

Inhoudsopgave

Voorwoord	2
Inleiding	3
Context van het onderwerp	3
De kunstenaar Barbara Kruger	5
Onderzoeksvraag en -methode	5
1. Sociale geschiedenis van Amerika na WOII	7
2. Artistiek en cultureel klimaat van Amerika na WOII	9
2.1 Het Postmodernisme	9
2.2 Kruger en het Postmodernisme	11
2.3 Het poststructuralisme	13
2.4 Kruger en het feminisme	13
3. De betekenis van sprookjesverhalen in Amerika na WOII	18
3.1 Sprookjesverhalen en het feminisme	18
3.2 Sprookjesverhalen en Bettelheim	19
3.3 Ontvangst Bettelheims <i>The Uses of Enchantment</i>	19
3.4 Sprookjesverhalen als sociale constructie	20
4. Kruger en sprookjesverhalen	23
4.1 Formele analyse: kleur en taal	23
4.2 <i>Untitled (The marriage of Murder and Suicide)</i>	24
4.3 <i>Untitled (Who's the fairest of them all?)</i>	27
4.4 <i>Untitled (What big muscles you have!)</i>	28
4.5 <i>Untitled (We don't need another hero)</i>	29
Conclusie	32
Literatuurlijst	34
Afbeeldingen	37

Voorwoord

Dit onderzoek is geschreven naar aanleiding van de cursus 'Onderzoekswerkgroep II beeldende kunst', onderwezen door prof. dr. Saskia de Bodt. Deze cursus wordt aangeboden door de faculteit Kunstgeschiedenis van de Universiteit Utrecht. Deze onderzoekswerkgroep richt zich op de manier waarop kunstenaars omgaan met literatuur.

Tijdens de cursus 'Modernisme, Avant-Garde en Postmodernisme', gegeven door prof. dr. Linda Boersma, kwam ik in aanraking met Amerikaanse kunst uit de jaren '80 van de 20^{ste} eeuw. Hierbij spraken met name de maatschappelijke betrokkenheid en de humor van Barbara Krugers kunstwerken mij aan. De manier waarop Kruger de samenleving bevroeg in een tijd waarin de maatschappelijke verschillen tussen bevolkinggroepen groot zijn, vind ik uitdagend.

De interesse voor het gebruik van sprookjesverhalen in de kunst is ontstaan tijdens de cursus 'Fairy Tales and Other Utopias' aan de University of Manchester, gegeven door prof. dr. Carol Mavor. Tijdens 'Onderzoekswerkgroep II beeldende kunst' zag ik mijn kans schoon om interesses vanuit deze twee cursussen te combineren.

Graag wil ik mijn medestudenten bedanken voor hun hoge streven en goede werkhouding. Ik wil met name Marleen Schans bedanken voor haar onwankelbare vertrouwen en Nina Romijn voor haar kritische blik en scherpe tong. Ook Sanne Grootveld en Eline Monsma hebben mij enorm geholpen en zijn een laurierkrans op hun hoofd waardig. Mijn ouders waardeer ik enorm voor het geloof in mijn kunnen, de vele kopjes thee, plakjes cake en de laatste spellingcontroles. Daarnaast wil ik Saskia de Bodt bedanken voor haar kritisch commentaar op de eerste conceptversie van deze bachelorscriptie.

Tot slot bedank ik u, de lezer, voor het openslaan van dit onderzoek. Ik hoop dat dit onderzoek u zal informeren en plezieren.

Inleiding

Context van het onderzoek

In de jaren '60 tot en met de jaren '80 van de vorige eeuw beleefde het feminisme haar hoogtepunt in de Verenigde Staten van Amerika.¹ De jaren '60 vormden een roerig tijdperk in Amerika.² Verschillende minderheidsgroeperingen eisten een betere maatschappelijke positie op. De feministische beweging vormde een van deze minderheidsgroeperingen.³ In de periode van de jaren '60 tot het midden van de jaren '70 voerde het feminisme een actief protestbeleid voor een betere de positie van de vrouw in de maatschappij. Dit wordt de eerste feministische golf genoemd. Het doel was om een geschiedenis te creëren waar er ruimte was voor gelijkwaardigheid tussen man en vrouw.⁴

De Amerikaanse kunsthistorica Peggy Phelan vergelijkt het bewustwordingsproces (de 'geboorte') van de feministische beweging met het ontwaken van de prinses in het sprookjesverhaal 'Doornroosje'. Het is echter niet de prins die de prinses wakker kust na honderd jaar slaap, maar 'the force of thundering insight [made] many women bolt up at the same time.'⁵ Vrouwen realiseerden zich dat zij decennia passief zijn geweest, waardoor zij decennia lang nauwelijks een rol speelden in de geschiedenis.⁶ Deze collectieve bewustwording ziet Phelan als een verandering in het referentiekader.⁷

Sprookjesverhalen, mythes en volksverhalen hebben een grote rol gespeeld in zowel de feministische gedachtegang als de feministische kunstpraktijk. Deze verhalen zijn bekritiseerd, toegeëigend en herschreven om te voldoen aan verwachtingen van de feministische beleefwereld.⁸ Een voorbeeld van het gebruik van mythes en sprookjes is de Amerikaanse kunstenaar Mary Beth Edelsons *Goddess Head* (1975, afb. 1). Edelson verdiepte zich in mythologische connecties tussen de vrouw en de zee: beiden een bron van leven.⁹ Met deze verbanden probeerde Edelson een vorm van 'vrouwelijk erfgoed' te laten zien.¹⁰

In de jaren '80 was er door de conservatieve wending van de politiek een afname van activerende feministische kunst.¹¹ In plaats daarvan keek deze tweede golf van de

¹ In het vervolg van dit onderzoek bedoel ik de Verenigde Staten van Amerika wanneer ik het heb over Amerika, tenzij anders aangegeven.

² Peggy Phelan, "Survey", Helen Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism. Themes and Movements*, London/New York 2001, p. 20.

³ Alan Brinkley, *The Unfinished Nation. A Concise History of the American People*, New York 2010⁶ (1993), pp. 784-785.

⁴ Peggy Phelan 2001 (zie noot 2), p. 21.

⁵ Peggy Phelan 2001 (zie noot 2), p. 32.

⁶ Peggy Phelan 2001 (zie noot 2), p. 33.

⁷ Peggy Phelan 2001 (zie noot 2), p. 32.

⁸ Peggy Phelan 2001 (zie noot 2), p. 33.

⁹ Helen Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism. Themes and Movements*, London/New York 2001, p. 81.

¹⁰ Helen Reckitt en Peggy Phelan 2001 (zie noot 9), p. 81.

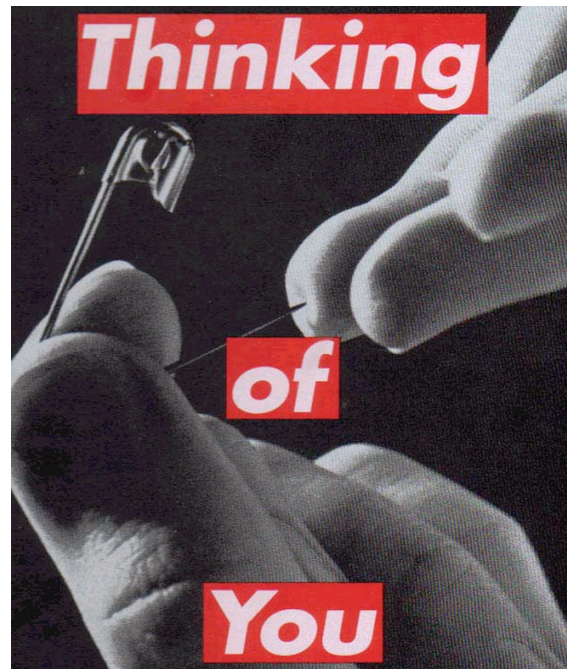
¹¹ Erika Doss, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002, p. 183-187.



Afbeelding 1. Mary Beth Edelson,
Goddess Head, 1975.



Afbeelding 2. Barbara Kruger,
Untitled (I shop therefore I am), 1987.



Afbeelding 3. Barbara Kruger,
Untitled (Thinking of You), 1999-2000.

feministische beweging naar de verschillende machtsstructuren die binnen de maatschappij bestonden.¹²

De kunstenaars Barbara Kruger

Barbara Kruger (1945, New Jersey) is een Amerikaanse kunstenaar die in de jaren '80 bekend werd door haar maatschappelijke geëngageerde en feministische kunst.¹³

Kruger adresseerde machtsstructuren in de samenleving middels politieke, sociale en feministische implicaties.¹⁴ In de jaren '80 had zij haar doorbraak met reclameachtige fotografische zeefdrukkunst, bestaande uit collages van zwart-witfoto's met confronterende teksten in een rood schreefloos lettertype, zoals *Untitled (I shop therefore I am)* uit 1987 (afb. 2).¹⁵

In 1965 ging Kruger naar de Parsons School of Design in New York, waar Marvin Israel, grafisch ontwerper en artdirector van modetijdschrift *Harper's Bazaar* haar docent was.¹⁶ Door Israel ging Kruger zich interesseren voor grafisch ontwerpen en vormgeven. Na een jaar stopte ze met haar studie en werd zij werkzaam bij verschillende tijdschriften als grafisch ontwerper, waaronder *Mademoiselle*.¹⁷ Haar ervaring als grafisch ontwerper is herkenbaar in de manier waarop zij reclamestrategieën gebruikt voor haar eigen doeleinden, zoals het samenspel tussen tekst en beeld.¹⁸ Begin jaren '70 begon Kruger kunst te maken. Zij interesseerde zich voor de contemporaine massacultuur en het consumentisme.¹⁹

In sommige kunstwerken lijkt Kruger te refereren naar sprookjesverhalen, zoals in *Untitled (Thinking of You)* (afb. 3, 1999-2000). Deze zeefdruk kan gezien worden als een verwijzing naar de speldenprik waardoor Doornroosje in haar honderdjarige slaap valt, of de prik waarna Sneeuwwitjes moeder om een kind wenst. Krugers adoptatie van het sprookjesverhaal roept de vraag op aan wie degene die zichzelf prikt denkt (*Thinking of You* – who?). Aan de man, die haar van haar onschuld berooft (of verlost), of aan haar kind, zoals Sneeuwwitjes moeder? *Untitled (Thinking of You)* lijkt te gaan over machtsstructuren binnen de maatschappij, maar ook over de manier waarop structuren vanuit traditionele sprookjesverhalen binnen deze maatschappij functioneren.

Onderzoeksvraag en –methode

Op het eerste gezicht ligt het niet voor de hand om Kruger en sprookjesverhalen in dezelfde zin te noemen – laat staan binnen hetzelfde onderzoek. De bovenstaande uiteenzetting laat zien dat dit echter wel mogelijk is. Sprookjesverhalen waren belangrijk voor zowel de eerste golf van het feminisme als de tweede feministische

¹² Neil Campbell en Alisdair Kean, *American Studies: an introduction to American culture*, London 2013, p. 233.

¹³ Christopher Bollen, "Barbara Kruger", *Interview Magazine*, z.j. Online: <http://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger> (bezoekt op 20 mei 2014).

¹⁴ Kate Linker, *Love for Sale*, New York 1996 (1990), p. 13.

¹⁵ Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Colorado 2004, p. 390.

¹⁶ Kate Linker 1996 (zie noot 14), p. 16.

¹⁷ Kate Linker 1996 (zie noot 14), p. 14.

¹⁸ Kate Linker 1996 (zie noot 14), p. 14.

¹⁹ Katherine Dieckmann, "Barbara Kruger, Gal of the People", Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 169-172, p. 169.

golf. Tijdens de jaren '80 veranderde de focus van het feminisme en werd er meer gekeken naar de manier waarop verschillende structuren de samenleving vormgeven. Dit betekent echter niet dat het sprookjesverhaal ophield een belangrijke rol te spelen. Dit onderzoek gaat op zoek naar de rol die het sprookjesverhaal speelt in het werk van Kruger.

In de jaren '70 van de vorige eeuw verschenen er verschillende niet-feministische boeken over de betekenis en analyse van het sprookjesverhaal, waarvan het meest invloedrijke boeken geschreven zijn door de Amerikaanse germanist en folklorist Jack Zipes en Joods-Amerikaanse kinderpsycholoog Bruno Bettelheim. Dit onderzoek kijkt naar Kruger aan de hand van literatuur verschenen in dezelfde tijd als toen zij haar kunst begon te maken. De centrale vraag in dit onderzoek is hierdoor geworden:

Op welke manier maakt de Amerikaanse kunstenares Barbara Kruger in haar werk uit de jaren '80 van de 20^{ste} eeuw gebruik van thematiek en stereotypen kenmerkend voor het traditionele sprookjesverhaal?

