

*De Male Gaze en de Female Gaze in de fotografie*  
van Hans Bellmer en Cindy Sherman



Student: Esmee Ruijgrok (5732999)  
Begeleider: Dr. Linda Boersma  
Tweede lezer:  
Datum: 13 september 2020  
Woordenaantal: 13.653  
Onderwijsinstelling: Universiteit Utrecht  
Faculteit: Geesteswetenschappen  
Master: Kunstgeschiedenis - Moderne en hedendaagse kunst

## Inhoudsopgave

Samenvatting.....	3
Voorwoord.....	5
Inleiding.....	6
Hoofdstuk 1 De <i>Gaze</i> : een veranderende kijk op het lichaam in de fotografie.....	12
Hoofdstuk 2 Hans Bellmer en de pop als uiting van een problematische mannelijke blik.....	21
Hoofdstuk 3 Cindy Sherman en de pop als uiting van een kritische vrouwelijke blik.....	33
Conclusie.....	43
Bibliografie.....	46
Afbeeldingenlijst.....	49

## Samenvatting

In deze thesis wordt antwoord gegeven op de onderzoeksvraag: Hoe verhouden de *Male Gaze* en de *Female Gaze* zich tot de wijzen van representeren van de pop in de vorm van het vrouwelijk lichaam in de fotografie van Hans Bellmer en Cindy Sherman? Het betreft een vergelijkende analyse tussen de fotoseries *Die Puppe* (1934) en *Spiele der Puppe* (1949) van Hans Bellmer en *Sex Pictures* (1992) en *Broken Dolls* (1999) van Cindy Sherman. De kunstenaars zijn vaker met elkaar in verband gebracht omdat deze series thematische en esthetische gelijkenissen vertonen. Zowel Bellmer als Sherman fotografeert gemutileerde en gefragmenteerde poppen in geënceneerde omgevingen. Deze poppen worden geassocieerd met het vrouwelijk lichaam en hebben een expliciet erotisch karakter. De kunst van Bellmer is door verschillende theoretici als problematisch geïnterpreteerd, terwijl het werk van Sherman wordt gelezen als kritisch. In deze thesis worden de kunstenaars met elkaar vergeleken aan de hand van de theoretische concepten *Male Gaze* en *Female Gaze* om de wezenlijke verschillen tussen het werk van Bellmer en Sherman aan het licht te brengen.

In het eerste hoofdstuk wordt ingegaan op de theoretische concepten *Male Gaze* en *Female Gaze* en in welke opzichten deze termen van elkaar afwijken. De *Male Gaze*, zoals gedefinieerd door filmtheoreticus Laura Mulvey, betreft de heteroseksuele mannelijke blik. Deze theoretische term is toepasbaar binnen het onderzoek naar de kijkrelaties gevormd door de fotograaf, het model en de toeschouwer. Deze blik wordt niet letterlijk bezeten door een man, een vrouw kan deze blik hebben geïnternaliseerd. De *Male Gaze* gaat over het proces van objectificeren: een mens of dier beschouwen en behandelen als object. In dit geval zijn het de toeschouwer en de fotograaf die het vrouwelijk lichaam objectificeren. Aan de hand van de *Male Gaze* worden de machtsrelaties die ten grondslag liggen aan het proces van kijken onderzocht. De *Female Gaze* is niet letterlijk het tegenovergestelde van de *Male Gaze*, het bouwt hierop voort en bevraagt het. De *Female Gaze* verwijst naar kunstenaars die kritiek uiten op de *Male Gaze* en de representatie van het vrouwelijk lichaam in de beeldcultuur. De mannelijke blik wordt zo gedeconstrueerd.

In het tweede hoofdstuk wordt onderzocht op welke wijze de fotoseries van Hans Bellmer een uiting zijn van de vrouwonvriendelijke *Male Gaze*. Zijn werk wordt beschreven door in te gaan op de pop en de associaties met het vrouwelijk lichaam en wijze waarop hij dit lichaam weergeeft. Zijn werk wordt in verband gebracht met andere surrealistische kunstenaars. Er wordt geconcludeerd dat Bellmer dit lichaam objectificeert door middel van fragmentatie en deconstructie. Deze problematische representatie kan verbonden worden aan

verschillende persoonlijke stoornissen en seksuele fantasieën van de kunstenaar. Anderzijds wordt ook aangetoond dat Bellmer zijn werk geïnterpreteerd kan worden als provocerend en maatschappijkritisch.

In het laatste hoofdstuk wordt ingegaan op de fotoseries van Cindy Sherman en op welke wijze dit een uiting is van de kritische *Female Gaze*. Sherman verwijst naar de *Male Gaze* van Hans Bellmer en toont verschillende interessante overeenkomsten met zijn werk. Door het bestuderen van het oeuvre van Sherman en de context waarin de *Sex Pictures* en *Broken Dolls* werden gemaakt wordt het door theoretici geïnterpreteerd als kritiek en niet als herbevestiging van de mannelijke blik. Sherman onderzoekt in haar werk de beeldtaal en stereotype representaties van vrouwen. In de conclusie worden de verschillende onderzoeksresultaten bijeengebracht en worden er suggesties gedaan voor vervolgonderzoek.

## Voorwoord

Voor u ligt de thesis ‘De *Male Gaze* en de *Female Gaze* in de fotografie van Hans Bellmer en Cindy Sherman’. Deze thesis is geschreven aan de masteropleiding kunstgeschiedenis met de specialisatie moderne en hedendaagse kunst aan de Universiteit Utrecht. Bij dezen wil ik graag mijn scriptiebegeleider Linda Boersma bedanken voor haar waardevolle en goede begeleiding van mijn onderzoek. Ik wil mijn stagebegeleiders bij Fotomuseum Den Haag, Wim van Sinderen en Willemijn van der Zwaan, bedanken voor hun expertise op het gebied van fotografie en de literatuur die ze mij hebben aangeraden. De feministische theoretici hebben mij met name geïnspireerd en gemotiveerd. Het was niet altijd gemakkelijk om deze thesis te schrijven tijdens de Covid-19 uitbraak. Ik wil daarom mijn lieve ouders, zus, familie en vrienden bedanken voor de steun in deze moeilijke maanden, in het bijzonder mijn vriend Bas met zijn onuitputtelijke liefde en optimisme.

Ik wens u veel leesplezier toe.

Esmee Ruijgrok

Den Haag, 13 september 2020.

## Inleiding

De Duitse kunstenaar Hans Bellmer (1902 – 1975) verbeeldt in zijn fotografie de pop als het vrouwelijk lichaam of het vrouwelijk lichaam in de vorm van een pop. In 1933 construeerde hij zijn eerste 'pop' uit onderdelen van etalagepoppen gecombineerd met verschillende materialen zoals hout, gips en metaal. Deze pop fotografeerde hij in verschillende samenstellingen en omgevingen, zoals in zijn huis op de trap of op de vloer. Ik zag voor het eerst werk van de kunstenaar in de tentoonstelling: *Hans Bellmer - Louise Bourgeois, Double Sexus* in het Kunstmuseum Den Haag.<sup>1</sup> Hoewel ik zag dat het op de foto's geen echte jonge vrouw betrof maar een uit losse onderdelen geconstrueerde pop, deden de beelden mij tegelijkertijd confronterend en vreemd of zelfs agressief aan. De levenloze lichaamsdelen van de pop zijn namelijk incompleet, vastgebonden en vervormd. Het werk van Bellmer roept hiermee verschillende vragen op en zette mij aan het denken. Op welke manier kunnen de lichamen in zijn werk worden geïnterpreteerd? Bellmers representatie van het vrouwelijk lichaam heeft een problematisch karakter en wordt niet door iedereen gewaardeerd. Jeremy Bell, verbonden aan de Trent University in Canada, benadrukt: 'Bellmer remains one of the most compelling and controversial artists of the 20th century.'<sup>2</sup> In de catalogus van de meest recente tentoonstelling uit 2010 over de kunstenaar wordt deze tegenstrijdigheid in zijn werk beschreven als: 'Bellmer's art must be acknowledged for his ability to plumb the disjunction between the beauty of the form and the difficulty of its content and positions viewers between attraction and repulsion.'<sup>3</sup>

In deze zelfde tentoonstelling uit 2010 was er een ruimte ingericht met kunstenaars die interessante parallellen vertonen met het werk van Bellmer. Een van die kunstenaars waarmee een verband werd gelegd is de Amerikaanse Cindy Sherman (1954). In de series *Sex Pictures* (1992) en *Broken Dolls* (1999) fotografeerde zij verschillende eveneens samengestelde en gedeconstrueerde poppen in geënceneerde omgevingen. Met de series verwijst Sherman naar pornografie, geweld en horror. De poppen zijn verminkt en nemen expliciet seksuele poses aan. Kunsthistorica Gabriele Schor stelt dat deze series kenmerkend zijn voor een verandering

---

<sup>1</sup> 'Hans Bellmer', Kunstmuseum Den Haag, geraadpleegd 29 mei, <https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/hans-bellmer-louise-bourgeois-double-sexus>, Tentoonstelling: 11 september 2010 - 16 januari 2011.

<sup>2</sup> Jeremy Bell, "Uncanny Erotics: On Hans Bellmer's Souvenirs of the Doll," *Feral Feminisms* 2(2014): 71-86.

<sup>3</sup> Catherine Millet, e.a. *Double Sexus. Hans Bellmer and Louise Bourgeois*, (Antwerpen: Ludion, 2010.) 15.

in het oeuvre van Sherman.<sup>4</sup> Vanaf het begin van haar carrière is Sherman zowel maker als model in haar foto's. In de jaren '90 verdwijnt Sherman vaker uit haar foto's en zijn thema's als horror, pornografie en het groteske terugkerend in haar werk.<sup>5</sup>

De thematische en esthetische gelijkenissen tussen het werk van Bellmer en de bovengenoemde series van Sherman zijn in eerste instantie opvallend te noemen. Ze roepen met hun werk een *Unheimlich* gevoel op bij de toeschouwer. Beide kunstenaars maken hierbij gebruik van het medium fotografie en fotograferen gemutileerde poppen. De poppen zelf presenteren zij niet als een kunstobject op zich. Doordat beide kunstenaars een driedimensionale pop vastleggen in de vorm van een tweedimensionale geënceneerde foto wordt de blik van de kunstenaar duidelijk. De toeschouwer kan niet beslissen vanuit welke positie de pop wordt bekeken, deze keuze wordt gemaakt door de kunstenaars. Het gebruik van de pop door kunstenaars als motief en attribuut kent een lange geschiedenis. De poppen zijn een imitatie van het menselijk lichaam, een verwijzing naar menselijkheid, maar zijn tegelijkertijd levenloos.<sup>6</sup> Maar niet alleen de overeenkomsten tussen Bellmer en Sherman worden in deze thesis benoemd, ook de verschillen tussen de kunstenaars komen aan het licht. Om het verschil in hun werk te kunnen duiden wordt er een vergelijkende analyse gemaakt. In de series van Sherman worden associaties met het vrouwelijk lichaam bijvoorbeeld minder problematisch opgevat dan in het werk van Bellmer. Het werk van Sherman wordt doorgaans als positief gezien, zoals Curator Eva Respini schrijft: 'Sherman's work has been received with enthusiasm, accolades and unprecedented critical success.'<sup>7</sup> Zou dit verschil te maken hebben met het feit dat Bellmer een mannelijke kunstenaar is en Sherman een vrouwelijke kunstenaar?

In deze thesis wordt er aan de hand van de theoretische concepten van de *Male Gaze* en de *Female Gaze* ingegaan op de fotografie van Hans Bellmer en Cindy Sherman. De centrale vraag van deze thesis luidt: Hoe verhouden de *Male Gaze* en de *Female Gaze* zich tot de wijzen van representeren van de pop in de vorm van het vrouwelijk lichaam in de fotografie van Hans Bellmer en Cindy Sherman? Door middel van deze vergelijking wordt er ook inzicht geboden in begrippen *Male Gaze* en *Female Gaze*. Deze concepten bieden handvatten

---

<sup>4</sup> Gabriele Schor, "Cindy Sherman: Force of Circumstance, Ambiguity, Horror and Aging," in *Cindy Sherman*, red., Ingvild Goetz en Löckemann Karsten (Ostfildern: Hatje Cantz, 2015), 58-59.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Marquard Smith, *The Erotic Doll: A Modern Fetish*. (New Haven: Yale University Press, 2013) 10. Voorbeelden van hedendaagse kunstenaars die gedeconstrueerde poppen wel tentoonstellen zijn de Britse Sarah Lucas (1962) of de Amerikaans Robert Gober (1954).

<sup>7</sup> Eva Respini en Johanna Burton red., *Cindy Sherman* (New York: Museum of Modern Art, 2012), 49.

om de relatie tussen kijker, maker en kunstwerk te onderzoeken. De term *Male Gaze* is ontstaan in de jaren '70 en wordt gehanteerd in de feministische theorie.<sup>8</sup> Het begrip werd in 1975 geformuleerd door de Britse feministische filmtheoreticus Laura Mulvey in het essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema".<sup>9</sup> Het betreft een analyse van de mannelijke blik en de wijze waarop vrouwen worden weergegeven in films. De ongelijke verhoudingen tussen man en vrouw hebben invloed op films en de wijze waarop er naar de actrices gekeken wordt. Deze films bevestigen en bepalen stereotype beelden van de vrouw.<sup>10</sup> Dit concept van de *Male Gaze* is ook toepasbaar in andere disciplines zoals de kunstfotografie. Het is een multidisciplinair theoretisch kader waarmee de representatie van de vrouw bestudeerd kan worden. Het is relevant dit te verbinden aan Hans Bellmer om te onderzoeken of hij zich schuldig maakt aan deze (problematische) mannelijke blik. Bij het analyseren van het werk van Bellmer ligt de nadruk op de problematische inhoud en de manieren waarop hij het lichaam seksualiseert, stereotypeert en ontmenselijkt.

