

THE OTHER WOMAN
FEMINISME BINNEN DE CHINESE KUNST



Afb. 1. Xiao Lu, *Dialogue*, 2004, foto

Bachelor scriptie
Naam: Julia Geerlings
Studentennummer: 5984343
Begeleider en eerste lezer:
Sjoukje van der Meulen
Tweede lezer: Anja Novak
Datum: 18-06-2017
Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Inleiding	4
HOOFDSTUK 1. Feminisme in China binnen de kunsten	7
1.1 Amerikaanse theorieën	7
1.2 Globale en transnationale feminismes	10
1.3 Feminisme in China en ontstaan van Woman's art	13
HOOFSTUK 2. Hoe feminisme in China tot uiting komt bij vrouwelijke Chinese kunstenaars	17
2.1 Xiao Lu	17
2.1.1 Dialoog	18
2.1.2 Sperma en bruiloft	22
2.1.3 Deelconclusie	24
2.2 Yin Xiuzhen	26
2.2.1 Apartment art	26
2.2.2 Yiwu/leftover things/overblijfselen	27
2.2.3 Familie en eetstokjes	30
2.2.4 Deelconclusie	31
Conclusie	32
Literatuurlijst	35
Archiefstukken	37
Afbeeldingen	38
Samenvatting	39

Inleiding

In een belangrijk overzichtswerk van Wu Hung, getiteld *Contemporary Chinese art: A History 1970 – 2000* zijn mannelijke Chinese kunstenaars in de meerderheid.¹ Het boek bevat namelijk één paragraaf over vrouwelijke kunstenaars, *Woman Experimentalists* dat tien bladzijden omvat. In andere hoofdstukken van het boek staan wel individuele kunstenaars centraal maar geen daarvan is een vrouw.

Tijdens het lezen in dit overzichtswerk begon ik mij sterk af te vragen of die minderheid in representatie Chinese vrouwelijke kunstenaars ligt aan het daadwerkelijke aantal van vrouwelijke kunstenaars in China of dat er iets anders aan de hand is. Aansluitend daarop rees de vraag of er sprake is van feminisme dan wel feministische kunst in China onder de vrouwen die wel hun werk tentoonstellen. In *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* schrijft Gao Minglu dat de term *Womanism* van Alice Walker² in China een relevantere term is dan feminisme omdat gendergelijkheid in de Chinese cultuur de overhand heeft op gendergespletenheid en individualisme.³ Maar als Gao spreekt over het werk *Dialogue* van Xiao Lu noemt hij het bijzonder individualistisch en vrouwelijk.⁴ Hij baseert dit op brieven waarin Xiao Lu het werk toeschrijft aan zichzelf en niet als een samenwerking met haar toenmalige partner Tang Song.⁵ Hier bestaat frictie tussen het harmonieuze *Womanisme* en de individualistische actie van Xiao Lu dat feministische elementen toont. Kan het zijn dat bij het werk van Xiao Lu toch sprake is van feminisme?

Eén van de zes vrouwen die wel wordt genoemd in het overzichtswerk van Wu Hung is Yin Xiuzhen.⁶ Yin Xiuzhen is een internationaal bekende kunstenaar. Opvallend is dat ze het feministische label afwijst.⁷ Terwijl er veel vrouwelijke elementen in haar werk terug te vinden, zoals textiel, huishoudelijke objecten en handwerk. Zijn dit feministische technieken, of wordt dat

¹ Wu Hung, *Contemporary Chinese Art*, London 2014

² Womanisme gaat niet uit van de confrontatie tussen man en vrouw, maar het gaat uit van een harmonieuze relatie waarin gelijkheid tussen man en vrouw centraal staat. Het is een term dat reageert op het westers feminisme waar de vrouw zich deels onderscheidt van de man. 'Womanisme' is afkomstig uit Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens*, San Diego 1983

³ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, London 2011 p. 24

⁴ Gao 2011 (zie noot 3), p. 162

⁵ Xiao Lu, *Personal letters*, februari/maart 2004 <www.xiaoluart.com/dangan.asp?id=204&fid=234> (19 april 2017)

⁶ Wu 2014 (zie noot 1), p. 6-7

⁷ Wu 2014 (zie noot 1), p. 226-227

vanuit een westerse blik geprojecteerd op deze technieken? Yin is getrouwd met de internationaal bekende Chinese kunstenaar Song Dong. Samen met Song Dong heeft zij de tentoonstelling *The Way of Chopsticks* gemaakt dat het huwelijk van hen samen viert. In Europa en Amerika zouden we dit totaal niet zien als feminisme. Maar is het feministisch uitgaande van de context van de vrouw in China?

Om feministische elementen in het werk van Xiao Lu en Yin Xiuzhen te onderzoeken is feministische theorie nodig. Helaas zijn belangrijke Chinese feministische kunsttheorieën van Liao Wen *Nüxingzhuyi zuowei fangshi (feminism as a method)*⁸ en *Nuxin zhu yi zuo wei fang shi (Female thoughts on fine arts)* van Xu Hong⁹ nog niet in het Engels verschenen.

Om dit obstakel te verhelpen wordt in deze scriptie gebruik gemaakt van algemene feministische geschiedschrijving om de context van de positie van Chinese vrouwen te kunnen duiden. Li Xiajiang is een Chinese feministische professor in vrouwenstudies. Zij schreef over de positie van de vrouw in de Chinese maatschappij. Daarnaast wordt gebruik gemaakt van het boek *Feminism and Socialism in China* van Elizabeth Croll.¹⁰ Zij was één van de eerste antropologen die onderzoek deed China. Haar boek geeft een duidelijke geschiedenis weer van feminisme in China tot 1980 voor de niet-Chinese lezer. Daarnaast wordt er gebruik gemaakt van overzichtswerken over Chinese kunst van twee gerenommeerde Chinese kunsthistorici en critici: Wu Hung *Contemporary Chinese art* en Gao Minglu *Total Modernity*.¹¹ Gao Minglu was ook curator van de China/Avant-Garde tentoonstelling waarin het werk van Xiao Lu werd getoond. In het vierde hoofdstuk van zijn boek *Total Modernity* weidt hij uit over de gebeurtenissen en tegenslagen die hij ervoer tijdens het organiseren van de tentoonstelling.¹² Deze informatie is bruikbaar bij het bespreken van *Dialogue* (1989) van Xiao Lu in hoofdstuk twee van deze scriptie.

Hulpmiddelen ter aanvulling op literatuur uit en over China zijn de theorieën en methoden die al in de jaren zeventig en tachtig ontstonden in de Verenigde Staten. In deze scriptie worden verschillende fases uiteengezet aan de hand van *Art Since 1900* van Hal Foster.¹³ Gelijktijdig met

⁸ Liao Wen, *Nüxingzhuyi zuowei fangshi (Feminism as a Method)*, z.pl. 1999

⁹ Xu Hong, *Nuxin zhu yi zuo wei fang shi (Female thoughts on Fine Arts)*, Nanjing 2003

¹⁰ Elizabeth Croll, *Feminism and Socialism in China*, Londen 1978

¹¹ Wu 2014 (zie noot 1)

¹² Gao 2011 (zie noot 3), pp. 140-166

¹³ Hal Foster, *Art since 1900*, London 2012 (2004) p.654-655

de vrouwenbeweging kwam in de jaren zeventig in de Verenigde Staten een veelvoud van feministische kunst en feministische kunsttheorieën op. De theorieën die toen werden geschreven zijn leidend geweest in de feministische geschiedschrijving, aangezien daarin voor het eerst worstelingen geformuleerd werden van vrouwen. Dat maakt dat ik verwacht dat deze theorieën uit de Verenigde Staten als goede basis fungeren voor het formuleren van een feminisme in China, ondanks dat ze afkomstig zijn uit een ander land met een andere cultuur. De anthologie *Feminism Art Theory* van Hilary Robinson geeft een goed overzicht van verschillende feministische teksten.¹⁴ Linda Nochlin en Griselda Pollock, in samenwerking met Roszika Parker, hebben de basis van feministische theorie geschreven. Miriam Shapiro maakte deel uit van de Feminist Art Program en was medeverantwoordelijk voor de grote feministische kunstinstallatie *Womanhouse* (1972). Zij schreef ook als kunstenaar teksten over feminisme in de kunst. Deze vier belangrijke theoretici introduceerden onder andere de feministische theorieën binnen de kunstgeschiedenis. Aan de hand van patriërchaat en seksisme stelden zij de ongelijke verdeling tussen mannelijke en vrouwelijke kunstenaars aan de kaak.

De theorieën dienen als hulpmiddel bij het analyseren en begrijpen van de kunstwerken van Xiao Lu en Yin Xiuzhen. Ze leveren namelijk concepten op als *Femmage* en *Patrilineage* op die, mits rekening houdend met de nationale en lokale context, bruikbaar zijn bij het duiden van feministische kunst in China. Deze scriptie probeert niet het Amerikaans feminisme te projecteren op Chinese vrouwelijke kunstenaars, maar juist inzicht te creëren in het werk van Chinese vrouwelijke kunstenaars sinds 1980. Aan de hand van deze Amerikaanse feministische theorieën en termen wordt inzichtelijk gemaakt in hoeverre er sprake is van feministische kunst in China.

Ondanks dat de theorieën van Nochlin, Pollock, Parker en Shapiro zich alleen richten op de Verenigde Staten, ontstond er in de Verenigde Staten ook een feminisme op internationaal niveau. Een voorbeeld daarvan is 'Global Sisterhood' door Robin Morgan.¹⁵ Hierop ontstond kritiek van onder andere Chandra Talpade Mohanty, zij kan gezien worden als één van de belangrijkste critici tegen Morgan's Sisterhood.¹⁶ Mohanty verwerpt het globale feminisme en pleit voor een Third

Het boek is recentelijk herzien, uitgebreid en aangevuld met nieuwste ontwikkelingen en inzichten uit de kunstpraktijk waardoor het een actuele beschouwing biedt.

¹⁴ Hilary Robinson, *Feminism Art Theory. An anthology 1968 - 2014*, Oxford 2015 (2001)

¹⁵ Robin Morgan, *Sisterhood is Global*, New York 1984, p. 4

¹⁶ Chandra Talpade Mohanty, *Under Western Eyes*, 1984 in Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, Lourdes Torres, *Third World Feminism and the Politics of Feminism*, Indianapolis 1991, pp.51-81

World Feminisme. Third World Feminisme gaat bewust om met de lokale context, subjectiviteit en nationale politiek van een niet-westers land.¹⁷ Om een nuance aan te brengen op Amerikaanse theorieën, wordt gebruik gemaakt van *The Feminist Solidary* van Mohanty.¹⁸ Deze methode maakt het mogelijk om verschillende feminismes naast elkaar te leggen en de verschillen en overeenkomsten te vergelijken. Aan de hand van deze methode worden de termen van westers feminisme zoals gendergelijkheid, femmage en patriarchaat, getoetst aan de omstandigheden in China. Dit geeft vervolgens antwoord op de onderzoeksvraag ‘*In hoeverre is er sprake van feminisme in Chinese kunst van vrouwelijke Chinese kunstenaars ?*’

De eerste deelvraag luidt ‘*In hoeverre is er sprake van feminisme in China?*’ In het eerste hoofdstuk worden feministische theorieën geduid en naast elkaar worden gelegd.

De tweede deelvraag luidt ‘*In hoeverre is er sprake van feminisme in de kunstwerken van Xiao Lu en Yin Xiuzhen?*’ Dit wordt onderzocht aan de hand van concepten uit hoofdstuk één.

