een portret van Hanna Bervoets, Özcan Akyol of Arjen Lubach. De Nederlandse literatuur is constant aan verandering onderhevig. Waarom dan niet ook de Nationale Schrijversgalerie?

RECENSIE

WIE IS DE MENS ACHTER DE NAZI?

MICHIEL BRON

Wanneer houdt een film ons een spiegel voor? De film HHhH - The Man with the Iron Heart (2017) doet dit in ieder geval te weinig. Dat is zonde, aangezien er met de gelijknamige roman van Laurent Binet uit 2010 een mooie kans lag. Waar zowel het boek als de documentaire (2015) over het leven van de beruchte SS-leider Reinhard Heydrich en de aanslag op zijn leven door Kubis en Gabis een interessante mogelijkheid bieden om de kijker of lezer een spiegel voor te houden en het ijzeren hart van Heydrich te ontleden, laat de film deze mogelijkheid liggen.

De film vertelt het verhaal in twee delen. In het eerste deel volgen we de carrière van Heydrich binnen de marine en zien wij hoe hij een relatie aangaat met een ander dan zijn verloofde. Na het uitkomen van deze roman-roman wordt Heydrich uit het leger gezet, maar zijn nieuwe vriendin heeft hem ondertussen laten kennismaken met de NSDAP en hem het boek van Hitler laten lezen. Heydrich meldt zich aan en maakt snel carrière. Zo ontmoet hij zelfs Himmler, leider van de SS, die wat in Heydrich ziet en snel een hoge functie geeft binnen de SS.

Bij de SS begaat Heydrich vele wreedheden, waarin hij zich zo verliest dat hij ook langzaam het contact met zijn vriendin kwijtraakt. Potentieel is dit het meest interessante verhaal. Wat beweegt iemand tot dergelijke onvoorstelbare daden? Kunnen wij hier iets van leren over hoe wij onszelf gedragen? Jammer genoeg wordt te veel nadruk gelegd op de wreedheden zelf en te weinig op de redenen en de persoonlijke overwegingen van de SS-

er. Hiermee wordt Heydrich neergezet als een platte figuur, een kille, meedogenloze nazi waar we al velen van voorbij hebben zien komen, en daarmee ook een personage waarin wij ons niet kunnen verplaatsen. Hoewel hij inderdaad een nazi was die verschrikkelijke dingen heeft gedaan, was hij ook een mens met eigen keuzes en twijfels: een karakter waar wij iets van zouden kunnen leren over onszelf. Dit valt met deze vertolking van Heydrich echter vies tegen.

Het tweede gedeelte van de film is zo mogelijk nog erger in dit opzicht. Het verhaal van de twee Tsjecho-Slowaakse soldaten die de aanslag beramen, doet denken aan het plot van zoveel andere Hollywoodfilms dat je de Het tweede gedeelte van de film is zo mogelijk nog erger in dit opzicht.

film niet eens gezien hoeft te hebben om het verhaal te raden. Het verhaal wordt geromantiseerd en de soldaten worden neergezet als de archetype held. Ook hier is het jammer dat niet voldoende is geput uit de potentie van de persoon Heydrich en de persoonlijke focus die wel voorhanden zijn in het boek. Het gaat vooral om de actie en een beetje romantiek zonder echt in te gaan op de persoonlijkheden van de soldaten. Wij hadden misschien wel veel kunnen leren van de overwegingen die de twee aanslagplegers hadden en de film had veel dieper kunnen ingaan op de redenen achter de aanslag.

Hiermee is de film uiteindelijk slechts een beperkte toevoeging aan onze persoonlijke reflectie op de geschiedenis. Mocht je echter een leuke Hollywoodfilm willen zien met voldoende actie en bombastische muziek, dan is *The Man with the Iron Heart* een prima tijdsbesteding.



CEDRIC JEMINEZ

The Man with The Iron Heart (2017)

120 minuten

EEN FAMILIEPORTRET

Vierhonderdjaar familiegeschiedenis samengebracht in de nieuwe bestseller van Geert Mak.

