



Van Moedergodin tot Medusa

De slang als symbool voor mythologische vrouwen in hedendaagse kunst

Suzanne Wegh Studentnr: 3956377

Bachelor eindwerkstuk Kunstgeschiedenis, Patrick Van Rossem

Faculteit Geesteswetenschappen Universiteit Utrecht

April 2016

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: De slang als spiritueel symbool voor de vrouwelijke energie	6
Hoofdstuk 2: Een actieve rol voor de mythologische vrouw en de slang vanuit de kunstgeschiedenis	10
Hoofdstuk 3: De mythologische vrouw als protagonist	14
Hoofdstuk 4: Van moedergodin naar Medusa, symbool van vruchtbaarheid en destructie	16
Hoofdstuk 5: De kunstenares in de rol van de mythologische vrouw	19
Conclusie	21
Bijlagen	
Afbeeldingen	24
Literatuur	36
Online en overige bronnen	38

Inleiding

De slang is een eeuwenoud symbool in de kunstgeschiedenis en wordt nog steeds regelmatig gebruikt als symbool in, onder andere, mythologische onderwerpen in de hedendaagse beeldende kunst. Dit onderzoek zal zich richten op vrouwelijke kunstenaars die de slang als symbool gebruiken in de hedendaagse kunst. Hierbij zal de betekenis van dit symbool die door vrouwelijke kunstenaars wordt gebruikt in de hedendaagse context onderzocht worden en in relatie tot het oeuvre van deze kunstenaressen worden gebracht. Zo zullen de eeuwenoude mythologische betekenissen worden onderzocht en in verband gebracht worden met de hedendaagse visie die in de onderzochte kunstwerken wordt getoond.

De performancekunstenaar Carolee Schneemann (1939) deed in de jaren zestig onderzoek naar de slang die zij als een terugkerend symbool zag in de prehistorische en antieke kunstgeschiedenis. Zij zag het voornamelijk als een vergeten symbool voor de Moedergodin en zij gaf aan dat deze oude beelden mogelijk door vrouwen zijn gemaakt.¹ In haar opvattingen is de slang een symbool van vruchtbaarheid en leven, maar het dier krijgt een negatieve betekenis in latere verhalen, zoals in de mythe van Medusa en het Bijbelverhaal van de Zondeval.

Waar Schneemann keek naar de prehistorische betekenis van de slang als attribuut van de Moedergodin zoals ze werd weergegeven door vrouwen, zal dit onderzoek ingaan op de slang als symbolisch middel in hedendaagse, beeldende kunst die is gemaakt door vrouwen. Om dit symbool en het specifieke gebruik ervan te begrijpen zal er literatuuronderzoek worden gedaan. In eerste instantie zal er worden gekeken naar uitspraken in interviews en andere literatuur met daarin teksten en uitspraken van de kunstenaars. Op deze manier zal geprobeerd worden om de intenties en keuzes van deze kunstenaars te achterhalen en een betekenis te vinden voor de aanwezigheid van de slang in hun oeuvre. Daarnaast zal iconografisch onderzoek worden gedaan naar de symbolische betekenis van de slang in de kunstwerken.

Ten eerste zal er worden ingegaan op het onderzoek en enkele inzichten van Carolee Schneemann en haar benadering van de Moedergodin en de slang als prehistorisch en spiritueel symbool in haar werk.² Hierin komt de positieve betekenis van de slang naar voren, waarbij de aanbidding van de Moedergodin een rol speelt. Tevens speelt hierin zekere mate ritualisering en een verhouding tot het vrouwelijk lichaam een rol, wat ook te vinden is in het werk van Marina Abramović (1946).³ Deze performancekunstenaar werkt regelmatig met levende slangen, waarvoor de verschillende motieven in dit onderzoek aan bod zullen komen. In het eerste hoofdstuk zal de spirituele benadering van de slang in haar werk dan ook worden onderzocht.

Daarnaast kan het afbeelden van mythologische onderwerpen verschillende andere redenen hebben voor vrouwelijke kunstenaars. Het is een mogelijkheid voor hen om te reflecteren op de geschiedenis en de rol van de vrouw in de maatschappij in verschillende tijden. Zo kunnen kunstenaars de rol van de vrouw die in de mythe omschreven wordt interpreteren vanuit de blik van de schrijver van deze mythe, of juist vanuit een hedendaagse visie. Zo zouden bepaalde

¹ Carolee Schneemann, *More than meat joy*, New Paltz/ New York 1979, pp.234-235.

² Marija Gimbutas, 'Women and Culture in Goddess-Oriented Old Europe' in: *Weaving the visions. New Patterns in Feminist Spirituality* door Judith Plaskow en Carol P. Christ (red.), New York 1989, pp.63-64.

³ Charlene Spetnak, *The Spiritual dynamic in modern art: art history reconsidered, 1800 to the present*, New York 2014, paginanummering ontbreekt bij online versie:

<https://books.google.nl/books?id=97QaBgAAQBAJ&pg=PT242&lpg=PT242&dq=carolee+schleeman+mythology&source=bl&ots=4rJBjzEKCa&sig=ju4n7oxERc3f6F_Tve0EQsiBQCl&hl=nl&sa=X&ved=0CEsQ6AEwBmoVChMIgqi_9LShyAIVQekUCh1VcAOS#v=onepage&q=carolee%20schleeman%20mythology&f=false> (16-2-'16).

mythologische vrouwen als voorbeeld kunnen dienen voor een sterke, autonome vrouw. Daar tegenover staat natuurlijk de vrouw die in deze mythen door het patriarchaat wordt onderdrukt. Het beeld van deze vrouw kan in moderne kunst een voorbeeld vormen om juist tegen deze onderdrukking op te komen. De slang speelt vaak een rol met betrekking tot deze mythologische vrouwen in de werken die hier worden onderzocht. Door met moderne en hedendaagse kunst in te gaan op bekende mythen kunnen deze opnieuw begrepen worden en door er met een andere blik naar te kijken van commentaar worden voorzien.⁴

In het tweede hoofdstuk zal vervolgens worden ingegaan op deze rol van de mythologische vrouw en de actieve houding die aan vrouwen uit de kunstgeschiedenis worden gegeven door kunstenaars als Nancy Spero (1926-2009). Zij probeerde zich als vrouwelijke kunstenaar tevens actief te uiten tegen de oorlog in Vietnam. Deze relatie tussen het oorlogsgeweld en Spero's kunst is onder andere beschreven door kunsthistorici in moderne en hedendaagse kunst zoals Mignon Nixon in het boek *Nancy Spero: Dissidances*. Met deze en andere bronnen wordt aangetoond hoe Nancy Spero, naast haar politieke visie ook de geschiedenis van de rol van de vrouw in beeld brengt.⁵ Er zal naar haar werk worden gekeken vanuit de politieke lading die Spero erin heeft gebracht, in combinatie met de iconografische gegevens die zij leende uit de kunstgeschiedenis.

Als meest hedendaagse tegenhanger hiervan zal worden gekeken naar het werk van de Keniaanse kunstenaar Wangechi Mutu (1972). In haar werk speelt, naast feminisme, ook haar culturele achtergrond een belangrijke rol. Naast de Keniaanse en anderzijds Afrikaanse vormentaal zijn er ook "westerse" mythologische onderwerpen te vinden in haar werk waarin ook de slang regelmatig terugkomt. Hier gaat zij zelf regelmatig op in, maar haar werk is ook duidelijk beschreven in uitgaves bij tentoonstellingen en door veelzijdige hedendaagse conservatoren als Isolde Brielmeier.

Op het onderwerp van de actieve rol voor de vrouw in de kunstgeschiedenis volgend is het derde hoofdstuk gewijd aan vrouwelijke protagonisten in de kunst van deze hedendaagse kunstenaressen. Hier komt voor een deel de actieve vrouw weer naar voren, maar de vrouwen die onderwerp zijn van mythologische verhalen kunnen ook naar voren worden geschoven als protagonist door deze kunstenaars. Op deze manier wordt er een nieuw beeld geschept van deze vrouwen, die hierdoor niet langer het onderwerp zijn van de mannelijke blik. Voornamelijk het werk van Wangechi Mutu zal hier worden belicht, omdat zij deze rol voor de vrouw in haar werk benadrukt. De vrouwen in haar werk laten zien hoe de westerse blik en de blik van de media invloed hebben op hoe de (zwarte) vrouw wordt neergezet. Deze visies maken de vrouw tot een zowel esthetisch als angstaanjagend beeld in Mutu's werk.

Deze esthetiek die gepaard gaat met angst is ook een element dat duidelijk naar voren komt in de figuur van Medusa. Deze mythologische figuur is tevens een belangrijke bron voor verschillende hedendaagse kunstenaressen, omdat er verschillende manieren zijn om haar af te beelden en een boodschap mee te geven. Het vierde hoofdstuk zal dan ook gewijd zijn aan de manieren waarop Medusa wordt afgebeeld in de hedendaagse kunst door vrouwen en de verschillende betekenissen die aan haar iconografie verbonden zijn.

In het laatste hoofdstuk speelt de slang een rol als mythologisch wezen in de mythe die rond het leven van kunstenaars wordt gevormd. De slang is een eeuwenoud symbool met vele betekenissen en wordt met verschillende mythes geassocieerd. Kunstenaressen als Abramović en Mutu maken gebruik van deze associatie en hun eigen interpretaties om hun persoonlijke visies in

⁴ Clair van Damme en Francisca Vandepitte, *Mythische sporen in hedendaagse kunst*, Gent 1996, p.25.

⁵ Jane Blocker, *What the body cost: Desire, history, and performance*, Minnesota 2004, p.45.

hun werk te kunnen uiten. Hiermee speelt hun achtergrond een rol en vormen deze kunstenaressen zichzelf misschien tot een mythologische vrouw door hier met hun werk op in te gaan.

De slang is vanuit verschillende mythen en tijden een significant, symbolisch wezen, dat nu nog steeds invloed heeft op hedendaagse kunstenaars. De alleroudste mythe die hierop van groot belang is, is die van de Moedergodin. De slang die in haar iconografie voorkomt is later te zien als attribuut van andere mythologische vrouwen die als inspiratie gediend hebben in kunst van alle tijden, maar in de hedendaagse kunst nog steeds een plaats krijgen. Deze verschillende invloeden en betekenissen van de slang als symbool in hedendaagse kunst van vrouwen zal hier worden onderzocht en uitgezet.

Hoofdstuk 1: De slang als spiritueel symbool voor de vrouwelijke energie

“I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual powers. This source of “interior knowledge” would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship.” Carolee Schneemann, “Interior Scroll” in *More than Meat Joy*, 1979.

Vanuit beschrijvingen van het geloof in de Moedergodin in de Cro-Magnontijd door de folklorist en schrijver Donald Mackenzie (1873-1936) en een opdracht over symboliek ontstond bij Carolee Schneemann in de jaren '60 interesse in de slang als symbool.⁶ Dit symbool wordt in haar onderzoek beschreven vanuit de vroegste vormen van kunst uit de prehistorie. Deze blijkt een attribuut te zijn van de Moedergodin. Daarnaast zag Schneemann een overeenkomst in de vorm van de slang en de innerlijke vorm van de vagina, waardoor het afbeelden van de slang door vrouwen volgens haar in de geschiedenis een soort oer-kennis wordt over het eigen, vrouwelijke lichaam. Hiernaar verwijst ze ook wanneer ze het heeft over haar eigen werk *Interior Scroll* uit 1975, waarbij ze een lange strook opgerold papier uit haar vagina haalt en voorleest. De opgerolde strook neemt de vorm van de vagina aan en wordt uitgerold als een slang.

