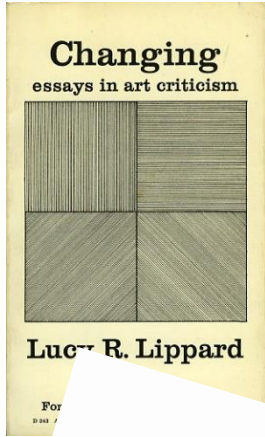


# Feministische kunsttheorie toen en nu

Nochlin, Pollock, Parker en Lippard in de huidige tijd.



**"Embodiment and Subjectivity": Intersectional Black Feminist Curatorial Practices in Canada**  
Jenna Jordan

In the context of Canada's legacies of colonialism and deep racial racism, intersectional and embodied practices of Black people, communities, and organizations are explored. This article examines how Black curators, artists, and community members have worked to create and sustain Black curatorial practices that challenge the dominant white curatorial practices of the art world. It explores the ways in which Black curators have used their bodies and their experiences to create and sustain Black curatorial practices that challenge the dominant white curatorial practices of the art world.

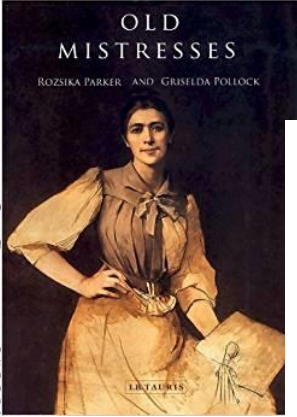
## Creating Digital Materiality: Third-Wave Feminism, Public Art, and Yarn Bombing

Alla Myerles, Ph.D., State University of New York at Geneseo

Color versions of the images in this article can be found at [www.pinteramerica.org/micolleimages.html](http://www.pinteramerica.org/micolleimages.html).

**Abstract** Projects drawing upon Do-It-Yourself (DIY) culture and its relationship to third-wave feminism and post-feminism have received scant scholarly attention to far. Socially-engaged artists that employ DIY strategies, such as yarn bombing, rely on digital communities of like-minded people, mainly women, to bring attention to socially important issues such as gun control or use of contraceptives. Public and civic actions involving public textile art projects are often considered explicitly feminist and therefore do not require additional examination, attention, and analysis vis-à-vis feminist ideas. My research looks at the intersections between the digital communities created through practice of DIY, such as [www.counteroff.org](http://www.counteroff.org) and various versions of feminism that members of the DIY and digital communities adhere to. It looks at how these communities utilize implicitly or explicitly understood feminisms (plural is intentional) and empowerment while practicing craft techniques that are traditionally considered part of patriarchal society and thus presumably contributing to the disenfranchising of women. In addition, I look at how DIY-related websites, blogs, and discussion groups involve women in the political realm through use of seemingly traditional and apolitical techniques of knitting, sewing, crocheting, etc. Using contemporary feminist scholarship, and scholarship on digital communities, I argue that women use fiber-based materials to mitigate what they perceive to be a radical position of the social protesters. Yarn bombing and other public actions that involve needlework became popular in the early millennium due to the rise of third-wave feminism which aims to both empower women and negotiate femininity as an able social standard.

**Key words:** Third-Wave Feminism, Yarn Bombing, Knitting, Online Communities, Participatory Culture



## Why Have There Been No Great Women Artists?

While the recent upsurge of feminist activity in this country has indeed been a liberating one, its force has been chiefly emotional—personal, psychological, and subjective—centered, like the other radical movements to which it is related, on the present and its immediate needs, rather than on historical analysis of the basic intellectual issues which the feminist attack on the status quo automatically raises.<sup>1</sup> Like any revolution, however, the feminist one ultimately must come to grips with the intellectual and ideological basis of the various intellectual or scholarly disciplines—history, philosophy, sociology, psychology, etc.—in the same way that it questions the ideologies of present social institutions. If, as John Stuart Mill suggested, we tend to accept whatever is as natural, this is just as true in the realm of academic investigation as it is in our social arrangements. In the former, too, “natural” assumptions must be questioned and the mythic basis of much so-called fact brought to light. And it is here that the very position of woman as an acknowledged outsider, the maverick “she” instead of the presumably neutral “one”—in reality the white-male-position-accepted-as-natural, or the hidden “he” as the subject of all scholarly predicates—is a decided advantage, rather than merely a hindrance

HOW MIGHT ONE CURATE an exhibit that represents in art, “real feminism”? In March 2007, Linda Nochlin and I took up this challenge for the inaugural exhibition of the Brooklyn Museum’s Elizabeth Sackler Center for Feminist Art. For such an occasion, visitors might expect a broad overview of US feminist art from the 1970s to the present, situated in the Sackler Center within the historical context of the women’s movement in the United States. Instead, Nochlin and I chose to focus the exhibition, *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, on feminist art worldwide. US feminist artists were certainly not slighted; but by looking beyond the borders of North America and Europe, we hoped to challenge what, we argue, is still a Western-centric art system. *Global Feminisms* was the first curatorial project of the art system. *Global Feminisms* was the first curatorial project to take transnational feminisms as its main subject.

The goal of the *Global Feminisms* exhibit was to take a wide selection of women from an array of settings to read contemporary art today by present times (sociocultural, political, economic, racial, gender, sexual) in myriad innovative ways. At the same time, it fully acknowledged the profound differences in women’s lives and in the meanings of feminism worldwide. In other words, this all-women exhibition aimed to be inclusively transnational.

*Feminist Studies*, 36, no. 1 (Spring 2008), © 2008 by Feminist Studies, Inc. 199

## Bachelor scriptie Kunstgeschiedenis

Nena Visser

Studentnummer: 5854407

Begeleider: Hestia Bavelaar

Periode 1

Aantal woorden: 8.791



Universiteit Utrecht

## Inhoudsopgave

Abstract.....	p. 2
Inleiding.....	p. 3
De feministische kunsttheorie in de jaren '70 en '80 .....	p. 7
De feministische denkers van onze tijd .....	p. 11
Conclusie .....	p. 17
Literatuurlijst.....	p. 19

## Abstract

Het feminisme begon als een sociaal politieke beweging, die uiteindelijk in de academische wereld terechtgekomen is in de vorm van feministische kunstcritici en kunsthistorici die begonnen te schrijven over de manier waarop er met vrouwen en kunst werd omgegaan. In 1971 zette Linda Nochlin met haar essay "Why Have There Been No Great Woman Artists?" als eerste de feministische kunstgeschiedenis op de kaart. Volgens haar is kunst zowel gemaakt door vrouwen als door mannen afhankelijk van de plaats en tijd en hebben vrouwelijke kunstenaars dus veel meer gemeen met hun mannelijke tijdgenoten dan met elkaar. Door te verwerpen dat vrouwen een gemene deler zouden hebben, ook wel het essentialisme genoemd, slaat Nochlin een andere weg in dan het feminisme daarvoor had. Nochlin stelt dat het ontbreken van vrouwelijke meesters ligt aan praktische obstakels en institutionele barrières, en niet aan de vaardigheden van individuele vrouwen. In 1981 publiceerden Grieselda Pollock en Rozsika Parker het boek "Old Mistresses: Women, Art and Ideology". Zij gaan verder: ze focussen niet alleen op de uitsluiting van vrouwen in de kunstwereld, maar ze kijken ook naar de begrippen ideologie en culturele productie. Concluderend zijn hun kernpunten dat gender een ideologie is en dat er historisch specifiek geschreven moet worden over vrouwelijke kunstenaars. Ongeveer tegelijk schreef Lucy Lippard haar essay "Issue and Taboo", naar aanleiding van de tentoonstelling 'Social Strategies by Women Artists'. De kunst hier laat volgens Lippard zien dat alle feministische kunst politiek getint is, en dat die problemen aankaart die wereldwijd gevoeld worden. Opvallend is dat Lippard het essentialisme niet zo duidelijk afschrijft als Nochlin, Pollock en Parker deden. Interessant is om te kijken naar de feministische denkers van de laatste 10 jaar en wat zij overgenomen hebben van de eerste auteurs. Aan de hand van drie artikelen uit de laatste 10 jaar is gebleken dat verschillende ideeën zeker nog relevant zijn: het anti-essentialisme en de specificiteit die daarmee samenhangt. Een verschil is de ontwikkeling naar meer inclusiviteit. In het huidige feminisme worden niet alleen vrouwen als onderdrukte groep gezien, maar ook niet-Europese mensen, zwarte mensen en LHBT-ers. Concluderend zijn veel ideeën uit de jaren '70 en '80 nog actueel, met uitzondering van het zogenoemde derde-golf feminisme dat weinig ideeën uit de jaren '70 en '80 overneemt: het essentialisme wordt daarin omarmd en stereotype vrouwelijke dingen juist gebruikt.

