

Vrouwen in het vizier

Een semiotische analyse van vrouwelijkheid in Gustav Klimts
Judith I en *Water Serpents II*



Bachelorwerkstuk door Ester Smits
Begeleid door prof. dr. A.M. Smelik

Algemene Cultuurwetenschappen
Radboud Universiteit

Januari 2020

Inhoudsopgave

Inleiding

Hoofdstuk 1 Ideologie en mythen rondom vrouwelijkheid

1.1 Semiotiek en Roland Barthes' mythologie

1.2 Ideologie, mythen en vrouwelijkheid

Hoofdstuk 2 De *femme fatale* en *Judith I*

2.1 Het fin de siècle

2.2 *Judith I* als *femme fatale*

Hoofdstuk 3 De *femme fragile* en *Water Serpents II*

Conclusie

Bijlagen

Bibliografie

Inleiding

Vrouwelijkheid, schoonheid en beeldende kunst zijn onderwerpen die mij bijzonder interesseren, zowel vanuit een persoonlijk als wetenschappelijk perspectief. Zeker vanuit een wetenschappelijke invalshoek blijft het herinterpreteren van stereotiepe vrouwbeelden in kunst- en cultuuruitingen een noodzaak. Een kunstschilder die zijn leven gewijd heeft aan het vastleggen van de schoonheid van het vrouwelijke, is Gustav Klimt. Als één van de toonaangevende kunstenaars van het Wenen rond 1900, heeft hij zijn passie voor vrouwen aan een groot publiek tentoon weten te stellen. Vanuit mijn cultuurwetenschappelijke achtergrond heb ik kritisch leren kijken naar representaties, wat me ertoe leidde de manier waarop vrouwen gerepresenteerd zijn in Klimts werk te bevragen. Twee schilderijen in het bijzonder trokken mijn aandacht: *Judith I* uit 1901 (zie afb. 1), en *Water Serpents II* uit 1907 (zie afb. 2). In beide werken kijkt een vrouw de toeschouwer op een verleidelijke manier aan, maar de vrouwen stralen in de verschillende schilderijen heel iets anders uit. Waar in *Judith I* de vrouw als een verleidelijke, dominante en ergens ook gevaarlijke vrouw afgebeeld is, zijn de vrouwen in *Water Serpents II* weergegeven als lieflijke en onschuldige, maar ook zwakke en ziekelijke in het water zwevende wezens. Wat maakt dat Klimt de vrouwen op deze manier afbeeldde? Welke maatschappelijke denkbeelden over vrouwelijkheid schuilen er achter deze werken? Dit zijn vragen die in mij naar boven kwamen en mij aanzetten tot het onderzoeken van deze schilderijen.

Over de erotische manier van het afbeelden van vrouwen in zijn werk, heeft Klimt vanuit de academische wereld zowel veel lof als kritiek ontvangen. In genderkritisch onderzoek naar de representatie van vrouwen in zijn werk gaat de aandacht vooral naar de vraag of Klimts werk als een voyeuristische afbeelding van vrouwelijke seksualiteit gezien moet worden, of juist als 'empowerment' van vrouwen en een viering van vrouwelijke seksualiteit. In dit onderzoek zal ik Klimts werken *Judith I* en *Water Serpents II* in verband brengen met twee specifieke representaties van vrouwelijkheid: de *femme fatale* en *femme fragile*. Dit zijn twee stereotiepe vrouwbeelden waar ik nog uitgebreid op in zal gaan. Mijn hypothese is dat Klimts schilderijen *Judith I* en *Water Serpents II* gezien kunnen worden als representaties van de *femme fatale* en *femme fragile*. Terwijl de representatie van de *femme fatale* in het Wenen van 1900 erg veel aandacht heeft gekregen van academici, geldt dit niet voor de *femme fragile*. Met name in het onderzoeksgebied van beeldende kunst is er weinig onderzoek naar de *femme fragile* gedaan; Klimts werk is hier nog niet mee in verband gebracht. Met mijn onderzoek poog ik een bijdrage te leveren aan genderkritisch onderzoek naar de representatie van vrouwen in Klimts werk. De volgende onderzoeksvraag zal hierbij centraal staan: op welke manier kunnen Gustav Klimts schilderijen *Judith I* en *Water Serpents II* gezien worden als representaties van de *femme fatale* en *femme fragile* aan de hand van Roland Barthes 'mythologie'?

Om deze vraag te beantwoorden voer ik een beeldanalyse van de twee werken uit, die ik vervolgens interpreteer aan de hand van de semiotiek: het wetenschapsgebied dat tekens bestudeert (Hall 6). Roland Barthes' werk *Mythologies* (1957), waarin hij de creatie van culturele 'mythes' beschouwt vanuit de semiotiek, vormt hierbij mijn methode voor het uitvoeren van de semiotische analyse. Een belangrijke reden waarom semiotische

analyses waardevol zijn voor de cultuurwetenschappen, is het vermogen van deze analyses om te onderzoeken en aan het licht te brengen hoe ideologie wordt geproduceerd (Walton 54). Omdat de *femme fatale* en *femme fragile* gezien kunnen worden als cultureel geconstrueerde 'mythes' (in Barthes' terminologie) die gecreëerd zijn door de heersende ideologie, is Barthes' werk een bruikbare methode voor een kritische analyse van de representatie van vrouwen in Klimts schilderijen. Hiermee hoop ik nieuwe inzichten te verkrijgen betreffende de representatie van vrouwen in zijn werk.

Mijn onderzoek is gepositioneerd binnen het veld van feministische theorie. Ik maak hierbij gebruik van Griselda Pollocks werken 'Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians' uit 1983 en haar *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art* uit 1988 om een beter begrip van representaties te verkrijgen vanuit een feministisch perspectief. Haar werk is belangrijk binnen feministisch onderzoek naar beeldcultuur: Pollock zet onder andere uiteen op welke manier beeldvorming een essentiële rol speelt in de constructie van gendersverschillen, zowel binnen de beeldcultuur als in de maatschappij. Voor mijn onderzoek is dit interessant om de geconstrueerde aard van vrouwelijkheid te onderzoeken; hoe deze in verband staat met de seksistische aard van de maatschappij en op welke manier dit invloed heeft op de representatie van vrouwen in kunst. Daarnaast is *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur* uit 2015 een belangrijke bron in mijn onderzoek. Ik maak hieruit met name gebruik van Rosemarie Buikema's hoofdstuk 'De verbeelding als strijdtoneel: Sarah Baartman en de ethiek van representatie': een hoofdstuk dat mij inzicht geeft in de feministische semiotiek. Een essentiële bron voor mijn analyse van beide schilderijen, is Bram Dijkstra's *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* uit 1986. Dijkstra onderzoekt hierin het karakter en de ontwikkeling van de misogynie in het werk van vele kunstenaars en geleerden rond de eeuwwisseling van de 19e naar de 20e eeuw. Door Dijkstra behandelde onderwerpen zoals vrouwelijke seksualiteit, het Ophelia-motief en de 'cult of invalidism' bieden voor mij belangrijke zienswijzen voor een interpretatie van de manier waarop vrouwen zijn afgebeeld in Klimts werk. Verder is het belangrijk om te vermelden dat ik Klimts werk in dit onderzoek benader vanuit het theoretische uitgangspunt waarbij identiteit, in het bijzonder genderidentiteit, als een culturele constructie beschouwd wordt (Butler 8). Judith Butlers benadering van gender als performance in plaats van een expressie van een natuurlijk gegeven (34), brengt aan het licht dat vrouwelijkheid een constructie is die afhankelijk is van constant veranderende culturele normen, betekenissen en waarden. Butlers denkbeelden bieden voor mij een belangrijk vertrekpunt in het denken over constructies van vrouwelijkheid rond 1900.

In haar poging om de objectificatie van vrouwen in de maatschappij aan het licht te brengen door de representatie van vrouwen in klassieke Hollywoodfilms te analyseren, schreef de feministische filmtheoreticus Laura Mulvey: 'It is said that analysing pleasure, or beauty, destroys it' (Mulvey 8). Kunnen we eenzelfde effect ook verwachten bij een analyse van de vrouwen in Klimts schilderijen, die immers gewaardeerd worden om hun grote schoonheid? Het genderkritisch analyseren van Klimts werken kan dan wel de kijk op de schoonheid van de kunstwerken veranderen, maar zal tegelijkertijd de ideologie van patriarchale structuren blootleggen, welke een rol hebben gespeeld in de manier waarop Klimt vrouwen afgebeeld heeft. Mijn onderzoek zal bijdragen aan een beter inzicht in de manier waarop vrouwen gerepresenteerd worden in de kunst. De

maatschappelijke relevantie van dit genderkritische onderzoek ligt in het feit dat het culturele vooroordelen zijn die een rol spelen in de opbouw van deze specifieke representatie van de vrouw. Door deze specifieke representatie te onderzoeken, worden deze stereotypen blootgelegd.

Mijn onderzoek bestaat uit drie hoofdstukken: in het eerste hoofdstuk ga ik dieper in op de semiotiek en Barthes' werk *Mythologies*. Daarbij behandel ik de ideologische aard van 'mythes' en hoe representaties van vrouwelijkheid hiermee in verband staan. Ook zet ik hierin feministische theorie over vrouwelijkheid en de concepten *femme fatale* en *femme fragile* uiteen. In hoofdstuk 2 zal ik eerst aandacht besteden aan de kunsthistorische context van Klimts werken, en me vervolgens richten op de *femme fatale* en een semiotische analyse van *Judith I*. Het laatste hoofdstuk wijd ik aan de *femme fragile* en een semiotische analyse van *Water Serpents II*.

