

# THE FEMALE ARTIST THAT I AM

Een onderzoek naar vrouwelijkheid, belemmering  
en betekenis

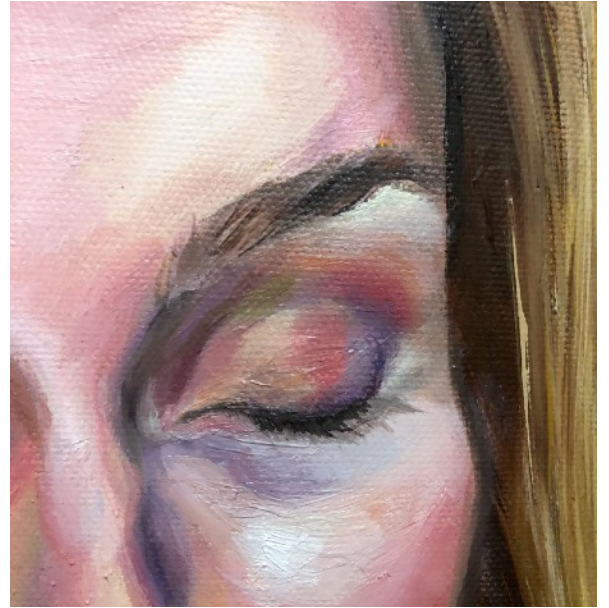


Sara Schoon

*Does it seem vacant  
The house between my eyes?  
It was burned down once  
Reconstruction was expensive*

*Theres refugee there  
For my former child  
And the dinner parties  
Are quite offensive*

*The between my legs told me the truth about you  
They whispered prayers to the goddess  
Under my sheets  
You heard and should answer  
Im still waiting<sup>1</sup>*



---

## Inhoudsopgave

- I. Voorwoord
- II. Wat ik miste - introductie -
- III. Tota Mulier In Utero
- IV. Constructie van het beeld
- V. Verschillende onderdelen en symboliek
- VI. proces, inspiratie en parallelen
- VII. THANK YOU FOR MAKING MY BED
- VIII. Aanleidingen en Aphrodite
- IX. Constructie van het beeld
- X. Verschillende onderdelen en symboliek
- XI. Het radicale einde
- XII. Korte omschrijving
- XIII. Verschillende onderdelen en hun symboliek

---

<sup>1</sup> Sara Schoon, *vergeten notitie op mijn iPhone* (2021), afbeelding links: detail THANK YOU FOR MAKING MY BED

*The female artist fighting to protect her artistic integrity (and failing)*



Zelfportret, maart 2021

---

## Voorwoord

*“All you people look at me like I'm a little girl  
Well did you ever think it'd be okay  
For me to step into this world<sup>2</sup>”*

De teksten en beelden die volgen zijn verzameld, gemaakt en geschreven tijdens het maken van: *Tota Mulier In Utero* en *THANK YOU FOR MAKING MY BED*. Door middel van analyse, symboliek, redeneringen en associaties wil ik mijn motivatie voor het maken van deze werken delen. Ze zijn historisch en cultureel belangrijk, en - voor mijn voortbestaan als kunstenaar - onmisbaar. Ik zal spreken over de genderongelijkheid die ik ervaar, en wat dit met mij doet als kunstenaar.

---

<sup>2</sup> Citaat uit *Im a Slave 4 U* (2001), een nummer van Britney Spears.

Het onderzoek dat ik ben aangegaan heb ik gedaan met mijzelf, en mijn eigen werk als uitgangspunt. Het is daarom belangrijk te benoemen dat ik privileges ervaar, als witte cis vrouw. Zo heb ik het in deze scriptie niet over racisme, omdat ik deze als kunstenaar niet persoonlijk ervaar.

Ik wil de focus leggen op misogynie en seksisme.<sup>3</sup> Dat ik de keuze heb racisme niet te behandelen, is een privilege. Het is ook misleidend: racisme en discriminatie op basis van sekse zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. De intersectionaliteit van het geheel moet in gedachten gehouden worden, ook tijdens het ontleden van een gedeelte.



Zelfportretten in schilderkleding, 2022

Dan nu graag de aandacht, zodat ik dat kan gaan doen.

---

<sup>3</sup> Dit brengt beperkingen en onvolledigheden met zich mee. Bijvoorbeeld in het aanhalen van het werk *Olympia*, waar ik alleen de pose van de witte vrouw op bed bespreek. Een gehele tweede scriptie kan geschreven worden over het zwarte kamermeisje achter haar en een derde over het Oriëntalisme, de kolonialistische kunststroming waar *Olympia* uit voortkomt, en kritiek op uit.

# Wat ik miste

---

(introdunctie)

*Tota Mulier In Utero* en *THANK YOU FOR MAKING MY BED* zijn schilderijen, gelijktijdig gemaakt in mijn studentenkamer. Ze zijn beiden opgebouwd uit vele lagen olieverf, waarbij evenveel klassieke schildertechnieken gebruikt als gebroken zijn. Beiden zijn ze weergaves van vrouwelijk naakt, zoals ik die had willen zien in mijn formatieve jaren. Toen ik van servet in tafellaken veranderde en leerde wat daarbij hoorde.<sup>4</sup>

Een van de dingen die ik als servet had willen leren, is dat het beoefenen van schilderkunst zoals ik die bewonder, gestolen is door mannen.

Ik leg in mijn essay graag uit waarom ik over die diefstal had willen leren aan de hand van een citaat van Johan Cruijff:

“Tactiek is niet je man uitschakelen ofzo, nee, het is weten waar je mee bezig bent.”

Weten, om mezelf als vrouwelijk kunstenaar een eerlijke kans te geven. Ik onderzoek wat mijn sekse betekent in kunst. Als maker, als muze.

In het essay “*Why have there been no great female artists?*”<sup>5</sup>, beargumenteert Linda Nochlin dat de afwezigheid van vrouwelijke rolmodellen in de kunst(geschiedenis) het gevolg is van het feit dat vrouwen geen toegang kregen tot de middelen die noodzakelijk zijn om zich tot een groot kunstenaar te ontwikkelen: educatie, tijd, en geld.

Tot 1860 werd vrouwen de toegang tot kunstacademies ontzegd. De eerste vrouw die een academie binnenkwam was Laura Herford. Haar toelating was een foutje. Ze had in plaats van haar volledige naam haar initialen onder haar werk gezet, waarop de beoordelaars aannamen dat ze man was. De academie waar dit gebeurde, is de Royal Academy (RA) in Londen, die nog steeds bestaat.

Dat vrouwelijke kunstenaars geen toegang kregen tot dit soort instituties, betekent dat ze zijn buitengesloten van vrijwel alle kunststromingen. Het delen van gedachtegoed, en het onderlinge kameraadschap dat tussen de muren van academies ontstond, zijn onmisbaar in de geboortes van kunststromingen.

Ook betekent het dat vrouwen werd ontzegd technieken aan te leren die we nu als criteria gebruiken in het beoordelen van de culturele waarde van kunst. Voorbeelden hiervan zijn de manier waarop Rembrandt (1606-1669) licht schilderde, of de anatomische kennis van Da Vinci (1452-1519). Beiden kunnen met de juiste hulp en middelen geleerd worden.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> bijlage: Why there have been no great women artist and whose fault is dat nou eigenlijk

<sup>5</sup> Linda Nochlin, “*Why have there been no great female artists?*”, (1971)

<sup>6</sup> Tijdens de lockdowns ben ik een reproductie van *David en Goliath*, door Caravaggio begonnen. Het was mijn tweede werk in olieverf, en erg overtuigend. Ik geloof stellig dat techniek belangrijker is dan talent.