## Inleiding

De afgelopen jaren is het feminisme weer een belangrijke rol gaan spelen in het maatschappelijk debat, onder andere door de #metoo-ontwikkeling. Men spreekt inmiddels van een vierde feministische golf, wat het feminisme zeer relevant maakt. Maar wat is de relatie tussen publieke protesten en veranderingen in de wetenschap?<sup>1</sup>

Sinds de jaren '80 heeft de Kunstgeschiedenis fundamentele veranderingen ondergaan. Er werden zo veel nieuwe methodes, theorieën en visies toegevoegd dat er een naam voor deze omslag bedacht is: The New Art History, of de sociale en radicale kunstgeschiedenis. Feminisme was één van de nieuwe denkwijzen, en binnen deze discipline zijn dan ook meerdere theorieën ontstaan over hoe kunst bekeken en geïnterpreteerd kan worden. Binnen de kunstgeschiedenis is feminisme vooral gefocust op hoe vrouwen afgebeeld worden en wat de positie van de vrouw en vrouwelijke kunstenaars binnen de kunstwereld is. Het feminisme kan gezien worden als een overkoepelende term: er is sprake van vele versies en verschillende stromingen. Je zou ook kunnen spreken van feminismes. Het is eerder een politieke positie waarvan uit geschreven wordt dan één allesomvattende methode. Alle feministen gaan uit van het standpunt dat de vrouw onderdrukt wordt door machtsstructuren in de samenleving, zowel ideologisch als sociaal waarbij de man een dominante positie inneemt. Het is dus belangrijk om in het achterhoofd te houden dat het standpunt van alle feministen vrijwel hetzelfde is, maar de ontwikkelde manieren en strategieën sterk kunnen verschillen.<sup>2</sup> Er zijn invloeden vanuit het Marxisme te zien, vanuit de psychoanalyse, het liberalisme, het structuralisme en poststructuralisme et cetera. Deze uitwaaiering van methoden en benaderingen begon al vroeg.<sup>3</sup> Het feminisme heeft zich niet overal ter wereld even snel en hetzelfde ontwikkeld. Ook vandaag de dag zijn er nog volop plekken waar het feminisme nog een lange weg te gaan heeft. Mijn onderzoek begint echter bij het ontstaan van feministische denken over kunst in Europa in de late jaren 60.

In 1968 ontstonden er protesten in onder andere Parijs, die door studenten geleid werden. Men was niet tevreden met de manier waarop universiteiten kennis overbrachten. Ook begon men, beïnvloed door marxistische theorieën, het kapitalisme en de manier waarop instituties ingericht waren te bevragen. De protesten tegen de Vietnamoorlog in 1973 laten de oppositie tegen de heersende politiek en economie zien in Amerika. Aan deze protesten lag vrijwel altijd een intellectuele onvrede ten grondslag en het veranderen van instituties zou door moeten werken in de hele samenleving. Het feminisme wordt dus gekarakteriseerd door een politiek activistische achtergrond. Het begon als een sociaal politieke beweging, die uiteindelijk in de academische wereld terechtgekomen is in de vroege jaren '70. In die periode kwam in de westerse wereld de Woman's Liberation Movement op, tijdens de tweede feministische golf. Vrouwen wilden hun stem laten horen en hun plek in het publieke leven opeisen. Sommige feministen in de jaren '70 wilden gelijkheid tussen man en vrouw, anderen gingen verder dan dat: er moest een verandering van alle sociale waarden komen, want de samenleving was op mannen ingericht.

Vanaf die tijd begonnen steeds meer vrouwen kunst te maken, en mede hierdoor kwamen feministische kunstcritici en kunsthistorici op die begonnen te schrijven over de manier waarop met deze kunst werd omgegaan. "The Woman's Art Movement" hield zich bezig met de structuren van de

---

<sup>1</sup> Victoria Horne and Amy Tobin, "an unfinished revolution in art historiography, or how to write a feminist art history", *Feminist Review*, No. 107 (2014), p. 81

<sup>2</sup> Ibidem, p. 76

<sup>3</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) pp. 145-150

kunstwereld, en wilde de manier waarop kunst gemaakt en tentoongesteld werd veranderen. Vrouwelijke kunstenaars werden nog te veel kansen ontnomen. Feministische kunst werd in kleine galeries tentoongesteld en "vrouwelijke" kunstvormen zoals weven en borduren werden hierbij betrokken. De term die hier aan werd verbonden was "the personal is political". Dit betekende dat de scheiding die bestond tussen het persoonlijke leven en de politiek moest verdwijnen. Privé zaken als geboorte, menstruatie of onderdrukking waren politieke zaken, en daarover zou een open debat mogelijk moeten zijn. Aan het begin van deze feministische kunstbeweging stonden kunstenaressen als Judy Chicago en Miriam Schapiro. Zij openden in 1972 de eerste feministische kunstinstallatie "Womanhouse", samen met hun kunstklas van "The Feminist Art Program". De kunst die gemaakt werd was dus niet bedoeld als privé aangelegenheid, maar een publiek statement door middel van consciousness-raising.<sup>4</sup> Er werd uitgegaan van een 'sisterhood', een zusterschap tussen alle vrouwen. Deze vroege feministische kunst richtte zich dus heel erg op de viering van het vrouwelijke geslacht, mede door de "central core imagery" van de vagina in het werk *Dinner Party* van Chicago. Deze nadruk op typisch vrouwelijke dingen werd door latere feministen "essentialisme" genoemd: het geloof dat alle vrouwen kwaliteiten delen. Hoewel dit een wijdverspreid idee was waren ook toen niet alle feministische denkers het hier mee eens.<sup>5</sup> Vanaf de jaren 80 werd het essentialisme steeds meer afgewezen, onder andere doordat het feminisme invloeden van onder andere het poststructuralisme overnam.

In 1971 zette Linda Nochlin met haar essay "Why Have There Been No Great Woman Artists?" als eerste de feministische kunstgeschiedenis op de kaart. In 1981 publiceerden Grieselda Pollock en Rozsika Parker het boek *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Voortbouwend op het essay van Nochlin, gebruikten zij een meer systematische methode om de feministische kunstgeschiedenis te beschouwen. Ongeveer tegelijk schreef Lucy Lippard haar essay "Issue and Taboo", naar aanleiding van de tentoonstelling "Social Strategies by Women Artists". Het marxisme speelt een grote rol in haar methodes, wat tekenend is voor het feminisme in de jaren 80: er komen steeds meer verschillende benaderingen bij.<sup>6</sup>

Het feminisme heeft dus duidelijke wortels in het sociale en politieke activisme dat een verandering van de maatschappij wenste. Het veranderen van de discipline is in ieder geval gelukt: op universiteiten wordt de feministische kunstgeschiedenis onderwezen, maar hieraan is wel het risico verbonden dat de stroming zijn radicale inslag verliest doordat het gereduceerd wordt tot één methode.<sup>7</sup> In de jaren '70 en '80, toen hun zienswijzen heel radicaal waren, was niet te verwachten dat deze zouden neerslaan in het curriculum van de meeste universiteiten. Interessant is echter of hun theorieën ook nog daadwerkelijk relevant zijn. In de jaren '90 kwam de derde golf feministen op, die weer op een hele andere, minder militante, manier actie voerden voor gelijke rechten. Vandaag de dag zitten we al in de overgang naar een vierde golf, mede veroorzaakt door de MeToo-beweging. Gebruiken huidige feministische kunsthistorici nog elementen van de eerste feministische kunsttheoretici?

Onderzocht zal worden in hoeverre de feministische kunsttheorieën uit de jaren '70 en '80 van de vorige eeuw nog terug te vinden zijn in de huidige feministische kunsttheorie. Door een

---

<sup>4</sup> H.H. Arnason, Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art*, (New Jersey: Pearson Education, 2013), pp. 575-576

<sup>5</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) pp. 147-148

<sup>6</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) p. 113

<sup>7</sup> Victoria Horne and Amy Tobin, "an unfinished revolution in art historiography, or how to write a feminist art history", *Feminist Review*, No. 107 (2014), p. 82

literatuurstudie en een analyse van teksten wordt bekeken welke kernpunten, ideeën of methodes er in de huidige feministische kunsttheorie hun oorsprong hebben in de theorieën uit de jaren '70 en '80. Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker en Lucy Lippard zijn de sleutelfiguren van het vroege feminisme. Hun essays hebben heel veel invloed gehad op het denken over en het benaderen van kunstgeschiedenis, en deze teksten zullen dan ook gebruikt worden als vergelijkingsmateriaal met teksten vanaf 2009.

