

Tegengewerkt of geholpen door mannen. Biopics over beeldend kunstenaressen.



Afbeelding omslag:
Kunsthedelaar Wilhelm
Uhde (Ulrich Tukur) en
Séraphine de Senlis
(Yolande Moreau) in
Séraphine (2008).

Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
Historiografie.....	4
Vraagstelling.....	5
Methode en tekstgeleding	5
H. 1. Het aantal kunstenaressen.....	7
De productie van kunst.....	7
De productie van kunstgeschiedenis.....	8
2. De beantwoording aan conventies.....	10
Cases.....	11
Lijden en liefdesleven.....	14
H. 3. Het individuele genie?.....	16
Genieën	16
Individualiteit.....	17
Conclusie.....	19
Suggestie vervolgonderzoek.....	19
Bibliografie.....	21
Bronnen.....	22
Lijst van afbeeldingen.....	22

Inleiding

Biografische speelfilms worden al sinds het begin van de twintigste eeuw gemaakt. Het genre van deze *biographical motion pictures*, kortweg biopics, vindt hiermee zijn oorsprong in de jaren twintig van de twintigste eeuw.¹ De term biopic is gemunt door George Custen in *Bio/Pics. How Hollywood constructed Public History* (1992), waarmee hij één van de eerste uitgebreide studies schreef over een genre dat weinig waardering geniet.

Biografische speelfilms met een beeldend kunstenaar als protagonist vormen een niche binnen het genre van de biopic, met een relatief klein aandeel dat over het algemeen beantwoordt aan de conventies van het genre.² Eén van die conventies, vooral zichtbaar in de eerste decennia, hield in dat ze gewijd werden aan daadkrachtige, historische figuren in zogenoemde 'Great Man' biopics.³ Hoewel er ook films werden gewijd aan vrouwen, zoals *Queen Christina* (1933) en *Mary of Scotland* (1936), betrof het haast uitsluitend vrouwen die hun macht of bekendheid reeds bij geboorte hadden verkregen.⁴ In de loop der jaren is het palet aan vrouwelijke protagonisten gevarieerder geworden, maar de films zijn wezenlijk anders dan die over mannen. Custen meent dat de biopics over vrouwen als een apart genre moeten worden gezien en dit beaamt Dennis Bingham in zijn uitvoerige onderzoek *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre* (2011). Het boek splitst hij zelfs in twee delen: het eerste deel over mannenbiopics en deel twee over het vrouwelijke equivalent, want, 'Biopics of women are structured so differently from male biopics [...]'.⁵ Centraal in deze films staat de strijd voor zelfbeschikking, waarbij de vrouwelijke protagonisten vaak mogelijk of geheel krankzinnige slachtoffers zijn door opgelopen trauma's.⁶

Misschien gaat deze binaire oppositie niet op voor de kunstenaarsbiopics, waarin de artistieke praktijk en de hieruit volgende strijd voor erkenning of succes belangrijke overeenkomende elementen zijn tussen films over mannen en vrouwen. Toch zijn er binnen de kunstenaarsbiopics wel verschillen te bemerken die de aanleiding vormen voor deze bachelorthesis.

Ten eerste ligt het aantal films over vrouwelijke kunstenaars beduidend lager. Er zijn sinds 1988, ruim vijftig jaar na de eerste kunstenaarsbiopic, ten minste acht producties gerealiseerd over bestaande kunstenaressen. De eerste was *Camille Claudel* uit 1988. Hierna volgden: *Hua Hun (A*

1 George F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood constructed Public History*, New Brunswick 1992, p. 6.

2 Steven Jacobs, *Framing Pictures. Films and the Visual Arts*, Edingburgh 2011, p. 38.

3 Voorbeelden van 'Great Man' biopics, zoals Dennis Bingham deze noemt, zijn onder andere *Rembrandt* (1936), *Lawrence of Arabia* (1962) en *Nixon* (1995). Dennis Bingham, *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as a Contemporary Film Genre*, New Brunswick 2011, pp. 22-23.

4 Bingham 2011 (zie noot 3), pp. 23-24.

5 Bingham 2011 (zie noot 3), pp. 22-23.

6 Bingham 2011 (zie noot 3), p. 217.

Soul Haunted by Painting) (1994), over Pan Yuliang; *Carrington* (1995), over Dora Carrington; *Artemisia* (1997), over Artemisia Gentileschi; *Frida* (2002), over Frida Kahlo; *Fur: an Imaginary Portrait of Diane Arbus* (2006), een gefictionaliseerde biopic over Diane Arbus; *Séraphine* (2008), over Séraphine de Senlis en ten slotte *Georgia O'Keeffe* (2009). Aan mannelijke kunstenaars zijn sinds 1936 niet minder dan 80 films gewijd. Over sommige kunstenaars zijn meerdere films verschenen, met als uitschieter Vincent van Gogh, die minstens tien keer is geportretteerd.⁷

Ten tweede valt het op dat wanneer er een film over een vrouwelijke kunstenaar is gemaakt, de antagonist vaak een mannelijke, succesvolle kunstenaar is. Geregeld is dit een kunstenaar waar de hoofdpersoon een liefdesrelatie mee heeft. In films over mannelijke kunstenaars krijgt de antagonist zelden zo veel aandacht, ondanks dat ook die films voornamelijk om het privéleven draaien.

Historiografie

Zoals eerder genoemd, wordt er in de bestaande studies van Custen en Bingham ingegaan op biopics over vrouwen en wordt kort benoemd waarin deze verschillen met die over mannen. Bingham geeft aansluitend analyses van meerdere films over vrouwen, maar onderscheidt de films die hij behandelt niet op basis van de bezigheden, beroepen of sociale positie van de hoofdpersonen. '(...) I segue from artists to sports figures to monarchs to show business personalities to criminals. I don't see a lot of distinction among these divisions because I don't feel the genre does.', aldus Bingham.⁸ Het is opvallend dat deze uiteenlopende typen hoofdpersonen niet tot een significant verschil in films leiden. Van alle sociale categorieën die een menselijke identiteit bepalen, leidt het geslacht van de hoofdpersoon volgens de auteur wel tot een fundamenteel verschil in films, waarop de scheiding in zijn studie is gebaseerd.

