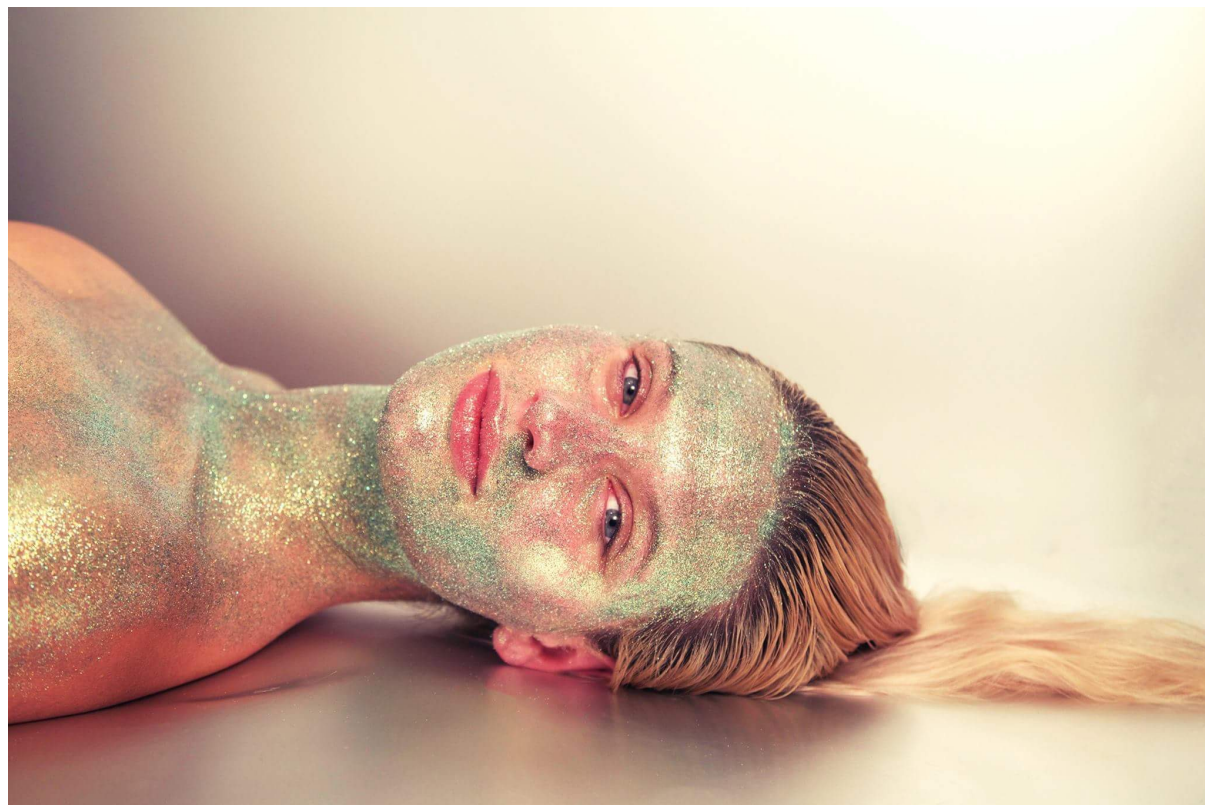


# *Vrouwelijke Verbeelding:*

*Een eigentijdse visie op de beeltenis van de vrouw*



Cathelijne Blok

*Vrouwelijke Verbeelding: een eigentijdse visie op de  
beeltenis van de vrouw*

*Master thesis ter afsluiting van de studie Film and Photographic Studies te Leiden onder begeleiding dr. E.C.H. de Bruyn*

Amsterdam, januari 2017

Cathelijne Blok

Jan van Galenstraat 95-2

1056 BJ Amsterdam

Telefoon: 0629048628

E- mail: [cathelijneblok@gmail.com](mailto:cathelijneblok@gmail.com)

Studentnummer: 0713651

<b>Inhoud</b>	<b>Pagina</b>
Inleiding	3
De vrouw in de hoofdrol	10
Naakt de strijd aangaan	20
De vrouw als commercieel product	31
Conclusie	39
Bijlage 1 Interview fotograaf Carlijn Jacobs	42
Afbeeldingen	45
Lijst van afbeeldingen	58
Literatuurlijst	59

## 1. Inleiding

*“Girlgaze, How Girls See the World: A curated collection of images taken by female photographers that demonstrates the power of the girl gaze.”<sup>1</sup>*

Deze zin staat prominent op de homepage van het intermediaire platform #GIRLGAZEPROJECT. Dit is een platform voor een nieuwe generatie vrouwelijke fotografen en is opgezet door een diverse groep invloedrijke vrouwen, zoals de adviseur van modeontwerper Karl Lagerfeld, Amanda Harlech, kunstenares en regisseur Sam Taylor Johnson, model Amber Valletta, fotograaf Inez van Lamsweerde en fotojournaliste Lynsey Addario. In een filmpje op deze site vertellen de vrouwen waarom dit project van zo'n groot belang is.<sup>2</sup> Ze willen meer beelden laten zien van vrouwen, waar vrouwen zichzelf in kunnen herkennen, in tegenstelling tot beelden, die door mannen zijn gemaakt en een perfect vrouwbeeld tonen. Deze projectgroep houdt zich bezig met het creëren en verzamelen van inspirerende beelden van vrouwen en hoe ze de wereld en met name vrouwen om hen heen ziet. Ze laat tevens werk zien van invloedrijke vrouwelijke voorgangers binnen de fotografie en wil door middel van dit platform een heldere boodschap naar voren brengen, namelijk dat het voor vrouwen lastig is om te breken met de visie binnen de heersende fotografie. Deze groep vrouwen gebruikt het platform met al haar beelden om de zichtbaarheid te vergroten en steun te faciliteren, die de volgende generatie vrouwelijke fotografen volgens hen nodig heeft. In september 2016 heeft het platform de eerste tentoonstelling georganiseerd met als focus: de *female gaze*.<sup>3</sup>

Het project #GIRLGAZE lijkt met beelden een reactie te zijn op de visie van de vrouwelijke fotograaf, waardoor mijn persoonlijke interesse werd gewekt. Ik ervaar bovendien in mijn directe omgeving bij vrouwelijke fotografen, dat er een nieuwe kritisch geluid lijkt te ontstaan binnen het debat over de weergave van het vrouwbeeld. Ogenschijnlijk vindt een nieuw feministisch geluid zijn draagvlak via diverse vormen van social media, maar hoe wordt dit eigenlijk weergegeven binnen de contemporaine fotografie? Hoe gaan de hedendaagse vrouwelijke fotografen om

---

<sup>1</sup> [www.girlgaze.tv](http://www.girlgaze.tv)

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.



met het weergeven van de vrouw in hun werk? En op welke wijze dragen zij het vrouwbeeld uit?

Als we de pagina #GIRGAZEPROJECT nader bekijken dan zien we uiteenlopende afbeeldingen van vrouwen gemaakt door een zeer diverse groep vrouwelijke internationale fotografen.<sup>4</sup> Het werk van de Nigeriaanse fotografe, op het platform bekend als @Problack.Princess, confronteert ons bijvoorbeeld met de kwestie 'Breast Flattening' in Nigeria door deze jonge vrouwen af te beelden. Deze ernstige vorm van mishandeling overkomt nog steeds veel meisjes in Afrikaanse landen. Naast deze aangrijpende afbeeldingen van vrouwelijke fotografen, zien we nog veel meer diverse genres van fotografie op het platform *Girlgaze*, zoals modiefotografie, zelfportretten en naaktfotografie.

Een mooi voorbeeld van dit laatste thema is het werk van de New Yorkse fotografe, Lauren Oliver, die door middel van haar werk het vrouwelijk lichaam in al haar vormen onder de aandacht wil brengen. Op haar ingezonden foto zien we de rug van een naakte liggende vrouw, die Oliver's visie op het voor haar belangrijke thema, vrouwelijk naakt, weergeeft. Deze diverse beelden op dit snelgroeiende platform hebben de intentie een beeld te tonen van de vrouw van nu, wat er in haar omgaat en wat er zich om haar heen allemaal afspeelt. Het platform moet volgens de initiatiefnemers een uitlaatklep zijn van deze lang gezochte en noodzakelijke *female gaze*.

In mijn thesis zal ik onderzoeken hoe en of de huidige generatie vrouwelijke fotografen bijdraagt aan een nieuwe visie op het beeld van de vrouw en op welke manier zij haar weergeeft.

Voor dit onderzoek zal ik uitgaan van het werk 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' van schrijfster Laura Mulvey (1941- ). Het werk uit 1975 was de aanzet tot een psychoanalytisch en feministisch debat, doordat ze onderwerpen aansneet als de *active male*, de *passive female*, de *gaze*, de psychoanalyse van Freud, patriarchale verhoudingen en de symboliek van het vrouwelijk lichaam in klassieke Hollywood-films. Mulvey laat zien hoe deze patriarchale verhoudingen werken door middel van de *gaze*, de blik waarmee een kijker zich identificeert. Deze *male gaze* kan de vrouw neerzetten als een ondergeschikt subject. Door Mulvey's theorie toe te

---

<sup>4</sup> Deze vrouwelijke fotografen zullen deel uitmaken van de expositie vanaf september 2016 in New York en kunnen hierdoor eventueel aanspraak maken op een subsidie van het fonds, waarmee de initiatiefnemers de ontwikkeling van vrouwelijke fotografen willen ondersteunen.

passen op het werk van een huidige generatie vrouwelijke fotografen hoop ik erachter te komen of de vrouw zich met dit beeld zou kunnen identificeren en hoe deze visie op het vrouwbeeld zich ontwikkelt en verklaard zou kunnen worden.

In het werk van vrouwelijke voorgangers binnen de fotografie, zoals Dorothea Lange (1895-1965), Imogen Cunningham (1883-1976), Tina Modotti (1896-1942) en Gertrude Kasebier (1852-1934), zien we dat de vrouwelijke fotografen van deze eerdere generaties bezig waren met een politieke strijd om gelijkheid tussen mannen en vrouwen te documenteren.<sup>5</sup> De eerste feministische golf ontstond in de laat negentiende, vroeg twintigste eeuw en draaide met name om het streven naar de gelijkheid tussen de man en de vrouw, om het kiesrecht, waarbij dappere vrouwen zoals Aletta Jacobs en Wilhelmina Drucker de weg vrij maakten voor de latere generaties vrouwen. Het hoogtepunt binnen het maatschappelijk feministisch debat was het jaar 1919, waarbij het Algemeen kiesrecht voor vrouwen werd geïntroduceerd.

Barbara Morgan, Dorothea Lange en Minor White startten in 1952 het *Aperture Magazine* met als missie fotografie als kunstvorm op de kaart te zetten. Binnen de tweede generatie feministen in de jaren '60 tot en met de jaren '90 met bijvoorbeeld de schrijfster Simone de Beauvoir (1908-1986) en zangeres Madonna, werd de focus met name op de seksualiteit en het eigen lichaam gelegd. Deze tweede golf streed voor het creëren van gelijkheid binnen het werk, onderwijs en het huishouden. Binnen de kunstwereld was er nog steeds overduidelijk sprake van een dominerende rol van mannelijke fotografen en kunstenaars.<sup>6</sup> Enkele invloedrijke vrouwelijke fotografen, die zich bezighielden met de representatie van de vrouw binnen de periode van de tweede feministische golf waren onder andere Cindy Sherman (1954-), Barbara Kruger (1945-), Sharon Lockhart (1964-), Anna Gaskell (1969-) en Bettina Rheims (1952-). Deze vrouwelijke fotografen creëerden met hun werk ieder op een eigen manier een fictieve wereld om hun feministische visie te verkondigen. Zo kregen de getoonde vrouwen in Cindy Sherman's werk verschillende hoofdrollen aangemeten, waarmee ze de verschillen tussen man en vrouw in die tijd wilde verduidelijken.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Halle 1998, p.32.

<sup>6</sup> Idem

<sup>7</sup> [Www.foam.nl](http://www.foam.nl)

Hoe geeft deze huidige generatie vrouwelijke fotografen de vrouw weer? En hoe verhoudt deze visie zich tot het fotografisch werk van hun vrouwelijke voorgangers? Door middel van drie verschillende casussen van uiteenlopend werk van drie hedendaagse vrouwelijke fotografen zal ik dit nader onderzoeken.

In mijn eerste hoofdstuk zal ik mij richten op de wijze, waarop vrouwelijke fotografen van deze huidige generatie, die werken binnen een filmisch kader, de vrouw weergeven. Ik zal het werk *Week-end* van Alex Prager (1979- ) als casus kiezen voor dit eerste hoofdstuk. Binnen deze reeks staat het medium 'film' centraal, doordat zij dit in de hele reeks een belangrijke rol laat spelen. Zij lijkt binnen deze fotografische documentatie de *male gaze* in *classic cinema* te onderzoeken. In de foto's van Prager is er sprake van een spanning, die duidelijk maakt, dat er elk moment iets kan plaatsvinden. Het vormt een combinatie van verlangen en levensangst. Deze genoemde associatie ontstaat door een verwijzing naar herkenbare beelden, die wij als mensen hebben opgeslagen in ons geheugen. Als we kijken naar het werk van de fotograaf Alex Prager zien we dat zij de door haar gefotografeerde vrouwen een rol laat spelen op een bijna Hitchcockeriaanse wijze en haar werk sterke overeenkomsten vertoont met de *69 Film Stills* van fotograaf Cindy Sherman. Waarom grijpt Prager hier in 2010 in haar serie *Week-end* alsnog op terug? Sherman's foto's zijn een directe reactie op het filmisch werk van de regisseur Alfred Hitchcock (1899-1980), die zijn gerepresenteerde vrouwen ondergeschikt maakte aan de door hem toegeschreven *male gaze*. In 1976 schreef Laura Mulvey (1941-) in haar beroemde essay 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' over de *male gaze* in de films van Hitchcock, waarin zij dit fenomeen nader verklaarde.

Hoe geeft Prager haar vrouwelijke modellen weer binnen deze hedendaagse fotoreeks *Week-end* uit 2010 en wat zegt dit over haar visie op het moderne vrouwbeeld?