HOOFDSTUK 1. Feminisme in China binnen de kunsten

1.1 Amerikaanse theorieën

De feministische vrouwenbeweging tijdens de tweede feministische golf kwam in de Verenigde Staten gelijktijdig op met de burgerrechtenbeweging in de periode van 1954 tot 1968, beter bekend als de ‘Civil Rights Movement’. In die tijd ontstond er veel feministische kunst in de Verenigde Staten dat op te delen is in drie fases. Aan de hand van elke fase van Hal Foster wordt de feministische geschiedschrijving ingeluid die een hulpmiddel biedt voor het analyseren van Chinese kunst verderop in deze scriptie.¹⁹

In de eerste fase die Hal Foster duidt, ongeveer begin jaren zestig, stredden vrouwen in de Verenigde Staten voor dezelfde rechten als mannen. Vrouwelijke kunstenaars gaven hier expressie aan door het gebruik van modernistische abstracte vormen. Aan het eind van de eerste fase begon de feministische kunstgeschiedschrijving met het artikel van Linda Nochlin ‘*why are there no great women artists?*’, gepubliceerd in 1971 in *ArtNews*.²⁰ Zij behoort tot de eerste fase van het

¹⁷ Chandra Talpade Mohanty, *Feminism Without Borders*, Durham/London 2003

¹⁸ Mohanty 2003 (zie noot 17), p. 242

¹⁹ Foster 2012 (zie noot 13)

²⁰ Linda Nochlin, ‘Why are there no great women artists?’, *Artnews* (1971) nr.69 (januari) p. 22-39

feminisme aangezien ze uitging van gelijke rechten voor man en vrouw.²¹ In haar betoog probeerde Nochlin een antwoord te formuleren op de vraag gelijk aan de titel van het artikel. Ze stuitte met dit onderzoek op de limieten van de kunstgeschiedenis die volgens haar lagen bij de praktische hinder van kunsteducatie voor vrouwen, de verwachtingspatronen voor vrouwen en de mannelijke geniecultus.

De tweede fase in eind jaren zestig tot begin jaren zeventig, was radicaler dan de eerste fase. In deze fase werd namelijk, in tegenstelling tot de eerste fase, het onderscheid tussen man en vrouw benadrukt. Vrouwelijke kunstenaars richtten zich op vrouwelijke materialen en technieken. Daarmee ontstond een essentieel vrouwelijke beeldtaal onder de naam *womanhood*. Deze *womanhood* omarmde kenmerkende vrouwelijke technieken zoals borduren, haken en naaiwerk. In 1977-78 schreef Miriam Shapiro samen met Melissa Meyer een artikel *Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled Femmage*.²² Zij claimden dat de kunsthistorische canon geen oog had voor vrouwelijke technieken, tenzij uitgevoerd door een man. Zij geven als voorbeeld dat Pablo Picasso en George Braque worden vaak geprezen voor hun collagetechnieken, terwijl vrouwen eerder collagetechnieken uitvoerden bij het ontstaan van quilts, scrapboeken en fotocollages.²³ Shapiro en Meyer bedachten de term *femmage* dat zij in hun tekst zelf als volgt definieerden:

*“Femmage: a word invented by us to include collage, assemblage, decoupage and photomontage as they were practiced by women using traditional women's techniques to achieve their art-sewing, piecing, hooking, cutting, appliqu ing, cooking and the like...”*²⁴

Een goed voorbeeld van *femmage* is *The Dinner Party* (1974-79, afb. 2) van Judy Chicago. In deze installatie werd een fictieve dinertafel gedekt voor belangrijke vrouwen uit de geschiedenis. Chicago maakte gebruik van vormen van het vrouwelijk geslachtdeel, ook wel ‘Central core imagery’ genoemd.²⁵ Om dit te vervaardigen gebruikte ze keramiek en naaiwerk om het vervolgens

²¹ Niet te verwarren met de eerste feministische golf van circa 1890 tot 1920.

²² Miriam Shapiro, Melissa Meyer, ‘Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled--FEMMAGE.’ *Heresies* I, (Winter 1977-78) nr. 04, p.66-69.

²³ Shapiro, Meyer 1977-78 (zie noot 22), p. 66

²⁴ Shapiro, Meyer 1977-78 (zie noot 22), p. 67

²⁵ Mondelinge uitspraak uit college van Hestia Bavelaar, 19 januari 2017

te assembleren tot een *femme*. Dit maakte *The Diner Party* zowel een ode aan het vrouwelijk lichaam, als aan vrouwelijke technieken en aan vrouwen uit de geschiedenis.



Afb. 2 Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1974–79. keramiek, porselein, textiel, 1463 × 1463 cm. Brooklyn Museum.

De derde fase begon in het midden van de jaren zeventig. Vrouwelijke kunstenaars in deze fase waren sceptisch over de eerste twee fases van feministische kunst. Zij zagen vrouwelijkheid als een constructie en deconstrueerden beelden van de vrouw binnen kunst en popcultuur. Tien jaar na Nochlin's *Why are there no great women artists?* schreven Griselda Pollock en Roszika Parker hun boek *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*.²⁶ Volgens Pollock en Parker maakten de obstakels in Nochlin' artikel geen verschil voor de betekenisgeving aan kunstwerken van vrouwen. Zij beweerden dat, ondanks gelijke rechten voor vrouwen, patriërchaat en seksisme blijven bestaan omdat ze de basis vormen van de huidige gestructureerde samenleving. Mannelijke spelers in het kunstdiscours bepalen namelijk de waarde en betekenis van een werk. Een voorbeeld die zij hiervoor geven is het werk van Helen Frankenthaler. Zij was een abstract expressionistische kunstenaar en begaf zich in een mannelijke gedomineerde kunstbeweging in de Verenigde Staten.

²⁶ Griselda Pollock, Roszika Parker, *Old Mistresses. Woman, Art and Ideology*, London/New York 2013 (1981)

Hoewel haar werk overeenkomstig was met haar tijdgenoten wordt haar werk tot op de dag van vandaag als typisch vrouwelijk omschreven. Pollock en Parker versterkten dit argument door te stellen dat, wanneer het werk van Jackson Pollock door Helen Frankenthaler gemaakt zou zijn het anders ontvangen zou zijn. Het werk van Jackson Pollock, wiens werk vaak als mannelijke acties wordt omschreven, zou dan hoogstwaarschijnlijk als een delicate vrouwelijke weefstructuur worden omschreven. Uit dit voorbeeld blijkt dat vrouwen in de kunstgeschiedenis altijd als ‘de ander’ worden gezien, verschillend van de mannelijke kunstenaar. Vrouwelijkheid wordt stereotyperend geduid om te definiëren wat masculiniteit is. Aansluitend hierop duidde Mira Schor het concept *Patrilineage*, wat betekende dat vrouwen alleen worden beschreven vanuit een mannelijk gedomineerde blik.²⁷ Vrouwen worden vaak omschreven in geschiedschrijving aan de hand van referenties naar mannen als inspiratiebron of leermeester. Vrouwen bleven hierdoor de tweede sekse zoals Simone de Beauvoir in 1949 al schreef, en dus ondergeschikt.²⁸

Uit deze drie fases van westers feminisme blijkt dat er verschillende visies kunnen ontstaan vanuit een feministisch uitgangspunt. Er zijn meer feministische teksten door theoretici geschreven waar deze scriptie nog op in zou kunnen gaan, maar om overzicht te behouden wordt er uitgegaan van de drie fases van Hal Foster²⁹ met de bijbehorende concepten: gendergelijkheid, *Femmage* of femininity/vrouwelijkheid en *Patrilineage*/patriarchaat. Bijvoorbeeld wanneer Yin Xiuzhen textiel en naaiwerk gebruikt voor haar werk *Portable Cities* kan dit dan worden gezien als *femmage*? Of kunnen we dezelfde technieken en materialen (textiel, borduursel, naaiwerk in vrouwelijke thema's) in een Chinese context niet opvatten als *femmage*? Deze concepten dienen ter gereedschap om de werken van Xiao Lu en Yin Xiuzhen te analyseren in hoofdstuk twee

1.2 Globale en transnationale feminismes

Ondanks dat westerse feministische theorieën exclusie wilde voorkomen, voelden niet alle vrouwen zich vertegenwoordigd door de theorieën uit de Verenigde Staten. Hieruit voort kwamen postkoloniale kunstgeschiedschrijving door onder andere Edward Saïd en Homi K. Bhabha. Kort samengevat werd volgens *Orientalism* van Edward Saïd het Oosten door het Westen

²⁷ Mira Schor, *Patrilineage* (1991) in Hilary Robinson, *Feminist Art Theory. An Anthology 1968-2014*, 2014 p. 159-164

²⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris 1949

²⁹ Foster 2012 (zie noot 13)

afgeschreven en afgebeeld als ‘the other’, door middel van literatuur en kunst.³⁰ Daardoor kon het Westen de machtsverhouding bezitten over het Oosten. Bhabha schrijft in *Of Mimicry and Man* juist dat er een actieve wisselwerking bestaat tussen de gekoloniseerde en de kolonisator door middel van imitatie.³¹ Beiden schrijvers behandelen geen genderongelijkheid in hun postkoloniale betoog. Gayatri Spivak was de eerste schrijfster die post-kolonialistische theorie introduceerde binnen de gender studies met haar artikel *Can the Subaltern Speak?*³² Ze concludeert dat de koloniale westerse literatuur geen rekening houdt met de subjectieve ervaring van de subalterne vrouw.

Chandra Talpade Mohanty had ook kritiek op de westerse literatuur, in haar geval op de feministische geschiedschrijving ‘Global Sisterhood’ door Robin Morgan.³³ Deze term werd gebruikt om overeenkomsten van vrouwen over de hele wereld te verbinden. Deze term ontwikkelde zich later tot ‘Global Art’ een overkoepelende term voor kunst van over de hele wereld. ‘Global Art’ werd onder andere gestimuleerd door tentoonstelling *Magiciens de la terre* (1989) en later werd het geduid door Hans Belting in 2009.³⁴ Mohanty trok het globale feminisme in twijfel omdat het enkel uitgaat van overeenkomsten en daarmee de verschillen tussen verschillende landen en culturen negeert.³⁵ Mohanty pleit voor een geschiedenis gebaseerd op specifieke lokale omstandigheden die rekening houden met de worstelingen van vrouwen door hun afkomst of huidskleur. Mohanty noemde dit in haar eerste boek ‘*Third world feminism*’.³⁶

Drie jaar na de theorie van Mohanty ontstond de theorie transnationaal feminisme in 1994 van Inderpal Grewal en Caren Kaplan.³⁷ Hoewel beide theorieën het blanke westerse universalistische feminisme van de tweede golf verwerpen en zich focussen op tweede en derde wereld landen, verschillen de twee theorieën van elkaar. Third World feminisme richt zich

³⁰ Edward Saïd, *Orientalism*, New York 1978

³¹ Homi K. Bhabha, *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse*’ *October* Vol. 28, (1984), pp. 125-133

³² Gayatri Spivak, ‘Can the subaltern speak?’ in C. Nelson en L. Grossberg, *Marxism and the interpretation of culture*, Illinois 1988, pp. 66-109

³³ Morgan 1984 (zie noot 15)

³⁴ Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical estimate* in: Hans Belting, Andrea Buddensieg, *The Global Art World*, Ostfildern 2009

³⁵ Andere post-kolonialistische schrijfster die ook globale feminisme ten twijfel trokken zijn Michelle Wallace (dochter van Faith Ringgold), Michele Barrett en Audre Lorde.