De biopic wint steeds meer terrein in het wetenschappelijke discours, zo is er ook in de feministische filmstudies over geschreven. Karin Hollinger schrijft in *Feminist Film Studies* (2012) een hoofdstuk over de biografische speelfilms, waarin ook zij vraagtekens zet bij Bingham's gemaakte onderscheid op basis van geslacht. In tegenstelling tot Bingham's bewering dat nog altijd de slachtofferrol van de vrouwelijke protagonisten overheerst, meent zij dat de films complexer zijn en hiermee tekort worden gedaan.⁹ Er is, kortom, wel over biopics met vrouwelijke hoofdpersonen

7 Hierbij is gebruikgemaakt van een overzichtslijst van kunstenaarsbiopics in Steven Jacobs 2011 (zie noot 2), pp. 180-182. Het bijchrift vermeldt dat hierin alleen speelfilms zijn opgenomen, maar dit is onjuist: *Edvard Munch* (1974), een tv-film, en *La vita di Leonardo da Vinci* (1971) een tv-serie, worden namelijk wel vermeld. *Georgia O'Keeffe* (2009), een tv-film, ontbreekt terecht, maar de veelbekroonde speelfilm *Séraphine* (2008) onterecht. De lijst is extensief maar niet sluitend; mogelijk zijn er nog films over vrouwen bij de auteur onbekend.

8 Bingham 2011 (zie noot 3), p. 26.

9 Karen Hollinger, *Feminist Film Studies*, Abingdon/New York 2012, pp. 160-161.

geschreven, maar niet specifiek over biopics die om beeldend kunstenaressen draaien.

Er bestaat wel gespecificeerde literatuur over kunstenaarsbiopics. Zo schrijft John A. Walker zijn boek *Art and Artists on screen* (1993) over verschillende kunstenaarsbiopics, waaronder *Camille Claudel* (1988). Volgens Walker is de film het bespreken waard door zijn uitzonderlijkheid als eerste speelfilm over een kunstenaar. Een opmerking over de asymmetrische verhouding tussen mannen en vrouwen conform de kunstgeschiedenis, wordt ook hier gemaakt, maar dit wordt niet nader uitgewerkt.¹⁰ Ook het boek *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film* (2000) van Jürgen Felix moet worden genoemd. In zijn inleiding schrijft Felix dat kunstenaars in deze films vooral als genieën en gepassioneerde figuren worden neergezet, zonder onderscheid tussen man en vrouw.¹¹ Ten derde wijdt Steven Jacobs het tweede hoofdstuk van zijn boek *Framing Pictures. Film and the Visual Arts* (2011) ook aan kunstenaarsbiopics. Over het kleine aantal biopics over vrouwen wordt in de inleiding niets genoemd, noch wordt er in de thematische behandeling van meerdere kunstenaarsbiopics een film genoemd die een kunstenaar als onderwerp heeft. Een uitvoerige studie die is toegespitst op de kunstenaarsbiopics, met aandacht voor het door Custer en Bingham ingezette onderscheid, is nog niet verschenen.

Vraagstelling

Het doel van deze bachelorthesis is om de specifieke groep films over beeldend kunstenaressen nader te onderzoeken. De hoofdvraag luidt als volgt: Wat verklaart de verschillen tussen biopics over mannelijke kunstenaars en vrouwelijke kunstenaars? Dit valt uiteen in de volgende deelvragen: Hoe kan het geringe aantal films over vrouwelijke kunstenaars worden verklaard? In welke aspecten van de film onderscheidt deze groep films zich van films over mannelijke kunstenaars? Ten derde: Wat voor rol spelen de mannelijke antagonisten in films over vrouwelijke kunstenaars en waarom is dit zo?

Methode en tekstgeleding

Om de eerste deelvraag te kunnen beantwoorden zal literatuur geraadpleegd worden vanuit de feministische kunstgeschiedenis, waarvan Linda Nochlin een belangrijke exponent is.¹² De hypothese dat de verhouding tussen mannen en vrouwen in de kunstgeschiedenis doorwerkt in de verhouding van en benadering in biopics, geeft hiervoor de aanleiding. Ook zal hiervoor cultuurtheorie en algemene feministische theorie aangewend worden. De tweede deelvraag zal beantwoord worden door de films over kunstenaressen te vergelijken met de conventies die voor

10 John A. Walker, *Art and Artists on Screen*, Manchester 1993, p. 19.

11 Jürgen Felix (red.), *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*, St. Augustin 2000, pp. 10-11.

12 Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester/New York 2006, pp. 150-157.

films over vrouwen in het algemeen gelden, aan de hand van studies die in de historiografie zijn beschreven. Ten derde wordt de weergave van de in de films voorkomende kunstenaarskoppels vergeleken met bestaande literatuur over de kunstenaarskoppels.

H. 1. Het aantal kunstenaressen

Om te kunnen verklaren waardoor het aantal biografische films over kunstenaressen gering is, ligt het voor de hand om te wijzen naar de kunstgeschiedenis waarin vrouwen een kleiner aandeel hebben dan mannen. Hiermee wordt echter de vraag verschoven in plaats van beantwoord. Dit complexe vraagstuk heeft niet één enkele juiste verklaring en in de laatste decennia zijn verschillende verklaringen gegeven. Desalniettemin zal er in dit hoofdstuk kort op worden ingegaan.

