

De waardering van de westerse kunstwereld voor het werk van Shirin Neshat en Sam Samiee

Narges Mohammadi, 4116992
Bachelor eindscriptie Taal- en Cultuurstudies,
richting Moderne- en Hedendaagse kunst
Begeleidend docent: Linda Boersma
Tweede lezer: Sjoukje van der Meulen
30 maart 2017

Faculteit Geesteswetenschappen
Universiteit van Utrecht

Samenvatting

In dit onderzoek wordt de 'in-between' positie van de Iraans-Amerikaanse kunstenaar Shirin Neshat en de Iraans-Nederlandse kunstenaar Sam Samiee besproken. Het theoretisch kader van deze casestudies zal aan de hand van Edward Saïds theorie van *Orientalism* (1978), Homi K. Bhabha's *The Location of Culture* (1994) en Arif Dirliks theorie van 'self-orientalisation' in 'Chinese Historiography and the Question of Orientalism' (1996) worden toegelicht. De waardering van de westerse kunstwereld voor deze kunstenaars met een in-between positie wordt toegelicht aan de hand van enkele recensies over het werk van Neshat en Samiee. Hieruit zal blijken dat de westerse kunstwereld belangstelling heeft voor de combinatie tussen twee culturen door Neshat en Samiee. Deze kunstenaars gebruiken namelijk oriëntalistische motieven en verwijzingen naar Iran in hun werk. Dit gebruik van culturele uitingen van een andere cultuur dan de 'eigen' wordt ook wel gezien als culturele toe-eigening. In dit onderzoek wordt culturele toe-eigening behandeld vanuit een postkoloniale visie van de hedendaagse kunst. Een gevolg van culturele toe-eigening is dat het schade kan berokkenen aan de 'andere' cultuur, aldus James O. Young in *Cultural Appropriation and the Arts* (2007). Omdat culturele toe-eigening kan worden gezien als een uiting van 'self-orientalisation', wordt in dit onderzoek de overeenkomsten en verschillen tussen deze twee begrippen behandeld. Hieruit zal blijken dat Neshat en Samiee een ingewikkelde in-between positie hebben en om deze reden geen sprake is van culturele toe-eigening in hun werk. Aangezien ze deze ingewikkelde positie hebben, is het ook lastig te spreken van 'self-orientalisation'. Het is goed mogelijk dat deze kunstenaars de westerse zienswijze van het Oosten onbewust eigen hebben gemaakt en deze projecteren op hun eigen 'thuisland'.

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1. Oriëntalisme in de hybride, geglobaliseerde en postmoderne maatschappij	9
1.1. Edward Saïd, <i>Orientalism</i>	9
1.2. Receptie <i>Orientalism</i>	10
1.3. Homi K. Bhabha, <i>The Location of Culture</i>	11
1.4. Receptie <i>The Location of Culture</i>	15
1.5. Culturele hybriditeit en de huidige kunstwereld	16
Hoofdstuk 2. Culturele toe-eigening in relatie tot de in-between positie van Shirin Neshat en Sam Samiee	19
2.1. Culturele toe-eigening in het postkoloniale discours	19
2.2. Vormen van culturele toe-eigening in de westerse kunstgeschiedenis	20
2.3. Shirin Neshat en Sam Samiee	21
2.4. De in-between positie van Neshat en Samiee	25
2.5. Waardering voor het werk van Shirin Neshat en Sam Samiee vanuit het Westen	26
Conclusie	30
Bibliografie	33
Bijlagen	36

Inleiding

In de westerse media komen geregeld stereotype bevestigende nieuwsbeelden over het Midden-Oosten voorbij.¹ Deze beelden lijken voornamelijk gebaseerd te zijn op het islamitische geloof van het Midden-Oosten. Een voorbeeld hiervan zijn de beelden over de gesluierde en onderdrukte islamitische vrouw. Deze negatieve beeldvorming van het Midden-Oosten is geen nieuwe ontwikkeling. De problematische representatie van verschillende landen in het Midden-Oosten wordt vaak herhaald en kent vele verschillende uitingen. Zo is Iran recentelijk in opspraak geraakt door Donald J. Trump, de president van de Verenigde Staten, en diens zogenaamde 'Muslimban'.² Ondanks de negatieve representaties van Iran is er een grote belangstelling in de westerse kunstwereld voor Iraanse kunstenaars. Zo is een groep van 17 kunstenaars uit Nederland, België, Denemarken en Zwitserland in oktober en november 2016 vanuit het Mondriaanfonds naar Iran (Teheran, Isfahan) en Armenië (Yerevan en Gyumri) vertrokken. Het doel was om een beeld te vormen van de belangrijke hedendaagse Iraanse en Armeense instituten, musea, curatoren, verzamelaars en kunstenaars.³ Daarnaast presenteerde No Man's Art Gallery, een pop-up gallery met haar hoofdvestiging in Amsterdam, in oktober 2016 de tentoonstelling 'Doré-hami', waarbij het werk van zes hedendaagse Iraanse kunstenaars werd geëxposeerd.⁴ Verder heeft de Iraans-Nederlandse kunstenaar Sam Samiee (1988) in 2016 *De Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst* gewonnen, één van Nederlands meest gerenommeerde prijzen voor de schilderkunst.

¹ Wikipedia, 'Naamgeving Midden-Oosten', <<https://nl.wikipedia.org/wiki/Midden-Oosten#Naamgeving>> (geraadpleegd op 7 februari 2017). Het begrip van Midden-Oosten lijkt in de Verenigd Koninkrijk rond 1900 te zijn ontstaan. Het begrip gaat uit van een specifiek geografisch middelpunt, namelijk Europa en is om deze reden eurocentrisch.

² Loulla-Mae Eleftheriou-Smith, 'MoMA replaces Picasso and Matisse with artists from countries affected by Donald Trump's 'Muslim ban'', 6 februari 2017, *The Independent*, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/moma-donald-trump-muslim-ban-protest-picasso-matisse-new-york-museum-of-modern-art-artists-syria-a7564556.html>> (geraadpleegd op 6 februari 2017).

President Donald J. Trump verbood in februari 2017 mensen met een Iraans, Iraakse, Libanees, Somalisch, Sudanese en Yemens paspoort toegang tot de Verenigde Staten. Dit presidentiële besluit zorgde voor veel ophef. Ook vanuit de kunstwereld kon Trump rekenen op kritiek. Het Museum of Modern Art (MoMA) in New York neemt een uitgesproken stelling jegens Trumps' Muslimban door haar moderne kunstwerken op de vijfde verdieping, waaronder werken van Matisse en Picasso, te vervangen door werken van kunstenaars uit een van de bovengenoemde, voornamelijk islamitische, landen uit de vaste collectie. Bij elk tentoongesteld werk heeft het museum een bordje geplaatst met het volgende opschrift: "This work is by an artist from a nation whose citizens are being denied entry to the United States".

³ Mondriaanfonds, 'Blog orientation trip to Iran and Armenia', 1 november 2016, <<https://www.mondriaanfonds.nl/en/2016/11/01/follow-the-orientation-trip-blog-to-iran-and-armenia/>> (geraadpleegd op 11 februari 2017).

⁴ Website van No Man's Art Gallery, 'Current and upcoming exhibitions', <<http://www.nomansart.com/pop-up-galleries-2/>> (geraadpleegd op 10 februari 2017).

Deze recente gebeurtenissen in de Nederlandse kunstwereld duiden op een groeiende belangstelling voor de hedendaagse Iraanse kunstenaars.⁵ De vraag is echter of deze kunstenaars worden gewaardeerd vanwege hun autonome artistieke praktijk of misschien omdat ze de westerse stereotypering van hun eigen (vaak islamitische) cultuur benadrukken. De waardering van het westen hangt samen met de verwachting dat de Iraanse kunstenaar zich kritisch verhoudt tot de eigen culturele identiteit en islamitische achtergrond, maar tegelijkertijd moet het werk niet te veel afwijken van de westerse kunst, aldus freelance cultureel producent Robert Kluijver.⁶ Vanuit het postkoloniale discours kan de waardering van het westen voor de hedendaagse Iraanse kunstenaar worden verklaard als een bevestiging van het heersende beeld van het Oosten (de Oriënt).⁷ Het is onduidelijk of Iraanse kunstenaars bewust of onbewust reageren op de verwachtingen van de westerse kunstwereld. In zijn artikel 'De lastige doch vruchtbare positie van de Iraanse kunstenaar op het wereldtoneel' (2010) bekritiseert Kluijver het oriëntalistische karakter van de hedendaagse Iraanse kunst.⁸ Ook andere kunstcritici beschuldigen Iraanse kunstenaars van 'self-orientalisation' en wijzen erop, dat deze houding de zogenaamde morele en intellectuele superioriteit van het Westen bevestigt en daarom zo geliefd is.⁹ De term 'self-orientalisation' is geïntroduceerd door de Turks-Amerikaanse historicus Arif Dirlik (1940) in 'Chinese History and the Question of Orientalism'.¹⁰ In Oriëntalisme representeert het

⁵ Robert Kluijver, 'De lastige positie van de Iraanse kunstenaar', november 2010, *FramerFramed*, <<http://framerframed.nl/nl/blog/de-lastige-positie-van-de-iraanse-kunstenaar/>> (geraadpleegd op 5 februari 2016).

Volgens Robert Kluijver is de belangstelling voor Iraanse kunstenaars in het Westen de afgelopen tien jaar gegroeid. Hij stelt: "Er is de afgelopen tien jaar veel aandacht geweest voor hedendaagse Iraanse kunst, maar ook veel kritiek op het oriëntalistisch karakter ervan. Waarom lijken Iraanse kunstenaars zo gebonden aan hun eigen culturele context, en is dit inderdaad een zwakte? Iran is een kunstenaarsland bij uitstek. Er kan uit een rijke eigen traditie geput worden, vakmanschap wordt nog alom gewaardeerd en de culturele elite is goed op de hoogte van ontwikkelingen in het buitenland. Bovenal heeft de Iraanse kunstenaar een maatschappelijke positie die, hoewel onderhevig aan afkalving, nog steeds hoog gewaardeerd wordt. Dit zijn essentiële ingrediënten voor een levendige, interessante kunstscene."

⁶ Robert Kluijver is naast freelance cultureel producent ook politiek ontwikkelingsmedewerker, onderzoeker en cultureel manager in Afghanistan, Centraal-Azië en het Midden-Oosten.

⁷ De wetenschappelijke discipline van Oriëntalisme houdt de bestudering van de oosterse geschiedenis, cultuur, talen, religie en volkeren in.

⁸ Kluijver 2010 (zie voetnoot 5).

In het artikel van Kluijver komt het voorbeeld de internationaal hoog gewaardeerde kunstenaar Shirin Neshat (1957) aan bod. Neshat staat bekend om haar iconische foto's van gesluierde vrouwen, wiens gezichten zijn beschreven met Perzische teksten. Deze vrouwen houden tevens een wapen vast. Neshat is een geëmancipeerde Iraanse moslima die kritiek levert op haar eigen islamitische achtergrond en volgens Kluijver om deze reden geliefd is in de westerse kunstwereld. Neshat woont tegenwoordig in New York en heeft hier ook haar artistieke praktijk. Neshat's kritische en commerciële succes vormt een inspiratiebron voor andere Iraanse kunstenaars om de succesformule van vrouw, hoofddoek en tekens van verzet toe te passen. Zoals voor Shirin Aliabadi in het werk 'Miss Hybrid', waarin een met hoofddoek gesluierde vrouw allerlei, zogenaamde westerse uitingen, heeft ondergaan, zoals plastische chirurgie, geblondeerd haar en zware make-up.

⁹ Kluijver 2010 (zie voetnoot 6).

¹⁰ Arif Dirlik, 'Chinese Historiography and the Question of Orientalism', *History and Theory* 4 (1996) 35, pp.96-118.

Westen het Oosten als de 'ander' en bij 'self-orientalisation' representeert het Oosten zichzelf als de 'ander'.¹¹

De hypothese is dat er een relatie bestaat tussen het toe-eigenen van stilistische kenmerken van de 'eigen' culturele identiteit en de waardering van het westen voor deze toe-eigening. Culturele toe-eigening kan worden gezien als een middel voor 'self-orientalisation', de eigen cultuur wordt door de niet-westerse kunstenaar als de cultuur van de 'ander' gerepresenteerd. Deze 'self-orientalisation' wordt in het algemeen gewaardeerd in de westerse kunstwereld, omdat hiermee het stereotype beeld van de 'ander' wordt bevestigd. Deze hypothese wordt getoetst aan de hand van de volgende hoofdvraag: "Hoe staat de 'self-orientalisation' van hedendaagse Iraanse kunstenaars, als Shirin Neshat en Sam Samiee, in de representatie van het exotische en 'de ander' in relatie tot de waardering van het westen hiervoor?" Om deze vraag te beantwoorden is het belangrijk om te kijken welke rol oriëntalisme en 'self-orientalisation' in de hedendaagse kunst in de hybride, geglobaliseerde en postmoderne maatschappij spelen. Vervolgens wordt onderzocht hoe culturele toe-eigening kan worden benaderd vanuit het perspectief van de niet-westerse kunstenaar in een westerse samenleving.