Ze gebruikt echter deze slangenfiguur het meest letterlijk als verwijzing naar de Moedergodin in een van de zesendertig foto's die haar performance serie *Eye Body: 36 Transformative Actions* uit 1963 documenteert (zie afb. 1 in bijlage).⁷ Ze nam hiervoor plaats in haar studio, waar ze een installatie had opgebouwd met materialen als gebroken glas, licht en bewegende delen die samen een ritmisch geheel vormden.⁸ Ze besloot dat ook haar lichaam binnen deze installatie als materiaal gebruikt kon worden. Door zichzelf in deze performance fysiek te transformeren op basis van een ritueel gebruik van verschillende materialen en door zichzelf in trance te brengen wist Schneemann haar lichaam om te vormen tot een object, dat zij als materiaal gebruikte in de performance. In de betreffende zwart-witfoto poseert de kunstenaar frontaal naakt en liggend met twee speelgoedslangen geplaatst op haar buik en borst, terwijl ze haar armen omhoog houdt achter haar hoofd. Midden op haar gezicht is een donkere, verticale lijn geschilderd. De nadruk ligt hier op het naakte lichaam en met name de donkere figuren van haar vulva en de slangen.⁹

Carolee Schneemann reageert met dit werk ook op het vrouwelijk naakt als willoos object, zoals dat in de kunstgeschiedenis veel voorkomt. Ze gaat hier tegenin door zichzelf te plaatsen als een actief object en ziet zichzelf en haar naakte lichaam in het werk als kunstenaar of schepper zelf, die primitieve, archaische kracht en energie bijeenbrengt door het als materiaal te gebruiken.¹⁰ Door haar latere onderzoek naar antieke voorwerpen die de Moedergodin representeerden of verwezen naar haar aanbedding, zag ze wat haar gebruik van het lichaam als beeld inhield. Dit toont zij ook aan in haar artikel *The obscene body/politic* uit 1991. Hierin noemt ze de slang als een symbool dat net als de halve maan en ook ying en yang door een simpele beweging kan worden gemaakt vanuit een

⁶ Schneemann 1979, (zie noot 1), pp.234-235.

⁷ Schneemann 1979 (zie noot 1), p.52, performance werd vastgelegd door de IJslandse kunstenaar Erró (1932) in Schneemann's appartement in New York.

⁸ Rebecca Schneider, *The explicit body in performance*, Londen/New York 1997, p.29.

⁹ Schneemann 1979 (zie noot 1), p.52.

¹⁰ Idem, p.52.

dieper visueel bewustzijn, waardoor het beeld dat zij schetst zowel een archaïstische godin kan verbeelden als eigentijdse taboes doorbreken.¹¹

Daarnaast gaat Schneemann tegen het Freudiaanse idee van penisnijd in. Dit idee houdt in dat vrouwen een gebrek hebben door het ontbreken van de penis, wat hen uiteindelijk van mannen afhankelijk maakte.¹² Verschillende feministen waren het niet eens met dit idee, omdat het de ongelijkheid in autoriteit tussen mannen en vrouwen benadrukte. Door haar naakte lichaam en vulva met een kalme energie te presenteren als zijnde een godin toont Schneemann dat er geen gebrek is aan kracht en autoriteit in het vrouw-zijn. Volgens Freud zou het symbool van de slang of andere fallische symbolen in combinatie met de Moedergodin of andere vrouwelijke goddelijke figuren die uit de Moedergodin zijn voortgekomen, hun oorsprong hebben in het beeld van de Totale Moeder die zowel borsten heeft als een penis.¹³ Dit beeld komt voort uit de ontwikkeling van het (mannelijke) kind, dat niet weet dat de moeder geen penis heeft. Zo wordt ook de Egyptische Moedergodin Mut afgebeeld als zowel een mannelijke als vrouwelijke godheid, omdat zij zelf niet geboren is uit een levend wezen. Door op Freuds manier te kijken naar het symbool van de slang zou het betekenen dat de vrouwelijke goden met andere woorden iets 'missen', terwijl Schneemann, met anderen, het hier niet mee eens is en juist een eigen bron van energie ziet in de baarmoeder en vrouwelijke genitaliën. Ze tracht haar lichaam ook met dit inzicht te presenteren door de nadruk te leggen op de donkere vulva met daarbij de statigheid en symbolen zoals de slang van de godin. Het is op deze manier dat zij bijvoorbeeld in *Eye/Body* de aanwezigheid van de energie van de godin en de baarmoeder openbaart.¹⁴

Door de vrouwelijke geslachtsorganen op deze manier te benaderen en haar eigen lichaam te tonen en actief te gebruiken in haar performances geeft Schneemann ook een nieuwe visie op de rol van de vrouw in de kunstgeschiedenis, die ook bij andere kunstenaars terug te zien is. Waar de vrouw eerst een passief object was in de kunst die voornamelijk door mannen werd gemaakt, gebruikt Schneemann het actieve lichaam in haar werk, en ze legt hierbij de nadruk op het geslacht. Hierdoor is nog steeds het vrouwelijk lichaam het onderwerp van het werk, maar nu als actief medium binnen de kunst. In het geval van Schneemann wordt het lichaam op een ritualistische manier ingezet in haar werk, waarbij ook kan worden gedacht aan de rituele aanbidding van de Moedergodin. In feite voert zij het vrouwelijk kunstenaarschap expliciet op. Tevens legt Schneemann de nadruk op de actieve houding van de vrouw en het vrouwelijk lichaam in haar werk, ook wanneer ze met meerdere performers werkt. Daarnaast verwacht ze actieve interactie met het publiek tijdens haar performances.¹⁵ De actieve rol die voor de vrouw in de kunstgeschiedenis op deze manier wordt gecreëerd is van belang geweest voor verschillende feministische kunstenaars na haar. Deze visie over de rol van de vrouw in de kunstgeschiedenis is ook terug te vinden in het werk van Nancy Spero, dat in het volgende hoofdstuk zal worden toegelicht.

De Moedergodin is vanuit de prehistorie overigens meer dan alleen een moederfiguur, zij is de bron van creatie. Haar functies worden later opgesplitst in andere figuren en symbolen in religies die voortkomen uit het oer geloof, wanneer economieën zich beginnen te ontwikkelen in de

¹¹ Sylvie Laura Simonds, *A countercultural movement: Examining Carolee Schneemann's Kinetic Theatre between 1963 and 1970*, Montreal 2013, p.61 en Carolee Schneemann, 'The obscene body/politic' in: *Art Journal* 50 (2014) 4 (Mei), p.29.

¹² Jane Gallup, *Feminism and Psychoanalysis: the daughter's seduction*, Palgrave Macmillan 1982, p.69 en p.84.

¹³ Ekaterina Sukhanova en Hans-Otto Thomashoff (red.), *Body image and identity in contemporary societies: psychoanalytical, social, cultural and aesthetic perspectives*, Routledge 2015, p.70.

¹⁴ Amelia Jones, "'Presence' in absentia' in: *Art Journal* 56 (1997) 4, p.12.

¹⁵ Schneemann 1979 (zie noot 1), pp. 9-10.

samenleving. Ze is in eerste instantie geefster van leven, voedsel, vocht en geluk, maar ook degene die alles kan wegnemen, ofwel de dood.¹⁶

De Godin heerst over de aarde, door planten te laten groeien en te zorgen dat mensen en dieren hier kunnen leven. De slang is door zijn constante contact met de grond daarom ook een symbool voor de aarde. Daarnaast is het een terugkerend symbool voor de vrouwelijke seksualiteit, maar ook van de onderwereld; kortom is zij een symbool voor het begin van leven en energie maar ook het einde hiervan. Ook in Zuid-Amerikaanse religie is de slang die zich in zijn eigen staart vastbijt hier een symbool van dat vaak terugkomt evenals een symbool is dat staat voor een oneindige cyclus.¹⁷

Het rituele aspect dat bij de aanbedding van de Moedergodin hoort, is terug te vinden in de performances van bijvoorbeeld Marina Abramović. Wanneer het gaat om spiritualiteit in hedendaagse (performance)kunst gemaakt door vrouwelijke kunstenaars, is het dan ook bijna niet mogelijk om niet in te gaan op haar werk. In haar oeuvre heeft ze enkele malen levende slangen gebruikt, waarbij verschillende mythologische elementen terug komen binnen de symbolische betekenis van de slang. Hierin komen zowel verwijzingen naar de Moedergodin als naar Griekse en andere mythen in terug.

Zowel tijdens het werken met kunstenaar Ulay (pseudoniem van Frank Uwe Laysiepen) (1943) als na de breuk van deze jarenlange levens- en werkpartner, maakte Abramović spiritueel werk waarbij haar performances vaak langere tijd doorgingen. Voor hun breuk hebben ze elkaar negentig dagen tegemoet gelopen op de Chinese muur, om in het midden voor altijd afscheid te nemen. *The Lovers (The Great Wall: Lovers at the Brink)* uit 1988 zou hun laatste samenwerkende performance zijn. Door de verhalen van de lokale bevolking over de geschiedenis van de muur, lijkt deze tocht een belangrijke bron te zijn voor haar interesse in alchemie en energieën. Met name de legende dat onder de Grote muur een draak of serpent van koper ligt die in gevecht was met een ijzeren draak bleek inspirerend te zijn.¹⁸ Hiervoor al geloofde de kunstenaar al in een kosmische energie, die ze als jong meisje verbeeldde als vrouw, bij wie het universum een steentje in haar schoen was.¹⁹

Deze ideeën over energetische en spirituele zaken zijn later nog steeds te zien, wanneer Abramović bijvoorbeeld slangen over haar lichaam en hoofd laat kruipen in verschillende werken zoals *SSS (afb.2)* uit 1989, waarin beelden van de kunstenaar met de slang om haar hoofd vergezeld gaan met een narratief over haar leven en *Dragon Heads (afb.3)* uit 1990, beide in samenwerking met de videokunstenaar en regisseur Charles Atlas. Ze noemt hierbij de manier waarop de slangen de energie van haar lichaam volgen als bron van de performance. Ze probeert tijdens deze performance de slangen te beheersen door zich op haar eigen energiebanen te focussen en zo de slangen te leiden over haar lichaam.²⁰ Daarnaast lijken deze performances door de slangen op en rond het hoofd van de kunstenaar ook te verwijzen naar de mythe over Medusa, waar dieper op in zal worden gegaan in het vierde hoofdstuk.

Hiervoor gebruikte ze samen met Ulay ook een slang in het werk *Three* (zie afb. 4) uit 1978, waarbij de twee kunstenaars tegenover elkaar liggend op de grond de aandacht van deze slang

¹⁶ Gimbutas 1989 (zie noot 2), pp.67-68.

¹⁷ Gloria Anzaldúa, "Entering into the serpent" in: *Weaving the visions. New Patterns in Feminist Spirituality* door Judith Plaskow en Carol P. Christ (red.), New York 1989, pp.82-83.

¹⁸ James Wescott, *When Marina Abramović dies. A Biography*, Massachusetts 2010, p.181 en p.205.

¹⁹ Idem, pp.23-24.

²⁰ Mary Richards, *Marina Abramovic*, Routledge 2009, p.21.

probeerden te winnen door in een fles te blazen. De slang heeft hier volgens de kunstenaars dan ook een mystieke kracht, omdat het dier energie kan voelen, en symboliseert daarmee ook de energiebanen die door de menselijke ruggengraat gaan. Door middel van spirituele oefeningen zou de mystieke slang in de kunstenaars kunnen worden gewekt, waarmee ook een connectie zou worden gemaakt met de levende slang in de performance.²¹

Naast de spirituele elementen, waarvan de levende slang een symbool wordt voor de spirituele energie die Abramović zegt te voelen, gebruikt de kunstenaar het dier ook als symbool om haar eigen leven tot mythe te maken in de werken *The Biography* die sinds 1989 worden opgevoerd, en *Biography Remix* uit 2004 (zie afb.5).²²

In deze laatstgenoemde performance, die een aangepaste versie is van *The Biography* die zij sinds 1989 met enige regelmaat opvoert, komt het leven vanaf de geboorte en het werk van Marina Abramović voorbij op het toneel. Ze kan dan ook scènes toevoegen naarmate haar leven nog vordert, maar in feite wordt het leven van de kunstenaar beschouwd in vogelvlucht, waarbij haar performancewerk in topsnelheid voorbijkomt, in zowel nagespeelde vorm als op beeldschermen. In dit werk lijkt de Moedergodin tevens een rol te spelen.

