

# Tegendraads

*Een onderzoek naar het vrouwelijk getypeerde gebruik van textielkunst en de positie van de vrouwelijke kunstenaar, middels een analyse van werken van Ghada Amer.*



Roos Kause

5878934

Liberal Arts and Sciences

Hoofdrichting: Kunst, Cultuur en Geschiedenis

Bachelor Thesis

Universiteit Utrecht

Begeleider: Dr. Linda Boersma

Tweede lezer: Dr. Dirk van de Vijver

## Samenvatting

Deze thesis is een onderzoek naar een feministische, sociale en culturele context van het gebruik van textiel in de kunst. Er wordt antwoord gegeven op de vraag: “Hoe kan het gebruik van de vrouwelijke connotaties van textiel in de kunst aandacht schenken aan de positie van de vrouwelijke kunstenaar?”. Binnen de kunsten worden vrouwen nog te veel beschouwd als 'anders' dan de norm. Om een inclusieve geschiedenis te vormen, is de geschiedschrijving gebaat bij bronnen die het begrip van de rol van de vrouw in de kunstwereld kunnen vergroten. Het deconstructieve karakter van feministische theorie maakt het geschikt voor dit onderzoek, omdat hierbij aandacht wordt geschonken aan alternatieve verhaallijnen. Dit kan inzicht bieden in processen van beeldvorming en van de mogelijkheden van textielkunst als vorm van expressie. Het inzicht in de complexiteit van identiteit dat textiel kan bieden geeft niet alleen een ingang tot een completer beeld van een vrouwelijke geschiedenis, maar laat ook zien hoe textiel kan worden gebruikt als bron van kennis. Het gebruik van textiel schenkt aandacht aan de positie van de vrouwelijke kunstenaar, en kan zo bijdragen aan het verbeteren van deze positie. Het werken met textiel biedt vrouwen een alternatief narratief op het dominante mannelijke narratief. De associatie van textiel met vrouwelijkheid staat in relatie tot de geschiedenis van zowel de kunst als van de vrouw en het gebruik van textiel. Ook het proces, de mogelijkheden en beperkingen van het materiaal, zijn onlosmakelijk verbonden aan de geschiedenis en ‘vrouwelijkheid’ van textiel. Amer gebruikt textiel in haar werk om een vrouwelijk narratief te creëren. Zo weet ze het door mannen gedomineerde narratief te doorbreken. Ze laat het werk van de vrouw in de geschiedenis en in het heden zien, waarmee ze de kijker een vrouwelijk alternatief op een mannelijk domein biedt.

# Inhoudsopgave

<b>Samenvatting</b>	<b>1</b>
<b>Inleiding</b>	<b>3</b>
<b>1. Een feministisch perspectief op de emancipatie van de vrouwelijke kunstenaar</b>	<b>9</b>
<b>2. Een feministisch perspectief op de emancipatie van de textielkunst</b>	<b>13</b>
1 <i>De connotatie met vrouwelijkheid</i>	13
2 <i>De verbondenheid met het verleden</i>	15
3 <i>Het onderscheid tussen kunst en ambacht</i>	17
4 <i>Het proces</i>	18
5 <i>Het materiaal</i>	19
<b>3. <i>Cinq Femmes au Travail</i> (1991) en <i>La Ligne</i> (1996) van Ghada Amer</b>	<b>20</b>
1 <i>Cinq Femmes au Travail</i> (1991)	22
2 <i>La Ligne</i> (1996)	25
<b>Conclusie</b>	<b>28</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>30</b>

Deze thesis is een onderzoek naar een feministische, sociale en culturele context van het gebruik van textiel in de kunst.<sup>1</sup> Gefascineerd door de tweede feministische golf en feministische kunst van de jaren zeventig, trok het gebruik van het unieke materiaal textiel de aandacht. In wat aan het begin stond van geëngageerde textielkunst, pasten vrouwen deze kunstvorm toe als medium om de onderwaardering van hun positie en werk in de geschiedenis te benadrukken.<sup>2</sup> Middels textiel bevroegen ze de dichotomie tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid. Nauw verbonden met een specifieke groep van de tweede golf feminisme, beperkte het verwerken van textiel in de kunst zich daarentegen tot enkele kunstenaars. In de loop van het onderzoek werd duidelijk dat textielkunst pas de laatste decennia zijn entree maakte in de kunstwereld. Waar in de jaren zeventig een selecte groep feministische kunstenaars deze techniek benutten om een boodschap over te brengen, wendden tegenwoordig steeds meer bekende kunstenaars zich tot textiel en is er meer textielkunst in musea en tentoonstellingen te vinden. Het bewerken van textiel vormt al sinds het begin der beschaving een fundamenteel onderdeel van de maatschappij.<sup>3</sup> De representatie in de artistieke wereld blijft echter beperkt. Vergelijken we het met de schilder- of beeldhouwkunst, is het gebruik van textiel nog altijd geen populaire techniek.

Afgezien van enkele vroege uitzonderingen, waren de Engelse *suffragettes* in het begin van de twintigste eeuw de eerste vrouwen die, geïnspireerd door de Arts and Crafts-beweging<sup>4</sup>, textielkunst gebruikten als feministisch instrument. Deze vrouwen vochten voor hun stemrecht en benutten textiel ter ondersteuning van dit doel.<sup>5</sup> Door textiel wilden ze de associatie met het vrouwelijke en het privéleven inzetten om sociale veranderingen te

---

<sup>1</sup> Onder *textiel* wordt in dit onderzoek producten verstaan die zijn ontstaan uit materialen die zich laten spinnen, weven, breien, haken of knopen. Hiermee worden werken aangeduid die zowel utilitair als conceptueel kunnen zijn, of beide. Onder *textielkunst* wordt werk verstaan dat niet alleen praktisch toepasbaar is, maar dat ook het intellect betreft. Dit wil niet zeggen dat functioneel textiel geen betekenis kan hebben buiten zijn esthetische kenmerken.

<sup>2</sup> Laura Auricchio, "Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures", *Art Journal* (New York:2001), 28.

<sup>3</sup> Elizabeth Barber and Lin Foxhall, "Women's Work: The First 20,000 Years. Women, Cloth and Society in Early Times" *Antiquity* 69, no. 263 (New York: Norton, 1995), 42.

<sup>4</sup> Calina van der Velden, *Crafting protest* (Master diss., Utrecht University, 2019), 16.

<sup>5</sup> Roger Fulford, *Votes for Women: the story of a struggle*, (London: Faber and Faber, 1957)

bewerkstelligen.<sup>6</sup> Roszika Parker stelt in *The Subversive Stitch* dat deze vrouwen “managed to make meanings of their own in the very medium intended to inculcate self-effacement”.<sup>7</sup>

Feministen van de jaren zestig en zeventig beschouwden het werken met textiel echter vooral als een beperking van de vrijheid van de vrouw. Textiel werd geassocieerd met tijdrovende arbeid. Om meer sociale en economische onafhankelijkheid te verkrijgen, wezen veel vrouwelijke kunstenaars het ambacht af.<sup>8</sup> Waar de eerder besproken feministische kunstenaars deze positie van textiel gebruikten om hun boodschap over te brengen, waren er ook veel die in de naam van het feminisme het belang en de waarde van deze vorm van kunst juist verwierpen omdat het altijd een dominante vrouwelijke activiteit was geweest. Textiel werd door verschillende kunstenaars emanciperend of juist onderdrukkend gevonden. In haar thesis *Unraveling Myths: Knitting and the Impact of Feminism During the 1960s and 1970s* (2006) concludeert Tobi Voight dat voor veel vrouwen uit deze tijd het praktiseren van feminisme haaks stond op het bewerken van textiel. “Knitting, they repeated, was a personal choice, while feminism was a political movement.”<sup>9</sup> Afstand doen van textiel werd noodzakelijk geacht om los te komen van de negatieve connotaties die rondom het medium hingen. Er zijn evenwel veel noemenswaardige feministische kunstenaars die juist in de jaren zestig en zeventig textiel als medium gebruiken, zoals Louise Bourgeois (1911), Judy Chicago (1939) en Miriam Schapiro (1923). Deze laatste twee kunstenaars werkten samen aan de eerste volledig feministische installatie *Womanhouse* in 1972 (fig. 1 en 2). Met *Womanhouse* wilden de kunstenaars hun studenten aanmoedigen om de aanschouwer bewust te maken van de inhoud van de tentoonstelling middels de technieken en ruimtes die ze gebruikten. *Womanhouse* werd een fysieke en mentale ruimte waarin de conventionele sociale rollen van vrouwen werden getoond, uitvergroot, omgedraaid en ondermijnd.<sup>10</sup> Wat *Womanhouse* laat zien, is de complexiteit van de relatie tussen vrouwen en de stereotypen, ideeën en verhalen die hun identiteit vormen. Paradoxaal genoeg, terwijl textielwerk de vrouw beperkte tot een limiterend idee van vrouwelijkheid, stelt het hen ook in staat om de beperkingen van

---

<sup>6</sup> Lisa Tickner, *The spectacle of women: imagery of the suffrage campaign, 1907-14* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 69.

<sup>7</sup> Roszika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (New York: Routledge, 1987), 215.

<sup>8</sup> Calina van der Velden, *Crafting Protest* (Master diss., Utrecht University, 2019), 19.

<sup>9</sup> Tove Hermanson, “Knitting as Dissent: Female Resistance in America Since the Revolutionary War”, *Textiles and Politics: Textile Society of America 13<sup>th</sup> Biennial Symposium Proceedings* (Washington, DC: 2012), 4.

<sup>10</sup> Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents* (Upper Saddle River: Prentice Hall, 2011), 87.

vrouwelijkheid uit te dagen. Zo wordt textiel door sommige vrouwelijke kunstenaars afgewezen, terwijl anderen de kritische aspecten van de stof actief in hun voordeel gebruiken. Juist deze paradox maakt de positie van textielkunst tot in het heden een relevant onderwerp om te onderzoeken.