Het was pas in 1893 dat vrouwen toegang kregen tot lessen met levende modellen<sup>7</sup>. Levend; niet naakt, zoals gebruikelijk is in het leren van anatomisch tekenen. Het was weer de Royal Academy waar dit als eerste gebeurde. De modellen moesten wel voorzien zijn van: gedrapeerde stof die het lichaam enigszins bedekte, een lendendoek, en ondergoed.

Meer dan honderd jaar daarvoor, in 1768, werd de Royal Academy door 36 mensen en kunstenaars opgericht. Onder hen waren twee vrouwen: Angelica Kauffman en Mary Moser, beide talentvolle kunstenaars. De eerste president van de Royal Academy, Sir Joshua Reynolds, liet een groepsportret<sup>8</sup> maken van deze oprichters. Het schilderij, waar ze in de anatomische tekenzaal te zien zijn - hier vonden de lessen met naaktmodellen plaats -, telt 36 mensen. 34 van de oprichters en twee modellen. De twee ontbrekende oprichters hangen op de achterwand als twee schilderijen: portretten van Angelica en Mary. Zelfs als stichter, zelfs in verf weergegeven, was deze ruimte verboden gebied. Angelica's echtgenoot staat wel op het schilderij: rechtsonder is hij op de voorgrond te zien. Hij neemt een variatie van de *adlocutio* (ook wel *orators*) pose aan<sup>9</sup>, de variatie: zijn rechterarm rust op een de kop van zijn wandelstok. De wandelstok staat op een beeld van een vrouwelijke torso, liggend op de rug. Het beeld ligt op de grond, half verstopt onder de stoel waar een model op zit. Het beeld heeft geen armen, benen of hoofd en de punt van de stok rust op haar venusheuvel.

Ik ben ervan overtuigd dat deze stok op de venusheuvel vertelt dat het weren van vrouwen uit de anatomische tekenzalen niet gedaan werd vanuit de overtuiging dat dit hun eer in bescherming nam, maar vanuit een diepgewortelde overtuiging van misogynie.

Opvallend vind ik dat het portret van Angelica gericht is naar dit tafereel en naar de toeschouwer lijkt te kijken. Angelica is net als de kijker zelf geen onderdeel van het tafereel. Er ontstaat een gedeelde intimiteit: beiden zijn we toeschouwer.

Ik vind haar expressie in dit werk eindeloos interessant en wil het graag in het echt zien. Haar blik lijkt zacht en verontschuldiging, alsof ze zich excuseert voor het gedrag van haar man. Er is een hint van verslagenheid in te lezen en tegelijkertijd irritatie, alsof ze een moment van stille kritiek met de toeschouwer deelt. Als ze een beweging zou maken, weet ik zeker dat ze met haar ogen zou rollen.

Dat het vanzelfsprekend is dat ik les kan volgen met levende naaktmodellen, is pas sinds de laatste 129 jaar een voorrecht voor mijn sekse. Het is een van de redenen dat mijn twee werken naaktportretten zijn: dat privilege moet gebruikt worden en mijn vaardigheid geëtaleerd.

De op de venusheuvel rustende stok van de veroveraar zoals op *The Academicians of the Royal Academy*, is nog altijd voelbaar.

Mijn bestaansrecht als kunstenaar heb ik nooit als vanzelfsprekend ervaren, mijn plek in de kunstwereld nooit als veilig. Al is dit onderbuikgevoel niet altijd zo zichtbaar als wanneer er een stok op rust: aanwezig is het altijd. Dit dwingt mij, en vele andere kunstenaars wie harder dan anderen moeten vechten gezien, gehoord en bewonderd te worden, tot een hyperbewustzijn van de zelf en gemaakte keuzes. Wanneer er maar weinig ruimte is, is er geen ruimte voor twijfel.

---

<sup>7</sup> Vrouwen toegang geven tot levende, naakte modellen, werd gevreesd omdat het de eer van de vrouwen zou beschadigen, het zou gevaarlijk zijn. De lessen waar vrouwen na 1893 toegang tot verkregen op de Royal Academy waren met gedeeltelijk bedekte modellen.

<sup>8</sup> Zie bijlage: *The Academicians of the Royal Academy*, 1771-1772

<sup>9</sup> De *adlocutio* pose is een *contrapposto* (één been draagt al het gewicht van het staande model, het andere been heeft een lichte buiging in de knie. De torso, schouders en hoofd draaien in tegengestelde richting van het standbeen; hiermee beweging suggererend in zelfs het hardste marmer) met een toevoeging: de rechter arm wordt opgetild en de wijsvinger gestrekt, ergens heen wijzend. De *adlocutio* is gereserveerd voor leiders, vaak in bevel van grote legers.

In mijn werk bestaan er geen toevalligheden, ongelukjes of vergissingen.  
Alles is bewust gekozen.

Ik zal in laten zien welke keuzes ik heb gemaakt rondom *Tota Mulier in Utero* en *THANK YOU FOR MAKING MY BED*, en waarom ik vind dat ze nodig zijn.

Ik zal de schrijvers noemen die ik heb gelezen, die me in mijn proces hebben ondersteund, bevraagd, en bevestigd met hun woorden. Die me geleerd hebben over mijn eigen lichaam, mijn opgroeien, mijn sekse en de betekenis die deze heeft.

Ik zal namen noemen van kunstenaars en schilders die ik in musea, galerijen, boeken en digitale uithoeken gevonden heb. Kwaststreken gezet door vrouwelijke hand, die me soms bij ontdekking tot tranen toe hebben geroerd<sup>10</sup>, moeten geprezen worden.

In de kwaststreken van mijn hand liggen deze stemmen, en vele, vele anderen. Stemmen die ik heb gemist in mijn culturele opvoeding, die ik had willen horen echoën door de wandelgangen in de musea waar ik tafellaken werd.

Tijdens mijn zoektocht bleken ze te niets liever te willen dan ontdekt te worden.

*“Wat heeft het me gegeven?*

*Het vuur in mijn lenden dat ik nergens afgebeeld kon zien staan*

*Ontsteekt en brandt in de afwezigheid*

*De werken die ik maak*

*Louter omdat dat eerder niet gebeurde*

*Zie mij eens gebeuren godverdomme”<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> bijlage: brief aan Sofinisba Anguissola

<sup>11</sup> Notitie op mijn iPhone, laatst bewerkt 30-08-2021, terug gevonden januari 2022

# Tota Mulier In Utero



Work in progress, januari 2022



*Tota Mulier In Utero* is een zelfportret, gebaseerd op het schilderij *Napoleon steekt de Alpen over* (1801 - 1805)<sup>12</sup>, door Jacques-Louis David. Het is het soort portret dat ik eindeloos vaak opnieuw heb gezien, in talloze variaties. In al deze variaties ontbrak er een opvallende: die met de vrouw als onderwerp.

Ondanks dat vrouwen meer dan de helft van de bevolking uitmaken, zijn er in de geschiedenis nauwelijks beelden zoals deze van hen te vinden: in actieve rol, als subject van de voorstelling. Trots, krachtig, strijdlustig, agressief, dreigend of als leider. De afwezigheid van beelden van deze categorie (met vrouw als subject) draagt bij aan hoe de seksen zichzelf en elkaar definiëren.