Dan rijst de vraag of het werk van Cindy Sherman gezien kan worden als tegenhanger van Bellmer omdat het gemaakt is vanuit de vrouwelijke blik? Of is het werk van Sherman juist een herbevestiging van de mannelijke blik omdat het gelijkenissen vertoont met het werk van Bellmer? De *Female Gaze* wordt gekenmerkt door de kritiek die wordt geleverd op de *Male Gaze* door kunstenaars. Verschillende vrouwelijke fotografen verbeelden het lichaam door deze op een alternatieve en provocerende wijze te weergeven. Hierbij wordt eveneens ingegaan op het verdwijnen en herformuleren van de binaire categorieën van mannelijk en vrouwelijk. Door in te gaan op de *Female Gaze* is er een verschuiving te zien in de manier waarop er naar vrouwen wordt gekeken en hoe zij worden weergegeven in de fotografie.<sup>11</sup> Kunsthistorica Nathalie Herschdorfer schrijft in het boek, *Body: The Photography Book* uit 2019, over veranderingen in representatie van het vrouwelijk lichaam in de hedendaagse fotografie. Sinds de jaren '70 heeft er een verschuiving plaatsgevonden in de wijze waarop vrouwen worden verbeeld. Herschdorfer stelt dat het vrouwelijk lichaam niet enkel een eenvoudig object van visuele of erotische verrukking is. Er is een toenemende nadruk op diversiteit van het lichaam ontstaan in de hedendaagse fotografie. Er is een pluriformiteit aan huidskleur, leeftijd, lichaamsvormen, gender en seksualiteit te vinden, wat nauw verbonden is

---

<sup>8</sup> Nathalie Herschdorfer, *Body: The Photography Book*. (London: Thames & Hudson, 2019) 6.

<sup>9</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, 16(1975)3: 6-18.

<sup>10</sup> Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," 6-8.

<sup>11</sup> Charlotte Jansen, *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze*. (Londen: Laurence King Publishing, 2017) 8-9.



aan identiteit of zelfrepresentatie.<sup>12</sup>

Dit onderzoek bestaat uit een analyse van secundaire literatuur en een visuele analyse van relevante kunstwerken. Er is een overvloed aan informatie over Bellmer en Sherman en hun werk is geïnterpreteerd vanuit tal van invalshoeken. De kunstenaars zijn al eerder met elkaar in verband gebracht door onder andere Rosalind Krauss, kunsthistorica en onder andere verbonden aan Columbia University in New York.<sup>13</sup> Ook in de meest recente tentoonstelling, *Hans Bellmer - Louise Bourgeois, Double Sexus* uit 2010, is de relatie tussen beide kunstenaars besproken.<sup>14</sup> In deze thesis wordt dit verband onderzocht vanuit een andere invalshoek, namelijk de *Male* en *Female Gaze*. Interviews of publicaties van de kunstenaars zelf zijn in dit onderzoek buiten beschouwing gelaten. Dit is louter een onderzoek van interpretaties en betekenisgeving van hun werk en persoon in relatie tot de *Male* en *Female Gaze* door diverse theoretici. Bellmer heeft weliswaar enkele essays geschreven over zijn werk of denkbeelden, maar dit heeft niet direct betrekking op de series die in deze thesis worden besproken. Sherman heeft weinig interviews gegeven over haar werk. Het zou een andere invalshoek van een onderzoek vormen naar de intenties van beide kunstenaars. Dit zou echter interessant vervolgonderzoek kunnen zijn.

De motivatie voor de keuze van deze kunstenaars is dat ze hun werk in verschillende periodes en contexten hebben gemaakt waarin opvattingen over en de positie van vrouwen is veranderd. Dit onderzoek kan dienen als een invalshoek op de grotere tendens van de representatie van het vrouwelijke lichaam in de fotografie. Zo kunnen opvattingen over het lichaam in het werk van Bellmer en Sherman worden geïnterpreteerd in de tijd waarin ze zijn gevormd. Het kan een toevoeging vormen op de vergelijking die al eerder gemaakt is tussen beide kunstenaars. Ook het feit dat Bellmer een mannelijke kunstenaar is en Sherman een vrouwelijke kunstenaar maakt het relevant hun in verband te brengen met de *Gaze*. Niet alleen de toeschouwer is in het bezit van een blik, maar ook de kunstenaar. Dit maakt het interessant deze blik te bestuderen. Er is nog altijd veel aandacht voor het werk van Hans Bellmer zoals blijkt uit een grote overzichtstentoonstelling *Hans Bellmer, Anatomie du désir* uit 2006.<sup>15</sup> Het was een tentoonstelling waar zijn oeuvre kritisch werd benaderd. Zijn kunstenaarschap is met name in dit #MeToo tijdperk interessant te bestuderen. Het is naar

---

<sup>12</sup> Herschdorfer, *Body: The Photography Book*, 10.

<sup>13</sup> Rosalind E. Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*. (New York: Rizzoli International Publications, 1993) 207.

<sup>14</sup> Millet, *Double Sexus*. 21.

<sup>15</sup> Deze tentoonstelling ging van Centre Pompidou in Parijs (20 sept. 2006 - 19 nov. 2006) naar Pinakothek der Modern in Munchen en uiteindelijk naar White Chapel Art Gallery in London.

mijn mening van belang om hier kritisch onderzoek naar te doen door middel van de *Male Gaze*. Cindy Sherman is een bekende en invloedrijke kunstenaar en ook over haar is veel geschreven. Er zijn verschillende grote overzichtstentoonstellingen georganiseerd met het werk van Sherman. Zoals in 2012 de grote overzichtstentoonstelling in The Museum of Modern Art.

Zowel het werk van Bellmer als Sherman is onderzocht vanuit de feministische kunsttheorie en in verband gebracht met de *Male* dan wel de *Female Gaze*. Een sleutelwerk over de theorie van de *Male Gaze* is het essay van Laura Mulvey: “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975). Om in te gaan op fotografie en de *Female Gaze* is het boek van Charlotte Jansen, *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze* (2017), geraadpleegd. Een belangrijk overzichtswerk over fotografie is het boek van Wells Lizz, *Photography: A Critical Introduction* (2015). Zij is docent *Photographic Culture* aan de universiteit van Plymouth.

In de recente literatuur, vanaf het jaar 2000, is er veel over Bellmer gepubliceerd. Hierbij wordt ingegaan op het verontrustende en vrouwonvriendelijke karakter van zijn kunst. Het boek van Sue Taylor: *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety* (2000) en het boek *Behind closed doors: the art of Hans Bellmer* (2001) van Therese Lichtenstein zijn belangrijke bronnen gebleken in dit onderzoek. Dit laatstgenoemde boek verscheen bij de gelijknamige tentoonstelling in het *International Center of Photography*, New York, in 2001. Lichtenstein combineert biografische data, historische, psychoanalytische, feministische, en culturele theorieën. Door middel van dit interdisciplinaire onderzoek gaat ze vanuit een sociale context in op Hans Bellmer. Sue Taylor biedt ook een interdisciplinaire benadering en kritische kijk op de het werk van Bellmer. Ze onderzoekt zijn fotografie en kunst in een specifieke sociale en historische context waarin deze zijn gemaakt.

Sleutelwerken bij het bestuderen van het oeuvre van Sherman en de series *Sex Pictures* en *Broken Dolls*, zijn de tentoonstellingscatalogi: *Cindy Sherman* van The Museum of Modern Art uit 2012 en *Cindy Sherman Restrospective* van The Museum of Contemporary Art in Chicago uit 1998.<sup>16</sup> In deze boeken wordt het werk van Cindy Sherman in verband gebracht met het feminisme, postmodernisme en met het concept van de *Gaze*. Ook zijn er verschillende andere boeken en artikelen geraadpleegd waarin de series *Sex Pictures* en *Broken Dolls* worden besproken. Een voorbeeld hiervan is het boek *Cindy Sherman 1975-1993* uit 1993 door Rosalind Krauss. Ze gaat in op de serie *Sex Pictures* vanuit feministische

---

<sup>16</sup> Dit was een rondreizende tentoonstelling tot 2000.

theorieën, semiotiek en de psychoanalyse.

De centrale vraag van deze thesis wordt beantwoord aan de hand van drie deelvragen die elk worden behandeld in een apart hoofdstuk. Dit brengt inzicht op welke manier er gekeken kan worden naar het vrouwelijk lichaam in de werken van Bellmer en Sherman en de wijzen waarop zij dit lichaam representeren. Allereerst wordt er ingegaan op de theoretische concepten *Male Gaze* en *Female Gaze* aan de hand van de vraag: In welk opzicht wijken de *Male Gaze* en de *Female Gaze* van elkaar af? In het tweede hoofdstuk wordt ingegaan op de fotoseries van Hans Bellmer. Zijn werk wordt geanalyseerd in de context van de surrealistische fotografie. Door verschillende surrealistische fotografen werd het vrouwelijke lichaam volop verbeeld en geobjectificeerd. Hier wordt op ingegaan aan de hand van de vraag: In hoeverre kunnen de fotoseries *Die Puppe* (1934) en *Spiele der Puppe* (1949) van Hans Bellmer worden gezien als uiting van de vrouwonvriendelijke *Male Gaze*? In dit hoofdstuk wordt uiteengezet of Bellmer met zijn werk grenzen heeft verlegd wat betreft seksualiteit of dat zijn werk te interpreteren is als een objectificatie van het vrouwelijk lichaam vanuit een masculiene geseksualiseerde blik. In het derde en laatste hoofdstuk wordt het werk van Cindy Sherman geanalyseerd in de context van de *Female Gaze* waarbij de deelvraag luidt: In hoeverre kunnen de fotoseries *Sex Pictures* (1992) en *Broken Dolls* (1999) van Cindy Sherman worden gezien als een uiting van de kritische *Female Gaze*? Om dit te beantwoorden wordt er ingegaan op het oeuvre van Sherman en de manier waarop zij bestaande beeldtaal kritisch onderzoekt en op welke wijze zij de *Male Gaze* bevraagt. Respini schrijft: ‘Throughout her career Sherman has broken down stereotypes while also enforcing them’.<sup>17</sup> De series *Sex Pictures* en *Broken Dolls* worden in verband gebracht met het feministische en psychoanalytische begrip *Abjection*. Tenslotte wordt ingegaan op het wezenlijke verschil tussen het werk van Sherman en Bellmer.

---

<sup>17</sup> Respini, *Cindy Sherman*, 49.

## Hoofdstuk 1. De *Gaze*: een veranderende kijk op het lichaam in de fotografie

Het lichaam is sinds de uitvinding van de fotografie een geliefd onderwerp. De veelzijdigheid van de menselijke vormen wordt op tal van manieren verbeeld en onderzocht. In de geschiedenis van de kunstfotografie is het vrouwelijk naakt met name een terugkerend en dominant onderwerp, vergelijkbaar met de lange traditie van het verbeelden van de vrouw in de westerse schilder- en beeldhouwkunst.<sup>18</sup> Daarop uitte het feministisch collectief *Guerrilla Girls* in 1989 felle kritiek met de inmiddels iconische vraag: 'Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?' (Afb.1). Deze kwestie is nog altijd actueel. In 2012 bracht de groep de poster opnieuw uit met de recente cijfers: 'Less than 4% of the artists in the Modern Art sections are women, but 76% of the nudes are female'. Het verwijst naar structuren van ongelijkheid en uitsluiting binnen de kunstwereld. Enerzijds betreft dit het aandeel van vrouwelijke makers en andere gemarginaliseerde groepen. Anderzijds is het een kritiek op de eenzijdige wijze waarop vrouwen worden verbeeld in de beeldende kunst.<sup>19</sup>



Afb. 1 Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989.

Het vrouwelijk lichaam in de westerse kunstgeschiedenis wordt al eeuwen geseksualiseerd en geïdealiseerd.<sup>20</sup> Het vrouwelijk lichaam is ook onderwerp in de werken van Hans Bellmer en Cindy Sherman. Hun werk kan op verschillende manieren bekeken en geïnterpreteerd worden. In deze thesis wordt dit gedaan aan de hand van de werking van het theoretische concept van de *Gaze* in de westerse beeldcultuur. Het concept gaat over het beeld dat geschetst wordt van de vrouw en de structuren van deze beeldvorming. Op deze manier kan

<sup>18</sup> Herschdorfer, *Body: The Photography Book*, 6.

<sup>19</sup> 'Projects/Resistance', Guerrilla Girls, geraadpleegd 20 mei 2020, [https://web.archive.org/web/2018\\*/https://www.guerrillagirls.com/](https://web.archive.org/web/2018*/https://www.guerrillagirls.com/).

<sup>20</sup> Herschdorfer, *Body: The Photography Book*, 6.

de eenzijdige weergave van vrouwen kritisch bestudeerd worden. Voordat er op het werk van Bellmer en Sherman wordt ingegaan, wordt besproken wat de *Gaze* als concept om fotografie te bestuderen inhoudt. Het gaat om fotografie van het vrouwelijk lichaam en de representatie van gender en seksualiteit. De deelvraag in dit hoofdstuk luidt: In welk opzicht wijken de *Male Gaze* en de *Female Gaze* van elkaar af? Deze begrippen gaan over de mannelijke blik, de vrouwelijke blik en kijkrelaties.<sup>21</sup> Wat is bijvoorbeeld het verschil of een foto van een vrouw gemaakt is door een man of een vrouw? En hoe wordt betekenis geproduceerd tussen de maker en de toeschouwer? De concepten van *Male Gaze* en *Female Gaze* zijn instrumenten om dit soort vragen te onderzoeken.

Allereerst wordt er gekeken naar wat de *Male Gaze* betekent aan de hand van de definities van Laura Mulvey en John Berger. Mulvey introduceerde in 1975 met het essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de term *Male Gaze*. Berger maakte in 1972 de televisieserie *Ways of Seeing* voor de BBC en bracht hierbij een gelijknamig boek uit. Het is een invloedrijke en baanbrekende kunstbeschouwing waarbij Berger ingaat op hoe wij beeld en woord zien. Dit wordt altijd beïnvloed door aannames over schoonheid, waarheid, beschaving, vorm, smaak, klasse en geslacht.<sup>22</sup> Betekenisgeving aan beeldende kunst wordt dus beïnvloed door deze referentiekaders. Visuele codes bepalen hoe wij kijken. Mulvey en Berger hebben belangrijke bijdragen geleverd aan het onderzoeken van de manieren waarop vrouwen worden weergegeven in films en de beeldende kunst. Zo wordt duidelijk wat de term *Male Gaze* inhoudt en op welke manier het toepasbaar is. Vervolgens wordt er ingegaan op de *Female Gaze* en op welke manier deze anders is dan de *Male Gaze*. Dit wordt uitgelegd door in te gaan op de feministische kritiek van vrouwelijke kunstenaars gericht op de representatie van het vrouwelijk lichaam. Op basis hiervan kan er kritisch gekeken worden naar de representatie van het vrouwelijk lichaam in het werk van Bellmer en Sherman.