Het essay "Why Have There Been No Great Woman Artists?" van Linda Nochlin was zo belangrijk omdat het als eerste de problemen die er in de discipline bestonden aankaartte en omdat Nochlin een duidelijk, activistisch standpunt innam.<sup>8</sup> Vrouwen moesten hun eigen standpunten ontwikkelen en kritisch gaan kijken naar de kunstgeschiedenis.<sup>9</sup> Griselda Pollock en Rozsika Parker zijn sleutelfiguren omdat zij met hun boek *Old Mistresses* het feminisme uitbreidden door van verschillende andere methodes aspecten te gebruiken zoals ideologie. Het boek is heel invloedrijk geweest voor de feministische kunstgeschiedenis in de jaren '80.<sup>10</sup> Ten slotte wordt de tekst "Issue and Taboo" van Lucy Lippard als uitgangspunt gebruikt voor het onderzoek. Haar werk staat voor het samengaan van kunstgeschiedenis en kunstkritiek in de jaren '80.<sup>11</sup> Alle genoemde auteurs komen aanzienlijk veel voor in overzichtswerken over Kunsttheorie en kunstgeschiedenis, zoals in *The New Art History* van Jonatan Harris (2001) en in *Art History: a critical introduction to its methods* van Michael Hatt en Charlotte Klonk (2006). Beide werken worden dan ook gebruikt als bron. Het feminisme als stroming in kunst en kunsttheorie is geen kleine, radicale stroming meer. In academische tijdschriften als *Frontiers*, *Woman's Art Journal* en *Woman's Studies* zijn vele artikelen verschenen over de feministische kunstgeschiedenis. Zeker de ontwikkelingen in de jaren '70, '80 en '90 zijn veel beschreven, maar een link naar de huidige feministische kunstgeschiedenis is nog niet (vaak) gelegd.

Het is niet gemakkelijk te destilleren wie tegenwoordig de sleutelfiguren van de feministische kunsttheorie en kunstkritiek zijn. Disciplines zijn in elkaar overgegaan, waardoor het feminisme niet meer zo apart staat als in de jaren '70 en '80. Het wordt nu vaak gecombineerd met bijvoorbeeld genderstudies of postkolonialisme. De teksten die gebruikt zijn voor het onderzoek zijn allemaal geschreven door wetenschappers in een relevante discipline, met als onderwerp vrouwen en kunst of kunstgeschiedenis. De teksten moeten academisch zijn om een goede vergelijking te maken met de teksten uit de jaren '70 en '80. De auteurs uit die tijd waren academisch onderlegd en zeer deskundig op hun gebied. Het is tegenwoordig erg gemakkelijk om meningen, manifesten en betogen te plaatsen op allerlei platformen door het internet. Met schrijvers uit de huidige tijd is als periode de laatste 10 jaar aangenomen, dus vanaf het jaar 2009.

Om auteurs te vinden heb ik in de eerste plaats gekeken naar grote tentoonstellingen op het gebied van feministische kunst van de laatste tijd. Dit zijn *WACK!, Rebelle: Kunst en Feminisme 1969-2009* en *Global Feminisms*. In de catalogus van *Global Feminisms* vond ik Maura Reilly. Ze heeft een Master en PhD van het instituut van de beeldende kunst van de Universiteit van New York. Belangrijker nog is dat ze de tentoonstelling *Global Feminisms* in 2007 cureerde en redacteur was van het bijbehorende boek. Haar essay "Transnational Feminisms" verscheen in het tijdschrift *Feminist Studies* in 2010. Reilly leidt in dit essay de tentoonstelling in en zet de ideeën en doelen ervan uiteen. Deze tekst zal bestudeerd worden om te onderzoeken of er overeenkomsten zijn met het eerdere

---

<sup>8</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) pp. 150

<sup>9</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) p. 97

<sup>10</sup> Ibidem p. 103

<sup>11</sup> Ibidem p. 113

feminisme. Hierbij moet in aanmerking genomen worden dat Reilly Linda Nochlin persoonlijk kent omdat zij medecurator van *Global Feminisms* was. Ook schreef Reilly het boek *Woman Artists: The Linda Nochlin Reader*. Dat Reilly een volger van Nochlin is, is aannemelijk maar dat neemt niet weg dat het de moeite waard is om te onderzoeken wat er van de theorieën van Nochlin overgebleven is.

Ook belangrijke bronnen zijn de academische tijdschriften op het gebied van feminisme en kunst. *Frontiers*, *Woman's Art Journal* en *Woman's Studies* zijn hier voorbeelden van. Echter, in deze tijdschriften vond ik vooral overzichten van de feministische kunstgeschiedenis. Opvallend was dat er veel op meta-niveau over kunsttheorie geschreven werd, en dat het minder toegepast werd. Daarom week ik uit naar minder direct-feministische academische tijdschriften, zoals *Material Culture* en *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. Door te zoeken op de kernwoorden 'Feminist art history' en 'Feminist Art' op de website JStor vond ik interessante teksten.

Het volgende essay waarnaar ik keek is het essay "Creating Digital Materiality: Third-Wave Feminism, Public Art, and Yarn Bombing" van Alla Myzelev, PhD aan de State University of New York. Deze tekst werd in 2015 gepubliceerd door het academische tijdschrift *Material Culture*. Myzelevs onderzoeksgebieden zijn interdisciplinair, zo is ze gespecialiseerd in de derde feministische golf maar ook in visuele cultuur en design. In het essay dat ik onderzocht legt Myzelev een verband tussen het fenomeen "Yarn Bombing" en feminisme. Yarn Bombing is het breien van omhulsels bestemd voor de publieke ruimte. Het is interessant om te bezien of bij zo'n modern fenomeen Myzelev toch kunsttheorieën uit de jaren '70 en '80 gebruikt om dit te interpreteren.

De derde en laatste tekst die ik onderzocht is "Embodiment and Subjectivity: Intersectional Black Feminist Curatorial Practices in Canada" van Joana Joachim. Dit werd gepubliceerd in *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* in 2018. De auteur is een PhD kandidate in Kunstgeschiedenis aan McGill Universiteit. Interessant is de nadruk die Joachim op intersectionaliteit legt. Het artikel gaat over hoe musea hun collecties meer inclusief kunnen maken voor kunst van zwarte vrouwen en feministen. Joana Joachim gebruikt hiervoor twee zwarte, vrouwelijke curatoren en gaat hun gangen van cureren na om aan te tonen dat de notie van 'objectiviteit' die veel musea hanteren ouderwets is en geconstrueerd.

Mijn hypothese is dat de feministische kunsttheorie van deze tijd breder is geworden dan het was in de jaren '70 en '80. Met 'breder' wordt bedoeld dat vrouwen over de hele wereld betrokken worden en dat het feminisme hierdoor inclusiever geworden is. Ook denk ik dat er meer interdisciplinaire samenwerking is, bijvoorbeeld met LHBT-studies of postkolonialistische studies. Het feminisme staat minder apart van andere sociaal activistische bewegingen en de focus is verlegd van 'de vrouw' naar 'de minderheden'.

## De feministische kunsttheorie in de jaren '70 en '80

Het eerste grote feministisch essay over kunstgeschiedenis werd in 1971 geschreven door Linda Nochlin. Het was getiteld "Why Have There Been No Great Woman Artists?" en is zeer invloedrijk geweest in de begindagen van de feministische kunsttheorie. Het werd geschreven tijdens de geboortedagen van de Woman's Liberation Movement.<sup>12</sup> Nochlin's doel is niet alleen de manier waarop kunstgeschiedenis geschreven wordt veranderen maar de hele discipline, heel politiek activistisch dus.<sup>13</sup> Nochlin begint haar essay met de vraag die zij ook in de titel stelt: why have there been no great woman artists? Het slechts toevoegen van vrouwen aan de canon van de kunstgeschiedenis is niet genoeg volgens haar. Door dat te doen benadrukt men alleen maar dat vrouwen een uitzondering op de regel van mannelijke genieën. Ook het stellen van andere standaarden voor vrouwen is voor Nochlin geen antwoord. Het idee dat vrouwen zich niet zouden moeten conformeren aan mannelijke eisen voor succes is terugkerend in het feminisme. Nochlin gelooft niet in een vrouwelijke essentie, er is geen gemeenschappelijke deler van kunst van vrouwelijke kunstenaars.<sup>14</sup> Volgens haar is kunst zowel gemaakt door vrouwen als door mannen afhankelijk van de plaats en tijd en hebben vrouwelijke kunstenaars dus veel meer gemeen met hun mannelijke tijdsgenoten dan met elkaar.<sup>15</sup> Door dit essentialisme te verwerpen, slaat Nochlin, zoals gezegd, een andere weg in dan het feminisme in die tijd had. Nochlin stond aan de basis van de tweede feministische golf, die in 1971 pas net begonnen was. Het kernpunt van het betoog van Nochlin is dat er geen vrouwelijke genieën zijn omdat vrouwen de kans niet kregen. Hun werd toegang geweigerd tot instituties en ze misten hierdoor de mogelijkheid tot ontwikkeling. Ze onderbouwt deze stelling met de volgende argumenten. Ten eerste kregen vrouwen geen toegang tot kunstacademies en mochten bijvoorbeeld niet oefenen op naaktmodellen omdat dit ongeschikt werd geacht voor vrouwen. Aangezien vrijwel alle kunst uit de 18<sup>e</sup> en 19<sup>e</sup> eeuw naakt bevatte konden vrouwen zich niet ontwikkelen in de 'hoge' kunst. Dit hangt samen met haar tweede argument. Er waren sterke rolpatronen die bepaalden wat geschikt was voor een vrouw. Het schilderen van ongeschikte beeltenissen kon niet, maar ook mocht een schilderscarrière niet in de weg staan aan de natuurlijke rol als echtgenote en moeder.<sup>16</sup> De methode die Nochlin gebruikte om tot haar conclusie te komen was het bestuderen van carrières van vrouwelijke kunstenaars uit de renaissance tot aan de 19<sup>e</sup> eeuw. Vrouwelijke kunstenaars die een redelijke carrière op konden bouwen hadden hier altijd de mogelijkheid toe omdat hun vader of man kunstenaar was.<sup>17</sup> Concluderend stelt Nochlin dat het ontbreken van vrouwelijke meesters ligt aan praktische obstakels en institutionele barrières, en niet aan de vaardigheden van individuele vrouwen.<sup>18</sup> Nochlin verwoordt het in haar essay als volgt:

"Why have there been no great women artists?' has led us to the conclusion, so far, that art is not a free, autonomous activity of a super-endowed individual, 'influenced' by previous artists, and, more vaguely and superficially, by 'social forces', but rather, that the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and

---

<sup>12</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) p. 96

<sup>13</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) p. 150

<sup>14</sup> Ibidem p. 151

<sup>15</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) p. 101

<sup>16</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) pp. 150-152

<sup>17</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) p. 102

<sup>18</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) pp. 150-152

determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast.”<sup>19</sup>

Rozsika Parker en Griselda Pollock's boek *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* uit 1981 laat een nieuwe kijk op feminisme zien. Het boek laat invloeden van het Marxisme, de semiotiek en de psychoanalyse zien, en speelt met de theorie van Foucault.<sup>20</sup> Hoewel de auteurs voortbouwen op de notie van patriarchaat in de kunstwereld van Nochlin, hebben zij ook duidelijke kritiek op haar argumenten. Ze gaan verder: ze focussen niet allen op de uitsluiting van vrouwen in de kunstwereld, ze kijken ook naar het begrip ideologie dat vanuit het Marxisme komt. Deze kruisbestuiving van Marxisme en feminisme is tekenend voor de Britse feministische kunstgeschiedenis in de late jaren '70 en vroege jaren '80, in tegenstelling tot de Amerikaanse stroming waar Nochlin bij hoorde.<sup>21</sup> Pollock en Parker hebben een radicaler idee van feminisme dan Nochlin. Zij stellen dat zelfs als vrouwen dezelfde rechten hebben als mannen, dit seksisme niet uitbant. De hele samenleving heeft namelijk een seksistische structuur en heeft de man als uitgangspunt. Zij onderbouwen dit argument met een voorbeeld over kunstenares Helen Frankenthaler. Puur doordat Frankenthaler een vrouw is wordt haar werk geïnterpreteerd als zacht en vrouwelijk, en gebaseerd op de natuur. Hun tweede argument rust op de notie van ideologie. Kunst is geen spiegel van de samenleving, maar een prescriptie en een constructie van stereotypes. Sinds de 19<sup>e</sup> eeuw werden verschillen tussen de seksen in de hele samenleving belangrijk.<sup>22</sup> Vrouwen worden altijd als het negatief van de man neergezet, dus als tegenstelling en een aanvulling van de man. Vrouwen komen dus wel voor in de kunstgeschiedenis, maar altijd in dienst van de man. Het probleem volgens hen is dat dit ideologisch is: kunstgeschiedenis wordt vanuit een ideologie geschreven. Historici kunnen niet neutraal schrijven, zij hebben altijd een denkkader en een bepaald perspectief. Hierin verschillen Pollock en Parker dan ook sterk van mening met Linda Nochlin: er bestaat geen 'greatness' in de kunst, wat mooi wordt gevonden is ideologisch en geen absolute waarheid.<sup>23</sup> Dit punt was ook in het Marxisme erg belangrijk. Het Marxisme noemt het ontbreken van neutraliteit "false consciousness", dat verbonden is met een ideologie. Ongelijkheid wordt in stand gehouden doordat mensen valselijk geloven in bepaalde dingen, terwijl dit eigenlijk een constructie is.<sup>24</sup> Tenslotte stellen de auteurs dat het schrijven van feministische kunstgeschiedenis heel precies moet gebeuren: spreken van 'vrouwelijke kunstenaars' als categorie is uit den boze. Vrouwen hebben in verschillende tijden en op verschillende plekken andere problemen gehad en andere kunst gemaakt. Het is niet mogelijk om die kunstenaressen direct met elkaar te vergelijken. Hiermee verwerpen ook zij het essentialisme. Concluderend zijn hun kernpunten dat gender een ideologie is en dat er historisch specifiek geschreven moet worden over vrouwelijke kunstenaars.<sup>25</sup> Hun methode bestaat vooral uit het analyseren van vrouwelijke kunstenaars en hun kunstwerken.

Een ander belangrijk essay dat bijna van dezelfde tijd is was Lucy Lippard's essay 'Issue and Taboo' (1980) dat werd geschreven bij de tentoonstelling 'Social Strategies by Women Artists', die zij ook cureerde. De focus van de tentoonstelling was de illusie van neutraliteit en vrijheid in de kunst

---

<sup>19</sup> Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Woman Artists?", *Women, Art, and Power and Other Essays*, (London: Thames and Hudson, 1988) (originally published in *Art News*, vol. 69, January 1971), p. 158

<sup>20</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) p. 152

<sup>21</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) pp.103, 106

<sup>22</sup> Ibidem, p. 107

<sup>23</sup> Ibidem, p. 117

<sup>24</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) p. 125

<sup>25</sup> Ibidem pp. 152-157



vervangen door sociale verantwoordelijkheid.<sup>26</sup> In haar essay bespreekt Lippard de vele werken die op deze tentoonstelling te zien waren, onder andere van Jenny Holzer en Loraine Leeson. De kunst van deze vrouwen laat volgens Lippard zien dat alle feministische kunst politiek getint is, en dat het problemen aankaart die wereldwijd gevoeld worden zoals inflatie en racisme. Lippard stelt dat het zogenoemde socialistische-feminisme hard nodig is in de wereld. Het socialisme, 'The Left' zoals Lippard het noemt, heeft het feminisme nodig en andersom. De tentoonstelling is bedoeld om een dialoog te ontketenen tussen vrouwen wereldwijd. Want mensen in derdewereldlanden kunnen zich evenals vrouwen identificeren met onderdrukking en gebrek aan rechten. Hier legt ze dus de link van het feminisme naar het post-kolonialisme. Deze tentoonstelling laat volgens Lippard goed zien dat het feminisme constructief is: het probeert een nieuwe realiteit op te bouwen. Er zijn zo veel politieke, sociale en artistieke interacties binnen het feminisme die niet helemaal in elkaar passen dat het de vorming van één organisatie bemoeilijkt. Lippard noemt dit een 'collage'. Opvallend is dat Lippard het essentialisme niet zo duidelijk afschrijft als Nochlin, Pollock en Parker deden. Ze stelt dat er wel een fundamenteel verschil tussen man en vrouw is maar dat dit niet in formele termen te vatten is.<sup>27</sup> Wat zij hiermee bedoelt is dat er gevoelsmatig een verschil tussen mannen en vrouwen bestaat, maar dat dit niet concreet te beschrijven is. Lippard stipt ook de verschillen tussen het feminisme in Amerika (Nochlin) en het Verenigd Koninkrijk (Pollock en Parker) aan. Een oorzaak van deze verschillen is dat er in Amerika geen linkse politieke partij is waar de radicale kunsthistorici zich bij kunnen aansluiten zoals in het Verenigd Koninkrijk. In Amerika werd kunst die politiek geëngageerd was automatisch gezien als minderwaardig, omdat de autonome kunst daar lang hoogtij had gevierd. Dit werkte feministische en andere radicale kunst tegen. Hierdoor is er geen overeenstemming binnen het feminisme of de kunstenaars van feministische kunst nu juist wél of geen commercieel succes moeten wensen. Lippard definieert de 'greatness' van kunst als het vermogen om mensen te bewegen en iets te leren en dit is dan ook het doel van sociale kunst, waartoe zij feministische kunst zeker rekent. Deze 'greatness' is echter iets volstrekt anders dan het genie van de individuele kunstenaar.<sup>28</sup>

Deze vier auteurs zijn tekenend geweest voor de ontwikkeling van de feministische kunstgeschiedenis. Het feminisme is zeker niet gestopt met ontwikkelen na de jaren 80, zoals in de inleiding al vermeld. De "oermoeders" hebben zich verder ontwikkeld en zijn na hun belangrijke teksten blijven schrijven. Zo heeft Linda Nochlin zich verder ontwikkeld op het postkoloniale vlak, bijvoorbeeld door de tentoonstelling *Global Feminisms* te cureren in 2007. In de preface van de catalogus bij deze tentoonstelling uit 2007 schrijft Nochlin over het belang van kunst uit niet westerse landen en over de diversiteit van vrouwen. Het concept van verschil tussen vrouwen uit westerse en niet-westerse landen is belangrijk, net zoals een flexibele, brede definitie van "feminisme".<sup>29</sup> Ook Lucy Lippard heeft de lijn die zij in "Issue and Taboo" inzette, vervolgd naar het postkolonialisme. Zo schreef zij in 2015 nog het artikel "Postmodern Ambush" waarin ze ingaat op de kunst van native volkeren in Zuid-Amerika.<sup>30</sup> Roszita Parker heeft in 1988 het boek *The subversive stitch: Embroidery and the making of Feminine* geschreven, wat zij is blijven aanvullen tot 2010. In dit