1.1 Semiotiek en Roland Barthes' mythologie

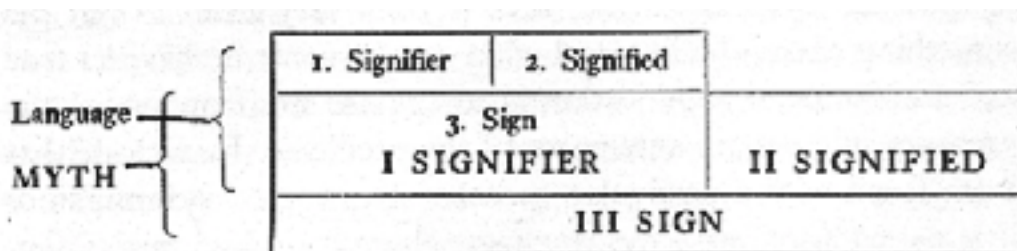
Ongeveer een halve eeuw nadat Klimt zijn werken *Judith I* en *Water Serpents II* schilderde, publiceerde de Franse theoreticus en filosoof Roland Barthes zijn werk *Mythologies* (1957). In dit invloedrijke werk behandelt Barthes onder andere de overredingskracht van afbeeldingen en de manier waarop afbeeldingen functioneren binnen een cultuur (Barthes 108; Walton 45). *Mythologies* kan een bruikbare methode bieden om cultuuruitingen te analyseren: in zijn werk analyseert Barthes namelijk de aard van afbeeldingen en de manier waarop deze gebruikt worden om betekenis voort te brengen (Walton 45). Dit doet hij aan de hand van de semiotiek. Omdat ik in dit onderzoek de representatie van vrouwen in twee van Gustav Klimts schilderijen zal analyseren met behulp van Barthes' theorie, ga ik in dit eerste hoofdstuk dieper in op de semiotiek en de denkbeelden die Barthes in *Mythologies* beschrijft. Dit doe ik aan de hand van de volgende deelvraag: hoe kan een semiotische analyse aan de hand van Roland Barthes' *Mythologies* de ideologische aard van representaties van vrouwelijkheid aan het licht brengen?

Mythologies is het product van Barthes' poging om de semiotiek tot een analysemodel te maken en hiermee de hedendaagse, populaire samenleving te kunnen begrijpen. De eerste helft van het boek bestaat uit gebundelde essays waarin Barthes de consumptiemaatschappij analyseert aan de hand van haar moderne 'mythes'. In elk hoofdstuk wordt een mythe geanalyseerd: zo schrijft hij bijvoorbeeld in het hoofdstuk 'The Face of Garbo' over het gezicht van de actrice Greta Garbo. Hij vergelijkt haar gezicht met een 'platonisch idee' van het menselijk wezen, en benadert het als een mythe; Garbo's gezicht is het archetype van het menselijk gezicht (Barthes 56). In het hoofdstuk 'Novels and Children' bespreekt hij, aan de hand van het tijdschrift *Elle*, de rol van de vrouw in het Frankrijk van toen.

Door middel van structuralistische analyses brengt Barthes zogenoemde mythes aan het licht. De manier waarop Barthes de term 'mythe' gebruikt, verschilt duidelijk van hoe het woord doorgaans gebruikt wordt. Omdat ik in mijn onderzoek met de term 'mythe' verwijs naar mythes zoals Barthes er betekenis aan geeft, is het belangrijk om uiteen te zetten wat Barthes hier precies onder verstaat. Terwijl een mythe vaak geassocieerd wordt met verhalen die aantoonbaar fictieel zijn, zoals oude Griekse verhalen over goden of natuurkrachten in de vorm van personen, is een mythe voor Barthes een bepaald soort ideologische boodschap. Deze boodschap wordt impliciet verspreid in bijvoorbeeld de massamedia, en dringt op die manier ongemerkt een bepaalde waarde op aan de cultuurconsument (De Pourcq 31). Zo kan een mythe bijvoorbeeld een bepaald vrouwbeeld als norm voorhouden, waardoor dat vrouwbeeld van nature bij de mens lijkt te horen, terwijl dit beeld in feite geconstrueerd is door de westerse cultuur. In de tweede helft van het boek *Mythologies, Myth Today*, gaat Barthes dieper in op het concept 'mythe'. Hij beschrijft de mythe in eerste instantie als een bepaalde vorm van spraak, of 'a system of communication' (Barthes 107), wat het tot een breed begrip maakt: 'Everything can be a myth provided it is conveyed by a

discourse' (Barthes 107). Belangrijk om te begrijpen is dat een mythe niet gedefinieerd wordt door een object, maar door de manier waarop het een boodschap uitbrengt: 'it is a mode of signification' (Barthes 107). Aangezien Barthes mythologie als een vorm van spraak of communicatie beschouwt, onderzoekt hij dit fenomeen aan de hand van de linguïstiek van Ferdinand de Saussure (Barthes 110). De Saussure (1857-1913) was een Zwitserse taalwetenschapper en een van de belangrijkste grondleggers van de semiotiek (Harris en Taylor 208). Hij beargumenteerde dat taal het middel is dat mensen in staat stelt om een rationeel begrip van de wereld waarin zij leven te verkrijgen (Harris en Taylor 208). Volgens De Saussure was het bestaan van de mens verbonden met taal; hij beschouwde woorden niet zomaar als hulpmiddel om de werkelijkheid te begrijpen, maar hij zag ons begrip van de werkelijkheid als iets wat volstrekt afhankelijk is van ons sociale gebruik van taal (Harris en Taylor 208). Ook is de taalwetenschap volgens De Saussure slechts een onderdeel van een groter geheel, namelijk de semiotiek (Harris en Taylor 208).

De Saussure stelde dat ieder teken uit twee onderdelen bestaat: een betekenaar (*signifier*) en een betekende (*signified*) (Harris en Taylor 208). Een voorbeeld kan het verduidelijken: als we kijken naar een glas wijn, dan is de betekenaar het materiële onderdeel, letterlijk de woorden 'glas wijn' en hoe je die uitspreekt. Het betekende gaat over het concept waar het woord naar verwijst, bijvoorbeeld het idee van een glas wijn. Essentieel is dus dat de semiotiek de tekens los van hun inhoud bestudeert (Barthes 110): de band tussen betekenaar en betekende is arbitrair en bestaat puur omdat dit zo afgesproken is door een bepaalde taalgemeenschap (De Pourcq 32). De semiotiek brengt ons weer terug bij Barthes en zijn ideeën over de creatie van mythes. In zijn analyse van mythes bouwt hij namelijk voort op De Saussure's semiotisch systeem. Een belangrijk verschil is dat Barthes zich, zoals De Saussure wel doet, niet enkel beperkt tot taal. Wanneer hij de mythe beschrijft als een vorm van communicatie, maakt hij duidelijk dat het hierbij niet alleen om communicatie met woorden gaat: 'not only written discourse, but also photography, cinema, reporting, sport, shows, publicity, all these can serve as a support to mythical speech' (Barthes 108). Afbeeldingen kunnen als een soort van geschrift gezien worden wanneer ze betekenisvol zijn, maar dit betekent volgens Barthes niet dat mythologie als taal behandeld moet worden: mythen behoren tot het onderzoeksgebied van de semiotiek (Barthes 109). Volgens De Saussure wordt het teken gevormd door de relatie tussen de betekenaar en het betekende. Dit is volgens Barthes het eerste semiotisch systeem (*first-order semiological system*), en hij voegt hier zelf een tweede semiotisch systeem (*second-order semiological system*) aan toe. Dit laatste systeem is volgens hem de eerder besproken mythe, en datgene wat een teken is in het eerste systeem, wordt een betekenaar in het tweede systeem (Barthes 113).



Afb. 1. Barthes, Roland. *Mythologies*. Noonday Press, 1991, p. 113.

Bovenstaande afbeelding (afb. 1.), afkomstig uit Barthes' *Mythologies*, brengt deze twee systemen en hun samenhang duidelijk in beeld. De betekenaar (*signifier*) kan dus zowel als de laatste term van het linguïstieke systeem, als de eerste term van het mythologische systeem gezien worden (Barthes 115). Het mythologische systeem toont tevens de cultureel geladen betekenis die gegeven wordt aan de betekenaar: dit is de connotatieve betekenis. Anders dan de denotatieve betekenis - die letterlijk, beschrijvend en direct gegeven is - is de connotatieve betekenis niet direct gegeven en afhankelijk van de culturele en historische context van de afbeelding (De Pourcq 31). Connotatie gaat over betekenissen die door associatie voortgebracht worden; deze betekenissen staan in verbinding met cultuur en op die manier ook met de heersende denkbeelden of ideologie. Een teken kan volgens Barthes dus op deze twee verschillende niveaus betekenis krijgen, en de connotatieve betekenis is minstens zo belangrijk als de denotatieve variant (De Pourcq 31).

