
BEELDESSAY

Eia mater fons amoris

Rosemarie Buikema

Op 15 oktober 2011 maakte de Spaanse fotograaf Samuel Aranda in het rebellerende Jemen onderstaande foto die een paar maanden later zou worden uitgeroepen tot de World Press Photo 2012. De foto, zo leert ons het bijschrift, is genomen bij de als hospitaal ingerichte Sanna Moskee. De foto toont een in burka geklede vrouw die een gedeeltelijk naakte man in haar armen houdt. Twee details vallen daarbij in het bijzonder op: de tatoeages op de arm van de man en de witte handschoenen van de vrouw. De handschoenen vervolmaken haar zeer conservatieve dracht, waarbij zelfs de handen zijn bedekt en markeren in de context van het onderschrift haar politiek-religieuze positie. Wat betreft de inscripties op het lichaam van de man: de meeste revolutionairen in Jemen hadden uit voorzorg hun naam en telefoonnummer op

hun lichaam getatoeëerd, zodat ze geïdentificeerd zouden kunnen worden in het geval ze gewond raakten of gedood werden. Daaruit valt af te leiden dat de hoogstwaarschijnlijk gewonde man deelnam aan de demonstraties die uiteindelijk leidden tot het aftreden van president Ali Abdullah Saleh. Als zodanig symboliseert dit prijswinnende beeld de verzamelde protesten en gewelddadige omwentelingen in de Arabische wereld die zo kenmerkend waren voor het jaar 2011. De jury legt er in haar rapport echter de nadruk op dat deze foto haar emotioneel raakte vanwege de verstilling en de intimiteit die binnen de context van het revolutionaire geweld naar voren komt en dat het beeld om die reden boven de vele andere inzendingen werd verkozen. De affectieve kracht van het beeld maakt het tafereel voor de jury onderscheidend.



World Press Photo 2012, Sanna Mosque, Jemen Samuel Aranda

Tegen de achtergrond van deze beknopte analyse en contextualisering van het winnende beeld dringt de vraag zich op waarop de emotie, dan wel het affect – het gevoel van verstillings en intimiteit – dat de foto volgens het jurycommentaar teweeg brengt, mogelijk-kerwijs is gestoeld. En aangezien het beeld zo onmiskenbaar is gegendert – de prominente plaats van de gesluisde vrouw kan niemand zijn ontgaan – is ook de vraag gerechtvaardigd welk verhaal dit prijswinnende tafereel ons vertelt over de seksespecifieke figuraties die anno 2012 het hart van de toeschouwer weten te raken. Direct na de bekendmaking van de prijswinnende foto viel het de westerse toeschouwers onmiddellijk op dat we hier, ondanks de details van de handschoenen en de tatoeage, te maken hebben met een zeer bekende encensering: die van de maagd Maria met in haar armen het gekruisigde en dode lichaam van haar zoon. De foto die als metafoer van de Arabische revolutie is be-

kroond, wordt in de westerse kritiek in eerste instantie dan ook niet zozeer onderzocht op haar mogelijke vreemdheid aan de westerse cultuur, maar veeleer gerelateerd aan een vertrouwd en alomtegenwoordige christelijke icoon: de *Pieta*.

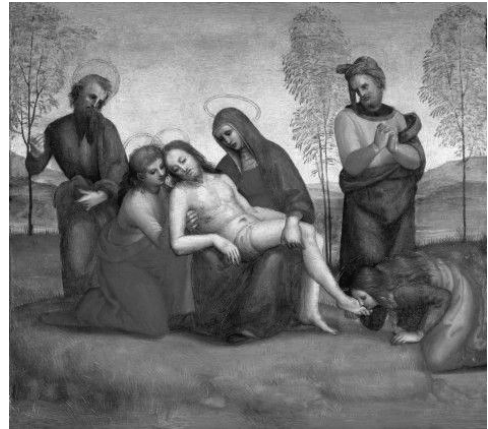
We zien deze religieuze figuratie in het Westen niet alleen in katholieke, maar ook in protestantse en seculiere contexten: in musea, op ansichtkaarten, op postzegels, op billboards en nu dus als winnende World Press foto. De maagd Maria belichaamt in deze overgedetermineerde voorstelling een welhaast onuitroeibaar concept van moederschap, waarbij het ondenkbare van de dood wordt verbonden met de moederlijke liefde en de moederlijke rouw. In elke encensering opnieuw leren we moederschap te verbinden met martelaarschap, tranen en bloed, zoals bij de iconische in marmer gehouwen *Pieta* door Michelangelo of in de *Pieta's* van Raphael.