---

<sup>26</sup> Lucy Lippard 'Issue and Taboo', *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York: The New Press, 1995 (originally published in *Issue: Social Strategies by Women Artists*, London: Institute of Contemporary Arts, 1980, catalogue for exhibition curated by Lucy Lippard): IT p. 150

<sup>27</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) pp. 113-116

<sup>28</sup> Ibidem, pp. 116-119

<sup>29</sup> Linda Nochlin, "Curators Preface", in *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. (London: Merrell, 2007) p. 11

<sup>30</sup> Lucy Lippard "Postmodern Ambush" *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* Issue 39 (Summer 2015), pp. 14-25

boek blijft de rol van ideologie centraal staan: zij kijkt namelijk naar de rol van typische vrouwelijke kunstvormen zoals borduren en hoe dit bijdraagt aan de constructie van vrouwelijkheid in de maatschappij. Griselda Pollock kwam in 2014 in haar artikel "Whiter Art History?" terug op *Old Mistresses* en stelt dat het onderzoek naar discours en datgene dat een het canon van kunst in stand houdt nog niet voorbij is. Ook gaat ze in op de postkoloniale uitbreiding van het feminisme.<sup>31</sup> Zoals we later in mijn onderzoek zullen zien zijn de nieuwere richtingen die de auteurs uit de jaren '70 en '80 volgen voorgezette lijnen. Interessant kan daarom zijn te kijken naar de feministische denkers van de laatste 10 jaar.

---

<sup>31</sup> Griselda Pollock "Whiter Art History?", *The Art Bulletin* Vol. 96, No. 1 (March 2014), pp. 9-23

## De feministische denkers van onze tijd

Zoals al gezegd is het niet gemakkelijk om sleutelfiguren in de huidige tijd te vinden. Tegenwoordig is het feminisme een belangrijke stroming in de kunstgeschiedenis en daarbuiten. In de catalogus van de tentoonstelling *Global Feminisms* vond ik Maura Reilly. Zij heeft een Master en PhD van het instituut van de beeldende kunst van de Universiteit van New York. Zij cureerde deze tentoonstelling samen met Linda Nochlin en schreef hierover het artikel "Transnational Feminisms" in het tijdschrift *Feminist Studies* in 2010. Dit artikel valt binnen de door mij gestelde eisen: het is geschreven door een wetenschapper op relevante gebieden, het artikel komt uit 2009 of later en het is gefocust op kunst en feminisme.

In haar essay zet Reilly uiteen hoe de tentoonstelling *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* tot stand gekomen is en legt zij uit welke gedachten er aan ten grondslag liggen. Het doel van de tentoonstelling is een alternatief verhaal vertellen van de hedendaagse kunst, door een grote selectie van jonge, vrouwelijke kunstenaars te laten zien. *Global Feminisms* laat volgens Reilly de veranderingen van de laatste paar decennia in feministische theorie en kunst zien. Interessant: de veranderingen bestaan namelijk uit een verschuiving van 'hetzelfde zijn' naar 'anders zijn' en diversiteit tussen vrouwen. Uiteindelijk is dit het transnationalisme geworden. Deze term wordt niet verder uitgelegd door Reilly, maar haar toelichting is dat er 'common differences' gezocht worden, overeenkomsten en verschillen op dezelfde gebieden. Vrouwen hebben dezelfde ("common") problemen, zoals het opvoeden van kinderen en misbruik door mannen, maar ervaren dit op heel verschillende manieren doordat ze uit andere delen van de wereld komen ("differences"). Door de tentoonstelling zo in te richten dat werk van vrouwen van verschillende nationaliteiten en culturen over dezelfde onderwerpen bij elkaar staan, wordt er een dialoog over deze 'common differences' gevoerd dat hopelijk tot nieuwe benaderingen van feministische kunst kan leiden.<sup>32</sup> Reilly gebruikt vervolgens verschillende kunstwerken om toe te lichten wat voor verschillende benaderingen er bestaan tot dezelfde thematiek.

Bewust is gezocht naar kunstenaressen die zich niet in Amerika of Europa bevinden, om een wereldwijd beeld van feministische kunst te krijgen. Heel belangrijk hierbij was om de verschillen tussen vrouwen wereldwijd en verschillende betekenissen van het feminisme te erkennen. Belangwekkend hier is het feit dat sterk benadrukt wordt hoe belangrijk de geografische specificiteit van het feminisme is. Dit wordt verder in haar stuk nogmaals benoemd, als Reilly stelt dat de tentoonstelling ook bedoeld is om het mono-culturele "First World Feminism" uit te dagen. Ook stelt ze dat het "First World Feminism" te veel een gemeenschappelijke deler onder vrouwen aanneemt.<sup>33</sup> Deze ideeën hangen samen met de ontkrachting van het essentialisme, de aanname dat alle vrouwen iets gemeen hebben en dat er een essentie van vrouwelijkheid bestaat. Dit wordt door Reilly sterk afgewezen.

"That identities can be "contradictory, partial and strategic," (...) is an idea that is central to Global Feminisms, which embraced anti-essentialist concepts because it recognized that identities are fluid and never stable"<sup>34</sup>.

Het idee dat essentialisme niet bestaat is niet nieuw, maar wel heel duidelijk blijven hangen. Zoals eerder gezegd begon Linda Nochlin hier al mee begin jaren '70 en werd het in de jaren '80 gemeengoed binnen de feministische kunsttheorie.

---

<sup>32</sup> Maura Reilly "Transnational Feminisms", *Feminist Studies*, Vol. 36, No. 1, (Spring 2010), pp. 156, 157.

<sup>33</sup> Ibidem, pp. 156, 157

<sup>34</sup> Ibidem, p. 170

In het laatste deel van haar artikel beargumenteert Reilly dat het erkennen van verschillen tussen vrouwen niet hoeft te leiden tot minder samenwerking van feministen. In de jaren '70 en '80 werd de strijd tegen seksisme als zo belangrijk gezien, dat racisme of homofobie genegeerd werd uit angst dat de focus op het feminisme zou verslappen. Volgens Reilly wordt dit argument nog steeds te vaak gebruikt door academici binnen het feminisme die niets zien in transnationaal feminisme omdat het zou leiden tot relativisme zonder centrale focus. *Global Feminisms* demonstreert juist dat het samenwerken van verschillende vrouwen leidt tot begrip en daardoor tot solidariteit.<sup>35</sup>

Het idee van specificiteit en de afwijzing van één soort feminisme komt heel duidelijk naar voren in het boek van Pollock en Parker, zij het op een andere manier. Waar Reilly vooral geografisch specifiek wil zijn in de ervaringen en kunst van vrouwen, deden Pollock en Parker dit historisch. Reilly gebruikt de specificiteit als een manier om kunst in de huidige tijd te duiden en tentoon te stellen. Hier zijn ideeën van het post-kolonialisme in aanwezig, een methode in de kunstgeschiedenis die zich richt op de postkoloniale culturen en kunst vanuit een niet-westers oogpunt bekijkt.<sup>36</sup> Lucy Lippard stipte het post-kolonialisme in haar essay ook even aan. Zij schreef haar tekst ook bij een tentoonstelling van feministische kunst en gebruikte ruwweg dezelfde methode als Reilly: kunstwerken van de tentoonstelling dienen als voorbeelden om te duiden wat de betekenis en het doel van de tentoonstelling is. Lippard benoemde het doel van "Social Strategies by Women Artists" als volgt: een dialoog ontketenen tussen vrouwen, wereldwijd. Dit komt overeen met het idee van Reilly om te zoeken naar 'common differences'.<sup>37</sup> Volgen Lippard kunnen mensen in derdewereldlanden zich net als vrouwen identificeren met onderdrukking en gebrek aan rechten. Hier legt ze dus de link van het feminisme naar het post-kolonialisme.<sup>38</sup> Reilly heeft deze lijn doorgetrokken.

Linda Nochlin heeft uiteraard meegewerkt aan *Global Feminisms*. Haar latere ideeën zijn dus volop vertegenwoordigd in de tekst van Reilly. Dat is niet zomaar: Reilly was een doctoraal student van Nochlin.<sup>39</sup> Het is dus heel duidelijk te zien dat de volgende generatie feministen, Maura Reilly, het stokje overgenomen heeft van een "oermoeder".