De productie van kunst

De sociale structuur waarin de kunstproductie zich bevindt was ook vroeger in grote mate beïnvloed door instituties waarin besluitvorming plaatsvindt. In de westerse geschiedenis was tot de 18de eeuw de productie en inhoud van kunst nauw verbonden met de heersende macht. Kunst had als voornaamste functie het representeren van de vorsten en de kerk, met als onderliggend doel deze macht in stand te houden. Hierbij is het belangrijk te beseffen dat er geen autonome kunstopvatting was; kunstenaars waren in de eerste plaats dienaars van kerk of hof en hierdoor hadden opdrachtgevers, meestal mannen, een erg grote invloed op de inhoud.¹³ Dat het volk in de Middeleeuwen erg afhankelijk was van de kerk, maakte dat de kerk grotendeels de denkbeelden van het volk kon dicteren. Deze doctrine had grote invloed op hoe gedacht werd over de sociale rol van vrouwen, waartoe ze in staat waren en wat er van hen verwacht werd.

Linda Nochlin schreef in 1970 haar belangrijke essay 'Why Have There Been No Great Women Artist', waarin zij vooral de toegang tot kunstonderwijs noemt als antwoord op de in haar titel gestelde vraag. De toegang van vrouwen tot het kunstonderwijs is hen namelijk in de Renaissance ontzegd of ze kregen toegang tot een gemarginaliseerde vorm. De essentiële lessen met naaktstudies waren bijvoorbeeld alleen voor de mannelijke leerling weggelegd. Hierdoor kregen alleen mannen de vaardigheden geleerd om belangrijke opdrachten zoals historiestukken te kunnen verwerven, waardoor vrouwelijke kunstenaressen met hun werk vaak alsnog binnen de persoonlijke sfeer bleven. Pas aan het eind van de negentiende eeuw kregen vrouwelijke leerlingen dezelfde lessen aan de Académies.¹⁴ Voor het geringe aantal films over vrouwen schrijft Bingham dat vrouwen niet zijn 'aangemoedigd' om het onderwerp van discours te worden.¹⁵ Dit is in het geval van kunstenaressen dus een tamelijk gebrekkige verklaring.

13 Nederland is overigens een uitzondering, waar al in de 17^{de} eeuw sprake was van een vrije kunstmarkt. Kees Vuyk, 'The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art', *International Journal of Cultural Policy* 16 (2010) nr. 8 (mei), pp. 174-175.

14 Linda Nochlin, 'Why have there been no great women artists?', *ArtNews* 69 (1961) nr. 1 (januari), pp. 22-39, 67-71.

15 'Women historically have not been encouraged to become the subjects of discourse, at least not of any discourse that is taken seriously.' Bingham 2011 (zie noot 3), p. 213.

De productie van kunstgeschiedenis

Naast de mogelijkheid een artistieke carrière na te streven, speelt ook de kunstkritiek en kunstgeschiedschrijving een rol in het succes hiervan. Giorgio Vasari (1511-1574), beschouwd als een van de eerste kunsthistorici schreef in zijn *Vite* biografieën over de grootste kunstenaars, schilders en architecten.¹⁶ Een citaat over de schilder Sofonisba Anguissola (,,,-,,) is illustratief voor hoe in de Renaissance over kunstenaressen gedacht werd. Over Anguissola's prestaties schreef hij: 'Als vrouwen zo goed weten hoe zij levende mensen kunnen maken, wat voor wonder is het dan, dat zij die dit wensen ook goed in staat zijn ze te maken in een schilderij?'¹⁷ Het is niet zo dat men het onmogelijk achtte dat een vrouw goed kon schilderen, er waren immers tegenvoorbeelden. Het werd echter afgedaan als een natuurlijk gegeven, waardoor vrouwelijke schilders als minder bewonderenswaardig werden gezien. Dit terwijl in de *Vites* over het algemeen juist een verheerlijking van de kunstenaars plaatsvond. De nadruk lag vaak op persoonlijke verdiensten, door het talent en de inventiviteit van de kunstenaar. Op de historische of sociale condities die hiervoor medebepalend waren, werd niet ingegaan.¹⁸ De kunstgeschiedenis en kunsttheorie bleef in de eeuwen die volgden, net als andere wetenschappelijke disciplines, een voornamelijk patriarchale activiteit.¹⁹ Het gebrek aan een andere stem of positie binnen het kunstdiscours heeft bijgedragen aan het lange voortbestaan van dit verschil in waardering. Hiervoor wordt in de feministische theorie vaak de psychoanalytische verklaring gegeven dat vooroordelen heel belangrijk en lastig te veranderen zijn. Deze verklaring is gestoeld op de idee dat onbewuste posities, wensen en gegenderde opvattingen net zo bepalend zijn als bewust oordelen.²⁰

De infrastructuur van de kunst is tegenwoordig uiteraard een andere dan die van de Middeleeuwen en Renaissance of ten tijde van de Salons. Er zijn andere machthebbende instituties en over het geheel genomen zijn in de westerse samenleving sociale rollen en verwachtingen verschoven, op sommige plaatsen meer dan op andere. Toch blijken de vooroordelen over de artistieke kwaliteit van de vrouw hardnekkig. Ook op dit moment genieten minder vrouwen een even grote waardering als mannen. Een ranglijst van kunstenaars op de toonaangevende website *artfacts.net* levert een top 100 waarin slechts 15 vrouwen voorkomen. Van de 69 nog levende

16 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence 1550.

17 Naar Engelse vertaling in Mary D. Garrard, 'Here's looking at me. Sofonisba Anguissola' in: Norma Broude en Mary D. Garrard, *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*, Berkely/Los Angeles 2005, p. 32. Oorspronkelijk: Vasari 1550 (zie noot 16) dl. 6, p. 502.

18 Hatt en Klonk 2006 (zie noot. 12), p. 21.

19 Sarah Bracke en María Puig de la Bellacasa, 'Kennis als strijdtoneel: Antigone en het feministisch standpuntdenken' in: Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (red.), *Gender in media, kunst en cultuur*, Bussum 2007, p. 51.