Aan de hand van literatuurstudie wordt de stem van de 'ander', in dit geval die van de Iraanse kunstenaar, onder de aandacht gebracht. Hierbij wordt literatuur van zowel westerse als niet-westerse kunsthistorici en critici gebruikt. In hoofdstuk één wordt het theoretisch kader van de in-between positie van de niet-westerse kunstenaars besproken. Allereerst zal worden ingegaan op het concept van oriëntalisme. Oriëntalisme in de huidige kunst- en literatuurkritiek vindt haar oorsprong in het historische boek *Orientalism* (1978) van Edward Saïd (1935-2003).¹² Deze klassieke bron zal alleen worden gebruikt als aanleiding voor de bespreking van het huidige discours rond oriëntalisme. In zijn boek beschrijft Saïd de historische, culturele en politieke perceptie van het Westen over het Oosten.

Dirlik heeft verschillende artikelen geschreven op het gebied van moderniteit, globalisatie en postkoloniale kritiek. Daarnaast onderzoekt hij de historiografie en politieke ideologie van modern China.

¹¹ Kluijver 2010 (zie voetnoot 5).

In de kunst is een reactie op deze vorm van 'self-orientalism' ontstaan, aangevoerd door kunstenaars en curatoren die in het Midden-Oosten wonen of werken, aldus Kluijver. Als voorbeeld noemt hij hierbij het blad *Bidoun*. Kluijver schrijft: "Zij zijn van mening dat het spelen met negatieve Westerse stereotypes over het Midden-Oosten geen recht doet aan de werkelijke ontwikkelingen in hun regio. Zij zoeken in de hybride kunstbeoefeningen ver van de internationale kunstmarkt – zoals underground rock, design, literatuur, strips, internet kunst e.d. – de uitdrukking van een complexe, gelaagde nieuwe culturele identiteit. Een kunstenaar wiens werk hierbij goed aansluit is Shahram Entekhabi, die in 2009 een flashmob organiseerde in Rusland met 72 gesluisde 'maagden'.

¹² Edward Saïd, *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978.

Saïd beschrijft hoe het Oosten wordt gezien als de onderontwikkelde ‘ander’ en als de negatieve tegenpool van het Westen.¹³

Homi K. Bhabha, een belangrijke theoreticus in de huidige postkoloniale discours, mede omdat hij sleutelbegrippen als ‘hybridity’, ‘mimicry’ en ‘ambivalence’ heeft geïntroduceerd in de postkoloniale theorie, behandelt Oriëntalisme in de huidige context van de geglobaliseerde en grenzeloze wereld.¹⁴ Aan de hand van Bhabha’s *The Location of Culture* (1994) wordt ingegaan op het concept van hybriditeit. Ook zal worden ingegaan op de Bhabha’s theorie van in-between, het zich tussen twee of meerdere verschillende culturen bevinden. Dankzij globalisering bestaat de samenleving namelijk uit verschillende etnische groeperingen, met als gevolg een onderlinge beïnvloeding tussen culturen en het ontstaan van hybride identiteiten.¹⁵

Tot slot wordt in hoofdstuk één ook het begrip van ‘self-orientalisation’ benoemd. ‘Self-orientalisation’ ligt in veel opzichten in het verlengde van Oriëntalisme. In dit onderzoek worden deze twee begrippen daarom in relatie tot elkaar behandeld. Oriëntalisme is volgens Dirlik geen autonome uitvinding van het Westen. De Oriënt participeert zelf actief in de constructie en instandhouding van Oriëntalisme.¹⁶ Een gevolg van ‘self-orientalisation’ is dat het aangenomen beeld van het Oosten dat door het Westen is geconstrueerd, steeds herhaald wordt, ook door niet-westerse individuen. Dit gevolg van ‘self-orientalisation’ zal later nader uiteen worden gezet. Hoewel Dirlik ‘self-orientalisation’ in relatie tot de Chinese geschiedenis heeft bestudeerd, zijn zijn reflecties over dit fenomeen ook toepasbaar buiten zijn vakgebied.

In hoofdstuk twee wordt het fenomeen van culturele toe-eigening besproken in relatie tot het werk van Neshat en Samiee en zal de waardering van de westerse kunstwereld voor hun werk worden uiteengezet.¹⁷ Culturele toe-eigening is als fenomeen reeds veelvuldig en in vele uitingen onderzocht, daarom wordt gebruik gemaakt van de bestaande theorieën hierover. Voor het begrip van culturele toe-eigening wordt gebruik gemaakt van de terminologie, zoals deze door James O. Young in *Cultural Appropriation and the Arts* (2007) is geformuleerd.¹⁸ Daarnaast wordt culturele toe-eigening zoals,

¹³ Saïd 1978 (zie voetnoot 12).

¹⁴ Homi K. Bhabha, *Location of Culture*, Abingdon: Routledge 1994.

¹⁵ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14).

¹⁶ Dirlik 1996 (zie voetnoot 10).

¹⁷ De eerder genoemde hedendaagse Iraanse kunstenaar Shirin Neshat en Sam Samiee wonen, studeren of werken bijvoorbeeld in het westen en hebben om deze reden een Iraans-Amerikaans en Nederlands-Iraanse culturele identiteit. Zo heeft Neshat haar kunstopleiding bijvoorbeeld afgerond aan de Universiteit van Californië en Samiee aan de AKI ArtEZ in Enschede.

¹⁸ James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, New Jersey: John Wiley & Sons 2007, p.19.

James O. Young is werkzaam op het gebied van filosofie, esthetica en taal aan de universiteit van Victoria.

gedefinieerd door Bruce Ziff en Pratima V. Roa in *Borrowed Power. Essays on cultural appropriation* (1997), gehanteerd.¹⁹ Culturele toe-eigening wordt door deze auteurs begrepen als het toe-eigenen van intellectueel eigendom, culturele expressies of artefacten, geschiedenis en kennis van een andere cultuur. Dit toe-eigenen wordt vaak in verband gebracht met heersende machtsrelaties en postkolonialisme. Het toe-eigenen gebeurt in deze traditionele zin door westerse individuen, die zich cultuuruitingen van 'andere', zogenoemde minder machthebbende culturen, eigen maken. In dit onderzoek ligt de focus echter op culturele toe-eigening in de niet-traditionele zin, namelijk door een Iraanse kunstenaar, als Shirin Neshat of Sam Samiee, die cultuuruitingen van de eigen cultuur toepast in een westerse context.²⁰

Aan de hand van het bovengenoemde theoretisch kader wordt de ingewikkelde in-between positie van kunstenaars als Neshat en Samiee in de westerse kunstwereld uiteengezet.

¹⁹ Bruce Ziff en Pratima V. Roa, *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation*, New Jersey 1997, p. 3. Bruce Ziff is professor in eigendomsrecht aan de universiteit van Alberta.

²⁰ Deze kunstenaars hebben een Iraans-Amerikaanse (Neshat) en Iraans-Nederlandse (Samiee) culturele identiteit. Dit komt tot uiting in hun werk, ze gebruiken beide impliciet of expliciet verwijzingen naar Iran. Er is gekozen voor deze kunstenaars omdat ze een in-between positie hebben en er een grote belangstelling van de westerse kunstwereld is voor hun werk.

Hoofdstuk 1. Oriëntalisme in de hybride, geglobaliseerde en postmoderne maatschappij

In dit hoofdstuk wordt aan de hand van Edward Saïd's theorie van oriëntalisme de in-between positie en culturele identiteit van de niet-westerse kunstenaar besproken. Voor dit laatste aspect wordt gebruik gemaakt van Bhabha's invloedrijke boek *The Location of Culture* uit 1994. Ook wordt de waardering van de westerse kunstwereld voor de niet-westerse kunstenaar uiteengezet vanuit het postkoloniale discours. Dit leidt tot een korte theoretisering van het begrip 'self-orientalism', dat door Dirlik in 1996 werd geïntroduceerd.

1.1. Edward Saïd, *Orientalism*

De Amerikaans-Palestijnse hoogleraar literatuurwetenschappen Edward Saïd (1935-2003) verwijst in zijn toonaangevende boek *Orientalism*, dat in 1978 werd gepubliceerd, naar de heersende clichébeelden van het Oosten in westerse literatuur en wetenschap.²¹ *Orientalism* (1978) vormt de basis van de huidige postkoloniale en culturele studies en heeft daarnaast voor een revolutie in de studie van het Midden-Oosten en tot de opheffing van de studie van Oriëntalisme gezorgd.²² *Orientalism* is een belangrijke inspiratiebron en tevens een bron van kritiek voor belangrijke theoretici in het huidige postkoloniale discours, zoals Homi K. Bhabha, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Kwame Anthony Appiah, Charles Taylor, James Clifford en Rasheed Areaan. Tenslotte heeft *Orientalism* ook de bestudering van nieuwe vormen van oriëntalisme in gang gezet, zoals het begrip van 'self-orientalisation'. Later wordt uitgebreid ingegaan op dit begrip. Sjoerd de Jong, redacteur bij de *NRC*, beschrijft dat *Orientalism* (1978) in de jaren van het antikolonialisme verscheen, waarin het klassieke antikoloniale denken van het Marxisme, zoals dat in de jaren zestig bloeide, verschoof naar een meer postmoderne visie en bestudering van de beeldvorming van het Oosten.²³ Saïd leunt, met zijn theorie over de beeldvorming van het Oosten, veelal op het denken van Michiel Foucault. In *Archéologie du savoir* (1969) betoogt Foucault dat kennis en macht een constructie zijn en dat denkkaders, die aan een bepaalde historische periode gebonden zijn, de denkpatronen van individuen bepalen en daarmee

²¹ Saïd 1978 (zie voetnoot 12).

²² Reinoud Leenders en Mouin Rabbani, 'De oriënt bestaat niet', 10 november 1999, *De Groene Amsterdammer* <<https://www.groene.nl/artikel/de-ori-euml-nt-bestaat-niet>> (geraadpleegd op 12 maart 2017).

²³ *Reformatorisch Dagblad*, 'Kracht en zwakte van Saïd', 7 september 2005, <<http://www.rd.nl/boeken/kracht-en-zwakte-van-said-1.57266>> (geraadpleegd op 12 maart 2017).

Sjoerd de Jong is redacteur bij de *NRC*. In 'Kracht en zwakte van Saïd', wordt De Jong geïnterviewd over de Nederlandse vertaling van Saïd's *Orientalism* (1978). De Jong schreef namelijk een verhelderend nawoord bij *Orientalism* (1978) als onderdeel van de Nederlandse vertaling van dit boek door Wiecher Hulst dat in 2005 werd gepubliceerd.

de waarheid en de wetenschap.²⁴ Saïd stelt daarom vast dat elk perspectief bepaald wordt door de context van taal, cultuur en politiek.

Saïd heeft in *Orientalism* (1978) voor het eerst de verborgen koloniale aspecten in het westerse discours van oriëntalisme beschreven. Oriëntalisme als begrip houdt een algemeen westers beeld van het Oosten in. Het begrip van oriëntalisme kan worden geïllustreerd aan de hand van film en de negentiende-eeuwse schilderkunst, waarin de Oriënt, het nabije en verre Oosten werd afgebeeld als een exotische, sensuele en mystieke plek.²⁵ In *Orientalism* wordt beschreven hoe westerse koloniale mogendheden als Frankrijk en het Verenigd Koninkrijk vanaf de achttiende eeuw macht uitoefenden op gebieden als Noord-Afrika en het Midden-Oosten. Saïd beschrijft hoe oriëntalisme institutioneel wordt op het moment dat een imaginaire gedachtegoed als het oriëntalisme voor waarheid wordt aangenomen en vervolgens als legitieme kennis circuleert in de academische infrastructuur. Vanuit deze achtergrond veroordeelt Saïd in *Orientalism* (1978) het geconstrueerde beeld van het Westen over het Oosten en keert zich tegen de term van de Oriënt zoals deze is geformuleerd in het oriëntalisme. De oriëntalistie legitimeerden volgens Saïd in hun studie niet alleen de koloniale overheersing van de Oriënt en het Amerikaanse imperialisme maar vormden ook het stereotype beeld van het Midden-Oosten. Saïd benadrukt dat binnen het oriëntalisme de Oriënt fundamenteel anders is dan de Occident. Het beeld van de Oriënt wordt geconstrueerd als zijnde achterlijk, onbeschaafd, agressieve, irrationeel, 'inferieur' en vrouwelijk. Deze westerse beeldvorming van het Oosten diende als legitimatie van de Europese kolonisatie van de 'islamitische' wereld. Dit gedachtenpatroon heeft voor talloze clichés vorgebracht, die volgens Saïd tot op de dag van vandaag het beeld van het Oosten bepalen.²⁶

1.2. Receptie *Orientalism*

Het boek werd fel bekritiseerd, met name vanuit de studie van het oriëntalisme. Zo heeft Bernard Lewis (1916), een Brits-Amerikaanse historicus, gespecialiseerd in 'oriental studies' en professor Eastern Studies aan de universiteit van Princeton, zich kritisch uitgelaten over Saïds *Orientalism* (1978). In Lewis' betoog 'The Question of Orientalism' in de *The New York Book Reviews* uit 1982 verwijt hij Saïd homogenisering, omdat deze in de definiëring van de Oriënt de Perzen, Turken en joden negeert en zich uitsluitend uitspreekt over Arabische landen.²⁷ Verder zou Saïd een vooropgezet theoretisch

²⁴ Michiel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (origineel: *Archéologie du savoir*), Parijs: Éditions Gallimard 1969, pp. 3-17.