Er wordt gezegd dat een van de manieren waarop de mens zich onderscheidt van diersoorten, het vertellen van verhalen is. Ik ben het daarmee eens; ik geloof dat de verhalen die we doorgeven van generatie op generatie van groot belang zijn. Ze vormen de fundering van de regels en wetten die onze cultuur en maatschappij vormgeven. Het gemis van de *niet* vertelde verhalen, bijvoorbeeld over vrouwelijke jagers, ridders, ontdekkingsreizigers en krijgers op steigerende paarden, spelen net zo een grote rol in dit proces.

Gaten in een fundering zijn net zo belangrijk als de solide plekken waar ze mee omringd worden.

---

<sup>12</sup> zie bijlage: *Napoleon steekt de alpen over* voor afbeelding



Compositie Tota Mulier In Utero, schematisch

---

## constructie van het beeld

Korte beschrijving: een naakt figuur, ikzelf, met strijdlustig naar de hemel geheven arm, op een steigerend paard. De pose van het figuur is *adlocutio* met een variatie: er wordt niet gewezen. De geheven arm eindigt in een gesloten hand. Op de achtergrond een berglandschap, stormachtige hemel, een kronkelend pad langs de bergen.

De toeschouwer wordt door mens en dier aangekeken. De blikken, het kikkerperspectief dat de toeschouwer heeft en de dynamische houding van het figuur en paard suggereren dat beest en ruiter in galop verrast zijn en moesten uitwijken. Door de aanwezigheid van de toeschouwer? Of door de afgrond, die in lijn met de aangehouden richting lijkt te liggen? Of wellicht is het steigeren een kunstje: een demonstratie van vertrouwen tussen berijder en paard.

Het figuur houdt in haar naar de hemel geheven hand een klein, kruisvormig voorwerp. Een spiraaltje.

Van het spiraaltje in de hand loopt een zacht gebogen lijn die eindigt in een ovale vorm. Dit is een navelstreng, de ovale vorm een volgroeide baby in intacte vruchtwaterzak.

---

## verschillende onderdelen en symboliek

In de rechterhand, als een zwaard triomfantelijk de lucht in gestoken: een spiraaltje. De vrijheid en macht die deze brengt, is een bedreiging voor hen dit al ervaren zonder aangewezen te zijn op anticonceptiemiddelen.<sup>13</sup> Dit maakt mijn spiraaltje tot wapen.

Aan het spiraaltje een navelstreng, bevestigd aan een volgroeide baby in intacte vruchtwaterzak. De vruchtbaarheid als bal en keten afgebeeld. Het spiraaltje als wapen geheven.

Een bal en keten, vanwege de dualiteit die het heffen van dit zwaard meebrengt. De banden die mij als vrouw aan de maatschappij binden, zullen nooit volledig kunnen worden doorgesneden. Ik ben en blij verbonden aan mannelijkheid, zelfs als deze zich in schadelijke en giftige vorm presenteert. Sterker nog, ik houd van de mannelijkheid. Ik zou niet zonder kunnen. Zonder mijn vader was ik niet geboren, ik houd van mijn jongere broer, en ooit wil ik een kind krijgen.

De baby in vruchtwater, die ik niet met louter baarmoeder kan maken, symboliseert deze afhankelijkheid. Kwetsbaar als de vrucht is, is ze een belemmering en geeft ze uitdrukking aan het contrast tussen mijn strijd lust en biologische afhankelijkheid.<sup>14</sup>

Het figuur heeft in haar rug wellicht een ravijn: links en recht hoge bergwanden maar direct achter haar (en centraal in de compositie) is openheid. De lucht is te zien en neemt een groot deel van het doek in beslag. De aflopende/oplopende bergwanden die het beeld aan linker- en rechterkant insluiten dwingen de blik richting het midden van het doek, naar het figuur. De diagonaal in compositie die wordt aangehouden (van linksonder naar rechtsboven) wordt bevestigd door de rechter- en in richting onderbroken door de linkerbergpartij.

Ergens achter het figuur, verborgen voor de kijker, lijkt een brand gaande te zijn. Dikke rookwolken stijgen op van daar waar het figuur haar rug naar toe gericht heeft. De rookwolken zijn dik en worden gekleurd door rode, gele en oranje tinten. Zelfs de wolkenlucht ver boven reflecteert de warme tinten van wat een brand moet zijn. De reflectie van deze onzichtbare brand is te zien op de gehele linkerbergwand, gekleurd door oranje reflecties. Het figuur zelf en de baby in vruchtwaterzak zijn beiden ook getint door warme, rode lichttinten.

De bergen aan de rechterkant contrasteren: deze bestaan uit grijs- en blauwtinten, onaangetast door rook, vuur of warm licht. Over deze bergen loopt een nauw pad: kronkelend langs de bergwand verdwijnt het de verte in. Het heeft dezelfde witte kleur als de grond waar figuur en paard op staan. Het is onmogelijk te zeggen hoe smal of breed het is en zal zijn, eenmaal over de bergen. Gevaarlijk zal het wel zijn: aan één kant afgesloten door bergwand, aan de andere door steile afgrond. De diagonaal in compositie van het beeld leidt de blik richting het pad. Het ligt in de natuurlijke kijkrichting van de mens (ervan uitgaand van de westerse traditie

---

<sup>13</sup>Het zijn mannen (en mensen zonder baarmoeder) die met het privilege geboren worden nooit concessies te hoeven maken vanwege de lichamelijke mogelijkheid zwanger te kunnen worden. (bijvoorbeeld: toegewezen zijn op hormonale anticonceptie waarvan de bijwerkingen ongewenste invloeden hebben op lichaam en geest. Moeite hebben met de financiering van deze anticonceptie (dit is bij een op de tien vrouwen het geval). In geval van falen van anticonceptie of ongewenste zwangerschap: abortus. En dan de bizarre ervaringen waar abortussen mee gepaard gaan, zoals de verplichte bedentijd van vijf dagen of (religieus gemotiveerde) straatintimidatie voor de kliniek.

Je geen zorgen hoeven maken om deze zaken in de wetenschap dat het simpelweg niet mogelijk is zwanger te raken, geeft vrijheid.

<sup>14</sup> bijlage: toelichting op bal en keten

van links naar rechts te lezen) en de ongereptheid van het witte pad lijkt erop te wijzen dat het nog onbegaan is.

De aangenomen pose is *adlocutio* en verwijst naar Napoleon in zijn portret, die op zijn beurt verwijst naar keizer Augustus. In tegenstelling tot deze mannen pretendeer ik niet te weten waar het juiste weg ligt. Vóór het verlangen vooraan te mogen lopen en leiden, ligt het verlangen *te mogen lopen*. Belangrijker dan het doel van de reis is het *figuur*, op deze manier, in dit moment. De Apocalyps achter haar, het smalle pad langs het ravijn in de verte, en de afgrond voor het paard vertellen dat de reis niet makkelijk geweest is, en dat ook nog niet zal zijn. Echter, er is in dit moment een glimp van hoop te zien: de duistere wolkenhemel breekt open, en een stukje blauwe lucht is zichtbaar, het hoofd van het figuur omlijstend. *De silver lining* van deze wolk vormt letterlijk een aureool voor het figuur.

De afwezigheid van het geslacht van het paard, en van de schaduw die het figuur en paard aan de wereld waar ze in staan zou binden, is tijdelijk. Over de sekse van het paard heb ik lang getwijfeld, maar deze moet mannelijk zijn. Het is de mannelijke traditie van afbeelden die ik me eigen maak. De schaduw zal de laatste toevoeging zijn. Omdat ik wil dat het figuur en de wereld waar ze in staat beiden af zijn, vóór ze aan elkaar verbonden worden<sup>15</sup>. Het is van belang te benadrukken dat het figuur een schaduw heeft: dit vertelt dat ze aan de aarde vast zit en menselijk is. De noodzaak waarmee dit werk gemaakt moest worden, de trauma die ik opliep en verwerk, zijn geen abstracte entiteiten. Ze zijn onderdeel van de wereld, net als ik.