20 Rosi Braidotti, 'Feminist Philosophies', in: M. Eagleton (red.), *A concise companion to Feminist Theory*, Oxford 2003, p. 205.

kunstenars in deze lijst zijn dit er 14.²¹ Een ander voorbeeld is het door Taschen uitgegeven boek *100 Contemporary Artists* (2009). In het geschetste overzicht van de belangrijkste hedendaagse kunstenaars zijn 24 kunstenaressen opgenomen, nog altijd minder vrouwen dan mannen.²²

21 *Artfacts.net - the international gallery guide for modern, contemporary and emerging art* is een internationale database van kunsttentoonstellingen. De kunstenaarsranglijst komt tot stand met gebruik van tentoonstellings- en veilinggegevens. Zie 'Artists top 100' <<http://www.artfacts.net/en/artists/top100.html>> (12 mei 2013).

22 Hans Werner Holzwarth (red.), *100 Contemporary Artists*, Köln 2009.

2. De beantwoording aan conventies

Volgens Bingham is de traditie van de vrouwelijke protagonist als mogelijk of geheel krankzinnige slachtoffer tot een conventie is verworden.²³ Hij geeft in zijn studie echter haast uitsluitend uitzonderingen op deze conventies; tegenvoorbeelden van films waarin de protagonisten een 'quest-plot' doorlopen in plaats van het conventionele neerwaartse traject. Met deze tegenvoorbeelden geeft hij een divers beeld van de biopics over vrouwen, maar hij ondermijnt hiermee de algemeenheid die hij eerder naar voren brengt. Bingham zelf ziet nauwelijks ontwikkeling in de vrouwenbiopics, maar levert Hollinger genoeg voorbeelden om dit er wel in te zien.²⁴

Wanneer mannelijke protagonisten obstakels moeten zien te overwinnen, triomferen zij over het algemeen juist. Vrouwen doorlopen volgens Bingham echter meestal een neerwaarts traject, dat bijna altijd wordt bepaald door een relatie met een man die faalde, doordat de man op haar succes wilde teren of omdat de vrouw te druk was met haar carrière. De vrouwelijke protagonisten dringen niet door tot de publieke sfeer en wanneer dit wel gebeurt, worden de mannen in haar leven hiervoor verantwoordelijk gehouden.²⁵ Ook de nadrukkelijke aanwezigheid van een familielid dat de ambities van de protagonist tegenwerkt, zoals in *Camille Claudel* (1988) in extreme mate het geval is, is een belangrijk terugkerend aspect.²⁶ Opvallend is dat laatstgenoemde film vaak wordt genoemd als voorbeeld van een film over een kunstenares, die inderdaad voor een groot deel aan deze conventies beantwoordt. Camille Claudel (1864-1943) staat op een zeker moment als artistiek rivaal en gelijke tegenover haar tegenspeler Auguste Rodin (1840-1917), wat Walker terecht opmerkt.²⁷ Toch is het haar lijden dat het verloop van de film bepaalt en dat onjuist wordt gekoppeld aan de relatie met Rodin.²⁸ Dit hoofdstuk zal enkele films over kunstenaressen behandelen waarvan sommige in de literatuur niet of nauwelijks zijn genoemd. Hierbij wordt vooral gelet op factoren die het plot bepalen.

23 Bingham 2011 (zie noot 3), p. 217.

24 'It might be because the female biopic has much more complexity than Bingham grants it.' Hollinger 2012 (zie noot 9), p. 161.

25 Bingham 2011 (zie noot 3) p. 222.

26 Custen (zie noot 1), pp. 154-155.

27 Walker 1993 (zie noot 10), p. 89.

28 Claudel produceerde minder werken in de jaren na haar breuk met Rodin, maar het duurde nog acht jaar tot er sprake was van een paranoïde persoonlijkheidsstoornis. Anne Higonnet, 'Myths of Creation. Camille Claudel & Auguste Rodin', in: Whitney Chadwick en Isabelle de Courtivron (red.), *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, London 1993, pp. 24-27.



Afb. 1. Emma Thompson als Dora Carrington in *Carrington* (1995).

Cases

De door Christopher Hampton geregisseerde film over Dora Carrington (1893-1932), toont een protagonist die verre van krankzinnig is, maar rustig en rationeel. De hoofdlijn in de film is Carringtons platonische relatie met schrijver Lytton Strachey (1880-1932), met wie zij tot zijn dood samenwoont. Naast deze relaties heeft ze ook relaties met andere mannen, wiens namen de titels vormen van de vier delen waarin de film is gesplitst. Haar geliefden nemen hun intrek in het huis van Carrington en Strachey, waar ze een tijd gedrieën wonen. Hoewel meerdere relaties zich in de film afwisselen, worden ze niet als falend neergezet en is er geen sprake van een neerwaarts traject waaronder Carrington zichtbaar lijdt. Bijvoorbeeld wanneer blijkt dat Ralph Partridge vreemdgaat, lijkt Carrington daar niet door aangedaan en staat zichzelf als vanzelfsprekend het recht toe hetzelfde te doen. Het feit dat Carrington twee maanden na de dood van Strachey zelfmoord pleegt, kan aangevoerd worden als aspect van een melodramatische representatie, maar dit zou de film erg tekort doen. De film laat zien dat Carrington na verloop van tijd onverminderd gehecht blijft aan Strachey. Hun relatie lijkt juist een stabiele factor in zowel haar als zijn leven; geen aanzet voor dramatiek. Ook opvallend is dat haar schilderswerkzaamheden niet gekoppeld worden aan emotionaliteit: wanneer ze haar omgeving of de mensen daarin schildert, doet zij dit bedachtzaam en stil (zie afb. 1). Dit terwijl in kunstenaarsbiopics juist vaak een romantische opvatting van het kunstenaarschap gepresenteerd wordt, waarin de artistieke praktijk gepaard gaat met emoties. Van succes in de publieke sfeer, tegengewerkt of veroorzaakt door mannelijke antagonisten is in de film geen sprake. Dit wordt uitgelegd als Carringtons eigen keuze, die namelijk zegt puur voor zichzelf te schilderen.