In de openingscène van zowel *The Biography* als *The Biography Remix* hangt de kunstenaar namelijk boven het podium, met een ontbloot bovenlichaam en slangen in beide handen. Hiermee verwijst zij naar het beeld van de Griekse slangengodin die door de archeoloog Arthur Evans in 1903 werd gevonden in Knossos, Kreta en ongeveer 1600 voor Christus werd vervaardigd (afb. 6).²³ Ook Carolee Schneemann ziet overigens een overeenkomst met dit beeld en haar eigen verbeelding van de Godin in *Eye Body* (afb.1).²⁴

Deze godin zou macht hebben over de vrouwelijke energie en is met haar ontblootte borsten een vruchtbaarheidssymbool waarbij de slangen eveneens tekens zijn voor vruchtbaarheid. Daarnaast was deze slangengodin een symbool voor de onderwereld, wederopstanding en eeuwige jeugd. Door zichzelf op deze manier te verbeelden en op deze manier een werk over haar eigen leven te brengen, wordt de persoonlijke biografie van Abramović een mythe die zichzelf verteld, omdat het leven en werk van de kunstenaar tot een kunstwerk worden verheven. De betekenis van de godin als Moedergodin met macht over de vrouwelijke energieën, het begin en het einde passen dan ook goed in dit biografische werk, waarin Abramović zelf haar leven en werk beheerst als zijnde de godin, wanneer ze boven een podium als godinnenbeeld hangt terwijl haar leven wordt nagespeeld. Daarnaast zou het kunnen dat het beeld van de slangengodin die als Moedergodin kan worden gezien een van de vroege voorlopers is geweest van de figuur die uiteindelijk als Medusa werd geïnterpreteerd, naar wie Abramović vaker verwijst.²⁵ Hier zal nog dieper op worden ingegaan.

²¹ Charles Green, 'Doppelgangers and the third force: the artistic collaborations of Gilbert&George and Marina Abramovic/Ulay,' in: *Art Journal* 59 (2000) 2, p.40.

²² Jovanna Stokić, 'The art of Marina Abramović: Leaving the Balkans, entering the other side' in: Klaus Biesenbach, *Marina Abramović. The artist is present*, uitgave bij tentoonstelling MoMA, New York 2010, p.23.

²³ Publicatie van het Archeological Institute of America over de opgravingen van het paleis van Knossos <<http://archive.archaeology.org/0101/abstracts/goddess.html>> (10-12-'15) en Dr. Alena Trckova-Flamee

"Minoan snake goddess" in *Encyclopedia Mythica*

<http://www.pantheon.org/articles/m/minoan_snake_goddess.html> (10-12-'15).

²⁴ Schneemann 2014 (zie noot 11), p.30.

²⁵ A.L. Frothingham, 'Medusa, Apollo and the Great Mother' in: *American Journal of Archeology* 15 (1911) 3 (jul-sep, p.349).

Hoofdstuk 2: Een actieve rol voor de mythologische vrouw en de slang vanuit de kunstgeschiedenis

“Up to now men and the term “man” have been used to symbolize both women and men. I decided to view women and men by representing women not just to reverse history but to see what it means to view all this through the depiction of women.” Nancy Spero, 1979.²⁶

Naast het teruggrijpen naar de symbolen van de Moedergodin in haar werk heeft Carolee Schneemann gekeken naar de verdere kunstgeschiedenis die over vrouwen gaat. Ze geloofde dat de beelden die ze onderzocht van vrouwelijke kunstenaars waren, en probeerde haar eigen lichaam actief als vrouw in haar werk te plaatsen. Op deze manier verbrak ze de rol van de passieve vrouwelijke naakten die als producten van een mannelijke blik vaak te vinden waren in de kunstgeschiedenis. Hierin is het ook nog van belang dat de slang door de kunstenares als symbool voor de energie van de baarmoeder wordt gebruikt, in tegenstelling tot de met name Freudiaanse visie waarin de slang de ontbrekende penis vervangt in de beelden van de Moedergodin.

Deze kunsthistorisch actieve rol van de vrouw komt tevens voor in het werk van Nancy Spero. Zij maakte gebruik van mythologische iconografie in veel van haar werk, waarbij klassieke figuren, die werden overgenomen uit (kunst)historische bronnen, werden gereproduceerd door middel van zinkdruk sjablonen. Hiervoor gebruikt ze voornamelijk beelden van vrouwen uit de kunstgeschiedenis en de media. Verder kunnen de terugkerende symbolen in Spero's werk op verschillende, uiteenlopende mythologische, klassieke en kunsthistorische bronnen worden teruggeleid.

Het belangrijkste voorbeeld hiervan zijn de hoofden die met opengesperde mond en uitgestoken tong zijn afgebeeld in het werk van Nancy Spero. Deze hoofden zijn regelmatig te zien op de driekoppige slangen die ook geregeld terugkeren in het oeuvre van Spero, bijvoorbeeld in de *Codex Artaud* (afb. 7) uit 1971.²⁷ In dit werk, dat in 38 delen op grote papieren vellen is gemaakt, worden teksten van de schrijver en acteur Antonin Artaud geplaatst in een picturaal vrij leeg vlak waarin iconografische elementen uit bijvoorbeeld het Egyptische Dodenboek worden afgebeeld. Met deze combinatie van beelden en geschreven woorden zegt Spero zich te kunnen uiten als vrouwelijke kunstenaars.²⁸

Het hoofd met de opengesperde mond en uitgestoken tong is echter soms frontaal afgebeeld, waardoor het kan worden teruggevoerd naar de manier waarop Medusa in de oudheid werd afgebeeld. *She turns men to stone* uit 1996 (afb.8) is hiervan het meest duidelijke voorbeeld, waarin het met slangen gekroonde hoofd van de figuur van Medusa met de uitstekende tong exact is overgenomen van een Pan Atheense amfora uit de 5e eeuw voor Christus (afb.9).²⁹ Spero plaatst een afbeelding van het gezicht van deze Medusa op een abstracte, meerkleurig gevlakte achtergrond, waar verder geen verwijzingen naar het verhaal van Medusa te zien zijn. Op de originele vaasschildering wordt de monsterlijke vrouw echter achterna gezeten door Perseus, die uiteindelijk de held is van het verhaal door haar te verslaan. Nu kiest Spero er voor om alleen Medusa af te

²⁶ Mignon Nixon 'Book of Tongues' in: *Nancy Spero: Dissidances*, Barcelona 2008, p.43.

²⁷ Christopher Lyon, *Nancy Spero. The Works*. Munich, Berlin, London, New York 2010, pp. 40 en 51.

²⁸ Mignon Nixon, 'Spero's Curses', in: *October* 122(2007), p.26 en p.30.

²⁹ Figuur van Medusa op de roodfigurige amphora uit de 5e eeuw voor Christus, nu te vinden in de Staatliche Antiksammlungen und Glyptothek in München < <http://www.uark.edu/campus-resources/dlevine/WLIT2323.html> > (13-11-2015), zie afbeelding in bijlage.

beelden en haar met de titel *She turns men to stone* een actieve rol te geven als vrouw die mannen versteende. Hierbij beeldt de kunstenares de originele protagonist, Perseus, niet af, terwijl deze op de vaasschildering wel is afgebeeld terwijl hij de gorgoon achtervolgt. Door de man niet af te beelden en Medusa los weer te geven van de mythologische context en de angst die zij vertegenwoordigt, wordt er een andere kijk gegeven op de figuur van Medusa. Ze is nu los te zien van de mythe en wordt geportretteerd als een individu dat onafhankelijk van de man als lachende vrouw kan bestaan.³⁰

Over de betekenis van de verschillende vormen van de slang in het werk van Nancy Spero is weinig geschreven. Toch komt de slang met het mensenhoofd regelmatig terug en is het zichtbaar in veel van het werk dat ze maakte met betrekking tot de verschrikkelijke, door de media verspreide beelden van de Vietnamoorlog (1955 - 1975). De hoofden met uitstekende tongen zijn in verschillende werken terug te vinden en lijken te verwijzen naar het schilderij *Guernica* (afb.10) dat Picasso (1881-1973) schilderde in 1937 naar aanleiding van de bombardementen op het gelijknamige stadje in Spanje in hetzelfde jaar. Zelf verwijst de kunstenares overigens naar het rijk verlichte middeleeuwse manuscript met het commentaar op de Apocalyps dat door Beatus van Liébana in de 8^e eeuw is vervaardigd.³¹ Net als in deze werken wordt de verschrikking en de onmacht met gestileerde gezichten en opengesperde monden uitgedrukt, die weliswaar hysterische emotie verbeeldden, maar ook een relatie tussen geweld en seks lijken te vormen.³² Overigens schilderde Nancy Spero in de jaren '60 regelmatig bommen die menselijke vormen aannamen in haar *War Series* met de mediabeelden van de Vietnamoorlog als bron.³³ *Male Bomb* uit 1967 (afb.11) is een van deze werken, waarin zij een exploderende bom als een mannelijke entiteit verbeeldt. Hierin is in gouache en inkt met grove gebaren een mannelijke figuur afgebeeld die twee hoofden heeft die en profiel zijn afgebeeld met uitgestoken tong. Ook de dynamisch geïllustreerde fallussen van de manfiguur eindigen in vergelijkbare hoofden. Deze fallusvorm lijkt zo een beginnende vorm aan te nemen van een slang die later in veel van Spero's werken terugkomt.³⁴ In dit geval staat de slang dus niet symbool voor het vrouwelijke lichaam zoals bij voorgaande kunstenaars werd gezien, maar is er juist een duidelijke associatie met de fallus, die mogelijk te associëren is met het geweld in Vietnam dat Spero als mannelijke razernij interpreteerde.³⁵

Daar komt bij dat de uitgestoken tong ook kan worden gezien als een fallussymbool, waarmee ook de mannelijke stem geassocieerd kan worden. Zo werd met de uitgestoken tong en de opengesperde mond het maken van geluid verbeeld in Egyptische hiërogliefen, maar de open mond kan ook worden geassocieerd met de vorm van de baarmoeder, die leven geeft aan het woord.³⁶ Door de fallische vorm van de afgebeelde tong wordt er een mannelijke associatie toegevoegd.³⁷ Nancy Spero geeft aan dat zij zich als vrouw slechts kon uiten in haar woede, angst en pijn door middel van statements van mannen, zoals zij deed in het complexe werk *Codex Artaud* (1969-1972),

³⁰ Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary art: The revolutionary power of women's laughter*, Routledge 2002, p.26.

³¹ Lyon 2010 (zie noot 27), pp. 96-99 en Nixon 2008 (zie noot 22), p.30.

³² Nixon 2008 (zie noot 26), p.34.

³³ Nancy Spero over haar werk met betrekking op de Vietnamoorlog in de documentaire die uitkwam bij de tentoonstelling *Otherworlds* in 2003, <<https://vimeo.com/79101581>> (21-01-2016).

³⁴ Lyon 2010 (zie noot 27), p. 83.

³⁵ Nixon 2008 (zie noot 26), p.34.

³⁶ De baarmoeder werd beschreven als begin van de adem en het woord of Logos door psycholoog Eric Naumann in zijn 'Great Mother', waarin Nancy Spero ook geïnteresseerd was: Lucy Bradnock, 'Lost in translation? Nancy Spero/Antonin Artaud/Jacques Derrida' in: *Papers of surrealism* 3 (2005), p.7.

