



# KUNST UIT DE KAST

MEER DAN 50 BELGISCHE  
QUEER KUNSTWERKEN

THIJS DEKEUKELEIRE & JONAS ROELENIS

# INHOUDSTAFEL

7	Anders bekeken: een queer vragenronde	126	Op z'n vosjes
		129	De roep van een soortgenoot
		132	Een hemels luchtballet
40	Geestelijk genot en protestantse propaganda	136	Buiten de lijntjes
44	Vluchtig drukwerk met een blijvende impact	138	De nieuwe vrouw in brons gegoten
47	Een duwtje in de rug voor een belaagde vorstin	140	Een harig duo
50	Tussen wapens en rokken	144	Gestolen schoonheid
54	Gendernormen in de fik	147	Genderidentiteit verknipt
56	Masturberen op de rand van de vulkaan	150	Wanneer twee één worden
60	Een bibliofiele bastaard bezoekt Sodom	153	De verborgen boezem van Jezus
63	Een zondig allegaartje	156	Een zedenlesje in bad
66	Een kinky zelfportret	159	Zielsverwanten aan zee
69	Bulldogs en brandstapels	162	Tegen de stroom in
72	Een oriëntalistisch sprookje	165	Jongens die helden moeten worden
76	Een dialoog met ijzige stiltes	168	Platonische liefde in pasteltinten
79	Goddelijk verdriet	172	Oude bok, groen blaadje
82	In bed met de duivel	174	Het huwelijk of de hel
85	Een helse zaadlozing	178	Een typetje in de grootstad
88	Kontkussers en duivelaanbidders	180	Maten, makkers, mysterie
91	Een libertijnse lord in het brave Brugge	182	Een papa en een daddy
94	Portret van een pionier	186	'Petit Sander' in de schijnwerpers
97	Een bar voor ons	188	Romantiek in de mijnschacht
100	Tussen pot en pint	190	Tijd voor thee
102	Liefde in het badhuis	192	De perfecte pijlkoker
106	Een vlammend geschenk	196	Van straal tot streling
109	Pikante plaatjes voor juridische praatjes	198	Nachtelijk geflikker
112	Halve leuze, volle boodschap	201	Een fatale Bourgondische kus
114	Een worsteling met een onverwacht gevolg	204	Een martelaar in de marge
117	Een Luikse homo universalis in Rome	208	Een beer en een adelaar
120	Sekssymbolen op je jas	211	Een beeld waar een vloek op rust
123	Hete kussen uit Oostende	214	Grensoverschrijdend verlangen
		216	Naakt op de gevoelige plaat
		218	Zaden van verzet
		221	Meer weten
		233	Beeldverantwoording
		238	Dankwoord

# ANDERS BEKEKEN: EEN QUEER VRAGENRONDJE

## WAT BETEKENT 'QUEER'?

Wij mensen zijn geneigd om in binariteiten te denken: goed/slecht, jong/oud, mooi/lelijk, sterk/zwak, wij/zij. Talloze verhalen die we van kinds af aan meekrijgen, en zelfs bredere denkkaders en hardnekkige ideologieën, zijn gebouwd op strakke en simpele tegenstellingen. Ze voelen duidelijk afgebakend en daardoor comfortabel aan. Ook op het vlak van gender en seksualiteit delen we de wereld vaak binair in, volgens de tegenstellingen man/vrouw en hetero/homo.

Maar natuurlijk past niet alles netjes in hokjes. Queer kijkt naar alles dat tussen die binaire, uiterste polen valt. Het schept ruimte. Ruimte waarin gezichtspunten, identiteiten en verlangens kunnen bloeien. Het is een noemer voor wat niet gemakkelijk te benoemen is: al wat niet te identificeren is als heteroseksueel of als cisgender (een term die gebruikt wordt voor iemand die zich identificeert met het biologische geslacht dat bij de geboorte werd toegewezen – het tegenovergestelde van transgender dus). Dat het zo'n inclusieve term is, maakt het makkelijker voor mensen met uiteenlopende identiteiten of visies om zich als queer te definiëren, maar maakt het moeilijk om de term zelf een vaststaande definitie te geven. Tegelijk maakt dat ongrijpbare net deel uit van de essentie van wat queer is. Queer is flou en fluïde, en heeft een hekel aan categorieën, labels, scherpe afbakening en stabiele betekenissen.

Hoewel de term queer pas recent regelmatig opduikt in de media en het maatschappelijk debat, heeft hij een bijzonder lange geschiedenis. Al in de zestiende eeuw werd het woord in het Engels gebruikt om iets als 'vreemd' of 'eigenaardig' aan te duiden. Iedereen kon op dat moment 'queer' zijn, zonder dat daar een seksuele of identiteitsvor-

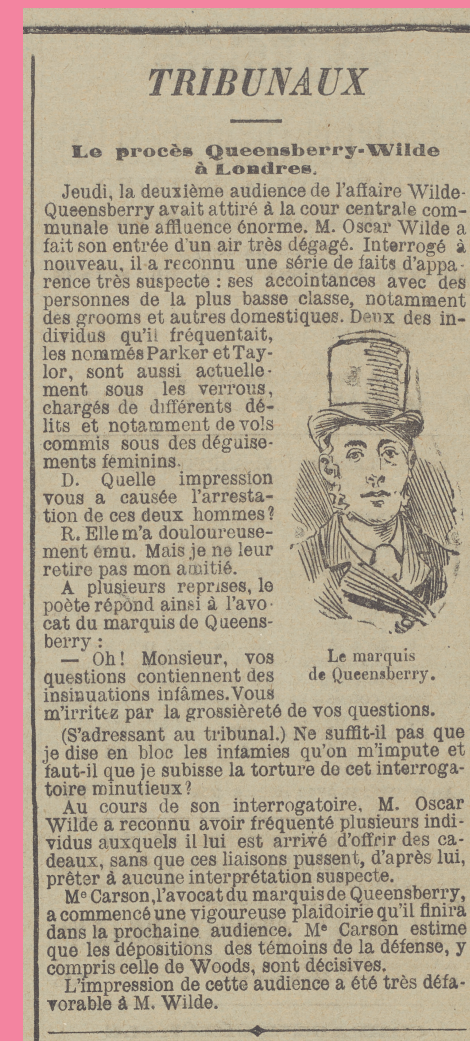
mende connotatie achter school. ‘Nothing so queer as folk’, luidde de uitdrukking. Of: ‘De mens, ge kunt gij daar niet aan uit’, zoals schrijver Gerard Walschap het welluidend verwoordde.

Toch kreeg queer geleidelijk aan specifiekere betekenislagen. In de negentiende eeuw werd het een scheldwoord voor mensen die zich tot hetzelfde geslacht aangetrokken voelden. Een belangrijk kantelpunt was het beruchte proces tegen de Britse schrijver en societyfiguur Oscar Wilde. Dat proces kwam er door Wildes relatie met Lord Alfred Douglas. Een relatie die niet naar de zin was van Douglas’ vader, de markies van Queensberry. In een van zijn brieven noemt de markies Wilde en andere homoseksuele mannen ‘Snob Queers’. Gezien het grote mediabereik van dit schandaalproces – waarover de Britse tabloids dagelijks berichtten – was een nieuwe populaire belediging geboren, of toch in de Angelsaksische wereld. Ook in België werd het proces trouwens op de voet gevolgd: verschillende kranten brachten gretig verslag uit en spraken schamper over de ‘onnoembare’ en ‘tegennatuurlijke’ misdaden waarvan Wilde werd beschuldigd (afb. 1).

Maar vernederende scheldwoorden groeien wel vaker uit tot trotse geuzennamen. In de twintigste eeuw, en zeker vanaf de jaren 1980, begon de LGBTQ-gemeenschap zelfbewust het woord queer terug te claimen. Queer werd nu een positieve en inclusieve term, waarbij het vreemde, niet-normatieve net een troef werd. Queer studies groeiden uit tot een academisch onderzoeksdomein dat gender en seksualiteit door een kritische lens bekeek en tegelijk werd queer een term met een activistische inslag. Queer protest is er namelijk op gericht om de discriminatie van niet-heteroseksuele en niet-cispersonen aan te klagen. Sommige queer activisten beschouwen hun queerheid daarbij als een sterkte om ook tegen andere vormen van onderdrukking te protesteren, gaande van alledaags racisme tot de steun aan genocidaire regimes.

Dat alles ging evenwel niet zonder slag of stoot. De term vond eerst ingang in het Engels en werd bij ons pas veel later geïntroduceerd, als leenwoord. In België was de term ‘holebi’ lange tijd veel couranter in de media, bij verenigingen en belangenorganisaties. Langzaam en zeker nadat enkele traditionele eisen van de holebi-beweging, zoals het homohuwelijk, waren goedgekeurd, groeide het besef dat

Afb. 1: Krantenknipsel over de rechtszaak van Oscar Wilde (Anoniem, ‘Tribunaux: Le procès Queensberry-Wilde à Londres’), uit *Le Petit bleu du Matin*, 5 april 1895, p. 3



deze beweging eigenlijk inclusiever kon. De term holebi werd steeds vaker vervangen door LGBTQ, een Engels acroniem dat naar believen kan worden uitgebreid. Queer vat die verschillende identiteiten binnen een diverse gemeenschap in een overkoepelend woord. Voor sommigen, ook binnen die gemeenschap, voelt het woord queer nog wat nieuw en onwennig. Voor anderen is het ondertussen vanzelfsprekend geworden. Ook dat toont weer de veelzijdigheid van die gemeenschap aan.

