

# Bloot in het straatbeeld

De relatie tussen pornografische filmposters en  
censuur in België in de periode 1970-1980.

**Janssens Leon**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding  
master in de Geschiedenis

Promotor: Prof. dr. Magaly Rodriguez Garcia

Academiejaar 2017-2018

194.887 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor  
geloofwaardig auteurschap.

Woord vooraf	1
Inleiding: van Jane Fonda tot Pommeline Tillière	3
1. Een complex onderzoeksveld	7
1.1. Pornografie, censuur en de seksuele revolutie	7
1.2. De filmposter als historische bron	10
1.3. Conclusie: De filmposter in een complex onderzoeksveld	13
2. De productie en rechtvaardiging van diskwalificaties	15
2.1. De Belgische wetgeving in vergelijkend perspectief	15
2.2. Pornografie: een publiek debat in België?	22
2.3. Conclusie: Porno in België	32
3. De filmposters	33
3.1. Inhoudelijke analyse	35
3.2. Vormelijke analyse	47
3.2.1. Gender	51
3.2.2. Stoute tekening versus brave foto?	61
3.2.3. Porno met kinderen?	69
3.3. Conclusie: Pornografische filmposters inhoudelijk en vormelijk bekeken	72
De pornografische filmposter als stiefkind van de seksuele revolutie?	73
Bibliografie	77
Lijst met afbeeldingen	85
Lijst met grafieken en tabellen	85
Samenvatting	87



## Woord vooraf

Er zijn dit jaar veel mensen geweest zonder wie deze thesis er geheel anders had uitgezien. Zo was er Philippe Debroe die zo vriendelijk was om mij te helpen met het lokaliseren van mijn archiefmateriaal, professor Leen Engelen die mij nuttige tips gaf in verband met het selecteren van mijn materiaal en de medewerkers van Cinema Nova die mij drie maanden lang tolereerden op hun werkvloer om mijn onderzoek te kunnen verrichten. Een bijzondere bedanking gaat uit naar professor Magaly Garcia Rodriguez voor haar enthousiasme, terechte kritieken en de vele keren dat zij mij heeft doen focussen. Daarnaast gaat mijn dank uit naar mijn vrienden en mijn ouders voor de steun die een student nodig heeft bij het schrijven van een thesis. Ten slotte moet ik mijn vriendin Andrea bedanken zonder wie deze thesis een draak van een tekst was geweest die niemand had willen lezen, maar ook voor de vele discussies en de steun tijdens slapeloze nachten: bedankt!

Omwille van technologische en financiële redenen was het niet mogelijk om deze thesis in kleur af te drukken; elke lector beschikt normaal gezien over een digitale kopie waarin men de afbeeldingen in kleur kan raadplegen. Omwille van de nieuwe privacywetgeving in Europa en de gevoeligheid van dit thema werd er gekozen om initialen te gebruiken.



## Inleiding: van Jane Fonda tot Pommeline Tillière

*De drukpers is vrij; de censuur kan nooit worden ingevoerd; geen borgstelling kan worden geëist van de schrijvers, uitgevers of drukkers.*<sup>1</sup>

De poster van een schaars geklede blonde dame werd door een controleorgaan van de overheid verboden, de maker gedwongen om de campagne stop te zetten en de posters te doen verdwijnen. Het lijken gebeurtenissen uit de periode die in Vlaanderen traditioneel ‘de jaren stillekes’ wordt genoemd, maar deze gebeurtenis vond plaats in de zomer van 2017 en trof de reclamecampagne van Pommeline Tillière, bekend uit Temptation Island. Volgens de Jury voor Ethische Praktijken inzake reclame (JEP) was de poster seksistisch en tastte het de menselijke waardigheid van Pommeline aan. In haar verdediging verwees Pommeline naar een gelijkaardige campagne, waarbij voetballers met een voetbal voor hun edele delen werden gebruikt; het mocht niet baten. Hoewel de Belgische grondwet censuur verbiedt, blijkt dat het verspreiden van geseksualiseerd materiaal in de openbare ruimte toch niet zo ‘eenvoudig’ en ‘vrij’ is.<sup>2</sup>



AFBEELDING 1: De poster van Pommeline die door JEP werd verboden.

Wanneer de Pommeline-casus wordt vergeleken met de situatie waarin de gerechtsdeurwaarder C.V. zich op 7 en 14 oktober 1968 bevond, worden een aantal gelijkenissen en verschillen duidelijk. Op die dagen bezocht C.V. cinema Cineac op de Boulevard Anspach in Brussel. Dit was een van de cinema's die in het bezit was van G.S., de grootste pornoverdeler in België. De gerechtsdeurwaarder stelde vast dat aan de voorkant van de cinema een foto hing van een vrouw met één ontblote borst. Die was zichtbaar van op het voetpad en nog belangrijker, de borst “est non cachée á la vue du public par une bandelette de papier”.<sup>3</sup> Hij schreef er tussen aanhalingstekens bij dat hij dacht dat de vrouw in kwestie de Amerikaanse actrice Jane Fonda

<sup>1</sup> artikel 25 uit de Belgische grondwet ([https://www.senate.be/doc/const\\_nl.html](https://www.senate.be/doc/const_nl.html)).

<sup>2</sup> MIGE, *Temptation Pommeline is en blijft te pikant voor Vlaanderen*, 2017 ([http://www.standaard.be/cnt/dmf20170607\\_02914826](http://www.standaard.be/cnt/dmf20170607_02914826)). Geraadpleegd op 17 maart 2018.

<sup>3</sup> Brussel, privéarchief Cinema Nova, Proces verbaal, *Opgesteld door C.V.*, 7 oktober 1968.

was. Een borst was voldoende om een proces verbaal op te stellen. Er is veel veranderd in onze omgang met erotische beeldcultuur in de publieke ruimte, maar er zijn ook continuïteiten te ontwaren. Dat Pommeline's poster uiteindelijk werd verwijderd uit het straatbeeld, toont aan dat het bewaren van de zuiverheid op straat anno 2017 nog steeds een thema is waar de overheid iets over te zeggen heeft. De evolutie die heeft plaatsgevonden wordt vaak voorgesteld als een lineair proces, en zeker in de collectieve herinnering bestaat het idee dat de Belgische samenleving een evolutie kende van minder naar meer bloot in de jaren 70. De Pommeline-casus toont dat het verhaal complexer is.

De vertoning van de film *Maladolescenza* kan verdere nuance brengen. Deze film gaat over een jongeman die in contact komt met twee jonge meisjes waarmee hij 'volwassen spelletjes' begint te spelen.<sup>4</sup> Omwille van de scènes waarin twaalfjarige meisjes gesimuleerde seks hebben met een iets oudere tienerjongen is de film vandaag verboden in verscheidene Europese landen, zoals Duitsland (2006) en Nederland (2010).<sup>5</sup> De film kon in België worden vertoond vanaf februari 1979, maar dat was geen eenvoudige klus. De vertegenwoordiger van de Compagnie Européenne de Cinemas (de verdeler die deze film wou vertonen), genaamd P.V.E., schreef op 21 februari 1979 een brief aan E.P., die optrad als vertegenwoordiger van Petra Cinematografica en dus als producent van de film. P.V.E. stelde dat hij in heel zijn carrière nog nooit zo lang had moeten wachten op de autorisatie van een film. Hij haalt ook de reden hiervoor aan: "la censure cinématographique étant officielle en Belgique".<sup>6</sup>

Bovenstaande casussen kunnen verklaard worden aan de hand van wat Anthony Giddens detraditionalisering noemt. In het artikel 'The Swing of the Pendulum' van Marc Hooghe en Liesbet Stevens (2003) wordt dit concept gebruikt om de veranderingen in sekswetgeving te kunnen begrijpen. Zij maken een onderscheid tussen de periode 1973-1987 en de periode 1989 tot 2003. In de eerste periode werd de wetgeving rond seksualiteit steeds lossere en vrijere, maar vanaf 1989 werden er nieuwe wetten rond seksualiteit opgelegd. Er is echter een fundamenteel verschil tussen de soort van de wetgeving die tussen 1973 en 1987 bestond, maar geleidelijk werd afgeschaft en de nieuwe soort van regels die werden geïntroduceerd vanaf 1989. Hier staat niet langer de publieke moraal centraal, maar rationele wetten die gericht zijn op het beschermen van de slachtoffers van seksgerelateerde misdaden. Dat een poster vandaag de dag omwille van seksistische of kinderpornografische inhoud wordt verwijderd, kan op die manier worden verklaard, maar waarom er een onderscheid wordt gemaakt tussen mannelijke en vrouwelijke

---

<sup>4</sup> *Maladolescenza*, (<http://www.imdb.com/title/tt0076749/>). Geraadpleegd op 17 maart 2018.

<sup>5</sup> WU., P., *Vice*, 2015. (<https://www.vice.com/nl/article/nnapad/we-keken-de-enige-film-die-in-nederland-verboden-is-181>). Geraadpleegd op 3 april 2018.

<sup>6</sup> Brussel, privéarchief Cinema Nova, fax, *P.V.E. aan E.P.*, 21 februari 1979.



tepels of waarom censuur een gangbare praktijk blijft doorheen de 'liberaliserende periode' blijft onduidelijk.<sup>7</sup>

In recente literatuur als *Een stille revolutie* (1997), wordt het effect van mei 1968 op onze omgang met seksualiteit genuanceerd.<sup>8</sup> Eric Schaeffer stelt de revolutie van 1968 in zijn werk *Sex Scene* (2014) vooral voor als een mediarevolutie: een moment waarop seksualiteit een prominente plaats kreeg op televisie, in kranten en ook in het straatbeeld. De meest expliciete variant van seksuele beeldcultuur in het Belgische straatbeeld waren filmposters, en, meer specifiek, posters die reclame maakten voor pornografische langspeelfilms. Dit medium onderging in België een sterke disciplinerende aan de hand van stiften, scharen en plakkers, en het zijn de effecten van deze censuur die dit onderzoek zal bestuderen.<sup>9</sup> Dat men deze filmposters juist in een periode van grotere seksuele vrijheid begint te censureren, lijkt paradoxaal. In het werk *De verlichte stad* (2007) ziet Marnix Beyen het feit dat bepaalde beelden in het straatbeeld konden verschijnen als een effect van deze revolutie, maar het afplakken van bepaalde stukken toont dat deze verandering van het straatbeeld toch niet volledig gewenst was.<sup>10</sup>

Deze evolutie vormt het uitgangspunt voor mijn thesis en de volgende onderzoeksvraag: hoe manifesteerde de wisselwerking tussen censuur en pornografie zich in pornografische posters in bioscopen in België in de periode direct na de tweede seksuele revolutie (1970-1980)? Om deze vraag te beantwoorden, maak ik gebruik van de postercollectie van de Amerikaans-Belgische pornoverdeler G.S. Deze thesis bestaat uit drie grote onderdelen. Het eerste deel bevat een voorstelling van het onderzoeksveld en een schets van de gebruikte methode. Het tweede deel schetst de wettelijke achtergrond waartegen censuur in deze filmposters kan worden geïnterpreteerd. Ten slotte wordt aan de hand van een inhoudelijke en een vormelijke analyse een diachrone analyse gemaakt van censuur in pornografische filmposters.

---

<sup>7</sup> HOOGHE, M. en STEVENS, L., 'The Swing of the Pendulum: the Detraditionalization of the Regulation of Sexuality and Intimacy in Belgium (1973–2003)', *International Journal of the Sociology of Law*, 31 (2003) 131-151.

<sup>8</sup> LUYKX, P., *Een stille revolutie: cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*, Hilversum, 1997; Andere literatuur die de seksuele revolutie in België relateert is bijvoorbeeld: JOORIS, A. en HOOGHE, M., *Golden sixties: België in de jaren zestig (1958-1973)*, Brussel, 1999.

<sup>9</sup> SCHAEFFER, E. ed., *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Durham en Londen, 2014, 1-19.

<sup>10</sup> VAN STEEN, O. en BEYEN, M., 'Stiefkinderen van de seksuele revolutie: seksbioscopen in de Antwerpse stationsbuurt, 1950-1975', BILTEREYST, D. en MEERS, P. eds., *De verlichte stad: een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, 2007, 259-271.



# 1. Een complex onderzoeksveld

## 1.1. Pornografie, censuur en de seksuele revolutie

In *The Other Victorians* (1964) neemt Steven Marcus de repressiehypothese als uitgangspunt, ofwel het idee dat seksualiteit onderdrukt was, maar steeds vrijer werd. Pornografie fungeerde in de negentiende eeuw als een perverse uitlaatklep, een copingmechanisme om met deze harde onderdrukking om te gaan.<sup>11</sup> Dat Foucault zijn *La Volonté de Savoir* (1976) begint met een hoofdstuk genaamd: "Nous autres, victoriens" is niet toevallig. Foucault ageerde met dat werk tegen de klassieke voorstelling waarbij de omgang met seksualiteit in het Westen evolueerde van onderdrukking naar bevrijding.<sup>12</sup> Recent onderzoek neemt de Foucauldiaanse revolutie ernstig en gaat op zoek naar moderne machtsstructuren die ons in het heden trachten te disciplineren. In dat opzicht is de relatie tussen pornografie en censuur een zinvolle invalshoek voor onderzoek. Het idee dat pornografie en censuur op een fundamentele manier met elkaar verweven zijn, vindt zijn ontstaan echter ergens anders, namelijk in het debat tussen anti-pornografische feministen en anti-censuur feministen. Alhoewel dit debat voornamelijk in de Verenigde Staten werd gevoerd, is het van belang voor al het onderzoek naar pornografie in de periode daarna.<sup>13</sup>

Hoewel het debat al veel ouder was binnen de feministische beweging, werd het aangewakkerd door de opkomst van hardcore pornografie aan het begin van de jaren 70. Feministische denkers zoals Andrea Dworkin en Catharine MacKinnon begonnen pornografie te interpreteren als een medium met een eeuwig doel, namelijk het onderdrukken en objectiveren van vrouwen.<sup>14</sup> In de jaren 90 reageerde academici zoals Walter Kendrick en Lynn Hunt hierop door in respectievelijk *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (1996) en *The invention of pornography* (1993) te beargumenteren dat pornografie verandert doorheen de tijd en dus geen eeuwige boodschap kent. In hun betoog betrekken zij censuur en macht bij het opstellen van een brede definitie van pornografie, zo noemt Hunt pornografie "a cultural battlefield"<sup>15</sup> terwijl Kendrick explicieter is en stelt: "pornography names an argument not a thing"<sup>16</sup>. Zo ontstond er een culturele lezing van pornografie die in het definiëren van porno, censuur een constituerende rol gaf. Die lezing is vandaag de dag nog steeds belangrijk in het onderzoek zoals blijkt uit het werk

---

<sup>11</sup> MARCUS, S., *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York, 1964.

<sup>12</sup> FOUCAULT, M., *La volonté de savoir*, Parijs, 1976.

<sup>13</sup> WILLIAMS, L., *Hardcore: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, Londen en Los Angeles, 1999, 11-15. Een interpretatie van dit debat tussen pro en anti pornografische feministen is te vinden in: SIGEL, L. *Governing Pleasures: Pornography and Social Change in England, 1815-1914*, New Brunswick, New Jersey en Londen, 2002, 1-6.

<sup>14</sup> DWORKIN, A., *Pornography: Men Possessing Women*, Londen, 1979; MACKINNON, C. en DWORKIN, A., *The Reasons Why: Essays on the New Civil Rights Law Recognizing Pornography as Sex Discrimination*, New York, 1985.

<sup>15</sup> HUNT, L., *The Invention of Pornography, 1500--1800: Obscenity and the Origins of Modernity*, New York, 1993, 13.

<sup>16</sup> KENDRICK, W., *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley, Los Angeles en Londen, 1996, 31.

*Obscénité, pornographie et censure* waarin censuur gezien wordt als een criterium om iets als pornografisch te bestempelen.<sup>17</sup>

De link tussen porno en censuur is duidelijk aanwezig in de literatuur, maar mijn onderzoek beperkt zich niet enkel tot dit thema. De onderzoeksvraag legt de nadruk op een zeer specifiek reclamemedium, namelijk filmposters; daardoor heeft mijn onderzoek ook betrekking op het verleden van de cinema als culturele infrastructuur. Een nieuwe tendens in het onderzoek naar cinemageschiedenis is de *New Cinematic History*, een onderzoekstraditie die ontstond in de jaren 90 waarbij een shift plaatsvond van een tekstuele analyse van film naar een sociale analyse van cinemabezoek, beleving en herinnering. In het werk *Silencing Cinema: Film Censorship around the World* (2012) wordt de link tussen filmcensuur en sociale geschiedenis geëxpliciteerd aan de hand van het argument van Janet Staigers dat censuur een significant sociaal antwoord is op representaties, maar ook het werk van Annette Kuhn *Cinema, Censorship and Sexuality* (1988) wordt hierbij aangehaald. Zij stelt dat er twee modellen zijn om naar censuur te kijken. Het eerste is een model waarbij men vooral focust op de rol van instituties die zaken al dan niet verbieden; het tweede is een diagnosemodel waarbij Kuhn censuur begrijpt als een complex proces dat andere betekenissen creëert in verschillende sociale contexten.<sup>18</sup>

Kuhn's inzichten komen terug in de inleiding van het werk *Obscénité, pornographie et censure* geredigeerd door Beathier (2010). De relatie tussen pornografie en censuur wordt als fundamenteel begrepen: "censure sous ses différentes formes, est donc un des critères mêmes de définition de la pornographie."<sup>19</sup> De auteur formuleert daarbij het idee dat pornografie niet bestaat uit inhouden, maar uit morele, religieuze en juridische kwalificaties door bepaalde sociale groepen in een bepaalde tijdsperiode in een bepaalde regio. In dit opzicht is censuur het gevolg van het kwalificeren van bepaald materiaal als pornografie, en Méon formuleert daarbij een aantal richtvragen om dit proces te bestuderen. Allereerst: "hoe worden deze kwalificaties geproduceerd en wie doet dit?", ten tweede: "hoe worden deze kwalificaties gerechtvaardigd?", ten derde: "wat voor dispositieven creëren deze kwalificaties?", of "welke vorm neemt censuur aan in een specifieke context?".<sup>20</sup> Tenslotte zijn er de vragen die zich richten op het effect van deze

---

<sup>17</sup> BEAUTHIER, R., MEON, J.M. en TRUFFIN, B. eds., *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification. (XIXe-XXIe siècles)*, Brussel, 2010, 7-15; Ook in het werk *Nudes, Prudes and Attitudes* komt dit debat expliciet aan bod en stimuleert het een kritische lezing van pornografie in relatie tot censuur: CAROL, A., *Nudes, Prudes and Attitudes: Pornography and Censorship*, Cheltenham, 1995.

<sup>18</sup> KUHN, S., *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*, London, 1988, 126; BILTEREYST, D., MALTBY, R. en MEERS, P. eds., *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Abingdon en New York, 2012, 2-3; STAIGER, J., *Bad Women, Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, 1995; KUHN, *Cinema, Censorship and Sexuality*, 8; BILTEREYST, D en VANDEWINKEL, R. eds., *Silencing Cinema: Film Censorship around the World, New York, 2013*, 3-4; JANSEN, S., *Censorship : The Knot that Binds Power and Knowledge*, London, 1991.

<sup>19</sup> BEAUTHIER, MEON en TRUFFIN eds., *Obscénité, pornographie et censure*, 8-10.

<sup>20</sup> BEAUTHIER, MEON en TRUFFIN eds., *Obscénité, pornographie et censure*, 8-10.

censuur. Die kunnen gaan over het verdwijnen of het aanpassen van bepaalde inhoud, maar ook de manier waarop bepaalde inhoud worden gestigmatiseerd.

Deze thesis wil de kwalificaties en effecten van censuur in filmposters bestuderen in de Belgische context in een periode die klassiek de seksuele revolutie wordt genoemd. De keuze voor deze periode volgt uit het feit dat een seksuele revolutie op het eerste zicht in tegenstelling lijkt te zijn met het afplakken van tepels. In het werk *Porn Studies* introduceert Linda Williams een nieuw begrippenpaar, namelijk *obscenity* en *'onscenity'*. Volgens Williams wijst het begrip obsceniteit op representaties van seksualiteit die niet getoond konden worden en uit de publieke ruimte werden geweerd, maar de oude obsceniteit is vanaf de tweede seksuele revolutie expliciet aanwezig in de publieke ruimte en dus *on the scene*. Dat wil echter niet zeggen dat controverser, schandaal en censuur nu tot het verleden behoren; het tegengestelde is waar.<sup>21</sup>

Het idee van een seksuele revolutie die zou hebben plaatsgevonden tussen 1968 en 1973 is niet zonder controverse. In de recente literatuur wordt veel aandacht besteed aan het idee dat de tweede seksuele revolutie in essentie een mediarevolutie was. Deze stelling werd in 2014 door Eric Schaefer in zijn werk *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution* geponeerd, maar ook in het werk *Sexual Revolutions* verscheen er een artikel genaamd *Pornography, Perversity and the Sexual Revolution* (2014). De hypothese die centraal staat in het werk van Schaefer is het idee dat de term 'seksuele revolutie' eigenlijk verwijst naar een snelle en radicale seksualisering van verschillende media in de periode 1968-1973. Dat is een oplossing voor een klassiek probleem bij het definiëren van een revolutie, namelijk de vaststelling dat er vóór een revolutie al verandering valt waar te nemen. Het werk *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig* (1997) van Luykx toont aan dat de seksuele moraal in Nederland al veranderde in de jaren 50. Het dominante standpunt vandaag is dat men kan spreken van een *Great Transition* in de seksuele gedragingen van mensen in het Westen in de periode na de Tweede Wereldoorlog, maar dat het moeilijk is om algemene westerse tendensen te ontdekken.<sup>22</sup> Ook voor België zijn er al vraagtekens geplaatst bij deze zogenaamde revolutie. Vooral het werk van Marc Hooghe is hier belangrijk. In het werk *Seksualiteit en het strafrecht* toont Liesbeth Stevens dan weer overtuigend aan dat er binnen de rechterlijke wereld een soort revolutie heeft plaatsgevonden, zij het wel met enkele jaren vertraging in vergelijking met de klassieke datering. Het waarnemen van een verandering in de rechtspraak is zinvol in een studie naar censuur en pornografie in België, maar het toont natuurlijk slechts één kant van het verhaal. Mijn thesis zal deze lacune aangrijpen en

---

<sup>21</sup> WILLIAMS, L. ed., *Porn Studies*, Durham en Londen, 2004, 3.

<sup>22</sup> ESCOFFER, J., 'Pornography, Perversity and the Sexual Revolution', HEKMA, G. en GIAMI, A. eds., *Sexual Revolutions*, Basingstoke, 2014, 203-218; SCHAEFER, *Sex Scene*, 3; LUYKX, P., *Een stille revolutie*; WEEKS, J., *What is Sexual History?*, Cambridge en Malden, 2016, 84-86.

onderzoeken hoe deze censuur invloed had op dagdagelijkse praktijken bij het gebruik van filmposters in Belgische bioscopen.<sup>23</sup>

Met de combinatie van al deze inzichten zouden we kunnen komen tot de conclusie dat de seksuele revolutie gekenmerkt wordt door een graduele overgang van het 'ob-scene' naar het 'on-scene'. Deze vaststelling wordt ook in onderzoek naar de Belgische casus gemaakt. Marnix Beyen spreekt over de stiefkindhypothese waarbij pornografische cinema's aan de ene kant het product waren van de seksuele revolutie, maar aan de andere kant door de confrontatie met de maatschappij gemarginaliseerd werden. Het lijkt aannemelijk dat pornografische posters op een gelijkaardige manier een product zijn van de seksuele revolutie. Het feit dat bepaalde beelden in het straatbeeld konden verschijnen is dan het effect van deze revolutie, maar het afplakken van bepaalde stukken toont dat deze verandering van het straatbeeld toch niet volledig gewenst was.<sup>24</sup> Deze evolutie vormt het uitgangspunt voor mijn thesis en de volgende onderzoeksvraag: hoe manifesteert de wisselwerking tussen censuur en pornografie zich in pornografische posters in bioscopen in België in de periode direct na de tweede seksuele revolutie (1970-1980)?

## 1.2. De filmposter als historische bron

In het themanummer *The Historical Use of Images: Theory, Methods and Practice* (2009) wordt ingegaan op methodologie en theorie die zinvol is voor historici om visuele bronnen te gebruiken. In de inleiding wordt benadrukt dat om visuele cultuur echt te begrijpen, ook de materiële componenten moeten worden bestudeerd: "visual culture is inextricably bound up with material culture and their design cannot be separated when considering their meaning".<sup>25</sup> Het erkennen van deze materiële aspecten wordt des te belangrijker wanneer de focus van mijn onderzoeksvraag op censuur ligt, omdat de censor vaak letterlijk materieel ging ingrijpen door te plakken, knippen, schrappen of schilderen. De poster werd bedacht op basis van film stills, er werd getekend of men koos ervoor om foto's te maken. Daarna werd de poster gecensureerd door de verdeler en maakte hij een reis door Vlaanderen van de ene cinema naar de volgende.

Voor dit onderzoek maak ik gebruik van de postercollectie van G.S. Hij was een Amerikaan die na de Tweede Wereldoorlog in België bleef en een cinema opende in Brussel. Hij specialiseerde zich aanvankelijk (jaren 50) in populaire Amerikaanse films, zoals Kung Fu films, maar op het einde van de jaren 60 trof een crisis het bioscooplandschap: de opkomst van de televisie dreigde de

---

<sup>23</sup> STEVENS, L., *Strafrecht en seksualiteit: de misdrijven inzake aanranding van de eerbaarheid, verkrachting, ontucht, prostitutie, seksreclame, zedenschennis en overspel*, Antwerpen, 2002, 425-426; JOORIS, A. en HOOGHE, M., *Golden sixties (1958-1973)*, Brussel, 1999, 9-13.

<sup>24</sup> SCHAEFER, *Sex Scene*, 1-19; WILLIAMS, *Porn Studies*, 3.

<sup>25</sup> JANUARIUS, J. en TEUGHELIS, N. eds., 'The Historical Use of Images: Theory, Methods and Practice', *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 4 (2009), 679.

cinema overbodig te maken. Pornografie bood op dat moment een uitweg voor veel cinema-uitbaters en filmdistributeurs, en ook G.S. legde zich volledig toe op het erotische genre. In de periode 1970-1980 verdeelde hij 435 pornofilms; zo werd hij de grootste verdeler van België. Hoewel zijn cinema-imperium tanende was vanaf de jaren 80 hield hij tot 2013 één cinema open, namelijk cinema ABC in Brussel. In de laatste jaren van zijn leven onderhield hij contacten met de vrijwilligers van Cinema Nova, een cinema op de Adolphe Maxlaan. Zij waren ontzettend geïnteresseerd in de collectie van G.S., en in de jaren voor zijn dood (2013) slaagden ze erin zijn postercollectie, filmstill-collectie en filmcollectie over te kopen, maar het archief van de cinema's zelf niet. Na de dood van G.S. werden zijn gebouwen verkocht en het archief - bestaande uit rekeningen, facturen, processen-verbaal en sollicitatiebrieven van stripteasedames - werd in een grote container gegooid.<sup>26</sup>

In het werk *Cinema Leuven: Een studie naar de Belgische filmaffiche aan de hand van de collectie van het Leuvens Stadsarchief* van Leen Engelen worden naast de tendensen in de Belgische posterkunst ook internationale tendensen geduid en op die manier is er aandacht voor de functie van de poster en hoe die invloed uitoefent op zijn uiterlijk. Daarbij speelt de spanning tussen informatie en aantrekking een belangrijke rol. Aan de ene kant mocht een poster niet als te schokkend worden ervaren, anders kon de politie een inval doen met inbeslagnames als gevolg, wat een economische ramp betekende voor zowel de distributeur als de cinema. Anderzijds moest een poster ook volk naar binnen lokken en mocht hij niet te braaf zijn. Een algemene hypothese is dat de poster meer toont dan de film, maar volgens mij gaat dit niet op voor de poster van de pornografische film. Het belangrijkste inzicht is dat de poster vormelijk en inhoudelijk bepaald wordt door economische en politieke overwegingen. Een verdeler zoals G.S. koos voor posters die min of meer in overeenstemming waren met de wetgeving in België of hij paste ze aan. Dat was een hoofdzakelijk economische overweging omdat een te uitdagende poster een inbeslagname uitlokte en dat was een financiële ramp.<sup>27</sup>

In het artikel *Unfit for Public Display: Female Sexuality and the Censorship of Fin-de-Siècle Publicity Posters* (2010) gebruikt Karen Carter wetgeving, commentaren in de pers en parlementaire

---

<sup>26</sup> VAN STEEN en BEYEN, *Stiefkinderen van de seksuele revolutie*, 262. Persoonlijk gesprek met medewerkers Cinema Nova, Augustus 2018.

