

## Van de andere kant

De biografische speelfilms *Caravaggio* en *Love is the Devil* bekeken vanuit queer perspectief

---



OWG II BIOPICS // DR. A. C. KISTERS

REINATE VAN GEMERT // 3496066

UNIVERSITEIT UTRECHT // KUNSTGESCHIEDENIS

19.06.2013



## **Inhoudsopgave**

<b>Inleiding</b> .....	<b>5</b>
<b>Derek Jarman en John Maybury</b> .....	<b>7</b>
<b>Caravaggio</b> .....	<b>13</b>
Identiteit in beweging.....	16
<b>Love is the Devil</b> .....	<b>21</b>
Non-normatieve seksuele praktijk en artistieke inspiratie.....	23
Spelen met gender .....	27
<b>Conclusie</b> .....	<b>29</b>
Literatuurlijst .....	31
Bronnen .....	32
Websites .....	32
Illustratieverantwoording .....	32



## Inleiding

Dat een avondje uit John Maybury's leven zou veranderen heeft hij waarschijnlijk nooit vermoed. Behorend tot de kringen van kunstenaar Andrew Logan en Luciana Martinez, die deel uitmaakten van de zogeheten *Blitz Kids*, bevond Maybury zich in het epicentrum van de Britse punkcultuur. Na een optreden van *Siouxsie and the Banshees* zou hij met kunstenaar Kevin Whitney naar huis gaan. Die nam hem de volgende ochtend mee naar zijn vriend regisseur Derek Jarman. Jarman was bezig aan zijn nieuwste film *Jubilee* (1977), waarvoor hij op zoek was naar figuranten uit de punkscène. Hoewel deze rol Maybury op het lijf was geschreven, zou hij in plaats daarvan kostuums en decors voor de film ontwerpen. Na deze samenwerking deed Jarman hem een Super-8 camera cadeau, hem hiermee aanmoedigend zelf films te gaan maken.<sup>1</sup> Daarmee stond Jarman aan de wieg van Maybury's regisseurscarrière. Dat die eerste samenwerking van Jarman en Maybury een vruchtbare was, blijkt wel uit hun latere gezamenlijke projecten.

Daarnaast hebben beiden, onafhankelijk van elkaar, een biografische speelfilm over het leven van een kunstenaar gemaakt. Jarman regiseerde in 1986 zijn versie van het leven van Caravaggio en Maybury verfilmde in 1998 een episode uit het leven van de Britse kunstschilder Francis Bacon. Hoewel er over Derek Jarman veel geschreven is, blijft zijn relatie met John Maybury een onderbelicht thema. In deze paper zal duidelijk worden welke parallellen er te trekken zijn tussen beide regisseurs en hun biografische speelfilms. Daarbij zal ook gekeken worden naar de invloed die Jarman op Maybury heeft gehad. Er zal eerst worden ingegaan op de regisseurs en hun oeuvre, waarbij vooral de samenwerking tussen Jarman en Maybury centraal staat. Daarmee zullen zij binnen de Britse filmgeschiedenis gepositioneerd worden. Vervolgens worden de twee eerder genoemde biografische speelfilms onder de loep genomen. Omdat beide films handelen over het thema seksualiteit en identiteit, dient de queer theory hierbij als methodisch kader. Queer theory is een relatief jong wetenschappelijk discours dat midden jaren '90 is ontsproten uit het feminisme

---

<sup>1</sup> Interview met John Maybury, <[http://www.youtube.com/watch?v=nUf8s2aG\\_SM](http://www.youtube.com/watch?v=nUf8s2aG_SM)> (16 juni 2013).

en de LGBT-studies. Waar de term queer voorheen vooral een negatieve connotatie had, wordt het in dit wetenschappelijk discours vooral gebruikt als overkoepelende term voor de seksuele identiteiten en voorkeuren die afwijken van de door de maatschappij gestelde normen.<sup>2</sup> Kenmerkend voor dit begrip is zijn rekbaarheid. Binnen queer kunnen bijvoorbeeld ook travestie en hermafroditisme worden geschaard. De methode wordt ingezet om de naar verluidt stabiele verhoudingen tussen sekse, genderclassificaties en seksualiteit kritisch te onderzoeken en aan de kaak te stellen. Hiermee wordt het post-structuralistische idee dat de seksuele identiteit uit meer elementen wordt gevormd en daarmee voortdurend in ontwikkeling is onderschreven. Tot slot zal er een antwoord gegeven worden op de vraag hoe de biografische speelfilms binnen het oeuvre van de regisseurs en of er invloeden van Jarman terug te zien zijn in Maybury's *Love is the Devil*.

---

<sup>2</sup> Annamarie Jagose, *Queer theory: an introduction*, New York 2008<sup>10</sup> (1996), pp. 3-5.

'I didn't have to adopt a course. I sort of became one.'<sup>3</sup>

## **Derek Jarman en John Maybury**

Hoewel Derek Jarman nooit voor ogen had om filmmaker te worden, is hij inmiddels een gerenommeerde naam binnen de Britse filmgeschiedenis. In meerdere biografieën wordt hij een universeel genie genoemd, met kwaliteiten strekkende van tuinieren en schilderen tot actievoeren op politiek gebied.<sup>4</sup> In dit hoofdstuk zal worden ingegaan op de andere kwaliteit van Jarman: die op het gebied van de film. Er zal een overzicht van Jarmans oeuvre worden gegeven, waarin niet naar volledigheid wordt gestreefd.<sup>5</sup> De focus zal liggen op Jarmans' onderscheidende betekenis voor de Britse filmwereld en zijn samenwerking met John Maybury.

Derek Jarman werd in 1942 geboren in het Engelse Northwood. In zijn jeugd ontwikkelde hij een grote interesse voor schilderen. Hij behaalde een universitaire graad aan het conservatieve King's College, waar hij afstudeerde in de vakken Engels, geschiedenis en kunstgeschiedenis. Daarmee heeft hij een breed cultureel, historisch en literair referentiekader opgebouwd, waar hij in zijn latere speelfilms uit zou putten. Na King's College trad hij toe tot de Slade School of Fine Arts, waar hij vrije schilderkunst als studierichting koos. Op de kunstacademie begaf Jarman zich middenin de culturele veranderingen die Engeland onderging. Op de Slade werd zijn oog al gauw getrokken tot theaterontwerp.<sup>6</sup> Daarom volgde hij daar, naast zijn hoofdvak schilderkunst en tekenen, bijvakken in theater- en decorontwerp. Hij heeft dus nooit een opleiding tot het maken van films gevolgd, noch specifieke kennis op het gebied van filmmaken opgedaan. Een tweetal theaterstukken, Frederick Ashton's *Jazz Calendar* en *Don Giovanni* (beide in 1969), waar hij als decorontwerper aan heeft meegeholpen, vormden de enige vakkennis die hij had.