³⁷ Lyon 2010 (zie noot 27), p.139.

waarin ze uitspraken van de vaak vrouwonvriendelijke en geestelijk zieke toneelschrijver Artaud uit hun context gebruikt en toont in een serie werken op groot formaat, waarmee ze de hysterie en schreeuw overbracht van zowel Artaud als haarzelf (afb.7).³⁸ Op deze manier kan de tong die wordt uitgestoken worden gezien als de mannelijke stem die Nancy Spero zich als vrouw gedwongen voelde aan te nemen, naast de wanhoop die uit deze gezichtsuitdrukkingen spreekt. Na 1973 gaat ze zich echter meer richten op de vrouw in de geschiedenis en geeft ze deze weer als protagonist vanuit een vrouwelijk perspectief. Ze werkt hierbij met beelden van vrouwen die een actieve rol hebben, wat in de tijd waarin passieve vrouwen het ideale vrouwenbeeld vormden, als onvrouwelijk gezien werd vanuit een door mannen geleide maatschappij.³⁹

Ook in het latere werk *Eve and the Serpent* uit 1995 (afb. 12) komt ritmisch de vaste vorm terug van de driehoofdige slang met het menselijke gelaat en de uitgestoken tong die eerder te zien was in de *Codex Artaud*. Dit keer zijn deze geplaatst op een vergelijkbare achtergrond als *She turns men to stone* (afb. 11). Centraal in het beeld zien we de slang die Eva de appel aanbiedt. Deze heeft echter een andere vorm dan de traditionele iconografie van de slang in de tuin van Eden en de Zondeval, en is te zien als slang met een vrouwelijk gezicht en ontblote borsten. Deze vorm van de slang is te herleiden tot representaties in middeleeuwse manuscripten, waarin de slang vanaf de dertiende eeuw vaak afgebeeld werd met een vrouwenhoofd. Het hoofddekseel dat deze hybride slang/vrouwfiguur draagt, geeft overigens aan dat zij een getrouwde vrouw was.⁴⁰ Daarnaast werden regelmatig vleugels aan de slang toegevoegd, wat ook in deze versie van *Eve and the Serpent* te zien is, wat gerelateerd is aan de manier waarop de duivel werd afgebeeld in de middeleeuwen.⁴¹ De iconografie van de slang met het menselijk gezicht in Spero's werk zou dan ook letterlijk vanuit de iconografie van de slang uit middeleeuwse manuscripten kunnen zijn overgenomen, aangezien Spero regelmatig op deze manier figuren uit oude bronnen heeft gebruikt als deel van haar werk om de vrouw vanuit de kunsthistorie uit te lichten. Overigens is de terugkerende iconografie in het werk van Spero te verklaren door het feit dat zij door artritis gedwongen werd tot het werken met sjablonen en zinkdrukken van figuren uit haar eerdere oeuvre.⁴²

De gekozen iconografie van de slang als gehuwde vrouw heeft hier ook te maken met de verraderlijkheid van de vrouw volgens de middeleeuwse interpretatie. Met het uiterlijk van een gehuwde vrouw lijkt de slang voor Eva betrouwbaar. Toch geeft ze als slang onder deze valse voorwendselen de naïeve Eva slecht advies dat leidt tot de Zondeval.⁴³ Door juist deze iconografie en interpretatie van het verhaal af te beelden krijgt de vrouw als slang een actieve rol in de Zondeval. Het lijkt hier dat niet Eva naïef doet wat haar verteld wordt, maar dat ze actief om de tuin geleid wordt door een vrouwelijke verraadster. Op deze manier zou de vrouw in deze iconografie niet slechts subject hoeven te zijn, maar wordt zij zo ook een actieve bron voor de uitkomst van het verhaal.

Spero lijkt in haar werk dan ook bewust te kiezen voor symbolen en figuren die de vrouw als actieve kracht weergeven. Zo geeft ze vrouwen als Medusa en verschillende godinnen weer die gebaseerd zijn op beelden uit de kunstgeschiedenis. Spero gaat bijvoorbeeld in op mannelijke

³⁸ < <http://sigliopress.com/nancy-spero-tongue-torture-and-free-rein-by-catherine-de-zegher/> >(15-11-2015).

³⁹ Lyon 2010 (zie noot 27), pp.181-182.

⁴⁰ Frances Gussenhoven, 'The serpent with a matron's face: Medieval iconography of Satan in the Garden of Eden', in: *European Medieval Drama* 4(2004), p.207.

⁴¹ Idem, pp.208-209.

⁴² Lyon 2010 (zie noot 27), pp. 192-193.

⁴³ Idem, pp.223-224.

angsten, van Artaud's vrouwenhaat tot Freuds theorie over castratieangst. Hiermee reflecteert de kunstenaar ook op de actieve rol van vrouwen die niet werd getoond in de kunstgeschiedenis, door de vrouwelijke figuren uit hun context een nieuwe, actieve rol te geven in haar werk. Deze geven op hun beurt weer een stem aan Spero's gevoelens over oorlog en marteling en maken haar de actieve vrouwelijke kunstenaar die ze weergeeft in haar werk. Hierin is de invloed van de filosofe, historica en feministische auteur Hélène Cixous te zien, die in 1976 al schreef dat de vrouw over zichzelf en de geschiedenis van vrouwen moest schrijven. Alleen op deze manier kon ze zichzelf actief in de geschiedenis en de wereld een plek geven. Voorheen werd deze geschiedenis door mannen geschreven, maar de vrouw zou zichzelf moeten beschrijven om los te breken uit de mannelijke suprematie.⁴⁴

Door te kiezen voor beelden van historische en mythologische vrouwen en deze te plaatsen in haar werk als actief subject beschrijft Spero zichzelf als vrouwelijke kunstenaar in beelden uit de geschiedenis en belicht zo de vrouwelijke onderwerpen in de kunstgeschiedenis als actieve dragers hiervan.

⁴⁴ Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', in: *Signs* 1 (1976) 4, pp. 875-876.

Hoofdstuk 3: De mythologische vrouw als protagonist

“Woman must write herself: must write about women and bring women to writing from which they have been driven away as violently as from their bodies...Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement” H el ene Cixous in *The Laugh of the Medusa* 1976.

Het gebruik van bestaande representaties van historische en mythologische vrouwen die te zien was in Nancy Spero’s werk is ook terug te vinden in de collages van Wangechi Mutu, een kunstenares afkomstig uit Kenia die nu in New York werkt en woont. Hoewel zij net als Spero speelt met het beeld van de vrouw door de geschiedenis heen, komt er door haar achtergrond een postkoloniaal element in haar werk naar voren, waarbij ze ingaat op de manier waarop zij als zwarte vrouw in het westen wordt gezien en ook gestereotypeerd.⁴⁵ Naast de actieve rol die de vrouw in het werk van deze kunstenaars krijgt, komt er ook een nieuwe rol als protagonist voor de vrouwen in de mythes die het werk inspireerden. De vrouwelijke figuren in het werk van Mutu zijn vaak gebaseerd op foto’s uit tijdschriften, waarmee ze regelmatig onderwerpen als Eva en de slang, Medusa en andere westerse mythen verbeeld.

De basis van het werk van Wangechi Mutu ligt hiermee in het algemene beeld van de mooie doch afschrikwekkende vrouw die vaak ook terugkomt in mythologische verhalen, en met dit beeld legt ze tevens een verband met haar eigen identiteit als zwarte vrouw.⁴⁶ Door middel van collagetechnieken scheidt Mutu een nieuw beeld van bestaande of nieuwe mythen, die gebaseerd zijn op realiteiten die in de populaire media te zien zijn. Haar figuren worden composiet gevormd uit beelden uit tijdschriften en pornografische bladen die relevant zijn voor de politieke en feministische boodschap die zij wil geven met haar werk.

Net als Nancy Spero beeldt Mutu de vrouwen in haar werk uit als trotse protagonisten, maar deze vrouwen zijn vaak toch op een of andere manier beschadigd. Door de figuren op te bouwen uit beelden als collage heeft de kunstenares al een vorm van geweld gebruikt, door deze beelden te knippen en te snijden en vervolgens te rangschikken in haar compositie. Daarnaast zijn de vrouwen die zijn afgebeeld vaak verminkt en missen ledematen of ze worden gepresenteerd in een hybride vorm. Deze vorm kan worden geïnterpreteerd als het geweld tegen zwarte vrouwen in de omgeving waarin Mutu zich bevond en de consequenties van de burgeroorlogen en politieke onrust in Afrika in de jaren ’90. Volgens kunsthistorica en curator Isolde Brielmeier tonen deze vrouwen de tegenstellingen tussen een ideaalbeeld en de realiteit, ofwel het beeld van Afrika dat men heeft in het westen en de actuele realiteit daar.⁴⁷

Daarnaast is de rol die Wangechi Mutu zelf heeft in haar geglobaliseerde leven als Keniaan in New York en de algemene identiteit van Kenia van belang als bron van de hybride figuren in haar werk.⁴⁸

Le Noble Savage 2006 (afb.13) is een van de werken dat vaak wordt genoemd in literatuur wanneer het gaat om deze elementen in het werk van Mutu. In dit werk is een Afrikaanse vrouw

⁴⁵ Ekow Eschun, *Wangeschi Mutu. Yo. n. I*, uitgave bij tentoonstelling Victoria Miro Gallery, 24 november 2007 – 19 januari 2008, pp.1-3.

⁴⁶ Tara McDowell, *New Work: Wangechi Mutu*, uitgave bij tentoonstelling *The New Work* in San Fransisco Museum of Modern Art 16 december 2005 – 2 april 2006, paginanummering ontbreekt.

⁴⁷ Isolde Brielmaier, ‘Wangechi Mutu: Re-Imagining the World’ in: *Parkett* 74 (2005), p.7.

⁴⁸ Interview in Mother Jones van Benjy Hansen-Jones met Wangechi Mutu geschreven op 2 oktober 2013 <<http://www.motherjones.com/media/2013/10/interview-collage-artist-wangechi-mutu-fantastic-journey>> (02-01-2016).

verbeeld van wie de linkerarm in een palmboom eindigt, waarin enkele papegaaien zich hebben genesteld, en meer vogels omheen lijken te vliegen. Verder is deze *Noble Savage* omringd door hoog gras, waarvan haar rokje ook gemaakt lijkt te zijn. Op deze manier is deze vrouw opgebouwd als collage van verschillende wilde dieren en planten. Dit is de zwarte vrouw zoals de westerlingen haar wilden zien: Als de Ander die met wilde dieren en de natuur samenleeft, misbruikt maar trots. Het uiterlijk van deze vrouw heeft Mutu gebaseerd op de populaire, zwarte danseressen zoals de actrice, zangeres en danseres Josephine Baker (1906-1975), die de fantasieën van de blanke man werkelijkheid leek te maken door in te spelen op de stereotype ideeën over zwarte vrouwen in de jaren '20 van de twintigste eeuw.⁴⁹ Door haar hiernaast ook als krachtige en zelfstandige entiteit af te beelden, speelt de vrouw in het werk van Mutu een hoofdrol binnen haar eigen verhaal.

Zelf noemt Mutu dan ook het belang om de vrouw als protagonist in haar verhalen te zetten.⁵⁰ Zo verwijst zij in het multimediale diptiek *Yo Mama* uit 2003 (afb.14) naar de Nigeriaanse Funmilayo Anikulapo-Kuti, een pionier in het bevechten van vrouwenbesnijdenis en hiermee een voorvechtster van vrouwenrechten in Afrika. De vrouwelijke figuur in het werk die naar deze vooruitstrevende dame verwijst, heeft daarbij een slang vast die zij heeft onthoofd en gespiesd met haar naaldhak. Hiermee verwijst Mutu naar Eva en de slang in het paradijs, maar er lijkt ook te worden verwezen naar de fallische symboliek die de slang met zich draagt in dit geval. De slang zou in dit werk symbool staan voor het onderdrukkende patriarchaat dat door de vrouw wordt neergehaald.⁵¹ Met deze verwijzingen geeft de kunstenaar de vooruitstrevende vrouw in dit verhaal de rol van protagonist, die in *Yo Mama* juist stapt op het patriarchaat en zich hier niet door laat onderdrukken. In dit geval verbeeldt de slang het patriarchaat dat door de krachtige vrouw wordt overwonnen, zowel door de eerste vrouw uit de Bijbel, Eva, als door de recente Funmilayo Anikulapo-Kuti.

⁴⁹ Jennifer A. González, 'Flesh in the machine: She's Egungun again' in: David Moos (red), *Wangechi Mutu. This you call civilization?*, uitgave bij tentoonstelling Art Gallery of Ontario 2010, pp.72-75.

⁵⁰ Interview in *Mother Jones* (zie noot 46).

⁵¹ Over Wangechi Mutu's *Yo Mama* op de website van het MoMA in New York, <<http://www.moma.org/collection/works/96792>> (02-01-2016).

Hoofdstuk 4: Van moedergodin naar Medusa, symbool van vruchtbaarheid en destructie

“Loose, familiar scrawls depict women who appear as icons, folk imagery that serves as a reminder of origin myths and end plans. The women’s sex organs are likened to open wounds, or disembodied knots in trees. Violence to these female bodies is both ecstatic and horrible, as present events intervene with an ever-fascinating castration fantasy.” Malik Gaines en Alexandro Segade over het werk van Wangechi Mutu.⁵²

De Medusafiguur heeft een interessante rol wanneer het gaat om de angst voor de destructieve vrouw. Deze is voor de kunstenaars die in dit onderzoek bekeken zijn ook opvallend vaak een bron geweest. Toch blijkt dat er ook andere eigenschappen uit deze mythe voortkomen, waardoor Medusa een andere rol en context krijgt in het werk van deze kunstenaars.