Ik beantwoord deze vraag door in de eerste twee hoofdstukken te kijken naar de sociale context van Amerika. In het eerste hoofdstuk behandel ik de sociale en politieke geschiedenis van Amerika om bewust te worden van de maatschappelijke ontwikkelingen in de maatschappij waarin Kruger haar kunst produceerde. In het tweede hoofdstuk wordt gekeken naar het artistieke en culturele klimaat van de jaren '70-'80 en op welke manier Kruger hierbinnen kan worden geplaatst. Hierbij kijk ik zowel naar de globale kunsthistorische ontwikkelingen als specifiek naar de ontwikkeling van de feministisch geëngageerde kunst. In het derde hoofdstuk wordt gekeken naar de positie die het sprookjesverhaal vervulde binnen de contemporaine Amerikaanse maatschappij. Ook wordt uiteengezet op welke manier stereotypen en thematiek vanuit het sprookje van betekenis werd voorzien. Dit onderzoek wordt afgerond met een analyse van de manier waarop Kruger gebruik maakt van thematiek en stereotypen uit sprookjesverhalen. Er worden vier kunstwerken besproken. Deze kunstwerken komen uit de tijdsperiode 1981-1989 en refereren naar de meest bekende sprookjesverhalen van de gebroeders Grimm: 'Roodkapje', 'Doornroosje' en 'Sneeuwitje'. In de conclusie wordt de centrale vraag van dit onderzoek beantwoord.

Hoewel er natuurlijk onderzoek is gedaan naar zowel Kruger als de betekenis van sprookjes, zijn deze twee onderwerpen nog niet eerder gecombineerd. Om zo dicht mogelijk bij de tijdgeest te blijven, zullen in dit onderzoek Krugers sprookjes worden geanalyseerd aan de hand van Bettelheim's *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1977). Krugers werk is voornamelijk geanalyseerd aan de hand van theorieën voorgesteld door Franse poststructuralistische wetenschapsfilosofen zoals Jacques Lacan, Jean Baudrillard, Roland Barthes en Jacques Derrida.²⁰ Het is interessant om te zien dat deze wetenschapsfilosofen ook invloed hebben gehad op de manier waarop er over sprookjesverhalen werd gedacht.²¹ Het poststructuralisme zal een leidraad blijken te zijn in dit onderzoek.

²⁰ Kate Linker 1996 (zie noot 14), p. 27.

²¹ Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, London 1979, p. 12.

1. Sociale geschiedenis van Amerika na WOII

Zoals aangestipt in de inleiding begon Kruger kunst te maken in de jaren '70 van de 20^{ste} eeuw. Om Krugers kunstwerken te begrijpen, is het belangrijk kennis te nemen van de politieke en sociale achtergrond van de Amerikaanse maatschappij van de jaren '50 en '60 tot de jaren '80. Dit is de maatschappij waarin Kruger is opgegroeid; het is de maatschappij waaruit zij haar inspiratie put: 'I try to make work about how we are to one another'.²²

De decennia na de Tweede Wereldoorlog waren roerige tijden voor Amerika. Na een periode van linkse politiek was er in de jaren '80 sprake van een neoconservatieve opleving binnen de Amerikaanse politiek. President Ronald Reagan (1981-1989) beloofde om Amerika terug te brengen naar een staat van 'patriotism, prosperity, militarism and "traditional" family values'.²³ De neoconservatieven focusten hierdoor enkel op een geconstrueerd 'traditionele' versie van de geschiedenis van Amerika. Minderheidsgroeperingen, etnische verschillen en klassenconflicten binnen de samenleving werden in deze geschiedschrijving niet belicht.²⁴ Dit is opvallend, want in de jaren '50 en '60 tot aan het eind van de jaren '70 werden deze aspecten van de Amerikaanse geschiedenis juist wel belicht.

In de jaren '50 en '60 kreeg de achtergestelde positie van minderheden in de Amerikaanse samenleving meer aandacht. Met name de Afro-Amerikaanse bevolking kwam op voor hun sociale positie, waardoor deze in de maatschappij drastisch verbeterde. Naar aanleiding van deze ontwikkeling er ontstond belangstelling voor andere minderheidsgroeperingen, waaronder aandacht voor de vrouwelijke status.²⁵ Door de voortdurende oorlog in Vietnam werd in Amerika weinig geld aan de binnenlandse sociale ontwikkeling besteed.²⁶ Tegelijkertijd werd de bevolking kritischer jegens de Amerikaanse regering door de toevoer van informatie uit nieuwe media, in het bijzonder televisie.²⁷

Met name onder Amerikaanse jongvolwassenen ontstond een kritisch geluid. Deze bevolkingsgroep vormde een linkse politieke beweging, de 'New Left', die de nadruk legde op persoonlijke vrijheid, gelijkheid en rechtvaardigheid.²⁸ In samenwerking met de vrijgevochten minderheidsgroeperingen ontstond een beweging binnen de samenleving die nieuw politiek beleid wilde.²⁹ Amerika moest volgens hen een natie worden waarin gelijkheid werd beschouwd als essentieel onderdeel van de Amerikaanse identiteit.³⁰ In deze nieuwe linkse samenleving moest er nadrukkelijk aandacht komen voor machtsverschillen binnen de maatschappij.

²² Caroline Roux, "Barbara Kruger: Slogans that shake society", *The Independent*, 9 mei 2011. Online: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/barbara-kruger-slogans-that-shake-society-2281119.html>. (bezocht op 8 juni 2014).

²³ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 205.

²⁴ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 205.

²⁵ Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), pp. 784-785.

²⁶ Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), p. 779.

²⁷ Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), p. 780.

²⁸ Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), p. 788.

²⁹ Neil Campbell en Alisdair Kean 2013 (zie noot 12), p. 35.

³⁰ Neil Campbell en Alisdair Kean 2013 (zie noot 12), p. 35.

Aan het einde van de jaren '70 vond een conservatieve wending in de samenleving plaats als reactie op de 'New Left'.³¹ De opkomst van drukke en overbevolkte steden, die sterk contrasteerde met het geïdealiseerde Amerikaanse gezinsleven, bevestigde de conservatieve vrees voor het verlies van waarden en normen waarin 'de familie' bovenaan stond.³² Dit zorgde voor een opleving van conservatief christelijke groeperingen.³³ De linkse politieke stroming verloor in toenemende mate haar publieke overmacht aan deze 'New Right' groepering.³⁴ Door de grootschalige militaire uitgaven aan de Vietnamoorlog was er ook tijdens deze conservatieve regeringsperiode weinig aandacht voor het sociale binnenlandse beleid.³⁵ Net als in de jaren '60 verkoos de Amerikaanse regering de strijd tegen het communisme boven de sociale ontwikkeling in eigen land.³⁶

De terugkeer naar de conservatieve politiek kan verklaard worden door de achteruitgang van de economie, die in het midden van de jaren '70 begon en tot begin jaren '80 voortduurde.³⁷ De economische veranderingen zorgden voor een grote verandering in de Amerikaanse samenleving.³⁸ Tot aan de jaren '70 steeg de levensstandaard, maar door de economische crisis kwam daar abrupt een einde aan. Het neoconservatieve klimaat van de jaren '80 ging gepaard met een groei van de economie. Amerika veranderde in een consumentenmaatschappij, zoals de Amerikaanse Erika Doss, professor Amerikanistiek, constateerde: 'money and greed set the tone'.³⁹

³¹ Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), p. 831.

³² Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), p. 831.

³³ Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), p. 831.

³⁴ Rebecca Klatch, "The Two Worlds of Women of the New Right", Louise A. Tilly and Patricia Gurin (eds.), *Women, Politics and Change*, New York 1990, pp. 529-549, p. 529.

³⁵ Neil Campbell en Alisdair Kean 2013 (zie noot 12), p. 129.

³⁶ Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), pp. 841-842.

³⁷ Alan Brinkley 2010 (zie noot 3), p. 839.

³⁸ Claude S. Fisher, *Made in America. A Social Study of American Culture and Character*, Chicago/London 2010, pp. 63-65.

³⁹ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 205.

2. Artistiek en cultureel klimaat van Amerika na WOII

Door de groei van de consumentenmaatschappij gingen bedrijven kunst zien als een investering, waardoor kunst een vorm van handelswaar werd.⁴⁰ De functie van kunst als handelswaar had gevolgen voor de manier waarop kunstenaars naar kunst keken. Dit hoofdstuk zal een uiteenzetting geven van de manier waarop zowel kunstenaars als kunsttheoretici omgingen met kunst als onderdeel van het consumentisme.⁴¹ De opkomst van het Postmodernisme had hier mee van doen. Anders dan in het Modernisme vervulde postmodernistische kunst een maatschappelijk geëngageerde functie.⁴² Het gedachtegoed van het poststructuralisme was hierbij van invloed. Dit is een filosofische stroming die zich bezig houdt met het ontleden van structuren, zowel binnen de maatschappij als binnen taal.⁴³ Het poststructuralisme heeft ook invloed gehad op het feminisme. Het onderzoek naar het werk van Barbara Kruger wordt binnen dit artistieke en culturele klimaat geplaatst.

2.1 Het Postmodernisme

Gelijktijdig met de 'New Left' beweging kwam tussen de jaren '60 en '80 van de 20^{ste} eeuw het Postmodernisme op in Amerika.⁴⁴ Het Postmodernisme heeft geen eenduidige stijl, maar een mentaliteit: er ontstond kritische aandacht voor de structuur van de maatschappij.⁴⁵ Vanuit kunsthistorische oogpunt kwam er aandacht voor de externe factoren die kunst beïnvloeden, in tegenstelling tot het Modernisme waarin kunst als op zichzelf staand werd gezien.⁴⁶ In het Postmodernisme werd kunst gevormd door middel van een verzameling van sociale en culturele discoursen.⁴⁷ De identiteit van de kunstenaar en zijn werk maakte hierdoor deel uit van een sociaal culturele constructie.

Deze gedachtegang keerde zich af dus van het Modernisme. In het Modernisme reageerde kunst alleen op kunst.⁴⁸ Deze kunst moest continue vernieuwend zijn, waarbij 'abstractie' het einddoel vormde.⁴⁹ Denkbeelden van de Amerikaanse kunsthistoricus Clement Greenberg zijn van grote invloed geweest op deze stroming. Het Modernisme schreef voor goede kunst was (abstractie) en maakte daarbij gebruik van de formalistische kijkhouding. Het formalisme kijkt alleen naar kleur en vorm: het staat los van politieke, sociale of economische context. De Modernistische kunsthistoricus keek niet naar de omstandigheden waarin het schilderij tot stand is gekomen, maar enkel naar de formele kenmerken. Het Postmodernisme liet de notie van lineaire ontwikkeling los. Hierdoor draaide kunst ook niet meer op constante vernieuwing en originaliteit, maar richt kunst binnen het Postmodernisme zich op relaties en structuren die in de samenleving bestaan.

⁴⁰ Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Colorado 2004, pp. 426-427.

⁴¹ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 205.

⁴² Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 332.

⁴³ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 214.

⁴⁴ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 332.

⁴⁵ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 332.

⁴⁶ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), pp. 336-338.

⁴⁷ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 337.

⁴⁸ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), pp. 3-4.

⁴⁹ Clement Greenberg, *Modernist Painting*, 1960-1961.

De theorie van de deconstructie was belangrijk voor de denkbeelden het Postmodernisme. Het deconstructivisme ziet betekenis gegenereerd door structuren binnen taal.⁵⁰ Filosoof Jacques Derrida baseerde zijn notie van het deconstructivisme op de theorieën van de Franse taalkundige Ferdinand de Saussure.⁵¹ De Saussure stelde vast dat woorden bestaan uit een 'betekenaar' en 'betekende': het taalteken en het object. Derrida breidt deze theorie uit wanneer hij zegt dat de relatie tussen de betekenaar en de betekende niet vaststaat. Betekenis ontstaat door de structuur waar taal uit is opgebouwd.⁵² Deze structuur van taal geeft structuur aan de werkelijkheid. Hieruit herleidt Derrida dat de werkelijkheid niet buiten het taalsysteem bestaat.

Daarnaast geeft Derrida aan dat er binnen taal opposities bestaan die 'hiërarchische ordeningen impliceren.'⁵³ Deze ordeningen bestaan uit de tegenstellingen zoals 'man/vrouw' waarmee we ons denken en handelen vormgeven.⁵⁴ Door middel van de bewustwording van de manier waarop twee begrippen zich tot elkaar verhouden, toont Derrida aan dat de machtsverhoudingen ons denken structuur geeft.⁵⁵ Door te kijken naar de structuren van taal, de constructie, kan er ook gekeken worden naar de deconstructie. Deconstructie was het belangrijk voor de postmodernistische kunstenaars, die deze strategie op de samenleving toepasten.