---

<sup>3</sup> BBC, *Face to Face*, 15.03.1993.

<sup>4</sup> Rowland Wymer, *Derek Jarman*, Manchester 2005, p. 1.

<sup>5</sup> Voor een compleet overzicht van Jarmans' werk kan Peake's biografie (1999) worden aangeraden.

<sup>6</sup> Tony Peake, *Derek Jarman*, London 1999, pp. 114-115.

Toch vormde dit geen belemmering voor regisseur Ken Russell (1927-2011) om Jarman in 1970 te vragen om mee te werken aan zijn film *The Devils* (1971). Dit zou het begin vormen voor Jarmans productieve leven binnen de filmsector. Voor deze controversiële film was het Jarmans taak om decors te ontwerpen. In de produktie zijn al bepaalde elementen te herkennen die later zullen terugkeren in Jarmans eigen werk. De film gaat terug op Aldous Huxley's boek *The Devils of Loudun* (1952), en toont daarmee het verhaal van een aantal door demonische invloeden beheerste nonnen in het zeventiende-eeuwse Frankrijk. Jarman ontwierp een moderne versie van het schilderachtige stadje Loudun, dat in de film wordt weergegeven als een twintigste-eeuwse geometrische stad die uit grijstinten is opgebouwd. Als stuwende kracht achter deze anachronistische manier van werken kan regisseur Russell aangewezen worden.<sup>7</sup>

In de jaren '70 begon Jarman zelf ook met maken van films. Zijn eerste films schoot hij met een super-8 camera die hij cadeau kreeg van een bevriend architectuurstudent Marc Balet, die later voor Andy Warhol zou gaan werken.<sup>8</sup> De Super-8 camera werd in 1965 door Kodak in de markt gezet om het grote publiek van de homemovie-maker te veroveren. Maar doordat de camera lage opnamekosten kende en er geen ingewikkelde technische apparatuur nodig was bij het filmen, werd het ook een geliefd opnamemiddel voor beginnende filmmakers uit met name de avant-gardistische hoek. In Engeland speelde de bloei in de avant-gardistische film zich af rondom de in 1966 opgerichte London Film-Makers' Co-operative. Binnen dit gezelschap maakten filmmakers als Peter Gidal en Malcolm Le Grice films waarin ze de alleen uitgingen van de formele eigenschappen van het medium en elke illusie wilden uitsluiten. Jarman sloeg daarentegen een andere weg in. Zijn eigen interesses vormden het hoofdonderwerp van zijn films. Zijn fascinatie voor het oude Egypte en zijn interesse in alchemie en Jungiaans symbolisme keren regelmatig terug. De acteurs die in deze korte films voorkomen behoren tot Jarmans vriendenkring. Zij keren later regelmatig terug als figurant in zijn vaak strak gebudgetteerde speelfilms. Binnen zijn films was veel ruimte voor experimenten die niet per se

---

<sup>7</sup> Micheal O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, p. 57.

<sup>8</sup> O'Pray 1996 (zie noot 7), p. 60.



voortvloeiden uit het medium op zich. Hij experimenteerde bijvoorbeeld met kleurengels, het over elkaar monteren van beelden en reflecterende objecten, die er vanwege de ingebouwde lichtsensor in zijn camera voor zorgden dat het beeld donker werd. Omdat het moeilijk is om geluid te koppelen aan een super-8 film, werd dit vaak los afgespeeld. Door films op afzonderlijke afspeelmomenten van verschillende audio te voorzien, experimenteerde Jarman ook met de invloed die geluid heeft op de sfeer van een film.

Met zijn korte films is Jarman van grote invloed geweest op een volgende generatie jonge filmmakers die de New Romantics werden genoemd.<sup>9</sup> John Maybury en Cerith Wynn Evans behoorden tot de kern van deze groep, die tussen 1981 en 1986 bestond.<sup>10</sup> De groep had nauwe banden met het Londense nachtleven en de homoscene en de popsterren, dansers en kledingontwerpers die zich daarbinnen bewogen. Maybury omarmde in zijn korte films de overdadig weelderige stijl van Kenneth Anger en de thematiek van Jean Cocteau en Jean Genet, en verzette zich tegen het anti-illusionisme van de filmmakers rondom de structurele film.<sup>11</sup> Hij nam her en der beelden, versneed ze, en monteerde ze weer aan elkaar. De invloed van Jarman komt terug in de theatraliteit van deze films en de speciale aandacht voor mise-en-scène en de behandeling van het thema seksualiteit en de homoseksuele ervaringswereld. Ook het amateuristische en het werken met vrienden zijn eigenschappen die de films van zowel Jarman als Maybury karakteriseren.

Jarman en Maybury leerden elkaar in 1978 kennen. Jarman had toen al de stap naar de wereld van de speelfilm gemaakt: in 1976 nam hij zijn homoerotische en in Latijn gesproken *Sebastiane* op. Maybury studeerde schilderkunst aan de North East London Polytechnic.<sup>12</sup> Aan de vooravond van het premierschap van Margaret Thatcher, die grote bezuinigingen zou

---

<sup>9</sup> David Curtis, *A History of Artists' Film and Video in Britain*, London 2007, pp. 261-266.

<sup>10</sup> Michael O'Pray, "New Romanticism' and British Avant-Garde Film in the Early 80s', in: Robert Murphy (red.), *The British Cinema Book*, London 2009<sup>3</sup> (1997), p. 343.

<sup>11</sup> Curtis 2007 (zie noot 9), pp. 264-265.