Zo gaat Nancy Spero, met de vrouwonvriendelijke uitspraken van Artaud, bijvoorbeeld ook in op Freudiaanse visies over castratieangst en de vagina en baarmoeder als duistere energie die de fallus bedreigt. Hierin speelt tevens de zowel Freudiaanse als Lacaniaanse gedachte een rol, die inhoudt dat de penis een ontbrekende factor is bij de vrouw, of in eerste instantie bij de moeder.⁵³ Door de verwijzingen in haar werk naar de mannelijke angsten zoals deze werden geïdentificeerd door de Freudiaanse analyse, lijkt ze de actieve, destructieve en gevaarlijke kant van de vrouw te benadrukken. De keuzes die ze maakt in het overnemen van iconografische elementen uit de kunstgeschiedenis en mythologie bevestigen dit.

Zo is het uitsteken van de tong ook een gebaar dat is terug te vinden in de iconografische representatie van de Hindoestaanse godin Kali, die zowel de Moedergodin is als de godin van destructie. Dit is een verband met de wijze waarop ook Medusa regelmatig werd afgebeeld. Samen met onderwerpen als oorlog en destructie kan geconcludeerd worden dat de slangen en de hoofden met uitstekende tongen verwijzen naar zowel de fallus als de blik of roep van wanhoop, die al eerder genoemd werden in het werk van Spero. Op deze manier gaat Spero tevens in op mannelijke angst voor de krachtige, destructieve vrouw wanneer zij vrouwen uit de kunstgeschiedenis een plaats geeft in haar oeuvre, zoals ook Medusa in *She turns men to stone* (Afb. 8).

Marina Abramović lijkt echter ook schoonheid te vinden in de starende blik van Medusa. Deze gebruikt zij in de performancewerken vanaf 1989, zoals *SSS* (afb. 2) en de serie die zij *Dragon Heads* noemde naar de tocht over de Chinese muur (afb.3), waarbij ze de start van de tocht begint op de kop van de draak met de woorden “And finally here I am, standing on the dragon’s head,” In de werken, die vanaf 1990 werden opgevoerd, laat de kunstenaar levende slangen over haar hoofd en lichaam bewegen, terwijl ze zelf stil zit als een standbeeld en in de camera kijkt met een starende blik. Deze werken werden door de regisseur en videokunstenaar Charles Atlas vastgelegd, die de starende blik van Abramović bewonderde en het element van de levende slang vanuit het werk *Three* (afb.4) hiermee wilde combineren om het beeld van Medusa te vormen met Abramović.⁵⁴ Uiteindelijk werden deze beelden van Abramović met de slangen uitgewerkt tot een

⁵² Malik Gaines en Alexandro Segade, ‘Tactical Collage’ in: Douglas Singleton (red.), *Wangechi Mutu. A shady promise*, Bologna 2008, p.145.

⁵³ Lucy Bradnock, ‘Lost in translation? Nancy Spero/Antonin Artaud/Jacques Derrida’ in: *Papers of surrealism 3* (2005), p.12.

⁵⁴ Wescott 2010 (zie noot 18), pp.215-217.

performance, waarbij de slangen de energie van het lichaam volgden terwijl de kunstenaressen lange tijd als in een trance stilstaat.

De verwijzingen naar Medusa zijn regelmatig verbeeld door de kunstenaressen in dit onderzoek. Mogelijk is hier bewust gekozen voor deze mythologische vrouw, die kwaad is aangedaan door een man en het patriarchaat. Ze werd hierdoor een onafhankelijke, doch destructieve vrouw die door mannen gevreesd werd. Wellicht is zij op deze manier een inspiratie geweest voor de vrouwelijke kunstenaars.

Daarnaast is het mogelijk dat deze kunstenaressen kennis hadden van de voorgaande status als Moedergodin waaruit Medusa is voortgekomen. In dit geval wordt een diepgaandere onderdrukking door het patriarchaat duidelijk gemaakt in hun werk, wanneer Medusa een voorbeeld van een onderdrukte Moedergodin is. Zo beschrijft de kunsthistoricus Arthur Frothingham haar als een masker dat kwaad afschrikt en zo bescherming biedt. Daarnaast zag hij een verband met de iconografie van Medusa en de zon. Samen met de slang en als moeder van verschillende dieren, waaronder Pegasus, vormde zij een beeld van vruchtbaarheid, maar door de Perseus mythe wordt de betekenis van de Medusa figuur als Moedergodin omgekeerd en wordt er een associatie met destructie en onvruchtbaarheid gevormd.⁵⁵

Deze interpretatie van Medusa komt terug in het videowerk *The end of eating everything* van Wangechi Mutu uit 2013. Hierin heeft de zangeres Santigold de rol van een levende entiteit gekregen, die met haar als slangen rond haar hoofd alles wat leeft opeet (afb. 15).⁵⁶ Hierin lijkt Santigold zowel op Medusa door haar slangachtige kapsel, als op een godin die Moeder Aarde verbeeldt en zowel een vruchtbare als destructieve rol speelt. Volgens de kunstenaar gaat dit videowerk over haar migratie van Afrika naar New York en het missen van haar thuis. Dit wordt verbeeldt door een metaforische entiteit die Moeder Afrika voorstelt en de koloniserende machten uiteindelijk "consumeert". Het vertrek van Mutu uit haar moederland wordt verteld door middel van ondertiteling. Daarnaast is er in deze video een metafoer te vinden voor Moeder Aarde ofwel de Moedergodin en de manier waarop deze door de mens wordt geconsumeerd.⁵⁷

Mutu verwerkt tevens regelmatig haar multiculturele achtergrond in haar werk en gaat in op de culturele verschillen die ze heeft meegemaakt. Haar achtergrond houdt in dat ze na haar Afrikaanse jeugd naar het westen vertrok om in Wales en New York opgeleid te worden. Hierna is ze in New York blijven wonen. Ze weet vorm te geven aan deze cultuurovergangen door Europese of Westerse mythologische figuren als Medusa te combineren met het beeld van de stereotype Afrikaanse vrouw die door de blanke visie is gevormd.⁵⁸ Hiermee vormt zij zowel een esthetisch als angstaanjagend beeld van de vrouw in haar werk, dat ze gebaseerd heeft op de manier waarop vrouwen in populaire media worden afgebeeld, maar ook vanuit een postkoloniaal oogpunt op de manier waarop de zwarte vrouw wordt gezien door de westerse, blanke man.⁵⁹

⁵⁵ Frothingham 1911 (zie noot 25), pp.352-353 en 357.

⁵⁶ Dr. Hwa Young Caruso, 'Wangechi Mutu: Solo Exhibition at Brooklyn Museum' in: *International Journal of Multicultural Education* 16 (2014) 1, p. 81.

⁵⁷ Idem, p.81.

⁵⁸ Blog over Cultural Hybridity: Remix and Dialogic Culture door Professor Martin Irvine, 2013 < <https://blogs.commons.georgetown.edu/cctp-725-fall2013/2013/10/21/the-female-body-as-a-sign-of-transgression-in-wangechi-mutu%C2%B4s-work/> > (30-11-15).

⁵⁹ Deutsche Bank Artworks, "We categorize what we're afraid of" An encounter with Wangechi Mutu < <http://db-artmag.com/en/58/feature/wangechi-mutu-between-beauty-and-horror/> > (01-02-2016).

Verder heeft het werk *A fake jewel in the crown* uit 2007 (afb.16) een opvallende overeenkomst met het werk van Nancy Spero wanneer het gaat over het beeld van de vrouw in de media. Er is een vrouw afgebeeld die rondom haar figuur slangen vasthoudt. De slangfiguren in deze collage eindigen in menselijke gezichten, zoals hiervoor te zien was in het werk van Nancy Spero. Ook hier zijn de beelden geleend uit de beeldcultuur. Waar Nancy Spero figuren uit de kunstgeschiedenis en eigentijdse media leende, gebruikt Wangechi Mutu ook foto's uit verschillende tijdschriften. De gezichten van de slangen zijn in dit geval foto's van zwarte vrouwen van wie de gezichten uit pornografisch materiaal zijn geknipt, wat te zien is aan de extatische blik van de vrouwen.⁶⁰

De kunstenaar gaat met haar werk in op het westerse idee van schoonheid dat is terug te vinden in de media en pornografie, en voegt hier een destructieve kant aan toe. Ze hergebruikt afbeeldingen van vrouwen uit verschillende media waarin dit idee wordt gevormd en maakt hier een collage van waarmee een ongemakkelijk en destructief beeld van de (zwarte) vrouw wordt gevormd die eerst binnen dit schoonheidsideaal vanuit moderne media als tijdschriften en modebladen als object gezien werd.⁶¹ De combinatie van de beelden die schoonheid uit moeten dragen en de hybride figuur die in de collage ontstaat, laten nadenken over hoe er door verschillende populaire media naar vrouwen gekeken wordt. Daar komt bij dat het vrouwelijke lichaam vooral drager is van de littekens van een cultuur volgens Mutu, die de verminkingen zag door geweld in haar eigen land en door de media en cultuur in het westen.⁶²

Het gebruik van de slang in Mutu's werk is dan ook voornamelijk terug te vinden in de vorm van Medusa, die de mooie maar afschrikwekkende vrouw symboliseert die Mutu ziet in het beeld van de vrouw dat door de media en in de pornografie wordt neergezet. Daarnaast is dezelfde visie te vinden in haar persoonlijke reis als zwarte vrouw die in het Westen woont en werkt. De iconografie van de slang past zo ook binnen de post kolonialistische en feministische boodschap in haar werk, waarin de zwarte vrouw nu als verminkte protagonist de hoofdrol en een eigen verhaal krijgt en niet langer het bekeken object van de westerse, blanke man is, maar hier nog wel de littekens van draagt.

⁶⁰ Deutsche Bank Artworks, "We categorize what we're afraid of" An encounter with Wangechi Mutu <<http://db-artmag.com/en/58/feature/wangechi-mutu-between-beauty-and-horror/>> (01-02-2016).

⁶¹ Isolde Brielmeier, 'Interview, part II: Watercolor Femme Noir' in: Douglas Singleton (red.), *Wangechi Mutu. A shady promise*, Bologna 2008, p.53 en Wendi Gueorguiev, 'Reflection on Wangechi Mutu's art' in: *The Metropolitan review*, 2011, pp.43-44.

⁶² Helaine Posner, 'Bad Girls. Wangechi Mutu,' in: Eleanor Heartney e.a. *The Reckoning. Women artists of the new millenium*, Prestel Verlag 2014, paginanummering ontbreekt.