Feminisme als sociale en politieke beweging kende toenemende invloed en belang in de jaren '60 en '70 van de 20<sup>e</sup> eeuw, zo ook in de kunsthistorische discipline. Zowel kunstenaars als kunsthistorici begonnen in deze tijd te onderzoeken hoe beelden in de westerse kunst en de media, veelal geproduceerd door mannen, idealisaties en objectificaties van de vrouwelijke vorm in stand hielden. De eenzijdige representatie van de vrouw in de beeldende kunst en de

---

<sup>21</sup> *Gaze* wordt in het Nederlands vertaald door blik, maar deze term beschrijft niet adequaat de inhoud van het concept. De blik heeft in het Nederlands een algemenere betekenis, om deze reden wordt het Engelse begrip gehanteerd in deze thesis.

<sup>22</sup> John Berger en Michael Dibb, *Ways of seeing*. (Londen: BBC Enterprises, 1972) 11.

kunstwereld werd een belangrijk punt van kritiek.<sup>23</sup> Lizz Wells stelt dat een nieuwe generatie feministische theoretici: ‘Criticised images for eroticising the female body in a way which turned women into mere objects for the male gaze, a process usually termed objectification.’<sup>24</sup> Laura Mulvey behoort tot deze generatie feministische theoretici en introduceerde in 1975 de term *Male Gaze*. Mulvey bestudeerde Hollywoodproducties en de vrouwelijke filmsterren aan de hand van filmtheorie, psychoanalyse en feminisme. Ze gaat na op welke manier de *Gaze* in deze films wordt geconstrueerd en beschrijft het proces van objectificeren.

Objectificatie is het reduceren van een mens of dier door het te beschouwen en te behandelen als een object, terwijl het geen object is.<sup>25</sup> Dit is een belangrijke term in feministisch onderzoek. Filosoof Martha Nussbaum definieert de term in het artikel “Objectification” door zeven kenmerken en voorbeelden te benoemen. Nussbaum maakt een onderscheid tussen degene die objecteert en degene die wordt geobjectificeerd. Degene die objecteert behandelt het object als instrument voor eigen doeleinden. Het object beschikt hierbij niet over een eigen wil of zelfbeschikking, het is het eigendom van een ander. Het object is passief en zonder keuzevrijheid. Het object is inwisselbaar met andere objecten. Het object heeft geen grenzen, geweld is dus toegestaan. Als laatste wordt de subjectiviteit van het object ontkend, de ervaringen of gevoel van het object hoeven niet in acht te worden genomen.<sup>26</sup> Het proces van objectificeren hoeft niet te beschikken over alle bovengenoemde kenmerken, een van deze kenmerken is voldoende om het objectificatie te noemen. Belangrijk is ook om de context waarin wordt geobjectificeerd in acht te nemen.<sup>27</sup> In dit geval is dat de seksuele objectificatie van de vrouw.

In haar analyse haalt Mulvey verschillende psychoanalytische begrippen aan geformuleerd door Sigmund Freud (1856 – 1939) en Jacques Lacan (1901 – 1981). Lacan ziet de *Gaze* ofwel *Le Regard* als de basis voor de ontwikkeling van het Zelf. In het spiegelstadium construeert het individu zichzelf door middel van identificatie met het beeld in de spiegel. In een later stadium identificeert het persoon zich met andere individuen. Zo maakt Lacan onderscheid tussen waarneming met je eigen ogen en de *Gaze*, het gezien worden door anderen. De Zelf gaat altijd uit van de blik van de Ander en wordt hierdoor

---

<sup>23</sup> Rosemary, Betterton, *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (London: Pandora, 1987) 8.

<sup>24</sup> Liz Wells, *Photography: a critical introduction*. (Londen: Routledge, 2015) 201.

<sup>25</sup> Martha Nussbaum, “Objectification”, *Philosophy and Public Affairs* 24(1995)4: 279.

<sup>26</sup> *Ibid.* 257.

<sup>27</sup> *Ibid.* 260.

gevormd.<sup>28</sup> Freud formuleerde de begrippen scopofilie en fetisjisme. Scopofilie betekent het visuele plezier dat de toeschouwer beleeft. Het begrip wordt geïnterpreteerd als het erotische plezier beleven in het kijken naar een ander persoon of lichamen.<sup>29</sup> Dit proces is voyeuristisch wanneer het object van de *Gaze* geen idee heeft dat het bekeken wordt, of zelf niet terugkijkt. Voyeurisme volgens Freud is een vorm van objectificatie die wordt ontwikkeld in de kindertijd. In het extreme geval wordt dit een obsessieve seksuele focus.<sup>30</sup> Dit proces van kijken maakt een onderverdeling in het actieve proces van kijken en het passieve proces van bekeken worden. Fetisjisme volgens Freud is het moment in het vormen van het Zelf namelijk het punt waarop het kind zich bewust wordt van sekseverschil. Deze ontwikkeling van seksualiteit wordt in sommige gevallen seksueel fetisjisme. Het object wordt de focus van, voornamelijk mannelijk, seksueel verlangen. Het is mannelijk verlangen omdat het volgens de theorie van Freud voortkomt uit castratieangst. Het mannelijke kind ontwikkelt een angst voor castratie bij het aanschouwen van het vrouwelijk lichaam. Fetisjisme is een manier om met die angst om te kunnen gaan.<sup>31</sup> Lisa Cartwright, docent verbonden aan University of California, San Diego, schrijft dat fetisjisme een ‘exclusively masculine perversion’ is.<sup>32</sup>

Door in te gaan op deze theorieën over het proces van kijken en de *Male Gaze* bood Mulvey een nieuw perspectief bij het bestuderen van film. Maar ook in andere disciplines zoals de beeldende kunst en literatuur is het concept toepasbaar, zo ook in de fotografie. Wells stelt dat dit concept relevant is voor de fotografie omdat de camera, vaak onbedoeld, objectificeert door mensen te veranderen in dingen om naar te kijken.<sup>33</sup> Het meest direct wordt dit gedaan in reclameadvertenties, waar de vrouw onderwerp is voor commerciële doeleinden. Het is daarbij belangrijk om te benadrukken dat de *Male Gaze* niet letterlijk gaat over vrouwen en mannen. Het gaat over het zien van iemand vanuit een bepaald perspectief. De camera en de fotograaf zijn daarbij niet neutraal.<sup>34</sup> Mulvey beargumenteert dat dit perspectief vanuit een stereotype heteroseksuele man is geformuleerd. De vrouw wordt

---

<sup>28</sup> Mortiz Neumüller, red. *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*. (New York: Routledge, 2018) 26-28.

<sup>29</sup> Wells, *Photography*, 202.

<sup>30</sup> Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, 57.

<sup>31</sup> Wells, *Photography*, 202.

<sup>32</sup> Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of looking: an introduction to visual culture* (Oxford University Press, 2009) 113.

<sup>33</sup> Wells, *Photography*, 263.

<sup>34</sup> Neumüller, *Photography and Visual Culture*, 28.

gerepresenteerd als een seksueel object voor het visuele genot van de mannelijke kijker. De vrouw wordt gereduceerd tot een passief object van seksueel verlangen.<sup>35</sup>

Mulvey maakt een onderverdeling van drie perspectieven waaruit deze blik wordt geconstrueerd. Allereerst door de fotograaf achter de camera. Daarnaast door het vrouwelijke model dat op de foto wordt weergegeven. En als laatste door de toeschouwer. De toeschouwer en de fotograaf zijn niet per definitie mannelijk, vrouwen kunnen deze blik namelijk hebben geïnternaliseerd. Deze drie perspectieven bij elkaar vormen het sociale construct waar de *Male Gaze* uit voortkomt en tegelijkertijd bevestigt.<sup>36</sup> De nadruk ligt hierbij op vrouwelijkheid als een sociaal construct en is verbonden aan de rollen die een patriarchale samenleving toeschrijft aan gender en seksualiteit. Vrouwen worden geclassificeerd als stereotypen. De man heeft hier de macht of het bezit over de vrouw en de *Gaze*. De vrouw heeft geen zeggenschap in de manier waarop zij bekeken wordt.<sup>37</sup> Mulvey brengt hiermee seksuele ongelijkheid in verband met de representatie van mannen en vrouwen. De machtsrelaties die ten grondslag liggen aan het proces van maken, kijken en interpreteren. De mannelijke blik is dominant en dient als de norm; degene die kijkt is superieur aan het object dat bekeken wordt.

John Berger gaat in het boek *Ways of Seeing* uit 1972 in op de traditionele representatie van het vrouwelijk lichaam in de beeldende kunst. Hij stelt: ‘Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at.’<sup>38</sup> Hij noemt dit de ‘spectator-owner’. De toeschouwer heeft het zeggenschap en de vrouwelijke figuur dient zich hiernaar te schikken. Deze kijkrelatie waarin de man als actief subject functioneert en de vrouw als passief object, heeft ook een weerslag op de opvattingen over mannen en vrouwen en dus ook hoe de vrouw zichzelf ziet. Berger stelt: ‘To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others.’<sup>39</sup> De vrouw is hierbij de 'nude' een lustobject die dient als het seksueel genot van iemand anders. Zo wordt de vrouw geobjectificeerd, waar lichaamsdelen zijn losgekoppeld van persoonlijkheid. Vrouwen worden op deze manier dus beschouwd en behandeld als een object.

In de psychoanalyse, waar Mulvey in haar essay naar verwijst, lijkt de dichotomie tussen de seksen allesbepalend. Mulvey gaat uitsluitend in op mannelijke blik. Zij is een pionier te noemen met de introductie van de *Male Gaze*. Maar alleen ingaan op de mannelijke

---

<sup>35</sup> Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, 57-59.

<sup>36</sup> Ibid. 61.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Berger, *Ways of Seeing*, 47.

<sup>39</sup> Ibid. 54.



blik bleek te beperkt, andere theoretici gingen verder met het onderzoeken van kijkrelaties. Mulvey maakte de weg vrij voor onderzoek naar de *Female Gaze*. Want hoe ziet die vrouwelijke blik van een kunstenaar eruit en hoe kijkt de vrouwelijke toeschouwer? Voor de ontwikkeling van de *Female Gaze* schrijft Charlotte Jansen, kunstjournalist, in het boek *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze* uit 2019 dat invloed van vrouwelijke kunstenaars onmisbaar is gebleken. De erkenning en kritiek op de *Male Gaze* door critici, academici en curatoren met verschillende achtergronden betekende het begin van het formuleren van een *Female Gaze*.<sup>40</sup> In de kunstwereld uitten verschillende feministische kunstenaars al in de jaren '70 kritiek op de representatie van de vrouw en de impact daarvan. Vrouwelijke kunstenaars waren lange tijd onzichtbaar in de canon van de beeldende kunst. Het waren een tijd lang voornamelijk mannelijke fotografen die het vrouwelijk lichaam fotografeerden. Maar daar begon met deze generatie feministische kunstenaars verandering in te komen. Er zijn verschillende kunstenaars die de traditionele rolpatronen of schoonheidsidealen van vrouwen gingen bevragen.<sup>41</sup> Het menselijk lichaam stond bij deze kunstenaars vaak centraal bij het onderzoeken van identiteit, gender, seksualiteit, ras en etniciteit.<sup>42</sup> Een typerend voorbeeld hiervan is de Amerikaanse kunstenaar Barbara Kruger (1945). Met haar werk gaat ze in op onderwerpen als identiteit en gender en dit maakt haar oeuvre politiek en feministisch. Doorgaans maakt ze gebruik van bestaande beelden en tekst die in combinatie een directe kritiek vormt op religie, sekse, ras, genderstereotypes en de consumptiemaatschappij. In het werk *Your gaze hits the side of my face* uit Kruger kritiek op de dominante mannelijke blik (Afb.2). Wells beschrijft dit werk van Kruger als 'deconstruction of the politics of representation'.<sup>43</sup>

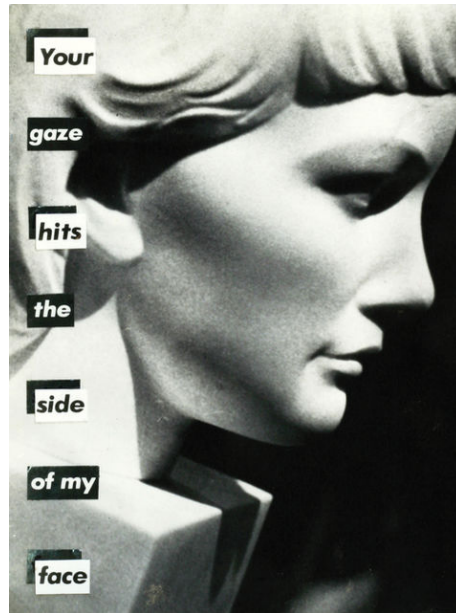
---

<sup>40</sup> Jansen, *Girl on Girl*, 10.

<sup>41</sup> Neumüller, *Photography and Visual Culture*, 51.

<sup>42</sup> Wells, *Photography*, 193.

<sup>43</sup> *Ibid.*



Afb. 2. Barbara Kruger, *Your gaze hits the side of my face*, 1981.

Jansen analyseert het werk van ruim veertig hedendaagse vrouwelijke fotografen. Het zijn vrouwelijke fotografen die zichzelf of andere vrouwen vastleggen. Ze stelt: ‘Women photographers working with and around the female gaze are introducing different ways of looking at, seeing, and imagining bodies and identities.’<sup>44</sup> Ze definieert de term *Female Gaze* als een complexe vrouwelijke blik waar er ook ruimte is voor imperfectie of taboes. Ze stelt dat er sinds de feministische kunstenaars vanaf de jaren ’70 steeds meer aandacht kwam voor kunst van vrouwelijke maker. Maar Jansen suggereert dat we nu nog steeds middenin het tijdperk van de *Female Gaze* zitten.<sup>45</sup> Er is geen eenduidige definitie voor de *Female Gaze*, het is eerder een verzamelterm. Het gaat om de verscheidenheid aan perspectieven die de kunstenaars bieden.<sup>46</sup> Vandaar dat de kunstenaars die Jansen in haar boek presenteert zeer uiteenlopend zijn. De *Female Gaze* is niet op elke vrouwelijke fotograaf toepasbaar. Ook hoeft het kunstwerk niet door een vrouwelijke fotograaf geproduceerd te worden. Het biedt juist alternatieve manieren van kijken en produceren. Deze perspectieven en manieren van verbeelden zijn veelzijdiger, inclusiever en divers.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Jansen, *Girl on Girl*, 10.

<sup>45</sup> Ibid. 15.

