

DE MACHT VAN DE MUZE



Scriptie ter verkrijging van het diploma Bachelor Autonome Beeldende Kunst

ArtEZ hogeschool voor de kunsten – afdeling Fine Art / Arnhem

Scriptiebegeleider: Andree van de Kerckhove

Juliette Thissen

2014 – 2015

Inhoudsopgave

1. Titelpagina.....	1
2. Inhoudsopgave.....	2
3. Introductie.....	3
4. Vraagstelling.....	5
- Hoofdvraag	
- Deelvragen	
5. Hoofdstuk 1 - Wat is een muze?.....	6
- Wat betekent het begrip muze	
- Hoe benaderen de surrealisten de muze?	
6. Hoofdstuk 2 – Had de muze macht?.....	11
- Bekleedt de muze een rol waarin zij geniet van een machtspositie?	
7. Hoofdstuk 3 - Hoe liggen de verhoudingen vandaag?.....	16
- Hoe verhouden de seksen zich vandaag?	
- Wat heeft de ontwikkeling van de psychologie voor een effect op de rolverdeling en verschillen tussen man en vrouw?	
- Wat houdt feminisme vandaag de dag nog in?	
- Wat voor een rol heeft feminisme in de kunst?	
- Een vierde hedendaagse positie	
8. Hoofdstuk 4 – terug naar de kunst: Hoe liggen de verhoudingen tussen man en vrouw in de kunst vandaag de dag?.....	23
- Hoe zit het vroeger/vandaag met de gelijkenissen/verschillen tussen de mannelijke en de vrouwelijke kunstenaar?	
- De hedendaagse muze binnen de modewereld	
9. Hoofdstuk 5 – Heeft de muze nog macht en hoe staat het met de muze vandaag in de beeldende kunst?	29
- Hoe kan men de moderne muze van vandaag de dag definiëren?	
- Kunnen we spreken van een verschuiving binnen het domein van de muze?	
10. Hoofdstuk 6 – Heeft de muze macht en wat is de positie van de muze in de kunst van vandaag? (Conclusie).....	32
- Wat is de functie van de muze?	
- Heeft de muze macht?	
- Wat is de positie van de muze in de kunst van vandaag?	
11. Bronnen.....	35

Introductie

Als we kijken naar de kunst is het gebruik van de muze al eeuwen oud. Voornamelijk vrouwen bekleeden deze rol. Zouden we kunnen zeggen dat de vrouw op deze manier geniet van een machtspositie? Met haar vrouwelijk schoon fascineert en houdt ze de mannelijke kunstenaar bezig, ze heeft hem in zijn greep. Ik wil verschillende facetten van de muze onder de loep nemen om zo beter te kunnen begrijpen wat dit fenomeen inhoudt en wat de functie van de muze is.

Dit komt voort uit mijn eigen fascinatie voor de muze en het gebruik daarvan, binnen mijn werk vormt een vrouw altijd de kern. Op mijn zestiende heeft dit zijn intrede gedaan, toen door mijn eerste vriendinnetje, mijn liefde voor haar was zo sterk dat het doorvloeiende in alles wat ik deed en maakte. Haar invloed was ontzettend groot. Nog altijd voelt zij als het fundament voor alles wat ik maak. Vandaag de dag staan Eva en Margaux, een tweeling, centraal. Ik projecteer mijn fantasieën op hen en zij inspireren mij om het werk te maken.

Een ander interessant vraagstuk wat mij bezighoudt, is de manier waarop we kijken naar de man/vrouw-verdeling, zowel in het dagelijks leven als in de kunst. Er wordt gesproken over hoe de vrouw onderdrukt wordt door de man en niet van dezelfde rechten en privileges mag genieten. Binnen deze scriptie wil ik proberen om een ander licht te laten schijnen op de rolverdeling tussen man en vrouw en de positie van de vrouw in de kunst, zowel maker als muze.

In de scriptie zal ik verschillende punten aan bod laten komen waaronder het ontstaan van de muze in de kunst, startend bij het surrealisme. Waar lag de oorsprong van dit fenomeen en hoe is dit zo gekomen? Ook kijk ik naar vrouwen achter grote kunstenaars die er een eigen praktijk aan overhielden, en focus ik mij op huwelijken binnen het kunstenaarsschap. Hoe staat het met vrouwen als makers in de kunst en hoe staat het met de muze vandaag de dag? Naast het over de vrouw te hebben in de kunst wil ik ook kijken naar wat sekse en gender op wetenschappelijk niveau inhoudt en naar muzes in disciplines buiten de beeldende kunst.

Ook zal ik mij verdiepen in de definitie van de westerse man en vrouw. Wat houdt sekse en gender in op wetenschappelijk en maatschappelijk gebied? De keuze om mij toe te spitsen enkel op de westerse man en vrouw is tot stand gekomen omdat het mij al snel duidelijk werd dat het vrijwel onmogelijk is om een mondiale overkoepelend antwoord te kunnen geven op mijn onderzoeksvragen. De rol van vrouwen en mannen is ontzettend verschillend over de diverse continenten. Waar we er van overtuigd zijn dat de mannen in de westerse wereld nog steeds aan de macht zijn, zijn in andere delen van de wereld de vrouwen juist degenen die de touwtjes in handen hebben. De genderspecificaties die westerlingen hanteren zijn in andere culturen omgekeerd en om het overzichtelijk te houden en mij echt te kunnen verdiepen kies ik ervoor om mij te richten tot de westerse idealen en verwachtingen van de twee seksen. Belangrijke aspecten die bepalend zijn voor de rolverdeling tussen man en vrouw zijn onder andere: seksueel gedrag, fysieke, geestelijke kenmerken en de verwachtingen die de maatschappij heeft van de man en vrouw.

Vraagstelling

Hoofdvraag:

- Wat is de positie van de muze in de kunst van vandaag?

Deelvragen:

- Wat betekent het begrip muze?
- Wat is de functie van de muze?
- Waar ligt de oorsprong van de muze?
- Hoe benaderen de surrealisten de muze?
- Bekleedt de muze een rol waarin zij geniet van een machtspositie?
- Heeft de muze macht?
- Wat was de positie van de vrouw in de kunst in vroegere tijden?
- Wat is de positie van de vrouw in de kunst als muze/maker?
- Wat is de definitie van vrouw en man/wat is de definitie van gender en sekse?
- Wat zijn de kenmerken van mannelijk en vrouwelijk gedrag?
- Hoe zit het met de rolverdeling tussen de man en vrouw vroeger en nu?
- Wordt de vrouw vandaag de dag nog onderdrukt?
- Wat is de definitie van feminisme?
- Wat voor een rol speelt feminisme in de kunst?
- Hoe is de rolverdeling tussen man en vrouw in de kunst vroeger en nu?
- Hoe zit en zat het tegenwoordig/vroeger met de gelijkenissen/verschillen tussen de mannelijke en de vrouwelijke kunstenaar?
- Hoe kan men de muze binnen de modewereld definiëren?
- Hoe kan men de muze van vandaag de dag definiëren?

Hoofdstuk 1 - Wat is een muze?

- Wat betekent het begrip muze?

DE MUZE zelfst. naamw. (v.) Uitspraak: ['myzə] Verbuigingen: muze|n, muze|s (meerv.) een van de negen Griekse godinnen die mensen inspireren tot beoefening van kunst en wetenschap.

1) Beschermgodin van kunsten en wetenschappen 2) Dochter van mnemosyne 3) Godin van de kunst en wetenschap 4) Godinnen 5) Godin 6) Godin van kunsten en wetenschappen 7) Godin van zang en wetenschap 8) Godin van de kunst 9) Godin die een dichter inspireert (crypt.) 10) Inspiratie 11) Inspirerende godheid 12) Inspiratiebron voor kunstenaars 13)

Wanneer we kijken naar deze definities van het begrip muze zien we dat de muze aardig wat macht wordt toegekend. Omschrijvingen als 'inspirerende godheid' en 'godin van de kunst en wetenschap' laten zien dat de muze ook in de kunst een groot aandeel heeft.

In de Griekse mythologie waren er negen muzen, zij waren de godinnen van kunst, wetenschap en stelden de inspiratie voor.