³⁶ Mohanty, Russo, Torres 1991 (zie noot 16) pp. 4-5

³⁷ Inderpal Grewal en Caren Kaplan, *Transnational Practices and Interdisciplinary Feminist Scholarship: Refiguring Women’s and Gender Studies* in: Robyn Wiegman, *Women’s Studies on its Own*, Durham 2002, P.67

op de lokale en nationale context van derde wereld landen.³⁸ Terwijl transnationaal feminisme van Grewal en Kaplan, zich scherp focust op cross-culturele overeenkomsten en niet op nationalisme en natiestaten. In *Reclaiming Third World Feminism* beargumenteert Ranjoo Sedoe Herr dat Third World feminisme behouden moet worden mits het niet ten koste gaat van het transnationale niveau. Dit kan door middel van het schakelen tussen globale en lokale connecties. Volgens Herr negeert het transnationale feminisme van Grewal en Kaplan nationale contexten. Zij pleit voor het gebruik van beiden soorten feminisme, zowel Transnationale feminisme als het lokale/nationale van Third world feminisme. Deze samenkomst van feministische theorieën zal resulteren in een “niet-koloniserende feministische solidariteit die grenzen overschrijdt.”³⁹

Het eerste essay *Under Western Eyes* uit 1984 van Mohanty behandelt derde wereld landen.⁴⁰ Hoewel China geen derde wereld land is biedt zijn essay een aanknopingspunt voor deze scriptie, vanwege haar nadruk op het belang van nationale context van niet-westerse landen.

The Feminist Solidarity in het latere in *Under Western Eyes, Revisited* van Mohanty is een model gebaseerd op het feit dat globaal en lokaal niet worden gedefinieerd als afzonderlijke territoria maar als gelijktijdig en naast elkaar bestaande werelden.⁴¹ Dit kader gaat uit van overeenkomsten en verschillen tussen globale en lokale contexten. Dit maakt dat vergelijkbare interesses, overeenkomsten in werkwijze en thema's een feministische solidariteit verankeren. Mohanty geeft ook het voorbeeld dat Amerikaanse vrouwen met dit model wel in de praktijk vergeleken kunnen worden met niet-westerse vrouwen, mits het uitgaat van overeenkomsten en verschillen:

*“For example, within this mode, one would not teach a U.S women of color course with additions on Third World/South or white women, but a comparative course that shows the interconnectedness of the histories, experiences, and struggles of U.S. women of color, white women, and women from the Third World/South.”*⁴²

³⁸ Ranjoo Sedoe Herr, ‘Reclaiming Third World Feminism. Why Transnational Feminism Needs Third World Feminism’, *Meridians* (2014) nr. 1, p.2

³⁹ Mohanty 2003 (zie noot 17), p. 224

⁴⁰ Mohanty 1984 in: Mohanty, Russo, Torres 1991 (zie noot 16), pp.51-81

⁴¹ Mohanty 2003 (zie noot 17), pp. 242-243

⁴² Mohanty 2003 (zie noot 17), p. 242

Aan de hand van dit model focus ik op mutualiteit tussen de feministische thema's die zowel in de Amerikaanse vrouwelijke kunst voorkomen als in Chinese vrouwelijke kunst. Hiermee kan de connectie en disconnectie getoond worden tussen de verschillende soorten feminismes. In het volgende hoofdstuk wordt de nationale context van feminisme in China geduid. Dat geeft een nationale context aan van de positie van de vrouw in China.

1.3 Feminisme in China en ontstaan van Woman's art

Gender en feminisme in China wordt anders opgevat dan gender in Europa of de VS. Het feminisme en de vrouwenbeweging in China is namelijk sterk gelinkt aan het socialisme, de politieke gebeurtenissen en de onderdrukking van vrouwen.⁴³ Daarom wordt er in deze paragraaf een kort en algemeen overzicht gegeven van de politieke situatie in China vanaf 1949 en wat de invloed daarvan was op de positie van vrouwen.

Tijdens de regeerperiode van Mao Zedong was een bekende uitspraak van hem '*Women hold up half the sky*' in 1949.⁴⁴ Deze uitspraak leek op een feministische uiting waarbij gelijke rechten centraal zouden gaan staan. Van 1949 tot 1976 propageerde de Chinese Communistische partij, onder andere met deze uitspraak, voor de emancipatie voor vrouwen van het Confuciaans patriërchaat. De confucianistische ideologie was lange tijd de ideologische basis van China en is gebaseerd op het geloof dat het universum opgedeeld is in twee interactieve elementen: 'yin' en 'yang'. 'Yin' het vrouwelijke en 'yang' het mannelijke. In de basis waren yin en yang interactief, maar al snel werd het een hiërarchische model waarin 'yin' negatief en inferieur werd beschouwd en 'yang' superieur.⁴⁵ Dit uitte zich in regels en genderongelijkheid voor mannen en vrouwen, waarin vrouwen zich als echtgenoot, moeder of dochter dienden te gedragen en het huishouden hun enige bezigheid kon zijn.⁴⁶ Na het uitroepen van de volksrepubliek China door Mao Zedong in 1949, werd de nieuwe trouwwet van de Chinese Communistische Partij (CCP) ingevoerd. Dat betekende het einde van de confuciaanse manier van verdeling tussen man en vrouw en het begin

⁴³ Croll 1978 (zie noot 10) p.3-4

⁴⁴ Jie Tao, Bijun Zheng, Shirley Mow, *Holding Up Half the Sky: Chinese Women Past, Present, and Future*, New York 2004, p. 26

⁴⁵ Croll 1978 (zie noot 10), p.12

⁴⁶ *Book of Rites* IX:24 in Croll 1978 (zie noot 10), p. 13

van een door de staat gestuurd feminisme.⁴⁷ Het zou echter bedrieglijk zijn om vooruitgangsbeleid zoals de trouwwet te bespreken zonder rekening te houden met de economische agenda van de CCP. Volgens Alice Hu werd de trouwwet in combinatie met andere hervormingswetten ingezet om vrouwen te laten integreren in de arbeidseconomie.⁴⁸ Ook Liao Wen zegt in een interview met Art Asia Archive (AAA) dat het feminisme utilitair was voor de CCP en niet voor de vrouwen zelf, in tegenstelling tot Amerikaans feminisme waar tijdens de eerste golf gelijke mensenrechten voor vrouwen centraal stonden.⁴⁹ Het tekort aan arbeid in coöperaties en gemeenten moest namelijk door vrouwen worden ingevuld. In de basis was de vrouwenrechtenbeweging dus niet geworteld in idealistische overtuigingen van gelijke rechten voor de vrouw, maar lag er een economische overweging aan ten grondslag. Zo blijkt de uitspraak “*Women hold up half the sky*” een stuk minder emanciperend dan het deed voorkomen.

Tijdens de Culturele revolutie (1966-76) werd het idee van gendergelijkheid verder doorgevoerd. Het idee van de ‘*iron women*’ werd verspreid op propagandaposters (zie afb. 3), waarin vrouwen werden afgebeeld die zij aan zij met mannen hard werkten in de fabriek of op de velden.⁵⁰ Toch was deze gelijkheid problematisch aangezien vrouwen werden behandeld als mannen en daardoor even zwaar werk moesten doen als mannen. Li Xiaojiang, een belangrijke Chinese feministische schrijfster uit de periode van post-Mao China, introduceerde de term ‘double burden’. Deze dubbele last stond voor het idee dat, hoewel de CCP gelijkheid bood op gebied van arbeid, het niet de oude patriarchale structuren veranderde. Dat betekende dat vrouwen nog steeds verantwoordelijk waren voor het huishouden en voor het zorgen als vrouw en moeder. Dit maakte dat vrouwen twee keer zo veel verantwoordelijkheid droegen als mannen, zowel binnen- als buiten huis. Vrouwen werden dus behandeld als mannen zonder gender specifieke worstelingen in acht te nemen.

⁴⁷ Deze wet gaf mannen en vrouwen een vrije keuze van partner, toestemming voor het hertrouwen van weduwen en opties voor scheidingen.

⁴⁸ Alice C. Hu, ‘China’s Feminist Movement’ *Harvard international review* August 22, 2016

⁴⁹ Art Asia Archive (interview), *Interview: Liao Wen (English subtitles)*, Beijing 6 november 2007

<<http://www.aaa.org.hk/en/collection/search/archive/materials-of-the-future-documenting-contemporary-chinese-art-from-1980-1990-1980-1990-interviews/object/interview-liao-wen-english-subtitles>> (20 april 2017)

⁵⁰ Bryna Tuft, *Theorizing the Female Body: Li Xiaojiang, Dai Jinhua and the Female Avant-Garde Writers*, Oregon 2010, p. 2



Afb. 3 Ontwerper onbekend, *It is a revolutionary requirement to marry late* (晚婚是革命的需要), 1970, 77x53 cm.

Na het einde van de culturele revolutie begonnen in 1978 Chinese hervormingen onder leiding van Deng Xiaoping.⁵¹ Invloeden vanuit het westen bereikten China op gebied van economie, kunst en cultuur door Deng Xiaoping's "open deur" beleid.⁵² Maar vrouwen trokken zich vanaf 1980 terug in hun huizen volgens Liao Wen.⁵³ Ze gingen zich richten op vrouwelijke taken zoals het huishouden omdat ze moe waren van het harde werken als *'iron women'*. Vanuit een westers perspectief lijkt dit een stap terug in de emancipatie voor vrouwen aangezien Chinese vrouwen zich niet meer wilden richten op hun carrière of werk. Daarentegen beargumenteert Li Xiaojiang in een interview met Mary E. John het vanuit de context in China na een revolutie. Zij zegt dat vrouwen na de culturele revolutie voor het eerst weer de vrije keuze hadden om thuis te blijven en hun vrouwelijkheid te benadrukken.⁵⁴ Ondanks dat het op politiek gebied een vrije keuze was, had het een negatief gevolg voor de kunsten. Doordat vrouwen thuis bleven schilderden ze alleen huiselijke thema's zoals bloemen, stillevens en maakten ze zogenaamde boudoir schilderijen,

⁵¹ Wu Hung 2014 (zie noot 1), p.30

⁵² Wu Hung 2014 (zie noot 1), pp. 54-55

⁵³ Art Asia Archive (interview) 2007 (zie noot 48)

⁵⁴ Li Xiaojiang, Mary E. John, 'Women and Feminism in China and India: A Conversation with Li Xiaojiang' *Economic and Political Weekly* (2005) nr. 16 (april), p. 1596

terwijl mannen zich verder ontwikkelden onder de nieuwe westerse invloeden uit Europa en Amerika zoals bijvoorbeeld pop art en abstract expressionisme.⁵⁵

Na 1985 ontstond de '85 New Wave beweging bestaande uit verschillende regionale kunstgroepen. Gao Minglu⁵⁶ en Fei Dawei⁵⁷ legden beiden een historisch archief aan voor de '85 New Wave kunst. In beide archieven werden de belangrijkste kunstenaars en groepen georganiseerd. Onder de individuele kunstenaars in beide archieven stond geen één vrouwelijke kunstenaar, terwijl zich onder de groepen van de '85 New Wave wel enkelen vrouwen bevonden.⁵⁸ Hieruit blijkt dat Chinese vrouwelijke kunstenaars ondervertegenwoordigd werden door beide schrijvers.