<sup>27</sup> Het artikel van Janet Staigener is interessant om de economische context van de filmposter beter te duiden: STAIGENER, J., 'Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising', *Cinema Journal*, vol. 29 (1990), 3-31; In het werk *History Beyond the Text* komt de poster niet aan bod als een aparte visuele bron maar het boek biedt wel andere inzichten over verschillende soorten van visuele bronnen die zinvol kunnen zoals: BARBER, S., 'Fine Art: the Creative Image', PALMERI, F., 'The Cartoon: the Image as critique' en SAYER, D., 'The Photograph: the Still Image', BARBER, S. en CORINNA, M. eds., *History Beyond the Text: a Student's Guide to Approaching Alternative Sources*, Londen en New York, 2009; 1-72; LEFEVRE, P., 'Opvallen en verleiden: filmaffiches vormelijk bekeken', ENGELLEN, L. red., *Cinema Leuven: een studie naar de Belgische filmaffiche aan de hand van de collectie van het Leuvens Stadsarchief*, Leuven, 2012, 31; GUFFEY, E., *Posters: A Global History*, s.l., 2014.

handelingen om aan te tonen dat posters, censuur en seksualiteit een lange geschiedenis kennen.<sup>28</sup> In het werk *Geschiedenis is een werkwoord* van Violet Soen is er ook aandacht voor *visual history* en hoe de historicus moet omgaan met visuele bronnen. De *pictorial turn* zorgde ervoor dat de aandacht van historici niet langer enkel gefocust was op 'kunst'.<sup>29</sup> Het werk *Eyewitnesses* van Peter Burke kan een houvast zijn in het complexe proces van het interpreteren van afbeeldingen. In zijn werk duidt Burke het historische debat over visuele bronnen als een strijd tussen twee uitersten met aan de ene kant de positivisten en aan de andere kant de structuralisten. De eerste groep begrijpt de afbeelding als een manier om de realiteit van het verleden te 'zien'. De tweede groep stelt dat dit onmogelijk is en dat een afbeelding enkel als object kan worden bestudeerd. Burke biedt geen handleiding, maar toont wel wat de mogelijkheden en de gevaren zijn van de visuele bron. Burke is er sterk van overtuigd dat visuele bronnen, wanneer voldoende gecontextualiseerd, een fundamentele bijdrage kunnen leveren aan wat hij noemt *a historical anthropology of images*. Daarmee bedoelt hij dat een onderzoeker de regels en conventies die de perceptie en interpretatie van beelden bepaalt, gaat onderzoeken. De derde weg van Burke situeert zich dus tussen deze twee stromingen door de aandacht voor sociale context: "I am using this phrase [Burke's derde weg ofwel zijn Historical anthropology of images] in a broad sense, to include the general cultural and political 'background' as well as the precise circumstances in which the image was commissioned and also its material context, in other words the physical location in which it was originally intended to be seen".<sup>30</sup>

Voordat ik beargumenteer wat deze posters wel kunnen vertellen lijkt het mij nuttig om nog eens kort samen te vatten waar ze volgens mij weinig of niets over zeggen. Zo lijkt de eerder genoemde positivistische aanpak hier absoluut niet op zijn plaats. De pornografische filmposter is niet bruikbaar om te bepalen wat voor soort seks mensen in het verleden hadden en welke standjes ze al dan niet kenden. Ik kies expliciet voor de derde weg van Burke en onderzoek de sociale regels en conventies die bestonden in de omgang met erotisch materiaal in de publieke ruimte. Deze aanpak wordt ook gebruikt in het boek *The Regulation of Sex Themed Visual Imagery: From Clay-Tablets to Tablet Computers* van Lyombe Eko (2016). In dit werk worden uiteenlopende vormen van erotische visuele cultuur bestudeerd, maar allemaal vanuit een gelijkaardige invalshoek, namelijk dat "sex-themed visual imagery is a rule- governed phenomenon that is

---

<sup>28</sup> CARTER, K., 'Unfit for Public Display: Female Sexuality and the Censorship of Fin-de-Siècle Publicity Posters', *Early Popular Visual Culture*, vol. 8 (2010), 107–124.

<sup>29</sup> SOEN, V., *Geschiedenis is een werkwoord: een inleiding tot historisch onderzoek*, Leuven, 2016, 231-238; BURKE, P., *Eyewitnessing*, 178 en 179-189.

<sup>30</sup> BURKE, *Eyewitnessing*, 180.



subject to a series of restrictions ranging from grammar and composition to artistic, sociocultural, and legal logics”.<sup>31</sup>

De selectie van de filmposters in het archief van G.S. gebeurde aan de hand van een steekkaartenbak die alle films bevatte die G.S. met zijn bedrijf Atlantic Films verspreidde in België tussen 1970 en 1980. In deze steekkaartenbak zitten 435 steekkaarten met daarop de naam van de film, de cinema's waarin die vertoond werd en het aantal bezoekers. Omwille van het feit dat het over zo'n omvangrijk en niet ontsloten archief gaat, heb ik ervoor gekozen een selectie te maken op basis van de verspreiding van deze films. In zijn aanbod zitten namelijk ook films die slechts in één cinema vertoond zijn geweest. Ze hingen slechts kort in het straatbeeld, of misschien zelfs enkel binnen in de cinema. Voor elk jaar berekende ik het gemiddeld aantal cinema's waarin een film gespeeld werd in dat jaar en zo kwam ik tot een lijst van 150 films die bovengemiddeld verspreid werden. Daarna ging ik door het hele archief en kwam ik tot een selectie van 65 filmposters en bijhorende film stills die in de periode 1970-1980 in Vlaanderen en Brussel hebben gehangen. Deze filmposters werden zowel op een kwalitatieve als op een kwantitatieve manier bevestigd. Voor de kwantitatieve analyse werden bepaalde aspecten uit de volledige verzameling posters bevestigd via exceltabellen; de resultaten werden aan de hand van draaitabellen bekomen.<sup>32</sup>

Deze filmposters moeten uiteraard verder worden gecontextualiseerd. Samen met literatuur, zal ik daarbij ook gebruikmaken van geschreven bronnen zoals persartikelen en parlementaire handelingen van het Belgische parlement. De selectie van deze bronnen is gebeurd aan de hand van *full text* zoekopdrachten in twee databanken. Voor de persartikelen maakte ik gebruik van de databank van Cinematek en zocht ik op de casus *L'empire des Sens*. In het werk van Liesbet Stevens wordt aangegeven dat deze rechtszaak samenviel met een belangrijke kentering in de omgang met pornografisch materiaal in België.<sup>33</sup> Voor de parlementaire bronnen gebruikte ik de online databank plenum en zocht ik op volgende *strings*: pornografie, pornographie, goede zeden, bon moeurs, Rijk der Zinnen. De interpretatie van deze bronnen gebeurt aan de hand van de *close reading* techniek.

### **1.3. Conclusie: De filmposter in een complex onderzoeksveld**

De filmposters van G.S. zijn een vorm van *sex-themed visual imagery* en daarom onderhevig aan regels en conventies die ontstaan binnen bepaalde instellingen omwille van specifieke motieven.

---

<sup>31</sup> EKO, L., *The Regulation of Sex-Themed Visual Imagery*, New York, 2016, 36.

<sup>32</sup> Omwille van praktische en financiële redenen werden deze excel tabellen niet bijgevoegd als bijlage.

<sup>33</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 406-407.

Uit de literatuur blijkt dat deze regels onder invloed van de seksuele revolutie veranderde doorheen de periode 1970-1980. Deze regels vertalen zichzelf in de praktijk naar plakbandjes in filmposters. Kuhn wijst op het feit dat censuur ook een heel eigen dynamiek heeft en dat er geen een-op-eenrelatie bestaat tussen de wetgeving en de praktijken van censuur. Deze nuance zal ook zeker en vast aan bod komen, maar eerst moeten de instellingen, regels en conventies die bepaalden wat wel en wat niet getoond mocht worden, worden besproken. Dat is het opzet van het volgende hoofdstuk.

## 2. De productie en rechtvaardiging van diskwalificaties

In dit hoofdstuk schets ik de context waarin gecensureerde filmposters fungeerden aan de hand van twee onderzoeksvragen die Jean-Mathieu Méon formuleert in de inleiding van het werk *Obscénité, Pornographie et Censure*, namelijk: “welke instellingen produceren diskwalificaties over pornografie en op welke manier worden die gerechtvaardigd?”<sup>34</sup> In het werk *The regulation of Sex Themed Visual Imagery* formuleert Eko Lyombe een gelijkaardige invalshoek, namelijk het perspectief van de ‘representatie’. Het uitgangspunt is dat voor de motivatie van het reguleren van seksueel getint beeldmateriaal, samenlevingen steeds verwijzen naar de al dan niet ingebeelde sociale gevolgen.<sup>35</sup> Het eerste deel van dit hoofdstuk maakt een vergelijking van de wetgeving rond censuur en pornografie in België, Duitsland, Zweden en de Verenigde Staten. Deze vergelijking toont nationale verschillen in wat wel en wat niet getoond kon worden. In het tweede deel bestudeer ik ook andere instituten die een rol hebben gespeeld in het definiëren van pornografie in België in de periode 1970-1980 en met wat voor sociale problematieken dit in verband werd gebracht. Aan het einde van dit hoofdstuk is er een overzicht van het legale landschap rond seksuele beeldcultuur in België en formuleer ik een aantal hypothesen over wat voor censuur deze wetgeving kan produceren en hoe dit verschilt van andere landen. Vervolgens kan er getoond worden op welke manier pornografie in het publieke debat fungeerde en wat voor soort censuur hieruit volgde.

### 2.1. De Belgische wetgeving in vergelijkend perspectief

*Comparisons that take on two or three cases with methodological discipline and a good theoretical grounding can help us avoid seeing Europe as a homogeneous or uniform space, but as a diverse and various one.*<sup>36</sup>

In dit hoofdstuk komt de Belgische wetgeving rond de goede zeden aan bod in vergelijking met gelijkaardige regelgeving in Duitsland, Zweden en de Verenigde Staten, aan de hand van literatuur. In het werk *Comparison and History* beargumenteert de auteur dat het gebruiken van literatuur in de plaats van primaire bronnen typerend is voor comparatieve geschiedenissen. In zo'n vergelijking maakt de onderzoeker immers abstractie van bepaalde begrippen, concepten en evoluties, en dat maakt het moeilijk om met primaire bronnen te werken. Een mogelijke kritiek is dat de gelijkenissen en de verschillen die worden waargenomen het gevolg zijn van datzelfde

---

<sup>34</sup> BEAUTHIER, MEON en TRUFFIN, *Obscénité, pornographie et censure*, 9-10.

<sup>35</sup> EKO, *The Regulation of Sex-Themed Visual Imagery*, 25.

<sup>36</sup> HAUPT, H.G. en KOCKA, J., ‘Comparative History: Methods, Aims, Problems’, COHEN, D. en O’CONNOR, M. eds., *Comparison and History: Europe in Cross-National Perspective*, New York en Londen, 2004, 37.

abstraheringsproces. Zo vervalt comparatieve geschiedenis in het creëren van ideaaltypes die met geen enkele historische realiteit overeenkomen. Om dit gevaar in te dijken is het belangrijk om duidelijk te formuleren wat ik nu juist wil verklaren. Het doel van deze vergelijking is het verklaren van de aan- en afwezigheid van bepaalde vormen van censuur en soorten van naakt in de filmposters. Verder in deze thesis zal ik ook archiefmateriaal gebruiken om deze bevindingen te toetsen.<sup>37</sup>

De Belgische wetgeving rond de middellijke zedenschennis werd in het parlement en in de pers vergeleken met de Duitse, Amerikaanse en de Zweedse regelgeving (zie het volgende hoofdstuk). Middellijke zedenschennis is een vorm van zedenschennis waarbij bepaalde ‘middelen’ zoals teksten, liederen, afbeeldingen of films gebruikt worden. De strijd tegen pornografie (een belangrijke vorm van middellijke zedenschennis) was vanaf het begin van de 20ste eeuw een internationaal gevecht. De eerste golf van uitbreidingen in de wetgeving rond de middellijke zedenschennis werd in 1923 in België goedgekeurd met als voornaamste argument dat dit noodzakelijk was om de “Internationale Conventie ter beteugeling van de verspreiding en de handel van obscene publicaties” te kunnen ratificeren.<sup>38</sup> Alle posters uit mijn selectie zijn buitenlandse producties waarvan respectievelijk Duitse, Amerikaanse en Zweedse porno de grootste zijn. De aanwezigheid van grote hoeveelheden buitenlandse pornografie impliceert natuurlijk handel, maar over het verhandelen van pornografie bestaat weinig literatuur. In België was “het vervaardigen, doen vervaardigen, in voorraad hebben, in- of vervoeren, doen in of vervoeren, aan een vervoer- of een distributie agent overhandigen of door enig publiciteitsmiddel aankondigen”<sup>39</sup> verboden wanneer deze activiteiten plaatsvonden met handel, verspreiding of verkoop als doel.<sup>40</sup>

G.S. maakte gebruik van allerhande trucjes om de douane en de Belgische wetgeving te omzeilen. Aangezien het doel was om niet opgemerkt te worden, zal het bronnenmateriaal in vele gevallen zwijgen, maar soms werd er melding gemaakt van tactieken om pornografie over de Belgische grens te smokkelen. Wanneer P.V.E. (een medewerker van G.S.) een bestelling plaatste van de film *Fanny Hill* schreef hij: “Please make the shipment through the Belgian airline Sabena, without mentioning the name and address of a Belgian forwarder, on the following address of our releasing house: Angina Films S.A., Place de la Reine 34, Brussels, Belgium”.<sup>41</sup> De naam noch het adres van de besteller mocht op het pakketje staan zodat geen sporen richting G.S. wezen. Uit de

---

<sup>37</sup> HAUPT en KOCKA, *Comparative History*, 24-27.

<sup>38</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 268.

<sup>39</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 315.

<sup>40</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 315.

<sup>41</sup> Brussel, privéarchief Cinema Nova, *brief van G.S. aan J.S.* (vicepresident van American International Pictures), 23 juli 1973.

briefwisseling blijkt dat G.S. meerdere bedrijven had naast zijn grootste *Atlantic Films* en het lijkt erop dat *Angina Films* hier werd gebruikt als dekmantel. Het is moeilijk vast te stellen of dit soort constructies bleef bestaan tot op het einde van de jaren 70, maar het is aannemelijk dat dit niet meer nodig was omwille van het feit dat het soort pornografie waarin G.S. handelde niet langer als zedenschennend werd beschouwd. In het debat over pornografie, het aanbod van G.S. en de handel in pornografie speelde 'het buitenland' een belangrijke rol. Een comparatieve aanpak is zinvol en de resultaten zullen niet verwijzen naar een verleden dat nooit bestaan heeft.<sup>42</sup>

In het hoofdstuk "Pleasure and rebellion 1965-1980" uit het overzichtswerk *Sexuality in Europe* focust Dagmar Herzog op de oorzaken van de seksuele revolutie in West Europa. In tegenstelling tot het activisme van de jaren 60, heeft de opkomst van consumentisme en een kapitalistische vrije marktwerking in diezelfde periode veel minder aandacht gekregen als verklarende factor. Volgens Herzog was opstand en protest belangrijk, maar worden ze wel systematisch overschat en zouden historici meer aandacht moeten hebben voor de *market of desire*. Daar werden twee producten verkocht die typerend zijn voor de seksuele revolutie, namelijk de anticonceptiepil en pornografie. Het klimaat rond erotische publicaties was volgens Herzog al veranderd aan het begin van de jaren 60, maar de institutionalisering vond pas plaats op het einde van de jaren 60.<sup>43</sup> Voor België spreekt Stevens over de 'emancipatie van de menselijke seksualiteitsbeleving', maar aanpassingen van de wetgeving zouden pas vanaf 1977 plaatsvinden. In haar werk over West-Duitsland, *Before Porn was Legal* (2011), spreekt Elizabeth Heineman over twee periodes, namelijk 'the sex wave' en 'the porn wave'. Tijdens die eerste golf werd er in brede lagen van de samenleving gedebatteerd over seksualiteit en de link met het economische succes van pornografie was niet ver weg. Het debat werd immers aangewakkerd door de consumptie en verspreiding van pornografie. De eerste golf werd gevolgd door een tweede: *the porn wave* en pornografie werd een massaal geproduceerd en geconsumeerd product met een grote sociale, politieke en juridische invloed in Europa. De productie van pornografie gebeurde op internationale schaal en hoewel Duitsland aanvankelijk een prominente rol speelde, werd de fakkel al snel overgenomen door hun noordelijke burens Zweden en Denemarken, en later de Verenigde Staten.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 425-430.

<sup>43</sup> Bijna letterlijk overgenomen uit: HERZOG, D., *Sexuality in Europe: A Twentieth-Century History*, Cambridge, 2011, 133-134 en 139.

<sup>44</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 401-405; HEINEMAN, E., *Before Porn was Legal: the Erotica Empire of Beate Uhse*, Chicago en Londen, 2011, 100-128.

De geschiedenis van de legalisering van pornografie in West-Duitsland wordt in het werk van Heineman verteld aan de hand van het leven van één vrouw: Beate Rotermund-Uhse.<sup>45</sup> Na de oorlog voorzag zij in de verspreiding van anticonceptie in West-Duitsland en zo merkte ze dat er een enorme vraag was naar erotisch materiaal. Ze zette een systeem op poten waarbij erotische publicaties via de post konden worden besteld en later opende ze een erotiekwinkel. Vanaf de legalisatie van pornografie aan het begin van de jaren 70 bouwde ze een pornorijk uit en baatte ze pornobioscopen en sekswinkels uit.<sup>46</sup> In 1969 vond het Fanny Hill-proces plaats in Duitsland waarbij de *Volkswartbund* (een conservatieve katholieke organisatie) een nieuwe vertaling van deze klassieke roman aanklaagde wegens obsceniteit. De conclusie van deze rechtszaak was dat de klassieke roman *Fanny Hill* niet obscene was; zo werd obsceniteit een relatief begrip in de Duitse rechtspraak.<sup>47</sup> Pornoproducenten interpreteerden dit als een vrijgeleide om massaal pornografie te produceren. In de periode voor deze rechtszaak ontstond een traditie waarbij pornografie zogenaamde pedagogische, artistieke en wetenschappelijke doeleinden kreeg omdat de wetgeving milder was voor dit soort producties. Deze Duitse specialiteit was niet meer noodzakelijk, maar bleef ontzettend populair in andere landen waaronder ook België, want ook in België was de rechtspraak expliciet milder ten opzichte van ‘wetenschappelijke’ inhoud. Er was in Duitsland geen sprake van een legalisering van pornografie tussen 1969 en 1973, maar het Fanny Hil-proces had onduidelijkheid geschept, wat voldoende was voor de West-Duitse porno-industrie om het land om te vormen tot de grootste producent van Europa. Vanaf 1973 werd een wet gestemd die pornografie officieel uit het strafwetboek haalde, maar die trad pas in werking in 1975. In de praktijk betekende deze relatief liberale opstelling dat posters met borsten en schaamhaar niet werden afgeplakt in Duitsland, zoals blijkt uit onderstaande foto.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Hoewel pornografie en de porno-industrie vaak als iets typisch voor mannen wordt voorgesteld lijkt dit in het eerste deel van de tweede helft van de twintigste eeuw niet het geval te zijn geweest. Een ander artikel dat hier aandacht aan besteed is bijvoorbeeld: ARNBERG, K., en LARSSON, M., ‘Benefits of the In-Between: Swedish Men’s Magazines and Sex Films 1965–1975’, *Sexuality & Culture*, vol. 18 (2014), issue 2, 310-330.

<sup>46</sup> HEINEMAN, *Before Porn was Legal*, iv-xi.

<sup>47</sup> HEINEMAN, *Before Porn was Legal*, 132-134.

<sup>48</sup> HEINEMAN, *Before Porn was Legal*, 129-130 en 152-157; STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 298.



AFBEELDING 2: Attracting passers by; The window to Beate Uhse's Cologne shop in 1973 uit: HEINEMAN, 150.

In de periode van de de facto legalisering in Duitsland was er al een echte legalisering aan de gang in Zweden. Er waren ook veel films van Duitse makelij die gebruik maakten van Zweedse namen, woorden en thema's.<sup>49</sup> Dat toont aan dat er rond de Scandinavische landen een aura van 'seksuele' vrijheid hing: de porno-industrie speelde hierop in. In Zweden zorgden een aantal grote processen doorheen de tweede helft van de twintigste eeuw voor een meer permissieve omgang met seksueel getint materiaal aan het begin van de jaren 60, maar pornografie bleef bij wet verboden. In het jaar 1971 werd pornografie officieel gelegaliseerd. Een interessante gelijkenis tussen West-Duitsland en Zweden is de uitdrukkelijke mogelijkheid tot censuur in de wetgeving. Zo bleef censuur in Zweden tot in 2011 grondwettelijk toegestaan en dit werd tot 2011 gehandhaafd door de *National Board of Film Censors*. Elke film moest verplicht worden gescreend door dit orgaan en wanneer iets als pornografisch bestempeld werd, was het per definitie illegaal. Dat veranderde in 1971, wanneer pornografie gelegaliseerd werd, maar censuur voor bijvoorbeeld gewelddadige scènes bleef bestaan.<sup>50</sup> In West-Duitsland speelde het *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK) een vergelijkbare rol. Hoewel in de naam van het orgaan 'vrijwillig' staat, was het tegenovergestelde waar. Elke film moest een rating krijgen en het verdelen of vertonen van films die nog geen rating hadden gekregen was verboden.<sup>51</sup> In Zweden werd pornografie vanaf 1971 en in West-Duitsland vanaf 1973 als een uitzondering op de algemene censuurwetgeving gezien. In België kon er in de periode 1968-1980 geen uitzondering worden gemaakt op het vlak van censuur omdat censuur grondwettelijk gezien onmogelijk was.

<sup>49</sup> HEINEMAN, *Before Porn was Legal*, 136.

<sup>50</sup> BJÖRKLUND, E., 'The Limits of Sexual Depiction in the late 1960s', BJÖRKLUND, E. en MARIAH, L. eds., *Swedish Cinema and the Sexual Revolution*, North Carolina, 2016, 127-129.

<sup>51</sup> LOIPERDINGER, M., 'Film Censorship in Germany', BILTEREYST en VANDEWINKEL eds., *Silencing Cinema*, New York, 2010, 90-94.

Zo wordt een paradox blootgelegd waarbij het strengere beleid in Duitsland en Zweden eigenlijk een liberaliserend effect had op het vertonen van pornografie.

Als Amerikaanse burger onderhield G.S. goede contacten met overzeese producenten en dat verklaart de grote hoeveelheid Amerikaanse posters. In de Verenigde Staten zorgde de opkomst van de fotografie op het einde van de 19de eeuw ervoor dat er nieuwe wetgeving nodig was rond obscene publicaties. De Amerikaanse wetgever ging daarvoor kijken naar de wetgeving in het Verenigd Koninkrijk en nam deze grotendeels over. Een publicatie was obscene als het geconsumeerd kon worden door de lagere sociale klassen, maar de elite kon in de praktijk gewoon pornografie consumeren. Deze wetgeving werd pas echt fundamenteel in vraag gesteld vanaf de jaren 50 en 60; ook hier zijn een aantal rechtszaken belangrijk, waarin vooral het idee van de *First Amendment* een belangrijk rol speelde, met andere woorden werd gevraagd in hoeverre het produceren van pornografie onder het recht op vrije meningsuiting viel. De belangrijkste casus voor deze thesis is de *Jacobellis v. Ohio*-case uit 1964, waarin de *Supreme Court* van de Verenigde Staten besloot dat enkel 'hardcore' pornografie niet onder het recht op vrijheid van meningsuiting viel, maar alle andere vormen van seksueel expliciet beeldmateriaal werden dus de facto beschermd als een vorm van vrije meningsuiting.<sup>52</sup>

Het liberaliseringsproces verliep anders in België dan in West-Duitsland, Zweden en de VS, maar er waren ook gelijkenissen. In 1951 werd door conservatieve krachten in Duitsland een wet opgesteld die de vervolging van teksten die de moraliteit van de jeugd in gevaar brachten mogelijk maakte. De wetgeving werd in 1962 opnieuw bevestigd en zelfs verstrengd. Ook in België was het beschermen van kinderen een van de hoofddoelen die de wetgever zich stelde bij het creëren van wetgeving rond de goede zeden.<sup>53</sup> De wet *Uitbreiding Middellijke Zedenschennis* die in 1926 gestemd, maakte het "in voorraad hebben, in- en vervoeren van met de goede zeden strijdige teksten of afbeeldingen met het oog op de handel of de verspreiding" strafbaar.<sup>54</sup> In de jaren 20 leefde het idee dat pornografie bijdroeg aan het sociale verval waarin de samenleving zich op dat moment bevond en vooral de morele ontwikkeling van kinderen was in gevaar. In 1932 werd de *Wet Morele Jeugdbescherming* goedgekeurd; zo gaf de wetgever aandacht aan het beschermen van kinderen. Het verkopen van oneerbare prenten aan jongeren onder de zestien jaar werd strafbaar, maar ook het tentoonstellen in de buurt van scholen. Deze wetgeving werd in 1936 verder uitgebouwd door de ruimte uit te breiden naar de volledige openbare weg. In 1961

---

<sup>52</sup> EKO, *The Regulation of Sex-Themed Visual Imagery*, 155-168.

<sup>53</sup> HEINEMAN, *Before Porn was Legal*, 127-128.

<sup>54</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 268.



verhoogde de wetgever de leeftijd van van zestien naar achttien jaar, en de straffen werden zwaarder. Deze wetgeving viseerde uitdrukkelijk bioscoopreclame in de openbare ruimte.<sup>55</sup>

De concrete wetgeving in Duitsland, Zweden en Amerika zorgde ervoor dat één juridisch proces het speelveld compleet kon hertekenen. In België was er niet één proces dat verantwoordelijk kan worden geacht voor het afschaffen van de censuur, omdat die theoretisch gezien niet kon bestaan. Dat zorgde ervoor dat praktijken van censuur lang doorgingen in België, zoals blijkt uit het feit dat de posters uit het archief van G.S. in de volledige periode 1970-1980 gecensureerd moesten worden, maar ook uit de omgang met pornografische tijdschriften in België.<sup>56</sup> Volgens mij is het mogelijk om hier te spreken van een geval van wat Jan Romein verwoordde als *de wet van de remmende voorsprong*.<sup>57</sup> Juist omdat er geen verplichte keuring was en censuur door de grondwet verboden was, kon er niet echt een uitzondering voor pornografisch beeldmateriaal ingevoerd worden zoals in Duitsland, Zweden en de Verenigde Staten. Een tweede verschil is het gebruik van verschillende afgebakende categorieën versus het onduidelijke begrip 'goede zeden'. In Zweden en Duitsland werd pornografie en obscene materiaal uitdrukkelijk uit de censuur wetgeving gehaald, in de Verenigde Staten werd er dan weer een onderscheid gemaakt tussen 'gewone' pornografie en hardcore porno. De vage definiëring in België heeft bijgedragen aan het langer bestaan van praktijken van censuur omdat het niet eenvoudig uit de wetgeving kon worden geschrapt.

Een tekst, afbeelding of een voorwerp konden in strijd zijn met de goede zeden, maar er werd nooit een definitie gegeven van wat 'strijdig met de goede zeden' precies was. Op basis van de rechtspraak stelt Stevens een definitie op: "het met de goede zeden strijdige karakter werd in abstracto gedefinieerd als het feit dat de inhoud van een tekst, afbeelding of voorwerp van aard was om een seksueel getint schandaal te verwekken. In concreto speelde wat geacht werd seksueel prikkelend te zijn in deze periode een doorslaggevende rol in het oordeel over het met de goede zeden strijdig karakter".<sup>58</sup> Er waren drie soorten inhouden die geacht werden op de seksuele prikkeling gericht te zijn, namelijk naakt zonder seksuele suggestie, naakt met seksuele suggestie en seksuele handelingen met zichtbare genitaliën. De eerste soort werd in de twintigste eeuw niet meer als in strijd met de goede zeden beschouwd, hoewel er uitzonderingen waren vanaf het begin. Het tonen van mannelijke geslachtsdelen, vrouwelijke genitaliën, vrouwelijk

---

<sup>55</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 268-276.