<sup>15</sup> zie bijlage: Maria

---

## proces, inspiratie en parallellen

Wat is het verschil tussen Napoleon en mij? Toen ik wakker werd in de uitslaapkamer van het UMC+, het ziekenhuis van Maastricht, heb ik geroepen dat ik Napoleon was. Ik vertelde het aan de anesthesist, de gynaecoloog, de verpleegkundige en hoofdzuster. Aan mijn moeder, die naast mijn bed zat.

De anesthesist vroeg aan mijn moeder of ze meer kinderen had en grapte dat het nogal een hand vol moest zijn, gebaseerd op onze ontmoeting. Het was ikzelf, Napoleon, die antwoordde: "Ja, een broertje." En daarna, met grootste verontwaardiging en afkeuring uitgesproken: "maar die heeft niet eens een baarmoeder".

Ik was in het ziekenhuis omdat het vervangen van mijn spiraaltje weken eerder mislukt was. Ik was toen al aan het schilderij begonnen, en het spiraaltje schilderde ik met trots.

Ik geloofde dat dit het was: *de redding van de vrouw*. Ik heb mijn toekomst in handen, en zeggenschap over mijn eigen lichaam. In dit spiraaltje zit kracht, een oplossing, en het is Groter en Belangrijker dan elk zwaard dat Napoleon ooit geheven heeft.

Na het mislukken was het de trots die als eerst viel. Het spiraaltje is niet meer alleen het heldhaftige zwaard dat ik hef tegen Napoleon (en daarmee het patriarchaat waar hij symbool voor staat), het werd ook het middeleeuwse gereedschap dat geweld brengt. Naast die vruchtbare jaren zonder bevruchting, bracht het me een posttraumatisch stressstoornis. Mijn feministisch symbolisch zwaard werd betaald in goud, met een sprong achteruit op alle vlakken waar ik me als ontwikkelend vrouw in vooruit vecht<sup>16</sup>. Simone de Beauvoir had gelijk: "*De beide seksen hebben de wereld nooit op voet van gelijkheid gedeeld. En ook tegenwoordig nog is de vrouw, al verandert haar positie dan langzaam aan, zwaar gehandicapt.*"<sup>17</sup>

In een poging mijn band met het anticonceptiemiddel waarmee ik de wereld had willen redden, en muze van mijn schilderij te herstellen, ben ik gaan lezen.

Ik las *De Anticonceptie Bijbel*<sup>18</sup>, door Lottelust en Laura Hiddinga.

Daarna las ik - nieuwsgierig naar de geschiedenis van mijn voorbehoedmiddel - Hippocrates: *Disease of Women*<sup>19</sup>. Ondanks het tijdverschil van 2500 jaar waren de twee beschreven versies van het spiraaltje als anticonceptiemiddel schokkend vergelijkbaar.

In de eerste vond ik kennis. In de tweede vond ik oorsprong. In geen van beiden vond ik troost.

Het verbaasde me niet dat dit gereedschap,

Dit stukje vrijheid en trauma,

Dit zwaard dat ik kan heffen en wat me heeft beschadigd,

---

<sup>16</sup> De ervaring schonk me PTSS, wat invloed had op alles in mijn dagelijks leven: mijn educatie (gemiste school door ziekte), financiën (betaald werk gemist door ziekte), carrière (werk gemist door ziekte)

<sup>17</sup> Simone de Beauvoir, "*de tweede sekse*" (1949), p16.

Zie ook bijlage: *Hoe de handicap van het hebben van een baarmoeder tussen mij en mijn Alpentocht instond*

<sup>18</sup> Lottelust, Laura Hiddinga, "*De Anticonceptiebijbel*", (2020)

<sup>19</sup> Hippocrates, "*Disease of women*", (laat 5e tot vroege 4e eeuw v. C.)

Nog stamt uit de tijd dat er werd gedacht dat vrouwen die niet menstrueren uiteindelijk ontploffen.

Ik schreef de tekst 1. *Hippocrates*<sup>20</sup>. De woede en onmacht die ik ervoer legde ik in deze tekst en ze vonden hun weg tot op het doek. De vlammen en rook werden feller en zwarter. Het paard kleurde bloedrood, nadat ik het een onderschildering gaf met het dodelijk giftige pigment cadmiumgeel. De wolkenhemel op de achtergrond, die begon als grijs en kalm zoals de lucht op het portret van Napoleon, betrok. De apocalyptisch zwarte wolken en de dreiging van storm die ze brachten om maar een glinstering te geven van de storm die ik internaliseerde. Het berijden van mijn giftig paard, om troost te vinden in het temmen van de dood.<sup>21</sup>



Work in progress, December 2021

---

<sup>20</sup> zie bijlage 1. *Hippocrates*

<sup>21</sup> zie bijlage: Tota Mulier In Utero

# THANK YOU FOR MAKING MY BED

*Lay my body down  
On the bed you made  
The bed of snakes  
Oh my god  
Are you angry with me?  
The men who wrote your rules did not write them for me  
I have been wrestling forever  
And when I came, on top  
I found erylkah badu (on & on, and on & on)  
Had been here all along <sup>22</sup>*



---

<sup>22</sup> Sara Schoon, “worship”, part one of two, april 2021



*THANK YOU FOR MAKING MY BED (unfinished)* zelfportret met zelfportret, 11 Mei 2020<sup>23</sup>

---

## aanleidingen en Aphrodite

Het was tijdens het kijken naar een documentaire uit de jaren '70 over de *male gaze*<sup>24</sup>, dat ik me realiseerde dat er geen enkel ongekleed beeld van mij bestaat waar ik gelukkig op sta.

De deelnemende mannen en vrouwen werden geïnterviewd over schoonheid. De antwoorden werden gekoppeld aan afbeeldingen in de kunst. De beelden die werden aangehaald lieten vrouwen zien zoals ik ze ken in musea: naakt, passief, wit.

Bij elke persoonlijke voorkeur was een archetype over gender in de kunst te vinden. De deelnemers schrokken en waren verontwaardigd. Was wat ze mooi en aantrekkelijk vonden, wat ze zelf zagen als persoonlijk en authentiek, wel echt van henzelf? Of was dit het resultaat van generaties lang gehersenspoeld worden met beelden van vrouwen, die niet zo neutraal zijn als ze dachten? De beeldtaal die de documentairemakers onthulde bleek vol te zitten met archetype

---

<sup>23</sup> zie bijlage: Toelichting op de afbeelding *THANK YOU FOR MAKING MY BED*, zelfportret met zelfportret

<sup>24</sup> BBC documentaire "*Ways of Seeing*" (1972) van John Berger



bevestigende boodschappen. De deelnemers waren geschokt. Hun “persoonlijke” voorkeuren werden sterk gekleurd door deze beelden met hun steelse boodschappen.

De deelnemers voelden zich bedonderd, en terecht.

Als mens ben ik, net als iedereen, vatbaar voor het overnemen van gedachtegoed dat niet het mijne is.