Het consumentisme was een heel belangrijk onderwerp voor postmodernistische kunstenaars in de deconstructie van de samenleving. Enerzijds ontstond er kunst die meeding met de consumentenmaatschappij: individualiteit en originaliteit verdween, waardoor kunst slechts een leeg statussymbool werd.⁵⁶ Het gedachtegoed van de Franse socioloog en filosoof Jean Baudrillard had hier invloed op. In *Simulacra and Simulation* (1983) schreef hij dat in de kapitalistische consumentenmaatschappij realiteit volledig bewerkstelligd wordt door de massamedia.⁵⁷ Dit leidde tot het besef dat 'representations of the real have become more powerful than the real, precisely because of the density of their repetitions', zoals Phelan stelt.⁵⁸ De realiteit werd maakbaar door culturele representatie, waaronder kunst. Kunst werd hierdoor slechts een consumptiemiddel. Dit was de kunst die de handelsmarkt prefereerde: kunstinkopers waren niet geïnteresseerd in zogenaamde 'moeilijke kunst'.⁵⁹

Kunst die met het consumentisme meeding wordt *commodity art* genoemd. Haim Steinbachs *Supremely Black* (afb. 4, 1985) en Jeff Koons' *Inflatable Flower and Bunny* (afb. 5, 1979) zijn hier voorbeelden van. Beide kunstenaars maakten gebruik van toe-eigening. Hierbij krijgt een bestaande afbeelding of voorwerp een nieuwe context. In dit geval plaatst zowel Koons als Steinbach een alledaags object in een museum. De Amerikaanse kunsthistoricus Irving Sandler stelt dat *commodity art* slechts de

⁵⁰ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 337.

⁵¹ Michiel Leezenberg en Gerard de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor de geesteswetenschappen*, Amsterdam 2012, p. 248.

⁵² Michiel Leezenberg en Gerard de Vries 2012 (zie noot 51), p. 249.

⁵³ Michiel Leezenberg en Gerard de Vries 2012 (zie noot 51), p. 248.

⁵⁴ Michiel Leezenberg en Gerard de Vries 2012 (zie noot 51), p. 248.

⁵⁵ Michiel Leezenberg en Gerard de Vries 2012 (zie noot 51), pp. 248-249.

⁵⁶ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 205.

⁵⁷ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, Michigan 1995 (1981), p. 79.

⁵⁸ Peggy Phelan 2001 (zie noot 2), p. 40.

⁵⁹ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 205.

tijdsgeest wilde weerspiegelen: kunst werd medeplichtig aan het consumentisme.⁶⁰ Echter, de toe-eigening van objecten door *commodity art* veroorzaakte vragen binnen het kunsttheoretische discours over representatie en perceptie.⁶¹ Deze kunst weerspiegelde de maatschappij maar hield haar gelijktijdig een spiegel voor.

Anderzijds waren er kunstenaars die tegen het met het gedachtegoed van Baudrillard samenhangende consumentisme en massamedia ingingen. Door middel van het deconstructivisme probeerden zij de samenleving bewust te maken van de heersende structuren in de maatschappij.⁶² Ook de culturele constructie van identiteit en realiteit was een belangrijk onderwerp. Deze kunststroming wordt *destruction art* genoemd.⁶³ Om de maatschappij te bereiken, werden deze kunstwerken veelal verspreid in de openbare ruimte zoals bijvoorbeeld de Amerikaanse kunstenaar Jenny Holzers *Truisms* (afb. 6, 1982). Dit werd tentoongesteld op Times Square in New York. Het kunstwerk bestond uit uitspraken over de samenleving waarin Holzer haar mening gaf, vaak vanuit de positie van de vrouw. Holzer doet normatieve expliciete uitspraken over structuren in de samenleving, waarmee ze aandacht vestigde op zaken die normaal gesproken onbewust geaccepteerd worden.

2.2 Kruger en het Postmodernisme

Kruger maakte *destruction art*. Door middel van de toe-eigening van afbeeldingen uit tijdschriften legde ze een relatie tussen de commercie en de manier waarop cultuur het menselijk leven vormgeeft. In haar kunstwerken gebruikte Kruger de commercie voor haar eigen doeleinde: zij gebruikt de verleiding van commerciële marketing om aandacht voor haar werk af te dwingen.⁶⁴ *Untitled (Your gaze hits the side of my face)* uit 1981 (afb. 7) is hier een illustratie van: tekst en afbeelding werken samen op een manier die reclameachtig aandoet. Kruger speelde met Baudrillards notie van kunst als consumentisme. Door haar werk te beschouwen als handelswaar werd haar kunst belangrijk voor de maatschappij.⁶⁵ Kruger stelde haar werk niet alleen tentoon in musea maar ook in de openbare ruimte door middel van posters en tassen.

In een interview met televisieprogramma *Egg: the Arts Show* legde Kruger uit waarom de kracht van macht belangrijk is. Het hebben van macht betekent invloed kunnen uitoefenen op anderen: 'power slices in a lot of ways. [...] It can deal with the inequities of money; [...] the inequities of color; the inequities of gender. And how some voices have been unheard, and some faces unseen, and I am interested in how that plays out in our culture.'⁶⁶

⁶⁰ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 484.

⁶¹ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 213.

⁶² Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 383.

⁶³ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 375.

⁶⁴ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 391.

⁶⁵ Ann Goldstein, "Bring in the World" Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 25-36, p. 33.

⁶⁶ Anoniem, "Interview with Barbara Kruger", *Egg: the Arts Show*, z.j. Online http://www.pbs.org/wnet/egg/217/kruger/interview_content_1.html (bezoekt op 20 mei 2014).



Afbeelding 4. Haim Steinbach, *Supremely Black*, 1985.



Afbeelding 5. Jeff Koons, *Inflatable Flower and Bunny*, 1979.



Afbeelding 6. Jenny Holzer, *Truisms*, 1982.



Afbeelding 7. Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981.

Naast Baudrillard zijn invloeden van andere wetenschapsfilosofen te herkennen in Krugers werk, zoals Jacques Lacan en Roland Barthes. Barthes' concept van de *rhetoric of the image* heeft Kruger beïnvloed in haar omgang met kunst en marketing.⁶⁷ De *rhetoric of the image* een strategie waarbij een visueel beeld betekenis aan het publiek oplegt in plaats dat het publiek betekenis geeft.⁶⁸ Ook Lacans notie van spiegelstadia is in Krugers werk herkenbaar.⁶⁹ Kruger sprak haar publiek aan in haar werk. Dit doet zij door het gebruik van zowel de eerste als de tweede persoon: 'you', 'we', 'they' en 'I'. Dit leidt tot de vraag tot wie Kruger zich richtte en vanuit welke persoon, context en situatie deze vragen gesteld worden.⁷⁰ Identiteit is geen zekerheid. Kruger pastte deze vraagstukken toe door bestaande afbeeldingen te zich toe te eigenen. Door de toe-eigening van bestaande afbeeldingen en tekst vindt deconstructie plaats.

2.3 Het poststructuralisme

Baudrillard, Derrida, Lacan en Barthes horen bij het poststructuralisme, een filosofische stroming uit de jaren '70 en '80, oorspronkelijk uit Frankrijk. Het poststructuralisme had veel intellectuele overeenkomsten met het Postmodernisme. Het poststructuralisme richtte zich op het blootstellen van tekens en codes binnen de maatschappij.⁷¹ De kern van de theorieën van zowel Baudrillard, Derrida, Lacan als Barthes gaan over de relatie van machtsstructuren. Dit zijn machtsstructuren die bestaan binnen taal, afbeeldingen en de samenleving. Het doel is het ontmaskeren van structuren die binnen de samenleving als algemeen geldend beschouwd worden.⁷²

Het poststructuralisme ontmaskerde niet alleen structuren in de maatschappij. Het bood ook manieren waarop kunstenaars de samenleving van deze machtsstructuren bewust konden maken. Sandler is van mening dat Kruger vrouwelijke stereotypes binnen de maatschappij gebruikt om de machtbalans tussen man en vrouw te herstellen.⁷³ Hierom noemt de Amerikaanse kunstcriticus Kate Linker Kruger een 'social commentator and a political agitator'.⁷⁴ Kruger is het hier niet mee eens: 'I never say I do political art, nor do I do feminist art. I am a woman who's a feminist, who makes art.'⁷⁵

2.4 Kruger en het feminisme

Kruger wil niet in het hokje 'feministische kunst' geplaatst worden. Zij is echter wel feminist, waardoor haar kunst een uiting vormt waar feministische invloeden aan de basis liggen. Zowel Krugers persoonlijke overtuiging als feministische kunst in het algemeen stammen uit de vrouwenbeweging, de *Women's Liberation movement*.⁷⁶ Begin jaren '60 verscheen de Amerikaanse feministische auteur Betty Friedans *The Feminine Mystique* (1963), een verslag over de geïdealiseerde rol van de perfecte

⁶⁷ Rosalyn Deutsche, "Breaking Ground: Barbara Kruger's Spatial Practice" Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 74-84, p. 74.

⁶⁸ Rosalyn Deutsche 1999 (zie noot 67), p. 74.

⁶⁹ Gary Indiana, "The War at Home", Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 9-12, p. 10.

⁷⁰ Gary Indiana 1999 (zie noot 69), p. 10.

⁷¹ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 214.

⁷² Irving Sandler 1996 (zie noot 40), p. 340.

⁷³ Irving Sandler 1996 (zie noot 40), p. 391.

⁷⁴ Kate Linker 1996 (zie noot 14), p. 12.

⁷⁵ Christopher Bollen z.j. (zie noot 13).

⁷⁶ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 183

huisvrouw in Amerika. Hieruit bleek dat de rol van huisvrouw geen voldoening gaf.⁷⁷ De feministische beweging wilde een verschuiving tussen de traditionele rolverdeling tussen man en vrouw.⁷⁸

De omschakeling naar een conservatief Republikeins beleid in de jaren '80 had negatieve gevolgen voor de rol van de vrouw in de maatschappij. De Amerikaanse sociaalwetenschapper en psycholoog Rebecca Klatch geeft aan dat de conservatieve politieke beweging het feminisme zag als een van de 'primary forces of moral decay', omdat de beweging zich af zou zetten tegen 'de familie' als geheel en de conventionele status van 'huisvrouw' in het bijzonder.⁷⁹

In de jaren '80 begon het feminisme te kijken naar de psychoanalytische concepten over de sociale en culturele constructie van de begrippen 'man' en 'vrouw'.⁸⁰ Dit leidde tot discussies over gender. Waar sekse de biologische en aangeboren verschillen tussen man en vrouw aanduidt, doelt gender op de cultureel bepaalde verwachtingspatronen voor de man en de vrouw die ontstaan binnen taal. Niet langer bepaalde sekse de identiteit van het individu.⁸¹ Het gedachtegoed van het poststructuralisme had eveneens hier invloed.

Het feminisme toonde ook interesse in Derrida's deconstructivisme.⁸² Taal was belangrijk bij de constructie van machtsverhoudingen tussen man en vrouw, omdat het bepaalt hoe de mens zichzelf, zowel bewust als onbewust, waarneemt. Taal kenmerkt het individu als mannelijk of vrouwelijk.⁸³ Op welke manier taal dit doet, is afhankelijk van de culturele normen binnen de desbetreffende samenleving. Uiteindelijk lieten de feministen de biologische verschillen tussen man en vrouw los en richtten zich enkel nog op taal.⁸⁴ Door de bewustwording van het onderscheid tussen sekse en gender ontstond aandacht voor kracht van culturele maakbaarheid.

De Amerikaanse kunstcriticus Lucy Lippard vindt feministische kunst geen stijl of stroming, maar een 'value system, a revolutionary strategy [...] to change the character of art.'⁸⁵ Echter, de ontwikkelingen binnen de feministische beweging worden grotendeels weerspiegeld in de ontwikkelingen van feministische kunst. In de jaren '70 richtte feministische kunst zich op de manier waarop vrouwelijke identiteit vorm kreeg. Daarom maakten veel kunstenaars kunst met als onderwerp kenmerken die deze identiteit bepaalden, zoals het vrouwenlichaam of de vrouwelijke rol in de samenleving.⁸⁶

De Amerikaanse kunstenaar Hannah Wilke's *S.O.S. Starification Object Series* uit 1974-79 (afb. 8) bestaat uit foto's gemaakt tijdens een optreden waarbij ze al kauwgomkauwend in verschillende stereotype rollen (zoals huisvrouw en stoeipoes) met het publiek flirtte. De kauwgom kneedde ze in labiale vormen om ze vervolgens

⁷⁷ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York 1982 (1963), pp. 13-15.

⁷⁸ Claude S. Fisher 2010 (zie noot 38), p. 138.

⁷⁹ Rebecca Klatch 1990 (zie noot 34), pp. 534-535.

⁸⁰ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 359;

Helen Reckitt en Peggy Phelan 2001 (zie noot 9), p. 110.

⁸¹ Neil Campbell en Alisdair Kean 2013 (zie noot 12), p. 233.