In 1990 organiseerde Jia Fangzhou de tentoonstelling *Chinese Century Women* waarin hij zes karakteristieke punten formuleerde waaraan vrouwelijke kunst (woman's art/Nüxing yishu) voldeed.⁵⁹ In deze zes karakteristieken werd onder andere benoemd dat vrouwen niet geïnteresseerd zijn in politieke thema's, dat ze alleen persoonlijke thema's voor hun werk gebruiken, dat ze vooral technieken inzetten zoals naaien, weven en breien en dat ze vrouwelijke materialen gebruiken zoals katoen, zijde en garen. Deze karakteristieken voor vrouwelijke kunst komen sterk overeen met Shapiro's definitie van *Femmage*.⁶⁰ Beiden theorieën gaan uit van een essentiële vrouwelijke beeldtaal dat terug te zien is in de kunstwerken aan de hand van typisch vrouwelijke technieken en onderwerpen.

Met de tentoonstelling *Woman's Approach* (1995) gaf Liao Wen kritiek op Jia Fangzhou's zes karakteristieken voor *Woman's Art*. In deze tentoonstelling werden werken van twaalf vrouwelijke kunstenaars getoond waaronder Cai Jin en Lin Tianmiao.⁶¹ *Women's Approach* toonde aan hoe vrouwen de wereld beschouwen en hoe ze hun gevoelens uiten. Het had oog voor de vrouw, niet als één groep maar juist voor de individuele vertalingen van de genderongelijkheid in China.⁶²

⁵⁵ Wu Hung 2014 (zie noot 1) pp. 54-55

⁵⁶ Gao Minglu, *85 Meishu Yundong Lishi Ziliao Huibian*, Guilin 2008 in: Wu Hung (zie noot 1), p.222

⁵⁷ Fei Dawei, *'85 Xinchao Dang'an*, Shanghai in: Wu Hung (zie noot 1), p.222

⁵⁸ Art Asia Archive (interview) 2007 (zie noot 48)

⁵⁹ Peggy Wang, 'Interrogating Chinese Women's Art' in: *Breakthrough. Artists and Works*, tent.cat. Brunswick (Bowdoin College Museum of Art) 2013, p. 9

⁶⁰ Shapiro, Meyer 1977-78 (zie noot 22)

⁶¹ Art Asia Archive (archiefdocument), *Women's Approach to Chinese Contemporary Art*, 1995

<<http://www.aaa.org.hk/en/collection/search/library/womens-approach-to-chinese-contemporary-art-46501>>

⁶² Wang 2013 (Zie noot 59) p. 10

Door de nadruk op gender bij tentoonstellingen zoals *Chinese Century Women* en *Woman's Approach*, werd vrouwelijkheid hetgeen dat deze werken na 1990 en vrouwelijke kunstenaars ging definiëren. Ondanks dat het positief was dat Chinese vrouwelijke kunstenaars onder de aandacht kwamen, werden de werken enkel als vrouwelijk gezien. Dit creëerde een beperkende essentialistische blik op de diverse kunst van veel vrouwelijke kunstenaars. Veel kunstenaars waaronder Yin Xiuzhen (en Lin Tianmiao) wezen het label feminist van Jia Fangzhou en Liao Wen af omdat zij niet tot één homogene feministische groep wilden behoren.⁶³ Er bestond dus wel een feministische geschiedschrijving over kunst door Jia en Liao, maar er is geen feministische beweging onder de vrouwelijke kunstenaars.⁶⁴

In de 21^e eeuw beginnen er opnieuw feministische geluiden in China te ontstaan, dit keer onder de vrouwelijke kunstenaars. In de tentoonstelling *Bald Girls* uit 2012 gebeurde dit op kleine schaal, waarbij Xiao Lu met twee andere vrouwelijk kunstenaars hun hoofd uit protest kaal schoren (zie paragraaf 2.1.3). In november 2015 werd in Beijing een tentoonstelling georganiseerd in Beijing's Jinge Art Gallery over seksueel misbruik. Er deden 64 kunstenaars mee, waarvan 32 mannelijke en 32 vrouwelijke kunstenaars. Feminisme is echter in 2015 in China nog steeds een niet geaccepteerd thema zo blijkt, aangezien de tentoonstelling vlak voor de opening door autoriteiten gesloten werd.⁶⁵

Eerder in 2015 werden vijf feministische activisten 'The Feminist Five' al opgepakt omdat zij op International Women's Day in maart wilden protesteren tegen seksueel misbruik.⁶⁶

HOOFTUK 2. Hoe feminisme in China tot uiting komt bij vrouwelijke Chinese kunstenaars

2.1 Xiao Lu

⁶³ Wang 2013 (Zie noot 59) p. 10

⁶⁴ Gao 2011 (zie noot 3), pp. 23-24

⁶⁵ Tom Phillips, 'Beijing shuts down art exhibition on violence against women', *The Guardian*, 26 november 2015 (11 mei 2017) <<https://www.theguardian.com/world/2015/nov/26/beijing-shuts-down-art-exhibition-on-violence-against-women>>

⁶⁶ Wang Zheng, 'Detention of the Feminist Five in China', *Feminist Studies* (2015) nr. 2, pp.480-482

2.1.1 Dialoog

Xiao Lu (b. 1962), een jonge vrouw uit Hangzhou, kwam net van de Zhejiang Academy of Fine Art toen haar eerste en meest iconische werk *Dialogue* (1989, afb. 4) werd getoond op de China/Avant-garde tentoonstelling. De China/Avant-garde tentoonstelling werd al vanaf 1986 gepland door de curator Gao Minglu.⁶⁷ Het moest de eerste nationale tentoonstelling worden bestaande uit kunstwerken van de '85 New Wave beweging. De tentoonstelling werd meerdere keren uitgesteld vanwege complicaties met sponsors, studentenprotesten en onderhandelingen met de China Artist Association.⁶⁸ Na lang onderhandelen met de China Artist Association mocht Gao de tentoonstelling organiseren onder drie voorwaarden: geen kunstwerken die kritiek hadden



op de Communistische partij, geen kunstwerken die erotische thema's bevatten en geen performances.⁶⁹ Omdat Gao deze compromissen sloot, moest het National Art Museum wel toestemming geven voor tentoonstelling.⁷⁰

Afb. 4 Xiao Lu, *Dialogue*, 1988.

diverse materialen, installatie, 240x190x50cm

Xu Hong, een bekende Chinese feministische kunstcriticus, constateert in *Walking Out of the Abyss* in 1994 dat de kunstwereld gebaseerd is op mannelijke standaarden.⁷¹ Xu bekritiseert de dominantie van mannelijke critici en curatoren: “A group of men sit around and discuss what a

⁶⁷ In dit hoofdstuk wordt veelvuldig gebruikt gemaakt van Chinese namen. De familienaam staat vooraan gevolgd door de persoonlijke naam. Wanneer de naam van Gao Minglu herhaaldelijk gebruikt wordt, wordt 'Gao' gebruikt/De familie naam is namelijk overeenkomstig met wat in het Nederlands achternaam wordt genoemd.

⁶⁸ China Artist Association was een organisatie die viel onder de Communistische Partij. Zij hadden veel controle over de nationale tentoonstellingen in China.

⁶⁹ Gao 2011 (zie noot 3), p. 148

⁷⁰ Gao 2011 (zie noot 3), p. 148

⁷¹ Xu Hong, *Walking out of the Abyss My Feminist Critique* (1994) in: Wu Hung, *Contemporary Chinese Art. Primary Documents*, New York/Durham 2010, pp.193-194

artwork by which female artist is up to their standards for participation, or which aren't.”⁷² Ook tijdens de China/Avant-garde tentoonstelling in 1989 zaten er alleen mannelijke critici in het selectieteam voor de kunstwerken.⁷³ De tentoonstelling telde werken van meer dan honderd kunstenaars, daarvan was nog geen tien procent vrouw.⁷⁴ De vrouwelijke kunstenaars die wel geselecteerd werden moesten voldoen aan mannelijke criteria. Er was dus ook in China in 1989 sprake van patriarchale verhoudingen die Pollock en Parker constateerden in de Verenigde Staten in 1981.⁷⁵ Dit betekende dat de betekenis en waarde van de kunst vrouwen werd bepaald door de blik van een mannelijke beoordelaar.

Op 5 februari 1989 werd de tentoonstelling geopend.⁷⁶ Drie uur na de opening schoot Xiao Lu twee keer op een spiegel in haar eigen installatie *Dialogue* (zie afb. 5). De installatie omvatte een spiegel tussen twee telefoonhokjes met daarin in de één een mannelijke etalagepop en een vrouwelijke etalagepop in de ander (zie afb. 4).⁷⁷ De tentoonstelling werd onmiddellijk gesloten door de politie en Tang Song, een andere deelnemende kunstenaar, werd opgepakt. De reden hiervoor was dat hij hoogstwaarschijnlijk bij de installatie stond.⁷⁸ Een paar uur later melde Xiao Lu zich vrijwillig bij de politie. Tang Song en Xiao Lu werden na tweeënhalve dag vrijgelaten omdat er geen bewijs was van een geplande aanslag.⁷⁹ De tentoonstelling werd drie dagen gesloten omdat de politie het incident verdacht van politieke kritiek, één van de verboden van China Artists Association. Tang Song en Xiao Lu gaven aan Gao Minglu een verklaring af waarin zij beiden verkondigden dat het geen politieke actie was.⁸⁰ Toch lijkt dit niet aannemelijk omdat er een politiek verbod was voor burgers op het bezit van wapens. Met het uitvoeren van deze actie wist Xiao Lu dat ze deze wet dus overtrad. Vier maanden na de tentoonstelling vonden op 4 juni een paar straten verderop op het Tiananmenplein de bekende studentenprotesten plaats, waar duizenden doden vielen. Het schot van Xiao Lu werd later “little Tiananmen” genoemd,

⁷² Hong in: Hung 2010 (zie noot 71), p. 193

⁷³ Gao 2011 (zie noot 3), p. 150

⁷⁴ Onder andere Liu Yan, Chen Haiyan, Xu Hong, Wang Gongyi, Xiao Xiaolan, Huang Yali tentoonstellingsinformatie gevonden op Art Asia Archive, China/Avant-garde exhibition 1989, z. dt. <<http://www.aaa.org.hk/en/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionFolder0/968>> (28 mei 2017)

⁷⁵ Pollock, Parker 2013 (zie noot 26)

⁷⁶ Gao 2011 (zie noot 3), p. 156

⁷⁷ Gao 2011 (zie noot 3), p. 158

⁷⁸ Gao 2011 (zie noot 3), p. 161

⁷⁹ Gao 2011 (zie noot 3), pp. 158 - 161

⁸⁰ Gao Minglu, Foreword in: Xiao Lu, Archibald McKenzie, *Dialogue*. Hong Kong 2010, p. 9

omdat het het eerste schot was dat in Beijing werd afgevuurd als commentaar op de autoriteiten en protest voor democratie.⁸¹



Afb. 5. Xiao Lu, *Dialogue*, 1989, installatie, China/Avantgarde exhibition, Beijing