In hoofdstuk twee zal ik kijken naar het weergeven van het vrouwelijk naakt binnen de contemporaine fotografie aan de hand van het werk van fotografe Nadia Lee Cohen (1992- ). Het vrouwelijke naakt en het feminisme zijn twee thema's, die lijken te snijden binnen het werk van veel moderne vrouwelijke fotografen. Zo zien we in 2016 geen naakte modellen meer terug in de beruchte Pirelli- kalender, maar aangeklede sterke vrouwen zoals tennisster Serena Williams, kunstenaar Shirin Neshat en comédienne Amy Schumer. Het lijkt alsof de kalender breekt met de pornificatie van het vrouwelijk beeld en kiest voor een nadrukkelijke feministische insteek. De vrouwen in de kalender zijn vastgelegd door de bekende fotograaf Annie Leibovitz (1949- ). Ze wil op deze manier bekende vrouwen eren, die iets bereikt hebben in hun leven en zet de vrouw krachtig neer voor haar camera. De huidige feministische golf lijkt verbindingen te willen leggen tussen verschillende groepen en diverse politieke opvattingen van het woord 'feminisme'.<sup>8</sup> Een term, die op deze manier voor de diverse bevolkingsgroepen een andere betekenis krijgt binnen hun eigen tijd, cultuur of seksualiteit. Nadia Lee Cohen is een vrouwelijke fotograaf van deze huidige generatie, die op een andere wijze bezig lijkt te zijn met de representatie van de vrouw binnen de naaktfotografie. Zij fotografeert personen, met name vrouwen, vaak op een provocerende manier. Maar beantwoordt ze hiermee aan de *male gaze* of is er een andere laag waarneembaar? Cohen lijkt haar vrouwelijke modellen af te beelden als een seksueel ondergeschikt object, maar tegelijkertijd wil ze niet met haar weergave van de vrouw beantwoorden aan een *male gaze*. De *male gaze* wordt gezien als een blik vol seksuele spanning, die appelleert aan het mannelijke genot. Dit kan op twee manieren: de vrouw kan neergezet worden binnen een uiting van voyeurisme of ze wordt weergegeven als een fetisj object. De vrouw komt op deze manier onder controle te staan van deze blik binnen de mannelijke norm. Op deze wijze creëert de *male gaze* een duidelijke rolverdeling namelijk, dat de vrouw wordt bekeken en de man kijkt en zo wordt ze een object van verlangen.<sup>9</sup>

De jonge fotografe Nadia Lee Cohen is op dit moment bezig met een grootschalig project *100 Naked Women*, waarbij ze de moderne vrouw een platform biedt en de geportretteerde vrouw zich niet hoeft te binden aan restricties over het

---

<sup>8</sup> Easton 2012, p.100.

<sup>9</sup> Schultz 1995, p.369.

tonen van haar naakte lichaam. Hoe gaat een hedendaagse vrouwelijke fotograaf als Cohen om met het weergeven van het vrouwelijk naakt binnen de naaktfotografie? Op welke manier draagt zij als contemporaine fotografe met haar werk bij aan een mogelijke post-moderne feministische golf?

Deze post- moderne feministische golf wordt door verschillende theoretici op diverse manieren uitgelegd, maar ik zal de theorie hanteren, die wordt gebruikt binnen *The Hudson Review* door de auteur Barbara Johnson. Zij stelt, dat we kunnen spreken van post- modernisme in relatie tot het feminisme, indien het woord 'feminisme een probleem wordt. Op deze wijze kan er een debat ontstaan, wanneer men openstaat voor de verschillende verklaringen en theorieën omtrent het feminisme.<sup>10</sup>

In mijn laatste hoofdstuk zal ik mijn focus leggen op de modedefotografie en het beeld van de vrouw. Als inleidende casus zal ik het werk van Carlijn Jacobs(1991-) gebruiken. Van 17 juni tot 4 september 2016 hing er een werk van Jacobs in het Fotografie museum FOAM, tijdens de grote overzichtstentoonstelling van de modedefotograaf Helmut Newton (1920-2004). De fotografe wordt op deze tentoonstelling veelvuldig vergeleken met Newton's werk en we kunnen dan ook niet om begrippen als *gender* en de *male gaze* heen als we haar werk bekijken. Jacobs weet zich met haar werk binnen de vaak seksistische modedefotografie op een andere manier staande te houden. Jacobs lijkt met dit beeld af te wijken van het seksueel objectiveren van de vrouw, wat haar werk in groot contrast plaatst met de vrouwelijke naakten van Newton. Op welke manier geeft modedefotograaf Carlijn Jacobs de vrouw dan weer? En is haar verbeelding van de vrouw daadwerkelijk anders dan het werk van andere modedefotografen? Deze jonge fotograaf noemt haar werk zelf *camp* en claimt, dat ze in haar werk de ironie van een volkscultuur wil omarmen. De vrouwen, die ze in haar werk portretteert, worden op een aparte en bijna seksloze manier neergezet en in vreemde houdingen geplaatst.

Ik zal deze bovenstaande vragen proberen te beantwoorden door uitingen van *gender* en de *gaze* te onderzoeken en de kwestie pornificatie versus feminisme nader uit te werken. Wordt de vrouw door deze huidige generatie fotografen afgebeeld als een sterk en onafhankelijk personage of moet het beeld van de vrouw beantwoorden aan de droom van de man?

---

<sup>10</sup> Johnson 1992, p.1083.

Het werk van Prager, Cohen en Jacobs zal mijn leidraad zijn om de drie thema's, cinema- naakt- en modedefotografie te behandelen om zo te proberen te doorgronden op welke manier zij het vrouwbeeld bepalen en vastleggen. Uiteindelijk hoop ik hiermee mijn hoofdvraag te kunnen beantwoorden: *In hoeverre is de weergave van de vrouw door de contemporaine generatie vrouwelijke fotografen een nieuwe visie op het vrouwbeeld?*

## 1. De Vrouw in de hoofdrol.

Een beeld van een jonge vrouw drijvend in een enorme plas water, we weten niet wat er zich hier precies afspeelt, maar in het water is een reflectie te zien van enkele details uit de omgeving, die de eventuele locatie van het verhaal kunnen verraden (Afb. 1). De foto lijkt een verwijzing naar een jaren '50- Hollywood film. De vrouw is gekleed in kleurrijke kleding uit die periode en draagt een pruik en opzichtige make up. We kunnen hierdoor aannemen, dat de vrouw een rol speelt aangezien deze foto niet gemaakt is in de jaren 50, maar in 2010 door de vrouwelijke fotograaf Alex Prager (1979- ). Prager heeft de vrouw als een hulpeloos slachtoffer afgebeeld en lijkt met deze weergave van de vrouw sterk te verwijzen naar een periode uit de filmgeschiedenis, die werd beheerst door de *male gaze*, *classic cinema*.<sup>11</sup> Waarom kiest ze ervoor om de vrouw zo af te beelden en maakt ze vele jaren later alsnog deze verwijzing naar het verleden als contemporaine vrouwelijke fotograaf? Deze foto is afkomstig uit de serie *Week- end (2010)* en zal als eerste casus van deze thesis behandeld worden om te onderzoeken hoe de contemporaine generatie vrouwelijke fotografen de vrouw weergeeft in hun werk en wat deze contemporaine weergave zegt over de positionering van de vrouw. Hoe geeft Prager haar vrouwelijke modellen weer binnen deze fotoreeks *Week- end* en wat zegt dit over de positie van de vrouw?

Het vrouwelijke model drijft in volledige rust in het water, maar wanneer we beter kijken, zou het zelfs zo kunnen zijn, dat de vrouw dood is (Afb.1). We worden als toeschouwer actief betrokken bij het oplossen van deze vragen binnen Prager's werk, omdat de fotograaf ons laat gissen naar de gebeurtenis en ons tegelijkertijd de link wil laten leggen met verschillende klassieke Hollywood- films. Binnen de reeks *Week- end* zien we meestal alleen maar vrouwelijke modellen afgebeeld op de foto's. Ze doen sterk denken aan actrices uit klassieke Hollywood- films. Deze beelden worden in de reeks afgewisseld met foto's van een bioscooppubliek en een drive- in bioscoop (Afb. 5). Binnen de reeks integreert Prager het thema 'film', maar dit contrasteert met de huidige tijd, waarin het medium film niet meer dominant is. Ze maakt met haar foto's directe verwijzingen naar filmtechnieken zoals close- ups,

---

<sup>11</sup> Doane 1986, p. 154.

wide shots en extreme wide shots (Afb. 3). De absolute gelijkenis van haar foto's met deze film stills en de gecreëerde spanning zorgen ervoor, dat wij ook een vergelijking zouden moeten maken met de fotografe Cindy Sherman (1954- ) en haar bekende werk *69 Film Stills* (Afb.7 en 8). Sherman was in de jaren '70- '80 continu bezig met de beeldvorming van de vrouw in haar fotografisch werk, als we de fotoreeks *Week- end* naast Sherman's *69 Film Stills* (1977-1980) leggen, denken we in eerste instantie aan een vorm van plagiaat (Afb. 2 en 3).<sup>12</sup> In de foto's uit *Week- end* is er een spanning rondom het vrouwelijke model, dat het gehele beeld lijkt te beheersen. Prager laat haar modellen bepaalde houdingen aannemen waardoor ze de *male gaze* ontkennen met hun blik.<sup>13</sup> Er ontstaat een zekere uitwisseling van blikken tussen de camera, het model en de toeschouwer, wat ook bij Sherman een grote rol speelt, alleen is er nog een diepere laag waarneembaar bij Prager naast deze uitwisseling van blikken. Door het thema 'film' te hanteren, ontstaat er een uitwisseling van blikken tussen ons, het vastgelegde publiek, de aan hen getoonde beelden van de film stills en de fotograaf, waarbij ze verwijst naar de *male gaze* en de blik van de mannelijke toeschouwer de overhand heeft. Voor dit onderzoek zal ik uitgaan van het werk 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' van schrijver Laura Mulvey (1941- ). Het werk uit 1975 was de aanzet tot een psychoanalytisch en feministisch debat. Ze stelde onderwerpen als de *active male*, *de passive female*, *de gaze*, en patriarchale verhoudingen in klassieke Hollywood-films ter discussie. Mulvey laat zien hoe deze patriarchale verhoudingen werken door middel van de *gaze*, de blik waarmee een kijker zich identificeert. De feministische filmwetenschapper, schrijft in haar artikel over de vrouw als object van de *gaze* in Hollywoodfilms zoals van Alfred Hitchcock (1899- 1980), dezelfde regisseur, waar ook fotograaf Prager duidelijk naar verwijst in haar werk. Mulvey geeft een beschouwing op deze uitwisseling van blikken en de rolverdeling tussen man en vrouw. Haar doel is om de structuren van ons onbewuste visuele plezier aan te tonen en ze wil hierdoor aangeven, dat de rol van de vrouw ondergeschikt is.

De foto van Prager lijkt een uitsnede te zijn van een grotere compositie, omdat de activiteit niet centraal in het beeld plaatsvindt, zoals bij Sherman wel het geval is (Afb. 2 en 3). Sherman plaatst haar modellen nauwkeurig in een setting. De

---

<sup>12</sup> Kerchy 2003, p.182.

<sup>13</sup> Pollock 2003, p.196.



door Prager geschoten beelden doen denken aan verschillende filmtechnieken, wat opnieuw een duidelijke verwijzing naar het medium film is.

Sherman's *reeks 69 Film Stills* bestaat uit negenenzestig beelden en ze verwijst met deze naam naar een specifieke periode, namelijk naar de jaren '50, waarin een bepaalde vorm van de *male gaze* dominant was binnen de classical Hollywood cinema zoals bij Hitchcock. Deze periode was van grote invloed op de beeldvorming van de vrouw binnen de media. De foto's zijn door Sherman zelf bedachte zwart/wit B- film stills met daarop de door haar afgebeelde heldinnen en zijn niet een still van een bestaande film. Haar foto's lijken te balanceren tussen vrouwelijkheid en de dominante mannelijke verbeelding (Afb. 4). We zien in zowel Prager's als in Sherman's werk alle vrouwelijke clichés voorbijkomen zoals 'de huisvrouw', 'de femme fatale', of 'het aantrekkelijke schoolmeisje'. Al deze clichés voldoen aan de verwachting van de *male gaze*. Het blootleggen van de positie van de vrouw was voor Sherman een belangrijk doel in haar fotografisch werk, maar tegelijkertijd werd ze vaak op dit feit aangevallen door critici, omdat ze teveel het gewenste beeld van de vrouw liet zien vanuit het gezichtspunt van de masculiene populatie. Het is essentieel om nader te bekijken hoe Prager dit aankaart in de serie *Week- end*.

In *69 Film Stills* zorgt het gebruik van kostuums en pruiken ervoor, dat bepaalde vrouwelijke eigenschappen extra worden benadrukt. Volgens Mulvey is dit een methode, waardoor de vrouw binnen de Hollywoodfilm geobjectiveerd kan worden door de mannelijke blik en worden weergegeven als lustobject.<sup>14</sup> Een methode van werken, die Prager ook hanteert in de reeks *Week- end*. Ter vergelijking kan worden vastgesteld, dat Sherman hier juist meer mee speelt door zelf de rol van het model op zich te nemen. Volgens Mulvey zijn er in de narratieve film twee vormen van verlangen, namelijk voyeurisme, en narcisme. Het plezier van het kijken, scopophilia genaamd, is een begrip van Freud en volgens Mulvey is dit de behoefte om met plezier te kijken naar iets. Er zijn omstandigheden waarbij het kijken op zich een bron van plezier is, net zoals het omgekeerd een plezier geeft om bekeken te worden.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Mulvey 1989, p.844.

<sup>15</sup> Mulvey 1989, p.838-839.

Prager kiest voor het gebruik van uitgesproken kleding en make-up, waardoor haar foto's veranderen in dramatische en kleurrijke tableaux en de enscenering van het decor heel duidelijk wordt (Afb. 1). De geplaatste accessoires lijken de gehele compositie in balans te houden, de vrouw ligt in een bijna heldere plas water, maar op enkele 'willekeurige' plekken zijn toch rimpelingen waarneembaar. Dit draagt bij aan het uitwerken van een eventuele verhaallijn in de beelden van Prager. Prager's kleurrijke foto's komen op ons over als onwerkelijk, vanwege een te perfecte setting, aankleding en omgeving. De door Prager gecreëerde settingen refereren met hun sterke glamour uitstraling aan Prager's vroegere woonomgeving, Las Vegas, maar zijn bijna een esthetisering van die plek (Afb. 4). Als we kijken naar Sherman gaat zij met haar werk juist tegen diezelfde glamour in en plaatst de vrouw juist op hele natuurlijke plekken, terwijl we in Prager's fotoreeks perfecte vrouwen gekleed in jaren 50/60-stijl gekleed met een bijna bizar Pop-achtig perfect uiterlijk zien. Juist deze perfectie is voor haar een manier om de tekortkomingen van de man te compenseren.<sup>16</sup> Prager's foto's, zoals de foto met de vrouw met de sigaret refereren naar een andere periode en spelen met het tonen van vrouwelijke clichébeelden uit die tijd (Afb. 7 & Afb. 8). De positie van de man wordt binnen de machtsstructuur van het kijken in tegenstelling tot die van de vrouw overheersend en deze lijkt de controle te krijgen over het weergegeven beeld. Het is juist van groot belang voor het vrouwbeeld om niet te blijven vasthouden aan deze hokjesgeest, maar om hiermee te breken.