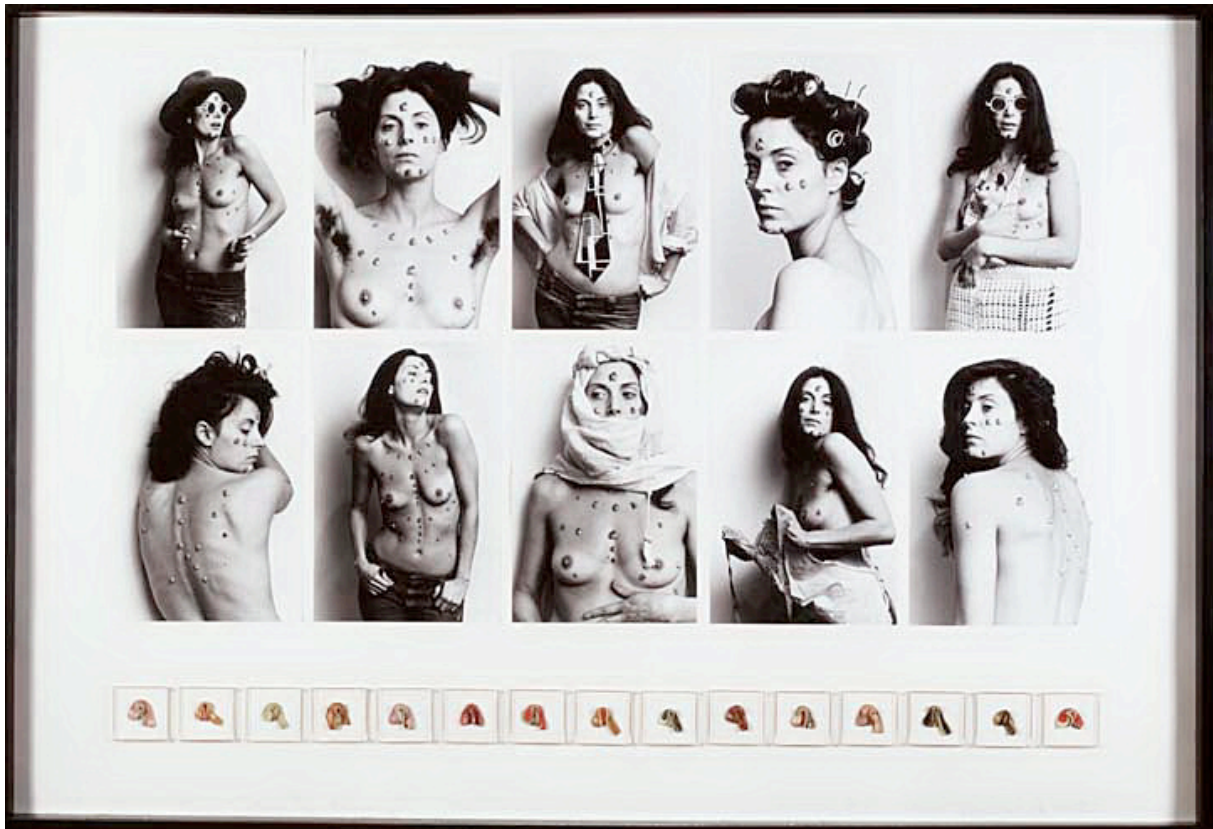
⁸² Neil Campbell en Alisdair Kean 2013 (zie noot 12), p. 233.

⁸³ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 359.

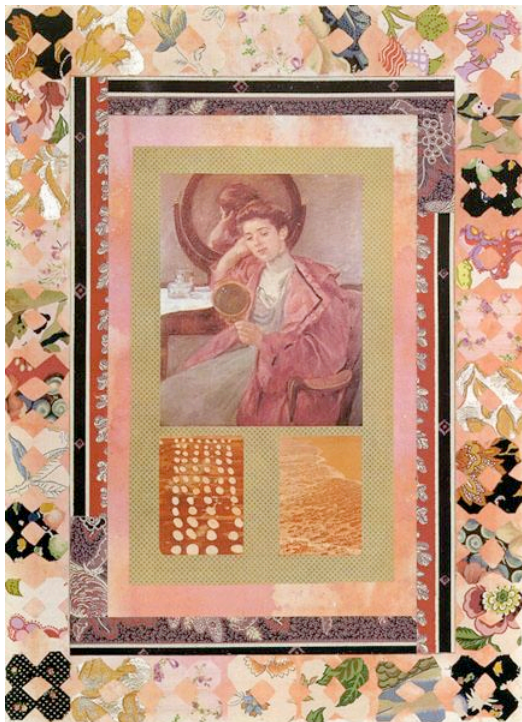
⁸⁴ Irving Sandler 2004 (zie noot 40), p. 359.

⁸⁵ Lucy Lippard, *The Glass Swann: Selected Feminist Essays on Art*, New York 1995, pp. 328-329.

⁸⁶ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 183-187.



Afbeelding 8. Hannah Wilke, *Starification Object Series*, 1974-79.



Afbeelding 9. Miriam Schapiro, *Mary Cassatt and Me*, 1974.



Afbeelding 10. Barbara Kruger, *Touch Noogies 2*, 1972.

op haar lichaam te plakken. Op deze manier markeerde ze haar lichaam als letterlijk als vrouwelijk en bekritiseerde ze schoonheidsrituelen.⁸⁷ De Amerikaanse kunstenares Mariam Schapiro richt zich op vrouwelijke handarbeid. *Mary Cassatt and Me* (afb. 9, 1976) is een collage waarin Schapiro specifiek vrouwelijke materialen gebruikt, zoals stof, linten en behang.⁸⁸ In Krugers kunstwerken uit de jaren '70 kwam deze materiaalkeuze ook terug: zij maakte grote wandkleden, bestaande uit linten, pailletten, garen, kralen en veren, zoals *Touch Noogies* (afb. 10, 1972).⁸⁹

Door de conservatieve wending van de politiek in de jaren '80 was er een afname van activerende feministische kunst.⁹⁰ In plaats daarvan werd de deconstructie van visuele representatie van identiteit belangrijk.⁹¹ Deze deconstructie werd binnen het feminisme door middel van structuren in taal onderzocht. Binnen de kunst betekende dit dat deze structuren zichtbaar gemaakt werden. De Amerikaanse kunstenares en feministe Judy Chicago's *The Dinner Party* (afb. 11, 1974-79) is een herdenking voor negenendertig historische vrouwen. Het werk is een tijdslijn van de ondergang van de matriarch en de opkomst van de patriarch.⁹² Hierdoor wordt de ontwikkeling van de maatschappelijk positie tussen man en vrouw duidelijk. Kruger sprak de samenleving direct aan met haar maatschappelijk geëngageerde collages. *Untitled (Your gaze hits the side of my face)* (afb. 7) spreekt ook over de manier waarop vrouwen continu (door mannen) bekeken worden en altijd aan een standaard van schoonheid moeten voldoen.⁹³

Ondanks dat Kruger naar eigen zeggen geen feministische kunst maakte, is in haar werk de ontwikkeling van de feministische optiek en de daaraan verbonden feministische kunst herkenbaar: van handwerk naar de structuur van identiteit. Krugers eerste kunstwerken uit de jaren '70 waren grote wandkleden. In de jaren '80 begon ze de samenleving direct aan te spreken met haar maatschappelijk geëngageerde collages.

⁸⁷ Peggy Phelan en Helen Rickett 2001 (zie noot 9), p. 107.

⁸⁸ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 187.

⁸⁹ Ann Goldstein 1999 (zie noot 65), p. 29.

⁹⁰ Erika Doss 2002 (zie noot 11), p. 183-187.

⁹¹ Peggy Phelan en Helen Rickett 2001 (zie noot 9), p. 110.

⁹² Peggy Phelan en Helen Rickett 2001 (zie noot 9), p. 111.

⁹³ Peggy Phelan 2001, (zie noot 2), p. 40.



Afbeelding. 11. Judy Chicago,
***The Dinner Table*, 1974-1979.**

3. De betekenis van sprookjesverhalen in Amerika na WOII

Wanneer over de thematiek of de stereotypes binnen het sprookjesverhaal wordt gesproken, gaat het over terugkerende elementen die betekenis geven aan het verhaal. Voor sprookjesverhalen zijn dit elementen zoals bijvoorbeeld de rol van prins, prinses en de boze stiefmoeder maar ook magische handelingen, zoals een magische spreuk uitspreken. In de jaren '50 en '60 in Amerika groeide de interesse voor het sprookjesverhaal in feministische kring door de Franse auteur Simone de Beauvoir en de Amerikaanse auteur Betty Friedan.⁹⁴ Het sprookje werd geïnterpreteerd en geanalyseerd aan de hand van feministische benaderingswijzen. Deze interpretatie veranderde naarmate de insteek van het feminisme veranderde. In de jaren '70 verschenen er naslagwerken vanuit een verschillende disciplines, waaronder van Bettelheim en Zipes.

3.1 Het sprookjesverhaal en het feminisme

Zoals uit de inleiding blijkt, werd de feministische bewustwording vergeleken met een sprookjesverhaal. Deze ontwakning werd beschouwd als een positieve ontwikkeling. Het sprookjesverhaal zelf werd echter gezien als een negatieve bijdrage aan de maatschappij.

Het onderscheid tussen man en vrouw was essentieel voor de feministische optiek van het sprookje. De feministische beweging was zich bewust van de invloed die het sprookjesverhaal had op de samenleving. Vanaf de jaren '50 van de vorige eeuw verwachtte de Amerikaanse samenleving van de Amerikaanse vrouw dat zij de rol van huisvrouw, echtgenote en moeder vervulde. In de feministische optiek vervulde deze vrouw dezelfde rol als de sprookjesprinses.⁹⁵ Feministische auteurs zoals Friedan en De Beauvoir zagen het sprookjesverhaal als een schuldige aan de instandhouding van de passieve vrouwenrol in de maatschappij.⁹⁶

Uit onderzoek van de Amerikaanse folklorist Kay Stone blijkt dat de vrouw zich realiseerde dat het sprookjesverhaal geen weergave is van de realiteit.⁹⁷ Daarom is het opvallend dat het sprookjesverhaal toch een ideaalbeeld schept.⁹⁸ Dit is het ideaal waarin enkel de mooie en passieve onzelfzuchtige vrouw haar ware liefde vindt. Het doorbreken van het ideaalbeeld was hierdoor belangrijk voor het zelfbeeld van de vrouw. Feministische schrijvers vielen niet het authentieke sprookjesverhaal in diens historische context aan, maar de positie van het sprookjesverhaal binnen de Amerikaanse samenleving.

Deze opinie veranderde in de jaren '70 en '80. Aandacht werd besteed aan de feminiene en masculiene stem binnen personages, onafhankelijk van de sekse.⁹⁹ Hierdoor ontstond meer aandacht voor het sprookjesverhaal als een proces van

⁹⁴ Betty Friedan 1982 (zie noot 77), p. 118; Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Constance Borde en Sheila Malovany-Chevallier (trans.), London 2009 (1949), p. 126.

⁹⁵ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 110.

⁹⁶ Betty Friedan 1982 (zie noot 77), p. 118; Simone de Beauvoir 2009 (zie noot 94), p. 126.

⁹⁷ Kay Stone, *Some Day Your Witch Will Come*, Detroit 2008, p. 56.

⁹⁸ Kay Stone 2008 (zie noot 97), p. 56.

⁹⁹ Kay Stone 2008 (zie noot 97), p. 57.

innerlijke ontwikkeling van de vrouw.¹⁰⁰ Er ontstond ruimte om specifiek naar de actieve in plaats van de passieve vrouwenrol te kijken. Deze eerder ongehoorde masculiene vrouwenstem werd gevonden in de stem van de dominante vrouw, zoals de heks of de boze stiefmoeder.¹⁰¹ De negatieve vrouwenrollen werden hierdoor op een positieve manier geïnterpreteerd. Daarnaast vestigde de feministische beweging in het algemeen meer aandacht op de actieve rollen binnen het sprookje, vertolkt door zowel mannen als vrouwen, omdat deze slechts een constructie waren die binnen de structuur van het sprookjesverhaal bestonden. Vanuit het deconstructivisme wilde het feminisme deze structuur loslaten.