<sup>46</sup> Stefani Forster, “Yes, there’s such a thing as a ‘female gaze’. But it’s not what you think,” *Medium*, 2018.

<sup>47</sup> Amelia Abraham, “Maisie Cousins On How ‘Female Photographer’ Is Not A Genre,” *Refinery29*, 2016.

De *Female Gaze* vormt een kritiek op stereotyperende representaties. Het corrigeert als ware de *Male Gaze* en daagt het traditionele kijkgedrag uit. Het breekt met de traditionele gender binaire benadering van de *Male Gaze*.<sup>48</sup> Het is hiermee een kritiek op essentialistische uitgangspunten waarbij gender als een permanent en biologisch gegeven wordt voorgesteld. Het is niet letterlijk het tegenovergestelde van de *Male Gaze* zoals geformuleerd door Mulvey maar vormt hierop een aanvulling. De blik is zich aan het verbreden mede door het inclusiever worden van de feministische beweging. Er is ook aandacht gekomen voor het kijken vanuit andere perspectieven in plaats van de normatieve heteroseksuele cisgender blik. Dit komt bijvoorbeeld door onderzoek vanuit de Queer Studies.<sup>49</sup> Amanda de Cadenet oprichter van het platform Girl Gaze, een digitaal mediabureau voor de promotie van jonge vrouwelijke fotografen en regisseurs, riep de hashtag #girlgaze in het leven. Zij stelt dat ook de *Black Gaze* en de *Queer Gaze* onderdeel zijn geworden van het discours. Zij vindt de nieuwe media belangrijk voor het ontwikkelen van dit narratief.<sup>50</sup> Jansen benadrukt het expliciet politieke karakter van de *Female Gaze* en dat het in verband gebracht wordt met activisme. Ze stelt dat alle lichamen politiek zijn.<sup>51</sup>

Het doen van onderzoek aan de hand van de theoretische concepten van de *Male Gaze* en de *Female Gaze* is relevant om kritisch het werk of oeuvre en de wijze waarop vrouwen worden weergegeven van een kunstenaar te analyseren. De theorie van de *Gaze* blijkt toepasbaar om genderongelijkheid binnen de beeldcultuur aan de kaak te stellen. Daarbij is het belangrijk om de context waarin het werk gecreëerd en bekeken wordt te bestuderen om te onderzoeken welke ongelijkheid erin schuil kan gaan. Het gaat dus vooral om wie de macht heeft, of de dominante *Gaze*, dit wordt bepaald door je sociale positie. Of de maker mannelijk of vrouwelijk is, is dus niet bepalend, dat hangt per fotograaf af. Er moet dus onderzoek gedaan worden naar welke blik of welk perspectief een kunstenaar of toeschouwer bezit. Hiervoor is het belangrijk om de verschillen tussen de *Male Gaze* en de *Female Gaze* te kunnen duiden om kijkrelaties te interpreteren. Dit verschil is een verschuiving te noemen wat betreft de zeggenschap over de beelden van vrouwelijke lichamen. De *Male Gaze* objectificeert het vrouwelijk lichaam en de *Female Gaze* is een kritische reactie hierop. Jansen schrijft over deze verschuiving: ‘The main thrust of this development has been from a passive to an active agency, so that the body is no longer a static, optical phenomenon, but the embodiment of

---

<sup>48</sup> Jansen, *Girl on Girl*, 11.

<sup>49</sup> Neumüller, *Photography and Visual Culture*, 30.

<sup>50</sup> ‘About’, Amanda de Cadenet, geraadpleegd 5 augustus 2020, <https://girlgaze.com/>.

<sup>51</sup> Jansen, *Girl on Girl*, 11.

dynamic human relations and even a medium of change and influence within the artwork itself.’<sup>52</sup> Kunst vanuit de *Female Gaze* kan nog altijd gaan over het vrouwelijk lichaam. In het volgende hoofdstuk wordt er ingegaan op het werk van Hans Bellmer aan de hand van de *Male Gaze* om de problematische inhoud van zijn werk te kunnen interpreteren.

---

<sup>52</sup> Ibid.

## Hoofdstuk 2. Hans Bellmer en de pop als uiting van een problematische mannelijke blik

Hans Bellmer werd in 1902 geboren in de stad Kattowitz, het voormalige koninkrijk Pruisen. Tot zijn dertigste was hij onder andere werkzaam als typograaf in de reclamewereld. In 1933 fabriceerde hij zijn eerste pop en fotografeerde deze vervolgens in verschillende poses en samenstellingen. Hij publiceerde de fotoserie, van tien zwart-wit foto's met een introductietekst, anoniem in het boek *Die Puppe* (1934). Een jaar later kwamen de foto's onder de aandacht bij de Franse schrijvers en poëten Andre Breton (1896 – 1966) en Paul Éluard (1895 – 1952). Zij besluiten achttien foto's van de pop van Bellmer te publiceren in het Surrealistische tijdschrift *Minotaure* (Afb. 3).<sup>53</sup> Na een verblijf van een aantal maanden in Parijs verhuisd Bellmer in 1938, na het overlijden van zijn eerste vrouw, definitief naar Frankrijk.<sup>54</sup> De titel van deze fotoserie verwijst naar het constructieve idee van de kunstenaar: *Poupée: Variations sur le montage d'une mineure articulée*.<sup>55</sup> Bellmer maakte de pop namelijk van verschillende materialen en diverse losse onderdelen. Dit gaf Bellmer de mogelijkheid om de pop steeds anders samen te stellen. Dit uitte zich in foto's van ongebruikelijke, vervormde en gefragmenteerde combinaties van lichaamsdelen van de pop. Het skelet van de pop was gemaakt van zowel hout als metaal met daaroverheen gips. Het gezicht van de pop lijkt op een masker met daarin ogen van glas.



Afb. 3, Hans Bellmer, *Poupée: variations sur le montage d'une mineure articulée*, 1934.

<sup>53</sup> Bellmer, Hans. "Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée." *Minotaure*, 1935, nummer 6, 30-31.

<sup>54</sup> Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*. (Berkeley, Californië: University of California Press, 2001) 161-164. (Biografische gegevens Hans Bellmer).

<sup>55</sup> Lichtenstein, *Behind Closed Doors*, 43-44.

De pop is soms voorzien van een pruik en heeft geen armen, er is wel een losse hand op sommige foto's. De benen verschillen van elkaar, een daarvan is een bezemsteel. Opvallend aan de fotoserie zijn de vreemde en onconventionele poses van de pop. Hans Bellmer omschreef de pop zelf als: 'An artificial girl with the plenty of anatomical possibilities'.<sup>56</sup> De pop roept associaties op met een jong meisje in onnatuurlijke houdingen met een gefragmenteerd lichaam. In dit hoofdstuk wordt er ingegaan op de vraag: In hoeverre kunnen de fotoseries *Die Puppe* (1934) en *Spiele der Puppe* (1949) van Hans Bellmer worden gezien als uiting van de vrouwonvriendelijke *Male Gaze*? Er is gekozen om enkel in te gaan op deze fotoseries omdat Bellmer hier het meest bekend mee werd en het nog altijd beschouwd wordt als zijn belangrijkste werk. Fotografie was een essentieel onderdeel van de artistieke praktijk van Bellmer.<sup>57</sup> De kunstenaar beperkte zich echter niet tot enkel de fotografie hij was ook beeldhouwer, tekenaar, schilder en auteur. De pop en het vrouwelijk lichaam zijn terugkerende onderwerpen in het oeuvre van Bellmer.

Allereerst wordt er in dit hoofdstuk ingegaan op de inspiratie en de invloeden van de kunstenaar voor het creëren van de poppen. De gebeurtenissen die hiertoe hebben geleid worden in de geraadpleegde literatuur bijna anekdotisch beschreven. Deze informatie en verschillende persoonlijke en artistieke contexten waarin zijn werk werd gemaakt zijn echter belangrijk om zijn werk te kunnen interpreteren. In de literatuur over Bellmer wordt zijn kunst namelijk gerelateerd aan zijn persoonlijkheid en de gebeurtenissen uit zijn leven. Vervolgens wordt er ingegaan op het problematische en controversiële karakter van het werk van Bellmer. Sue Taylor, docent moderne kunstgeschiedenis aan Portland State University, gaat in het boek, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, in op de problematische weergave van vrouwen in het oeuvre van Bellmer aan de hand van de psychoanalyse.<sup>58</sup> De lichamen die hij weergeeft worden geassocieerd met geweld en zijn gemuteerd, vastgebonden en bewerkt. Zijn werk wordt in de bestudeerde literatuur uitgebreid bediscussieerd. Deze verschillende visies en interpretaties wat betreft zijn werk en persoon zullen aan bod komen. Toont het werk ons zijn verlangen naar vrouwen en worden zij geobjectificeerd en vrouwonvriendelijk weergegeven? Door in te gaan op hoe Bellmer de pop als vrouw representeert in zijn werk kan er worden beargumenteerd hoe deze *Male Gaze* aanwezig is.

---

<sup>56</sup> Ibid. 44.

<sup>57</sup> Ibid. 7.

<sup>58</sup> Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*. (Cambridge: MIT Press, 2000).

De aanleiding voor Bellmer voor het creëren van zijn eerste pop wordt door zowel Sue Taylor als Therese Lichtenstein gerelateerd aan verschillende gebeurtenissen die plaatsvonden in zijn persoonlijke leven. Allereerst bezocht Bellmer in 1932 de opera van Jacques Offenbach (1819 - 1880): *Les Contes D'Hoffmann* (1880) in Berlijn. Dit is gebaseerd op de verhalen van de Duitse Romantiek schrijver Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 - 1822). De opera maakte indruk op Bellmer omdat de hoofdpersoon in de voorstelling verliefd wordt op de mechanische zingende pop genaamd Olympia.<sup>59</sup> Ten tweede was Bellmer bekend met het autobiografische essay *Der Fetish* (1925) van de Oostenrijkse kunstenaar Oskar Kokoschka (1886 –1980).<sup>60</sup> Nadat de onstuimige relatie tussen Kokoschka en Alma Mahler-Werfel (1879 – 1964) werd verbroken raakte de kunstenaar door haar geobsedeerd. Kokoschka vroeg de kunstenares Lotte Pritzel (1887-1952) om een levensgrote pop geïnspireerd op Alma te maken. Pritzel maakte voornamelijk kleine vrouwelijke poppen uit wax met pruiken op. Pritzel en Bellmer waren bekenden van elkaar en bezochten samen het Kaiser Friedrich Museum (nu het Bode Museum) in 1935 in Berlijn. In dit museum waren twee grote houten poppen, bedoeld voor anatomische studies, te zien. Deze poppen waren helemaal beweegbaar wat een grote invloed vormde voor de tweede pop van Bellmer.<sup>61</sup> Uiteindelijk maakte niet Pritzel maar Hermine Moos (1888 - 1928) de pop voor Kokoschka in 1919 (Afb.4). Kokoschka nam de pop zelfs mee de stad in naar theaters en restaurants tot afschuw van velen. Bellmer was geïnteresseerd in deze pop en kende de brieven van Kokoschka naar Pritzel zoals beschreven in het autobiografische essay van Kokoschka.<sup>62</sup>



Afb. 4, Hermine Moos, *Oskar Kokoschka's Alma Doll as Venus*, 1919.

<sup>59</sup> Taylor, *Hans Bellmer*, 34.

<sup>60</sup> Lichtenstein, *Behind Closed Doors*, 13-14.

<sup>61</sup> *Ibid.* 16.

<sup>62</sup> 'History' Alma Mahler, geraadpleegd 16 juli 2020, [https://www.alma-mahler.at/engl/almas\\_life/kokoschka.html](https://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/kokoschka.html).

Sue Taylor gaat in op deze fascinaties van Bellmer vanuit de psychoanalyse en benadrukt de problematische persoonlijkheid van de kunstenaar. Als belangrijkste voorbeeld noemt Taylor dat de pop ook geïnterpreteerd kan worden als een uiting van de seksuele fantasieën van Bellmer voor zijn minderjarige nichtje Ursula Naguschewski.<sup>63</sup> Zij woonde in 1932 in hetzelfde gebouw als Bellmer. Deze verboden seksuele verlangens jegens zijn nichtje zijn volgens kunsthistorica Cher Krause Knight een directe uiting van pedofilie en insect zichtbaar in de pop.<sup>64</sup> De pop heeft namelijk de lengte en uiterlijke kenmerken van een jong meisje. Zij beargumenteert dat het werk van Bellmer een bewust perverse intentie heeft. Bellmer had, net als andere surrealistten, bijvoorbeeld grote bewondering voor het werk van de Franse schrijver Marquis de Sade (1740– 1814). In de pornografische werken van de Sade staat sadisme, het seksuele plezier beleven aan het opzettelijk pijnigen en vernederen van anderen, centraal. Hiervan zie je volgens Krause Knight elementen terug in het werk van Bellmer. Waarbij Bellmer de sadist is en de macht heeft ten opzichte van het slachtoffer, in dit geval de pop.<sup>65</sup>

Tot slot gaat Taylor ook in op de jeugd van Bellmer als invloed op zijn werk. Taylor beschrijft de relatie van Bellmer met zijn dominante vader voor wie hij angst en haat ontwikkelde. Bellmer wilde zich in zijn latere leven afzetten tegen zijn vader en kon moeilijk omgaan met autoriteit. Hij had een liefdevolle band met zijn moeder maar verweet haar ook dat zij zich niet verzette tegen zijn vader.<sup>66</sup> Bij een verhuizing stuurde zijn moeder hem een doos met het oud speelgoed, zoals poppen, waarbij hij herinnerd werd aan zijn jeugd. In deze interpretatie dient de pop als een soort talisman bij het verwerken van de onderdrukte complexen uit zijn jeugd. Taylor beschrijft dit als trauma's proberen te overwinnen door middel van deze pop.<sup>67</sup> Marquard Smith schreef in het boek *The Erotic Doll: A Modern Fetish*: 'Bellmer's psychopathology, his obsessions, anxiety, repetitive (metaphorical) violence and perversion, his family drama, incestuous desires and castration fears - all this was, like in a flour mill, processed in the works of Bellmer.'<sup>68</sup> Al deze factoren hebben volgens deze interpretatie invloed gehad op de kunst die Bellmer produceerde. De poppen zijn aan de een uiting van de angst uit zijn jeugd en staan symbool voor zijn verboden seksuele verlangens.

---

<sup>63</sup> Taylor, *Hans Bellmer*, 33.

<sup>64</sup> Cher Krause Knight, "Less than Playful: Hans Bellmer's Doll Photographs as Archive and Artwork" *Visual Resources* 27(2011)3: 227-228.