## IS HET NODIG OM DE QUEER KUNSTGESCHIEDENIS APART TE BELICHTEN?

Dat is het zeker. Queer elementen van kunstwerken worden namelijk zelden vanzelf belicht. Zelfs niet als ze bijna van de museummuren afspatten. Enkele jaren geleden werd dat nog pijnlijk duidelijk. Op een grote tentoonstelling over prostitutie in de Franse kunst, die van het Van Gogh Museum (Amsterdam) naar het Musée d'Orsay (Parijs) reisde, was het schilderij *De wasvrouw* van de Franse kunstenaar Pascal Dagnan-Bouveret te zien (afb. 2). De curatoren interpreteerden de twee mannen die langs de kade kuierden als mogelijke klanten van de jonge vrouw die met haar manden vol wasgoed op een bank rustte. Met zagezegd seksuele interesse zouden ze haar gadeslaan, afwach- tend of ze op hun avances zou ingaan.

Gek genoeg merkten de curatoren niet op dat Dagnan-Bouveret het mannelijke paar arm in arm afbeeldde. Binnen academische kringen waren zij bovendien al lang geïdentificeerd als een homoseksueel koppel kunstenaars dat wel vaker voor Dagnan-Bouveret poseerde: Gustave Courtois en Carl von Stetten. Onvoorstelbaar toch? Dergelijke zaken gebeuren helaas voortdurend: queerheid wordt over het hoofd gezien of – erger nog – in een heteronormatief hokje geperst. Om die queer elementen tóch op te merken, is het nodig om de beeldende kunst bewust vanuit een queer invalshoek te bestuderen. Dat geldt evenzeer voor literatuur, muziek en theater. En zelfs voor geschiedenis in algemene zin.

Binnen de onderzoekswereld heeft aandacht voor queerheid intussen een lange voorgeschiedenis. Academics werden zich vanaf de jaren 1960 op grote schaal bewust van de noodzaak aan een inclusievere kijk op de maatschappij. De tweede feministische golf, die onder andere het glazen plafond wou doorbreken en vrouwen baas in eigen buik wou maken, sijpelde ook in tal van universiteiten door. Historici riepen bijvoorbeeld op tot een 'her-story' in plaats van 'his-story', waarbij niet langer enkel de verwezenlijkingen van grote mannen uit het verleden belicht werden. Activisme en de academische wereld ondersteunden elkaar vanuit de overtuiging dat wetenschappelijk onderzoek maatschappelijke verandering kon stimuleren en vice versa. Dat ging gepaard met een aantal groeispurten. In eerste instan-



Afb. 2: Pascal Dagnan-Bouveret, voorstudie voor *La blanchisseuse* (*De wasvrouw*) (1879), potlood en inkt op papier, 31,4 x 48,2 cm, privécollectie

tie voegde men gewoon vrouwelijke individuen toe aan de Canon van Grote Namen. Maar gaandeweg groeide het besef dat dat niet volstond. Om echt inzicht te krijgen, moest men de achterliggende structuren en machtsverhoudingen onderzoeken. Academics gingen mannelijkheid en vrouwelijkheid in relatie tot elkaar bestuderen. Hoe worden culturele verwachtingen rond mannelijkheid en vrouwelijkheid gekoppeld aan biologische geslachten? Hoe geeft een samenleving betekenis aan individuen die buiten die normatieve kaders vallen? Genderstudies waren geboren.

Onder invloed van die genderstudies nam het onderzoek naar homoseksualiteit in het verleden een hoge vlucht. Ook daar ging men in eerste instantie vooral op zoek naar grote, beroemde namen uit de geschiedenis, in de hoop om zo het heden te kunnen beïnvloeden. Want als genieën als Leonardo da Vinci en Michelangelo zich aangetrokken voelden tot mannen, kon er toch niks mis zijn met die verlangens?

Een essentiële volgende stap binnen deze ‘gay studies’ was het werk van de Franse denker Michel Foucault. Die publiceerde in 1976 het eerste deel van zijn *Geschiedenis van de seksualiteit*. Zoals die raak gekozen titel al aangeeft, bepleitte Foucault op geniale wijze een eenvoudige maar baanbrekende these: seksualiteit is geen onveranderlijke waarheid of essentie die er zomaar ‘is’, maar heeft een eigen geschiedenis. Maatschappijen geven op hun eigen manier betekenis aan seksuele verlangens – en die betekenissen kunnen doorheen de tijd evolueren. Volgens Foucault is homoseksualiteit daarvan het voorbeeld bij uitstek. Vroeger keek men alleen naar handelingen, stelde hij. Pas in de negentiende eeuw ontstond het idee van homoseksualiteit als een heuse identiteit. De ‘homoseksueel’ is dus een modern concept. Dat blijkt overigens alleen al uit het feit dat de term pas in 1869 voor het eerst werd gehanteerd.

De stelling dat seksualiteit een maatschappelijk construct is, leidde tot vurige debatten onder academici, vooral in de jaren 1980. Volgens sommigen is homoseksualiteit iets van alle tijden en culturen, volgens anderen is het anachronistisch en eurocentrisch om huidige termen en begrippen te projecteren op eerdere historische periodes en niet-Westerse culturen. Onder invloed van Foucault won dat laatste kamp het pleit. Al werden er door de jaren heen wel belangrijke nuances aangebracht en kritische kanttekeningen geplaatst. Zo stelden cultuurwetenschappers vanuit de literatuur, poëzie en beeldende kunsten vast dat heel wat uiteenlopende visies op identiteit en seksualiteit binnen een bepaalde historische periode naast elkaar konden bestaan en elkaar zelfs konden tegenspreken.

Het groeiende besef dat gender en seksualiteit historisch veranderlijk zijn en de geleidelijke inburgering van de term queer maken het mogelijk om te spreken over niet-normatieve gezichtspunten, identiteiten en verlangens in het verleden, zonder meteen een label te moeten kleven. Dat queer studies het makkelijker maken om afwijkende elementen binnen kunstwerken of kunstenaarslevens te identificeren en te bespreken, betekent echter niet dat dit inmiddels overal gebruikelijk is. Hoewel er in de kunstgeschiedenis veel meer queer verhalen te vinden zijn dan je op het eerste gezicht zou vermoeden, blijven ze al te vaak onverteld.

In een ideale wereld maken zij gewoon deel uit van de museale opstelling en van de beschouwingen door kunsthistorici. Maar in de praktijk worden die verhalen al te vaak uit onwetendheid niet opgemerkt, uit desinteresse genegeerd of op grond van ideologische opvattingen bewust verzwegen of zelfs gecensureerd. De gepolariseerde tijden die we vandaag beleven, maken een aparte queer kunstgeschiedenis misschien zelfs meer dan ooit noodzakelijk.

## IS QUEER KUNSTGESCHIEDENIS EEN NICHE ONDERWERP?

Er zijn mensen die spontaan met de ogen beginnen te rollen, wanneer het over de geschiedenis van gender en seksualiteit gaat of over queer lezingen van kunst. De Amerikaanse onderzoeker Eve Kosofsky Sedgwick – een grondlegger van de queer studies – gaat in de inleiding van haar boek *Epistemology of the Closet* in op de argumenten waarmee het belang van seksualiteit in historisch onderzoek doorgaans wordt ontkend, zelfs in academische kringen. Velen stellen zich liever geen vragen over de seksuele geaardheid van historische individuen of kennen die liever niet. Zij vinden seksualiteit überhaupt niet erg relevant voor ons begrip van het verleden. Zelfs als een kunstenaar gay was of op een andere manier niet-normatief in de beleving van gender of seksualiteit: wat doet het ertoe? Zo klinkt het dan. Volgens deze sceptici maken dergelijke feiten geen verschil voor een serieus begrip van iemands leven, werk en nalatenschap. Op die manier wordt queer onderzoek als vanzelf ‘niche’.

Maar zo werkt het natuurlijk niet. Onderzoekers stellen vragen, óók de lastige en de vragen die op het eerste gezicht vanzelfsprekend lijken. Ze durven te denken, zoals de leuze van onze alma mater, de Universiteit Gent, luidt. Geschiedenissen worden geschreven in groot en klein, en juist de kleinste dingen kunnen veelzeggend zijn over hoe mensen vroeger naar zichzelf en naar de wereld keken. Waarom zouden we níet nagaan hoe men in de kunst gestalte gaf aan mannelijkheid, vrouwelijkheid en alles daartussenin, of aan relaties met anderen? De inzichten die dat oplevert, zijn vast niet méér niche dan pakweg de visuele representatie van pestheiligen in de barok of de invloed van het japonisme op het postimpressionisme.

Voor de LGBTQ-gemeenschap heeft de aandacht voor gender en seksualiteit in de kunst alvast een wezenlijk belang. Het zichtbaar maken van queer kunstenaars en verhalen creëert historische continuïteit – en die is broodnodig. Ze toont dat queerheid van alle tijden is. Hoezeer sommigen het ook willen afschilderen als een modegril: wat queer mensen doormaken, is niet nieuw, maar zo oud als de straat. Herkenning was altijd al belangrijk: voor de vroegmoderne sodomiet die zijn veroordeling weerspiegeld zag in het lijden van de Heilige Sebastiaan (afb. 3), voor de negentiende-eeuwse tribade die haar liefde voor vrouwen al bezongen vond in de gedichten van Sappho en voor de queer persoon vandaag die iets van zichzelf weerspiegeld ziet aan de museummuur. Representatie doet ertoe, ook in de kunstgeschiedenis.

Dat besef kadert binnen een bredere verschuiving die de laatste decennia het vakgebied op zijn grondvesten deed daveren, namelijk die van de decanonisering. Met de kunsthistorische canon wordt het geheel van werken en kunstenaars bedoeld die samen het grote verhaal van de kunstgeschiedenis vertellen. Denk aan *Het Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck of de *Zonnebloemen* van Vincent Van Gogh. De canon lijkt natuurlijk en tijdloos, maar is dat allerminst.