3.2 Het sprookjesverhaal en Bettelheim

Medio jaren '70 schreef Bettelheim *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1977). Dit is een boek over sprookjesverhalen, benaderd vanuit de psychologie. Het boek biedt een overzicht van verschillende sprookjes, door Bettelheim geanalyseerd. Hiervoor baseerde Bettelheim zich op het gedachtegoed van psycholoog Sigmund Freud. Bettelheims uitgangspunt was dat sprookjesverhalen essentiële hulpmiddelen zijn voor kinderen bij de ontwikkeling van het innerlijke karakter.¹⁰²

Het boek is geschreven voor ouders en opvoeders van kinderen. Bettelheim wilde ouders en opvoeders bewust maken van het belang van het sprookje en de handvatten die het sprookje biedt aan het kind om zijn onafhankelijkheid en identiteit te vinden.¹⁰³ Deze handvatten nemen vorm aan doordat sprookjesverhalen onbewust psychologische processen teweegbrengen in het kinderhoofd.¹⁰⁴ De gebeurtenissen in sprookjes weerspiegelen gebeurtenissen uit de realiteit. Kinderen kunnen vervolgens beter met de realiteit omgaan door de structuur die het sprookjesverhaal biedt.¹⁰⁵ De 'gelukkige afloop' van het sprookjesverhaal dient hierbij als een geruststelling dat elk probleem in de realiteit overwonnen kan worden.

In *The Uses of Enchantment* legt Bettelheim deze analytische processen uit aan de ouder door de processen toe te passen op verschillende sprookjes. De lezer wordt bewust gemaakt wat het kind onbewust meemaakt. Bettelheim schrijft specifiek over het effect van sprookjes op kinderen. Volwassenen hebben geen baat bij het sprookjesverhaal, omdat zij rationaliteit nodig hebben om onderliggende psychologische processen op te merken.¹⁰⁶ Dit ontbreekt in het sprookje.

3.3 Ontvangst van Bettelheims *The Uses of Enchantment*

In eerste instantie was *The Uses of Enchantment* een groot succes. In 1976 won het boek de National Book Critics Circle Award in de categorie 'Criticism' en in 1977 de National Book Award in de categorie 'Contemporary Thought': twee prestigieuze

¹⁰⁰ Kay Stone 2008 (zie noot 97), pp. 56-57.

¹⁰¹ Kay Stone 2008 (zie noot 97), p. 58.

¹⁰² Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York 1977, p. 7.

¹⁰³ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 164.

¹⁰⁴ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 6.

¹⁰⁵ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 7.

¹⁰⁶ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 166.

Amerikaanse literatuurprijzen.¹⁰⁷ Bettelheims invalshoek werd gezien als een openbaring van de rol die sprookjesverhalen speelden in de maatschappij. De Amerikaanse filosoof James Heisig roemde Bettelheim voor de manier waarop hij de ouderinzicht geeft in het ontwikkelingsproces van het kind.¹⁰⁸ In de jaren '90 veranderde deze opinie, toen na Bettelheims overlijden werd ontdekt dat hij niet gepromoveerd of überhaupt afgestudeerd was in psychologie en dat hij in *The Uses of Enchantment* plagiaat had gepleegd.¹⁰⁹

Zipes had als snel na het verschijnen van *The Uses of Enchantment* kritiek op Bettelheim. Zipes noemde Bettelheim te autoritair en te moralistisch.¹¹⁰ Bettelheim deed alsof zijn interpretaties de enige en absolute wijze was waarop het sprookjesverhaal betekenis kan hebben.¹¹¹ Hier was Zipes het niet mee eens. Ook bekritiseerde Zipes Bettelheim omdat Bettelheim geen rekening hield met onderscheid tussen sekse, leeftijd, etniciteit en sociaal milieu.¹¹² Dat Bettelheim geen onderscheid maakte tussen het effect van sprookjes op jongens of op meisjes was eveneens een groot ongenoegen van de feministische beweging. De feministen, waaronder Stone, zagen juist wel een verschil zien in de mate waarop het sprookjesverhaal invloed uitoefent.¹¹³

Toch bracht Bettelheim psychoanalytische interpretaties van het sprookje onder de aandacht van het grote publiek.¹¹⁴ Door de wijde verspreiding en populariteit heeft *The Uses of Enchantment* een belangrijke rol gespeeld in de analyse van sprookjesverhalen.¹¹⁵ De Amerikaanse folklorist Alan Dundes geeft aan dat ondanks Bettelheims gebrek aan wetenschappelijke kennis, Bettelheims analyses van sprookjes 'briljant' waren.¹¹⁶ Bettelheims redenering bood nieuwe inzichten en is wetenschappelijk relevant, hoewel de manier waarop zijn bijdrage tot stand kwam niet geheel wetenschappelijk was.

3.4 Het sprookjesverhaal als de sociale constructie

Volgens Zipes fungeren sprookjesverhalen als sociale constructie om de realiteit vorm te geven. De analyse van sprookjesverhalen is hierdoor ondergeschikt aan de maatschappelijke functie van de verhalen. In *Breaking the Magic Spell* (1979) geeft Zipes aan dat in de feodale samenleving sprookjesverhalen toebehoorden aan de laagste klasse.¹¹⁷ Het hoopvolle einde van het sprookje symboliseerde de wens naar een

¹⁰⁷ "National Book Award - 1977". <http://www.nationalbook.org/nba1977.html#.U5F-fpSwYpI> (bezoekt op 6 juni 2014);

"Winners 1976" http://bookcritics.org/awards/past_awards/ (bezoekt op 6 juni 2014).

¹⁰⁸ James W. Heisig, "Bruno Bettelheim and the Fairy Tales", *Children's Literature*, vol. 6 1977, pp. 93-114, pp. 94-95.

¹⁰⁹ Alan Dundes "Bruno Bettelheim's Uses of Enchantment and Abuses of Scholarship", *The Journal of American Folklore*, vol. 104, no. 411 1991, pp. 74-83, p. 76-79 & p. 83.

¹¹⁰ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 164.

¹¹¹ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 164.

¹¹² Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 165.

¹¹³ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 226.

¹¹⁴ Alan Dundes 1991 (zie noot 109), p. 83.

¹¹⁵ Alan Dundes 1991 (zie noot 109), p. 83.

¹¹⁶ Alan Dundes 1991 (zie noot 109), pp. 76-77.

¹¹⁷ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 12.

beter leven. Dit utopische beeld illustreert de mogelijkheid van een (onwaarschijnlijke en plotselinge) stijging op de maatschappelijke ladder.¹¹⁸

De media van de contemporaine samenleving verandert echter de functie van het sprookjesverhaal.¹¹⁹ Zipes constateert dat sprookjes ingezet worden in reclames en advertenties, maar ook in de cultuurindustrie vanuit Hollywood. De beelden die het publiek absorbeert, creëren idealen waar de Amerikaanse bevolking aan moet voldoen.¹²⁰ Zipes maakte gebruik van theorieën uit het poststructuralisme. Het gedachtegoed van Baudrillard is herkenbaar wanneer Zipes stelt dat Hollywood het utopieaspect van het sprookje teniet doet. Hollywood 'reduced the American hopes and dreams to formulas which prescribed how to gain a measure of happiness by conforming to the standards of the industry's work ethos.'¹²¹ Maatschappelijke behoeftes werden opgelegd door de media en de consumentenmaatschappij: waar voorheen de maatschappij behoeftes en dromen projecteerde op sprookjesverhalen, fungeerden sprookjesverhalen nu als een maatstaaf waaraan de maatschappij moest voldoen.

Zipes vindt dit een slechte ontwikkeling. Hij is van mening dat het sprookjesverhaal zijn oorspronkelijke plaats in de samenleving moet herclaimen. Er moet een radicale herijking van het sprookjesverhaal plaatsvinden om de oorspronkelijke maatschappelijke positie te verwerven die het traditionele sprookjesverhaal vervulde.¹²² De maatschappij moet zich afwenden van de consumptie om terug te keren naar haar oorspronkelijkheid: de mens. Ook hierin is het poststructuralisme herkenbaar. Zipes vraagt om een deconstructie van het sprookjesverhaal.

Kruger's mening over Hollywoodfilms komt overeen met Zipes' standpunt over de media-invloed op sprookjesverhalen. Zowel sprookjesverhalen als Hollywoodfilms worden volgens hen ingezet voor de creatie van de geïdealiseerde Amerikaanse samenleving. Kruger bekritiseerde Hollywood en de media, die 'onzichtbare' constructies van gender en seksualiteit overbrachten op de samenleving.¹²³

Kruger snapt dat deze constructies afleiding kunnen bieden van het leven van alledag: 'They seem to locate themselves in a kind of free zone, offering dispensations from the mundane particularities of everyday life [...]', maar tegelijkertijd noemt ze het 'ridiculous' als men zich bewust is van deze conventies nog steeds verleid kan worden.¹²⁴ Zowel Zipes als Kruger vragen om deconstructie die de structuren van de samenleving blootlegt en het valse gevoel van zekerheid weergeeft.

Eenzijds wordt het sprookje voorgedragen als een oplossing voor moeilijkheden in het dagelijks leven (aldus Bettelheim), terwijl anderzijds het sprookje juist moeilijkheden veroorzaakt door stereotypering, ongelijke machtsverhoudingen en opgelegde normen

¹¹⁸ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 12.

¹¹⁹ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 102.

¹²⁰ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 102.

¹²¹ Jack Zipes 1979 (zie noot 21), pp. 105-115.

¹²² Jack Zipes 1979 (zie noot 21), p. 127.

¹²³ Helena Reckitt en Peggy Phelan 2001 (zie noot 9), p. 123.

¹²⁴ Barbara Kruger en Richard Price, "Interview with Barbara Kruger and Richard Price", *BOMB Magazine* 1982.

vanuit de consumptiemaatschappij (volgens de feministische insteek en Zipes).¹²⁵ Het feminisme kijkt sprookjesverhalen vanuit de rol van de vrouw, terwijl Bettelheim sprookjes vanuit het perspectief van het kind benadert. Bettelheim bevestigt de structuur binnen het sprookjesverhaal, terwijl Zipes het als essentieel ziet dat de consumptiefunctie van het sprookje wordt gedeconstrueerd.

Toch zijn deze interpretaties vergelijkbaar, omdat zij het beide hebben over de onderliggende betekenis van sprookjes. Zowel de feministische interpretatie als Bettelheim bespreken de notie van persoonlijke ontwikkeling en de functie die het sprookjesverhaal hierin speelt. De Amerikaanse germanist en folklorist Maria Tartar ondersteunt deze opinie over sprookjesverhalen wanneer zij stelt dat de metamorfose van de ziel de kern van het sprookje vormt.¹²⁶ Zipes' is van mening dat niet alleen de stereotypes binnen het sprookjesverhaal moeten veranderen, maar ook de maatschappelijke functie: er moet een metamorfose van de samenleving plaatsvinden.

¹²⁵ Kay Stone 2008 (zie noot 97), p. 53.

¹²⁶ Maria Tartar, "Why Fairy Tales Matter. The Preformative and the Transformative", *Western Folklore*, z.j., pp. 54-66, p. 60.

4. Kruger en sprookjesverhalen

Kruger ontleedt maatschappelijke en culturele conventies. Deze conventies werden onder andere door sprookjesverhalen in stand gehouden. In dit deel van het onderzoek is geanalyseerd op welke manier Kruger kenmerken vanuit sprookjesverhalen gebruikte in haar kunst. Om tot de onderliggende betekenis van de sprookjesverhalen te geraken zullen de theorieën van Bettelheim en verschillende auteurs, waarvan sommige feministisch, worden toegepast op het werk van Kruger. Het is belangrijk om te vermelden dat thematiek vanuit sprookjes niet de enige laag van betekenis in Krugers werk is. Dit onderzoek maakt duidelijk dat zij gebruik maakte van de invloed van machtsverhoudingen die ook in sprookjes voorkomen. Kruger heeft geen uitspraken gedaan over sprookjesverhalen, waardoor het niet met zekerheid te stellen is dat zij bewust sprookjesverhalen gebruikte. Uit de onderstaande analyse zal blijken dat het zeer voor de hand ligt dat Kruger over de kennis van de feministische interpretatie van sprookjesverhalen beschikte.

4.1 Formele kenmerken: kleur- en taalgebruik

De kunstwerken die in dit onderzoek geanalyseerd worden, zijn – op één uitzondering na – op dezelfde manier opgebouwd: een zwart-witfoto, met daarop een tekst in een rood, schreefloos lettertype. Rood is de enige kleur die Kruger gebruikt in haar kunstwerken. Opvallend genoeg wordt deze kleur als kenmerkend gezien voor het sprookjesverhaal.¹²⁷ Het is de kleur van bloedvergieten en oorlog, van hartstochtelijke passie en liefde, maar ook van de druppels bloed wanneer Sneeuwwitjes moeder haar vinger prikt.¹²⁸ Sneeuwwitje zelf heeft dezelfde kenmerkende kleuren als een kunstwerk van Kruger: '[...] as white as snow, as red as blood, and as black as the wood of the window frame.'¹²⁹

De Portugese antropoloog en folklorist Francisco Vaz da Silva is van mening dat deze drie-eenheid van kleuren de vrouw representeert in het sprookjesverhaal. Hierbij is rood de kleur van de verandering van een meisje naar een vrouw, aangegeven door het eerste rood: de menstruatie. Rood is dus een teken van de vrouwelijke seksualiteit en vruchtbaarheid.¹³⁰ De kleur wit staat voor zuiverheid of ongereptheid, zoals 'zuiver wit als sneeuw'.¹³¹ Zwart staat hier tegenover als teken voor zowel de dood als voor de magie van het sprookjesverhaal, die overwonnen moet worden.¹³² Deze overwinning kan dus zowel een overwinning op de dood als op de magie betekenen. Deze vinden vaak tegelijkertijd plaats. Zo kan Sneeuwwitje slechts aan de magie van haar

¹²⁷ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 213.