Artemisia (1997), over Artemisia Gentileschi (1593-1656), is een film van een heel andere orde dan *Carrington*. De Franse film van Agnès Merlet volgt veel van de conventies. Zo heeft Artemisia's moeder een negatieve houding ten opzichte van haar dochters ambitie. Een strijd tegen het patriarchale systeem komt duidelijk naar voren in de ontzegging naakten te mogen schilderen en

toegelaten te worden tot kunstonderwijs. Door toedoen van haar vader, schilder Orazio Gentileschi (1563-1639), mag zij echter alsnog in de leer bij Agostino Tassi (ca. 1578-1644). De film draait vervolgens vooral om Artemisia's relatie met hem. Een zoenpartij van Tassi met zijn leerlinge, ontardt in een verkrachting. Desondanks krijgen zij een seksuele relatie die op melodramatische wijze wordt ontdekt door Artemisia's vader. Hierop wordt Artemisia gemarteld opdat Tassi ten overstaan van de inquisitie toegeeft aan schuld, om haar van de marteling te verlossen.²⁹ Naast dit dramatische plot waarin zij slachtoffer is van een patriarchaal systeem, valt het camerawerk op. Zo komen er in de film shots voor waarin ingezoomd wordt op haar decolleté of haar hals, terwijl dit het verhaal niet ondersteunt. Gezegd kan worden dat zij ook in het camerawerk een subject of slachtoffer is van een mannelijke blik, binnen de feministische filmtheorie bekend als 'the gaze'.³⁰ Dat de simpele oppositie tussen de actieve gaze en het passieve object zo simpel niet is, schrijft Sheila ffliott in 'Learning to be looked at. A Portrait of (the Artist as) a Young Woman in Agnès Merlet's Artemisia' (1999). In de film wisselt Artemisia namelijk constant van positie. Soms is zij degene die de blik werpt, bijvoorbeeld wanneer zij een stel dat geslachtsgemeenschap heeft, bespiedt en soms is zij degene die bevallig in beeld wordt gebracht. Volgens ffliot verliest Artemisia door deze tweedeling de artistieke autoriteit; zij wordt hierdoor meer als een object dan een maker van betekenis gerepresenteerd.³¹

Julie Taymor herneemt als vrouwelijke regisseur *the gaze* in *Frida* (2002), over het leven van Frida Kahlo (1907-1954). De relatie van Kahlo en Diego Rivera (1886-1957) speelt een grote rol. Rivera wordt al snel geïntroduceerd en gedurende film vormt hun relatie een voortdurend spel van aantrekken en afstoten. In het laatste shot waarin we Kahlo op bed zien liggen, ligt Rivéra aan haar zijde. De protagonist wordt geteisterd door veel tegenslagen, met als voornaamste het verkeersongeval die een serie operaties en een miskraam zou betekenen. Het essentiële verschil is echter dat zij ondanks de tegenslagen, waaronder de constante promiscuïteiten van Rivéra, uiteindelijk triomfeert. De film is hierdoor een goed voorbeeld van de door vrouwen geregisseerde revisionistische vrouwenbiopics, die vanaf de jaren 1990 verschijnen.³²

Dat deze ontwikkeling zich binnen de biopics over kunstenaressen niet per se doorzet, is te

29 In werkelijkheid werd Gentileschi inderdaad gemarteld maar ontkende Tassi alsnog. De seksuele relatie was volgens haar in stand gehouden, omdat Tassi beloofde haar te trouwen, wat haar naam zou zuiveren. Sheila ffliot, 'Learning to be looked at. A Portrait of (the Artist as) a Young Woman in Agnès Merlet's Artemisia', *Quidditas: Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association* 20 (1999), p. 99.

30 De gaze impliceert een machtsverhouding tussen een actief subject en een passief object. Deze lacaniaans-psychoanalytische term werd in de feministische theorie geïntroduceerd door Laura Mulvey in 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen* 16 (1975) nr. 3 (herfst), pp. 6-18.

31 ffliot 1999 (zie noot 29), pp. 115-116.

32 Bingham meent enerzijds dat de vrouwenbiopic in de ontwikkeling is blijven steken in scenario's van tegenslag en lijden, maar geeft anderzijds een progressie in verschillende stadia aan, waaronder deze. Bingham 2010 (zie noot 3), pp. 10-11.

zien in *Séraphine* (2008). Martin Provost laat zijn protagonist, vertolkt door Yolande Moreau, namelijk duidelijk een neerwaarts traject doorlopen, of eigenlijk schuifelen, met hetzelfde eindpunt als Claudel: een inrichting voor geesteszieken. *Séraphine de Senlis* (1864-1942) ook bekend als *Séraphine Louis*, lijkt aanvankelijk niet erg te lijden onder het zware leven als was- en poetsvrouw in Clermont-de-l'Oise. In de avonduren schildert zij bij kaarslicht, luid zingend tot diep in de nacht. De reden waarom zij schildert geeft al iets weer van de krankzinnigheid van *Séraphine*, zij volgt namelijk de opdracht op die haar engelbewaarder haar heeft opgedragen toen zij aan haar verscheen. Kunstverzamelaar Wilhelm Uhde (1874-1947) ontdekt bij toeval een schilderij van *Séraphine*, die in zijn huis werkt als schoonmaakster. Hij is enthousiast over haar werk en moedigt haar aan zich op het schilderen te richten (zie afb. 2). Uhde wordt door een maandelijkse toeslag te geven haar mecenas, waardoor zij niet meer hoeft te werken als schoonmaakster. Ze is aanvankelijk niet gericht op een succesvolle artistieke carrière, maar blijkt zichtbaar teleurgesteld wanneer een tentoonstelling niet door kan gaan door economische malaise. Een korte tijd nadat zij dat nieuws ontvangt, sloft zij in verwarde staat en niet aanspreekbaar door het dorp. Gehuld in een dure tafzijden trouwjurk die ze op Uhdes kosten op maat heeft laten maken, laat zij haar onlangs gekochte zilverwerk achter voor de deuren van haar dorpsgenoten. Een bezorgde inwoner die het zilver voor haar deur opmerkt, waarschuwt de politie, wat leidt tot haar opname in de inrichting van Oise. De film bevat overduidelijk de conventie van een krankzinnige hoofdpersoon en een neerwaarts, tragisch plot, maar dit is niet gekoppeld aan een problematische relatie.