Na het schietincident worden Xiao Lu en Tang Song partners, ze trouwen en verhuizen naar Australië. In publicaties over de tentoonstelling werden Tang Song en Xiao Lu als co-makers van het werk bestempeld.⁸² Gedurende hun vijftien jaar durende huwelijk zwijgt Xiao Lu over het auteurschap van het werk. Pas vijftien jaar later blijkt dat Xiao Lu de enige maker is van het werk. Dit wordt duidelijk wanneer Xiao Lu in 2004 een brief naar Gao Minglu stuurt om het werk *Dialogue* toe te eigenen.⁸³ Uit deze brief en uit het boek (dat ze in 2010 over het werk schrijft) blijkt dat er naast politieke beweegredenen ook persoonlijke en emotionele redenen waren voor Xiao Lu om dit werk te maken.⁸⁴ Haar boek gaat op een fictieve manier in op de waargebeurde gebeurtenissen omtrent het ontstaan van het werk *Dialogue* (1989). In dit boek heeft zij de namen vervangen door pseudoniemen en vertelt ze hoe zij het heeft ervaren. In hoofdstuk vier beschrijft ze een traumatische ervaring dat plaats vindt op moment dat ze verhuist naar Beijing en logeert bij de beste vrienden van haar ouders. “Wei Bo”, de mannelijke vriend, verkracht Xiao Lu als zijn vrouw weg is. Xiao Lu belt Wei Bo vijf jaar later impulsief op omdat

⁸¹ Gao in: Xiao, McKenzie 2010 (zie noot 80), p.8

⁸² Gao in: Xiao, McKenzie 2010 (zie noot 80), p.10

⁸³ Xiao 2004 (Zie noot 5)

⁸⁴ Xiao Lu, Archibald McKenzie, *Dialogue*. Hong Kong 2010

hij de schuld is voor haar problemen omtrent contact met mannen. Later blijkt dit de aanleiding te zijn van haar afstudeerwerk *Dialogue*:

“Wei Bo’s face appeared before my eyes again, sending a shiver through my whole body. There was a telephone booth by the side of the road. I entered without thinking, picked up the receiver, dialed the old man’s number: “Hello! I have a boyfriend now, but I cannot feel love. My life is a mess. I feel it’s because of you.” “What’s it got to do with me, it’s you yourself that there’s something wrong with.” “Me!?...” My head was savagely affected by something, and I shouted loudly into the receiver: “It’s you who ruined me!” “What are you on about!?” Having said this he hung up on me. [...] The receiver had slipped from my hands, and was hanging from its cord, dangling to and fro. Dialogue! [...] Just as I left the phone booth, a picture appeared before my eyes — specific and artistically formed: the telephone booth, a male-female conversation, a dangling telephone receiver, an engaged signal.... It had found its format.”⁸⁵

Terwijl ze zich door het schot op de spiegel ontdoet van haar traumatische verleden met Wei Bo legt Tang Song na de tentoonstelling in 1989 mede beslag op het auteurschap van het werk *Dialogue*.⁸⁶ Ondanks dat Xiao zich losmaakt van Wei Bo wordt ze daarna afhankelijk van Tang Song. Haar ingewikkelde relatie met Tang heeft Xiao vijftien jaar lang doen zwijgen over *Dialogue*. Op 2 mei 2004 tijdens de tentoonstelling *Transborder Languages – Volume Control* op het Dashanzi Internatioal Art Festival (DIAF) in Beijing sloot Xiao de tentoonstelling af met haar performance *A dialogue about dialogue*. (zie afb. 6) Tijdens deze herinterpretatie van *Dialogue* knipt ze haar haar, dat ze al vijftien jaar lang niet had geknipt, af. En zei ze hardop dat na die vijftien jaar zwijgen *Dialogue* weer van haar is.⁸⁷

⁸⁵ Xiao, McKenzie 2010 (zie noot 84), pp. 61-62

⁸⁶ Xiao, McKenzie 2010 (zie noot 84), pp. 112-113

⁸⁷ Xiao, McKenzie 2010 (zie noot 84), pp. 190-192



Afb. 6. Xiao Lu, *A Dialogue about Dialogue*, 2004, installatie in combinatie met , performance, Tense Space Gallery

Deze emancipatie van Xiao Lu van Tang Song is opvallend na een vijftienjarig huwelijk waarin zij heeft gezwegen over het werk. Na 2004 gaat het werk van Xiao staan voor emancipatie. In de werken *Sperm* (2006) en *Wedlock* (2009) die hierna behandeld worden is dat goed terug te zien.

2.1.2 Sperma en bruiloft

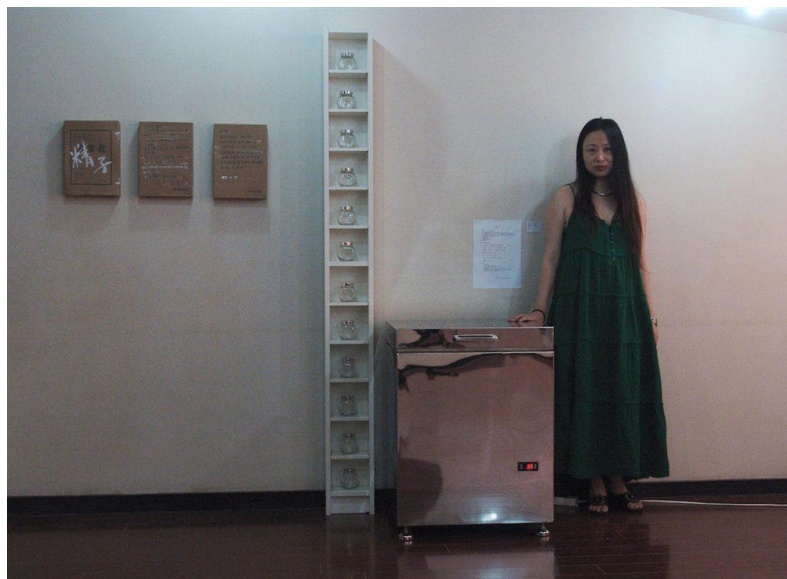
Zeventien jaar na *Dialogue* (1989) maakt Xiao Lu het werk *Sperm* (2006). Ook dit werk is sterk geïnspireerd op haar persoonlijke ervaringen. In *Dialogue* (2010) schrijft Xiao meerdere keren dat Tang Song geen kinderen wil krijgen met haar.⁸⁸ In *Sperm* zocht Xiao naar een spermadonor, zonder dat die man de rol van vader of echtgenoot zou gaan vullen. Het werk bestond uit video werk, temperatuurkast, potjes voor de donaties en een rek waarin de lege potjes stonden (zie afb. 7). Aangezien het sinds 2003 verboden was in China voor ongetrouwde vrouwen om Ivf-behandeling te ondergaan, ging Xiao Lu naar een westerse arts.⁸⁹ In de video wordt gesteld dat de arts haar wil insemineren als zij zelf sperma verzamelt en invriest.⁹⁰ Dit blijkt gedoemd te mislukken aangezien geen van de mannelijke kandidaten zijn sperma wil doneren voor de

⁸⁸ Xiao, McKenzie 2010 (zie noot 84), p. 123, 163, 176, 185

⁸⁹ Kirstin Klein, *Assisted reproductive technologies, Sperm Donation, and Biological Kinship* in: Gonçalo Santos, Steven Harrell, *Transforming Patriarchy: Chinese Families in the Twenty-First Century*, Washington 2017 P.224

⁹⁰ White Rabbit Gallery, *Xiao Lu*, z. dt. <<http://www.whiterabbitcollection.org/artists/xiao-lu-%E8%82%96%E9%B2%81/>>

kunstmatige inseminatie.⁹¹ Ondanks dat haar actie mislukt, uit Xiao hiermee een politiek commentaar tegen de genderrollen van het heteroseksuele huwelijk in China. Ze neemt de macht in eigen handen en heeft alleen de sperma nodig van de man maar niet de man als partner of als vader voor haar kind.



Afb. 7 Xiao Lu, Sperm, 2006, Xiao Lu bij haar installatie diverse materialen.
Long March Space Gallery.

Dat ze geen partner nodig heeft toont ze drie jaar later opnieuw in het werk *Wedlock* (2009). Het werk bestond uit een ceremonie waarbij Xiao in een bruidsjurk in een doods-kist naar het museum wordt gedragen door twee mannen. Eenmaal voor het museum stapte Xiao uit de kist en liep ze het museum in. (zie afb. 8) Daar begon de trouwceremonie en gaf ze het jawoord aan zichzelf waarna ze om beiden handen een trouwring schoof.⁹² (zie afb. 9)

⁹¹ Adele Tan, *Elusive Disclosures, Shooting Desire. Xiao Lu and the Missing Sex of Post-89 Performance Art in China* in: Birgit Hopfener, Franziska Koch, Jeong-hee Lee-Kalisch, Juliane Noth, *Negotiating Difference. Contemporary Chinese Art in the Global Context*, Weimar 2012, p. 135-136

⁹² Manyu Zhang, Willem Elias, *China's Contemporary Women Artists Emerge – Xiao Lu's Art Work World*. 2012, p. 142 gedownload van <http://psrcentre.org/images/extraimages/48%20phpAZ.pdf>



Afb. 7. Xiao Lu, *Wedlock*, 2009, performance, Beijing Art Museum



Afb. 8 Afb. 7. Xiao Lu, *Wedlock*, 2009, performance, Beijing Art Museum

2.1.3 Deelconclusie

Sinds 2004 heeft Xiao Lu een feministische mentaliteit in het feit dat ze zich emancipeert. Ze laat Tang Song niet meer de betekenis of auteurschap van *Dialogue* (1989) bepalen. Hiermee gaat ze in tegen de patriarchale wijze waarop de *Dialogue* in de geschiedschrijving is toegeschreven aan Tang Song.

Hoewel er in China geen gezamenlijke feministische vrouwenbeweging was op gebied van kunst kan Xiao Lu als feministische kunstenaar gezien worden. *Femmage* is niet geheel toepasbaar op Xiao Lu, aangezien ze niet typische handwerk- of collage technieken gebruikt voor haar werk. Wel zet ze haar eigen lichaam in en gebruikt typisch vrouwelijke en persoonlijke thema's zoals zwangerschap en huwelijk in China. Ook zijn de werken vaak wel politiek, in de zin dat ze in gaan tegen de verwachte gedragsregels van vrouwen in post-Mao China. Dit gaat in tegen de karakteristieken van *Woman's Art* volgens Jia Fangzhou. Haar werk bevat dus geen typisch vrouwelijke beeldtaal.

Ze gebruikt haar werk daarentegen wel om de positie van de vrouw in China aan de kaak te stellen. Zo deed ze in 2012 mee aan een tentoonstelling *Bald Girls* gezamenlijk met Li Xinmo en Lan Jin. Tijdens deze tentoonstelling schoren de vrouwelijke kunstenaars hun haar af als statement tegen het *market feminism* van kapitalistisch China, een term bedacht door Tani Barlow

(zie afb. 9).⁹³ *Market feminism* kwam op rond 1980 toen het kapitalisme toenam in China. Vrouwen gingen hun vrouwelijkheid definiëren door hun koopwaar zoals kleding, make-up en lifestyle producten. Xiao Lu, Lin Xinmo en Lan Jin zetten zich duidelijk af tegen deze stereotyperingen met het politieke statement, door hun haren af te scheren.