¹²⁸ Jacob en Wilhelm Grimm, *Complete Fairy Tales*, London/New York 2002, p. 214.

¹²⁹ Jacob en Wilhelm Grimm 2002 (zie noot 128), p. 214.

¹³⁰ Francisco Vaz da Silva, "Red as Blood, White as Snow, Black as Crow. Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales", *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tale Studies*, vol. 21 no. 2 2007, pp. 240-255, p. 244.

¹³¹ Francisco Vaz da Silva 2007 (zie noot 130), p. 245.

¹³² Francisco Vaz da Silva 2007 (zie noot 130), pp. 245-246.

stiefmoeder ontsnappen door de prins die haar in schijndode staat met kist en al, meeneemt, waardoor zij ontwaakt.¹³³

Krulers keuze voor deze drie-eenheid van kleuren is niet toevallig. Door haar werkervaring bij meerdere tijdschriften heeft zij van heel dichtbij gezien welke invloed reclame kan hebben.¹³⁴ Het schreeuwerige rood tegen een zwart-witte achtergrond trekt de aandacht van het publiek en werkt zodoende als een goede marketingstrategie. Het ligt meer voor de hand dat Kruger de kleuren hierom heeft uitgekozen dan vanwege hun symbolische betekenis. Toch is het interessant in de context van dit onderzoek dat de drie iconische kleuren van de vrouw binnen het sprookjesverhaal tevens de kleuren zijn waarmee Kruger werkt.

Een belangrijk aspect van Krulers kunst is de manier waarop zij taal gebruikt. Zoals eerder aangestipt werd door het feminisme, poststructuralisme en het Postmodernisme aandacht besteed aan de constructie van de realiteit door middel van taal. Taal kan een zekere mate van fysieke verandering teweegbrengen, wat volgens Derrida verklaard kan worden door de autoriteit van hiërarchische ordeningen binnen de taalkundige conventies.¹³⁵ Tartar verbindt een activerende waarde aan taal in sprookjes. Ze stelt dat enkel binnen het sprookjesverhaal woorden de mogelijkheid hebben om fysieke verandering teweeg te brengen.¹³⁶ Een fysieke transformatie wordt op gang gezet door een talige handeling. Dit is uitspreken van een magische spreuk, zoals 'Spiegelkje, spiegelkje aan de wand, wie is de mooiste van het land?'¹³⁷

Derrida laat echter zien dat taal ook in de realiteit fysieke verandering teweegbrengt. Het besef dat taal de macht heeft om de werkelijkheid te veranderen, zowel in het sprookjesverhaal als in de realiteit, was van grote betekenis voor de manier waarop Kruger taal gebruikte. Kruger gebruikt Derrida's hiërarchische structuren van taal om kunstmatige conventies van realiteit bloot te leggen. Zowel het sprookjesverhaal als Kruger doet aanspraak op de beeldende kracht van taal om verandering te brengen in de realiteit.

4.2 Untitled (*The marriage of Murder and Suicide*)

Untitled (The marriage of Murder and Suicide) (afb. 12, 1988) is een afbeelding van een man, die een appel vasthoudt waar een hap uit is genomen. Het is niet duidelijk of de man al een hap genomen heeft of juist op het punt staat dit te doen.

Een van de eerste associaties van de appel is het Bijbelverhaal over de zondeval van Adam en Eva. Hierbij verliezen zij hun onschuld door het eten van de verboden appel. Hierdoor worden zij zich bewust van goed en kwaad (Oude Testament: Genesis 3). Ook in 'Sneeuwitje' speelt de appel een prominente rol. De prinses deelt een appel met haar stiefmoeder, maar eet enkel het giftige, rode deel.¹³⁸ Bettelheim ziet dit als

¹³³ Jacob en Wilhelm Grimm 2002 (zie noot 128), p. 221. Als de prins tijdens het vervoeren van de kist struikelt, schiet het stuk appel uit Sneeuwitjes keel: hij wekt haar – onbewust en onromantisch – tot leven uit de magische 'dodenslaap'

¹³⁴ Kate Linker 1996 (zie noot 14), p. 16.

¹³⁵ Jacques Derrida. "Signature, Event, Context." In *Limited Inc.*, Evanston 1988, pp. 1-25, p. 18.

¹³⁶ Maria Tartar, z.j., (zie noot 126), p. 61.

¹³⁷ Maria Tartar, z.j., (zie noot 126), pp. 60-61.

¹³⁸ Jacob en Wilhelm Grimm 2002 (zie noot 128), p. 219.

het einde van haar zuiverheid: 'the redness of the apple evokes sexual associations like the three drops of blood which led to Snow White's birth, and also menstruation, the event that marks the beginning of sexual maturity.'¹³⁹ Door het eten van de appel wordt ze voor dood aangezien. Bettelheim ziet deze 'deathlike sleep' als een teken dat Sneeuwwitje nog niet klaar was om seksueel te ontwaken.¹⁴⁰ Zij had moeten wachten totdat deze volwassenheid gegroeid zou zijn. Door haar naïviteit beschikt Sneeuwwitje niet over de capaciteit om zichzelf uit deze staat van passiviteit te halen. De man moet dit voor haar doen – om uiteindelijk samen lang en gelukkig te leven. Echter, het dodelijke element van de 'deathlike sleep' kan eveneens duiden op de dood van Sneeuwwitjes onschuld en kindertijd.

De verwijzing naar 'moord' en 'zelfmoord' lijken in te spelen op Sneeuwwitjes dodenslaap. Volgens Zipes is het terugkerende thema 'huwelijk' een indicatie van de sociale functie van het traditionele feodale sprookjesverhaal.¹⁴¹ Kruger noemt dit huwelijk echter 'the marriage of murder and suicide.' Het eten van de appel leidt tot een seksuele bewustwording en het verlies van onschuld in zowel de Bijbel als het sprookjesverhaal.¹⁴²

Een interpretatie van dit kunstwerk is dat de al seksueel rijpe man naar de (nog) onschuldige, onvolwassen vrouw lonkt. In dit geval geeft zowel Bettelheim als Kruger de lezer/toeschouwer dezelfde boodschap mee: aanraking met seksualiteit voordat iemand er klaar voor is, resulteert in 'de dood'. Het is moord voor degene die de ander onder druk zet, maar voor degene die voor de verleiding kiest is het zelfmoord.

Het kunstwerk kan ook anders geïnterpreteerd worden. In dit kunstwerk is het niet duidelijk wie degene is die aanbiedt en wie ontvangt: de man, de vrouw, de toeschouwer? Deze verwisselbare rollen zorgen ervoor dat de machtsverhoudingen verschoven worden. De naïeve vrouw in de eerdere interpretatie verandert in Eva, of in de boze stiefmoeder, die de man de appel aanreikt. Beide appels brengen een verlies van onschuld teweeg, maar dit verlies hoeft geen negatieve gevolgen te hebben.

De appel staat centraal in het bewustwordingsproces. Door het verlies van onschuld groeit de kennis en levenservaring. Volgens Stone is de heks het sprookjeskarakter dat kenmerkend is voor wijsheid en kennis, wier positieve inbreng is dat zij de lezer laat inzien dat 'fierce [you have to be], when change is called for.'¹⁴³ Hierdoor wordt een overeenkomst tussen beide interpretaties de kracht van de vrouw zelf – namelijk haar zelfbewuste seksualiteit en kennis, of juist de notie om deze te weerstaan.

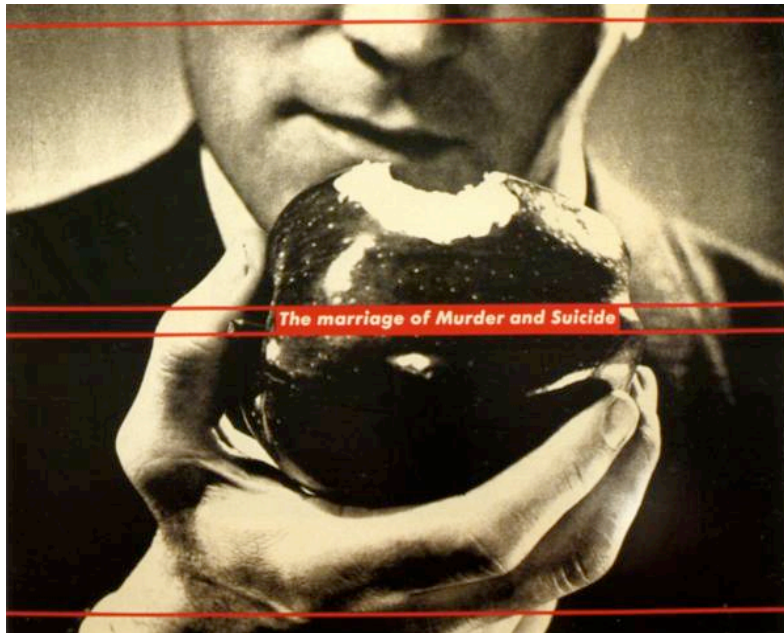
¹³⁹ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 213.

¹⁴⁰ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 213.

¹⁴¹ Jack Zipes, "Breaking the Disney Spell", Maria Tartar, *The Classic Fairy Tales*, London/New York, 1999, pp. 332-351, p. 333.

¹⁴² Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 213.

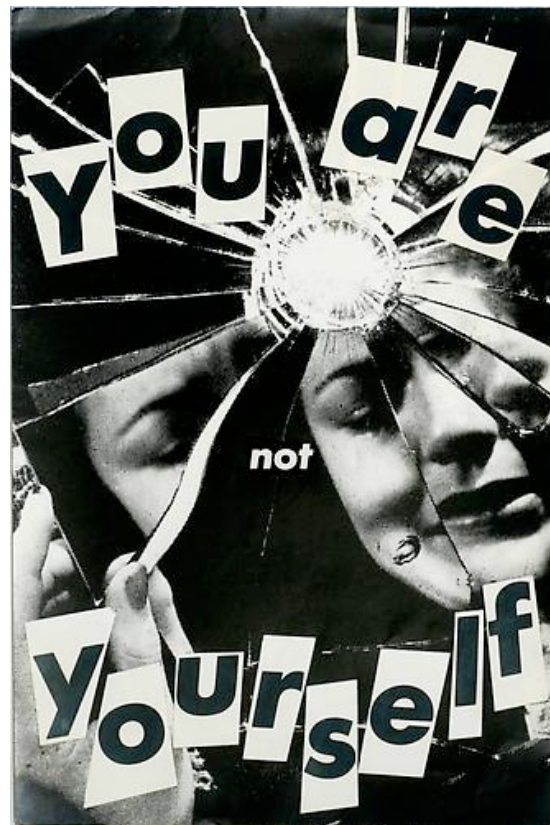
¹⁴³ Kay Stone 2008 (zie noot 97), p. 311.



Afbeelding 12. Barbara Kruger, *Untitled (The marriage of Murder and Suicide)*, 1988.



Afbeelding 13. Barbara Kruger, *Untitled (Who's the fairest of them all)*, 1989.



Afbeelding 14. Barbara Kruger, *Untitled (You are not yourself)*, 1981.

4.3 *Untitled (Who's the fairest of them all)*

Untitled (Who's the fairest of them all) (afb. 13, 1989) is het kunstwerk dat het duidelijkste en meest letterlijk verwijst naar het sprookjesverhaal 'Sneeuwitje'. Dit keer staat niet de prinses centraal, maar haar boze stiefmoeder, de Koningin. Zij vraagt aan de magische spiegel: '[...] who in this land is the fairest of all?'¹⁴⁴ Het verhaal gaat van start als de spiegel antwoordt dat niet zij, maar Sneeuwitje de mooiste is.

Bettelheim refereert aan de mythe van Narcissus als hij de Koningin bespreekt.¹⁴⁵ Hij koppelt de obsessie met het uiterlijk aan het proces van ouder worden: naarmate het kind (Sneeuwitje) opgroeit, komt de ouder dichter bij de aftakeling en de dood.¹⁴⁶ In de spiegel zoekt de Koningin bevestiging dat zij nog jong en begeerlijk is. Als Sneeuwitje een hap neemt uit het rode gedeelte van haar appel, ruilt zij haar reinheid in voor seksualiteit. De Koningin eet van het witte gedeelte, om haar reinheid en jeugd terug te krijgen.¹⁴⁷

De personages Sneeuwitje en haar stiefmoeder wordt in de feministische opvatting gezien als representatief voor de strijd tussen de twee verschillende manieren van de vrouwelijke ontwikkeling. Enerzijds wordt vanuit de maatschappij druk uitgeoefend om het voorbeeld van Sneeuwitje te volgen: de passieve rol die zich houdt aan patriarchale normen en waarden.¹⁴⁸ Anderzijds is er de rol van de Koningin: een mondig, sterk en actief karakter.¹⁴⁹ In de feministische interpretatie van 'Sneeuwitje' zegeviert de Koningin en vervult haar personage de belangrijkste functie. De glorificatie van het passieve vrouwelijke stereotype dient volgens de feministische beweging juist doorbroken te moeten worden.