Binnen de geschiedschrijving komt de laatste decennia meer ruimte voor persoonlijke verhalen en individuele ervaringen spelen een steeds belangrijkere rol.<sup>11</sup> Door dit proces ontstaat binnen de geschiedenis meer ruimte voor het verhaal van vrouwen. Een 'nieuwe geschiedenis' is echter een dynamisch proces en er is dan ook behoefte aan een nog vollediger begrip van de contributie van vrouwen aan de geschiedenis, een waarin zowel verschillende identiteiten als persoonlijke levens in acht worden genomen. In het vormgeven van de geschiedenis is het van belang verschillende bronnen en ervaringen toe te passen. Om een inclusieve geschiedenis te vormen, is de geschiedschrijving gebaat bij bronnen die het begrip van de rol van de vrouw in de kunstwereld kunnen vergroten. Mijn hypothese is dat textielkunst een unieke bron van informatie is die zich leent voor het aanvullen de geschiedschrijving en die theoretische en tekstuele bronnen kan bijstaan. Om textielkunst als medium in de kunst beter te kunnen begrijpen, zal dit onderzoek zich richten op de mogelijkheden die textielkunst biedt in het vormen van een vrouwelijk narratief.

De geschiedenis van de textielkunst reikt verder dan feministische kunst alleen. In het vooronderzoek viel echter op dat er maar weinig academische teksten zijn geschreven over de verhoudingen tussen textiel en de positie van de vrouw in de kunstwereld. Dit onderzoek wordt gedaan in de hoop een aantal antwoorden te krijgen, specifiek over hoe textielkunst kan bijdragen aan de huidige positie van de vrouwelijke kunstenaar in de kunstwereld. De hoofdvraag van dit onderzoek luidt als volgt: "Hoe kan het gebruik van de vrouwelijke connotaties van textiel in de kunst aandacht schenken aan de positie van de vrouwelijke kunstenaar?" Ter ondersteuning van deze vraag wordt ook de volgende sub-vraag gesteld: "Hoe gebruikt kunstenaar Ghada Amer textiel in de werken *La Ligne* (1991) en *Cinq Femmes au Travail* (1996) om aandacht te schenken aan haar positie als vrouwelijke kunstenaar?"

---

<sup>11</sup> Eileen Wheeler, *Engaging Women's History Through Textiles: Enhancing Curricula with Narratives of Historical Memory* (University of British Columbia: 2005), 19.

Het onderzoek voor deze thesis zal worden gedaan in de vorm van een monografische analyse van bestaande relevante literatuur en twee werken van de kunstenaar Ghada Amer. Theoretische teksten, journalistieke artikelen en online artikelen over textielkunsten, interviews met kunstenaars en analyse van begrippen als feminisme, identiteit, geschiedschrijving en geheugen zijn cruciaal geweest voor dit onderzoek. Belangrijk is de in 2010 herziene versie van het revolutionaire boek van Rozsika Parker: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984). Het boek is een van de eerste academische geschriften over feministische textielkunst en is de grondlegger voor veel academische teksten die zouden volgen. Andere relevante publicaties zijn *Material Matters: The Art and Culture of Contemporary Textiles* (1998) van Ingrid Bachmann en Ruth Scheuing, *Feminist Narrative Research: Opportunities and Challenges* (2017) van Liz Stanley en Jessica Hemmings' *Cultural Threads. Transnational Textiles Today* (2014). Naast een theoretisch onderzoek zal een analyse worden gedaan van de werken *Cinq Femmes au Travail* en *La Ligne* van kunstenaar Ghada Amer (1963). Amer is een hedendaagse feministische kunstenaar die zich in haar werk bezighoudt met de vrouwelijke identiteit en de positie van de vrouw in de kunstwereld. In haar werk eigent ze zich afbeeldingen en teksten toe uit westerse, Arabische en islamitische bronnen die betrekking hebben op vrouwen, de rol van vrouwen en vrouwelijke seksualiteit. De bronnen variëren van pornografische afbeeldingen, afbeeldingen van sprookjes tot tekstuele fragmenten uit de koran. Amers keuze voor specifieke bronnen, zoals populaire tijdschriften, komt voort uit haar overtuiging dat ze voornamelijk bedoeld zijn voor het plezier van mannen of dat ze zich in het mannelijk domein bevinden.<sup>12</sup> Door ze toe te eigenen, wil ze de autonomie van de vrouwelijke kunstenaar terugeisen.<sup>13</sup> Met haar werken bouwt Amer voort op de nalatenschap van eerdere generaties vrouwelijke feministische kunstenaars. Tegelijkertijd is haar oeuvre een hedendaagse uiting van haar strijd om zowel de identiteit van de vrouwelijke kunstenaar als haar persoonlijke identiteit. De aandacht voor zowel het persoonlijke als het collectieve is van terugkerend belang in dit onderzoek. Amer is hiermee representatief voor een grotere groep hedendaagse feministische kunstenaars. Dit maakt het analyseren van haar werk relevant voor dit onderzoek.

---

<sup>12</sup> Anneke Schulenberg, *Beyond Borders. The work of Ghada Amer, Mona Hatoum, Shirin Neshat, and Shahzia Sikander* (Master diss., Nijmegen: Radboud University, 2015), 188.

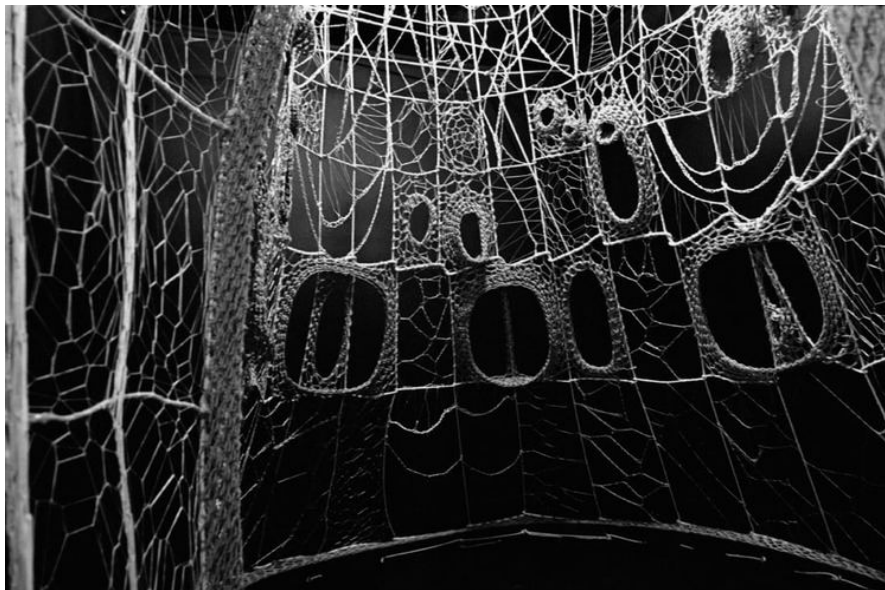
<sup>13</sup> Anneke Schulenberg, *Beyond Borders*, 189.

In het eerste hoofdstuk zullen verschillende feministische benaderingen van de kunstwereld en de geschiedschrijving in deze wereld worden onderzocht. Het deconstructieve karakter van feministische theorie maakt het geschikt voor dit onderzoek, omdat hierbij aandacht wordt geschonken aan alternatieve verhaallijnen. Dit kan inzicht bieden in processen van beeldvorming en van de mogelijkheden van textielkunst als vorm van expressie. Bovendien bieden feministische studies methoden voor het positioneren van de textielkunst binnen de hedendaagse kunstpraktijk. In het tweede hoofdstuk zal vanuit een feministische perspectief worden gekeken naar de verschillende wijzen waarop het gebruik van textielkunst een rol speelt in het positioneren van de kunst en de kunstenaars. Het inzicht in de complexiteit van identiteit dat textiel kan bieden geeft niet alleen een ingang tot een completer beeld van een vrouwelijke geschiedenis, maar laat ook zien hoe textiel kan worden gebruikt als bron van kennis. Door verhalen van vrouwen te onderzoeken middels het gebruik van textiel in hun werk, wordt een beter begrip gevormd van wat in de kunstwereld wordt beschouwd als van historische waarde en wat niet. In het nastreven van een feministisch begrip van de positie van de vrouwelijke kunstenaar is ook het persoonlijke verhaal van belang. In het derde en laatste hoofdstuk zal een monografisch onderzoek worden gedaan naar twee belangrijke werken van de textielkunstenaar Ghada Amer. Ik hoop dat dit onderzoek helpt in het aanvullen van een hiaat tussen de geschiedenis van de mannelijke kunstenaar en die van vrouwelijke kunstenaar.





Figuur 1. Judy Chicago en Miriam Schapiro, *Womanhouse*, 30 januari –28 februari, 1972. Hollywood, Los Angeles, California, VS. Alchetron.com, 2 mei, 2020.



Figuur 2. Judy Chicago en Miriam Schapiro, *Womanhouse*, 30 januari –28 februari, 1972. Hollywood, Los Angeles, California, VS. Alchetron.com, 2 mei, 2020.

# 1. Een feministisch perspectief op de emancipatie van de vrouwelijke kunstenaar

Art should be, then, a place where boundaries can be transgressed, where visionary insights can be revealed within the context of the everyday, the familiar, the mundane. Art is and remains such an uninhibited, unrestrained, cultural terrain only if all artists see their work as inherently challenging to of [sic] those institutionalized systems of domination (imperialism, racism, sexism, class elitism, etc.) that seek to limit, coopt, exploit or shut down possibilities for individual creative self-actualization.”<sup>14</sup>

–bell hooks

In dit hoofdstuk zal een analyse worden gedaan van relevante literatuur over de positie van de vrouw in de kunstwereld. Middels feministische theorie wordt inzicht verkregen in de potentie van textiel als bron van kennis bij het schrijven en herschrijven van de geschiedenis. Door te identificeren hoe de geschiedenis wordt gevormd, kunnen verschillende relaties tussen textiel en de positie van de vrouw bloot worden gelegd.