Rond 1988 bekeek Laura Mulvey deze relatie tussen mannen en vrouwen opnieuw en bestempelde ze *de sexual gaze* als iets onoverkomelijks voor zowel vrouwen als mannen aangezien we deze twee geslachten niet in aparte hokjes kunnen plaatsen.<sup>17</sup> Sherman's *69 Film Stills* zowel als Prager's *Week-end* zijn in een latere periode geschoten dan het tijdperk, dat ze in de beelden laten zien. Prager maakt haar foto's tientallen jaren later dan Sherman, maar zij lijkt conflicten rondom het weergeven van de vrouw aan te stippen, die juist voor Sherman rond 1970 wel van toepassing waren, maar in Prager's tijd niet meer. Prager verwijst naar de voor de buitenwereld te perfecte wereld van *classical cinema* vanwege de door haar gebruikte spanning, kleuren en de overdaad aan dramatiek.<sup>18</sup> Haar werk is

---

<sup>16</sup> Rose 1986, p.33.

<sup>17</sup> Mulvey 1989, p.835.

<sup>18</sup> Krauss 1999, p.279.

bijna een esthetisering van het werk van Sherman, doordat ze door middel van haar composities en weergave van haar modellen de beeltenis en het verhaal mooier wil maken.

We kunnen een vergelijking maken tussen Prager's *Week-end* en het werk van Alfred Hitchcock (1899-1980) en hierbij zelfs de term *Hitchcockiaans* gebruiken voor haar werk, omdat sommige beelden bijna directe kopieën zijn van Hitchcock's films. Waarom zou de fotograaf Prager deze verwijzing willen maken (Afb. 6)? Op deze foto van Prager zien we een vrouw omhoogkijken naar een vliegtuig. De vrouw is gekleed in gedateerde kleding en draagt vrouwelijke make-up. Ze is van onderaf gefotografeerd en in de achtergrond zien we een naderend vliegtuig afsteken tegen de heldere blauwe lucht. Het model trekt een hysterisch gezicht en zou geschrokken kunnen zijn. De vrouw lijkt te verkeren in een zekere staat van histerie, die Freud beschrijft in zijn psychoanalyse en veelvuldig is gebruikt door Hitchcock. Door deze waanzin bij de vrouw wordt de *male gaze* de *masterful gaze* en dit lijkt opnieuw zichtbaar te gebeuren in Prager's foto. Een wijze, die volgens Freud gebruikt wordt om de ander tot een ondergeschikt subject te maken aan de *gaze*.<sup>19</sup> De foto doet sterk denken aan de Hitchcock-film, *North by Northwest*, vanwege de beroemde *Crop Duster* scène, waarop bijna hetzelfde beeld zichtbaar is (Afb. 6). De foto is een directe quote naar deze film en het maakt het werk van Prager vrij eendimensionaal, doordat er geen andere laag onder lijkt te zitten en wordt gerefereerd aan dit vroegere filmische werk. Prager geeft haar vrouwen op een zodanige manier weer, wat we kunnen plaatsen binnen de *classic cinema*. Hier werd de vrouw meestal weergegeven als een *spectacle* en was het overduidelijk, dat ze een aan de man ondergeschikte creatie was. Prager tracht dit in eerste instantie op te roepen met dit werk, maar haar manier van weergeven van de vrouw lijkt eerder onderdeel te zijn van het opbouwen van een zekere spanning. De meester in het creëren van spanning en het hanteren van een *male gaze*, was Alfred Hitchcock. Hij speelde met die spanning door de toeschouwer geen cruciale informatie te geven over de karakters. Volgens Hitchcock wil de toeschouwer zich continu bemoeien met het leven van de getoonde karakters en de uitkomst van het verhaal dusdanig

---

<sup>19</sup> Pollock 1988, p.204.

beïnvloeden.<sup>20</sup> <sup>21</sup> We worden als toeschouwer actief een kritisch onderdeel van het werk door antwoorden te zoeken net als in het werk van Sherman en Prager.<sup>22</sup> Hierdoor lijkt het alsof Prager de modellen zelf laat bepalen hoe en wanneer het verhaal zal aflopen. Volgens criticus Laura Mulvey is deze spanning tussen de ouderwetse machtsverhouding, de wijze waarop wij kijken en de link willen leggen naar met name klassieke Hollywood- films, een blijvende tendens.<sup>23</sup> Ze stelt, dat vrouwen binnen de diverse genres van films als passieve objecten werden neergezet door de mannelijke regisseurs. De vrouwen in *Week-end* lijken zelf in eerste instantie misschien een passieve rol te vervullen, maar als we beter kijken zien we, dat ze een belangrijke informatieve functie van de fotografe toebedeeld hebben gekregen. De wijze, waarop de vrouwen door Prager in beeld zijn gebracht, laat de toeschouwer nadenken over de inhoud van het getoonde beeld en het belang hiervan. Prager weet hiermee tegenstrijdige reacties en gevoelens op te roepen in haar weergave van de vrouw. Zo lijkt ze zelf in eerste instantie de *male gaze* te hanteren, doordat ze haar vrouwen in de serie *Week-end* laat verwijzen naar andere vrouwelijke rollen in reeds genoemde *classic cinema*.<sup>24</sup> Rond 1960 was er een verandering waarneembaar binnen de fotografie door vrouwen directer en zelfverzekerder de camera in te laten kijken, maar toch hanteert Prager in haar foto's een *feminine gaze*. Deze blik kan gezien worden als ondergeschikt aan de (mannelijke) toeschouwer, maar we kunnen deze foto's tevens beschouwen als een soort spiegel, doordat we tot een zekere vorm van zelfreflectie komen door de blik van het model te volgen. De vrouw werd volgens Mulvey in de media op dezelfde clichématige manier weergegeven, waardoor de kijker automatisch de rol van de mannelijke voyeur aangemeten kreeg.<sup>25</sup> De toeschouwer zou zich kunnen identificeren met dit mannelijke personage en de vrouw daardoor juist als lustobject gaan beschouwen.<sup>26</sup> In *Week-end (2010)* is dat duidelijke spanningsveld tussen de onderdanige- en onafhankelijke weergave van de vrouw als lustobject binnen het

---

<sup>20</sup> Smits 2008, p.281.

<sup>21</sup> Hitchcock legt zijn geheim uit in een interview met Francois Truffault (1932-1984), dat gelinkt was aan het succes rondom *The Great Suspense*.

<sup>22</sup> Gouma- Peterson, 198, p.349.

<sup>23</sup> Pollock 2003, p.203.

<sup>24</sup> Fried 2008.

<sup>25</sup> 'In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female.'

<sup>26</sup> Mulvey 1975, p.9-10.

klassieke cinema waarneembaar. Prager had er natuurlijk ook voor kunnen kiezen om juist aandacht aan belangrijke sociale thema's te schenken en zo de toeschouwer actief te maken door bepaalde onderwerpen te integreren in haar werk. Alex Prager had door deze werkwijze zeker een verschuiving teweeg kunnen brengen binnen het post- feminisme. Haar foto's streven vooral naar een uiterlijke perfectie van de vrouw, waarbij ze haar op een clichématige traditionele manier weergeeft zoals de toeschouwer en de maatschappij haar willen zien.

Cindy Sherman gebruikt net als Prager een clichébeeld van de vrouw en plaatst haar in een huiselijke setting en verwijst naar niet bestaande filmscenes. Prager stelt, dat haar locaties in de reeks *Week- end* specifiek gekozen zijn, omdat ze sterk het gevoel oproepen van een Hollywood- setting, maar het niet zijn. De plekken zijn door haarzelf bedacht en moeten tegelijkertijd verwijzen naar originele Hollywood- films. Prager's foto's zijn wellicht surrealistische weergaves van een door haar bedachte werkelijkheid, maar soms lijken deze bijna directe kopieën van werk van andere kunstenaars. Haar fictieve wereld zou gebruikt kunnen worden om de toeschouwer een nieuw inzicht te verschaffen ten aanzien van het vrouwbeeld, alhoewel haar foto's die uitwerking niet hebben.<sup>27</sup> Prager claimt, dat ze haar vrouwen wil weergeven als sterke onafhankelijke vrouwen, die hun eigen lot en verhaallijn in de hand hebben, maar doet ze dat ook echt? Ze zegt zelf in diverse interviews, dat ze zich pas later bewust werd van de inhoud van de weergave en dus de rol, die haar vrouwen kunnen spelen. Op welke wijze past ze dit toe in de reeks *Week- end*? Het ontstaan van een zelfbeeld kan ervoor zorgen dat we perfecte ego's neerzetten, waarmee de toeschouwer zich kan identificeren en hij zichzelf tot een superieur subject kan vormen.<sup>28</sup> Dit zou kunnen betekenen, dat wanneer de toeschouwer Prager's 'gemaakte' vrouwen ziet, zich vervolgens met hen identificeert. Door als fotograaf vrouwen een belangrijke rol te laten spelen in een denkbeeldige wereld kunnen zo sociaal belangrijke thema's worden aangesneden en een permanente indruk achterlaten bij de toeschouwer.

Tijdens de tweede feministische golf is het vrouwelijk lichaam een belangrijk thema en dat komt duidelijk naar voren in het werk van de vrouwelijke fotografen uit deze periode rond 1960 zoals bijvoorbeeld bij Sherman. De vrouw lijkt de controle

---

<sup>27</sup> White 1980, p.21.

<sup>28</sup> Mulvey 1975, p.9.

terug te willen vinden over het vrouwelijk lichaam. Doordat Sherman als fotograaf zelf vaak de rol als model op zich nam, zien we dat zij de controle terug lijkt te nemen en zelf de *gaze* hanteert in plaats van die weg te geven. Alex Prager is daarentegen niet zelf aanwezig in de door haar geschoten beelden, maar geeft andere modellen, zoals haar zus, deze imaginaire hoofdrol. Het idee van een rollenspel om belangrijke onderwerpen op de kaart te zetten werd binnen de fotografie al eerder als een doeltreffend middel gebruikt door vrouwelijke fotografen als Eleanor Antin(1961-) en Claude Cahun(1894-1954). Deze twee vrouwelijke fotografen speelden met hun vermommingen in hun foto's om hun boodschap kracht bij te zetten.<sup>29</sup> Cahun verkleedde zich vaak als man om op deze manier het genderthema aan te snijden en te breken met het toen heersende traditionele vrouwenbeeld. In de foto's konden ze op die manier hun kritische visie geven op het vrouwbeeld van die tijd, waarin nog steeds actief werd gestreden om gendergelijkheid.<sup>30</sup> We zien deze vorm van communicatie- overdracht in het werk van Cahun en Astin niet als boodschap terug in de geënceneerde foto's van Prager. Als we juist kijken naar Prager's werk in relatie tot het huidige feministisch debat, waar veel kritiek heerst over de te grote focus op de blanke middenklasse vrouw, dan zou haar werk hiermee botsen.<sup>31</sup> Een contemporaine fotografe als Prager geeft juist dit type vrouw de hoofdrol in *Week- end* en lijkt hiermee bij te dragen aan de subjectivering van de vrouw. Vrouwen zijn in haar meeste foto's vaak dezelfde types, maar worden in een andere setting geplaatst. Dit is dan ook exact dat wat het kiezen van eenzelfde visie en insteek op het gebied van feminisme tot een probleem maakt. Bij de beelden van *Week- end* kan men vanuit verschillende standpunten de boodschap van Prager proberen te interpreteren, maar juist door het spelen met die controverse van het blanke middenklasse model lijkt ze haar toeschouwer uit te dagen tot nadenken over wat hij of zij ziet.<sup>32</sup> We kunnen dit wellicht zien als een visie van de wereld in een bepaalde stijl voor datgene, wat over de top is of in scene is gezet. Diezelfde controverse heeft soms de overhand in het werk van de Amerikaanse fotografe. Aan de ene kant lijkt het alsof ze zich afzet tegen het feminisme door te kiezen voor traditionele uiterlijke clichés, maar

---

<sup>29</sup> Halle 1998, p.34.

<sup>30</sup> Krauss 1999, p.17-21.

<sup>31</sup> Gouma- Peterson 1987, p.327.

<sup>32</sup> McRobbie 1991, p.7, p.17, p.18.

tegelijkertijd kiest ze voor de weergave van vrouwen in een krachtige onafhankelijke rol door de clichés van de visie op de vrouw overduidelijk in beeld te brengen. De weggijkende blik werd voorheen gebruikt om het vrouwelijk model neer te zetten als een ondergeschikt subject. De door Prager gefotografeerde vrouwen in de serie *Week-end* kijken de toeschouwer niet aan, waardoor men wordt gedwongen de *female gaze* te volgen. Deze *female gaze* staat in scherp contrast met de *male gaze*, doordat de vrouw niet wordt onderworpen aan de mannelijke blik en hier juist boven lijkt te staan. De vrouwen in *Week-end* hebben zelf de controle en lijken niet ondergeschikt te zijn aan de mannelijke norm. Hun blik beantwoordt niet aan het gebruikelijke mannelijk verlangen, doordat het model geen rekening houdt met de mannelijke voyeur en er geen ruimte is voor de *male gaze*. Hiermee geeft Prager de macht over de situatie terug aan het vrouwelijk model en wordt ze de sleutel tot meer informatie. Prager's werk wil ons de kijker en met name de voelbare spanning in de foto zelf laten ervaren. Haar foto's vertonen parallellen met narrativiteit en intense emoties. Roxana Marcoci, curator van het Museum of Modern Art merkte terecht op, dat het werk van Prager haar doet denken aan een zwijgende film, waarbij ook een duidelijk voelbare spanningsopbouw aanwezig is en met name de beelden het verhaal moeten dragen zoals in de serie *Week-end* duidelijk gaande is.<sup>33</sup> De foto's zijn volgens de fotografe vol van iets wat zich elk moment kan openbaren, een zogenaamde combinatie van verlangen en levensangst zoals we kunnen zien in de foto waarbij het model schichtig omhoog kijkt naar het voorbij vliegende vliegtuig. De reeks, *Week-end*, heeft aan de ene kant een directe link met de realiteit, omdat de situaties ons als bekend voorkomen en verwijzen naar herkenbare elementen in onze omgeving, maar is wel gedateerd. De associatie ontstaat door verwijzingen naar herkenbare beelden, die wij als mensen hebben opgeslagen in ons geheugen, zoals bekende filmbeelden. Het belangrijkste punt hierbij is echter dat, hoewel deze invloeden en visuele echo's duidelijk aanwezig zijn in Prager's beelden, de nadruk ligt op het direct waarneembare. Op deze manier laat zij in haar werk het primaire doel van de fotografie wankelen; het weergeven van de waarheid. Het doet ons als kijker beseffen dat we iets nieuws of anders zien: dit nieuwe wordt ineens voor de toeschouwer direct herkenbaar. Volgens Rosalind E. Krauss is elke vorm van identiteit ondermijnend en zouden dus meerdere posities en identiteiten mogelijk

---

<sup>33</sup> [www.foam.nl](http://www.foam.nl)

kunnen zijn. De vrouwen in *Week- end* lijken een bepaalde type vrouw te representeren, maar dat is echter niet zo. De visie van Mulvey staat haaks op het werk van Prager, waarbij de fotograaf juist sterk speelt met de traditionele rolverdeling van de klassieke Hollywood- vrouw. De vrouwelijkheid zit niet in de afbeelding zelf, het is de afbeelding.<sup>34</sup> Krauss gaat juist te werk door te kijken naar de context van het collectieve geheugen met een sterke verwijzing naar de psychoanalytische theorie van Freud.<sup>35</sup> <sup>36</sup> Zowel Sherman en Prager maken gebruik van die verschillende identiteiten en spelen hiermee in op het collectieve geheugen van de medemens. We delen al snel tijdens het kijken naar de serie *Week- end* de geslachten in in twee aparte hokjes, waardoor het opmerken van een *male gaze* onvermijdelijk wordt. De wetenschapper en auteur Lev Manovich (1960- ) claimt, dat de traditionele foto verwijst naar het verleden en dat foto's als die van Prager verwijzen naar de toekomst.<sup>37</sup> Deze visie zou nauw kunnen aansluiten bij het werk van Prager en haar weergave van de contemporaine vrouw en diens gewenste rol binnen de maatschappij. In diverse interviews bevestigt ze, dat ze pas later een verantwoordelijke rol als fotograaf op zich ging nemen qua wijze van vastleggen van de vrouw. Een rol, die volgens vele critici binnen huidige en vroegere debatten over de rol van de vrouw van belang is. Alleen wil Prager met de reeks *Week- end* de vrouw in de huidige maatschappij eerder op een traditionele en esthetische wijze neerzetten dan dat ze pleit voor een sterk vrouwbeeld, dat zou kunnen breken met deze 'gewenste' traditionele visie.