<sup>56</sup> Zo beschrijft Peter Vermeersch in zijn werk *Het slijk der zinnen* een inval op de redactie van het tijdschrift Paris-Las Vegas in juni 1986, een tijdschrift dat al twee maanden gestopt was met het censureren van vrouwelijke geslachtsorganen. Dit soort invallen waren ook in 1986 nog erg effectief en na de inval begon het tijdschrift weer af te plakken. uit: VERMEERSCH, P., *Het slijk der zinnen*, 1987, Amsterdam, 25.

<sup>57</sup> ROMEIN, J., 'De dialectiek van de vooruitgang', *Forum: maandschrift voor letteren en kunst*, jaargang 4 (1935), 755.

<sup>58</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 277-281.

schaamhaar en vrouwelijke tepels was steeds in strijd met de goede zeden omdat dit per definitie als seksueel suggestief werd geïnterpreteerd. De tweede soort, waarbij er sprake was van seksueel suggestieve houdingen, was tot diep in de jaren 60 strijdig met de goede zeden, maar dit veranderde op het einde van de sixties. Het seksuele werd niet langer *an sich* beschouwd als in strijd met de goede zeden, maar het tonen van pubishaar en genitaliën bleef een argument om een bepaalde drager als strijdig met de goede zeden te beschouwen. Het tonen van vrouwelijke tepels werd echter geschrapt van het lijstje vanaf het begin van de jaren 70. De derde groep, waarbij er seksuele handelingen worden gesteld met zichtbare genitaliën, bleef doorheen deze periode in strijd met de goede zeden.<sup>59</sup> Vanaf het tweede deel van de jaren 70 vond er een verandering plaats. Stevens spreekt over een “emancipatie van de menselijke seksualiteitsbeleving” waarbij het criterium van de seksuele prikkeling werd afgewezen en werd vervangen door de opvatting dat wat in strijd met de goede zeden was, moest worden getoetst aan wat de meerderheid van de Belgen daarover vond.<sup>60</sup> Om het met andere woorden te zeggen: de lustfunctie van seksualiteit werd erkend, maar enkel voor wat als ‘normale’, ‘gewone’ of ‘natuurlijke’ seksualiteitsbeleving werd aanzien. Dit meerderheidsdenken werd pas vanaf het begin van de jaren 80 geproblematiseerd.<sup>61</sup>

## 2.2. Pornografie: een publiek debat in België?

*In Belgium this has been the position from the very beginning: no censorship of films for adults has ever existed in any form. [...] There is here a well-tested prototype for a completely liberal approach to the screen.*<sup>62</sup>

Daniel Biltereyst gebruikt de bovenstaande quote in het hoofdstuk *Film Censorship in a Liberal Free Market Democracy* om te beargumenteren dat er ondanks het grondwettelijke verbod in België toch verschillende controlemechanismen bestonden in de periode 1930-1960.<sup>63</sup> In het werk *Film Censorship* uit 1975 van Guy Phelps worden België en Denemarken op dezelfde hoogte geplaatst. Hij gebruikt deze landen als bewijs dat film en cinema overal beperkt werden door verschillende vormen van censuur: “even where there is no censorship for adults, as in Belgium and Denmark, the obscenity laws still apply”.<sup>64</sup> Phelps beschrijft de verschillende houdingen in het Verenigd Koninkrijk rond filmcensuur en stelt dat de radicale groep die de censuur volledig

---

<sup>59</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 289-299.

<sup>60</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 401.

<sup>61</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 407.

<sup>62</sup> HUNNINGS, N.M., *Film Censors and the Law*, Liverpool, 1967, 394-395.

<sup>63</sup> BILTEREYST, D., ‘Censorship in a Liberal Free Market Democracy: Strategies of Film Control and Audiences Experiences of Censorship in Belgium’, BILTEREYST en VANDEWINKEL, *Silencing Cinema*, 273.

<sup>64</sup> PHELPS, G., *Film Censorship*, Londen, 1975, 20.

wou afschaffen slechts een minderheid was. Het grootste deel van deze groep waren echter mensen die menen dat er tenminste geen censuur mag zijn voor films die voor volwassenen bedoeld zijn; zij namen België als voorbeeld, maar daar is Phelps het niet mee eens. Hij zegt daarover: “Even in Belgium [...] cinema managers must comply with the law and beware of police activity- one cinema even employs its own unofficial censor”.<sup>65</sup>

Uit het vorige hoofdstuk bleek al dat deze liberale perceptie niet klopte, maar ook studies naar pornografische bladen in België bevestigen dit. De thesis van Peter Vermeersch, genaamd *Kuifje in Kutopia: Een inleiding tot de Belgische pornografische pers*, is de eerste keer dat dit thema aandacht krijgt. In 1987 werd zijn thesis herwerkt en uitgegeven als een boek: *Het slijk der zinnen: pornografie in België*.<sup>66</sup> Een gelijkaardig onderzoek werd verricht in 2005 door Stijn Wellens. In zijn thesis staat censuur in de Belgische pornografische pers centraal. De conclusie van deze studie is dat er doorheen de periode 1960-1970 een verschuiving plaatsvond van minder naar meer bloot. Het betreft hier echter de internationale situatie; de nationale situatie kan, opmerkelijk genoeg, pas geschetst worden vanaf de jaren 80; dan ontstonden immers pas de eerste Belgische pornografische tijdschriften. Deze bladen moesten worden gecensureerd. De typische censuur in deze bladen werd niet uitgevonden door de producenten van deze magazines, maar kent een voorgeschiedenis in de visuele cultuur in het bioscooplandschap.<sup>67</sup>

Biltereyst stelt dat het Belgische cinema landschap onofficiële structuren van controle en censuur kende in de periode 1930-1960. In zijn studie staan vooral de invloed van de filmkeuring, samen met talloze katholieke organisaties, filmverdelers, de overheid, de politie en de rechtbanken centraal.<sup>68</sup> In de thesissen van Wellens Stijn (2005) en Van Steen Oliver (2015) wordt een vergelijkbare evolutie vastgesteld in het soort films dat vertoond werd in Leuven en Antwerpen. Aanvankelijk bestond er een taboe op seksueel geladen thema's doorheen de jaren 50 tot in het midden van de jaren 60. Er was echter één uitzondering, namelijk de nudisten- of stripteasefilm die zijn intrede deed in het midden van de jaren 60. Vanaf 1966 werden de eerste sekskomedies gespeeld met een focus op ontblote borsten, maar met een grote afkeer tegenover schaamhaar en genitaliën. Vanaf 1971 deed vrouwelijk schaamhaar zijn intrede in films, en vanaf 1973 ook het mannelijk geslachtsdeel. Daarnaast was er een inconsistente aanpak wanneer het aankwam op politieel en gerechtelijk optreden tegenover de erotische en pornografische films. Zo was er nooit sprake van politieel optreden in Leuven, terwijl dit in Antwerpen wel het geval was. In

---

<sup>65</sup> PHELPS, *Film Censorship*, 279; HUNNINGS, *Film censors*, 394-395.

<sup>66</sup> VERMEERSCH, P., *Kuifje in Kutopia: een inleiding tot de Belgische pornografische pers*, Brussel, VUB, onuitgegeven thesis, 1986; VERMEERSCH, *Het slijk der zinnen*, 23.

<sup>67</sup> WELLENS, S., *Erotiek en pornografie in België (1960-2005): een iconografisch onderzoek van blootbladen*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent, departement geschiedenis, 2004-2005, 156-159.

<sup>68</sup> BILTEREYST, *Censorship in a Liberal Free Market Democracy*, 287-289.

beide thesissen wordt er opgemerkt dat het afplakken van bepaalde lichaamsdelen een gangbare praktijk was vanaf het einde van de jaren 60.<sup>69</sup>

De onderzoeken uit de paragraaf hierboven lopen tot 1975, maar een case study over de inbeslagname van *Het Rijk der Zinnen* kan aantonen dat deze praktijken ook later bleven bestaan. De film ging in première voor het grote publiek op vrijdag 24 november 1976 in de bioscopen Arenberg en Le Roy. Wat de toeschouwers op dat moment niet wisten, was dat er leden van de gerechtelijke politie en magistraten in de zaal aanwezig waren. Op die dag kon de film vier keer vertoond worden en volgens *Het Laatste Nieuws* (HLN) “zouden 1536 bevoorrechte toeschouwers dit spektakel hebben kunnen bekijken”.<sup>70</sup> De dag erna begaf het parket zich om 13 uur 20 naar de cinemazalen en ging over tot de inbeslagname op het bevel van onderzoeksrechter Schelle, maar ook de Procureur des Konings Piret was het duidelijk eens met deze beslissing: “wij zien veel door de vingers, maar als men deze film laat gaan, zie ik niet in wat er wel moet worden beschouwd als obscene en pornografisch, wat ook de artistieke waarde is van deze porno-art film”.<sup>71</sup> Hij deelde ook mee dat de onderzoeksrechter op zoek was naar de verantwoordelijken voor de verdeling van deze film en dat “zalen die gespecialiseerd zijn in dergelijke films voortdurend gecontroleerd worden, de andere niet. Maar wij volgen de kranten en kunnen zo vaststellen bij welke films een probleem zal rijzen.”<sup>72</sup> Op donderdagavond was de film al in avant-première gegaan voor een beperkter publiek in cinema Arenberg, namelijk de leden van Koninklijke Cinematheek van België, maar die voorstelling verliep zonder enig probleem.<sup>73</sup>

De zaak werd uitvoerig besproken in de pers en er verschenen berichten over in de eerder liberaal georiënteerde krant HLN en de eerder katholieke krant *De Standaard* (DS). Een kritische lezing van de artikelen over de inbeslagname en het verdere verloop van deze rechtszaak kan licht werpen op hoe de pers jongleerde met de term ‘pornografie’. Het materiaal dat ik hier gebruik is verzameld aan de hand van full text zoekopdrachten in de databank van het *Koninklijk Belgisch Filmarchief* met als zoekstrings: Het Rijk der Zinnen, L’empire des Sens en Empire of the Senses. De *close reading* gebeurt met twee fundamentele vragen in het achterhoofd, namelijk “hoe werd de inbeslagname gepercipieerd?” en “hoe fungeerde het concept ‘pornografie’ in het discours?”.

---

<sup>69</sup> VAN STEEN, O., *Gerechtelijk optreden tegen de controversiële film in Antwerpen (1950-1975). Een maatschappij in volle transformatie*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Antwerpen, departement geschiedenis, 2007; VAN STEEN en BEYEN, *Stiefkinderen van de seksuele revolutie*, 262; VAN WESENBEECK, M., *Leuvense bioscopen (1958-1975). Open en bloot: de omgang met erotische films in een universiteitsstad*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Leuven, departement geschiedenis, 2015, 49-58.

<sup>70</sup> F.D.K., “Gewaagde Films in Ongenade: ‘Het Rijk der Zinnen’ in beslag genomen te Brussel”, *Het Laatste Nieuws*, 27 september 1976.

<sup>71</sup> “Prokureur over in beslag genomen film: Rijk der Zinnen is zonder twijfel obscene”, *De Standaard*, 28 september 1976.

<sup>72</sup> “Prokureur over in beslag genomen film, *De Standaard*, 28 september 1976.

<sup>73</sup> F.D.K., “Gewaagde Films in Ongenade, *Het Laatste Nieuws*, 27 september 1976.

Op het eind van deze analyse kan een werkdefinitie van ‘pornografie’ worden opgesteld zoals dat woord werd begrepen in het publieke debat in de pers.

In HLN wordt de berichtgeving over de inbeslagname in combinatie met een artikel over het verbieden van een andere film in Italië getoond onder de gezamenlijke noemer: “gewaagde films in ongenade”. Dat de schrijver kiest voor het woord ‘gewaagde’ en niet voor ‘pornofilm’ of ‘pornografische film’ is betekenisvol, en zeker omdat deze woorden wel gebruikt worden in DS. Het woord ‘ongenade’ is in deze context niet onschuldig; zo komt de ‘schuld’ immers niet bij de film te liggen, maar bij de instanties. Dat wat in ongenade valt, krijgt een passieve rol toebedeeld. Op deze manier wordt een soort van onrechtvaardigheid geïnsinueerd; die toon zal doorheen het artikel gehandhaafd blijven. Zo heeft de gerechtelijke overheid het ‘weer’ gemunt op een film waarmee de goede zeden bedreigd worden ‘geacht’. De toeschouwers die de film wel konden bekijken, zijn ‘bevoorrechte toeschouwers’ en er wordt aan toegevoegd dat de film een ‘zeer gunstig onthaal’ had gekregen bij critici. De zin “gewaagde films in ongenade” wordt gevolgd door een vette titel in een iets groter lettertype die de gebeurtenis vrij objectief beschrijft: “Het Rijk der Zinnen in beslag genomen te Brussel”.<sup>74</sup> In het artikel van DS wordt deze informatie ook meegedeeld, maar er wordt onmiddellijk een waardeoordeel aan toegevoegd, en ook hier wordt handig gebruikgemaakt van typografie. De eerste zin stelt: “prokureur over in beslag genomen film:” en achter het dubbelpunt wordt in het vet een quote van de procureur generaal gezet, namelijk “Rijk der Zinnen is zonder twijfel obsceen”. De blik van de lezer wordt eerst getrokken naar dit definitief waardeoordeel. In HLN komt de verdeler van de film aan het woord, die stelt dat de inbeslagname een “schandelijke aantasting van de rechten van de mens is”.<sup>75</sup> DS laat daarentegen enkel de stem van de onderzoeksrechter en de procureur horen.<sup>76</sup>

In het verdere verloop van de inbeslagname concentreert HLN zich voornamelijk op de inbeslagname zelf en op wat er daarbij allemaal fout ging. Zo gebruikt de krant op 28 september de volgende titel: “Parket trad op zonder voorafgaande klacht”.<sup>77</sup> In dit artikel wil de schrijver vooral het punt maken dat censuur altijd uit den boze zou moeten zijn. In DS daarentegen wordt vooral de nadruk gelegd op de inhoudelijke vraagstukken, zoals ook blijkt uit de titel: “Het Rijk der Zinnen: aanslag op goede zeden?” In het artikel wordt de argumentatie van het gerecht geciteerd, en de conclusie is dat deze film inderdaad een “pornofilm” is.<sup>78</sup> Later spreekt DS zelfs over “agressieve pornografie” en schrijft de auteur dat “de minder sterke toeschouwer dient

---

<sup>74</sup> F.D.K., “Gewaagde Films in Ongenade, *Het Laatste Nieuws*, 27 september 1976.

<sup>75</sup> F.D.K., “Gewaagde Films in Ongenade, *Het Laatste Nieuws*, 27 september 1976.

<sup>76</sup> “Prokureur over in beslag genomen film”, *De Standaard*, 28 september 1976.

<sup>77</sup> TRAPPENIERS, L., ‘De inbeslagneming van Het Rijk der Zinnen: Parket trad op zonder voorafgaande klacht’, *Het Laatste Nieuws*, 28 september 1976’.

<sup>78</sup> R.L., ‘Het Rijk der Zinnen: aanslag op goede zeden?’, *De Standaard*, 21 april 1977.

beschermd [te worden] tegen de escalatie van de pornografie”.<sup>79</sup> In HLN wordt *Het Rijk der Zinnen* “erotisch” genoemd en niet pornografisch en volgens de schrijver staat de film in contrast met andere “sexfilms” die in gespecialiseerde zalen worden gedraaid. Die films zijn voyeuristisch, niet artistiek en op sensatie gericht, maar deze zalen worden nooit gecontroleerd en deze films kunnen wel vrijelijk worden bekeken.<sup>80</sup> In HLN wordt op 22 april 1977 bericht dat ondanks het oorspronkelijke verbod in West-Duitsland de film uiteindelijk toegelaten werd. Het vonnis van de West-Duitse rechtbank wordt ook geciteerd: “dat de prent geen gewelddadige pornografie of pornografie zonder meer is.” Wat verder wordt ook opgemerkt dat de film in “commerciële roulatie” gaat in de Verenigde Staten.<sup>81</sup> Op deze manier schetst de schrijver een beeld van een wereld waarin iedereen deze film mag zien behalve de Belgen. Rond diezelfde periode publiceert DS een artikel over de zaak met als ondertitel: “Agressieve pornografie”.<sup>82</sup> De artikelen in DS focussen nog steeds vooral op de inhoud en waarom de film inderdaad pornografisch is.

Deze casus toont om te beginnen aan dat er rond 1976 nog steeds een verzuilde visie op censuur bestond zoals die beschreven wordt door Biltereyst. De liberale visie stelt dat censuur altijd uit den boze is en dat “elke meerderjarig burger het recht heeft op vrije keuze, ook wat zijn ontspanningsmogelijkheden betreft”. In HLN wordt de term “sexfilm” gebruikt om te wijzen op films die, zonder problemen, in gespecialiseerde bioscopen werden gespeeld; net daarom is het voor de auteur onbegrijpelijk dat dit wel gebeurde bij *Het Rijk der Zinnen*. Zo insinueert hij dat *Het Rijk der Zinnen* geen ‘sexfilm’ is. In de katholiek-georiënteerde krant DS gebeurt iets gelijkaardig, maar hier was de auteur van mening dat deze inbeslagname wel terecht was, en dat de publieke moraal beschermd dient te worden tegen de pornografie. Een tweede belangrijke punt is dat het woord pornografie voor zowel liberalen als katholieken een morele bijklank had. Dat de liberalen het woord niet gebruikten is veelbetekenend en toont dat het een negatieve connotatie droeg die men niet aan de film *Het Rijk der Zinnen* wou geven. DS maakte hiervan juist gebruik om de film in diskrediet te brengen. De katholieke en de liberale pers was het ook eens over de typische kenmerken van dit soort films, namelijk tegengesteld aan kunst, voyeuristisch en op sensatie gericht. Er wordt ook steeds melding gemaakt van het feit dat de “sexfilm” of “pornofilm” in “gespecialiseerde zalen” wordt gedraaid en elke vorm van verhaal of narratief mist.

In het parlement bracht de socialistische politicus André Degroeve de zaak aan de orde via een interpellatie van de minister van Justitie en de minister van Franse Cultuur. Hij wou graag duidelijk maken dat de publieke opinie helemaal niet gediend was met zulke acties en hij

---

<sup>79</sup> R.L., ‘Inbeslagneming Rijk der Zinnen’, *De Standaard*, 13 mei 1977.

<sup>80</sup> TRAPPENIERS, L., ‘De inbeslagneming van Het Rijk der Zinnen’, *Het Laatste Nieuws*, 28 september 1976.

<sup>81</sup> ‘Rijk der Zinnen’, *Het Laatste Nieuws*, 22 april 1977.

<sup>82</sup> R.L., ‘Agressieve pornografie: Inbeslagneming Rijk der Zinnen’, 13 mei 1977.

beargumenteerde dat *Het Rijk der Zinnen* niet pornografisch is omwille van esthetische kwaliteiten en inhoud. Hij stelde daarbij dat het drama van deze casus “l’insécurité juridique, la difficulté de savoir quelle est la vraie pornographie” is.<sup>83</sup> Hij beweerde dus niet dat de inbeslagname van pornografie *an sich* fout is, maar dat de film geen porno is en daarom was de inbeslagname onterecht. Over het verschil tussen porno en *Het Rijk der Zinnen* is Degroeve eerder vaag, maar een aantal vergelijkingspunten kunnen worden gedestilleerd. Zo stelt Degroeve aan het begin van zijn betoog: “Ce film [...]ne cherche pas à « embellir » une histoire inventée par un auteur divaguant ou voyeur : il est le reflet d’une situation réelle”.<sup>84</sup> De film weerspiegelt een realiteit, terwijl een pornofilm een verzonnen verhaal bevat waarbij seks op een voyeuristische wijze wordt getoond, maar eigenlijk niet echt een functie heeft in het verhaal. De definitie van deze socialistische politicus sluit nauw aan bij de betekenis die het woord ‘pornografie’ in de pers had: niet artistiek, zonder narratief en voyeuristisch. Het is te kort door de bocht om op basis van deze casus te spreken over een socialistische, katholieke en liberale visie op de relatie tussen censuur en pornografie. Wat wel gezegd kan worden is dat er verschillende visies bestonden waarbij sommige stelden dat censuur *an sich* onrechtvaardig was, terwijl anderen vonden dat het censureren van pornografie gerechtvaardigd was, maar dat *Het Rijk der Zinnen* geen porno was.

Net zoals in de pers speelde het buitenland een rol in de argumentatie van Degroeve en dat de film in Frankrijk erkend was als een artistiek meesterwerk en de verspreiding ervan zelfs bevorderd werd, bewees dat het geen pornografie was. Het antwoord van de liberale minister van Justitie Herman Vanderpoorten maakte ook gebruik van deze internationale vergelijking en hij stelde dat de film in heel wat landen, zoals Duitsland en de Verenigde Staten verboden was en zelfs in Zweden werden er 40 seconden geknipt. De Zweedse censor overwoog zelfs om de film te verbieden: “La censure suédoise avait même songé à interdire purement et simplement le film de Nagisa Oshima [...] L’ensemble de la grande presse suédoise a estimé pour sa part que L’empire des Sens n’était qu’un “porno de talent”.<sup>85</sup> Het discours van de minister is hier toch net iets anders dan datgene wat hierboven werd vastgesteld in de liberale pers, en zijn verdediging van de inbeslagname is opvallend.<sup>86</sup> Er waren ook parlementsleden die wel zeer creatief omgingen met deze internationale vergelijkingen, zoals Havelange, die lid was van de FDF, stelde: “les seuls sex-shops qui ne sont pas encore tombés en faillite sont précisément ceux qui se trouvent à la

---

<sup>83</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970\\_05](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970_05)), *parlementaire handelingen*, Interpellatie van de heer Degroeve tot de heren ministers van Justitie en Franse cultuur, 20 oktober 1976. Geraadpleegd op 4 april 2018.

<sup>84</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970\\_05](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970_05)), *parlementaire handelingen*, Interpellatie van de heer Degroeve tot de heren ministers van Justitie en Franse cultuur, 20 oktober 1976. Geraadpleegd op 4 april 2018.

<sup>85</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970\\_08](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970_08)), *parlementaire handelingen*, antwoord van Herman Vanderpoorten aan de heer Degroeve, 20 oktober 1976. Geraadpleegd op 4 april 2018.

<sup>86</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970\\_08](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970_08)), *parlementaire handelingen*, antwoord van Vanderpoorten aan Degroeve, 20 oktober 1976. Geraadpleegd op 4 april 2018.

frontière belgo-hollandaise. Et s'ils survivent, c'est parce qu'ils sont fréquentés par les Belges ! Je conclus : libérez la pornographie, comme cela se passe au Danemark et en Suède, et vous verrez que tous ces établissements, tous ces éditeurs seront en faillite après quelques mois”.<sup>87</sup> In het parlementaire debat over pornografie speelde censuur wel degelijk een rol, maar het valt op dat er een vrij grote eensgezindheid bestond over het feit dat het censureren van pornografie rechtvaardig was. Slechts één parlamentslid pleitte voor een totale liberalisering, maar met als argumentatie dat dit het einde voor de pornografie in België zou betekenen.

De link tussen pornografie en censuur werd echter niet enkel in het parlementaire debat gebruikt, maar ook de porno-industrie zelf maakte hier handig gebruik van. Op het einde van de jaren 60 speelde West-Duitsland een enorme rol in de productie van pornografisch materiaal, maar deze voortrekkersfunctie werd vanaf ongeveer 1973 overgenomen door Denemarken en Zweden. Uit de literatuur blijkt dat die landen door hun permissieve wetgeving een rol hebben gespeeld in het aanzwengelen van het debat over censuur en pornografie in Duitsland en de Verenigde Staten.<sup>88</sup> Ook uit Belgisch bronnenmateriaal wijst in die richting zoals bleek uit de discussies over de inbeslagname van *Het Rijk der Zinnen*, maar ook ander bronnenmateriaal lijkt dit te bevestigen. Zo komen verwijzingen naar de Scandinavische landen ook sterk terug in het aanbod van G.S.<sup>89</sup> In de periode die ik onderzoek was er geen enkele periode waarin geen film werd gespeeld met verwijzingen naar de Scandinavische gebieden. De porno-industrie zette de Scandinavische vrijheid in als propagandamiddel en als een plaats die tot de verbeelding moest spreken. Dat blijkt uit een reclamebrochure die G.S. ontving over de film *Live Show in Copenhagen*. Deze folder wil de lezer er vooral van overtuigen dat het werk als pornoacteur en -actrice in Denemarken een job als een ander is geworden, dat mensen ervan leven en dat ze elke dag aan de slag kunnen net zoals “other people go to the office every day”.<sup>90</sup> De brochure stelt dat deze liberalisering snel overal in Europa zal doorbreken en dat de seksindustrie onderdeel zal worden van de traditionele economie. Het lijkt erop dat Denemarken en Zweden een invloed hebben gehad op het debat over pornografie en censuur in België. Het bronnenmateriaal dat ik hier aanhaal is te anekdotisch, maar in combinatie met het werk *Swedish Cinema and the Sexual Revolution* over de rol van Zweden als *imagined porno community* in de Verenigde Staten kan het wel iets zeggen en lijkt verder onderzoek wenselijk.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970\\_08](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1976/k00751970/k00751970_08)), *parlementaire handelingen*, Havelange aan Vanderpoorten en Degroeve, 20 oktober 1976. Geraadpleegd op 4 april 2018.

<sup>88</sup> WILLIAMS, *Hardcore*, 97-98.

<sup>89</sup> films zoals: *Swedish Wild Cats*; *Sexual Practice in Sweden*; *Threesome, Le Triangle Danois*; *Danish Love Acts*; *Maid in Sweden*; *Sex Customs in Scandinavia*; *Danish Porno non stop Super Show*; *danish movie*; *liebesmarkt in denmark*; *Pornographie au Danemark septième ciel*.

<sup>90</sup> Brussel, privéarchief Cinema Nova, *reclamebrochure*, *live show in Copenhagen*, 1973.

<sup>91</sup> BJÖRKLUND en MARIAH, *Swedish Cinema and the Sexual Revolution*, North Carolina, 2016.



Er waren ook een aantal feministische groeperingen die anticipeerde op de sterke verstrengeling tussen pornografie en censuur. In België werd het debat over pornografie vooral gevoerd binnen de beweging *Vrouwen tegen Verkrachting*, die ontstond in het tweede deel van de jaren 70. Aanvankelijk was de groepering eensgezind gekant tegen porno, maar dit veranderde onder invloed van bezoeken aan seksbioscopen en het kopen van pornoblaadjes; de groep viel uit in twee kampen pro en contra. De groep die tegen pornografie was, situeerde zich rond het internationale standpunt waarbij pornografie gezien werd als de theorie terwijl verkrachting de praktijk was. De andere groep nam het standpunt in dat pornografie tot de persoonlijke levenssfeer behoorde. Uiteindelijk viel de beweging uiteen omwille van deze discussie rond pornografie. Ook bij de Dolle Mina's speelde dit argument rond pornografie een rol, maar aanvankelijk had de groepering een zeer open standpunt ten opzichte van porno. Porno behoorde volgens hen tot de persoonlijke keuze van een persoon en kon ook worden ingezet om seksualiteit uit de taboesfeer te halen. Vanaf 1980 was hun standpunt echter volledig omgekeerd en stelde men dat een feministe nooit pro-pornografie kon zijn.<sup>92</sup> De anti-pornografische feministische beweging bestond ook in België en hun discours was verweven met het debat rond verkrachting. Zo was er in 1975 een betoging tegen pornografie in Brussel voor de *Cine American*, uitgebaat door een oude bekende, namelijk G.S.<sup>93</sup>



AFBEELDING 3: Een feministische manifestatie tegen pornografie en tegen verkrachting.