Volgens Griselda Pollock in *Visions and Difference*, kent de feministische kunstgeschiedenis een dubbele agenda.<sup>15</sup> Zij acht het creëren van een grotere zichtbaarheid van vrouwelijke kunstenaars een noodzaak, vanwege de consequente onderwaardering van hun werk. Dit ‘historisch herstel’ alleen zou echter niet voldoende zijn om tot een inclusieve geschiedenis te komen. Het creëren van ruimte voor de vrouw en het vrouwelijke is alleen mogelijk door een deconstructie van de systemen waarin de kunsten zich bevinden.<sup>16</sup> Om een inclusievere geschiedenis te creëren, moet de structuur van de geschiedenis zelf veranderen, zo stelt Pollock. De geschiedenis wordt bepaald aan de hand van de kwaliteiten van de mannelijke kunstenaar.<sup>17</sup> Hoe werkt een dussdanige deconstructie en hoe kan textielkunst hieraan bijdragen? In haar *Scum Manifesto* van 1968 licht radicale feminist Valerie Solanas dit idee toe. Volgens haar wordt het idee dat kunst een bepaalde esthetische waarde heeft gebruikt

---

<sup>14</sup> hooks, bell. *Art on My Mind: Visual Politics* (New York: The New Press, 1995), 138.

<sup>15</sup> Griselda Pollock, *Visions and difference: Femininity, feminism and histories of art*, (London: Routledge, 1988), 55.

<sup>16</sup> Idem

<sup>17</sup> Idem

als een 'strategie' om de superioriteit van mannen aan vrouwen in stand te houden. Zoals gedefinieerd door de canons van de kunstgeschiedenis, wordt 'Great Art' vrijwel uitsluitend door mannen gemaakt. "PhD knows best", beargumenteert Solanas; de mannelijke kunstenaar, gesteund door generaties kunsthistorici en academici, neemt een dominante positie in de culturele productie in. Deze superieure positie ondermijnt het geloof van de vrouw in "de waarde en validiteit van haar eigen gevoelens, percepties, inzichten en oordelen".<sup>18</sup> Doordat de waarde van kunst jarenlang is gemeten aan de hand van uitsluitend mannelijk werk, wordt de waarde van kunst bepaald aan de hand van een mannelijke norm. Het werk van de vrouw wordt gemeten met een mannelijke maatstaf.

Kunstcriticus Linda Nochlin voegt hier het idee van de 'mythe' aan toe. In 1971 stelde zij de welbekende vraag "Why have there been no great women artists?". In wat een van de meest iconische passages van het essay is, schrijft Nochlin:

"[T]hings as they are and as they have been, in the arts as in a hundred other areas, are stultifying, oppressive, and discouraging to all those, women among them, who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class and above all, male. The fault lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles, or our empty internal spaces, but in our institutions and our education."<sup>19</sup>

Veel feministische kunsthistorici, zo stelt Nochlin, zeggen dat de vrouwelijke kunstenaar altijd al bestond, maar niet genoeg aandacht krijgt in de geschiedenis. Hoewel Nochlin niet ontkent dat het ontbreekt aan wetenschappelijke en publieke aandacht voor vrouwelijke kunstenaars, legt zij de oorzaak van de onder-representatie van vrouwen in de kunst ergens anders. Ook zij is van mening dat de norm voor waardering in de kunstwereld gebaseerd is op *fallocentrische* ideeën, ideeën die de vrouw benaderen vanuit een mannelijk perspectief. Zo wordt een status-quo in stand gehouden die de context en het persoonlijke verhaal van de vrouw ontkennen. Vrouwelijke kunstenaars passen niet binnen het idee in de kunstwereld van het 'mannelijk genie'.<sup>20</sup> Feministen uit de jaren zeventig gebruikten de leuze "The Personal is

---

<sup>18</sup> Valerie Solanas, *SCUM manifesto* (London: Verso, 1968), 9.

<sup>19</sup> Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Women, Art, and Power: And Other Essays* (New York: Harper & Row, 1988), 5.

<sup>20</sup> Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", 6.

Political”. Dit staat voor het geloof dat het persoonlijke leven van vrouwen kon worden gezien als een reflectie van de politieke status quo.<sup>21</sup>

In het werk van feministische kunstenaars van de jaren tachtig wordt gereageerd op het feminisme van de jaren zeventig. Zo stellen Mary Garrard en Norma dat in de feministische kunst en theorievorming van deze tijd niet langer wordt geloofd in ‘the personal is political’, maar in ‘the personal is a myth’.<sup>22</sup> In plaats van een verenigd begrip van *vrouwelijkheid* ligt de focus binnen de feministische theorievorming van de jaren tachtig op wat het betekent om als individu vrouwelijk te zijn. Er wordt vooral gekeken naar de manier waarop de vrouw en het vrouwelijk lichaam gestereotypeerd wordt. Om autonomie te verkrijgen als vrouwelijke kunstenaars, stelt filosofe Luce Irigaray dat de machtsverhouding tussen man en vrouw moet worden begrepen: “one must assume the feminine role deliberately”.<sup>23</sup> Irigaray suggereert dat de vrouw een plek voor zichzelf kan creëren in de kunstwereld zodra zij zich bewust wordt dat zij zich bevindt in een patriarchaal gedomineerd discours, en dat deze de vrouw ondergeschikt maakt aan de man. Irigaray pleit voor het breken met het idee van één specifieke waarheid.<sup>24</sup> Zo kan de vrouw haar eigen waarheid claimen en autonomie opeisen. Patricia Mainardi stelt in “A Feminine Sensibility” (1972): “The actual creative project of a woman as subject involves betraying the expressive mechanisms of culture in order to express herself through the break, within the gaps between the systematic spaces of artistic language”.<sup>25</sup> Vrouwen moeten de ‘neutrale’ mannelijke taal loslaten om een creativiteit te omarmen die gebaseerd is op een subjectieve ervaring van vrouwelijkheid en het vrouwelijk lichaam. Op deze manier kan de vrouw een subject realiseren dat kan bestaan buiten de patriarchale definities van vrouwelijkheid.

De overtuiging dat dit soort verandering mogelijk is, is gebaseerd op de veronderstelling dat individuen het vermogen hebben om de beperkingen die hun door sociale, economische, etnische en historische factoren worden opgelegd, te overwinnen. Voor

---

<sup>21</sup> Norma Broude and Mary D. Garrard, *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, (New York: Abrams, 1994), 12.

<sup>22</sup> Broude and Garrard, *The Power of Feminist Art*, 19.

<sup>23</sup> Julie Rivkin and Michael Ryan, *Literary Theory: An Anthology* (version 3rd ed.) Blackwell Anthologies Ser. (Somerset: John Wiley & Sons, 2017), 795.

<sup>24</sup> Rivkin and Ryan, *Literary Theory: An Anthology*, 796.

<sup>25</sup> Patricia Mainardi, “A Feminine Sensibility?” *Feminist Art Journal* (1) (1972), 25.

vrouwen betekent dit ook het overwinnen van beperkingen die hen zijn opgelegd vanwege hun status binnen het patriarchale systeem. Deze theorieën bieden een kader om na te denken over de rol die textiel speelt in de hervorming van de positie van de vrouw in de kunstwereld. Binnen veel feministische kunstwerken wordt textiel niet benaderd als een gescheiden discipline, maar als een manifestatie in verschillende contexten. Dit opent het perspectief waarin textiel buiten de normen van mannelijkheid en vrouwelijkheid kan treden en een stem kan bieden aan de vrouwelijke kunstenaar. Het biedt kunstenaars de mogelijkheid zich te breken met een onderdrukkende structuren in de samenleving. Betsy Greer: “By making the domestic a source of pride and strength, we have the opportunity to culturally redefine “woman’s work” as an act of progress.”<sup>26</sup>

Het gebruik van textiel door feministische kunstenaars valt op te delen in een aantal verschillende motivaties. Van belang zijn de connotatie met vrouwelijkheid, de verbondenheid met het verleden, het onderscheid tussen kunst en ambacht, het maakproces en tot slot het materiaal. Ondanks dat de verschillende motivaties elkaar niet uitsluiten en deels overlappen, zullen ze alle apart besproken worden. In het volgende hoofdstuk zal elk van deze aspecten worden uitgewerkt. Hiermee wordt de gelaagdheid van textielkunst blootgelegd en zal duidelijk worden hoe deze verschillende aspecten zich tot elkaar verhouden.

---

<sup>26</sup> Betsy Greer, *Knitting for Good!: A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change Stitch by Stitch*, (Boulder: Shambhala Publications, 2008), 19.

## 2. Een feministisch perspectief op de emancipatie van de textielkunst

In dit hoofdstuk zal een analyse worden gedaan van de mogelijkheden van het gebruik van textiel door vrouwelijke kunstenaars om hun achtergestelde positie in de kunstwereld bloot te leggen en eventueel te veranderen. De belangrijkste beweegredenen van vrouwelijke kunstenaars om zich tot textiel te wenden zijn onderverdeeld in de volgende vijf paragrafen: de connotatie met vrouwelijkheid, de verbondenheid met het verleden, het onderscheid tussen kunst en ambacht, het maakproces en tot slot het materiaal.