Een ander element in dit werk is de spiegel zelf. Kruger refereert aan Lacans zogenoemde spiegelstadia in een interview met W.J.T. Mitchell wanneer deze vraagt naar het werk *Untitled (You are not yourself)* (afbeelding 14, 1981).¹⁵⁰ Lacans idee van spiegelstadia verwijst naar het moment waarop een kind zijn eigen spiegelbeeld herkent en zich ermee identificeert.¹⁵¹ De eerdere 'Ander' maakt nu onderdeel uit van het 'Zelf'. Kruger keert deze aanname om als zij stelt dat 'you are not yourself'. Ze confronteert het publiek met de kracht van het spiegelbeeld en is van mening dat het invloed heeft op zowel de fysieke als psychische identiteit: 'I would venture to guess that many people heed their mirrors at least five times a day and that vigilance certainly can structure physical and psychic identity.'¹⁵²

Untitled (Who's the fairest of them all) kan zowel gezien worden als commentaar op de ijdelheid en het verwachte perfecte uiterlijk van de vrouw in de Amerikaanse

¹⁴⁴ Jacob en Wilhelm Grimm 2002 (zie noot 128), p. 214.

¹⁴⁵ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 203.

¹⁴⁶ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), pp. 203-204.

¹⁴⁷ Jacob en Wilhelm Grimm 2002 (zie noot 128), p. 212.

¹⁴⁸ Maria Tartar, *The Classical Fairy Tales*, New York/London 1999, p. 76.

¹⁴⁹ Maria Tartar 1999 (zie noot 148), p. 76.

¹⁵⁰ W.J.T. Mitchell, "An Interview with Barbara Kruger", *Critical Inquiry*, Vol. 17 No. 2, 1991, pp. 434-448, p. 442.

¹⁵¹ Rosalind Krauss, "Notes on the Index. Seventies Art in America", *October*, vol. 3 1977, pp. 68-81, pp. 69-70.

¹⁵² W.J.T. Mitchell 1991 (zie noot 150), p. 442.

maatschappij, maar ook als een ode aan de boze maar sterke Koningin uit 'Sneeuwitje'. Het confronteert het publiek met de vluchtigheid van schoonheid en jeugd, maar suggereert tegelijkertijd, door de verwijzing naar de heks/stiefmoeder, dat de 'ijdele vrouw' meer in haar mars heeft dan het ideaalbeeld van de nederige en bescheiden vrouw. Hierdoor vormt de 'ijdele vrouw' eigenlijk een beter ideaalbeeld dan Sneeuwitje voor de contemporaine vrouw. Het blijft de vraag wie de toeschouwer in de vrouw in *Untitled (Who's the fairest of them all)* ziet.

4.4 *Untitled (What Big Muscles You Have!)*

Untitled (What Big Muscles You Have!) (afb. 15, 1983) is de afbeelding die afwijkt in deze reeks. In plaats van tekst over een afbeelding heen, is het in dit geval tekst over tekst. Deze achtergrond bestaat uit korte uitspraken, zoals 'my dignity, my professor of desire, my daddy'. Deze klinken als koosnaampjes. Over deze uitspraken staat de tekst 'What big muscles you have!'

Deze uitspraak refereert aan de machtsverhoudingen tussen man en vrouw. De vrouw heeft hierbij een ondersteunende en ondergeschikte rol, die het kunstwerk nu aanneemt. De toeschouwer wordt geprezen als hij of zij naar het kunstwerk kijkt. Tegelijkertijd confronteert dit werk de toeschouwer met de vraag waarom de man met deze verschillende koosnaampjes wordt geassocieerd. 'Provider', 'banker' en 'quarterback': het zijn rollen die de man in de Amerikaanse samenleving diende te vervullen. Het zijn 'titels' die aan mannelijkheid verbonden worden. Ze krijgen echter betekenis krijgen door het woordje 'mijn'. Doordat er een persoonlijk voornaamwoord aan toegevoegd is, worden het uitspraken waarmee het ego van de desbetreffende man wordt gestreeld.

De man in kwestie is echter een wolf in schaapskleding – of oma's oude nachtjapon. 'What big muscles you have!' past in het sprookjesverhaal 'Roodkapje', wanneer de titelfiguur het huisje van haar grootmoeder binnengaat en vermoedt dat er iets niet klopt. De uitspraak past in haar opsomming, na 'What big ears you have! [...] What big eyes you have! [...]' en 'What a terribly big mouth you have!'.¹⁵³ In Charles Perraults vertelling is de opsomming uitgebreider en behelst deze ook de uitspraak 'What big arms you have!'.¹⁵⁴ Deze scène vormt het slot van Charles Perraults versie van het sprookjesverhaal. Geen grootse redding voor het meisje: zij wordt opgegeten door de wolf. Bettelheim is van mening dat het thema van dit sprookjesverhaal draait om het verslonden worden en de verandering die dit teweegbrengt.¹⁵⁵

Dit brengt ons weer terug naar het onderwerp van dood en wedergeboorte. Ook 'Roodkapje' draait volgens Bettelheim om de ontluikende seksualiteit tijdens de verandering van meisje naar vrouw.¹⁵⁶ De kleur van Roodkapjes kapje, gegeven door haar grootmoeder, is hier ook een teken van: zoals eerder besproken staat de kleur rood gelijk aan seksualiteit, maar ook aan geweld. De wolf speelt hierin een centrale rol. Bettelheim ziet de wolf als de 'male seducer [...] who does not devour Little Red

¹⁵³ Jacob en Wilhelm Grimm 2002 (zie noot 128), p. 116.

¹⁵⁴ Charles Perrault, "Le Petit Chaperon Rouge", Andrew Lang, *The Blue Fairy Book*, London 1889, pp. 51-53, p. 53.

¹⁵⁵ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 169.

¹⁵⁶ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 173.

Cap immediately upon meeting her because he wants her to get into bed with him first.¹⁵⁷

Een overeenkomst met *Untitled (The marriage of Murder and Suicide)* (afb. 12) is duidelijk. Wederom staat, in de interpretatie van Bettelheim, de sprookjesvertelling centraal in de transformatie van het vrouwelijke personage van meisje naar vrouw. De wolf/man wordt gezien als degene die de seksuele daad, de initiator van de verandering, op gang zet.

Kruger maakt echter een persiflage van Roodkapjes naïeve onschuld. De ondervraging wordt een lofuiting, waarbij het ego van de wolf/man gestreeld wordt. Deze Roodkapje weet haar wolf te bespelen. Anders dan het naïeve meisje met het kapje, weet zij van de hoed en de rand en kan zij naïviteit aanwenden om haar zin te krijgen. Tartar gebruikt Roodkapjes vragen op eenzelfde manier in de door haar geschreven versie van 'Roodkapje'. Hierin overstelpt Roodkapje de wolf met vragen, waardoor ze weet te ontsnappen.¹⁵⁸ De ondergeschikte vrouwenrol wordt hier als kracht gezien. Kruger benadrukt dus zowel de maatschappelijke stereotypes als de manier waarop deze op verschillende manieren ingezet kunnen worden.

4.5 *Untitled (We don't need another hero)*

Kruger gebruikte de titel van een lied van de Amerikaanse zangeres Tina Turner, 'We Don't Need Another Hero', voor het kunstwerk *Untitled (We don't need another hero)* (afb. 16, 1987).¹⁵⁹ Ze refereerde hierbij rechtstreeks aan de Hollywoodfilm *Mad Max Beyond Thunderdome* uit 1985, de derde film in een filmreeks over Mad Max, een stereotype gespierde man.¹⁶⁰ Turners liedtekst is geschreven vanuit de positie van een onderdrukte groep binnen de samenleving, die niet (meer) gered wil worden door een nieuwe held. De afbeelding waar deze tekst overheen is gedrukt, lijkt een afbeelding te zijn uit de jaren '50 of '60. Het is een afbeelding van een jongen en een meisje. De jongen laat zijn spierballen zien, terwijl het meisje ze bewonderend aanraakt. De tekst van *Untitled (What big muscles you have!)* had hier niet misstaan.

De feministen deelden deze filosofie: zij wilden niet meer gered worden, maar zelfredzaam zijn. Hiervan maakt Kruger ook gebruik in dit kunstwerk. Wederom brengt Kruger genderverschillen naar voren: de stoere jongen tegenover het bewonderende meisje. Vanuit het Amerikaanse ideaalbeeld van de maatschappij is de man de kostwinner, de held van het huis – de Mad Max. Deze rol wordt via de media verspreid.

De feministische overtuiging zet zich af tegen dit stereotype. De Beauvoir schrijft: 'in songs and tales, the young man sets off to seek the woman; he fights against dragons, he combats giants.'¹⁶¹ In deze interpretatie levert de vrouw geen actieve en substantiële bijdrage, behalve het passieve wachten op haar redder. De prins

¹⁵⁷ Bruno Bettelheim 1977 (zie noot 102), p. 175.

¹⁵⁸ Maria Tartar 1999 (zie noot 148), pp. 10-11.

¹⁵⁹ W.J.T. Mitchell 1991 (zie noot 150), p. 436.

¹⁶⁰ Anoniem, "Mad Max Beyond Thunderdome", *IMDb*, z.j. Online: <http://www.imdb.com/title/tt0089530/> (bezoekt op 23 mei 2014).

¹⁶¹ Simone de Beauvoir 2009 (zie noot 94), p. 362.

is degene die zorgt voor een gelukkig einde. Dit is opmerkelijk, omdat de mannelijke antagonist vaak pas laat in het verhaal geïntroduceerd wordt. Ook Tartar herkent de tegenstelling passief/actief als de traditionele tweedeling waarin helden onderverdeeld worden – zij ziet de passieve rol eveneens als een heldenrol.¹⁶²

Kruger zegt zelf dat *Untitled (we don't need another hero)* 'a plea [is] to re-examine hierarchies.'¹⁶³ Haar kunstwerk onderzoekt de hiërarchie zowel binnen gender als binnen het sprookjesverhaal. In dit kunstwerk verwijst ze direct naar de populaire massacultuur. Het feminisme laat zich negatief uit over de tegenstelling tussen de actieve mannenrol en de passieve vrouwenrol binnen zowel het sprookjesverhaal als de samenleving. Kruger plaatsr kanttekeningen bij de stereotypes die in stand worden gehouden binnen de massacultuur. In *Untitled (We don't need another hero)* geeft ze aan dat 'wij' (de vrouw) niet meer gered willen worden.

¹⁶² Maria Tartar, *The Hard Facts of the Grimm Fairy Tales*, New Jersey/Surrey 1987, p. 86.

¹⁶³ W.J.T. Mitchell 1991 (zie noot 150), p. 436.

Conclusie

De Verenigde Staten van Amerika waren in de tijdperiode van de jaren '60 tot en met de jaren '80 van de vorige eeuw onderhevig aan verschillende maatschappelijke veranderingen. Er vond een sociale verdieping plaats die terug te zien is in de kunstpraktijk. De Modernistische kunstbeweging maakte plaats voor het Postmodernisme, een stroming die enerzijds inspeelde op het Amerikaanse consumentisme (*commodity art*). Anderzijds keerde het Postmodernisme zich hier tegen door de maatschappij bewust te maken van de manier waarop samenleving gestructureerd is (*destruction art*). Denkbeelden vanuit het poststructuralisme speelden hierbij een grote rol, zoals de theorieën van Baudrillard en Derrida.

In de jaren '80 had het poststructuralisme ook invloed op de feministische beweging. In plaats van het biologische verschil tussen man en vrouw focuste het feminisme op de manier waarop gender en identiteit vormgegeven werden. Het besef dat cultuur een grotere rol speelde dan biologische verschillen tussen man en vrouw zorgde voor onderzoek naar de manier waarop cultuur en samenleving functioneren. Zowel de feministische beweging als het Postmodernisme hielden zich dus bezig met de kunstmatige constructie van realiteit en identiteit.