<sup>12</sup> Paul Verstraeten en Barry Speekman (red.), *De jonge romantici en Derek Jarman in de Britse film*, uitgave bij festival *The Romantic Aesthetics* (Amsterdam 1986), p. 29.

aankondigen op het gebied van cultuur waar de punksubcultuur sterk op afgaf, nam Jarman *Jubilee* (1978) op. In deze film komt koningin Elizabeth I in de chaos van de punk in Engeland van de jaren '80 terecht. Hiermee geeft Jarman zijn eigen draai aan de historische film, dat een geliefd genre was binnen de Britse film.<sup>13</sup> Dit combineren van heden en verleden loopt als een rode draad door de speelfilms van Jarman. Maybury, die ondergedompeld was in de punksubcultuur, verzorgde de kostuums en decors voor *Jubilee*. In 1986 werkten beiden aan een drietal video's die het album *The Queen is Dead* van *The Smiths* begeleidden. Waarom het tien jaar duurde tot deze volgende samenwerking blijft onduidelijk. De clips bestonden uit een samenvoeging van video- en super-8 fragmenten. Maybury was verantwoordelijk voor het opnemen van enkele beelden en de montage ervan. De technische kennis die hij hierbij heeft opgedaan zette hij in bij zijn bijdrage aan Jarmans' *The Last of England* (1987), waarin Jarmans' muze Tilda Swinton voor het eerst ten tonele komt. In deze film staat de verloedering van het moderne Engeland, dat onder meer onderhevig is aan de invloeden van het Thatcherisme en het consumentisme, in schril contrast met de rijke geschiedenis die het land kent. Het is een non-narratieve film die zich niet in samenvattende bewoordingen laat omschrijven. De door Jarman opgenomen beelden werden afgewisseld met super-8 fragmenten uit zijn kindertijd. De montage hiervan kwam voor de rekening van Maybury. Hun periode van samenwerking werd afgesloten met Jarmans' *War Requiem* (1989), een adaptatie van Benjamin Brittens gelijknamige requiem. In zijn bewerking vergelijkt de regisseur de verwoestende werking die eerste wereldoorlog had met de verwoestende werking van de AIDS epidemie uit zijn tijd. Omdat homoseksualiteit in Engeland, ook na de decriminalisatie ervan in 1967, sociaal niet geaccepteerd werd, duurde het lang voordat er werd ingegrepen om de desastreuze effecten die AIDS had in te perken. Maybury verzorgde de videomontage.

Na deze samenwerkingsperiode zijn Jarman en Maybury hun eigen weg gegaan. Jarman bleef, tot hij in 1994 aan de gevolgen van aids overleed, films maken. Door AIDS verloor hij uiteindelijk zijn zicht. Zijn laatste film *Blue* (1993) toont daarom alleen een blauw scherm, voorzien van voice-overs van Tilda

---

<sup>13</sup> Sarah Street, *British National Cinema*, London 1997, p. 103.

Swinton, Nigel Terry en John Quentin. Hun commentaar verbindt Jarman's eigen situatie met de algehele aidsproblematiek en beschouwt het in een groter kader van wereldrampen. Maybury bleef vooral veel videoclippen maken, waaronder de met meerdere prijzen bekroonde clip behorende bij Sinéad O'Connors *Nothing Compares 2 U*. Ook verzorgde hij clips voor Neneh Cherry, Boy George en Cyndi Lauper. Met het geld dat hij hiermee verdiende financierde hij zijn experimentele films, waartoe *Remembrance of things past: true stories visual lies* gerekend kan worden. Zijn bewerking van Manfred Karge's toneelstuk *Man to Man* (1992) combineert hij de taal van de experimentele film met die van de videoclip. Toch schuwt Maybury ook de meer mainstream kant van de filmwereld niet. Met zijn meest recente thriller *The Jacket* (2005) en dramafilm *The Edge of Love* (2008) heeft hij zich in de wereld van de grote budgetten en bekende acteurs gestort. Vanuit het oogpunt op het te bereiken publiek is het te verklaren dat Maybury deze films traditionelere werkwijze heeft gekozen. Met *Love is the Devil* balanceert Maybury tussen experimenteel en traditioneel.

Resumerend kan gesteld worden dat Derek Jarman met zijn experimentele films op super-8 formaat een frisse wind was binnen de Britse filmwereld, die in die tijd vooral gericht op het maken van films waarbinnen het tonen van de formele eigenschappen van het medium de hoofdzaak was. Jarman bracht daar verandering in, door illusie weer toe te laten en zijn persoonlijke interesses en problematiek, zoals zijn worsteling met homoseksualiteit en de veranderende maatschappij, in de films te verwerken. Dit werd door jonge filmmakers als Maybury opgepikt. Door hun samenwerking heeft Maybury vooral de techniek die achter het maken van films schuilgaat onder de knie gekregen. Jarman, die altijd een beperkt budget had, inspireerde Maybury ook in het creatief omgaan met de middelen die voorhanden waren. Ook zijn democratische manier van regisseren, waarin de rol van vrienden niet onderschat moet worden, sijpelt door in Maybury's werk, zonder dat de kijker zich daar bewust van is.



## Caravaggio

Met een budget van £475.000, verkregen van het British Film Institute, begon Jarman in 1985 met het opnemen van zijn film over Caravaggio.<sup>14</sup> Vanwege het beperkte budget vonden de opnames, die zes weken zouden duren, plaats in een oud havenpakhuis in London. Om de gerecreëerde Italiaanse setting kracht bij te zetten nam Jarman in Rome straatgeluiden op.<sup>15</sup> Ook ademt de film in zijn claustrofobie en belichting, waarvoor Caravaggio's chiaroscuro als leidraad is genomen, de sfeer van Caravaggio's schilderijen. Omdat betrouwbare historische bronnen over Caravaggio schaars zijn, met uitzondering van een enkel politierapport waarin de schilder ter sprake komt, is het script grotendeels gebaseerd op een selectie van Caravaggio's schilderijen. Een lezing van deze schilderijen heeft geleid tot Jarmans' portret van de driehoeksverhouding tussen de schilder, Ranuccio Thomasoni en Lena. Lena was, zo is te lezen in een politieverlag, een prostituee en het vriendinnetje van de historische Caravaggio.<sup>16</sup> In de film hoort zij echter bij Ranuccio, de man die Caravaggio oppikt in een bar en die in de film vervolgens model staat voor de Johannes de Doper en de moordenaar van Matteüs. Tegen het einde van de film wordt Ranuccio door Caravaggio vermoord. De enige historische bron voor dit gewelddadige incident is een politierapport daterend van mei 1606, waarin staat dat Caravaggio naar aanleiding van de ruzie om een weddenschap ene Ranuccio de Terni dodelijk verwondde op Campo Marzio.<sup>17</sup> De film vertelt echter een ander verhaal.

Jarman schrijft dat, toen Caravaggio vier jaar na zijn vlucht uit Rome in Porto Ercole overleed, in zijn nalatenschap een schilderij met als onderwerp Johannes de Doper werd aangetroffen.<sup>18</sup> Het gegeven dat Caravaggio dit schilderij enkele jaren voor het incident op Campo Marzio maakte en het

---

<sup>14</sup> O'Pray 1996 (zie noot 7), p. 146.

<sup>15</sup> John A. Walker, *Art and Artists on Screen*, Manchester 1993, p. 94.