Het anti-essentialisme is vooral door Pollock en Parker in *Old Mistresses* uitgebreid beargumenteerd. Pollock en Parker benadrukken dat vrouwen in verschillende tijden en op verschillende plekken heel andere problemen hadden en heel andere kunst maakten. Het is niet mogelijk om die kunstenaressen direct met elkaar te vergelijken. Concluderend zijn hun kernpunten dat gender een ideologie is en dat er historisch specifiek geschreven moet worden over vrouwelijke kunstenaars.<sup>40</sup> Ook Linda Nochlin verwierp het essentialisme. Zij beargumenteerde dat er geen gemeenschappelijke deler van kunst van vrouwelijke kunstenaars is. Kunst is afhankelijk van de plaats en tijd waar het gemaakt is, en niet van het geslacht van de kunstenaar.<sup>41</sup>

De volgende tekst die ik zal analyseren is "Creating Digital Materiality: Third-Wave Feminism, Public Art, and Yarn Bombing" van Alla Myzelev. Myzelev is een PhD op verschillende gebieden zoals de derde feministische golf en visuele cultuur. Deze tekst werd in 2015 gepubliceerd door het

---

<sup>35</sup> Maura Reilly "Transnational Feminisms", *Feminist Studies*, Vol. 36, No. 1, (Spring 2010), p. 172

<sup>36</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) p. 223

<sup>37</sup> Maura Reilly "Transnational Feminisms", *Feminist Studies*, Vol. 36, No. 1, (Spring 2010), p. 172

<sup>38</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) pp. 113-116

<sup>39</sup> Linda Nochlin, Maura Reilly "Curators Preface", in *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. (London: Merrell, 2007) p. 11

<sup>40</sup> Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, (Manchester: University Press, 2006) pp. 152-157

<sup>41</sup> Jonathan Harris, *New art history: a critical introduction*, (Londen: Routledge, 2001) p. 101

academische tijdschrift *Material Culture*. Ook dit artikel valt binnen de door mij gestelde eisen. Myzelev beschouwd ten eerste het fenomeen 'Yarn Bombing' en hoe hier omheen een gemeenschap van vrouwen ontstaat via het internet. Ten tweede creëert Yarn Bombing een dialoog met feministische kunst en ten derde draagt Yarn Bombing bij aan de sociale veranderingen die het modern, derde golf feminisme wil bereiken.<sup>42</sup>

'Yarn Bombing' is, als gezegd, het maken van gebreide omhulsels voor voorwerpen in de publieke ruimte, zoals bomen, lantaarnpalen en elektriciteitskastjes. Het verschil tussen Yarn Bombing en andere publieke kunst is volgens Myzelev dat Yarn Bombing een sterke connectie met het vrouwelijke heeft, omdat kunstvormen als breien en haken als iets typisch vrouwelijks gezien wordt. Dat er twijfel bestaat over of het kunst is, hangt samen met de traditie dat het handwerk van vrouwen historisch als hobby gezien werd. Myzelev beargumenteert dat het toch kunst is, omdat het een belangrijke dialoogfunctie heeft. Deze dialoog bestaat zowel tussen oude feministische kunst en Yarn Bombing als tussen de kunstenaressen en voorbijganger op straat die het breiwerk ziet.<sup>43</sup> Yarn Bombing gaat over sociale interactie en sociale cohesie.<sup>44</sup> De gemeenschap tussen vrouwen die aan Yarn Bombing doen ontstaat doordat vrouwen elkaar wereldwijd via het internet ontmoeten en ideeën uitwisselen. Belangrijk is dat vrouwen een groepsgevoel ontwikkelen dat een materieel effect heeft, namelijk de gebreide kunst. Myzelev stelt dat deze gemeenschappen het feminisme helpen omdat het feminisme ooit ook verspreid werd door groepen vrouwen. Kortom:

"Although actions such as yarn bombing may not be overtly designated as feminist, they help women to participate and be actively engaged in social and political struggle."<sup>45</sup>

Een belangrijke vraag is vervolgens hoe een stereotype vrouwelijke kunstvorm als breien zo'n feministische lading kan dekken. De aantrekkingskracht van breien ligt vooral in de betrouwbaarheid en niet-bedreigende uitstraling volgens Myzelev. In de jaren '70 was er een soortgelijke ontwikkeling, waar kunstenaressen als Judy Chicago juist de kleur roze en vrouwelijke symbolen in hun kunst gebruikten om hun vrouwelijkheid terug te exploreren. Hetzelfde kan gezegd worden over het breien, wat de zichtbaarheid van vrouwelijkheid in de openbare ruimte vergroot. De derde golf feministen willen juist weer de vrouwelijkheid vieren stelt Myzelev.<sup>46</sup>

"It could be argued that third-wave feminism is based in large part on reclamation and re-articulation of the old feminine values. The new approach claims to give feminine values a new twist and imbue traditional ideas with new meaning."<sup>47</sup>

Ten slotte zet Myzelev uiteen hoe volgens haar het derde-golf feminisme geen militante inslag meer heeft. Het wordt niet meer nodig geacht om zeer provocerende kunst te maken, omdat de doelen van het feminisme al bereikt zijn. Er is nog wel activisme, maar de voorbeelden van Yarn Bomb-kunstenaressen die Myzelev noemt onderschrijven dat dit geen politieke provocaties meer zijn, maar eerder kleine verwijzingen naar sociale problematiek. Yarn Bombing slaat een brug tussen echte kunstenaressen en amateurs, wat bijdraagt aan de gemeenschap van vrouwen.<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> Alla Myzelev, is "Creating Digital Materiality: Third-Wave Feminism, Public Art, and Yarn Bombing", *Material Culture*, Vol. 47, No. 1, Special Issue: Technology (Spring 2015), p. 61

<sup>43</sup> Ibidem, pp. 63,64.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 60

<sup>45</sup> Ibidem, p. 67

<sup>46</sup> Ibidem, pp. 67-69

<sup>47</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>48</sup> Ibidem, pp. 70, 71

Het eerste opvallende punt dat Myzelev maakt over het derde-golf feminisme is dat het niet meer nodig geacht wordt om zeer provocerende kunst te maken, omdat de doelen van het feminisme al bereikt zijn. Het militante aspect is weg, vandaar ook de aantrekkingskracht van breien. De politiek is echter zeker niet weg uit het feminisme. Dit komt overeen met Lippard's notie dat het feminisme altijd politiek getint is.

Yarn Bombing heeft een sterke connectie met het vrouwelijke, omdat kunstvormen als breien en haken als iets typisch vrouwelijks gezien wordt. De derde feministische golf wil juist de vrouwelijke symbolen zoals het breien en de kleuren roze en paars weer omarmen. In de jaren '70 was handwerk door vrouwen een belangrijke stroming binnen de kunst. Kunstenaressen als Miriam Schapiro verwerkten borduurwerk in hun kunst, en er bestond een beweging genaamd "The Pattern and Decoration movement". Ook Roszika Parker heeft in 1988 het boek *The subversive stitch: Embroidery and the making of Feminine* geschreven, waarin zij benadrukt dat borduren en weven wel degelijk een kunstvorm is. Doordat het zo vrouwelijk is, is volgens haar de geschiedenis van borduren de geschiedenis van vrouwen. Het is immers nooit geclaimd door mannen. Parker geeft ideologische interpretatie van de rol van borduren in de constructie van zogenaamde vrouwelijkheid.<sup>49</sup> Myzelev doet in zekere zin hetzelfde: ze gebruikt het Yarn Bomben om het derde golf feminisme te beschrijven. In *Old Mistresses* hebben Pollock en Parker echter wel een duidelijke anti-essentialisme houding, die Myzelev niet heeft overgenomen. Lucy Lippard daarentegen heeft in haar essay het essentialisme niet afgeschreven. Zij beweerde dat er wel degelijk een vrouwelijke essentie is, maar dat deze niet in formele termen beschreven kon worden. De derde-golf feministen zouden het hier zeker mee eens zijn, gelet op de expliciet vrouwelijke manier van kunst maken die omarmd wordt.

De methode van Myzelev is niet heel opvallend, zij bekijkt werken van Yarn Bombers en plaatst deze in de derde golf van het feminisme. Echter, het feit dat Myzelev in haar essay de vraag stelt of Yarn Bombing wel echt kunst is bevestigd Linda Nochlin's punt dat het werk van vrouwen als hobby werd gezien in plaats van kunst. Uiteindelijk stelt Myzelev wel dat de Yarn Bombing kunst is, maar de twijfel hierover laat dus zelfs nu nog het punt van Nochlin zien. De nadruk die op het gemeenschapsgevoel gelegd wordt door Myzelev komt niet specifiek voor in de essays uit de jaren '70 en '80 die ik bestudeerd heb. Zowel Nochlin als Pollock en Parker wilden juist dat vrouwen niet als aparte categorie bestempeld werden. Hierbij moet wel gezegd worden dat hoewel de bekeken auteurs dus geen focus op de gemeenschap legde, er in de jaren '70 zeker wel sprake was van gemeenschapsgevoel. Judy Chicago en haar groep wilden juist de gemeenschappelijkheid van de problemen die vrouwen ervoeren benadrukken, een voorbeeld van samenwerking tussen vrouwen is dan ook haar kunstwerk *The Dinnerparty*.<sup>50</sup>

Concluderend is het essay van Myzelev weliswaar wat overeenkomsten met de theorie van Lippard heeft, maar dat de derde golf feministen wat betreft het essentialisme een andere weg inslaan dan Nochlin, Pollock en Parker.