De negen muzen zijn:

1. Erato, muze van het lied
2. Euterpe, de muze van het fluitspel
3. Kalliope, de muze van de filosofie en de retorica
4. Clio, de muze van de geschiedschrijving
5. Melpomene, de muze van de tragedie
6. Polyhymnia, de muze van de retoriek
7. Terpsichore, de muze van de dans en lyrische poëzie
8. Thaleia, de muze van de komedie
9. Urania, de muze van de sterrenkunde

Zij waren de dochters van Zeus en de zussen van Apollo. Mnemosyne, de personificatie van het geheugen wordt gezien als de moeder van de negen muzen en volgens de oude Grieken vond zij taal uit. Volgens de Griekse dichter Hesiodus, verschaftte zij koningen en dichters met hun spraakvermogen. Hesiodus, die zijn roeping vond als “dichter van de muzen” schreef dan ook over ontmoetingen met de Muzen in hun domein, op de berg Helikon.

De rol van muze is een rol die vooral bekleed wordt door vrouwen. Ze stappen zelf in deze rol of worden in deze positie gebracht door een man. Zouden we kunnen zeggen dat de vrouw op deze manier geniet van een machtspositie? Met haar vrouwelijk schoon fascineert en houdt ze de mannelijke kunstenaar of dichter bezig, ze heeft hem in haar greep, de kunstenaar is in zekere zin tot haar veroordeeld en is afhankelijk van haar invloed binnen zijn proces. Ze is de aanzet tot het werk wat door de maker wordt gecreëerd.

- Hoe benaderen de surrealisten de muze?

“Nobody will give you freedom, you have to take it.” – Meret Oppenheim

Een beroemde quote van de zogenoemde ‘muze van de surrealisten’.¹ Meret Oppenheim, geboren in de buurt van Basel in 1913, groeit op in een creatieve familie. In 1923 verhuist ze op 18-jarige leeftijd naar Parijs. Ze betreft een woonruimte in Montparnasse en studeert aan de Académie de la Grande Chaumière. In dit beroemde arrondissement weet ze via de lokaal goedbezochte cafe’s in contact te komen met Giacometti, Max Ernst en vele andere figuren die toen bepalend waren voor het surrealisme. Ze wordt muze en model voor de fotograaf Man Ray en begint steeds meer een onderdeel te worden van de groep. In 1933 wordt ze door Arp en Giacometti gevraagd mee te exposeren in de expositie *Salon des Indépendants*.

Wanneer haar familie in 1936 wordt gedwongen Duitsland te verlaten kunnen ze haar niet langer financieel onderhouden. Om haar hoofd boven water te houden begint Oppenheim met het ontwerpen van sieraden voor de haute couture. Bij een ontmoeting met Pablo Picasso en Dora Maar draagt ze een van haar armbanden, gewikkeld in bont.

Het fascineerde hen beiden en Picasso zei: "Vele dingen zouden in bont verpakt kunnen worden." Waarop Meret op haar beurt lachend antwoordde: "Ja, zo ook dit kopje, schoteltje en lepeltje."

Haar meest beroemde sculptuur is ontstaan: *Le Déjeuner en Fourrure*, waarin ze een kopje met schoteltje en lepel in bont verpakte. De titel van het werk is gebaseerd op een idee van André Breton, de grondlegger van het surrealisme. De titel verwijst naar het omstreden schilderij *Le Déjeuner sur l'herbe* van Édouard Manet.



Édouard Manet - *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863)



Meret Oppenheim - *Le Déjeuner en Fourrure* (1936)

Zo speelde hij met de dubbelzinnige lading achter het werk van Oppenheim en de rolverdeling tussen man en vrouw. Op het schilderij van Manet zien we een naakte vrouw naast twee eigentijds geklede mannen lunchen op het gras, en op de achtergrond zien we een schaarsgeklede vrouw baden. De vrouw op de voorgrond kijkt de toeschouwer zelfverzekerd recht in de ogen aan terwijl de mannen met elkaar converseren. Een controversieel tafereel, waar veel reactie op volgde.

Aan het einde van 19^e eeuw was er sprake van de zogenaamde 'New Woman'.² Een feministische term voor de 'nieuwe vrouwen' (voornamelijk populair geworden door de Brits-Amerikaanse schrijver Henry James), die stond voor onderwezen carrièrevrouwen die een actievere rol in de samenleving innamen en meer rechten hadden. Deze nieuwe positie van vrijheid voor de vrouw veranderde veel, aangezien ze steeds minder afhankelijk werd van de man, familie en sociale instituten.

Voorals als we kijken naar het werk dat ontstaan is vanuit de samenwerking tussen Man Ray en Oppenheim zien we veel terug van de typerende vernieuwde positie van de vrouw. Ze poseert bij een drukpers, naakt maar zelfverzekerd. Ze is op haar gemak en heeft vrede met naakt zijn. *"Nobody will give you freedom, you have to take it"*: een van haar bekendste uitspraken, die de vrijgevochten houding, waarin vrouwen er zelf wel voor zouden zorgen dat ze hun leven naar wens konden inrichten, van deze tijd illustreert.



Man Ray – Meret Oppenheim (1933)

Oppenheim was niet de enige vrouw die voor de lens van Man Ray poseerde, ook Rose Sélavy, het vrouwelijke pseudoniem van kunstenaar Marcel Duchamp, was vaak te zien op de foto's van Man Ray. De naam Rose Sélavy, een woordspeling, refereert aan de Franse uitdrukking *"Eros, c'est la vie"* vrij vertaald: *"Eros, zo is het leven."* Hij signeerde enkele werken met deze naam en komt ook voor in de titel van een van zijn sculpturen *Why not sneeze, Rose Sélavy?* Duchamp beschouwde Rose niet alleen als zijn

vrouwelijke alter ego maar ook als zijn muze. Gedurende de jaren twintig werkte hij talloze keren samen met Man Ray ,waarin hij als verkleed als Rose poseerde. Van deze uiting wordt gedacht dat het de spot zou drijven met feministische praktijken.



Marcel Duchamp - Why not sneeze, Rose Sélavy? (1921 - 1964)



Man Ray & Marcel Duchamp - Rose Sélavy #9 (1921)

Een andere kunstenaar met interessant gebruik van de muze, die onder andere een tijd deel uitmaakte van de surrealisten, is Pablo Picasso. Binnen zijn enorme oeuvre wordt duidelijk dat zijn muzes belangrijk waren in zijn werk en denkproces. Omringd door vrouwen en minnaressen, die ieder een andere invloed in vorm, kleur en sfeer in zijn werk teweeg brachten, maakte hij dag in dag uit schilderijen, tekeningen en sculpturen. Liefde, moederschap, verdriet, afstand, oorlog en kwelling zijn de thema's die duidelijk naar voren komen in zijn werk.

Ook Dalí werd sterk beïnvloed door de vrouw. Zowel zijn relatie tot zijn moeder was inspiratie en ook zijn vrouw Helena Dmitriovna Diakonova (ook wel bekend onder de naam Gala) die aanvankelijk de vrouw was van Eugène Grindel, werd zijn muze. Gala zou later vele jaren lang het meesterbrein achter het surrealisme blijven. ³

Hoofdstuk 2 – Had de muze macht?

- Bekleedt de muze een rol waarin zij geniet van een machtspositie?

Relaties in het kunstenaarschap zijn niet ongebruikelijk. Als voorbeeld van het kunstenaarskoppel met een vrouw die er een interessante kunstenaarspraktijk op nahield: Robert en Sonia Delaunay. In het tijdperk na de 1^e wereldoorlog was er in de Parijse kunstcultuur, waar modernisme de boventoon voerde, een sterke drang naar verandering en innovatie en voor een vernieuwing van alle vormen.⁴ Sonia en Robert Delaunay waren twee kunstenaars die hier een interessante uiting aan gaven. Hun streven om de ouderwetse conventies achter zich te laten en om het modernisme te omhelzen integreerden zij in ieder aspect van hun leven, van hun werk tot hun kleding. Vaak werden zij vergezeld door vriend, dichter en kunstcriticus Guillaume Apollinaire, die vol bewondering over de twee sprak. Sonia Terk, dochter van een Oekraïense arbeider werd geadopteerd door haar oom en groeide in luxe op in St. Petersburg. Met een traditionele Russische educatie voor de hogere klasse was zij getraind op het gebied van literatuur, filosofie en wiskunde. Een van haar docenten, een tekenares, merkte het talent van de jonge Sonia op en adviseerde haar familie om haar verder te laten studeren in het buitenland. Sonia vertrok in 1905 naar Parijs, waar ze het kunstenaarschap als beroep met veel ambitie en doorzettingsvermogen nastreefde tot grote afschuw van haar familie, die van een lagere klasse waren. Robert daarentegen, zoon van gravin Berthe-Félicie de Rose, een groot voorstander van moderne kunst, was opgegroeid in de wereld van de Franse avant-garde.