<sup>92</sup> DE SMIT, K., 'Hoofdstuk 5. Organisatie' uit: *Hoe dol was Dolle Mina? De geschiedenis van de Dolle Mina's in Vlaanderen*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit gent, departement geschiedenis, 2002-2003.

<sup>93</sup> De Belgische feministen kenden in de periode daarvoor ook een sterk moralistisch discours waarin men wou optreden tegen al deze nieuwe waarden en normen van seksuele vrijheid in le climat morbide de sexualité qui règne au cinéma uit: BEATHIER, e.a., *Pas ce soir chéri(e): Une histoire de la sexualité 19c - 20e siècle*, Brussel, 2010, 109; JACQUES, C., 'Les féministes belges et la sexualité: un combat moral', BEAUTHIER, R., PIETTE, V. en TRUFFIN, B. eds., *La modernisation de la Sexualité*, Brussel, 2010, 106-108.

In het parlementaire debat over pornografie in België was de feministische beweging echter compleet afwezig en werd het argument van objectivering of verkrachting nooit aangehaald. Dit is des te opvallender wanneer we het in contrast plaatsen met het feit dat geslachtsziektes, criminaliteit of zelfmoord wel met pornografie in verband werden gebracht. Alles werd dus uit de kast gehaald om deze 'vuiligheid' te bevechten en te censureren, maar het feministisch argument niet. Dat wordt ook bevestigd wanneer de visie van Marguerite de Riemaecker hierover erbij wordt genomen.<sup>94</sup> Zij was immers zeer sterk gekant tegen pornografie, maar ondanks haar feministisch christelijke inspiratie haalde ook zij dit argument niet boven.<sup>95</sup> Een drukingsgroep die slechts kan worden aangehaald is de Liga tegen de censuur die werd opgericht door André Weis. Een uitgebreid onderzoek naar deze groepering is aan te raden, maar of er archiefmateriaal bestaat en wat daar dan mee gebeurd is, zou eerst moeten worden onderzocht.

Een laatste element dat dit hoofdstuk nog moet bekijken is de manier waarop het censureren werd gerechtvaardigd, ofwel: "wat was het gevaar van de pornografie?". De socialistische politicus Alfons Vranckx, die van 1968 tot 1973 minister van Justitie was, linkte op 28 april 1970 drie zaken met elkaar: druggebruik, toenemende criminaliteit en pornografie. In de milieus waar drugs en geweld de norm waren, heerste immers ook zedenverwildering, maar er was ook een meer structurele link die al bekend was in de Verenigde Staten, "waar de handel in verdovende middelen buitensporige winsten oplevert [en] het monopolie [is] van een georganiseerde maffia; zij verenigt in haar schoot de handel in pornografische geschriften en verdovende middelen, de exploitatie van verdachte huizen en speelhuizen en de organisatie van hold-ups".<sup>96</sup> In België was het nog niet zo ver, maar net zoals er een kleine minderheid de legalisering van drugs had bepleit was diezelfde avant garde er nu op uit om artikel 383 uit het strafwetboek te schrappen. Hij vatte hun argument als volgt samen: "wanneer sommigen voor zich de vrijheid opeisen, kennis te nemen van schunnige publikaties, dan moeten zij ook de vrijheid eerbiedigen van degenen die niet wensen die publikaties onder ogen te krijgen."<sup>97</sup> Het argument dat iedereen zelf moet beslissen wat hij al dan niet wil bekijken doet Vranckx dan ook "denken aan opvattingen die heersten een eeuw geleden en die alle uitwassen van het kapitalisme hebben willen

---

<sup>94</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683196/k00683196\\_15](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683196/k00683196_15)), parlementaire handelingen, de Riemaecker, 29 april 1970. Geraadpleegd op 4 april 2018.

<sup>95</sup> GILLARD, L., *Marguerite De Riemaecker-Legot: De eerste vrouwelijke minister van België (1965-1968)*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Leuven, departement geschiedenis, 2017, 37; *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683196/k00683196\\_16](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683196/k00683196_16)), parlementaire handelingen, de Riemaecker, 29 april 1970. Geraadpleegd op 4 april 2018.

<sup>96</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683172/k00683172\\_17](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683172/k00683172_17)), parlementaire handelingen, Vranckx, 28 april 1970. Geraadpleegd op 6 mei 2018.

<sup>97</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683172/k00683172\\_17](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683172/k00683172_17)), parlementaire handelingen, Vranckx, 28 april 1970. Geraadpleegd op 6 mei 2018.

rechtvaardigen”.<sup>98</sup> Zo beschuldigden de socialisten de liberalen ervan dat hun nadruk op vrijheid de zedenverwildering in België in de hand werkte. Die zedenverwildering bracht volgens Vranckx ook ernstige gevaren met zich mee van medische aard: een toename in het aantal geslachtsziektes: “u weet hoe snel ziekten en vooral zedelijke ziekten van het ene werelddeel naar het andere en van het ene land naar het andere overslaan”.<sup>99</sup>

Ook in het tweede deel van de jaren 70 waren deze medische argumenten aanwezig in het debat, zo stelde Christian Moors op 1 maart 1977 het volgende: “Onvoldaanheid die zich echter ook uit in het toenemen van het aantal neurotici, zelfmoorden en gewelddaden en in een vlucht in de verdooving van drugs, geweldscenes en porno. Kortom het beeld van een maatschappij die onderhevig is aan een economisch sociaal en cultureel mutatieproces, waarvan de zwakke punten scherper naar voor zijn gekomen toen de economische motor al hortend en stotend begon te werken.”<sup>100</sup> Opvallend voor de hedendaagse lezers is de manier waarop pornografie in dit betoog met een grote stelligheid wordt genoemd in relatie tot drugs en geweld. De redenering is dat wanneer het economisch slecht gaat, meer mensen de nood hebben om deze onprettige werkelijkheid te ontvluchten in drugs, porno en geweld. Het in één adem noemen van geweld, drugs, neurotici en zelfmoorden is niet onschuldig, en dit discours leefde verder in de periode daarna. Dat blijkt uit volgende uitspraak van Fernand Geyselings in 1984: “er gaat in ons land geen dag voorbij zonder dat tenminste een jongere zich van het leven berooft of dit probeert te doen. Slechte tijd, verveling, alcohol, drugs, gruwel- en pornofilms en dergelijke verfoeilijke rotzooi meer, ondergraven het zinvolle van ons bestaan”.<sup>101</sup>

De wetgeving die rond dit thema ontstond doorheen de twintigste eeuw was voornamelijk gericht op het beschermen van de maatschappij tegen een eerder vaag gedefinieerd moreel verval terwijl er vanaf de jaren 60 een discours opkomt waarbij criminaliteit, drugs, geslachtsziektes, en zelfmoord direct aan pornografie werden gelinkt.<sup>102</sup> De relatie tussen porno en censuur was ontzettend fundamenteel; censuur werd immers gerechtvaardigd wanneer het over pornografie ging omwille van het feit dat porno allerlei maatschappelijke consequenties had.

---

<sup>98</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683172/k00683172\\_17](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683172/k00683172_17)), parlementaire handelingen, Vranckx, 28 april 1970. Geraadpleegd op 6 mei 2018.

<sup>99</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683172/k00683172\\_17](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683172/k00683172_17)), parlementaire handelingen, Vranckx, 28 april 1970. Geraadpleegd op 6 mei 2018.

<sup>100</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1977/k00753404/k00753404\\_06](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1977/k00753404/k00753404_06)), *Parlementaire handelingen*, Christian Moors, 1 maart 1977.

<sup>101</sup> *plenum*, 2013 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1984/k00824420/k00824420\\_13](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1984/k00824420/k00824420_13)), *Parlementaire handelingen*, Fernand Geyselings, 15 juni 1984.

<sup>102</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 262.

### 2.3. Conclusie: Porno in België

Voor de Belgische wetgeving bestond pornografie niet; er werd gesproken over inhoud in strijd met de goede zeden, maar wanneer de term ‘pornografie’ in de rechtspraak of in het publieke debat werd gebruikt, ging het over materiaal dat als in strijd met de goede zeden werd gekwalificeerd. In Duitsland en Zweden werd censuur als een legale actie gezien. Vanaf het einde van de jaren 1960 werd pornografie echter expliciet als een uitzondering gedefinieerd. In Amerika werd een verschil gemaakt tussen ‘hardcore’ en ‘normale’ pornografie waarbij de eerste groep nog steeds verboden was, maar de ‘normale’ variant vrijelijk verspreid kon worden. In België waren deze Amerikaanse en Duitse filmposters in strijd met de wetgeving rond de goede zeden omdat ze naakt met en zonder seksuele suggestie toonden. Verder brachten deze posters de morele ontwikkeling van kinderen in gevaar omdat ze in de openbare ruimte zichtbaar waren. Het lijkt aannemelijk dat het beschermen van kinderen aan bod komt in de censuur, bijvoorbeeld aan de hand van 18+ labels. Daarnaast blijkt uit de wetgeving dat het tonen van mannelijk naakt moeilijker was dan het tonen van vrouwelijk naakt. Daarom lijkt het aannemelijk dat er verschillen moeten hebben bestaan tussen de manier waarop mannen en vrouwen in beeld werden gebracht.

De plaats waar de film werd vertoond, maar ook voyeurisme en het ontbreken van narratief en enig artistiek inzicht lijken een rol te hebben gespeeld. De films die werden vertoond in de cinemazalen van G.S. werden zeer waarschijnlijk tot dit soort films gerekend. In het parlementaire debat over *Het Rijk der Zinnen* werd niet gedebatteerd over de legitimiteit van het censureren van pornografie op zich, maar over de vraag of deze film wel porno was. Op die manier kan de link tussen censuur en pornografie ook worden geëxpliciteerd; het idee was duidelijk dat wanneer een film gecensureerd werd, sprake was van porno. Dat de publieke opinie zich meer en meer keerde tegen het censureren van pornografie viel ook rechters in België op, maar ook de opinies in HLN over *Het Rijk der Zinnen* en de interpellatie van Degroeve bevestigden dat steeds minder mensen zich stoorden aan expliciet naakt. In de tweede helft van de jaren 1970 vond er dan ook een liberalisering plaats in de Belgische rechtspraak, en het lijkt aannemelijk dat die zich ook vertaalde in wat er getoond kon worden in de straten in België. Dat vormt het onderwerp van het volgende hoofdstuk.

### 3. De filmposters

Twee verschillende analyses staan centraal in dit hoofdstuk: een inhoudelijke en een vormelijke. Het eerste hoofdstuk is gebaseerd op de iconografie van Williams om verschillende thema's in pornofilms te onderzoeken.<sup>103</sup> In dit hoofdstuk staat wat wel en wat niet gevisualiseerd kon worden centraal; dat is essentieel om te begrijpen wat er later werd verstoep. Uit deze iconografie worden drie thema's gedestilleerd (gender, de tekening en de pornodocumentaire), die de relatie tussen censuur en pornografie elk op hun eigen manier problematiseren. In totaal bezat G.S. in de periode 1970-1980 de rechten over 435 films. Uiteindelijk werden er 65 posters geselecteerd op basis van het aantal cinema's waarin de films werden gespeeld. Onderstaande tabel geeft weer hoe de posters in mijn selectie gespreid zijn over de periode 1970-1980 ten opzichte van de totale collectie.

jaar	aantal selectie	aantal collectie
1970	2	2
1971	3	95
1972	9	49
1973	12	44
1974	17	71
1975	11	52
1976	4	56
1977	1	54
1978	3	9
1979	2	2
1980	1	1

TABEL 1: aantal posters in selectie en aantal posters in volledige collectie.

Een belangrijk gegeven in zowel mijn selectie als in de volledige collectie is het beperkte bronnenmateriaal in de jaartallen 1970, 1979 en 1980. Deze golfbeweging valt te verklaren door de opkomst en de ondergang van de pornofilm in de bioscoop.<sup>104</sup> De verdeling is onevenwichtig, maar door te focussen op kwalitatieve veranderingen probeer ik dit onevenwicht op te lossen.

---

<sup>103</sup> WILLIAMS, *Hardcore*, 119-152.

<sup>104</sup> COOPERSMITH, J., 'Pornography, Technology and Progress', *International Committee for the History of Technology*, 4 (1998), 101-102.



### 3.1. Inhoudelijke analyse

*Instead of showing how pornography works, we might show how it worked at a particular time and in a particular place. And instead of showing what pornography means, we can show what it meant to a particular group at a certain moment in time.*<sup>105</sup>

Ik combineer de derde weg van Peter Burke met de bovenstaande oproep van Lisa Sigel voor concrete geschiedenissen van pornografie; zo stelt zich de vraag: “in hoeverre zijn deze posters pornografisch?”. Het uitgangspunt van Sigel in de bovenstaande quote kan daarbij als vertrekpunt dienen: pornografie bestaat niet, er bestaan enkel pornografieën. De filmposters hebben echter een gemeenschappelijk inhoudelijk aspect, namelijk dat ze verwijzen naar pornografische langspeelfilms. In de literatuur wordt de opkomst van dit genre gesitueerd aan het eind van de jaren 60. De periode 1970-1980 wordt ook wel de *golden age* van de pornografische hardcore film genoemd, maar daarna verdwijnt het genre onder invloed van de videocassette en kabeltelevisie.<sup>106</sup> Bovenstaande vraag is relevant omdat ze kan aantonen dat de posters gemeenschappelijke kenmerken hebben en in relatie tot elkaar kunnen worden bestudeerd. Op deze manier plaats ik mijn onderzoek in het historiografisch debat over pornografie in het algemeen en de relatie tussen pornografie en censuur in het bijzonder. In de literatuur bestaat er een tendens om pornografie op twee verschillende manieren te bestuderen: inhoudelijk en/of in zijn sociale context. Uit het hoofdstuk over het publieke debat in België werd al duidelijk dat een definitie van pornografie vaak een combinatie is van beide. In de pers en in het parlement werd met pornografie bedoeld op beeldmateriaal dat geen narratief had, voyeuristisch was en vertoond werd in pornobioscopen. De Belgische wetgever daarentegen focuste vooral op het inhoudelijke aspect, namelijk wat voor soort naakt en wat voor soort seksualiteit, maar ook de context was bepalend; zo speelde de nabijheid van onderwijsinstellingen een rol in het kwalificeren van materiaal als in strijd met de goede zeden.

Zoals de vorige hoofdstukken hebben aangetoond, speelden tijd en ruimte een belangrijke rol in het kwalificeren van een stuk tekst, een foto of een film als pornografisch.<sup>107</sup> De posters uit mijn selectie zijn verspreid geweest in cinema's over heel Vlaanderen, maar een uitgebreide geografische analyse aan de hand van de steekkaartenbak van Atlantic films zou het opzet van deze thesis overschrijden. Alle posters hebben zeker in een van de Brusselse seksbioscopen van

---

<sup>105</sup> SIGEL, L., 'Pornography and Erotica since 1750', TOULALAN, S. en FISHER, K. eds., *The Routledge History of Sex and the Body 1500 to the Present*, Londen en New York, 2016, 234.

<sup>106</sup> SCHAEFFER, E., 'Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature', WILLIAMS, *Porn Studies*, 371.

<sup>107</sup> SCHAEFFER, 'Gauging a Revolution', 370-372.

G.S gehangen. Zijn eerste cinema, *Le Paris* was gesitueerd in en rond de Adolphe Maxlaan. Het lijkt erop dat deze straat een plaats bood voor *adult entertainment* in Brussel: zo waren er ook seksshops met videocabines waar klanten konden masturberen tegen betaling.<sup>108</sup> De specifieke geografische locatie, maar ook het simpele feit dat deze posters zich in de collectie van de grootste pornoverdeler in België bevonden, zorgde er natuurlijk voor dat een film sneller als pornografisch werd bestempeld. Daarnaast was er ook de aanwezigheid van censuur die bevestigde dat deze posters als pornografisch werden gezien. Dat wil zeggen dat de aanwezigheid van plakband eigenlijk de uitdrukking is van een machtsrelatie waarbij de elite stelde dat bepaalde inhoud niet gezien mochten worden op bepaalde plaatsen en door bepaalde mensen.

In het werk *Hardcore: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"* definieert Williams de pornografische langspeelfilm als een genre met een typische thematiek en narratief. In combinatie met de inzichten van Lefèvre, die stelt dat een filmposter de aandacht moet trekken, maar ook moet communiceren over het thema van de film, is het aannemelijk dat deze thema's terugkomen in deze posters.<sup>109</sup> Om van pornografie te spreken moet de film volgens Williams over seks gaan, maar ook gebruikmaken van een specifieke beeldtaal ofwel *sexual numbers*. Hoe werden deze seksuele nummers gevisualiseerd in de posters en op welke manier veranderde dit doorheen de tijd? Terwijl sommige nummers vrij expliciet getoond konden worden, moesten anderen met de nodige metaforen en symboliek worden benaderd. Williams verwijst voor haar seksuele nummers naar een lijstje dat werd opgesteld door Stephen Ziplow in zijn boek *Filmmaker's Guide to Pornography* uit 1977.<sup>110</sup> Daarbij onderscheidt Williams de volgende nummers voor de heteronormatieve pornografische langspeelfilm:

1. masturbatie (vrouwen)
2. heteroseksuele seks (vaginale penetratie)
3. homoseksualiteit (vrouw-vrouw)
4. orale seks (fellatio)
5. trio ( 1 man en twee vrouwen)
6. groepsseks
7. sadomasochistische seksualiteit zoals bondage of spanking

---

<sup>108</sup> PLUVINAGE, G., *Sex in the city: oorden van plezier in Brussel van de 19de eeuw tot de seksuele revolutie*, Brussel, 2016, 59-61.

<sup>109</sup> LEFEVRE, *Opvallen en verleiden*, 31; WILLIAMS, *Hardcore*, 120-134.

<sup>110</sup> WILLIAMS, *Hardcore*, 120-134.



Het eerste nummer is de masturberende vrouw en daarvoor zijn de posters van *Maid in Sweden*, vertoond vanaf 1973, en *Der Teufel in Miss Jonas*, vertoond vanaf 1976, interessant.<sup>111</sup>



AFBEELDING 4: *Maid in Sweden* en *Der Teufel in Miss Jonas*.

Ten eerste maken beide posters gebruik van de ‘vrouwelijke extase’ en ‘naaktheid’ om hun boodschap over te brengen. Met het woord ‘extase’ bedoel ik dat deze vrouwen worden getoond terwijl hun gelaatsuitdrukking en lichaamshouding seksueel genot uitbeelden. De eerste poster suggereert een orgasme door gebruik te maken van verschillende momentopnames die op strategische wijze over elkaar worden geplaatst. Dat de vrouw haar handen voor haar gezicht en borsten slaat is dan ook niet toevallig. Deze ‘extase’ vertaalt zich naar het gezicht van de vrouwen aan de hand van drie kenmerken: een halfopen mond, gesloten ogen en een licht gebogen hoofd. Ook hun lichaamshouding verradert een seksueel hoogtepunt: terwijl één arm duidelijk in de richting van hun geslachtsdeel wijst, bevindt de andere arm zich achter het hoofd van de vrouwen. In de literatuur over hedendaagse pornografie wordt deze visualisering ook opgemerkt en verklaard vanuit het idee dat het vrouwelijk orgasme eigenlijk onzichtbaar is: “the invisibility of women’s orgasm and the lack of a definitive symbol of female sexual climax equivalent to male ejaculation produces uncertainty about the authenticity of orgasm and the necessity for visual representation”.<sup>112</sup> In het artikel *Hegemony and Orgasm – Or the Instability of Heterosexual Pornography* vat Cindy Patton samen hoe deze visualisering eruit ziet: “the transcendent glazed-over eyes, lips glistening and slightly parted, head thrown back”.<sup>113</sup> De klaarkomende vrouw bestond ook in de pornografische filmposter, en werd daarin gebruikt om seksualiteit en genot te verbeelden.

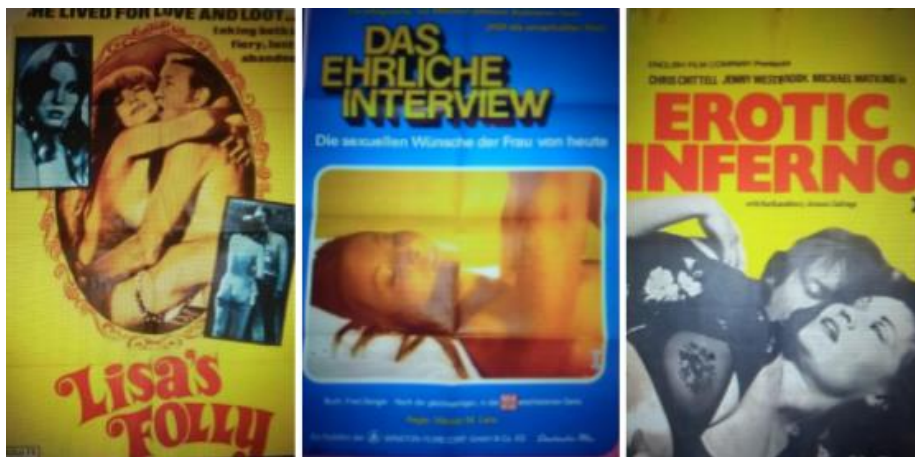
<sup>111</sup> Brussel, PC/GS, *Maid in Sweden* (1973), doosnr. 8 en *Der Teufel in Miss Jonas*, doosnr. 369.

<sup>112</sup> FRITH, H., ‘Visualising the ‘Real’ and the ‘Fake’: Emotion Work and the Representation of Orgasm in Pornography and Everyday Sexual Interactions’, *Journal of Gender Studies*, 24:4 (2015), 386.

<sup>113</sup> FRITH, H., ‘Visualising the real’, 387, geciteerd in: PATTON, C., ‘Hegemony and Orgasm – Or the Instability of Heterosexual Pornography’, *Screen*, vol. 30 (1989), 100–113.

De suggestie dat de vrouwen naakt zijn op de poster bestaat bij beide, maar er zijn ook duidelijke verschillen. Zo moeten de borsten en het schaamhaar van de vrouw op de poster van Miss Jonas worden afgeplakt, terwijl de eerste poster gebruik maakt van een collagetechniek zodat die delen gewoon niet zichtbaar zijn. In het suggereren van naakt kan er een evolutie naar meer naakt worden waargenomen. Aangezien de posters verschillen qua tijd en productieland, kan dit verschil op twee manieren worden verklaard: ofwel gaat het hier over een nationaal verschil, ofwel over een tijdsverschil. De eerste verklaring is de minst waarschijnlijke omdat het posters zijn van een Deense en een Duitse film en beide landen waren vanaf 1973 vrij permissief als het op pornografie aankwam. De verandering lijkt dus eerder op een evolutie in tijd te duiden. Het feit dat de poster van *Der Teufel in Miss Jonas* moest worden gecensureerd, toont aan dat het laten zien van schaamhaar vanaf de tweede helft van de jaren 70 in Duitsland mogelijk was. Dat het schaamhaar van deze vrouw in de marge van de poster staat, is geen toeval, want een overdreven aandacht zou waarschijnlijk niet door de beugel kunnen. Het censureren van dit vrouwelijk schaamhaar maakt duidelijk dat dit nog niet mogelijk was in de publieke ruimte in Brussel in 1976.

Om het hetero-nummer te typeren gebruik ik drie posters, namelijk die van de film *Lisa's Folly*, vertoond vanaf 1972, *Das ehrliche Interview*, vertoond vanaf 1974, en *Erotic Inferno*, vertoond vanaf 1978.<sup>114</sup>

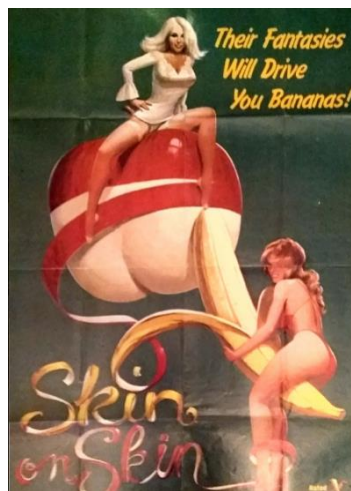


AFBEELDING 5: *Lisa's Folly*, *Das ehrliche Interview* en *Erotic Inferno*.

Een opvallende gelijkenis hier is, net zoals bij het tonen van masturbatie, dat de posters gebruikmaken van de vrouwelijke extase om de suggestie van seksueel genot en seks *tout court* te wekken. Alle drie de vrouwen hebben hun mond halfopen, hun ogen gesloten en hun hoofd een

<sup>114</sup> Brussel, PC/GS, *Lisa's folly* (1972), doosnr. 151; *Das ehrliche Interview* (1974), doosnr. 184 en *Erotic Inferno* (1974), doosnr. 277.

kwartslag gedraaid. Een tweede gelijkenis is dat mannen een zeer marginale rol spelen. Ze worden strategisch achter de vrouw geplaatst of gewoonweg herleid tot twee armen. Het expliciet tonen van 'genitale actie' en dus het nummer dat deze poster tracht te verbeelden was in de volledige periode 1970-1980 in strijd met de goede zeden in België. In al de posters zien we dat man en vrouw op elkaar liggen of elkaar omhelzen. Het mannelijke lichaam werd gebruikt om het verboden vrouwelijke lichaam te verbergen en andersom. Zo is het niet toevallig dat de borsten van de vrouwen in de twee eerste posters quasi volledig worden verborgen achter de armen van de mannen. De evolutie van minder naar meer naakt en van minder expliciet naar explicieter lijkt niet op te gaan voor het verbeelden van het heteroseksueel nummer.<sup>115</sup> Hier lijkt het nationale verschil echter een belangrijke rol te spelen in mijn resultaten omdat alle films die het heteroseksuele nummer na 1975 uitbeelden Amerikaanse films zijn.<sup>116</sup> De Amerikaanse poster lijkt voorzichtiger te zijn geweest dan de Duitse in zijn visualisering en het gebruik van metaforen was hen daarbij niet vreemd. Dat blijkt uit de poster van *Skin on Skin*, die werd vertoond vanaf 1980. Deze hypothese wordt in de vormelijke analyse verder uitgewerkt.



AFBEELDING 6: *Skin on Skin*.

Bij het visualiseren van homoseksualiteit is het belangrijk om in het achterhoofd te houden dat het hier steeds gaat over lesbische seksualiteit en nooit over mannelijke homoseksualiteit. Er zijn drie posters waarin twee vrouwen in een geseksualiseerde context worden getoond, namelijk de

<sup>115</sup> Analyse gebaseerd op: Brussel, PC/GS, *Komm nach Wien, ich zeig dir was!* (1970), doosnr. 237; *Girl's Prison* (1972), doosnr. 565; *Lisa's folly* (1972), doosnr. 151; *Norma* (1972), doosnr. 193; *Stellungen* (1973), doosnr. 193; *Auf ins blaukarierte Himmelbett* (1974), doosnr. 277; *Das ehrliche Interview* (1974), doosnr. 184; *Das Sündige Bett* (1974), doosnr. 227; *Hausfrauen-Report* (1974), doosnr. 210; *The Daisy Chain* (1974), doosnr. 227; *The Debauchers* (1974), doosnr. 212; *Angie Baby* (1975), doosnr. 9; *Charlys Nichten* (1975), doosnr. 205; *On the Game* (1975), doosnr. 151; *Pusteblyume* (1975), doosnr. 9; *The Chaperone* (1975), doosnr. 369; *Wenn Mädchen zum Manöver blasen* (1975), doosnr. 9; *Keep it up Jack* (1976), doosnr. 230; *Un couple si Pervers* (1976), doosnr. 330; *Soup du Jour* (1977), doosnr. 9; *Erotic Inferno* (1978), doosnr. 277; *Soumission Sadique* (1979), doosnr. 215 en *Skin on Skin* (1980), doosnr. 660.

<sup>116</sup> Brussel, PC/GS, *Keep it up Jack* (1976), doosnr. 9; *Un couple si Pervers* (1976), doosnr. 330; *Soup du Jour* (1977), doosnr. 201; *Erotic Inferno* (1974), doosnr. 277; *Soumission Sadique* (1979), doosnr. 215 en *Skin on Skin* (1980), doosnr. 660.

posters van *Invitation to Lust*, *Madame und ihre Nichte* en *Bibi*. *Invitation to Lust* werd vertoond vanaf 1971, *Madame und ihre Nichte* vanaf 1972 en *Bibi* vanaf 1974.<sup>117</sup>



AFBEELDING 7: *Invitation to Lust*, *Madame und ihre Nichte* en *Bibi*.