Afb. 2. Uhde overtuigt *Séraphine* van haar eigen talent. *Séraphine* (2008).

Voor het artistieke succes van Georgia O'Keeffe (1887-1986) wordt wel de mannelijke antagonist voor een groot deel verantwoordelijk gehouden. De Amerikaanse tv-film *Georgia O'Keeffe* uit 2009 draait om O'Keeffes relatie met de beroemde fotograaf Alfred Stieglitz (1864-1946). De film begint met een oude O'Keeffe, die terugblijkt naar het moment dat ze hem ontmoette. In de relatie die zich

in de film ontvouwt, wordt zij in de meeste momenten niet als emotioneel afhankelijk gerepresenteerd, maar als een eigenzinnige vrouw die op haar strepen staat. Zo wil ze haar eigen achternaam behouden, legt ze bij de huwelijksvoltrekking niet de standaard eed af (zie afb. 3) en claimt ze werkruimte waar Stieglitz absoluut niet mag komen als ze aan het werk is. In dit aspect is de daadkrachtige protagonist vergelijkbaar met die in *Frida*. Echter, een tijdelijke breuk met Stieglitz wordt als aanleiding voor een depressie gepresenteerd. De film eindigt niet met een triomferende of lijdende O'Keeffe, maar een die in ieder geval voor zichzelf gekozen heeft. Het lijden van hoofdpersonen als centraal thema zag Custen in 1991 juist als een constante die typerend was voor de door Hollywood geproduceerde tv-films.³³ Aan deze conventie die specifiek voor de tv-film gold, beantwoordt Georgia O'Keeffe niet. Wel is er sprake van overspel door Stieglitz en het is opvallend dat de film begint met hun eerste ontmoeting en eindigt met zijn dood in 1946. O'Keeffe zou namelijk nog schilderen tot in haar negentigste, na veertig jaar een productieve en succesvolle carrière te hebben vervolgd zonder Stieglitz.³⁴



Afb. 3: Het deel van de huwelijksreed waarin liefhebben, eren en gehoorzamen wordt beloofd, slaat O'Keeffe (Joan Allen) over. Rechts Stieglitz (Jeremy Irons). *Georgia O'Keeffe* (2009).

Lijden en liefdesleven

Uit de hier besproken biopics komt naar voren dat voor de films over kunstenaressen de liefdesrelaties van de protagonist leidend zijn voor de structuur, wat bij films over mannen in mindere mate het geval is. Het is niet zo dat in de films over mannen de liefdesrelaties nooit een rol spelen, het privéleven speelt in de meeste biopics juist een grote rol.³⁵ Ze zijn over het algemeen

33 Custen 1991 (zie noot 1), p. 227.

34 Barbarah Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné*, dl. 2, New Haven 1999, pp. 1142-1145.

35 Walker 1993 (zie noot 10), p. 19.

echter minder bepalend voor de structuur van de film. Uitzonderingen als *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998) of *Pollock* (2000) daargelaten, draait het vaak niet om één specifieke relatie, of komen meerdere relaties aan bod.

Eveneens is er binnen deze films vaak een nadruk op het lijden van de hoofdpersoon, maar zij worden hierdoor niet automatisch een slachtoffer. Dit is Bingham's misvatting waar Hollinger op doelt, wanneer ze meent dat de vrouwenbiopics meer complexiteit bevatten dan Bingham ze toekent.³⁶ De kunstenaressen zijn over het algemeen juist strijdbare figuren. Opvallend is wel de tegenstrijdigheid tussen de protagonist als individualistische kunstenaar, met tegelijkertijd de aanwezigheid van een man die door zijn hulp of erkenning noodzakelijk lijkt voor artistiek succes. Het hoofdstuk dat volgt, zal hier nader op ingaan.

³⁶ Hollinger 2012 (zie noot 9), pp. 161-162.

H. 3. Het individuele genie?

Genieën

In biografieën die als basis voor biopics dienen, vindt vaak een heroïsering van de kunstenaar plaats; een verheerlijking van het individuele genie waar in het eerste hoofdstuk kort op werd ingegaan. In films waar vaak een beperkt beeld van de protagonist geschept kan worden, wordt dan ook geregeld gekozen voor een representatie van kunstenaars als romantische genieën. Deze 19^{de}-eeuwse conceptie van kunstenaars komt in biopics tot uiting als een kloof tussen hen en de opdrachtgevers of zelfs de maatschappij. In dit laatste geval wordt de kunstenaar als een buitenstaander van de samenleving neergezet.³⁷ Een belangrijk boek over deze typische thema's binnen biografieën is *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A historical Experiment* (1979), geschreven door Ernst Kris en Otto Kurz. In deze studie komen verschillende kunstenaarstopoi aan bod die vaak in biografieën te onderscheiden zijn. Kunstenaars zijn in dit boek echter alleen mannen.³⁸