### 1 De connotatie met vrouwelijkheid

In de competitieve en conceptuele classificatie van de kunsten krijgen vrouwen en hun werk traditioneel gezien weinig acceptatie. De kunst die zij produceren werd jarenlang ofwel gemarginaliseerd, ofwel gedevalueerd in de door mannen gedomineerde kunstwereld. Niet alleen de classificatie van de man en vrouw, maar alle associaties eromheen waren hierbij van groot belang. Zo werd de man door de geschiedenis heen aangemoedigd zich in het openbaar te manifesteren en zijn arbeid buiten te verrichten, terwijl vrouwelijke activiteiten voornamelijk binnenshuis en privé moesten worden uitgevoerd.<sup>27</sup> Volgens Patricia Mathews in *Woman's Journal*, wordt er een hiërarchisch onderscheid gemaakt tussen kunst gemaakt met naald en draad en kunst gemaakt met verf.<sup>28</sup> Waar het gemaakt wordt, wie het maakt en vóór wie het gemaakt wordt spelen alle een significantie rol. Dat textielkunst traditioneel gezien door vrouwen voor het privé-domein, in huis, wordt gemaakt, terwijl schilderkunst wordt beschouwd als 'hoge kunst' omdat het wordt gemaakt in de door mannen gedomineerde openbare ruimte, voor geld of om het publiek te onderwijzen, zorgt voor een minderwaardigheid van textiel.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (New York: Routledge, 1987), 60-61.

<sup>28</sup> Patricia Mathews, *Woman's Art Journal*, vol. 12, no. 1 (1991), 45.

<sup>29</sup> Patricia Mathews, *Woman's Art Journal*, 47.

Het bewerken van textiel, een ambacht beoefend door de vrouw, wordt geassocieerd met al dat wat als vrouwelijk wordt beschouwd. Door dergelijke eigenschappen toe te schrijven aan de natuurlijke aard van de vrouw gaan critici op zoek naar specifieke vrouwelijke kenmerken in het werk van vrouwelijke kunstenaars. Dit principe, dat de term *cherchez la femme* heeft gekregen, heeft haar fundamenteën in het zwart-wit denken over gender en seksualiteit, waarbij emotie een belangrijke rol speelt.<sup>30</sup> Meer dan bij mannen wordt er bij vrouwelijke kunstenaars gezocht naar invloeden uit het privéleven en emotionele drijfveren. Op deze manier worden werken van vrouwelijke kunstenaars vaak minder gewaardeerd of geaccepteerd in een publieke omgeving of in de kunstwereld.

Vrouwelijke kunstenaars gebruiken de connotatie van textiel met vrouwelijkheid om de discours binnen de kunstwereld te dagen.<sup>31</sup> Zo gebruikten feministische kunstenaars als Jacqueline Fahey, Patsy Novell, Judy Chicago en Janine Antoni in de jaren zeventig textiel om het patriarchale paradigma rond de kunstwereld uit te dagen en de barrières voor vrouwen in de kunstwereld te doorbreken.<sup>32</sup> Met hun werk creëerden ze een 'alternatieve ruimte' voor vrouwelijke kunstenaars, waarbij textiel opzettelijk werd gebruikt als een uitdrukking van feministische kunst. Juist de vrouwelijke traditie die kwam kijken bij textielkunst werd door deze kunstenaars gevierd.<sup>33</sup> Tentoonstellingen als "Feministo: Women and Work" in de South London Art Gallery in 1975 en "Women and Textiles: Their Lives and Their Work" in het Battersea Arts Centre in Londen in 1983 benaderden de vrouwelijke associaties met naaien, borduren, breien en weven als van veel groter artistiek, economisch en sociaal belang dan in de kunstwereld voorheen werd aangenomen.<sup>34</sup> Middels het toe-eigenen van juist dit vrouwelijke materiaal in hun kunst trachten ook hedendaagse kunstenaars de specifieke vrouwelijke associaties met textiel te herschrijven als cultureel waardevol. Zo verhogen ze de gedenigreeerde en ondergewaardeerde praktijk van textielkunst tot een centraal onderdeel van hun artistiek oeuvre. De kunstenaars zijn bewust van de ondergeschiktheid van het

---

<sup>30</sup> Erika Fülöp and Adrienne Angelo, eds., *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011), 2.

<sup>31</sup> Anika Reineke, et al., ed., *Textile Terms: A Glossary, Textile studies* (Emsdetten: Imorde, 2017), 119.

<sup>32</sup> Laura Auricchio, *Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures*, *Art Journal*, Vol. 60, No. 4 (2001), 27.

<sup>33</sup> Anika Reineke, *Textile Terms: A Glossary*, 119.

<sup>34</sup> Voor een uitgebreide omschrijving van deze tentoonstellingen, zie: Janis Jefferies, "Textiles," *Feminist Visual Culture*, ed. Fiona Carson and Claire Pajaczkowska (New York: Routledge, 2001), 190–95.

materiaal en gebruiken dit om het verwerpen van 'vrouwelijke' materialen in de kunsten tegen te gaan.<sup>35</sup>

## 2 De verbondenheid met het verleden

Een belangrijke motivatie voor het gebruik van textiel is de connectie die met naald en draad gelegd kan worden met het verleden, zoals tussen verschillende generaties vrouwen. Om de link tussen textielkunst en de geschiedenis van de vrouw in kaart te brengen, is het belangrijk te begrijpen welke rol het geheugen hierin speelt. Middels het geheugen wordt een idee van de geschiedenis gevormd. De relatie tussen geheugen en geschiedenis wordt tegenwoordig vaak gebruikt om vragen over de constructie van gender, cultuur en identiteit te onderzoeken.<sup>36</sup> Herinneren is een handeling die plaats vindt in het heden. Door gebeurtenissen of ervaringen uit een gedeeld verleden op te roepen, vormen individuen en groepen hun identiteit.<sup>37</sup> Dit verleden is gebaseerd op gemeenschappelijke normen, conventies en gebeurtenissen. Dat geheugen, collectief of individueel, wordt gemedieerd is van groot belang in het conceptualiseren van het geheugen.<sup>38</sup> De herinneringen zijn gefragmenteerde collectieve of persoonlijke ervaringen die vorm krijgen door verschillende media, zoals kunstwerken. Daarom zijn herinneringen altijd handelingen, interpretaties of voorstellingen.<sup>39</sup>

Zoals filosoof Maurice Halbwachs stelt in *Memoire Collectives*, is het geheugen niet alleen een selectieproces, maar ook een manier om verschillende representaties van het verleden te organiseren. Wanneer het groepen mensen gemeenschappelijke herinneringen vormen die zij min of meer actief levend in hun geheugen houden ontstaat er een collectief geheugen. Mensen hebben verschillende collectieve herinneringen aan het verleden. Dit geheugen is een selectie van verhalen, symbolen, afbeeldingen en ook kunstwerken. Wanneer herinneringen

---

<sup>35</sup> Roger Kneebone, "The Art of Medicine: Materiality and Thread", *Documents for Contemporary Art: CRAFT* (Londen: Whitechapel Gallery Ventures, 2018), 70.

<sup>36</sup> Billie Melman, "Gender, History and Memory: The Invention of Women's Past in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries", *History and Memory*, vol. 5, no. 1 (1993), 5-41.

<sup>37</sup> Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 39.

<sup>38</sup> Eileen Wheeler, *Engaging Women's History Through Textiles: Enhancing Curricula with Narratives of Historical Memory*, (Master diss., University of British Columbia, 2005), 19.

<sup>39</sup> Marianne Hirsch and Valerie Smith, "Feminism and Cultural Memory. An Introduction", *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 11 (2002), 5.



niet binnen deze selectie vallen ontstaat een beperkte geschiedenis. Zo kunnen rigide ideeën van de geschiedenis en van verschillende identiteiten ontstaan.<sup>40</sup>

Onder feministische academici wordt het individuele geheugen vooropgesteld aan het collectieve geheugen. Het collectieve geheugen zou een eenzijdige, en daarmee exclusieve, visie leveren op veelzijdige geschiedenissen. In *Language, Counter-memory, Practice* introduceert Michel Foucault de term 'counter-memory'.<sup>41</sup> Collectief geheugen is gebaseerd op een systeem van tekens, symbolen en praktijken: geheugen als zodanig is een sociaal fenomeen. De 'counter-memory', het tegen-geheugen, is het geheugen van individuen of kleine groepen. Foucault definieert dit tegen-geheugen als het verzet van een individu tegen een historische continuïteit. Hierbij zijn de belangrijkste vragen wie zich wat herinnert, wat de context van het geheugen is en waar het zich tegen verzet. Het tegen-geheugen wordt in door feministische academici veel gebruikt, om het idee van een collectief geheugen te bekritisieren.<sup>42</sup> Door aandacht te schenken aan individuele ervaringen, kunnen deze ervaringen de status quo van de geschiedenis veranderen. Feministische geschiedenis bestaat niet alleen als een tegenreactie op de norm, maar ook in de vorm van individueel geheugen. Het geheugen kan dus worden gebruikt om te zien hoe vrouwen, die met verschillende stemmen spreken, hun eigen verleden selecteren en organiseren.<sup>43</sup> Zo kunnen de ideeën en werken van feministen het discours waarin ze zich bevinden veranderen. Het individuele geheugen, ongeacht of het in privé of in het openbaar wordt gevormd, draagt zo bij aan een complexe gedeelde geschiedenis en helpt bij het vormen van identiteit.<sup>44</sup> Textielkunst kent de mogelijkheid om specifieke vaardigheden en ervaringen van eerdere generaties vrouwen naar het heden te transporteren en een volwaardige plek te geven in het (kunst)discours. Door een link te leggen met methoden en werken van voorgaande generaties vrouwen, kunnen hedendaagse kunstenaars het werk van deze vrouwen onder hernieuwde aandacht brengen. Zo creëren ze een groter belang voor de geschiedenis de vrouw.

---

<sup>40</sup> Susan Crane, *Writing the Individual Back into Collective Memory*. *American Historical Review*, vol. 102, no. 5 (1997), 1372- 1386.

<sup>41</sup> Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell UP, 1977)

<sup>42</sup> Natalie Zemon Davis and Randolph Starn, "Memory and Counter-Memory", *Representations*, vol. 2 no. 5 (1989), 1-6.