---

<sup>34</sup> Krauss 1999, p.45.

<sup>35</sup> Krauss 1999, p.16.

<sup>36</sup> Krauss 1999, p.114-115.

<sup>37</sup> Manovich 2006, p.248.



## 2. Naakt de strijd aangaan.

Op de foto zien we een extravagant geklede vrouw in een bontjas en ze wordt stevig omhelsd door een gorilla (afb. 9). De foto is duidelijk in scene gezet vanwege de gekleurde theatrale setting, de opvallende make-up en de opzichtige pruik van de vrouw. Het betreft een foto van de jonge fotografe Nadia Lee Cohen (1992- ), die ons lijkt te willen meenemen in haar fantasiewereld. Haar foto doet sterk denken aan een klassieke Hollywood filmstill.

We kunnen de link leggen met de *classic cinema* en de eerder besproken reeksen *Week-end* van Alex Prager en Cindy Sherman's *69 Film Stills*. Cohen's foto lijkt echter de grens tussen porno en naaktfotografie meer op te zoeken vanwege de duidelijke seksuele ondertoon in haar werk. De fotografe is momenteel bezig met een project, waarin ze zelf de grens tussen naaktfotografie en pornografie verder onderzoekt met haar eerste fotoboek, *100 Naked Women*. Cohen's social media toont enkele previews van de reeks, *100 Naked Women*. Deze reeks van honderd verschillende naaktportretten wordt getoond in haar eerste fotoboek en zal pas eind 2017 te zien zijn, vandaar dit ik de online previews zal nemen als mijn casus voor dit tweede hoofdstuk. In de afgelopen periode heeft de fotograaf meerdere oproepen geplaatst op haar social media en hebben vrouwen hierop kunnen reageren door zich op te geven om vervolgens te worden vastgelegd. We zien aan de beelden, dat de vrouwen vaak een uitdagende en verleidelijke rol aannemen en alle vrouwen lijken op een specifieke wijze krachtig vastgelegd. Op één van de foto's zien we een vrouw in haar lingerie op de oprit voor haar huis staan. Ze staat er ongedwongen bij, maar haar uiterlijke verschijning is dat allesbehalve, aangezien er gekozen is om hier een bepaalde rol te vervullen, zoals zichtbaar is gemaakt door haar make-up en de verdere aankleding (Afb. 10).

De vrouw neemt een uitdagende houding aan. Al is er in de foto een zekere tweestrijd binnen de seksualiteit van de vrouw waar te nemen. Cohen laat de vrouwen zelf meebepalen in de wijze, waarop ze worden vastgelegd al verkennen zowel model als fotograaf hoever ze hierin kunnen gaan. De controle hanteren over het eigen getoonde naakte lichaam en het bepalen van de eigen grenzen is van groot belang binnen de naaktfotografie en is datgene, wat naaktfotografie van pornografie scheidt binnen het werk van Cohen. Naaktfotografie is binnen de kunstgeschiedenis een paradigma van westerse cultuur, waarbinnen diverse

waarden en normen worden gehanteerd. Er is een continue zoektocht gaande naar een zekere balans tussen klasse, gender en moraal, hiernaast is het vrouwelijk naakt een symbool van de meer verborgen kenmerken van het patriarchaat als macht en bezit. Al kunnen we naaktfotografie en dus het werk van Cohen niet los zien zonder het historische discours van cultuur en de gedeelde kennis van critici en theoretici.<sup>38</sup> De identiteit van de vrouw binnen Cohen's werk wordt zo wel of niet een sociale constructie. Nadia Lee Cohen stelt, dat de vrouwen zelf mogen bepalen hoe ze worden geportretteerd en is Cohen slechts de uitvoerder.<sup>39</sup> Alleen is dit echt zo? Hoe gaat een hedendaagse vrouwelijke fotograaf als Cohen om met het weergeven van de vrouw binnen de naaktfotografie? Op welke manier draagt zij als contemporaine fotografe met haar werk bij aan een mogelijke post-moderne feministische golf. Ik zal deze vragen trachten te beantwoorden door in het werk van Nadia Lee Cohen het spanningsveld tussen het naakt vrouwelijke en het feminisme nader te onderzoeken. Wordt de vrouw naakt afgebeeld als een sterk en onafhankelijk persoon of lijkt het beeld van de vrouw te beantwoorden aan de *male gaze*?

Cohen's vrouw provoceert iedere keer opnieuw in haar beelden op een exhibitionistische en narcistische manier met haar uitdagende houdingen en poses, doordat ze met het positioneren van haar vrouwen ons als kijker ons vaak ongemakkelijk laat voelen. In de ene foto lijkt de toeschouwer meer een voyeur, die ongewenst meekijkt over de schouder van de fotograaf, terwijl het vrouwelijk model op andere foto's heel duidelijk laat zien, dat ze zich ervan bewust is, dat ze wordt bekeken. In het laatste geval lijkt ze de toeschouwer zelfs bijna uit te dagen. Cohen wil een bepaalde wereld neer te zetten en zich zo met haar werk onderscheiden van pornografie binnen het genre naaktfotografie.<sup>40</sup> Pornografie blijft lastig te definiëren, maar het heeft als primaire functie het opwekken van een seksueel verlangen. Het is een commercieel product met een duidelijke markt. In Cohen's werk worden we in eerste instantie op het verkeerde been gezet en men ervaart een pornografisch beeld van de vrouw, maar toch heeft de afbeelding geen pornografische functie. Pornografische fotografie heeft een louter commerciële waarde en wordt als een

---

<sup>38</sup> Nead 1990, p.326.

<sup>39</sup> Via social media kon ik Nadia Lee Cohen een paar korte vragen stellen over haar werk en motivatie.

<sup>40</sup> West, p.681.

ander en van een lager niveau beschouwd. Het creëert geen realiteit, doordat we binnen pornografie niet de grens lijken te herkennen tussen zelfreflectie en fictie.<sup>41</sup> Deze zelfreflectie hanteert Cohen met haar foto's, maar op een andere manier dan in de pornografie wordt gedaan. De modellen van Cohen stralen allesbehalve onschuld uit en zouden een eventuele aanval kunnen zijn op gendergelijkheid, maar moeten worden opgevat als een onafhankelijkheidsverklaring ten opzichte van de beruchte *male gaze*. Cohen lijkt bewust bepaalde stereotypes uit te vergroten of zich hier tegen af te zetten. Een goed voorbeeld is een foto, waarop een halfnaakt model te zien is. De geënceneerde setting lijkt die van een jaren '50 schoonheidswedstrijd als we kijken naar de kapsels en de kleding van de overige twee vrouwen in de foto (Afb. 11).

De setting van deze foto is een goed gekozen plek om de cliché rolverdeling tussen de man en de vrouw aan te snijden. Er is vaak kritiek op dit soort schoonheidswedstrijden, omdat de vrouw binnen dit type evenementen te veel als een ondergeschikt subject zou worden neergezet. Cohen stipt dit cliché hier aan, doordat ze de vrouw op het toneel heel fragiel afbeeldt en de vrouw zich erg bewust lijkt te zijn van haar naaktheid. Er is duidelijk een zekere schaamte aanwezig bij de vrouw. Ze staat in een onzekere pose en lijkt haar lijf deels te bedekken voor de twee vrouwelijke toeschouwers. Deze twee andere vrouwen zitten met de rug naar ons toe en lijken de vrouw te beoordelen. Cohen kiest er hier voor om haar model juist kwetsbaarder weer te geven en zich op een andere manier bewust te laten zijn van haar naakte lichaam dan in haar andere foto's, waar haar vrouwelijke modellen vooral kracht uitstralen. Tegelijkertijd beantwoordt de vrouw niet de *gaze* van beide vrouwen, waardoor ze niet de door Laura Mulvey gevreesde functie vervult als slechts de drager van een beeld, maar ook als de maker van betekenis.<sup>42</sup>

De fotografe zoekt met dit werk een grens op binnen de naaktfotografie. Het medium fotografie kan met pornografische beelden sterke schade aanrichten en zelfs vrouwelijke modellen tot slachtoffer maken door ze als ondergeschikte subjecten te behandelen. Kunnen we veronderstellen dat de vrouw in Cohen's werk zelf bepaalt in hoeverre ze een ondergeschikt subject wil zijn door zelf de controle te houden over haar eigen zelfbeeld? Die controle over het naakte lichaam en het

---

<sup>41</sup> Idem, p.681.

<sup>42</sup> Pollock 1988, p.202-203.

zelfbeeld was in de jaren '60/'70 voor vrouwelijke fotografen een belangrijk onderzoeksgebied. Hoe zagen ze zichzelf en hoe op welke wijze was het mogelijk dit beeld vast te leggen binnen de kunst en de media?

In één van Cohen's foto's zien we een naakte vrouw op bed liggen. Het beeld doet sterk denken aan een pornografische filmset. Cohen lijkt een methode te hanteren, die refereert aan het werk van haar voorganger Barbara Kruger (1945- ) (afb. 12). Kruger wilde met haar expliciet seksuele foto's zowel de vrouwelijke als de mannelijke toeschouwer uitnodigen haar werk te bekijken. Op deze manier kaarten beide vrouwen de spanning aan tussen pornografie versus het vrouwvriendelijk weergeven van het model.<sup>43</sup> Indien het werk als incorrect zou worden beschouwd, zou dit juist de aanleiding tot discussie kunnen zijn en zo maatschappelijke en sociale thema's kunnen aansnijden. De vrouw in Cohen's foto lijkt zich daarentegen van geen kwaad bewust en ligt in een nonchalante houding haar nagels te drogen, maar ze lijkt de kijker te willen verlijden. Cohen zet een sterk vrouwelijk clichébeeld neer door de vrouw op een volledige geënceneerde voyeuristische manier weer te geven tijdens het drogen van haar pas gelakte blauwe nagels. Hiermee lijkt ze aan de blik van de mannelijke toeschouwer tegemoet te komen en speelt ze opzettelijk in op de *male gaze*. We zien normaal gesproken een dergelijk intiem moment niet afgebeeld. Cohen heeft als vrouwelijke fotograaf een andere visie in haar werk dan haar mannelijke collega's. Volgens Mary Ann Doane (1952- ) is de vrouw niet langer een object van verlangen, zodra ze een actieve functie vervult en zich op deze wijze verzet tegen de mannelijke blik.<sup>44</sup> Cohen heeft haar model in eerste instantie bewust weergegeven als het een seksueel object om juist de seksualiteit van de vrouw te benadrukken en te gebruiken. De vrouw beantwoordt echter niet met haar blik aan de *male gaze* en is juist in beslag genomen door haar eigen gedachtes. Cohen zet continu primair in haar werk de toeschouwer op het verkeerde been, doordat ze eerst lijkt te insinueren, dat haar vrouwen ondergeschikte subjecten zijn voor aan het mannelijk oog.

Bij fotograaf Bettina Rheims (1952- ), zien we in haar werk dezelfde spanning tussen de verhouding van de *gaze*, de controle en het vrouwelijk naakt duidelijk naar voren komen.<sup>45</sup> Rheims staat bekend om haar fotografisch werk, waarbij ze kijkt naar

---

<sup>43</sup> West, p.692.

<sup>44</sup> Pollock 1988, p.121-122.

<sup>45</sup> Miller 1992, p.197.

het vrouwelijk lichaam binnen de genderdiscussie. Ze wordt zelf bijna een vrouwelijke voyeur achter haar camera. Het doorgronden van het eigen lichaam en het eigendom hiervan was en blijft een belangrijk thema voor vrouwelijke fotografen.<sup>46</sup> Rheims wil overduidelijk breken met de *male gaze* door als fotograaf vrouwen op een seksuele manier weer te geven, maar niet als een ondergeschikt lustobject. Zij ondergaat haar manier van werken als het maken van een zelfanalyse. (Afb. 13) Zo zegt Rheims in een interview met *PhotoWhoa*: "*I shoot women because I know them, as I'm a woman myself. I understand their fears, I have their same hang-ups, I make the same dreams. It's more exciting for me to penetrate a woman's mind. It's like doing a self-portrait.*" Rheims ziet haar werk als een manier om terug te gaan naar haar bewustzijn, maar ze houdt echter niet rekening met het feit, dat dezelfde foto een andere uitwerking kan hebben op de toeschouwer.

Een generatiegenoot van Rheims, Annie Leibovitz (1949- ) heeft een heel *fotoboek*, *Women*, gewijd aan het bekijken en doorgronden van de vrouw. Ze legt verschillende types Amerikaanse vrouwen voor haar camera vast, van strippers, tot bekende vrouwen als Hillary Clinton. Susan Sontag, die de introductie voor het werk heeft geschreven, noemt de foto's van Leibovitz brekend met de *male gaze* en vindt dat deze foto's tot de ware identiteit komen van de vrouw van de 20<sup>e</sup> eeuw. Zo schrijft ze in het begin van haar essay het volgende:

*"Each of these women will be looked at as models (especially by other women): models of beauty, models of self-esteem, models of strength, models of transgressions... No collection of images of men can be interrogated in the same way. But no exhibition of men would be undertaken in the same spirit. How could there be any interest in asserting that a man can be a stockbroker or a farmer or an astronaut or a miner?"*

Vrouwelijke fotografen zoals Leibovitz en Rheims stellen vast, dat zij zelf beter de vrouw lijken te kunnen vastleggen dan hun mannelijke collega's. Bij de mannelijke fotografen blijft nadrukkelijk een grotere afstand bestaan vanwege het verschil in *gender*.<sup>47</sup> Vrouwelijke fotografen kunnen hun eigen seksualiteit gebruiken en dit naar eigen hand te zetten om een sterke contemporaine weergave van een vrouwbeeld neer te zetten.

---

<sup>46</sup> Bonney 1985, p.14.

<sup>47</sup> Miller 1992, p.3-4.