De ontmoeting tussen Robert en Sonia in 1908 was het begin van een van de meest productieve en wederzijdse artistieke uitwisselingen van de twintigste eeuw⁵, hoewel er in de geschiedenis van moderne kunst (waarin veelal een focus ligt op de individualiteit in de kunst) weinig of geen aandacht besteed wordt aan deze uitwisseling. Ze zijn content met het erkennen dat het een artistiek variant van het perfecte huwelijk was in populaire fictie, maar er wordt niet echt aandacht besteed aan het interessante werkmodel van de Delaunay's, waarin aanpassing, dominantie, conventionele man-vrouwrolverdeling en rivaliteit een grote rol speelden en interessante vormen aannamen. Volgens bronnen was Robert, opgegroeid in welvaart, een zelfbenoemd

'genie', schilder, schrijver en visionair. Dit intrigeerde Sonia, de Russisch-Joodse emigrante, warm en vrijgevig, die zich stilletjes aanpaste naar de wensen van Robert. Hier zette ze haar eigen carrière als schilder voor aan de kant en ging de decoratieve kant op, waarin zij Roberts esthetische theorieën in haar werken betrok. Hierdoor kon zij zich meer inzetten voor het huishouden, om er voor te zorgen dat de vrienden van het koppel fijn en hartelijk ontvangen konden worden in hun huis. Samen met betaalde hulp zorgde zij ook voor hun zoon, geboren in 1911, zodat Robert alle tijd had om zijn genialiteit na te volgen. Interessant; het koppel streefde naar vernieuwing van alle vormen, maar toch vindt er binnen hun huwelijk een conventionele man-vrouwrolverdeling plaats.

Een ander voorbeeld van interessante wisselwerkingen tussen muze en kunstenaar zien we bij Alma Maria Schindler, model, minnares en muze, beter bekend als Alma Mahler-Werfel. Bekend om haar schoonheid was zij de muze van velen. Ook onderhield zij met talloze kunstenaars liefdesrelaties. Haar onvoorwaardelijke liefde voor de kunst en dus de kunstenaar vormde een sterke eenheid: zij kon een man niet liefhebben als zij niet door zijn werk werd meegesleept. Ze trouwde met drie mannen: de componist Gustav Mahler, de architect Otto Gropius en de schrijver Franz Werfel. Maar ook Klimt, Kokoschka, Burckhard, Pfitzner, Schreker, Zemlinsky en vele anderen hadden warme gevoelens voor haar.

Ze oefende op meerdere mannen een enorme invloed uit, zo ook op de Oostenrijkse kunstenaar Oskar Kokoschka. Hij is een interessant voorbeeld van de macht van de muze op de kunstenaar, waarbij zij hem tot slaaf maakt. Als Gustav Mahler overlijdt en Alma achterblijft als weduwe, komt zij in contact met Kokoschka. Al snel ontstaat er een gepassioneerde liefdesverhouding waarbij Alma veel invloed heeft op het werkproces van Oskar. Kokoschka is geobsedeerd en wordt ontzettend jaloers van ieder contact dat zij met andere mannelijke kunstenaars heeft, de angst dat zij hem zal verlaten is ondraaglijk. Niet gek, aangezien zij in haar eerdere huwelijk met Gustav Mahler al een affaire had met Gropius. Zijn liefde wordt Alma te beklemmend en in 1915 trouwt zij dan ook met Gropius. Als vervanging laat hij een pop maken, het evenbeeld van Alma, die hij aankleedt en overal mee naar toe neemt. Dit voorbeeld illustreert de slaafse

werking van de invloed van de muze op de kunstenaar, hij wordt afhankelijk van haar en de angst om verlaten te worden is enorm.

Alma stond erom bekend dat ze graag macht uitoefende op mannen door middel van haar schoonheid; zij was zich sterk bewust van de macht die ze over deze kunstenaars uitoefende en in haar autobiografie spreekt ze dan ook openlijk over de invloed die zij als muze uitoefende op deze mannen: "God heeft mij vergund de geniale werken van onze tijd te leren kennen voordat ze de handen van hun scheppers verlieten. En omdat ik enige tijd de stijgbeugel mocht vasthouden voor deze ridders van het licht, is mijn bestaan gerechtvaardigd en gezegend."⁶



Oskar Kokoschka - Alma Mahler en Kokoschka (1912/1913)

Alma had zelf een sterk muzikale roeping; als kind leerde zij al pianospelen en volgde later ook compositielessen, maar ze twijfelde of zij als vrouw deze roeping kon volgen. Ze componeerde liederen, maar haar echtgenoot Gustav Mahler verbood haar te componeren omdat er maar één kunstenaar in huis kon leven en werken. Teleurstellend; ze scheen gehoopt te hebben dat zij in het kielzog van Gustav ook zelf erkenning als componiste zou krijgen. Wel mocht zij Mahler bijstaan bij het corrigeren van zijn composities. Alma is de geschiedenis ingegaan als een van de bekendste muzes. Wel is het opmerkelijk dat hoewel het over Alma gaat, het toch altijd een man is die haar bestaan rechtvaardigt en zin geeft.

Het probleem is wel dat de visie op het leven van bijvoorbeeld de Delaunays allemaal vanuit mannelijk oogpunt zijn bepaald. We weten hoe Apollinaire, Tristan Tzara, André Breton en andere mannelijke modernisten het leven van Robert en Sonia beschouwden, maar we weten niet hoe de vrouwelijke modernisten, waaronder Marie Laurencin, Fernande Olivier of Simone Breton tegen het leven van de twee aankeken. Veel van de informatie over het koppel is dus van mannelijke hand en doet het voorkomen alsof Sonia zichzelf stilletjes naar de achtergrond liet verdwijnen zodat Robert alle tijd had om zijn kunstenaarspraktijk en genialiteit onbezorgd te kunnen nastreven. Het doet voorkomen alsof Sonia zichzelf wegcijferde in dienst van Robert. Sonia is nooit de strijd nadrukkelijk aangegaan met deze uitlatingen en statements. Sterker nog, zo beaamt ze: "From the day we started living, I played second fiddle and I never put myself first until the 1950's. Robert had brilliance, the flair of genius. As for myself, I lived in greater depth."⁷

De vrouw die in 'grotere diepte' leefde, liet merken gevoelig te zijn als het aankwam op de verzoening tussen kunst en vrouwelijkheid, in een tijd waarin kunst voornamelijk bestond in een wereld waarin het patriarchaat (maatschappijvorm waarin vaders of meer algemeen de mannen een dominante rol innemen), de boventoon voerde.

Om een geheim leven te leven in 'grotere diepte' of om aan te nemen wat feministen theoretiseerden als een publieke maskerade van mannelijkheid, waaronder Simone de Beauvoir, met statements als - "I'm against women's work being seen apart. I think I work like a man"⁸, schijnen een interessant licht op de gevolgen en invloeden op de vrouwelijke kunstenaars in dit patriarchale model. Wanneer we nadenken over deze opmerking wordt duidelijk dat de 'vermannelijking' van de vrouw in dit tijdsgewricht zeer relevant was. Getuigd dit van onderdrukking, onderdanigheid, of kunnen we het juist beschouwen als een goed doordachte strategie, een aanpassingsvermogen om toch de gewenste weg te bewandelen in een wereld waarin mannen de dienst uitmaakten?

Kortom, er zijn in de kunst, voornamelijk rond het begin van de 19^e eeuw, ook vrouwen die een interessante (autonome) kunstenaarspraktijk beoefenden. De voorbeelden van Alma Mahler en Sonia Delaunay leren ons dat deze vrouwen via de man in een interessante positie terechtkwamen, waarin ze wel degelijk van een machtspositie

genoten. Ze hadden veel invloed op het werk en proces van de kunstenaar als tweede viool, aanzet, filter en inspiratiebron, een onmisbaar element binnen het proces van de kunstenaar. Ook zien we dat de muze de kunstenaar tot slaaf maakt, de angst dat de muze hen zal verlaten is erg groot. Anderzijds kunnen we natuurlijk stellen dat vrouwen in de kunst als opzichzelfstaande autonome makers nog niet zo lang getolereerd en erkend worden en zeker binnen het tijdsgewricht van begin 19^e eeuw mochten vrouwen niet genieten van de rol als autonome kunstenaars. Vandaag de dag heerst die tolerantie in de westerse wereld meer, zowel in de kunst als in het dagelijks leven. Via het zijn van de muze van de kunstenaar werd hun existentie gerechtvaardigd, het was een wisselwerking waarin macht en onderdanigheid beiden een rol speelde. De muze zien we terug in verschillende disciplines binnen de kunst, zo ook in mode.