Want wie beslist wat deel uitmaakt van ‘de’ kunstgeschiedenis en wat niet? Volgens welke criteria en met welke belangen? Mee met de frisse wind die vanaf de jaren 1960 doorheen het vakgebied waaide, groeide het besef dat de canon historisch bepaald is en ideologisch bevooroordeeld. De werken en kunstenaars die als canoniek gelden, zijn voortgekomen uit een witte, westerse, heteroseksuele en mannelijke blik. Die sluit uit, zo blijkt. En wel zowel op basis van gender en geaardheid als van etniciteit en geografie. Decanonisering is dan ook het proces waarbij de canon wordt opengebrouwen om ruimte te maken voor vergeten, gemarginaliseerde of onderbelichte stemmen.

Instellingen bewegen over het algemeen logger. Toch zetten musea over heel West-Europa en de Verenigde Staten langzaam stappen om het onevenwicht recht te zetten. Met wisselend succes en met meer of minder blijvende impact zijn ze hun collecties en tentoonstellingsprogramma’s gaan diversifiëren. Aanpassingen aan de vaste opstellingen en thematentoonstellingen brengen kunst van vrouwen,

Afb. 3: Peter Paul Rubens, *De heilige Sebastiaan* (ca. 1618), olieverf op doek, 200 x 128 cm, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin



kunstenaars van kleur, niet-westerse makers en – jawel – leden van de LGBTQ-gemeenschap onder de aandacht.

In de jaren 2010 nam dat fenomeen een hoge vlucht. De grote overzichtstentoonstelling *Queer British Art 1861-1967* in Tate Britain bood in 2017 een onvergetelijk queer perspectief op de Britse kunst, van de prerafaëlieten tot David Hockney en Francis Bacon. En intussen organiseerden musea, van het Prado in Madrid tot het Van Abbemuseum in Eindhoven, allerhande publieksinitiatieven rond gender en seksualiteit. In eigen land was het Museum voor Schone Kunsten Gent in 2022 het eerste om een queer themarondleiding doorheen de vaste collectie te lanceren. Gesterkt door het succes, plant het in 2027 de eerste queer schonekunstantentoonstelling in België.

Onderwerpen als seksualiteit en gender zijn tegelijk persoonlijk én groepsgebonden. Een queer blik op kunst gaat over véél meer dan

seks en genitaliën. Hij raakt aan universele thema's zoals identiteit, liefde en schoonheid. Hij zoekt de momenten op waar de culturele aannames over wat 'normaal' is, beginnen te wankelen. Hij toont hoe divers menselijke ervaringen zijn, hoe die in kunst hun uitdrukking vinden en hoe dat in de loop van de geschiedenis evolueert. Zo draagt een queer kunstgeschiedenis uiteindelijk bij aan een vollediger en rijker beeld van het verleden én het heden. Dat beeld is voor elk van ons relevant. Hoe verbeelden kunstenaars intimiteit en tederheid? Hoe verschuiven ideeën over schoonheid en schaamte doorheen de tijd? Waarom wordt iets dat ooit gangbaar was plots taboe of omgekeerd? Vanuit die optiek is een queer lezing van kunst allesbehalve niche en net een manier om de menselijke ervaring in haar volle diversiteit te begrijpen.

## HOE WEET JE OF EEN KUNSTENAAR OF KUNSTWERK QUEER IS?

Laten we duidelijk zijn: elke interpretatie van een kunstwerk is een proces, geen eindpunt. Betekenissen ontstaan telkens weer opnieuw in een ontmoeting tussen het werk, de toeschouwer en het onderzoek dat de betekenislagen blootlegt.

Kunsthistorici onderscheiden algemeen verschillende niveaus van interpretatie. Het meest primaire niveau beschrijft simpelweg wat een bepaald kunstwerk uitbeeldt. Bijvoorbeeld: een groep van dertien mannen die aan een lange tafel in een vrij kale ruimte aanschuift om samen te eten en zich daarbij vooral beperkt tot brood en wijn. Een tweede niveau probeert het onderwerp te bepalen door allerhande bronnenmateriaal te raadplegen: religieuze teksten, mythologische verhalen, archieffragmenten, noem maar op. Uit die contextualisering blijken de dertien etende mannen Jezus en zijn apostelen tijdens het laatste avondmaal te zijn. Een simpel diner wordt zo een Bijbelse scène.

Op een volgend niveau gaat men op zoek naar de diepere betekenis en de socioculturele context van het kunstwerk. Waarom wordt een scène op die manier uitgebeeld en wat zegt dat over maker en toeschouwers? De geëmotioneerde gelaatsuitdrukkingen die Leonardo da

Vinci aan zijn apostelen gaf, worden zo symbool voor de renaissance, een nieuwe kunststroming waarin het menselijke individu een stuk centraler staat dan in middeleeuwse religieuze kunst.

Die verschillende betekenislagen helpen ook bepalen of we een werk als queer kunnen interpreteren. Er zijn dan ook verschillende redenen waarom werken in aanmerking komen om in dit boek te worden opgenomen en niet elk vakje hoeft afgevinkt te worden om ontegensprekelijk van queerheid te kunnen spreken.

De meest voor de hand liggende reden is een directe link met de genderidentiteit of seksualiteit van de kunstenaar of de geportretteerde. Soms weten we met zekerheid dat die queer was. Dat is bijvoorbeeld het geval bij Georges Eekhoud, een Belgische auteur die rond 1900 met een ongeziene openheid schreef over de liefde tussen mannen. Vanuit die kennis kijken we vanzelf met andere ogen naar de portretten die van hem bewaard bleven. Zoals dat uit het Letterenhuis, gemaakt door de nog jonge René Magritte. Zonder de historische context zouden we er waarschijnlijk niet meteen een werk met queer connotaties in zien. Het stelt het schilderen open voor nieuwe lezingen. De blik op oneindig, de ongewone kadering, de haastige toetsen: die elementen krijgen plots een andere lading. Zo'n biografische link is een krachtig argument, maar blijft eerder uitzonderlijk.

Bij andere kunstwerken schuilt de reden voor een queer interpretatie in de voorstelling zelf. Ze verbeelden een expliciet queer onderwerp of suggereren indirect een queer verhaal. Zo lijkt de Luikse graveur Théodore de Bry in een zestiende-eeuwse prent op het eerste gezicht te tonen hoe gewonde soldaten na een veldslag afgevoerd worden. Maar de bloedige gevolgen van oorlog en geweld krijgen een extra interpretatielaag als je weet dat de afgebeelde brancardiërs zich niet als man of vrouw identificeerden, maar tot een derde gender behoorden. Heel wat inheemse bevolkingsgroepen in Noord-Amerika kenden variaties op zo'n derde gender: vaak hadden deze individuen binnen de gemeenschap een spirituele rol. Vandaag wordt doorgaans de term *two-spirit* gebruikt om deze derde genders te omschrijven. Al hanteerden de westerse conquistadores destijds denigrerende termen zoals 'berdache', om het veronderstelde 'verwijfde' gedrag van deze individuen te beschimpen.



Afb. 4: OZMO, *Il sogno di San Sebastiano* (De droom van Sint-Sebastiaan) (2019), muurschildering, Parijs, Le Mur 12

Daarnaast speelt ook de blik van de toeschouwer een doorslaggevende rol. Kunstwerken kunnen queer worden door de manier waarop ze ontvangen en geïnterpreteerd worden, zelfs lang na hun creatie en los van de oorspronkelijke bedoeling van de maker. Het gaat hier om het zogenaamde *Nachleben* van het werk: een Duits begrip dat verwijst naar het voortleven van een werk in latere tijden, via reproducties, hergebruik en herinterpretaties. Een middeleeuwse pestheilige als Sint-Sebastiaan groeide zo in de loop der eeuwen uit tot een queer icoon. Tijdens de aids-pandemie van de jaren 1980 werd hij zelfs een alternatieve HIV-heilige, opgevoerd door activistische kunstenaars en in bewustwordingscampagnes. Nog in 2019 baseerde de Italiaanse street artist OZMO zich op de zeventiende-eeuwse *Heilige Sebastiaan* van Pieter Paul Rubens voor een publieke muurschildering ter gelegenheid van Wereldaidsdag (afb. 4).

Ook historische portretten kunnen zo een nieuwe queer geladenheid krijgen. De zelfportretten van Anthony van Dyck verwonderen vandaag door hun doorgedreven elegantie: intense blikken, roze-rode lippen, losse polsen, de hand op de heup (afb. 5). Kunsthistorici worstelen soms met woorden om deze kwaliteiten te duiden, als ze ze al niet helemaal onbenoemd laten. In één catalogus bijvoorbeeld wordt deze pose omschreven als verfijnd, geraffineerd en sensueel. Tot de auteur er uiteindelijk geen doekjes meer om windt en rechtuit toegeeft dat de hele verschijning 'iets vrouwelijks' heeft.

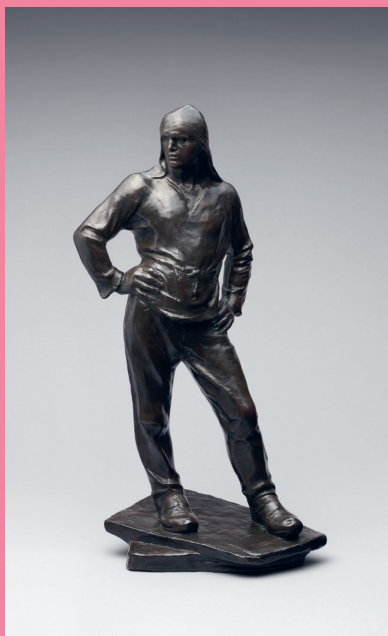
De Deense kunstenaar Henrik Olesen greep deze verwarring aan voor zijn werk *Some Faggy Gestures* (2007), waarin hij van Dycks vermeend janetterige lichaamstaal combineert met vergelijkbare beelden uit

de kunstgeschiedenis. Zijn werk opent queer perspectieven op het verleden, maar plaagt ons met het anachronistische gemak waarmee we vormen van zelfrepresentatie uit het verleden als gay bestempelen. Dezelfde stijlvolle, extravagant sierlijke poses uit de Vlaamse barok inspireren trouwens ook het werk van de Amerikaanse queer kunstenaar Kehinde Wiley: hij herneemt ze heel precies, maar vervangt de historische figuren door hedendaagse Afro-Amerikaanse mannen.