<sup>43</sup> Eileen Wheeler, *Engaging Women's History Through Textiles*, 19.

<sup>44</sup> Marianne Hirsch and Valerie Smith, "Feminism and Cultural Memory: A n Introduction", *Signs: Journal of Women in Culture & Society*, vol. 28 no. 1 (2002), 19.

### 3 Het onderscheid tussen kunst en ambacht

In de renaissance kwam het idee op van *art pour l'art*, het idee dat kunst een intrinsieke waarde heeft. Het bestuderen van kunst werd een afzonderlijke discipline en er werd nagedacht over scheiding tussen decoratieve kunst en hogere kunst. De kunsteducatie van deze tijd weerspiegelt die veranderingen; waar kunsteducatie voorheen bestond uit het leren van een vaardigheid, ontstonden nu academies waar kunst werd bediscussieerd en geclassificeerd en waar kunsttheorieën ontstonden.<sup>45</sup> Schilderkunst en beeldhouwkunst hadden in deze hiërarchie een bepaalde waarde, ze beschikten over een gerespecteerde status. Textielkunst verkreeg deze status niet. Het diende ter versiering of praktisch nut. Dit onderscheid tussen de hogere kunsten en lagere kunsten werd gemaakt aan de hand van de gebruikte materialen en technieken, maar ook door de intenties achter het werk. Hoewel veelal werd verwacht van vrouwen dat ze met textiel konden werken, werden de werken die ze produceerden niet als kunst gewaardeerd, maar slechts als een nuttige vaardigheid. Textielkunst, breien, haken, weven en borduren kregen de status van 'toegepaste' of 'decoratieve' kunst. De hiërarchie van kunst en ambacht werd in stand gehouden door het idee dat de creaties van vrouwen minder intellectueel betrokken waren dan andere kunstvormen en alleen huishoudelijke en esthetische behoeften dienden. De esthetische rangorde van de kunst zorgde voor de beperking van de vrouw tot het verrichten van ambacht, evenals het afwijzen van deze ambacht in de kunstwereld. De sociale restricties maakten het vrijwel onmogelijk om vrouwelijke ambacht te presenteren als esthetisch relevant of waardig tot diepere analyse.<sup>46</sup> Het onderscheid tussen ambacht en kunst resulteerde in de uitsluiting van kunstvormen die traditioneel door vrouwen worden beoefend, waarmee de vrouw werd uitgesloten van de kunstwereld. Hiermee krijgt textielkunst de rol als de culturele 'ander'. Het is een afwijking van de norm. Juist deze status van textiel als een minderwaardige vorm van ambacht is wat de mogelijkheid biedt tot emancipatie. Waar de vrouw kan worden beschouwd als de 'ander', kan ook textiel worden beschouwd als de 'ander'. Door het gebruik van textiel in hun werk kunnen deze vrouwen hun gemarginaliseerde positie op de kaart zetten en hun verhaal vertellen middels een methode die afwijkt van een mannelijk discours.

---

<sup>45</sup> Roszika Parker & Griselda Pollock, "Crafty Women and the Hierarchy of the Arts", *Aesthetics: The Big Questions* (1981), 44.

<sup>46</sup> Carolyn Packer, *The Evolution of Craft in Temporary Feminist Art*, (Master diss., Scripps College, 2010), 9.

Door meer persoonlijke verhalen van vrouwen op te nemen, sommige verteld via kunst en textiel, wordt het idee van de vrouw als de 'ander' verminderd. Zo worden vrouwen niet als slachtoffers of minderheden, maar als actieve deelnemers in de geschiedenis verwerkt.<sup>47</sup>

#### 4 Het proces

Veel kunstenaars die met textiel werken benadrukken het belang van het proces voor de betekenis van hun werk.<sup>48</sup> Zij stellen dat de inhoud en betekenis van hun werk deels ontstaat door het maakproces, door de interactie tussen de kunstenaar, het materiaal en de methode van werken. De traditionele methode van textielkunst, die rijk is aan sociale en culturele geschiedenis, is onlosmakelijk verbonden met zowel de boodschap als de perceptie van het werk. Door gebruik te maken van handwerktechnieken die al eeuwenlang door vrouwen worden uitgevoerd, kan een link worden gelegd met het verleden, met de geschiedenis van eerdere generaties vrouwen en met vrouwen uit andere culturen.<sup>49</sup> Feministische kunstenaars combineren deze methoden van eerdere generaties vaak bewust met het afbeelden van ideeën over de hedendaagse maatschappij, om zo op de stof een dialoog tussen het heden en het verleden hopen te creëren.<sup>50</sup> Door te werken met textiel worden concrete en fysieke objecten verbonden met persoonlijke of abstracte ideeën. Volgens Merrill (2007) biedt de weefkunst een metafoor om de plaats van vrouwen in de samenleving te begrijpen:

“Through the physical process of weaving, we gain a better understanding of this world and how we as human beings are woven into it. Within this space are the various possible connectivities that get involved with the structural system of the inside and outside.”<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Peter Seixas, “Conceptualizing the growth of historical understanding”, *The handbook of education and human development: New models of learning, teaching and schooling*, ed. D. R. Olson and N. Torrance (Blackwell Publishing, 1996), 776.

<sup>48</sup> Eileen Wheeler, *Engaging Women's History Through Textiles*, 92.

<sup>49</sup> Sofie Beekelaar, *Stof tot nadenken*, (Master diss., Utrecht University: 2016), 22.

<sup>50</sup> Sofie Beekelaar, *Stof tot nadenken*, 72.

<sup>51</sup> Susan Barrett Merrill and Richard Merrill, "Weaving Together", *Voices: The Art and Science of Psychotherapy*, vol. 52, no. 1 (2016), 21.

Werken met textiel is een langdurig, arbeidsintensief proces. Veel vrouwen zien het als een beperking van de vrijheid van de vrouw, omdat het traditioneel gezien een middel was dat de vrouw binnenshuis hield. Vrouwen die kiezen voor het gebruiken van textiel in hun kunst zeggen echter vaak dat zij zich middels dit proces verbonden voelen met eerdere generaties vrouwen. Het intensieve werk vergroot de band met de vrouwen die hen voorgingen in het weven.<sup>52</sup>

## 5 Het materiaal

Tot slot speelt het materiaal dat komt kijken bij het bewerken van textiel en het creëren van textielkunst voor veel kunstenaars belangrijke rol in de keuze zich hiertoe te wenden. Ze beschouwen de sensuele aspecten als een integraal onderdeel van hun werk.<sup>53</sup> Materialiteit is hoe de materiële kwaliteiten van kunst worden waargenomen, geïnterpreteerd en begrepen. Net zoals kunst een verbinding kan vormen tussen verbeelding en realiteit, kan volgens Christina Mills in *Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art* een esthetische ervaring ontstaan zodra kunstmaterialen, via de verbeelding van een individu, worden getransformeerd in gedachten en gevoelens die in eerste instantie door de kunstenaar worden uitgedrukt, om vervolgens door de kijker te worden geïnterpreteerd.<sup>54</sup> Irene Waller stelt dat textiel als materiaal een specifieke lading draagt:

“The fact that the materials, tools and techniques are familiar, domestic and have been means of practical fabric production throughout man’s history, is the movements asset. [...] Fibre is material natural to man, yarn is a use of fibre which man has invented and fabric is something that everyone uses. Fibre establishes an instant link with the natural world, of which we are an indissoluble part. It is therefore a very sympathetic medium, more immediate perhaps than pigment or stone and akin to the basic components of man himself. Because of these

---

<sup>52</sup> Sofie Beekelaar, *Stof tot nadenken*, 22.

<sup>53</sup> Eileen Wheeler, *Engaging Women's History Through Textiles*, 92.

<sup>54</sup> Christina Murdoch Mills, *Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art*, (Montana: University of Montana, 2009), 2.

characteristics, extremely abstract ideas find a smooth channel of communication through this medium".<sup>55</sup>

De lange geschiedenis van textiel is opgebouwd uit zowel artistieke als fysieke betekenis: de eigenschappen van de materialen, tastbaarheid, intimiteit, het gebruik en de rituelen die bij het gebruik komen kijken, spelen allemaal een rol voor de status die textiel heeft in het heden. Ook hier speelt de complexe verhouding tussen vrouwelijkheid en textiel een belangrijke rol. Voor een beter begrip van wat de besproken theorie, zal in het volgende deel van dit onderzoek worden gekeken naar twee werken van de hedendaagse kunstenaar Ghada Amer. Amer identificeert zich als feministisch en maakt gebruik van textiel om haar ideeën te bewerkstelligen.

### 3. *Cinq Femmes au Travail* (1991) en *La Ligne* (1996) van Ghada Amer

*"I occupy this territory [of painting] that has been denied [to women historically] because I create materially abstract paintings, but I integrate in this male field a feminine universe: that of sewing and embroidery. By hybridizing those worlds, the canvas becomes a new territory where the feminine has its own place in a field dominated by men, and from where, I hope, we won't be removed again".<sup>56</sup>*

- Ghada Amer

Ghada Amer is geboren in 1963 in Caïro, Egypte. Op elfjarige leeftijd verhuisde ze naar Parijs en van 1984 tot 1989 studeerde ze schilderkunst aan de École Nationale Supérieure d'Art in Nice. Ook heeft ze in 1987 aan de School of the Museum of Fine Arts in Boston gestudeerd en in 1991 aan het Institut des Hautes Études en Arts Plastiques in Parijs. Nadat haar aanvraag voor het Franse staatsburgerschap werd afgewezen, verhuisde Amer in 1996 naar New York, waar ze sindsdien woont.

---

<sup>55</sup> Jenelle Porter, *Vitamin T: Threads and Textiles in Contemporary Art* (Londen: Phaidon, 2019), 910.