²⁵ Saïd 1878 (zie voetnoot 12).

²⁶ Saïd 1978 (zie voetnoot 12).

²⁷ Bernard Lewis, 'The Question of Orientalism', 24 juni 1982, *The New York Review of Books* <<https://www.amherst.edu/media/view/307584/original/The+Question+of+Orientalism+by+Bernard+Lewis+%7C+The+New+York+Review+of+Books.pdf>> (geraadpleegd op 13 maart 2017).

kader hebben gehad, waarin hij zijn materiaal heeft ingebed. Daarbij ontkent Lewis het nastreven van rechtvaardiging van de koloniale overheersing in zijn studie van oriëntalisme. Volgens Lewis zijn de vele onderzoeken namelijk pas na de koloniale overheersing opgeschreven.²⁸ Het is niet opmerkelijk dat Lewis felle kritiek uit op *Orientalism* (1978), omdat dit boek juist de opheffing van zijn discipline heeft betekend. Een ander, meer algemeen, kritiekpunt op dit historische boek heeft te maken met de ahistoriciteit ervan. Saïd lijkt namelijk een totaliserende aanname te maken over de verschillende wijdverspreide representaties over het Midden-Oosten, uitgestrekt over een lange periode. Hiermee lijkt hij de nadruk te leggen op het onveranderlijke karakter van oriëntalisme en de afzonderlijke regionale historische gebeurtenissen van de verschillende landen in het Midden-Oosten te negeren.

Ondanks alle kritieken kan worden gesteld dat *Orientalism* uit 1978 een belangrijke historische bron is voor de bestudering van de (on)bewuste westerse zienswijze over het Oosten, dat ook nu de toon bepaalt in zowel het wetenschappelijke discours van het postkolonialisme als ook in de samenleving. Waar Saïd vooral de nadruk legt op een sterke tweedeling in cultuur en een eenlijnige ontwikkeling van oriëntalisme onderstreept, benadrukt de Indiaas-Britse postkoloniale theoreticus Bhabha juist de wisselwerking tussen culturen. De theorie van Saïd in *Orientalism* (1978) vormt, zoals eerder besproken, de aanleiding en basis voor de bespreking van Bhabha's *The Location of Culture* uit 1994.

1.3. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*

Een van de meest bekende boeken van de belangrijke theoreticus Homi K. Bhabha is *The Location of Culture* dat in 1994 werd gepubliceerd.²⁹ Deze bundel bevat enkele van zijn toonaangevende essays, waarin Saïd's *Orientalism* (1978) wordt bekritiseerd en aangevuld. Net als Saïd stelt Bhabha dat het koloniale discours vooral een uiting van macht is, waarbij de kolonisator legitimering van diens koloniale overheersing zoekt in de constructie van kennis over de gekoloniseerde en kolonisator. Bhabha spreekt Saïd's stelling, dat alleen de kolonisator gebruik kan maken van het koloniale machtsdiscours, echter tegen. Bhabha beargumenteert hiertegenover dat de poging van oriëntalisme gedoemd is te falen, omdat de gekoloniseerde in een reeks van conflicterende posities wordt geplaatst. De kennis over de gekoloniseerde wordt stereotypisch en tegengesteld gerepresenteerd. De gekoloniseerde wordt enerzijds als beangstigend en agressief voorgesteld en anderzijds als exotisch

²⁸ Lewis 1982 (zie voetnoot 27).

²⁹ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14).

Bhabha is een invloedrijke historicus in het huidige discours van postkolonialisme en in de negentiende- en twintigste-eeuwse Engelse literatuur. Bhabha studeerde aan de universiteiten van Bombay en Oxford, is sinds 2001 professor Engelse en Amerikaanse taal en literatuur aan de universiteit van Harvard en is directeur van het Harvard Humanities Center.

en mystiek.³⁰ Bhabha wil laten zien dat het subject van kolonialisme altijd weerstand biedt aan de koloniale overheersing en niet in plaats of tijd kan worden vastgepind. De basis van Bhabha's theorie is de term van hybriditeit, die hij bespreekt vanuit de achtergrond van Sigmund Freuds psychoanalyse. Bhabha beweert dat er een plaats van "in-between the designations of identity" bestaat en dat deze in-between ruimte, de mogelijkheid van culturele hybriditeit opent. Bhabha's opvatting van culturele hybriditeit wordt besproken aan de hand van zijn concept van stereotype en 'mimicry'.

Bhabha veronderstelt dat het stereotype, als een vorm van kennis en identificatie, schuift tussen wat bekend is en wat moet worden herhaald om de 'ander' voor altijd vast te pinnen in de 'underdogpositie'.³¹ Voor de instandhouding van de autoritaire macht maakt de kolonisator gebruik van essentialistische referenties naar ras, nationaliteit en culturele traditie van de 'ander'.³² Het stereotype beeld kan hierbij niet origineel zijn, omdat het steeds moet worden herhaald en tevens herkenbaar moet zijn. Ook kan het stereotype beeld niet identiek zijn, omdat het verschil moet kenmerken.

De ambivalentie van het stereotype in het postkoloniale discours komt het best tot uiting in de zogenaamde 'mimicry men'. De 'mimicry men' wordt door Bhabha omschreven als: "[...] a subject of a difference that is almost the same, but not quite".³³ 'Mimicry' wordt, vanuit de postkoloniale theorie, begrepen als het imiteren van de taal, kleding en politieke of culturele attitudes van de kolonisator door de gekoloniseerde.³⁴ Bij het kopiëren is het haast onvermijdelijk dat de gekoloniseerde een deel van de eigen culturele identiteit moet onderdrukken. In de praktijk voltrekt de imitatie van de kolonisator dus niet vlekkeloos. Bhabha schrijft de *Third space of hybrid space* toe aan de gemarginaliseerde migrant ('mimicry men'), omdat deze een in-between positie heeft, waarin twee of

³⁰ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p. 100.

³¹ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), pp. 94-95.

"The stereotype is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always 'in place', already known, and something that must be anxiously repeated... It is this process of ambivalence, central to the stereotype, that this chapter explores as it constructs a theory of colonial discourse."

³² Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p. 153.

³³ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p. 122.

³⁴ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p.107.

In het volgende citaat is Bhabha's begrip van stereotype naar voren: "My contention is splendidly caught in Fanon's title *Black Skin, White Masks* where the disavowal of difference turns the colonial subject into a misfit – a grotesque mimicry or 'doubling' that threatens to split the soul and whole, undifferentiated skin of the ego. The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (which the negation through the Other permits), constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations. "

meerdere culturen betrokken raken in het proces van 'cultural translation'.³⁵ Bhabha neemt aan dat de gekoloniseerde een conflict tussen culturele identiteiten ervaart, omdat ze hun eigen culturele identiteit niet volledig kunnen uiten in de *Second space* en om deze reden een *Third space* ontstaat. Opmerkelijk is de macht die Bhabha toeschrijft aan de gekoloniseerde. Deze kan in de *Third space* zelf bepalen welke gebruiken, normen, waarden en tradities van de kolonisator uit de *Second space* kan toe-eigenen.³⁶ Ondanks het feit dat in de samenleving van de gekoloniseerde, 'mimicry men' als zogenaamde 'overlopers' werden gezien en beschreven als 'oreo' ('bruin' van buiten, 'wit' van binnen), stelt Bhabha dat 'mimicry' intentioneel subversief is.

"[...] mimicry marks those moment of civil disobedience within the discipline of civility: signs of spectacular resistance."³⁷

De functie van 'mimicry' is het blootstellen van de oppervlakkigheid van de symbolische uitdrukkingen van de koloniale macht. Een voorbeeld hiervan is hoe intellectuele Indiase individuen de 'westerse' concepten van vrijheid en rechtvaardigheid kopiëren, ofwel toe-eigenen. Deze 'mimicry men' kunnen op deze manier de tekortkomingen van de koloniale overheersing zichtbaar maken. In 'mimicry' bestaat de bewuste of onbewuste mogelijkheid om het beeld van de kolonisator naar eigen goeddunken te vervormen in de *Third space*. Het gevoel van angst en het bedreigende gevoel van de kolonisator wordt vergroot omdat 'mimicry' laat zien dat de nagebootste identiteit enkel een partiële identiteit is, die niet overeenkomt met de realiteit en ook niet kan worden gefixeerd.³⁸ De macht van de kolonisator, die hij ontleent aan het feit dat zijn identiteitsbeeld sterker is dan het geconstrueerde stereotype beeld van de gekoloniseerde, wankelt, omdat het stereotype beeld niet overeenkomt met de werkelijkheid. Zonder een fixatie van de werkelijkheid kan de kolonisator geen stereotyperende vergelijkingen doorvoeren en zou diens macht in deze zin niet meer legitiem zijn. Hieruit blijkt dat het beeld van de gekoloniseerde en de kolonisator enkel een leeg concept is. 'Mimicry' is in de optiek van Bhabha dus een teken van dubbele articulatie, een strategie die de 'ander' toepast op het moment dat hij of zij de macht van de kolonisator imiteert en diens gezag verstoort.

"Mimicry is, thus the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function

³⁵ Hierbij is de *First space* de geografische ruimte van land. In Bhabha's beschrijving betekent dit het fysieke land van de gekoloniseerde. De *Second space* is de immateriële ruimte van cultuur, taal, onderwijs en religie dat door de kolonisator worden ingevoerd in de *First space*.

³⁶ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), pp. 145-174.

³⁷ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p. 172.

³⁸ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), pp. 121-131.

of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both 'normalized' knowledges and disciplinary powers."³⁹

In tegenstelling tot 'mimicry', dat een relatief gefixeerd en gelimiteerd begrip is, is 'culturele hybriditeit' een breed concept. In het algemeen refereert hybriditeit naar een mengeling van de oosterse en westerse cultuur. In culturele hybriditeit 'spreekt' de cultuur van de gekoloniseerde met de cultuur van de kolonisator. Bhabha ziet hybriditeit als een manier voor de gekoloniseerde om de verschillende vormen van de koloniale onderdrukking uit te dagen.⁴⁰ Bij 'mimicry' is al naar voren gekomen dat de gekoloniseerde samenleving de tradities en gebruiken van de kolonisator imiteert bovenop de eigen culturele tradities. Hybriditeit toont hoe minderheden vanuit hun realiteit het allesoverheersende homogene beeld, dat de westerse naties van zichzelf creëren, ondermijnen. Het is dus deze ambivalentie, de tussenruimte, *Third space* of 'interstices' die de ruimte van hybriditeit kenmerkt.

"Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the 'pure' and original identity of authority. Hybridity is the revaluation of the assumption of colonial identity through the reception of discriminatory identity effects."⁴¹

In tegenstelling tot de theorie waarin de onderdrukking van de niet-westerse individu wordt benadrukt, zijn in de praktijk voorbeelden van verzet tegen de koloniale overheersing zichtbaar, zoals in 'sly civility'.⁴² Dit is een mechanisme dat een bedreiging kan vormen voor de koloniale dominantie. Hierbij wordt de kolonisator op een beleefde manier beledigt, zonder dat deze dat doorheeft. Door de cultuurverschillen kunnen individuen uit de niet-westerse samenleving manieren ontwikkelen om hun eigen culturele identiteit tijdens de koloniale overheersing te behouden, zoals blijkt uit het volgende citaat.

"When they make these intercultural, hybrid demands, the natives are both challenging the boundaries of discourse and subtly changing its terms by setting up another specifically colonial space of the negotiations of cultural authority."⁴³

Culturele hybriditeit toont aan hoe de gekoloniseerde culturen slechts een epistemologische constructie binnen een machtshiërarchie zijn, waarop de algehele koloniale macht was gebaseerd. De

³⁹ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p. 122-123.

⁴⁰ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p. 165.

⁴¹ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p. 159.

⁴² Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), pp. 132-144.

⁴³ Bhabha 1994 (zie voetnoot 14), p. 169.

kolonisator kan zijn machtsuitdrukking niet legitimeren omdat het stereotype beeld niet overeenkomt met de realiteit en het vastpinnen van de 'ander' in tijd en ruimte onmogelijk lijkt de zijn. In de theorie van Bhabha is hybriditeit niet louter een kruising tussen twee of meerdere culturen, het bewijst dat culturen in constante beweging zijn en de cultuur van de gekoloniseerde en kolonisator met elkaar verweven zijn.