Afb. 5: Anthony van Dyck, *Zelfportret* (ca. 1620-1621), olieverf op doek, 119,7 x 87,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Hand in hand met de opkomst van een meer zelfbewuste homoseksuele subgemeenschap ontstond aan het einde van de negentiende eeuw ook een visuele cultuur die homoseksueel gecodeerd was. Welbepaalde motieven en reproducties van specifieke werken gingen er deel van uitmaken. De Duitse seksuoloog Magnus Hirschfeld – wiens baanbrekende onderzoek naar seksuele diversiteit later door de nazi's werd vernietigd – beschreef dit fenomeen in 1914 in zijn wetenschappelijke werk *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. Opnieuw blijkt dat bepaalde kunstenaars die we vandaag niet meteen als queer zouden bestempelen tóch een queer publiek wisten te bereiken. Tussen de te verwachten voorbeelden – zoals de bekoorlijke Sint-Sebastianen van de Italiaanse bloeitijd en de knappe jongemannen verbeeld door van Dyck – duikt ook een verrassende naam op: de Belgische beeldhouwer Constantin Meunier. Zijn beelden van arbeiders en mijnwerkers (afb. 6), emblematisch voor de sociaal bewogen kunst van het fin de siècle, kregen in de ogen van sommige kijkers blijkbaar een bijkomende, meer sensuele lading. De zweetende lichamen, ontblote torso's en gespannen spieren maakten van die beelden gegeerde aanwinsten voor de interieurs van kunstminnende homoseksuele mannen.



Afb. 6: Constantin Meunier, *Le débardeur du port d'Anvers (De dokwerker)* (1885), brons, 48,3 x 23,5 x 20,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Het herinnert ons eraan dat een kunsthistorische interpretatie nooit helemaal af is. Nieuwe bronnen kunnen net zozeer als veranderende normen, waarden en gevoeligheden een vertrouwd werk plots in een heel ander licht plaatsen.

## KAN JE QUEER KUNSTGESCHIEDENIS SCHRIJVEN ZONDER TE SPECULEREN?

Een vaak gehoord bezwaar tegen een queer lezing van het verleden is het vermeende gebrek aan documentatie. Men wijst er dan op dat er geen hard bewijs zou zijn voor de queer identiteit van een historische figuur: niets dat het zwart op wit bevestigt, zoals een dagboekfragment met de stelling 'ik ben gay' of 'ik ben trans', een archiefphoto van de betrokkene in bed met een andere persoon of een brief met een expliciete beschrijving van de seksuele daad. De afwezigheid van dat soort bewijs wordt vervolgens aangegrepen om te besluiten dat de persoon in kwestie dan wel gewoon heteroseksueel of cisgender zal zijn geweest.



Afb. 7: Anoniem, *Graftombe van Khnumhotep en Niankhkhnum* (25ste eeuw voor Christus), Necropolis van Saqqara

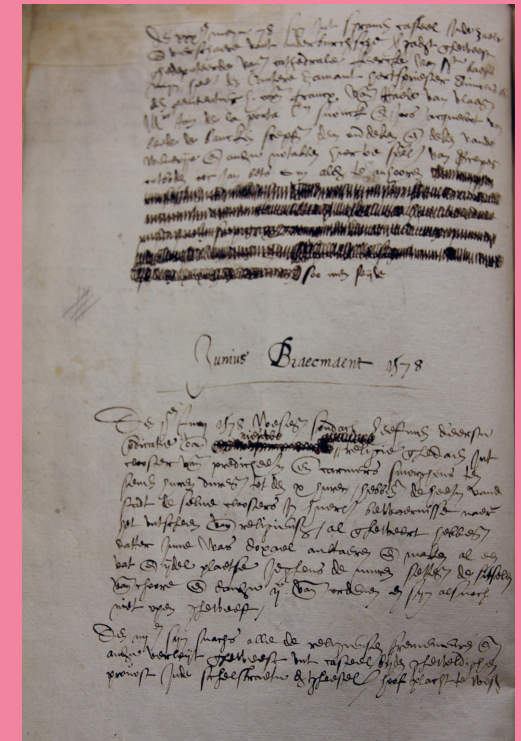
Eve Kosofsky Sedgwick schreef al over zulke verwrongen redeneringen, maar meer dan een kwarteeuw later duiken ze nog steeds op. Zozeer zelfs dat er intussen internetmemes circuleren over historici die queer koppels uit het verleden liever omschrijven als ‘huisgenoten’ dan hun mogelijke queerheid te erkennen. Neem het geval van Khnumhotep en Niankhkhnum, twee Egyptische functionarissen uit het Oude Rijk die samen begraven werden. In hun graftombe worden ze neus tegen neus voorgesteld en in tedere omhelzingen: gebaren die toen voor echtparen voorbehouden waren (afb. 7). ‘Duidelijk broers’, hielden sommige onderzoekers niettemin koppig vol.

Onomstootbare bewijzen voor de seksualiteit van een historische figuur bestaan wel degelijk, al zijn ze zeldzaam en vaak ook helemaal niet te verwachten. Zo reflecteert de Belgische beeldhouwster Yvonne Serruys in een pas herontdekte bron op de aantrekkingskracht die ze uitoefende op andere vrouwen, om er meteen aan toe te voegen dat die niet aan haar besteed was, al nam ze het hen niet kwalijk. De passage komt uit een verloren gewaande kladversie van haar onuitgegeven memoires, teruggevonden in een Amerikaans archieffonds, in aanloop naar de Serruys-retrospectieve in Menen in 2023. Dat is het type egodocument – een autobiografische historische bron – waarvan kunsthistorici doorgaans alleen maar kunnen dromen.

Voor hedendaagse queer kunstenaars is het, althans in West-Europa, intussen mogelijk om zonder al te veel problemen kunst te creëren waarin hun identiteit tot uiting komt of deel uitmaakt van hun werkproces. Eeuwenlang was openlijk queer zijn echter ronduit gevaarlijk of heerste er een groot taboe op het doorbreken van heteronormatieve kaders. Toch vonden kunstenaars in het verleden tal van creatieve manieren om zichzelf uit te drukken. Soms versluierd of subtiel. Soms als schalkse daad van verzet. En evengoed liet hun queerheid op een onbewuste manier sporen na in hun oeuvre.

Het type ‘smoking gun’ – een nog narokend pistool dat onweerlegbaar bewijs levert – ontbreekt inderdaad vaak in historische contexten. Als zaken al zwart-op-wit werden opgeschreven of voorgesteld, dan ging dat soort materiaal vaak verloren. Als bijvoorbeeld premoderne teksten het ‘misdrijf’ sodomie net iets te expliciet omschreven, werden deze passages vaak door tijdgenoten gecensureerd (afb. 8). Ook in

Afb. 8: Christoffel van Huerne, *Gendsche aude gebeurtenissen* (tweede helft zestiende eeuw), Gent, Universiteitsbibliotheek, MS. 3646, fol. 25v



latere eeuwen werden ‘belastende’ bronnen niet zelden bewust vernietigd, door de betrokkenen zelf of na hun dood door familie of nazaten. Dat gebeurde niet noodzakelijk uit kwade wil, maar ook om hen te beschermen in een samenleving die vijandig stond tegen zichtbare uitingen van queerheid.

Zo is in de dagboeken van Georges Eekhoud – waarin hij hartstochtelijk over zijn geliefde Sander Pierron schrijft – een vreemde hand door de notities gegaan om mannelijke lidwoorden te vervangen door vrouwelijke. Ook werden expliciet queer kunstwerken in het verleden geregeld gecensureerd of eenvoudigweg minder vaak door openbare musea aangekocht en raakten ze zo in de vergetelheid. Waar bronnen ontbreken, rest enkel interpretatie en precies daar duikt speculatie op.

Speculatie kan verrijkend zijn, maar ook riskant. Bij gebrek aan hard bewijs wordt er in queer kunstgeschiedenis soms al te lustig gespeculeerd op basis van beperkte aanwijzingen of twijfelachtige criteria.

‘Kunstenaar X was nooit gehuwd en dus wellicht queer’ of ‘kunstwerk Y toont twee vrouwen in een intieme setting samen, dus daar is vast iets aan de hand’. Het gevaar bestaat dat we te snel conclusies trekken of onze hedendaagse noties op het verleden projecteren. Want wat vandaag homo-erotisch lijkt, had toen misschien een heel andere lading.

In zulke gevallen zegt een queer lezing meer over onze eigen reductionistische blik dan over die van onze voorouders. Eeuwenlang was het mannelijk naakt bijvoorbeeld een volkomen respectabel onderdeel van de schone kunsten. Meer nog, het belichaamde de meest nobele en verheven kwaliteiten die aan de mens werden toegeschreven. Pas toen het moderne begrip van homoseksualiteit algemeen ingang vond, begon dat beeld te kantelen. Mannelijk naakt werd steeds vaker een onderwerp dat aan openlijk gay kunstenaars werd voorbehouden. Daardoor verschoven de connotaties ervan van schoonheid en heroïek naar seksuele interesse.