<sup>65</sup> Ibid. 228.

<sup>66</sup> Taylor, *Hans Bellmer*, 32-35.

<sup>67</sup> Ibid. 34.

<sup>68</sup> Smith, *The Erotic Doll*, 81.



Therese Lichtenstein beargumenteert dat ze niet op het werk en het leven van Bellmer in wil gaan vanuit een rechtlijnige oorzaak-gevolgrelatie. Zij wil juist een complexere context bieden van zijn werk en gaat in op de invloed vanuit de samenleving en het artistieke klimaat van de surrealisten.<sup>69</sup> Bellmer wordt doorgaans in verband gebracht met de surrealisten door stilistische en conceptuele affiniteit met deze beweging. Dat Bellmer gebruik maakte van een pop noemt Smith dan ook: ‘The Surrealist object par excellence: caught between childhood and womanhood, organic desire and mechanical form, play and menace.’<sup>70</sup> Ook andere surrealisten maakten gebruik van poppen en mannequins in hun werk en waren gefascineerd door het idee van een replica of surrogaat van een mens. Webb benadrukt dat het erotische, sadistische en fetisjistische karakter van de poppen belangrijk waren voor deze groep kunstenaars.<sup>71</sup> De pop is een belangrijk onderwerp voor verschillende avant-garde kunstenaars. De rol van vrouwelijke kunstenaars mag hierbij niet onderschat worden, zoals de Zwitserse dadakunstenares Sophie Taeuber-Arp (1889 - 1943). Ze maakte poppen voor de productie van het toneelstuk *The Stag King* in een poppentheater, Bellmer kende deze poppen. Maar ook de stoffen poppen van Hannah Höch (1889 - 1978) en de houten poppen van Emma Hennings (1885 - 1948).<sup>72</sup> Robert Short stelt dat de invloed van Bellmer zijn poppen groot was op andere surrealistten.<sup>73</sup> Dit was vooral zichtbaar in de *Exposition Internationale du Surréalisme* uit 1938 in Parijs waar de foto’s van Bellmer werden getoond.<sup>74</sup> Hier was een straat met verschillende poppen van kunstenaars als Max Ernst (1891 - 1976), Man Ray (1890 - 1976), Marcel Duchamp (1887 - 1968) en Salvador Dalí (1904 - 1989). Een voorbeeld daarvan is de foto van Man Ray van de pop van André Masson (1896 - 1987) (Afb. 5). Het hoofd van de pop zit in een vogelkooi met een afgedekte mond door een masker met een bloem erop.

Bellmer was net als andere surrealistten geïnteresseerd in de theorieën van de Oostenrijkse psychiater Sigmund Freud (1856–1939). Foster brengt Bellmer in verband met het essay van Freud ‘Uncanny’ (1919).<sup>75</sup> Dit concept gaat over een herkenbaar object dat een verwarrende en ongemakkelijke ervaring oproept: ‘something familiar yet somehow strange’. Het is de menselijke angst voor het lichaam als machine of een mechanische pop.

---

<sup>69</sup> Lichtenstein, *Behind Closed Doors*, 17-18.

<sup>70</sup> Smith, *The Erotic Doll*, 28.

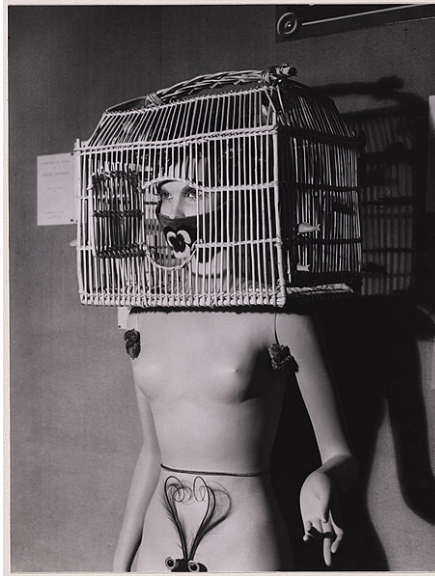
<sup>71</sup> Peter Webb en Robert Short, *Hans Bellmer*, (Londen: Quartet Books, 1985) 53.

<sup>72</sup> Smith, *The Erotic Doll*, 35-36.

<sup>73</sup> Webb, *Hans Bellmer*, 54.

<sup>74</sup> De tentoonstelling vond plaats van 17 januari tot 24 februari 1938 in de Galerie Beaux-Arts in Parijs, het was georganiseerd door André Breton en Paul Éluard.

<sup>75</sup> Hal Foster, *Compulsive Beauty*. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993) 209-212.



Afb. 5, Man Ray, *Mannequin with a Bird Cage over her Head* (gemaakt door André Masson) 1938.

Door de gelijkenis met een echt levend persoon maar dit tegelijkertijd niet te zijn, worden er onbewuste angsten en verontrustende gevoelens opgewekt. Het is een angst voor het levenloze, de menselijke primitieve angst voor de dood. Dit resulteert in mentale verwarring en het versplinteren van de eigen identiteit, omdat de pop een dubbel persoon is. *The Uncanny* belichaamt op deze manier psychologisch trauma, complexen, angst en onderdrukte verlangens wat zich uit in een artistieke representatie van de pop.<sup>76</sup> Freud gaat in het essay niet in op de fotografie. Foster past het concept van *The Uncanny* toe op de surrealistische fotografie en het gebruik van een pop. Voor de surrealisten was het een middel om onderdrukte driften op te wekken en de rationele wereld te verstoren. De poppen van Bellmer verbeelden op extreme wijze *The Uncanny* door tegelijkertijd een vrouwelijk lichaam te verbeelden en een levenloos object.<sup>77</sup>

Zoals in het werk van verschillende surrealisten hebben vrouwen zelden een identiteit. Het gezicht is meestal afgewend, soms gemaskeerd of vervangen door iets anders. Hun lichamen zijn vaak vervormd of gefragmenteerd.<sup>78</sup> Er is verschillende kritiek op de surrealistische beweging geuit als een mannelijke beweging. De verbeelding van het vrouwelijk lichaam en de verwijzingen naar Freud binnen het surrealisme zijn volgens Rudolf Kuenzli, directeur van het *International Dada Archive* en verbonden aan de University of Iowa, vrouwonvriendelijk. De weergave van de vrouw wordt verbonden aan de seksuele

---

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Hal Foster, *Compulsive Beauty*. 210.

<sup>78</sup> Wells, *Photography*, 76.

fantasieën van de mannelijke kunstenaar.<sup>79</sup> Keunzli gaat in op de problematische representatie van het vrouwelijk lichaam door de surrealisten en bestempelt het als misogynie. Hij stelt: ‘They [the Surrealists] did not want to see woman as a subject, but as a projection, an object for their own dreams of femininity.’<sup>80</sup> Bellmer is een van de typerende voorbeelden hiervan. Ook Lyford beschrijft de problematische relatie van de mannelijke surrealisten met het vrouwelijk lichaam: ‘The disturbing representations of woman’s bodies in the work of many surrealists.’<sup>81</sup> Deze representatie liet een gefragmenteerd lichaam zien.

In tegenstelling tot de pop van bijvoorbeeld Kokoschka was de pop van Bellmer geen levensechte weergave van een vrouw. De pop vormde nooit een geheel. Krause Knight beargumenteert dat Bellmer zijn poppen bewust fragmenteerde.<sup>82</sup> Ze maakt hierbij een onderscheid tussen de eerste en de tweede pop van de kunstenaar. De tweede pop begon Bellmer te maken in 1935 met het doel deze nog meer te optimaliseren dan de eerste. Ook deze pop had de lengte van een jong meisje maar was technisch beter ontwikkeld. Het had gewrichten die bewogen konden worden, zo kon de pop meer natuurgetrouwe posities innemen. De pop had een meer witte huidachtige structuur van papier. Ook deze pop haalde hij telkens uit elkaar om nieuwe samenstellingen te maken.<sup>83</sup> Rosalind Krauss gaat in op de nadruk die Bellmer legt op het fragmenteren van het lichaam van de pop. Ze vergelijkt het met een anagram waar Bellmer de losse onderdelen steeds anders combineerde. Deze experimenten zijn volgens Krauss een manier om af zetten tegen natuurlijke lichaamsvormen. Het beeld roept verwarring of ongeloofwaardigheid op. Het is het herschikken of transformeren van de perceptie en waarneming waar ook de andere surrealistische fotografen zich mee bezig hielden.<sup>84</sup>

De tweede pop werd vaak samengesteld als twee paar benen bevestigd aan een torso (Afb.6). Vaak had deze pop meerdere borsten maar geen hoofd. In afb. 6 draagt de pop witte sokken en glimmende lakschoenen. Bellmer fotografeerde zijn poppen ook met andere kledingstukken en accessoires. Herhaaldelijk draagt de pop geen kleding en is er een soort vulva zichtbaar. Bellmer maakte meer dan honderd foto’s van de tweede pop tussen 1935 en 1938, waarvan er veel met de hand zijn ingekleurd. Deze tweede pop verscheen met

---

<sup>79</sup> Rudolf E. Kuenzli, “Surrealism and Misogyny.” *Dada/Surrealism* 18 (1990): 17-26.

<sup>80</sup> Kuenzli, “Surrealism and Misogyny.” 17.

<sup>81</sup> Amy Lyford, *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, (Berkeley: University of California Press, 2007) 9.

<sup>82</sup> Krause Knight, “Less than Playful” 233-234.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Rosalind Krauss, “Corpus Delicti”, *October* 33(1985): 61-62.

verschillende foto's in 1949 het boek *Les Jeux de la Poupée* met veertien gedichten van Paul Eluard.



Afb. 6, Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938.

Krause Knight stelt dat het grootste verschil tussen de eerste en tweede pop is dat de tweede pop een narratieve intentie heeft. De foto's vormen het narratief van de poppen. Krause Knight omschrijft het als: 'The photographs of the Doll became as important as the sculpture itself: with their narrative function, they opened up new voyeuristic and fetishistic possibilities.'<sup>85</sup> De kunstenaar creëerde als het ware scènes met de pop uit zijn eigen duistere fantasieën. De nadruk lag wederom op het contrast tussen artificiële en natuurlijke. Dit uit zich bijvoorbeeld in de natuurlijke lichaamsdelen in onnatuurlijke houdingen in realistische omgevingen.<sup>86</sup> De foto's zijn opzichzelfstaande kunstwerken en worden door Bellmer niet als sculptuur beschouwd.<sup>87</sup> De wijze waarop deze foto's in de tweede serie zijn geënceneerd is volgens Taylor het meest problematische aspect van Bellmer's werk. Het refereert aan verkrachting, moord en mishandeling.<sup>88</sup> Het gaat volgens Krause Knight verder dan het vastleggen van deze scènes met een camera. Het is een overdracht van de werkelijkheid, van de seksuele verlangens van Bellmer zelf.<sup>89</sup> Hun kun je als toeschouwer kijken naar deze

---

<sup>85</sup> Krause Knight, "Less than Playful" 228.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> De eerste pop is wel tentoongesteld. De tweede pop niet en is later verdwenen, er is wel een replica uit 1965.

<sup>88</sup> Taylor, *Hans Bellmer*, 38.

<sup>89</sup> Krause Knight, "Less than Playful" 229.

fotoserie als voorstellingen van vrouwenhaat en geweld? Kun je de foto's wel zien als getuigenis van zijn acties? Taylor benadrukt dat de foto's bewust in scene zijn gezet om de toeschouwer eraan te herinneren dat het een representatie van een sadistische handeling is en niet de handeling zelf. Taylor stelt: 'It would be pointless to castigate him for the contents of his psychic life or for deviating from our own present-day politics.'<sup>90</sup>

Volgens Taylor is het een problematische representatie omdat de man in controle is en de vrouw is weerloos en een slachtoffer.<sup>91</sup> Dit komt overeen met de kenmerken van objectificatie zoals omschreven door Nussbaum. De wijze waarop Bellmer de pop als vrouwelijk lichaam weergeeft is als object waar hij het meesterschap over heeft. De pop ligt bijvoorbeeld in een passieve houding of is vastgebonden. De pop is van de trap gegooid of opgehangen. De pop wordt altijd weergegeven als onderworpen en niet in staat om te ontsnappen. Sandra Bartky stelt: 'sexual objectification is characterised by a fragmentation of the female body'.<sup>92</sup> Het lichaam wordt verbeeld zonder gezicht en is minder een persoonlijkheid of in staat emoties te kunnen tonen, het gaat enkel om het lichaam. Het zijn van de vrouw is gefragmenteerd waardoor ze is geobjectificeerd.<sup>93</sup>

Bellmer creëert dreigende situaties en omgevingen in de foto's. Dit doet hij bijvoorbeeld door een dramatische belichting met donkere schaduwen. Maar ook door de verschillende attributen en de standpunten die hij inneemt. Een voorbeeld van een duistere scene is afb. 7 waarin de pop tegen een boom hangt als een soort kruisiging. De pop heeft dubbele benen en geen armen, het is volledig ontkleed maar heeft wel schoenen en sokken aan. Achter de pop verbergt zich achter een boom een man in een lange jas. Deze foto laat letterlijk de voyeur zien die de pop bespioneert, zonder dat de pop zich hiervan bewust kan zijn. De pop gebruikt Bellmer omdat het een passief en letterlijk object is.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Taylor, *Hans Bellmer*, 13.

<sup>91</sup> Ibid. 38.

<sup>92</sup> Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression* (New York: Routledge, 1990) 130.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Lichtenstein, *Behind Closed Doors*, 115.



Afb. 7 Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936.

Krause Knight stelt dat het gehele oeuvre van Bellmer bestudeerd moet worden om het problematische karakter van zijn werk te kunnen interpreteren. Bijna altijd is het vrouwelijk lichaam het onderwerp van zijn kunst. Ze schrijft: ‘It is the female body (real or represented) - always, only female- that is punished, scorned, often seemingly beaten and raped in his work.’<sup>95</sup> Om dit te benadrukken geeft Krause Knight voorbeelden van de foto’s die Bellmer van zijn partner Unica Zürn (1916 –1970) maakte. Hier is Zürn vastgebonden, gefragmenteerd en geabstraheerd. Het is een verwijzing naar de zorgelijke liefdesrelaties en zijn slechte houding en minachtig richting vrouwen.<sup>96</sup>

Therese Lichtenstein gaat ook in op de problematische en erotische aspecten van de kunst van Bellmer maar plaatst zijn werk tegelijkertijd in een cultuurhistorische en sociale context. Hier wordt volgens haar doorgaans te weinig aandacht aan besteed bij het bestuderen van zijn werk. Ze interpreteert de poppen van Bellmer als een reactie op het naziregime.<sup>97</sup> Bellmer was tegenstander van deze ideologie. Hij ontvluchtte Duitsland om deze reden en vertrok naar Frankrijk. Zijn werk werd gezien als *Entartete Kunst*. De esthetiek van de gefragmenteerde en toegetakelde lichamen van de poppen staan haaks op de Arische schoonheidsidealen van een gezond en sterk lichaam. Volgens de fascistische ideologie is de vrouw verstoken van seksualiteit, het doel van de vrouw is het baren van kinderen. De pop

---

<sup>95</sup> Krause Knight, “Less than Playful” 228.