1.4. Receptie *The Location of Culture*

De grootste kritiek op Bhabha's theorie van hybriditeit is dat het mislukt in het uitschakelen van homogeniserende denkpatronen en praktijken, omdat het gevoelig zou zijn voor hetzelfde homogeniserende kader.⁴⁴ In zijn bespreking van het postkolonialisme verhoudt Bhabha zich alleen tot Brits-Indië en ontkent hiermee de uiteenlopende koloniale geschiedenissen van andere landen. Aijaz Ahmad, een bekende literaire theoreticus en politiek commentator, bekritiseert Bhabha om zijn oprichting van een postkoloniale theorie, die de realiteit na de onafhankelijkheid van voormalige koloniën over het hoofd ziet.⁴⁵ Aijaz beschrijft het volgende: "Between postcoloniality as it exists in a former colony like India, and postcoloniality as the condition of discourse by such critics as Bhabha, there would appear to be a considerable gap."⁴⁶ Dirlik benadrukt daarnaast dat postkoloniale theoretici, zoals Bhabha, culturele verschillen tussen voormalige koloniën vervlakken onder de overkoepelende term van hybriditeit: "Africa, Caribbean, South-Asian literatures come from different places and different histories, and not merely different from France, but different from each other. It is this real sort of difference that disappears in postcolonial studies".⁴⁷

Daarnaast moet niet worden vergeten dat Bhabha zelf een in-between positie bezit. Hij is van Indiase origine en woont en werkt in een westerse samenleving. Daarbij is het de vraag of zijn theorie dezelfde geldigheid heeft in een andere niet-westers context dan India. In 'The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism' (1994) benadrukt Dirlik dat Bhabha's theorie per niet-westers land opnieuw moet worden toegepast, om het gevaar tot homogenisering van niet-westerse culturen te verkleinen.

⁴⁴'Hybridity. Criticism of hybridity theory', *Wikipedia*

<https://en.wikipedia.org/wiki/Hybridity#Hybridity_in_post-colonial_discourse> (geraadpleegd op 14 maart 2017).

⁴⁵ Ahmad Aijaz, <https://en.wikipedia.org/wiki/Aijaz_Ahmad> (geraadpleegd op 9 maart 2017).

Na zijn opleiding in Pakistan (geboren in India) heeft Aijaz voor verschillende universiteiten in de Verenigde Staten en Canada gewerkt waaronder *Centre of Contemporary Studies* en *Nehru Memorial Museum and Library*. Ook is hij professor Political Science aan de universiteit van York.

⁴⁶ Aijaz Ahmad, 'The Politics of Literary Postcoloniality', *Race and Class* 36 (1995), pp. 278.

⁴⁷ Arif Dirlik, 'The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism', *Critical Inquiry* 20 (1994), pp. 329

1.5. Culturele hybriditeit en de huidige kunstwereld

Culturele hybriditeit tijdens kolonialisme lijkt heden ten dage zijn sporen te hebben achterlaten. Voor nieuwe niet-westerse immigranten die naar een westerse samenleving verhuizen lijkt er een hoge druk te zijn van acculturalisatie: het onderdrukken van de eigen culturele waarden en het zich aanpassen aan de nieuwe waarden van de westerse samenleving. Culturele hybriditeit kan echter ook worden gezien als een eclectische manier van het vormen van nieuwe (artistieke) ideeën. In 'A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics' beschrijft Rasheed Areaan de hybride positie van de niet-westerse kunstenaar en de waardering voor deze kunstenaar in de westerse kunstwereld.⁴⁸

Tijdens het modernisme, tegelijk ook de tijd van de koloniale overheersingen, werd universalisme nagestreefd, waarbij waarden als uniciteit, originaliteit en authenticiteit sleutelbegrippen waren. Deze modernistische waarden, die in het postmodernisme worden ondermijnd, lijken in de praktijk juist een belangrijk motief te zijn voor de waardering van hedendaagse kunstenaars. De niet-westerse kunstenaar wordt in deze zin geaccepteerd in de westerse kunstwereld, omdat hij of zij een andere visie op de westerse kunst laat zien, vanuit zijn of haar in-between positie. Hij of zij lijkt een nieuwe, authentieke en unieke expressie van de cultuur van de 'ander' te introduceren. Areaan beargumenteert dat dit problematisch is op het moment dat theoretici de artistieke rol van de niet-westerse kunstenaar exclusief binnen migratie- en diaspora-ervaring definiëren.⁴⁹ Ook nu lijkt de eurocentrische blik van het kolonialisme in meer of mindere (en bewuste of onbewuste) mate een rol te spelen in de huidige kunstwereld. De niet-westerse kunstenaar lijkt op gelijke voet met de westerse kunstenaar in de huidige kunstwereld te staan, maar onderliggend aan deze schijnbare gelijkheid heerst het gegeven dat de westerse kunstenaar geen verantwoordelijkheid heeft in het tonen van zijn of haar culturele identiteit.⁵⁰ In het postmodernisme lijkt er sprake te zijn van een onbewuste uitsluiting van de niet-westerse kunstenaar tot de westerse kunstwereld. In het volgende citaat komt naar voren hoe Neshat de verantwoordelijkheid voelt haar culturele identiteit te tonen:

"[...] I envy sometimes the artists of the West for their freedom of expression, for the fact that they can distance themselves from the question of politics, from the fact that they are only serving one audience, mainly the Western culture."⁵¹

⁴⁸ Rasheed Areaan, 'A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics', *Third Text* 50 (2000), pp.4-6.

⁴⁹ Areaan 2000 (zie voetnoot 48), pp. 8-11.

⁵⁰ Areaan 2000 (zie voetnoot 48), p.7.

⁵¹ Anneke Schulten, *Beyond Borders The Work of Ghada Amer, Mona Hatoum, Shirin Neshat, and Shahzia Sikander*, Nijmegen 2015, p. 238. In: Shirin Neshat. *Art in Exile*, video, 10:44 min., *TEDWomen*, mei 2011, <http://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile.html> (geraadpleegd op 10 maart 2017).

In dit onderzoek wordt gekeken naar de in-between positie van de Iraans-Westerse kunstenaars Shirin Neshat en Sam Samiee. In het volgende hoofdstuk wordt uitgebreid ingegaan op de casus van deze twee kunstenaars. Voor nu is het belangrijk in gedachten te houden, dat niet-westerse kunstenaars een specifieke relatie hebben met hun eigen 'thuisland' en 'gastland'. Het is, voor Neshat bijvoorbeeld, onmogelijk om zich niet bezig te houden met politieke kunst.⁵² Voor Neshat is kunst de enige mogelijkheid om de 'stem' van haar volk te zijn. Het is lastig om een directe uitspraak te doen of niet-westerse kunstenaars als Shirin Neshat of Sam Samiee worden gewaardeerd om hun autonome kunstpraktijk of om de bevestiging van de oriëntalistische 'western gaze'. Uit de hybriditeits-theorie van Bhabha is al gebleken dat er tussen verschillende culturen een wisselwerking optreedt. In deze zin lijkt de westerse kunstwereld van de Iraans-Westerse kunstenaars te verwachten de eigen islamitische culturele identiteit te verwerken in de westerse kunst.⁵³ Op het moment dat deze Iraanse kunstenaars gebruik maken van historische verwijzingen naar Iran of gebruik maken van Iraanse motieven en/of stilistische kenmerken, worden ze vervolgens door kunstcritici 'beschuldigd' van 'self-orientalisation'. De term van 'self-orientalisation' is geïntroduceerd door de Turks-Amerikaanse historicus Arif Dirlik (1940) in 'Chinese History and the Question of Orientalism' (1996)⁵⁴ 'Self-orientalisation' is het gebruik van culturele uitingen van de eigen cultuur op een manier waardoor deze cultuur als de 'ander' wordt gepresenteerd.⁵⁵ Hoewel Dirlik het begrip van 'self-orientalisation' in relatie tot Chinese cultuur behandelt, is dit begrip ook op andere culturele praktijken toepasbaar. Het effect van 'self-orientalisation' wordt door Dirlik (1996) beschreven in termen van een vervlakking van de 'rijke' en uiteenlopende cultuur van de 'ander' tot één nationale cultuur. De niet-westerse individuen eigenen zich de heersende westerse zienswijze van de 'eigen' cultuur toe, waardoor dit aangenomen beeld van de 'ander' steeds herhaald wordt en uiteindelijk werkelijkheid wordt. Het lijkt op een 'selffulfilling prophecy', de niet-westerse individu gedraagt zich naar het beeld dat door het westen aan hem of haar wordt toegeschreven, waardoor het beeld uiteindelijk een realiteit wordt. 'Self-orientalisation' kan echter ook worden gezien als een strategie voor de niet-westerse kunstenaar. Op deze manier kan de niet-westerse kunstenaar waardering, herkenning en bekendheid binnen de nationale en internationale kunstwereld verwerven. Door 'self-orientalisation' kan, volgens de Amerikaanse

⁵² Schulenberg 2015 (zie voetnoot 51), p.238.

⁵³ Areaan 2000 (zie voetnoot 48), p. 6.

⁵⁴ Dirlik 1996 (zie voetnoot 10).

⁵⁵ Grace Yan en Carla Almeida Santos, 'China Forever. Tourism Discourse and Self-Orientalism', *Annals of Tourism Research* 36 (2009), p.296.

"[...] The self-produced images of the Orient are heavily influenced by Western conceptions. Specifically, Western Orientalist knowledge has been internalized and self-inscribed by the East; in turn, becoming inseparable from Western ideas. [...] Orientalist discourse cannot be approached as strictly the result of Western ideology, but rather the combination of Western and Eastern changing socio-cultural and ideological conditions".

onderzoekers aan de universiteit van Illinois Grace Yan en Carla Almeida Santos, zelfs een unieke en andersoortige identiteit worden gecreëerd.⁵⁶

Aan de hand van de Edward Saïd's theorie in *Orientalism* en Homi K. Bhabha's theorie in *The Location of Culture* is de complexiteit van de in-between en hybride positie van de niet-westerse kunstenaar naar voren gekomen. Om beter een begrip van de verwijzingen van Shirin Neshat en Sam Samiee naar Iran te vormen, wordt in het volgende hoofdstuk 'self-orientalisation' in relatie tot culturele toe-eigening behandeld.

⁵⁶ Yan en Almeida Santos 2009 (zie voetnoot 55).

Grace Yan is promovendus aan de universiteit van Illinois in Urbana-Champaign. Yan en Carla Almeida Santos, promovendus aan dezelfde universiteit, zijn geïnteresseerd in de sociaal-politieke en culturele aspecten van toerisme.

Hoofdstuk 2. Culturele toe-eigening in relatie tot de in-between positie van Shirin Neshat en Sam Samiee

In dit hoofdstuk wordt het concept van ‘culturele toe-eigening’ benaderd vanuit de in-between positie van de internationaal bekende Iraans-Amerikaanse kunstenares Shirin Neshat (1957) en de nationaal bekende Iraans-Nederlandse kunstenaar Sam Samiee (1988). Bij de bespreking van de positie en het werk van Shirin Neshat wordt gebruik gemaakt van Anneke Schulenberg's dissertatie, *Beyond Borders. The Works of Ghada Amer, Mona Hatoum, Shirin Neshat and Shazia Sikander* (2015). Hierin beschrijft Schulenberg de in-between positie van vier vrouwelijke kunstenaars in de westerse kunstwereld en hoe de interpretatie van hun werk gebaseerd is op hun achtergrond in een niet-westerse context.⁵⁷ De waardering van de westerse kunstwereld voor het werk van Neshat en Samiee wordt getoetst aan de hand van recensies over hun werk.

2.1. Culturele toe-eigening in het postkoloniale discours

De term van ‘culturele toe-eigening’ houdt, in de context van het postkoloniale discours, een problematische toe-eigening van culturele uitingen dan de eigen cultuur in. Deze term is in late jaren '70 ontstaan als een kritiek op het koloniale discours, aldus Cathy Young (2015), een Russisch-Amerikaanse journaliste van *The Huffington Post* en *Time Magazine*.⁵⁸ In de definitie van culturele toe-eigening van Ziff en Roa kunnen ook individuen uit een niet-westers land, culturele uitingen toe-eigenen van de westerse cultuur, zoals de Congolese ‘dandies’.⁵⁹ Bruce Ziff en Pratima Roa formuleren culturele toe-eigening in *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation* (1997) als: “the taking – from a culture that is not one’s own – of intellectual property, cultural expressions or artifacts, history and ways of knowledge”. Alhoewel deze definitie dus niet uitsluit dat individuen of groepen uit niet-westerse landen zich culturele uitingen van het Westen kunnen toe-eigenen, wordt culturele toe-eigening in dit onderzoek begrepen als het toe-eigenen van culturele uitingen uit de niet-westerse cultuur door individuen of groepen uit een westerse cultuur.⁶⁰ De relatie van culturele toe-eigening met het postkoloniale discours wordt op deze manier benadrukt. Een belangrijke voorwaarde voor

⁵⁷ Schulenberg 2015 (zie voetnoot 51), p.192-195.

⁵⁸ Cathy Young, ‘To the new culture cops, everything is appropriation’, 21 augustus 2015, *Washington Post* <https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2015/08/21/to-the-new-culture-cops-everything-is-appropriation/?utm_term=.560e04dc8b1b> (geraadpleegd op 23 februari 2017).

Cathy Young schrijft over het Amerikaanse vreemdelingenbeleid en over onderwerpen in de sociale en culturele sector.

⁵⁹ Stephen Doig, ‘Meet the dandies of Brazzaville’, 13 januari 2014, *The Telegraph*, <<http://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/10564648/Meet-the-dandies-of-Brazzaville.html>> (geraadpleegd op 14 maart 2017).