In de jaren '80 van de 20^{ste} eeuw begon Barbara Kruger machtsstructuren binnen de Amerikaanse samenleving te onderzoeken en te bevragen. Kruger maakte haar kunstwerken in een samenleving waar plaats was voor de ongecensureerde vrouwelijke stem, maar gelijktijdig legde deze samenleving de nadruk op een terugkeer naar de traditionele rolverdeling. Kruger bekritiseerde deze machtsstructuren. Door middel van haar kunstwerken vraagt zij haar publiek keer op keer om hun identiteit en hun plaats in de maatschappij te bevragen. Het onderstaande citaat is een voorbeeld van de vragen die Kruger zichzelf stelde:

*'How do we, as women and as artists, navigate through the marketplace that constructs and contains us? I see my work as a series of attempts to ruin certain representations and to welcome a female spectator into the audience of men.'*¹⁶⁴

Door middel van poststructuralistische methodes onderzocht Kruger constructie van identiteit en machtsverschillen binnen taal en cultuur. Deze methodes gebruikte Kruger voor de inzet van thematiek en stereotypen kenmerkend voor het traditionele sprookjesverhaal in haar werk. Zij verwees niet altijd letterlijk naar sprookjes, maar naar de structuur van deze verhalen. De referenties aan sprookjesverhalen doen niet af aan haar kunst, benadrukken dat Kruger zich bewust was van stereotypes en hoe deze in de maatschappij fungeerden.

Kruger benadrukte zowel het passieve als het actieve vrouwelijke personage binnen sprookjesverhalen. Door middel van toe-eigening van het sprookjesverhaal verwijst ze naar de kracht van de vrouw. De machtsverhouding tussen man en vrouw voldoet niet meer aan het verwachtingspatroon van de Amerikaanse samenleving.

¹⁶⁴ Barbara Kruger, "Incorrect", Helen Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism. Theories and Movements*, New York/London 2001, p. 232, p. 232.

Bettelheims analyse van sprookjesverhalen is toepasbaar op Krugers kunst. Het is echter Zipes' opvatting over de functie van sprookjesverhalen die overeenkomt met Krugers gedachtegang. Zipes sprak over het verlies van de sociale rol van het sprookje aan de media. De media legde stereotypes op aan de samenleving zonder rekening te houden met de behoeftes vanuit de samenleving zelf. De media construeerde een ideaalbeeld van identiteit en gender, waar de samenleving aan moest voldoen. Dit ideaalbeeld bekritiseerde Kruger door middel van haar kunstwerken. Ze legde machtsstructuren bloot die vanzelfsprekend waren geworden binnen de Amerikaanse samenleving. Door deze ontmaskering ontstond aandacht voor de veranderende betekenis van bekende conventies, waaronder het sprookjesverhaal.

Het is niet zeker of Kruger kennis had van de theorieën over sprookjesverhalen van Bettelheim, Zipes, Stone en andere (feministische) auteurs. Maar wat onomstotelijk vaststaat is dat de jaren '80 van de 20^e eeuw in Verenigde Staten van Amerika beheerst werden door een onderzoeksdrang naar de structuren die de samenleving vormgaven. Sprookjes maken hier een onderdeel van uit. Deze interesse is duidelijk te zien in de toenmalige politiek, filosofie, sociale bewegingen en bovenal de kunst van Barbara Kruger. Sprookjes zijn ondanks hun fictieve voorkomen een onlosmakelijk onderdeel van de samenleving en dankzij kunstenaars als Kruger blijven zij hierin een actuele rol spelen.

Literatuurlijst

- Anoniem, "Interview with Barbara Kruger", *Egg: the Arts Show*, z.j. Online: http://www.pbs.org/wnet/egg/217/kruger/interview_content_1.html (bezocht op 20 mei 2014).
- Anoniem, "Mad Max Beyond Thunderdome", *IMDb*, z.j. Online: <http://www.imdb.com/title/tt0089530/> (bezocht op 23 mei 2014).
- Baurdillard, Jean, *Simulacra and Simulations*, Michigan 1995 (1981),
- Beauvoir, Simone de, *The Second Sex*, Constance Borde en Sheila Malovany-Chevallier (trans.), London 2009 (1949).
- Bollen, Christopher, "Barbara Kruger", *Interview Magazine*, z.j. Online: <http://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger> (bezocht op 20 mei 2014)
- Book Critics Award, "Winners 1976" http://bookcritics.org/awards/past_awards/ (bezocht op 6 juni 2014).
- Brinkley, Alan, *The Unfinished Nation. A Concise History of the American People*, New York 2010⁶ (1993).
- Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York 1977⁶ (1976).
- Campbell, Neill and Alisdair Kean, *American Studies: an introduction to American culture*, London 2013.
- Deutsche, Rosalyn, "Breaking Ground: Barbara Kruger's Spatial Practice" Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 78-84.
- Derrida, Jacques, "Signature, Event, Context", *Limited Inc.*, Evanston 1988, pp. 1-25.
- Dieckmann, Katherine, "Barbara Kruger, Gal of the People", Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 169-172.
- Doss, Erika, *Twentieth Century American Art*, Oxford/New York 2002.
- Fisher, Claude S., *Made in America. A Social Study of American Culture and Character*, Chicago/London 2010.
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, New York 1982 (1963).

- Goldstein, Ann, "Bring in the World" Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 25-36.
- Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, z.p. 1960.
- Grimm, Jacob en Wilhelm, *Complete Fairy Tales*, London/New York 2002.
- Heisig, James W., "Bruno Bettelheim and the Fairy Tales", *Children's Literature*, vol. 6 1977, pp. 93-114.
- Indiana, Gary, "The War at Home", Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 9-12.
- Klatch, Rebecca, "The Two Worlds of Women of the New Right", Louise A. Tilly and Patricia Gurin (eds.), *Women, Politics and Change*, New York 1990, pp. 529-549.
- Krauss, Rosalind, "Notes on the Index. Seventies Art in America", *October*, vol. 3 1977, pp. 68-81.
- Kruger, Barbara en Richard Price, "Interview with Barbara Kruger and Richard Price", *BOMB Magazine* 1982. Online: <http://bombmagazine.org/article/63/> (bezoekt op 23 mei 2014).
- Kruger, Barbara, "Incorrect", Helen Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism. Theories and Movements*, New York/London 2001, p. 232.
- Linker, Kate, *Love for Sale*, New York 1996 (1990).
- Lippard, Lucy, *The Glass Swann: Selected Feminist Essays on Art*, New York 1995.
- Leezenberg, Michiel en Gerard de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor de geesteswetenschappen*, Amsterdam 2012.
- Mavor, Carol, *Blue Mythologies*, London 2013.
- Mitchell, W.J.T., "An Interview with Barbara Kruger", *Critical Inquiry*, Vol. 17 no. 2, 1991, pp. 434-448.
- "National Book Award - 1977".
<http://www.nationalbook.org/nba1977.html#.U5F-fpSwYpI> (bezoekt op 6 juni 2014).
- Perrault, Charles, "Le Petit Chaperon Rouge", Andrew Lang, *The Blue Fairy Book*, London 1889, pp. 51-53.
- Phelan, Peggy, "Survey", Helena Reckitt en Peggy Phelan (ed.), *Art and Feminism*, London/New York 2001, pp. 14-49.

- Reckitt, Helena en Peggy Phelan, *Art and Feminism*, London/New York 2001, p. 123.
- Roux, Caroline, "Barbara Kruger: Slogans that shake society", *The Independent*, 9 mei 2011. Online:
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/barbara-kruger-slogans-that-shake-society-2281119.html>. (bezocht op 8 juni 2014).
- Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Colorado 2004.
- Stone, Kay, *Some Day Your Witch Will Come*, Detroit 2008.
- Tartar, Maria, "Why Fairy Tales Matter. The Preformative and the Transformative", *Western Folklore*, vol. 69, no. 1, 2010, pp. 54-66.
- Tartar, Maria, *The Hard Facts of the Grimm Fairy Tales*, New Jersey/Surrey 1987.
- Tartar, Maria, *The Classical Fairy Tales*, New York/London 1999.
- Tillman, Lynne, "Interview with Barbara Kruger", Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 189-196.
- Vaz da Silva, Francisco, "Red as Blood, White as Snow, Black as Crow. Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales", *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tale Studies*, vol. 21 no. 2 2007, pp. 240-255.
- Zipes, Jack, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, London 1979.
- Zipes, Jack, "Breaking the Disney Spell", Maria Tartar, *The Classic Fairy Tales*, London/New York, 1999, pp. 332-351.

Afbeeldingen

Afbeelding 1. Mary Beth Edelson, *Goddess Head*, 1975, digitale afdruk, 30,4cm x 30,4cm, Museum of Modern Art, New York. Foto:

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=134564. (bezocht op 8 juni 2014).

Afbeelding 2. Barbara Kruger, *Untitled (I shop therefore I am)*, 1987, fotografische zeefdruk op vinyl, 282cm x 287cm, Mary Boone Gallery, New York. Foto:

http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/kruger/detail.html. (bezocht op 6 juni 2014).

Afbeelding 3. Barbara Kruger, *Untitled (Thinking of You)*, 1999-2000, fotografische zeefdruk op vinyl, 312.4 x 256.5 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Foto: <http://whitney.org/Collection/BarbaraKruger>. (bezocht op 25 mei 2014).

Afbeelding 4. Haim Steinbach, *Supremely Black*, 1985, houten formica, keramische kannen, kartonnen dozen, 74cm x 167 cm x 33 cm, The Renaissance Society Chicago.

Foto: <http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Images.New-Sculpture-Robert-Gober-Jeff-Koons-Haim-Steinbach.100.2244.html>. (bezocht op 6 juni 2014).

Afbeelding 5. Jeff Koons, *Inflatable Flower and Bunny*, 1979, vinyl en spiegels, 81,3cm x 63,5 cm x 47, 7 cm, plaats onbekend. Foto: <http://www.jeffkoons.com/site/>. (bezocht op 6 juni 2014).

Afbeelding 6. Jenny Holzer, *Truisms*, 1977-79, Photostat, 243.9 x 101.6 cm, The Museum of Modern Art, New York. Elektronisch bord, Times Square 1982. Foto: <http://ec2-75-101-145-29.compute-1.amazonaws.com/art21/files/images/holzer-003.jpg>. (bezocht op 25 mei 2014).

Afbeelding 7. Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981, fotografische zeefdruk op vinyl, collectie Vijak Mahdavi en Bernardo Nadal-Ginard. Foto: Kate Linker, *Love for Sale*, New York 1996 (1990), p. 62.

Afbeelding 8. Hannah Wilke, *Starification Object Series*, 1974-1979, gelatine zilverafdruk met kauwgom beelden, 101,6cm x 148,6 cm x 5,7 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto:

<http://www.hannahwilke.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/sosmoma.jpg>. (bezocht op 8 juni 2014).

Afbeelding 9 Miriam Schapiro, *Mary Cassatt and Me*, 1974, textiel, karton, behang en lint, afmetingen onbekend, plaats onbekend. Foto: Erika Doss, *Twentieth Century American Art*, Oxford/New York, 2002, p. 187.

Afbeelding 10. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, keramiek, porselein, textiel, driehoekige vorm: 14,63m x 14,63m x 14,63m, Brooklyn Museum, New York. Foto:

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/. (bezocht op 8 juni 2014).

Afbeelding 11. Barbara Kruger, *Touch Noogies 2*, 1972, binddraad, acryl, vulling, bont en katoen op ongespannen doek, diameter: 50,8 cm. Foto: Goldstein, Ann, "Bring in the World" Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, pp. 25-36, p. 28.

Afbeelding 12. Barbara Kruger, *Untitled (The marriage of Murder and Suicide)*, 1988, fotografische zeefdruk op vinyl, 205,7cm x 259.1 cm, Fisher Fine Arts Library. Foto: Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, p. 123.

Afbeelding 13. Barbara Kruger, *Untitled (Who's the fairest of them all)*, 1989, fotografische zeefdruk op vinyl, 182.9 x 121.9 cm, plaats onbekend. Foto: <http://www.arch.columbia.edu/files/gsap/imceshared/djp2113/Presentation0324.pdf> (bezocht op 25 mei 2014).

Afbeelding 14. Barbara Kruger, *Untitled (You are not yourself)*, 1981, fotografische zeefdruk op vinyl, 1981, Gelatin silver print, 128,8cm x 121,9cm, Skarstedt Fine Art Gallery, New York. Foto: <http://arttattler.com/archivepicturesgeneration.html>. (bezocht op 25 mei 2014).

Afbeelding 15. Barbara Kruger, *Untitled (What big muscles you have!)*, 1983, fotografische zeefdruk op vinyl, 15.2cm x 20.6cm, Skarstedt Gallery, New York. Foto: Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, p. 185.

Afbeelding 16. Barbara Kruger, *Untitled (We don't need another hero)*, fotografische zeefdruk op vinyl, 277cm x 533 cm, collectie van Emily Fisher Landau, New York. Foto: Barbara Kruger, Ann Goldstein en Rosalyn Deutsche, *Thinking of You*, Los Angeles 1999, p. 266.