Hoe komt het dat het concept van de muze blijft opduiken terwijl de verhouding tussen man en vrouw zo intensief is veranderd? Hier zal ik later op terugkomen. Om verder te kunnen is het belangrijk om de positie van de man en de vrouw in de samenleving en de (seksuele) rolverdeling tussen de twee seksen nauwkeuriger in kaart te brengen. Eerst zal ik onderzoeken hoe de verhoudingen liggen tussen de seksen vandaag, vervolgens wat daarvan het gevolg is binnen het domein van de kunst.

Hoofdstuk 3 - Hoe liggen de verhoudingen vandaag?

- Hoe verhouden de seksen zich vandaag?

Om het over de positie van de vrouw te hebben is het belangrijk om ook te analyseren wat de rol van de man inhoudt. Het is belangrijk om goed te weten wat de specificaties zijn van deze twee seksen. Ook is het belangrijk om het verschil te weten tussen sekse en gender. Hoe verhouden deze twee seksen zich tot elkaar? Hoe staat het met de man-vrouwrolverdeling?

Sekse is het uiterlijke geslachtskenmerk dat ontstaat bij de geboorte. Gender zijn gedrags- en identiteitsaspecten verbonden aan de sekse, sterk beïnvloed door externe (culturele) invloeden.⁹

Wanneer we de bronnen er op naslaan komen we al gauw uit op een paar steeds terugkerende clichés:

- Vrouwen gaan voor het geld, mannen voor schoonheid en jeugd.
- Vrouwen gaan voor kwaliteit, mannen voor kwantiteit.
- Vrouwen gaan voor intimiteit, mannen voor seks.¹⁰

Deze verschillen worden vooral verdedigd door wetenschappers die sekseverschillen vanuit de evolutie verklaren. Vragen die hierbij opkomen zijn: Gaan deze verschillen op voor alle culturen? Gaat het hier om natuur of cultuur? Aangeboren of aangeleerd is de vraag dus. Neuroloog en grondlegger van de psychoanalyse Sigmund Freud publiceerde aan het einde van 19^e eeuw schokkende en invloedrijke theorieën en methodes. Zijn theorieën geven een interessante kijk op de vraag of gedrag aangeboren (natuur) of aangeleerd (cultuur) is. Freud gaat er vanuit dat elke cultuur is gebaseerd op arbeidsdwang en driftontzegging. Hij ontwikkelde een structureel model waarin duidelijk wordt dat pasgeborene kinderen een onbezonnen oerinstinct in zich hebben en naarmate de verschillende fasen in het leven zich voltrekken, vindt er een aanpassing plaats, de verwachtingen en sociale normen die heersen binnen een cultuur vormen het kind om driften en oerinstincten onder controle te houden.

In zijn structurele model maakt Freud onderscheid tussen Es, Ich en Über-Ich:

-Het Es (id): het primitiefste deel van de psyche, geleid door het lustprincipe (ook wel het oerinstinct genoemd).

-Het Ich (ego): het kind past zich aan de omstandigheden aan (wordt 'realistisch') en leert dat bevrediging soms uitgesteld moet worden.

-Het Über-Ich (superego), of het geweten: in deze fase vindt enerzijds een internalisering plaats van de sociale normen van (de ouders en) de maatschappij; anderzijds vindt er een driftverzaking plaats, die een verstrenging van het superego tot gevolg heeft.

Freud stelt dat cultuur dus een groot effect heeft op het seksueel gedrag van de mens. Seksueel gedrag zorgt voor een belangrijke rolverdeling tussen man en vrouw. Vrouwen zijn blijkbaar op zoek naar een partner die in staat is om haar en haar kinderen te kunnen onderhouden en beschermen. Mannen zijn op zoek naar jonge, kuise en aantrekkelijke vrouwen waardoor ze verzekerd kunnen zijn van een gezond nageslacht. Waar een vrouw risico loopt om zwanger te raken door intiem contact hoeft de man zich daar niet zo'n zorgen over te maken; de vrouw moet het kind negen maanden dragen en bij de man is dit een vluchtige paar seconden. Deze invalshoek verklaart ook waarom vrouwen voor intimiteit zouden gaan en mannen voor seks, een populair onderwerp in talloze wetenschappelijke onderzoeken. Maar ook deze opvatting is sterk aan het veranderen onder de invloed van bijvoorbeeld de komst van moderne anticonceptiemiddelen; hierdoor kan de vrouw genieten van dezelfde seksuele vrijheid en dus in zekere mate ook onafhankelijkheid. De seksuele identiteit speelt een belangrijke rol in de verschillen en rolverdeling tussen de twee seksen op maatschappelijk level.

Na zoveel jaren intensieve ontwikkeling in de psychologie kunnen we ons afvragen: Hoe onderdrukt is de westerse vrouw vandaag de dag dan nog?

Vrouwen hebben een grotere seksuele vrijheid en onafhankelijkheid, mogen en kunnen dezelfde functies in het zakenleven bekleden, kunnen studeren, hebben stemrecht en meer economische macht dan voorheen. Eeuwenlang was er een duidelijke rolverdeling: de man verdiende de kost, de vrouw zorgde voor het huishouden en de kinderen: een

vaardigheid die vrouwen van nature (biologisch en hormonaal gezien) meer natuurlijk toekomt dan bij de man.

Vandaag de dag trekt dit meer naar elkaar toe; de mannen en vrouwen kunnen en doen nagenoeg hetzelfde, met alle biologische gevolgen van dien. Ook in het beroepsleven komt het steeds vaker voor dat vrouwen dezelfde rollen bekleden als mannen. Wel is het zo dat sociologische studies hebben uitgewezen dat vrouwen beter moeten presteren op bepaalde criteria dan de mannen om in aanmerking te komen voor dezelfde studiebeurzen of banen.¹¹

De westerse ideologie, over hoe een leider hoort te zijn en hoe organisaties of de maatschappij bestuurd horen te worden, is ontstaan in een tijd waarin vrouwen nog nauwelijks deelnamen aan het scholings- en arbeidsproces. Het is gebaseerd op een eenzijdig mannelijk model (het patriarchaat) waarin taakgerichte omschrijvingen dus ook meer gebaseerd zijn op de 'mannelijke' manier van doen. De verwachting van een leider volgens de 'mannelijke' criteria zijn onder andere dat de kandidaat: ondernemend, charismatisch en ambitieus is en geen zwakte of kwetsbaarheid toont. Echter vond in het afgelopen decennium een verschuiving plaats. Vrouwelijke waarden in het beroepsleven (waarden die aan vrouwen toegeschreven worden) beginnen steeds belangrijker gevonden te worden, wijst ditzelfde onderzoek uit. De mannelijke waarden behoren daarentegen nog wel steeds tot de kerncriteria van een geschikte manager of leider. Door dit fenomeen worden de verdelingen tussen mannen en vrouwen steeds gelijkjer, vrouwen meten zichzelf bepaalde mannelijke waarden aan waardoor deze twee seksen steeds meer naar elkaar toetrokken geworden, tot een haast universeel gebied aan toe.

- Wat heeft dit voor een effect op de rolverdeling en verschillen tussen man en vrouw?

Streven we naar een wereld waarin het enige verschil tussen man en vrouw de sekse is, en waarin man en vrouw dezelfde gedrags- en identiteitsaspecten vertonen? Hoe zit het met de verwachting? Duidelijk is wel dat er meer en meer gestreefd wordt naar een gezinsstructuur waarin de man meer vaderlijke taken op zich neemt en van de vrouw wordt verwacht dat ze een actieve rol inneemt binnen de maatschappij.