Tijdens het ontstaan van de anti-koloniale bewegingen in Afrika, was het toe-eigenen en verfijnen van de beschaafde Europese cultuur een middel van enkele Congolese ‘dandies’ om de diepgewortelde minderwaardigheidsgevoelens, veroorzaakt door Franse of Belgische koloniale meesters, om te buigen.

⁶⁰ Ziff en Roa 1997 (zie voetnoot 21).

culturele toe-eigening in deze context is het bestaan van een bepaalde (ongelijkwaardige) machtsverhouding van het Westen ten opzichte van het niet-westen.⁶¹

2.2. Vormen van culturele toe-eigening in de westerse kunstgeschiedenis

Volgens James O. Young, hoogleraar aan de Universiteit van Victoria (Canada) op het gebied van filosofie, esthetica en taal, houden bijna alle kunstenaars zich op een bepaalde manier bezig met een vorm van toe-eigening. Omdat kunstenaars in het algemeen leunen op eerdere ervaringen, is het volgens Young (2007) niet opmerkelijk dat kunstenaars invloeden uit eerdere stromingen, andere culturen, stijlen en kunstenaars in hun werk toepassen.⁶² In *Cultural Appropriation and the Arts* (2007), waarin voor het eerst systematisch de morele en esthetische kwesties van culturele toe-eigening is onderzocht, bespreekt Young enkele vormen van culturele toe-eigening in kunst.⁶³ De toe-eigening van stilistische kenmerken van een andere cultuur noemt Young “style appropriation”. Dit is het gebruik van bepaalde elementen van de andere cultuur voor eigen doeleinden. Ook bespreekt Young (2007) “motif appropriation”, dit is wanneer motieven van de andere cultuur worden toegeëigend. Volgens Young is dit het door een andere cultuur geïnspireerd zijn, zonder werk in de stijl van de desbetreffende cultuur te produceren. Ondanks het gegeven dat Young ‘style’ en ‘motif’ appropriation afzonderlijk bespreekt, lijken deze twee begrippen voor elkaar inwisselbaar. Bij het toe-eigenen van motieven wordt ook de stijl van de andere cultuur min of meer ‘eigen’ gemaakt. Young (2007) bespreekt Pablo Picasso (1881-1973) in relatie tot ‘motif appropriation’ vanwege zijn gebruik van Afrikaanse beelden in bijvoorbeeld *Les Femmes d’Alger* (1907). Ook het gebruik van de stijl van Afrikaanse beelden door Henri Matisse (1869-1954) in *La Raie Verte* (1905), ook wel bekend als *Portrait of Madame Matisse*, wordt door Young toegeschreven aan ‘motif appropriation’.⁶⁴ Het gebruik van Afrikaanse beelden door deze kunstenaars kan echter ook als ‘style appropriation’ worden gezien. In dezelfde periode waren ook andere kunstenaars geïnspireerd door het primitivisme, van bijvoorbeeld Afrikaanse beelden, zoals Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) in het beeld *Tanzende* (1911). Andere kunstenaars, die inspiratie putten uit andere culturen, de Tahitiaanse en Japanse cultuur bijvoorbeeld, zijn respectievelijk Paul Gauguin (1848-1903) in het schilderij *Femmes de Tahiti* (1891) en Vincent van

⁶¹ Ziff en Roa 1997 (zie voetnoot 19), p. 3.

⁶² Young 2007 (zie voetnoot 18), p.19.

⁶³ In dit onderzoek ligt de nadruk op “style” of “motif” appropriation, zoals deze door Young is beschreven. Young (2007) beschrijft ook een andere vorm van culturele toe-eigening, namelijk “object appropriation”, de verplaatsing van een object van leden van de ene cultuur naar de leden van een andere cultuur. Deze handeling vindt vaak plaats zonder toestemming van de ‘rechtmatige’ eigenaar (de andere cultuur) of voltrekt zich onder controversiële omstandigheden. De verwijdering van de friezen tussen 1801 en 1805 van het Parthenon en het vervoer naar Groot-Brittannië door Lord Elgin (Thomas Bruce) (1766-1841) wordt in deze betekenis van Young (2007) beschouwd als een geval van “object appropriation”.

⁶⁴ Young 2007 (zie noot 18), pp. 6-7.

Gogh (1853-1890) in *Courtisane (naar Eisen)* uit 1887.⁶⁵ Hoewel de bijdrage van deze kunstenaars aan de westerse kunst groot is, juist ook door hun gebruik van de stijl van Afrikaanse beelden, beschrijft Young (2007) hoe op ethische gronden “motif” of “style appropriation” kan worden gezien als diefstal.

2.3. Shirin Neshat en Sam Samiee

De Iraans-Amerikaanse kunstenaar Shirin Neshat en de Iraans-Nederlandse kunstenaar Sam Samiee zijn beiden op een relatief late leeftijd voor een kunstopleiding naar het westen verhuisd, respectievelijk op hun 17^e en 23^e jaar.⁶⁶ Na haar opleiding werkt Neshat vooral met het medium van fotografie en film. In veel van haar werken staat de rol van de islamitische vrouw, in zowel de westerse als de islamitische wereld, centraal. Neshat verzet zich, volgens Schulenberg (2015), tegen de westerse en oriëntalistische perceptie van de Iraanse cultuur en in het specifiek van de islamitische Iraanse vrouw. Sam Samiee is een jonge Iraans-Nederlandse kunstenaar en essayist. Hij is in 2013 afgestudeerd aan AKI ArtEZ, alumnus aan de Rijksakademie van beeldende kunsten (2014/2015) en winnaar van de Koninklijke Prijs voor Schilderkunst in 2016 met het werk *The Story of Crucifixion* uit 2016 (zie bijlage 1).⁶⁷ In het juryrapport over *The Story of Crucifixion* (2016) wordt geformuleerd hoe Samiee de rol van symbolen bevreemdt.⁶⁸

Uit het juryrapport kan worden gesteld dat Samiee’s combinatie van de Nederlandse kunst en het “Perzische literaire-humanistische perspectief”, naast het verbinden van identiteiten, belangrijke waarden zijn geweest voor de beoordeling van zijn werk. In *The Story of Crucifixion* uit 2016 (zie bijlage

⁶⁵ Denise Murrell, ‘African Influences in Modern Art’, april 2008, *Metropolitan Museum of Art* <http://www.metmuseum.org/toah/hd/aima/hd_aima.htm> (geraadpleegd op 28 februari 2017).

Het gebruik van Afrikaanse beelden in kunst werd, vanaf de jaren 1870, bevorderd door de verscheping van duizenden Afrikaanse beelden naar Europa in de nasleep van de koloniale verovering en ontdekkingsreizen. In deze tijd werden deze objecten behandeld als artefacten van gekoloniseerde culturen in plaats van als kunstwerken en werden daarom geplaatst in etnografische musea zoals het Musée d’Ethnographie du Trocadéro in Parijs.

⁶⁶ Schulenberg 2015 (zie voetnoot 51), p. 401.

Neshat is in 1974 naar Amerika verhuisd om de kunstopleiding aan de universiteit van Californië, Berkely te volgen.

⁶⁷ AKI ArtEZ, ‘Sam Samiee winnaar Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst 2016’, 13 oktober 2016 <<https://www.artez.nl/dit-is-artez/nieuws/sam-samiee-winnaar-koninklijke-prijs-voor-vrije-schilderkunst-2016>> (geraadpleegd op 20 februari 2017).

De Koninklijke Prijs is in 1871 door Koning Willem III ingesteld als Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst, ter stimulering van de carrière van jonge kunstenaars.

⁶⁸ AKI ArtEZ 2016 (zie voetnoot 67). “In onze samenleving én in kunst spelen symbolen een grote rol. Samiee bevreemdt die symbolen in zijn schilderijen. Hij biedt bovendien een alternatief voor de eurocentrische blik op de wereld. Het Perzische literair-humanistische perspectief voert hij op, niet als vervanging, maar als toevoeging aan het visuele humanisme van de Nederlandse kunst. En zo neemt hij krachtig stelling in de storm van symbolen en opinies, identiteiten en herinneringen die onze huidige wereld zo in verwarring brengt. Zijn werk toont een kunstenaar die in beheersing de grenzen kan tarten. De decoratieve kracht die soms aanschurkt tegen de kitsch, de afwisseling in thematiek tussen loodzwaar en relativerend, ze tonen ons een kunstenaar die meerdere registers kan bespelen.”

1) heeft Samiee zijn inspiratie in het Bijbelse verhaal van de kruisiging verenigd met zijn eigen (islamitische) Iraanse achtergrond.⁶⁹ Hierbij moet worden gezegd dat Samiee vaker deze combinatie van culturele identiteiten lijkt te maken, zoals in het werk *Mojtaba* uit 2015 (afb. 1).⁷⁰ Dit werk maakt deel uit van Samiee's installatie *The Bedroom Posters: Believers* (2015) tijdens de RijksakademieOPEN, waar studenten hun ateliers 'openen' voor (inter)nationaal publiek. *The Bedroom Posters* is Samiee's eerste solo schildertentoonstelling met werk geproduceerd tussen 2013 en 2016 (zie bijlage 2). Deze installatie is ook in Fons Welters Gallery en Witteveen Visual Art Centre tentoongesteld. In *Mojtaba* (2015) is, in tegenstelling tot *The Story of Crucifixion* (2016), een duidelijke verwijzing naar Iran zichtbaar. In de lijst van dit werk is namelijk een oriëntalistisch motief herkenbaar, al heeft Samiee het met zijn iPad gemaakt en vervolgens geprint. De titel bevestigt de verwijzing naar Iran, *Mojtaba* is immers een populaire Iraanse jongensnaam onder de Sjiieten. Door het felblauwe kleurgebruik in combinatie met de goudgekleurde motieven rechtsonder en de Arabisch lijkende man kan dit werk worden geïnterpreteerd als een verwijzing naar de Oriënt, of in dit geval; Iran.

⁶⁹ Uit de titel van het werk *The Story of Crucifixion* (2016) is te herleiden dat verwezen wordt naar het Bijbelse verhaal van de kruisiging van Jezus. Op een paar symbolen na, is de betekenis van de verschillende symbolen niet direct te herleiden. De betekenis van Samiee's symbolen zou nader onderzocht moeten worden, aangezien de kunstenaar hier zelf geen verklaring over heeft gegeven. In tegenstelling tot *Mojtaba* (2015) lijkt Samiee in *The Story of Crucifixion* (2016) een conceptuele verbinding tussen het westen en het oosten te maken.

⁷⁰ Sam Samiee, website van de kunstenaar <<http://www.samsamiee.com/BEDROOM-POSTERS-2015-16>> (geraadpleegd op 15 maart 2017).

Samiee schrijft het volgende over zijn *Bedroom Posters* serie (2015): "The Unmaking of the Bedroom Posters has happened a few times: from September 2015 to April 2016 in different locations and with different contexts: RijksakademieOpen 2015, Fons Welters Gallery and Witteveen Visual Art Centre. It will move around, it will be about #Crucifixion, #adolescents who are #believers, it will be the #posters of #dead #boys #symbolising #motherhood #desymbolising #masculinity. It is about envy: Men's envy for the ability to give birth. It will be the readership of crucifixion according to #Islam, to reclaim #politically in visuals. It wants you to touch it by sitting on it, it will be painting all over the place, on furniture, in your devices, through the printers, glued on the walls, reflected on the floors. In bedrooms one lives, with posters one re-members: The body, the regulations on bodies, the back of bodies that you tend not to see. It is to mourn, imaginatively, to celebrate what will remain."



Afb.1. Sam Samiee, *Mojtaba (Bedroom Posters: Believers)*, acrylverf op doek met iPad prints in de lijst, 2015, afmetingen niet teruggevonden. Foto: Léon

Kruiswijk <<http://www.transartists.org/article/interview-sam-samiee>>.