De erotische liefde tussen twee vrouwen was al voor de seksuele revolutie een thema in literatuur, maar ook in pornografische postkaarten. In de jaren 70 ontstond in België de homobeweging, en tegelijkertijd een grotere openheid ten opzichte van homoseksualiteit. Zo ontstond een wildgroei aan lesbische pornografische blaadjes in Nederland en Vlaanderen. Volgens het werk *Onder de Toonbank* (2018) waren deze tijdschriften aanvankelijk een onderdeel van de revolutionaire geest, maar erg snel werden ze door een mannelijk publiek geclaimd en volgde een commercialisering. In de volgende paragraaf wordt onderzocht in hoeverre deze explicitering in pornografische blaadjes ook plaatsvond in filmposters met lesbische seksualiteit als onderwerp.<sup>118</sup>

Wanneer de posters inhoudelijk worden beoordeeld lijkt het tegenovergestelde waar. De aanvankelijk vurige kus waarbij zelfs een ontblote borst zichtbaar is, wordt vervangen door een kus op de wang, en uiteindelijk zijn er slechts twee ontblote ruggen zichtbaar. Er is echter een andere interpretatie mogelijk die het verschil tussen deze drie posters veel beter kan verklaren en die aansluit bij de al eerder geschetste evolutie in het tonen van vrouwelijk naakt in filmposters. In de eerste poster moest expliciet vrouwelijk naakt nog getekend worden, terwijl het in de tweede poster met een foto kan worden getoond. Het naakt van de vrouwen op de poster van *Madame und ihre Nichten* moest wel nog bedekt worden met een handdoek. Het naakt in de poster van *Bibi* wordt niet meer echt bedekt, maar de dames worden wel strategisch met hun rug naar de camera geplaatst. Dit is vergelijkbaar met de evolutie bij de posters van de masturberende

<sup>117</sup> Brussel, PC/GS, *Invitation to Lust* (1971), doosnr. 184; *Madame und ihre Nichte* (1972), doosnr. 205 en *Bibi* (1974), doosnr. 201.

<sup>118</sup> VAN GILS, C., 'Onbeantwoord, Geëxploiteerd, Gevierd: Lesbische liefde in de twintigste eeuw', *Onder de Toonbank: Pornografie en Erotica in de Nederlanden*, Amsterdam, 2018, 48-53.

vrouw. Uit deze casus kan voorzichtig worden geconcludeerd dat er doorheen de jaren 70 een liberalisering plaatsvond waarbij steeds meer naakt kon worden getoond. Een poster met het lesbische nummer uit een latere periode zou deze hypothese kunnen bevestigen, maar helaas bevat mijn selectie geen verder materiaal.

Een nummer dat in het algemeen explicieter kon worden getoond is fellatio. Hoewel het slechts voorkomt in twee posters, namelijk die van de films *Der Sexatlet*, vertoond vanaf 1972, en *Butterfly*, vertoond vanaf 1976. Aan de hand van deze posters zijn toch evoluties af te leiden die al eerder aan bod kwamen.<sup>119</sup>



AFBEELDING 8: *Der Sex-Athlet* en *Butterfly*.

Allereerst wordt orale seks in beide gevallen uitgebeeld aan de hand van een rechtstaande man en een knielende vrouw. Zoals bij de masturberende vrouw speelt lichaamshouding dus een fundamentele rol in het suggereren van dit nummer. Zo geven ook de armen van beiden vrouwen een hint naar wat komen zal, door ze dicht bij de man zijn geslachtsdeel te plaatsen. Het belangrijkste verschil is dat er bij de tweede poster ook gebruikgemaakt wordt van een naakte man. Op deze manier is het tweede beeld toch net iets explicieter en dit ligt in lijn met wat er in alle vorige posters werd waargenomen. In de tweede poster wordt het hoofd van de vrouw gebruikt om het verboden mannelijke naakt te verbergen, net zoals dat het geval was bij de visualisering van heteroseksuele seksualiteit.

Er zijn twee posters waarin een trio wordt gesuggereerd: de posters van de films *Liebe als Gesellschaftsspiel* en *Mädchen auf Stellungssuche*.<sup>120</sup> De twee films werden vanaf 1974 in België vertoond, maar de eerste werd geproduceerd in 1972 en de tweede in 1973. Een jaar lijkt slechts een klein tijdsverschil, maar zoals al bleek uit het overzicht over de wetgeving in Duitsland is het

<sup>119</sup> Brussel, PC/GS, *Der Sexathlet* (1972), doosnr. 205 en *Butterfly* (1976), doosnr. 202.

<sup>120</sup> Brussel, PC/GS, *Liebe als Gesellschaftsspiel* (1974), doosnr. 135 en *Mädchen auf Stellungssuche* (1974), doosnr. 193.

jaar 1973 ontzettend belangrijk voor de geschiedenis van Duitse pornografie. In de poster van *Liebe als Gesellschaftsspiel* worden man en vrouw oorspronkelijk gelijkwaardig getoond. Er zijn weliswaar twee vrouwen en slechts één man, waardoor de nadruk automatisch op vrouwelijk naakt komt te liggen. De man wordt echter niet in de marge getoond of verstopt. Deze 'gelijkheid' wordt in België echter ongedaan gemaakt door gebruik te maken van censuur. De twee niet-afgeplakte mannelijke tepels contrasteren enorm met de vier afgeplakte vrouwelijke tepels. Dat contrast wordt versterkt omdat rood en blauw complementaire kleuren zijn en elkaar dus benadrukken.



AFBEELDING 9: *Liebe als Gesellschaftsspiel* en *Mädchen auf Stellungssuche*.

De manier waarop een trio wordt gevisualiseerd in de poster van *Mädchen auf Stellungssuche* vertoont veel gelijkenissen met de manier waarop heteroseksuele penetratie wordt gesuggereerd. De vrouw wordt in de armen van de man gelegd, die slechts een zeer marginale rol in het hele gebeuren speelt. De tweede poster is inhoudelijk ook iets explicieter, doordat seks veel uitdrukkelijker wordt gesuggereerd aan de hand van de context, namelijk de slaapkamer waarin deze drie personen zich bevinden.

De nummers groepsseks en SM komen niet aan bod in de selectie posters. Deze stilte duidt volgens mij niet op het feit dat deze vormen van seksualiteit geen plaats hadden in het volledige aanbod, maar de visualisering ervan lag waarschijnlijk moeilijker. Het thema *kiddie* dat expliciet door Williams wordt uitgesloten, moet wel worden toegevoegd aan haar lijst van seksuele nummers; het was zelfs een succesvol onderwerp. In dit soort films staat de seksuele relatie tussen jonge meisjes en volwassen mannen centraal en een populaire serie in dit genre was bijvoorbeeld de *Schulmädchen*-reeks waarvan doorheen de bestudeerde periode tien films uitkwamen, maar ook andere namen laten weinig aan de verbeelding over: *Teenage Bride*, *Teenager Report*, *Teenage Milkmaid*, *Teenage Failbait*, *Teenager Prostitution Rocket*, *die junge Ausreißerinnen*, *blutjunge Masseusen*, *junge Leute wollen Liebe*, *blutjunge Verführerinnen* en *Sex*

*blutjunger mädchen*. Deze films maken gebruik van jong ogende modellen in combinatie met slogans en beelden die verwijzen naar jongeren. In de posters van *Schulmädchen teil. 4* en *teil. 5* wordt de titel van de film ‘schoolmeisjes’ benadrukt door het gebruiken van boeken, agenda’s en een schoolboekentas, maar ook in de slogans wordt de kinderlijkheid van deze personages benadrukt. In de slogan van het vierde deel schrijft men: *Was Eltern oft verzweifeln lässt* en in die van het vijfde deel: *Was eltern wirklich wissen sollten*. Deze slogans benadrukken impliciet dat het over kinderen gaat doordat men de ouders noemt, maar de tekst speelt ook in op een soort van onwetendheid. In de eerste poster gaat het immers over de ‘twijfel’ van de ouders en in de tweede posters over wat de ouders echt moeten weten. Ergens over twijfelen of iets echt moeten weten impliceert een ‘niet weten’ en het is die onwetendheid die centraal staat in deze documentaires. De ouders weten het misschien niet, maar hun kinderen houden er een geheim seksleven op na; dat goed bewaarde geheim wordt nu uit de doeken gedaan. Ondanks het feit dat de wetgeving rond de goede zeden vaak gerechtvaardigd werd met kinderen en hun ontwikkeling in het achterhoofd, lijkt het geen probleem te zijn geweest om jonge kinderen op te voeren in filmposters. Deze thematiek zal in het volgende hoofdstuk verder worden geanalyseerd.<sup>121</sup>



AFBEELDING 10: *Schulmädchen teil. 4* en *Schulmädchen teil. 5*.

Tenslotte moet er een negende nummer worden toegevoegd aan de iconografie van Linda Williams, namelijk de naakte vrouw. Dit nummer is typisch voor de filmposter en toont enkel en alleen het naakte vrouwelijke lichaam zonder een concrete seksuele daad te visualiseren. Hoewel dit nummer altijd een onderdeel was van de pornografische poster, stijgt de aanwezigheid vooral in de periode na 1973.<sup>122</sup> Ook bij dit nummer vond een duidelijke explicitering plaats doorheen

<sup>121</sup> Analyse gebaseerd op: Brussel, PC/GS, *Schulmädchen teil. 1* (1972), doosnr. 202; *Schulmädchen teil. 2* (1973), doosnr. 210; *blutjunge Verführerinnen* (1974), doosnr. 612; *Der Frühreifen Report* (1974), doosnr. 314; *Schulmädchen teil. 5* (1974), doosnr. 225; *Sex-Report blutjunger Mädchen* (1974), doosnr. 227; *Schulmädchen teil. 4* (1975), doosnr. 237; *Teenager-Report* (1975), doosnr. 212 en *Schulmädchen teil. 10* (1978), doosnr. 277.

<sup>122</sup> Analyse gebaseerd op: Brussel, PC/GS, *Champagner für Zimmer 17* (1971), doosnr. 272; *Noces Suédoises* (1971), doosnr. 275; *Der Lüsterne Türke* (1972), doosnr. 151; *Urlaubsreport* (1972), doosnr. 184; *Die auto-nummer, Sex auf rädern* (1973), doosnr. 272; *Die junge Ausreißerinnen* (1973), doosnr. 205; *Die Mädchen Handler* (1973), doosnr. 193; *Easy Virtue* (1973), doosnr. 184; *Liebesmarkt in Dänemark* (1973), doosnr. 184; *Lust auf heisse Lippen* (1973), doosnr. 122; *Mädchen mit*

de periode 1970-1980. De eerste en ook de belangrijkste evolutie die hier plaatsvond is de overgang van het weergeven van naakte vrouwen in profiel naar het weergeven van frontale naaktheid. Dat komt goed aan bod in de posters van *Champagner für Zimmer 17* en *Frauen die für Sex Bezahlen*. Een tweede 'liberalisering' kan worden waargenomen in de typografie. In de eerste wordt die duidelijk gebruikt om het vrouwelijk naakt te bedekken terwijl de letters in de tweede poster dienen om mannelijk naakt weg te werken.



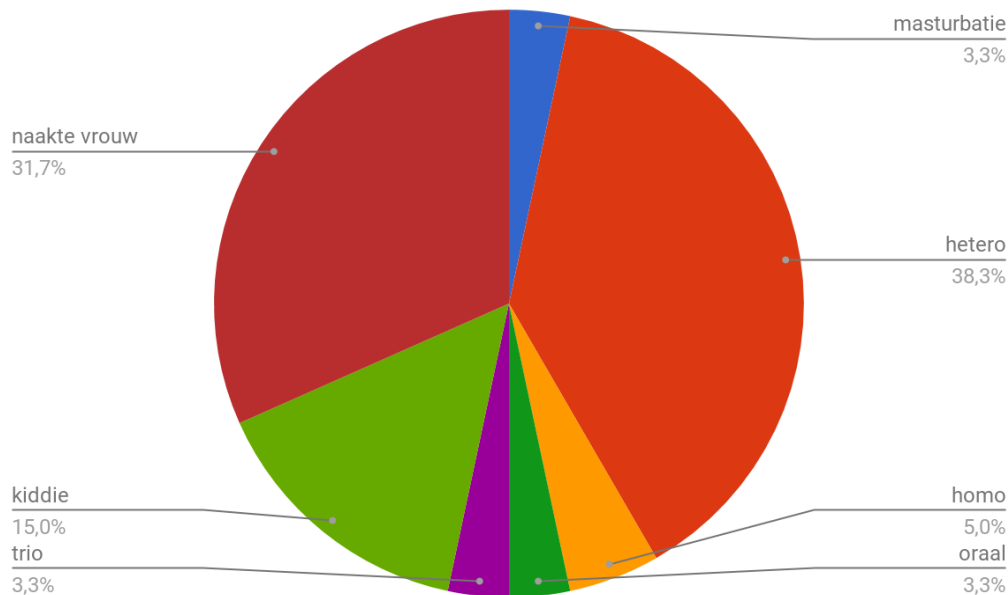
AFBEELDING 11: *Champagner für Zimmer 17* en *Frauen die für Sex Bezahlen*.

De iconografie die Linda Williams heeft gedestilleerd uit haar onderzoek van pornografische langspeelfilms in de periode 1970-1980 komt terug in de posters uit mijn selectie, maar een aantal zaken lijken ook te ontbreken. Zo zijn er geen posters waarin gedoeld wordt op groepsseks of sadomasochisme wordt getoond, maar kiddie was dan weer wel een thema in het Belgische pornografische landschap. Daarnaast voeg ik een eigen nummer toe aan deze lijst, namelijk de naakte vrouw. De volgende grafiek toont de verdeling van deze nummers over de selectie posters.

---

*offenenen Lippen* (1973), doosnr. 225; *Sonne, Sylt und kesse Krabben* (1973), doosnr. 660; *Commuter Husbands* (1974), doosnr. 9; *Mädchen die nach München kommen* (1974), doosnr. 225; *Sex Pervers* (1974), doosnr. 202; *Beim Jodeln juckt die Lederhose* (1975), doosnr. 9; *Frauen die für Sex Bezahlen* (1975), doosnr. 369 en *6 Schwedinnen im Pensionat* (1979), doosnr. 535.





GRAFIEK 1: verdeling seksuele nummers in selectie filmposters.

De pornografische langspeelfilm visualiseert bepaalde vormen van seksualiteit op een specifieke manier, en deze beeldtaal correspondeert met de manier waarop de filmposters deze thema's communiceren. Wanneer masturbatie wordt getoond, wordt er steeds vrouwelijke masturbatie getoond, homoseksualiteit gaat steeds over twee vrouwen, er is nooit sprake van een trio bestaande uit twee mannen en één vrouw, en bij orale seks gaat het over fellatio. Er zijn bijzonderheden, zoals de aanwezigheid van kiddie en de naakte vrouw, maar ook het ontbreken van groepsseks en sadomasochistische thema's. Op basis van deze analyse kan de periode 1970-1980 een periode van 'liberalisering' genoemd worden wat betreft de visualisering van deze nummers. Zo werd de visualisering van de masturberende vrouw en orale seks explicieter doorheen de periode 1973-1976. Daarnaast is er ook een doorbraak van de naakte vrouw vanaf 1973 en een overgang van naaktheid in profiel naar frontale naaktheid. Ook de meer expliciete visualisering van lesbische seksualiteit en trio's vanaf 1974 wijst op een liberalisering. Dat 'explicieeter worden', gebeurde aan de hand van meer naakt, het gebruik van foto's, compositie, geseksualiseerde contexten en houding.<sup>123</sup>

In een nationale context zien we dat er in de rechtbanken in België vanaf 1976 het besef ontstond dat de publieke opinie ten opzichte van naakt in een seksuele context definitief veranderd was. Die verandering vond plaats onder invloed van bredere maatschappelijke veranderingen rond de omgang met seksualiteit. De rechtbanken waren ervan overtuigd dat de meerderheid van de Belgische bevolking zich niet meer stoorde aan het vertonen van zulke beelden in publieke

<sup>123</sup> Een uitzondering hierop was de weergave van heteroseksuele seksualiteit.

ruimtes.<sup>124</sup> De filmposters uit mijn selectie lijken deze trend te volgen, maar hadden ook een eigen dynamiek. Zo blijkt het jaar 1973 een belangrijke rol te spelen in de evoluties die hierboven beschreven staan. Dat is geen toeval; het jaar 1973 is, zoals bleek uit de internationale vergelijking, een ontzettend belangrijk jaar voor de Duitse porno-industrie en het aanbod Duitse films was groot in de periode voor 1975.

Door deze inhoudelijke analyse is het duidelijker wat voor soort beelden in mijn selectie aanwezig zijn, maar ook dat er een liberalisering plaatsvond in het tonen van deze nummers. Daardoor lijkt het aannemelijk dat er in de periode 1970-1976 steeds meer censuur werd aangebracht en dat censuur afneemt in de periode daarna. De visualisering van deze nummers kan een zinvol uitgangspunt zijn om censuur te bestuderen, maar ze problematiseren onvoldoende het producerende karakter van censuur. Doorheen de verschillende nummers kwamen drie overkoepelende thema's aan bod die dit wel doen. Allereerst is opvallend dat in deze posters enkel vrouwelijke borsten en tepels moesten worden afgeplakt en dat mannelijke lichamen vaak enkel in de marge of bedolven onder vrouwelijk naakt konden worden getoond. De evolutie in het al dan niet tonen van bepaalde vormen van naaktheid wordt geschetst met genderverhoudingen als een invalshoek in het eerste deel. Het tweede hoofdstuk volgt uit de vaststelling dat er bij het tonen van lesbische seksualiteit een verschil bestond tussen getekende posters en posters die gebruikmaken van foto's. Tenslotte bestond er een genre waarbij de relatie tussen jonge meisjes en oudere mannen centraal stond. Dat is opvallend omwille van het feit dat de wetgeving in België zo sterk de nadruk legde op het beschermen van kinderen.

---

<sup>124</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 404-406.

### 3.2. Vormelijke analyse

*Here we have a Panzani advertisement: some packets of pasta, a tin, a sachet, some tomatoes, onions, peppers, a mushroom, all emerging from a half-open string bag, in yellows and greens on a red background. Let us try to 'skim off' the different messages it contains.<sup>125</sup>*

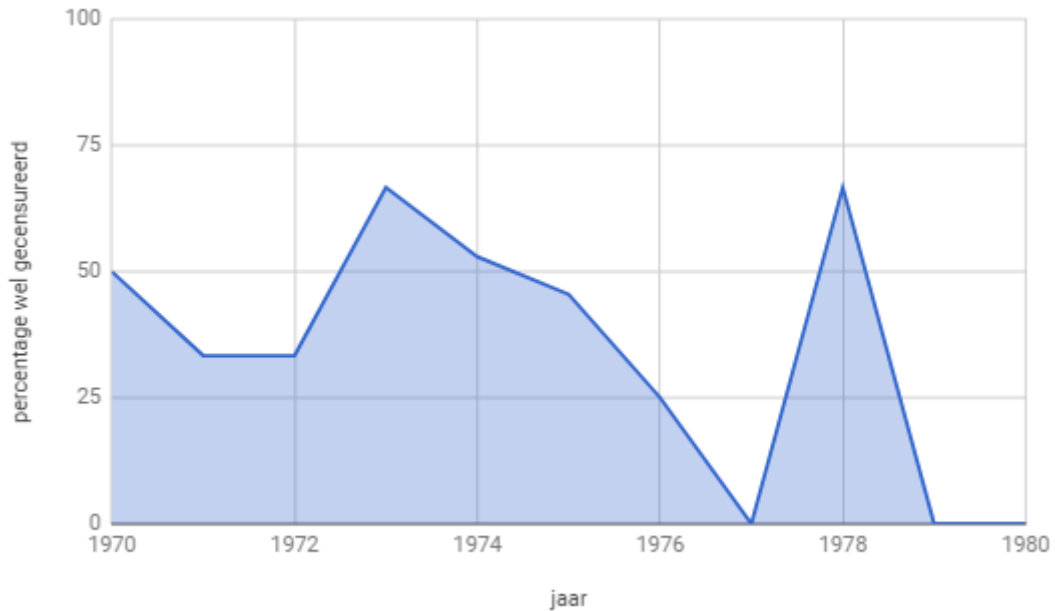
Met de bovenstaande quote opent Roland Barthes zijn analyse van een reclamecampagne voor Panzani spaghetti (1977). Het maakt duidelijk dat zelfs zoiets banaal als reclame het onderwerp kan zijn van een visuele analyse die meer kan vertellen over de samenleving waarbinnen dit beeld fungeerde. Ook pornografische filmposters kunnen op die manier ontleed en bestudeerd worden. De filmposters uit het archief van G.S. zijn pornografisch in de verschillende betekenissen die dat woord droeg in de periode 1970-1980. Zo werden ze verdeeld door Atlantic films en opgehangen in gespecialiseerde zalen in Brussel. Hun doel was het verkopen van films die als voyeuristisch, zonder narratief en niet-artistiek werden gepercipieerd. Om het thema duidelijk te maken, maakten ze gebruik van afbeeldingen die naakt met en zonder seksuele suggestie afbeelden. Zo communiceerden ze over verschillende soorten seksualiteit en ontwikkelden ze een eigen beeldtaal. Deze filmposters zijn, net als andere “sex-themed visual imagery”, een “rule- governed phenomenon that is subject to a series of restrictions ranging from grammar and composition to artistic, sociocultural, and legal logics”, is.<sup>126</sup> Die regels bepaalden wat getoond kon worden en op welke manier, maar ook wat er later in België toch nog moest worden verborgen aan de hand van censuur. Het onderzoek focust zich op vragen als: “wat werd er gecensureerd en wat niet?”, “op welke manier?” en “wat voor effect had dit?”. Omwille van de problematische verdeling van mijn selectie zal ik aan de hand van literatuur en bronnenonderzoek voorzichtig proberen twee algemene tendensen te destilleren die bepaalde veranderingen zullen kunnen verklaren.

Om te beginnen is er de algemene tendens die betrekking heeft op de afname van censuur doorheen de tijd. Een element hier is dat van de 65 filmposters in mijn selectie 31 wel en 34 niet zijn gecensureerd. Het percentage gecensureerde posters fluctueert echter sterk doorheen de tijd, zoals blijkt uit de onderstaande tabel. De gegevens zijn te onvolledig om een definitieve uitspraak te ambiëren, maar deze grafiek lijkt de cesuur van 1976/1977 te bevestigen.

---

<sup>125</sup> Uit HALL, R. ed., *Representation*, Los Angeles, Londen en New Delhi, 2013, 53.

<sup>126</sup> EKO, *The Regulation of Sex-Themed Visual Imagery*, 23-35.



GRAFIEK 2: percentage van gecensureerde posters doorheen de periode 1970-1980.

Waarom werden net iets meer dan de helft van de posters niet gecensureerd? Een eerste antwoord is het feit dat in 82% van de niet-gecensureerde posters geen ontblote lichaamsdelen zichtbaar zijn. De posters die niet gecensureerd zijn en toch ontblote lichaamsdelen tonen komen voor vanaf 1974 en tonen uitsluitend ontblote borsten. Al deze posters, op een na, behoren tot het seksuele nummer van de naakte vrouw. Dat dit sporadisch werd toegelaten sluit aan bij de rechtspraak die Stevens waarneemt aan het begin van de jaren 70, waarbij tepels en ontblote borsten in een geseksualiseerde context niet langer als zedenschennend werden gezien, maar het toont tegelijkertijd aan dat men toch strenger was voor posters dan voor films; die moesten ontblote borsten in de regel niet meer censureren in de jaren 70. Er is slechts één uitzondering op al deze regels: de poster van de Duitse film *Das Sündige Bett*, die vanaf 1974 getoond werd.

Ten tweede is er de invloed van de ruimte, met andere woorden het verschil tussen Duitse en Amerikaanse posters, maar ook het verschil in de omgang met deze posters op het Belgische grondgebied. Dit volgt uit de waarneming dat 69% van de Duitse posters gecensureerd moest worden terwijl slechts 30% van de Amerikaanse posters hetzelfde lot ondergingen. Deze ruimtelijke component is echter sterk verbonden met de tijd, zoals blijkt uit het volgende overzicht van de verspreiding van Amerikaanse en Duitse posters doorheen de periode 1970-1980.

	Duitsland	Verenigde Staten
1968		1
1970	1	1
1971	3	
1972	5	4
1973	11	
1974	12	4
1975	5	4
1976		1
1977		1
1978	1	1
1979	1	1
1980		1

TABEL 2: aantal Duitse en Amerikaanse posters doorheen de periode 1970-1980.

De periode voor 1975 lijkt vooral te hebben bestaan uit Duitse films, terwijl er in de periode daarna vooral Amerikaanse films werden aangeboden. De pornografische productie in Duitsland was vooral succesvol aan het begin van de jaren 70 en werd daarna weggeconcentreerd door de Scandinavische pornografie. De Amerikaanse pornoproductie werd belangrijker doorheen de jaren 70, maar de dominantie van producties uit de VS na 1975 wordt in de literatuur ook verklaard aan de hand van de nationaliteit van G.S.<sup>127</sup>

<sup>127</sup> VERMEERSCH, *Het Rijk der Zinnen*, 73.



### 3.2.1. Gender

In een niet al te sterk geseksualiseerde context kon een niet-gecensureerde ontblote borst getoond worden, maar het aanbrengen van censuur op het onderlichaam, schaamhaar, borsten en tepels is een praktijk die in de volledige periode 1970-1980 voorkomt. Vanaf het begin van de twintigste eeuw was het tonen van vrouwelijk naakt zonder seksueel suggestieve houdingen, objecten of teksten eigenlijk nooit echt een probleem. In contrast staat het tonen van mannelijk naakt, dat per definitie in strijd was met de goede zeden. Dat kan verklaren waarom 52% van de posters slechts het vrouwelijke lichaam opvoert, hoewel het voornamelijk mannelijke publiek hier ook een verklaring kan bieden.<sup>128</sup> Doorheen de jaren 60 werd gedeeltelijk vrouwelijk naakt in de seksuele sfeer niet langer als in strijd met de goede zeden gekwalificeerd.<sup>129</sup> Ook in filmposters uit de periode 1958-1970 ging de vrouw meer en meer centraal staan en was ze steeds schaarser gekleed. Aanvankelijk lag de nadruk op de ontblote benen en de boezem van de vrouw, maar vanaf de jaren 60 werden er ook naakte lichamen gesuggereerd. Dat gebeurde door de kleren te vervangen door een omgeslagen handdoek of een strategisch gedrapeerd laken, maar op het einde van de jaren 60 verdwenen deze objecten en bleven slechts handen en benen over om de meest intieme plekken van het vrouwelijk lichaam te kunnen bedekken. Vanaf 1970 was er de introductie van openlijk naakt, maar ondertussen maakten plakkers en stiften hun opgang.<sup>130</sup> Marnix Beyen spreekt over de stiefkindhypothese waarbij de seksuele revolutie meer mogelijk maakte, maar juist daardoor ook nieuwe processen van marginalisering in het leven riep. Bij het gebruik van deze censuurbandjes bestonden er drie technieken: inkleuren, tekenen en overplakken.<sup>131</sup>

Techniek	definitie	voorbeeld
<b>Inkleuren</b>	Bij deze techniek werd het te censureren onderdeel met een stift of verf ingekleurd.	

<sup>128</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 291-292.

<sup>129</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 294.


<sup>130</sup> VAN WESENBEECK, *Leuvense bioscopen*, 49-58.

<sup>131</sup> VAN STEEN en BEYEN, *Stiefkinderen van de seksuele revolutie*, 259-271.

<b>Tekenen</b>	Aan de hand van een stift of verf wordt een kledingstuk gesuggereerd.	
<b>Overplakken</b>	Het te censureren onderdeel wordt overplakt met tape, papier of karton. Er bestaan twee vormen, namelijk rechthoekig of rond.	

AFBEELDING 12: *Der Teufel in Miss Jonas*, *Noces Suédoises* en *Die Mädchen Handler*.<sup>132</sup>

Er zijn in deze film posters vier delen die systematisch worden gecensureerd, namelijk het vrouwelijk onderlichaam, vrouwelijk schaamhaar, vrouwelijke borsten en vrouwelijke tepels. Dit zijn alle naakte lichaamsdelen die gecensureerd werden in de volledige selectie posters. Dat wil niet zeggen dat er in deze censurering geen evolutie valt waar te nemen doorheen de tijd of dat er geen verschillen bestonden tussen landen. Om deze veranderingen doorheen tijd en ruimte te schetsen, moet er echter een duidelijk overzicht zijn van wat juist werd gecensureerd.