Rheims kiest bewust vrouwelijke modellen met echte lijven en plaatst ze in realistische eigentijdse decors zoals Franse hotelkamers. Ze ziet, in tegenstelling tot veel mannelijke fotografen, de pornificatie in haar werk als een middel en niet als een doel en ze wil hiermee juist het ware karakter van het vrouwelijk model en haar emoties naar boven brengen.<sup>48</sup> Alleen deze intentie kan verkeerd worden geïnterpreteerd wanneer we kijken naar het daadwerkelijke resultaat. In de getoonde foto van Cohen zien we net als bij Rheims een slaapkamer afgebeeld, maar deze ruimte is vrij vervallen en zelfs groezelig. Het model kan niks doen, doordat ze haar nagels droogt en dit maakt haar nog kwetsbaarder en meer ondergeschikt aan de toeschouwer. Cohen's vrouw is niet weergegeven als een vrouw van deze tijd en het is een overdreven uitvergroot clichébeeld. Haar make-up en pruik zijn zeer klassiek en lijken te verwijzen naar een ander periode. De door Cohen gefotografeerde slaapkamer is volledig roze ingericht met in het midden een klassiek slaapkamermeubilair. Aan de muur hangt een grote ovale spiegel, die de rol van de toeschouwer als voyeur extra lijkt te benadrukken.<sup>49</sup> Van twee kanten wordt de naakte vrouw door ons als toeschouwer begluurd, via de spiegel en frontaal. Hierdoor geeft de foto een ongemakkelijk gevoel. Boven het bed hangt een klassieke zwart/wit foto met een meer traditioneel vrouwbeeld uit de jaren '50, waarmee een verwijzing wordt gemaakt naar een zekere vorm van perfectie. Het is een modefoto waarop de vrouw zo perfect mogelijk is neergezet.

Cohen speelt in deze foto opnieuw met de vooroordelen van de mannelijke voyeur ten opzichte van vrouw (Afb. 12).<sup>50</sup> Cohen weet als vrouw precies hoe ze met dit type voyeurisme moet spelen door juist die onderwerpen te behandelen waar een man niet eens bij stil zou staan. De manier waarop de vrouw is weergegeven zou ook niet misstaan in de eerder besproken *69 Filmstills* van Cindy Sherman. De vrouwelijke modellen van Cohen lijken in eerste instantie voor het oog van de camera de rol te spelen van een onderdanig lustobject, maar doordat Cohen haar modellen bewust deze rol oplegt, wordt dit een middel om een ander doel te bereiken. De vrouwelijke toeschouwer zou zich namelijk kunnen identificeren met de getoonde vrouw, waardoor de relatie van de toeschouwer tot het beeld zou kunnen veranderen. Volgens de invloedrijke feministe uit de late jaren zestig, Diane

---

<sup>48</sup> [www.refinery29.com](http://www.refinery29.com)

<sup>49</sup> Idem, p.38.

<sup>50</sup> Snow 1989, p.30.

Neumaier (1946- ), kan zo de visualisatie van de vrouwelijke seksualiteit op meerdere vlakken de visie op het maatschappelijk vrouwbeeld sterk bepalen. Neumaier fotografeerde in 1988 de serie *Metropolitan Tits*, waarbij de focus op de vrouwelijke borst binnen de kunstcollectie van het *Metropolitan Museum* centraal staat (Afb. 14).<sup>51</sup>

De wijze waarop de moderne fotograaf Cohen haar modellen weergeeft is volgens Neumaier's stelling een krachtige manier om een andere visie op het vrouwelijk naakt te tonen. Neumaier lijkt hiermee te willen aantonen, dat er in de kunstwereld een specifiek vrouwenideaal bestaat, dat bepalend is voor haar status. Het visuele naakt en het feminisme werken als afstotende magneten op elkaar, al zouden fotografen er ook voor kunnen kiezen juist deze twee elementen te combineren en zo op een innovatieve en krachtige manier het vrouwelijk naakt weer te geven zoals Neumaier deed met haar *Metropolitan Tits*.

Het vrouwelijk naakt domineert vandaag de dag nog de naaktfotografie, alhoewel het fotografisch landschap inmiddels meer pluriform is geworden. Nadia Lee Cohen gebruikt het lustelement in haar werk als een middel om een vrouwelijk beeld te tonen, waarbij de controle van de vrouwelijke fotograaf over het vrouwelijk model zichtbaar wordt gemaakt en door de toeschouwer bewust kan worden opgemerkt. Cohen wisselt op haar social media de foto's af met zelfportretten waardoor duidelijk wordt, dat de meeste geportretteerde vrouwen sterke uiterlijke overeenkomsten tonen met de fotografe zelf. Er heerst een ultieme vorm van narcisme in haar foto's waardoor haar modellen gezien kunnen worden als genotsobject en als een uiting van genot van de maskerade.

We zien een halfnaakte vrouw, die sterk lijkt op de overleden actrice Marilyn Monroe (Afb. 15). De vrouw rookt een sigaret en staart in de verte. Op de achtergrond zien we een ouderwets interieur met typisch Amerikaanse elementen, die de rol van het vrouwelijke model als Marilyn Monroe moeten bevestigen. We zien bijvoorbeeld een portret van oud-president John F. Kennedy en ernaast ligt een witte cowboyhoed. Deze twee elementen zijn mannelijke tegenhangers van het vrouwelijk model, die ze letterlijk en figuurlijk de rug toekeert. Het beeld roept het gevoel op, dat er hiervoor net een romantische affaire zich heeft afgespeeld. De vrouw is bezweet en rookt op een tevreden manier een sigaret. Je zou kunnen vaststellen, dat Cohen

---

<sup>51</sup> [www.dianeneumaier.com](http://www.dianeneumaier.com).

hier de spot drijft met een typisch vrouwbeeld en met het icoon van het mannelijk verlangen, Marilyn Monroe, door haar krachtiger en onafhankelijker af te beelden.

Er zijn steeds meer innovatieve methodes binnen de naaktfotografie, waarbij het vrouwelijk naaktportret op meerdere manieren gebruikt kan worden om een bepaalde thematiek aan te snijden.<sup>52</sup> Vanuit deze methodiek gaan fotografen als Cohen de strijd aan met een industrie, die voorheen werd beheerst door de porno-industrie, de visie van de traditionele *classic cinema*, naaktfotografie en de bijbehorende *male gaze*. Het bepalen van grenzen en de controle hierover is datgene, wat gewone naaktfotografie sterk onderscheidt van de door vrouwen geregisseerde fotografie. De vrouwen in Cohen's serie *100 Naked Women* zouden in eerste instantie hun rol zelf mogen bepalen en aangeven, waardoor de rolverdeling tussen fotograaf en model meer in balans lijkt te zijn. Natuurlijk kan men dit ook beschouwen als uit balans, aangezien de klassieke rolverdeling wordt verworpen, waarbij de mannelijke fotograaf zijn vrouwelijk model traditioneel afbeeldt als een ondergeschikt subject. De vrouw was de drager van een sterk erotisch verlangen, terwijl de vrouwen in Cohen's serie hun eigen verlangen mogen uitbeelden als een zelfgekozen subject. De modellen dragen zelf bij aan een eigen visie en gekozen concept in overleg met de fotograaf.

Dit is een verhouding die in sterk contrast staat met de positie van de vrouw als we die vergelijken met de eerste en tweede feministische stromingen. Volgens strijder van vrouwenrechten, Lucy Stone (1818-1893), was in 1855 juist de controle over het eigen lichaam van de vrouw allesbehalve een makkelijke strijd. Vrouwen tijdens de eerste feministische golf hadden als voornaamste doel de politieke en maatschappelijke belangen tussen mannen en vrouwen op een gelijk niveau bespreekbaar te maken. De vrouwen streden in eerste instantie over het verkrijgen van stemrecht en het eigen eigendom. Stone zag niet in hoe de vrouw hiernaast nog eens de strijd zou kunnen winnen over het bezit van het eigen lichaam.<sup>53</sup> Als we haar opinie uit de negentiende eeuw zouden afzetten tegen het contemporaine werk van Nadia Lee Cohen dan zou Stone's gewenste ideaal om de controle over het lichaam terug te geven aan de vrouw dicht in de buurt komen bij Cohen's visualisatie.

---

<sup>52</sup> Bonney 1985, p.14

<sup>53</sup> Stone 1855, p. 11.



In één van de foto's van Cohen, zien we een vrouwelijk model naakt op de keukenvloer liggen (Afb. 16). De hele foto heeft een duidelijke verwijzing naar de jaren '50 door de setting, de kleding, de oude telefoon en de make-up van het model. Alleen is er iets wat niet klopt aan dit clichébeeld. Het model ligt op de grond, maar haar jurk is afgezakt waardoor er een diep décolleté te zien is en de foto erotischer qua beeldduitstraling wordt. Het model rookt een sigaret, terwijl ze met haar blik afdwaalt naar iets buiten het beeld. Misschien is het model toevallig in gedachten of is deze blik geënceneerd door de fotograaf in overleg met het model. Naast de vrouw ligt een geopend modetijdschrift, waarin twee andere vrouwelijke modellen als klassiek ideaal staan afgebeeld en beantwoorden aan de *male gaze*. Alle drie de vrouwen in beeld zijn in het wit en klassiek gekleed, maar de twee dames in het blad staan in groot contrast tot Cohen's model. Hierdoor ontstaat een bijzondere driehoeksverhouding tussen de confronterende houding van Cohen's model, de twee klassiek weergegeven modellen in het tijdschrift en de fotograaf Cohen. Het model kijkt weg van het modeblad en laat haar blik rusten en kijkt de fotograaf niet aan. Hier wordt de controle van het vrouwelijk model duidelijk, die zij heeft over de setting, waardoor zij niet beschouwd kan worden als een ondergeschikt subject. Het model is zich bewust van haar rol als lustobject en lijkt hier comfortabel mee te zijn. Cohen heeft voor een setting gekozen, die sterk doet denken aan Sherman's werk of aan een Hitchcock-filmset. Het model is in dit beeld onafhankelijk van de fotograaf's *gaze*, maar beantwoordt wel aan het gewenste ideaal van de media en de maatschappij van een periode, die in het tijdschrift op deze foto zichtbaar is. Het model lijkt nadrukkelijk op de actrice Liz Taylor, die bekend stond om haar rebellie, maar tevens een bekend lustobject was. Het tijdperk, dat Prager schetst in deze foto en in veel van haar andere werk komt niet overeen met het toenmalige verwachtingspatroon en vrouwelijke ideaal van de periodes, die zij weergeeft. We kunnen concluderen, dat zij op deze manier meerdere lagen creëert in haar werk om zo bepaalde maatschappelijk thema's te behandelen (Afb. 17).

De wijze van afbeelden van naakt binnen de pornografie was voor de feministen tijdens de seksuele revolutie in de jaren '60 een enorme doorn in het oog, al werd het pornografische beeld maatschappelijk wel getolereerd. Aan de ene kant

stond de vrijheid van seksualiteit ter discussie, terwijl aan de andere kant naakt werd beschouwd als bevestiging van seksuele onderdrukking.<sup>54</sup>

De huidige vrouwelijke fotografen, zoals Cohen, laten duidelijk zien, dat zij de strijd over het eigen lichaam aan het winnen zijn en met hun vrouwelijke naakten niet ondergeschikt willen zijn en hiermee participeren aan de genderdiscussies. Een focus, die heersend werd bij de tweede feministische golf toen men op alle fronten de strijd aanging om de zeggenschap over het eigen lichaam terug te krijgen.<sup>55</sup> Nadia Lee Cohen lijkt een deel van die controle toch weg te geven aan de toeschouwer, doordat we een vage spanning in haar werk voelen, die verwijst naar de traditionele *cinema*, waarbij de *male gaze* van groot belang was. Cohen poseert zelf vaak in haar foto's, waardoor ze als vrouwelijke fotograaf aangeeft, dat ze bewust met deze controle speelt door soms de rollen van leidende voyeur en het ondergeschikte model om te draaien. Hierdoor moeten we als toeschouwer onze rol aanpassen en lijkt onze *gaze* van minder groot belang. Haar modellen lijken soms bijna een kopie van de fotografe zelf, waardoor we onszelf bijna vragen kunnen gaan stellen bij het ware doel van de fotograaf en we haar modellen als een massaproductie van het vrouwelijk naakt kunnen zien. Het model is op deze manier niet langer ondergeschikt aan het oog van de camera en die van de toeschouwer, maar heeft beide rollen op zich genomen. Ze kan gezien worden als lustobject, maar kan zelf bepalen hoeveel van deze controle ze weggeeft aan ons. De controle van het naaktmodel over haar eigen situatie is datgene wat Cohen als fotograaf aan haar modellen teruggeeft, maar tegelijkertijd wegneemt door ze te vormen in hun uiterlijk. De vrouwelijke modellen zijn zo de belangrijkste hoofdrolspelers in haar filmische foto's en de dragers van de verhaallijn. Ze transformeert de *male gaze* in een *female gaze* en gebruikt dit als middel om haar vrouw sterk naakt weer te geven. Volgens deze huidige generatie vrouwen mogen we zelf bepalen hoe we onze seksuele vrijheid en gendergelijkheid willen invullen en ervaren, mits we openstaan voor het feit, dat die voor iedereen verschillend kan zijn.<sup>56</sup> Deze vrijheid maakt het noodzakelijk kritisch te blijven kijken naar Cohen's afbeeldingen en juist de discussie hierin op te zoeken.

---

<sup>54</sup> Snyder-Hall Claire, 2010, p.255.

<sup>55</sup> Neumaier 1995, p.193.

<sup>56</sup> Snyder-Hall 2010, p.259.

In het volgende hoofdstuk zal ik ten aanzien van de modedefotografie trachten duidelijk te maken hoe en vanuit welke invalshoek de vrouw wordt weergegeven door de huidige generatie modedefotografen. Recent hing het werk van de Nederlandse modedefotograaf Carlijn Jacobs nog in het *Foam* te Amsterdam tijdens een tentoonstelling van een van de bekendste mannelijke modedefotografen, Helmut Newton. Het werk van Jacobs kan op deze manier direct worden vergeleken met Newton, die zelf doorlopend wordt gelinkt aan de *male gaze*. Wat zegt dit over het werk van Jacobs zelf en hoe zij de vrouw weergeeft binnen de modedefotografie? Een industrie, die erom bekend staat het model als ondergeschikt aan de commercie weer te geven. Het fotografisch werk van de Nederlandse fotografe Carlijn Jacobs zal daarom dienen als rode draad in dit volgend hoofdstuk.