Neshat gebruikt eveneens verwijzingen naar Iran in haar werk. In de serie portretten *Women of Allah* (1994) is te zien hoe Neshat de gesluierde, islamitische en Iraanse vrouw krachtig portretteert, door deze bijvoorbeeld met een geweer af te beelden (zie bijlage 3 – 6). In deze serie onderzoekt Neshat de complexiteit van de vrouwelijke identiteit te midden van het veranderende culturele landschap in Iran door de lens van de Westerse representaties van islamitische vrouwen. In de serie foto's *Women of Allah* (1994) zijn vier terugkerende symbolen zichtbaar, die worden geassocieerd met de islamitische wereld: de sluier, het pistool, de Perzische tekst en de 'gaze'.⁷¹ Deze vier elementen hebben sinds 9/11 een beladen lading gekregen en weerspiegelen de ontwikkelingen die Iran sinds 1979 hebben

⁷¹ Schulenberg 2015 (zie voetnoot 51), p. 194. In de literatuur over Neshat's werk wordt vaak geschreven over de positie en rol van islamitische vrouw: Farzaneh Milani, "The Visual Poetry of Shirin Neshat," in Shirin Neshat, ed. Debbie Bibo en Elena Carotti, Milano: Edizioni Charta, 2001), pp. 6-13; Hamid Dabashi, "The Gun and the Gaze. Shirin Neshat's Photography," in Shirin Neshat. *Women of Allah*, ed. Francesco Bonami, Hamid Dabashi, en Octavio Zaya, Torino: Marco Noire Editore, 1997), p. 582.

veranderd tijdens de Islamitische Revolutie.⁷² De vier symbolen representeren de westerse stereotypering van de 'gevaarlijke' en terroristische islam. Zoals eerder beschreven door Saïd, is dit het beeld van de 'ander' uit een 'inferieure', onbeschaafde, irrationele en immorele cultuur.⁷³ Een van de bekendste foto's uit deze serie is *Rebellious Silence* (1994), waarin een gesluisde vrouw een geweer verticaal voor zich vasthoudt. Ook is het gezicht van de vrouw, net als in veel andere foto's uit de serie, beschilderd met Perzische teksten (afb. 2). Het gebruik van de sluier door de Iraans-Amerikaanse kunstenaar Neshat wordt door kunstcritici echter gezien als een bevestiging van het heersende (westerse) stereotype van de onderdrukte islamitische vrouw, aldus Schulenberg (2015). In tegenstelling tot de westerse kunstwereld kent Neshat een andere betekenis toe aan de sluier. Neshat benadrukt juist de kracht van de sluier. Haar beelden van de gesluisde islamitische vrouw krijgen een andere lading door haar achtergrond van een islamitische, Iraanse vrouw. Neshat laat in deze zin het complexe beeld van de Iraanse vrouw in de islamitische en de westerse wereld zien, aldus Allison Young, promovendus kunstgeschiedenis aan het Institute of Fine Arts.⁷⁴ In de geschiedenis van de islamitische is de rol van de vrouw namelijk gering, omdat het grootste deel van het werk door mannen, en over mannen, is gemaakt.

⁷² Zie paragraaf 1.4. voor uitleg van versterking van de in-between positie van Neshat door de gebeurtenissen op 9/11.

⁷³ Saïd 1978 (zie voetnoot 12).

⁷⁴ Allison Young, 'Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, *Women of Allah series*', *Khan Academy* <<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/neshat-rebellious>> (geraadpleegd op 14 maart 2017).

Allison Young is redacteur 'Global Modern and Contemporary Art' bij Khan Academy. Dit is een 'learning program', dat mensen de mogelijkheid wil geven buiten het klaslokaal te leren. Khan Academy heeft een partnerschap met instellingen als Nasa, Museum of Modern Art, The California Academy of Sciences, en MIT om op deze manier een gespecialiseerde inhoud te kunnen bieden.



Afb. 2. Shirin Neshat, *Rebellious Silence (Women of Allah serie)*, 1994, gelatin silverprint, calligrafische inscriptie op het beeld, 32 x 20 cm, Galeria Filomena Soares, Lissabon. Foto: Artnet http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/rebellious-silence-from-woman-of-allah-series-Hi_iOQap9o10JA1hHYGBdQ2

2.4. De in-between positie van Neshat en Samiee

Uit de bespreking van het werk van Neshat en Samiee blijkt hoe beiden in hun werk naar de Iraanse cultuur, poëzie en literatuur verwijzen. Het werk kan door het Iraanse publiek beter begrepen worden, omdat zij meer kennis over de verwijzingen van Neshat hebben dan het westerse publiek. Desalniettemin kan het westerse publiek volgens Schulenberg (2015) de context van het werk begrijpen aan de hand van het visuele beeld.⁷⁵ Omdat Neshat zelf een in-between positie heeft tussen de Iraanse en Amerikaanse cultuur, is het logisch dat ze de vaardigheden bezit beide soorten publiek aan te spreken. Dit geldt tevens voor Samiee, die eenzelfde in-between positie heeft tussen de Nederlandse en Iraanse cultuur. De in-between positie van Neshat bijvoorbeeld is verder versterkt door 9/11; de 'war on terror' van de Amerikaanse overheid en de Green Movement in Iran.⁷⁶ In de

⁷⁵ Schulenberg 2015 (zie voetnoot 51), p.235.

⁷⁶ Iran Primer, 'The Green Movement', <<http://iranprimer.usip.org/resource/green-movement>> (geraadpleegd op 6 maart 2016).

nasleep van de terroristische aanslag op de World Trade Center in New York en Washington op negen september 2001 en het hierop volgende 'war on terror'-beleid van de president van de Verenigde Staten George W. Bush hebben, volgens professor 'Postcolonial and Diaspora Literature' aan de Leeds University John Mcleod (2010), diaspora en dan vooral islamitische individuen, zoals Neshat, te maken met vooroordelen. Dit zijn nieuwe en hervormde vooroordelen tegen individuen van een ander geslacht, 'ras', religie of etniciteit.⁷⁷ De in-between positie van deze kunstenaars geeft ze tevens de mogelijkheid zich tussen twee culturele discoursen te bewegen en zich op beide kritisch uit te laten.⁷⁸ De in-between positie en diens partiële perceptie van de wereld stelt de niet-westerse kunstenaar, zoals beschreven door Mcleod (2010), in staat nieuwe, dynamische denkwijzen over identiteit en cultuur te ontwikkelen.⁷⁹ Alleen door deze *Third space* positie, zoals eerder beschreven door Bhabha, kan de aangenomen waarheid van de 'ander' gezien worden als een constructie.⁸⁰

2.5. Waardering voor het werk van Shirin Neshat en Sam Samiee vanuit het Westen

Zoals eerder beschreven heeft de westerse kunstwereld een grote belangstelling voor het werk van Neshat en Samiee. Deze waardering blijkt bijvoorbeeld uit het gegeven dat beide kunstenaars hun werk veelal of alleen in westerse landen tentoon stellen.⁸¹ De hoge waardering van het Westen voor

De Green Movement verwijst naar een politieke beweging die ontstond na de Iraanse presidentsverkiezingen van 2009, waarbij demonstranten het ontslag van de conservatief islamitische president Mahmoud Ahmadinejad eisten, die van 2005 tot 2013 Iran regeerde. De Green Movement protesten waren een belangrijke gebeurtenis in de moderne politieke geschiedenis van Iran. Er wordt gesteld dat dit de grootste protesten zijn sinds de Iraanse Revolutie van 1978-1979.

⁷⁷ John Mcleod, *Beginning Postcolonialism*, Manchester: Manchester University Press 2010, p. 239.

⁷⁸ Schulenberg 2015 (zie voetnoot 51), p. 238. In Shirin Neshat. Art in Exile, video, 10:44 min., posted by TEDWomen, mei 2011, <http://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile.html> (geraadpleegd op 10 maart 2017).

[...] [A]n artist such as myself finds herself also in the position of being the voice, the speaker of my people, even if I have indeed no access to my own country. Also, people like myself, we are fighting two battles in different grounds. We are being critical of the West, of the perception of the West about our identity, about the image that is constructed about us, about our women, about our politics, about our religion. [...] At the same time, we are fighting another battle. That is our regime, our government, our atrocious government, who has done every crime in order to stay in power. Our artists are at risk. We are in a position of danger. We pose a threat to the order of the government. Ironically, the situation has empowered all of us, because we are considered as artists central to the cultural, political, and social discourse in Iran. We are there to inspire, to provoke, to mobilize, to bring hope to our people. We are the reporters of our people and we are the communicators to the outside world. Art is our weapon. Culture is a form of resistance [sic]. I envy sometimes the artists of the West for their freedom of expression, for the fact that they can distance themselves from the question of politics, from the fact that they are only serving one audience, mainly the Western culture.

⁷⁸ Schulenberg 2015 (zie voetnoot 51), p.250.

⁷⁹ Mcleod 2010 (zie voetnoot 77), p. 248.

"In learning to reflect reality in 'broken mirrors', the migrant comes to treasure a *partial, plural view* of the world because it reveals *all* representations of the world are incomplete. The migrant seems in a better position than others to realize that all systems of knowledge, all views of the world, are never totalizing, whole or pure, but incomplete, middle and hybrid."

⁸⁰ Foucault 1969 (zie voetnoot 24), pp. 3-17.

⁸¹ Sam Samiee, 'CV', website kunstenaar (zie voetnoot 70).

het werk van Samiee en ook Neshat betekent echter niet, dat Iraniërs dezelfde waardering aan het werk toeschrijven. Schulenberg (2015) beschrijft hoe de reacties op het werk van Neshat in Iran verdeeld zijn. Neshat's sociale- en politieke intenties zijn voor Iraniërs vaak onduidelijk, aldus Schulenberg (2015).⁸²

Onduidelijk is of de waardering van het westen mede wordt bepaald door de Iraanse achtergrond van Neshat en Samiee. De waardering van de westerse kunstwereld voor het werk van Neshat en Samiee wordt getoetst aan de hand van enkele recensies en beschrijvingen over hun werk.⁸³ De kunstpraktijk van Neshat, een internationaal bekende kunstenaar, wordt in *History of Modern Art* door Hjørvardur Harvard Arnason en Elizabeth Mansfield beschreven onder het kopje 'Contemporary Art and Globalisation'.⁸⁴ De Amerikaanse journalist en cultuurcriticus Roger Denson beschrijft in 'Shirin Neshat: Artist of the decade' (2010), hoe een eerste blik op het werk van Neshat het westerse beeld van de onderdrukte islamitische vrouw zou bevestigen.⁸⁵ Bij een nader onderzoek zouden Neshat's beelden een onzichtbare geschiedenis van de "homosocialization" van de Iraanse vrouwen onder de islam laten zien, aldus Denson. De titel van dit artikel duidt op Denson's grote bewondering voor het leven en het

Van Samiee's 21 tentoonstellingen tussen 2010 en 2016 heeft hij enkel bij de volgende drie Iraanse tentoonstellingsruimtes zijn werk gepresenteerd: Sol Gallery (2013 en 2014), Elahe Gallery (2011) en Charmy's (2010).

Gladstone Gallery, 'Biography Shirin Neshat', <<http://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/biography>> (geraadpleegd op 17 maart 2017).

Neshat heeft vele solo tentoonstellingen op haar naam staan, bij gerenommeerde musea, waaronder Whitney Museum of American Art (1998), Hamburger Bahnhof, Museum Für Gegenwart in Berlin (2005) en ook het Stedelijk Museum (2006). Daarnaast heeft ze haar werk gepresenteerd op verschillende biënnales, zoals tijdens de Venice Biennale (1995 and 1999), Istanbul Biennial (1998) en Documenta 11 (2002). Neshat heeft maar één keer een groepstentoonstelling 'New Art' (2002) in de Tehran Museum of Contemporary Art op haar naam staan. Dit is enigszins te verklaren, door de Islamitische Revolutie in 1979 is ze niet in de mogelijkheid geweest om naar Iran te reizen. Vanaf 1990 heeft ze Iran vaker bezocht, maar sinds 1996 krijgt ze van de Amerikaanse autoriteiten geen visum meer.

⁸² Schulenberg 2015 (zie voetnoot 51), p.202.

⁸³ Er is gekozen voor drie recensies per kunstenaar. Voor Neshat is gekeken naar een algemene beschrijving van haar kunstpraktijk in Arnason, een positief en een negatief gestemde recensie. In vergelijking tot de vele recensies over het werk van Neshat, zijn (kritische)recensies over Samiee's werk afwezig. Daarom is gekozen voor een algemene recensies uit de *Volkscrant* over de Koninklijke Prijs voor de Vrije Schilderkunst, een interview na zijn Rijksakademie periode en een persbericht van Witteveen Visual Art. Het is niet opmerkelijk dat deze twee laatste bronnen (positief) over het werk van Samiee schrijven, omdat hij daar beide heeft geëxposeerd.

⁸⁴ Hjørvardur Harvard Arnason en Elizabeth Mansfield, *History of Modern Art*, London: Pearson 2012.

"Iranian filmmaker Shirin Neshat (b. 1957) creates from a position between two societies: in her case, Islamic and Western society. Though Neshat has lived and worked in the West since 1974, her films are highly choreographed events that explore the relationship between female identity and culture in an explicitly Islamic context. Richly produced, they present sweeping panoramas of desert and sea, textured scenes of old cities, and moving bodies often abstracted and identified by long veils. Borders and partitions such as walls, screens, curtains, and the *niquaab* figure prominently in her work. The sensuality of her films is enhanced by multiscreen projections and the addition of music composers including Iranian Sussan Deyhim for *Rapture* (1998) and American Philip Glass for *Passage* (2001)."

⁸⁵ Roger Denson, 'Shirin Neshat: Artist of the Decade', 30 december 2010, *The Huffington Post* <http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/sherin-neshat-artist-of-t_b_802050.html> (geraadpleegd op 19 maart 2017).

werk van Neshat.⁸⁶ De nadruk op de islamitische context van haar werk in dit artikel is niet merkwaardig, aangezien dit ook een groot onderdeel van haar werk vormt. In het artikel 'It's written all over their faces', geschreven door de Amerikaanse kunst- en architectuurcriticus Philip Kenniscot, wordt Neshat's kunstpraktijk echter in een minder positief daglicht geplaatst. Kenniscot beschrijft hoe de serie *The Women of Allah* (1994) Neshat's handelsmerk werd, een 'truc', die in haar latere werk zijn impact verliest.⁸⁷ Dit artikel illustreert nadruk van de auteur op de vernieuwende en authentieke kunstpraktijk van Neshat aan het begin van haar carrière. Hieruit blijkt dat de modernistische waarden van authenticiteit, uniciteit en vernieuwing ook nu een grote rol spelen bij de beoordeling van een kunstwerk of een kunstenaars. Op basis van het artikel van Kenniscot kan worden gezegd dat Neshat's eerdere werken een nieuwe kunstpraktijk introduceerden in de westerse kunstwereld door haar gebruik van symbolen, onderwerp en politiek.