In tegenstelling tot het teken in het linguïstieke systeem - waarbij de band tussen betekenaar en betekende geheel arbitrair is - is het teken in het mythologische systeem nooit arbitrair (Barthes 124). Volgens Barthes is motivatie een onvermijdelijk aspect van de mythe, en alhoewel de mythe zichzelf als neutraal, natuurlijk en onschuldig voordoet, is deze dat nooit (Barthes 124). 'We reach here the very principle of myth: it transforms history into nature' schrijft Barthes (128). De intenties van de mythe zijn niet verborgen - dan zouden ze immers geen effect hebben - maar deze zijn genaturaliseerd (Barthes 130). De mythe stelt de connotatieve betekenis van bijvoorbeeld een afbeelding in staat om denotatief, letterlijk of natuurlijk over te komen (Sturken en Cartwright 20). Op die manier kan de mythe gezien worden als de connotatie die natuurlijk lijkt te zijn, maar eigenlijk geproduceerd is door ideologie (Sturken en Cartwright 23). Zo kan de mythe bijvoorbeeld aan een bepaald vrouwbeeld, zoals de vrouw als passief wezen, de betekenis geven dat dit de gemiddelde of normale vrouw is. Dit gebeurt vaak ongemerkt, en op deze manier kan de mythe een grote invloed hebben op de wijze waarop er naar vrouwen gekeken wordt.

1.2 Ideologie, mythen en vrouwelijkheid

In iedere samenleving worden mythen gecreëerd, bekrachtigd en eigen gemaakt. Ze zijn niet alleen aanwezig, maar dragen ook bij aan de vorming en versterking van de eigen culturele identiteit. Barthes betoogt dat mythen worden geconstrueerd en vastgelegd door de dominante ideologie van de bourgeoisie (Barthes 111). Deze dominante middenklasse van de maatschappij neemt constant haar eigen ideologie weer in zich op door bepaalde representaties te verspreiden. Afbeeldingen spelen een grote rol in het ontstaans- en uitbreidingsproces van ideologieën: afbeeldingen produceren namelijk ideologie, en andersom wordt ideologie op afbeeldingen geprojecteerd (Sturken en Cartwright 23). Hierdoor verandert ideologie de *werkelijkheid* van de wereld in een *beeld* of *representatie* van de wereld, en transformeert op die manier 'history in nature' (Barthes 140). Dit is hoe Barthes de werking van ideologie zag: cultuur (of 'history'), datgene wat geconstrueerd is door de mens, wordt constant aangezien voor 'nature', als iets wat van

nature zo is (Walton 53). Door het blootleggen van 'moderne mythes' zette Barthes de semiotiek in als een belangrijke methode voor ideologische analyses (Walton 55). Ideologie kan geduid worden door te bestuderen op welke manieren een maatschappij de status quo of de huidige denkwijzen versterkt en doet voortduren (Walton 55). Hoewel Barthes zich in zulke analyses vooral richt op representaties van ideologie in massamedia zoals advertenties en populaire cultuur, is dit ook toe te passen op zogenoemde 'hoge' cultuuruitingen zoals beeldende kunst die zich in musea bevindt. Kunst is een representatie van de mens en de maatschappij, en kan daarmee de heersende ideologie representeren en andersom ook bijdragen aan het weer in zich opnemen van de eigen ideologie. Dit is een voortdurende wisselwerking tussen mens en maatschappij; kunst kan daarom niet los gezien worden van de achterliggende maatschappelijke denkbeelden. Kunstwerken kunnen bijvoorbeeld stereotypen rondom homoseksualiteit, mannelijkheid, vrouwelijkheid of etniciteit representeren. Er ontstaat dan een bepaald beeld van die groep mensen, en dat beeld staat in verband met ideologie. Omdat kunst actief betekenissen voortbrengt, is het niet enkel een representatie van ideologie, maar een essentieel en vormend onderdeel hiervan (Pollock, 'Women, Art and Ideology' 43). Bepaalde perspectieven, definities en identiteiten die bepalend zijn voor de manier waarop we de wereld bekijken, worden geconstrueerd, gereproduceerd en zelfs geherdefinieerd door middel van kunst (Pollock, 'Women, Art and Ideology' 43). Omdat een ongelijke relatie tussen de seksen in de grondvesten van de maatschappij verankerd ligt (Pollock, 'Women, Art and Ideology' 39), kan dit problematische representaties tot gevolg hebben. De aard van de maatschappijen waarin kunst geproduceerd wordt, is op verschillende manieren - door de geschiedenis heen variërend - seksistisch (Pollock, 'Women, Art and Ideology' 39): ongetwijfeld heeft dit zijn uitwerking op de culturele uitingen van een samenleving. Kunst kan op deze manier gezien worden als een praktijk die bijvoorbeeld conventionele representaties van 'de vrouw' actief construeert en versterkt.

Vrouwelijkheid

Al bij de geboorte worden mensen gegenderd via de interpretatiekaders van het symbolisch systeem: vrouwelijkheid wordt hierin niet alleen gereflecteerd, maar juist ook geproduceerd (Buikema 124). De feministische semiotiek gaat er op deze manier vanuit dat 'vrouw zijn' geen kwestie is van een biologisch bepaalde bestemming, maar dat het een wordingsproces is in en door het symbolisch systeem (Buikema 124). Het benaderen van 'vrouw' als teken kan duidelijkheid scheppen over de geconstrueerde aard van vrouwelijkheid. Dit impliceert namelijk dat 'vrouw' iets anders betekent dan de vrouwelijke sekse (Pollock, 'Vision and Difference' 44). Als 'vrouw' een teken is op het mythologisch niveau van het semiotisch systeem, dan is de betekenaar letterlijk de vrouwelijke sekse. Deze betekenaar krijgt een betekende door middel van connotaties die vrouwelijkheid met zich meebrengt: haar eigenschappen en handelingsmogelijkheden (Buikema 125), ofwel de cultureel geladen betekenis van 'vrouw'. Op dit moment wordt het interessant vanuit feministisch oogpunt: de 'vrouw' wordt op deze manier niet langer als een eenheid gezien, maar er ontstaat een splitsing tussen 'vrouw', en de cultureel

geconstrueerde betekenis van 'vrouw'. Sekseverschillen zijn historisch als verschil geconstrueerd en geïnstitutionaliseerd; vervolgens zijn deze geïncorporeerd als werkelijke verschillen (Buikema 125). De relaties tussen betekenaren en betekenden zijn bepaald door de cultuur en haar denkbeelden. Een feministische analyse van representatie heeft tot doel die 'vastgeroeste relatie tussen betekenaar en betekende te deconstrueren' (Buikema 125).

Interessant om hierbij te betrekken is de scheiding tussen sekse en gender, en Judith Butlers denken over deze begrippen. Het maken van een onderscheid tussen sekse en gender betekent een discontinuïteit tussen biologisch bepaalde lichamelijke en cultureel geconstrueerde genderidentiteit (Butler 9): we worden niet als vrouw geboren, maar tot vrouw gemaakt. Butler stelt onder andere dat gender geen stabiel of natuurlijk gegeven is, maar een performance (Butler 190). 'Gender is always a doing' (Butler 34); het gegenderde lichaam heeft geen ontologische zijnstoestand los van haar performance (Butler 185). Het benaderen van gender - in dit geval vrouwelijkheid - als een door cultuur bepaalde performance, brengt aan het licht dat de 'betekenis' van vrouwelijkheid bepaald wordt door culturele normen en waarden en op die manier afhankelijk is van de heersende ideologie. De 'vrouw' kan begrepen worden als een concept waarvan de betekenissen constant tot stand gebracht worden in betekenisgevende systemen van een cultuur (Pollock, 'Vision and Difference' 45). Film en schilderkunst zijn voorbeelden van zulke betekenisgevende systemen: deze spelen een rol in het ontstaan en representeren van mythen rondom vrouwelijkheid.

Het anders-zijn van vrouwen

Mythevorming, in de terminologie van Barthes, structureert het denken door de geschiedenis heen. Alleen wanneer deze mythes bevraagd en bekritiseerd worden, wordt de ideologische natuur van bepaalde representaties aan het licht gebracht. Een sterk aanwezige en naar mijn mening verontrustende mythe is het beeld van de vrouw als 'de ander'. In een door mannen gedomineerde samenleving geven vrouwen betekenis aan het sekseverschil: de vrouw is de ander, want zij is anders dan de man (Smelik 270). In een patriarchale cultuur wordt de vrouw daarom gerepresenteerd als 'the negative of man, the non-male, the mutilated other' (Pollock, 'Vision and Difference' 57). De vrouw is een 'ander' waaraan mannelijkheid zichzelf spiegelt en op die manier zichzelf definieert (Pollock, 'Vision and Difference' 210). Het 'exotiseren' van vrouwen is het gevolg van een denkpatroon dat al eeuwenlang aanwezig is binnen de westerse cultuur.

De mannelijke angst voor het anders-zijn van vrouwen wordt in de cultuur bezworen (Smelik 270). Kunst kan hierin onder andere een compenserende rol spelen: kunstwerken bieden bijvoorbeeld een omgeving waarin de schoonheid van het vrouwelijke subject en de schoonheid van het schilderij samensmelten en gefetisjeerd worden (Pollock, 'Vision and Difference' 210). De representatie van een vrouw als een perfecte schoonheid moet dan de aandacht van haar anders-zijn verleggen (Smelik 271). Deze fetisjering van vrouwen in kunst is bijvoorbeeld terug te zien in de *femme fragile*: het stereotiepe beeld van de vrouw als een teer en fragiel wezen (Thüsen 55). Zij is het symbool van de schoonheid, zuiverheid, onschuld en kwetsbaarheid; vaak wordt ze in

verband gebracht met natuur en water (Thüsen 59). Een andere manier waarop dit anders-zijn van vrouwen, en vooral de mannelijke angst die hiermee gepaard gaat, tot uiting komt in de kunst, is in het beeld van de *femme fatale*. De *femme fatale* is een stereotiepe beeld van de vrouw als de koude en wrede minnares (Thüsen 55). Ze verleidt mannen met haar seksualiteit en brengt hen vervolgens in gevaar: de *femme fatale* is een gevaarlijk en verleidelijk lustwezen dat mannen kwelt of bijdraagt aan hun ondergang (Thüsen 63). De *femme fatale* en *femme fragile* zijn vrouwbeelden die deze mythe van de vrouw-als-ander belichamen. Belangrijk om te onderkennen is dat dit vertekende en in de mannengeest gegroeide vrouwbeelden zijn. Het waren namelijk niet de vrouwelijke kunstenaars zelf, maar de mannelijke kunstenaars die vrouwen op deze manier afbeeldden in beeldende kunst en literatuur.