De laatste tekst die ik zal analyseren is van Joana Joachim, genaamd "Embodiment and Subjectivity": Intersectional Black Feminist Curatorial Practices in Canada." Dit essay verscheen in *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* in 2018. In haar artikel volgt Joachim twee zwarte, vrouwelijke curatoren en hun praktijken in de museale wereld van Canada. Het essay voldoet aan

---

<sup>49</sup> Patricia Mathews, "Reviewed Work: The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine by Roszika Parker", *Woman's Art Journal*, Vol. 12, No. 1 (Spring - Summer, 1991), pp. 45-47

<sup>50</sup> H.H. Arnason, Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art*, (New Jersey: Pearson Education, 2013), pp. 575-576

mijn eisen: Joachim is een PhD kandidaat in Kunstgeschiedenis, haar tekst gaat over feminisme en de kunstwereld en het is een zeer recent artikel.

Joachim begint met de stelling dat musea eeuwenlang bijgedragen hebben aan de onderdrukking van zwarte en inheemse mensen door een houding van 'objectiviteit' die misstanden in stand houdt. De zwarte vrouwelijke curatoren wier werk Joachim gaat analyseren trekken deze objectiviteit in twijfel. De auteur stelt dat de visie van deze twee vrouwen -een intersectionele, zwarte, feministische visie- hier een zeer grote rol in speelt. Door hun rol als onderdrukten in de samenleving hebben ze een andere manier van kritisch kijken naar kunst en selecteren ze andere werken voor tentoonstellingen.<sup>51</sup> Joachim plaatst haar artikel heel nadrukkelijk in een breed antiracisme en antikolonialismeperspectief. Een belangrijk aspect in intersectioneel zwart feminisme is de erkenning dat het zwart-zijn een definiërende factor in het leven van mensen is.<sup>52</sup>

'Intersectionaliteit' wordt door de auteur uitgelegd als een methode die erkent dat verschillende identiteiten zoals geslacht, ras en geardeerde sociale posities zijn die diverse problemen en realiteiten ondervinden. Intersectioneel cureren houdt dus in dat er verschillende realiteiten van verschillende kunstenaars aan bod komen in de tentoonstellingen. Bij het kritisch cureren van een tentoonstelling wordt dan aandacht besteed aan de verschillende manieren van onderdrukt worden en de relaties die mensen hebben met instituties. 'Objectiviteit' van musea bestaat niet, omdat musea als instituties altijd bepaalde onderdrukkingen hebben gedoogd.<sup>53</sup> Door een eurocentrisch beeld te hebben en dus ook eurocentrische vereisten voor kunst te hebben, kregen veel zwarte of inheemse mensen geen kans. Het erkennen van machtsrelaties en privileges is heel belangrijk stelt Joachim, omdat pas dan een museum echt zijn deuren kan openen naar mensen en kunstwerken die eerder geweerd werden:

"Recognizing relations of power and privilege is a crucial aspect of curating in a way that broadens the horizons of the exhibition, and that centres voices that have historically been set aside."<sup>54</sup>

Curatoren zijn hierin van wezenlijk belang, omdat zij de tentoonstellingen samenstellen en dus deels bepalen wat er te zien is in musea. Joachim gebruikt vervolgens verschillende tentoonstellingen die de beide vrouwen hebben gecureerd om haar kernpunt te onderbouwen. Ook zet ze uiteen hoe in de laatste jaren het aandeel van zwarte, feministische curatoren en kunstenaars in Canada gegroeid is. Intersectionele representatie in instituties kan positieve verandering brengen hierin.<sup>55</sup>

Joachim sluit af met de opmerking dat de subjectiviteit die de curatoren nastreven er ook voor kan zorgen dat niet iedereen de tentoonstelling op dezelfde manier begrijpt als de curator zelf. Echter, het intersectionele zwarte feministische geluid in musea in Canada kan een cruciale rol spelen voor de representatie van onderdrukte groepen en voor het invullen van de lege plekken in de zwarte geschiedenis. Zo kunnen ook musea bijdragen aan sociale inclusiviteit.<sup>56</sup>

Het valt op dat Joachim haar artikel niet beperkt tot slechts het feminisme. In haar stuk speelt intersectionaliteit een grote rol, waarbij ze verbanden legt tussen het postkolonialisme, feminisme en de museologie. Dit is een kernpunt van haar methode op zich. Lucy Lippard heeft in haar essay ook de link tussen het feminisme en het postkolonialisme gelegd, door te stellen dat mensen in

---

<sup>51</sup> Joana Joachim, "Embodiment and Subjectivity": Intersectional Black Feminist Curatorial Practices in Canada", *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 43, No. 2, (2018), p. 34

<sup>52</sup> Ibidem, p. 35

<sup>53</sup> Ibidem, p. 36

<sup>54</sup> Ibidem, p. 38

<sup>55</sup> Ibidem, p. 42

<sup>56</sup> Ibidem, pp. 45-47

derdewereldlanden zich ook konden identificeren met de onderdrukking waarmee vrouwen te maken kregen. Echter, dit is net iets anders dan dat wat Joachim doet. Joachim legt weliswaar ook de link, maar houdt het heel duidelijk binnen het eigen land, Canada. Zij wil de eurocentrische waarde aankaarten en niet de onderdrukking van hele volkeren, en houdt het dus kleiner dan Lippard. De intersectionaliteit van Joachim kan echter wel gelinkt worden aan de notie van de 'collage' van Lippard: er zijn zo veel politieke, sociale en artistieke interacties binnen het feminisme dat de stukjes soms niet helemaal in elkaar passen.

Joachims notie van institutionele macht en discours sluiten goed aan bij de ideeën van Pollock en Parker. Zij stellen dat al hebben vrouwen dezelfde rechten als mannen, dit seksisme niet uitbant. De hele samenleving heeft namelijk een seksistische structuur en heeft de man als uitgangspunt. Mannen bepalen wat goede kunst is. In het geval van Joachim wordt deze lijn doorgetrokken: niet alleen mannen, maar witte en vooral Europese mensen bepalen de standaarden. Dit is eigenlijk dezelfde manier van denken als Pollock en Parker uiteenzetten met hun beschrijving van culturele ideologie, maar dan met een uitgebreide slachtoffergroep. De zwarte, inheemse mens en de vrouw zijn onderdrukte groepen. Ook de stelling dat neutraliteit van musea niet bestaat is een idee dat Pollock en Parker zouden onderschrijven. Zij betrokken dit echter op de kunstgeschiedenis: die wordt altijd vanuit een ideologie bedreven, en historici kunnen niet neutraal schrijven. Hierop verschillen Pollock en Parker dan ook sterk van mening met Linda Nochlin: er bestaat geen 'greatness' in de kunst, wat mooi wordt gevonden is ideologisch en dus geen absolute waarheid.

Terugkomend op het begrip 'subjectiviteit' is het een belangrijk punt van Joachim dat verschillende mensen verschillende realiteiten kennen. Dit is een idee dat we vaker terugzien, zowel bij Nochlin, Pollock en Parker als bij de eerder geanalyseerde modernere auteurs. Deze specificiteit die in de jaren '70 en '80 vooral historisch benadrukt werd, neemt bij Joachim zelfs een plaats in binnen het museum. De bezoeker interpreteert een kunstwerk of tentoonstelling niet altijd hetzelfde als de curator. Zelfs in hetzelfde land en in dezelfde tijd moet er dus rekening gehouden worden met de verschillende ervaringen van mensen.



## Conclusie

Het feminisme heeft duidelijke wortels in het sociale en politieke activisme dat een verandering van de maatschappij wenste. Het veranderen van de discipline is gelukt: tegenwoordig bestuderen studenten vrijwel altijd teksten van belangrijke feministen als Linda Nochlin en Griselda Pollock. In de jaren '70 en '80 toen hun perspectieven heel radicaal waren, was niet te verwachten dat deze terecht zouden komen in het curriculum van de meeste universiteiten. Interessant is echter of hun theorieën ook nog daadwerkelijk relevant zijn. Gekeken is naar overeenkomsten en verschillen tussen de feministische kunsttheorieën van auteurs uit de jaren '70 en '80 en uit de huidige tijd. Drie belangrijke werken werden hiervoor als uitgangspunt gebruikt: Linda Nochlin's essay "Why Have There Been No Great Woman Artists?", het boek "Old Mistresses" van Rozsika Parker en Griselda Pollock en Lucy Lippard's essay "Issue and Taboo". Deze zijn vervolgens vergeleken met drie academische essays van auteurs met een relevante achtergrond uit de laatste 10 jaar. Hier is een aantal interessante conclusies uit af te leiden. Mijn hypothese was dat de feministische kunsttheorie van deze tijd breder is geworden dan het was in de jaren '70 en '80. Met 'breder' wordt bedoeld dat vrouwen over de hele wereld betrokken worden en dat het feminisme hierdoor inclusiever geworden is. Ook denk ik dat er meer interdisciplinaire samenwerking is, bijvoorbeeld met LHBT-studies of postkolonialistische studies. Het feminisme staat minder apart van andere sociaal activistische bewegingen en de focus is verlegd van 'de vrouw' naar 'de minderheden'. Dit wordt in grote lijnen bevestigd door mijn bevindingen.