De beschrijvingen van Samiee's werk beperken zich tot een nationale krant als de *Volkskrant*, de website van de Rijksakademie en een persbericht van zijn tentoonstelling na de Rijksakademie in het Witteveen Visual Art. In de *Volkskrant* wordt zijn interesse in Bijbelse verhalen vermeld. Hierin wordt een impliciete link gemaakt tussen afkomst en interesse, meer specifiek het christelijke geloof en Iran (islam). In 'Unleashing thoughts at the Rijksakademie - interview with Sam Samiee' voor *Transartists*

⁸⁶ Denson 2010 (zie voetnoot 85).

"It's a sexual and gender iconography that impresses the homosocial divide graphically onto the minds of her viewers while conveying a message about Muslim women that transcends all cultural barriers, including the misinformation generated with post-9/11 cultural polarization. Neshat reminds us that though the differences between Islamic and modern societies appear on the surface to break down to matters of faith, the deeper, truly exacerbating fault lines carve out the extent to which our cultures impose the male legislation of women and render the divide of gender inviolable. To the modern and secular eye, the Sharia customs of women's hijab, the public veiling and screening off of women in the mosque or in public assemblies, is perceived as severe and medieval, while to the fundamentalist Muslim the exposure of women outside Islam is vulgar, exploitative, and sinful. It is within the very center of this intersection of the cultural, religious, and political legislations of gender codification and the clashes of cultural difference that Neshat interjects her work."

⁸⁷ Robert Kenniscot, 'It's written all over their faces', *The Washington Post*, 15 mei 2015 <https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/its-written-all-over-their-faces/2015/05/15/7bc9bcac-f99e-11e4-a13c-193b1241d51a_story.html?utm_term=.543f3170b201> (geaadpleegd op 20 maart 2017).

"The "Women of Allah" series became Neshat's brand, and it is a successful one, allowing both simplistic and subtle readings to coexist, and thus enabling her art to circulate at multiple levels in the art business. [...] Neshat processes history as personal tragedy, often seeming to inhabit her own imagined Iran as an alienated wanderer, moving through crowds, riots and violence in a ghost-like, disengaged manner. Perhaps she is saying: Yes, I know as an artist working in the West that I can always leave the scene of the crime behind. But there is a difference between that and the abuse of history as material ready-made with emotional content, easy to process and repackage and sell to an audience that requires the cheaper sentiments. [...] At times, especially in more recent works, one senses Neshat approaching that line, perhaps not quite crossing it, but getting close. But in the end it feels like Neshat has simply applied the Neshat brand to another country, processing its suffering in her usual style without adding much to the wall of sad, painfully weary faces."

beschrijft Léon Kruijswijk de combinatie van de westerse met de Iraanse tradities of gebruiken.⁸⁸ Léon Kruijswijk is freelance cultureel producent en onderzoeker.⁸⁹ Ook in het persbericht van Witteveen Visual Arts wordt deze combinatie van culturen door Samiee benadrukt.⁹⁰ In de recensies van Neshat's werk en de beschrijvingen van Samiee's werk ligt de nadruk op de combinatie van westerse en niet-westerse cultuur door deze kunstenaars. Het is logisch dat de recensies en de beschrijvingen van hun werk dit accentueren, voor beide kunstenaars speelt de verwevenheid van hun twee culturele identiteiten namelijk een grote rol in hun kunstwerken.

⁸⁸ Léon Kruijswijk, 'Interview with Sam Samiee conducted', 4 mei 2016, *TransArtists*. <http://www.transartists.org/article/interview-sam-samiee#Footnote_1> (geraadpleegd op 20 maart 2017)

TransArtists.org, een onderdeel van DutchCulture, is een platform met informatie, kennis en bronnen over artist-in-residence.

"Within his painting practice, Sam steps out of the canvas in order to include the space and invite the viewer to navigate through it. He 'overcomes the death of painting in the indeterminate chaos of contemporary art by proposing a new epistemological role for the medium in the post-cybernetic age'. In his work, he deals with themes such as psychoanalysis, the Persian term adab, war, boys, crucifixion as a centrality of the western visuals and how to de-territorialize that, the male body, the femininity of the male body, the uterus envy, de-symbolizing the phallic object, symbolizing the feminine phallus, just to name a few."

⁸⁹ Léon Kruijswijk coördineert de tentoonstellingen en publieksprogramma's bij FramerFramed en is actief als interviewer bij TransArtists. Hij heeft Algemene Cultuurwetenschappen (BA) en de MA opleiding Museumstudies aan de Universiteit van Amsterdam gestudeerd.

⁹⁰ Witteveen Visual Art, 'Sam Samiee & Naïmé Perrette', 9 april tot en met 7 mei, <<http://witteveenvisualart.nl/Sam-Samiee-Naïmé-Perrette-9-april-7-mei>> (geraadpleegd op 16 maart 2017). "Samiee's arbeid is een synthese van de geschiedenis van de Westerse schilderkunst en het gerichte onderzoek van zijn hand naar het Perzische "Adab", een woord dat in het Farsi staat voor het dubbel concept van ethiek en esthetiek. [...] Samiee heeft zorgvuldig een theoretische onderbouwing voor zijn schilderpraktijk gemaakt uit de Perzische literaire erfenis van het afgelopen millenium [sic]."

Conclusie

In dit onderzoek is de in-between positie van de hedendaagse Iraanse kunstenaar uiteengezet aan de hand van enkele theorieën. In hoofdstuk één is een theoretisch kader, van de positie van de hedendaagse Iraanse kunstenaars als Neshat en Samiee, geschetst aan de hand van Edward Saïd's *Orientalism* (1978); Homi K. Bhabha's *The Location of Culture* (1994); en Arif Dirliks 'self-orientalisation' in 'Chinese History and the Question of Orientalism' (1996). Vervolgens is in hoofdstuk twee het begrip van culturele toe-eigening in relatie tot de in-between positie van Neshat en Samiee behandeld waarbij ook de waardering van het westen voor het werk van deze kunstenaars is besproken. De resultaten in dit onderzoek zijn verkregen via literatuurstudie.

De centrale hoofdvraag in dit onderzoek luidt: "Hoe staat de 'self-orientalisation' van hedendaagse Iraanse kunstenaars, als Shirin Neshat en Sam Samiee, in de representatie van het exotische en 'de ander' in relatie tot de waardering van het westen hiervoor?" Voor een beantwoording van deze vraag is eerst besproken welke rol oriëntalisme en 'self-orientalisation' in de hedendaagse kunst spelen in de hybride, geglobaliseerde en postmoderne maatschappij. Vervolgens is culturele toe-eigening benaderd vanuit het perspectief van de niet-westerse kunstenaar in een westerse samenleving.

Door de symbiose van een westerse en een niet-westerse context hebben Neshat en Samiee een andere positie ten opzichte van de westerse kunstenaar, omdat ze toegang hebben tot zowel de westerse als de niet-westerse cultuur. Om deze reden is het niet opmerkelijk, dat kunstenaars als Neshat en Samiee verwijzingen naar Iran in hun werk gebruiken. Daarnaast wordt hun perspectief bepaald door de context van taal, cultuur, politiek en geschiedenis van zowel Amerika/Nederland als Iran. Met deze in-between positie zijn ze, volgens Bhabha in *The Location of Culture* (1994), in staat, een meer pluralistische visie te geven over de wereld en kritiek te uiten op zowel het gastland als op hun thuisland. De in-between positie wordt door Bhabha ook omschreven als de 'hybrid position'. Bhabha ziet hybriditeit als een manier voor de gekoloniseerde om de verschillende vormen van koloniale onderdrukking uit te dagen. Ondanks het feit dat Iran geen koloniale geschiedenis kent, is Bhabha's theorie toepasbaar op de relatie tussen niet-westerse migranten (gekoloniseerde) en de westerse samenleving (kolonisator). Bij Neshat en Samiee is, net als de 'mimicry men', te zien hoe zij de tradities en gebruiken van de westerse kunst 'imiteren' bovenop de eigen Iraanse cultuur. Uit de bestudering van de casus van Neshat en Samiee komt naar voren dat oriëntalisme en 'self-orientalisation' een grote rol spelen in de hedendaagse (niet-westerse) kunst in de huidige hybride, geglobaliseerde en postmoderne maatschappij.

Culturele toe-eigening betekent in dit onderzoek het toe-eigenen van culturele uitingen van een 'andere' cultuur dan de eigen. Waarbij, vanuit het postkoloniale discours, de 'andere' cultuur wordt begrepen als een minder machthebbende cultuur. Om te kunnen spreken van culturele toe-eigening is een voorwaarde dat een kunstenaar zich culturele uitingen van een andere cultuur dan de eigen toe-eigent. Bij Neshat en Samiee is het lastig gebleken om deze kunstenaars wat betreft nationaliteit te categoriseren, omdat ze twee verschillende culturele identiteiten bezitten, namelijk de Iraanse en de Westerse. Hierdoor kan worden gesteld dat er geen sprake is van culturele toe-eigening bij Neshat en Samiee, omdat deze Iraanse kunstenaars uitingen van hun eigen cultuur gebruiken in hun werk. 'Self-orientalisation' als begrip lijkt veel overeenkomsten te hebben met het begrip van culturele toe-eigening. Bij 'self-orientalisation' is het echter de 'ander', die zich culturele uitingen, gebruiken, tradities of stijl toe-eigent van de 'eigen' (niet-westerse) cultuur. 'Self-orientalisation' is daarnaast specifiek dan culturele toe-eigening, omdat het een directe link heeft met de Oriënt. Het gaat dus om de westerse zienswijze van het Oosten, die door het Oosten wordt eigen gemaakt en geprojecteerd op de eigen cultuur. Een gevolg van 'self-orientalisation' is het (eeuwig) circulerende beeld van het cultuur van de 'ander'. Er is kritiek op het 'self-orientalisation' aspect, vooral in het werk van Neshat. Het is echter lastig vast te stellen of Neshat en Samiee 'self-orientalisation' toepassen in hun werk. Enerzijds, omdat ze vanuit hun eigen in-between positie kunst produceren en om deze reden de westerse kunst laten samenvallen met de Iraanse cultuur. Anderzijds is het mogelijk dat ze de westerse zienswijze van de Oriënt onbewust hebben overgenomen en deze toepassen op hun eigen thuisland. Voor Neshat, die sinds 1996 niet meer in Iran is geweest, is het daarom verklaarbaar dat ze een geromantiseerd beeld van Iran heeft. Deze geromantiseerde verwijzing naar haar onbereikbare thuisland lijkt op een herhaling van het westers beeld van het exotische, onderdrukkende en 'gevaarlijke' Iran. Verder is niet duidelijk vast te stellen of deze kunstenaars bewust, om aan de vraag van de kunstwereld te voldoen, gebruik maken van voor het westen stereotyperende beelden van Iran.

Uit de recensies en beschrijvingen blijkt dat juist deze verwijzingen en de combinatie van twee culturen de hoge waardering van de westerse kunstwereld voor hun werk lijken te bepalen. Ondanks dat modernistische waarden als authenticiteit, uniciteit en vernieuwing in het postmodernisme worden ontkend, is de belangstelling van de westerse kunstwereld voor de hedendaagse niet-westerse kunstenaar langs deze waarden te verklaren. Kunstenaars als Neshat en Samiee verschaffen de westerse kunstwereld, met hun in-between positie, een 'nieuwe' visie of een nieuwe 'inkijk' in de complexiteit van hybride identiteiten en culturen. De westerse kunstgeschiedenis blijft een westers kunstconcept en beoordeelt kunstenaars dus ook vanuit deze westerse norm in kunst, als een subcategorie in de kunst, onder de noemer van 'Global and contemporary Art' zoals in Arnason's *History of Modern Art*.

In dit onderzoek is het theoretisch kader van de Iraans-Amerikaanse kunstenaar Neshat en Iraans-Nederlandse kunstenaar Samiee uiteengezet. Dit onderzoek is echter tot op zekere hoogte ook relevant voor de hedendaagse Iraanse kunstenaar met een in-between positie in het algemeen. Verder onderzoek moeten uitwijzen of de meer hedendaagse Iraanse kunstenaars met of zonder een in-between positie verwijzingen naar Iran in hun werk gebruiken. Tenslotte, gezien het feit dat Neshat en Samiee weinig tentoonstellingen in Iran op hun naam hebben, is het ook waardevol om te toetsen hoe de Iraanse kunstwereld kijkt naar de combinatie van twee culturele identiteiten in het werk van hedendaagse Iraanse kunstenaars.