In dit werkstuk onderzoek ik op welke manier de mythe van de vrouw-als-ander, en specifiek de stereotiepe vrouwbeelden van de *femme fatale* en *femme fragile*, terug te vinden zijn in *Judith I* en *Water Serpents II* van Klimt. In de volgende twee hoofdstukken zal ik een semiotische analyse van beide schilderijen uitvoeren aan de hand van Barthes' 'mythologie', en me daarbij richten op de mythe rondom vrouwen, die in het anders-zijn besloten ligt.

Hoofdstuk 2 *De femme fatale en Judith I*

In het voorgaande hoofdstuk heb ik de semiotiek en Barthes' ideeën over mythen uiteengezet. Hierbij heb ik Barthes' mythologie gekoppeld aan mythen rondom vrouwelijkheid, feministische theorie over de geconstrueerde aard hiervan, en representaties van vrouwelijkheid in de kunst. Vervolgens heb ik me specifiek gericht op de *femme fatale* en *femme fragile*. In dit hoofdstuk onderzoek ik de representatie van vrouwelijkheid in Klimts werk *Judith I* aan de hand van de volgende deelvraag: op welke manier kan Gustav Klimts schilderij *Judith I* gezien worden als een representatie van de *femme fatale* aan de hand van Roland Barthes 'mythologie'?

2.1 **Het fin de siècle**

Voordat ik over kan gaan op een analyse van Klimts schilderijen, is het belangrijk om deze werken in hun kunsthistorische context te plaatsen. Deze twee schilderijen zijn niet lang na de eeuwwisseling, in 1901 en 1907, gemaakt. De beeldtaal die Klimt gebruikte tot aan het eind van zijn leven, was die van het *fin de siècle* (Rogoyska en Bade 119). Het fin de siècle (letterlijk vertaald uit het Frans: 'eind van de eeuw') is een term die gebruikt wordt om een stijlperiode aan te duiden in Europa rondom de eeuwwisseling van de negentiende naar de twintigste eeuw (Kleiner 711). Belangrijk is dat de term 'fin de siècle' niet zozeer verwijst naar het tijdsbestek zelf, maar eerder naar het geestelijk klimaat dat toen in de cultuur heerste ('Fin de siècle'). Er heerste angst en een fatalistisch gevoel door politieke opschudding, een onzekere toekomst en het bereiken van het einde van een cultuurperiode. Het gevolg hiervan was een cultuur vol decadentie en overvloed: dit moest het angstgevoel maskeren (Kleiner 711). Kunstenaars richtten zich op 'de Schoonheid van het kunstmatige' ('Fin de siècle'). Ook kenmerkend voor het fin de siècle was een sterke interesse in het onderbewuste en seksuele driften, krachten en perversies (Kleiner 711). Decadentie en estheticisme speelden een belangrijke rol in deze periode, en verschillende stromingen zoals het symbolisme en decadentisme bepaalden de beeldende kunst ('Fin de siècle').

Gustav Klimts werk wordt vaak ingedeeld bij het symbolisme. Nauw gerelateerd hieraan ontwikkelen zich andere stromingen zoals decadentisme, Jugendstil en art nouveau. Een verwante groep kunstenaars vormde de mede door Klimt opgerichte Wiener Secession. De grenzen tussen deze verschillende kunststromingen zijn vaak onduidelijk. Zowel symbolisten als decadentisten keerden zich af van een objectieve representatie van de werkelijkheid (Sully 48). Dit betekende een breuk met het realisme: in tegenstelling tot de realisten die de alledaagse werkelijkheid weer probeerden te geven, wilden de symbolisten de alledaagsheid van het bestaan juist ontvluchten; zij hielden zich daarom bezig met fantasie, mythen en allegorieën. De esoterische, mysterieuze en dromerige sfeer, kenmerkend voor het werk van de symbolisten (Kleiner 711), is duidelijk terug te zien in Klimts *Judith I*.

Binnen representaties van de *femme fatale* door symbolisten, is mystiek een belangrijk thema: zij hadden immers een grote waardering voor spirituele en mystieke

dimensies van het vrouwelijke bestaan (Sully 51). Aan het einde van de negentiende eeuw neemt de representatie van de *femme fatale* in de kunst toe: 'the *femme fatale* is one of many 'symptoms' of this period' (Stott xiii). Zij is het product van een periode die gekenmerkt wordt door intolerantie, angst en bezorgdheid. Zo is de *femme fatale* rond het fin de siècle volgens Rebecca Stott onder andere een projectie van de mannelijke angst voor het opkomende feminisme (Stott 15). Ook zouden angsten voor de lagere sociale klassen en angst voor buitenlandse inmenging in die tijd de afbeelding van de *femme fatale* beïnvloed hebben: zowel Stott als Dijkstra beamen dit. Jess Sully legt de nadruk op de groeiende interesse in mythologie en esoterische religies als een andere belangrijke invloed op de representaties van de *femme fatale* in die periode (Sully 46). De *femme fatale* kan zodoende gezien worden als het product van een combinatie van verschillende factoren zoals culturele ontwikkelingen en heersende angsten. Ik richt me in dit onderzoek niet op de redenen achter de ervaring van *femme fatale*-representaties in het fin de siècle, maar op de manier waarop het 'anders-zijn' van vrouwen in deze periode opvallend vaak tot uiting komt in de vorm van de seksuele, bedreigende en promiscue *femme fatale*. Om te onderzoeken op welke manier de mythe van de *femme fatale* terug te zien is in Klimt's werk *Judith I*, zal ik dit werk en haar beeldaspecten nu uitvoerig analyseren met behulp van Barthes' semiotisch systeem.

2.2 *Judith I als femme fatale*

Een denotatieve analyse van Klimt's schilderij *Judith I* (1901) toont ons een slanke, donkerharige vrouw, frontaal afgebeeld tot haar middel. De linkerhelft van haar lichaam is naakt, en de rechterhelft is slechts schaars bedekt door een transparante stof met gouden decoraties. Haar mond is geopend en haar ogen half gesloten. Met haar kin omhoog kijkt Judith de toeschouwer triomfantelijk aan. Zij kijkt neer op de toeschouwer. Deze gezichtsuitdrukking en de grote hoeveelheid naakt zijn betekenaren die seksualiteit connoteren. De erotische lading van het schilderij valt niet te ontkennen. Ook connoteert haar triomfantelijke blik dominantie en de ervaring van genot vanwege haar ultieme macht over de man die zij onthoofd heeft. Met haar verfijnde, bijna spinachtige vingers houdt zij het hoofd van deze man, rechtsonder in het schilderij te zien, moeiteloos vast. De sensualiteit die Judith uitstraalt lijkt op deze manier in verband te staan met haar gevaarlijke, zelfs fatale kant.

Een Bijbelse weduwe

De naam Judith is een betekenaar die Bijbelse connotaties oproept: Klimt verwijst hiermee naar het oudtestamentische verhaal van Judith en Holofernes. De onthoofde man rechtsonder is de Assyrische generaal Holofernes. In het verhaal redt de weduwe Judith haar stad Bethulia door Holofernes, de generaal van de tegenstanders, in zijn slaap te onthoofden (Peters 111). Het verhaal is niet alleen een inspiratiebron geweest voor Klimt, maar voor vele andere kunstenaars zoals Caravaggio, Gentileschi en Rembrandt van Rijn. In Gentileschi's *Judith Slaying Holofernes* (ca. 1620) (zie afb. 3) wordt Judith als

een stevige en heel krachtige vrouw afgebeeld die overtuigd is van haar daad. Binnen de feministische kunstgeschiedenis is dit een belangwekkende herontdekking geweest: in haar werk *The Obstacle Race* (1979) wijst de invloedrijke feministe Germaine Greer op de indrukwekkende kracht die de door Gentileschi afgebeelde Judith bezit, en herontdekt zij de kunstenares als een feministisch icoon. Terwijl Judith in de Bijbel en in vele renaissancistische en barokke kunstwerken met dit verhaal als thema werd afgebeeld als een nobele vrouw die haar volk redt met gevaar voor haar eigen leven, beeldden Klimt en veel andere schilders aan het eind van de negentiende eeuw haar af als een roofdier dat belust is op seksueel genot - een *femme fatale* (Dijkstra 377). Duidelijk is dat dit verschil van afbeelden in verband staat met de manier waarop er in verschillende perioden in de geschiedenis naar vrouwen gekeken werd. De culturele ontwikkelingen en denkbeelden aan het einde van de negentiende eeuw hadden tot gevolg dat vrouwen onder andere als vreemde, verleidelijke en bedreigende wezens gezien werden. Het veelvuldig afbeelden van *femmes fatales* is een van de uitingsvormen van het exotiseren van vrouwen.