Binnen deze thema's is het ook zinvol om een beeld te krijgen van wat feminisme inhoudt. Emancipatie en rolverdeling is immers een onderwerp dat feministen in bijzondere mate beziggehouden heeft. Met het verlangen van feministen om opheffing van de rolverdeling na te streven, zijn beiden seksen aan verandering onderhevig, zowel geestelijk, als fysiek, en dus ook hormonaal. Hier wordt binnen antifeministische bewegingen dan ook fel over geoordeeld. Negeren en verwaarlozen we door deze gelijktrekking belangrijke biologische en hormonale kenmerken van de sekse?

- Wat houdt feminisme vandaag de dag eigenlijk nog in?

De huidige stroming van feminisme valt onder de zogenoemde 'Derde Feministische Golf', waarbij voornamelijk gestreden wordt voor het opheffen van het zogenaamde slachtofferimago dat feminisme met zich meedraagt. Ook emancipatie van het ouderschap waarin de man een actievere rol zou moeten innemen staat hoog in het vaandel. Voornamelijk allochtone vrouwen en vrouwen uit de islamitische cultuur hebben nog een actieve rol binnen deze stroming.

- Wat voor een rol heeft feminisme in de kunst?

Om feminisme in de kunst in kaart te brengen gaan we terug naar 1978. Toen besloten zes vrouwen dat het tijd werd voor een tentoonstelling over feministische kunst in Nederland.¹² In verschillende bronnen en op tentoonstellingen in binnen- en buitenland hadden ze veel kunstwerken gezien die zij beschouwden als 'feministisch'. Wies Smals, Marlite Halbertsma, Rosa Lindenburg, Din Peters, Liesbeth Brandt Costius en Josine de Bruyn Kops wilden laten zien hoe feministische kunstenaressen hun visie vertaalden naar de kunst. Een belangrijk uitgangspunt daarbij was het idee dat vrouwen een eigen leef- en denkwereld hadden die binnen de bestaande patriarchale cultuur niet goed tot uitdrukking kon komen. Alle leden van de werkgroep waren lid van de Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst (afgekort SVBK), die in 1977 door Liesbeth Brandt Costius en Josine de Bruyn Kops is opgericht. De stichting ontstond na een oproep in het blad 'Opzij' om vrouwelijke kunstenaars met elkaar in contact te brengen en een documentatie over vrouwelijke kunstenaars te verzamelen. Door de krachten te

bundelen zou de aandacht voor kunstenaressen vergroten en daarmee werd het mogelijk de kwaliteit van het werk te laten zien. Zowel kunstenaressen als vrouwelijke kunsthistorici speelden hier een rol in. De expositie *Feministische Kunst Internationaal* in het gemeente museum in Den Haag opende in 1979 haar deuren.

Er kwam veel kritiek: de ruimte zou te klein zijn om het werk volwaardig te kunnen tonen. Ook de media besteedden veel aandacht aan de tentoonstelling en interessante vragen staken de kop op, waaronder de vraag: 'Bestaat feministische kunst?' Al vanaf het allereerste moment dat de term 'feministische kunst' uitgesproken was, begon de discussie of er wel gesproken kon worden over iets als 'feministische kunst'.

De eerste aanzetten tot een feministische kunstkritiek werden gegeven door Marlite Halbertsma en Hanneke Dantuma die in 1977 stelden dat er drie soorten kunst van vrouwen bestaat, namelijk: neutrale kunst, vrouwenkunst en feministische kunst. De eerste groep waren kunstenaressen die hetzelfde concept gebruikten als mannen. In het werk van de kunstenaressen die ze tot 'vrouwenkunst' rekenden stond de persoonlijke belevingswereld centraal. Daaronder vallen onderwerpen als het eigen lichaam, geboorte en moederschap. De feministische kunst is kunst waarin het feministische engagement direct herkenbaar is. In hetzelfde stuk definieerden ze het einddoel van het feminisme als een maatschappij waarin sociale en culturele ongelijkheid is opgeheven en ieder individu zich onbelemmerd kan ontplooiën.¹³

Feministische kunst stelde de eigen ervaringen van de vrouw centraal. Waarbij een kritische stellingname belangrijk was. "Feministische kunst wijst naar een verandering van de status quo. Daarom is feministische kunst vaak visionair en agressief."¹⁴ De enige duidelijk waarneembare graadmeter voor het feministische karakter is de inhoud. En deze is beter herkenbaar in verhalende figuratieve vormen. Onderwerpen die vaak terugkomen in feministische kunst zijn bijvoorbeeld de eigen seksualiteit, het vrouwelijk verleden en rolpatronen tussen man en vrouw. De interactie met het publiek werd erg belangrijk gevonden.

- Een vierde hedendaagse positie

Dit brengt ons bij een interessante hedendaagse invalshoek op het feminisme, namelijk de 'Sad Girl Theory' waarin Audrey Wollen pleit voor interessante onderwerpen. Ze is schrijfster, kunstenaar en communiceert en deelt haar werk via Instagram (@audreywollen) met de buitenwereld en andere 'Sad Girls'. Recent ontving zij een sms met daarin de boodschap dat Richard Prince haar werk, waarin ze een recreatie (zelfportret) van Diego Velázquez's Venus voor de spiegel toont, zonder haar toestemming eigen heeft gemaakt en heeft gepubliceerd voor een nieuw boek waarin hij portretten, zogeheten 'Instagram-schilderijen', heeft gebundeld.¹⁵



Diego Velázquez – Venus voor de spiegel (1647 – 1651)



Audrey Wollen - recreatie van Venus voor de spiegel (2014)

De 'Sad Girl Theory'¹⁶ is een onderzoek gebaseerd op de gedachte dat de innerlijke gevoelswereld van de getormenteerde vrouw een daad van verzet is. Volgens Audrey is binnen onze cultuur en historie van verzet een protest niet verder gegaan dan het gooien van bakstenen door ruiten en het opgaan van de straat met grote groepen mensen.

Verdriet, huilen, uithongering en zelfmoord zijn altijd erkend als symptomen van psychische stoornis of persoonlijk narcisme. Audrey oppert dat deze ogenschijnlijke passieve of narcistische acties juist actief, zelfbesturende vormen van politiek protest zijn en misschien wel het machtigste wapen van de vrouw. Ze bekritiseert de trend van de moderne vrouwen die de mannen en de mannelijke waarden imiteren. Zoals ik al eerder omschreef is er inderdaad de afgelopen honderd jaar een verandering aan het

plaatsvinden waarin de vrouw zichzelf meer van de mannelijke waarden eigen moet maken om deel te kunnen nemen aan het mannelijke model dat op veel plekken in de samenleving heerst. Het lijden van de vrouw ziet Audrey als een handeling van verzet. De fragiliteit die zij van nature bezit is volgens haar het krachtigste wapen van de vrouw.

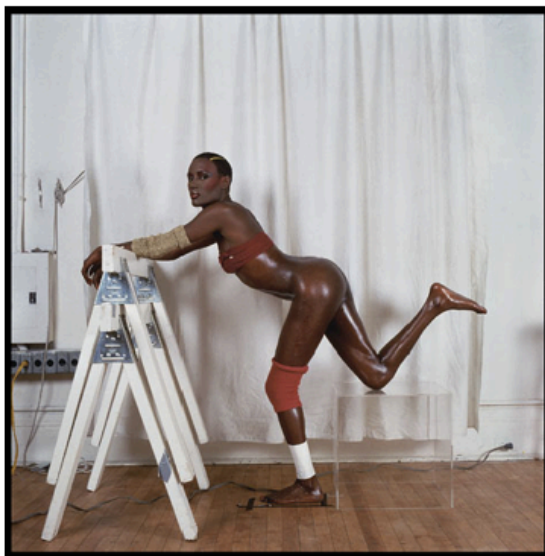
De vrouw die zichzelf onderwerpt aan de mannelijke waarden onder de noemer 'emancipatie' trekt hier volgens Audrey aan het kortste eind. "These modern women who try to imitate men." Dit staat in lijn met eerder behandelde onderwerpen en observaties in mijn scriptie. De 'vermannelijking' van de vrouw is een terugkerend begrip. We zien bij zowel Simone de Beauvoir en Sonia Delaunay terug hoe het in het tijdsgewricht van begin 19e eeuw in de modernistische kunst plaatsvond, als bij de huidige stand van zaken in de hedendaagse maatschappij, met als voorbeeld het mannelijke model in het beroepsleven waarin zakenvrouwen zich onderwerpen aan de mannelijke waarden om mee te kunnen draaien in dit systeem. Opmerkelijk, aangezien we bijna honderd jaar verder zijn en in de tussentijd vele feministische activiteiten hebben plaatsgevonden. Kunnen we spreken van emancipatie, of is het enkel een daad van imitatie, een tactiek waarin aanpassingsvermogen het mogelijk maakt om onderdeel te mogen en kunnen zijn van het patriërchaat, dat op vele plekken heerst in de samenleving?