<sup>16</sup> Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1985, p. 191.

<sup>17</sup> Rudolph en Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 2007<sup>2</sup> (1963), pp. 193-195.

<sup>18</sup> Derek Jarman, *Derek Jarman's Caravaggio: the Complete Film Script and Commentaries*, London 1986.

gedurende zijn tijd in vrijwillige ballingschap bij zich droeg, was een bron van inspiratie voor Jarman, die zich afvroeg waarom juist dit schilderij een specifieke waarde voor de schilder had. Hij koppelde het aan een ander aan Sint Johannes gewijd schilderij: *De onthoofding van Johannes de Doper* (1608). Dit is tevens het enige door Caravaggio gesigeneerde schilderij. De met rode verf geschilderde signatuur, die geplaatst is in het bloed dat uit de keelwond van Johannes stroomt, toont *F. Michelangelo*. Kunsthistorica Genevieve Warwick stelt dat dit staat voor 'Fra. Michelangelo', waarmee Caravaggio zijn ridderlijke status en auteurschap benadrukte.<sup>19</sup> Door 'Fecit Michelangelo' te lezen, interpreteert Jarman de signatuur echter als Caravaggio's schuldverklaring aan de moord op de persoon die voor het andere schilder van Johannes de Doper, waaraan Caravaggio zo gehecht was, model stond. Jarman associeert dit tot slot met de melancholie die hij in de blik van Caravaggio ziet in het schilderij *Het martelaarschap van St. Mattheüs* (1599, zie afb. 1 en 2), waarin hij zichzelf op de achtergrond heeft geschilderd. Over deze blik schreef Jarman:

'Michele (Michelangelo Merisi da Caravaggio, red.) gazes wistfully at the hero slaying the saint. It is a look no one can understand unless he has stood till 5 a.m. in a gay bar hoping to be fucked by that hero. The gaze of the passive homosexual at the object of his desire, he waits to be chosen, he cannot make the choice.'<sup>20</sup>

Hiermee vormt Jarman uit zijn lezing van enkele schilderijen een verhaal waarin de seksuele identiteit van Caravaggio centraal staat. Deze schilderijen keren op drie manieren terug in de film. Ten eerste wordt er een aantal als tableau vivant in beeld gebracht. Daarnaast zien we Caravaggio een aantal keer in zijn atelier, werkend aan een schilderij. Ook wordt een enkel voltooid werk getoond, aan de hand van reproducties die de regelmatig met Jarman samenwerkende Christopher Hobbs voor de film maakte.<sup>21</sup> Ter aanvulling op zijn eigen lezing, heeft Jarman de standaardwerken van Walter Friedlaender (*Caravaggio Studies*, 1955) en Howard Hibbard (*Caravaggio*, 1985) geraadpleegd.<sup>22</sup> Zodoende

---

<sup>19</sup> Genevieve Warwick (red.), *Caravaggio: Realism, Rebellion, Reception*, Newark 2006, p. 15.

<sup>20</sup> Derek Jarman, *Dancing Ledge*, New York 1985, p. 22.

<sup>21</sup> Peake 1999 (zie noot 6), pp. 347-348.

<sup>22</sup> William Pencak, *The films of Derek Jarman*, North Carolina 2002, pp. 72-73.

worden er gedurende deze fictieve reconstructie van het leven van Caravaggio historische figuren ten tonele gevoerd. Bijzonder absurdistisch is de scène waarin Caravaggio's tijdsgenoot en biograaf Giovanni Baglione (1566-1643) liggend in bad, in een houding die refereert aan Jacques Louis Davids' *De dood van Marat* (1793), op een typemachine een vernietigende kritiek schrijft naar aanleiding van de vernissage van Caravaggio's *Amor Vincit Omnia* (1601-1602). Anachronismen zoals de typemachine komen in het gehele oeuvre van Jarman regelmatig terug, daarop is deze film geen uitzondering. Jarman zocht hierin een parallel met Caravaggio, die mensen van de straat plukte om model te staan voor zijn schilderijen, die gebaseerd waren op religieuze of klassieke heidense taferelen.<sup>23</sup> Tegelijkertijd ondersteunen deze anachronismen de mogelijkheid om de thematiek van Jarman's film binnen een bredere context te zien en daarbij ook de debatten over homoseksualiteit die in de 20<sup>e</sup> eeuw plaatsvonden te betrekken. In het eerste deel van zijn nog steeds gezaghebbende *The History of Sexuality* zet historicus Michel Foucault uiteen dat homoseksualiteit vanaf 1870 als identiteit werd beschouwd, zij het op medische gronden.<sup>24</sup> Binnen de historische periode waarin Caravaggio leefde bestond homoseksualiteit in de moderne zin des woords dus nog niet. Toch zag Jarman in Caravaggio de meest homoseksuele schilder van zijn tijd.<sup>25</sup> Hij zag hierin een parallel met zijn eigen leven: ook hij moest zijn geaardheid lange tijd onderdrukken, omdat homoseksualiteit binnen de Britse maatschappij niet werd geaccepteerd.

---

<sup>23</sup> Verstraeten en Speekman 1986 (zie noot 12), p. 34.

<sup>24</sup> Michel Foucault, *The History of Sexuality: volume I, the will to knowledge*, Harmondsworth 1981<sup>2</sup> (1978), p. 43.

<sup>25</sup> Jarman 1985 (zie noot 20), p. 22.



Afb. 1 Sean Bean als Ranuccio, pose *Het martelaarschap van Mattheüs* // Caravaggio 00:36:31



Afb. 2 Caravaggio, *Het martelaarschap van St. Mattheüs*, 1599-1600, olieverf op doek, 323 x 343 cm, San Luigi dei Francesi, Rome.