Onderdeel	definitie	voorbeeld
onderlichaam	Het onderlichaam is een erg brede groep waaronder alles onder de gordel gerekend kan worden.	

<sup>132</sup> Brussel, PC/GS, *Der Teufel in Miss Jonas* (1976), doosnr. 369; *Noces Suédoises* (1971), doosnr. 275 en *Die Mädchen Handler* (1973), doosnr. 193.



schaamhaar	Door de aanwezigheid van kledij of door een specifieke houding zoals in het geval van het voorbeeld hiernaast is enkel het schaamhaar zichtbaar. In deze posters wordt het dus mogelijk om enkel het schaamhaar te censureren.	
borsten	Het verschil tussen het censureren van borsten en tepels zit in de grootte van het censuurbandje. Wanneer de borsten volledig bedekt zijn, spreek ik van gecensureerde borsten.	
tepels	Wanneer de borsten echter duidelijk zichtbaar zijn, maar er toch gecensureerd werd, spreek ik van gecensureerde tepels.	

AFBEELDING 13: *Mädchen mit offenen Lippen, Frühreifen Report, Schulmädchen teil. 10 en Mädchen auf Stellungssuche.*<sup>133</sup>

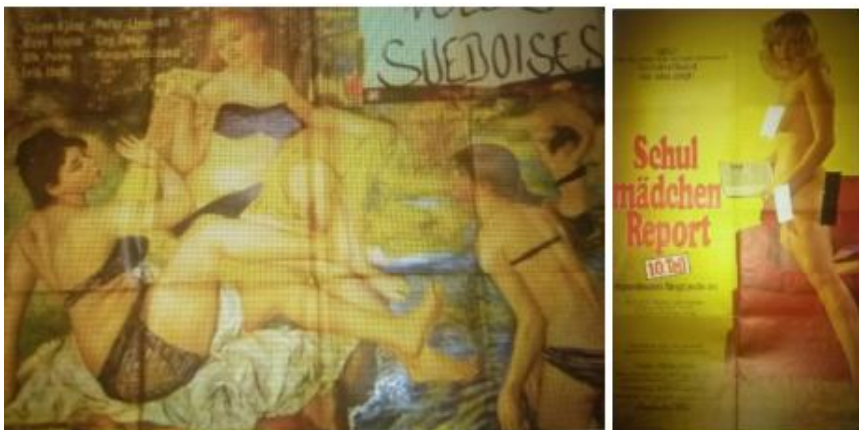
Een relatie tussen de gebruikte techniek en het gecensureerde lichaamsdeel lijkt aannemelijk; om deze hypothese te toetsen is de volgende tabel nodig.

	onderlichaam	schaamhaar	borsten	tepels
afgeplakt	5	2	7	9
getekend	5		1	
ingekleurd			4	7

TABEL 3: techniek in functie van het gecensureerde lichaamsdeel.

<sup>133</sup> Brussel, PC/GS, *Mädchen mit offenen Lippen* (1973), doosnr. 225; *Frühreifen Report* (1974), doosnr. 212; *Schulmädchen teil. 10* (1978), doosnr. 277 en *Mädchen auf Stellungssuche* (1974), doosnr. 193.

Wanneer pubishaar of ontblote genitaliën in een geseksualiseerde context werden getoond, was dit in de volledige periode in strijd met de goede zeden. Dat het vrouwelijk onderlichaam steeds werd gecensureerd is dus in overeenstemming met de betreffende rechtspraak die pubishaar per definitie als seksueel suggestief bestempelde.<sup>134</sup> Het vrouwelijk onderlichaam werd in mijn selectie enkel in het eerste deel van de jaren 70 overtekend.<sup>135</sup> Vanaf 1973 wordt er voor de eerste keer gekozen om het onderlichaam af te plakken. Vanaf dan werden beide technieken gebruikt, maar het afplakken gaat primeren om uiteindelijk alleen over te blijven.<sup>136</sup> Het verschil tussen deze twee technieken toont zich goed in een vergelijking van de poster van de film *Les Noces Suédoises*, vertoond vanaf 1971 en de poster van *Schulmädchen teil. 10*, vertoond vanaf 1978. De poster van de film *Noces Suédoises* toont censuur die een soort van ‘realisme’ nastreeft. De vrouwen op deze poster krijgen allemaal ondergoed aan. Opvallend is dat zelfs de vrouwen waarvan de borsten niet zichtbaar zijn een bandje op hun rug krijgen zodat het lijkt alsof ze een bh dragen. De suggestie dat deze dames naakt aan het zwemmen zouden zijn, wordt hertekend en op die manier probeert de censor in te grijpen op de inhoud deze poster: er zijn niet langer vijf naakte dames, maar vijf geklede.



AFBEELDING 14: *Noces Suédoises* en *Schulmädchen teil. 10*.

Bij de censuur in de poster van het tiende deel van *Schulmädchen teil. 10* werd er daarentegen gebruikgemaakt van grote stukken zwarte en witte tape; dit heeft een contrasterend effect, waardoor het gecensureerde sterk opvalt tegen de achtergrond. De censuur wordt benadrukt en zo wordt er een belofte gemaakt: wat je nu niet ziet, krijg je wel te zien wanneer je de film gaat bekijken. In haar werk *Cinema in Leuven* merkt Engelen op dat censuur meer en meer gebruikt werd als een reclametechniek.<sup>137</sup> Dat dit perverse effect van censuur hier werkzaam is, blijkt uit

<sup>134</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 296.

<sup>135</sup> Brussel, PC/GS, *Noces Suédoises* (1971), doosnr. 275 en *Die junge Ausreißerinnen* (1973), doosnr. 205.

<sup>136</sup> Analyse gebaseerd op: Brussel, PC/GS, *Mädchen mit offenen Lippen* (1973), doosnr. 225; *Hausfrauen-Report* (1974), doosnr. 212; *Mädchen auf Stellungssuche* (1974), doosnr. 193; *The Debauchers* (1974), doosnr. 212; *Beim Jodeln juckt die Lederhose* (1975), doosnr. 9; *Teenager-Report* (1975), doosnr. 212; *Der Teufel in Miss Jonas* (1976), doosnr. 369 en *Schulmädchen teil. 10* (1978), doosnr. 277.

<sup>137</sup> ENGELEN, *Cinema Leuven*, 61-62.

het feit dat er stevig wordt overdreven met het afplakken van de genitaliën van de vrouw, die eigenlijk helemaal niet zichtbaar zijn omdat ze haar hand ervoor houdt, en de billen van de vrouw die op deze poster een stuk tape over zich heen krijgen. De persoon die deze poster heeft gecensureerd wou meer naakt suggereren dan er aanwezig was. Een verklaring voor dit fenomeen is de verschuiving in de verantwoordelijkheid voor het censureren van de film posters. Die verandering wordt aangekaart in het werk van Peter Vermeersch uit 1987 wanneer hij schrijft dat: “Tien jaar geleden hield het parket zich nog rechtstreeks met de mutilering van de seksualiteit bezig [...] nu houdt het parket zich meer op de achtergrond”.<sup>138</sup> De bioscoopuitbaters werden zelf verantwoordelijk voor het aanbrenge van censuur.

Het tweede lichaamsdeel dat gecensureerd werd was vrouwelijk schaamhaar, maar uit de tabel blijkt vooral dat schaamhaar erg weinig aan bod kwam.<sup>139</sup> Wanneer het aan bod kwam, koos de censor steeds om het te overplakken. Dat is logisch, omdat inkleuren visueel niet echt een oplossing zou bieden en overtekenen vaak onnodig was. Het tonen van vrouwelijk pubishaar was aanvankelijk not done, maar dit veranderde doorheen de jaren 70 en Stevens neemt dit ook waar in de rechtspraak.<sup>140</sup> De evolutie kan worden getoond aan de hand van twee posters, namelijk die van de film *Lust auf heisse Lippen* en die van de film *6 Schwedinnen im Pensionat*.<sup>141</sup>



AFBEELDING 15: *Lust auf heisse Lippen* en *6 Schwedinnen im Pensionat*.

In de eerste poster zou het inkleuren van het schaamhaar er vrij klungelig uitzien, maar het overtekenen was dan weer overdreven. Deze poster verscheen vanaf 1973 in de bioscoop vitrines en die van *6 Schwedinnen* pas vanaf 1979. Op die laatstgenoemde poster is naast niet-gecensureerde ontblote borsten ook het schaamhaar van twee dames uitdrukkelijk zichtbaar. Dat

<sup>138</sup> VERMEERSCH, *Het slijk der zinnen*, 27.

<sup>139</sup> Analyse gebaseerd op: Brussel, PC/GS, *Lust auf heisse Lippen* (1973), doosnr. 122 en *Frühreifen Report*, (1974), doosnr. 314.

<sup>140</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 296.

<sup>141</sup> Brussel, PC/GS, *Lust auf heisse Lippen* (1973), doosnr. 122 en *6 Schwedinnen im Pensionat* (1979), doosnr. 535.


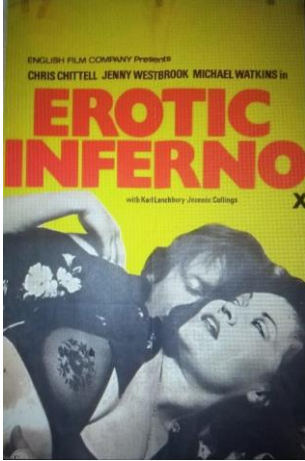
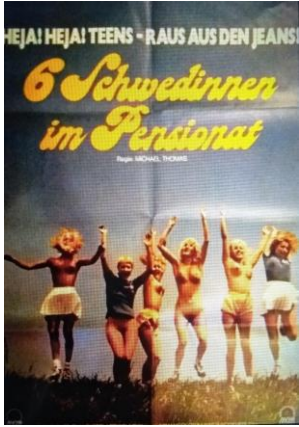

deze poster ongecensureerd in het straatbeeld heeft kunnen hangen, heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat de foto van op een afstand is gemaakt en dat het naakt in een niet-geseksualiseerde context werd getoond.

Ten slotte moet het niet censureren van vrouwelijke borsten en tepels nog worden besproken. Uit de tabel blijkt dat tepels nooit werden overtekend, wellicht omdat de tekenaar een zeer vreemde bh zou moeten tekenen om enkel de tepels van de vrouw te verhullen. Er was een tendens waarbij borsten in hun geheel steeds minder werden gecensureerd en waarbij de nadruk dus op het censureren van tepels kwam te liggen. In de periode 1968-1972 werd geen enkele tepel overplakt, maar steeds de volledige borst. In de periode daarna komen beide voor, maar het afplakken van tepels werd steeds populairder. In het censureren van borsten en tepels lijkt er dus ook een tendens te zijn geweest waarbij er meer kon worden getoond op het einde dan aan het begin van de jaren 70.<sup>142</sup>

De censuur in deze film posters ontstond juist omdat er meer getoond werd. Er bestond in de periode 1970-1980 een overgang van realistische censuur naar censuur die ingezet werd als reclame. Er werd ook steeds minder afgeplakt, maar dat kan het gevolg zijn van het feit dat de meeste Amerikaanse films in de tweede helft van de jaren zeventig vertoond werden terwijl de Duitse films vooral populair waren tot 1975. Deze hypothese kan worden getoetst door de Duitse en Amerikaanse posters tussen 1978 en 1980 naast elkaar te zetten. Ik gebruik hiervoor de posters van de films *Schulmädchen teil. 10*, *Erotic Inferno*, *6 Schwedinnen im Pensionat* en *Soumission Sadique*.

---

<sup>142</sup> Analyse gebaseerd op: Brussel, PC/GS, *Charlys Nichten* (1975), doosnr. 9; *Der Frühreifen Report* (1974), doosnr. 314; *Der Lüsterne Türke* (1972), doosnr. 151; *Der Teufel in Miss Jonas* (1976), doosnr. 369; *Die auto-nummer, Sex auf rädern* (1973), doosnr. 272; *Die junge Ausreißerinnen* (1973), doosnr. 205; *Die Mädchen Handlern* (1973), doosnr. 193; *Easy Virtue* (1973), doosnr. 184; *Girls Prison* (1972), doosnr. 565; *Hausfrauen-Report* (1974), doosnr. 212; *Horn a Plenty* (1970), doosnr. 577; *Liebe als Gesellschaftsspiel* (1974), doosnr. 135; *Mädchen auf Stellungssuche* (1974), doosnr. 193; *Mädchen mit offenen Lippen* (1973), doosnr. 225; *Noces Suédoises* (1971), doosnr. 275; *Pustablume* (1975), doosnr. 9; *Schulmädchen teil. 2* (1973), doosnr. 210; *Schulmädchen teil. 1* (1972), doosnr. 202; *Schulmädchen teil. 5* (1974), doosnr. 225; *Schulmädchen teil. 10* (1978), doosnr. 277; *Sex Pervers* (1974), doosnr. 202; *Sex-Report blutjunger Mädchen* (1974), doosnr. 227; *Sonne, Sylt und kesse Krabben* (1973), doosnr. 660; *Wenn Mädchen zum Manöver blasen* (1975), doosnr. 9.

land/jaar	Duits	Amerikaans
1978		
1979		

AFBEELDING 16: *Schulmädchen teil. 10, Erotic Inferno, 6 Schwedinnen im Pensionat en Soumission Sadique.*

In de poster van *Erotic Inferno* wordt de borst van de vrouw erg centraal in beeld gebracht, maar aan de hand van een bijzondere bh wordt er in de poster zelf gecensureerd terwijl de poster van *Schulmädchen teil. 10* verder bijgewerkt werd in België. In deze poster wordt het vrouwelijk lichaam ook letterlijk van kop tot teen getoond; dat is duidelijk niet het geval bij de Amerikaanse posters. Zo wordt in de poster van *Soumission Sadique* gretig gebruikgemaakt van een collagetechniek waarbij de borsten van de dames op deze poster ofwel uit beeld vallen ofwel bedekt worden door andere lichamen. De Amerikaanse posters moesten minder vaak gecensureerd worden omdat ze gewoonweg minder toonden en sterk gebruik maakten van een aantal visuele technieken zoals compositie en collage om zowel mannelijk als vrouwelijk naakt te verbergen. De censuur in de eerste helft van de jaren 70 lag dus hoger omdat er meer expliciete Duitse posters in het straatbeeld waren terwijl de periode na 1976 gedomineerd werd door de minder expliciete Amerikaanse posters. Dat kan worden verklaard aan de hand van het verschil in wetgeving tussen deze landen. In Amerika werd een verschil gemaakt tussen hardcore en 'normale' pornografie waarbij de eerste groep nog steeds verboden was, maar de normale variant

vrijelijk verspreid kon worden terwijl in Duitsland alle soorten van pornografie toegelaten waren. Het is echter niet zo dat deze liberalisering slechts het effect is van nationale verschillen in mijn bronnenmateriaal. Er is ook echt sprake van een liberalisering doorheen de tijd zoals die in de literatuur beschreven wordt en zoals blijkt uit het steeds explicieter visualiseren van seksuele nummers en de verschillende evoluties in het censureren van het vrouwelijk onderlichaam, schaamhaar, borsten en tepels. Hier lijkt de seksuele revolutie dus inderdaad gezorgd te hebben voor een grotere tolerantie voor bepaalde vormen van naakt.

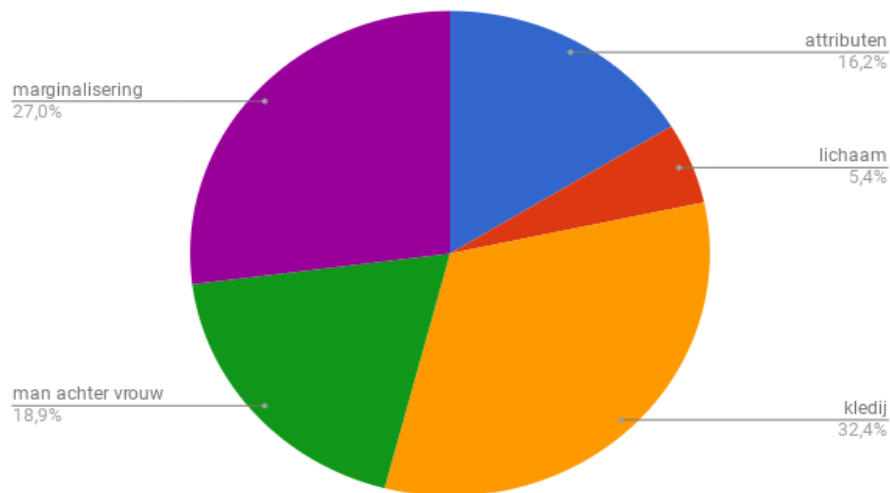
In de paragrafen hierboven heb ik enkel gefocust op wat er juist verstoep werd, maar uiteraard werd niet alles in beeld gebracht. In pornografie worden bepaalde vormen van seksualiteit aan de hand van bepaalde technieken gevisualiseerd. Dat is vandaag de dag niet anders zoals blijkt uit een interview met de pornoster Madison Missina over haar carrière in de seksindustrie. De Vlaamse media pikte uit dit interview vooral op dat Madison vertelde dat de seks vaak enorm slecht en pijnlijk was omwille van het feit dat er een camera op staat. Madison vertelt daarover het volgende: *We hebben seks in heel rare posities, gewoon om ervoor te zorgen dat alles zichtbaar is op het beeld.* Vandaag de dag kent de porno-industrie bepaalde visuele technieken om seks in beeld te brengen, maar dit was in de jaren 70 niet anders. De fotografen, tekenaars en ontwerpers maakten gebruik van zaken zoals kledij, compositie en collage om mannelijk naakt te verbergen, maar ook om de vrouw centraal te stellen. Elk van de posters in de selectie waarop zowel mannen als vrouwen staan gebruikt één van die technieken. In het volgende stuk zal ik deze verschillende technieken analyseren en aantonen hoe zij systematisch vrouwelijk naakt vooropstellen en mannelijk naakt verhullen.<sup>143</sup>

Net zoals dat vandaag de dag het geval is op Instagram, was er in de censuur in België een groot verschil tussen mannen en vrouwen, namelijk dat mannelijk naakt nooit gecensureerd moest worden. Het mannelijk geslachtsdeel moet nooit worden afgeplakt omdat het nooit zichtbaar is. Op die manier komen we bij de tweede grote analyse, namelijk die van de visuele regels omtrent wat wel en wat niet getoond kon worden. Op een aantal posters zijn er mannelijke tepels te zien en deze worden niet afgeplakt. Dat mannelijk naakt niet aan de orde was toont zich ook in het feit dat van deze selectie posters 52% enkel het vrouwelijk lichaam toont. In de overige 48% komen zowel mannen als vrouwen voor en de theorie wordt in de praktijk gevolgd; er valt quasi geen mannelijk naakt te zien. Er waren dus technieken om mannelijk naakt te verstoppen, namelijk

---

<sup>143</sup> Pornoster vertelt over het leven achter de camera's van erotische films, 2017, ([http://www.gva.be/cnt/dmf20171119\\_03194429/pornoster-vertelt-over-het-leven-achter-de-camera-s-van-erotische-films](http://www.gva.be/cnt/dmf20171119_03194429/pornoster-vertelt-over-het-leven-achter-de-camera-s-van-erotische-films)). Geraadpleegd op 13 april 2018.

marginalisering, het gebruik van attributen, lichaamshouding, kledij of het plaatsen van de macht achter de vrouw.



GRAFIEK 3: visuele technieken om mannelijk naakt te verhullen.

Allereerst is er het gebruik van kleding dat een verschil produceert tussen de naakte vrouw en de geklede man. Deze techniek werd in 32,4% van de posters met mannen en vrouwen gebruikt om het mannelijk naakt te verbergen. Een tweede element dat vaak werd gebruikt met hetzelfde doel is het plaatsen van de man achter de vrouw. Dat gebeurde in 18,9% van de gevallen. Een techniek die hierbij aansluit is het marginaliseren van mannen. Dat deed men door mannen systematisch in de marge te plaatsen. Daarnaast maakte men ook gebruik van de lichaamshouding of het strategisch plaatsen van attributen. Al deze technieken werden door elkaar gebruikt en zo werd de aandacht op vrouwen in deze posters telkens opnieuw bevestigd. In vergelijking met de films is er een groot verschil, aangezien die vanaf 1973 het mannelijk geslachtsdeel toonden zolang het niet in erectie is. Deze evolutie vertaalt zich op geen enkel moment naar de posters van deze films.<sup>144</sup> Het niet tonen van mannen was dus een oplossing voor het feit dat mannelijk naakt eigenlijk taboe was, maar het toont vooral aan dat dat deze posters gemaakt werden met een mannelijk doelpubliek in het achterhoofd. Er zijn twee getekende posters waarbij de man naakt wordt afgebeeld, en het is interessant om waar te nemen dat deze mannen op beide posters dezelfde houding aannemen, namelijk met de hand voor hun kruis.

Het aanbrengen van censuur werd (en wordt nog steeds) bepaald door een dubbele standaard die zijn oorsprong vond in de wetgeving in België. Die was permissiever ten opzichte van vrouwelijk naakt en de filmposters richtten zich op een voornamelijk mannelijk publiek en

<sup>144</sup> VAN STEEN en BEYEN, *Stiefkinderen van de seksuele revolutie*, 259-271.

daardoor kon het vrouwelijk lichaam wel naakt worden afgebeeld. Dat staat in contrast met mannelijk naakt; dat omwille van wetgeving en doelpubliek nooit in zijn volledigheid werd getoond en aan de hand van kledij, marginalisering, attributen, het lichaam van de man zelf en het lichaam van de vrouw werd verhuld. Op die manier ontstaat er een paradox waarbij het naakt waar men het meest permissief tegenover stond (vrouwelijk naakt), moest worden afgeplakt.



### 3.2.2. *Stoute tekening versus brave foto?*

In de selectie posters uit het archief van G.S. zijn 15 posters die gebruikmaken van getekende figuren om hun boodschap te visualiseren.<sup>145</sup> In de rechtspraak werd uitdrukkelijk vermeld dat “de eventuele artistieke, [...], politieke of maatschappijkritische, humoristische [...] waarde van de kwestieuze inhoud het met de goede zeden strijdige karakter wegnemen”. Op basis daarvan zou men kunnen afleiden dat een getekende poster meer mocht dan een fotografische poster.<sup>146</sup> Dit hoofdstuk onderzoekt in hoeverre deze hypothese correct is. Er bestonden twee stijlen, namelijk posters die een klassieke schilderstijl imiteerden en posters die gebruik maakten van een cartoonachtige of stripstijl. De invloed die bovenstaande rechtspraak had, was waarschijnlijk groter in de eerste helft van de jaren 70, omdat justitie nog erg nauw toekeek op wat juist moest worden gecensureerd. Dat kan verklaren waarom slechts twee getekende posters werden gecensureerd. In de tweede helft van de jaren 70 was de invloed van de rechtspraak minder direct, maar speelde ze wel mee in de keuze voor een getekende poster voor bepaalde soorten pornofilms. De posters hebben misschien gefungeerd als een manier om minder te moeten censureren. Het afplakken van bepaalde delen trok de aandacht van voorbijgangers en beloofde ‘meer’, maar censuur fungeerde waarschijnlijk ook als een provocatie met eventuele controles als gevolg. De distributeur wist waarschijnlijk dat de kans op vervolging en inbeslagname kleiner was wanneer hij voor getekende posters koos.

Aan het begin van de jaren 70 werd getekend naakt ook daadwerkelijk meer getolereerd, zoals blijkt uit drie posters die in de periode 1968-1971 in het straatbeeld hingen waarbij ontblote borsten zichtbaar waren en geen censuur werd gebruikt, namelijk *Komm nach Wien, ich zeig dir was*, *Invitation to Lust* en *Horn a Plenty*. In het eerste geval gaat het over een tepel die subtiel uit het topje van een vrouw ontsnapt. In de twee andere posters gaat het over sterk geabstraheerde vrouwen die weinig realistisch zijn en zeer duidelijk een tekening. Subtiliteit en het feit dat het overduidelijk over een tekening ging, speelde waarschijnlijk mee in de beslissing om de posters niet te censureren.

---

<sup>145</sup> Analyse gebaseerd op: Brussel, PC/GS, *Komm nach Wien ich zeig dir was* (1970), doosnr. 184, *Invitation to Lust* (1971), doosnr. 275; *Noces Suédoises* (1971), doosnr. 646; *Satan's Skin* (1972), doosnr. 184; *Commuter Husbands* (1974), doosnr. 9; *Der Ostfriesen-Report* (1974), doosnr. 314; *Alpenglüh'n im Dirndlrock* (1975), doosnr. 9; *Angie Baby* (1975), doosnr. 9; *Charlys Nichten* (1975), doosnr. 151; *On the Game* (1975), doosnr. 369; *The Chaperone* (1975), doosnr. 230; *Keep it up Jack* (1976), doosnr. 9; *Soup du Jour* (1977), doosnr. 201 en *Skin on Skin* (1980), doosnr. 660.

<sup>146</sup> STEVENS, *Strafrecht en seksualiteit*, 298.



AFBEELDING 17: *Komm nach Wien, ich zeig dir was.*

Echter ook bij getekende posters moesten soms plakkers en stiften worden bovengehaald. De poster van de film *Noces Suédoises* toont hoe zelfs een poster in een klassieke schilderij in contact kon komen met censuur. Ik gebruikte deze poster reeds als voorbeeld van een ‘realistische’ censuur waarbij de inhoudelijke interpretatie van de afbeelding wordt veranderd (zie pagina 55). In de plaats van vijf naakte dames ziet de toeschouwer plotseling vijf dames met ondergoed in de rivier zwemmen. Er zijn twee elementen die dieper moeten worden geanalyseerd, namelijk het klassieke schilderij waaraan de poster refereert en het feit dat de posters ondanks die referentie toch werd gecensureerd.



AFBEELDING 18: *Noces Suédoises.*

Voor de Duitse ontwerper was het gebruiken van een schilderij van Pierre-Auguste Renoir, genaamd *Les Grandes Baigneuses*, waarschijnlijk een veilige keuze.<sup>147</sup> Het idee dat de autoriteiten deze poster zouden vervolgen was moeilijk denkbaar, omdat de overheid dan het signaal zou geven dat zelfs klassieke kunst niet veilig was voor censuur. De Belgische distributeur

<sup>147</sup> RENOIR, P.A., *Les Grandes Baigneuses*, olieverf op doek, 1884-1887 (PHILADELPHIA, Museum of Art). Geraadpleegd via (<https://artsandculture.google.com/asset/the-large-bathers/2wE1mqTuUoBmtA?hl=en>). Geraadpleegd op 20 mei 2018.

vertrouwde het zaakje niet en ging aan het werk met een alcoholstift. Het debat over het verschil tussen kunst en pornografie draaide in het midden van de jaren 70 rond het debat over de film *Het Rijk der Zinnen*, maar ook aan het begin van de jaren 70 werd deze discussie al gevoerd. In mei 1970 stelde Frans De Weert, die toen voor de PVV in het parlement zetelde, een vraag aan de minister van Justitie over de inbeslagname van het pornografische magazine Gandalf. Hij wou vooral dat de minister duidelijkheid creëerde rond de motieven voor deze inbeslagname omdat dit soort van zaken voor een steeds groter wordende weerklank zorgde bij de publieke opinie. Volgens hem was het niet enkel de gewone man in de straat, maar vooral ook kunstenaars die zich hier ernstige vragen bij stelden omdat hun werk ook in het gedrang kwam.<sup>148</sup>

Deze gebeurtenissen vonden uiteraard niet plaats in het luchtledige en gingen terug op een langere traditie van debatten over het verschil tussen kunst en pornografie. In 1935 werd er een belangrijk aspect van de wetgeving rond middellijke zedenschennis aangepast. In de periode daarvoor was elke oneerbare prent, afbeelding of voorwerp strafbaar wanneer het in een bepaalde straal rond een school of opvoedingsinstelling werd tentoongesteld. In het midden van de jaren 30 wou men het toepassingsgebied sterk uitbreiden door elke openbare tentoonstelling te verbieden. De wet werd echter niet aangenomen. Het tegenargument luidde dat kunstenaars en musea op deze manier in vervelende situaties zouden kunnen terechtkomen en dat zo'n wet dus onhoudbaar was. Als reactie hierop werd het lid 'op of langs de openbare weg' toegevoegd aan de wet. De bedoeling was ook om expliciet 'agressieve bioscoopreclame' te viseren.<sup>149</sup>

De keuze voor het schilderij van Renoir was toch niet voldoende en de censor werkte vakkundig de borsten en billen van de dames weg. Zelfs wanneer de borsten niet zichtbaar zijn, krijgen de vrouwen op het schilderij een beha aan. Alleen al het idee dat deze dames naakt aan het baden waren, was blijkbaar gevaarlijk en daarom koos de censor voor een realistische en gedetailleerde weergave van ondergoed. Dat staat in contrast met de stukjes plakband die later worden gebruikt. In deze concrete censurering kan een bevestiging van de contextuele definiëring van pornografie in de wetgeving en de publieke definitie worden gezien. Aangezien het hier gaat over vrouwelijk naakt zonder seksuele suggestie, was het lid over 'de openbare weg' hier doorslaggevend. Voor het censureren van deze poster werd niet beargumenteerd dat het schilderij van Renoir voyeuristisch of niet-artistiek was, maar dat de poster in een van de bioscopen van G.S. hing. In het debat rond *Het Rijk der Zinnen* werd immers gesteld dat pornografische films pornografisch zijn omdat ze in gespecialiseerde zalen werden gespeeld. Zo wordt een klassenverschil

---

<sup>148</sup> *Plenum.be*, 2013, geraadpleegd op 26 maart 2018 ([https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683280/k00683280\\_11](https://sites.google.com/site/bplenum/proceedings/1970/k00683280/k00683280_11)) parlementaire handelingen, Frans De Weert, 6 mei 1970.