Als (kunst)historici met aandacht voor bronnenkritiek behoeden we ons voor al te vrije, associatieve lezingen. Voorzichtigheid is essentieel en daarom hebben alle werken in dit boek een verifieerbare link met de bredere geschiedenis van gender en seksualiteit. Een historisch verantwoorde queer kijk vertrekt vanuit een goed afgebakende context – verankerd in tijd en ruimte – en steunt zo veel mogelijk op het aanwezige contemporaine bronnenmateriaal en op het inmiddels uitgebreide onderzoek dat werd verricht om toenmalige denkkaders te ontrafelen.

Ook de termen die we gebruiken, verdienen nuance. Hedendaagse identiteitscategorieën zoals gay of non-binair zijn niet zomaar toepasbaar op het verleden. Die termen waren toen niet algemeen in gebruik of men dacht op een totaal verschillende manier over geaardheid en identiteit. In plaats daarvan circuleerden andere termen – zoals uranist, sapphist of hermafrodiet – die niet zomaar gelijk te schakelen zijn met hedendaagse begrippen. Het negentiende-eeuwse seksuologische begrip ‘inversie’ bijvoorbeeld verwees naar een veronderstelde omkering van het geslachtelijke instinct. Het besloeg een glijdende schaal, zowel met betrekking tot mannen die van mannen hielden als tot wat we vandaag zouden aanduiden als genderdiversiteit. Een

absolute vereiste bij queer kunsthistorisch onderzoek is respect voor de alteriteit van het verleden. Dat wil zeggen: het verleden was anders – soms radicaal – en daar moeten we oog voor hebben.

Zelfs mét die zorgvuldigheid blijft er een element van onzekerheid. Onderzoek betekent altijd zoeken, bevragen en veronderstellen – op een transparante en verantwoorde manier. Wie een queer kunstgeschiedenis schrijft, zal nu en dan moeten speculeren. Daarbij is het belangrijk om een evenwicht te bewaren: het – vaak beperkte – bewijs moet kritisch bestudeerd worden, terwijl er tegelijk ruimte blijft voor interpretatie waar het archief zwijgt.

Frappant is dat speculeren in omgekeerde richting een stuk makkelijker gaat en minder wordt bekritiseerd. Een man en een vrouw op een schilderij worden vanzelf een koppel; twee mannen blijven ‘vrienden’, ook zonder bewijs voor hun onderlinge verhoudingen. Het is oneerlijk dat de bewijslast voor queer koppels vaak veel groter is dan voor heterokoppels. Queer kunstgeschiedenis nodigt uit om ook dat gemak te bevragen: waarom nemen we sommige relaties vanzelf aan en andere niet? Kortom, het schrijven van een queer kunstgeschiedenis is niet het tegenovergestelde van historische zorgvuldigheid, maar juist een oefening in kritisch kijken: naar het verleden én naar onze eigen aannames vandaag.

## WAAROM HOREN WE MINDER OVER VROUWEN IN DE QUEER KUNSTGESCHIEDENIS?

Wie een queer kunstgeschiedenis probeert te schrijven, merkt al snel een ongemakkelijke leemte op: vrouwen lijken veel minder aanwezig dan mannen. Zodra je echt begint te zoeken, blijken er uiteraard meer queer sporen te zijn dan je had verwacht: soms verborgen in privécollecties of alleen bekend via verwijzingen in de literatuur, soms in het volle zicht opgesteld maar toch onopgemerkt. Toch is het niet zo dat je makkelijk kunstwerken vindt die het hele spectrum van de regenboog representeren: dat geldt voor queer vrouwen en zeker voor queer vrouwen op de kruising met andere assen van verschil, zoals trans vrouwen, vrouwen van kleur en vrouwen uit de arbeidersklasse.

De verklaring is eenvoudig, de oplossing minder. Witte mannen hebben nu eenmaal eeuwenlang zowel de kunstproductie als de geschiedschrijving bepaald. De canon privilegieert dan ook hun standpunt. Ondanks onze inspanningen is het helaas onmogelijk om dat historische onevenwicht helemaal weg te werken. Ook dit boek blijft dus deels bepaald door de bias van het veld: mannelijke kunstenaars en mannelijke verlangens nemen vaak de bovenhand. We bekijken mannelijkheid echter niet als iets vanzelfsprekends, maar doorheen een genderkritische lens die haar als een sociaal construct zichtbaar maakt.

Hoe komt het dan dat de stemmen van vrouwen zo vaak ontbreken, zelfs in een overzicht dat ze juist wil laten weerklinken? En hoe kunnen we die ongelijkheid begrijpen zonder ze als onvermijdelijk te aanvaarden?

Doorheen de geschiedenis bleven vrouwen die van vrouwen hielden vaak onder de radar. De wereld van vrouwen was er een van grote intimiteit en tederheid, met diepe, romantische vriendschappen. Maar die kwam lange tijd slechts beperkt in de openbaarheid. De medische wereld en het strafrecht richtten zich voornamelijk op mannen. Pas in de jaren 1920 kwam daar verandering in, toch in het buitenland. ‘Gelijkgeslachtslievende’ vrouwen kregen een grotere publieke zichtbaarheid. Dat had niet alleen te maken met ontwikkelingen in de seksuologie en psychoanalyse, maar ook met de groeiende seksuele vrijheid in grootsteden zoals Berlijn, Parijs en Wenen na de Eerste Wereldoorlog. Daar ontstond een levendige queer uitgaanscultuur.

In België bleef het aandeel kleiner, maar tegen de jaren 1950 dook ook hier een herkenbare lesbische scène op. Vooral in Brussel, Antwerpen en Luik waren er cafés, bars en clubs die door niet-heteroseksuele vrouwen werden bezocht. De eerste ‘openlijk’ lesbische vrouw waarvan we in België weet hebben, was de Brusselse Suzan Daniel. Zij legde in de jaren 1950 de basis voor de Belgische holebi-beweging. Het is evenwel veelzeggend dat homomannen die al snel gingen domineren, in die mate zelfs dat Daniel zich er niet meer thuis voelde. Ze distantieerde zich van de organisatie die ze mee uit de grond had gestampt. Maar haar bijdrage is niet vergeten.

De relatieve afwezigheid van vrouwen in de queer kunstgeschiedenis betekent dus niet dat ze er niet waren, maar is het gevolg van een dubbele marginalisering: als vrouw én als queer persoon. Net als in vele andere publieke domeinen was er in de kunstwereld weinig oog voor vrouwelijke autonomie en werden vrouwen structureel uitgesloten van actieve deelname. Eeuwenlang hadden zij maar in beperkte mate toegang tot kunstonderwijs, ateliers en opdrachtgevers. Wie kunstenaar wilde worden, moest naar de academie, maar daar waren vrouwen niet welkom. Pas op het einde van de negentiende eeuw gingen in Antwerpen en Brussel de deuren eindelijk voor hen open, al bleven de lessen aanvankelijk gescheiden en ongelijkwaardig.

En vrouwen die er tóch in slaagden om een artistieke carrière uit te bouwen, kregen maar zelden dezelfde zichtbaarheid of waardering als hun mannelijke tijdgenoten. Voor queer kunstenaressen was dat zowaar nog moeilijker: zij botsten niet alleen op een gebrek aan professionele erkenning, maar ook op het maatschappelijke onbegrip voor hun seksuele geaardheid of genderidentiteit.

Vanaf de jaren 1970, surfend op de tweede feministische golf die ook de academische wereld bereikte, begonnen feministische kunsthistorici de uitsluiting van vrouwelijke kunstenaars systematisch bloot te leggen. Tal van kunstenaressen werden van onder het stof gehaald: hun leven en werk onderzocht en hun bijdragen in ere hersteld. Zo ontstond een nieuwe manier om naar kunstgeschiedenis te kijken: met oog voor mechanismen en patronen van structurele ongelijkheid onder het patriarchaat.

Kunsthistorici zoals Linda Nochlin vroegen zich af waarom het leek alsof er geen grote kunstenaressen waren geweest en toonden aan dat dit niet aan een gebrek aan talent lag, maar aan systemische uitsluiting. Tegelijkertijd stelde het collectief Guerrilla Girls de memorabele retorische vraag of vrouwen naakt moesten zijn om het Met Museum binnen te raken. Zonder die feministische correctie had queer kunstgeschiedenis niet kunnen ontstaan.

Ironisch genoeg wemelt het in de kunstgeschiedenis van lesbische – of althans lesbisch getinte – voorstellingen, maar zelden van lesbische makers. Vrouwelijke intimiteit werd veelvuldig door mannelijke



Afb. 9: Félicien Rops, *Les adieux d'Auteuil* (Het afscheid van Auteuil) (1870), uit de reeks *Cent légers croquis*, houtschool, zwart krijt en bruine inkt op gevegeerd papier, 24 x 16,5 cm, Namen, Musée Félicien Rops

kunstenaars in beeld gebracht. Zo toont Félicien Rops in *Les adieux d'Auteuil* twee elegante jonge dames, uitgedost volgens de mode van de jaren 1860, die elkaar bij het afscheid vol op de mond kussen (afb. 9). In andere werken, zeker in het oeuvre van Rops, gaat die intimiteit nog veel verder, tot het ronduit seksuele toe. Maar zulke beelden tonen géén geleefde lesbische ervaring. Ze zeggen weinig over hoe het was om als vrouw andere vrouwen lief te hebben of geldende gedragsvoorschriften uit te dagen. Eerder dan iets te onthullen over queerheid, weerspiegelen ze vooral de heteroseksuele fantasieën van mannen, die geprikkeld worden door de gedachte aan wat vrouwen zoal samen doen.