Het centraal stellen van de Judith-figuur is een opvallend gegeven in het schilderij. De gehele voorstelling draait om haar, en Holofernes' hoofd is rechtsonder als een ondergeschikt onderdeel van de voorstelling, nog maar net zichtbaar, afgebeeld. Het is duidelijk niet haar daad om het volk te redden dat centraal staat in dit werk, maar het zijn juist haar seksualiteit en fataliteit waar Klimt de nadruk op heeft gelegd. Zo bevat het werk, afgezien van Holofernes' hoofd, geen verdere verwijzingen naar het Bijbelse verhaal: Klimt heeft de traditionele iconografie¹ van Judiths verhaal achterwege gelaten. Hij heeft er bijvoorbeeld voor gekozen om het zwaard, waarmee Judith Holofernes onthoofdde, niet af te beelden. Dit is in veel andere schilderijen met Judith als onderwerp juist wel het geval. In bijvoorbeeld Caravaggio's *Judith Beheading Holofernes* (1598–1599) is het moment van de onthoofding - inclusief zwaard en bloed - vastgelegd, en in Franz von Stucks *Judith and Holofernes* (1927) is Judith afgebeeld met een indrukwekkend groot zwaard in haar handen. In Gentileschi's *Judith Slaying Holofernes* is tevens een zwaard zichtbaar dat de keel van Holofernes doorklieft. Klimts Judith-figuur lijkt nauwelijks overeenkomsten te vertonen met haar Bijbelse variant: zij is niet afgebeeld als een weduwe die haar volk redt, maar als een sensuele vrouw die voldoening lijkt te beleven aan de onthoofding van een man.

Judith of Salomé?

Niet voor niets is er verwarring geweest over wie Klimt precies heeft afgebeeld in zijn werk *Judith I*. De lijst die voor dit schilderij ontworpen is, onthult de identiteit van de twee afgebeelde figuren. In grote letters staat bovenaan: Judith und Holofernes (zie afb. 1). Enkele jaren nadat Klimt *Judith I* schilderde, verscheen het werk echter in verscheidene boeken en tijdschriften zonder deze lijst en titel. Het schilderij werd voortdurend gelabeld als *Salome*; zelfs schrijvers die de originele titel wel kenden,

¹ Gezien de beperkte ruimte in dit onderzoek kan ik niet dieper ingaan op wat deze traditionele iconografie precies inhoudt.

verkozen de titel *Salome* boven *Judith I* (Sine 9). Deze verwarring met betrekking tot de identiteit van de afgebeelde vrouw is niet ongewoon, maar wel bijzonder omdat de twee Bijbelse vrouwen Judith en Salomé volgens de traditie wat betreft status, doel en karakter lijnrecht tegenover elkaar stonden (Sine 9). Salomé was een maagdelijke adolescent uit het Nieuwe Testament die voor haar stiefvader, koning Herodes, een dans uitvoerde. Toen zij daarna een wens mocht doen die de koning zou vervullen, vroeg zij op instigatie van haar moeder om het hoofd van Johannes de Doper. Alhoewel de koning vreesde voor de consequenties hiervan, ontving Salomé zijn hoofd op een grote zilveren schaal (Sine 11).

Terwijl Judith een heldin is die haar volk redt door Holofernes eigenhandig te onthoofden, representeert Salomé de verleidelijke maar kwaadaardige vrouw die de koning verleidt met haar dans en vervolgens het hoofd van een heilige als beloning eist. In het fin de siècle was Salomé bijna een obsessie te noemen voor kunstenaars: zowel in literatuur, theater als beeldende kunst van die tijd is zij erg vaak terug te vinden (Sine 11). 'The story of Judith was popular among the intellectuals of the late nineteenth century, but the exploits of her biblical companion Salome became the true centerpiece of male masochistic fantasies' (Dijkstra 379). Alhoewel Salomé's moeder haar influisterde om Johannes' hoofd te eisen in het originele Bijbelse verhaal, werd Salomé in de negentiende eeuw vaak afgebeeld alsof zij zelf een sterk verlangen had naar Johannes' afgehakte hoofd (Dijkstra 382). Op die manier werd Salomé gezien als één van de *femmes fatales* van het fin de siècle. De Salomé-figuur vormde de belichaming van de inherente perversiteit van de vrouw; er werd gedacht dat vrouwen en hun seksualiteit in staat waren om de mannelijke ziel te verwoesten (Dijkstra 384). Deze gedachte kwam voort uit diepgewortelde misogynie in de negentiende eeuw, en laat duidelijk zien hoe groot de invloed van mythevorming kan zijn.

Het motief van de kwaadaardige en fatale vrouw trok bijna alle mannelijke kunstenaars van die tijd aan (Bade 6). Het beeld van de vrouw als *femme fatale* was ontstaan en leefde voort in de mannelijke geest: in het werk van enkele bekende vrouwelijke kunstenaars in die tijd was de *femme fatale* duidelijk afwezig (Bade 6). Zodoende blijkt dat het vrouwbeeld van het fin de siècle als het ware geprojecteerd werd op zowel Judith als Salomé. Het is dan ook niet gek dat Klimts werk *Judith I* verwarring opleverde rondom de identificatie van de afgebeelde vrouw: de twee Bijbelse vrouwen Judith en Salomé smolten samen in het beeld van de seksuele, dominante vrouw van die tijd - de *femme fatale* (Sine 21).

Een eigentijdse vrouw

Judith draagt een doorschijnende japon met gouden decoraties erop. Om haar heup bevindt zich een gouden riem, en om haar hals een grote gouden halsketting: beide zijn rijkelijk versierd. Interessant is dat dergelijke halskettingen toentertijd populair waren onder vrouwen uit hogere maatschappelijke kringen (Cobbs 44). Deze betekenaar, Judiths halsketting, verwijst op deze manier naar de mode van vrouwen in de tijd waarin het schilderij gemaakt werd.

In de 19e eeuw bestonden er initiatieven om vrouwen meer politieke en economische vrijheid toe te kennen (Wagener 29). Daar hoorde ook een bevrijding van de restrictieve kleding, zoals het korset, en haar fysieke en mentale gevolgen bij. Steeds meer vrouwen gingen immers buitenshuis werken: comfortabele kleding werd noodzakelijk (Wagener 29). Het Wenen van het fin de siècle was het centrum van Oostenrijk-Hongarije op het gebied van politiek, cultuur en mode; vrouwen in Wenen genoten toentertijd internationale bekendheid om hun smaak en elegantie (Wagener 29). In Wenen werd daarom gezocht naar een aantrekkelijk alternatief voor de restrictieve mode van het fin de siècle². Het doel was het ontwerpen van comfortabele en minder begrenzende kleding voor vrouwen, die toch nog esthetisch was. Eind 19e eeuw begon een groep vrouwen, onder wie feministen, deze beweging in Wenen te ondersteunen. Vele van deze vrouwen waren verbonden met de Wiener Secession onder leiding van Klimt, die ook een grote interesse in zowel kledingontwerp, als de hervorming van de restrictieve vrouwenmode had (Wagener 31). Onder andere door kunstenaars van de Wiener Secession werden vernieuwende kledingstukken ontworpen (Wagener 29): geen voorgevormde en strakke jurken, maar loszittende kledij waarin vrouwen niet langer beperkt werden in hun vrijheid van beweging.

Hoewel Judiths japon in Klimts werk niet direct als een voorbeeld van deze vernieuwende kledij gezien kan worden - het is dan ook geen alledaagse kleding die zij draagt - is de invloed van de emancipatie van vrouwen op het gebied van mode hierin wel terug te zien. Haar kleding vormt een sterk contrast met de vrouwenmode van voorgaande eeuwen in representaties van de Bijbelse Judith, zie bijvoorbeeld Judiths jurk in Gentileschi's *Judith Slaying Holofernes* (ca. 1620). Judiths kostumering in Klimts werk vormt op deze manier een betekenaar die niet verwijst naar een Bijbelse vrouw van een paar duizend jaar geleden, maar juist naar de eigentijdse vrouw.

Goud

Niet alleen Judiths kostumering bevat veel goud: de achtergrond van *Judith I* bestaat uit gestileerde bomen die met bladgoud op een zwarte achtergrond zijn aangebracht. Het gebruik van goud kan in dit werk als betekenaar gezien worden voor de manier waarop er in het fin de siècle over vrouwen gedacht werd. Goud connoteert decadentie en kan op die manier verwijzen naar het economische klimaat van die tijd. Rond de eeuwwisseling werd namelijk gedacht dat vrouwen, vanwege hun grote verlangen naar goud, verantwoordelijk waren voor de manier waarop het economisch klimaat toen veranderde (Dijkstra 371). Vrouwen waren de oorzaak van alle economische tegenspoed: 'Woman's desire for gold was the root of all progress and all evil' (Dijkstra 366) - door hen hadden mannen immers geen controle meer over hun eigen financiën. De vrouwelijke zucht naar goud werd bovendien gekoppeld aan de vrouwelijke seksualiteit. Het seksuele verlangen

² Vanwege de geringe ruimte in dit onderzoek heb ik deze ontwikkeling op het gebied van vrouwenemancipatie en de invloed daarvan op de mode erg beknopt moeten vermelden. Er bestaan erg interessante verbanden tussen Klimt, de Wiener Secession en mode, maar deze zijn niet direct relevant voor deze analyse.

van vrouwen kwam namelijk tot uiting in ijdelheid en liefde voor sieraden, en was daarom de bron van de vrouwelijke begeerte naar geld (Dijkstra 366). Haar verlangen naar goud kreeg op deze manier dezelfde betekenis als haar verlangen naar seks, en bracht mannen ten onder.