<sup>149</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 274-276.

blootgelegd, want een gelijkaardige visuele boodschap, namelijk ontblote badende vrouwen was niet pornografisch in een museum voor schone kunsten, maar wel op het raam van de cinema's van G.S. Zo produceert censuur naast een genderverschil, ook een klassenverschil waarbij de elite iets meer mag zien dan het 'gewone volk'.

De getekende filmposter mocht in de periode 1968-1971 iets meer dan zijn fotografische tegenhanger zolang het overduidelijk een tekening was of het naakt subtiel aanwezig was. Wanneer de poster echter realistischer naakt toonde, werd het aan dezelfde regels onderworpen als fotografische representaties. Dit soort censuur bij getekende posters komt enkel voor bij de reeds besproken poster van *Les Noces Suédoises*, maar ook bij de poster van de film *Charlys Nichten* die in 1975 werd gespeeld. Daarna verdwijnt het censureren in getekende posters echter volledig, maar dat komt niet omdat de tekening meer mocht dan de foto. De poster van *Charlys Nichten* is de enige getekende poster waar ontblote borsten te zien zijn en in geen enkele andere getekende poster uit de periode 1972-1980 zien we ontblote borsten, een naakt onderlichaam of zichtbaar schaamhaar. Het zou echter ook verkeerd zijn om hieruit te concluderen dat de getekende poster braver was dan de fotografische poster. De tekening werd juist gebruikt om soorten seksualiteit en naakt die taboe waren te visualiseren. Er zijn drie zaken die op deze manier aan bod konden komen, namelijk lesbische seksualiteit, mannelijk naakt en cross-dressing.

Om te beginnen sta ik nog even kort stil bij het visualiseren van lesbische seksualiteit dat al aan bod kwam in de inhoudelijke analyse. De maatschappelijke aanvaarding van homoseksualiteit ging gepaard met heel wat spanningen in de periode 1970-1980. Vanaf 1965 waren homoseksuele relaties met minderjarigen verboden volgens artikel 372bis van het strafwetboek. Deze verstrenging verliep samen met het aantreden van Alfons Vranckx die in 1968 minister van Justitie werd en "een ware kruistocht tegen de toenemende [seksuele] vrijheid ondernam".<sup>150</sup> Het is echter ook in deze sterk gepolariseerde periode waarin de eerste homobewegingen ontstonden en de pers meer aandacht schonk aan het thema. Dit alles was onderdeel van een langer proces van maatschappelijke emancipatie waarbij lesbische seksualiteit aanvankelijk een minderheid was binnen de homobeweging; dit veranderde vanaf het tweede deel van de jaren 70. In pornografische films en posters was vrouwelijke homoseksualiteit echter al vanaf het begin van de pornografische langspeelfilm een vaak gebruikt nummer.<sup>151</sup> Terwijl dit nummer in 1968 getekend moest worden op filmposters, zien we dat er vanaf 1972 gekozen wordt voor foto's. Ik

---

<sup>150</sup> DUPONT, W., HOFMAN, E. en ROELEN, J., 'in beweging', *Verzwegen verlangen: een geschiedenis van homoseksualiteit in België*, Antwerpen, 2017.

<sup>151</sup> WILLIAMS, *Hardcore*, 126-128.

wil hier natuurlijk niet betogen dat de pornografische filmposters gefungeerd zouden hebben als een emanciperende kracht van lesbiennes in België. De posters waren een klein onderdeel van een veel bredere evolutie in de media waarbij liefde tussen twee vrouwen bespreekbaar werd. Het is mogelijk om de aanwezigheid van lesbische seksualiteit ook gewoon te interpreteren als *big business*. Dit speelde mee, maar de aanwezigheid van lesbische seksualiteit in het straatbeeld kan toch iets vertellen over de tolerantie van datzelfde fenomeen. Om dat aan te tonen, moet de visualisering van mannelijke homoseksualiteit worden besproken.

Dat het taboe rond mannelijke homoseksualiteit ook in pornobioscopen veel hardnekkiger was, blijkt uit het feit dat mannelijke homoseksualiteit compleet ontbreekt in het aanbod. Men zou dit kunnen verklaren door te wijzen op het doelpubliek, heteroseksuele mannen, maar dit klopt niet helemaal. Dat mannelijke homoseksualiteit geen thema was in de filmposters is niet zo logisch als het tot nu toe is voorgesteld. In het werk *Verlichte Stad* schrijft Marnix Beyen dat het niet onwaarschijnlijk is dat heel wat seksbioscopen in Antwerpen fungeerde als een ontmoetingsplaats voor homoseksuele mannen. Het was geen publiek geheim dat in dit soort van bioscopen seksuele uitwisselingen plaatsvonden en dat een substantieel deel van het publiek niet voor de films kwam. Daarnaast bestond er wel degelijk een internationale productie van pornofilms die zich concentreerde op de liefde tussen mannen, maar die werd, althans niet openlijk, geadverteerd in de vitrines van bioscopen.<sup>152</sup> Voor cinema uitbaters was het interessant om mannelijke homoseksualiteit te visualiseren omdat daar in de seksbioscopen zelf een groot publiek voor te vinden was, maar dit gebeurde niet. Dat toont aan dat de visualisering van lesbische seksualiteit minder problematisch was dan een gelijkaardige poster waarin mannelijke homoseksualiteit werd getoond.

Het tonen van vrouwelijke homoseksualiteit en het niet tonen van mannelijke homoseksualiteit zegt dus iets meer over de taboeïsering van dit onderwerp dan dat het zegt over het doelpubliek van deze cinema's. Dit lijkt te passen binnen een bredere tendens waarbij mannelijk naakt en mannen in de bredere zin niet getoond konden worden buiten het heteronormatieve kader. Het sluit aan bij het feit dat mannen nooit van top tot teen naakt te bewonderen zijn op deze posters, maar steeds enkel een ontblote arm, borst of buik zichtbaar is. De getekende poster lijkt hier ook echter meer te hebben gemogen dan de foto, hoewel het mannelijk geslachtsdeel nooit aan bod komt in deze posters.

---

<sup>152</sup> VAN STEEN en BEYEN, *Stiefkinderen van de seksuele revolutie*, 263-264.



AFBEELDING 19: *Der Ostfriesen-Report* en *Soup du Jour*.

Dat zowel de poster van de Duitse film *Ostfriesen-Report* als de Amerikaanse film *Soup de Jour* de naakte man in een gelijkaardige positie tonen is opvallend. De posters tonen allebei een naakte man die zijn kruis bedekt met zijn handen. De boodschap van deze twee posters is, ondanks deze gelijkaardige houding, toch erg verschillend. De eerste film werd geproduceerd in het eerste deel van de jaren 70 en in België vertoond vanaf 1974. We zien een grote en trotse man die zelfzeker zijn kruis bedekt en naar beneden kijkt. Aan zijn voeten liggen meerdere naakte vrouwen die begerig naar boven kijken en via zijn benen naar zijn kruis proberen te klauteren. De film *Soup du Jour* toont daarentegen een lilliputter die lichtjes beteuterd op zijn knieën zit en op het punt staat opgelepeld te worden door een vrouw. Hier is de man in een zwakkere positie en ligt het initiatief bij de vrouw. Het is moeilijk om in te schatten of dit verschil onderdeel was van een groter nationaal of tijdsverschil of dat het gewoon gaat over een andere thematiek. Wat deze twee posters wel kunnen vertellen is dat het visualiseren van de naakte man enkel gebeurde aan de hand van de cartoon stijl.

Een derde thema en een voorbeeld waarbij de man in een zwakkere positie getoond kon worden is het thema van cross-dressing. Dit genre is gebaseerd op een voyeuristische fantasie waarbij een man onopgemerkt tussen vrouwen kan verblijven. In de poster van de Amerikaanse film *Keep it up Jack* zien we dat zo'n fantasie echter ook goed kan mislopen; de poster toont een man verkleed als vrouw die achtervolgd wordt door zeven lustige dames. Op de achtergrond staat het huis waaruit ze gevlucht zijn en door een openstaand raam zien we een naakte vrouw die wacht tot haar vriendinnen Jack hebben gevangen. In de poster van de Duitse film *Charlys Nichten* komt dit thema ook aan bod: we zien twee als vrouwen verklede mannen die een vrouw zo ver krijgen zichzelf uit te kleden. Het was een genre dat tot de verbeelding sprak, maar er werden geen foto's gebruikt om dit thema te visualiseren.



AFBEELDING 20: Charlys Nichter en Keep it up Jack.

Deze twee posters wijzen in combinatie met de vorige twee posters misschien toch in de richting van een nationaal verschil. Het gaat over vergelijkbare posters en thema's, maar beide Duitse posters tonen zelfzekere, grote en sluwe mannen terwijl de Amerikaanse posters de man angstig, klein en in gevaar tonen.

Op basis van de rechtspraktijk zou men kunnen verwachten dat de getekende filmposter meer naakt toonde dan de fotografische poster, maar de realiteit was genuanceerder. Terwijl de eerste fotografische ontblote borsten pas in het straatbeeld verschenen vanaf 1974, zien we dat de getekende filmposter in de periode 1968-1971 alreeds een ontblote borst kon tonen, maar enkel wanneer de het duidelijk een tekening was. Dat de getekende filmposter inderdaad meer mocht blijkt dus niet zozeer uit de aanwezigheid van meer naakt, maar de visualisering van andere vormen van naakt en seksualiteit zoals lesbische relaties, mannelijk naakt en cross-dressing. Dat juist deze stijl gebruikt werd om de grens tussen het wel- en het niet-tolereerbare op te zoeken, is niet toevallig en sluit aan bij een oudere traditie van kritiek in strips en cartoons. De cartoon was traditioneel gezien een vorm van visuele cultuur die zich sterk entte op politieke, sociale of culturele kritiek. Wanneer een cartoonstijl gecombineerd wordt met pornografie valt het dan ook niet te verbazen dat er een bepaalde politieke lading in deze filmposters terug te vinden valt. Dit kan verklaren waarom de getekende poster zo vaak thema's toont die in de maatschappelijke context van de jaren 1970-1980 veel moeilijker te visualiseren waren aan de hand van foto's. De schok zou immers te groot zijn geweest en inbeslagname of sterke censurering een feit. Op die manier fungeren getekende posters als graadmeters voor soorten naakt en vormen van seksualiteit die niet of veel minder aanvaard waren.<sup>153</sup>

<sup>153</sup> PALMERI, F., 'The Cartoon: the Image as Critique', BARBER, S. en PENISTON-BIRD, C.M. eds., *History Beyond the Text: A Student's Guide to Approaching Alternative Sources*, New York, 2009, 32-46.





### 3.2.3. *Porno met kinderen?*

In Duitsland ontstond in de jaren 60 een traditie van pornodocumentaires; onder invloed van het Fanny-Hill proces en de legalisering van pornografie lieten de West-Duitse pornoproducten dit genre meer en meer los.<sup>154</sup> Dit soort films was ook erg populair in België, en de filmstijl werd gebruikt om allerlei vormen van seksualiteit in beeld te brengen. Het idee erachter was vaak gelijkaardig, namelijk een bepaalde groep van mensen (bijvoorbeeld huisvrouwen, schoolmeisjes of prostituees) waarvan het seksuele leven visueel in kaart werd gebracht. In België werd er in de rechtspraak rond de goede zeden steeds rekening gehouden met de educatieve of wetenschappelijke waarde van een bepaalde inhoud.<sup>155</sup> Het uitbuiten van deze rechtspraak was een bekend trucje zoals blijkt uit een steekkaart van de Katholieke Filmliga uit 1973 over de film *Hausfrauen Report*, zij schrijven: “De techniek is gekend” en “aan de hand van voorbeelden wordt er wetenschappelijk commentaar geleverd die uiteraard kort en krachtig is opdat het aangehaald voorbeeld in het lang en in het breed uit de ‘kleren’ zou kunnen gedaan worden”.<sup>156</sup> Op die manier produceerde de rechtspraak rond de goede zeden een genre met een heel eigen dynamiek. De opvallendste voorbeelden daarvan zijn de vele pornodocumentaires die focussen op de seksuele relaties tussen jonge meisjes en oudere mannen.<sup>157</sup>

Het zijn de posters van deze reeks die ik in dit hoofdstuk zal analyseren. Omwille van de gevoeligheid rond dit thema is het volgens mij belangrijk om kort mijn subjectieve positie met betrekking tot dit thema te behandelen. Tijdens het onderzoek viel het op dat in een grote groep posters reclame werd gemaakt voor films waarin volwassen mannen seks hebben met schoolmeisjes. Als kind van de jaren 90 en als onderdeel van het post-Dutroux tijdperk zijn films met dit thema opvallend en zelfs licht choquerend. In het werk *Sexual Revolutions* schrijft Paternotte in zijn hoofdstuk *Pedophilia, homosexuality and Gay and Lesbian Activism* daarover het volgende: “Although pedophilia has never been widely encouraged or accepted, the societal taboo was definitely less pervasive in recent history”.<sup>158</sup> Wat ik hier vooral heb willen duidelijk maken is dat de vraagstelling die hier volgt sterk bepaald is door mijn eigen tijdsgeest. Op welke manier werd het kinderlijke gecommuniceerd? Bestond er een verschil tussen de manier waarop volwassenen of kinderen werden gecensureerd? Daarnaast is er echter ook een historische paradox die vragen oproept. De wetgeving rond de goede zeden was zeer sterk gericht op het

---

<sup>154</sup> HEINEMAN, *Before Porn was Legal*, 147-150.

<sup>155</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 298.

<sup>156</sup> (<http://www.odis.be/hercules/toonOrg.php?taalcode=nl&id=10469>). Geraadpleegd op 8 april 2018; Brussel, Cinematek, *online persdossier*, Filmfiche Katholieke Filmliga over de film *Hausfrauen Report*, November 1973.

<sup>157</sup> Analyse gebaseerd op: Brussel, PC/GS, *Schulmädchen teil. 1* (1972), doosnr. 202; *Schulmädchen teil. 2* (1973), doosnr. 210; *blutjunge Verführerinnen* (1974), doosnr. 660; *Der Frühreifen Report* (1974), doosnr. 314; *Schulmädchen teil. 5* (1974), doosnr. 225; *Sex-Report blutjunger Mädchen* (1974), doosnr. 227; *Schulmädchen teil. 4* (1975), doosnr. 237; *Teenager-Report* (1975), doosnr. 212 en *Schulmädchen teil. 10* (1978), doosnr. 277.

<sup>158</sup> PATERNOTTE, ‘Pedophilia, homosexuality and Gay and Lesbian Activism’, HEKMA, G. en GIAMI, A. eds., *Sexual Revolutions*, Basingstoke, 2014, 264.

beschermen van kinderen, maar reclame rond seks met kinderen was toegestaan. Een laatste element dat van belang is, is de term die ik zal gebruiken voor dit soort films, namelijk *kiddie*. Die term wordt door Linda Williams gebruikt in haar werk *Hardcore* en ik zal deze voornamelijk gebruiken omdat het een minder beladen begrip is dan 'kinderporno'. De term kinderporno roept beelden op van kinderen die gedwongen worden tot seksuele handelingen en dus zwaar misbruik ondergaan. Daar is geen sprake van in deze films, omdat de jonge meisjes steeds gespeeld worden door volwassen vrouwen, maar ook de seks is geënceneerd.

Het thema tienerseks werd vanaf de jaren 70 ontzettend populair en zowel in pornobladen als op het grote scherm werd het vaak gebracht als een sociocultureel onderzoek van het seksleven van tienermeisjes. In het werk *Onder de Toonbank: Pornografie en Erotica in de Nederlanden* schrijft Bert Sliggers dat er in de jaren 70 heel wat magazines ontstonden die zich expliciet focusten op 'tienerseks'. Met tijdschriften zoals *Seventeen*, *Teenage Love*, *Tienerclub* of pornografische tijdschriften die op hun cover uitpakten met titels als: *Hoertjes van zestien* en *De leraar geeft ook sexles*.<sup>159</sup> Ik heb geen weet van het bestaan van Vlaamse tijdschriften, maar de aanwezigheid van film posters in het straatbeeld met dezelfde thematiek doet vermoeden dat ook België niet aan deze vorm van pornografie ontsnapte.

Uit de inleiding bleek al dat de film *Maladolescenza* uiteindelijk wel getoond kon worden in 1979, hoewel de film het moeilijk had. In de film zijn er expliciete beelden waarin een jonge man seks heeft met meisjes van twaalf jaar. Om dit goed te begrijpen is het nodig om een beeld te schetsen van de betekenis van het woord pedoseksueel en pedofiel in de jaren 70. Op dat moment bestond er een pedofiele beweging die actief was binnen dezelfde kringen als de homoseksuele beweging en een soort emancipatie wou bewerkstelligen. Binnen deze beweging werd een onderscheid gemaakt tussen de pedoseksueel en de pedofiel. De eerste was enkel uit op het botvieren van zijn seksuele wensen, maar de tweede term werd gebruikt om een bepaalde identiteit te beschrijven. In deze pedofiele kringen in België werden amoureuze gevoelens tussen volwassen mannen en kinderen gelegitimeerd aan de hand van de seksuologie, maar ook door te verwijzen naar de knapenliefde die bij de oude Grieken bestond. Vanaf de jaren 80 werd deze collectieve identiteit negatief ingevuld en pedofilie werd meer en meer gezien als het misbruiken van kinderen<sup>160</sup> Dat er doorheen de periode 1970 dus posters in het straatbeeld hingen waarin seks met kinderen werd verkocht, is binnen de tijdsgeest van toen begrijpbaar. Twee vragen staan centraal in dit hoofdstuk: "op welke manier werd deze boodschap verkocht?" "Was de censuur met betrekking

---

<sup>159</sup> SLIGGERS, B., 'Van suggestie tot expliciet', *onder de toonbank: pornografie en erotica in de Nederlanden*, Amsterdam, 2018, 243-247.

<sup>160</sup> WILLEMEN, N., *La création d'un monstre: une analyse discursive sur l'histoire de la pédophilie*, onuitgegeven licentiaat verhandeling, Université catholique de Louvain, institut d'études de la famille et de la sexualité, 2009, 45 en 58.

tot dit thema anders?“. In België was een van de meest succesvolle pornografische filmreeksen in het aanbod van G.S. de *Schulmädchen* reeks die doorheen de periode 1970-1980 wereldwijd meer dan 100 miljoen kijkers had.<sup>161</sup> De films combineren ‘echte’ interviews op straat met scènes gespeeld door actrices.



AFBEELDING 21: *Schulmädchen* teil. 1, teil. 2, teil. 5 en teil. 10.

Er bestond geen verschil tussen de manier waarop het thema kiddie werd gecensureerd in vergelijking met alle andere nummers in de posters. Ook hier is er sprake van een dubbele evolutie, namelijk liberalisering en censuur als reclametechniek. Eerst werden de volledige borsten afgeplakt, daarna ingekleurd en later werden enkel nog de tepels afgeplakt met ronde stickers. In 1978 werd de borst terug afgeplakt, hoewel niet volledig, en wordt censuur zeer duidelijk ingezet als reclametechniek waarbij er meer gesuggereerd wordt door te censureren. Deze posters gebruiken een specifieke beeldtaal om aan te tonen dat het wel degelijk over schoolmeisjes gaat. Dit gebeurt aan de hand van tekst en een aantal attributen. Om te beginnen zijn er de slogans die zoals reeds aangehaald in de inhoudelijke analyse steeds inspelen op de onwetendheid van de ouders, zoals bij *Schulmädchen* teil. 2 en teil. 4 het geval is (“Was eltern nicht

<sup>161</sup> HEINEMAN, *Before Porn was Legal*, 148.

für möglich halten” en “was eltern wirklich wissen sollten”). Hun rol als kinderen wordt dus benadrukt door het noemen van de ouders, maar ook visueel wordt dit kinderlijke gecommuniceerd. Dat gebeurt voornamelijk aan de hand van attributen die verwijzen naar schoolgaande jongeren zoals boeken, schriften, cursussen en een schoolboekentas.

### **3.3. Conclusie: Pornografische film posters inhoudelijk en vormelijk bekeken**

De posters visualiseren verschillende vormen van seksualiteit die typerend zijn voor de heteronormatieve hardcore pornografische langspeelfilm.<sup>162</sup> In deze visualisering is een evolutie te zien naar het explicieter afbeelden van deze nummers (meer naakt, andere houdingen en composities). Dit was een gevolg van de veranderde legale situatie in Duitsland en de Verenigde Staten. Een van de effecten ervan was de introductie van het afplakken, inkleuren en overtekenen van ontblote lichaamsdelen in België. Omwille van het feit dat deze posters in de publieke ruimte hingen, werden ze toch strenger aangepakt dan bijvoorbeeld films of pornobladen in dezelfde periode. Deze censuur onderging een dubbele evolutie. Aan de ene kant is er sprake van een liberalisering, waarbij de censuur kleiner werd (de evolutie van getekend ondergoed naar het afplakken van schaamhaar en van borsten naar tepels) en zelfs sporadisch niet meer werd toegepast (ontblote borsten in een niet al te sterk geseksualiseerde context). Aan de andere kant veranderde de aard van censuur; van een realistische benadering die probeerde de inhoud van de afbeelding te wijzigen naar een variant die juist benadrukte dat er verboden naakt achter schuilging. De legale situatie veranderde in België rond 1976. Mijn data lijkt inderdaad te suggereren dat het censureren daarna afnam en zelfs verdween, maar dat klopt niet. Deze verandering is immers toe te schrijven aan de opkomst van de Amerikaanse poster, die minder expliciet was dan haar Duitse tegenhanger. Deze liberalisering is niet dezelfde voor mannen en vrouwen, volwassenen en kinderen, en tekeningen en foto's. Op deze manier toont censuur zich in deze thesis als een producerend proces zoals Kuhn dit definieert in haar studie naar de Engelse casus. Hierbij wordt de nadruk gelegd op het feit dat dat censuur niet enkel informatie verbergt, maar ook nieuwe structuren en inhouden produceert.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> De masturberende vrouw, heteroseksuele seksualiteit, lesbische seksualiteit, orale seks, trio, kiddie en de naakte vrouw.

<sup>163</sup> KUHN, *Cinema, Censorship and Sexuality*, 126.

## De pornografische filmposter als stiefkind van de seksuele revolutie?

*Naar mijn mening hoort porno per definitie niet op tafel te liggen. Lang geleden, in mijn tijd als 'seksbaron', lag het daar waar het hoort: onder de toonbank.<sup>164</sup>*

Bovenstaande quote van Peter J. Muller, voormalig 'seksbaron' uit Nederland, bevestigt nogmaals de invalshoek van dit onderzoek, namelijk dat pornografie en verhulling op een fundamentele manier met elkaar verbonden zijn in de periode 1968-1980. De vraagstelling vertrekt vanuit de hypothese dat deze relatie veranderde doorheen een periode die gekend is als de seksuele revolutie.

Pornografie had meerdere betekenissen in de periode 1970-1980, maar het is duidelijk dat zowel inhoudelijke kwaliteiten als contextuele elementen een rol speelde in het definiëren van bepaald materiaal als pornografisch. Zo had de wetgeving het niet over porno, maar 'inhoud in strijd met de goede zeden' wanneer er sprake was van naakt met en zonder seksuele suggestie; in het parlement en de pers nam men de woorden niet-artistiek, voyeuristisch en zonder narratief in de mond. De posters maken gebruik van de seksuele nummers van Williams, maar ook context was belangrijk.<sup>165</sup> Ook in de wetgeving speelde context een rol en werd de openbare weg genoemd als verzwarende factor; in de pers ging het dan weer over films die enkel in gespecialiseerde zalen werden gespeeld. Het begrip pornografie was in België zeer sterk gelinkt aan censuur en dat blijkt ook uit het feit dat heel wat groepen censuur op uiteenlopende manieren gebruiken: de porno-industrie om er geld mee te verdienen, feministen om strijd te voeren tegen objectivering en verkrachting en de Liga tegen de censuur om censuur in het algemeen te bekritisieren. De fundamentele relatie tussen pornografie en censuur werd in het parlement als een rechtvaardige en nodige ingreep gezien om de strijd tegen andere sociale problemen zoals depressie, zelfmoord, druggebruik en geslachtsziektes te kunnen winnen. De aanwezigheid van censuur bevestigt dat de posters als pornografisch werden gezien en dat de relatie tussen porno en censuur dus inderdaad fundamenteel was.

Deze relatie tussen de wetgeving en de censuur in pornografische filmposters is echter geen een-op-eenrelatie en theorie en praktijk lopen niet perfect samen. Zo werd in de wetgeving geen expliciet onderscheid gemaakt tussen een foto en een tekening, maar doordat "de eventuele

---

<sup>164</sup> MULLER, P.J., 'Een koffietafelboek over pornografie?', *Onder de toonbank: pornografie en erotica in de Nederlanden*, Amsterdam, 2018, 8.

<sup>165</sup> masturbatie (vrouwen), heteroseksuele seks (vaginale penetratie), homoseksualiteit (vrouw-vrouw), orale seks (fellatio), trio (1 man en twee vrouwen) uit: WILLIAMS, *Hardcore*, 120-134. In de poster vinden we ook de naakte vrouw terug en het thema 'Kiddie'.

artistieke, [...], politieke of maatschappijkritische, humoristische [...] waarde van de kwestieuze inhoud het met de goede zeden strijdige karakter wegnemen” produceerde de rechtspraktijk wel degelijk een andere aanpak voor fotografische posters dan voor getekende reclame.<sup>166</sup> Ten tweede was er in de rechtspraktijk en de wetgeving rond de goede zeden een duidelijk verschil tussen het tonen van vrouwelijk naakt en mannelijk naakt, maar ook hier is er geen sprake van een letterlijke vertaling. Zo konden ontblote vrouwelijke borsten in een geseksualiseerde context worden getoond in films vanaf het einde van de jaren 60 net zoals het mannelijk geslachtsdeel dat kon vanaf 1973. In de posters werd het mannelijk geslachtsdeel echter nooit gevisualiseerd en ontblote borsten komen pas vanaf 1974 sporadisch voor. De verklaring voor deze latere en onvolledige vertaling van rechtspraak naar de praktijk is dat filmposters omwille van hun publieke karakter onderhevig waren aan veel strengere regels. Een laatste aspect waarbij theorie en praktijk erg ver uit elkaar liggen heeft te maken met de focus die de wetgeving legde op het beschermen van kinderen. Dat er in de praktijk geen enkel verschil werd gemaakt tussen posters waarin jonge meisjes werden opgevoerd en filmposters met volwassen vrouwen, maakt deze kloof tussen praktijk en theorie duidelijk.