Ten eerste blijkt het idee van een vrouwelijke essentie, oftewel het essentialisme, grotendeels afgekeurd. Dit werd door Linda Nochlin en Pollock en Parker al heel duidelijk gedaan als tegengeluid tegen de feministische kunst uit de jaren '70. In twee van de drie essays uit de huidige tijd, in die van Joachim en die van Reilly, blijft de afwijzing van het essentialisme een grote rol spelen. Hoewel er in beide essays niet expliciet verwezen werd naar vroegere teksten, is dit anti-essentialisme een belangrijk idee uit het essay van Nochlin en het boek van Pollock en Parker. In het essay van Myzelev wordt het essentialisme niet zo duidelijk afgewezen: in de derde golf feminisme is het militante anti-essentie aspect weg en wordt juist weer een stereotype vrouwelijk materiaal gebruikt. Ook wordt er niet meer geprovoceerd, het activisme is meer een niet bedreigende herinnering dat vrouwen bestaan en dat er problemen aangepakt moeten worden. Interessant is dat ook genoemd werd dat het feminisme 'al geslaagd was'. Daardoor zou de derde golf, de generatie uit de jaren '90, zich een stuk minder militant opstellen. Lucy Lippard's notie dat er zeker wel een vrouwelijke essentie is, maar die niet in formele termen te vatten is, is een element dat in het stuk van Myzelev duidelijk naar voren komt. Hier schuilt dus een overeenkomst in, die tegelijk een tegenstelling vormt met de ideeën van de andere oude auteurs. Dat onderschrijft weer het 'collage' idee van Lucy Lippard.

Ten tweede is specificiteit nog steeds heel belangrijk. Hoewel dat in de jaren '70 en '80 vooral historische specificiteit was, is dat tegenwoordig uitgebreid naar ook geografische specificiteit en zelfs persoonlijke specificiteit. Mensen ervaren dingen anders, al is dat in een andere tijd of op een andere plek, of al helemaal in een verschillende realiteit die voor verschillende mensen bestaat. Dit is vooral een kernpunt in de essays van Reilly en Joachim, die hierbij voortbouwen op vooral Pollock en Parker: het discours van macht dat bepaalt welke standaarden er voor kunst bestaan is niet neutraal, en daardoor worden bepaalde groepen onderdrukt. Men krijgt geen kans, zoals uiteengezet door Linda Nochlin, om te excelleren.

Daarbij gaat het het huidige feminisme allang niet meer alleen om de vrouw, intersectionaliteit is belangrijker geworden. De auteurs uit de jaren '70 en '80 besteedden vooral aandacht aan de vrouw in hun samenleving, de westerse samenleving dus. Dat is veranderd, de huidige auteurs benadrukken dat er veel meer achtergestelde groepen bestaan. Bij twee van de drie artikelen werden er naast

vrouwelijkheid ook bijvoorbeeld zwarte mensen en niet Europese mensen genoemd als onderdrukte groepen. De nadruk ligt veel op grensoverschrijding, en dan vooral niet-eurocentrisch: dit is aan te merken als postkoloniale invloed. Lippard bewoog in 1980 al deze kant op en ook Nochlin heeft het postkolonialisme in haar latere werk betrokken. De "oermoeders" hebben deze ontwikkeling dus ook gemaakt. Westerse vrouwen zijn niet meer het middelpunt van het feminisme, de focus ligt sterk op het inclusief maken van het feminisme.

De politieke achtergrond van het feminisme is gebleven. De wortels van het feminisme waren altijd al politiek activistisch, met het streven naar de constructie van een nieuwe samenleving als kernpunt. Alle besproken auteurs uit de jaren '70 en '80 besteden hier dan ook veel aandacht aan. In de essays van Myzelev en Joachim komt dit meer naar voren dan in het essay van Reilly, maar alle auteurs blijven vasthouden aan de notie dat de feministische kunsttheorie nodig is om veranderingen teweeg te brengen in de maatschappij en musea.

De methodes van toen en nu zijn niet veel veranderd. Er wordt veel gekeken naar casu van vrouwelijke kunstenaars of vrouwen werkzaam in de kunst. Ook worden er essays bij tentoonstellingen geschreven, zoals Lippard en Reilly doen. De kunst zelf en wat musea met die kunst doen is blijkaar nog steeds een heel belangrijk uitgangspunt om over feministische kunsttheorie te schrijven. Wat opviel in mijn zoektocht naar geschikte auteurs uit de huidige tijd is dat de specialistische, academische feministische tijdschriften al erg op meta-niveau over kunsttheorie schrijven. Er zijn heel veel artikelen met een overzicht van feministische kunsttheorie, in plaats van dat er methodisch over kunst geschreven wordt. Er wordt in dat soort artikelen geanalyseerd hoe de feministische kunsttheorie zich heeft ontwikkeld. Hierdoor moest ik uitwijken naar kleinere, minder gespecialiseerde tijdschriften, hoewel deze zeker niet minder academisch waren. In deze tijdschriften waren wél veel artikelen te vinden die nog niet op meta niveau met het feminisme bezig waren.

Concluderend is ook een belangrijke bevinding dat de feministische kunsttheorie nog veel ideeën deelt met de oude auteurs, maar dat het derde-golf feminisme zich eigenlijk los maakte van de dominante stromingen uit de jaren '70 en '80.

Kijkend naar de ontwikkeling die Nochlin, Pollock, Parker en Lippard doormaakten in de loop van de jaren, is het niet te ontkennen dat zij volop meegegaan zijn met de verbreding van het feminisme. Zoals eerder vermeld heeft Linda Nochlin meegewerkt aan de postkoloniaal-feministische tentoonstelling *Global Feminisms* waarmee zij de postkoloniale lijn die in de jaren '90 ontstond doortrok. Ook de andere auteurs zijn meegegaan met de globalisering en hebben het postkolonialisme toegevoegd aan hun feminisme. Zij zijn de feministen van het eerste uur geweest die de agenda bepaald hebben voor de generaties na hun, en hun ideeën zijn nu nog zeker relevant. Interessant vervolgonderzoek zou zijn hoe het feminisme als stroming zelf, dus los van de kunst, zich ontwikkelde na de jaren '90 naar de tegenwoordige tijd. Is er nu nog sprake van een derde golf, of zijn we inmiddels door #MeToo in een vierde golf terecht gekomen?

## Literatuurlijst

### Artikelen:

Horne, Victoria and Tobin, Amy. "An Unfinished Revolution in Art Historiography, or How to Write a Feminist Art History." *Feminist Review*, No. 107 (2014): 75-83.

Joachim, Joana. "Embodiment and Subjectivity": Intersectional Black Feminist Curatorial Practices in Canada." *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 43, No. 2, (2018): 34-47.

Lippard, Lucy. "Issue and Taboo" *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York: The New Press, 1995 (originally published in *Issue: Social Strategies by Women Artists*, London: Institute of Contemporary Arts, 1980, catalogue for exhibition curated by Lucy Lippard).

Lippard, Lucy. "Postmodern Ambush" *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* Issue 39 (Summer 2015): pp. 14-25.

Mathews, Patricia. "Reviewed Work: The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine by Rozsika Parker", *Woman's Art Journal*, Vol. 12, No. 1 (Spring - Summer, 1991), pp. 45-47.

Myzelev, Alla. "Creating Digital Materiality: Third-Wave Feminism, Public Art, and Yarn Bombing." *Material Culture*, Vol. 47, No. 1, Special Issue: Technology (Spring 2015): 58-78.

Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Woman Artists?" *Art News*, vol. 69, (January 1971): 145-178.

Pollock, Griselda. "Whiter Art History?" *The Art Bulletin* Vol. 96, No. 1 (March 2014), pp. 9-23

Reilly, Maura. "Transnational Feminisms." *Feminist Studies*, Vol. 36, No. 1 (Spring 2010): 156-173.

### Boeken:

Arnason, H.H. and Mansfield, Elizabeth C. , *History of Modern Art*. New Jersey: Pearson Education, 2013.

Harris, Jonathan. *New Art History: a Critical Introduction*. Londen: Routledge, 2001.

Hatt, Michael and Klonk, Charlotte. *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: University Press, 2006.

Parker, Rozsika and Pollock, Griselda. *Old mistresses: Women, Art and Ideology*. London: I.B. Tauris, 2013.

Reilly, Maura and Nochlin, Linda. *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. London: Merrell, 2007.