Onthoofding

Verschillende elementen in Klimts werk *Judith I* geven blijk van deze mythe van de vrouw als *femme fatale*. Barthes' onderscheid tussen denotatie en connotatie kan hierbij inzicht bieden in de betekenissen die dit werk voortbrengt. Allereerst is Judiths gezicht omkaderd door haar opvallend dikke zwarte haar, de gouden decoraties om haar heen en een gouden halsketting om haar nek. Omdat deze gouden halsketting aangesloten lijkt te zijn met de gouden achtergrond aan beide zijden van haar hals, lijkt haar hoofd bijna te zweven tussen al het goud. Haar hoofd lijkt gescheiden van haar lichaam. Op deze manier roept de halsketting, in combinatie met de gouden decoraties eromheen, associaties op van onthoofding (Henrich 19). Hiermee wordt het thema van onthoofding, de gevaarlijke en fatale kant van de vrouw, benadrukt.

Ook Judith's seksueel opgewonden gezichtsuitdrukking met geopende mond en bijna gesloten ogen is een belangrijk element in de representatie van de *femme fatale* mythe in *Judith I*. Deze uitdrukking lijkt voort te komen uit het buitmaken van het mannenhoofd, waarmee zij de ultieme macht over Holofernes heeft (Sine 12). Judith representeert de fatale vrouw die genot haalt uit haar macht over een man. Haar gezichtsuitdrukking samen met haar daad, het onthoofden van Holofernes, connoteren gevaar, macht en onafhankelijkheid. Dit vrouwbeeld van de machtige, onafhankelijke en verleidelijke maar gevaarlijke vrouw, de *femme fatale*, veroorzaakte indertijd dan ook angst voor vrouwen onder mannen. Andersom kan de *femme fatale* juist gezien worden als gevolg van verschillende culturele preoccupaties en angsten van het fin de siècle (Stott 22). Deze angsten, preoccupaties en representaties van fatale vrouwen zijn met elkaar verweven, versterken elkaar en zijn uiteindelijk bepalend geweest voor het veelvuldig terugkeren van de *femme fatale* in culturele uitingen van die tijd.

Terwijl een denotatieve analyse van dit schilderij ons niet direct op onthoofding wijst - bloederige details van het afgehakte hoofd en het zwaard zijn immers weggelaten - benadrukt een connotatieve analyse van *Judith I* dit thema juist wel. Dit heeft te maken met het Bijbelse verhaal rondom Judith in combinatie met de suggestie van onthoofding door haar gouden halsketting. Onthoofding kan in dit werk geïnterpreteerd worden als de ultieme macht van Judith over Holofernes. Haar gezichtsuitdrukking suggereert dat zij hier genot uit haalt. De vrouw wordt hiermee neergezet als *anders*: als een gevaarlijk lustwezen. Deze connotatieve lading bekrachtigt de mythevorming rondom het vrouwbeeld; in het bijzonder de mythe van de *femme fatale*.

Uit mijn semiotische analyse van *Judith I* komt naar voren dat het werk een mythe met betrekking tot het vrouwelijk subject representeert. Deze mythe gaat er in eerste instantie vanuit dat vrouwen fysiek zwakker zijn dan mannen, maar suggereert dat vrouwen vervolgens macht over mannen verkrijgen door hun seksualiteit en bedrieglijkheid (Sine

23). Door vrouwen als onkenbaar, anders en bedrieglijk neer te zetten, creëerden mannen een beeld van vrouwen als verleidelijke maar gevaarlijke wezens die zich tot hen zouden richten (Sine 24). Op deze manier connoteren vrouwen gevaar; een bedreiging voor mannen. De *femme fatale* is altijd de 'ander': als seksuele fatale vrouw representeert zij duisternis, dood, en alles wat buiten het veilige, bekende en normale valt (Stott 37). De eigenschappen waarvan verondersteld werd dat 'de vrouw' die zou bezitten, werden in beeldende kunst vaak gerepresenteerd door figuren als Judith of Salome. Kenmerkend voor de *femme fatale* is dat zij vaak een mythische oorsprong heeft en kracht ontleent aan haar associaties met figuren zoals Judith of Salome (Stott viii). Beide Bijbelse vrouwen verkrijgen hun object van verlangen - een mannenhoofd - door een man te verleiden: Judith verleidt Holofernes met haar schoonheid, en Salome verleidt Herodes met haar dans. In *Judith I* lijkt de vrouw een sensuele voldoening te beleven aan de ultieme macht over een man. Een representatie als deze geeft aan hoe bepaalde denkbeelden over vrouwelijkheid van grote invloed kunnen zijn op mythevorming en beeldvorming van vrouwen als verleidelijke en gevaarlijke wezens.

Hoofdstuk 3

De *femme fragile* en *Water Serpents II*

In dit laatste hoofdstuk onderzoek ik een tweede in het fin de siècle heersende mythe betreffende het vrouwbeeld. Dit doe ik aan de hand van Klimts schilderij *Water Serpents II* (1907), een werk dat als een representatie van de *femme fragile* gezien kan worden. De volgende deelvraag staat in dit hoofdstuk centraal: op welke manier kan Gustav Klimts schilderij *Water Serpents II* gezien worden als een representatie van de *femme fragile* aan de hand van Roland Barthes 'mythologie'?

Naast het vrouwbeeld van de *femme fatale*, bestond er in het fin de siècle een stereotiepe vrouwbeeld van de zuivere en mooie maar tegelijkertijd kwetsbare en zelfs ziekelijke vrouw (Emonds 165). Dit vrouwbeeld werd door Ariane Thomalla herkend in fin de siècle literatuur en geïdentificeerd als de *femme fragile*, een term die door enkele andere feministische literatuurhistorici opgepakt is. De *femme fatale* wordt in de literatuurtheorie vaak lijnrecht tegenover de onschuldige 'kind-vrouw' geplaatst. De *femme fragile* bevindt zich volgens kunsthistoricus Sabine Wieber tussen deze binaire constructie van 'kind-vrouw' en *femme fatale* in (70). Zij beschouwt de *femme fragile* als een constructie van vrouwelijkheid die functioneert tussen de twee tegenover elkaar staande eigenschappen van onschuld (van de 'kind-vrouw' of onschuldige, heilige engel) en angstaanjagendheid (van de *femme fatale*) in (Wieber 70). Volgens Wieber deelt de *femme fragile* in beeldende kunst sommige van de esthetische conventies en symboliek van vrouwelijkheid met de *femme fatale*, maar bij de *femme fragile* wordt de aandacht gelegd op haar kwetsbaarheid en zwakheid in plaats van op de bedreigende seksualiteit van de *femme fatale* (Wieber 58). Om te onderzoeken op welke manier de mythe van de *femme fragile* terug te zien is in *Water Serpents II*, zal ik een semiotische analyse van dit schilderij uitvoeren.

Water en bloemen

Een denotatieve analyse van *Water Serpents II* toont ons twee naakte vrouwen in het geheel zichtbaar, en twee hoofden van vrouwen die uit het water lijken te steken. Zij zijn omringd door een stroom van bloemen. Het stromende en zwevende karakter van dit werk roept associaties op met water. De lange vrouwenharen lijken te zweven in water en zich te vermengen met de bloemen en waterplanten om hen heen. Zo lijken de vrouwen vereenzelvigd te worden met het water. Deze feminiene waterwereld komt terug in verscheidene werken van Klimt (*Moving Water* (1898), *Water Nymphs* (1899), *Goldfish* (1902) en *Water Serpents I* (1904)). De impressie van water brengt ons via de semiotiek bij de symboliek van vrouwelijkheid. Water connoteert vrouwelijkheid en is verbonden met het westerse ideaal van het vrouwelijke (Hayman 24). Ook volgens de populaire kennis rond 1900 werden vrouwen gezien als wezens van de zee, en was water hun symbool: 'totally yielding, totally flexible, yet ultimately all-encompassing and deadly in its very permeability' (Dijkstra 265). Water was waar zij uit ontstond, zoals de godin Venus, en waarnaar zij bestemd was terug te keren, zoals Ophelia (Dijkstra 132).

De stroom van bloemen waar de vrouwen zich in bevinden, vormt een andere verwijzing naar het vrouwelijke en haar erotische aantrekkingskracht. De symboliek van bloemen was erg belangrijk in negentiende-eeuwse kunst, en bloemen werden vaak gebruikt als een metafoor voor vrouwelijke seksualiteit, of voor de vrouwelijke geslachtsdelen (Pollock, 'Vision and Difference' 186). De bloemen in *Water Serpents II* zijn betekenaren die een verwijzing naar het vrouwelijke en haar seksualiteit vormen. De vrouwen in *Water Serpents II* bevinden zich in een wereld van water en bloemen: een gefeminiseerd universum, waarmee zij de kijker in een wereld vol seksuele evocaties lokken.

Vrouwen als zwakke wezens

In een verstilde pose, waarin we de *femme fragile* meestal aantreffen (Kemperink 484), lijken de vrouwen door het water te zweven. Zij stralen weinig energie uit, ogen bleek en mager en geven op deze manier blijk van lichamelijke broosheid: deze huidskleur en lichaamsbouw zijn betekenaren die zwakte en ziekte connoteren. Hun verschijning sluit aan bij de uiterlijke karakterisering van de *femme fragile*, die getypeerd wordt door haar tengere bouw, bleke teint en weelderige haren die bijna te zwaar zijn voor haar zwakke gestel (Kemperink 484).