Als iets vaak genoeg wordt herhaald, zal het waarschijnlijk gaan spoken in mijn onderbewuste. Ik ben beïnvloed door beelden uit de kunstgeschiedenis. Beelden die in hun eenzijdigheid dwingende morele en archetype bevestigende boodschappen communiceren. Ik zie het terug in mijn werk, mijn handelen, en in mijn relatie tot mezelf. Ik vind het problematisch dat deze invloed niet door kwaststreken of cameralenzen wordt begrenst, maar doorvloeit in de rest van mijn leven. Het valt me zwaar dat mijn ongemak rondom mijn eigen lichaam haar oorsprong zou kunnen vinden in gebrekkige representatie. Ik ken bijna geen beelden waar vrouwen gemakkelijk en comfortabel subject van de afbeelding zijn. Zeker geen naakte vrouwen.

Na dit besef achtte ik het van het grootste belang zo snel mogelijk een beeld te maken dat de bekende beelden contrasteerde. Een naakt portret als serenade aan mijn eigen lijf. Waar ik ontspannen opsta. Als subject van de afbeelding onervaren, maar gelukkig. Dat werd *THANK YOU FOR MAKING MY BED*.

Dat een eender beeld van mezelf nog niet bestond wijt ik aan de beelden van naakte vrouwen die wél bestaan, zoals ze al eeuwen lang bestaan. Vrouwen als object, geen subject. Passief, onderdanig, naakt, kwetsbaar. In hun naaktheid nooit comfortabel.

De eerste naakte vrouw<sup>25</sup> in de westerse kunst is *Aphrodite of Knidos*, van Praxiteles. Aphrodite wordt weergegeven op het moment dat er iemand binnenkomt terwijl ze baadt. De Godin schrikt, en gebruikt haar handen en stof om haar geslacht te bedekken. De pose die hier voor het eerst gebruikt werd, is eindeloos vaak herhaald in de eeuwen erna. *Pubica*<sup>26</sup> behoort nu tot iconografie en is erotisch in natuur.

Ik zal het zo duidelijk neerschrijven als ik kan:

De eerste naakte vrouw in de westerse kunst bedekt zich, *omdat ze bang is voor ongewenste avances*.

De eerste naakte vrouw *voelt zich onveilig*.

De neutraliteit van de *contrapostta*, die de mannelijke naaktbeelden bezitten, is het vrouwelijk lichaam nooit gegund. Vanaf het eerste moment is ze een slachtoffer, van de situatie of de toeschouwer. Het legt de verantwoordelijkheid voor het beschermen van de veiligheid van het naakte lichaam bij de vrouw zelf. Het is Aphrodite zelf, en niet de onzichtbare toeschouwer die haar laat schrikken, waar we een - moreel - oordeel over vellen. Dat deze pose van Aphrodite in de eeuwen erna is gebruikt om de beelden te scheppen die de (westerse) schoonheidsidealen definiëren, is een tragedie.

Een andere pose uit de kunstgeschiedenis die eindeloos herhaald is heet *odalisque*. *Odalisque* is een erotische pose die wordt aangenomen door een naakte, ontspannen vrouw. Liggend op haar rug op bed, steunend op een elleboog is ze gedeeltelijk opgericht. De vrije arm

---

<sup>25</sup> Mannen werden in 400 v.C. al zo'n 300 jaar naakt afgebeeld in marmer.

<sup>26</sup> zie bijlage: variatie op pubica voor afbeelding

bedekt haar geslacht. De ogen zijn gesloten, de vrouw is zich er niet van bewust dat ze gezien wordt. De opvatting over de vrouwelijke seksualiteit werd hierin weergegeven: als zijnde passief.<sup>27</sup> De pose is sinds de 16e eeuw in gebruik, en wordt in de 18e eeuw opnieuw razend populair.

In *Olympia* van Manet<sup>28</sup> ligt een vrouw in *odalisque* pose op bed. Het schilderij werd destijds schandelijk gevonden. *Olympia* choqueert omdat ze breekt met een enkele regel van de pose. Ze kijkt de toeschouwer aan<sup>29</sup>. Ondanks haar naaktheid is ze niet doodsbang, zoals Aphrodite. Ze is nog geen subject, maar heeft als object *bewustzijn* vergaard.

De emotionele en menselijke reactie die Aphrodite vertoont, blijft uit. Heeft Olympia zich - letterlijk - neergelegd bij het innemen van de rol van sensueel, erotisch object, waar de mannelijke schilder haar in dwingt?

---

<sup>27</sup> Ook werden vrouwen afgebeeld met weinig of geen schaamhaar: dit zou suggereren dat ze seksueel ontwikkeld zijn, en seksuele gevoelens of verlangens hadden. (Dit terwijl het scheren van lichaamsbehaaring pas in de 20e eeuw modieus werd, toen fabrikanten van scheermesjes zich realiseerde dat ze één helft van de wereldbevolking *totaal* over het hoofd hadden gezien. Je kunt met een scheermesje veel meer afscheren dan baarden en snorren!)

<sup>28</sup> zie bijlage: *Olympia*

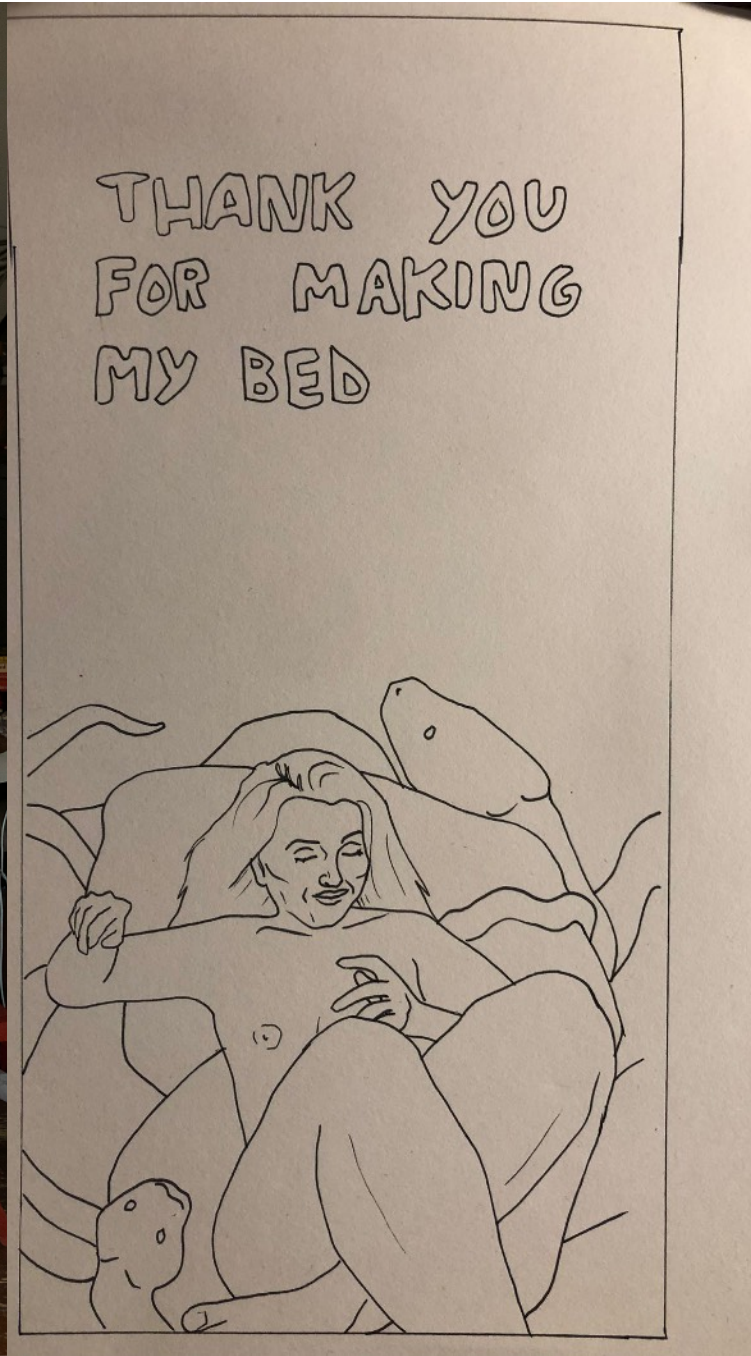
<sup>29</sup> Het was tevens schokkend dat Olympia wit was. *Olympia* werd gemaakt tijdens de hoogtijdagen van het Oriëntalisme (de vertekende westerse opvatting van “de Oriënt”, oftewel het Oosten in culturele zin). De *odalisque* pose mocht niet gebruikt worden om menselijke vrouwen af te beelden (goden en half goden waren hierin een uitvlucht). Vrouwen van kleur (uit de Orient) waren wel toegestaan. De schadelijke stereotypes dat vrouwen uit de orient sensueler, seksueler en primitiever zijn dan westerse vrouwen, was hiervoor de reden. De eer van de vrouw kan niet verloren worden als ze deze nooit heeft gehad. De eerste afbeelding van een niet-god in deze pose is een schilderij waar een gekleurde vrouw te zien is die behoort tot een harem. Het heet *odalisque*, en de pose is naar dit werk vernoemd.