### 3. De vrouw als commercieel product

Een foto van een verleidelijk vrouwelijk model op de cover van *Schon Magazine* 2016. De jonge vrouw heeft rode lippen en draagt een rode sjaal om haar hoofd (Afb. 18). Ze kijkt weg van de camera en legt haar vinger op haar vuurrode lippen en met dit simpele handgebaar krijgt het beeld meteen een sterker seksuele lading. Het model is vastgelegd door de Nederlandse modefotograaf Carlijn Jacobs (1991- ). We zien alleen de naakte bovenkant van haar lichaam. Deze wijze waarop Jacobs het model heeft afgebeeld, suggereert dat de vrouw geen kleding aan heeft. Deze weergave beantwoordt aan een mannelijk verlangen om de vrouw als een seksueel ondergeschikt object te beschouwen. Deze intentie bepaalt het effect van de foto, maar het roept tevens de vraag op of dit de intentie is van deze hedendaagse fotograaf. Volgens Laura Mulvey's essay "Visual Pleasure And Narrative Cinema" (1975) is de wereld geordend door *sexual imbalance* en het plezier van kijken is volgens haar ingedeeld in het mannelijke actieve en het vrouwelijke passieve. Als we Mulvey's theorie zouden gebruiken om licht te laten schijnen op de weergave van de vrouw binnen de modefotografie, zien we, dat het overgrote deel van de weergegeven vrouwen wordt gebruikt als een seksueel object voor het visuele plezier. Vrouwen kunnen worden weergegeven als een spektakel, zodat ze een grote erotische impact kunnen achterlaten ook op de vrouwelijke consument. Hiermee zou de vrouw zich kunnen gaan vergelijken met het door de fotograaf gecreëerde imago.<sup>57</sup>

Wat beoogt Carlijn Jacobs met haar werk? En is haar verbeelding van de vrouw vernieuwend te noemen? Jacobs' foto's hebben in meerdere gerenommeerde kunst- en modetijdschriften gestaan zoals *I-D Magazine*, *Glamcult*, *Novembre Magazine*, *Elle*, *HP de Tijd*, *Oyster Magazine*, *Bullett Magazine*, *Glamour*, *Lula Magazine*, *Odda Magazine*, *FOAM Amsterdam*, *het Parool* en *InStyle Magazine*. Recent hing er een werk van Jacobs in het Fotografiemuseum, FOAM, in Amsterdam tijdens de grote overzichtstentoonstelling van modefotograaf Helmut Newton (1920-2004). Het werk van de fotografe Jacobs kon hier worden vergeleken met de foto's van de vrouwelijke naakten van deze mannelijke modefotograaf (Afb. 19).

---

<sup>57</sup> Mulvey 1975, p.835- 836.

In het door mij afgenomen interview bevestigt Jacobs, dat ze zich dan ook niet als een vrouwelijke fotograaf opstelt in deze geclaimde 'mannenwereld'. Ze onderscheidt zichzelf van hen door het ambigue vast te leggen en het begrip *gender* op een andere manier te benaderen. (Bijlage 1). Als we meer werk van de fotograaf zien, lijkt het alsof Jacobs een voorkeur heeft voor het verbeelden van een vorm van imperfectie wanneer we kijken naar de wijze waarop ze haar modellen vastlegt. Binnen haar foto's zoekt ze de grenzen op van het ongemakkelijke door haar vaak ambigue modellen op een vreemde manier te positioneren. Op haar werk zien we bijvoorbeeld een naakte vrouw te midden van een rotslandschap. De vrouw ligt verstrengeld en in een oncomfortabele pose tegen de rots. Behalve een sok om haar been, geheel naakt, maar toch straalt de weergave van de naakte vrouw geen erotiek uit. Op haar hoofd draagt ze een mutsje, wat normaal wordt gedragen door modellen in de visagie om het haar uit het gezicht weg te houden. Het model is eerder op een absurde manier afgebeeld dan op een erotische wijze, wat het werk van Jacobs in een sterk contrast plaatst tot het werk van Newton (afb. 21). Als we kijken naar het vreemd weergegeven lichaam van de vrouw in Jacobs' foto, kan dit een visie te zijn, die losstaat van een algeheel alledaags geaccepteerde werkelijkheid.

Newton fotografeert zijn vrouwen als afstandelijke krachtige amazones en bekijkt zijn modellen met een typische *male gaze*.<sup>58</sup> Deze *gaze* impliceert een zekere vorm van voyeurisme en fetisjisme waaraan de vrouw wordt blootgesteld. De foto construeert een 'voyeuristische' situatie waarin de vrouw als beeld wordt gevangen evenals de toeschouwer. De voyeur dringt de privésfeer van de vrouw binnen waardoor ze wordt gezien als een onderdanig subject.<sup>59</sup> De visie op het vrouwelijk lichaam is iets, wat cultureel bepalend lijkt te zijn en sterk te worden getest binnen het discours van het feminisme en de psychoanalyse binnen de mode- industrie.<sup>60</sup>

Helmut Newton creëert met zijn seksuele afbeeldingen een specifiek beeld van de vrouw binnen de modewereld. De vrouwen, die hij voor de camera zet, zijn bijna perfecte wezens en stralen een zekere vorm van onaantastbaarheid uit. De vrouwen stralen een kracht uit, maar zijn allesbehalve een realistisch beeld van de doorsnee vrouw. Tegelijkertijd kunnen we stellen, dat hij zijn modellen neerzet als

---

<sup>58</sup> Gambrell 1994, p.148.

<sup>59</sup> Steele 1991, p.84-85.

<sup>60</sup> Evans & Thornton 1991, p.56.

een lustobject, waardoor hij vrouwelijke ondergeschikte subjecten van ze maakt.<sup>61</sup> Het visuele zou hier gebruikt worden om de vrouw drager te maken in plaats van de maker van betekenis.<sup>62</sup> Binnen de modefotografie is het mannelijke voyeurisme blijkbaar nauw verbonden met de mode-industrie en de modefotografie.<sup>63</sup> Hier wordt de grens opgezocht tussen exhibitionisme en voyeurisme door op uitdagende manieren de modellen weer te geven op een manier, die beantwoordt aan een *male gaze*. De vrouw kan specifiek worden neergezet als een spektakel, waardoor er een zekere afstand wordt gecreëerd tussen de vrouw en haar toeschouwers.<sup>64</sup> Het vrouwelijk model van Newton is naakt afgebeeld en weergegeven als een voor de man perfect begeerlijk object, terwijl de vrouw van Jacobs een ongemakkelijk gevoel bij de mannelijke toeschouwer zou kunnen oproepen. Zij is door Jacobs afgebeeld als het hier eerder genoemde spektakel. Jacobs lijkt met dit beeld volledig af te wijken van het seksueel subjectiveren van de vrouw, doordat ze haar niet begeerlijk maakt.

Alleen lijkt seks binnen de modefotografie toch het meest succesvol toegepaste middel te zijn om iets aan de man te brengen.<sup>65</sup> Fotografen als Newton zetten vrouwen neer als seksuele glamourvrouwen en beantwoorden op deze manier het verlangen van de moderne man om haar te bezitten. Op deze manier worden ze het boegbeeld van een zekere fetisj- representatie, wat ook is waar te nemen binnen de foto's van Jacobs. Zij zoekt een grens van exhibitionisme op, maar niet door haar modellen af te beelden als seksuele lustobjecten, maar juist hier weg van te blijven en eerder te kiezen voor een androgyne benadering van het model.

Op de cover van het Nederlandse modetijdschrift, *Vogue* (2016), zien we een donker model lachend op de foto staan, waarbij direct de vraag ontstaat of het gaat om een mannelijk of vrouwelijk model (afb. 20). Het model betreft een man, maar hij is op een zeer vrouwelijke manier opgemaakt, aangekleed en vastgelegd. De cliché-normeringen worden door Carlijn Jacobs continu in twijfel getrokken doordat ze het mannelijk en het vrouwelijke ideaal uit balans brengt. We moeten er rekening mee houden, dat dit spel met identiteit van Jacobs conform is aan de verkoopstrategieën van de mode- industrie van vandaag. Volgens Freud's

---

<sup>61</sup> Steele 1991, p.84.

<sup>62</sup> Solomon- Godeau 1992, p.297.

<sup>63</sup> Steele 1991 p.80-82.

<sup>64</sup> Evans& Thornton 1991, p.55.

<sup>65</sup> Steele 1991, p.81.

psychoanalyse is het afbeelden van het lichaam fundamenteel voor de constructie van gender- identiteit en verkent het de psychologische en sociale verschillen tussen de seksen. Jacobs lijkt binnen haar modereportages het begrip *gender* te willen loslaten en haar foto's kunnen we de titel 'seksloos' geven. Het feminisme heeft eraan bijgedragen, dat we een belangrijke vocabulaire hebben ontwikkeld, waardoor we op verschillende wijze het debat kunnen oprekken over de representatie van het vrouwelijk lichaam en de constructie van vrouwelijkheid, maar Jacobs lijkt binnen haar werk die vocabulaire verder uit te breiden, doordat ze op een andere manier haar vrouwen afbeeldt en in haar beeldcultuur aandacht geeft aan het spelen met diverse rollen en begrippen als 'queer' en 'transgender'.<sup>66</sup>

In tijdschriften zoals *Vogue* of *Harper's Bazaar* worden vrouwen vaak neergezet als koude en bijna mechanische wezens. De wijze waarop ze worden afgebeeld, zorgen voor een reactie ten aanzien van een visie op de vrouw in dit tijdperk, waarmee de vrouw zichzelf soms niet kan identificeren. De mode- industrie kan een vorm van onderdrukking zijn en het zou de vrouwelijke populatie zelfs in haar zelfbeeld en emancipatie kunnen belemmeren. Beelden van vrouwen als een puur subject binnen de modedefotografie zouden onrealistische verwachtingen kunnen scheppen, die de vrouw niet waar zou kunnen maken.<sup>67</sup> Alleen is dit zo anders dan de wijze waarop Carlijn Jacobs haar vrouwelijke modellen weergeeft in haar werk? Ze streeft met haar werk weliswaar niet de veelvoorkomende perfectie in de mode-industrie na, maar wil juist de imperfecties tonen van de vrouw. Jacobs lijkt haar modellen neer te zetten als seksloze en abstracte wezens, maar is dit zoals de gemiddelde vrouw zichzelf ziet? (Bijlage 1) Ze benadert het begrip *gender* op een andere manier door het mannelijke model vrij neutraal en zonder duidelijke sekse af te beelden ( Afb. 22). Het model staat lachend in het tijdschrift *Whitelies Magazine* en opnieuw kunnen we dit niet een 'mooie' weergave van het model noemen. Jacobs bereikt dit door in haar beelden een surrealistische wereld te creëren met een aanwezige donkere ondertoon. Dit kunnen we op deze foto zien, doordat Jacobs haar model niet aantrekkelijk maakt voor de *gaze*. Jacobs' model laat de toeschouwer zich eerder ongemakkelijk en ondergeschikt voelen dan andersom,

---

<sup>66</sup> Evans & Thornton 1991, p.49.

<sup>67</sup> Crane 1999, p.541-542.

doordat we als kijker niet weten wat we met de door Jacobs gehanteerde imperfectie moeten waarnemen.

Binnen de modefotografie zijn met name mannen actief als modefotograaf, wat bepalend kan zijn voor de weergave van de vrouw. Metingen van de site, *The Richest* in 2014, lijken dit te bevestigen. Het onderzoek maakt duidelijk, dat van de tien best betaalde modefotografen van dat moment, het overgrote deel man is. In dit rijtje stonden vooral namen van gerenommeerde mannelijke fotografen als Mario Testino, Bruce Weber, Terry Richardson, Juergen Teller, Nick Knight, Steven Meisel, Mario Sorrenti, duo Inez & Vinoodh, Mert & Marcus, maar ook Annie Leibovitz.<sup>68</sup>

Een fotograaf, die ook met gendervervaging in haar werk speelt is Inez van Lamsweerde, van het duo Inez & Vinoodh. Zo bevestigt ze recent in een interview met *ID-Magazine*, dat mannelijke fotografen nog altijd overheersen binnen de modefotografie. Volgens deze fotograaf beheersen mannelijke modefotografen nog steeds deze sector, omdat ze van origine beter waren met techniek en zich dus ook sneller wisten te manifesteren binnen de modefotografie. De rol van het vrouwelijk model ten opzichte van de mannelijke fotograaf wordt binnen de modefotografie veelal als onderdanig gezien door de verleidelijke poses, die worden aangenomen. Socioloog Erving Goffman beschrijft in zijn onderzoek *Gender Advertisements*, dat vrouwen in bepaalde houdingen werden gezet of een blik moesten aannemen, die meteen zou suggereren, dat ze niet in controle is en slechts gezien kon worden als een passief subject.<sup>69</sup> Op deze manier hebben mannelijke fotografen een zekere status naar zich toegetrokken, maar daarnaast speelt volgens Inez van Lamsweerde de seksuele spanning een belangrijke rol. Deze vrouwelijke fotograaf is er zichzelf sterk van bewust, dat ze een vrouw is en verplaatst zich continu in de rol van het vrouwelijke model. Een vrouwelijke fotograaf zou volgens van Lamsweerde een meer persoonlijk verhaal toevoegen aan het beeld van de vrouw en dit zou een grote toegevoegde waarde kunnen vormen voor een vernieuwde visie op het vrouwbeeld.<sup>70</sup>

De eerdergenoemde mannelijke fotografen staan bekend om hun vaak controversiële naaktfotografie, waar veelal heftige kritiek op geleverd wordt vanuit de

---

<sup>68</sup><http://www.therichest.com/expensive-lifestyle/fashion/top-10-photographers-in-the-fashion-industry/>

<sup>69</sup> Crane 1999, p. 563.

<sup>70</sup> ID- magazine 2016, p.151.



feministische hoek. Ze zouden de vrouw neerzetten als een stereotype en hun weergave van de vrouw zou afdoen aan de verhouding tussen de gendertypering.<sup>71</sup> Volgens Valerie Steele (1991) zou de man zelfs zover gaan, dat hij zijn camera gebruikt als phallus om een seksuele relatie op te bouwen met zijn vrouwelijke model.<sup>72</sup> De nadruk ligt met name op het product, dat verkocht moet worden in plaats van op het model zelf, waardoor zij als vrouw ondergeschikt wordt gemaakt in het getoonde beeld. Het model krijgt een onderdanige functie van de fotograaf, doordat zij een inhoudsloze rol door hem krijgt toebedeeld (afb. 21).

De modiefotografie zou sterk bijdragen aan het geconstrueerde beeld van de vrouw als seksueel ondergeschikt subject, maar dit is niet te zien aan het werk van Jacobs. Zij zet zich juist af tegen het idee om vrouwen af te beelden als slechts begeerlijke wezens, maar maakt ze tot absurdistische creaties. In het interview claimt Jacobs zelf, dat het binnen de modiefotografie nu een trend is om vrouwen op een rauwere manier weer te geven, omdat dit vanwege commerciële redenen beter zou aanslaan bij de klant (Bijlage 1). Het is volgens haar de reden, waarom de vraag hiernaar vanuit de commerciële industrie ook toeneemt. De modiefotografie wordt zo gebruikt om een ander beeld neer te zetten van de vrouw, maar volgens Carlijn Jacobs ontstaat die andere visie puur vanwege commerciële doeleinden. Alleen wat is Jacobs' eigen belang in haar weergave van de vrouw ten aanzien van haar werk? Is haar doel wel het weergeven van de vrouw als een zelfstandig object in plaats van haar te tonen als een ondergeschikt subject? In hoeverre geeft Jacobs zelf haar foto's een meer commerciële waarde door een seksueel verlangen bij de toeschouwer op te roepen? De fotografe construeert een beeld van vrouwelijkheid op zelf-reflectieve wijze, want er kan niet een waar beeld van de vrouw zijn.