Zoals veel andere kunstwerken uit het fin de siècle, lijkt dit werk de notie van een vrouw als 'a permanent, a necessary, even a 'natural' invalid' te romantiseren (Dijkstra 25). Ziekte werd gerepresenteerd als een bij het vrouwelijk lichaam horende zwakte, een representatie die voortkomt uit een door ideologie bepaald idee van het vrouwelijke lichaam als een inferieur lichaamstype (Pollock, 'Vision and Difference' 145). 'Beauty and death coalesce': in *Water Serpents II* gaat de schoonheid van de vrouwen dan ook samen met hun zieke en zwakke gestel, passend binnen de negentiende-eeuwse ideologische en door mannen gedomineerde denkbeelden over vrouwelijke schoonheid als een vergankelijk iets (Pollock, 'Vision and Difference' 145).

Deze denkbeelden begonnen in de tweede helft van de negentiende eeuw de overhand te nemen en hebben de levens van een grote hoeveelheid vrouwen op een negatieve manier beïnvloed (Dijkstra 25). Een gezonde vrouw werd gezien als een 'onnatuurlijke' vrouw; 'echte' vrouwen waren zwak, hulpeloos en ziek (Dijkstra 26). Schilderijen met vrouwelijke ziekte als onderwerp connoteerden voor het publiek aan het eind van de negentiende eeuw maatschappelijk aanzien en economische privileges: op deze manier ontstond de zogenoemde 'cult of feminine invalidism', die geassocieerd werd met rijkdom en succes (Dijkstra 28). Ook waren deze afbeeldingen van zieke, zwakke vrouwen aantrekkelijk omdat er toentertijd een milieu bestond waarin zelfontkenning als de voornaamste 'morele waarde' van vrouwen gold: vrouwen die totaal bevangen waren door ziekte werden daarom gezien als toonbeeld van spirituele zuiverheid (Dijkstra 28). Dit had een direct effect op het leven van vrouwen in die tijd: zij weerhielden zichzelf van lichaamsbeweging, zonlicht en frisse lucht. Veel van deze vrouwen liepen hierdoor ziektes zoals tuberculose op; andere vrouwen die relatief gezond bleven onder deze omstandigheden begonnen zichzelf te verhongeren om de 'tuberculose look' zelf te veroorzaken - dit was immers het bewijs van 'echte vrouwelijkheid' (Dijkstra 29). De 'cult

of invalidism' had een groot effect op de vrouwelijke afhankelijkheid van mannen: zelfs voor haar fysieke gesteldheid leek zij nu afhankelijk van hen te zijn (Ehrenreich en English 17). Vanaf 1900 werd de 'cult of invalidism' bekritiseerd door feministen (Dijkstra 33). Terwijl veel vrouwen weer gezonder gingen leven, bleef de verheerlijking van de bleke, magere en zieke uitstraling van vrouwen bestaan onder sommige kunstenaars. Pas na 1910 was deze 'cult of invalidism' volledig verdwenen (Ehrenreich en English 7).

Ophelia-motief

Het beeld van de zieke en zwakke vrouw, liggend in het water met bloemen om haar heen, doet al gauw denken aan Sir John Everett Millais' schilderij *Ophelia* (1851-1852) (zie afb. 4). Hiermee bepaalde Millais de voornaamste iconografische details van William Shakespeare's personage Ophelia uit zijn toneelstuk *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (1599-1602). Dijkstra beschrijft Ophelia als:

(...) the later nineteenth-century's all-time favorite example of the love-crazed self-sacrificial woman who most perfectly demonstrated her devotion to her man by descending into madness, who surrounded herself with flowers to show her equivalence to them, and who in the end committed herself to a watery grave, thereby fulfilling the nineteenth-century male's fondest fantasies of feminine dependency. (Dijkstra 42)

Net als Klimts *Water Serpents II* toont Millais' *Ophelia* de toeschouwer een fragiele, bleke vrouw met half geopende mond; omringd met bloemen drijft ze weg. Het Ophelia-motief was belangrijk binnen de negentiende-eeuws ideologie omtrent vrouwelijke opoffering en afhankelijkheid: aanzienlijk veel kunstenaars in het fin de siècle lieten dit motief terugkomen in hun werk (Dijkstra 42). In het licht van dit Ophelia-motief, roept de betekenaar 'een vrouwenlichaam drijvend in water met bloemen' connotaties op van vrouwelijke ziekte en afhankelijkheid.

Twee van de vier afgebeelde vrouwengezichten in *Water Serpents II* hebben gesloten ogen, en een derde vrouw heeft haar ogen naar beneden gericht. Alhoewel de vrouwen in beweging lijken te zijn, ogen zij lusteloos, slapend of zelfs dood: niet door eigen bewegingen, maar door waterstromingen drijven zij voort. De gesloten ogen zijn betekenaren die voor een feministische analyse geïnterpreteerd moeten worden binnen de ideologische kaders van de kunstgeschiedenis: hierin zijn vrouwen namelijk het mooie, passieve of erotische object (Pollock, 'Vision and Difference' 128). Het afbeelden van slapende of dode vrouwen aan het eind van de negentiende eeuw was een manier van schilders om passieve vrouwelijke opoffering af te beelden (Dijkstra 50). Een slapende of dode vrouw symboliseerde hiermee een extreme vorm van passiviteit en onderdanigheid, tegenover de veronderstelde dominantie en actieve rol van mannen. Op deze manier brengen connotaties van gesloten ogen een interpretatie tot stand van de vrouwen als zwakke en passieve 'objecten'.

Een opvallend verschil tussen Millais' *Ophelia* en Klimts *Water Serpents II*, is dat Klimts vrouwen volledig naakt zijn. Naaktheid is een betekenaar die kwetsbaarheid en

zuiverheid, maar ook seksualiteit connoteert. De naakte lichamen maken de afgebeelde vrouwen niet alleen uiterst kwetsbaar, maar benadrukken ook een erotische lading: op deze manier worden zij een passieve objecten van erotisch verlangen. Belangrijk is dat de passiviteit van de afgebeelde vrouwen in *Water Serpents II* niet eenduidig is: één van de vier vrouwen kijkt de toeschouwer - al is het met half gesloten ogen - aan. Zij kijkt terug, en neemt hiermee een actievere rol aan.

Deze achtergrondkennis legt een andere laag van betekenis bloot achter de uiterlijke verschijning van de afgebeelde vrouwen in *Water Serpents II*. Alhoewel Klimts *Water Serpents II* wat betreft stijl verschilt van veel werken waarin de 'cult of invalidism' terugkwam aan het eind van de negentiende eeuw - denk aan de eerdergenoemde breuk met het realisme - is de thematiek daarvan nog wel terug te zien dit werk van Klimt. Gezien hun historische context kunnen de ongezond ogende vrouwen geïnterpreteerd worden in het kader van de 'cult of invalidism', en wijzen zij op deze manier op een mythe rondom vrouwelijkheid. Deze mythe representeert vrouwen als passief, zwak en uiterst kwetsbaar. Zoals inherent is aan mythes, doet deze zich voor als iets wat van nature zo is en bij vrouwen hoort, terwijl het een culturele constructie is die gevormd is door de toen heersende ideologie. In een tijd waarin het feminisme opkomt en vrouwen op politiek en economisch gebied meer autonomie verkrijgen, construeerden mannelijke kunstenaars de representatie van een zwakke, machteloze en ziekelijke *femme fragile*. Door vrouwen als mooie maar kwetsbare en zwakke wezens af te beelden, vormden zij een object van verlangen dat gedomineerd kon worden door, en geen bedreiging vormde voor het mannelijke ego.

Conclusie

In dit onderzoek heb ik de representatie van vrouwelijkheid in Klimts schilderijen *Judith I* en *Water Serpents II* onderzocht aan de hand van Barthes' mythologie. De volgende onderzoeksvraag stond hierbij centraal: op welke manier kunnen Gustav Klimts schilderijen *Judith I* en *Water Serpents II* gezien worden als representaties van de *femme fatale* en *femme fragile* aan de hand van Roland Barthes 'mythologie'? Uit mijn analyse komt naar voren dat Klimts *Judith I* een mythe van vrouwelijkheid als mysterieus, onkenbaar, verleidelijk en tegelijkertijd noodlottig representeert. Het afbeelden van vrouwen als gevaarlijke wezens die belust zijn op seksueel genot, kan gezien worden als een projectie van verschillende culturele ontwikkelingen en heersende angsten in het fin de siècle. Door het buitmaken van een mannenhoofd heeft Judith de ultieme macht over een man. Haar gezichtsuitdrukking suggereert dat zij hier genot en zelfs seksuele voldoening uit haalt. Verschillende betekenaren wijzen op haar seksuele verlangen en fataliteit. Alhoewel Klimts Judith wel kracht ontleent aan haar associatie met Bijbelse figuren, vertoont zij weinig overeenkomsten met haar Bijbelse variant: in plaats daarvan is zij afgebeeld als een eigentijdse vrouw. Op deze manier representeert de vrouw in *Judith I* de eigentijdse, sensuele, dominante en gevaarlijke vrouw die mannen ten onder brengt - de *femme fatale*. In *Water Serpents II*, daarentegen, wordt vrouwelijkheid juist in verband gebracht met kwetsbaarheid, lichamelijke broosheid en passiviteit. De afgebeelde vrouwen bevinden zich in een gefeminiseerd universum van water en bloemen. Hun naakte, door een waterstroom voortdrijvende lichamen, zijn objecten van erotisch verlangen en hun schoonheid moet de aandacht hun anders-zijn verleggen. In het licht van de 'cult of invalidism' wijst dit werk op een mythe van vrouwen als zieke en zwakke wezens. Zoals inherent is aan mythes, doet deze zich voor als iets wat van nature zo is - ziekte zou immers een bij het vrouwelijk lichaam horende zwakte zijn - maar is het in feite een door de heersende ideologie geconstrueerd beeld van vrouwelijkheid. Het Ophelia-motief in het schilderij legt de nadruk op de afhankelijkheid, opoffering en passiviteit van de afgebeelde vrouwen. De vrouwen in *Water Serpents II* kunnen op deze manier gezien worden als *femmes fragiles*, waarmee het werk een stereotiep beeld van vrouwelijkheid representeert.