---

constructie van het beeld



THANK YOU FOR MAKING MY BED in mijn kamer



Compositie THANK YOU FOR MAKING MY BED  
schematisch

Korte beschrijving: het doek is groot. Een meter breed en twee hoog. Een naakt figuur, liggend met opgetrokken benen, neemt het grootste deel van de onderste helft van het doek in beslag. De houding is dynamisch en houdt het midden tussen liggen en vallen. Slangen in donkergroene, helgele en rode kleuren omringen haar, alsof ze een nest vormen voor het figuur. De ogen zijn gesloten, de uitdrukking is er één van verrassing of verbazing, en er speelt een glimlach rond de mond.

De toeschouwer kijkt bovenop het tafereel. De opgetrokken benen verhullen een groot deel van het lichaam van het figuur: hoofd, rechterarm, been en borst zijn geheel zichtbaar. De linkerzijde wordt gedeeltelijk verhuld door eigen lichaam.

De bovenste helft van het doek is grotendeels leeg. Het vlak is in een felrode kleur geschilderd. Een tekst in het vlak "THANK YOU FOR MAKING MY BED" is nog leesbaar, maar bedekt met rode verf. Dit verraadt de dekking van het rode pigment, en suggereert gelaagdheid in het rode vlak wat geheel effen is.

---

### verschillende onderdelen en symboliek

De huid van het figuur is opgebouwd uit vele kleuren. Van een afstand valt het niet op, maar dichterbij zijn hele regenbogen te zien in de kleurschakeringen van het lichaam.



Work in progres, januari 2022

Dit heb ik gedaan om de draak te steken met het vooroordeel<sup>30</sup> dat het gebruik van veel kleur vrouwelijk is. In deze stereotypering wordt masculiene kunst gedefinieerd als krachtig, tegenover het zwakke feminiene. Masculiene kunst maakt gebruik van symboliek. Het creëert sprekende voorstellingen en vertelt grote verhalen, op grote doeken.

Het vooroordeel over kleurgebruik is dat het te esthetisch zou zijn. Kleur draagt niet bij aan de boodschap van de voorstelling, de focus erop leggen is overbodig, zelfs infantiel.

Het beste voorbeeld van masculiene kunst zijn beelden uit de Griekse en Romeinse oudheid. Op alle punten voldoen ze: het realisme in het weergeven van de figuren, de grootse verhalen en mythes die ze uitbeelden, de absolute verheerlijking van mannelijkheid die ze uitdragen.

De schrik in de kunstwereld was dan ook groot, toen er ontdekt werd dat deze beelden enorm kleurrijk waren. De verf had de tand des tijds niet weerstaan, het marmer wel. Het is tekenend voor de kunstwereld, die in al zijn facetten kleur mist, dat dit over het hoofd gezien is. De verfresten op sommige van de beelden zijn zo duidelijk aanwezig, dat ze met het blote oog te zien zijn. Ze werden zelfs eeuwenlang door archeologen en musea weggepoetst.<sup>31</sup>

Met mijn kleurgebruik in het werk wil ik het figuur boven realisme uittillen. Het realistisch weergeven van vleestinten is geen uitdaging, en de witte huid is al veel te vaak het onderwerp. De kleurschakeringen staan voor vrouwelijkheid, en alle nuances die daarin te vinden zijn.

In de middeleeuwen werd in de schilderkunst een opvallende keuze gemaakt in het schilderen van ruimtes. Schilderkunst was in deze tijd uitsluitend in functie van religie, en werd grotendeels geproduceerd in kloosters, door monniken.

Wat opvalt is het perspectief. Ruimtes worden weergegeven op een manier die niet lijkt te kloppen. Esscher-achtige taferelen spelen zich af in de weergaves van kerken, kathedralen, stadsgezichten, enzovoorts. Kunsthistorici interpreteerden dit als onkunde. De concessie was dat de wiskunde die nodig is in het correct weergeven van grote, ingewikkelde ruimtes, te hoog gegrepen was voor de monniken die de taferelen schilderden. In mijn opinie een vrij arrogante opvatting.

Wat bleek: het perspectief was opzettelijk vervormd. Deze in kloosters gemaakte werken maakte gebruik van een 'godsperspectief'. Ze waren in zijn huis gemaakt, en aan hem

---

<sup>30</sup> Vooroordeel, omdat het niet klopt. In *Women can't paint* wordt met uitgebreide analyses en een heleboel statistieken aangetoond dat het vrijwel onmogelijk is te zien of een werk door een man of vrouw is gemaakt. Hier gaat het over *contemporary art*, omdat hierin de eerlijkste vergelijking gemaakt kan worden (vrouwen die nu wel aan academies mogen deelnemen, en naaktmodellen mogen zien zorgt toch voor ander soort werk dan 200 jaar geleden), maar ook omdat de stereotypes die ik noem hier heel sterk aanwezig zijn. Ze worden gebruikt om uit te leggen waarom vrouwen minder werk verkopen, en minder zichtbaar zijn in de kunstwereld. In de geschiedenis is het moeilijker de sekses met elkaar te vergelijken. Dit door de afwezigheid van vrouwelijk werk, en omdat vrouwelijke werken die wel bestonden, vaak toegeschreven werden aan hun echtgenoot. (Dit was bijvoorbeeld het geval bij Judith Leyster. Een van de twee vrouwen in de hele geschiedenis die de titel Meesterschilder verkregen heeft, in 1633.)

<sup>31</sup>Uit het artikel *The Myth of Whiteness in Classical Sculpture*:

*"(...) soon realized that his discovery hardly required a special lamp: if you were looking at an ancient Greek or Roman sculpture up close, some of the pigment "was easy to see, even with the naked eye." Westerners had been engaged in an act of collective blindness. "It turns out that vision is heavily subjective," he told me. "You need to transform your eye into an objective tool in order to overcome this powerful imprint"—a tendency to equate whiteness with beauty, taste, and classical ideals, and to see color as alien, sensual, and garish."*

Deze kleurenblindheid houdt niet op waar de beelden eindigen; de uitspraak zou ook over racisme kunnen gaan. Link naar artikel te vinden in bronnenlijst.

opgedragen. Uit respect lieten de schilders meerdere perspectieven tegelijk zien. Een realistische weergave van het tafereel was uit den boze: dit zou suggereren dat een mens zich kan voorstellen hoe god de wereld ziet. Of erger nog: het zou god menselijk kunnen maken, door te suggereren dat zijn manier van zien overeen kwam met die van de mens.