Hun voorstellingen zijn een toonbeeld van wat de onderzoekster Laura Mulvey de mannelijke blik – *the male gaze* – heeft genoemd: de afgebeelde vrouwen zijn er om bekeken te worden, terwijl de man, als maker én als bedoelde toeschouwer, de eigenaar is van de blik. Dat heteronormatieve patroon duikt niet enkel op in de beeldende

kunsten, maar ook in de bredere visuele cultuur. Mulveys originele essay ging zelfs over Hollywoodfilms. Het verschil tussen representatie en zelfrepresentatie zegt veel over wie de macht had om beelden te maken én te bewaren.

Vandaag eisen queer kunstenaressen die blik op: ze keren ze om, stellen de vrouwelijke ervaring centraal en maken zichzelf tot onderwerp. Zo vatte de Antwerpse Eline De Clercq (zij/haar/wij) haar kunst aan vanuit een ambitie om als vrouw vrouwen in beeld te brengen – mee ingegeven door de teleurstelling die ze voelde toen ze op jonge leeftijd beseftte dat de prachtige vrouwen die de zalen van het KMSKA bevolkten bijna allemaal door mannen waren geschilderd. In een reeks portretten, die nog altijd aangroeit en doorheen de jaren steeds inclusiever wordt, combineert ze historische vrouwen en non-binaire personen – van Marie Antoinette, die mogelijk een relatie had met een vrouw, tot Suzan Daniel – met figuren die ze bedenkt als een tijdloze verbeelding van queer zijn, zoals vrouwen die in de kunstgeschiedenis doorgaans ontbreken (afb. 10). Vaak kijken de portretten terug, zelfbewust.



Afb. 10: Eline De Clercq, *Portret van Suzan Daniel* (2026), olieverf op doek, 40 x 30 cm

De notie van het opeisen van *agency* – controle over de eigen representatie – vormt ook een rode draad doorheen het oeuvre van Joëlle Dubois. In de vele werken waarin ze het vrouwelijke lichaam centraal stelt, vertrekt ze vanuit een fundamenteel bewustzijn van de blik, om die zich vervolgens doelbewust toe te eigenen. Haar figuren – vaak zachter, ronder en voller dan gangbare, uitgeholde schoonheidsidealën en beïnvloed door de beeldtaal van onder meer Frida Kahlo en Fernando Botero – tonen zich zonder gêne naakt. Die naaktheid is niet louter erotisch geladen, maar straalt ook kwetsbaarheid uit. De lichamen worden getoond zoals ze zijn, los van de verwachtingen of het plezier van de kijker.



Afb. 11: Joëlle Dubois, *Am I woman enough for you?* (2021), acryl op paneel, 40 x 30 cm, privécollectie

Vanuit haar eigen leefwereld, vaak geïnspireerd door echte mensen uit haar diverse vriendenkring, creëert Dubois beelden die tegelijk diep persoonlijk zijn en collectief resoneren. Zo is haar werk *Am I woman enough for you?* (afb. 11) geïnspireerd op een manifest dat met behanglijm op de gevel van het Gentse café Blond was gekleefd, een

plek waar ze zelf graag kwam. Het draagt de overtuigd inclusieve, queer feministische boodschap dat alle vrouwen vrouwen zijn: *'All cis women are women, all trans women are women'*. Hoewel dergelijke werken geregeld als politiek worden gelezen, is de kunstenaar hier in de eerste plaats radicaal trouw aan haar eigen ervaringen en overtuigingen. Net die persoonlijke eerlijkheid maakt dat zovelen zich erin herkennen.

De ondervertegenwoordiging van vrouwen in de schone kunsten vraagt om een extra inspanning om queer vrouwelijkheid op te sporen. De keuze wat je wel opneemt en wat niet is daarbij nooit eenvoudig – zoals dat in queer kunstgeschiedenis in het algemeen zelden het geval is.

Neem bijvoorbeeld Anna Boch (1848-1936), eind negentiende eeuw een gevierde schilder, mecenas en verzamelaar, en in 2023 nog het onderwerp van een grote retrospectieve in Mu.ZEE. Dankzij haar gegoede achtergrond leidde Boch een uitzonderlijk onafhankelijk leven: ze bleef ongehuwd, werkte, reisde en onderhield hechte banden met andere vrouwen, onder wie haar 'gezelschapsdame' Laure Van Haelewyn, van wiens dochtertje Ida-Anna zij later meter werd. In haar werk wisselt ze het pleinairisme af met intieme scènes uit de huiselijke sfeer (afb. 12) – een domein dat, volgens de gendernormen



Afb. 12: Anna Boch, *Femme écrivain* (*Schrijvende vrouw*) (1888), olieverf op doek, 104 x 83 cm, Redu, Mudia

van haar tijd, bij uitstek aan vrouwen werd toegewezen. In dat alles kunnen we eigenzinnigheid en zelfs een profefeministische blik lezen. Maar of dit ook als queer te begrijpen valt, blijft onzeker.

Het is precies die delicate balans die queer kunstgeschiedenis kenmerkt: wie te gretig interpreteert, maakt van elke sterke of zelfstandige vrouw een lesbienne; wie te voorzichtig blijft, dreigt bij te dragen aan hun historische onzichtbaarheid. Alleen toekomstig onderzoek naar Boch kan uitsluitsel geven over dergelijke vragen. Tot die tijd blijft het cruciaal om een openheid voor queer perspectieven te bewaren, zonder evenwel al te makkelijke conclusies te trekken.

Als onderzoekers kunnen we die structurele vertekening niet zomaar ongedaan maken, maar we kunnen er wel transparant over zijn. Ter voorbereiding van dit boek zijn we actief op zoek gegaan naar het werk van vrouwen – en breder van FLINTA-kunstenaars, oftewel allen die geen cisgender mannen zijn. Zo stootten we op bijzonder interessante individuen die we voorheen gewoon niet kenden. Zoals het drietal vrouwen dat in het Brussel van het fin de siècle bekendstond als de *Peacocks*. Of Maria Van Rysselberghe (*née* Monnom), de echtgenote van de postimpressionist Théo Van Rysselberghe, van wie bekend is dat ze een buitenechtelijke liefdesrelatie had met een vrouw.

Deze vondsten tonen vooral aan dat er nog veel te ontdekken valt. De relatieve afwezigheid van vrouwen en van een vrouwelijke blik is dan ook niet zomaar een vaststelling, maar tegelijk ook een oproep tot actie. Dankzij nieuwe onderzoeksinitiatieven aan de universiteiten en de voor 2027 aangekondigde queer schonekunstantoonstelling in het Gentse MSK kunnen we erop vertrouwen dat binnenkort een nieuwe reeks queer kunstenaressen en kunstwerken in beeld zal komen. Een queer kunstgeschiedenis is nooit af – en gelukkig maar.

### WAT TYPEERT DE 'BELGISCHE' QUEER KUNSTGESCHIEDENIS EN WAARIN VERSCHILT ZIJ VAN ANDERE LANDEN?

Een goede vraag, die moeilijk te beantwoorden is. De afgelopen jaren bracht een hele reeks initiatieven 'onze' queer geschiedenis in kaart.

Publicaties zoals *Holebipioniers* (2015), *Verzwegen verlangen* (2017), *Voor de mannen* (2018, naar de gelijknamige documentaire), *De onuitsprek-bare zonde* (2024) en *Unwilling to know* (2026) legden de Belgische LGBTQ-geschiedenis bloot. Toch is wat een queer kunstgeschiedenis nu precies 'Belgisch' maakt even lastig te vatten als wat iemand nu eigenlijk tot 'Belg' maakt.

Op queer vlak heeft België altijd al een eigenzinnige geschiedenis geschreven. Ze is vooral zichtbaar via het juridische en wettelijke kader: via officiële, publieke discoursen – al zegt dat weinig over de dagdagelijkse ervaringen van queer mensen. In de middeleeuwen waren de toenmalige Zuidelijke Nederlanden bijvoorbeeld een stuk strenger dan onze buurlanden wanneer het aankwam op het vervolgen van sodomie – een brede term die toen vooral gebruikt werd om seksuele handelingen tussen personen van hetzelfde geslacht aan te duiden. Een van de allereerste gedocumenteerde sodomie-executies in Europa vond plaats in onze contreien. Maar vooral de vijftiende eeuw werd gekenmerkt door een genadeloze vervolgingsgolf. Nergens ten noorden van de Alpen werden zoveel mensen ter dood veroordeeld vanwege hun 'afwijkende' seksuele verlangens als in de laatmiddeleeuwse Zuidelijke Nederlanden.

In de vroegmoderne periode gooide onze regio, alweer ingaand tegen een internationale tendens, het geleidelijk aan over een andere boeg. Terwijl in landen als Engeland en Nederland tijdens de achttiende eeuw het aantal veroordelingen de hoogte inschoot, kwamen in de Zuidelijke Nederlanden sodomieprocessen nog amper voor. Stilte overheerste. De angst dat naïeve burgers onbedoeld iets te weten zouden komen over deze absolute doodzonde weerhield overheden er voortaan van om sodomieten publiekelijk te verbranden. De sporadische processen die toen zonder publieke ruchtbaarheid plaatsvonden, resulteerden in – vaak stiekeme – verbanningen naar het buitenland of gevangenisstraffen.

Toen Napoleon de Zuidelijke Nederlanden inlijfde, werd sodomie officieel uit het strafwetboek gehaald. Al hield men met een ruime interpretatie van de wet op openbare zedenschennis toch nog een stok achter de deur om welbepaald seksueel gedrag te bestraffen. Toch was het prille België zelden de luidste van de klas. Hoewel homoseksuali-

teit in de negentiende eeuw in heel wat landen tot wetenschappelijke debatten en politieke ophef leidde, werd het onderwerp in België vooral doodgezwegen. Publieke schandalen waren zeldzaam en in tegenstelling tot het buitenland ontstonden er geen georganiseerde actiegroepen die hun eisen tot emancipatie op de maatschappelijke agenda konden zetten.