## Identiteit in beweging

Jarmans *Caravaggio* is de eerste film waarbij hij zo dicht mogelijk een traditioneel narratief heeft geprobeerd te benaderen. In de openingsscène zien we Caravaggio liggend op zijn sterfbed. Het verhaal ontvouwt zich daarna als herinneringen of hallucinaties in de vorm van flashbacks, die soms worden onderbroken wanneer er wordt teruggegaan naar de schilder die aan het sterven is. Beelden zonder dialoog zijn voorzien van een voice-over, bij monde van de kunstenaar. Met uitzondering van de tweede en de voorlaatste scène wordt op deze wijze de periode tussen Caravaggio's jeugd tot aan zijn overlijden in Porto Ercole chronologisch verteld. Voordat er wordt overgegaan naar het hoofdonderwerp van de film, worden er twee scènes gewijd aan het leven van de jonge Caravaggio, gespeeld door Dexter Fletcher. Deze scènes tonen aan dat seksuele identiteit en seks geen inwisselbare begrippen zijn. In de eerste scène wordt de jonge schilder neergezet als een promiscue jongen van de straat, die niet alleen zijn kunst maar ook zijn lichaam verkoopt. In de daarop volgende scène confisqueert de in lichaamstaal en articulatie nichterige trekjes vertonende kardinaal Del Monte tijdens het ziekbed van Caravaggio diens mes, dat hij in ruil voor *De Luitspeler* (1596) terugkrijgt. Dit schilderij toont een feminiene jongen die muziek speelt. De partituur leest *Voi sapete ch'io v'amo* (Je weet dat ik van je hou). De kardinaal, die hier duidelijk gecharmeerd van is en later zal zeggen 'I dreamed of paintings I could love', neemt Caravaggio onder zijn hoede. Tijdens het geven van onderricht aan de jonge schilder zoekt hij intiem contact, waar Caravaggio voor terug deinst. Uit deze scènes wordt duidelijk dat Caravaggio zijn seksuele identiteit niet ontleend aan zijn promiscue gedrag, maar dat hij zijn mannelijkheid als lustobject alleen inzet om geld mee te verdienen.

Wanneer de twee toekomstige modellen Ranuccio en Lena in beeld komen, gespeeld door de tot dan toe vrij onbekende Sean Bean en Tilda Swinton, is Caravaggio in een andere fase in zijn leven beland, waarin hij zijn verlangen naar een man nu niet meer verborgen houdt. Caravaggio ziet de gokkende Ranuccio in een bar en kan zijn ogen niet van hem af houden. Barman Davide, met wie Caravaggio ook geen puur platonische relatie heeft, vertelt hem echter dat hij

onbereikbaar is, en geeft Caravaggio de suggestie om hem te schilderen. Caravaggio geeft in eerste instantie aan niet voor Ranuccio te willen betalen, dit benadrukt het idee dat het hier om liefde gaat en niet om lust. Wanneer de schilder vervolgens aanwezig is bij een vechtwedstrijd tussen Ranuccio en Davide, zoek hij toenadering tot Ranuccio, die de wedstrijd heeft gewonnen, en geeft hem een goudstuk. Deze scène signaleert een verschuiving in de identiteit van Caravaggio: waar eerst hij de heteroseksueel georiënteerde ruige straatjongen was die zijn lichaam aan mannen uit de middenklasse verkocht, zijn de rollen nu omgedraaid. Caravaggio behoort nu tot de middenklasse, en gebruikt geld als middel om dichterbij het lichaam van de heteroseksueel georiënteerde Ranuccio te komen. Dit gegeven wordt versterkt in de daaropvolgende scène, waarin de vechtersbaas model staat voor Caravaggio, die uit Ranuccio hernieuwde inspiratie put voor zijn *Het martelaarschap van Mattheüs*. Als slot van deze scène klemt Caravaggio een muntstuk tussen zijn lippen, brengt zijn mond bij die van Ranuccio, en geeft het muntstuk over. Wanneer we deze scène koppelen aan de kus die de mannen uitwisselen, wordt het begin van seksuele passie tussen beiden geïmpliceerd. Ter opening van deze scènes zet Jarman echter een truc in die hij in zijn eerdere films ook gebruikt: het verblinden van de kijker met een reflecterend object. In dit geval dient het om de kijker alert te maken op wat gaat komen, en niet verblind door de spanning die er tussen de mannen aanwezig lijkt te zijn, ervan uit te gaan dat dit daadwerkelijk zo is. Ranuccio geeft immers aan dat het hem alleen om geld te doen is, wanneer Lena hem later op de kus aanspreekt. De korte scène waarin Caravaggio de pose aanneemt zoals hij zichzelf later in *Het martelaarschap van Mattheüs* (1599-1600) zou schilderen, laat de kijker vermoeden dat Caravaggio, met zijn verlangende blik, uit andere motieven handelt.

In de aanloop naar de vernissage van *Amor Vincit Omnia* blijkt dat de verhoudingen tussen Caravaggio, Ranuccio en Lena complexer zijn dan ze eerder werden geschetst. Terwijl Caravaggio bezig is aan *Johannes in de wildernis* (1604), waarvoor Ranuccio poseert terwijl Lena aan zijn voeten ligt, brengt een koerier een kostbare jurk die Caravaggio voor Lena heeft aangeschaft. Terwijl ze de jurk voorhoudt en Caravaggio haar oorbellen aandoet, bedankt ze hem met een passionele kus. De twee staan aan weerszijden van het cinematografisch

kader, op de achtergrond zien we de poserende Ranuccio, kijkend naar het paar. De intimiteit die Caravaggio en Lena hebben lijkt jaloeerse gevoelens bij Ranuccio op te wekken. Maar naar welk object zijn jaloezie uitgaat, blijft onduidelijk.

Wanneer Lena na het feest poseert voor Caravaggio's *Boetvaardige Maria Magdalena* (1597), vertelt zij hem dat ze zwanger is. Ranuccio ontaardt in woede wanneer hij dit nieuws van de schilder hoort. Hoewel Ranuccio ervan uitgaat dat de schilder dit op zijn geweten heeft, blijkt Scipione Borghese, het neefje van de paus, de vader te zijn. Juist op dat moment doet Lena, die inmiddels van een meisje uit de straten van Rome is getransformeerd tot een gesoigneerde vrouw, haar intrede. Op Ranuccio's vraag hoe het nu met hen verder zal gaan, antwoordt ze dat hij nu eindelijk samen kan zijn met Caravaggio.

De complexe driehoeksverhouding culmineert in de moord op Lena, waarvoor Ranuccio gearresteerd wordt. Overtuigd van zijn onschuld pleit Caravaggio bij de paus voor zijn vrijlating. In deze scène heeft de regisseur zichzelf overigens een kleine bijrol gegeven, als entourage van de paus. Wanneer dit lukt en Ranuccio grijnzend het gevang verlaat, blijkt dat hij toch de dader was. De tot dan toe heteroseksueel georiënteerde Ranuccio geeft aan dat het hem om Caravaggio's liefde te doen was. Hoewel de weg nu vrij ligt, eindigt de relatie prematuur in geweld wanneer Caravaggio Ranuccio van het leven berooft. De kijker wordt in het ongewisse gelaten omtrent de reden van deze wanhoopsdaad. Is het omdat Ranuccio Caravaggio's artistieke inspiratie en mogelijkheid tot een heteroseksuele relatie heeft ontnomen? Of is juist de mogelijkheid die het overlijden van Lena geeft tot het ontstaan van een homoseksuele relatie de reden? Door het wegvallen van Lena verviel de binaire taxonomie tussen man en vrouw, heteroseksueel en homoseksueel, die ervoor zorgde dat de relatie tussen de hoofdrolspelers als nominatief kon worden gezien. De kijker wordt in het ongewisse gelaten.