<sup>96</sup> Ibid. 238.

<sup>97</sup> Lichtenstein, *Behind Closed Doors*, 95-96.

van Bellmer distantieert zich juist van deze vrouw en deze normen. De pop daagt de sociale constructies van gender en seksualiteit uit van het Duitsland van de jaren '30.<sup>98</sup> Krauss stelt dat dit het grootste doel was van de kunstenaar, hiermee ondermijnt hij juist mannelijkheid. Het is een artistieke visie of esthetiek die de bestaande gender normen bevraagt. Krauss gaat in op mannelijke kunstenaars en hun manipulatie van het vrouwelijk lichaam. In plaats van seksistisch omschrijft Krauss dat werk juist als 'Proto-feminist'.<sup>99</sup>

Volgens Hal Foster is de kunst van Bellmer een uiting van de destructie en het geweld van de Eerste Wereldoorlog en de beschadiging van lichamen. De fragmentatie verbeeldt de pijn en de gevolgen uit deze oorlog die overal zichtbaar waren.<sup>100</sup> Amy Lyford gaat in op het surrealisme en brengt dit in verband met de met beschadigde, gefragmenteerde en verwonde lichamen door de oorlog. Surrealisten zetten onderwerpen als gender en seksualiteit juist in als kritiek op traditie van kunst en ook de politiek van dat moment.<sup>101</sup> Opvallend is dat door deze theoretici het werk van Bellmer wordt geïnterpreteerd als kritiek op de maatschappij en sociale normen. Lichtenstein stelt dat het werk van Bellmer complex en tegenstrijdig is en het kan niet op een eenzijdige wijze geïnterpreteerd worden.<sup>102</sup>

Het werk van Bellmer wordt enerzijds gezien als een uiting is van verschillende stoornissen zoals fetisjisme, voyeurisme, sadomasochisme en zelfs pedofilie. De poppen zijn een directe uiting van de problematische seksuele fantasieën en denkbeelden van de kunstenaar. Het perverse en erotische karakter van zijn werk is bekritiseerd door verschillende feministische theoretici zoals Sue Taylor door het vrouwen hatende karakter. De pop is met een bewuste reden ingezet, het is letterlijk een object voor zijn eigen narratief. Anderzijds wordt zijn kunst gezien als een uiting van provocatie en het uitdagen van de gevestigde orde. Dit is in lijn met de surrealist van zijn tijd. Het erotische aspect van zijn werk is in deze interpretatie juist grensverleggend. Lichtenstein benadrukt ook andere contexten van zijn werk. Zo verbindt zij het werk van Bellmer als een reactie op het naziregime en de kritiek op sociale normen en taboes. De *Male Gaze* verwijst naar de onderdrukking van de pop als het bezit van Bellmer. Het is een object van zijn mannelijke (verboden) verlangen. De pop heeft iets heel realistisch van een vrouwelijke vorm en is tegelijk een zielloos en levenloos object. Lichtenstein waarschuwt dat we niet mogen aannemen dat het onderwerp van zijn kunst gelijk is aan de kunstenaar zelf. Maar ze erkent wel dat zijn werk een problematisch karakter heeft en

---

<sup>98</sup> Ibid. 149-151.

<sup>99</sup> Rosalind Krauss, "Corpus Delicti" 71-72.

<sup>100</sup> Foster, *Compulsive Beauty*, 119-120.

<sup>101</sup> Lyford, *Surrealist Masculinities*, 8-10.

<sup>102</sup> Lichtenstein, *Behind Closed Doors*, 17-18.

bepaalde dingen oproept. Opvallend is dat zijn leven en psyche wordt verbonden aan zijn kunst. In het volgende hoofdstuk wordt er ingegaan op het werk van Cindy Sherman en de parallellen die het vertoont met de series van Hans Bellmer.



### Hoofdstuk 3. Cindy Sherman en de pop als uiting van een kritische vrouwelijke blik

Cindy Sherman werd in 1954 geboren in New Jersey in de Verenigde Staten. Zij groeide op in Long Island en studeerde vanaf 1972 beeldende kunst aan de Buffalo State College. Zij richtte zich daar eerst op schilderkunst maar maakte al snel een overstap naar het medium fotografie. Eind 1974 was Sherman betrokken bij het legendarische *Hallwalls: Contemporary Arts Center*. *Hallwalls* is een kunstcentrum en tentoonstellingsruimte dat Sherman, samen met een groep jonge kunstenaars, oprichtte. Er wordt voornamelijk werk tentoongesteld van lokale en interdisciplinaire kunstenaars.<sup>103</sup> Na het afstuderen van Sherman in 1976 verhuisde zij naar New York, waar zij nog altijd woont en werkt. Sherman is een bekende en invloedrijke kunstenaar. Zij werkt in fotoseries die zij geen titels geeft.<sup>104</sup> Opvallend in haar oeuvre is dat zij herhaaldelijk zelf onderdeel is van haar kunst; zij is zowel maker als model. Het betreffen echter geen zelfportretten want Sherman stelt nooit zichzelf voor.<sup>105</sup> Tijdens haar studie verkleedde Sherman zich al als verschillende personages. Zij begon zichzelf te fotograferen in verschillende contexten, steeds als een ander karakter. Zij maakt hierbij gebruik van kostuums, make-up, maskers, pruiken en verschillende attributen zoals poppen. Sherman is een kenmerkend voorbeeld van de *Pictures Generation*, een groep kunstenaars die actief werd in de jaren '70, zoals Sherrie Levine (1947) en Robert Longo (1953). Met hun werk reageren zij met humor en kritiek op de massa media.<sup>106</sup> Tegenwoordig is Sherman actief op het sociale media platform Instagram waar zij bewerkte *selfies* deelt.<sup>107</sup>

Vanaf het midden van de jaren '80 is er een verandering te constateren in het oeuvre van Sherman. Curator en kunsthistorica Gabriele Schor schrijft in het artikel "Cindy Sherman: Force of Circumstance, Ambiguity, Horror and Aging" over deze nieuwe richting in het werk van Sherman.<sup>108</sup> Schor benadrukt dat horror, het monsterlijke en het groteske belangrijke en terugkerende thema's zijn vanaf de jaren '80. Sherman gebruikt steeds meer kleding en attributen in haar foto's en is niet langer zelf altijd het model. Het betekent ook het begin van

---

<sup>103</sup> 'History', Hallwalls Contemporary Arts Center, geraadpleegd 15 augustus, [https://web.archive.org/web/2018\\*/https://www.hallwalls.org/history.php](https://web.archive.org/web/2018*/https://www.hallwalls.org/history.php).

<sup>104</sup> Sherman heeft alleen de serie *Untitled Film Stills* (1977-1980) zelf benoemd. Doorgaans worden haar foto's genummerd ter inventarisatie of zijn de titels van de series die gehanteerd worden verleend door musea of galerieën.

<sup>105</sup> Respini, *Cindy Sherman*, 12-13.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> 'Cindy Sherman', Instagram, geraadpleegd 15 augustus, <https://www.instagram.com/cindysherman/?hl=nl>.

<sup>108</sup> Schor, "Cindy Sherman," 58.

het gebruik van plastic sekspoppen, speelgoedpoppen en medische protheses in haar series. Voorbeelden die Schor aanhaalt als kenmerkend voor het oeuvre van Sherman in de jaren '90 zijn onder andere de series *Sex Pictures* (1992) en *Broken Dolls* (1999).<sup>109</sup> Toen deze series vorig jaar in de tentoonstelling *Cindy Sherman* in National Portrait Gallery in London waren te zien hing er een waarschuwing bij de ingang.<sup>110</sup> De foto's tonen een horrorachtige voorstelling en verwijzen naar pornografie; er is expliciet naakt en er zijn uitvergroete geslachtsdelen. Sherman is zelf geen model in deze foto's, er zijn enkel poppen te zien. Het zijn gefragmenteerde en gemutileerde poppen die gelijkenissen tonen met de poppen van Hans Bellmer. In dit hoofdstuk wordt er ingegaan op deze series aan de hand van de vraag: In hoeverre kunnen de fotoseries *Sex Pictures* (1992) en *Broken Dolls* (1999) van Cindy Sherman worden gezien als een uiting van de kritische *Female Gaze*?

Allereerst worden de twee series beschreven en hoe het zich verhoudt tot het werk van Hans Bellmer. De nadruk ligt hierbij op *Sex Pictures* omdat deze serie in verband is gebracht met het werk van Bellmer door verschillende theoretici. Om dit te verduidelijken wordt er ingegaan op het begrip abject, een term uit het poststructuralisme die in verband wordt gebracht met Sherman. Vervolgens wordt er ingegaan op de het oeuvre van Sherman en de manier waarop zij bestaande beeldtaal in haar werk gebruikt en beeldvorming kritisch onderzoekt. Dit geeft een duidelijker beeld van de vrouw als onderwerp in haar kunst. Ten slotte kan dit oeuvre in verband worden gebracht met de *Female Gaze*. De mogelijke kritische vrouwelijke blik waar Sherman zelf over beschikt en de blik waarmee er naar haar werk gekeken kan worden.

In de serie *Sex Pictures* uit 1992 zijn delen van medische poppen en protheses te zien die onder andere gebruikt worden bij het bestuderen van het menselijk lichaam. Cindy Sherman heeft deze poppen uit elkaar gehaald om er vervolgens een nieuwe samenstelling van te maken. In afb. 8 zie je een masker van een oude man of vrouw met ogen die je indringend aankijken. De pop heeft twee armen achter het hoofd en een zwangere buik met borsten. De losse onderdelen lijken een uitdagende en suggestieve pose te vormen. Onderaan is een vulva te zien, beplakt met lichaamshaar, waar worsten uit komen. De pop heeft geen benen. De verschillende plastic onderdelen liggen op een stapel pruiken.

---

<sup>109</sup> Ibid. 58-59.

<sup>110</sup> Tentoonstelling *Cindy Sherman*, 27 juni – 15 september 2019, National Portrait Gallery, Londen.



Afb. 8, Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992.

In de serie *Sex Pictures* zijn verschillende plastic lichaamsdelen in seksuele posities, in close-up gefotografeerd. Het zijn gefragmenteerde lichamen met hybride vormen. Mannelijke en vrouwelijke geslachtsdelen worden bijvoorbeeld samengevoegd tot één pop. De poppen zijn gesitueerd in een sfeervolle setting, omgeven door zachte paarse en rode stoffen met warme belichting. Er zijn verschillende attributen zoals borstels, slippers, panty's, sm-maskers of pruiken. Het zijn groot formaat kleurenfoto's. De foto's zijn een expliciete weergave van seksualiteit en verwijzen naar pornografie. Dit is bijvoorbeeld te zien aan de plastic onderdelen die doen denken aan sekspoppen. Eva Respini stelt dat de serie zinspeelt op de pornografie maar het in werkelijkheid is anders weergeeft.<sup>111</sup> Deze poppen zijn niet gemaakt voor de seksindustrie; zij zijn niet geïdealiseerd en hebben geen onrealistische verhoudingen. De scènes en poses refereren aan pornografie maar de lichamen zijn steriel en medisch. In tegenstelling tot beelden uit de pornografie doen deze beelden vreemd of lelijk aan. Respini stelt dat de *Sex Pictures* zich kenmerken door juist niet erotisch te zijn. Het is niet verleidelijk maar heeft iets absurds en is duidelijk artificieel. Sherman drijft op deze manier de spot met de porno-industrie.<sup>112</sup>

Amada Cruz, curator in het Museum of Contemporary Art in Chicago, gaat in de tekst "Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman", ook in op de serie *Sex*

---

<sup>111</sup> Respini, *Cindy Sherman*, 36.

<sup>112</sup> Ibid.

*Pictures*.<sup>113</sup> Zij stelt dat de serie een reactie is op controverses die begin jaren '90 speelde over kunst met een expliciet seksueel karakter. Dit ging bijvoorbeeld over de kunst van de fotograaf Robert Mapplethorpe (1946 - 1989) met homoseksuele erotiek en naakte lichamen. Er was overheidssubsidie verleend bij een tentoonstelling van Mapplethorpe. Hier kwam kritiek op en maakte het een politiek debat. Ook de kunstenaar Jeff Koons (1955) met het werk *Made in Heaven* (1989) zorgde voor ophef. Het werk is onderdeel van een serie waarin de seksuele relatie met zijn vrouw, de Italiaanse pornoster Cicciolina, centraal staat. Op een provocerende manier gaat Koons in op de grens tussen kunst, smaak en pornografie.<sup>114</sup> Er werd in de Verenigde Staten een wet aangenomen die verbood om de *National Endowment for the Arts* (NEA), een kunstsubsidie, toe te kennen aan kunst dat werd opgevat als pervers. Cruz stelt dat Sherman zich met deze serie wilde verzetten tegen de conservatieve censuur die plaatsvond in de culturele sector van de Verenigde Staten. Het verwijst naar het ongemak dat bestaat bij openlijke seksualiteit en het streven naar seksuele vrijheid.<sup>115</sup>

Eva Respini gaat in, "Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?", ook in op welke manier de serie een reactie is op verschillende gebeurtenissen. Ten eerste is het een reactie op de 'fetishized female sexuality'. Het onderzoekt seks, pornografie en erotische beelden en met name de rol van vrouwelijke seksualiteit hierin. Het gaat over fetisjisme en het genot beleven aan het kijken naar geseksualiseerde beelden van vrouwen. Het verwijst ook naar de relatie tussen deze beelden en seks en geweld. Ten tweede daagt Sherman de kunstwereld uit omdat het door het onderwerp geen fotografie is die men makkelijk zou kopen of tentoonstellen. Tot slot is het een reactie op de aids-crisis destijds. Het is een verwijzing naar zieke lichamen die toen in de media te zien waren.<sup>116</sup>

De serie *Broken Doll* uit 1999 betreft twaalf zwart-wit foto's.<sup>117</sup> Op de foto's zijn verminkte en gefragmenteerde poppen te zien. Ze zijn gesmolten en er is in gesneden. In afb. 9 is een pop in verschillende stukken te zien. De pop heeft gespreide, mannelijke en gespierde benen. De romp, hoofd en een hand liggen los van elkaar op een mosachtige ondergrond. Er zijn borsten te zien en een ingedeukt gezicht. Net als in *Sex Pictures* zijn de poppen steeds weer anders samengesteld. Hier is gebruik gemaakt van bekende speelgoedpoppen zoals Barbies, Action Man of Disneyfiguren. Ook deze foto's zijn geënceneerd in gewelddadige en

---

<sup>113</sup> Amada Cruz, *Cindy Sherman: Retrospective* (New York: Thames & Hudson, 1997) 12-14.