Pieta in marmer, Michelangelo 1499, St Pietersbasiliek Rome

De winnende World Press Photo schept dus bedoeld of onbedoeld – maar voor de westerse kijker kennelijk onontkoombaar – de mogelijkheid om de Arabische Revolutie in contact te brengen met de rooms-katholieke iconografie, waarin een grote rol is weggelegd voor de verstilling van Maria: de iconische, vrouwelijke figuur die door de geste van haar liefde en haar rouw de mensheid, te midden van conflict en oorlogsgeweld, herinnert aan haar menselijkheid en dus ook haar sterfelijkheid. De associatie van de World Press Photo met een zo alomtegenwoordig christelijk icoon als de Pieta draagt bij aan het in de wereldpers erkende effect van de foto als een voorstelling van de universele behoefte aan rouw om oorlogsgeweld. Alle mensen hebben verdriet als een geliefde lijdt of sterft. En juist het feit dat deze behoefte om te rouwen in dit specifieke geval wordt gerepresenteerd door een gesluierde vrouw, maakt de foto grensoverschrijdend en inclusief. Zoals Nadia Abdullah, een freelance fotografe uit Jemen, zegt: “The foreign media has been presenting Yemenis as terrorists but this is the first time Yemen’s beautiful and expressive side has been shown” (Yemen Times, 2012). Dit is nou eens niet een foto van anarchistisch schreeuwende mannen in de straten van Jemen, maar een foto waarin een vrouw als een pilaar van kracht een gezicht geeft aan de naamloze niqab-dragende Arabische vrouw.

Deze laatste opmerking, die refereert aan de individualisering van de gesluierde vrouw, is interessant in het kader van de hierboven gestelde vraag wat de impliciet of expliciet benadrukte ontmoeting tussen Oost en West ons zegt over de geïmpliceerde genderverhoudingen. Het ligt na drie decennia van feministische cultuurkritiek namelijk voor de hand erop te wijzen dat de overeenkomst met de Pieta ook de herhaling van de passieve en op zijn hoogst dienende rol van vrouwen in conflictsituaties installeert. Een van de meest



La Pietà, Raphael 1503, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

besproken kenmerken van de katholieke moeder Maria – vrij van zonden – is immers haar functie om te bemiddelen tussen hemel en aarde, tussen de zondaren en God de vader. Haar verwantschap met de onbevleete zoon van God geeft haar al eeuwenlang een unieke macht als moeder van de kerk en dus als moeder van alle christenen. Deze macht is echter niet uitvoerend, maar slechts bemiddelend. Daarop richt zich de gevestigde feministische kritiek ten aanzien van het functioneren van Maria (Warner, 1976), en in sommige krantenberichten dientengevolge ook die voor de keuze van de WPP 2012 Jury. Maria kan weliswaar een goed woord doen voor de zondaren bij God de Vader, maar de ultieme jurisdictie is gelegen in zijn hand. De handelingsvrijheid van Maria is een Godgegeven en gesanctioneerde macht, geen soevereine macht. De aard van Maria's centrale plaats in de katholieke leer en in de westerse cultuur is dus exemplarisch voor de plaats die vrouwen nog steeds innemen, ook in wat sommigen menen te moeten categoriseren als een postfeministisch tijdperk.

Deze van Godgegeven handelingsvrijheid past bovendien naadloos in het concept van

westerse vrouwenemancipatie waarbij 'onze vrouwen' zoveel beter af zijn dan 'die van hen', omdat 'wij' ze toestaan zich openlijk en onbedekt te roeren in de openbare sfeer. Deze definitie van emancipatie en seksgeleijkheid wordt door het liberale Westen nog steeds en zonder schroom, zelfs met trots, beleden. De bezitters van de definitiemacht delen posities uit, staan vrijheden en verantwoordelijkheden toe, maar bepalen ook de grenzen van die vrijheid. Tot een vrouwelijke premier heeft dit alles nog zelden geleid in de westerse wereld, om maar iets te noemen. Vanuit dat licht bezien symboliseert de World Press Photo 2012, waarop behalve een gewonde Arabische demonstrant het empathisch moederschap zo'n prominente rol speelt, een geruststellend beeld van een revolutie. Mannen bevechten elkaar de zeggenschap over hun natie, hun wetten en hun cultuur, maar de rollen tussen de seksen blijven ten diepste onaangetaast. Moeder Maria verschijnt ten tonele wanneer zij daartoe wordt geroepen en bemiddelt vervolgens tussen hemel en aarde, goed en kwaad, om vervolgens de beslissingsmacht onaangeroerd in handen van de hemelse vader te laten.