Jarman geeft ons met zijn *Caravaggio* een queer versie van de schilder. Jarman insinueert de homoseksualiteit van heteroseksueel georiënteerde mannen. De groei die de schilder en Ranuccio gedurende de film doormaken onderstreept dat identiteit, waar de seksuele identiteit ook onderdeel van uitmaakt, eeuwig in verandering is. Terloops speelt Jarman ook met de notie van genderperformativiteit, door een vrouwelijke actrice te laten poseren voor *Amor*

*Vincit Omnia*, waarop een jongen te zien is. Dit is een onderwerp dat we ook tegen zullen komen in Maybury's *Love is the Devil*.

## Love is the Devil

Maybury maakte in 1998 zijn speelfilmdebuut met *Love is the Devil*, zijn verfilming over het leven van de Britse schilder Francis Bacon (1909-1992). Het budget voor de film was ongeveer £900.000, waarvan een klein kwart van de Arts Council afkomstig was.<sup>26</sup> Omdat Maybury vooral aangetrokken werd door de schilderijen die Bacon van zijn geliefde George Dyer maakte, diende de periode van hun turbulente relatie als tijds kader voor de film.<sup>27</sup> Tegelijkertijd kon Maybury zich herkennen in deze relatie, omdat hij zijn geliefde Trojan in 1986 verloor aan een overdosis.<sup>28</sup> Zoals ook bij Jarmans' *Caravaggio*, wordt het verhaal in *Love is the Devil* verteld in de vorm van herinneringen. Wanneer er een dialoog ontbreekt, worden de beelden voorzien van een voice-over bij monde van de kunstenaar. Een groot verschil tussen de films is dat in *Love is the Devil* niet wordt toegewerkt naar de dood van de kunstenaar, maar die van zijn muze.

Naar zijn idee waren er al genoeg documentaires en uitstekende naslagwerken over het leven van de schilder. Maybury heeft met deze film dan ook geen waarheidsgetrouwe afspiegeling van het leven van de schilder willen geven, maar eerder een sfeerbeeld van de periode willen creëren.<sup>29</sup> Juist omdat Maybury een kijkje wilde geven in het sociale milieu waarin Bacon verkeerde, heeft hij ervoor gekozen om zich losjes te baseren op de biografie die Daniel Farson onder de titel *The Gilded Gutter Life Of Francis Bacon* (1993) publiceerde. Farson kende Bacon vanaf 1951 uit het nachtelijke leven in Soho, Londen.<sup>30</sup> In vergelijking met andere biografieën over de kunstenaar (Peppiatt 1996, Sinclair 1993) geeft Farson relatief veel anekdotes over dit nachtleven. Ook voerde Maybury een groot aantal gesprekken met vrienden en kennissen van Bacon, waaruit bleek dat Bacon steeds bewust bezig was met het creëren van een

---

<sup>26</sup> Christopher Frayling, 'Portrait of the artist – Love is the Devil', p.1. Uit: boekje bij dvd *Love is the Devil*.

<sup>27</sup> Persmap *Love is the Devil*, TiMe Filmverleih Köln, p. 8.

<sup>28</sup> Biografische informatie Trojan ontleend aan <<http://deadinengland.webs.com/trojan.htm>> (16 juni 2013).

<sup>29</sup> François Stienen, Een film als een schilderij van Bacon, *Filmkrant* (1999) 197 (februari), p. 17.

<sup>30</sup> Daniel Farson, *The Gilded Gutter Life Of Francis Bacon*, London 1994<sup>2</sup> (1993), p. 1.

identiteit. Met zijn eloquente taalgebruik probeerde hij zich in de Franse kunstwereld als intellectueel neer te zetten, terwijl hij zich in zijn moederland in eenvoudiger bewoordingen uitliet.<sup>31</sup> Omdat de Francis Bacon Estate, die de nalatenschap van de schilder beheert, Maybury de toestemming op zowel het gebruik van zijn oeuvre als Bacons uitspraken ontzegde, heeft de regisseur dit geprobeerd na te bootsen.<sup>32</sup> Door middel van simpele trucs, zoals het filmen door asbakken en glazen, is de regisseur erin geslaagd de beeldtaal van de kunstenaar na te bootsen. Ook Bacons veelzijdige identiteit komt naar voren in de film, zij het vooral op een ander vlak: dat van zijn seksualiteit.

---

<sup>31</sup> Stienen 1999 (zie noot 29), p. 17.

<sup>32</sup> Dayla Alberge, 'Bacon film hit by dispute over who owns artist's words', *The Times*, 9 mei 1997, p. 13.

When I went into the house of pleasure, I didn't stay in the room where they celebrate acceptable modes of loving, in the bourgeois style. I went into the rooms which are kept secret, and I leaned and lay on their beds. I went into the rooms which are kept secret, which they consider it shameful even to name. But there is no such shame for me. Because then, what sort of poet, and what sort of artist would I be?<sup>33</sup>

### **Non-normatieve seksuele praktijk en artistieke inspiratie**

Hoewel Bacon en Dyer elkaar gewoon in het nachtleven leerden kennen, laat Maybury de twee heren met elkaar kennismaken wanneer Dyers inbraakpoging mislukt en hij door het dakraam van Bacons atelier valt.<sup>34</sup> Deze tuimeling staat symbool voor neerwaartse spiraal waar Dyer, gespeeld door Daniel Craig, zich gedurende de film in zal begeven. In plaats van de politie te bellen bekijkt Bacon, vertolkt door Sir Derek Jacobi, de crimineel van top tot teen en nodigt hem uit in bed. Hieruit ontstaat een relatie waarin Bacon zich gelijk ontpopt als *sugar daddy*. Hij laat Dyer pakken aanmeten en stopt hem geld toe. Ook introduceert hij hem in zijn stamkroeg, de Colony Room, die uitgebaat wordt door Muriel Belcher, een vertolking van Tilda Swinton. Dat betekent het begin van het einde voor Dyer. Hoewel hij ten overstaan van zijn oude vrienden volhoudt dat hij het is die op de knopjes drukt, wordt het duidelijk dat hij te zwak is voor de dominante Bacon, die hem gaandeweg mentaal verwoest. De muze vindt geen aansluiting bij het milieu waarin de schilder zich bevindt. Hij vervreemdt daardoor niet alleen van zijn oude vrienden, maar ook van zichzelf. Hij zoekt zijn heil in drank en drugs en probeert zich aan te passen, door Bacons gedrag en taalgebruik te kopiëren. Dit wordt duidelijk, wanneer we hem dronken en omgeven door jonge homoseksuele mannen weinig overtuigend het door Bacon veel gebruikte 'Cheerio!' horen zeggen. Het daarop volgende 'You can have whatever you want. You want to have a new suit? It's yours.' hebben we in het begin van de film uit de mond van Bacon horen komen. Hij krijgt steeds meer nachtmerries, die lijken te refereren aan Bacons *Paralytic Child walking on all Fours (from Muybridge)*(1961, zie afb. 3 en 4).