Afb. 9 Xiao Lu, Li Xinmo en Lan Jin, , *Bald Girls*, 2012, performance, Iberia Center for Contemporary Art



Afb. 10 Xiao Lu ,*What is Feminism?*, 2012, papier en verf, Iberia Center for Contemporary Art

Eén van de werken van Xiao op deze tentoonstelling was een interactief werk waarin ze de vraag stelde wat feminisme is (zie afb. 10) . In een interview naar aanleiding van de tentoonstelling zei Xiao Lu het volgende:

“No matter what female hero you look at in Chinese history, at their side they all had a very powerful husband. So women and men really aren’t equal. I think Chinese women’s liberation will depend on each woman taking power for herself, and not with a man. And only in that way will Chinese women gain equality.” ⁹⁴

Xiao Lu keert zich door middel van deze uitspraak, de tentoonstelling *Bald Girls* en haar verdere oeuvre tegen de traditionele genderverdeling in China. Ze pleit voor een feminisme in China waarbij gelijke rechten en gelijke kansen voor vrouwen centraal staan.

⁹³ Tani E. Barlow, *The Question of Women in Chinese Feminism*, London 2004, p. 275.

⁹⁴ Didi K. Tatlow, ‘*In Art, a Strong Voice for Chinese Women*’, *The New York Times*, 7 maart 2012 <<http://www.nytimes.com/2012/03/08/world/asia/08iht-letter08.html?mcubz=2>>

2.2 Yin Xiuzhen

2.2.1 Apartment art

Yin Xiuzhen (b. 1963) studeerde van 1985 tot en met 1989 aan de Capital Normal University in Beijing. Daar leerde ze over olieverf technieken en realistisch schilderen.⁹⁵ Tijdens haar opleiding ontmoette ze Song Dong met wie ze in 1992 zou gaan trouwen. Gedurende haar opleiding over traditionele schildertechnieken was in China de avantgardistische '85 New Wave beweging in opkomst. Geïnspireerd door de '85 New Wave en andere invloeden, zoals een tentoonstelling van Robert Rauschenberg in Beijing, begon Yin na haar opleiding in 1992 met het experimenteren met andere technieken en materialen.⁹⁶ Na de China/Avant-garde tentoonstelling en het bloedbad van de studentenprotesten op de Tiananmen plein op 4 juni 1989 werd experimentele en avantgardistische kunst verboden. Yin vertelt in een interview met Hou Hanru dat door de strikte regels na 4 juni in 1992 ondergrondse kunstevenementen op kwamen.⁹⁷ Samen met Song Dong deed ze mee met verschillende evenementen die vielen onder *Apartment art*.

De term *Apartment art* werd geduid door Gao Minglu.⁹⁸ *Apartment art* kwam al in 1970 voor, maar kwam tot zijn piek in 1990. De term wordt gebruikt voor persoonlijke intieme kunsttentoonstellingen die werden georganiseerd in de huizen van de kunstenaars zelf. Er deden vooral veel koppels aan mee zoals Zhu Jinshi en Qin Yufen; Wang Gonxin en Lin Tianmiao; Xu Bing en Cai Jin en Ai Weiwei en Lu Qin.⁹⁹ *Apartment art* was sociaal en politiek geëngageerd. Het had kritiek op gevestigde kunstinstuties. Door middel van het in privéruimtes tentoon te stellen hoefden ze zich niet aan hun conventies te houden.¹⁰⁰ In 1994 organiseerden Yin Xiuzhen en Song Dong veel evenementen in hun huis. De installaties in de huiskamers van *Apartment art* bestonden uit goedkope huiselijke materialen. Eén daarvan was *Culture Noodles* (1994, afb. 11), waarbij versnipperden boeken verspreid lagen in de kamers van het huis van Song en Yin.¹⁰¹ Meestal omvatte de werken persoonlijke materialen of thema's van familie of vrienden. Hieruit

⁹⁵ Wu Hung, *Totally Local, Totally Global: The Art of Yin Xiuzhen* in: Wu Hung, Hou Hanru, Stephanie Rosenthal, *Yin Xiuzhen*, London 2015, p. 54

⁹⁶ Hou Hanru, *Hou Hanru in conversation with Yin Xiuzhen* in Wu Hung, Hou Hanru, Stephanie Rosenthal, *Yin Xiuzhen*, London 2015, p. 9

⁹⁷ Hou in: Wu, Hou, Rosenthal 2015 (zie noot 96), pp. 9-10

⁹⁸ Gao 2011 (zie noot 3), pp. 269-270

⁹⁹ Gao 2011 (zie noot 3), p. 284

¹⁰⁰ Gao 2011 (zie noot 3), p. 276

¹⁰¹ Gao 2011 (zie noot 3), p.298

kan opgemaakt worden dat niet alleen vrouwen huiselijke materialen gebruikten, maar dat tijdens *apartment art* ook mannen gebruik maakten van dit soort huishoudelijke producten in hun werk, waarbij het huis en de private sfeer centraal stond.¹⁰²



Afb. 11. Yin Xiuzhen, Song Dong, Culture Noodles, 1994 installatie, Beijing

De bewering van Miriam Shapiro dat huiselijke materialen alleen door vrouwen gebruikt werden¹⁰³ of het idee van Jia Fangzhou dat vrouwen geen politiek werk maken, is dus in dit geval niet toepasbaar op Yin Xiuzhen.¹⁰⁴ Gezamenlijk met mannelijke kunstenaars werden huiselijke producten in de privé context gebruikt om juist een politiek statement te maken. Apartment art was de manier op avant-garde kunst te blijven maken, dat niet gestuurd kon worden door staat gestuurde instituties.

2.2.2 *Yiwu/leftover things/overblijfselen*

De nadruk op de huiselijke sfeer blijft aanwezig in het werk van Yin Xiuzhen. Ook in het werk *Ruined City* (1996, zie afb. 12) ligt de nadruk op het huis en familie. Vanaf 1990 onderging Beijing een urbanisatie, inclusief renovatie voor de olympische spelen in 2008. Daardoor moest historische architectuur wijken voor wolkenkrabbers, hotels en winkelcentra.¹⁰⁵ Opgegroeid in Beijing en gehecht aan de traditionele hutongs vond Yin Xiuzhen het moeilijk om te zien dat

¹⁰² Gao 2011 (zie noot 3), p. 24

¹⁰³ Shapiro, Meyer 1977-78 (zie noot 22)

¹⁰⁴ Peggy Wang, 'Interrogating Chinese Women's Art' in: *Breakthrough. Artists and Works*, tent.cat. Brunswick (Bowdoin College Museum of Art) 2013, p. 9

¹⁰⁵ Phyllis Teo, *Rewriting Modernism. Three Women Artists in Twentieth-Century China*, Leiden 2015, p. 219

deze modernisatie de stad Beijing veranderde.¹⁰⁶ In het interview met Hou Hanrou zegt ze het volgende daarover:

*“The old houses were constantly being knocked down, old memories ripped out, culture torn away. The homes and ways of live that had stood for centuries were destroyed for a quick profit.”*¹⁰⁷

Deze urbanisatie was de aanleiding voor het werk *Ruined City*, dat een gehele verdieping van de Capital Normal University vulde in 1996. Het werk bestaat uit 1400 dakpannen uit Beijing, die Yin zelf had verzameld, afkomstig van vernietigde hutongs.¹⁰⁸ Tussen de dakpannen staan vier oude houten stoeltjes en een tweepersoonsbed. Alle meubels zijn bedolven onder een laag cementpoeder, net als de straten van Beijing na de verwoestingen van de hutongs. Gedurende de jaren zeventig en tachtig was het gebruikelijk dat wanneer een stel trouwde zij “grote stukken” moesten hebben geïnstalleerd in hun woning voor hun trouwdag. Twee van de belangrijkste meubelstukken waren de grote kledingkast (daligui) en het tweepersoonsbed.¹⁰⁹ De gebruikte meubelstukken in *Ruined City* zijn allemaal persoonlijke eigendommen van Yin en Song, verkregen gedurende het begin van hun huwelijk.¹¹⁰ Deze achtergelaten dakpannen en overgebleven meubelstukken staan voor de fragmentatie van Beijing en zijn overblijfselen van herinneringen en gebeurtenissen. Wu Hung koppelt hier het woord *yiwu* aan, dat in het chinees ‘overblijfselen’ betekent en refereert aan achtergebleven eigendommen van overledenen. *Yiwu* heeft vaak een emotionele en sentimentele lading. In het geval van *Ruined City* zijn de overblijfselen van Beijing onder de lagen cement niet alleen een verwijzing naar het materiele verlies van de hutongs. Ook symboliseert *Ruined City* het emotionele verlies van de familietradities omtrent huwelijk, sociale relaties en manier van leven die de hutongs symboliseerden, door commercieel kapitalisme.

¹⁰⁶ Hutongs zijn traditionele woonwijken die voornamelijk voorkomen in Beijing. Hutongs zijn beschermd door een muur en bestaan uit dicht op elkaar geplaatste traditionele huizen met binnenplaats. De huizen in de hutongs hebben alleen de begane grond en hebben weinig ruimte of comfort. Dit zorgde ervoor dat het leven in een hutong weinig privacy of hygiëne omvatte.

¹⁰⁷ Hou in: Wu, Hou, Rosenthal 2015 (zie noot 96), p. 10

¹⁰⁸ Lin Xiaoping, *Children of Marx and Coca cola. Chinese Avant-garde Art and Independent Cinema*, Honolulu 2010, p. 220

¹⁰⁹ Teo 2015 (zie noot 105), p. 61

¹¹⁰ Teo 2015 (zie noot 105), pp. 221-222



Afb. 12 Yin Xiuzhen, *Ruined City*, 1996, cement, meubels en dakpannen, Capital Normal University

Het gebruik van stof wordt geassocieerd met typisch vrouwelijke materialen zoals bij *femme*, waarbij stoffen gebruikt werden om een vrouwelijk beeldtaal te benadrukken.¹¹¹ Zelf zegt Yin Xiuzhen nadrukkelijk in een interview met Ai Weiwei dat ze materiaal niet kiest vanwege vrouwelijke associaties,¹¹² maar omdat de gebruikte stoffen net als *yiwu* sentimentele herinneringen en ervaringen met zich mee dragen van de vorige eigenaar. Ze gebruikte kleding in werken zoals *Portable Cities* (2001-heden) waarbij de stof was van inwoners uit diezelfde steden. Het zijn geen exacte replica's van de werkelijkheid, maar juist beelden uit herinneringen van Yin toen ze de steden bezocht. Zo dient *Portable Cities* deels als draagbare tweede thuis en deels als een herinnering en overblijfsel (*yiwu*) aan die plek.¹¹³

¹¹¹ Shapiro, Meyer 1977-78 (zie noot 22), p.67

¹¹² Ai Weiwei, *Interview with Yin Xiuzhen* in: Ai Weiwei, Alanna Heiss, Harald Szeemann, Hou Hanru, Yi Ying, Uli Sigg, *Chinese Artists, Texts and Interviews: Chinese Contemporary Art Awards (CCAA) 1998-2002 Hong Kong: Timezone 8*, 2002), pp. 130-131.

¹¹³ Lu Jingjing, Zhang Xiyuan, *Yin Xiuzhen*, Hong Kong 2012

2.2.3 Familie en eetstokjes

In het kader van hun tienjarige huwelijk werd in 2002 in Chambers Fine art in New York een gezamenlijke tentoonstelling *The Way of Chopsticks* geopend. Deze tentoonstelling omvatte meerdere individuele werken van Song Dong en Yin Xiuzhen maar ook werken gemaakt in samenwerking. Speciaal voor de tentoonstelling maakten de kunstenaars individueel een traditioneel Chinees eetstokje op groot formaat, vervolgens vormde het samen één werk. Ondanks dat Song en Yin een collectief werk wilden maken legden ze de nadruk op hun individuele kunstenaarschap.¹¹⁴ Beide eetstokjes zijn unieke werken. Die van Yin is gemaakt van stof en die van Song is gemaakt van metaal. Maar zonder elkaar zijn het geen eetstokjes en verliezen ze hun betekenis (zie afb. 13).