Hoofdstuk 5: De kunstenaressen in de rol van de mythologische vrouw

“Just before my little girl was born [I dreamed] that I was giving birth to a huge snake. I was terrified and I woke up.” Danica Abramović, moeder van Marina Abramović, over een droom die zij had toen ze zwanger was van de kunstenaressen

Als jong meisje heeft de performancekunstenaar Marina Abramović een onzekere houding in relatie tot haar strenge moeder gehad. Ze kreeg naar eigen zeggen niet genoeg aandacht en erkenning, hoewel er veel op haar uiterlijk en status werd gelet door. Daarnaast overleed haar moeder, Danica, bijna als gevolg van een ontsteking na de geboorte van haar dochter. Hiervoor had zij gedroomd dat ze een slang baarde, wat een slecht voorteken zou kunnen zijn geweest.⁶³

Hoewel Abramović zelf deze droom niet lijkt te associëren met de houding van haar moeder, krijgt deze in biografieën als *When Marina Abramović Dies: A Biography* van James Westcott over de kunstenaar toch een grote rol en wordt nadrukkelijk genoemd wanneer het om hun relatie gaat. De moeder van de kunstenaar was bang voor de slang in haar droom, en later voor haar dochter. Deze ging in tegen de strenge wil van haar moeder en putte energie uit hun relatie als bron voor haar vroege, agressieve performances, waarbij ze vooral haar eigen lichaam beschadigde en hiermee haar persoonlijke grenzen opzocht.⁶⁴

Vanuit deze relatie tussen moeder en dochter zouden ook de eerder genoemde performances met levende slangen zoals *Dragon Heads* (afb. 3) serie kunnen worden bekeken, waarin de kunstenaar lange tijd stilzittend voor zich uitstaart terwijl er slangen over haar lichaam en hoofd glijden. Hierin speelt Abramović zowel de rol van de destructieve Medusa, als ook een geleider van energie, terwijl om haar heen blokken ijs de slangen tegenhouden weg te gaan. Na haar breuk met Ulay kreeg de kunstenaar meer ruimte om zich persoonlijk te uiten in haar solowerk. De rust die ze hier uitstraalt zou dan ook in verband kunnen worden gebracht dat ze vrede heeft gesloten met de blik van haar strenge moeder die zou zijn ontstaan uit de droom over de slang en de angst die hieruit voortkwam.⁶⁵

Zo krijgt de slang in Marina's werk, naast de spirituele rol die het dier hierin speelt, ook een biografische betekenis. Zij toont de slang in haar werk om impliciet ook in te gaan op de symboliek als een voorteken vanuit de droom van haar moeder, en neemt hiervoor ook regelmatig de rol van Medusa aan. Door deze elementen te combineren maakt Marina Abramović haar persoonlijke leven in combinatie met haar werk tot een mythe. Dit gebeurt bovendien in de eerder genoemde werken *The Biography*, die sinds 1989 wordt opgevoerd, en *Biography Remix* uit 2004, waarin haar leven en werk voorbijkomen op een toneel in een anderhalf uur durende opvoering (afb.5).⁶⁶

De openingsscène van deze werken, waarin de kunstenaar met een ontbloot bovenlijf twee slangen vastheeft, zou naast de letterlijke verwijzing naar het beeld van de Moedergodin ook kunnen verwijzen naar de droom van haar moeder.⁶⁷ Het werk dat haar leven verbeeldt opent immers met

⁶³ Kristine Stiles (red.), *Marina Abramović*, Phaidon 2008, p.51.

⁶⁴ Westcott 2010 (zie noot 18), pp. 43-45.

⁶⁵ Idem, pp. 209-212 en p.217.

⁶⁶ Stokić 2010 (zie noot 22), p.23.

⁶⁷ Publicatie van het Archeological Institute of America over de opgravingen van het paleis van Knossos <<http://archive.archaeology.org/0101/abstracts/goddess.html>> (10-12-'15) en Dr. Alena Trckova-Flamee, “Minoan snake goddess” in Encyclopedia Mythica <http://www.pantheon.org/articles/m/minoan_snake_goddess.html> (10-12-'15).

een beeld van een slangengodin. Hiermee geeft ze zichzelf een rol als godin over haar leven en werk, maar de slangen zouden ook hier als voorbode kunnen worden gezien zoals de slang als voorbode voordat de kunstenares was geboren, of als symbool voor haar moeder, die tenslotte leven gaf aan de kunstenares.

Het werk en de persoonlijke geschiedenis van de Joegoslavische Marina Abramović komen vaker samen in haar oeuvre, voornamelijk na haar breuk met Ulay in 1988, waardoor haar eigen mythe onlosmakelijk verbonden is met haar kunst.⁶⁸ In haar latere werk verbeeldt ze zichzelf dan ook regelmatig als een vruchtbaarheidsgodin of Moedergodin, zoals ook gebeurt in de multimediale installatie *Balkan Baroque Epic* uit 2005. In dit werk gaat ze in op haar Slavische achtergrond en speelt ze met acteurs in klederdracht heidense vruchtbaarheidsrituelen en mythen na die in de Slavische geschiedenis zouden zijn ontstaan.⁶⁹

Op een vergelijkbare manier komt in het werk van Wangechi Mutu de mythologisering van de persoonlijke achtergrond van de kunstenares voor. Zo laat ze haar Afrikaanse achtergrond visueel terugkomen in haar werk. Deze elementen zijn echter gebaseerd op het stereotype beeld dat men in het Westen heeft van de Afrikaanse achtergrond van de kunstenares.

Zo is in *The bride who married a camel's head* uit 2009 (afb.17) een vrouwelijke figuur te zien die naast de overeenkomsten die ze vertoont met Medusa ook doet denken aan de stereotype zwarte vrouw, die met ontbloot bovenlijf en alleen een lendendoek in de wildernis leeft. In het eerder genoemde werk *Le noble savage* uit 2006 komt deze stereotypering ook voor.⁷⁰ Mutu werd zich al vroeg tijdens haar studie in het Westen bewust van de stereotypering die men rond haar werk vormde door haar persoonlijke achtergrond. In haar werk werden door haar medestudenten dan ook de zwarte vrouwen van het Afrikaanse platteland gezien. Mutu groeide echter op in de hoofdstad Nairobi voldeed niet aan het wilde Afrikaanse stereotype dat haar werd toegeschreven. Toch gebruikt ze deze gesterotypeerde rol in haar werk, zo zegt de kunstenares zelf: "if a tribal, African woman is what these students perceive me to be, then why throw it off? Why not use it to the furthest degree?".⁷¹ Zo laat ze het vertekende beeld zien dat men in het Westen heeft van de cultuur of achtergrond die haar zouden hebben gevormd als zwarte vrouw, maar ze laat ook gelijk zien hoe beelden in de media invloed hebben op onze verwachtingen. De slang is hierin dan ook een symbool voor de stereotypering van de Afrikaanse vrouw die in haar relatie met de wildernis ook omgeven is met wilde dieren zoals slangen. De natuurlijke plantmotieven en elementen van wilde dieren in het werk van Mutu geven een beeld aan de westerse gedachtegang over haar Afrikaanse achtergrond, die helemaal niet klopt. Toch laat ze dit idee bewust bestaan en gebruikt het in haar werk alsof ze haar eigen ervaringen hierin heeft verwerkt. Door te spelen met de stereotypering brengt de kunstenares een boodschap over die gaat over de visie die men heeft over vrouwen en specifiek zwarte vrouwen. Specifieker nog gaat Mutu in op de blik van de westerse man op de zwarte vrouw, gepaard met globalisering, waarin de zwarte vrouw haar kracht bewaart als de Ander, ondanks het

⁶⁸ Klaus Biesenbach, 'Marina Abramović: *The artist is present. The artist was present. The artist will be present*' in: Klaus Biesenbach, *Marina Abramović. The artist is present*, uitgave bij tentoonstelling MoMA, New York 2010, p.19, en Stokić 2010 (zie noot 18), p.23.

⁶⁹ Stokić 2010 (zie noot 22), pp.26-27.

⁷⁰ Dr. Hwa Young Curaso 2014 (zie noot 55), pp. 79-80.

⁷¹ Nicole R. Smith, *Wangechi Mutu: Feminist collage and the cyborg*, thesis voor Georgia State University 2009, pp.5-6 en Wangechi Mutu, artist talk at *The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts*, Museum of Modern Art, New York, January 26–27, 2007.

verliezen van haar thuisbasis.⁷² Hierin spelen de eerder genoemde associaties met Medusa ook een rol, wanneer het gaat om de kracht die bij de onderdrukte vrouw bewaard is gebleven

⁷² Michael E. Veal, 'Enter Cautiously' in: Douglas Singleton (red.), *Wangechi Mutu. A shady promise*, Bologna 2008, pp.9-10.

Conclusie

Nu nog speelt de slang als symbool met verschillende betekenissen vanuit mythologische bronnen een rol in de hedendaagse kunst van vrouwelijke kunstenaars. Waar Carolee Schneemann de slang onderzocht als symbool in antieke kunst als verwijzing naar de Moedergodin en vruchtbaarheid en deze symboliek als een drager zag van de kracht van het vrouwelijke geslacht, zijn er na haar meer kunstenaressen die het wezen als symbool weten toe te passen om een boodschap uit te dragen in hun werk. Ook Marina Abramović verwijst naar de Moedergodin in haar werk, door te werken met slangen en rechtstreeks te verwijzen naar een antiek Godinnenbeeld in *The Biography* (afb.5). Tevens schrijft ze de slang spirituele krachten toe, omdat deze onzichtbare energiebanen zou kunnen volgen.

Daarnaast wordt er door kunstenaars ook gekeken naar de kunstgeschiedenis, en de rol en de representatie van de vrouw door de geschiedenis heen. Dergelijke beelden worden opnieuw gebruikt door de kunstenaar Nancy Spero, die de gepresenteerde vrouwen door middel van haar werk een eigen plaats geeft in de kunstgeschiedenis, net als Schneemann, die ook het vrouwelijke lichaam als actief onderwerp plaatst in haar oeuvre. Ook werd de slang door Spero regelmatig verbeeld vanuit verschillende mythes, en met verschillende interpretaties. In haar vroege werk uit ze haar woede over de Vietnamoorlog met de slang en de uitgestoken tong als een mannelijke stem die zij als vrouw moest laten horen. Het agressieve en mannelijke wat ze probeert te uiten komen samen in de fallische figuur van de slang. Hiertegenover staan haar werken waarin ze bewust alleen vrouwelijke figuren representeert die direct zijn terug te vinden in de kunstgeschiedenis, en door de nieuwe context waarin ze worden geplaatst hun eigen verhaal vertellen. Zo geeft Spero vrouwelijke figuren als Medusa en Eva met de slang een nieuwe context, waarin de man lijkt te ontbreken. Hierdoor wordt de kunsthistorische betekenis van hun representatie verdraaid en krijgen ze een actieve hoofdrol in het werk van Spero, terwijl ze in de oorspronkelijke bron niet op een dergelijke manier afgebeeld waren.

Door de vrouw een hoofdrol te geven in de kunstgeschiedenis spelen deze vrouwelijke kunstenaressen met het idee van Hélène Cixous, die in het artikel *The laugh of the Medusa* in 1976 schreef dat de vrouw haar eigen geschiedenis moest schrijven. Hoewel de verschillende kunstenaressen mogelijk niet allemaal expliciet dit artikel gelezen hebben, lijken ze dit idee toch op een manier toe te passen. Dit doen zij door te spelen met beelden van vrouwen uit de mythologie en (kunst)geschiedenis en door deze een nieuwe rol te geven komen deze vrouwen centraal te staan in het werk.

In tegenstelling tot het esthetische onderwerp dat de vrouw in de kunstgeschiedenis vaak was, maakt Wangechi Mutu haar vaak tot een hybride, afschrikwekkende vrouw, die toch trots haar overgebleven schoonheid weet te tonen. Hierin speelt ze ook met haar identiteit als zwarte vrouw, die vaak door de westerlingen wordt gestereotypeerd en geïdealiseerd, zowel in haar eigen tijd als in het verleden. Op deze manier weet ze een postkoloniale draai te geven aan de Europese mythologie die ze regelmatig verbeeld, zoals te zien is in het herhaaldelijk gebruikte beeld van Medusa en ook Eva met de slang vanuit het Bijbelse verhaal van de Zondeval.

Medusa blijkt hiermee dan ook een onderwerp dat door zowel Abramović als Spero en Mutu als bron wordt gezien voor hun werk, die voor uiteenlopende redenen kan worden teruggelid naar het beeld van de Moedergodin en de vrouwelijke kracht die zij bezit. Al vanuit archeologisch onderzoek blijkt dat Medusa voorheen een Moedergodin of beeld van vruchtbaarheid was, die door het verhaal van Perseus uit haar matriarchaat is gehaald. Abramović gaat in op de manier waarop slangen energie volgen en laat de dieren over haar hoofd bewegen, waarmee ze zichzelf naar het

beeld van Medusa vormt in verschillende performances, waaronder *SSS* en *Dragon Heads* (afb. 2 en afb. 3). Ook verwijst ze naar een antiek godinnenbeeld, wanneer ze met ontbloot bovenlijf en twee slangen in de lucht hangt in de opening van *The Biography* (afb. 5). Later bracht Spero Medusa terug in haar werk, door het beeld van de gorgoon uit haar context te halen en centraal te plaatsen in *She turns men to stone* (afb.8). Met deze titel en plaatsing van Medusa krijgt zij de hoofdrol en is ze niet de slechte vrouw die door de man verslagen is, maar is zij juist degene die de man verslaat en los komt te staan van de man uit de originele mythe.