<sup>56</sup> Amer geciteerd in: Roza Martinez, "Ghada Amer," *Make. The Magazine of Women's Art*, no. 92 (2002), 72-73.

In *A Poetics of Women's Autobiography* stelt Sidonie Smith dat de achterstelling van de vrouw ertoe heeft geleid dat vrouwen zijn gaan experimenteren met het vertellen van alternatieve verhalen.<sup>57</sup> Deze verhalen samen vormen een vrouwelijk narratief. Een belangrijk aspect aan deze narratief is dat vrouwen zich uiten op manieren die volgens traditionele mannelijke normen niet als interessant of relevant voor analyse zouden worden beschouwd.<sup>58</sup> In dit hoofdstuk zullen twee werken van Ghada Amer worden geanalyseerd. Door middel van de analyse van de werken *Cinq Femmes au Travail* en *La Ligne* wordt geïllustreerd hoe de net behandelde theorie relateert tot de werken en tot de kunstenaar Ghada Amer.

Amer's werk is met dat van verschillende andere kunstenaars vergeleken. Maura Reilly plaatst Amer tussen feministische kunstenaars als Jenny Holzer, Barbara Kruger en Tracey Emin.<sup>59</sup> Laura Auricchio volgt deze lijn door Amer met Kate Walker, Judy Chicago en Elaine Reichek te vergelijken.<sup>60</sup> Jean Robertson verwijst naar mannelijke voorgangers als Jackson Pollock, Mark Rothko en Clyfford Still, waarbij ze de affiniteit van Amer met het Abstract Expressionisme benoemt.<sup>61</sup> Wat deze studies gemeen hebben, is dat ze zich alle vooral focussen op de inhoud van Amers werk en haar sociale en culturele achtergrond. Het gebruikte materiaal wordt hieraan verbonden, maar wordt in geen enkel onderzoek centraal gesteld. Met behulp van mijn theoretisch kader zal ik betogen dat Amer middels het gebruik van textiel in haar werk zowel materieel als metaforisch een vrouwelijk alternatief op mannelijk discours binnen de kunsten creëert.

---

<sup>57</sup> Sidonie Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-representation*, (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 59.

<sup>58</sup> Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*, 58.

<sup>59</sup> Maura Reilly, "Writing the Body: The Art of Ghada Amer", *Ghada Amer* (New York: Gregory R. Miller & Co, 2010), 14.

<sup>60</sup> Laura Auricchio, "Ghada Amer's Hybrid Pleasures," *Art Journal*, vol. 60, no. 4 (New York: College Art Association, 2001), 27.

<sup>61</sup> Jean Robertson, "Ghada Amer," *ArtUS*, no. 1 (2004).

1 *Cinq Femmes au Travail* (1991)



Figuur 3. Ghada Amer, *Cinq Femmes au Travail* (in four parts), 1991. Borduurwerk op onbehandeld doek 62.87x55,25 cm. Maura Reilly, *Ghada Amer* (New York: Gregory R. Miller & Co., 2010).

In een van haar vroege werken, *Cinq Femmes au Travail*, beeldt Amer een viertal vrouwen af die huishoudelijke taken uitvoeren. De vrouwen zijn met rode draden op ongespannen

doeken geborduurd.<sup>62</sup> *Cinq Femmes au Travail* is een polyptiek van vier werken, waarop we vrouwen kunnen herkennen die winkelen, koken, schoonmaken en voor een kind zorgen. De vijfde *femme au travail* is weggelaten. Amer heeft in een interview laten weten dat zijzelf de missende vijfde vrouw is, waarmee ze benadrukt dat ook zij bij het maken van het kunstwerk een vrouwelijke arbeid verricht.<sup>63</sup>

Vrouwelijkheid is op verschillende manieren verwerkt in *Cinq Femmes au Travail*. Door 'vrouwelijke' activiteiten af te beelden onderzoekt Amer deze activiteiten als medium en onderwerp.<sup>64</sup> Amer: "My using embroidery and gel on canvas as my medium, I am developing my own feminine language of painting".<sup>65</sup> Zoals hierboven geconstateerd, wordt vrouwelijkheid in de kunst traditioneel beschreven en gevormd door mannen. Door over hun eigen lichaam te schrijven kunnen vrouwen de vrouwelijkheid en hun vrouwelijke seksualiteit terugwinnen. Dit idee van een vrouwelijk narratief komt terug in *Cinq Femmes au Travail*. Amer creëert het vrouwelijk lichaam niet in haar werk, maar gebruikt al bestaande afbeeldingen uit het mannelijke domein en plaatst deze in het vrouwelijke domein door het gebruik van een vrouwelijke borduurtechniek. Ze maakte vrouwelijke stereotypen die in vrouwenbladen, zoals het fashion magazine *Venus*, en populaire advertenties worden getoond na.<sup>66</sup> Door voor borduurwerk te kiezen, verwijst Amer naar de historische rol van de vrouw. Middels deze techniek zegt ze een alternatief vrouwelijk narratief te creëren in een door mannen gedomineerd domein.

Eerder in dit hoofdstuk werd de hiërarchie tussen kunst en het ambacht van textielbewerking al beschreven. In haar werken speelt Amer met de oppositie van hoge versus lage kunst, door deze ambacht te gebruiken om mee te 'schilderen'. Amer koos in dit werk voor het borduren van strakke en gedetailleerde lijnen, waardoor het werk in eerste instantie lijkt geschilderd.<sup>67</sup> Ze kiest ervoor het onderscheid tussen textiel en verf zo klein mogelijk te maken, waarmee ze de secundaire status van textiel wil verheffen tot de 'hogere' of 'volwaardige' status waarover schilderkunst beschikt.

---

<sup>62</sup> Maura Reilly, "D as in Drips: A Conversation with Ghada Amer," *Ghada Amer, Exhibition Catalogue* (New York: Cheim & Reid, 2010).

<sup>63</sup> Maura Reilly, "D as in Drips", *Ghada Amer*

<sup>64</sup> Idem

<sup>65</sup> Idem

<sup>66</sup> Maura Reilly, "Writing the Body: The Art of Ghada Amer" In *Ghada Amer, Exhibition Catalogue*. (New York: Cheim & Reid, 2010)

<sup>67</sup> Sarah Sabo, *Contingency Holding by a Thread: Intersectionality in Selected Works by Ghada Amer* (Master diss., Illinois: Northern Illinois University, 2018), 20.



Met haarzelf als afwezige, vijfde, werkende vrouw, benadrukt Amer tot slot het fysieke werk dat schuilgaat achter borduren. Amer trekt een parallel tussen het werk van de vrouw die huishoudelijke taken uitvoert en dat van de vrouwelijke kunstenaar. Door te verwijzen naar de vrouwen als ‘femmes au travail’, vrouw aan het werk, eist ze dat het bewerken van textiel wordt gezien als een intensieve arbeid en een respectabele kunstvorm. Op deze manier geeft ze een plek in de kunstgeschiedenis aan de werken van generaties vrouwen voor haar.

In een interview met Maura Reilly blijkt echter dat Amer later in carrière bewust af zou stappen van het afbeelden van de vrouw aan het werk zoals ze dit deed in *Cinq Femmes au Travail*:

“By 1993, I wasn’t happy sewing the subject of women. I [...] was worried that an embroidered image of a woman at work—such as ironing—was a symbol of double submission. I didn’t want that. I wanted these women to be empowered; active, not passive”.<sup>68</sup>

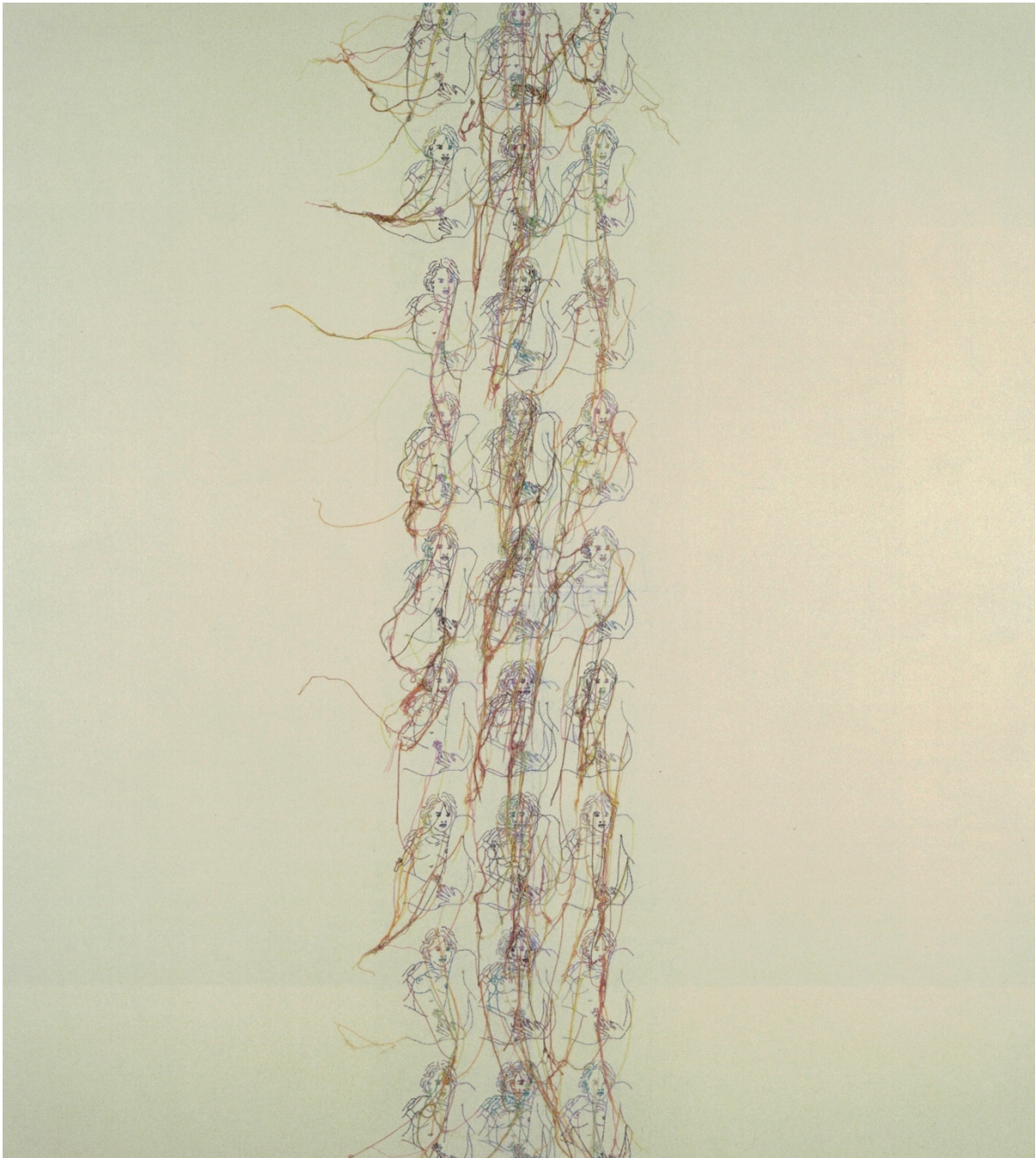
Door af te stappen van het afbeelden van vrouwelijke arbeid, wilde Amer voorkomen dat de norm van vrouwelijk gedrag in stand gehouden of zelfs versterkt wordt doordat mythen en stereotypen van vrouwelijkheid worden gereproduceerd.<sup>69</sup> Na het doen van dit onderzoek ben ik van mening dat het afbeelden van traditioneel vrouwelijk werk juist belangrijk is voor de erkenning van de huidige vrouwelijke kunstenaar en de voorgaande generaties kunstenaars. Het idee van onderdanigheid van vrouwelijk werk kan alleen veranderen wanneer juist dit werk zichtbaar wordt gemaakt door het opeisen van ruimte hiervoor in de kunstwereld. Zo kan worden voorkomen dat het werk van de vrouw wordt gemeten aan een maatstaf die bepaald wordt door uitsluitend mannelijk werk.