Zowel in *Judith I* als in *Water Serpents II* lijkt de schoonheid van de vrouwen samen te gaan met een problematische mythe rondom vrouwelijkheid. De *femme fatale* is een mooi en verleidelijk maar tegelijkertijd gevaarlijk wezen vanwege haar bedreigende seksualiteit, en de schoonheid van de *femme fragile* gaat samen met zwakte, lichamelijke broosheid en passiviteit. Hiermee construeren beide werken een bepaalde betekenis van vrouwelijkheid en representeren zij een beeld van de vrouw-als-ander. Het representeren van vrouwen als de 'andere', vreemde wezens, bijvoorbeeld in de vorm van *femmes fatales* of *femmes fragiles*, stelt de 'niet-ander' (mannen) in staat om hun eigen identiteit te vormen, en hiermee hun eigen superioriteit veilig te stellen (Stott 30).

Met dit onderzoek heb ik een bijdrage geleverd aan genderkritisch onderzoek naar de representatie van vrouwen in de kunst. De semiotiek vormde hierbij mijn methode om te analyseren hoe de schilderijen betekenis overbrengen: hiermee heb ik inzicht verkregen in de door ideologie bepaalde relatie tussen betekenaren en betekenden, en

daarmee ook in de cultureel geconstrueerde betekenissen van vrouwelijkheid die de schilderijen voortbrengen. Ook Barthes' notie van mythen en de werking van ideologie zijn belangrijk geweest in het denken over representaties die betekenis geven aan vrouwelijkheid. Verschillende feministische werken vormden een geschikt theoretisch kader om vastgeroeste relaties en culturele constructies bloot te leggen en te deconstrueren. Ik hoop hiermee bij te dragen aan het creëren van een groter bewustzijn omtrent mythevorming en de invloed daarvan op representaties van vrouwelijkheid in de kunst.

Aangezien de representatie van vrouwen een ten allen tijde terugkerend thema is binnen visuele cultuur, blijft dit een interessant en belangrijk onderwerp van studie. Nader onderzoek zou zich bijvoorbeeld kunnen richten op manieren waarop de *femme fatale* en *femme fragile* eventueel in andere werken van Klimt, in hedendaagse beeldende kunst of juist in populaire cultuur terug te zien zijn. Daarnaast zou er juist onderzoek naar andere vrouwbeelden binnen Klimts werk gedaan kunnen worden. Het gebruik van andere methodes kan weer nieuwe perspectieven bieden: een ecofeministische benadering zou bijvoorbeeld tot een vernieuwende interpretatie van *Water Serpents II* kunnen leiden. Het bestuderen van betekenis en representatie binnen de cultuurwetenschappen gaat over interpretaties - deze brengen nooit een absolute waarheid aan het licht (Hall 42). Onderzoeken als deze raken daarom onvermijdelijk verstrikt in een 'circle of meaning' (Hall 42). Uit interpretaties vloeien altijd weer nieuwe interpretaties voort; samen leiden deze tot een beter begrip van de cultuur, haar denkbeelden en haar uitingen.

Bijlagen



Afb. 1. Klimt, Gustav. Judith I. 1901. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. *Arthive*, arthive.com/gustavklimt/works/9600~Judith_and_Holofernes.



Afb. 2. Klimt, Gustav. Water Serpents II. 1907. Privécollectie. *Arthive*, arthive.com/gustavklimt/works/283780~Water_serpents_II.



Afb. 3. Gentileschi, Artemisia. Judith Slaying Holofernes. 1620. Uffizi, Florence. *Arthive*, arthive.com/artemisiagentileschi/works/388226~Judith_Slaying_Holofernes.



Afb. 4. Millais, Sir John Everett. Ophelia. 1851-1852. Tate Britain, Londen. *Arthive*, arthive.com/johneverettmillais/works/367341~Ophelia.

Bibliografie

- Bade, Patrick. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. Mayflower Books, 1979.
- Bal, Mieke, en Norman Bryson. 'Semiotics and Art History.' *The Art Bulletin*, jrg. 73, nr. 2, 1991, pp. 174-208. JSTOR, www.jstor.org/stable/3045790. Geraadpleegd 8 dec. 2019.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Vertaling Annette Lavers, Noonday Press, 1991.
- Buikema, Rosemarie. 'De verbeelding als strijdtoneel: Sarah Baartman en de ethiek van representatie.' *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, red. Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, Coutinho, 2015, pp. 113-129.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Cobbs, Clotilde Westcott Delara. *The Symbiotic Relationship Between Klimt and the Bourgeoisie for the Development of Artistic Identity*. 2018. Washington and Lee University, Honors Thesis.
- De Pourcq, Maarten, en Carl de Strycker. 'Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie: opvattingen, denkers en concepten.' *Draden in het Donker: Intertekstualiteit in Theorie en Praktijk*, red. Yra van Dijk, Maarten de Pourcq en Carl de Strycker, Vantilt, 2013, pp. 15-59.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford UP, 1986.
- Ehrenreich, Barbara, en Deirdre English. *Complaints and Disorders: The Sexual Politics of Sickness*. The Feminist Press at CUNY, 1973.
- Emonds, Friederieke B. 'Femme Fragile.' *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Red. Friederieke Eigler en Susanne Kord. Greenwood Publishing Group, 1997, pp. 165-166.
- 'Fin de siècle.' *Algemeen Letterkundig Lexicon*, 2012, DBNL. www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00836.php. Geraadpleegd 22 dec. 2019.

- Greer, Germaine. 'The Magnificent Exception.' *The Obstacle Race: the Fortunes of Women Painters and Their Work*, Secker & Warburg, 1979, pp. 189-207.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage, 1997.
- Harris, Roy, en T. J. Taylor. *Landmarks in Linguistic Thought: The Western Tradition from Socrates to Saussure*. 2e ed., Routledge, 1989.
- Hayman, Eleanor Ruth. 'Shaped by the Imagination: Myths of Water, Women, and Purity.' *RCC Perspectives*, no. 2, 2012, pp. 23–34. JSTOR, www.jstor.org/stable/26240358. Geraadpleegd 26 jan. 2020.
- Henrich, Sarah. 'Living on the Outside of Your Skin: Gustav Klimt and Tina Blondell Show Us Judith.' *Visual Theology: Forming and Transforming the Community Through the Arts*, red. Robin Margaret Jensen en Kimberly J. Vrudny, Liturgical Press, 2009, pp. 13-28.
- Janes, Regina. *Losing Our Heads: Beheadings in Literature and Culture*. New York UP, 2005.
- Kemperink, Mary G. 'Een beeld van een vrouw. 'Het type van de 'femme fragile' als bijdragen tot de beschrijving van het Nederlandse verhalend proza (1890-1910).' *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 85, nr. 6, 1992, pp. 179-494.
- Kleiner, Fred S. *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*. 14e ed., Cengage Learning, 2014.
- Lehmann, Ann-Sophie. 'De opstanding van Maria Magdalena in de feministische kunstgeschiedenis.' *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, red. Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, Coutinho, 2015, pp. 235-252.
- Mulvey, Laura. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema.' *Screen*, jrg. 16, nr. 3, 1975, pp. 6-18.
- Peters, Renate. 'The Metamorphoses of Judith in Literature and Art: War by Other Means.' *Dressing Up for War: Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*, red. Aránzazu Usandizaga en Andrew Monnickendam, Rodopi, 2001, pp. 111-126.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Routledge, 1988.
- . 'Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians.' *Woman's Art*

Journal, jrg. 4, nr. 1, 1983, pp. 39-47. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1358100.
Geraadpleegd 11 jan. 2020.

Rogoyska, Jane, en Patrick Bade. *Gustav Klimt*. Parkstone International, 2012.

Sine, Nadine. 'Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century.' *German Studies Review*, jrg. 11, nr. 1, 1988, pp. 9-29. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1430832. Geraadpleegd 28 nov. 2019.

Smelik, Anneke. 'Lara Croft, Kill Bill en de feministische filmwetenschap.' *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, red. Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, Coutinho, 2015, pp. 267-282.

Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*. Palgrave Macmillan, 1992.

Sturken, Marita, en Lisa Cartwright. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. 2e ed., Oxford UP, 2009.

Sully, Jess. 'Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle Art and Early Cinema.' *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, red. Helen Hanson en Catherine O'Rawe, Palgrave Macmillan, 2010, pp. pp 46-59.

Thomalla, Ariane. *Die Femme fragile: ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Bertelsmann-Universitätsverlag, 1972.

Thüsen, J. von der. 'Femme fatale en femme fragile: de mythisering van het vrouwbeeld in de late negentiende eeuw.' *De eeuwende 1900 (dl. 1): Geschiedenis en kunsten*, edited by André Klukhuhn, Studium Generale Universiteit Utrecht, 1993, pp. 55-81.

Wagener, Mary L. 'Fashion and Feminism in "Fin de Siècle" Vienna.' *Woman's Art Journal*, jrg. 10, nr. 2, 1989-1990, pp. 29-33. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1358209.
Geraadpleegd 18 jan. 2020.

Walton, David. *Doing Cultural Theory*. Sage, 2012.

Wieber, Sabine. 'Sculpting the Sanatorium: Nervous Bodies and Femmes Fragiles in Vienna 1900.' *Women in German Yearbook*, jrg. 27, 2011, pp. 58-86.