Ondanks dat het lijkt alsof vrouwen zelden als genieën gezien worden en andere kunstenaarstopoi net zo min op vrouwen geënt zijn, worden de kunstenaressen in de besproken films verrassend genoeg wel als genie neergezet. Dit komt onder andere doordat het genoten kunstonderwijs in bijna geen van de besproken gevallen aan bod komt; de films starten op een moment waarop de kunstenaressen hun vaardigheden of stijl al eigen zijn. Voor zover kunstwerken in beeld komen, blijven deze gedurende de film stilistisch hetzelfde. Daarnaast wordt er vaak geen invloed van derden op de aard van het werk gesuggereerd. In *Artemisia* komt het kunstonderwijs wel aan bod, maar wordt Gentileschi een genie genoemd aan wie nog weinig te leren valt. Ook Séraphine de Senlis, als autodidact met goddelijke inspiratie, wordt letterlijk een genie genoemd. De kloof tussen haar en de gemeenschap in het dorp wordt verbeeld in haar onconventionele gedrag en de momenten dat zij haar schilderijen laat zien aan haar dorpsgenoten. Tijdens zo'n toonmoment steekt ze haar hoofd uit boven het schilderij dat tussen haar en de aanschouwer staat, die haar na het zien van het schilderij vraagt of alles wel goed met haar gaat. In *Camille Claudel* is de stilistische invloed van Rodin onduidelijk, wat juist een strijd oplevert waarin het de kijker niet duidelijk is wie gelijk heeft.³⁹ Een uitzondering is *Georgia O'Keeffe*, waarin de protagonist de essentiële rol van anderen op haar kunstproductie benadrukt. Zo zegt ze alles wat ze weet, te hebben geleerd van

37 Steven Jacobs 2005 (zie noot 2), pp. 47-48.

38 Wanneer de kunstenaar het onderwerp is, zijn de persoonlijk voornaamwoorden altijd mannelijk. Bijvoorbeeld in de titel van een hoofdstuk: 'The Special Position of the Artist in Biography. His Virtuosity.' Ernst Kris en Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A historical Experiment*, New Haven/London 1979, p. 91.

39 Hun wederzijdse professionele beïnvloeding is nog steeds voor een groot deel onduidelijk. Higonnet 1993 (zie noot 28), p. 17.

Stieglitz.⁴⁰ De invloed van de mannen op de aard van de kunstwerken is over het algemeen gering en in een enkel geval is het tegenovergestelde te zien. Zo geeft Kahlo suggesties aan Rivera (afb. 4), waarna het eindresultaat te zien is met Kahlo's toegepaste aanwijzing duidelijk in beeld gebracht. De artistieke en formele invloed van kunstenaarskoppels op elkaar is interessant onderzoeksmateriaal. Het gedeelde verhaal is dan ook regelmatig basis voor tentoonstellingen.⁴¹



Afb. 4: Terwijl Rivera (Alfred Molina) werkt aan een voorstudie, geeft Kahlo (Salma Hayek) triomfantelijk een suggestie voor verbetering. *Frida* (2002).

Individualiteit

In het behalen van artistiek succes en erkenning, is er juist een sterke nadruk op de man. Zo zijn het de mannen die kennis hebben van de hedendaagse kunst en die de artistieke kwaliteit van de protagonisten herkennen. Roding, Uhde, Stieglitz en Rivera, doen zich gelden als een mentor die de kunstenaressen van de kwaliteit van hun werk moet overtuigen en dit vervolgens in de kunstwereld introduceert. Het is belangrijk de sociale omstandigheden in ogenschouw te nemen wanneer bepaald moet worden of dit terecht is.

De reeds vermaarde kunstenaars en kunsthandelaar waren daadwerkelijk de poortwachters van de publieke sfeer. Voor zowel Rodin, Uhde, Stieglitz en Rivera geldt dat ze reeds succesvol en, met uitzondering van Uhde, ouder waren dan de kunstenaressen wanneer ze de kunstenaressen ontmoetten. Rodin was bijvoorbeeld al 43 jaar toen hij Claudel in 1882 of '83 leerde kennen en had in Parijs al een groot netwerk waar belangrijke opdrachten uit voortvloeiden, waaronder *La Porte de l'Enfer* (1880-1890). De tien jaar dat zij samen waren, zijn zowel zijn als haar productiefste jaren

40 'Everything I know, I learned from Stieglitz', *Georgia O'Keeffe* (2009), 00:04:15.

41 In 2008 opende een tentoonstelling met dit fenomeen als centraal thema: *Kunstlerpaare – Liebe, Kunst und Leidenschaft* in Wallraf-Richartz-Museum te Keulen, die ook in het Gemeentemuseum Den Haag te zien was. Duotentoonstellingen zijn al vaker gehouden. Op 9 oktober 2013 opent in Musée de l'Orangerie in Parijs een nieuwe: *Frida Kahlo / Diego Rivera. l'Art en fusion*.

geweest.⁴² Stieglitz had een toonaangevende galerie in New York, Galerie 291, waar hij jarenlang solotentoonstellingen van O'Keeffes werk hield.⁴³ Hierbij moet gezegd worden dat deze afhankelijkheid van mannen niet alleen aan vrouwen toebehoorde. Vincent van Gogh, zoals gezegd onderwerp van vele biopics, was ook afhankelijk van zijn broer die in de kunsthandel werkzaam was. Kortom: vrouwen worden in veel gevallen gerepresenteerd als genieën, maar niet per se individueel. Dit kon ook niet: voor toegang tot de institutionele kunstwereld waren mannen noodzakelijk. Echter, scholing was ook noodzakelijk en bijvoorbeeld doorzettingsvermogen en inventiviteit om langdurig artistiek succes; deze aspecten worden zelden belicht.

42 Higonnet 1993 (zie noot 28), pp. 16-19.

43 Buhler Lynes (zie noot 34), pp. 1140-1145.

Conclusie

In deze bachelorthesis is geprobeerd verklaringen te geven voor de verschillen tussen biopics over mannelijke en vrouwelijke kunstenaars. Hierbij is getracht gemene delers in de nog niet veel beschreven films te ontdekken, met oog voor de verschillen die er wel degelijk zijn.

Het geringe aantal films over vrouwelijke kunstenaressen is toe te schrijven aan het kleine aandeel dat kunstenaressen in de kunstgeschiedenis innemen. Toegang tot hetzelfde kunstonderwijs als mannen is hen tot aan het einde van de negentiende eeuw namelijk ontzegd. Daarnaast was de kunstgeschiedschrijving een lange tijd een exclusief mannelijke praktijk. Inmiddels is het kunstonderwijs wel voor vrouwen toegankelijk, maar dit onderwerp is desondanks relevant. Het werk van vrouwelijke kunstenaars lijkt namelijk nog steeds een minder hoge waardering te genieten. In de feministische theorie wordt hiervoor een psychoanalytische verklaring gegeven: onbewuste vooroordelen, in dit geval over kunstenaars, bepalen disposities waardoor vrouwen worden uitgesloten.