Het is heel goed mogelijk dat een deel van het affect dat de foto veroorzaakt, is gelegen in de herkenning van een bekend tafereel met bekende connotaties in een nieuwe vormgeving. Herkenning alleen is echter niet genoeg om een affect te veroorzaken. Het succes van een iconisch beeld is nooit gelegen in de gelijkenis met voorgangers alleen. Juist de vreemdheid die aan het bekende beeld wordt toegevoegd, maakt dat het bekende beeld de fascinatie van de kijker kan oproepen, dat het oog steeds opnieuw wordt getrokken naar het gelijktijdig vreemde en bekende. Die ervaring van het vreemde in het bekende, of van het bekende in het vreemde maakt deel uit van de affectieve kracht van een artefact.

Affect-theoretici onderscheiden in het algemeen emoties van affecten. Emoties worden gezien als het resultaat van betekenisgeving, terwijl affecten juist aan die betekenisgeving vooraf gaan. Theoretici in de lijn van Massumi (1996) wijzen er daarnaast op dat een affect wordt veroorzaakt door een spanning tussen verschillende gelijktijdig werkzame belevingsniveaus. Als we de affectieve lading van het beeld willen laten doorwerken – in plaats van het terug te brengen tot wat we al weten – zouden we bereid moeten zijn de zorgvuldig gesluierte vrouw en haar aan de blik onttrokken lichaam te beschouwen als een potentiële bron van mogelijkheden. Julia Kristeva heeft er al op gewezen dat het de taak van de feministische kritiek is om de potentie van de voorstelling van Maria's functie als bemiddelaars om te buigen naar wat zij een 'post-maagdelijk moederschap' noemt (Kristeva, 1987, p. 185). Zij bedoelt daarmee dat we een vorm moeten zien te vinden waarin de vergeestelijkte devotie van de moeder ten opzichte van de dode zoon kan worden aangewend voor het leven, ook al hangt daar het gewicht van eeuwen aan. In de herhaling van het iconische beeld zit met andere woorden ook de potentie voor de transformatie vervat.

Dat fenomeen van de omvormende herhaling heeft de fotograaf in elk geval zelf ook in het op zijn scherm verschenen beeld gezien. Ook hij werd verrast en geraakt door de kracht van zijn eigen foto en ook hij vroeg zich af waarin dat affect gelegen was: 'The woman is not just crying. It was something more. You can feel that the woman is really strong' (New York Times, 2012). Het is precies dit 'something more' waaraan de foto zeggingskracht ontleent, affectief wordt, tot nadenken stemt: 'Her body language – right arm tightly wrapped around his neck, left hand clinging to his arm – conveys everything her expression cannot,' schrijft een blogger

op internet (New York Times, 2012). Die visuele link naar de traditie is wellicht onontbeerlijk voor een aangrijpend beeld. Maar alleen in combinatie met het openstaan van het beeld voor de exitbordjes, zit de hoop op verandering. De hoop op iets nieuws, die zo kenmerkend was voor de Arabische Lente van 2011.

Literatuur

- Massumi, B. (1996). The autonomy of affect. In P. Patton (Ed.), *Deleuze: a critical reader* (p. 217-239). Oxford: Blackwell Publishers.
- Warner, M. (1979). *Alone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*. London: Picador.
- Yemen's winning World Press Photo. (2012, 13 februari). *Yemen Times*. Retrieved from: <http://www.yementimes.com/en/1546/variety/374/Yemens-winning-World-Press-Photo.htm>
- Kristeva, J. (1987). *Tales of love*. New York: Columbia University Press.
- A painterly World Press Photo winner. (2012, 10 februari). *New York Times*. Retrieved from: <http://lens.blogs.nytimes.com/2012/02/10/a-painterly-world-press-photo-winner/>