Bibliografie

- Aijaz, Ahmad, 'The Politics of Literary Postcoloniality', *Race and Class* 36 (1995), pp. 276-293.
- AKI ArtEZ, 'Sam Samiee winnaar Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst 2016', 13 oktober 2016 <<https://www.artez.nl/dit-is-artez/nieuws/sam-samiee-winnaar-koninklijke-prijs-voor-vrije-schilderkunst-2016>> (20 februari 2017).
- Areaan, Rasheed, 'A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics', *Third Text* 50 (2000), pp. 3-20.
- Arnason, Hjørvardur Harvard en Mansfield, Elizabeth, *History of Modern Art*, London 2012.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Abingdon 1994.
- Denson, Roger, 'Shirin Neshat: Artist of the Decade', 30 december 2010, *The Huffington Post* <http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/sherin-neshat-artist-of-t_b_802050.html> (19 maart 2017).
- Dirlik, Arif, 'Chinese Historiography and the Question of Orientalism', *History and Theory* 4 (1996) 35, pp. 96-118.
- Dirlik, Arif, 'The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism', *Critical Inquiry* 20 (1994), pp. 328-356.
- Doing, Stephen, 'Meet the dandies of Brazzaville', 13 januari 2014, *The Telegraph*, <<http://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/10564648/Meet-the-dandies-of-Brazzaville.html>> (14 maart 2017).
- Eleftheriou-Smith, Loulla-Mae, 'MoMA replaces Picasso and Matisse with artists from countries affected by Donald Trump's 'Muslim ban'', 6 februari 2017, *The independent* <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/moma-donald-trump-muslim-ban-protest-picasso-matisse-new-york-museum-of-modern-art-artists-syria-a7564556.html>> (7 februari 2017).
- Elkins, James, *Stories of Art*, New York 2000.
- Foucault, Michiel, *The Archeology of Knowledge* (origineel: *Archéologie du savoir*), Parijs 1969.
- Gladstone Gallery, 'Biography Shirin Neshat', <<http://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/biography>> (17 maart 2017).
- Iran Primer, 'The Green Movement', <<http://iranprimer.usip.org/resource/green-movement>> (6 maart 2016).
- Kenniscot, Robert, 'It's written all over their faces', 15 mei 2015, *The Washington Post* <https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/its-written-all-over-their-faces/2015/05/15/7bc9bcac-f99e-11e4-a13c-193b1241d51a_story.html?utm_term=.543f3170b201> (20 maart 2017).

Kluijver, Robert, 'De lastige positie van de Iraanse kunstenaar', november 2010, *FramerFramed* <<http://framerframed.nl/nl/blog/de-lastige-positie-van-de-iraanse-kunstenaar/>> (5 februari 2016).

Kruiswijk, Léon, 'Interview with Sam Samiee conducted', 4 mei 2016, *TransArtists* <http://www.transartists.org/article/interview-sam-samiee#Footnote_1> (20 maart 2017)

Leender, Reinoud en Rabbani, Mouin, 'De oriënt bestaat niet', 10 november 1999, *De Groene Amsterdammer* <<https://www.groene.nl/artikel/de-ori-euml-nt-bestaat-niet>> (12 maart 2017).

Lewis, Bernard, 'The Question of Orientalism', 24 juni 1982, *The New York Review of Books* <<https://www.amherst.edu/media/view/307584/original/The+Question+of+Orientalism+by+Bernard+Lewis+%7C+The+New+York+Review+of+Books.pdf>> (13 maart 2017).

Mcleod, John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester 2010.

Mondriaanfonds, 'Blog orientation trip to Iran and Armenia', 1 november 2016, <<https://www.mondriaanfonds.nl/en/2016/11/01/follow-the-orientation-trip-blog-to-iran-and-armenia/>> (11 februari 2017).

Murrell, Denise Murrell, 'African Influences in Modern Art', april 2008, *The Metropolitan Museum of Art* <http://www.metmuseum.org/toah/hd/aima/hd_aima.htm> (28 februari 2017).

No Mans' Art Gallery, 'Current and upcoming exhibitions', <<http://www.nomansart.com/pop-up-galleries-2/>> (10 februari 2017).

Papastergiadis, Nikos, 'Restless Hybrids', *Third Text* 32 (1995), pp. 9-18

Purdom, Judy, 'Mapping Difference', *Third Text* 32 (1995), pp. 19-32

Ratman, Nira, 'Global Vision. New Art from the '90s, part II', *Third Text* 45 (1998). pp. 98-101

Reformatoisch Dagblad, 'Kracht en zwakte van Said', 7 september 2005, <<http://www.rd.nl/boeken/kracht-en-zwakte-van-said-1.57266>> (12 maart 2017).

Saïd, Edward, *Orientalism*, New York 1978.

Sam Samiee, website van de kunstenaar <<http://www.samsamiee.com/BEDROOM-POSTERS-2015-16>> (15 maart 2017).

Schulenberg, Anneke, *Beyond Borders The Work of Ghada Amer, Mona Hatoum, Shirin Neshat, and Shahzia Sikander*, Nijmegen 2015.

Shirin Neshat. *Art in Exile*, video, 10:44 min., *TEDWomen*, mei 2011, <http://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile.html> (10 maart 2017)

Young, Allison, 'Shirin Neshat, Rebellious Silence, Women of Allah series', <<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/neshat-rebellious>> (14 maart 2017).

Young, Cathy, 'To the new culture cops, everything is appropriation', 21 augustus 2015, *Washington Post* <https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2015/08/21/to-the-new-culture-cops-everything-is-appropriation/?utm_term=.560e04dc8b1b> (23 februari 2017).

Young, James O., *Cultural Appropriation and the Arts*, New Jersey 2007.

Ziff, Bruce en Roa, Pratima, *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation*, New Jersey 1997.

Wikipedia, 'Hybridity. Criticism of hybridity theory'
<https://en.wikipedia.org/wiki/Hybridity#Hybridity_in_post-colonial_discourse> (14 maart 2017).

Wikipedia, 'Naamgeving Midden-Oosten', <<https://nl.wikipedia.org/wiki/Midden-Oosten#Naamgeving>> (7 februari 2017).

Witteveen Visual Art, 'Sam Samiee & Naïmé Perrette', 9 april – 7 mei,
<<http://witteveenvisualart.nl/Sam-Samiee-Naïme-Perrette-9-april-7-mei>> (16 maart 2017).

Yan, Grace en Almeida Santos, Carla, 'China Forever. Tourism Discourse and Self-Orientalism', *Annals of Tourism Research* 36 (2009), pp.295-316.

Bijlagen



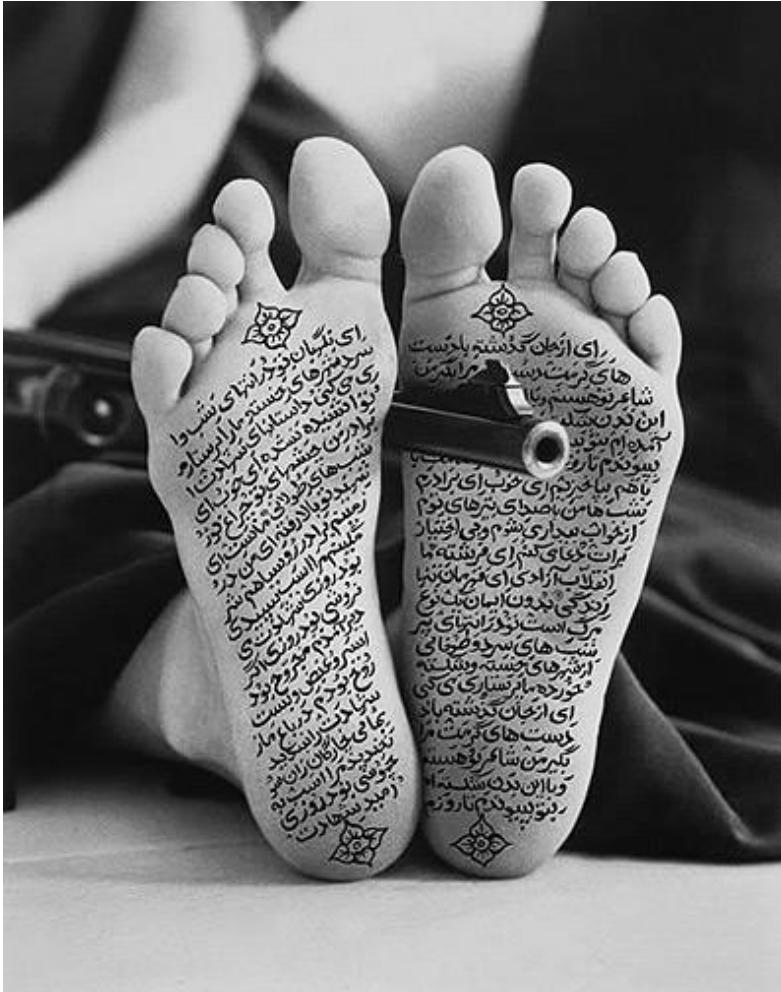
Bijlage 1. Sam Samiee, *The Story of Crucifixion* (2016), acryl op doek, 168 × 250 cm. Foto: Sam Samiee
<http://www.samsamiee.com/BEDROOM-POSTERS-2015-16>.



Bijlage 2. Sam Samiee, *The Bedroom Posters*, Installatie met schilderijen (acryl op doek), bank, tafel en andere objecten tijdens *RijksakademieOPEN 2015*. Foto: Sam Samiee <http://www.samsamiee.com/BEDROOM-POSTERS-2015-16>.

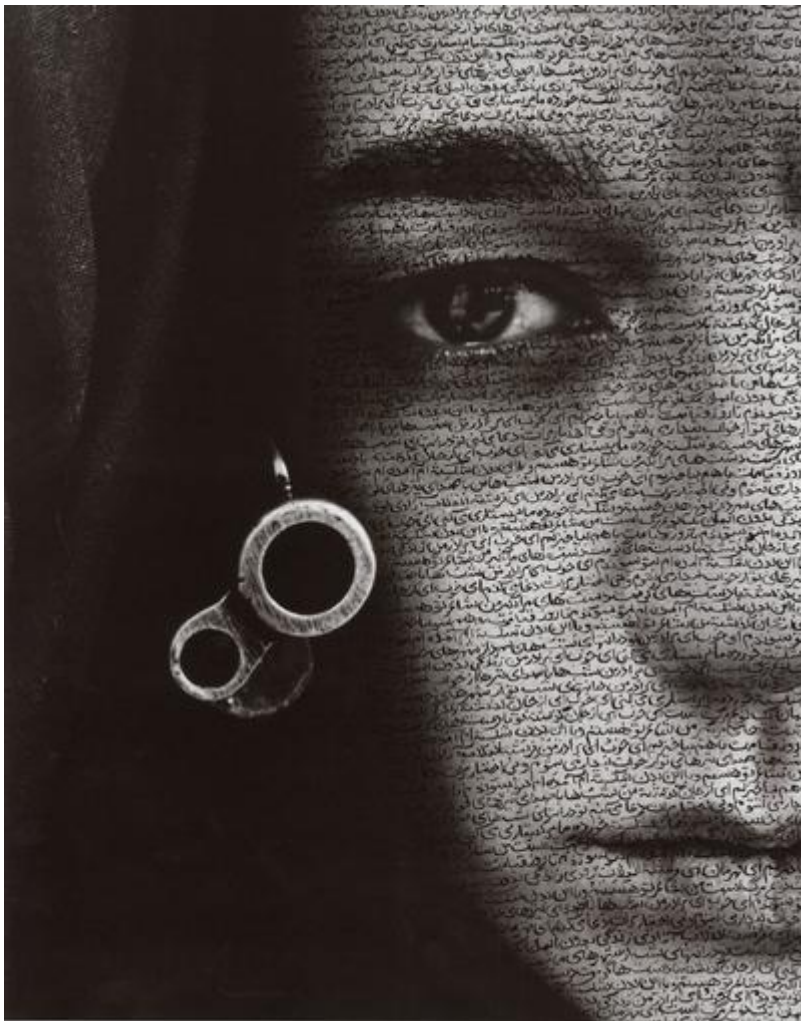


Bijlage 3. Shirin Neshat, *Faceless (Women of Allah series)*, 1994, gelatin silver print, 35.6 x 28 cm, Gladstone Gallery, New York en Brussel. Foto: Khan Academy
<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/neshat-rebellious>.



Bijlage 4. Shirin Neshat, *Allegiance with Wakefulness (Women of Allah serie)*, 1994, gelatin silver print, 89.8 x 71.1 cm, Christies, New York. Foto: Christies

<http://www.christies.com/lotfinder/photographs/shirin-neshat-allegiance-with-wakefulness-5221589-details.aspx>.



Bijlage 5. Shirin Neshat, *Speechless (Women of Allah series)*, 1996, gelatin silver print, 25.4 × 20.3 cm, Gladstone Gallery, New York en Brussel. Foto: Gladstone Gallery <http://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/#&panel1-4>.



Bijlage 6. Shirin Neshat, *Untitled (From the 'Women of Allah' series)*, 1995, gelatin silver print, 25.5 × 20.5 cm, Repetto Gallery, London. Foto: Artsy <https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-untitled-from-the-women-of-allah-series>.