---

<sup>68</sup> Maura Reilly, “D as in Drips”, *Ghada Amer*

<sup>69</sup> Leslie Bloom, *Under the Sign of Hope* (New York: State University of New York Press, 1998), 54.

2 La Ligne (1996)



Figuur 4. Ghada Amer, *La Ligne*, 1996. Acryl, borduursel en gel medium op doek, 177,80x162,56 cm, in Maura Reilly, Ghada Amer (New York: Gregory R. Miller & Co. 2010).

Na een serie werken met klassieke vrouwelijke arbeid als onderwerp, besluit Amer zich in de opvolgende jaren te wenden tot het namaken van afbeeldingen uit de porno-industrie. Amer beeldt hierbij alleen vrouwen af die zichzelf of elkaar aanraken. Door de seksualiteit van de vrouw centraal te stellen in haar voorstellingen, benadrukt Amer dat de vrouw zich moet

afzetten tegen haar rol als een subject voor mannelijk verlangen en haar seksualiteit om moet zetten in een autonome kracht.

Rond deze tijd verandert ook de manier waarop Amer textiel gebruikt in haar werk. Ze gaat op zoek naar andere mogelijkheden van naald en draad, waarbij ze afstand neemt van de nette contouren en strakke lijnen in haar eerdere werk. Zoals Reilly het omschrijft, richt Amer zich op textiel als alternatief op verf, in plaats van alternatief op de kwast.<sup>70</sup> In haar werk ontstaat een nieuwe textuur, het werk wordt grover en lossier. We zien dit bijvoorbeeld in het werk *La Ligne* uit 1996. Het is een werk met daarop de herhaalde voorstelling van masturberende vrouwen, geborduurd op doek. De vrouwelijke figuren zijn dicht op elkaar geborduurd en vormen een verticale lijn in het midden van het doek, die van boven tot onder reikt. De figuren zijn zo geborduurd dat er stukken draad loshangen en met elkaar zijn verstrengeld, alsof het schilderstrepen zijn die grof op het doek zijn aangebracht.

In dit werk en andere uit deze reeks gaat Amer de dialoog aan met de geschiedenis van de modernistische schilderkunst, met het Abstract Expressionisme als uitgangspunt.<sup>71</sup> Van een afstand gezien lijken haar werken veel op modernistische schilderijen van de midden-twintigste eeuw. De centrale lijn in *La Ligne* is een verwijzing naar Barnett Newman's *Onement 1* (1948) (fig. 5).<sup>72</sup> Het meer schilderkunstige gebruik van borduurwerk wordt explicieter in haar verwijzing naar de beroemde techniek van Jackson Pollock. De grove 'klodders' die ze op *La Ligne* vormt met haar naald en draad verwijzen naar zijn drippings (fig. 6).

Door de abstract expressionistische kenmerken te vermengen met zowel vrouwelijke seksualiteit als een vrouwelijke kunsttechniek, maakt Amer van *La Ligne* een feministisch kritiek op de onderverdeling van mannelijkheid en vrouwelijkheid in de kunstwereld. Zijzelf ziet abstract expressionisme als een mannelijk kunst domein bij uitstek.<sup>73</sup> Amer gebruikt haar toe-eigening van afbeeldingen van vrouwen uit de porno-industrie als haar figuratieve basis en moduleert kleur en compositie om de herkenbare vorm van modernistische schilderijen aan te nemen. Haar composities wijzen op een uitsluiting van de vrouw in de modernistische kunst en gaan vervolgens een stap verder door tegelijkertijd te laten zien dat de onderdrukte vrouw de eigenlijke bron is voor het 'modernistische' werk. Met dit proces trekt Amer parallellen tussen de oppositie man en vrouw, evenals de oppositie kunst en ambacht. Door

---

<sup>70</sup> Maura Reilly, "Writing the Body: The Art of Ghada Amer," *Ghada Amer* (New York: Gregory R. Miller, 2010)

<sup>71</sup> In Auricchio, Reilly, Robertson, Sabo.

<sup>72</sup> Maura Reilly, "D as in Drips", *Ghada Amer*

<sup>73</sup> Maura Reilly, "Writing the Body: The Art of Ghada Amer," *Ghada Amer*

de beeldtaal van het modernisme te lenen, verwijst ze met haar kunst naar een mannelijke kant. Ze doorbreekt deze mannelijkheid echter door gebruik te maken van textiel. Hiermee laat Amer het werk van de vrouw in de geschiedenis en in het heden zien, waarmee ze de kijker een vrouwelijk alternatief op een mannelijk domein biedt.



Figuur 5. Barnett Newman, *Onement I*, 1948. Olieverf op doek, 69.22x41,28 cm. The Museum of Modern Art.



Figuur 6. Jackson Pollock, *Number 1*, 1949, 1949 Enamel en metaalverf op doek, 160 × 259.1 cm. The Museum of Modern Art

## Conclusie

Binnen de kunsten worden vrouwen nog te veel beschouwd als 'anders' dan de norm. Met dit onderzoek hoop ik bij te dragen aan een begrip hoe textielkunst een vrouwelijk alternatief kan vormen op het door mannen gedomineerde narratief, en zo licht kan schijnen op de positie van de vrouwelijke kunstenaar in de kunstwereld.

In de voorgaande hoofdstukken werd duidelijk hoe het gebruik van textiel de zichtbaarheid van vrouwelijke kunstenaars en de vrouwelijke kant van kunst kan vergroten. Het gebruik van textiel schenkt aandacht aan de positie van de vrouwelijke kunstenaar, en kan zo bijdragen aan het verbeteren van deze positie. Het werken met textiel biedt vrouwen een alternatief narratief op het dominante mannelijke narratief. De associatie van textiel met vrouwelijkheid staat in relatie tot de geschiedenis van zowel de kunst als van de vrouw en het gebruik van textiel. Ook het proces, de mogelijkheden en beperkingen van het materiaal, zijn onlosmakelijk verbonden aan de geschiedenis en 'vrouwelijkheid' van textiel. We zien dat textiel gebruikt kan worden om vrouwelijke eigenschappen in een positieve zin te gebruiken. Waar textiel aan de ene kant een lange geschiedenis kent van beperking van de vrouw tot een limiterend idee van vrouwelijkheid, stelt het hen ook in staat om deze beperkingen uit te dagen en ze te ontcrachten. Het gebruik van textiel in de kunst werd veelal ondergewaardeerd of onbegrepen. Juist hierom kan het gebruikt worden als medium om alternatieve verhalen te vertellen. Op deze manier kan zowel de huidige positie van de vrouwelijke kunstenaar als de huidige kijk op de positie van de vrouwelijke kunstenaar in de geschiedenis worden verbeterd. Amer gebruikt naald en draad om een vrouwelijk narratief te creëren. Zo weet ze het door mannen gedomineerde narratief te doorbreken. Ze laat het werk van de vrouw in de geschiedenis en in het heden zien, waarmee ze de kijker een vrouwelijk alternatief op een mannelijk domein biedt. Het idee van onderdanigheid van vrouwelijk werk wordt veranderd door juist dit werk zichtbaar te maken. Hiermee eist Amer ruimte op voor de vrouw in de kunstwereld.

Ieder individu heeft een eigen interpretatie en motivatie die naast collectieve herinneringen en gebeurtenissen van belang zijn voor het vormen van de geschiedenis. Het creëren van een vrouwelijk narratief in de kunst is zowel een subjectief, als een materieel en empirische proces. Bovendien is het belangrijk te beseffen dat de positie van de vrouw zowel

wordt gevormd door gender als door ras, etniciteit, seksualiteit, leeftijd en klasse. Een inclusieve kunstwereld vraagt om aandacht voor zowel individuele als collectieve verhalen. In de toekomst zou het interessant zijn de geschiedenis van textielkunst ook buiten de kaders van het feminisme te onderzoeken. De verhouding tussen textielkunst en de identiteitsvorming van textielkunstenaars zou op deze manier nog verder kunnen worden onderzocht.