Waarom heeft de vrouw de behoefte om zichzelf, of delen van zichzelf, te transformeren tot man, om er toe te doen? Een voorbeeld van de krachtige vrouw die wél met haar vrouwelijkheid macht en roem verwerft is het Supermodel, waarover meer in het volgende hoofdstuk.

Hoofdstuk 4 – terug naar de kunst: Hoe liggen de verhoudingen tussen man en vrouw in de kunst vandaag de dag?

- Hoe zit het vroeger/vandaag met de gelijkenissen/verschillen tussen de mannelijke en de vrouwelijke kunstenaar?

Een kunstenaar die interessant gebruik maakte van het model als muze in de jaren '70,'80 en '90, is Jean-Paul Goude. Hij maakt gebruik van veel verschillende media en is op vele gebieden in de kunst actief. Reclamefilm, fotografie, grafisch ontwerp, modecampagnes, toneelsettingen, tekeningen of optochten: voor Jean-Paul vormt alles een canvas, maar voornamelijk de vrouw is zowel zijn inspiratie als zijn canvas. De oud art director van Esquire Magazine was in de jaren '70 werkzaam in New York, waar hij zangeres en performer Grace Jones ontmoette. Goude was gecharmeerd en gefascineerd en al snel werd hij de vormgever van haar shows en startte hij met het maken van werk waarin Grace centraal stond. Met zijn analoge fotobewerkingen transformeerde hij het lichaam en gezicht van Grace om haar te verfijnen en zijn fantasieën tot leven te laten komen. Deze beeldbewerking noemde hij 'The French Correction', ontstaan in een tijdperk waarin digitale beeldbewerking nog niet zijn intrede had gedaan.¹⁷



Jean-Paul Goude past de 'French Correction' toe op een foto van Grace Jones

Het werk van de twee werd compleet in elkaar verweven. Er ontstond een interessante wisselwerking waarin kunstenaar en muze (die zelf ook de rol van performancekunstenaar bekleedde) elkaar wederzijds vormde en inspireerde. Goude choreografeerde haar optredens, gaf haar image vorm, schoot de foto's voor haar albumcovers en tegelijkertijd inspireerde Grace Jean-Paul zodanig dat zij ook lange tijd onderwerp bleef in zijn autonome werk en de aanzet vormde tot veel van zijn beroemdste werken.



Jean- Paul Goude met masker van Grace Jones

In de beeldende kunst van vandaag is het lastig om het gebruik van de muze onder kunstenaars duidelijk te definiëren. Dit komt doordat het moeilijk is om kunstenaars te vinden die hun vrouwelijke onderwerpen of inspiraties daadwerkelijk benoemen tot muze.

- De hedendaagse muze binnen de modewereld

Een andere plek binnen de kunst waar de vrouw wél openlijk tot muze wordt verklaard, is in de mode. De modellen die met hun poses, gebaren, uitstraling en lichaam niet alleen

enkel de kleding van de modeontwerpers tonen, maar hen ook inspireren. Zij utilizarer tactisch en openlijk hun vrouwelijkheid om doelen en verlangens te bewerkstelligen.

Met de opkomst van modemagazines en de globalisering van mode en cosmetica merken in de jaren '80 en '90 van de vorige eeuw ontstond er vraag naar internationaal herkenbare vrouwen die in staat waren om met hun schoonheid en kracht de verkoop van deze kleding en producten te bewerkstelligen.¹⁸ Hoewel modellen soms beschouwd worden als de wandelende paspoppen van de mode-industrie, hebben topmodellen, ook wel 'Supermodels' genoemd, daadwerkelijk een groot aandeel in het proces waarin de ontwerper zijn creaties scheidt, aldus Marc Jacobs: "As a company that has always been inspired by the people that surround us, we feel it is difficult to overestimate the power of models as inspiration. It is one thing to design the clothes, and quite another to see them brought to life -not just by nameless, beautiful faces, but by women who have asserted their personalities and become well known on runways, in magazines, on movie screens, and beyond. Models are such an important part of the design process that it is hard to separate the two." Uit deze quote wordt duidelijk dat vooral binnen de mode de vrouw als muze dus een ontzettend groot aandeel heeft in het werkproces zodanig dat Jacobs uitspreekt dat we het model en de mode haast niet los van elkaar kunnen zien. Eigenbelang van de modellen speelt hier uiteraard ook een grote rol in. Kate Moss verdiende in haar hoogtijdagen met gemak tienduizend dollar per dag, hetzelfde bedrag als haar troonopvolger Cara Delevigne, voornamelijk bekend om haar volle wenkbrauwen, vandaag de dag verdient. Niet alleen voor de modeontwerper en de runway-cultuur spelen deze supermodellen een belangrijke rol, ook voor de fotograaf zijn zij een enorme inspiratie.

Hun kracht staat centraal, hun vrouwelijke kracht. Ontwerpers maken hier al eeuwen dankbaar gebruik van en de modellen profiteren hier zelf ook flink van.

Het ontstaan van dit fenomeen dateert terug naar de late jaren 1850. De Parijse couturier Charles Frederick Worth huurde een gracieuze en trendy jonge vrouw in genaamd Marie Vernet, die voor hem bij sociale bijeenkomsten verscheen in zijn creaties om de aandacht te trekken en zo klanten te winnen.¹⁹ Een slimme marketingstrategie met succes; vrouwen zoals vorstin Eugénie en vrouwen van het hof van Napoleon de

Derde behoorde al snel tot zijn klantenkring. Vernet diende als zowel model en muze voor Worth, die zijn gedachtegoed en zijn visie vertaalde naar de toeschouwer. Later trouwden de twee. Volgens velen is Vernet het eerste professionele model.

Rond 1915 was het ondertussen meer dan normaal dat een modehuis permanent ingehuurde modellen rond had lopen waarop de kleding werd gedrapeerd en vormgegeven. Met de komst van modefotografie werden de modellen niet alleen ingezet als paradepaardje in de hoge bourgeoisie kringen, maar werden ze ook getoond in vooraanstaande modebladen en afbeeldingen in de populair wordende reclame. Model zijn werd steeds vaker erkend door de maatschappij als een respectabel, autonoom beroep. Vele jaren later, in de jaren '80, was het supermodel meer dan alleen het gezicht van een modehuis; ze waren pertinent aanwezig in de popcultuur, ze werden globale fenomenen, waaronder 'The Trinity'. Naomi Campbell, Linda Evangelista en Christy Turlington vormde een drie-eenheid en waren ongekend gewild in de mode-industrie en ver daarbuiten. Deze 'gezichten van de jaren negentig' hadden roem, geld en macht. Het model was niet langer alleen een 'kledinghanger' of 'mannequin'.

Ze bezaten het vermogen om veranderlijk te zijn zonder hun eigen identiteit te verliezen. Hun sterke handelsmerken wisten zij in elk soort fotoshoot of catwalkshow naar voren te brengen. Opmerkelijk, aangezien er zeker in dit tijdperk visagisten en haarstylisten waren die de modellen als canvas gebruikten om de meest uiteenlopende en extreme uitingen mee te bewerkstelligen. Fotografen als Steven Meisel, Peter Lindbergh en Juergen Teller schoten talloze foto's van en met ze.

Meest bekend om haar aanpassingsvermogen en vermogen om te transformeren is Linda Evangelista. Ondanks dat ze vaak in elegante posities met veel glamour geportretteerd werd, kon ze met dezelfde overtuiging ook ontzettend sterke androgynse persiflages indrukwekkend goed projecteren. In een foto van Steven Meisel voor Dolce & Gabbana, geschoten in 1991, wordt volgens velen de essentie van een supermodel getoond. We zien Linda op de foto, die zichzelf bekijkt in de spiegel terwijl ze ijdel haar make-up aanbrengt. De combinatie van narcisme en zelfbewustzijn om hun sterke kwaliteiten goed te kunnen benadrukken en naar voren te brengen, komt in deze foto duidelijk naar voren.