De arrogantie van de kunsthistorici staat recht tegenover de nederigheid van de schilders, en er valt alleen te hopen, dat ze er iets van hebben opgestoken.

Ik probeer het respect van de monniken mee te nemen in mijn blik. Mijn Godin is vrouwelijkheid. Historisch gezien - door haar afwezigheid en eenzijdigheid in weergave - te onderbelicht om te pretenderen te kunnen begrijpen.

Haar huid, die als een diamant kleur reflecteert, doet buitenaards aan. Ze is niet van deze wereld, omdat Ze nooit onderdeel heeft mogen zijn van deze wereld.

Pretenderen Vrouwelijkheid te kunnen zien en begrijpen als ware het een geheel, komt voort uit onbegrip, en is niets minder dan arrogant.

De titel is een verwijzing naar de uitspraak "*You made your bed, now lie in it*", vergelijkbaar met de Nederlandse uitdrukking "*wie zijn billen brandt moet op de blaren zitten*". Het is waar ik mee ben opgegroeid als vrouw en mens: blaren die ik niet zelf heb veroorzaakt.

Volgende citaten die Simone de Beauvoir gebruikt in *De Tweede Sekse* verwoorden dit prachtig:

*"Vrouwen hebben geen ongelijk wanneer zij de regels die de wereld hen oplegt weigeren te aanvaarden omdat het de mannen zijn die deze regels hebben vastgesteld zonder hen daarin te kennen."* -Montaigne

*"Al wat door Mannen over vrouwen geschreven is moet als verdacht worden beschouwd omdat ze zowel rechter als partij in het geschil zijn"* -Poulain de la Barre

De slangen zijn een verwijzing naar de slang die Eva verleidde: het is de kerk die mijn bed voor me heeft opgemaakt, met deze slangen die zonde brengen, niet ikzelf. Het zijn deze slangen en zondes waar ik comfort vindt, niet de kerk.<sup>32</sup>

De gele slang ligt rond mijn hoofd als een aureool<sup>33</sup>, ik wil verlichting vinden in het niet voldoen aan de normen en waarden die me opgelegd zijn. Ook deze geel is cadmiumgeel, dodelijk giftig.

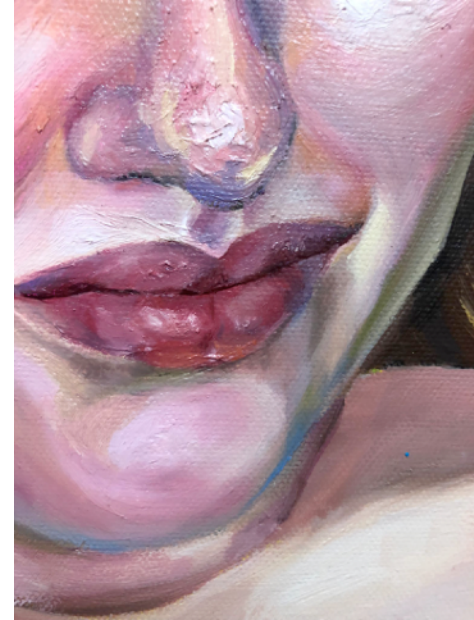
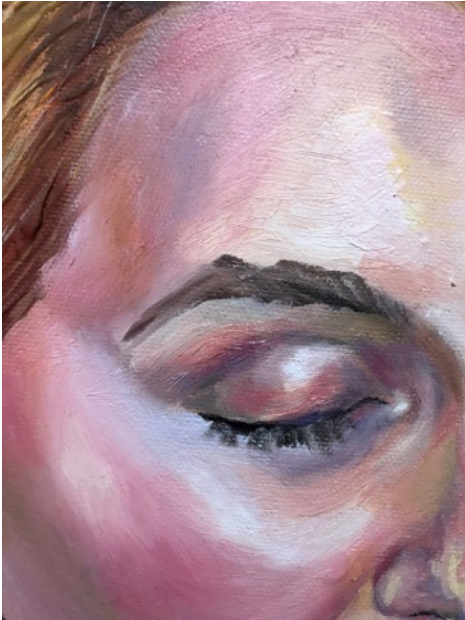
Als referentie voor het schilderen van deze slang heb de albino python genomen, die Britney Spears gebruikte in haar performance op de 2001 MTV Video Music Awards.

-

---

<sup>32</sup> zie bijlage *For the snake that seduced eve*

<sup>33</sup> zie bijlage *THANK YOU FOR the procesbeelden* voor afbeelding



*I will lay down on my bed of snakes  
With Lilith and Eve  
Make love  
Find lamb god and slaughter  
Covered in blood and shaken with laughter  
See my true reflection  
For the very first time  
This beautiful girl  
This girl is queer<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup>Sara Schoon, "worship", continued (final), April 2021. Zie bijlages voor referenties en inspiratiebronnen.

## Het radicale einde



zelfportret thuis met studie van Caravaggio, januari 2021

Waar ik eerder sprak over de geboorte van het werk, is er een passend einde nodig. Het proces dat geboren is moet sterven: daarna zal het werk zijn, zoals het is.

Ik heb het sterfproces opgedeeld in verschillende componenten.

---

### korte omschrijving

Het afmaken van de twee schilderijen zal gebeuren in een (atelier)ruimte in Maastricht. Gedurende een week zal ik daar elke dag zijn om te schilderen. De week eindigt met een van te voren bepaald moment waarop het schilderen klaar is. Ik zal mijn kwasten schoonmaken; me ontdoen van mijn schildersuniform en kleding aandoen, passende bij een première. In de gekozen kleding zal ik beide werken signeren, en daarna, mocht het er zijn: applaus ontvangen.

Gedurende de hele week is de deur van het atelier open. In de ruimte zullen behalve de doeken, verf, kwasten en andere schildersbenodigdheden ook alle boeken aanwezig zijn die ik gelezen, doorgebladerd en geraadpleegd heb.



Mensen zijn welkom langs te komen in mijn ruimte terwijl ik aan het werk ben, om te observeren, in de boeken te kijken of om me te ontmoeten voor een gesprek.

---

## verschillende onderdelen en hun symboliek

Het maken van deze werken en het duiken in dit onderzoek heeft me opnieuw gewezen op het fantastische netwerk dat ik in Maastricht gevonden heb. *Tota Mulier In Utero* en *THANK YOU FOR MAKING MY BED* hadden zonder dit niet tot de omvang kunnen groeien die nu hebben.

Een aantal van de belangrijkste steunpilaren:

Jacques Spee, mijn docent anatomisch tekenen, die onophoudelijk tijd heeft voor mijn vragen over persoonlijk werk. Zijn adviezen en opmerkingen komen altijd gewenst, en zijn ook altijd juist. De gesprekken over vrouwelijke schilders in de geschiedenis; symboliek; masculiene en feminiene archetypes binnen schildertradities waren inspirerend en bevestigend. Dat hij (bijna) alle namen van vrouwelijke kunstschilderes die ik noemde kende, hoe groot of klein hun oeuvre ook was, hoe ver weg in afstand en tijd dan ook, was een geruststelling. Een sprankje hoop in een deprimerende kunstgeschiedenis.