Wangechi Mutu laat de Moedergodin en Medusa nog verder in elkaar versmelten met het videowerk *The end of eating everything*, waarin een Medusafiguur tegelijkertijd als planeet consumeert, en daarmee geconsumeerd wordt (afb. 15). Hiermee brengt ze een boodschap over die zowel over het koloniale verleden van Afrika kan gaan als over de Aarde. Daarnaast speelt Medusa ook een belangrijke rol in haar werk wanneer er wordt ingegaan op de vrouw die zowel mooi is als afschrikwekkend, en die niet kan worden aangekeken. Dit is voor Mutu ook een manier om te tonen hoe er wordt omgegaan met de (zwarte) vrouw in de populaire media en pornografie.

Zo wordt de slang meteen een symbool waarmee ook het leven van de kunstenaar tot een mythe wordt gemaakt. Voor de van oorsprong Keniaanse kunstenares Wangechi Mutu betekent dit dat ze de stereotypering en vooroordelen van haar westerse medestudenten juist uitvergroot en gebruikt om haar boodschap hierover duidelijk te maken. De slang heeft zo ook een associatie met wilde dieren die men in verband brengt met haar Afrikaanse jeugd en de idyllische beelden die hierbij worden gevormd.

Hiertegenover staat Marina Abramović, die de slang als symbolisch voorteken beschouwt van haar eigen geboorte. Haar moeder droomde over de slang toen zij zwanger was met de kunstenares, waarna bij de geboorte complicaties haar bijna fataal werden. De slang in het werk van Abramović zou dan gezien kunnen worden in relatie tot de moeder-dochter band en als een later symbool in haar leven, dat zij regelmatig gebruikt in haar werk.

Uiteindelijk blijkt de slang nog een vaak voorkomend symbool in het oeuvre van deze vrouwelijke kunstenaars. Dit symbool wordt dan ook vaak gebruikt in relatie tot mythologische vrouwen. Hierin zijn uiteenlopende betekenissen te vinden die regelmatig terug leiden naar de aanbidding van de Moedergodin. Dit werd al door Carolee Schneemann tijdens haar studie gezien, maar slaat desalniettemin ook op hedendaagse vrouwelijke kunstenaars die de slang als symbool weten te gebruiken om hun eigen verhaal of het verhaal en de representatie van de vrouw in een patriarchale samenleving over te brengen.

Omdat de selectie kunstenaars en kunstwerken in dit onderzoek beperkt is gehouden, is verder onderzoek naar andere kunstenaars die de slang in hun werk gebruiken als terugkerend symbool een interessante volgende stap. Ook kan er gekeken worden naar andere symbolen zijn die vanuit de oudheid terug komen in hedendaagse kunst die door vrouwen is gemaakt, met vergelijkbare invloeden en doelen, of juist met een tegenstrijdige boodschap. Het zou interessant zijn om dieper in te gaan op deze werken. Tevens zou ik onderzoek willen doen naar het werk van niet westerse, hedendaagse vrouwelijke kunstenaars en de betekenis van een vergelijkbaar symbool als dat van de slang te achterhalen vanuit hun eigen cultuur.

Afbeeldingen

Voorpagina: Carolee Schneemann, *Eye body: 36 Transformative Actions*, 1963, verf, lijm, bont, veren, speelgoedslangen, glas en plastic in environment in de studio van de kunstenaar, fotografie door Erró op 35 mm zwart-wit film, foto van mitaminelab, <<http://mitaminelab.org/2015/05/27/carolee-schneemann-war-mop-1983/>>.



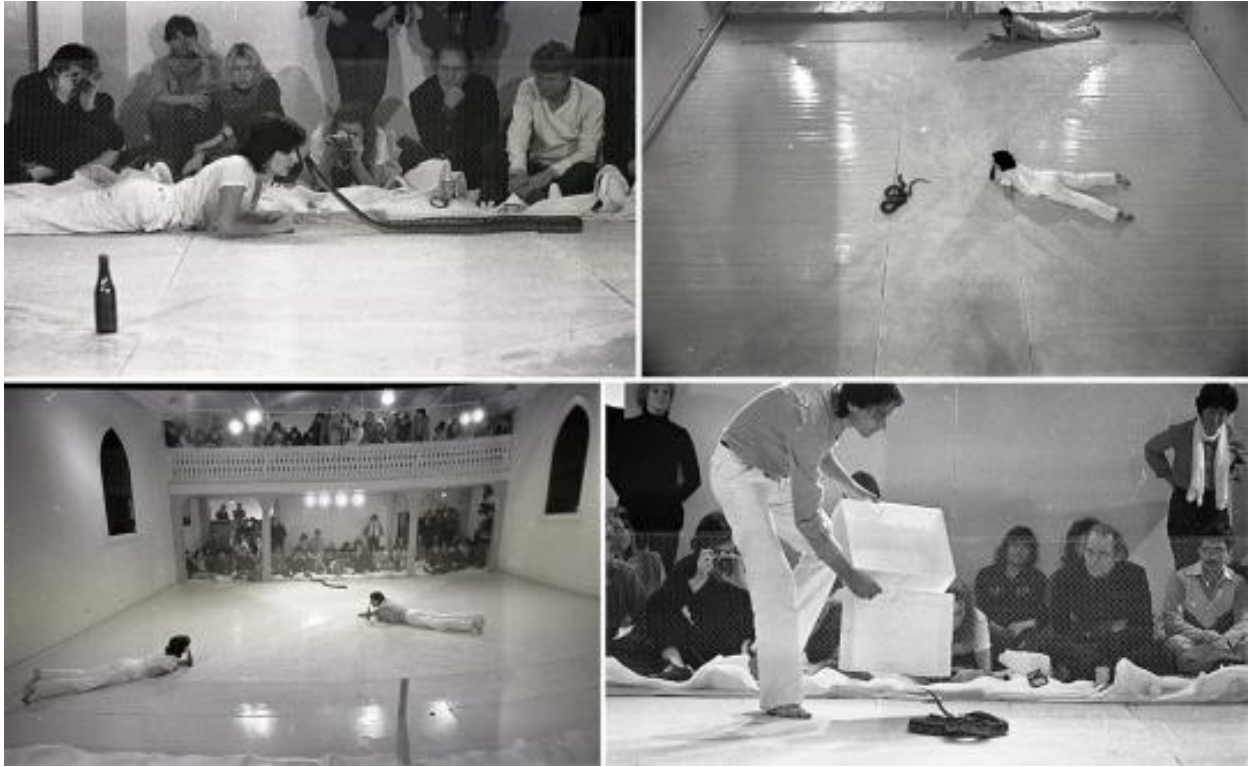
Afbeelding 1: Carolee Schneemann, *Eye body: 36 Transformative Actions*, 1963, verf, lijm, bont, veren, speelgoedslangen, glas en plastic in environment in de studio van de kunstenaar, fotografie door Erró op 35 mm zwart-wit film, foto van website Carolee Schneemann, <<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>>.



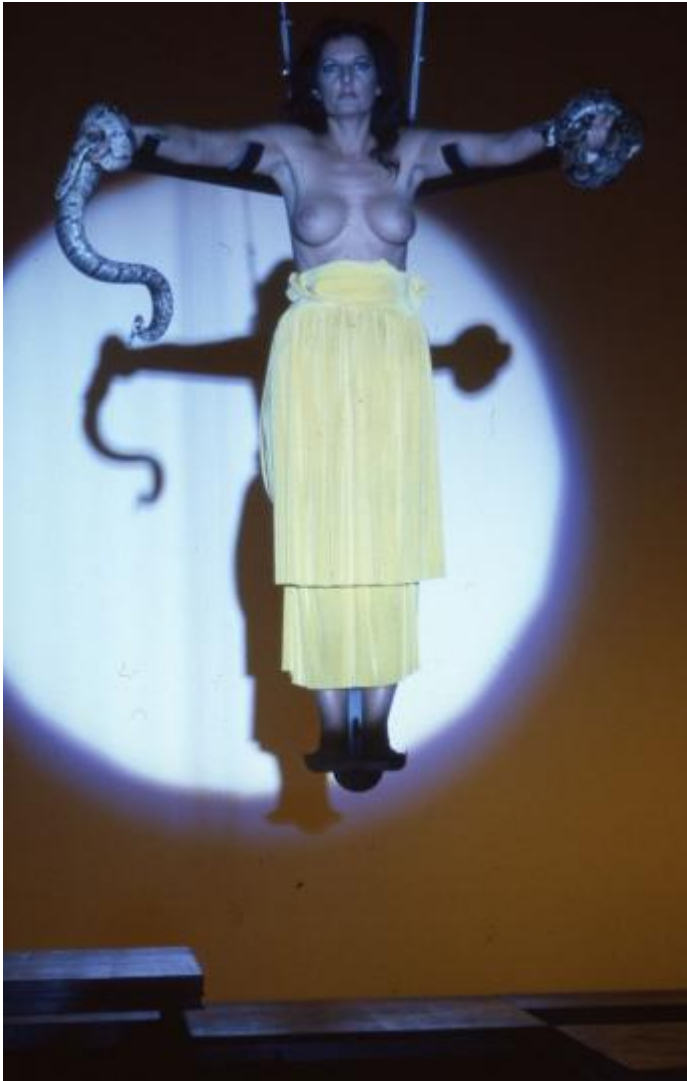
Afbeelding 2: Marina Abramović, *SSS* (videostill), 1989, video met kleur en geluid, 6 min, foto van Electronic Arts Intermix, <<http://www.eai.org/title.htm?id=3959>>.



Afbeelding 3: Marina Abramovic, *Dragon Heads #4* (videostill), 1990, performance, foto van Netherlands Media Art Institute, Amsterdam, < <http://kultur-online.net/?q=node/12885> >.



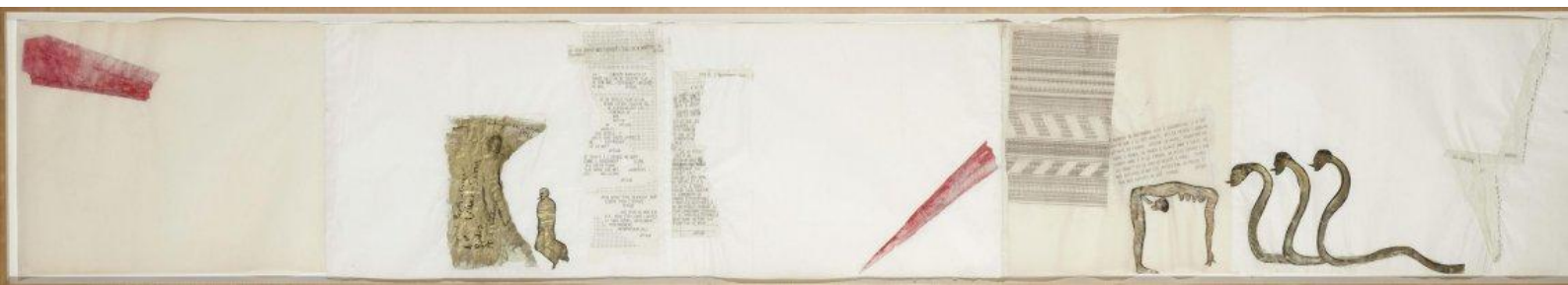
Afbeelding 4: Marina Abramović and Ulay, *Three*, 1978, performance, 2 uur, Harlekin Art, Wiesbaden, foto van the Marina Abramović Archives © Marina Abramović, <<http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/three-1978>>.



Afbeelding 5: Marina Abramović, *The Biography*, 1992, Performance van 1 uur en 30 minuten, opgevoerd in de International Biennale of Innovative Visual Art, Madrid; Kunsthalle, Vienna; Theatre am Turm, Frankfurt; Hebel Theatre, Berlin; Singel Theatre, Antwerp; Greer Carson Theatre, Santa Fe, Groninger Stanschouwburg, Groninger; Teatre Rialto, Valencia; Documenta 9, Kassel; Cankarev Dom, Ljubljana, foto van the Marina Abramović Archives en Sean Kelly Gallery, New York, <<http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/the-biography-1992?slideshow=1>> .

Afbeelding 6: Kunstenaar onbekend, *beeld van de Minoan slangengodin*, circa 1600 voor Christus Knossos, Kreta, faïence ,hoogte 34,3cm, ·Archeological Museum, Herakleion, foto van Art history resources, <<http://arthistoryresources.net/snakegoddess/>> .