Het afplakken, overtekenen en inkleuren van pornografische filmposters is een creatief proces dat, ondanks dat het gericht is op het verwijderen van informatie, een producerend karakter heeft.<sup>167</sup> Censuur ontnam mensen het zicht, maar creëerde fantasieën, genres, nationale verschillen en genderverschillen. Zo werd censuur ingeschakeld om meer te suggereren dan dat er daadwerkelijk te bekijken viel op de poster. Op het eind van de jaren 60 zien we dat de posters gebruikmaken van realistische censuur waarbij vooral werd gekozen om ondergoed te tekenen, maar dat veranderde doorheen de jaren 70 en steeds vaker werd er gekozen voor tape. Deze verandering moet gekaderd worden in een verplaatsing van verantwoordelijkheid van justitie naar de uitbaters en verdelers. Lefèvre stelt in het werk *Cinema Leuven* dat filmposters steeds meer suggereerden dan er daadwerkelijk zichtbaar was in de film. Dit onderzoek heeft aangetoond dat pornoverdelers censuur gebruikten om hetzelfde te doen in pornografische filmposter.<sup>168</sup>

In de tweede helft van de jaren 70 stelde de Belgische rechtspraak een verandering vast waarbij de vanzelfsprekende link tussen pornografie en censuur door de publieke opinie niet langer als rechtvaardig werd beschouwd. Dat veroorzaakte een verandering in het Belgische legale landschap rond 1976, maar pornografie was reeds gelegaliseerd in West-Duitsland, Zweden en

---

<sup>166</sup> STEVENS, *Seksualiteit en het strafrecht*, 298.

<sup>167</sup> KUHN, *Cinema, Censorship and Sexuality*, 126.

<sup>168</sup> LEFEVRE, 'Opvallen en verleiden', ENGELLEN, *Cinema Leuven*, 31.

de Verenigde Staten in de periode daarvoor. Het was waarschijnlijk een combinatie van een steeds permissiever wordende houding en deze meer expliciete buitenlandse posters die er voor zorgde dat ook de censuur zelf liberaliseerde. Zo evolueerde het overtekenen van borsten naar het afplakken van tepels met vanaf 1974 sporadisch een niet-gecensureerde borst. Daarnaast stapte men over van het tekenen van ondergoed naar het afplakken van schaamhaar. Ook thematisch had deze liberalisering invloed; zo werd lesbische seksualiteit aanvankelijk getekend, maar kon het later fotografisch gevisualiseerd worden. Ook dit moet echter worden genuanceerd omdat thematieken die buiten het heteronormatieve kader vielen niet aan bod kwamen (homoseksualiteit en sadomasochisme) of moesten worden getekend (crossdressing en mannelijk naakt).

De bovenstaande shift wijst op een proces dat centraal stond in deze thesis, namelijk het idee van liberalisering. In het artikel van D'hooghe en Stevens wordt gesproken over liberalisering in de strafrechtelijke omgang met seksualiteit in de periode 1973-1987, maar deze thesis heeft aangetoond dat dit proces in de praktijk toch complexer was. Om de relatie tussen censuur, pornografie en de seksuele revolutie te beschrijven, gebruiken Marnix Beyen en Oliver van Steen de metafoer van een stiefkind.<sup>169</sup> De seksuele revolutie maakte een meer ontspannen omgang met seksuele beeldcultuur mogelijk, maar produceerde tegelijkertijd censuur, marginalisering en verschillen. Het ontstaan van de specifieke technieken van censuur is het effect van diezelfde liberalisering. Juist omdat er meer kon worden getoond, ontstond er een botsing in het straatbeeld en die resulteerde in het afplakken, inkleuren en overtekenen van borsten, onderlichamen en schaamhaar.<sup>170</sup>

Naast een liberalisering is er volgens Hooghe en Stevens ook sprake van detraditionalisering; een proces waarbij de traditionele omgang met seksualiteit vervangen wordt door een 'rationele' en moderne variant die vertrekt vanuit algemene en universele waarden. Het verdwijnen van kiddie, de overgang van het argument van de publieke morele orde naar het argument van objectivering, seksisme en een medicalisering van het debat rond pornografie zijn hier voorbeelden van, maar ook dit proces moet worden genuanceerd.<sup>171</sup> Dat mannelijke tepels wel en vrouwelijke tepels niet getoond kunnen worden op Instagram en in de publieke ruimte, valt moeilijk 'rationeel' te noemen en kan enkel in een historische context worden begrepen. Terwijl mannelijk naakt een obsceniteit bleef, evolueerde vrouwelijk naakt naar een onsceniteit die, wanneer afgeplakt, getolereerd werd in het straatbeeld.<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> VAN STEEN en BEYEN, *Stiefkinderen van de seksuele revolutie*, 259-271.

<sup>170</sup> HOOGHE en STEVENS, *The Swing of the Pendulum*, 131-151.

<sup>171</sup> HOOGHE en STEVENS, *The Swing of the Pendulum*, 131-151.

<sup>172</sup> WILLIAMS, *Porn Studies*, 3.

Censuur was theoretisch gezien onmogelijk in België, maar het afplakken van bepaalde soorten van naakt was hierop duidelijk een uitzondering. De wetgeving rond wat er dan wel en wat niet moest worden afgeplakt was erg vaag, maar in de praktijk ontstonden erg concrete en consequent toegepaste regels. Het verschil tussen mannen en vrouwen stond nergens in de wetgeving, maar ontstond in de rechtspraktijk en in het censureren van pornografische filmposters; hetzelfde deed zich voor bij tekeningen en foto's. Dat de bescherming van kinderen wel centraal stond in de regelgeving, maar niet consequent werd toegepast, bewijst opnieuw dat praktijk en theorie ver uit elkaar liggen. De vragen die hieruit volgen zijn: "vanwaar komen deze concrete morele regels?", "wie bedenkt ze?" en "hoe worden ze gecommuniceerd?". De antwoorden moet ik u helaas schuldig blijven, maar ik hoop dat mijn thesis een aanzet kan zijn om deze vragen verder te onderzoeken met betrekking tot seksgerelateerde morele praktijken en regels.

Afsluiten doe ik met een vaststelling: het tijdperk van de sekscinema is definitief voorbij. De laatste seksbioscoop in Antwerpen, *Cinema Royal*, gaat dit jaar tegen de vlakte en de voormalige uitbaatster Magda (70) geeft aan dat ze "het wat rustiger aan gaat doen"<sup>173</sup>. *Het Nieuwsblad* berichtte dan weer over Danny (53), die "vecht tegen het definitieve eind van deze tak van de seksindustrie"<sup>174</sup>. In de laatste maanden heb ik het genoeg gehad mij te kunnen verdiepen in de wereld van de seksbioscoop aan de hand van een ongelooflijk rijk archief. Helaas is dit slechts een klein onderdeel van een ooit veel groter geheel dat bij het sluiten van de laatste cinema van G.S. in een container is verdwenen. Ik hoop dat mijn beperkte bijdrage minstens een inspiratie kan zijn voor toekomstige onderzoekers om deze complexe, maar snel verdwijnende wereld van de seksbioscoop in België in kaart te brengen.

---

<sup>173</sup> BERNAERTS, N., Laatste sekscinema doet het licht uit: Pand van Cinema Royal nod dit jaar tegen de vlakte, *Het Laatste Nieuws*, 6 april 2018 (<https://www.hln.be/regio/antwerpen/laatste-sekscinema-doet-het-licht-uit~a031232c/>). Geraadpleegd op 1 mei 2018.

<sup>174</sup> HUYGHEBAERT, T., De Vlaamse seksbioscoop is met uitsterven bedreigd, een van de laatste uitbaters getuigt, *Het Nieuwsblad*, 5 april 2018 ([https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20180405\\_03447827](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20180405_03447827)) . Geraadpleegd op 1 mei 2018.



## Bibliografie

### Literatuur

BARBER, S. en CORINNA, M. eds., *History Beyond the Text: a Student's Guide to Approaching Alternative Sources*, Londen en New York, 2009.

BEATHIER, R. e.a., *Pas ce soir chéri(e): Une histoire de la sexualité 19c - 20e siècle*, Brussel, 2010.

BEAUTHIER, R., MEON, J.M. en TRUFFIN, B. eds., *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification. (XIXe-XXIe siècles)*, Brussel, 2010.

BEAUTHIER, R., PIETTE, V. en TRUFFIN, B. eds., *La modernisation de la Sexualite*, Brussel, 2010.

BILTEREYST, D. MALTBY, R. en MEERS, P., *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Londen en New York, 2012.

BILTEREYST, D. en MEERS, P. eds., *De verlichte stad: een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, 2007.

BILTEREYST, D. en VANDE WINKEL, R. eds., *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*, New York, 2013.

BJÖRKLUND, E., 'The Limits of Sexual Depiction in the late 1960s', BJÖRKLUND, E. en MARIAH, L., *Swedish Cinema and the Sexual Revolution*, North Carolina, 2016.

BURKE, P., *Eyewitnessing*, Londen, 2001.

CAROL, A., *Nudes, Prudes and Attitudes: Pornography and Censorship*, Cheltenham, 1995.

CARTER, K., 'Unfit for Public Display: Female Sexuality and the Censorship of Fin-de-Siècle Publicity Posters', *Early Popular Visual Culture*, 8 (2010), 107-124.

COOPERSMITH, J., 'Pornography, Technology and Progress', *International Committee for the History of Technology*, 4 (1998), 94-125.

DE SMIT, K., *Hoe dol was Dolle Mina? De geschiedenis van de Dolle Mina's in Vlaanderen*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit gent, departement geschiedenis, 2002-2003.

DUPONT, W., HOFMAN, E. en ROELEN, J., *Verzwegen verlangen: een Geschiedenis van homoseksualiteit in België*, Antwerpen, 2017.

EKO, L., *The Regulation of Sex-Themed Visual Imagery*, New York, 2016.

ENGELEN, L. red., *Cinema Leuven: Een studie naar de Belgische filmaffiche aan de hand van de collectie van het Leuvens Stadsarchief*, Leuven, 2012.

FOUCAULT, M., *La volonté de savoir*, Parijs, 1976.

FRITH, H., 'Visualising the 'Real' and the 'Fake': Emotion Work and the Representation of Orgasm in Pornography and Everyday Sexual Interactions', *Journal of Gender Studies*, 24:4 (2015), 386-398.

GILLARD, L., *Marguerite De Riemaecker-Legot: De eerste vrouwelijke minister van België (1965-1968)*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Leuven, departement geschiedenis, 2017.

GUFFEY, E., *Posters: A Global History*, s.l., 2014.

HALL, R. ed., *Representation*, Los Angeles, Londen en New Delhi, 2013.

HAUPT, H.G. en KOCKA, J., 'Comparative History: Methods, Aims, Problems', COHEN, D. en O'CONNOR, M., *Comparison and History: Europe in Cross-National Perspective*, New York en Londen, 2004.

HEINEMAN, E., *Before Porn was Legal: the Erotica Empire of Beate Uhse*, Chicago en Londen, 2011.

HEKMA, G. en GIAMI, A. eds., *Sexual Revolutions*, Basingstoke, 2014.

HERZOG, D., *Sexuality in Europe: A Twentieth-Century History*, Cambridge, 2011.

HOOGHE, M. en STEVENS, L., 'The Swing of the Pendulum: the Detraditionalization of the Regulation of Sexuality and Intimacy in Belgium (1973–2003)', *International Journal of the Sociology of Law*, 31 (2003) 131-151.

HUNT, L., *The Invention of Pornography, 1500--1800: Obscenity and the Origins of Modernity*, New York, 1993.

JANSEN, S., *Censorship : The Knot that Binds Power and Knowledge*, London, 1991.

JANUARIUS, J. en TEUGHELIS, N. eds., 'The Historical Use of Images: Theory, Methods and Practice', *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 4 (2009).

JOORIS, A. en HOOGHE, M., *Golden sixties: België in de jaren zestig (1958-1973)*, Brussel, 1999.

KENDRICK, W., *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley, Los Angeles en Londen, 1996.

KUHN, S., *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*, London, 1988.

LUYKX, P., *Een stille revolutie: cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*, Hilversum 1997.

MARCUS, S., *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York, 1964.

MULLER, P.J., 'Een koffietafelboek over pornografie?', *Onder de toonbank: pornografie en erotica in de Nederlanden*, Amsterdam, 2018.

PATTON, C., 'Hegemony and Orgasm – Or the Instability of Heterosexual Pornography', *Screen*, vol. 30 (1989), 100–113.

PLUVINAGE, G., *Sex in the city: oorden van plezier in Brussel van de 19de eeuw tot de seksuele revolutie*, Brussel, 2016.

SCHAEFER, E. ed., *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Durham en Londen, 2014.

SIGEL, L. *Governing Pleasures: Pornography and Social Change in England, 1815-1914*, New Brunswick, New Jersey en Londen, 2002.

SLIGGERS, B., 'Van suggestie tot expliciet', *onder de toonbank: pornografie en erotica in de Nederlanden*, Amsterdam, 2018.

SOEN, V., *Geschiedenis is een werkwoord: een inleiding tot historisch onderzoek*, Leuven, 2016.

STAIGNER, J., 'Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising', *Cinema Journal*, 29 (1990), 3-31.

STEVENS, L., *Strafrecht en seksualiteit: de misdrijven inzake aanranding van de eerbaarheid, verkrachting, ontucht, prostitutie, seksreclame, zedenschennis en overspel*, Antwerpen, 2002.

TOULALAN, S. en FISHER, K. eds., *The Routledge History of Sex and the Body 1500 to the present*, Londen en New York, 2016.

VAN STEEN, O. en BEYEN, M., 'Stiefkinderen van de seksuele revolutie: seksbioscopen in de Antwerpse stationsbuurt, 1950-1975', BILTEREYST, D. en MEERS, P. eds., *De verlichte stad: een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, 2007, 259-271.

VAN STEEN, O., *Gerechtigd optreden tegen de controversiële film in Antwerpen (1950-1975). Een maatschappij in volle transformatie*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Antwerpen, departement geschiedenis, 2007.

VAN WESENBEECK, M., *Leuvense bioscopen (1958-1975). Open en bloot: de omgang met erotische films in een universiteitsstad*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Leuven, departement geschiedenis, 2015.

VERMEERSCH, P., *Kuifje in Kutopia: een inleiding tot de Belgische pornografische pers*, Brussel, VUB, onuitgegeven thesis, 1986.

VERMEERSCH, P., *Het slijk der zinnen: pornografie in België*, 1987, Amsterdam.

WELLENS, S., *Erotiek en pornografie in België (1960-2005): een iconografisch onderzoek van blootbladen*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent, departement geschiedenis, 2004-2005.

WEEKS, J., *What is Sexual History?*, Cambridge, 2016.

WILLEMEN, N., *La création d'un monstre: une analyse discursive sur l'histoire de la pédophilie*, onuitgegeven licentiaat verhandeling, Université catholique de Louvain, institut d'études de la famille et de la sexualité, 2009.

WILLIAMS, L. ed., *Porn Studies*, Durham en Londen, 2004.

WILLIAMS, L., *Hardcore: Power Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley en Los Angeles, 1999.

#### **Bronnen:**

##### **Privéarchief Cinema Nova G.S.-archieff:**

Brussel, privéarchief Cinema Nova, *fax*, P.V.E. aan E.P., 21 februari 1979.

Brussel, privéarchief Cinema Nova, *Proces verbaal*, opgesteld door C.V., 7 oktober 1968.

Brussel, privéarchief Cinema Nova, *reclamebrochure*, live show in Copenhagen, 1973.

Brussel, privéarchief Cinema Nova, *brief*, van G.S. aan J.S. (vicepresident van American International Pictures), 23 juli 1973.

*6 Schwedinnen im Pensionat* (1979), doosnr. 535, Duits.

*Alpenglüh'n im Dirndlrock* (1975), doosnr. 9, Duits.

*Angie Baby* (1975), doosnr. 9, VS.

*Auf ins blaukarierte Himmelbett* (1974), doosnr. 277, Duits.

*Beim Jodeln juckt die Lederhose* (1975), doosnr. 9, Duits.

*Bibi* (1974), doosnr. 201, Zweden.

*blutjunge Verführerinnen* (1974), doosnr. 612, Duits.

*Butterfly* (1976), doosnr. 202, Zweden.

*Champagner für Zimmer 17* (1971), doosnr. 272, VS.

*Charlys Nichten* (1975), doosnr. 9, Duits.

*Commuter Husbands* (1974), doosnr. 9, VS.

*Das ehrliche Interview* (1974), doosnr. 184, VS.

*Das Sündige Bett* (1974), doosnr. 227, VS.  
*Der Frühreifen Report* (1974), doosnr. 212, Duits.  
*Der Lüsterne Türke* (1972), doosnr. 151, Duits.  
*Der Ostfriesen-Report* (1974), doosnr. 314, Duits.  
*Der Sex-Athlet* (1972), doosnr. 205, Duits.  
*Der Teufel in Miss Jonas* (1976), doosnr. 369, Duits.  
*Die auto-nummer, Sex aufrädern* (1973), doosnr. 272, Zwitsers.  
*Die junge Ausreißerinnen* (1973), doosnr. 205, Duits.  
*Die Mädchen Handler* (1973), doosnr. 193, Duits.  
*Die Nonne von Verona* (1973), doosnr. 554, Duits.  
*Easy Virtue* (1973), doosnr. 184, Duits.  
*Erotic Inferno* (1974), doosnr. 277, Duits.  
*Frauen die für Sex Bezahlen* (1975), doosnr. 369, VS.  
*Girl's Prison* (1972), doosnr. 565, Zwitsers.  
*Hausfrauen-Report* (1974), doosnr. 212, VS.  
*Horn a Plenty* (1970), doosnr. 577, Duits.  
*Invitation to Lust* (1971), doosnr. 275, VS.  
*Keep it up Jack* (1976), doosnr. 9, Duits.  
*Komm nach Wien ich zeig dir was* (1970), doosnr. 184, VS.  
*Liebe als Gesellschaftsspiel* (1974), doosnr. 135, Duits.  
*Liebesmarkt in Dänemark* (1973), doosnr. 184, Duits.  
*Lisa's folly* (1972), doosnr. 151, Duits.  
*Lust auf heisse Lippen* (1973), doosnr. 122, VS.  
*Madame und ihre Nichte* (1972), doosnr. 205, Duits.  
*Mädchen auf Stellungssuche* (1974), doosnr. 193, Duits.  
*Mädchen die nach München kommen* (1974), doosnr. 225, Duits.  
*Mädchen mit offenen Lippen* (1973), doosnr. 225, Duits.  
*Maid in Sweden* (1973), doosnr. 8, Duits.  
*Noces Suédoises* (1971), doosnr. 275, Zweden.  
*Norma* (1972), doosnr. 193, Duits.  
*On the Game* (1975), doosnr. 369, VS.  
*Pustebume* (1975), doosnr. 9, UK.  
*Satan's Skin* (1972), doosnr. 184, Duits.  
*Schulmädchen teil. 4* (1975), doosnr. 237, VS.  
*Schulmädchen teil. 1* (1972), doosnr. 202, Duits.  
*Schulmädchen teil. 10* (1978), doosnr. 277, Duits.

*Schulmädchen teil. 2* (1973), doosnr. 210, Duits.  
*Schulmädchen teil. 5* (1974), doosnr. 225, Duits.  
*Sex Pervers* (1974), doosnr. 202, Duits.  
*Sex-Report blutjunger Mädchen* (1974), doosnr. 227, Duits.  
*Skin on Skin* (1980), doosnr. 660, Duits.  
*Sonne, Sylt und kesse Krabben* (1973), doosnr. 660, VS.  
*Soumission Sadique* (1979), doosnr. 215, Duits.  
*Soup du Jour* (1977), doosnr. 201, VS.  
*Stellungen* (1973), doosnr. 193, VS.  
*Teenager-Report* (1975), doosnr. 212, Duits.  
*The Chaperone* (1975), doosnr. 230, VS.  
*The Daisy Chain* (1974), doosnr. 227, VS.  
*The Debauchers* (1974), doosnr. 212, VS.  
*Un couple si Pervers* (1976), doosnr. 330, VS.  
*Urlaubsreport* (1972), doosnr. 184, Frank.  
*Wenn Mädchen zum Manöver blasen* (1975), doosnr. 9, Duits.  
*Censored* (1968), doosnr. 225, Duits.

### **Krantenartikelen**

*De selectie van artikelen is gebaseerd op een Full-Text Search in de databank van het Koninklijk filmarchief van België (CINEMATEK). Het paginanummer wordt meestal niet vermeld op deze knipsels, maar via de titel kan het artikel in deze databank terug worden opgezocht.*

F.D.K., 'Gewaagde films in ongenade: "Het Rijk der Zinnen" in beslag genomen te Brussel', *Het Laatste Nieuws*, 27 september 1976.

'Prokureur over in beslag genomen film: "Rijk der Zinnen" is zonder twijfel obscene', *De Standaard*, 28 september 1976.

TRAPPENIERS, L., 'Parket trad op zonder voorgaande klacht', *Het Laatste Nieuws*, 28 september 1976.

R.L., ' "Het Rijk der Zinnen": aanslag op goede zeden?', *De Standaard*, 21 april 1977.

'Rijk der Zinnen', *Het Laatste Nieuws*, 22 april 1977.

R.,L., 'Agressieve pornografie: Inbeslagneming Rijk der Zinnen', *De Standaard*, 13 mei 1977.

'Rijk der Zinnen blijft verboden', *De Standaard*, 18 november 1977.

' "Rijk der Zinnen" ook in cassatie verboden', *De Standaard*, 18 mei 1978.

## Parlementaire handelingen

plenum, *Parlementaire handelingen*, Christian Moors, 1 maart 1977.

*plenum*, parlementaire handelingen, de Riemaecker, 29 april 1970.

plenum, *Parlementaire handelingen*, Fernand Geyselings, 15 juni 1984.

*plenum.be*, parlementaire handelingen, Frans De Weert, 6 mei 1970.

*plenum*, parlementaire handelingen, Interpellatie van de heer Degroeve tot de heren ministers van Justitie en Franse cultuur, 20 oktober 1976.

*plenum*, parlementaire handelingen, Vranckx, 28 april 1970.

## Online materiaal

BERNAERTS, N., *Het Laatste Nieuws*, 6 april 2018 (<https://www.hln.be/regio/antwerpen/laatste-sekscinema-doet-het-licht-uit~a031232c/>). Geraadpleegd op 1 mei 2018.

HUYGHEBAERT, T., 5 april 2018 ( [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20180405\\_03447827](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20180405_03447827)) . Geraadpleegd op 1 mei 2018.

MIGE, *'Temptation' Pommeline 'is en blijft te pikant' voor Vlaanderen, 2017* ([http://www.standaard.be/cnt/dmf20170607\\_02914826](http://www.standaard.be/cnt/dmf20170607_02914826)). Geraadpleegd op 17 maart 2018.

WU, P., *Vice*, 2015. (<https://www.vice.com/nl/article/nnapad/we-keken-de-enige-film-die-in-nederland-verboden-is-181>). Geraadpleegd op 3 april 2018.

RENOIR, P.A., *Les Grandes Baigneuses*, olieverf op doek, 1884-1887 (PHILADELPHIA, Museum of Art). Geraadpleegd via (<https://artsandculture.google.com/asset/the-large-bathers/2wE1mqTuUoBmtA?hl=en>). Geraadpleegd op 20 mei 2018.

*Maladolescenza*, (<http://www.imdb.com/title/tt0076749/>). Geraadpleegd op 17 maart 2018.



## Lijst met afbeeldingen

AFBEELDING 1: De poster van Pommeline die door JEP werd verboden.	3
AFBEELDING 2: Attracting passers by; The window to Beate Uhse's Cologne shop in 1973.	19
AFBEELDING 3: Een feministische manifestatie tegen pornografie en tegen verkrachting.	29
AFBEELDING 4: Maid in Sweden en Der Teufel in Miss Jonas.	37
AFBEELDING 5: Lisa's Folly, Das ehrliche Interview en Erotic Inferno.	38
AFBEELDING 6: Skin on Skin	39
AFBEELDING 7: Invitation to Lust, Madame und ihre Nichte en Bibi.	40
AFBEELDING 8: Der Sex-Athlet en Butterfly.	41
AFBEELDING 9: Liebe als Gesellschaftsspiel en Mädchen auf Stellungssuche.	42
AFBEELDING 10: Schulmädchen teil. 4 en Schulmädchen teil. 5.	43
AFBEELDING 11: Champagner für Zimmer 17 en Frauen die für Sex Bezahlen.	44
AFBEELDING 12: Der Teufel in Miss Jonas, Noces Suédoises en Die Mädchen Handler.	52
AFBEELDING 13: Mädchen mit offenen Lippen, Frühreifen Report, Schulmädchen teil. 10 en Mädchen auf Stellungssuche.	53
AFBEELDING 14: Noces Suédoises en Schulmädchen teil. 10.	54
AFBEELDING 15: Lust auf heisse Lippen en 6 Schwedinnen im Pensionat.	55
AFBEELDING 16: Schulmädchen teil. 10, Erotic Inferno, 6 Schwedinnen im Pensionat en Soumission Sadique.	57
AFBEELDING 17: Komm nach Wien, ich zeig dir was.	62
AFBEELDING 18: Noces Suédoises.	62
AFBEELDING 19: Der Ostfriesen-Report en Soup du Jour.	66
AFBEELDING 20: Charllys Nichten en Keep it up Jack.	67
AFBEELDING 21: Schulmädchen teil. 1, teil. 2, teil. 5 en teil. 10.	71

## Lijst met grafieken en tabellen

TABEL 1: aantal posters in selectie en aantal posters in volledige collectie.	33
GRAFIEK 1: verdeling seksuele nummers in selectie filmposters.	45
GRAFIEK 2: percentage van gecensureerde posters doorheen de periode 1970-1980.	48
TABEL 2: aantal Duitse en Amerikaanse posters doorheen de periode 1970-1980.	49
TABEL 3: techniek in functie van het gecensureerde lichaamsdeel.	53
GRAFIEK 3: visuele technieken om mannelijk naakt te verhullen.	59



## Samenvatting

In dit onderzoek staat de manier waarop censuur zich manifesteert in pornografische filmposters uit de periode 1970-1980 centraal. De vraagstelling vertrekt vanuit het idee dat de relatie tussen porno en censuur fundamenteel veranderde onder invloed van de tweede seksuele revolutie. Het onderzoek wordt gevoerd aan de hand van filmposters uit het archief van de grootste Belgische pornoverdeler, *Atlantic Films*.

In het hoofdstuk ‘De productie en rechtvaardiging van diskwalificaties’ wordt de nadruk gelegd op twee elementen. Ten eerste vergelijk ik Belgische wetgeving en rechtspraak met betrekking tot censuur met de wetgeving in Duitsland, Amerika en Zweden. Ten tweede wordt het concrete beleid in België besproken, maar ook de manier waarop het debat over pornografie en censuur in de pers werd gevoerd. Zo worden er hypothesen geformuleerd over welke soorten censuur logisch zouden zijn in de selectie filmposters. Om de censuur in deze posters echt te begrijpen, is niet enkel context van belang, maar ook wat er nu juist te zien was (en wat niet). In de inhoudelijke analyse wordt duidelijk dat deze posters sommige soorten van seksualiteit verbeeldden terwijl andere consequent werden gemeden. Uit deze analyse volgen drie thema’s die binnen de eerder geschetste context erg opvallend zijn, namelijk gender, het gebruik van foto’s versus tekeningen en pornofilms met kinderen. Deze thema’s dienen als uitgangspunt in de vormelijke analyse van censuur omdat zij elk op hun eigen manier de relatie tussen pornografie en censuur problematiseren.

De conclusie van dit onderzoek is dat er onder invloed van veranderende rechtspraak met betrekking tot de goede zeden een liberalisering plaatsvond in wat getoond kon worden, maar dat dit verhaal van liberalisering genuanceerd moet worden. De introductie van censuur was namelijk een effect van diezelfde liberalisering. Daarnaast toont dit onderzoek aan dat er een groot verschil bestond tussen theorie en praktijk. In de Belgische wetgeving werd nergens expliciet melding gemaakt van het verschil tussen mannelijke en vrouwelijke tepels of van het verschil tussen getekende posters en posters die gebruik maakten van foto’s, maar in de praktijk werd er rekening gehouden met die verschillen bij het aanbrengen van stukjes tape.