De mode-industrie speelt in op de vrouwelijke waarden binnen een heteroseksuele markt en wil op deze manier de toeschouwer binden aan het getoonde beeld.<sup>73</sup> Er blijken duidelijke verwachtingen te zijn over hoe de vrouw moet worden afgebeeld om te kunnen voldoen aan een bepaald mannelijk ideaalbeeld.<sup>74</sup> De mode-industrie wil met deze verwachtingen de focus te leggen op de vrouwelijke waarden binnen deze markt. De vrouw wordt volgens schrijfster Diana Fuss

---

<sup>71</sup> Davis 1997.

<sup>72</sup> Steele 1991, p.81.

<sup>73</sup> Fuss 1992, p.713.

<sup>74</sup> Henley 1977, p.194.

uitgenodigd om zich binnen de modedefotografie als toeschouwer actief te identificeren met de afgebeelde vrouwen.<sup>75</sup> Gender blijft zo van grote invloed op de manier waarop mensen in een sociale context met elkaar omgaan en op elkaar reageren.<sup>76</sup> Als we de constructie van gender op een manier binnen de modedefotografie gebruiken om de afstand tussen de vrouwelijke toeschouwer en het vrouwelijk model te verkleinen, zou dit een verfrissende blik kunnen geven binnen deze tak van fotografie. In het werk van Jacobs zien we dit op een andere manier terug doordat zij het absurdistische wil laten verbeelden door haar modellen. Op deze manier wil ze de aandacht van de toeschouwer vasthouden en eventueel zelfs de blik openen voor een variant op het vrouwelijk beeld. Een gedachte, waarmee een kritische denker als Rosalind E Krauss zich wellicht mee zou kunnen identificeren aangezien Krauss de grenzen tussen de verschillende geslachten binnen het gebied van de verbeelding deed vervagen.<sup>77</sup>

Het recente werk van Jacobs voor het Nederlandse tijdschrift *Vogue* is hier een goed voorbeeld van. De vrouw heeft een brede grijns, die niet standaard knap is te noemen. Haar zonnebril kaatst de flits van de fotograaf terug, waardoor de vrouw een onaantastbare uitstraling krijgt. Het model is behangen met grote blinkende juwelen en Jacobs impliceert, dat het model geen kleding aan heeft. Toch is de seksuele uitstraling van het model nihil, omdat de fotograaf haar bijna genderneutraal heeft afgebeeld. Het haar van de vrouw is zo strak naar achteren getrokken, dat dit de vrouw een bijna masculiene uitstraling geeft en ook de pose van de vrouw niet verleidelijk maakt (Afb. 23).

Hedendaagse modedefotografie ondersteunt de theorie van de *male gaze* simpelweg, omdat dit fenomeen goed is voor de verkoopcijfers. Modedefotografie is een afspiegeling van een 'perfecte' weergave van de vrouw, die iets aantrekkelijk moet maken en een product moet verkopen door aan seksuele verlangens tegemoet te komen. Jacobs wordt als vrouwelijke fotograaf met haar werk tijdens de Newton-tentoonstelling veelvuldig in verband gebracht met het debat over de positie van de vrouw en het feminisme, maar dat is niet datgene wat ze met haar werk wilt overbrengen (bijlage 1). Ze is naar eigen zeggen een feminist, maar dit incorporeert

---

<sup>75</sup> Fuss 1992, p.713.

<sup>76</sup> Henley, 1977, p.93.

<sup>77</sup> Krauss 1999, p.50.

ze niet in haar foto's. Feminisme wordt volgens Jacobs vandaag de dag bewust gebruikt door fotografen om grote publieke aandacht te genereren. De mannelijke blik leidt tot een weergave van vrouwen op een objectiverende erotische manier en door hiervan af te stappen, kun je onderscheid maken als fotograaf. Zolang de normatieve opvatting over wat 'goed' vrouwelijk gedrag is door de vrouw zelf, nog steeds wordt geaccepteerd, zal er geen verandering komen in de weergave van de vrouw binnen de modedefotografie. Het werk van Jacobs brengt hier wel degelijk verandering in, omdat zij het onderscheid tussen wel of niet vrouwelijk gedrag loslaat. De geportretteerde vrouw zou binnen de modedefotografie ondergeschikt zijn aan het commerciële product, maar Jacobs laat zien, dat dit niet zo hoeft te zijn.

## Conclusie

Na onderzoek en bestudering van het werk van de drie fotografen, Carlijn Jacobs, Nadia Lee Cohen en Alex Prager, binnen de drie thema's cinema- naakt- en modiefotografie, werd duidelijk, dat zij zich los trachten te maken van de mannelijke verwachting en de zogenaamde male gaze. Dit blijkt niet eenvoudig te zijn, aangezien men eerst moet breken met het imago van de vrouw als lustobject.

Ik heb geprobeerd mijn hoofdvraag: *In hoeverre is de weergave van de vrouw door de contemporaine generatie vrouwelijke fotografen een nieuwe visie op het vrouwbeeld?*, te beantwoorden aan de hand van divers werk van deze drie jonge fotografes. Het onderzoek, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', van schrijver en criticus Laura Mulvey heb ik hiervoor als uitgangspunt genomen. Mulvey's theorie laat zien in hoeverre gesproken kan worden van een ondergeschikte rol ten aanzien van de weergave van de vrouw binnen het werk van deze generatie contemporaine vrouwelijke fotografen en welke rol de male gaze speelt. Mulvey behandelt in haar werk 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' onderwerpen als de *active male*, de *passive female*, de *gaze*, de psychoanalyse van Freud, patriarchale verhoudingen en de symboliek van het vrouwelijk lichaam in klassieke Hollywood-films om deze verhoudingen bloot te leggen. Binnen mijn onderzoek heb ik onderzocht hoe deze elementen zich verhouden en het werd duidelijk, dat de drie fotografen deze elementen op verschillende manieren interpreteren.

Het werk van de drie vrouwelijke fotografen draagt zeker bij aan een vernieuwde interpretatie op de visie op van de weergave van de vrouw, maar ieder werkt dit op haar eigen manier uit. Hun weergave van de vrouw kan voor een ommekeer van het huidige vrouwbeeld zorgen, maar er moet eerst een omslag komen door een zelfstandig en sterk beeld van de vrouw visueel helder neer te zetten. Fotograaf Alex Prager refereert met haar serie *Week-end* aan de *classic cinema*, waarin de vrouw op een sterk traditionele en clichématige wijze werd weergegeven. Prager's visie is een moderne variant van *classic cinema*, maar toch grijpt ze binnen haar werk uit 2010 nadrukkelijk terug op een vroeger vrouwbeeld. Prager kopieert elementen uit het filmisch werk van Alfred Hitchcock of uit het werk van Cindy Sherman en past ze op een geromantiseerde manier toe. Prager's beeltenis van de vrouw lijkt niet vooruitstrevend te zijn, doordat ze vroegere werken in haar foto's niet kritisch wil benaderen, maar ze laat de toeschouwer opnieuw

kennis maken met de Hollywood- film en het bijhorende *classic cinema*. Haar weergaves van de vrouw worden een onrealistisch schouwspel en haar beelden zijn tientallen jaren later zelfs veel minder vooruitstrevend dan het werk van haar voorganger Sherman. Prager zet met de reeks *Week- end* de vrouw op een traditionele en esthetische wijze neer, waarbij ze zich niet nadrukkelijk keert tegen de male gaze. Toch ervaar je als vrouw en beschouwer een vergelijking tussen het traditionele vroegere beeld en de hedendaagse female gaze, waardoor je als toeschouwer door Prager wordt gedwongen na te denken over de aanwezigheid van een eventuele male gaze. Mulvey bevestigt mijn mening, omdat ook hier in de beelden van Prager de vrouw geobjectiveerd kan worden door de mannelijke blik en weergegeven wordt als een zeker lustobject.

Nadia Lee Cohen refereert in eerste instantie met haar werk juist aan de ondergeschikt positie van de vrouw en de *male gaze*, maar zodra we haar foto's beter bekijken zien we, dat toch een andere interpretatie oplevert. Cohen zet de toeschouwer actief aan tot het overdenken van een moderne visie op het vrouwbeeld en wil juist een diepere laag aanbrengen door de clichétypering van de vrouw verpakt aan de kaak te stellen. Ze zet haar vrouwen neer als lustobjecten, die het uiteindelijk wel zelf voor het zeggen hebben, maar daar komen we als toeschouwer pas achter als we langer stilstaan bij haar beeld. Haar naakten zijn allesbehalve ondergeschikte objecten en dragen bij aan een nieuwe impuls binnen de visie op het vrouwbeeld. Door haar vrouwen krachtig naakt af te beelden, schept ze met haar naakten een vernieuwde visie op de vrouw, die het vrouwelijke model onafhankelijk maakt. Ze legt hiermee de *female gaze* binnen de naaktfotografie bloot.

Deze generatie vrouwelijke fotografen zal moeten erkennen, dat er binnen diverse disciplines van de fotografie nog altijd een meer dominante rol is weggelegd voor de mannelijke fotograaf, maar zodra de vrouwelijke fotograaf dit onder ogen ziet, zal er een kentering plaats kunnen vinden ten aanzien van de algehele visie op de vrouw binnen de fotografie. Zodra de traditionele opvatting over wat 'goed' vrouwelijk gedrag is door de vrouw zelf opnieuw wordt bekeken en wordt ingevuld, zal er een verandering kunnen optreden en een kentering kunnen plaatsvinden ten aanzien van de algehele visie op de vrouw binnen de fotografie. Als we namelijk naar het werk van Jacobs kijken, zien we dat zij een verfrissend en modern vrouwbeeld hanteert in haar werk. Ze doet dit door te spelen met seksualiteit en

*gender* en wil het vrouwelijk ideaal loslaten. De geportretteerde vrouw zou binnen de modiefotografie een ondergeschikt seksueel lustobject zijn, maar door de abstrahering en de seksloze verbeelding van de vrouw, zet Jacobs een nieuwe eigentijdse visie op de vrouw neer.

Tijdens het onderzoek bleek, dat alledrie de fotografen hun eigen visie hanteren op het vrouwbeeld. De hier genoemde contemporaine vrouwelijke fotografen voelen zich niet ongelijkwaardig aan de mannelijke fotografen, maar dit beknopte onderzoek laat ook zien, dat de mannelijke fotograaf nog domineert in het creëren van een ondergeschikte rol van de vrouw in afbeeldingen. Er is nog een strijd te strijden, die door de vrouwelijke fotograaf moet worden aangegaan om dit beeld te veranderen. Volgens de fotografes zelf ontstond dit, omdat de techniek sneller door de mannelijke fotografen werd begrepen en eigen werd gemaakt. Zij wisten dus eerder een stempel drukken op het vrouwbeeld, waardoor hun visie leidend is binnen de fotografie. In dit onderzoek laat de huidige generatie vrouwen zien, dat haar visie op het vrouwbeeld allesbepalend kan zijn. Een sterke en krachtige weergave van de vrouw kan gevisualiseerd worden, indien de vrouwelijke fotograaf zich kritisch opstelt ten aanzien van het appelleren aan de male gaze, zich bewust is van de female gaze en hieraan op haar eigen creatieve wijze invulling geeft binnen de contemporaine fotografie.

## **Bijlage 1: Interview Carlijn Jacobs door Cathelijne Blok, 10 augustus 2016**

*Het interview afgenomen is ten behoeve van deze thesis. Tijdens deze periode vond de tentoonstelling, Helmut Newton: A Retrospective, in het fotografiemuseum Foam plaats waar een van haar werken, Vivian Atlantis, te zien was. (Afb. 19)*

C. Blok: Kwamen er reacties op jouw werk tijdens de Helmut Newton- tentoonstelling in het Foam?

C. Jacobs: Er waren geen uitgesproken reacties op mijn weergave van de vrouw. Mijn werk is totaal niet seksueel bedoeld en mijn vrouw is in dit werk eerder een abstract wezen in een ondefinieerbare ruimte. Ze ligt in een onmogelijke pose en mijn intentie was niet om haar hier sexy te laten zijn. De enige reactie vanuit het publiek was, dat mensen haar te dun vonden.

C. Blok: Wordt jouw werk regelmatig vergeleken met dat van Newton?

C. Jacobs: Door deze tentoonstelling worden mijn foto's steeds vaker met zijn werk vergeleken. Ik houd zelf alleen niet van perfectie en plat naakt in mijn beelden. Ik vind iemand vaak niet knap als de persoon al als standaard knap door de maatschappij wordt gezien, dus de sexy vrouwen van Newton kunnen bijna niet vergeleken worden met die van mij. De modellen, die ik gebruik kunnen niet worden gezien als een lustobject, omdat ik van een 'ongemakkelijke' vorm van naakt houd. Newton gebruikt ontzettend knappe vrouwen, maar daarentegen polijst hij zijn vrouwen niet aangezien lichaamshaar nog duidelijk te zien is in de beelden.

C.Blok: Hoe omschrijf je jouw eigen werk?

C. Jacobs: In mijn werk is sprake van een esthetische vervreemding. Het is esthetiek, maar net iets anders. Ik probeer iets te maken, wat nog niet gemaakt is. Ik wil, dat mensen twee keer kijken naar mijn werk en actief blijven zoeken. Ik houd ervan mezelf te vernieuwen. Ik ben vrij experimenteel, maar je herkent mijn werk wel meteen.

C. Blok: Is het niet moeilijk om in de commerciële wereld van de modiefotografie jouw eigen stempel te drukken op je werk?

C.Jacobs: Ja, het is lastig en vaak moet je je eigen ideeën aanpassen voor de opdrachtgever. Vanuit een merk wordt veel bepaald en er wordt enigszins aangegeven hoe ik mijn modellen op de foto zet, al probeer ik wel mijn visie te laten overheersen.

C. Blok: Werk je liever met vrouwelijke modellen of mannelijke modellen?

C. Jacobs: Ik werk liever met vrouwen dan met mannen, want mannen voelen hun eigen lichaam niet. Ik moet daardoor als fotograaf volledig het model sturen in zijn poses. Ik zie meteen hoe goed iemand zijn of haar eigen lichaam kent.

C. Blok: Hoe bewust ben je bezig met hoe je de vrouw afbeeldt?

C. Jacobs: Het is een trend, die je nu overal ziet en ook binnen de fotografie. Ik zie veel mensen, die claimen feminist te zijn. Alleen wat is feminisme vandaag de dag? Waarom zou je niet een feminist kunnen zijn als je een vrouw mooi weergeeft? Ik vind de ware feminist een feminist, die niet naar iets zoekt, maar het gewoon is zonder hard te schreeuwen. Ik ben niet feministisch in mijn werk en ik wil dit hiermee ook niet uitdragen.