LARISSA BIEMOND

In *De levens van Jan Six* beschrijft Geert Mak de vierhonderdjarige geschiedenis van de Amsterdamse Six-dynastie. Deze reeks van Jannen – de traditionele voornaam van de oudste zoon in iedere generatie – begint in 1618 en eindigt bij de tiende Jan Six, de huidige pater familias. Mak wist toegang te krijgen tot de familiecollectie met brieven, schilderijen, kledingstukken en andere rariteiten die van vader op zoon zijn doorgegeven. Aan de hand van deze voorwerpen probeert Mak naar eigen zeggen ‘bruggen te slaan in tijd en ruimte’ om zo de vele levens van Jan Six met elkaar te verbinden. Een zeldzame ervaring: een groot deel van het verleden is immers onbereikbaar geworden, maar het Six-familiearchief is vol met sporen naar het verleden.

Tegen de achtergrond van dit familieportret wordt het veranderende Amsterdam geschetst, van een dynamische stad in de vroege zeventiende eeuw tot het herstellend Amsterdam tijdens de naoorlogse wederopbouw. Mak portretteert de hoofdstad als een bubbel waarin een selecte groep rijke patriciërs, zoals de Sixen, veel tijd met elkaar doorbrachten. Kledingstijlen, toneel, poëzie, filosofie en stadspolitiek: door in te gaan op verscheidene thema's waarmee de Amsterdamse bovenlaag zich door de eeuwen heen bezighield, krijgen de Sixen meer diepte en menselijkheid. Daarnaast beschrijft Mak de neergang van de oude rijke Europese families, die naar verloop van tijd steeds minder belangrijke bestuursfuncties

innamen. Ook gingen ze ten onder aan de hoge onderhoudskosten van hun panden.

Maks nieuwste boek is niet zijn eerste publicatie met Amsterdam als toneel: ook in *De engel van Amsterdam* (1992) en *Een kleine geschiedenis van Amsterdam* (1995) neemt de stad een bijzondere positie in. Nieuw is de portrettering van een familiedynastie. Bovendien vormt niet alleen Amsterdam de

Mak probeert de vele levens van Jan Six met elkaar te verbinden.

achtergrond van de familie Six: Mak verbindt de levens van de Jannen ook met significante momenten in de Nederlandse en Europese geschiedenis. Zo worden de Spaanse Onafhankelijkheidsstrijd en de VOC genoemd, maar ook de Amerikaanse en Franse Revolutie, de Industriële Revolutie en de Duitse bezetting passeren de revue.

Op gedetailleerde wijze weet Mak deze vele levens goed vast te leggen. Ook is hij erg persoonlijk door regelmatig in de ik-vorm te schrijven en zijn wandelingen door het huis van de familie te beschrijven. Mak gaat vlug van de ene Jan Six naar de andere en snelt soms enkele decennia of eeuwen verder door de tijd, met enige disoriëntatie bij de lezer tot gevolg. Zeker de elkaar opvolgende Jannen kunnen verwarring veroorzaken. De historische gebeurtenissen die de generaties Six vergezellen, komen in sneltreinvaart voorbij. Deze gebeurtenissen zijn dan ook niet het middelpunt van dit verhaal: die eer komt de familie zelf toe.

Geert Mak is daarnaast niet de eerste die de familiegeschiedenis in beeld brengt. Al in de negentiende eeuw begon de familie een eigen zelfportret door hun kunstcollectie met familieportretten en zeventiende-eeuwse meesterwerken in de Galerij-Six aan de Herengracht te tonen. Mak definieert de familie dan ook als ‘multigeneratieonderneming, met als voornaamste doel de levensloop van een generatie te overstijgen, om alles te behouden wat van waarde is en om de eendigheid van het leven te weerstaan.’ In een groots overzicht gidst Mak de lezer door diverse tijdperken, maar altijd met de Jan Sixen als centrale figuren in zijn verhaal. Mak is zich ervan bewust dat een compleet leven – laat staan meerdere generaties – lastig is te reconstrueren, maar hij komt erg dichtbij.



GEERT MAK

*De levens van Jan Six: een familie
geschiedenis (Amsterdam 2016)*

448 pagina's €24,99

ISBN: 9789045031842.