De naoorlogse periode bracht een eerste, zeer voorzichtige holebibe-weging op gang. Toch bleven ook die groepen zeer discreet en onder de radar. Pas vanaf de jaren 1970 en 1980 groeide de zichtbaarheid van de beweging. Die wou vooral komaf maken met een recent ingevoerd wetsartikel dat de wettelijke leeftijd voor seksuele toestemming optrok tot achttien jaar wanneer het om homoseksuele handelingen ging, terwijl heteroseksuele handelingen al vanaf zestien jaar legaal waren. Dat discriminerende wetsartikel kwam er merkwaardig genoeg in een periode waarin gelijkaardige buitenlandse initiatieven net actief werden weggewerkt. Toen het beruchte artikel weer werd ingetrokken, verliep ook dat geruisloos en op een typisch Belgische manier: grote veranderingen, kleine woorden.

Grafisch ontwerpers en beeldende kunstenaars werden opgetrommeld om de beweging zichtbaar te maken. Ze sloten zich aan bij de nieuwe groeperingen en creëerden informatieve posters, affiches voor allerhande activiteiten en illustraties voor tijdschriften en boeken. Hun werk koppelde artistieke creativiteit aan politieke betrokkenheid en hielp een gezicht te geven aan een gemeenschap die lang in de marge was gebleven.

Een sprekend voorbeeld daarvan is de cover die kunstenaar John Bogaerts maakte voor het boek *Heerlijk. Over mannelijke homoseksualiteit* uit 1982, waarin homo's zelf het woord namen 'in de strijd tegen homoverdrukking' (afb. 13). Als vernieuwend decor- en kostuumontwerper maakte Bogaerts toen furore in de Antwerpse Stadsschouwburg, waar hij ook regelmatig zijn expliciet homo-erotische tekeningen en schilderijen tentoonstelde. Als coverbeeld hadden de auteurs een relatief braaf knuffelend mannenkoppel in gedachten. Dat leek in eerste instantie gelukt. Pas na het verschijnen van het boek bleek dat die ene mannenarm eigenlijk een flink uit de kluiten gewassen penis voorstelde. Licht rebelse belgitude op haar best.

Afb. 13: John Bogaerts, coverbeeld van het boek *Heerlijk* (1981), Gent, Fonds Suzan Daniel



Ook in het nieuwe millennium verliep het Belgische traject eigenzinnig. Dit keer weliswaar door toedoen van een zeer progressief beleid. In 2003 werd België een van de eerste landen waar het homohuwelijk werd ingevoerd. Ook op het vlak van adoptierechten en de juridische bescherming van trans personen blijft het land een voorbeeldrol vervullen. België eindigt dan ook al jaren steevast bovenaan de Rainbow Index, waarin de landen gerangschikt worden volgens hun inzet voor queer personen. Los daarvan blijft de realiteit complex, óók in België. Queer personen worden nog steeds geconfronteerd met vooroordelen, discriminatie en geweld en zien bovendien hoe recente politieke en sociale tendensen tot conservatisme bepaalde verworvenheden – onder meer voor trans personen – opnieuw onder druk zetten.

Op het eerste gezicht blijft het ook in de Belgische kunstgeschiedenis op queer vlak lang stil. Het is veelzeggend dat ons land vaak ondervertegenwoordigd blijft in internationale overzichtswerken van queer kunst. Er zijn niet meteen grote queer iconen te vinden, zoals dat elders in het Westen wel het geval is: Rosa Bonheur en Pierre et Gilles in Frankrijk bijvoorbeeld, Gluck en David Hockney in het Verenigd Koninkrijk of Thomas Eakins en Romaine Brooks in de Verenigde Staten. Initieel lijken er in de Belgische kunst ook weinig echt gedurfde voorstellingen met een queer insteek te circuleren. Tegelijk kende het prille België net een liberaal klimaat waarin heel wat werd gedoogd. Kunstwerken die elders misschien ophef hadden veroorzaakt, vonden hier soms toch een plek op salons en tentoonstellingen – al was het in een achterkamer – om daarna te worden aangekocht door officiële instellingen of andere prominente verzamelaars.

Die relatieve soepelheid kwam niet uit de lucht vallen: telkens als in de loop van de negentiende eeuw controverser opborrelde, werd de vrijheid van de kunsten fel verdedigd. Vooral de liberale en meer progressieve stemmen in de samenleving voerden vurig strijd tegen de zogenaamde *pudibonderie* of overdreven preutsheid van de goe-gemeente, zeker wanneer het over kunst ging. Dat bleek ook overduidelijk tijdens de rel rond Eekhouds queer roman *Escal-Vigor*. In Belgische kunstmilieus vond de auteur brede steun – niet omdat men het queer thema noodzakelijk omarmde, maar omdat men het beschouwde als een principiële kwestie van artistieke vrijheid.

Nader bekeken, blijkt de lap grond die we tegenwoordig België noemen dankzij zijn centrale locatie in West-Europa doorheen de (kunst)geschiedenis een onuitwisbare impact gehad te hebben. Het is een plek van tegenstellingen.

In het middeleeuwse Brugge werd sodomie intens vervolgd, terwijl kunstenaars er zonder blikken of blozen afbeeldingen van knuffelende mannen en genderfluïde heiligen maakten. Een pak later, in het negentiende-eeuwse Brussel, trad de politie hard op tegen een homogemeenschap met een groeiend zelfbewustzijn, maar zette Jean Delville met *L'École de Platon* misschien wel een van de meest gedurfde queer statements van zijn tijd neer. Ondertussen deed dezelfde stad dienst als tussenstop in internationale queer levensverhalen.

In Brussel beleefden de Franse dichters Arthur Rimbaud en Paul Verlaine de apotheose van hun stormachtige relatie, schuimde de bloedmooie en weldra wereldberoemde bodybuilder Eugen Sandow de ateliers van menig beeldhouwer af en studeerde de Duitse kunstenaar Jeanne Mammen vóór zij naam maakte met voorstellingen van queer vrouwen in het Berlijnse nachtleven.

Ook in omgekeerde zin is België op queer vlak nauwer vervlochten met de internationale kunstgeschiedenis dan je op het eerste gezicht zou denken. Tal van Belgische artiesten trokken naar omliggende landen of koesterden een intense uitwisseling met buitenlandse collega's. Denk aan Georges Eekhoud, die correspondeerde met queer voorvechters zoals de Nederlandse romanschrijver Jacob Israël de Haan en de Duitse arts Magnus Hirschfeld. Of Yvonne Serruys, die zich in Parijs vestigde, waar ze in de kring rond de Amerikaanse lesbienne Natalie Clifford Barney heel wat vriendinnen maakte en queer tijdgenoten zoals de kunstenaar Jean Cocteau ontmoette. Of Frans Masereel, die na zijn professionele doorbraak in Frankrijk en Duitsland volop inspeelde op de nieuwe mogelijkheden die de grootstad bood op het vlak van de beleving van seksualiteit en genderidentiteit. Wie goed kijkt, ontdekt al snel dat België een essentiële schakel is om een volledig beeld te kunnen krijgen van queer kunst doorheen de eeuwen.

Misschien schuilt dat 'Belgische' precies in die voortdurend verschuivende spanningsvelden en onverwachte wisselwerkingen. De queer kunstgeschiedenis van dit land is tegelijk lokaal én internationaal, geworteld in de maatschappelijke realiteit én gevormd door de uitwisseling met de wereld erbuiten. Wie haar wil begrijpen, moet bereid zijn om te letten op wat luid werd verkondigd, maar net zo goed op wat werd gefluisterd en in stilte gehuld bleef.

## WELKE LESSEN BIEDT EEN QUEER KUNSTGESCHIEDENIS ONS VANDAAG?

Queer is van alle tijden, want queer zijn is door en door menselijk. In zekere zin is er niets nieuw onder de zon: zowel toen als nu doorbreken personen en zelfs hele gemeenschappen het binaire hokjes-

denken. Alleen de termen waarmee we queerheid benoemen en de conventies en gedragsregels waaraan we ze onderwerpen, verschillen doorheen de tijd. Een queer kunstgeschiedenis leert ons die historische rijkdom aan queer perspectieven kennen, zelfs wanneer die jaren- of zelfs eeuwenlang over het hoofd werden gezien. Ze leert ons waakzaam te zijn: naar sporen te zoeken, te erkennen wat er altijd al was en ruimte te maken voor onvertelde verhalen. Door met een queer blik te kijken, kunnen we ongetwijfeld nog veel meer kunstwerken uit de kast halen dan we momenteel vermoeden.

Dit boek wil daarom meer zijn dan enkel een – hopelijk aangename – kennismaking met Belgische queer kunst. Het is ook een uitnodiging. Een uitnodiging aan het brede publiek, maar evenzeer aan musea en andere collectievormers, om kunst anders te bekijken. Al te vaak nog worden kunstwerken vanuit één standpunt belicht en ligt de nadruk op het chronologische, technische of stilistische belang van een werk. Een queer kunstgeschiedenis doet geen afbreuk aan de grote namen of iconische werken van de canon, maar verrijkt net. Ze opent de deuren naar meer diversiteit, zowel in de projecten binnen de museummuren als in het publiek dat die musea komt bezoeken – waarna die nieuwe inzichten zich ook daarbuiten kunnen verspreiden.

Dit boek heeft zeker niet het laatste woord. Integendeel: we hopen dat het een vertrekpunt vormt om zoveel mogelijk andere queer kunstwerken te ontdekken, binnen en buiten België.