Steven Meisel – Linda Evangelista voor Dolce & Gabbana (S/S collectie 1991)

Individualiteit, veranderlijkheid, aanpassingsvermogen, zelfvertrouwen, zelfbewustzijn, narcisme, kracht en elegantie zijn dus de kwaliteiten die deze muzes van de industrie allemaal moesten bezitten om de rol van supermodel te kunnen vervullen. Krachtige vrouwen die tactisch macht wisten te verwerven met hun vrouwelijkheid.

Wel moeten we stellen dat het niet allemaal rozengeur en maneschijn is. Hoewel supermodellen genieten van een positie waarin zij veel macht, roem en geld bezitten is het uitoefenen van het beroep ontzettend zwaar en eist het veel discipline en doorzettingsvermogen. De continu veranderde schoonheidsidealen en eisen zijn van enorme invloed. "One day you're in, the next you're out." Ook de 'houdbaarheidsdatum' van het model is een harde realiteit. Er moet een continue focus zijn op voeding, en hun lichaam moet ten alle tijden in topvorm zijn. Wanneer dit niet het geval is, kan zij zonder pardon naar huis gestuurd worden van een show of shoot. Het eist mentaal een hoge tol en het model dient dus sterk in haar schoenen te staan.

Voorlopige conclusie: Wat leren de vorige hoofdstukken?

De muze verleidt de kunstenaar/ontwerper met haar kracht, schoonheid en mysterieuze karakter en dient als inspiratiebron en filter. Wel is er sprake van onderdanigheid, omdat zij de aanzet geeft. Ze is in feite de inspiratie, het concept voor het werk dat door de kunstenaar wordt uitgevoerd. Al is zij zelf niet de maker, wel vloeit haar persoonlijkheid en invloed door in het uiteindelijke kunstwerk. Zo ook in de mode: het model als muze weet haar sterke kwaliteiten naar voren te brengen in ieder soort foto of creatie. Binnen dit fenomeen van model als muze zien we voor het eerst dat het zich ontwikkelt tot respectabel, autonoom beroep. Iets wat opvallend naar voren komt is dat vrouwen door de tijden heen altijd slim en tactisch een 'wapen' weten te vinden om hun verlangens en verwachtingen te bewerkstelligen; wel moeten er concessies gedaan worden.

Hoofdstuk 5 – Heeft de muze nog macht en hoe staat het met de muze vandaag in de beeldende kunst?

- Hoe kan men de moderne muze van vandaag de dag definiëren?

In de eenentwintigste eeuw neemt de toeschouwer een steeds belangrijkere rol in binnen het kunstwerk. Moderne media spelen hier een grote rol in. Beeldende kunst wordt steeds toegankelijker door het internet, televisie, de grote hoeveelheid aan informatie die te verkrijgen valt en musea die voor een groot deel van de bevolking toegankelijk en bereikbaar zijn. Er wordt een actieve participatie van de toeschouwer verwacht om mede het kunstwerk tot stand te laten komen.

Zouden we hierdoor kunnen stellen dat de kunstenaar die zichzelf kiest als onderwerp van haar kunst en zichzelf een pertinente rol hierin geeft, zichzelf tot muze van het grote publiek/haar werk maakt? Bewuste transformaties van de kunstenaar zien we ook terug bij het voorbeeld van Marcel Duchamp, die zichzelf verkleed en de rol van Rose Sélavy aanneemt en haar benoemt tot zijn alter ego én muze.

Vindt hier een verschuiving plaats van de muze uit het verleden die de kunstenaar verleidt en de aanzet vormt om het werk te laten ontstaan naar de moderne kunstenaar die bewust een transformatie ondergaat waarin zij de toeschouwer verleidt en het grote publiek hierin een belangrijke rol toebedeelt en zichzelf hier in de positie van muze plaatst?

Marina Abramović, een performancekunstenaar wiens werk de relatie onderzoekt tussen performer en publiek, de limieten van het lichaam en de mogelijkheden van de geest, zou kunnen dienen als een goed voorbeeld.

Bij een van haar eerdere en bekendste performances, *Rhythm 0*: 1974, onderzocht Marina de limieten tussen performer en toeschouwer. Binnen deze performance nam zij zelf een passieve rol in en de toeschouwer kreeg hier via een instructie een actieve rol toegewezen. Op een tafel in de ruimte lagen 72 voorwerpen waar de toeschouwer uit kon kiezen, waaronder voorwerpen die vrij onschuldig waren, maar ook voorwerpen

waarmee serieus letsel aangericht kon worden, zoals onder andere een pistool en scalpel. Na enige tijd ontstond er een gewelddadige atmosfeer in het publiek tot op het punt dat een toeschouwer het pistool laadde en op haar hoofd richtte. Na zes uur in deze passieve houding verkeerd te hebben stond ze op en liep ze richting het publiek.

Tijdens haar goed bezochte retrospectief 'The Artist Is Present' in het Museum of Modern Art in New York in 2010 hield zij een drie maanden durende performance waarin zij tijdens de openingstijden van het museum op een stoel plaatsnam terwijl de ene toeschouwer na de andere plaatsnam tegenover haar.²⁰ Er werd gevochten om een plekje te kunnen bemachtigen in de rij en op het internet ontstonden er op zichzelf staande fenomenen rondom deze expositie door fans. Niet alleen kunstliefhebbend publiek maar ook de grotere massa kwam hier op af. In de gelijknamige documentaire wordt het werkmiddel en effect van Marina onder de loep genomen.



Marina Abramović – The Artist Is Present (2010)

Auteur Ingrid Sischy omschrijft het effect dat deze tentoonstelling heeft op toeschouwer en haar imago: "Als mensen voor de deur gaan kamperen, maak je een soort popster van haar. Een performance-ster. Het groupiegedrag speelt dan ook mee. Het fascinerende aan haar werk en van deze expositie is het 'schone lei'-aspect. Je ziet mensen uit de

kunstwereld, de zogeheten kenners van haar werk, mensen die dit idioom begrijpen, en daarnaast het algemene publiek. Mensen die roepen: 'Waarom doet ze dit?'

Dat is mateloos fascinerend omdat dit een soort doek is waar mensen al hun projecties op loslaten."

Haar ex-geliefde Ulay, waarmee zij in haar vroege carrière intens samenleefde en werk maakte, spreekt ook over haar aspiraties: "Na dat simpele leventje van ons raakte ze enorm gedreven. In haar werk en in de wijze waarop ze zichzelf manifesteerde: image, rijkdom. Er zijn maar weinig kunstenaars die net zo hard werken als Marina. Maar toch blijft ze altijd even elegant." Ook de curator van de tentoonstelling Klaus Biesenbach spreekt over de aanpak, gedrevenheid en charmes van Marina: "Marina's contact met het publiek hangt samen met die onvervulde behoefte die ze als kind voelt, of als kind voelde. Ze wil dat men haar liefheeft, haar nodig heeft. Marina heeft ervaren dat ze het publiek net zo hard nodig heeft als de lucht die ze inademt. Het publiek is de brandstof waar ze op draait. Ze leeft voor haar kunst en voor het publiek. Toen ik haar voor het eerst ontmoette dacht ik: o jee, ze is verliefd op mij. Pas na een tijdje kwam ik erachter dat ze verliefd is op de wereld. Ik zie dit misverstand nu telkens opnieuw ontstaan, bij elke bezoeker van de tentoonstelling."

- Kunnen we spreken van een verschuiving binnen het domein van de muze?

Hieruit zouden we kunnen opmaken dat er verschuiving plaatsvindt binnen het domein van de muze. Binnen haar werk plaatst Marina zich in een positie waarin zij zelf (als muze) centraal staat en via haar werk met haar kracht, gedrevenheid en charme de toeschouwer onderdeel maakt van het proces en zo de grootse ware schoonheid van de kunst toont. Het effect hiervan is dat het niet langer de kunstenaar is, maar het grotere publiek dat geïnspireerd en gefascineerd wordt.

Hoofdstuk 6 – Heeft de muze macht en wat is de positie van de muze in de kunst van vandaag? (Conclusie)

- Wat is de functie van de muze?