Afb. 13. Song Dong, Yin Xiuzhen, *The Way of Chopstick*, 2002, goud, brons, VCD, textiel, 470x20x20 cm, Chambers of Fine Art, New York

De balans tussen individueel werk en collectief werk is terug te zien in *The Way of Chopsticks*. Song Dong en Yin Xiuzhen hebben beiden een internationale bekendheid verkregen met hun beeldend werk, maar toch zijn ze samen begonnen met hun *Apartment art*. Zo vullen Yin en Song elkaar aan volgens de originele betekenis van Yin en Yang, waarin tegenovergestelde eigenschappen elkaar aanvullen en een harmonieus geheel vormen.

¹¹⁴ Lilly Wei, *Interview with Lilly Wei and Song Dong* in: Wu, Hou, Rosenthal 2015 (zie noot 96), pp. 142-144

Deze wijze waarop de man-vrouw relatie wordt vormgegeven door Yin Xiuzhen en Song Dong is compleet anders dan dat van westerse theorieën. In de westerse theorieën wordt uitgegaan van een individualistisch vrouwbeeld, een beeld waar Xiao Lu ook van uitgaat in haar latere emanciperende werk. Xiao Lu viert met *Wedlock* (2009) haar onafhankelijkheid. Yin's werk behandelt juist de harmonieuze relatie van het huwelijk tussen mannen en vrouwen in de context van familie. Later zal *The Way of Chopsticks* namelijk ook uitgevoerd gaan worden in samenwerking met Yin's en Song's dochter.¹¹⁵

2.2.4 Deelconclusie

In veel literatuur wordt Yin's werk als feministisch getypeerd, zoals in 2007 tijdens de tentoonstelling *Global Feminisms*, waarin Yin Xiuzhen's werk *Washing the River* (1995) als voorbeeld dient voor vrouwelijk leiderschap tijdens een publiek evenement.¹¹⁶ Hoewel dit werk op die manier opgevat kan worden houdt de catalogus geen rekening met het collectieve aspect van het werk. Deze collectieve actie diende als activisme tegen de vervuiling van het water in Beijing. Omdat het door een vrouw gemaakt is werd dit werk opgenomen in *Global Feminisms*, verder is er geen genderspecifieke betekenis of techniek omtrent dit werk waardoor het als feministisch beschouwd kan worden. Het lijkt er dus op dat de westerse schrijfsters Maura Reilly en Linda Nochlin het werk van Yin toe-eigenen en het categoriseren onder feministische kunst vanuit hun westerse blik.

Kunnen we het werk van Yin Xiuzhen feministisch noemen? Ik denk van niet, aangezien zij geen expliciete uitspraken doet over vrouw zijn of gender ongelijkheid. Hoewel het door westerse schrijfsters vaak wordt geschaard onder typische vrouwelijke beeldentaal. De niet-typisch vrouwelijke eigenschappen van haar werk worden dan vaak genegeerd, zoals het beton, cement en politieke thema's in haar werk. Andere niet-typisch vrouwelijke onderwerpen zoals terrorisme en globalisatie komen respectievelijk voor in de werken *Fashion Terrorism* (2004) en *Portable Cities* (2001 - heden). Ook Wu Hung stelt dat gender in het werk van Yin Xiuzhen moet worden

¹¹⁵ Lilly Wei in: Wu, Hou, Rosenthal 2015 (zie noot 114) p.142

¹¹⁶ Maura Reilly, Linda Nochlin, *Global Feminisms. New Directions in contemporary art*, tent.cat. Brooklyn (Brooklyn Museum) 2007, p.40

opgevat als een klein deel van haar kunstenaarschap.¹¹⁷ In tegenstelling tot Xiao Lu gebruikt Yin Xiuzhen vrouwelijke materialen en technieken, zoals textiel en huiselijk producten en technieken, om vervolgens thema's aan te kaarten die zowel voor vrouwen en mannen in China relevant zijn. Het werk van Yin wordt gemaakt vanuit een vrouwelijk perspectief in een mannelijk gedomineerde samenleving. Toch zijn haar beweegredenen en onderwerpen, in tegenstelling tot Xiao, niet genderspecifiek. Yin's werk moet daarom, volgens mij, worden gezien als kunst met lokale tradities en globale thema's vanuit een vrouwelijk perspectief.

Conclusie

In deze scriptie is een antwoord gezocht op de vraag *'In hoeverre is er sprake van feminisme in Chinese kunst van vrouwelijke Chinese kunstenaars ?'*

Er werd verwacht dat Amerikaanse theorieën als hulpmiddelen konden dienen bij het beantwoorden van deze vraag. Deels is dit gelukt en dit heeft verrassende bevindingen opgeleverd. Zo blijkt dat voor *femmage* een soortgelijke theorie bestaat in China, namelijk *Woman's Art* door Jia Fangzhou. Deze theorie is minder toepasbaar voor Xiao Lu en Yin Xiuzhen omdat Xiao Lu geen vrouwelijke technieken gebruikt en Yin geen genderspecifieke thema's. Daarom is het voor een vervolgonderzoek interessant om het exacte verband tussen Amerikaanse *femmage* en Chinese *Woman's Art* te onderzoeken.

Daarnaast is er sprake van patriërchaat in China, zoals Pollock en Parker dat constateerden. Het werk van Yin Xiuzhen wordt namelijk vaak als typisch vrouwelijk beschreven in westerse publicaties zoals *Global Feminisms*. Tevens werd Xiao Lu's werk *Dialogue* vijftien jaar lang als dat van voornamelijk Tang Song gezien. Bovendien komen in de overzichtswerken nauwelijks vrouwen voor, en als ze worden besproken door bijvoorbeeld Wu Hung en Gao Minglu is dat nooit individueel. Uit de bovenstaande voorbeelden en uit de tekst *Walking out of the Abyss* van Xu Hong blijkt dat ook in China betekenis en waarde gegeven wordt aan de kunstenaar en zijn of haar werk vanuit een mannelijk perspectief met mannelijke standaarden.

¹¹⁷ Wu in: Wu, Hou, Rosenthal 2015 (zie noot 95), p. 96

Ook is in hoofdstuk 1 gebleken dat het feminisme in China anders is dan in Amerika, aangezien het vooral versterkt wordt door het politieke klimaat. In China ligt de nadruk daardoor minder op het individu maar eerder op het collectief.

Feminisme heeft in China een slechte connotatie, dat maakt dat vrouwelijke kunstenaars bang zijn voor een eenzijdige blik van westerse en Chinese critici waardoor ze als essentialistisch vrouwelijk gezien worden. Hierbij zorgt gender juist voor exclusie doordat het als een aparte groep van mannen wordt beschreven. Vervolgens willen veel vrouwelijke kunstenaars niet vallen onder de categorieën *Woman's Art of feminism*. Dit maakt dat de nadruk van kunstenaars zoals Yin Xiuzhen ligt op gezamenlijk met mannen kunst maken en tentoonstellen, dan op het ingaan tegen de patriarchale structuur.

Ondanks dat er geen gezamenlijke beweging in China is terug te zien zoals in de Verenigde Staten tijdens de tweede golf, is er op individueel niveau wel feministisch werk te vinden. Het werk van Xiao Lu is expliciet feministisch aangezien zij opkomt voor gelijke rechten voor en emancipatie door vrouwen. Zelf had ik niet gedacht dat er zo uitgesproken feministisch werk gemaakt werd in China. Het feminisme op individueel niveau van Xiao Lu is een bevinding van deze scriptie die niet wordt behandeld in de overzichtswerken van Wu Hung of Gao Minglu.

Er is dus sprake van feminisme in China, maar helaas is het nog niet geaccepteerd door de staat. Nog steeds worden tentoonstelling gesloten door autoriteiten en worden vrouwen (en ook mannen) onderdrukt.

In hoofdstuk twee is aangetoond dat in het werk van Xiao Lu wel expliciete feministische thema's als zwangerschap, heteroseksuele huwelijk en verkrachting worden behandeld. Zij doet dit niet met *femmage* technieken maar gebruikt juist haar eigen lichaam. Daarmee verzet ze zich (samen met Lin Xinmo en Lan Jin) tegen de patriarchale structuren van China.

Er is gebleken dat er vrouwelijke elementen in de werken van Yin Xiuzhen zitten. Maar het werk van Yin kan niet expliciet feministisch genoemd worden. Wanneer dit wel gedaan wordt is dit vanuit een westers perspectief. Het is beperkend om haar werk alleen vanuit een feministisch perspectief te analyseren. In eventueel vervolgonderzoek is het daarom van belang dat Yin Xiuzhen's werk niet als feministisch wordt getypeerd.

Door deze verschillen tussen deze kunstenaars is goed te zien dat feminisme in China een moeilijk onderwerp is. Het duiden van feminisme in China is problematisch aangezien het nog steeds in ontwikkeling is. Toch kan gezegd worden dat het schot van Xiao Lu in 1989 niet alleen een vraag naar democratie was maar ook naar feminisme. En dat ondanks tegenslagen en veranderingen, zoals regels en verboden van de communistische partij bij het schot in 1989 tot aan de sluiting van de tentoonstelling tegen seksueel misbruik in 2015, er kleine en grote acties blijven volgen rondom feminisme en gelijke rechten in China. Dit maakt dat deze scriptie een tijdsopname is en dat ik verwacht dat er nog een hoop zal gaan gebeuren en veranderen op gebied van feminisme in China en Chinese feministische kunst.

Literatuurlijst

Ai Weiwei, *Interview with Yin Xiuzhen* in: Ai Weiwei, Alanna Heiss, Harald Szeemann, Hou Hanru, Yi Ying, Uli Sigg, *Chinese Artists, Texts and Interviews: Chinese Contemporary Art Awards (CCAA) 1998-2002* Hong Kong: Timezone 8, 2002), pp. 130-131.

Barlow, Tani E, *The Question of Women in Chinese Feminism*, London 2004, p. 275.