Frans Hogenberg, *Executie van Brugse monniken* (1578), ets op papier, 21 x 28 cm, Brugge, Stadsarchief

## GEESTELIJK GENOT EN PROTESTANTSE PROPAGANDA

26 juli 1578: een massa mensen is toegestroomd op de Burg in Brugge om getuige te zijn van een gruwelijke executie. Op de voorgrond worden twee jonge mannen op een schavot tot bloedens toe op hun naakte rug geseseld. Met een gloeiende staaf, die net uit de brandende kolen is gehaald, wordt hun haar weggebrand. Daarna worden ze uit de stad verbannen, zoals je rechtsonder kan zien. Centraal staat de brandstapel waarop drie mannen aan hun einde zullen komen. Eeuwenlang speelde vuur een doorslaggevende rol bij het bestraffen van sodomie in onze contreien. Als een symbolische re-enactment van de goddelijke vergelding in Sodom en Gomorra hielp de brandstapel bij het reinigen van de gemeenschap die door de goddeloze seksuele handelingen onteerd was geraakt.

Nu waren brandstapels wegens sodomie op dat moment geen ongebruikelijk beeld in Brugge, maar toch veroorzaakte dit proces heel wat ophef. De veroordeelden waren namelijk monniken. En geestelijken hoefden zich normaal gezien geen zorgen te maken over brandstapels en goddelijke wraak. Maar dit waren geen normale tijden. 1578 was een woelig jaar, waarin tal van tradities overboord werden gegooid. De Lage Landen werden immers verscheurd door de Tachtigjarige Oorlog, een bijzonder complex conflict dat startte als een opstand tegen het Spaanse gezag maar al gauw een soort burgeroorlog werd. In steden als Gent, Brugge en Antwerpen werd het katholieke stadsbestuur van de macht verdreven en vervangen door een calvinistisch schepencollege. Die nieuwe stadsbesturen werden hevig bekritiseerd door katholieke kloosters die zich opwierpen als verdedigers van het ware geloof.

Maar de bom barstte pas echt toen twee Brugse monniken waren overgelopen naar protestantse zijde en getuigden over de homo-erotische excessen die zich binnen hun kloostermuren hadden afgespeeld. Het nieuws bereikte ook Gent en in beide steden werd meteen ingegrepen: de kloosters werden ontbonden en tal van monniken werden op verdenking van sodomie gearresteerd. Zowel in Brugge als Gent eindigden verschillenden onder hen op het schavot of de brandstapel.

De religieuze crisis waarin de Nederlanden zich bevonden, had niet enkel een impact op de bestraffing van de monniken, maar ook op de representatie ervan. Niemand minder dan Frans Hogenberg (1535-1590), een van de productiefste prentenmakers uit de zestiende eeuw, maakte een reeks nieuwsprenten over de beruchte executies. Nieuwsprenten waren kleine visuele verslagen over actuele gebeurtenissen. Hogenbergs voorstellingen circuleerden los of in kleine series. Verschillende ervan werden kort na verschijnen in licht aangepaste vorm opgenomen in historische werken.

Hogenberg bracht maar liefst drie prenten uit over de sodomieprocessen van 1578: twee over Brugge en eentje over Gent. Dat er überhaupt afbeeldingen van een sodomieproces gemaakt werden, is hoogst uitzonderlijk. De protestantse voorkeuren van Hogenberg waren daar wellicht niet vreemd aan. De Mechelse artiest startte zijn loopbaan in de Antwerpse uitgeverij Plantijn en kwam in de Scheldestad vermoedelijk in aanraking met het protestantisme. In elk geval werd hij in 1568 door de hertog van Alva uit de Nederlanden verbannen. Hogenberg vluchtte naar Keulen, waar hij een nieuwe drukkerij opstartte. Hij maakte zijn nieuwsprenten niet in opdracht maar op eigen initiatief. Hij liet zich daarbij vooral leiden door zijn commerciële belangen. Toch schemeren Hogenbergs anti-Spaanse voorkeuren in sommige van zijn prenten wel degelijk door.

Aan katholieke zijde probeerde men de prenten dan ook te censureren. Wanneer katholieke uitgevers het werk van Hogenberg herdrukten, lieten ze de sodomieprenten opvallend vaak achterwege. En meteen na de onthutsende executies waren sommige Gentse katholieken al een tegencampagne begonnen. Zij schreven, soms zelfs tientallen jaren later, hun eigen versie van de feiten, in stadskronieken waarin de monniken op dramatische wijze als weerloze slachtoffers werden omschreven. Al kon dit lokale weerwerk niet op tegen de internationale populariteit van Hogenbergs nieuwsprenten.



Auch zween mit ruten wollgstrichen  
 Und zween haben aus müssen weichen  
 Dan seio vast iung und mit erfarn  
 Und von den Alten versurt warn  
 Das  
 Ge u  
 Anno Dñi M D LXXVIII 26 Julij. 1578



Krist de Munter, Folder voor Internationale Homodag (1979), drukwerk, 20,8 cm x 26,9 cm Gent, Fonds Suzan Daniel

## VLUCHTIG DRUKWERK MET EEN BLIJVENDE IMPACT

Strijdvaardig steekt deze jongeman zijn vuist in de lucht. Als was hij Marianne, de allegorische Vrijheidsfiguur die het volk leidt op het iconische schilderij van Delacroix. Ondanks de marcherende menigte in de achtergrond bevinden we ons echter niet in revolutionair Frankrijk maar in het België van de twintigste eeuw. De jongen staat evenmin op een onbetaalbaar schilderij maar op een alledaagse folder. En hoewel affiches, flyers en brochures doorgaans niet tot de klassieke kunstcanon gerekend worden, onthullen deze doordeweekse visuele bronnen wel veel over de gemeenschappen waarbinnen ze circuleren.

Dat is ook het geval met deze folder, die de Homodag van 1979 aankondigde. Dat pride-evenement avant la lettre bestond uit twee onderdelen: een fuif die trots de geuzennaam 'janettennacht' claimde en een betoging die de discriminatie van holebi's aanklaagde. Op termen als queer of LGBTQ was het in de jaren 1970 nog even wachten, maar toch was er toen in België al sprake van een heuse beweging. Die was sterk gegroeid door een gezamenlijk doel: de afschaffing van artikel 372bis. Dat was in 1965 ingevoerd en plaatste homoseksualiteit de facto terug in het strafwetboek, eeuwen nadat homoseksualiteit gedecriminaliseerd was na Napoleons doortocht in onze contreien.

Artikel 372bis bepaalde de leeftijd waarop individuen seksueel volwassen waren. Voor hetero's was dat al op zestien jaar het geval, maar homoseksuelen moesten wachten tot ze achttien waren. Het artikel was bedoeld om de jeugd te 'beschermen', zodat pubers niet met homo-erotische verlangens gingen experimenteren.

Maar die 'bescherming' installeerde vooral een regelrechte discriminatie en schrijnende situaties voor prille homokoppels. Als pakweg twee zeventienjarigen een homoseksuele relatie hadden, kon de wetgever hen doorverwijzen naar de jeugdrechtbank. In het ergste geval besliste die tot een plaatsing in een instelling. Maar zodra een van beiden achttien werd, was het hek helemaal van de dam. Die achttienjarige kon volgens 372bis namelijk veroordeeld worden tot een gevangenisstraf, geldboete of ontzetting uit de burgerrechten.

Algauw ontstond er protest, al was er binnen de homobeweging veel onenigheid over hoe de afschaffing van 372bis verwezenlijkt kon worden. Een deel wou het via klassiek lobbywerk proberen. Dat was

ook het deel van de gemeenschap dat vond dat men sneller geaccepteerd zou worden als holebi's zoveel mogelijk op hetero's leken en hun hoofd niet boven het maaiveld uitstaken. Anderen vonden dan weer dat homo's zich niet moesten integreren maar net provoceren. Homo's moesten niet om goedkeuring smeken maar – net zoals de Black Pride-beweging in de VS – hun identiteit met trots omarmen. In België ontstonden verschillende organisaties met een uitgesproken links profiel die voor doelgerichte acties gingen. Zoals de organisatie van een Homodag waarop betoogd werd.

In het predigitale tijdperk hadden al die organisaties, waarvan velen maar een kort leven beschoren waren, eigen tijdschriften, folders en affiches. De grafische stijl van dit vaak vluchtige drukwerk voelt heerlijk nostalgisch, maar affiches zoals deze vormen tegelijk ook een goudmijn om zicht te krijgen op de besognes en bezigheden van de beweging in die dagen. En die zouden effectief tot successen leiden, ondanks de interne onenigheden binnen de gemeenschap. In 1985 werd artikel 372bis afgeschaft. Al gebeurde dat wel wat in mineur. Aids sloeg in die jaren immers genadeloos toe en maakte talloze slachtoffers. Ook dat verhaal zien we trouwens uitgebreid weerspiegeld in voorlichtingsaffiches en ander drukwerk uit de holebigemeenschap.



Weense meester van Maria van Bourgondië,  
*Getijdenboek van Maria van Bourgondië* (ca. 1475-1480),  
 Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Cod 1857, fol. 125v

## EEN DUWTJE IN DE RUG VOOR EEN BELAAGDE VORSTIN

Niks aan de hand voor wie dit middeleeuwse getijdenboek slechts vluchtig doorbladert. Een gekruisigde Christus is immers niet bepaald een unicum in de westerse kunstgeschiedenis. Maar wie wat langer bij deze miniatuur blijft hangen, vraagt zich misschien wel af waarom Christus in dit geval een lang kleed draagt, in plaats van zijn gebruikelijke lendendoek. Dat kleed is geen verhullend trucje van een kunstenaar die slecht is in het schilderen van messiaanse sixpacks, maar heeft een duidelijke bedoeling: aantonen dat de gekruisigde persoon in kwestie een vrouw is.