Afbeelding 7: Nancy Spero, *Codex Artaud VI*, 1971, typeschrift, geschilderd en gedrukt papier, collage op papier, 52,1 x 316,2 cm, foto: < <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/codex-artaud-vi> >.



Afbeelding 8: Nancy Spero, *She turns men to stone*, 1996, Handprint en geprinte collage op papier, 49,5 x 62,2 cm foto van Artnet, <http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=139851&gid=139851&cid=17239&wid=145315&page=6>.



Afbeelding 9: Kunstenaar onbekend, *Detail van een Laat Archaische roodfigurige Amfora*, circa 490 voor Christus, Antikensammlungen, München, foto van Theoi, <<http://www.theoi.com/Pontios/Gorgones.html>>.



Afbeelding 10: Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, olieverf op doek, 349,3x776,6 cm, foto van Museo Reina Sofia, <<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>>.



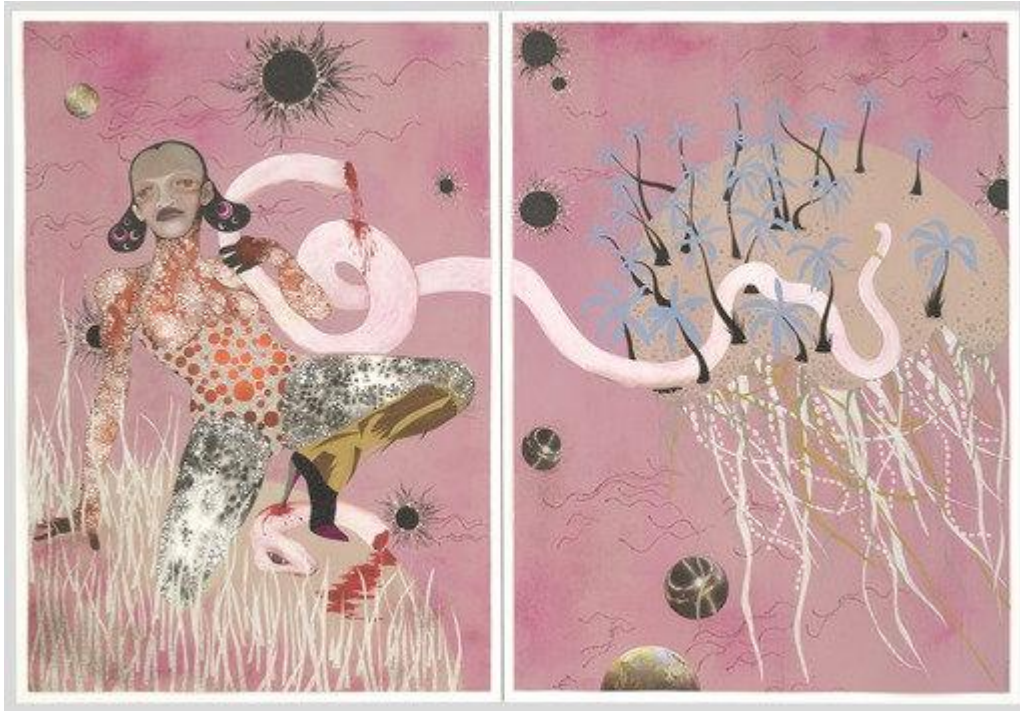
Afbeelding 11: Nancy Spero, *Male Bomb*, 1967, gouache en inkt op papier, 86,1 x 68,9 cm, foto van Artnet, <http://www.artnet.com/artists/nancy-spero/male-bomb-a-0pw5zNTtzPzj6l_W2IFfuA2>.



Afbeelding 12: Nancy Spero, *Eve and the Serpent*, 1995, handprint en geprinte collage op papier, 49,5 x 61 cm foto van Artnet, <http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=139851&gid=139851&cid=15791&wid=145296&page=16>.



Afbeelding 13: Wangechi Mutu, *Le Noble Savage*, 2006, inkt en collage op Mylar, 233 x 137,2cm, foto van Brooklyn museum, New York, <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/wangechi_mutu/> .



Afbeelding 14: Wangechi Mutu, *Yo Mama*, 2003, Inkt, mica flakes, druk-gevoelige synthetische polymeer bekleding, collage, beschilderd papier en synthetische polymeerverf op papier, 150,2 x 215,9cm, foto van MoMA, New York, <<http://www.moma.org/collection/works/96792?locale=en>> .



Afbeelding 15: Wangechi Mutu, *The end of eating Everything*, 2013, still uit video, 8 minuten, foto van Brooklyn Museum, New York, <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/wangechi_mutu/>.



Afbeelding 16: Wangechi Mutu, *A fake jewel in the crown*, 2007, inkt, acryl, kralen, haar en collage op Mylar, 226,7 x 136,5 cm , foto van Deutsche Bank, <<http://www.db-artmag.com/en/58/feature/wangechi-mutu-between-beauty-and-horror/>> .



Afbeelding 17: Wangechi Mutu, *The bride who married a camel's head*, 2009, mixedmedia collage op Mylar, 106,7x 76,2cm, Brooklyn Museum, Foto door Susanne Vielmetter voor Los Angeles Projects via Deutsche Guggenheim, < <http://www.deutsche-guggenheim.de/e/ausstellungen-mutu01.php>>.

Literatuuroverzicht

Anzaldúa, Gloria, 'Entering into the serpent' in: *Weaving the visions. New Patterns in Feminist Spirituality* door Judith Plaskow en Carol P. Christ (red.), New York 1989, pp.77-86.

Biesenbach, Klaus, 'Marina Abramović: *The artist is present. The artist was present. The artist will be present*' in: Klaus Biesenbach, *Marina Abramović. The artist is present*, uitgave bij tentoonstelling MoMA, New York 2010, pp.12-21.

Blocker, Jane, *What the body cost: Desire, history, and performance*, Minnesota 2004.

Bradnock, Lucy, 'Lost in translation? Nancy Spero/Antonin Artaud/Jacques Derrida' in: *Papers of surrealism* 3 (2005), pp.1-16.

Brielmeier, Isolde, 'Wangechi Mutu: Re-Imagining the World' in: *Parkett*, 74 (2005), p.6.

Brielmeier, Isolde, 'Interview, part II: Watercolor Femme Noir' in: Douglas Singleton (red.), *Wangechi Mutu. A shady promise*, Bologna 2008, pp.52-53.

Cixous, Hélène, 'The Laugh of the Medusa' in: *Signs* 1 (1976) 4, pp.875-893.

Van Damme, Clair, en Francisca Vandepitte, *Mythische sporen in hedendaagse kunst*, Gent 1996.

Eschun, Ekow, *Wangeschi Mutu. Yo. n. I*, uitgave bij tentoonstelling Victoria Miro Gallery, 24 november 2007 – 19 januari 2008.

Frothingham, A.L., 'Medusa, Apollo and the Great Mother' in: *American Journal of Archeology* 15 (1911) 3 (jul-sep.), pp.349-377.

Gallup, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: the daughter's seduction*, Palgrave Macmillan 1982.

Gimbutas, Marija, 'Women and Culture in Goddess-Oriented Old Europe' in: *Weaving the visions. New Patterns in Feminist Spirituality* door Judith Plaskow en Carol P. Christ (red.), New York 1989, pp.63-71.

González, Jennifer A., 'Flesh in the machine: She's Egungun again' in: David Moos (red), *Wangechi Mutu. This you call civilization?*, uitgave bij tentoonstelling Art Gallery of Ontario 2010, paginanummering ontbreekt.

Green, Charles, '*Doppelgangers and the third force: the artistic collaborations of Gilbert&George and Marina Abramovic/Ulay*,' in: *Art Journal* 59 (2000) 2, pp. 36-45.

Gueorguiev, Wendi, 'Reflection on Wangechi Mutu's art' in: *The Metropolitan review*, 2011, pp.42-45.

Gussenhoven, Frances, 'The serpent with a matron's face: Medieval iconography of Satan in the Garden of Eden' in: *European Medieval Drama* 4 (2001) pp.207-230.

Hwa Young Caruso, Dr, 'Wangechi Mutu: Solo Exhibition at Brooklyn Museum' in: *International Journal of Multicultural Education* 16 (2014) 1, pp.77-83.

Isaak, Jo Anna, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of the Women's Laughter*, Routledge 2002.

Jones, Amelia, "'Presence' in absentia' in: *Art Journal* 56 (1997) 4, pp.11-18.

Lyon, Christopher, *Nancy Spero. The Works*. Munich, Berlin, London, New York 2010.

McDowell, Tara, *New Work: Wangechi Mutu*, uitgave bij tentoonstelling *The New Work* in San Francisco Museum of Modern Art 16 december 2005 – 2 april 2006.

Nixon, Mignon, 'Book of Tongues' in: *Nancy Spero: Dissidences*, Barcelona 2008, pp.20-55.

Nixon, Mignon, 'Spero's Curses', in: *October* 122 (2007), pp.3-30.

Posner, Helaine, 'Bad Girls. Wangechi Mutu,' in: Eleanor Heartney e.a. *The Reckoning. Women artists of the new millenium*, Prestel Verlag 2014, paginanummering ontbreekt.

Richards, Mary, *Marina Abramovic*, Routledge 2009.

Schneemann, Carolee, *More than meat joy*, New Paltz/ New York 1979.

Schneemann, Carolee, 'The obscene body/politic' in: *Art Journal* 50 (2014) 4 (Mei) pp. 28-35.

Schneider, Rebecca, *The explicit body in performance*, Londen en New York 1997.

Simonds, Sylvie Laura, *A countercultural movement: Examining Carolee Schneemann's Kinetic Theatre between 1963 and 1970*, Montreal 2013.

Smith, Nicole R., *Wangechi Mutu: Feminist collage and the cyborg*, thesis voor Georgia State University 2009.

Spetnak, Charlene, *The Spiritual dynamic in modern art: art history reconsidered, 1800 to the present*, New York 2014.

Stiles, Kristine, (red.), *Marina Abramović, Phaidon 2008*.

Stokić, Jovanna, 'The art of Marina Abramović: Leaving the Balkans, entering the other side,' in: Klaus Biesenbach, *Marina Abramović. The artist is present*, uitgave bij tentoonstelling MoMA, New York 2010, pp.23-27.

Sukhanova, Ekaterina, en Hans-Otto Thomashoff (red.), *Body image and identity in contemporary societies: psychoanalytical, social, cultural and aesthetic perspectives*, Routledge 2015.

Wescott, James, *When Marina Abramović dies. A Biography*, Massachusetts 2010.

Online bronnen

Publicatie van het Archeological Institute of America over de opgravingen van het paleis van Knossos
<<http://archive.archaeology.org/0101/abstracts/goddess.html>> (10-12-'15)

Dr. Alena Trckova-Flamee, "Minoan snake goddess" in Encyclopedia Mythica
<http://www.pantheon.org/articles/m/minoan_snake_goddess.html> (10-12-'15).

Interview in Mother Jones van Benjy Hansen-Jones met Wangechi Mutu geschreven op 2 oktober 2013
<<http://www.motherjones.com/media/2013/10/interview-collage-artist-wangechi-mutu-fantastic-journey>> (02-01-2016).

Over het werk op de website van het MoMA in New York, <
<http://www.moma.org/collection/works/96792>> (02-01-2016).

Blog over Cultural Hybridity: Remix and Dialogic Culture door Professor Martin Irvine, 2013
< <https://blogs.commonsgeorgetown.edu/cctp-725-fall2013/2013/10/21/the-female-body-as-a-sign-of-transgression-in-wangechi-mutu%C2%B4s-work/>> (30-11-15).

Deutsche Bank Artworks, "*We categorize what we're afraid of*" *An encounter with Wangechi Mutu*
< <http://db-artmag.com/en/58/feature/wangechi-mutu-between-beauty-and-horror/>> (01-02-2016).

Overige bronnen

documentaire bij de tentoonstelling *Otherworlds* van Nancy Spero en Kiki Smith in 2003,
<<https://vimeo.com/79101581>> (21-01-2016).

Wangechi Mutu, artist talk at The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts, Museum of Modern Art, New York, January 26–27, 2007.