---

<sup>33</sup> Francis Bacon in *Love is the Devil*, 00:21:34-00:22:03.

<sup>34</sup> Michael Peppiatt, *Francis Bacon: An Anatomy of Enigma*, New York 1996, p. 213.



Afb. 1 Dyers terugkerende nachtmerrie // *Love is the Devil* 00:44:42



Afb. 2 Francis Bacon, *Paralytic Child walking on all fours (from Muybridge)*, 1961, olieverf op doek, 197,5 × 140,9 cm, Gemeentemuseum. Den Haag.



Aan het begin van de film wordt de kijker eenmalig meegenomen naar de seksuele praktijk zoals die zich tussen Bacon en Dyer afspeelt. In hun sadomasochistische seks is het Dyer die de dominante rol speelt. Alsof het een ritueel betrof ontdoen de heren zich van hun kleding, elkaar steeds in het oog houdend. De mannen zijn hierbij gehuld in stilte, het geluid dat hun kleding maakt en hun ademhaling vult de kamer. Wanneer Dyer zijn riem om zijn vuist wikkelt, langzaam met een brandende sigaret op de voorover op bed gebogen Bacon afkomt en 'sorry' zegt, wordt het beeld zwart. Hier wordt duidelijk dat de seksuele identiteit maar een onderdeel is van de gehele identiteit. Hoewel Dyer meester blijkt te zijn in het fysieke spel, is Bacon de martelaar in Dyers psyche.

Deze scène is niet de enige waarin de non-normatieve seksuele praktijk naar voren komt. We zien hem gedurende de film ook opgewonden raken tijdens een bokswedstrijd, waarbij bloed op zijn gezicht spat, en bij het kijken van *Pantserkruiser Potjomkin* (Eisenstein, 1925). In het werk van de historische Bacon komen deze twee elementen, met name de schreeuwende verpleegster uit *Pantserkruiser Potjomkin* en Muybridge's foto's van worstelende mannen, als inspiratiebron terug. De non-normatieve seksuele praktijk wordt in de film dus steeds gekoppeld aan artistieke inspiratie. Naar analogie hiervan kan zijn relatie met Dyer en het verwoestende effect dat hij op hem heeft bekeken worden vanuit het positieve effect dat dit heeft op Bacons artistieke praktijk. De filmische Bacon geeft Dyer te kennen dat hun relatie hem nieuwe energie geeft, en zegt tegen hem dat hij wel eens een onderwerp van zijn schilderijen zou kunnen worden. Hij observeert hem gedurende zijn nachtmerries, alsof hij zo van dichtbij de vervorming van Dyers psyche kan meemaken, die hij later met verf zou vastleggen.



Afb. 3 Bacon doet mascara op // *Love is the Devil* 00:33:00



Figure 4 Bacons cosmetica: Vim, Vaseline en schoenpoets // *Love is the Devil* 00:33:09

Dyer: All I'm fucking saying is, I don't like it when you get queeny. It makes me  
fucking nervous.

Bacon: You sound like my father. He was always frightened of the woman in  
me.<sup>35</sup>

### Spelen met gender

Niet alleen toont *Love is the Devil* de queerness van de hoofdrolspelers aan de hand van voorbeelden van hun non-normatieve seksuele praktijk, ook het door queer theory behandelde vraagstuk omtrent de ambiguïteit van gender en de manier waarop gender performatief kan worden ingezet loopt als een rode draad door de film. Enerzijds komt dat op een luchtige manier terug in de film. 'Her ladyship might be going steady' klinkt het in de Colony Room, waar Bacons nieuwste aanwinst het gesprek van de dag is. Bacon wordt door Belcher stevast aangesproken met 'daughter'. Belcher op haar beurt moest zich maar eens gaan scheren. Anderzijds komt het als irritatiepunt voor. In de scène waarin Dyer te kennen geeft dat hij nerveus wordt van Bacon wanneer die zijn vrouwelijke kant laat zien, zien we niets afwijkends aan de schilder. De scène die voorafgaat aan Bacons casinobezoek werpt meer licht op die vrouwelijke kant. Bacons casinobezoek wordt voorafgegaan door een uitvoerig opmaakritueel. Hij poetst zijn tanden met Vim, borstelt zijn haren met schoensmeer, poedert zijn neus en doet mascara op. De eigenaardige middelen daargelaten, is dit een praktijk die je vooral bij vrouwen aantreft.

Dit sluit goed aan bij Judith Butlers theorie waarmee ze het idee dat gender als een natuurlijk gegeven voortvloeiend uit de binaire taxonomie tussen man en vrouw deconstrueert. In plaats daarvan wordt gender door Butler gezien als culturele constructie die bestaat uit een geheel van uitingen die voldoen aan en voortkomen uit de ingesleten gedragsregels die worden gekoppeld aan de sekses.<sup>36</sup> Butler bepleit dat gender performatief is: er bestaat geen identiteit achter de handelingen die zogezegd uiting geven aan gender. Daarmee bestaan er geen stabiele, universele genders. Hiermee geeft ze een opening voor handelingen die de zogenaamde orde in gender omverwerpen. Bacon kan

---

<sup>35</sup> *Love is the Devil*, 01:03:28-01:03:50

<sup>36</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990, p. 33.

hiervoor als voorbeeld dienen. Hij geeft uiting aan een ordeversturende handeling wanneer hij zijn vrouwelijke kant, tot ergernis van Dyer, naar boven laat komen.