De functie van de muze is het geven van de aanzet waardoor het werk van de kunstenaar ontstaat. Zij verleidt de kunstenaar met haar kracht, schoonheid en mysterieuze karakter en dient als inspiratiebron en filter. Ze dient als aanzet en maakt een groot deel uit van het concept voor het werk dat door de kunstenaar wordt uitgevoerd. De voorbeelden van Alma Mahler en Sonia Delaunay leren ons dat deze vrouwen in het tijdsgewricht van begin negentiende eeuw via de man in een interessante positie terechtkwamen waarin ze veel invloed hadden op het werk en proces van de kunstenaar. Sonia zorgde ervoor dat Robert zijn genialiteit kon nastreven door haar eigen kunstenaarspraktijken aan te passen en voor het huishouden te zorgen en Alma corrigeerde de composities van Gustav Mahler. De muze zien we terug in verschillende disciplines binnen de kunst, zo ook in mode. De modellen die met hun poses, gebaren, uitstraling en lichaam niet alleen de kleding van de modeontwerpers tonen, maar ook de ontwerpers inspireren dienen als startpunt van het ontstaan van de modecollecties. Binnen de veronderstelling dat er een verschuiving heeft plaatsgevonden van de muze die in dienst staat van de kunstenaar naar de kunstenaressen die zichzelf tot muze maakt, zien we dat zij via deze weg het grote publiek de ware schoonheid van de kunst toont.

- Heeft de muze macht?

Individualiteit, veranderlijkheid, aanpassingsvermogen, zelfvertrouwen, zelfbewustzijn, narcisme, kracht en elegantie zijn de kwaliteiten die de muzes van de mode-industrie moesten bezitten, maar door het onderzoek heen wordt duidelijk dat dit eigenschappen zijn die ook de muzes in de beeldende kunst bezitten. Iets wat opvallend naar voren komt is dat vrouwen door de tijden heen altijd slim en tactisch een 'wapen' weten te vinden om hun verlangens en verwachtingen te bewerkstelligen: hun vrouwelijkheid.

Het vervullen van de rol als muze zorgde er in het tijdsgewricht van begin negentiende eeuw voor dat vrouwen in het heersende patriarchaat toch een plekje wisten te bemachtigen binnen de kunst, niet als autonoom kunstenaars maar wel als 'tweede viool' met een grote invloed op het uiteindelijke werk van de kunstenaar. Zo stond Alma Mahler erom bekend dat ze graag macht uitoefende op de mannelijke kunstenaar door middel van haar schoonheid. "God heeft mij vergund de geniale werken van onze tijd te leren kennen voordat ze de handen van hun scheppers verlieten. En omdat ik enige tijd de stijfbeugel mocht vasthouden voor deze ridders van het licht, is mijn bestaan gerechtvaardigd en gezegend."

Er is sprake van een wisselwerking tussen kunstenaar en muze. Onderdanigheid en invloed nemen allebei een belangrijke plek in binnen dit domein. Al is zij zelf niet de maker, wel vloeit haar persoonlijkheid en invloed door in het uiteindelijke kunstwerk. Via deze weg werd de existentie van deze vrouwen gerechtvaardigd en konden zij toch hun verlangens vervullen. Wel moesten zij hiervoor dus concessies doen, zoals we zien bij Sonia Delaunay, die zich inzet voor het huishouden zodat haar echtgenoot ongestoord zijn kunstenaarsschap kon uitoefenen.

Seksueel gedrag en de rolverdelingen tussen man en vrouw hebben een grote invloed op onze cultuur, en dus ook op de kunst. De veranderingen en nieuwe inzichten die we door jaren van verandering in de wetenschap, psychologie en feministische activiteiten zien zijn van grote invloed op de verandering omtrent de muze en de positie van de vrouw in de maatschappij.

Binnen het fenomeen van model als muze zien we voor het eerst dat het zich ontwikkelt tot respectabel, autonoom beroep; het gaat verder dan alleen het uitoefenen van invloed op de ontwerper, ze waren pertinent aanwezig in de popcultuur, ze werden mondiale verschijningen en mochten genieten van een positie waarin ze veel macht, roem en geld hadden, maar ook in de mode-industrie moeten modellen flinke concessies doen.

- Wat is de positie van de muze in de kunst van vandaag?

De muze leeft voort in de kunst. Niet alleen in de geschiedenisboeken maar ook in de mode-industrie en beeldende kunst. Met de veronderstelling dat er een verschuiving heeft plaatsgevonden waarin de kunstenaar zichzelf tot muze maakt binnen haar eigen kunstwerken om zo het grote publiek te fascineren en inspireren zien we dat de muze niet langer in dienst staat van de mannelijke kunstenaar.

De eerste aanzetten tot een feministische kunstkritiek die in 1977 stelde dat er drie soorten kunst van vrouwen bestaat, namelijk: neutrale kunst, vrouwenkunst en feministische kunst. In het werk van de kunstenaressen die ze tot 'vrouwenkunst' rekenden stond de persoonlijke belevingswereld centraal. In hetzelfde stuk definieerden ze het einddoel van het feminisme als een maatschappij waarin sociale en culturele ongelijkheid is opgeheven en ieder individu zich onbelemmerd kan ontplooiën. Feministische kunst stelde de eigen ervaringen van de vrouw centraal. Waarbij een kritische stellingname belangrijk was. 'Feministische kunst wijst naar een verandering van de status quo.'

Deze verandering van de status quo zou zijn intrede gedaan kunnen hebben en mede de oorzaak kunnen aanduiden van deze verschuiving binnen het domein van de muze. De vrouw neemt het heft in eigen handen en gebruikt haar kracht en elegantie om zichzelf tot muze te maken van het grote publiek om zo invloed te kunnen uitoefenen en haar eigen doelen te kunnen bewerkstelligen en haar verlangens te vervullen, zonder in dienst te hoeven staan van de mannelijke kunstenaar.



Juliette Thissen – The Girlfriends (2014)

Bronnen

- ¹ *Meret Oppenheim: Icoon van het Surrealisme* (AVRO close up documentaire - 2014)
- ² Bron: http://en.wikipedia.org/wiki/New_Woman
- ³ Passeron, R. (2001) – *Surrealisme*. Kerkdriel : Librero – pagina 16
- ⁴ Chadwick, W., Courtivron, I. (1993) - *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*. London : Thames and Hudson – pagina 31
- ⁵ Chadwick, W., Courtivron, I. (1993) - *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*. London : Thames and Hudson – pagina 32
- ⁶ Bron: <http://nrcboeken.vorige.nrc.nl/recensie/ik-heb-lief-dus-ik-ben-biografie-van-alma-mahler>
- ⁷ Benstock, S. (1991) - *Intimate Warriors: Portraits of a Modern Marriage, 1899-1944*. New York: The Feminist Press
- ⁸ Simons, M (1989) - *Two interviews with Simone de Beauvoir*. Halifax : Hypatia.
- ⁹ Evertzen, A. (2007) - *Vrouwelijkheid & Mannelijkheid: over sekseverschillen & gendergevolgen*. Apeldoorn: Het Spinhuis. - pagina 1
- ¹⁰ Evertzen, A. (2007) - *Vrouwelijkheid & Mannelijkheid: over sekseverschillen & gendergevolgen*. Apeldoorn: Het Spinhuis
- ¹¹ Evertzen, A. (2007) - *Vrouwelijkheid & Mannelijkheid: over sekseverschillen & gendergevolgen*. Apeldoorn: Het Spinhuis. - Pagina 52
- ¹² Vermeulen, I – *Feministische kunst een (on)haalbaar ideaal?:De tentoonstelling Feministische Kunst Internationaal bekeken* - pagina 1
- ¹³ M. Halbertsma en H. Dantuma (1977)- *'Feministische kanttekeningen bij de Dokumenta 6'* 195-202.
- ¹⁴ M. Halbertsma en R. Lindenburg - *'Feminisme en beeldende kunst. Een overzicht.'* In *Socialisties-feministische teksten 3* (Amsterdam 1979) 130-164
- ¹⁵ Bron: <http://i-d.vice.com/nl/read/interviews/5851/richard-prince-audrey-wollen-en-de-sad-girl-theory>
- ¹⁶ Wollen, A. (2013) *Manifest: A PARTIAL PRESENTATION OF SAD GIRL THEORY NO. 1*. Los Angeles: Sunday
- ¹⁷ *Jean-Paul Goude: So Far, So Goude* (documentaire – 2005)
- ¹⁸ Koda, H, Yohannon, K. (2009) - *The model as muse: Embodying Fashion*. New York: New Haven – pagina 9
- ¹⁹ Koda, H, Yohannon, K. (2009) - *The model as muse: Embodying Fashion*. New York: New Haven – pagina 18
- ²⁰ *Marina Abramovic: The artist is present* (documentaire - 2012)