## Bibliografie

### Geschreven bronnen

Amer, Ghada, and Marina Kotzamani. "Ghada Amer: Interviewed by Marina Kotzamani." In *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol 28, no. 2, 18-26. 2006.

Andrea Fraser. "There's No Place Like Home / L'1% C'est Moi." In *Continent* 2, no. 3, 186–201, 2012.

Auricchio, Laura. "Ghada Amer's Hybrid Pleasures." In *Art Journal* vol. 60, no. 4, 2001.

Bachmann, Ingrid, and Ruth Scheuing. *Material matters: the art and culture of contemporary textiles*. Toronto: YYZ Books, 1998.

Barber, Elizabeth and Lin Foxhall. "Women's Work: The First 20,000 Years. Women, Cloth and Society in Early Times." In *Antiquity* 69, 1995.

Beekelaar, Sofie. *Stof tot nadenken*. Master diss, Utrecht University: 2016.

Borkopp-Restle, Birgitt, and Peter McNeil, Sara Martinetti, Lesley Miller and Giorgio Riello, "Museums and the Making of Textile Histories: Past, Present, and Future" A discussion with Birgitt Borkopp-Restle, Peter McNeil, Sara Martinetti, and Giorgio Riello, moderated by Lesley Miller." *Perspective. Actualité en histoire de l'art* 1, 2016.

Bloom, Leslie R. *Under the Sign of Hope*, State University of New York Press, 1998.

Broude, Norma, Mary DuBose Garrard, and Judith K Brodsky. *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: Abrams, 1994.

Buikema, Rosemarie, and Liedeke Plate. *Handboek genderstudies in media, kunst en cultuur*. Bussum: Coutinho, 2015.

Buszek, Maria Elena. *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*. E-Duke Books Scholarly Collection. Durham: Duke University Press, 2011.

Colchester, Chloë. *Textiles Today*, Londen: Thames & Hudson, 2007.

Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Crane, Susan. "Writing the Individual Back into Collective Memory" In *American Historical Review*, vol. 102, no. 5, 1997.

Du Gay, Paul, and Stuart Hall. *Questions of Cultural Identity*. Los Angeles: Sage, 2011.

Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*, ed. Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell UP, 1977.

- Fulford, Roger. *Votes for Women: The Story of a Struggle*. London, 1957.
- Fülöp, Erika, and Adrienne Angelo, ed., *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Greer, Betsy. *Knitting for Good!: A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change Stitch by Stitch*. Boulder: Shambhala Publications, 2008
- Hall, Stuart, and Jessica Evans. *Representation*. 2nd ed. Los Angeles: SAGE, 2013.
- Hall, Stuart, and Bram Gieben. *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press in association with the Open University, 1992.
- Hammond, Harmony. "An Anti-catalogue" In *Wrappings: Essays on Feminism, Art and the Martial Arts*. New York: Time and Space, 1984.
- Harrod, Tanya, ed. *Craft. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery, 2018.
- Hemmings, Jessica. *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Hermanson, Tove. "Knitting as Dissent: Female Resistance in America Since the Revolutionary War" In *Textiles and Politics: Textile Society of America 13<sup>th</sup> Biennial Symposium Proceedings*, Washington, DC, September 18- September 22, 2012.
- Hirsch, Marianne and Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: A n Introduction" In *Signs: Journal of Women in Culture & Society*, vol. 28 no. 1, 2002.
- hooks, bell. *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press, 1995.
- Irigaray, Luce. *To Speak Is Never Neutral*. Athlone Contemporary European Thinkers. London: Continuum, 2002.
- Kneebone, Roger. "The Art of Medicine: Materiality and Thread" In *Documents for Contemporary Art: CRAFT*. London: Whitechapel Gallery Ventures, 2018.
- Lawrence, Kay Sheila. *Material Matters: Contemporary 'Women's Work*. Master diss., Queensland: Queensland College of Art, 2014.
- Mathews, Patricia. *Woman's Art Journal*, vol. 12, no. 1, 1991.
- Maharaj, Sarat M. "Textile Art – Who Are You?" In *Reinventing Textiles: Gender and Identity*, ed. Janis Jefferies. 7-10. Winchester: Telos, 2001.
- Mainardi, Patricia. "A Feminine Sensibility?" In *Feminist Art Journal* (1) 1972.



- Melman, Billie. "Gender, History and Memory: The Invention of Women's Past in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries" In *History and Memory*, vol. 5, no. 1, 1993.
- Merrill, Susan Barrett, and Richard Merrill. "Weaving Together" In *Voices: The Art and Science of Psychotherapy*, vol. 52, no. 1, 2016.
- Method, Sara L. "Hybridity, Fragmentation, and Translation in the Embroidered Sculptural Works of Ghada Amer," Master diss., University of Notre Dame, 2008.
- Mills, Christina Murdoch. *Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art*. Montana: University of Montana, 2009.
- Morril, Rebecca. *Vitamin T: threads and textiles in contemporary art*. London: Phaidon, 2019.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *Women, Art, and Power : And Other Essays*. 1st ed. Icon Editions. New York: Harper & Row, 1988.
- Packer, Carolyn. *The Evolution of Craft in Temporary Feminist Art*. Master diss., Scripps College, 2010.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Women's Press, 2010.
- Plummer, Ken. "'Whose Side Are We On?' Revised: Narrative Power, Narrative Inequality, and a Politics of Narrative Humanity" In *Symbolic Interaction*, vol. 43, no. 1, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2020.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. London: Routledge, 1988.
- Jenelle Porter, *Vitamin T: Threads and Textiles in Contemporary Art*. London: Phaidon, 2019.
- Reilly, Maura, and Laurie Ann Farrell. *Ghada Amer*. New York: Gregory R. Miller, 2010.
- Reilly, Maura. "Curating Transnational Feminisms (Art Essay)." In *Feminist Studies: Fs 36 (1)* 2010.
- Reilly, Maura. "D as in Drips: A Conversation with Ghada Amer" In *Ghada Amer, Exhibition Catalogue*. New York: Cheim & Reid, 2010.
- Reilly, Maura. "Writing the Body: The Art of Ghada Amer" In *Ghada Amer, Exhibition Catalogue*. New York: Cheim & Reid, 2010.
- Reilly, Maura, Linda Nochlin, and Brooklyn Museum. *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. London: Merrell, 2007.

Reineke, Anika, Anne Röhl, Mateusz Kapustka, and Tristan Weddingen, ed. *Textile Terms: A Glossary*. Textile Studies. Emsdetten: Edition Imorde, 2016.

Rivkin, Julie, and Michael Ryan. *Literary Theory: An Anthology* (version 3rd ed.) Blackwell Anthologies Ser. Somerset: John Wiley & Sons, 2017.

Robertson, Jean. "Ghada Amer" In *ArtUS*, no. 1. 2004.

Robinson, Hilary. *Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968-2000*. Malden, MA: Blackwell, 2001.

Sabo, Sarah. *Contingency Holding by a Thread: Intersectionality in Selected Works by Ghada Amer*. Master diss., Illinois: Northern Illinois University, 2018.

Scott, Joan W. "Gender, a Useful Category of Historical Analysis" In *Gender and the Politics of History*. 28-50. New York: 1988.

Seixas, Peter. "Conceptualizing the growth of historical understanding" In *The handbook of education and human development: New models of learning, teaching and schooling*, ed. D. R. Olson and N. Torrance, Blackwell Publishing, 1996.

Smith, Sidonie. *A poetics of women's autobiography: Marginality and the fictions of self-representation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Smith, Terry. *Contemporary Art: World Currents*. London: Laurence King, 2011.

Solonas, Valerie. *Scum Manifesto*. London: Verso, 1968.

Stanley, Liz. *Feminist Narrative Research: Opportunities and Challenges*. Edited by Jo Woodiwiss, Kate Smith, and Kelly Lockwood. London: Palgrave Macmillan, 2017.

Tickner, Lisa. *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*. London: Chatto & Windus, 1987.

Van der Velden, Calina. *Crafting Protest*, Master diss., Utrecht Universiteit, 2019.

Westen, Mirjam, Els Brinkman, Fall N'Goné, and Saskia Bultman. *Rebelle: Art and Feminism 1969-2009*. Arnhem: Museum voor Moderne Kunst, 2010.

Wheeler, Eileen. *Engaging Women's History Through Textiles: Enhancing Curricula with Narratives of Historical Memory*. Master diss., University of British Columbia, 2005.

Zemon Davis, Natalie and Randolph Starn. "Memory and Counter-Memory" In *Representations*, vol. 2 no. 5, 1989.

## Afbeeldingen

Amer, Ghada. *Cinq Femmes au Travail (in four parts)*, 1991. Borduurwerk op onbehandeld doek 62.87x55,25 cm. in Maura Reilly, *Ghada Amer* (New York: Gregory R. Miller & Co., 2010).

Amer, Ghada. *La Ligne*, 1996. Acryl, borduurwerk en gel medium op doek, 177.80x162,56 cm, in Maura Reilly, *Ghada Amer* (New York: Gregory R. Miller & Co. 2010).

Chicago, Judy, en Miriam Schapiro, *Womanhouse*, 30 januari –28 februari, 1972. Hollywood, Los Angeles, California, VS. Alchetron.com, 2 mei, 2020.

Newman, Barnett. *Onement I*, 1948. Olieverf op doek, 69.22x41,28 cm. The Museum of Modern Art.

Pollock, Jackson. *Number 1*, 1949, 1949 Enamel en metaalverf op doek, 160 × 259.1 cm. The Museum of Modern Art.