<sup>114</sup> 'Jeff Koons: Made in Heaven', Tate Gallery, geraadpleegd 20 augustus, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-made-in-heaven-ar00080>.

<sup>115</sup> Cruz, *Cindy Sherman*, 12.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Sinds de serie *Untitled Film Stills* (1977-1980) had Sherman niet meer in zwart-wit gefotografeerd.

seksuele voorstellingen. Het zijn wederom horrorachtige, sadistische en macabere scenes.<sup>118</sup> De mat grijze kleur, het lage contrast en het zachte licht vormt een tegenstelling met de harde beelden van de verminkte poppen. Deze serie wordt gerelateerd aan de scheiding waar Sherman op dat moment in lag.<sup>119</sup>



Afb. 9, Cindy Sherman, *Untitled #342*, 1999.

De beide series van Cindy Sherman vertonen gelijkenissen en interessante parallellen met het de besproken series van Hans Bellmer. Het zijn gefragmenteerde en gemutileerde poppen geënceneerd in een vaak huiselijke omgeving. Een verband tussen de kunstenaars is ook gelegd door Rosalind Krauss in het hoofdstuk ‘Sex Pictures’ in *Cindy Sherman 1975-1993*.<sup>120</sup> Krauss schrijft daarover: ‘The act of choosing to make one’s art by means of photographing suggestively positioned dolls is, itself, a decision that speaks volumes. Sherman can continue to call these works “untitled” but they nevertheless produce their own reading through a connection to the Poupees of Bellmer.’<sup>121</sup> Zowel Bellmer als Sherman kreeg kritiek op de series door de verwijzingen naar verkrachting, geweld en vrouwenhaat. Aan de ene kant zijn de series van Sherman volgens Krauss een ‘deconstruction of the erotic fetisj’. Aan de andere kant zijn er feministische theoretici die stellen dat Sherman deze erotisch fetisj juist herbevestigd in plaats van bekritiseerd. Krauss schrijft dat Sherman over deze discussie zelf geen uitspraken over doet in interviews. Sherman geeft haar werken bewust geen titel om de betekenis dubbelzinnig te houden en open voor interpretaties.

---

<sup>118</sup> Schor, “Cindy Sherman”, 59.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Krauss, *Cindy Sherman*, 207-216.

<sup>121</sup> Ibid. 207.

Volgens Krauss hoeft Sherman hier geen uitspraken over te doen. Het gaat niet om wat de kunstenaar gemaakt denkt te hebben. Het werk interpreteren vindt volgens Krauss plaats door de *Discursive Horizon*. Dit wordt gevormd door andere kunstwerken en eerdere interpretaties van deze kunstwerken.<sup>122</sup> In dit geval is het dus belangrijk om het werk van Sherman te vergelijken met het werk van Bellmer om zo tot inzichten te kunnen komen.

Het besproken werk van Bellmer en Sherman roept vervreemding en aversie op bij de toeschouwer. Maar de kunstwerken kunnen ook bewust confronteren of provoceren. In het geval van Bellmer is dit op de maatschappelijke omstandigheden in het Duitsland van de jaren '30. In het geval van Sherman is dit op de censuur in de kunst in de Verenigde Staten van de jaren '90 en de beelden uit de pornografie. Het werk van beide kunstenaars trekt aan maar stoot tegelijkertijd af. Deze ambivalentie is gerelateerd aan het hetzelfde object: de pop. Zij spelen beide met de anatomie van deze pop. Bij Bellmer wordt dit verbonden aan zijn eigen fantasieën of fetisj, wat het nog meer duister maakt. Bellmer gaat in op het vrouwelijke lichaam als lustobject, dit is de mannelijke en heteroseksuele blik. Sherman is een vrouwelijke maker en er wordt vaak gesuggereerd dat het een kritiek is op het fetisjisme van kunstenaars als Bellmer en andere surrealisten. Cruz stelt: 'Shermans imagery enacts a sadomasochistic dialectic, drawing upon, in order to thwart, pervasive desires and fantasies of woman.'<sup>123</sup> Het is dus niet het eigen verlangen van Sherman dat gekoppeld kan worden aan haar weergave van het vrouwelijk lichaam. Bellmer is dus niet een voorloper van de kunst van Sherman te noemen maar er zijn verbanden te leggen.

Een van die verbanden wordt gelegd door kunsthistoricus Hal Foster. Hij verbindt de *Uncanny* met Bellmer en *Abjection* met Sherman. De *Uncanny*, het bekende en tegelijk onbekende, het levende en het levenloze, is in het vorige hoofdstuk in verband gebracht met Bellmer. Het abject wordt in verband gebracht met Sherman. Abjecte kunst beschrijft verschillende kunstwerken met thema's die breken met de doorgaans zuivere en conventionele representatie van het lichaam en de lichaamsfuncties.<sup>124</sup> De manier van weergeven van het lichaam door deze groep kunstenaars kan worden gezien als onzuiver of ongepast. Zoals de manier waarop Sherman de poppen onvolledig en obscene weergeeft. De term betekent letterlijk 'de staat van verstoten worden'. Het is een complex concept uit het poststructuralisme en de psychoanalyse dat werd geformuleerd door filosoof en taalkundige

---

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Cruz, *Cindy Sherman*, 12.

<sup>124</sup> Hal Foster, "Obscene, Abject, Traumatic," *October* 78 (1996): 107-108.

Julia Kristeva in het boek *Powers of Horror* (1980).<sup>125</sup> Zij definieert het als een weerzinwekkende reactie op een ineenstorting van het onderscheid tussen subject en object, verwijzend naar ambivalentie. Dit wordt het beste uitgedrukt in de confrontatie met een lijk als een herinnering aan een onvermijdelijke dood. Kristeva haalt de ideeën van de Franse schrijver en surrealist Georges Bataille (1897 - 1962) en de *Uncanny* aan. Het abjecte wordt door Kristeva geplaatst in een feministische context omdat het met name verwijst naar het vrouwelijk lichaam die worden verstoten door de patriarchale samenleving.<sup>126</sup> Bij verschillende kunstenaars uit de jaren '80 en '90 is dit concept terug te zien in hun werk. In 1993 organiseerde het Whitney Museum, New York, een tentoonstelling *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, met onder andere werk van Cindy Sherman. Haar werk werd in deze tentoonstelling in verband gebracht met eigentijdse kunstenaars als Charles Ray (1953) en Robert Gober (1954) die ook reflecteren op het lichaam. Foster beschrijft het abjecte als de: 'Shift in conceptions of the real: from the real understood as an effect of representations to the real understood as an event of trauma.'<sup>127</sup> Hij verwijst hierbij naar vier concepten van de psychoanalyse van Jacques Lacan over het verschil tussen de *Look* en de *Gaze*. Cindy Sherman is hier een duidelijk voorbeeld van: zij biedt een aanval op de representatie door de beschadigde lichamen. Sherman gaat verder afstaan van het werkelijke lichaam en haar eigen lichaam. De representatie van de lichamen in *Sex Pictures* en *Broken Dolls* zijn niet langer fysiek.

Het is belangrijk om te kijken naar het oeuvre van Sherman om te kunnen plaatsen op welke manier de vrouw onderwerp is in haar kunst. Er zit een coherentie in haar werk en de verschillende series gaan een dialoog aan.<sup>128</sup> In het werk van Sherman wordt er vaak verwezen naar het artificiële of gemaakte karakter. Gabriele Schor schrijft dat dit performatieve karakter van haar werk benadrukt wordt door de manier hoe zij haar werken ensceneert.<sup>129</sup> De pruiken die Sherman gebruikt zitten bijvoorbeeld net niet goed, de make up is overdreven en je ziet het cameradraadje waarmee zij de foto maakt. Doorgaans werkt Sherman vanuit haar eigen studio waar zij alles zelf doet. Zij maakt vanaf de jaren '90 gebruik van digitale achtergronden. In *Sex Pictures* en *Broken Dolls* maakt zij gebruik van het artificiële lichaam door voor een pop te

---

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Ibid. 109-111.

<sup>127</sup> Ibid. 107.

<sup>128</sup> Krauss, *Cindy Sherman*, 207.

<sup>129</sup> Schor, "Cindy Sherman", 55.

kiezen. Sherman probeert het te verbinden aan de realiteit en daagt de grens uit tussen echt en nep.<sup>130</sup>

Een terugkerend onderwerp in het oeuvre van Sherman is de kritiek die zij levert op de bestaande beeldtaal. Dit doet zij door te spelen met de culturele en visuele codes van deze beeldtaal en een onderzoekende houding aan te nemen naar beeldvorming.<sup>131</sup> In haar werk doet zij dit door het beeld te maken en te zijn. Door het letterlijk toe-eigenen van de beeldcultuur en visuele uitingen uit reclame, film, televisie en tijdschriften. Een voorbeeld is de serie *History Portraits* (1989-1990), waar Sherman reflecteert op de kunstgeschiedenis. Zij verwijst naar klassieke Europese portretkunst uit de 15<sup>e</sup> tot 19<sup>e</sup> eeuw. Of de serie *Centerfolds/Horizontal*s (1981) waar zij tijdschriften en reclame onderzoekt. Zij onderzoekt ook beelden die betrekking hebben op beroemdheden, schoonheidsidealen, gender, modefotografie en ook de pornografie zoals in *Sex Pictures*. In al deze series gaat het over de manier waarop vrouwen worden geobjectificeerd. Sherman deconstrueert in haar oeuvre deze representaties van de vrouw.<sup>132</sup>

Haar meest bekende en invloedrijke werk waarin zij doet aan ‘deconstructing the politics of representation’ is *Untitled Film Stills* (1977-1980). Deze serie betekende haar internationale doorbraak. Het is een serie van zeventig kleine zwart-wit foto’s. Afb. 10 is een voorbeeld van een foto die deel uitmaakt van de serie waarin Sherman verwijst naar rollen van vrouwen van films uit de jaren’50. Film Stills werden destijds gebruikt als promotie voor een film. De foto’s van Sherman zijn geen bestaande films maar de Hollywood clichés en de stereotypes die te zien waren in dit soort films. Zij imiteert deze rollen waarbij er steeds iets lijkt te gebeuren. Het is niet een narratief te noemen want heeft geen begin of einde. Het is een onbekend verhaal open voor eigen interpretatie.

---

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Respini, *Cindy Sherman*, 12-21.

<sup>132</sup> Ibid.





Afb. 10, Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978.

Zij gebruikte deze filmische beeldtaal en sfeer om deze foto's te construeren. Respini stelt: 'Sherman Plays a stereotypical role in order to have it critically examined.'<sup>133</sup> Sherman benadrukt in haar oeuvre dat we allemaal een rol spelen, met name vrouwen in de media, films, televisie en tijdschriften. Deze beelden tonen een karikatuur van de vrouw. Kunsthistoricus Douglas Crimp stelt dat Sherman 'a hybrid of photography and performance art that reveals femininity to be an effect of representation.'<sup>134</sup>

Deze serie van Sherman was rond dezelfde tijd als de tekst van Mulvey, die een duidelijk verband met elkaar houden. Respini stelt 'Film Stills immediately became flashpoints for conversations about feminism, postmodernism, and representation.'<sup>135</sup> Deze serie gaat over de *Male Gaze* en ongelijke genderverhoudingen. Maar ook in andere werken uit het oeuvre van Sherman gaat het over kijken en bekeken worden. Je wordt je bewust van deze blik en je wordt hiermee geconfronteerd. Wie is hier precies de voyeur? Sherman gaat ook in op vrouwelijkheid als rol of als beeld. De *Female Gaze* heeft oog voor deze stereotypingen. Het onderzoekt hoe identiteit en gender worden geconstrueerd en gerepresenteerd. Dit onderzoekt Sherman door te experimenteren met identiteiten. Zij laat zien dat deze constructie van identiteit artificieel is. Hoewel Sherman niet zelf onderwerp is van de serie *Sex Pictures* gaat het hier ook over de objectificatie van vrouwen. Het is een reactie op pornografie en de manier waarop mannen en vrouwen worden geobjectificeerd in porno. Seks wordt neergezet als spektakel en de personen worden ontmenselijkt. Het verwijst naar een *Pornographic or Erotic Gaze*. Het is een kritiek op het vrouwelijk lichaam als fetisj

---

<sup>133</sup> Ibid. 53.

<sup>134</sup> Douglas Crimp, "Pictures," *October* 8(1979): 80.

<sup>135</sup> Respini, *Cindy Sherman*, 21.

en lustobject, zij worden voornamelijk erotisch bekeken en afgebeeld. Voyeurisme en fetisj zijn belangrijke termen in de pornografie. Sherman laat echter geen absolute categorieën zien van de seksuele identiteit. Respini stelt: ‘Sherman uses the pornographic reference in her work to disrupt and dislocate the narrative and image from convention in order to de-eroticize the body, against heteronormativity's terms, and empower the female sex organs.’<sup>136</sup> Zij imiteert in de series de pornografie maar het vormt tegelijkertijd een tegenreactie hierop. Sherman levert er kritiek op de *Male Gaze* in plaats van dat zij dit herbevestigt. Dit is een terugkerend motief in haar oeuvre waarbij zij bestaande beelden toegeëigend om deze te bevragen.

---

<sup>136</sup> Ibid.