Mijn vriendinnen, met wie ik alles kan delen. Norah, Marieke, Kenza, Lola, Nine, Fleur, Lara, Sofie en Brent. Ze vingden me op in het beleven en verwerken van trauma en lieten zich niet wegjagen door periodes van kluzenaarsbestaan. Bij wie ik steun kan vinden als ik weer woedend ben over de patriarchale samenleving waar we in bewegen; of juist intens verdrietig over wat ik leerde over feminisme.

Mijn vader, met wie ik het zo fantastisch, volmaakt oneens kan zijn. Discussiëren op leven en dood, vaak zonder de geruststellende afronding van uitkomen op een compromis, is niet makkelijk. Het siert onze relatie dat dit nooit de traditie van op zaterdag samen haring eten op de Noordermarkt in gevaar heeft gebracht. Het vertrouwen dat je naar me wilt luisteren, ook als wat ik leer ingaat tegen wat jij weet<sup>35</sup>, is van grote waarde.

Mijn moeder, die me heeft leren luisteren naar mensen, en verwonderd te blijven. Dat vraagt om een zachtheid, vertrouwen en openheid die niet vanzelfsprekend zijn (en blijven) behouden te worden tijdens een revolutie.

En het feministische huishouden waarin jullie me hebben opgevoed, waar het omdraaien van genderrollen in het ouderschap meer regel dan uitzondering was.

Dit zijn een paar voorbeelden van de mensen waar ik mee gesproken heb, er zijn er nog veel meer. De rollen die zij al dan niet bewust gespeeld hebben in dit proces verdienen onderdeel te zijn van de afsluiting. Weinig mensen hebben de schilderijen in levende lijve gezien en verdienen dit wel.

Sterker nog, ik denk dat de schilderijen niet af zouden kunnen zijn, voordat ze bekeken zijn door deze geestverwanten.

Karel Appel had een onderdeel in zijn maakproces, wat ging over kijken. Dit resoneert ook met de week tijd die ik wil nemen ze af te schilderen. De schilderijen van Appel waren af, twee weken

---

<sup>35</sup> Volgende citaten zijn jou, papa: *“harmonie tussen twee individuen wordt nooit in de schoot geworden, ze moet eindeloos veroverd worden”*- Simone de Beauvoir, en *“Empathy is the most radical of human emotions.”* - Gloria Steinem. Liefs. Xxx

nadat hij zijn kwasten neerlegde. Daarna keek hij naar zijn werk. “Afkijken”, zoals hij dit noemde. Ik waardeer het sentiment hiervan ontzettend en de brutale zelfverzekerdheid die het communiceert.

Het nemen van een week voelt radicaal, omdat het betekent dat ik mijn werk serieus neem. Schilderen heeft altijd een meditatieve rol in mijn leven gespeeld, ook de honderden uren die in de twee werken zitten hebben me rust en stilte gegeven wanneer ik deze nodig had. In dat opzicht is het vergelijkbaar met *Tota Mulier In Utero*, het stilstaan van het figuur te midden van chaos en onzekerheid, is de daad van verzet, zoals het week lang bezetten van een atelier, van dezelfde schilderskleding, dat ook is. Het opeisen van bestaansrecht door gewoon te zijn. Niet verstopt in mijn studentenkamer, maar in publieke ruimte. Niet meer onder het mom van onderzoeken, maar om uit te voeren. In alle ruimte die ik daarvoor nodig heb.

Een van de conclusies die ik trek uit dit proces en onderzoek is dat de kunstwereld functioneert op basis van uitsluiting. Het elitaire chauvinisme is niet alleen kwetsend naar de groepen die buitengesloten worden; het is een aanval op de kunstgeschiedenis van de toekomst. De onvolledige en eenzijdige weergave van de geschiedenis zoals die vandaag wordt verteld in musea, mag niet over 500 jaar ook ervaren worden.

Deze werken zijn een poging tot het aanvullen van een afbeeldingscultuur waar ik me niet in herken, en tevens niet aan kan ontsnappen.

Met het afsluitende evenement weiger ik deel te nemen aan de elitaire exclusiviteit in de kunstwereld, door deze uitgesproken inclusief te maken. De deur staat open: de ruimte voor gesprekken is het belangrijkste in heel het atelier, zoals dit ook het belangrijkste is geweest in het proces.

Het signeren van de werken is een daad van verzet. Mijn sekse zal de waarde doen zakken: kunst gemaakt door een vrouw is gemiddeld 47,6% minder waard.<sup>36</sup> De economische waarde van mijn werken is niet waarom ik ze gemaakt heb.

Ook is het een eerbetoon. Omdat Laura Theresa Alma-Tadema haar werk moest signeren met de naam van een hond, en dat mijn hart breekt. Ik heb geen andere keuze dan mijn naam te gebruiken, in naam van al diegenen, die deze vrijheid niet hadden<sup>37</sup>.

De kleding die ik droeg tijdens het schilderen, meer dan een jaar lang, is het tastbare verstrijken van tijd geworden. Niet alleen de onophoudelijke toevoegingen van verf op de stof vertellen dit, ook de pasvorm. Nergens anders zie ik zo duidelijk het gewicht dat ik verloren heb terug, als in deze broek.

Het gewicht en de geur ervan zijn herkenbaar geworden, als bij een geliefde. Terpentine en olie hebben de stof veranderd voor de tast, en voelen geruststellend.

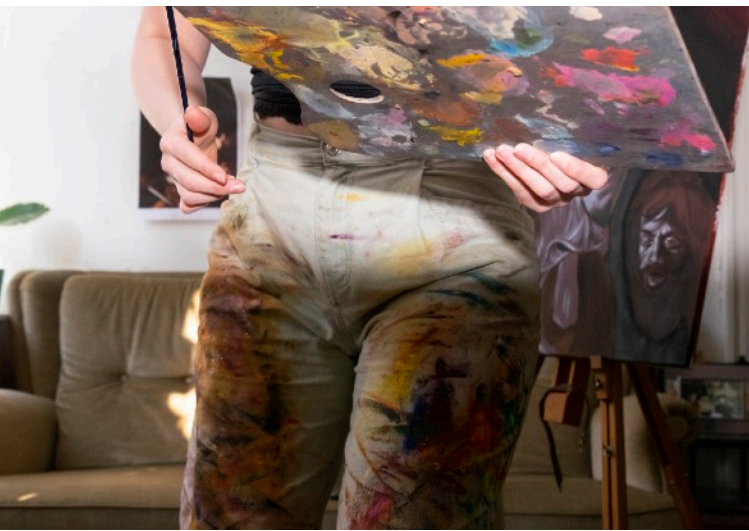
Het kostuum is veranderd in mijn harnas, en het is dit kostuum waarin ik me het meest mezelf voel.

Als je schildert, is er geen plek voor maskers.

---

<sup>36</sup> Link naar artikel in bronnenlijst

<sup>37</sup> Daarom ook, dat ik de teksten en gedichten die ik in deze scriptie heb gebruikt van mijn eigen hand, allemaal onderteken met mijn volledige naam.



De broek in januari 2021



De broek een jaar later, januari 2022

Het aantrekken van andere kleding dan mijn uniform, als laatste stap voor het signeren, is noodzakelijk. Ik zal het doen met respect, en het bedanken voor de functie die vervult is. Het trauma dat dit kostuum meedraagt, door te groot geworden te zijn toen ik fysiek en mentaal kleiner werd, laat ik erbij achter. Mijn harnas neem ik mee. Daar heb ik geen verfbroek meer voor nodig.

De uitnodiging voor de week atelier-bezet volgt, zodra deze vorm heeft,  
Ik zie er naar uit jullie daar te ontmoeten.

Sara Schoon