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, 1949

Belting, Hans, *Contemporary Art as Global Art. A Critical estimate* in: Hans Belting, Andrea Buddensieg, *The Global Art World*, Ostfildern 2009

Bhabha, Homi K, Of Mimicry and Man. 'The Ambivalence of Colonial Discourse' *October* Vol. 28, (1984), pp. 125-133

Croll, Elizabeth, *Feminism and Socialism in China*, Londen 1978

Fei Dawei, *'85 Xinchao Dang'an*, Shanghai 2007

Foster, Hal, *Art since 1900*, London 2012 (2004)

Gao Minglu, *Foreword* in: Xiao Lu, Archibald McKenzie, *Dialogue*. Hong Kong 2010, pp. 7-15

Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, London 2011

Gao Minglu, *85 Meishu Yundong Lishi Ziliao Huibian*, Guilin 2008

Grewal, Inderpal en Caren Kaplan, *Transnational Practices and Interdisciplinary Feminist Scholarship: Refiguring Women's and Gender Studies*. In Robyn Wiegman, *Women's Studies on its Own*, Durham 2002

Herr, Ranjoo Sedoe, 'Reclaiming Third World Feminism. Why Transnational Feminism Needs Third World Feminism', *Meridians: Volume 12, Number 1*, 2014, pp. 1-30

Hou Hanru, *Hou Hanru in conversation with Yin Xiuzhen* in: Wu Hung, Hou Hanru, Stephanie Rosenthal, *Yin Xiuzhen*, London 2015, pp. 8-51

Hu, Alice C, 'China's Feminist Movement' *Harvard international review* August 22, 2016

Jie Tao, Bijun Zheng, Shirley L. Mow, *Holding Up Half the Sky: Chinese Women Past, Present, and Future*, New York 2004

Klein, Kirstin, *Assisted reproductive technologies, Sperm Donation, and Biological Kinship* in: Gonçalo Santos, Steven Harrell, *Transforming Patriarchy: Chinese Families in the Twenty-First Century*, Washington 2017 P.219-233

Liao Wen, *Nüxingzhuyi zuowei fangshi (Feminism as a Method)*, z.pl. 1999

Li Xiaojiang, Mary E. John, 'Women and Feminism in China and India: A Conversation with Li Xiaojiang' *Economic and Political Weekly* (2005) nr. 16 (april), pp. 1594-1597

Lu Jingjing, Zhang Xiyuan, *Yin Xiuzhen*, Hong Kong 2012

Manyu Zhang en Willem Elias, *China's Contemporary Women Artists Emerge – Xiao Lu's Art Work World*. 2012, van <http://psrcentre.org/images/extraimages/48%20phpAZ.pdf>

Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo, Lourdes Torres, *Third World Feminism and the Politics of Feminism*, Indianapolis 1991

Mohanty, Chandra Talpade, *Feminism Without Borders*, Durham/London 2003

Morgan, Robin, *Sisterhood is Global*, New York 1984

Nochlin, Linda, 'Why are there no great women artists?', *Artnews* (1971) nr.69 (januari) p. 22-39

Phillips, Tom, 'Beijing shuts down art exhibition on violence against women' *The Guardian*, 26 november 2015 (11 mei 2017) <<https://www.theguardian.com/world/2015/nov/26/beijing-shuts-down-art-exhibition-on-violence-against-women>>

Pollock, Griselda en Parker, Roszika, *Old Mistresses. Woman, Art and Ideology*, London/New York 2013 (1981)

Reilly, Maura en Linda Nochlin, *Global Feminisms. New Directions in contemporary art*, tent.cat. Brooklyn (Brooklyn Museum) 2007

Robinson, Hilary, *Feminism Art Theory. An anthology 1968 - 2014*, Oxford 2015 (2001)

Saïd, Edward, *Orientalism*, New York 1978

Schor, Mira, *Patrilineage* (1991) in Hilary Robinson, *Feminist Art Theory. An Anthology 1968-2014*, 2014 pp. 159-164

Shapiro, Miriam en Meyer, Melissa, 'Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled--FEMMAGE.' *Heresies I*, (Winter 1977-78) nr. 04, p.66-69.

Spivak, Gayatri, 'Can the subaltern speak?' in C. Nelson en L. Grossberg, *Marxism and the interpretation of culture*, Illinois 1988, pp. 66-109

Tan, Adele, *Elusive Disclosures, Shooting Desire. Xiao Lu and the Missing Sex of Post-89 Performance Art in China* in: Birgit Hopfener, Franziska Koch, Jeong-hee Lee-Kalisch, Juliane Noth, *Negotiating Difference. Contemporary Chinese Art in the Global Context*, Weimar 2012, pp. 127-140

Tatlow, Didi K, 'In Art, a Strong Voice for Chinese Women', *The New York Times*, 7 maart 2012 <<http://www.nytimes.com/2012/03/08/world/asia/08iht-letter08.html?mcubz=2>>

Teo, Phyllis, *Rewriting Modernism. Three Women Artists in Twentieth-Century China*, Leiden 2015,

Tuft, Bryna, *Theorizing the Female Body: Li Xiaojiang, Dai Jinhua and the Female Avant-Garde Writers*, Oregon, 2010,

Walker, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens*, San Diego, 1983

Wang, Peggy, 'Interrogating Chinese Women's Art' in: *Breakthrough. Artists and Works*, tent.cat. Brunswick (Bowdoin College Museum of Art) 2013, pp. 9-11

Wang Zheng, 'Detention of the Feminist Five in China', *Feminist Studies* (2015) nr. 2, pp. 476-482

Wei, Lilly, *Interview with Lilly Wei and Song Dong* in: Wu Hung, Hou Hanroë, Rosenthal, *Yin Xiuzhen* 2015, pp. 142-144

White Rabbit Gallery, *Xiao Lu*, z. dt. <<http://www.whiterabbitcollection.org/artists/xiao-lu-%E8%82%96%E9%B2%81/>>

Wu Hung, *Contemporary Chinese Art*, London 2014

Wu Hung, Hou Hanru, Stephanie Rosenthal, *Yin Xiuzhen*, London 2015

Xiaoping Lin, *Children of Marx and Coca cola. Chinese Avant-garde Art and Independent Cinema*, Honolulu 2010

Xiao Lu, Archibald McKenzie, *Dialogue*. Hong Kong 2010

Xu Hong, *Nuxin zhu yi zuo wei fang shi (Female thoughts on Fine Arts)*, Nanjing 2003

Archiefstukken

Art Asia Archive, China/Avant-garde exhibition 1989, z. dt. <<http://www.aaa.org.hk/en/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionFolder/968>> (28 mei 2017)

Art Asia Archive, Liao Wen, Interview: Liao Wen (English subtitles), Beijing 6 november 2007 <<http://www.aaa.org.hk/en/collection/search/archive/materials-of-the-future-documenting-contemporary-chinese-art-from-1980-1990-1980-1990-interviews/object/interview-liao-wen-english-subtitles>> (20 april 2017)

Art Asia Archive (archiefdocument), Women's Approach to Chinese Contemporary Art, 1995 <<http://www.aaa.org.hk/en/collection/search/library/womens-approach-to-chinese-contemporary-art-46501>>

Afbeeldingen

Afb 1. Xiao Lu, *Dialogue*, 2004, foto, foto: <http://www.xiaoluart.com/works/694866.html>

Afb 2. Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1974–79. keramiek, porselein, textiel, 1463 × 1463 cm. Brooklyn Museum, © Judy Chicago. foto: Donald Woodman, https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

Afb. 3 Ontwerper onbekend, *It is a revolutionary requirement to marry late* (晚婚是革命的需要), 1970, 77x53 cm. Foto: <https://chinese posters.net/posters/e15-272.php>

Afb. 4 Xiao Lu, *Dialogue*, 1988, diverse materialen, installatie, 240x190x50cm. Foto: <http://www.xiaoluart.com/>

Afb. 5. Xiao Lu, *Dialogue*, 1989, installatie, China/Avantgarde exhibition, Beijing. Foto: Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, London 2011 p. 160

Afb. 6. Xiao Lu, *A Dialogue About Dialogue*, 2004, installatie in combinatie met , performance, Tense Space Gallery Foto: An Ni in: Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, London 2011, p.191

Afb. 7. Xiao Lu, *Wedlock*, 2009, performance, Beijing Art Museum, Foto: <http://www.xiaoluart.com/works/694863.html>

Afb. 8. Xiao Lu, *Wedlock*, 2009, performance, Beijing Art Museum, Foto: <http://www.xiaoluart.com/works/694863.html>

Afb. 9 Xiao Lu, Li Xinmo en Lan Jin, , 2012, *Bald Girls* performance, Iberia Center for Contemporary Art. Foto: <http://www.xiaoluart.com/works/694860.html>

Afb. 10 Xiao Lu ,*What is Feminism?*, 2012, papier en verf, Iberia Center for Contemporary Art, Foto: <http://www.xiaoluart.com/works/694860.html>

Afb. 11. Yin Xiuzhen, Song Dong, *Culture Noodles*, 1994 installatie, Beijing. Foto: Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, London 2011 p. 285

Afb. 12 Yin Xiuzhen, *Ruined City*, 1996, cement, meubels en dakpannen, Capital Normal University. Foto: <http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/15/take-a-trip-through-yin-xiuzhen-s-ruined-city/>

Afb. 13. Song Dong, Yin Xiuzhen, *The Way of Chopstick*, 2002, goud, brons, VCD, textiel, 470x20x20 cm, Chambers of Fine Art, New York. Foto: Wu Hung, Hou Hanru, Stephanie Rosenthal, *Yin Xiuzhen*, London 2015, p. 41

Samenvatting

In deze scriptie worden allereerst verschillende feminismes geduid. Het begint bij Amerikaanse feministische theorieën aan de hand van drie fases van Hal Foster. De eerste fase levert de theorie van Linda Nochlin op, waarbij uitgegaan wordt van gelijke rechten voor mannen en vrouwen. De tweede fase behandelt *femmage* van Miriam Shapiro en Melissa Meyer. De derde fase behandelt patriarchaat en feminisme dat deconstrueert zoals Griselda Pollock en Roszika Parker. Deze theorieën leveren concepten op als gendergelijkheid, *femmage* en patriarchaat. Later worden deze concepten gebruikt bij de analyse van werken van Xiao Lu en Yin Xiuzhen.

Om deze feministische theorieën van nuance te voorzien, wordt in deze scriptie gebruik gemaakt van *The Feminist Solidarity model* van Chandra Talpade Mohanty. Dat betekent dat er rekening gehouden wordt met de nationale en lokale context van China in de desbetreffende situatie.

In China is feminisme namelijk gestuurd door Mao Zedong tijdens de culturele revolutie. Dit leverde eerder ongelijkheid dan gelijkheid op en zorgde voor een ‘double burden’ voor vrouwen. Na de culturele revolutie trokken vrouwen zich terug naar hun huishouden en familietaken. Hoewel dit op sociaal en politiek vlak een vrije keuze was, waren er minder vrouwen die zich ontwikkelden onder de invloeden van het westen in het post-Mao China.

Xiao Lu is bekend van haar iconische werk *Dialogue* in 1989. In deze scriptie wordt duidelijk dat dit werk een persoonlijke en emotionele betekenis omvat. Vanuit Xiao’s achtergrond is duidelijk terug te zien hoe ze tot haar latere kunstwerken komt. Het oeuvre van Xiao wordt, vijftien jaar na het schieten van de kogel op de China/Avant-garde tentoonstelling, overheerst met feministische thema’s. Zij gaat met haar werk in tegen de dominante patriarchale structuren in China.

Yin Xiuzhen is minder feministisch. Zij maakt haar werk niet alleen over genderspecifieke thema’s. Ondanks dat haar werk vanuit een westers oogpunt feministisch lijkt, door het gebruik van textiel en handwerk, zijn haar beweegredenen vanuit lokale en globale thema’s. Zij zegt nadrukkelijk dat zij niet feministisch is. Het is daarom goed vanwege essentialisme om haar werk vanuit een bredere benadering te zien dan alleen vanuit een feministische benadering.

Er is wel degelijk sprake van feminisme in China, al hoewel het zich voornamelijk op individueel niveau bevindt. Er is geen gezamenlijke vrouwenbeweging zoals in de Verenigde Staten. Wel zijn er op gebied van geschiedschrijving meerdere feministische schrijvers en theorieën ontstaan. Maar dit werkt op vrouwen in Chinese kunst eerder limiterend dan bevrijdend.

Tot op de dag van vandaag staat feminisme in China niet vast. Er vinden nog steeds acties, protesten en tentoonstellingen over feminisme plaats. Ondanks de gecompliceerde situatie in China en de breedheid van het begrip feminisme, probeert deze scriptie op individueel niveau feminisme inzichtelijk te maken binnen de kunst in China.