## Conclusie

In dit essay is er gekeken naar de biografische speelfilms over Caravaggio en Francis Bacon, van respectievelijk Derek Jarman en John Maybury. Om deze films te duiden binnen het oeuvre van de regisseurs, werden de karakteristieken daarvan beschreven. Hieruit bleek dat zowel Jarman als Maybury bij wijze van toeval de filmwereld zijn ingerold. Jarman bleek met zijn korte films van invloed te zijn op een jongere generatie filmmakers zoals Maybury. Hij gaf een nieuwe impuls aan het filmen met super-8. Met het incorporeren van auteurschap en illusionisme was hij een tegenhanger van de structuralistische filmmakers. Jarman's fictieve portret van Caravaggio is een van zijn meest traditionele films. Het verhaal ontvouwt zich in fragmenten in vrijwel chronologische volgorde aan de kijker. Hoewel dit geen onconventionele vertelstructuur is, doet het tegelijkertijd denken aan Jarman's super-8 films, die ook een collage van fragmenten zijn. Met de anachronismen die hij in *Caravaggio* heeft ingezet en het auteurschap dat in de film naar voren komt, enerzijds in de thematiek van (vermeende) homoseksualiteit en lijden en anderzijds doordat de regisseur zichzelf een minieme rol heeft gegeven, past de film binnen het oeuvre van de Jarman. Maybury's *Love is the Devil* verbindt zoals Jarman's *Caravaggio* ook het thema kunst met seksualiteit en lijden. Net als in Jarman's film staat de verhouding tussen de kunstenaar en zijn muze centraal, en wordt deze niet volledig waarheidsgetrouw in beeld gebracht. Ook de opbouw van het narratief en de poëtische voice-over doen aan *Caravaggio* denken. Geluid wordt in beide films ingezet om de sfeer van de beelden te versterken, dit kan gezien worden als een erfenis uit de super-8 filmpraktijk van de regisseurs. Maybury heeft van Jarman geleerd om met een beperkt budget toch een maximaal effect te bereiken. Zo is de beeldtaal van de kunstenaar op overtuigende wijze nagebootst door middel van het filmen door glazen en asbakken. In de leer bij Jarman heeft Maybury van dichtbij kunnen ervaren hoe het is om een film te maken, maar deze lessen keren niet zichtbaar voor de kijker terug in zijn eigen films. Maybury's democratische werkwijze, waaraan hij in een aantal interviews refereert, is hier een voorbeeld van. *Love is the Devil* is niet Maybury's meest conventionele film, maar is duidelijk ook niet zo experimenteel als zijn

voorgangers. Hiermee signaleert de film een ontwikkeling binnen Maybury's oeuvre, die zich met zijn meest recente films op het terrein van de mainstream begeeft. Voor een vervolgonderzoek zou het interessant zijn om te onderzoeken of het relatief jonge discours omtrent queer theory gezorgd heeft voor een verschuiving in de thematiek binnen verfilmingen van kunstenaarslevens.

## Literatuurlijst

- Alberge, D., 'Bacon film hit by dispute over who owns artist's words', *The Times*, 9 mei 1997, p. 13.
- Butler, J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.
- Curtis, D., *A History of Artists' Film and Video in Britain*, London 2007.
- Farson, D., *The Gilded Gutter Life Of Francis Bacon*, London 1994<sup>2</sup> (1993).
- Foucault, M., *The History of Sexuality: volume I, the will to knowledge*, Harmondsworth 1981<sup>2</sup> (1978).
- Hibbard, H., *Caravaggio*, New York 1985.
- Jagose, A., *Queer theory: an introduction*, New York 2008<sup>10</sup> (1996), pp. 3-5.
- Jarman, D., *Dancing Ledge*, New York 1985.
- Jarman, D., *Derek Jarman's Caravaggio: the Complete Film Script and Commentaries*, London 1986.
- O'Pray, M., *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996.
- O'Pray, M., 'New Romanticism' and British Avant-Garde Film in the Early 80s', in: Robert Murphy (red.), *The British Cinema Book*, London 2009<sup>3</sup> (1997), pp. 343-349.
- Peake, T., *Derek Jarman*, London 1999
- Pencak, W., *The films of Derek Jarman*, North Carolina 2002.
- Peppiatt, M., *Francis Bacon: An Anatomy of Enigma*, New York 1996.
- Stienen, F., Een film als een schilderij van Bacon, *Filmkrant* (1999) 197 (februari), p. 17.
- Street, S., *British National Cinema*, London 1997.
- Verstraeten, P. en Barry Speekman (red.), *De jonge romantici en Derek Jarman in de Britse film*, uitgave bij festival *The Romantic Aesthetics* (Amsterdam 1986).
- Walker, J., *Art and Artists on Screen*, Manchester 1993.
- Warwick, G. (red.), *Caravaggio: Realism, Rebellion, Reception*, Newark 2006.
- Wittkower, R. en M. Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 2007<sup>2</sup> (1963).
- Wymer, R., *Derek Jarman*, Manchester 2005.

## Bronnen

BBC, *Face to Face*, 15.03.1993.

Frayling, C., 'Portrait of the artist – Love is the Devil', uitgave bij dvd *Love is the Devil*.

Persmap *Love is the Devil*, TiMe Filmverleih Köln, p. 8.

## Websites

Biografische informatie Trojan ontleend aan:

<<http://deadinengland.webs.com/trojan.htm>> (16 juni 2013)

Interview met John Maybury:

<[http://www.youtube.com/watch?v=nUf8s2aG\\_SM](http://www.youtube.com/watch?v=nUf8s2aG_SM)> (16 juni 2013)

## Illustratieverantwoording

Voorblad:

Derek Jacobi als Francis Bacon, filmstill *Love is the Devil* (1998), J. Maybury.

Nigel Terry als Caravaggio, filmstill *Caravaggio* (1986), D. Jarman.

Afb. 1: Sean Bean als Ranuccio, pose *het martelaarschap van Mattheüs*, filmstill *Caravaggio* (1986), D. Jarman.

Afb. 2: Caravaggio, *Het martelaarschap van St. Mattheüs*, 1599-1600, olieverf op doek, 323 x 343 cm, San Luigi dei Francesi, Rome. Foto: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei.

Afb. 3: Dyers terugkerende nachtmerrie, filmstill *Love is the Devil* (1998), J. Maybury.

Afb. 4: Francis Bacon, *Paralytic Child walking on all fours (from Muybridge)*, 1961, olieverf op doek, 197,5 × 140,9 cm, Gemeentemuseum. Den Haag. Foto: E. van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, London 1992, p. 167.

Afb. 5: Bacon doet mascara op, filmstill *Love is the Devil* (1998), J. Maybury.

Afb. 6: Bacons cosmetica: Vim, Vaseline en schoenpoets, filmstill *Love is the Devil* (1998), J. Maybury.