C. Blok: Kan er een verkeerde manier zijn qua weergave van de vrouw binnen de modiefotografie?

C. Jacobs: Mensen willen vaak graag een statement zien en maken, maar ik doe dat bewust niet in mijn werk. Door de tentoonstelling in FOAM werd, dat wel van mij verwacht. Ik vind, het ook moeilijk als mensen commentaar hebben op Helmut Newton's weergave van de vrouw. Ze gaan dingen voor hem invullen, terwijl hij zichzelf helemaal niet meer kan verdedigen. Mensen denken te graag in hokjes. Tegenwoordig hebben sommige fotografen de intentie om vrouwen op een specifieke feministische manier weer te geven om zo meer aandacht te krijgen. Alleen voelt dit soms heel kunstmatig aangezien de meesten niet de geschiedenis van het feminisme kennen. Hierdoor kan het sterk weergeven van de vrouw of een visie op het feminisme een trucje worden om iets te verkopen. Het schoonheidsideaal lijkt nu niet meer helder te zijn en niemand lijkt te weten waar hij of zij het over heeft. Ik ben allergisch voor trends, dus ik wil zelf liever niet het kaartje 'feminist'. Voor het feminisme was *gender* een veelvuldig gebruikt begrip en nu zetten we vrouwen veel puurder en rauwer neer. Er lijkt nu binnen de modiefotografie ruimte voor een ander vrouwbeeld te ontstaan, maar het kan ook gewoon een kortstondige trend zijn. Binnen de fotografie hanteren we een vrouwelijke *gaze* en mannelijke *gaze*. De rol van de vrouwelijke fotograaf is binnen mijn vakgebied soms nog niet eens geaccepteerd, zo word ik vaak in het buitenland nog gezien als de stylist in plaats van de fotograaf, omdat ik een kleine blonde vrouw ben. De visie van mannelijke modiefotografen is nog altijd bepalend, maar dat is ergens ook logisch aangezien zij veel technischer zijn, al hebben vrouwelijke fotografen meer smaak.



C. Blok: Kan jij zelf het onderscheid zien tussen het werk van een mannelijke- of vrouwelijke fotograaf?

C. Jacobs: Mannen vinden andere dingen mooi aan een vrouw dan vrouwen aan een vrouw. Ze beelden vrouwen absoluut op een andere manier af. Mannen zetten hun vrouwelijke modellen eerder heel vrouwelijk neer. Al beeld ik mijn mannen juist heel vrouwelijk af, zo heb ik bijvoorbeeld reacties gekregen op een foto voor *Vogue* met op de cover een mannelijk model. Men wist namelijk niet precies welk geslacht het model had. Ik probeer het geslacht soms los te laten en niet altijd mijn modellen in hokjes te plaatsen als fotograaf.

## Afbeeldingen



Afb. 1, A. Prager, *Week-end*, 2010.



Afb. 2, C. Sherman, *69 Film Stills*, 1977-1980.



Afb. 3, A. Prager, *Week-end*, 2010.



Afb. 4, C. Sherman, *69 Film Stills*, 1977-1980.



Afb. 5, A.Prager, *Week- end*, 2010.



Afb. 6, A. Prager, *Week- end*, 2010.



Afb. 7, A. Prager, *Week-end*, 2010.



Afb. 8, C. Sherman, *69 Film Stills*, 1977-1980.





Afb. 9, N. Cohen, *Emma Brewin Collection SS16*, 2016.



Afb. 10,. N. Cohen, *100 Naked Women*, 2016.



Afb. 11, N. Cohen, *100 Naked Women*, 2016.



Afb. 12, N. Cohen, *100 Naked Women*, 2016.



Afb. 13, B. Kruger, *Your Body is A Wonderland*, 1989.



Afb. 14, B. Rheims, *17 octobre Chambre Close*, Paris, 1991.





Afb. 15, D.Neumaier, een deel van de serie *Metropolitan Tits* , 1988.



Afb. 16, N.Cohen, *100 Naked Women* , 2016.

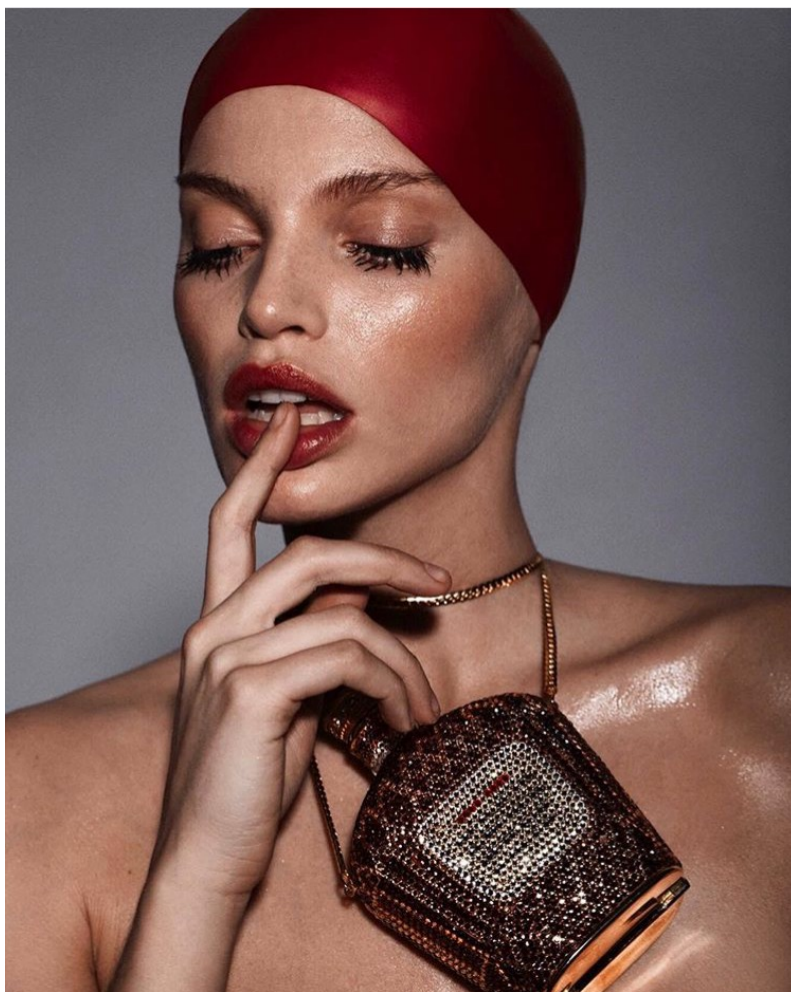


Afb. 17, N. Cohen, *100 Naked Women* , 2015.





Afb. 18, A. Prager, *Week- end*, 2010.



Afb. 19, C. Jacobs, *Think Twice*, Schone Magazine, 2016.



Afb. 20, C. Jacobs, *Vivian Atlantis*, FOAM Amsterdam, 2016.



Afb. 21, C. Jacobs, *Club Nyx*, Vogue Netherlands, 2016.





Afb. 22, H. Newton, *Here They Come I*, Paris, France (Estate of Helmut Newton), 1981, 178.8 × 178.8 cm.



Afb. 23. C. Jacobs, *Amal Nizar FM17*, *Whitelies Magazine*, 2016.



Afb. 24. C. Jacobs, *L'amours Toujours*, *Vogue Novembre Issue*, 2016.

## **Lijst van afbeeldingen**

- Afb. 1, [www.alexprager.com](http://www.alexprager.com).
- Afb. 2, [www.alexprager.com](http://www.alexprager.com).
- Afb. 3, [www.alexprager.com](http://www.alexprager.com).
- Afb. 4, [www.moma.org](http://www.moma.org).
- Afb. 5, [www.alexprager.com](http://www.alexprager.com).
- Afb. 6, [www.alexprager.com](http://www.alexprager.com).
- Afb. 7, [www.alexprager.com](http://www.alexprager.com).
- Afb. 8, [www.moma.org](http://www.moma.org).
- Afb. 9, [www.nadialeecohen.com](http://www.nadialeecohen.com).
- Afb. 10, [www.nadialeecohen.com](http://www.nadialeecohen.com).
- Afb. 11, [www.nadialeecohen.com](http://www.nadialeecohen.com).
- Afb. 12, [www.nadialeecohen.com](http://www.nadialeecohen.com).
- Afb. 13, [www.thebroad.org/art/barbara-kruger](http://www.thebroad.org/art/barbara-kruger)
- Afb. 14, [www.mep-fr.org](http://www.mep-fr.org).
- Afb. 15, *The Journal of Sex Research* 1999, p. 125- 127.
- Afb. 16, [www.nadialeecohen.com](http://www.nadialeecohen.com).
- Afb. 17, [www.nadialeecohen.com](http://www.nadialeecohen.com).
- Afb. 18, [www.alexprager.com](http://www.alexprager.com)
- Afb. 19, [www.carlijnjacobs.com](http://www.carlijnjacobs.com)
- Afb. 20, [www.carlijnjacobs.com](http://www.carlijnjacobs.com)
- Afb. 21, [www.carlijnjacobs.com](http://www.carlijnjacobs.com)
- Afb. 22, [www.foam.org](http://www.foam.org)
- Afb. 23, [www.carlijnjacobs.com](http://www.carlijnjacobs.com)
- Afb. 24, [www.carlijnjacobs.com](http://www.carlijnjacobs.com)

## **Literatuurlijst**

### **Aumont 1997**

J. Aumont, "The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze." Ed. Dudley Andrew. *The Image in Dispute Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin, TX: University of Texas P, 1997, p.231-258.

### **Besny 1982**

E. Besny, "*N Halve Eeuw Werk*", Amsterdam, 1982.

### **Betterton 2006**

R. Betterton, "Promosing Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity and Maternal Imagination", *Hypatia*, Vol. 21, No.1, 2006, p.80-100.

### **Bonney 1986**

C. Bonney, "the Nude Photograph: Some Female Perspectives.", *Woman's Art Journal*, Vol.6, No.2, 1986, pp.9-14.

### **Buikema 2015**

R. Buikema, *Handboek Genderstudies: In Media*, Bussum, 2015.

### **Burgin 1984**

V. Burgin, *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1984.

### **Africa Vidal Carmen 1991**

M. Carmen Africa Vidal., "Toward a Postmodern feminism?", *Atlantis*, Vol. 12, No2., 1991, p.83-93.

### **Cresswell 1996**

T. Cresswell., *In Place. Out of Place. Geography, Ideology, and Transgression*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996, p.149-162.



**Easton 2012**

M. Easton, "Feminism", *Studies in Iconography*, Vol.33, 2012, p.99-112.

**Eig 2014**

J. Eig, *De Man Die Seks Uitvond*, Londen, 2014.

**Elsaesser 2004**

T. Elsaesser, "The New Film History as Media Archaeology", *Cinémas: Journal of Film Studies*, Vol. 14, No. 2-3, 2004, p.75-117.

**Fried 2008**

M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New York, 2008.

**Van Gelder en Westgeest 2011**

H. van Gelder en H. Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Malden: Wiley-Blackwell Publishing, 2011.

**Gray, Isherwood, O'Brien, Matthews, Murray, Page, Prince en Wilmer 1984**

S. Gray, P. Isherwood, J. O'Brien, J. Matthews, M. Murray, R. Page, B. Prince, V. Wilmer, "Format Photographers", *Feminist Review*, No. 18, 1984, p.102-108.

**Halle 1998**

H. Halle, "Next Wave: Four Emerging Photographers", *On Paper*, Vol. 2, No. 4, 1998, p.32-37.

**Johnson 1992**

B. Johnson, "When Men Look at Women: Seks in an Age of Theory", *Harvard Law Review*, Vol. 105, No.5, 1992, p.1076-1083.

**Krauss 1999**

R. Krauss, *Bachelors*, 1999, London.

**Kerchy 2003**

A. Kerchy, "The Woman 69times: Cindy Shirman's Untitled Film Stills", HJEAS, Vol. 50, No.2, 2003, p.39-47.

**Krijnen 2015**

M. Krijnen, "The Messenger", Foam Magazine, No.41, 2015.

**Krijnen 2013**

M. Krijnen, "Lust", Foam Magazine, No.35, 2013, p.85-148.

**Leonard 2011**

J. Leonard, "Being in (Feminist) Pictures, Feminist Reviews", No.99, 2011, p.98-105.

**Morrow 1982**

D.Morrow, "Female Photographers on the Frontier: Montana's Lady Photographic Artists 1866-1900", Montana, Vol.32, No.3, 1982,p.76-84.

**Mulvey 1999**

L. Mulvey,"Visual Pleasure and Narrative Cinema.", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, 1999, p.833-844.

**Nead 1990**

L. Nead, "The Female Nude: Pornography, Art and Sexualitey Author (s)", *Signs*, Vol. 15, No.2, 1990, p.323-335.

**Neumaier 1995**

D. Neumaier, *New American Feminist*, Philadelphia, 1995.

**Pollock 1999**

G. Pollock, *Differencing the Canon*, London, 1999.

**Reily 2010**

M. Reily, "Curating Transnational Feminisms", *Feminist Studies*, Vol.36 No. 1, 2010, p.156-173.

**McRobbie 1991**

A. McRobbie, "Feminist Review: The Modern Style of Susan Sontag", *Palgrave Macmillan Journals*, No.38, 1991, p.1-19.

**Rose 1895**

J. Rose, "Sexuality in the field of vision", New York, 1895, p.33-40.

**Rosler 1994**

M. Rosler, "New (His) Stories of Photography", *Art Journal*, Vol.53, No.2, 1994, p.53-57.

**Rothaizer 1986**

S. Rothaizer, "Women in Photography: Making connections", *Elections*, Vol. 16, No.11, 1986, p. 6-7.

**Rust 2015**

J. Rust, *Cindy Sherman: Works from The Olbrecht Collection*, Berlijn, 2015.

**Schultz 1995**

R. Schutz, *When Men Look at Women: Sex in an Age of Theory*, *The Hudson Review*, Vol. 48 No.3, 1995, p.369-370.

**Snyder- Hall Claire 2010**

R. Snyder- Hall Claire, "Third- Wave Feminism and the Defense of Choice", *Perspectives on Politics*, Vol.8, No.1, 2010, p.255-261.

**Solomon- Godeau 2003**

A. Solomon-Godeau, "Who Is Speaking Thus? Some Questions About Documentary Photography" idem, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, 2003.

**Subramaniam en Lagerwey 2016**

J. Subramaniam en J. Lagerwey, "Food, Sex, and Bodies in Eat Pray Love and Black Swan", *Studies in Popular Culture*, Vol. 36, No.1, 2016, p.1-20.

**Trachtenberg 1980**

A. Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, Sedgewick, 1980.

**Trachtenberg 1980**

A. Trachtenberg, "Albums of War: On Reading Civil War Photographs", *Representations*, no.9, 1985, p.1-32.

**Vance 1991**

S. Vance, "The Body in Question", *The Body in Question*, No.121, 1991, p.52-65.

**Verhofstadt 2006**

D. Verhofstadt, *De Derde Feministische Golf*, Antwerpen, 2006.

**Wicke en Ferguson 1992**

J. Wicke en M. Ferguson, "Feminism Or Postmodernism: Or, The Way We Live Now", *Boundary 2*, Vol. 19, No.2, 1992, pp.1-9