De besproken films over kunstenaressen zijn met name wat de structuur betreft anders dan films over kunstenaars. Liefdesrelaties zijn in veel gevallen namelijk verweven met de structuur van de film, die vaak begint en eindigt met de ontmoeting van de protagonist en de tegenspeler. Dit is bij films over mannelijke kunstenaars eerder een uitzondering. Het lijden van de hoofdpersonen wordt vaak gekoppeld aan de liefdesrelaties, met uitzondering van *Carrington* en *Séraphine*. De films draaien voor een groot deel om dat lijden, maar de protagonisten worden niet neergezet als slachtoffers, maar als strijdbare figuren, anders dan in de literatuur vaak gesuggereerd wordt.

Het plot is dus vaak anders dan die van films over kunstenaars, maar daarnaast bepalen ook andere aspecten films als geheel. De manier waarop de protagonisten worden neergezet vormt een brug tussen films over kunstenaars en die over kunstenaressen. Ook het artistieke talent wordt sterk benadrukt en de aard van hun werk lijkt niet beïnvloedbaar. Voor het succes van hun werk lijken echter altijd mannen verantwoordelijk. In de meeste gevallen doen zij moeite om de protagonisten te overtuigen van hun talent, wat in films over mannelijke kunstenaars een uitzondering zou zijn. In veel gevallen waren deze poortwachters van de publieke sfeer inderdaad belangrijk vanwege hun kennis van of connecties met de kunstmarkt. Hierop ontstaat echter een hyperfocus, doordat andere bepalende gebeurtenissen zoals kunstonderwijs of de carrière na deze betrekkingen, wordt weggelaten.

Suggestie vervolgonderzoek

Deze thesis was vooral gericht op de films zelf; op de historische juistheid werd niet uitvoerig

ingegaan. Hierop zou een vervolgonderzoek mogelijk zijn. Ook een uitvoeriger onderzoek naar de mate waarin biopics over mannelijke kunstenaars passen in de conventies die voor vrouwenbiopics zouden gelden is interessant. In deze vergelijking zouden de conventies van vrouwenbiopics als maatstaf kunnen dienen om films over mannen hiernaast te leggen. Deze andere benadering, ook wel feministisch standpuntdenken genoemd, levert mogelijk nieuwe inzichten op.

Bibliografie

- Bingham, Dennis, *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as a Contemporary Film Genre*, New Brunswick 2011.
- Bracke, Sarah en María Puig de la Bellacasa, 'Kennis als strijdtoneel: Antigone en het feministisch standpuntdenken' in: Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (red.), *Gender in media, kunst en cultuur*, Bussum 2007, pp. 49-60.
- Braidotti, Rosi, 'Feminist Philosophies', in: M. Eagleton (red.), *A concise companion to Feminist Theory*, Oxford 2003, pp. 195-213.
- Buhler Lynes, Barbara, *Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné*, dl. 2, New Haven 1999, pp. 1142-1145.
- Custen, George F., *Bio/Pics. How Hollywood constructed Public History*, New Brunswick 1992.
- Felix, Jürgen (red.), *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*, St. Augustin 2000.
- ffoliot, Sheila. 'Learning to be looked at. A Portrait of (the Artist as) a Young Woman in Agnès Merlet's Artemisia', *Quidditas: Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association* 20 (1999), p. 95-116
- Garrard, Mary D., 'Here's looking at me. Sofonisba Anguissola' in: Norma Broude en Mary D. Garrard (red.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*, Berkely/Los Angeles 2005, pp. 27-47.
- Hatt, Michael en Charlotte Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester/New York 2006.
- Higonnet, Anne, 'Myths of Creation. Camille Claudel & Auguste Rodin', in: Whitney Chadwick en Isabelle de Coutivron (red.), *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, London 1993, pp. 15-29.
- Hollinger, Karen, *Feminist Film Studies*, Abingdon/New York 2012.
- Hollzwarth, Hans Werner (red.), *100 Contemporary Artists*, Köln 2009.
- Jacobs, Steven, *Framing Pictures. Films and the Visual Arts*, Edingburgh 2011.
- Kris, Ernst en Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A historical Experiment*, New Haven/London 1979.
- Mulvey, Laura, 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen* 16 (1975) nr. 3 (herfst), pp. 6-18.
- Nochlin, Linda, 'Why have there been no great women artists?', *ArtNews* 69 (1961) nr. 1 (januari), pp. 22-39, 67-71.
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi*

nostris, Florence 1550.

Vuyk, Kees, 'The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art',
International Journal of Cultural Policy 16 (2010) nr. 8 (mei), pp. 173-184.

Walker, John A., *Art and Artists on Screen*, Manchester 1993.

Bronnen

Balaban, Bob, *Georgia O'Keeffe* (2009).

Hampton, Christopher, *Carrington* (1995).

Merlet, Agnès, *Artemisia* (1997) .

Nuytten, Bruno, *Camille Claudel* (1988).

Provost, Martin, *Séraphine* (2008).

Taymor, July, *Frida* (2002).

Artfacts.net 'Artists top 100' <<http://www.artfacts.net/en/artists/top100.html>> (12 mei 2013).

Lijst van afbeeldingen

Omslag: Filmstill, *Séraphine* (2008), 00:48:50.

Afb. 1. Filmstill, *Carrington* (1995), 01:09:34.

Afb. 2. Filmstill, *Séraphine* (2008), 00:46:22.

Afb. 3. Filmstill, *Georgia O'Keeffe* (2009), 00:26:57.

Afb. 4. Filmstill, *Frida*

(2002), 00:47:45.