## Conclusie

In deze thesis is onderzocht op welke wijzen de *Male Gaze* en de *Female Gaze* zich verhouden tot de fotografie van Hans Bellmer en Cindy Sherman. Er is gekeken hoe zij de pop associëren met het vrouwelijk lichaam vanuit hun eigen blik en op welke manier dit door verschillende theoretici is geïnterpreteerd. In eerste instantie vertonen de series *Die Puppe* (1934) en *Spiele der Puppe* (1949) van Hans Bellmer en de series *Sex Pictures* (1992) en *Broken Dolls* (1999) van Cindy Sherman gelijkenissen in zowel thema als esthetiek. De beelden die zij tonen van de pop als vrouwelijk lichaam zijn expliciet erotisch, choquerend en controversieel. De poppen zijn bewust niet menselijk maar dienen als erotisch object, een artificieel lichaam. De kunstenaars zijn dan ook vaker met elkaar vergeleken. Door middel van de analyse van de series in deze thesis zijn er ook enkele interessante verschillen aan het licht gekomen. Bellmer en Sherman worden gezien als tegenovergestelde perspectieven: Bellmer als vrouwonvriendelijk en Sherman als een feministische aanpak. Dit is te verklaren door een verschil in hun oeuvre. Bellmer verwijst in zijn oeuvre bijna uitsluitend naar het vrouwelijk lichaam die is gemutileerd of geobjectificeerd. Sherman gaat in haar oeuvre kritisch in op de constructie van de blik van Bellmer en de representatie van de vrouw.

In het eerste hoofdstuk is ingegaan op de begrippen *Male Gaze* en *Female Gaze* en is er een definitie gegeven in welk opzicht de begrippen afwijken van elkaar. Hierbij werd duidelijk dat de *Male Gaze*, aan de hand van de interpretaties van Laura Mulvey en John Berger, wordt gevormd door de mannelijke heteroseksuele blik. Deze blik is driedelig en wordt gevormd door de fotograaf, het model en de toeschouwer. Vrouwen kunnen deze blik hebben geïnternaliseerd. Dit betekent dus dat een mannelijke of vrouwelijke kunstenaar niet per definitie een mannelijke of vrouwelijke blik bezit. Deze blik en representatie van vrouwen komt voort uit seksuele ongelijkheid tussen mannen en vrouwen. De *Male Gaze* is toepasbaar bij het onderzoeken van de machtsrelaties die ten grondslag liggen aan het proces van maken, kijken en interpreteren. De *Female Gaze*, zoals geformuleerd door Charlotte Jansen, werd ontwikkeld door kunstenaars die kritiek uitten op de *Male Gaze* en de representatie van het vrouwelijk lichaam in de beeldcultuur. Deze kunst hoeft niet van een vrouwelijke maker te zijn, het biedt juist een veelzijdigere en inclusievere blik.

Uit het tweede hoofdstuk komt naar voren dat niet alleen de besproken series maar het gehele oeuvre van Bellmer wordt gerelateerd aan zijn problematische persoonlijkheid en zijn seksuele fantasieën. Zijn werk is enerzijds een uiting van een vrouwonvriendelijke *Male Gaze* door de manier waarop hij vrouwen verbeeldt. De pop is bewust gefragmenteerd en een

levenloos object, letterlijk geobjectificeerd. Dit houdt direct verband met fetisjisme, voyeurisme of sadomasochisme. Anderzijds kan zijn werk ook gezien worden als provocerend en een uiting als kritiek op de gevestigde orde. Het verwijst volgens Hal Foster naar het naziregime. In het laatste hoofdstuk blijkt dat Cindy Sherman kritiek uit op de *Male Gaze* en het fetisjisme van Bellmer, wat kenmerkend is voor de *Female Gaze*. Dit doet Sherman door gebruik van het abjecte en ‘de-fetishizing the female body’. Dit wordt geïnterpreteerd als kritiek op de mannelijke blik en niet als herbevestiging. Dit vormt een rode draad in het oeuvre van Sherman, hoewel de besproken series ook een verandering en uitzondering in haar oeuvre kenmerken. De series leveren daarnaast kritiek op de dominante mannelijke blik binnen de pornografie en de censuur op controversiële kunst in de Verenigde Staten in de jaren ‘90. Het werk van Sherman wordt niet in verband gebracht met haar persoon zoals bij Bellmer, haar wordt niet het verwijt gemaakt vrouwonvriendelijk te zijn.

Er kan gesteld worden dat de series van Bellmer een uiting zijn van zijn problematische mannelijke blik waar Sherman kritiek op levert en de spot ermee drijft door te verwijzen naar het werk van Bellmer maar de poppen vervolgens niet erotisch te weergeven. Het werk van Sherman kan dus geïnterpreteerd worden vanuit de vrouwelijke blik hoewel het in eerste instantie een uiting lijkt te zijn van de mannelijke blik. De pop weergegeven als vrouwelijk lichaam is geconstrueerd door de *Gaze*. Deze *Gaze* betreft de kunstenaar zelf waaruit het kunstwerk is gemaakt en de blik die de toeschouwer vormt. Het is hierbij niet van belang of de kunstenaar mannelijk of vrouwelijk is, er moet bestudeerd worden vanuit welke context of perspectief een werk is gemaakt. Hierbij moeten ongelijke machtsverhoudingen in dit perspectief in acht worden genomen. Dit wordt duidelijk uit de beeldtaal en de interpretaties van de besproken theoretici van de kunstwerken. Daarbij werd er naar de context en tijd gekeken waarin de kunstwerken werden gecreëerd om de verschillen te kunnen duiden. Dit zijn geen eenzijdige interpretaties van de theoretici. Zowel Bellmer als Sherman hebben op een manier maatschappelijke kritiek geuit, zij verzetten zich op een provocerende manier tegen de norm. Dit lijkt misschien tegenstrijdig maar het benadrukt juist de complexiteit van beide oeuvres.

In deze thesis is gebruik gemaakt van secundaire literatuur over beide kunstenaars. Hierbij zijn verschillende theorieën en interpretaties uiteengezet om de fotografieseries te kunnen duiden. Door de hoeveelheid literatuur over zowel Bellmer en Sherman zijn er nog tal van interessante invalshoeken om een vergelijking te maken, maar zeker ook om de kunstenaars los van elkaar te bestuderen. In vervolgonderzoek zou bijvoorbeeld kunnen worden ingegaan op de persoonlijke visies en bedoelingen van de kunstenaars. Deze intenties

van de kunstenaar kunnen een interessante toevoeging zijn aan dit onderzoek mede omdat hun eigen blik zo bepalend is voor hun werk. Er zou ook meer onderzoek gedaan kunnen worden naar *Uncanny of Abject* kunst, wat een interessante psychoanalytische vergelijking kan vormen. Ook zou een vergelijking met de kunstenaar Claude Cahun (1894 - 1954) interessant kunnen zijn om dieper in te gaan op fluïde genderidentiteiten. Ik ben van mening dat het nog altijd relevant is om te onderzoeken hoe vrouwen worden weergegeven in de beeldende kunst, zowel in het verleden als in het heden. In de toekomst zou ik mij dan ook graag blijven bezighouden met en interesseren in beeldvorming en stereotype representaties.

## Bibliografie

- Abraham, Amelia. "Maisie Cousins On How 'Female Photographer' Is Not A Genre." *Refinery29*, 2016.
- Bartky, Sandra Lee. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990.
- Bell, Jeremy. "Uncanny Erotics: On Hans Bellmer's Souvenirs of the Doll." *Feral Feminisms* 2(2014): 71-86.
- Berger, John en Michael Dibb. *Ways of seeing*. Londen: BBC Enterprises, 1972.
- Betterton, Rosemary, *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London: Pandora, 1987.
- Crimp, Douglas. "Pictures." *October* 8(1979): 75-88
- Cruz, Amada en Elizabeth Smith. *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 1997. Catalogus bij gelijknamige tentoonstelling in The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 2 november 1997 – 1 februari 1998.
- Forster, Stefani. "Yes, there's such a thing as a 'female gaze'. But it's not what you think." *Medium*, 2018.
- Foster, Hal. "Obscene, Abject, Traumatic." *October* 78 (1996): 107-124.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Herschdorfer, Nathalie. *Body: The Photography Book*. London: Thames & Hudson, 2019.
- Jansen, Charlotte. *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze*. Londen: Laurence King Publishing, 2017.
- Krause Knight, Cher. "Less than Playful: Hans Bellmer's Doll Photographs as Archive and Artwork." *Visual Resources* 27(2011)3: 227-248.
- Krauss, Rosalind E. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli International Publications, 1993.
- Krauss, Rosalind. "Corpus Delicti." *October* 33(1985): 31-72.
- Kuenzli, Rudolf E. "Surrealism and Misogyny." *Dada/Surrealism* 18 (1990): 17-26.
- Lichtenstein, Therese. *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*. Berkeley, Californië: University of California Press, 2001.

- Lyford, Amy. *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Millet, Catherine, e.a. *Double sexus. Hans Bellmer and Louise Bourgeois*. Antwerpen: Ludion, 2010.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16(1975)3: 6-18.
- Neumüller, Moritz, red. *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*. New York: Routledge, 2018.
- Nussbaum, Martha. "Objectification." *Philosophy and Public Affairs* 24(1995)4: 279-283.
- Respini, Eva en Johanna Burton redactie, *Cindy Sherman*. New York: Museum of Modern Art, 2012. Catalogus bij gelijknamige tentoonstelling in de Museum of Modern Art, New York, 26 februari – 11 juni 2012.
- Schor, Gabriele. "Cindy Sherman: Force of Circumstance, Ambiguity, Horror and Aging." In *Cindy Sherman*, redactie Ingvild Goetz en Löckemann Karsten, 52-88. Ostfildern: Hatje Cantz, 2015.
- Smith, Marquard. *The Erotic Doll: A Modern Fetish*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Sturken, Marita en Lisa Cartwright. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford University Press, 2009.
- Taylor, Sue. *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Webb, Peter en Robert Short. *Hans Bellmer*. Londen: Quartet Books, 1985.
- Wells, Liz. *Photography: a critical introduction*. Londen: Routledge, 2015.

## Websites

- 'Projects/Resistance'. Guerilla Girls. Geraadpleegd 10 mei 2020.  
[https://web.archive.org/web/2018\\*/https://www.guerrillagirls.com/](https://web.archive.org/web/2018*/https://www.guerrillagirls.com/).
- 'Hans Bellmer'. Kunstmuseum Den Haag. Geraadpleegd 29 mei 2020.  
<https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/hans-bellmer-louise-bourgeois-double-sexus>.
- 'History'. Hallwalls Contemporary Arts Center. Geraadpleegd 15 augustus,  
[https://web.archive.org/web/2018\\*/https://www.hallwalls.org/history.php](https://web.archive.org/web/2018*/https://www.hallwalls.org/history.php).

- ‘Cindy Sherman’. Instagram. Geraadpleegd 15 augustus. <https://www.instagram.com/cindysherman/?hl=nl>.
- ‘Jeff Koons: Made in Heaven’. Tate Gallery. Geraadpleegd 20 augustus. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-made-in-heaven-ar00080>.
- ‘About’. Amanda de Cadenet. Geraadpleegd 5 augustus 2020. <https://girlgaze.com/>.
- ‘History’. Alma Mahler. Geraadpleegd 16 juli 2020. [https://www.alma-mahler.at/engl/almas\\_life/kokoschka.html](https://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/kokoschka.html).



# Afbeeldingenlijst

## Voorblad

- Boven: Cindy Sherman, *Untitled #342*, 1999, Gelatinezilverdruk, 85 x 118 cm. (Foto: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/16728/Cindy-Sherman-Untitled-342>, geraadpleegd 3 augustus 2020)
- Onder: Hans Bellmer, *Die Puppe*, 1934, zwart-wit foto, 16,2 x 16,2. (Foto: *Behind closed doors: the art of Hans Bellmer*, Therese Lichtenstein, 2001, p. 32)

## Hoofdstuk 1

- Afb. 1, Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989, zeefdruk op papier, 28 × 71 cm. (Foto: [https://web.archive.org/web/\\*/https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793](https://web.archive.org/web/*/https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793), geraadpleegd 1 september 2020)
- Afb. 2, Barbara Kruger, *Your gaze hits the side of my face*, 1981, foto op kartonbord, 47,9 × 39,1 × 4,4 cm. (Foto: National Gallery of Art, Washington, D.C. [https://web.archive.org/web/2018\\*/https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face](https://web.archive.org/web/2018*/https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face), geraadpleegd 3 augustus 2020)

## Hoofdstuk 2

- Afb. 3, Hans Bellmer, *Poupée: variations sur le montage d'une mineure articulée*, 1934, in het tijdschrift *Minotaure* 6 (Winter, 1934–35). (Foto: The Art Institute of Chicago, Mary Reynolds Collection. [https://web.archive.org/web/2018\\*/https://archive.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php](https://web.archive.org/web/2018*/https://archive.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php), geraadpleegd 15 juni 2020)
- Afb. 4, Hermine Moos, *Oskar Kokoschka's Alma Doll as Venus*, 1919. (Foto: Getty Images, <https://www.gettyimages.nl/detail/nieuwsfoto's/oskar-kokoschkas-alma-doll-as-venus-1919-private-nieuwsfotos/600026857?adppopup=true>, geraadpleegd 15 juni 2020)

- Afb. 5, Man Ray, *Mannequin with a Bird Cage over her Head*, uit de serie *Resurrection des Mannequins* (pop gemaakt door André Masson), 1938, gelatinezilverdruk, 18,4 x 13,6 cm. (Foto: Getty Images, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/201306/man-ray-andre-masson's-mannequin-american-negative-1938-print-1966/>, geraadpleegd 18 juni 2020)
- Afb. 6, Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938, gelatinezilverdruk, 5,4 x 25,7 cm. (Afdrukt in 1983 door Roger Vulliez van het originele negatief) (Foto: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poup%C3%A9e-5>, geraadpleegd 1 juni 2020)
- Afb. 7, Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936, handgekleurde vintage gelatinezilverdruk, 12 x 8 cm. (Foto: *Behind closed doors: the art of Hans Bellmer*, Therese Lichtenstein, 2001, p.118)

### Hoofdstuk 3

- Afb. 8, Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992, C-print kleurendruk, 125,5 x 189,2 cm. (Foto: *Cindy Sherman*, New York: The Museum of Modern Art, 2012. Tentoonstellingscatalogus)
- Afb. 9, Cindy Sherman, *Untitled #342*, 1999, Gelatinezilverdruk, 85 x 118 cm. (Foto: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/16728/Cindy-Sherman-Untitled-342>, geraadpleegd 3 augustus 2020)
- Afb. 10, Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978, Gelatinezilverdruk, 19,1 x 24,1 cm. (Foto: *Cindy Sherman*, New York: The Museum of Modern Art, 2012. Tentoonstellingscatalogus)